

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



2

/1984

veebruär

III aastakäik

Esikaanel Eino Tamberg. T. Tormise foto

Tagakaanel Ü. von Horváthi «Lood Viini metsadest» L. Koidula nim. Pärnu Draamateateris, 1983 (lavastaja I. Normet). Vanaema — Lia Tarmo, Alfred — Jaan Rekkor. V. Menduneni foto



Toimetuse kolleegium

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

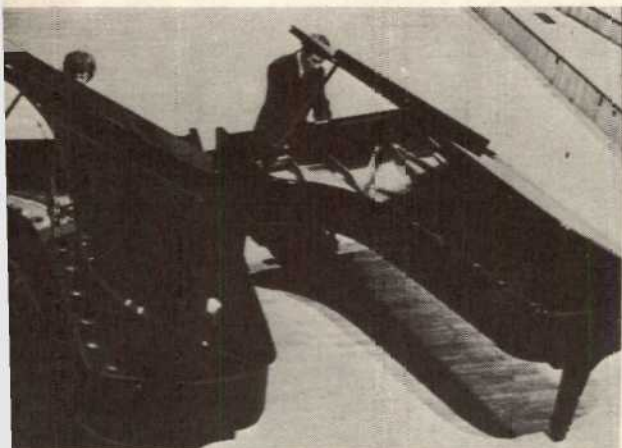
PEATOIMETAJA KULDAR RAUDNASK

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt. 5
postiaadress 200090, postkast 51.
Peatoimetaja asetäitja
Vallo Raun, tel. 666-162
Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel. 445-468
Teatriosakond
Reet Neimar, tel. 445-468
Muusikaosakond
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 443-109
Filmiosakond
Jaan Ruus ja Aune Nuiamäe, tel. 443-109
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel. 445-468
Korrektorid
Velly Roots ja Solveig Kriggulson,
tel. 432-981
Fotokorrespondent
Alar Ilu, tel. 422-551

KUJUNDUS: MAI EINER

SISUKORD

TEATER		
	VASTAB AINO TALVI	5
Kalle Käsper	ANATOLI VASSILJEV (režissööriportree rubriigis «Kes?»)	37
Ene Paaver	PARNU, TA TEATER (1982/83 hooaja ülevaade)	42
Tarmo Teder	ISIKSUSE DRAAMA REVOLUTSIOONILISES KONTEKSTIS (Noorsooteatri lavastusest «Seda teed»)	53
Mati Unt	AD ASTRA? (teatrivooludest ja kriitikast)	58
	TEATRIGLOOBUS	78
MUUSIKA		
Alo Põldmäe	AVAVEERG. (Eesti NSV Heliloojate Liidu kammermuusikalasest pleenumist)	3
	DIALOOG: TIIT PAULUS — AVO TAMME	30
Avo Hirvesoo	EESTI NSV HELILOOJATE LIIT JA TEMA EELLUGU (I)	79
KINO		
Moissei Kagan	MAITSE KULTUURIFENOMENINA	14
Hendrik Lindepuu	IGAPÄEVASE TÕVINIMISE TÕETRUU KUJUTAMINE (Dokumentaalfilmist «Dialog»)	57
	STSENARISTIKA, MEIE KUNSTI HEITLAPS II	61
Mark Soosaar	ÜKS TABEL EES- JA JÄRELSÕNAGA	61
Aigar Vahemetsa	STSENARISTI AINUKE SANSS	64
Ilmārs Burvis	LĀTI FILMIDRAMATURGIA MUREDEST	66
Vaike Kalda	«TALLINNFILMI» TÕSIELUFILM RAKVERES	74
Kuldar Raudnask	KONTSERT KOGU LINNALE (Kultuurifestivalist «Tartu kevad»)	71
Eha Komissarov	JŪRI ARRAKU MAALID PARNU TEATRI	96



Kammermuusikale pühendatud pleenumil oli kolm kontserti.

Klaveriduo Nata-Ly Sakkos—Toivo Peäske mängisid «Estonia» kontserdisaalis J. Räätsa 8 marginaali ja A. Põldmäe süüdi «Loire'i lossid».



ERSO vaskpuhkpillide kvintett esitamas H. Otsa Prellüüdi ja fuugat.

Kalle Randalu mängimas Raekojas.

Jaan Reinaste ja Bruno Luuk esitasid A. Garšnehi Tšellosonaadi.

Kammermuusika, see aegade vältel heliloojate loominguks laboratooriumiks nimetatud žanr, oli kõneaineks Eesti NSV Heliloojate Liidu juhatuse pleenumil möödunud aasta novembris, pleenumil, mille kuulati viimaste aastate eesti kammerloomingu paremiku, arutati, mis sel alal tehtud või tegemata.

Viimase viie aasta jooksul loodud süvamuusikast on ligi pooled kammerteosed, selle žanriga ei tegele 58 eesti heliloojast (so HL-i liikmest) vaid 5—6. Võrreldes 1970. aastatel loodud kammerteoseid tänastega, hakkab kõigepealt kõrva püüdlus heakõlalise poole, seisundimuusika elementide tung kammermuusikasse, stilisatsiooni ja stiilide sünteesi kasutamine. (Sama iseloomustus kehtib ka eesti praeguse muusika kohta.) Palju on loodud väikevorme klaverile ja keelpillidele, on suurenenud huvi kitarrri, tšello, vaskpilliansamblite, kammerkoori vastu. Minimaalselt on aga loodud sellistele huvitava tämbriaga pillidele nagu harf, saksafonid, löökpillid ja orel; viimase vähese kasutamise üks põhjus ehk seegi, et «Estonia» kontserdisaali orel on juba pikka aega remondis. Küllap on huvi puudumine nii mõnegi pilli vastu otseses seoses vastava instrumendi tippinterpreti puudumisega, kuid üks interpreetidele (ja nende kasvatamisele) pea heliloojad kammermuusikat luues ka mõtlema. Seda enam, et oma soolokontsertidesse võtavad solistid eesti kaasaegset muusikat päris meelsasti, nad tihti on ise aktiivsed muusikatellijad.

Endiselt otsitakse mittetraditsioonilisi koosseise. Eriti populaarne on trio, muidugi mitte enam klassikalise klaveritriona. Nii on E. Mägi oma stiilipuhtas «Serenaadis» kasutanud flööti, viiulit, alti; H. Otsal ja M. Kuulbergil on teosed flöödile, klaverile, fagotile; A. Raiil klarnetile, metsasarvele ja klaverile. Kahjuks kohata aga oma kammermuusikas üha vähem eksperimente, enamik teoseid on (või tahavad olla) algusest lõpuni väga tõsised, huumorit on vähe.

Küllap on heliloojate huvi kammermuusika vastu tingitud ka veel sellest, et seda võib kontserdisaalis kiiresti kuulda, kuna näiteks sümfooniase teose ettekanne paratamatult kauem aega võtab. Kammermuusika on üsna kergesti «transporditav». Ja heal juhul saab helilooja oma kammerteost küllalt lühikese ajaga kuulda mitmes interpretatsioonis. Muidugi, kui see teos ikka tugev on. Sest kahjuks kirjutatakse meil küllalt palju ka teoseid, mis oma halluse ja väheütlevusega avaliku ettekandeni ei jõua või õigemini seda lihtsalt ei väärigi.

Muusika levikule on äärmiselt oluline nootide paljundamine, mille operatiivsus jätab meil ikka veel soovida, kuigi üsna oluliselt leevendab olukorda Muusikafondis tehtav rotaprint-paljundus, mille kaudu ilmuvatel nootidel on nägus välimus, käsikirja õigused, tiraaž 200. Rotaprinttrüki on ilmunud 38 kammerteost. Leningradi kirjastused «Muzõka» ja «Sovetskii Kompozitor» on välja antud 25 kammermuusikat sisaldavat nooti E. Mägi, H. Jürisalu, J. Räätsa, A. Sõbra, B. Parsadanjani, E. Arro, L. Sumera, R. Kangro, A. Põldmäe jt teostega.

Kes on meil siis viimaste aastate produktiivsemad kammermuusika autorid? Klaverimuusika pingereas on eesotsas R. Eespere, O. Sau, J. Rääts, E. Kapp, R. Rannap ja R. Kangro. Viiulile on viimase viie aasta jooksul kirjutatud vaid viis sonaati, neist kaks on H. Rosenvaldi, kaks A. Põldmäe ja üks J. Räätsa sulest; tšellosonaadid A. Garšnekilt, H. Karevalt, E. Jalajaselt, O. Sault, H. Rosenvaldilt. Kahaksa helipillikvarteti autorid on L. Auster, J. Rääts, A. Sõber, O. Sau, A. Ritsing ja I. Garšnek.

Selline on siis meie kammermuusika pilt enne Eesti NSV Heliloojate Liidu XII kongressi.

ALO PÕLDMAE,
Eesti NSV Heliloojate Liidu
juhatuse vastutav sekretär



NSV Liidu rahvakunstnik Aino Talvi 1983. aasta novembris oma kodus. A. Ilo foto

Mis on teile laval rõõmu teinud?

Nooruses oli rõõm sellest, et elad. Vanaduses rõõm sellest, et oad olnud ikkagi meeldiv töö. Kui on meeldiv osa — siis ongi rõõmutunne. Mul on aastatega kujunenud üks hästi hingelähedane teema. Ma olen väga palju mänginud armastust — igas variandis: emaarmastust, mehe-naise armastust, esimest noorusarmastust, õilistavat või kuritegelikku armastust. See on alati kõige rohkem erutanud — kui probleem. Kui osa sisaldab mingil moel seda teemat, siis on põnev. Siis on osa lähedaseks saanud.

Kuidas on tegelaskujust, n-õ dramaturgilisest materjalist teie jaoks elav inimene saanud? Millal hakkab osa elama?

Noh, tegelikult tundub see ju lihtne olevat. Kui ma olen näidendi läbi lugenud ja see meeldib, siis jääb tekst kohe meelde, tekstis pole siis probleem. Muidugi, esimene mulje on ikka väga tähtis, sageli otsustab see rolli saatuse ja huvi töö vastu, töömeeleolu. Kui roll huvitab, siis must töö ja meelehärm, mida töö käigus ikka ette tuleb, oleksid nagu kergemad taluda. Ja kogu näidend peab mul tervikuna selge olema, muidu ei oskaks ma oma ülesannet lahendada. Eriti jälgin teiste teksti, mis minu osa kohta käib, ja veel on ka oluline, kes seda ütleb — selle ütleva karakter, suhted jne. Sellest oleneb, mis ma võtan endale tähelepanemiseks, mida ma eitan absoluutselt.

Sageli on ettekujutus kehastatavast inimesest kohe tekkinud (Nora, Tammsaare Mari, Kleopatra, Polkovniku lesk). Teised on jälle arutledes, kombineerides selgeks saanud: tassid nagu telliskive kokku ja ehitad valmis (Ema Courage). Aga millal osa täielikult elama hakkab? Sellega on väga erinevalt olnud. Vahel sõltub kõik õnnelikust juhusest: Kleopatra viimasest pildist hakkas elama kohe, siis hakkasin teda pildist pilti nagu ettepoole tassima. Õnnetum olukord on siis, kui roll jääb üldse tabamata, elamata. Mõnikord hakkab jälle mõni üksik stseen elama, pärast hakkad vaatama, kuhu see välja viib, — ja viskad ära, ei sobi see kujutus.

Kas olete oma osi õppinud kuuldavalt või mitte?

Mõttes. Üks erand on ette tulnud — «Polkovniku lese» õppimisel. Sellega läks järsku mitmel põhjusel väga kiireks ja siis ma ei osanud muud teha, kui rääkisin ta linti, ning siis kodus diivanil lamades kuulasin iseenda häält — kuni tüütuseni, kuni peavaluni välja.

Teie suhtumine kirjaniku tekstisse — kas korduval mängimisel olete muutnud üksikuid kohti tekstis?

Ei. Nooremate juures olen seda mõnikord tähele pannud. Kui õhtul tuli mängida niisugust lohet nagu Polkovniku lesk või Juudit, siis kindluse mõttes ma jalutasin päeval ja kordasin kogu õhtuse teksti mõttes läbi. Raamat oli kaasas ja kui tekkis mõnes kohas väike kahtlus, siis kontrollisin kohe. Olen seda teinud selleks, et tekst ei valitseks mind, vaid mina teksti. See annab vaba tunde, et mina olen üle, — kirjanikust see kord üle. Tegelikult on see muidugi ka austus autori vastu. Mulle ei meeldi isegi see, kui ma vahetan lauses sõnade järjekorra ära — rütm ju sellega muutub. See on ikka enesetunde küsimus. Sellega võib vahel terve stseeni rütm muutuda. Muidugi, mõnel etendusel on ette tulnud juhuslikke tekstimuutusi. Rohkem vist ikka partnerite tõttu. Olen siis teksti korrigeerinud ja ohtlikest kohtadest kiiresti üle läinud. Ma olen üldse just mõne partneri tõttu alkoholi vihkama hakanud, sest olen ise laval selle läbi kannatama pidanud.

Mida tähendab teile etenduse päev?

Ma pole kunagi sallinud, kui näitlejad tulèvad õhtul garderoobi kõigi oma päevaste murede ja hädadega ning seal hakatakse neid siis omavahel arutama. Kuulad ja kuulad, ja ei saa mõtteid osale koondada. Mõnele tunned veel kaasa... Olen püüdnud alati end hommikust saati osale kontsentreerida; kordasin siis teksti jm. Tegin oma toiminguid ja kõike mis vaja, aga hommikust saadik pidin teadma, mis osa õhtul mängin. Teisiti ei saanud kuidagi. Iga stseen ja üleminek pidi juba enne teatrisseminekut selge olema. Ja veel kontrollisin ma alati lava, rekvisiite — kas kõik on käepärast, kas poodiumidel pole liiga laiad vahed jäänud, et stseeni ajal ei komistaks jne. See kõik oli ju meeleolu ja normaalse lavalise enesetunde huvides. Kõige hullem on olnud ringreisetendustega, kus igal pool erinevad tingimused. Siis ei ole etendused stabiilsed. Üks õhtu jääd endaga rahule, teine õhtu ei jää.

Kas tunnetate publiku meeleolu?

Olen seda iga pooriga tundnud. Ootad, kas kala näkkab või mitte. Kuulad, kas ta kuulab või ei. Igal tükil on ju oma publik, võõrale tükile sattudes saal ja lava haigutavad vastastikku. Aplaus muidugi mõjub, mõjub igapähele, kas võetakse vastu või ei, meeldib või ei. Sageli on ju viisakusaplaus, selle tunneme ära. Muidugi on vahe, kas osa esitada täissaali või pooltühja saali ees. See oleneb kõik näitlejast endast, kuidas väsimusekraad on, ja tervislik seisund. Mõnikord on poolele saalile isegi kergem mängida. Pooltäis saali ees kipub osakäsitus nagu intiimsemaks minema; olen end sellelt tabanud, et enesel on siis hea tunne, ei pea pingutama. Aga ei või öelda, et see reegel oleks. Kui saal tuleb täis, siis see suur auditorium algul kohiseb ja mühiseb väga, siis võtad nagu fortega. Väiksema hulga puhul teed lõdvemalt ja etendus hakkab kerima nagu lõng, ilma sõlmedeta, koduselt.

Kui te nüüd korraks kaugemasse minevikku vaataksite, sinna päris algusesse, millisena meenub teie tulek «Vanemuisesse» 1929. aastal?

Mäletan, «Vanemuise» koorile oli vaja täiendust. Lehes kuulutati välja konkurss. Noh, ma mõtlesin, et lähen. Enne seda olin Mustvee jaoskonna rahukohtuniku juures masinakirjutaja. Olin ikka teatris käinud, operetti vaatamas. Õppisin ju mõned aastad Tartus Eesti Noorsoo Kasvatuse Seltsi Tütarlaste Gümnaasiumis. Vahest emalt olen pärinud seda teatriverd. Ta rääkis, et oli ka nooruses teatrit teinud. See oli siis, kui sajandivahetuse külas Koidula näidendeid mängiti, «Säärast mulki» ja «Saaremaa onupoega». Nad elasid tookord Tartumaal, Kastre-Võnnu vallas Võnnu külas. Ema perekonnas oli kaheksa last, kõige vanem ja noorem olid poisid, ema oli noorim tütar. Nemad kolmekesi löidki nende perest kaasa. Kohalik külakooliõpetaja võttis ka osa, ja küllap teisisgi külanoori. Mängiti rehe all või kuskil seal...

Aga minu teatrisseminek oli ikka vist rohkem juhus. «Vanemuisesse» tuli kohale 120 tütarlast, võeti ainult 12. Mina sattusin nende kaheteistkümmne hulka. Ju siis sobisin. Simm kuulas häält, vaatas liikumist ja figuuri.

Olin tookord 20-aastane. Siis lõi seal läbi operett. Mäletan, Juhan Simm oli meil hästi tore, naljatas ikka: «Tüdrukud, ma kisun teil keeled välja, kui te paremini ei laula!» Ta oli nii heasüdamlik, tore. Armastasime teda.

Olin noor tüdruk — hea meel, et elad, hea et teatris, vaatad kõike vasikasilmadega —, mis ma seal märgata oskasin. Isegi balletti õppisin, minusugune pikk koljat! Meid õpetas tollane liikumisjuht Robert Rood. Tantsis puukottadega ühel Roodi õpilasohtul hollandi tantsu. Noor inimene ju tantsida tahab. Tegime küll karakertantsu, ballett on ju midagi rohkemat. Rood lavastas operettidele tantsud. Operett aitas mind väga — tuli palju laulda ja tantsida. See oli minu lavakooliks. Ilma selleta poleks ma draamalaval ennast nii vabalt tundnud.

Draamanäitlejana äratasite tähelepanu Adsoni «Iluduskuningannas». Kas koos sellega tuli ka teie lavanimi, Talvi?

See on, jah, vana lugu, et Mering oli esimene tõukaja suurele lavale. Kuulis häält ja... Sütiste ütles ka pärast «Iluduskuningannat»: «Ja seda inimest hoiti aastate viisi ainult kooris!» Nii väga aastate kaupa see ka ei olnud. Kolm aastat küll, aga ega ainult kooris...

Aga selle lavanimega oli nii, et kui ma teatrisse läksin, hurjutasid sugulased: «Lähed ja teotad oma nime ära!» Ma siis mõtlesin, et peaks endale lavanime võtma. Tol ajal, ja praegugi, meeldis mulle väga Heiti Talvik, tema luuletused. Otsustasin siis, et võtan tema nime. Selle nime hõng oli mulle kuidagi lähedane. Talv ka — puhas ja karge. Aga et ikka päris Talviku nimi poleks, jätsin ühe tähe ära — nii ta siis sündiski, see Talvi.

Tol ajal lavastas «Vanemuises» Voldemar Mettus? On avaldatud arvamust (trükisõnas ja mujal), et Mettus oli küll erudiit, aga tal ei olnud õiget teatrinärvi, teatrimehet «verd»?

Jah. Mettus oli väga erudeeritud inimene, nagu elav entsüklopeedia, teadis peast igasuguseid teoreetilisi asju. Mettusel oli meeletu raamatukogu. Muu hulgas ka täiuslik kriminullide kogu. Teatris ta katsetas väga palju. Shakespearē'i «12. öö» löi frakk, pani sisse iluduskuningannade valimisi supelrandades — tegi moodsaks. Aga «Suveöö unenäo» lavastas see-eest täiesti traditsiooniliselt, nagu nüüd öeldakse. Eduard Türk lavastas jälle «Törksa taltstutust» nii, et tegevuspaiga nimetusi kanti siltidena kepi otsas ühest kohast teise. Nii et ühes teatris anti Shakespearē'i nii mitme soustiga. Aga rahvast ikka ei suudetud saali koguda. Seda ma tajusin, et mingi hõõrumine opereti ja draama vahel oli. Millest see tingitud oli, ei oska öelda, ega näitlejad seal süüdi polnud. Eksperimenti Mettus muidugi tegi. Aga kui võttis, võttis ikka tugeva autori, mingit nõrka näidendit ta lavastama ei hakanud. Ma mäletan üht tükki, «Mary Dugani protsess», Linda Tubin tegi seal sõnatut rolli, aga hiilgavalt. Mettus tõi näidendisse improvisatsioonilist elementi, vahemänge. Muidugi, tolleaegsele publikule oli see võõras, uudne, ehmatas inimesed ära. Tööd tegi ta väga tõsiselt, seda peaks rõhutama. Muidugi, Türk lavastas rohkem rahvalähedasemalt, arusaadavamalt võib-olla...

Jah, Mettus katsetas. Ühest katsest ma ei saanud küll aru. Oli mingi lääne salongitükk, kus ta mind — olin vist nii 23—24-aastane — pani mängima ema, ja Olli Teetsov, kes võis olla vahest 50-ne ümber, oli minu tütar. Nojah, tol ajal olid ju ikka ampuaad. Eks ta siis proovis, ehk sobin karaktereid tegema. Ei mäleta, kas ma etendusel seda üldse mängisin või olin dublant. Ma ei osanud siis üldse tõsiselt võtta, ei teadnud, et minust kunagi näitleja saab. Aga meeldis pealt vaadata küll, kuidas draamarahvas proove tegi. Seisin seal ühe posti taga ja aina vaatasin.

«Vanemuisele» järgnes Tallinna Draamastudio Teater?

Jah, 1935. aastal tulin Tallinna. See oli vist nii, et Lindau oli varem siin. Lindau tuli Tartusse, ja üks koht jäi neil vabaks. Siis nad proovisid Salme Liivi, tahtsid ka Kadi Tanilood; Kalmet tegi talle ettepaneku, aga ta ei tulnud. Ja siis jäi neil pilk minu peale. Visnapuu oli sel ajal Draamateatri dramaturg. Kalmet ja Visnapuu vestlesid minuga — üks päev üks, teine päev teine. Draamateatri etendused olid mulle alati kõikide teatrite etendustest rohkem meeldinud, kõige huvitavamad ja lähedasemad tundunud. Muidugi jäin nõusse. Noor inimene on ju hull, julge.

Samal ajal tulid Tartust ära (ka Draamateatrisse) Sunne — haruldane näitleja!, Türgid, Alfred Rebane (tema läks aga varsti üle Töölis-teatrisse). Ees olid sellised tugevad jõud nagu Reiman, Kaljola, Tarmo, Lasner jne. Mõelge, milline meisterlikkuse aste oli teatris! Mina olin ikkagi koorist tulnud. Ilma teatrikoolita. Kaunis raske oli. Teised noored teatris olid ka juba kooliga, näiteks Salme Reek.

Teatris puutuste kokku tollaste luuletajate Sütiste ja Visnapuuga, mõlemad olid ju Draamateatris dramaturgid?

Sütistest on minul mälestus 1938. aastast S. Kiedrzyński «Onn algab homme» proovidelt. Mina mängisin seal üht hästi sportlikku tüdrukut 7

(Ola). Ja ei saanud sellega hakkama. Tema tuli vaatama ning ütles kohe, et ei, nii see ei lähe, et vaadake... Viskas pintsaku maha ja hüppas lavale. Hakkas siis seletama, et kui on sporditüdruk ja kui veel pommi tõstab, et siis on nii ja nii. Näitas midagi ette, vist seda, kuidas nad liiguvad, tõstis ise pommi: «Kas niiviisi siis pommi tõstetakse?» Ja ma sain kohe pärast seda osa kätte:

Ta oli aktiivne dramaturg, sekkus igale poole, kõikidesse teatrisajadesse, sai üldse näitlejatega hästi läbi. Mõnikord sattus nii hasarti! Ma mäletan mingit veesõda, mille me temaga koridoris maha pidasime. Põhjust, millest see lahti läks, ei mäleta enam, aga ma räägin seda sellepärast, et tema oli võimeline nakatuma, võis hasarti minna, kõik unustada. Haruldane inimene, seltsimehelik, heasoovlik. Alati heatujuline. Temas oli väga tugevat teatrivõrd. Üldse oli ta elav ja aktiivne, poliitilisest elust osavõtja. Oma mõtlemiselt väga aus, peenetundeline inimene, seesmiselt puhas inimene.

Mis veel Sütistesse puutub, siis meil teatris vanemate olijate seas mäletati veel seda aega, kui Sütiste olnud Tærtus «Postimehe» arvustaja. Nii kui etendusega Tartusse sõideti, oodati iga kord kõhdedustundega, mis tema kirjutab. Teised kirjutasid nagu niisama lühidalt ja pealiskaudselt. Tema analüüsis põhjalikult, teinekord ütles väga rängalt, valusalt. Aga teatriinimesed võtsid teda tõsiselt, arvestasid temaga. Läbi ja läbi teatriverega oli ta küll, teda sai kohe igale poole. Ja oli arusaamist ja kohast pilku.

Enne Sütistet oli dramaturgiks Visnapuu. Visna (nii teda hüüti) oli hoopis teist laadi. Ta oli tõesti väga hea kunstimaitsega ja seetõttu väga nõudlik. Ma mäletan, me mängisime Lutsu «Suve». Kaljola oli Toots, noh, Kaljolat ta austas — ja Kaljola oli selleks ajaks ka juba küps meister. Aga meie Olev Eskolaga (Kiir ja Teele) olime peaaegu uus-tulnukad. Visna oli saalis, vaatas proovi pealt. Ütles siis pahaselt (eks see meie kohta ikka käis): «Nagu puunüiad seal laval,» pani mütsi pähe ja läks ära.

Visnapuu oli alati hästi maitsekas, stiilitundega, nõudlik. «Önn algab homme» kohta ütles ta ka, et tükk langeks nagu kaheks. Osa teeb komöödiat (eks siis vist Möldre, Suurorg võib-olla), teised mängivad aga draamat (Reiman, mina ka).

Visnapuu rahulikkusest räägitakse legende. Kunagi (mind siis vist ei olnud veel Draamas) olevat üks trupp läinud mingile «Vanemuise» juubele. Visnapuu oli üks tähtsamaid mehi delegatsioon. Jaamas kõik koos, ainult Visna puudub. Üks minut enne rongi väljumist olevat ta jalutades ilmunud, ühes käes ajaleht, mida luges käigupealt, teises käes kell. Olevat rahulikult tulnud, rongile astunud, nagu teise jala peale sai, käis vile ja oligi ärasõit.

Draamateatris töötasite koos paljude lavastajatega, algul kindlasti rohkem Kalmeti ja Säreviga?

Nendega jah, palju. Aga esimene tükk oli «Mees merelt» Paul Sepaga. Ta oli natuke veidrik. Laskis endale kõrgendiku lava ette panna, istus seal, meie tema nina ees. Ütles: «Mängige!» Mängi siis! Ma olin nii krampis! Partner ka noor — Olev Eskola. Minul oli tema ees (st Sepa ees) millegipärast hirm. Kohe lõpuni. Kaks lavastust ma tegin temaga. Siis ta enam meil ei lavastanud, läks ära.

Särev käis meil külalisena lavastamas. Teda ma ei kartnud, oli hästi tore, tema proovides oli õhkkond rahulik ja hea. Ta jättis suure vabaduse — mulle see meeldis —, lasi möllata. Kui väga viltu läks, lasi korrata. Aga õhkkond oli vaba, pingeta. Säreviga olen ma üldse vahest kõige rohkem lavastusi teinud (kogu «Estonia» perioodi ju peajasjalikult temaga).

Särevi ja Türgiga tegin ma «Kõrboja peremeest». Ma olin hästi noor ja arvasin, et Türk oleks justkui natuke vana mu jaoks. Et vana mees — mis Villut sa veel mängid! Aga Tammsaare väga meeldis ja harjusin ära. Seal oli Annal metsas üks suur monoloog. Ju ma siis paristasin selle maha, ise küll nagu oleks tundnud ja elanud, aga Särev ei ütle

midagi. Laseb teha, laseb teha — sõnagi ei lausu. Siis ükskord mainis, hästi lihtsalt ja lühidalt, et «Olge julgemalt! Te kisute ennast kokku nagu siil, olge julgemalt!» Sellega päästis Särev kohe köidikud lahti. Saingi julgemaks, see monoloog tuli vist lõpuks korralikult välja. Ja sellest julgusest oli omakorda edaspidiseks palju kasu.

Tammsaare ise muidugi ei armastanud teatris käia. Avalikult vähemalt mitte. Kui pandi esietenduseks kohad kinni — nagu ikka pandi: autorile koos abikaasaga —, siis tuli alati ainult abikaasa üksi. Tammsaare oli vahel kuskil teisel rõdul või tagapool, meie ei teadnudki, et ta oli teatris. Kord olevat ta küll Särevile öelnud, et too avastab tema tükkidega noori näitlejaid. Eks Reet Aarma mängis näidendis «Kuningal on külm», tema oli üks, ja olevat siis vist nimetanud ka mind. Mulle on ta küll ühe raamatu kinkinud, aga ma ei tea, kuhu see sõjakeerises kadus. Teatris tagapool, näitlejate poolel, teda ka kunagi liikumas ei ole näinud, nagu teisi autoreid ikka vahel kohtas.

Tammsaaret olen ikka armastanud ja on ka palju mängida tulnud. «Vargamäed» mängisime peaaegu 20 aastat. Juhtus nii, et kõik Pearud surid. Esimene Pearu oli Johannes Kaljola, teine, Ruut Tarmo, vajus samuti manalasse. Siis õppis osa ära noor Olev Tinn, aga temagi suri. Mängisime seda väga kaua. Pärast sõda käisime sellega maal ringreisidel. Saalid olid puupüsti täis. Paluti, et me jätaksime aknad lahti, et inimesed õues vähemalt kuuleksid — seltsimajadesse ei mahtunud lihtsalt nii palju tahtjaid sisse. Draamateater liikus siis ringi rändteatrina. Elasime vagunites. Käisime maal — kevadel kuus ja sügisel neli nädalat. Maa rahvas (linnarahvas muidugi ka) oli meist ikka huvitatud, saalid olid rahvast tulvil. Eriti just pärast sõda, raskused ja mured said inimestel kaelast ära.

Muidugi ei saa rääkimata jätta Kalmetist, tema mu ju Draamateatrisse kutsus, temaga koos olen paljudes lavastustes töötanud.

«Tseesar ja inimene» oli üks tähtsamaid ja meeldejäävamaid asju, mis me Kalmetiga koos tegime. Mängisin seal Sunnega, üks Sunne olnud ju ka vanem, aga partnerina hoopis midagi muud (kui Türk). Ääretult intelligentne näitleja. Selles tükis oli tugev ansambel ja partneritest oli mulle väga abi. Partnerid loevad vahel tohutult.

Ja Kalmet ise oli abiks. Kalmetil oli pedagoogilisi võimeid noortega töötamiseks. Ta oli tol ajal teatrikoolis õpetaja. Küllap sellepärast tegeles meiega, näitlejatega, laval rohkem. Kõneles detailselt, oskas suunata nii, et ei saanudki aru, et see on tema poolt. Särev nägi ka, kui viltu läks, aga ei osanud iga kord sellest mõrast või lõhest üle aidata. Kalmeti nõuannetest oli rohkem praktilist kasu. Tema oskas tööd teha, armastas öelda, et kui see andeojake muidu vulisema ei pääse, siis tuleb enne kaevata. Tema oli samuti esimene, kes meile Stanislavskit tutvustas. Tahtis ise ka kirjutada lavastuse temporütmist. Mina tol ajal sest suurt aru ei saanudki. Nüüd olen nagu rohkem hakanud taipama, mis see õieti on.

Kalmet usaldas väga noori. See on kõige tähtsam Kalmetist rääkides. Näiteks Olli Ungvere ja minugi tõi ta ju teatrisse ilma teatrikoolita, nägi küll, et me oleme saamatud selles ansamblis, aga töötas meiega.

Meil oli nagu kaks teatrit. Noortega töötasid Sunne ja Kalmet. Tarmol oli jälle oma, peaaegu kindel trupp, tema tegi ainult kogenud meistritega. Noh, ja Särev tegi siis kõigiga kokku.

Kalmet oli kogu aeg kursis Kesk-Euroopa teatrieluga. Soome teatrit ka tunti. Soome teater oli meist ees, isegi, nagu mulle tundub, läti teater vist sammukese.

Üks viimaseid tükke, mis Kalmet minuga Draamateatris lavastas, oli «Nora». (Norat ja Kleopatrat olen vist üle kõige armastanud.) Seda ma käisin veel pärast sõda «Estoniast» külalisena mängimas. On mees üks väike episood. Mul oli mitme öhtu eest raha saamata. Pärast sõda maksti mulle 150 rubla öhtu pealt. Sain siis nelja öhtu raha korraga kätte — 600 rubla. «Estonia» kõrval turul maksis hani täpselt 600 rubla. Läksin kohe turule ja ostsin selle eest hane. Nii et neli Norat maksis ühe hane!

Kujutlematud hinnad olid sel ajal turul. Ja teatrirahvalgi polnud kerge. Näitlejanna müüsid siis oma garderoobi, minagi mäletan kahte kleiti, mis ära müüsin.

Teie partneritena võib loendada palju säravaid nimesid. Küllap asendasid osalt nemad saamata jäänud teatrikooliharidust?

Seda kindlasti. Partnerid — kõik olid ju targemad minust, kellel kogemused, kellel kool. Üldse, Draamateatri näitlejad lugesid väga palju. Ringreisil olid suured hunnikud kirjandust kaasas. Ja eranditult kõik lugesid — just see on huvitav. Eks siin oli vahest Sütiste mõju suur.

Partneritele mõeldes tuleb rääkida Johannes Kaljolast. Esiteks andekas, ja võttis ikka asja raske tööna, suhtus oma kutsesse väga tõsiselt. Mina ka ei sallinud, kui proovides tegeldi kõrvaliste teemadega. Eks see suhtumine meid lähendaski. Kui Kaljola oli laval, siis mängis kaasa terve füüsis, käed, sõrmeotsad. Tal oli eriline, terav pilk. Temaga oli alati tore mängida. Visnapuu ütles mulle juba algul, et ma vaataksin, kuidas Kaljola töötab, üldse jälgiksin teda.

«Tubakatees» olime Kaljolaga koos. See oli mul esimene raske karakterosa. Selles tükis oli erakordne olustik ja olukord. Nad olid vaesed, näljas. See naine, keda ma pidin mängima, oli sünnitanud 12 last. Algul oli osade jaotus teistsugune: Salme Reek pidi mängima Aadat ja mina lõhkise mokaga tüdrukut. Nii oli kevadel. Aga proove alustasime sügisel ja siis oli juba vastupidi, nagu ka lõpuks jäi. Kalmet ütles, et ta oli suvel järele mõelnud, et kuidas see Reek ikka need 12 last ära sünnitaks.

Mäletan, mul tuli see osa nii: hakkasin mõtlema, et nad on näljas. Nii vana inimene, küllap käiagi raske. Hakkasin siis käies aina tugesid otsima. Siin nõjatusin posti, seal värava vastu. Käies ja seistes, istudes isegi — saaks aga kuskilt tuge. Ta ei hooli enam oma välimusest — ei kammist ennast. See parukas, mis mul oli, oli niimoodi sorakil, nagu oli. Tehti mulle selle jaoks sitskleit. Seda ma siis nühhisin vastu ahju ja vastu põrandat, trampisin ta peal — et vanaks saaks. Hakkasin väga armastama seda osa.

Fotomälestus 1936. aasta suvest.



Kleopatra. W. Shakespeare'i «Antonius ja Kleopatra» (1955. Lavastaja I. Tammur).

H. Ibseni «Nora» (1942). Dr. Rank — Johannes Kaljola, Nora — Aino Talvi, Helmer — Juhan Jürge, pr. Linde — Linda Tubin (lavastaja L. Kalmet).

S. Kiedrzyński «Õnn algab homme» Tallinna Draamateatris (1938). Ludivig Morel — Olev Eskola, Teresa — Liina Reiman, Ola — Aino Talvi (lavastaja E. Türk).



Selle rolli eest sain ka kolleegide käest kiita. Lasner ütles, et kui noor näitleja tuleb, siis mängib algul iseennast, ja et selle järgi ei oska veel midagi arvata. Aga nüüd võib juba õnne soovida.

Teine huvitav inimene ja näitleja oli August Sunne. Tema oli suur tööinimene. Tundus tasakaalukas, väga intellektuaalne. Just laval mõjus tohutu intelligentsiga. Tema löi laiema laastuga, oli lakoonilisem, rahulikum. Sunne pani peamist rõhku sõnale (kuigi Kaljola ei olnud väiksem sõnameister). Sunne hääl oli ilus, haruldane. Tema lõpp oli kurb, nii mõtetu — panna käsi oma elu külge! Talle laoti ka palju kohustusi 1941. peale: dekaadi ettevalmistamine jm. Oli juba haige inimene. Ei jõudnud enam.

Lavastajana jäi Sunne nagu märkamatuks. Mõni teeb ennast tähtsaks, teeb end lärmaakaks. Jääb meelde, et ta on seal ees ikka olnud. Aga Sunne jäi märkamatuks, kuigi tööd tegi palju ära. Ta töötas ju peamiselt noortega.

Voldemar Aleviga mängisin palju raadioos. Seal tehti saateid heliloojatest, nende elust. Tema valiti ikka tihti mõneks heliloojaks, kas või näiteks Tšaikovskiks. Ja mina tegin siis nendes saadetes tihti kaasa, partnerina. Alev tegi nalja, et kui tema pandaks lastetükis kukke mängima, siis mina oleksin tingimata kana.

Hiljem olen teistest rohkem Karmi partneriks olnud, mänginud muidugi ka mõlemate Eskolatega, Ratassepaga.

Kui Lauter mu 1944. aastal «Estoniasse» viis, sain paljude huvitavate inimestega koos mängida. Üldse see aeg oli ilus. Sõda oli lõppenud, oli lennu tunne — sai Pinna ja Lauteriga koos mängida, Üksipiga kahekesi koos laval olla! Albert Üksip ei olnud sugugi kuiv näitleja, ta oli huvitav inimene, väga suur loodusesõber — tal oli ju isiklik herbaarium. Pinnast mäletan, kui jõuliselt ja elavalt ta laval mängis veel siis, kui surm nii lähedal. Improviseeris küll, aga rohkem nii erisuguste varjundite andmisega, teksti ta otseselt ei muutnud. Meeles on Meta Luts — võraturu-karakternäitleja. «Estonias» oli ju tol ajal veel etteütleja. Oli proovides, aga ka etendustel — jälgis ja vaatas; kes komistas, neile ütles märgusõna ette. Draamateatris polnud ammu mingit etteütlejat, harjusin sellega nii ära. Ma mäletan, kuidas ma ükskord proovis küsisin, et kas etteütlejat on ikka vaja, et see ju segab. Ja kuidas siis kõik vanad estoonlased mulle altkulmu otsa vahtisid. Ma püüdsin seletada, et midu saab ka hakkama, et meil juba ammu ei ole. Selle peale Meta Luts kähvas: «Teil ei olnud, aga meil jälle on!» Nemad olid kõik suured meistrid etteütlejat jälgima ja teksti püüdma. Mina seda ei oskagi. Eks ta ole nii, kuidas noorelt on õpitud ja ära harjutud.

Liina Reimaniga mängisin koos näidendis «Önn algab homme». Ühelt poolt aitas ka tema (Sütiste kõrval) mul seda rolli valmis teha. Reiman käis proovides, vaatas pealt. Käis minu pool kodus paar korda. Analüüsisime. Reiman, kui nägi, et kellelgi ei tule välja, siis võttis kohe üksikult ette ja tegi tööd (näiteks Suuroruga, kes oli ta partner). Töökaim inimene, keda mina olen näinud. Mina ise ei ole ka nüüd, ütleme, lohakas, aga kui ma ära tüdinen, siis viskan ikka käest ära: nüüd ma tahan puhata. Reiman ei väsinud kunagi, st ei tüdinenud. Raamatuga ei tahtnud ta palju proovi teha, kuid õppis täpselt teksti, sellega õpetas ka noori. Ta nõudis täpsust ja see mulle meeldis. Talle ei meeldinud, kui tekst oli risustatud. Ta tahtis, et kirjaniku tekst oleks puhas, täpselt nii nagu kirjutatud. Reiman oli aus teatrinäitleja, aus publiku, partneri ja autori vastu.

Draamateatriga oli mul esimene reis. Kaasas oli kaks lavastust: «Mees merelt» ja «Kummitused». Liina Reiman mängis «Kummitustes» proua Alvingut. Mina tegin oma esimest osa — näidendis «Mees merelt». Ühel ringreisiohtul oli Soonpää vaatamas. Ma olin närviline! Tulin ohtul koju, Reiman ootas. Tegi teed, pakkus moosi, klaasi veini. Pani mulle kõik ette. Keerles mu ümber. Pani magama. Ta oli nii peenetundeline. Sai aru, et mul oli hirmus paha enesetunne. Teised ei taibanud üldse, et mul midagi viga oleks olnud. Oli inimene taktiga!

Teile on ju ka annetatud Liina Reimani sõrmus. Kas olete juba mõelnud, kes peaks sõrmuse järgmiseks omanikuks saama?

Jah, olen mõelnud. Sellega ongi nii, et seisan mõnevõrra raske küsimuse ees. Tegelikult oleks pidanud sõrmuse saama keegi noorema põlvkonna näitleja, minu kätte jõudis see liiga hilja. Praegu ongi nii, et loogiliselt peaksin andma sõrmuse selle põlvkonna näitlejale, kellele see tunnusmärk tuleks nüüd samuti hilinevalt. Nii et peaksin vist hoopis ühe põlvkonna vahele jätma, et sõrmuse pärandamisel oleks tema kandja jaoks kaugema tuleviku suhtes innustav mõte. Praegu aga ei oskagi kedagi noorematest lõplikult valida või õigemini — esile tõsta. On ju päris palju häid näitlejannasid ja osatäitmisi, aga kedagi eraldi esile tõsta... Mul endal on elus väga vedanud. Suuri ülesandeid sain kohe ja järjest, kui draamalavale tulin. Repertuaarist oleneb ju noore näitleja arenemine. Ei tule midagi, kui ainult paarifraasilisi rollikesi teed. Mulle tundub, et üldse on praegu noorte naisnäitlejate rakendusega kuidagi kehvasti. Antakse igapähele midagi, aga omal ajal ehitati ju üksikute peale lausa repertuaari üles. Nüüd on koosseisud suured, kindlasti seisavad paljud ka sellepärast jõude. Aga valida keegi ikka tuleb. Aega on ju nii vähe jäänud.

*Aino Talvi mõtted ja mälestused üles kirjutatud
(1970. ja 1983. a) REET NEIMAR ja MARGOT VISNAP*

Maitse kultuurifenomenina

MOISSEI KAGAN



Mida me maitsest teame ja mida ei tea

Teoreetiliste probleemide (nagu kunstiteostegi) saatus võib olla kummaline: kord tõusevad nad kultuuris esile, pälvivad üldist tähelepanu ja nende lahendused hakkavad teokalt mõjutama elupraktikat, siis aga nihkuvad tagaplaanile, sest teoreetikud unustavad nad ära ja praktikud hakkavad neist mööda vaatama. Maitseprobleemi saatus esteetilise mõtte ajaloos ongi kujunenud nii.

Sõna «maitse» sai kategooriaalse tähenduse XVII sajandil ning lüüdis kohe klassitsismi esteetika juhtmõistete hulka, tähistades aristokraatsete taieste kunstilise väärtuse alust («head maitset»); ja XVIII sajandil puhkenud klassitsismivastases võitluses oli maitse nii kunstipraktikas kui ka esteetikateoorias «objektiks», mille nimel piike murti. Selle ajastu esteetilise mõtte kõrgeim saavutus — I. Kanti «Otsustusvõime kriitika» — keskendus viimaks just maitseotsustuse analüüsile. Kummatigi oli huvi maitseprobleemi vastu XIX sajandil ja XX sajandi esimesel poolel kadunud.

Viimastel kümnenditel on meil maitsest kirjutatud mõndagi: probleemile pühendatud erimonograafia¹; mitu brošüüri²; peatükk uurimuses mitme esteetikakategooria ajaloost³; peatükk esteetika õpikus⁴; lõpuks on tehtud paar katset viia maitse kategooriate süsteemi, mis hõlmab esteetilist ja kunstitaju kui kompleksset, seesmiselt korrastatud tervikut⁵.

Näib, nagu teataks maitsest kõike olulist: seda, et ta on inimese psüühilises tegevuses tõepoolest jälgitav; seda, et ta kujuneb isiksuse esteetilise kasvatus e käigus; et maitset iseloomustab emotsionaalse ja ratsionaalse, subjektiivse ja objektiivse, individuaalse ja sotsiaalse diallektiline seos; et head maitset eelistatakse halvale; et maitsete mitmekesisusel, «headel ja erinevatel» maitsetel on olemasoluõigus. . .

Ometigi oleks ennatlik arvata, et maitseprobleem marksistlikus teaduses on juba vajaliku täielikkuse ja selgusega lahendatud, sest terve sari üpris tõsiseid küsimusi ootab tänini vastamist.

Esimene sellest sarjast on hästi lihtne: kas maitse on ilu- ja kunstitaju psühholoogia vältimatu element? Kui jah, siis kuidas võivad autorid, kes kirjutavad eriuurimusi kunstitajust,⁶ toime tulla sootuks ilma maitsekategooriata? Kui ei, siis missugused psüühilised mehhanismid tagavad esteetiliste ja kunstiliste väärtuste tajumise, ja kuidas?

Või teine, niisama elementaarne küsimus: kui maitse on ikkagi olemas, siis mis on tema psüühiliseks substraadiks ja kuidas seondub ta inimese teiste psüühiliste võimetega? Kui maitset tunnustatakse «psüühika instrumendina», siis miks psühholoogiaõpikutes ei pühendata talle omaette rubriiki teiste psüühika eriomaste võimete — aistingute, taju, mõtlemise, emotsioonide, mälu, kujutluse kõrval? Kui aga maitse ei pälvi niisugust au sellepärast, et tal puudub mis tahes kvalitatiivne erisus, siis miks ei ole õnnestunud argumenteerida tema kuulumist mõnesse teise psüühilisse protsessi — aistingusse, elamusse, mõtletegevusse, kujutlusse?

Üks üpris oluline küsimus veel: esteetiline maitse ja kunstimaitse — kas nad on ühe ja sellesama nähtuse eri nimetused või teatava psüühilise mehhanismi lahknivad teisendid? Kui teine ettekujutustest osutub õigeks, siis mille poolest kunstimaitse erineb esteetilisest maitsest? Või esinevad nii üks kui teine realselt vaid konkreetsete variatsioonide mitmekesise kimbuna, näiteks esimene — muusika-, teatri-, kinematograafilise maitseena? . . .

Leida vastust kõigile neile ja paljudele teistele küsimustele ei ole kerge, muu hulgas ei ole kerge sellepärast, et maitseprobleem kuulub terve hulga teaduste — üldpsühholoogia ja sotsiaalpsühholoogia, kunstiteaduse ja kulturoloogia ning mõistagi esteetika kompetentsi ja huvisfääri. Esteetikal on nende hulgas eriline asend, sest tema on oma filosoofilise spetsiifika tõttu ainsana pädev ja seatud looma maitsest terviklikku ettekujutust ning seega avama tema eri aspektide

¹ Молчанова А. На вкус, на цвет... Теоретический очерк об эстетическом вкусе. М., 1966.

² Маца И. Об эстетическом вкусе. М., 1963; Коган Л. Н. Художественный вкус. М., 1966; Скатерщиков В. К. Об эстетическом вкусе. М., 1974.

³ Лосев А. Ф., Шестаков Б. П. История эстетических категорий. М., 1965.

⁴ Марксистско-ленинская эстетика. Под редакцией М. Ф. Овсянникова, М., 1973. (Peatüki autor: J. S. Gromov.)

⁵ Этическое и эстетическое. Под ред. М. С. Кагана и В. Г. Иванова, Л., 1971. (Vastava ja kirjutat T. D. Vereštšagina); Каган М. Художественная деятельность как информационная система. «Искусство кино», 1975, № 12.

⁶ Vt näiteks: Якобсон П. М. Психология художественного восприятия. М., 1964; artiklite kogumik «Художественное восприятие», Л., 1971.

vahekorra uurimispraktikas. Sellepärast on esteetika ühelt poolt kohustatud integreerima kõigi üksikteaduste andmeid maitse kohta, teiselt poolt aga koordineerima pürgimusi kõigis maitsest huvitatud teadustes niisuguse teooria tasandil, mis võimaldab maitset käsitada psüühilise tervikuna. Et maitsest säärane tervikettekujutus saada, peab esteetika maitse analüüsil rakendama süsteemiuurimise põhimõtteid, mis eeldavad kolmikühtsust⁷ funktsionaalse, historistliku ja aineuurimisaspekti vahel. See tähendab, et esteetika seisab silmitsi kolme omavahel seotud ülesandega: a) eritleda maitse kui psüühika kompleksse mehhanismi kõiki elemente ja nende vastastikust suhet; b) jõuda selgusele, kuidas igaüks neist elementidest funktsioneerib tervikstruktuuris ja missugused on maitse üldised funktsioonid esteetilise teadvuse ja kunstitaju avaramas süsteemis; c) mõista maitse arenguprotsessi seaduspära nii ontogeneesis (inimindiiviidi biograafias) kui ka fülogeneesis (maailmakultuuri ajaloos), ja lõpuks d) kavandada maitse edasise arengu perspektiivid sotsialistlikus ühiskonnas.

Mõistagi pole käesolevas artiklis võimalik realiseerida selletaolist maitseuurimisprogrammi. Selleks läheb tarvis eri teadusharusid esindava teadlaskollektiivi suuri jõupingutusi. Järelikult on maitseprobleemi süsteemse uurimise kõrval nõutav ka kompleksne lähenemine ja võib loota, et see teostatakse filosoofilise esteetika, kunstiteaduste, psühholoogia, sotsioloogia, pedagoogika, informatsiooniteooria koordineeritud ühistöös... Seni tuleb käsitleda maitseteooria üksikuid külgi. Neist mõnele, mis pakub otsest huvi kunstipraktikale, heidetaksegi valgust käesolevas artiklis.

Milleks inimene maitset vajab?

Mõistet «maitse» esteetiline mõte enne XVII sajandit ei tundnud. Küllap ei läinud tal seda tarvis: arutlused sellest, mis ilu on ja mis kunst on, ei juhtinud veel vältimatu vajaduseni selgitada, kuidas inimene neid objekte tajub. Näis, et kaunist eset tajutakse niisamuti nagu mis tahes muudki — meeheelundite abil, ja et kunstiteos apelleerib kaemusele ja mõistmisele nagu mis tahes muudki teostused. Ja ehkki juba Platon ning tema jälgedes Plotinus olid ilutaju seostanud Erosegaga, st armastusega kauni vastu ja ehkki Aristoteles oli katarsise mõistesse kätkenud kunstielamuse psühholoogilise mehhanismi, ei olnud nendel mõistetel kummalgi juhul mingit spetsiifilist sisu, sest nii armastus, kaastunne kui ka hirm ei ole sugugi omased ainult esteetilisele või kunstitajule.

Mõiste «maitse», mis esialgu märkis gastronoomilisi aistinguid, kanti esteetiliste ja kunstiobjektide taju valdkonda üle XVII sajandil. Me kohatame seda hispaanlase Graciáni, prantslase La Rochefoucauld' teostes, XVII sajandi algul pühendatakse maitsele juba hulk eriartikleid, brošüüre ja isegi traktaate, ta muutub üheks esteetilise mõtte keskseks kategooriaks. See polnud muidugi teoreetikute kapriis, vaid väljendas Euroopa kultuuri arengu mõningaid tähtsaid seaduspärasusi. On iseloomulik, et esteetika kujuneb iseseisvaks filosoofiliseks distsipliiniks just sel ajastul; on iseloomulik, et just selleaegse ühiskonna kunstielus muutub kirjandus- ja kunstikriitika iseseisvaks ja üpris teojuuliseks; on iseloomulik, et nimelt XVIII sajandil tõuseb ilu ja kunsti autoriteet niisugusesse varem saavutamata kõrgusse, et esmakordselt kultuuriajaloo hakatakse esteetiliselt kasvatuses nägema inimese harmoneerimise ja sotsiaalsete suhete ümberkorraldamise peamist vahendit. Nimelt niisugusele järeldusele jõudis Friedrich Schiller, suur saksa

luuletaja ning mõtleja, lähtudes Kanti esteetika üldisest kontseptsioonist, milles — toonitagem seda uuesti — keskse kooha on hõivanud maitse analüüs.

Kõiki neid fakte üldistades on meil õigus järeldada, et maitseteooria hämmastav saatus XVIII sajandil oli seotud nende objektide omapära väga sügava teadvustamisega, mille tajumine on maitse eelduseks ja päris-erialaks. Tõepoolest, seni kui Euroopa kultuuris valitseid ratsionalistlikud kujutelmad, läheneti kauni määratlemisele peaaegu nagu matemaatilisele probleemile, kunsti aga vaeti teadusliku tunnetamise kriteeriumidena ja tituleeriti koguni «teaduseks» (näiteks Leonardo da Vinci või Tatištšev); vastavalt sellele peeti tema tajumise organiks sedasama mõistust, mis on teadusliku tunnetamise instrumendiks; kunst ja ilu — nood «mõistuse kasulapsed» — ei äratanud kuigivõrd XVI–XVII sajandi suurimate mõtlejate huvi. Ent kui kultuuri dramaatiline arengukulg vastustas just hakas lahti harutama ühekülgselt ratsionalistlike inimese- ja maailmamudelite paikapidamatust, kui sentimentalism avas silmad inimelu emotsionaalse sfääri tähendusele, siis hakati ilu ja kunsti hindama hoopis teisiti kui lähiminevikus: neis hoomati midagi enam kui ebatäiuslikke töö ja teaduse koopiaid, midagi spetsiifilist ja kordumatut nii nende sisu kui ka sotsiaalsete funktsioonide poolest. Sellepärast saigi hädavajalikuks otsida psüühika iseseisvat mehhanismi, mis, erinevalt mõistusest, oleks võimeline «salvestama», nagu me täna ütleksime, eripärast informatsiooni, mida kätkeb ilu ja vahendab kunst. Kõige täpsemini ja järjekindlamalt teadvustas seda probleemi XVIII sajandi keskel Charles Batteux, kelle arutlused osutusid nii sügavaiks ja huvitavaiks, et me lubame endale neid lühidalt refereerida.

Kui teadus apelleerib mõistusele, siis kunst — erilisele tundele, mida nimetatakse maitseks. «Maitse kunstis on samaväärne intellektiga teaduses.» Viimane kujutab endast «võimet tunnetada tõe ja valet ning neid teineteisest eristada». Batteux võrdleb intellektuaalset tunnetust valgusega, mis aitab asju näha niisugustena, nagu nad reaalselt on, aga maitset — soojusega, mis tõmbab meid asjadele ligi või tõukab neist eemale. Lühidalt öeldes, kui intellekt «käsitab asju iseeneses, vastavalt nende olemusele, täiesti sõltumatult nende suhtest meiega», siis maitse «tegeleb nendesamade asjadega, kuid nende suhtes meiega».⁸

Nüüdisfilosoofia keeles nimetatakse seda väärtussuhte keh-testamiseks; ent intellekti kutsumuseks on tõe leidmine.

Me ei jätka seda ajaloolist ekskurssi — lugeja võib viidatud töödega soovi korral tutvuda ka esteetilise mõtte ajaloo eriuurimuste vahendusel.⁹ Siin oli pöördumine ajalukku vajalik vaid selleks, et mõista maitsekategooria enda tekkimise seaduspära esteetikateaduses, mis hõlbustab tabada küsimuse olemust: kategooria «maitse» on esteetikale hädavajalik selleks, et tähistada inimpsüühika spetsiifilist mehhanismi, mis tagab esteetilise taju ja kunstielamuse võime. Seetõttu edaspidigi, XIX ja XX sajandil pälvis maitseprobleem uurijate tähelepanu just siis, kui nad lähtekohana tunnistasid esteetiliste ja kunstiliste väärtuste spetsiifilisust; ja see probleem taandus teoreetikute vaateväljalt, niipea kui nad hakkasid ilu pelgalt töö meeliseks avaldumisvormiks ja kunsti sellesama töö kujundlikuks tunnetamiseks pidama: neil juhtudel osutus, et ilu ja kunsti tajumiseks piisab, kui inimesel on normaalsed aistingud (nägemine ja kuulmine) ja enam-vähem arenenud mõtlemine. Teatava erilise psüühilise organi otsinguiks ei teki siin mingit alust... Säärase neoratsionalistliku «maitsetu» esteetika esindajaid võib kohata — paraku! — ka meie ajal ja meie maal,

⁸ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 2. М., 1964, с. 383—384.

⁹ Лекции по истории эстетики. Под ред. проф. М. С. Кагана. Кн. I. Л., 1973; кн. 2. Л., 1974. 17

kuigi on ilmselge, et sellised vaated ei kooskõlastu kunstielu reaalse praktika ega ühegi inimese esteetilise kogemusega.

Maitset tuleb käsitada kui inimese ajalooliselt kujunenud võimet (mis iga isiksuse kasvatusprotsessis tekib iga kord uuesti) ära tunda, tabada, tajuda ja läbi elada reaalsete esemete ja nähtuste esteetilist väärtust — kui juttu on esteetilisest maitsest, ja taieste kunstilist väärtust — kui silmas peetakse kunstimaitset. Maitse olemasolu väljendab isiksuse teatud iseseisvusastet, tema esteetilise ja kunstilise arengu kõrget taset, teadmist oma õiguses evida arvamuste vabadust ja kanda arvamuste eest isiklikku vastutust.

Nendest sissejuhatavatatest arutlustest piisab, et selguks maitseprobleemi praktiline tähendus rahva esteetilise kasvatuses täiustamisel, kriitikategevuses, kogu meie kunstielu efektiivsel juhtimisel. Kuid selleks, et edukalt kasvatada maitset, peab teadma, mida ta endast kujutab, kuidas ta «töötab» ja missuguste seaduste alusel kujuneb. Kõigepealt selgitagemgi, millega õieti on tegemist — maitse või maitsetega?

Maitse või maitseed?

Kasutades seda mõistet mitmuses, ei pea me sugugi silmas erinevate inimeste maitseid, st sõna «maitseed» argitähendust, vaid midagi hoopis olulisemat: ühelt poolt erinevust esteetilise ja kunstimaitse vahel, ja teiselt poolt erinevust kunsti eri valdkondade tajumisvõime — muusikamaitse, sõnakunstimaitse, teatrimitse jmt vahel.

Iga inimene teab omast käest, et kellegi ilumeel võib olla näiteks looduse suhtes arenenud, aga kunsti suhtes puudulik; võib evida väga rafineeritud maalitaju ning olla ükskõikne reaalsete maastike esteetiliste väärtuste suhtes.

Esteetilise ja kunstimaitse samastamine on mõistete «esteetiline» ja «kunstiline» samastamise üldisi ilminguid, mis meie esteetikas viimase kahekümne viie aasta jooksul laialt levis. Oleme korduvalt välja astunud nende kahe põhimõtteliselt erineva kategooria sisu võrdsustamise vastu ja piisab, kui lisada, et nende ühtelangevuse kahjuks räägib kõrvutus, mille kohaselt esteetiline maitse on võime tajuda reaalse maailma esteetilisi väärtusi ja kunstimaitse on võime vastu võtta kunsti kaudu vahendatavat kunstilist informatsiooni. Mõistagi sisaldab viimati mainitu vältimatu komponendina esteetilist suhtumist, kuid ta ei ole esteetilisele taandatav: kunstimaitse lubab nimelt hinnata taieste kunstilist väärtust, sellesse aga põimuvad kontrastselt ka esteetilised ja kõlbelised, poliitilised, religioossed, utilitaarsed ja tunnetuslikud väärtused. Just sellepärast eeldab arenenud kunstimaitse avarat vahendussüsteemi: seda vahendab isiksuse üldine vaimne areng, tema kõlbelised, poliitilised jmt huvid, tema kunstiteadusliku ettevalmistuse (sh antud kunstiliigi keele, traditsioonide, tinglikkuste mõistmise) tase. Nimelt seepärast võiski K. Marx pidada inimese kunstinaudingu võimet sõltuvaks tema «kunstilise harituse» tasemest¹⁰. Esteetiline maitse looduse suhtes kujuneb juba täiesti teisel alusel — inimese igapäevases praktilises seoses teda ümbritseva looduskeskkonnaga. (Näiteks Derzu Uzalal — kasutagem võrdlemisi värsket filmimudelit — küünib see tunduvalt kõrgemale kui haritud, intelligentsetel, kunstiliselt arenenud Arsenjevivil.)

Vahest eriti ilmekalt avaneb kunstimaitse erinevus esteetilisest maitsest esimesele tunnuslikus aktiivsuses, mida tavatsetakse nimetada «kaasaloomiseks». Tõepoolest, vaataja, lugeja, kuulaja otsekui

jätteks ja viiks lõpule kunstniku poolt teosesse kätkevad töö, ja mida arenenum kunstimaitse, seda võimekam «tajumistalent».

Teisest küljest on vaieldamatu seegi, et kunstimaitse raames eristuvad muusikamaitse ja maalimaitse, võimed nautida tantsu või värse, isegi värse või proosat. Ehkki teater ja film on sõsarkunstid, leidub ometigi inimesi, kes on arvanud teatrisse, aga kinematograafiasse suhtuvad põlglikult ja, vastupidi, leidub teatri suhtes täiesti ükskõikseid «kino-maane». Sääraseid äärmusi arvesse võtmatagi tuleb tunnistada, et ühe ja sellesama inimese maitsete arengu ebaühtlus on üldine ilming (mis muu hulgas väljendub selles, et kirklikud teatraalid kalduvad kinematograafiat hindama lavakunsti mõõdupuuga ja et inimestel, kes absolutiseerivad filmikunsti esteetilist väärtust, on soodumus nii loomingu kui ka tajumisel «kinematografiseerima» lava- või televisioonipärast tegevust).

Niiviisi osutab reaalne praktika sellele, et teatri- ja filmimaitse on kunstimaitse eri modifikatsioonid, sedavõrd erinevad, et ühe areng võib kulgeda teise arvel või isegi kahjuks. Üeldu kehtib kõigi teistegi kunstimaitse liikide kohta. Siit tuleneb, et mõiste «kunstimaitse» on tegelikult abstraktsioon, konkreetsete kunstimaitsete terve kimbu, sugulusrühma, klassi koondtähistus.

Selsamal alusel võib väita, et ka esteetiline maitse on realselt olemas vaid konkreetsete ja piisavalt erinevate modifikatsioonide näol. H. Poincaré oli absoluutselt õigus kui ta ütles, et «profaanid» ei küüni esteetiliselt tajuma teaduslikku mõttekulgu¹¹. Võib väita, et asi on nii igas teiseski professionaalses sfääris, milles esteetiline eneseteadvus areneb proportsionaalselt selle «saladuste» tundmaõppimisega ja lahkneb just seetõttu järsult sellesama inimese esteetilise vastuvõtlikkuse tasemest muudes elusfäärides.

Mõiste «maitse» tähistab niisiis tervet gruppi psüühilisi sõsarmehhanisme. Nendevahelise erinevuse määrab hindamisele kuuluvate valdkondade (elurealiteedi või kunstilise tegevuse) omapära, läheduse aga nende ühisfunktsioon, mis psüühika muudele võimetele on kättesaamatu, — nimelt olla ülitundlikuks «aparaadiks», mis määrab esemelise maailma nähtuste esteetilise väärtuse mõõdu või kunstiteoste kunstilise väärtuse mõõdu.

Maitsehinnang ja maitse hinnang

Mis tahes maitseotsustus on hinnanguline otsustus. Kuigi paistab, et meie esteetikud tunnistavad seda teesi üksmeelselt, ei anta sellele kaugeltki ühesugust tõlgendust, mis johtub eeskätt väärtuste filosoofilise teooria läbitöötamatusest ja tunnetuse ning hinnangu, hinnangu ning väärtussuhte kui inimese vaimutegevuse sfääride vahekorra ähmasusest. Sellele juhtis omal ajal õigusega tähelepanu A. S. Moltšanova, ometi pole läinud kümnendi jooksul olukord kuigi võrd muutunud. Marksistlik aksioloogia jääb võrreldamatult vähem läbitöötatud alaks kui marksistlik gnoseoloogia. Oleme seetõttu sunnitud tegema filosoofilise kõrvalepõike, põhjendamaks meie käsitlust maitse väärtuselis-orientatsioonilisest funktsioonist.

Oma otsustustes ei räägi maitse sellest, mis hinnatav objekt on, vaid sellest, mida ta tähendab hinnangut andva subjekti jaoks.

Aksioloogilise situatsiooni (st väärtuste kehtestamissituatsiooni) paradoksaalsus seisab üldiselt öeldes selles, et subjekt tajub objekti tähendust enda jaoks kui antud objekti teatavat suhet temaga. Inimkonna

¹¹ Пуанкаре А. Наука и метод. Одесса, 1910, с. 67.

ajaloo koidikul väljendus see looduse otseses inimlikustamises, hingestamises. Loodusele omistati võime tunda, soovida, suhtuda ja sellega kooskõlas anti hinnanguid tema ilmingutele (analoožilisel hinnangu-tega inimeste tegevusele): loodus oli kas hea või kuri, hüvettoov või kurjakuulutatav (meie ei teadvusta väljendite «head päeva», «maamaa», «lõõtsuv tuul» jmt tegelikku etümoloogiat). Siit kasvasid välja inimese loodusesuhtumise kaks vormi — religioosne ja esteetiline —, mis on otse vastandlikud selles mõttes, et religioossele teadvusele heiaastub looduses või väljaspool seda jumal — elav inimesetaoline subjekt, esteetiline taju tugineb aga arusaamisele looduse hingestamise metafoorilisusest, inimese loodusesse «sisseelamise» illusoorisusest ja tõendab inimese tugevust ning vabadust looduse suhtes, tõendab seda, et inimene on loodust praktiliselt ja väimselt valdama hakanud. Esteetiline väärtus on see, mis mind esemes kütkestab, rõõmustab, jaatab minu olemasolu maailmas, sest väärtus ei ole objekti tähendus teise objekti, vaid subjekti jaoks, ja väljaspool seda objekti-subjekti seost ei eksisteeri ühtki väärtust — olgu ta esteetiline, kunstiline, kõlbeline, poliitiline või religioosne.¹² Aksioloogiline situatsioon erinebki gnoseoloogilisest just selle poolest, et viimases ütleb subjekt — objekti tunnetamise nimel — enesest lahti, esimest aga käsitab subjekt kui oma seost objektiga, st, subjekt teadvustab väärtuse, mitte tõe.

Sellepärast maitseotsustust ei olegi tunnetuslik otsustus, vaid väärtusotsustus olemuse poolest; formuleeringud «see on ilus», «see on inetu», «see on majesteetlik», «see on rafineeritult kunstipärane», «see on elegantne», «see on vulgaarne», «see on geniaalne», «see on primitiivne» jms, mis seda väljendavad — nad kõik on tajutavate asja(olu)de ning teoste väärtusomaduste määrangud ja neil puudub teadusliku otsustuse kvaliteet. Maitseotsustustes subjekt ei lakka olemast, ei ütle enesest lahti, vaid kuulutab oma suhtumist hindamisele tulevasse ainesesse. Teadagi on kõigil võime teha kunstiteoste kohta maitseotsustusi; nendesamad teoste teadusliku tunnetamise võime on siiski vaid spetsialistidel.

Et õigesti tõlgendada maitseotsustuste subjektiivsust, peab silmas pidama subjekti enese struktuuri mitmekihilist ja püramidaalset, kui nii võiks öelda, iseloomu. Subjekt on filosoofiline mõiste ega ole identne mõistega «inimene». Sest ühelt poolt ei ole inimeses sugugi kõik subjektiivne (kas või füsioloogilised või keemilised protsessid) ja inimesel ei ole alati subjekti roll — ta on ka temale suunatud nii- või teistsuguste tegevuste objektiks. Teiselt poolt ei pea subjektiks olema tingimata indiviid, selleks võib olla terve kollektiiv, ütleme, Moskva Taganka teatri, Leningradi Suure Draamateatri või Eesti «Vanemuise» teatri taoline trupp, orkester või koor, näiteks Ernesaksa meeskoor või filmi tegev võttegrupp — ere näide on Nikita Mihhalkovi juhitud kinematografistide kollektiiv — ühes isikus kui loomingu ühissubjekt. Seega võib subjekti roll olla, esiteks, indiviidil (ühel inimesel), teiseks, mingil sotsiaalsel grupil (perekond, brigaad, klass, rahvus); kolmandaks, teataval sotsiumil, st ajalooliselt konkreetsetel ühiskonnatüübil; neljandaks, inimkonnal tervikuna, kui me iseloomustame teda looduse suhtes.¹³

¹² Oleme selle kohta üksikasjalikumalt kirjutanud raamatus «Человеческая деятельность». Vt. ka artikleid: Эстетическая и художественная ценности в мире ценностей. — Техническая эстетика. Труды ВНИИТЭ. Вып. 30. М., 1981: Проблема ценности и оценки в общей и в технической эстетике. — Там же, вып. 38. М., 1982. Lugejale, keda huvitab antud probleemi üldine filosoofilis-esteetiline lahendus; võib soovitada raamatuid: Нарский И. С. Диалектическое противоречие и логика познания. М., 1969. Столович Л. Н. Природа эстетической ценности. М., 1972.

¹³ Vt selle kohta lähemalt artiklis «Проблема субъектно-объектных отношений в марксистско-ленинской философии». — «Философские науки», 1980, № 4.

Maitseisukohtade ja otsustuste subjektiivsus ilmneb eeskätt selles, et minu maitse väljendab minu sisimalt individuaalset suhtumist maailma, minu emotsionaalseid reageeringuid, minu isiklikku kõgemust, minu kordumatut hingelaadi; ja ikkagi esindab mu «mina», mu kordumatu individuaalsus — kõigele unikaalsele vaatamata — erinevate sotsiaalsete gruppide teatud ahelati: ma kuulun nendesse gruppidesse oma kasvatuse, ühiskondliku seisundi, omandatud kultuuri poolest. Sellepärast paistavad mu sisimalt isiksuslikest maitseotsustustest läbi — mõistagi ilma, et ma seda reeglina ise teadvustaksin — nende sotsiaalsete koosluste esteetilised seisukohad ja kunstihuvivid; sellesse koosluste hierarhiasse kuulub minu vanuse-, professionaalne, hariduslik ja etniline grupp, ühiskonnaklass ja lõpuks see ajalooline sõtsium, milles ma elan ja millesse kuulun kogu oma teadvuse, ala- ning pealistedavusega; viimaks, sedavõrd kui ma olen osake inimkonnast tervikuna, osutub mu «mina» struktuuri aluseks üldinimlik, üldotsiaalne. Loomulikult ei saa viimane nüüdiskultuuris kuidagi ilmneda vahetult, omate, vaid selle mõtestab ümber terve sari sotsiaalsete koosluste «prismasid» ja lõppude lõpuks väljendub üldinimlik nii- või teistsugusel kujul püramiidi tipus — antud inimindiviidis, tema kordumatus vaimumaailmas ning maitstes.

Seda üldise, erilise ja individuaalse dialektikat maitseotsustuses taipas Kant, kirjeldades asjaomase otsustuse ühe antinoomiana maitse erijoont, mis väljendub minu isikliku hinnangu muutmises autoriteete ignoreerivaks, absoluutsele tähendusele pretendeerivaks otsustuseks. Jah, nimelt säärane ongi maitse hindamistegevuse dialektika; see eristab maitseotsustust nii eksperthinnangutest teaduse ja tehnika sfääris, kus hinnangute objektiivsust kontrollitakse eksperimentaalselt ning praktikas, mistõttu need ei saa olla subjektiivsed otsustused, ja füsioloogilistest hinnangutest (nagu «mugav — ebamugav», «maitsev — mittemaitsev»), mis ei pretendeeri mingile üldtähenduslikkusele, vaid fikseerivad kõigest rahuldatus või rahuldamatuse, mida minu organism koges. Nii tulebki välja; et kui gastronoomiliste ja seksuaalsete maitsete üle tõepoolest «ei tasu vaielda» — *de gustibus non disputandum est*, nagu iidne vanasõna ütleb —, siis esteetiliste ja kunstimaitsete üle vaieldi vanasti, vaieldakse nüüd ning tulevikuski. Situationsiooni paradoksaalsus on siin selles, et erinevalt vaidlustest teaduslikel või tehnilistel teemadel ei saa maitse vallas toimuvad heitlused viia ühete lahendusteni. Täpsemalt öeldes kuulub kassatsioonivaba lõpliku otsuse privileeg kogu inimkonnale kui hindavale subjektile, sest nimelt tema on ainsana võimeline tegema autoriteedivaba otsuse — ühelt poolt määrama Dostojevski ja Boborõkini teoste lahkneva väärtuse, teiselt poolt aga tunnustama Mussorgski ja Tšaikovski loomingusüsteemide põhimõttelist võrdväarsust. Kõigil muudel tasanditel jäävad maitseotsustused subjektiivseks tavaliise mõtte ja üksiku inimese seisukohta saab siin vaid suhestada teise, antud alal autoriteetsema isiku (ütlemata, kunstikriitiku) või siis mingi sotsiaalse grupi seisukohaga, mida grupi liidrid väljendavad.

Seega osutub, et kuigi maitse hindab, saab temast endastki hindamisaine: maitsete kokkupõrge, millel ei ole eeldusi anda objektiivset tulemust (nagu seda võimaldab teadus või tehnika), lahendatakse, hinnates maitseid endid «arenenud» ja «primitiivseteks», «headeks» ja «halbadeks», «rafineeritud» ja «vulgaarseteks», «rikutud» ja «terveteks», «vananenud» ja «nüüdisaegseteks», «kultiveeritud» ja «laadamaitseteks» ... Individuaalne maitse satub korrelatsiooni teatavate normidega, mis on omaks võetud mingis sotsiaalses grupis; viimane on, nagu ütlevad sotsioloogid, iga üksiku indiviidi suhtes referentgrupiks. Maitse, olles psühholoogiliseks nähtuseks, ilmutab siin niisiis oma sotsiaal-

psühholoogilisi ja sotsioloogilisi jooni. Maitsete mitmekesisuse, nende heitluse ja arengu probleem peegeldab lõppkokkuvõttes ühiskonna sotsiaalse struktuuri keerukust, mitte aga inimindiviidide lihtsat paljusust. Sotsioloogilised ja sotsiaalpsühholoogilised maitseuurinud, mis üha enam ja enam tunnustust võidavad (näiteks filmivaataja maitse determineeritus sotsiaalsest grupist), on meil osutunud hädavajalikuks just selles seoses. Viide eeskätt professor L. N. Kogani ja tema kaastöötajate uurimustele Uuralis¹⁴ lubab meid vältida seal saadud tulemuste kordamist ning pöörduda probleemi aspekti juurde, mis meie teadvuses on märksa vähem läbi töötatud — individuaalse maitse kujunemisprotsessi analüüsi juurde. Nimetatud protsess mõestab sotsiaalse grupi üldised seisukohad alati erilisel viisil ümber ja tal on sügavad juured isiksuse unikaalses vaimumaailmas. Nimetaksime probleemi seda aspekti «maitse biograafiaks».

Maitse biograafia

Ehkki nõukogude psühholoogide ja filosoofide hulgas on üpris populaarseks saanud ettekujutus, mille kohaselt iga inimese hing on sünnilt *tabula rasa*, nagu kunagi öeldi, «puhas leht», millele kasvatus suudab maalida mis tahes kirju, on asi reaalselt — elukogemust silmas pidades — hoopiski keerulisem. Kasvatus on muidugi ülivõimas jõud ja just tema kujundab inimese kogu teadvuse, kaasa arvatud tema maitset; muidugi ei või esteetiline ega kunstimaitse olla indiviidil kaasa sündinud või, seda enam — päritud, sest inimese esteetiline suhtumine maailmasse ja tema kunstiline teadvus ei lähtu biofüsioloogilistest vajadustest, vaid on kultuuri viljad.¹⁵ Seejuures on küll vaieldamatu, et igal indiviidil on sünnipärane (osaliselt mutatsioonide kaudu päritud) psüühiliste eelduste struktuur, mis nähtavasti oneb ajukoe kordumatust «must-rist» ning seotub vasaku ja parema ajupoolkera ühtlustamata arengunivooga, eri retseptorite (nägemise, kuulmise jm) erisuguse teravusega. Kõik see loob eeldused inimese kunstiloomingulisteks võimeteks, mida tavatsetakse nimetada andekuseks, ja ka tajumisvõimeteks. Võimete sünnipärase, individuaalse kalduvuse, häälestatuse, suundumuse olemasolu on vääramatu fakt, mida kasvatuspraktika on kohustatud alati arvestama.

Nii nagu sünnipärase loominguilise andekuse olemasolu on esmane vältimatu eeldus kunstitalendi kujundamisel hariduse, õpetamise ja kasvatuskõiguse käigus, niisamuti on ka sünnipärane retseptiivne ning emotsionaalne vastuvõtlikkus ainsaks võrseks, millest oskusliku ja sihipärase kasvatamisega saab arendada täisväärtusliku maitse (ehkki võib võrsel lasta hukkuda, räämuda või kasvatada ta väärastunuks, kiiva, igerikuks...).

Kuidas niisuguste maitsevõrsete olemasolu või puudumist ära tunda? Arvatavasti on loomuliku meelelise vastuvõtlikkuse esimeseks märgiks vastavate muljete vajadus, spontaanne emotsionaalne tung süveneda loomadesse või masinasse, joonistesse või meloodiasse, tantsuliigutustesse või värsside lugemisse, mida stimuleerib mõnu, rõõm, nauding tajumisprotsessist enesest. Seejuures tuleb silmas pidada, et loominguilised ja perspektiivsed eeldused on lapsel veel raskesti eristatavad, nad diferentseeruvad üldjuhul suhteliselt hilja; vajadused, tungid ja emotsionaalsed reaktsioonid ilmnevad esialgu taju ja loomingu lahutamatu kompleksina, mis kõige silmahakkavamalt väljendub laste kunstilises mängus (harilikult nimetatakse seda «rollimänguks»).

Kõigest hoolimata säilivad need kolm psüühika komponenti —

¹⁴ Кино и зритель. Опыт социологического исследования. Под ред. Л. Н. Когана. М., 1968.

¹⁵ Эстетическая культура советского человека. Л., 1976.

vajadus; tung ja neid krooniv positiivne emotsioon — arenenudki maitstes, jäävad tema psühholoogilisteks lähtetunnusteks. Ei ole ega saagi olla näiteks tõelist muusikamaitset, kui puudub igapäevane, süstemaatiline vajadus kuulata muusikat, kui muusika ei ole saanud vastupandamatu tungi, armastuse objektiks, kui kokku puuted temaga ei ärata rõõmu-, õnne- ja õndsusetunnet. Siit selgub, et Platoni Eros, mis ühendab ilu ja armastuse või Pico della Mirandola määrang armastuse kui «iluiha» kohta või esteetilise tunde võrdlemine armastusega naise vastu, mida kohtame Tšernõševskit lugedes — kõik nad väljendavad täpselt psühholoogilisi süvaomadusi, mis maitsele on iseloomulikud. Seletada saab seda suhtlemisteooria seisukohast, mille üldfilosoofilisi ja üldpsühholoogilisi põhiteese oleme juba kavandanud¹⁶. Kui suhtlemissfääri haaratakse loodusnähtusi, esemeid või kunstiteoseid, siis tajume neid suhtlemisprotsessi täisväärtuslike partneritena, s u b j e k t i d e n a ja lakkame neid tajumast objektidena, see aga on võimalik vaid niivõrd, kui võrd objektete isiksustatakse, hingestatakse, subjektiiviseeritakse. Säärane ime — kivitüki muutumine elavaks tundeekujuks — teostub kunstilise loomingu aktis ja kordub seejärel kunsti tajumisel.

Niisi on maitse geneetiliseks ja loogiliseks, ühesõnaga struktuurseks «lähtepunktiks» suhtlemisvajadus esteetilise või kunstilise väärtuse kandjatega. Nende «tarbimine» on selle vajaduse realiseerimine, ent — kooskõlas K. Marxi avastatud vajaduste, tootmise ning tarbimise dialektilise seose seadustega — tarbimisprotsess rahuldab, aga ühtlasi ka arendab vajadust. Tsiteerimata siin K. Marxi arvukaid väiteid, mis iseloomustavad seda seaduspärasust üldteoreetiliselt ja majanduspoliitiliselt, meenutame vaid üht neist, mis vahetult puudutab käsitletavat teemat: «Vajaduse puudumisel tootmist ei ole. Kuid just tarbimine uuendab vajadust.» Kunstile ülekantult tähendab see, et «kunstipärane ese» — «художественный предмет» (vene keelde on siin ebaõnnestunult tõlgitud «kunstiese» — «предмет искусства») «loob publiku, kes kunstist aru saab ning on võimeline nautima ilu».¹⁷

See vajaduste rahuldamise ja arenemise dialektika, mis määrab isiksuse maitsete reaalse dünaamika, muudab arusaadavaks aktiivse suhtlemise tähtsuse antud vajaduse objektiga viimase «ülendamise» eesmärgil, nagu ütles V. I. Lenin, ja, tähendab, maitse vahetpidamatu täiustamise ning lihvimise eesmärgil. Kui kõrgelt ei hinnataki teoreetilise hariduse, kunstiajaloo ja esteetikateaduse tundmaõppimise tähendust maitse arendamisel, on maitse kujundamise ja täiustamise põhiviisiks ikkagi v a h e t u s u h t l e m i n e nende või teiste väärtuste kandjatega: loodusega, teaduse ja tehnika produktsiooniga, samuti kunstilise väärtuse kandjate — kunstiteostega. Vaid niisugusel suhtlemisel võib maitse rikastuda talle vajalike kogemustega, andmaks kvalifitseeritud hinnanguid. Ja suhtlemisvajadus väärtuse kandjatega kasvab vaid selles protsessis ümber võimeks otsustada nende väärtuse määra üle.

Niiviisi saab vajaduse ja võime dialektikast üks tähtsuse pooltest olulisi maitse struktuuri tegureid. Nii nagu mis tahes loomulise tegevuse täiuslikkus sõltub talendist ja inimese meisterlikkusest, viimane aga omandatakse tema praktilise tegevuse käigus, niisamuti on hindamisaktiivsuse täiuslikkuskiski sõltuv hindaja vastavatest võimetest ning tema varutud kogemustest. Päril selge, et niisuguse kogemuse positiivne tähendus on seda suurem, mida läbimõeldumalt kogemus tekitatakse; seepärast tõusevad kogemuse loomise teaduslike põhimõtete otsingud

¹⁶ Vt. Каган М. С. Человеческая деятельность, с. 80—90 и 163—168; Каган М. С. Общение как философская проблема, — «Философские науки»; 1975, № 5.

¹⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 718.

esteetilise ja kunstilise kasvatus teooria ja praktika probleemide esirinda.

Kahtlemata vastab olemuselt dünaamilisele sotsialistliku kultuuri arengu objektiivsetele vajadustele samavõrd dünaamiline, pidevalt arenev maitse.

Mõistagi ei ole dünaamilise, uueneva kunsti vastuvõtuks varma maitse kasvatamine üksnes kunstilise ja loomingulise praktika asi. Määratu tähendus on siin kirjanduse, muusika, joonistamise, filmikunsti aluste õpetamise koolipraktikal ja kultuuri rahvaülikoolide tegevusel ning lõpuks ka esteetilise enesekasvatuse ja kunstilise eneseharimise praktikal, mis on kõige efektiivsemaid ja meie ajal üha ulatuslikumalt levivaid kasvatustegevuse vorme, mida me paraku ei oska üldse veel juhtida. Olgu kuidas on, õige tihti tuleb kokku puutada halva, primitiivse, vulgaarse maitsega, sest meisterlikkuse tasemele vastav maitsestase ei tulene meisterlikkusest automaatselt. Nüüdisaegne lava, estrada või kinematograafia pakuvad küllaga näiteid maitsetust meisterlikkusest, isegi üliandekate kunstnike puhul; nimetaksin Alla Pugatšovat, Tatjana Doroninat, Andron Mihhalkov-Kontšalovskit, kelle filmis «Romans armunutest» on hämmastavaid maitsevääratusi. Selles seoses omandab erilise tähenduse kirjandus- ja kunstikriitika, mis pöördub vahetult iga kunstihuvilise poole. Kriitikaprobleem haakub lahutamatult maitseprobleemiga ja nõuab seetõttu erianalüüsi.

Maitsekriitika ja kriitika maitse

Kuivõrd kriitika spetsiifiline funktsioon on määrata kunstiteose väärtus, tulevad kriitika lähtekohad ilmsiks ka maitsetegevuses, mis, nagu nägime, on hindav tegevus lausa olemuse poolest. Sellest tegevusest saab kriitiku professionaalne ning seetõttu maksimaalselt kvalifitseeritud tegevus, mis muudab kriitika otsused autoriteetseks nii publiku kui ka kunstniku silmis. Kriitik võib seda oma kultuurfunktsiooni täisväärtuslikult realiseerida, kui ta erineb kunsti reahuvilisest kolmes mõttes: esiteks, kui tal on peenem, teravam, nõudlikum ja tundlikum maitse; teiseks, kui tal on avaramad teadmised, mis on hädavajalikud tema maitseotsustuste teoreetiliseks motiveerimiseks; kolmandaks, kui tal on võime esitada oma mõtteid täpselt ja väljendusrikkalt, kui tal on oskus veenda lugejat oma hinnangute pädevuses, nakatada teda oma suhtumisega teosesse, sisendada talle vaadeldava taiese selgelt piiritletud interpretatsiooni.

On päevselge, et kõrgesti arenenud maitsele on nende omaduste hulgas esmajärguline, määrav tähtsus. Kriitik pole krossigi väärt — olgu ta kui tahes ilukõneline ja erudeeritud —, kui ta ei suuda teoses näha enam kui reahuvilised, mõtestada seda rafineeritumalt kui nemad, interpreteerida seda originaalsemalt, hinnata seda põhjalikumalt ning kompetentsemalt. Üksnes peent maitset evides võib kriitik olla võimeline kasvatama, arendama, ülendama publiku maitseid. Säärase kriitika näideteks eesti kunstikultuuris võiksid olla Boriss Bernsteini artiklid eesti kujutava ja rakenduskunsti kohta.

Et selgitada kunstikriitiku tegevuse iseärasusi, tuleb seda kõrvutada inimeste hindamistegevuse muude vormidega. Asi on selles, et igas neist on erinev objektiivsuse ja subjektiivsuse vahekord. Objektiivsuse maksimum ja subjektiivsuse miinimum iseloomustab ekspertiisi, hindamistegevust teaduse ja tehnika sfääris. Masina konstruktsiooni katseline kontroll või väitekirja teoreetilise sisu analüüs peavad andma rangelt objektiivseid järeldusi hinnatava objekti tõeliste plusside ja miinuste kohta. Teine hindamistegevuse vorm — degusteerimine näikse olevat õige lähedane kunstikriitikale, sest toetub samuti maitse andmetele (ladina sõna

«gustus» — maitse — järgi seda nimetataksegi degusteerimiseks); ometi ei ole siin mängus ei kunsti- ega esteetiline, vaid hoopis gastronoomiline maitse, st füsioloogiline, mitte aga vaimne mehhanism.

Esteetiliste hinnangute maailmas kohtame subjektiivse alge otset sekkumist hinnangusse endasse, mis väljendab igä isiksuse õiguses omada tsiklikku, tema maitsele vastavat esteetilist väärtuskonda: «igaühel oma maitse». Sellepärast ei ole siin võimalik teha objektiivset ekspertiisi ning professionaalne hindamistegevus osutub täiesti võimatuks. «Esteetilise kriitik» — säärast elukutset pole olemas, sest igaüks on selles rollis enda jaoks. Üeldu käib ka esteetiliste hinnangute sfääri kohta, mida samuti ei professionaliseerita: igaüks võib ja peabki andma kõlbelisi hinnanguid. Kuid objektiivsuse määr on siin selgelt kõrgem kui esteetiliste hinnangute puhul. Just sellepärast kõlbelised hinnangud ei olegi nii kapriisselt eripalgelised, nagu seda on esteetilised. Selsamal põhjusel võivad käibida küll moraalkäsud ja kõlbluskoodeks, kuid esteetilise koodeksi on mõeldamatu.

Kunstikriitikas muutub objektiivse ja subjektiivse vahekorrald uuesti — objektiivse alge kasuks. Iseloomulik on juba see, et kunstikriitikast saab professionaalne tegevus ja professionaalsete kriitikute kohuseks ei ole pelgalt kunsti hinnata, vaid ka motiveerida, tõestada, selgitada kuulutatud hinnanguid publikule ja kunstnikele. Ühtlasi on ilmne kunstikriitiliste hinnangute kõrge subjektiivsuse määr, mis eristabki neid kunstiteoste teaduslikest uuringutest.

Kunstikriitikas puutume seega kokku objektiivse ja subjektiivse vahekorrald erilise määraga. See vahekorrald on kultuuri-ajaloos muidugi teatud piirides muutuv. Me tunneme kriitikat, mis absoluutiseerib hinnangute subjektiivsust ja kriitikat, mis püüdleb ekspertiisile iseloomuliku objektiivsusastme poole. Ometigi näitab kogemus, et need mõlemad äärmused viivad kriitika mandumiseni, tema moondu-miseni mingiks muuks tegevusvormiks. Kunstikriitika eripära nimelt selles seisnebki, et lahknevad hinnangud, mis võrsuvad individuaalsete maitseerinevuste pinnalt ja maitseerinevustest sotsiaalsetes gruppides, keda eri kriitikud esindavad, eksisteerivad kriitikas tingimata rinnakuti.

Eessõnas andeka kunstikriitiku A. Kamenski artiklikogule kirjutas A. Tšegodajev: «Kas võib rääkida A. A. Kamenski valikupõhimõtete, arvamuste, hinnangute sügavast isikupärast? Võib küll, kuid seda pole üldse vaja: ta on «isiklik» ja subjektiivne just samal määral kui mis tahes kunstnik, keda ta eelistas ... Teisi kalduvad «subjektivismi» pärast laitma harilikult need inimesed, kes lihtsameelselt arvavad, et absoluutset ja ainumat tõe ei tea keegi teine kui nimelt nemad — kõik teised eksivad ja neid peab õpetama.»¹⁸

Sellest seisukohast vaadates on mõistetav NLKP programmis fikseeritud ja meie esteetikateaduses teoreetiliselt motiveeritud tees stiilide, vormide, vahendite mitmekesisuse vajalikkusest sotsialistlikus kunstis: iga stiil kunstis vastab ju teatavale maitseüsteemile, toetub sellele ja kultiveerib seda. Leidub avaraid maitseüsteeme: mõned soostuvad näiteks nii impressionistliku kui ka ekspressionistliku stilistikaga maalikunstis või Brechti-teatri ja Moskva Kunstiteatri stilistikaga; Toominga ja Komissarovi lavastuste stiilidega Eesti teatris, Sergei Gerassimovi ja Otar Ioseliani filmistiilidega. Ja leidub ahtamaid maitseid, mis pooldavad mingit üht kunstikeele tüüpi. Kuigi maitseavarus on põhimõtteliselt eelistatavam mis tahes ahtusest, ei ole viimane omaette vaadeldavana taunitav, kui ta vaid ei püüa oma piiratust absolutiseerida ning kuulutada end ainumaksvaks ideoloogiliselt, poliitiliselt või isegi esteetiliselt.

¹⁸ Чегодаев А. Мастерство критика. — В. кн.: Каменский А. Вернисаж. М., 1974, с. 8. 25

Maitse roll isiksuste ühendumis- ja eraldumisdialektikas

Sellest peale kui maitset hakati uurima omaette, märkasid teadlased kaht tema risti vastandlikku joont: ühtpidi maitse lähendab inimest teistele inimestele hinnangute ühtsuse pinnal, teistpidi aga vastandab isiksust isegi lähimale inimeste ringile, sest maitseotsustustes leiab väljenduse tema isikupära, tema erinevus teistest, tema unikaalsus; ühtpidi on ilmne maitsenormide olemasolu, mis kehastuvad antud ajastu kunsti valitsevas stiilis, moemperatiivides, põhimõtetes, mida nimetatakse «heaks maitseks», ent teistpidi iga hälbimine nendest normidest otsib õigustust iidsetest vanasõnadest «maitsete üle ei väiolda», «igauhel oma maitse». Metafüüsiline mõtlemine sattus nende «ühtpidi» ja «teistpidi» ees ummikusse ja püüdis olukorda «õigeaks väänata», tõestades vastandite ühe poole väärtust ning absolutiseerides teist. Dialektiline mõte nägi antud vastuolu lahendamisega vaeva, kuid veenvat selektust tema olemasolule endale sellegipoolest ei leidnud.

Marxistlik filosoofia, näiteks marxistlik inimeseõpetus annab võimaluse jaatada isikulise ja üleisikulise vahelise vastuolu enese objektiivsust maitstes, veel enam — ta annab võimaluse seletada ka antud vastuolu tekkimist ning mõtet. Peame silmas õpetust isiksusest, kelle kujundamine rajatakse kahe protsessi — indiviidi indiviidiga ühendumise ja nende vastastikuse eraldumise dialektilisele seosele. Isiksuse olemus, nähtuna niisugusest seisukohast, on selles, et inimene eristub teistest inimestest, isegi talle kõige lähematest, samaaegselt aga läheneb isegi nendele, kes talle on piisavalt kaugel.

Maitse peegeldab seda isiksuse olemise dialektikat enamal määral kui inimese teised psüühilised omadused ja A. S. Moltšanov oli absoluutselt õigus, kui ta seostas maitse isiksuse tervikliku olemisega. Tõepoolest, just isiksuse ühendumine omataolistega sotsialiseerumisprotsessis, kultuuri omandamise käigus viib selleni, et tema maitse sarnastuvad «etalonide», «eeskujudega» — maitsetega, mis kuuluvad tema jaoks autoriteetsetele isikutele (vanematele, õpetajatele, sõpradele, kunstnikele, kriitikutele). Niisugusel alusel tekivad suuremate või väiksemate sotsiaalsete gruppide — klassi-, etniliste, professionaalsete ning vanusegruppide maitse. Maitsest saab sotsiaalsühholoogiline kategooria: meenutagem, et võib ju täiesti põhjendatult kõnelda aristokraatlikust ja väikekondanlikust maitsest XVIII sajandi prantsuse kultuuris, nüüdisaegse nõukogude noorsõo maitsest, kunstiintelligentsi maitsest XX sajandi algul, jaapani maitsest, mis ilmneb erilises aianduskultuuris, ja hispaania maitsest, mis väljendub suhtumises omapärasesse rahvuslikku nähtusse — härjavõitlusse. Ent kuivõrd selgesti isiksuse maitsetes ka ei ilmneks tema kuulumine ühte või teise sotsiaalsesse gruppi, on tema maitse ikkagi lõppkokkuvõttes seda omapärasemad, mida originaalsem isiksus on, mida eripärasem on tema vajaduste, huvide, ideaalide struktuur, mida kordumatum on tema elukogemus ja «omaks tehtud» kultuur. Isiksuslikult unikaalne ja grupisotsiaalne ei ole maitse seetõttu teineteist välistavad vastandid, vaid ühe terviku eri tahud, mis teineteist eeldades on vastastikku paratamatud ja moodustavad maitse tervikstruktuuri vaid ühtsuses. Nimelt sellepärast on osutunud viljatuks kõik katsed määrata esteetilist või kunstimaitset viimasele võõra mõõdupuuga — sellisega, mis tuvastab füsioloogilisi aistinguid (kibé — magus, vaikne — vali), sellisega, mis on tunnetuslike otsustuste päralt (tõene — väär), säärasega, mis on iseloomulik impersonaalselt kategoorilistele poliitilistele või juriidilistele hinnangutele (progressiivne — reaktsiooniline, seaduslik — kuritegelik).

Maitse on inimese ja kultuuri, inimese ja sotsiaalse kollektiivi kõige

peenem regulaator, sest ta annab isiksusele täieliku otsustusvabaduse, mis kooskõlastub tema isiklike üleelamistega, ülimalt intiimse psüühilise reageerimisviisiga; kuid selles eneseväljenduse ja enesejaatuse vabaduses peitub isiksuse poolt teadvustamata kollektiivne hoiak, kollektiivne huvi, kollektiivne ideaal. Kas Bondartšuki või Ioseliani filmid meeldivad mulle või ei meeldi (kui kasutada küsimuseasetust «füüsikute» ja «lühirikute» unustamatust diskussioonist) — see on niisiis minu isiklik asi ja ühtaegu sotsiumi asi. Kuid isikulise ja üleisikulise suhte tõlgendamine selles valdkonnas väljendab isiksuse ja kultuuri suhtetüüpide erinevust inimkonna ajaloos.

Maitsete saatused kultuurisüsteemis

Niisugused erinevused tõusevad eriti selgesti esile kodanliku ja sotsialistliku sotsiokultuurilise süsteemi võrdlemisel. Esimesele omane ja selles ületamatu sotsiaalne antagonism, mis toob kaasa järske kontraste haridustasemetes, ühiskonna eri kihtide materiaalsete ja vaimsete vajaduste arengus, sünnitab diametraalselt vastandlikke maitsetüüpe ja -tasandeid ning nende kokkupõrget — näiteks niisuguseid, mis väljendavad elitaarse ja massikultuuri, ülirafineeritud kunsti ja niinimetatud kitsi antinoomiat; selles ühiskonnas valitsev individualistlik psüühika viib ühtlasi anarhiasse, omavolini nendes vaimse tootmise sfäärides, mis ei seostu sotsiaalse eksistentsi teaduslik-tehniliste hoobadega vahetult — niisiis eeskätt esteetilise ja kunstilise valdkondades. Pole ime, et enamik XX sajandi kodanlikus ühiskonnas sündinud esteetilisi kontseptsioone — alates Roger Fry ning Ortega y Gasseti õpetusest ja lõpetades Herbert Readi ning André Malraux' omadega tugineb kahele teesile. Esimene neist vastandab elitaarse kui tõelise kunsti massikunstile kui alaväärtuslikule pelgalt selle põhjal, et esimene teenib valitud, viimane aga massi; teine eitab mistahes üldisi, individuaalseid maitse norme ja absolutiseerib isiksusliku otsustuse kui esteetiliste ja kunstihinnangute põhiinstantsi.

Sotsialistlikus ühiskonnas sepistatud ning kinnistuv ideelis-psühholoogiline ja üldkultuuriline homogeensus tühistab ühest küljest elitaarse ja massikultuuri dihhotoomia; teisest küljest lubab individuaalse arengurikkuse ja tervikühiskonna huvide ning ideaalide ühtsuse dialektiline seos, mida sotsialistlik ühiskond teaduslikult kultiveerib, maitse vallas ületada kaose ning individuaalse anarhia, ühendades maitseidki nende ühtsuse ja mitmekesisuse dialektilises suhtes. (Mudeliks võib siin olla dialektika kunstis endas: sotsialistliku realismi ühtne loomingu-meetod väljendub kunstistiilide mitmekesisuses.) Niisugune maitsete arenemise seaduspärasus sotsialistlikus ühiskonnas teeb vältimatuks võitluse kahel rindel — nii retsidiividega, milles maitsete rikkust püütakse dogmaatiliselt «pügada» mingi ühtse maitsestandardi kehtestamise nimel (tüüpiline «kasarmusotsialismi» ideoloogide seisukoht, mis on eriti ilmekalt maad võtnud Hiinas), kui ka katsetega juurutada meie kultuuris väärtusotsustuste individualistliku meelevaldsuse printsiipe, mille aluseks on kogu nüüdsele pahempoolset anarhistlikule liikumisele nii omane vabaduse idee vahetamine omavoli praktika vastu.

Eriti tuleb silmas pidades seda, et sotsialismi ja kommunismi ehitamine ei käi üleöö, see on kestev, üpris keeruline protsess ja kulgeb ühiskonna vaimuelus aegapidi. Siit aga tuleneb, et kogu esteetilise ja kunstilise kasvatuse praktikas — eriti noorsoo kasvatamisel — tuleb orienteeruda järkjärgulisele, kuid hälbimatule maitsete taseme tõstmisele, mitte aga arenemata, vulgaarse maitse kultiveerimisele, ülistamisele ning igavikustamisele. Kahjuks on meie kunstielus faktoreid (mõnede

kunstimeistrite orienteeritus massiretseptiooni kõige madalamale nivoole; kunsti tootmise ja tarbimise mõnede juhtijate finantshuvid, välismaine «massikultuur» muusikas, tantsus, filmikunstis, riietuses), mille mõjul kohtame siin ja seal maitsetuse ja «maitselageduse» ilminguid, aga — oh häda! — me ei oska nendega tulemusrikkalt võidelda...

Maitse kinnistumine kultuurisüsteemis ilmneb eriti selgesti ajaloos esinevate kultuuritüüpide ja erinevate ajalooliste maitsetüüpide aluseks olevate printsiipide isomorfsuses. Näiteks kanoniseeritusele feodaalkultuuris, mis allutas isiksuse järgalt üleisikuliste, religioosselt ja poliitiliselt pühitsetud normide koosmängule, vastab täielikult maitseotsustuste normatiivsus, kõigi esteetiliste ja kunsti hinnangute autoritaarne iseloom. Kodanlik kultuur, mille aluseks on individualismi põhimõtted ja mis vabastas isiksuse formaalselt kiriklikest ja monarhistlikest autoriteetidest ning igasugustest üleisiksuslikest normidest, sünnitas maitsetüübi, mis vastab kodanliku isiksuse eheseteadvusele ja milles väljendub individuaalsete hinnangute täielik meelevaldsus. Lõpuks, sotsialistlikus kultuuris, milles süsteemi moodustavaks põhimõtteks on kogu rahva ühtsuse ja individuaalse vabaduse dialektiline seos, ei pea maitse lähtuma ei normidest ega ka meelevallast, vaid selle aluseks on tõeline v a b a d u s — st igaühe teadvustamata vabatahtlikkus valida sotsialistliku kultuuri ja kultuuripärandi seast mitmekesisuse neid väärtusi, mis kooskõlastuvad äntud isiksuse vaimumaailma kordumatusega.

Normatiivsest dogmaatikast ja anarhilisest meelevallast vaba sotsialistliku ühiskonna inimese maitse võib ja peab seega olema vabaduse adekvaatseks ilminguks, inimese vabaduse esteetiliseks «märgiks» sotsiaalses maailmas, mis on selle inimese sõsar.

Ajakirjast «Iskusstvo Kino» 1981, nr 9
tõlkinud PEET LEPIK

MOISSEI KAGAN (s 1921) töötab Leningradi Riikliku Ülikooli filosoofiaprofessorina.

Lõpetanud 1941 Leningradi Riikliku Ülikooli prantsuse filoloogina; 1948. a-st kunsteaduste kandidaat, 1966. a-st filosoofiadoktor. Tuntud eriti esteetikaalaste töödega, kuid ka üldfilosoofilisi probleeme käsitlevate oopustega. Kirjutanud mitmeid raamatuid. Eesti keelde on seni tõlgitud tema «Esteetika algeid» (1970) ja «Kunsti sotsiaalseid funktsioone» (1981):

Eeltoodud käsitluse ajakirjavarianti on autor vähesel määral muutnud ja täiendanud.



Jüri Arrak.
«L. Koidula»
1983



A. Ilo foto

DIALOG: «DŽÄSS ON XX SAJANDI KUNST» ütleb Tiit Paulus

Avo Tamme: Džässmuusika on mind lummanud juba enam kui veerand sajandit. Selle aja jooksul olen kuulnud nii mõndagi, mänginud mitmetes ansamblites ja orkestrites, püüdnud kurssis olla džässieluga kogu maailmas. Usun, et muusika teeb inimesi paremaks. Need, kes on muusikat läbi elanud, kas mängides, komponeerides, arranžeerides, dirigeerides, lauldes, kritiseerides või lihtsalt kuulates, on läbi käinud nagu mingist puhastustulest ja nad kuuluvad vaimsesse sfääri, millel ei ole ei keelelisi, rassilisi ega rahvuslikke barjääre. Nende suhtlemisvahendiks on see muusika ja nad saavad üksteisest suurepäraselt aru.

Tiit Paulusel on otseseid kogemusi arvatavasti rohkem, valiti ta ju möödunud hooaja eesti parimaks džässimuusikuks ja ka parimaks džässikitarristik. Mitmest ajalehest võis lugeda, et NSV Liidu džässikitarristide hulgas nimetasid kriitikud teda teiseks. Parimaks peeti Aleksei Kuznetsovi, keda tallinlasedki läinud hooajal kirjastuse «Valgus» baaris kuulata võisid.

Kord mainis Leedu džässikorüfee Vjatšeslav Ganelin, et kui 1967. aastal

poleks Tallinnas džässifestivali toimunud, ei oleks temast vist džässimuusikut tulnudki, sai ta ju siin nii palju huvitavat kuulda.

Tiit Paulus: Nii nad räägivad mitmedki. Mina mäletan, millist mõju avaldas Moskva pillimeestele Jan Johanssoni trio juba 1966. aasta festivalil. Trio kontsert toimus Tallinna Ohvitseride Majas. Moskva pillimehed, meie arust toleaeegsed ässad, istusid all orkestriaugus. Ma jälgisin nende ilmeid: nad vaatasid triot nagu imet. Johanssoni trio mõju meie, Eesti pillimeestele aga oli veel seepärast nii suur, et nad mängisid oma põhjamaiseid rahvalaule. Siitpeale algas ka meil rahvalaulude töötlemise vaimustus. Rein Sammet, Aarne Vahuri ja paljud teised otsisid aina uusi rahvaviise, tekkis hulk uusi ansambleid.

A. T.: Vahuri oma «Collage'iga» tegi sel ajal ära tohutu töö. Ja hiljem Raivo Dikson «Lainega».

T. P.: Järgmisel aastal kuulsime Charles Loydi kvartetti, sellel oli hoopis teistsugune mõju, Johanssoni trio tundus nagu lähedasem. On ju väikerahval džässis edu saavutamiseks kaks võimalust: kas minna traditsioonilist rada või siis pöörduda folkloori poole. Tarvis on midagi uut teha ja folkloorist leiab alati midagi, mis teistel puudub.

A. T.: Me läheme enamasti välja sellele, et otsime vana rahvamuusikat. Aga kaasajal on ju küllalt inimesi, kes ei ole muusikat õppinud, aga loovad seda spontaanselt — meie, kaasaegset rahvamuusikat. Minu arust peaks ka džässimuusik ise looma muusika, mida ta mängib, ja see oleks samuti kaasaegne rahvamuusika. Tähtis on vaid, et ei püütaks kedagi või midagi otseselt jäljendada. Rahvamuusika peab tulema hingest ja minema ka ettevalmistamata kuulajale otse hinge. Olgu see siis väljendatud häälega või mingil instrumendil. Olu-

line on, et see oleks ise tehtud. Kui meie esivanemad poleks ise teinud, ei oleks meil niisugust hulka rahvalaule. Kui meie seda praegu ei tee, arvavad tulevased põlved, et me ei osanudki ise laulda või ise luua.

T. P.: Vanas rahvamuusikas on üdi, see juur, mis on omane meie rahvusele, mida edasi arendades tuleb leida oma keel. Kui kuulata näiteks Putte Wickmanit, saab kohe aru, et midagi on temas erilist. Ta on maailmamainega nimi, aga eriline, kuna ta on skandinaavlane ja saanud juba emapiimaga kaasa rahvusliku soone ja tõlgendab muusikat omamoodi. Mitte nii nagu Benny Goodman, nagu ameeriklased. Kui nüüd tagantjärele kuulata Jan Johanssoni ja võrrelda teda tänapäeva pianistidega (Keith Jarrett, Chick Corea jt), alles siis saad aru, et ta oli üks maailma suurkujusid...

A. T.: Olustik ja miljöö, mille keskel kunstnik kasvab ja areneb, annabki talle lõpuks näo. Lugesin hiljuti ühest küll teatrilasest artiklist, aga see kehtib ka muusikas, et lõppude lõpuks leiab iga loovinimene oma näo, jälgendagu ta siis algul teisi niipalju kui tahes. Lõpuks tuleb jälgendamisestki ikka tema oma stiil ja ta mängib kõike omamoodi.

T. P.: Loomulikult. Kuulsin kord saadet Wes Montgomeryst, kuidas tema alustas. Ta oli alguses keevitaja, tavaline neegripoiss, nagu neid on arvutult, ja kõik nad mängivad muidugi pilli ka. Tema aga kujunes niimoodi, et õppis pähe kõik Charlie Christiani plaadistused ja mängis neid nootnoodilt. Puhas kopeerimine. Aga kas praegu keegi julgeks väita, et Wes Montgomery mängib nii nagu Charlie Christian? Wes Montgomery on ise rajanud isikupärase stiili, puu, mille üks haru on George Benson, keda ka noored peaksid hästi tundma.

A. T.: G. Bensonile olla jälle ette heidetud, et ta laulvat nagu Stevie Wonder, mille peale Benson vastanud, et Wonder polnud veel sündinudki, kui tema juba laulis, nii et pole sugugi selge, kes kelle moodi laulab.

T. P.: Ta alustaski varieteelauljana, kitarristina teda esialgu ei tuntud.

Aga jälgendamist ei maksa üldse häbeneda. Näiteks improviseerimise õppimist võib võrrelda keele õppimisega. Kõigepealt saadakse selgeks hulk sõnu ja seejärel püütakse nendega manipuleerima hakata. Selleks on vaja aga juba grammatikat — teooriat — tunda. Siis tulebki etapp, kus peab neid sõnu mõistusega ritta seadma. Keele õige intonatsiooni saab aga kätte ainult kuulates, kuidas seda kõnelevad inimesed vestlevad. Selleks kasutatakse tänapäeval õppeplaate ja -linte, ka omamoodi jälgendamine. Improvisatsioon on samuti keel, muusika keel. Kui ollakse tõesti loov isiksus, siis ei maksa jälgendamist karta. Kui ei, siis jälgendamisest kaugemale niikuinii ei jõuta. Nende asjade üle olen ma eriti viimasel ajal palju mõelnud, kuna hakkasin muusikakoolis kitarrit õpetama. Olen igasugust kirjandust uurinud ja üht-teist on mul juba enda jaoks selgunud.

A. T.: Kas siit võib tulevikus tulla üks hea kitarrioopik?

T. P.: Ei. Sel pole minu meelest mõtet. Häid kitarrikoole on juba palju. Poistel neist puudust ei ole. Neil on isegi mitme tuhande rublased pillid ja võimendused, mis siis õpikutest rääkida.

A. T.: Kas see on päris nii? Kalleid pille ja võimendusi näeb viimasel ajal küll rohkesti, aga häid improvisatsioonioopikuid minu arust mitte. Võib-olla on kitarrimängijad ka eriolukorras, sest neid on palju, kaldun arvama, et sama palju kui kõiki muid muusikuid kokku. Kitarrioopikud, mida olen näinud, annavad küll algõpetuse, kuid ei räägi peaaegu midagi süsteemilisest tööst harmooniaga. Teiste pillide mängijad kannatavad sellise materjali puuduse all. Kodumaine trükitud õppematerjal estraadi-, rock- või džässmuusika kohta puudub minu teada üldse.

T. P.: Kodumaiste trükistega on kahjuks küll nii, aga mujal maailmas trükitakse praegu lausa klassikute soolosisid (Charlie Parker, Wes Montgomery, John Coltrane, Oscar Peterson jt), aga ka silmapaistvate nooremate improvisaatorite asju. Mina tegin seda omal ajal ise, st kirjutasin lindilt 31

sooloid maha. Vaadates neid praegu, kratsin kukalt. Väga rasked. Ega ma neid kuskil ei mängi, aga nendest on salvestunud midagi minu sisemusse ja sellest on suur kasu. Tänapäeval on need soolod kõik trükitud, aga keegi ei viitsi neid enam mängida.

A. T.: Minu arvates pole asi viitsimises. Põhjus peitub hoopis sügavamal. Trükitud soolodega ei ole tavaliselt kaasas plaate, kust need maha kirjutatud. Keeruliste improvisatsioonide noodist maha mängimine on üpris raske töö, liiatigi ei võimalda noodikiri edasi anda kõiki muusika nüansse. Toon ühe näite. J. C. Thomase raamat *«Chasin the Trane»*, mis kujutab endast John Coltrane'i elulugu, on seik, kus klassikapianist Zita Carno on kirjutanud maha J. Coltrane'i soolo tema enda palas *«Blue Train»*. Kohtudes J. Coltrane'iga isiklikult, näitab ta viimasele nooti ja teeb ettepaneku seda koos mängida. «Ma ei suuda, see on liiga raske,» saab ta vastuseks.

Siin peituks justkui paradoks, hea pillimees ei suuda mängitud soolot noodist lugeda. See tähendab aga, et vaid fantaasia käivitab tema tehnilisi võimeid. Noodipilt seab mängija ette aga raamid, kohustuse mitte eksida, tekib psüühiline barjäär ja tehnika takerdub. Improvisatsiooni võlu seisnebki selles, et midagi täpselt kunagi ei korrata, vaid luuakse uuesti. Kusjuures väga tähtis on ka publiku toetus. Parimad soolod mängitakse ikka kontsertidel, mitte stuudios.

T. P.: Olen ka mõelnud, et miks džässimuusikud loevad tavaliselt halvasti nooti. Aga lihtsalt sellepärast, et klassikalise muusika mängijad loevad hästi nooti!

A. T.: ...?

T. P.: Protsess on ju vastupidine. Sümfooniaorkestris peab mängima täpselt ettekirjutatud noote. Aga kui oled džässimuusik, siis sa ei tohi mängida väljakirjutatud soolot. Eks ole?

A. T.: Kui endast lugu pead.

T. P.: Ongi väga lihtne põhjus. Džässi algõpetuses on tähtis, et kogu muusikaline materjal pähe jääks. Muidugi on oluline ka noodilugemine. Kui sa hästi nooti loed, siis mängid

palju läbi ja haarad palju endasse. Lisaks sellele, et kuuled palju, võid siis ka noodist teiste sooloid lugeda ja see kergendab sinu elu üldse. Võid ära mängida kõik, mis sulle ette pannakse. Kui noodilugemise oskus on hea, pakutakse sulle ka rohkem tööd.

A. T.: Millal sina enda jaoks muusika avastasid, hakkasid tajuma, et muusika midagi tähendab?

T. P.: Täpselt ma seda muidugi öelda ei oska, aga mulle meenub poisikesepõlvest, et meie suguvõsa peod olid alati küllaltki uhked. Käidi onultädil külas ja kohapeal osutus alati mitu pillimeest. Onu ise mängis kitarr ja laulis vallatuid laulukesti. Üks mees tõmbas lõõtsa ja laulis kõva häälega, nii et seinad värisesid.

A. T.: Mina mäletan ka aega, kus kodustel istumistel alati lauldi ja mängiti. Tänapäeva peod on teistsugused, nüüd möllab elektroonika.

T. P.: Tänapäeva peod on hoopis midagi muud, aga ilmselt onu kitarrimäng avaldas mulle tol ajal mõju küll. See polnudki mingi mäng, oli niisugune lõbus «begleitimine». Järgmine etapp oli, mil me mõlemad naabripoisiga tundsimis huvi kitarride vastu, plõnnisime neid ja kuulasime «Radio Luxemburgi». Seal tulid tolle aja populaarlud ja meie, kümne-üheteistaastased põnnid, püüdsime neid kahel häälel laulda ja vihtusime kitarridel saadet kaasa. Nüüd ma enam ei laula. Tollal hakkasime ise kitarre ümber ehitama. Ümmarguse augu panime kinni, pahlendasime ära, värvisime mustaks, valged jutid ärtele, telefoni helipead keelte alla.

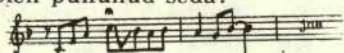
A. T.: Kas Marino Marini Tallinnas esinemine sulle ka mõju avaldas?

T. P.: Siis olin juba *jazzman* ja see ansambel mind enam ei mõjutanud. Džässi juurde tulin kummalist teed. Laulsime neid «Radio Luxemburgi» laule ja siis ühel päeval sattusin kuulma Paul Desmondi «Take Five'i». Taktimootudest ma juba midagi taipasin. Mõtlesin, mis see siis nüüd on?... Missugune kummaline muusika! Loed üks, kaks, kolm, neli, üks... Üks, kaks, kolm, neli, kaks... Midagi jääb nagu üle! Aga kuidas

see kõik kõlab! Nii seisin raadio ees ja kuulasin. Magnetofoni siis mul ei olnud. Ma lihtsalt neelasin seda muusikat ja kui see lõppes, oli mul kummaline tunne, nagu oleks minus midagi toimunud. See oli esimene lөөk. Teine, mis mind veel enam haaras, oli Barney Kesseli trio (kitarr, bass, trummid). Siis oli kõik otsustatud. Enam ei saanud miski peale kitarril ja džässil minu elule nii tugevat mõju avaldada.

A. T.: Kas sa mõnda teist pilli ka oled proovinud?

T. P.: Kooli puhkpilliorkestris mängisin trompetit. Nõmme kultuurimaja lavalt olen pahunud seda:



A. T.: Kas sulle keegi midagi ette ka näitas või õpetas, kuidas kitarril mängitakse? Ja kust sa nooditarkust oled saanud?

T. P.: Esimesed paar duuri näitas onu. Nooditarkust sain kooli puhkpilliorkestris mängides. Aga kui mõelda, kes mind on mõjutanud, siis arvan, et need, kes olid minu alustamisajal «Down Beat'i» tipus: Barney Kessel, Wes Montgomery, Jim Hall. Siis olin vastuvõtlik kõigele.

A. T.: Kas eesti kitarrimängijaist (Uno Loop, Emil Laansoo) on keegi sulle mõju avaldanud? Kas sa mäletad näiteks, kuidas Laansoo mängis linti mitmekordse pealevõttega lugusid? Üksi nagu mitu meest. Tol ajal oli see sensatsiooniline võte.

T. P.: Jah, olen kuulnud ja mulle meeldis see naturaalne kitarrihäääl nagu minul praegu, ainult tugevamaks võimendatud. Laansood ei ole kunagi kitarril mängimas näinud, aga lugusid kuulata jätkus. Loopi nägin tantsupidudel ja tema meeldis küll. Olin üldse kitarrist vaimustuses: tal on ju naiselik kuju, ei ole raske niisugusesse pilli armuda.

A. T.: Millal kirjutasid oma esimese loo?

T. P.: Siis, kui tegutses Ivan Krulli kvartett. Olen eluaeg olnud kvartellimängija. Kord oli meil tolles ansamblis kõva. Ühel päeval ütles ansamblijuht, et on vaja meil oma lugusid ka teha. Tema käskis ja ma siis ühe tegingi. Säilinud see pole.

A. T.: Millal sa hakkasid muusikat kirjutama ilma käsuta?

T. P.: Esimene oli vist «Bluus kahele».

A. T.: See on nüüdseks juba plaadile jäädvustatud ja menu osaliseks saanud.

T. P.: Aga erilist kirjutamise tahtmist ei ole mul kunagi olnud. Ma ei ole lugenud, aga palju mul palasid pole. Viimased kirjutasin jälle sellepärast, et lugesin lehest arvustust, kus mainiti, et oma muusikat ei mängita jne. See käis esinemiste kohta «Valguse» baaris. Mõtlesin, kui oma muusikat nii tahetakse, eks kirjutatan siis. Uut repertuaari oligi parajasti vaja.

A. T.: Kuulsin mullu uusaastakontserdil sinu seatud lugusid bigbändile. Kuidas need tekkisid?

T. P.: Kuna tegutses raadio bändis juba üheksandat aastat ja ühtepuhku on jutt, et pole, mida mängida, siis võtsin kätte ja seadsin kolm-neli lugu, aga see oli rohkem katsetamine.

A. T.: Mis sa arvad, kas teie kvarteti liikmetele on džäss eluks vajalik.

T. P.: Julgen öelda, et minule on. Lembit Saarsalule — kindlasti. Me oleme temaga sellest väga palju rääkinud ja tema sõnad on: «Mul ei ole siin elus muud teha!» Teiste kvartetiliikmete Toivo Undi ja Peep Ojaverega oleme ka sellest rääkinud. Aga mul on niisugune tunne..., kui neil on niisugune vajadus, siis on see väiksem, nõrgem. Umbes nii, et võiks mängida küll, päris hea on. Aga kui ei saa, siis ei saa, elus on ka muud. Ja tööpoolest, elus on palju muud.

A. T.: Ja sina ei kujutaks ennast ette mõnel muul alal?

T. P.: Mitte mingil juhul.

A. T.: Aga mõnda muud pilli mängimas?

T. P.: Ma võin ju kujutleda, et ma mängin mõnel teisel pillil, aga sellel ei ole mõtet, sest mul pole multiinstrumentalisti vaimu. Peamine minu jaoks on ikkagi see muusika, mida ma mängin.

A. T.: Kas Eestis saaks kokku soomlaste UMO (Uuden Musiikkiin Orkesteri) sarnase bigbändi?

T. P.: Eks esimese jaanuari stuudiobänd juba ole midagi niisugust.

A. T.: Aga see esineb ainult üks kord aastas ja teeb vaid mõned proovid. Nii ei kujune sellest kunagi midagi enamat.

T. P.: See üritus mobiliseerib paraku pillimehi selleks korraks, aga muidu ei saa neid kokku.

A. T.: Olen mõned korrad näinud UMO-t mängimas ja mulle on jäänud mulje, et nad elavad oma muusikasse sisse lausa fanaatiliselt ja sealjuures vabalt, st pillid on neile abiks, mitte takistuseks. Meie pillimehi vaadates on peaaegu alati tunne, et kas ta ikka saab hakkama.

T. P.: Kahjuks on meil kujunenud mentaliteet, et palga eest tehakse tööd loiult, haltuurat aga isuga.

A. T.: Millegipärast on nii, et selle muusikaga, mis endale meele järele, ei saa ülalpidamist teenida. Seepärast tulebki igasugust muusikat mängides nägu teha, nagu see meeldiks. Aga nägude tegemine ei tule alati välja. Nii näemegi üsna tihti küll igavleva, küll lausa tülpinud moega interpreete esinemas.

A. T.: Kas näed Eestis džässikitarrimängijate järelkasvu?

T. P.: Praegu on üldse pillimängu populaarsuse tõusuperiood. Kui kaugele keegi jõuab, on muidugi iseasi, aga üks mõned neist, kes praegu «Valguse» baaris mängimas käivad, saavad ka oma tööle tunnustuse. Selle muusikaga on oht, et fanaatiliselt harjutanu ei leia endale rakendust. Kõvasti tööd on teinud Ants Laig.

A. T.: Kui palju sina harjutad?

T. P.: Mõned aastad jäid kahjuks täiesti vahele. Nüüd tunnen, et see oli suur viga ja õige aeg on möödas. Muidugi ma teen tööd, aga õppivalt harjutada on juba hilja, sest isiksus on välja kujunenud.

A. T.: Kas sa tahad öelda, et valdad oma pilli nii, et võid tema abil väljendada kõike, mis fantaasia dikteerib?

T. P.: Ei. Selles ongi kurb paratamatus, et õige aeg on möödas. See kahe- ja kolmekümneenda eluaasta vahe, kõige magusam aeg, kus inimene on juba iseseisva mõtlemisega ja suudab teadlikult ahmida tarkust ja informatsiooni, et siis umbes kolmekümne

Tiit Paulus



aasta vanuses ennast selle pagasi abil väljendada.

A. T.: Sa oled kolmekümne kaheksa aastane. Mina alustasin alles neljakümne ühesena ja loodan ka veel midagi saavutada. Ma olen vist suur optimist.

T. P.: See on ju väga hea. Tuleb ainult teada, kuidas tööd teha. Ma olen rääkinud mitmete inimestega, kes mängivad justkui hästi, kuid ei oska teoreetiliselt seletada, kuidas. Nad järgivad kuulmist, kuid on olemas süsteemid, mis võimaldavad improvisatsiooni raamidesse panna, millal ja kuidas mitmesuguseid laade kasutada jne. See välistab kobamise ja juhuslikkuse. Oma õpilastele räägin sellest, et nemad ei teeks samu vigu mis mina. Selle praktikasse viimine nõuab suurt tööd, aga aega on nii vähe... Oma õpilaste puhul olen märganud, et õpikuteist nad seda tarkust välja lugeda ei oska.

A. T.: Selle peab ilmselt autoriteet välja ütleva, et õpilastele mällu kinnistuks.

T. P.: Olen enda jaoks niisuguse süsteemi välja töötanud, aga millise vaevagal. Nüüd vaatan nukra naeratusega, et kõik on ilusasti õpikutes kirjas.

A. T.: Tähendab, sa tunned, et sul on, mida oma õpilastele öelda, vaatamata olemasolevatele õpikutele?

T. P.: Niipalju kui nendega rääkinud olen, tundub, et nad ei tea veel väga paljust. Aga see on niisugune petlik seisund. Kui kuulad neid, näib, et mängivad ilusti. Võtame näiteks ühe noore kitarristi, mängib juba tuntud ansambelis. Tahtis minuga rääkida. Saime kokku. Ütlesin talle, et ära solvu, hakkan a-st b-st peale, kui teab, siis öelgu. (Et teada, kustmaalt ma edasi räägin.) Alustasin päris algusest ja selgus, et ta ei teadnud näiteks, et igal helistikul on viis sõrmestust, et mingit nooti otsides poleks vaja kitarril kaela mööda edasi-tagasi hüpata. See on alles pilli algõpetus. Mis juttu saab siis olla improviseerimisest? Vaat kui petlik võib olla kuulmise järgi õppimine. Venitavad keelt, sõrm lippab. Efektne. Aga see on ka kõik. Kõigepealt tuleb ikkagi nulltükkel selgeks saada.



Avo Tamme. A. Saare fotod

A. T.: Kas sul endal on olnud õpetajaid? Peale tolle onu?

T. P.: On küll. Olen igalt poolt püüdnud haarata nii palju, kui võimalust on olnud. Omal ajal sain Ivar Krulli käest näpunäiteid. Ja siis õpikud — Mike Bakeri oma, sotsialismimaade õpikuid olen paljusid uurinud. Üldiselt on need väga sarnased ja palju pole sealt võtta olnud. Viimasel ajal olen vaadanud Joe Passi õpikut ning igasugust teoreetilist kirjandust, nagu Dave Bakerit jne.

A. T.: Kes on sinu arvates praegu suurimad kitarristid maailmas?

T. P.: Ma ei hakka nimetama klassikalisi ja rock-kitarriste, piirdun džässiga. Stiililiselt kuuluvad ühte Joe Pass ja Cal Collins, mõlemad üksimängu spetsid. Üks mängib mediaatoriga, teine sõrmedega. Meelelahutuslikumat teed on läinud George Benson. Talle heidetakse ette džässist eraldumist. Siis mulle ikka südamelähedane Jim Hall, hea näide sellest, kuidas vähese jutuga, 35

ühe targa lausega ära öelda see, mida teine puristab tund aega; J. Halli stiili jätkaja Ed Bickert. Siis rocki poole kalduv Pat Metheny ja mitmed teised.

A. T.: Kuidas sa hindad ülivõimsat triod Al Di Meola, John McLaughlin, Paco De Lucia?

T. P.: See on omaette maailm, mille eredad esindajad nad on. Mina jään ikka džässi piiridesse.

A. T.: Mis on sinu arvates üldse džäss?

T. P.: Džäss on XX sajandi kunst.

A. T.: Kas sinu arvates on võimalik midagi ära teha eesti džässi arendamiseks?

T. P.: Oleks hädasti vaja, aga ei leidu meest, kes selle enda kanda võtaks. Pillimees ei saa, sest siis peaks ta pillimängu maha jätma. Ükski organisatsioon ei ole sellest minu teada ka huvitatud. Hea seegi, et «Valguse» baaris need üritused ikka käivad.

A. T.: Probleemiga oleks suuteline rinda pistma võib-olla ainult Kirovi-nim kalurikolhoos. Mäletad, kuskil seitsmekümnendate aastate algul organiseerisin seal ühe ürituse. Lausa džässifestivali nime see välja ei kannatanud, aga suurem osa Tallinnas tegutsenud ansambleid oli kohal.

T. P.: Mäletan küll. Peale selle toimus seal veel üks suveaiadzässipäev. Ma ei oska anda muud nõu, kui et olgu entusiastidel ikka indu.

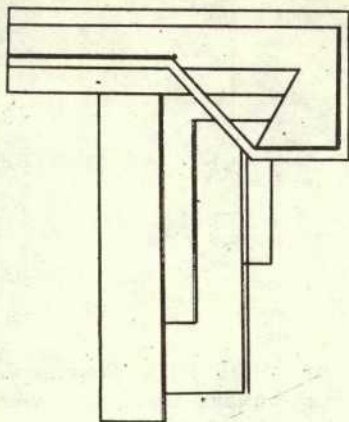
A. T.: Millistest džässifestivalidest sa oled osa võtnud?

T. P.: Ega neid palju pole olnud, mis festivali nimega. Tallinna omad olid omal ajal kõige mõjukamad. Siis muidugi Debrecen, kus sai oma silmaga näha mitmeid mehi, keda enne ainult kuulnud. Veel olen käinud Tbilisi ja Novosibirski festivalidel. Väiksematel džässüritustel on palju käidud.

A. T.: Ütle nüüd veel, kui sul oleks vaba aega, kas sa siis harjutaksid?

T. P.: Harjutaksin küll, see pakub mulle naudingut. Ma teen seda praegu ka. Igal võimalusel võtan pilli kätte, kuid see on midagi muud. Tööd on nii palju, et jääb aega ainult valmistuda järgmiseks esinemiseks. Mõelda, kuidas

mingit konkreetset lugu veidi huvitavamalt ette kanda, see on ka harjutamine, aga teise iseloomuga. Spetsiifilist tööd, näiteks gammade ja laadidega, ei saa ma praegu teha, aeg ei võimalda. Aga ma teeksin seda meelasti, mõnuga.



QES?

Anatoli Vassiljev



Loomebiograafia: Sündinud 1942. aastal evakuatsioonis. Noorusaeg möödus Rostovis Doni ääres. Varajane huvi teatri vastu. 12-aastaselt pioneeripäee teatristuudio, hiljem ülikooli miniatuuride teater. 1963. aastal lõpetab Rostovi ülikooli keemiateaduskonna, loobub aspirandikohast, siirdub elama Novokuznetskisse. Peatselt sõjaväeteenistus Kasahstanis, pärast seda Kaug-Ida, kus töötab keemikuna uurimislavastustel. 1967. aastal taas Rostov ja ülikooli isetegevuse kunstilise juhi koht. 1968. aastal Lunatšarski-nim. Teatriinstituut (GITIS), pedagoogideks Maria Knebel ja Andrei Popov. IV kursuse õppetöö — Aleksei Arbuzevi «Vana Arbati muinaslood» — äratav tähelepanu, läheb kirja diplomilavastusena ning võetakse Teatriinstituudi õppeteatri mängukavva. Esimene lavastus kutselises teatris: Rustam Ibragimbekovi «Naine rohelise ukse taga» Ufaa Vene Draamateatris. Kutse Oleg Jefremovilt tulla stažeerima Moskva Kunstiteatrisse. Veel üks kiire õnnetumine: Osvald Zagradniku «Tornikellasoolo». Siis esimene ebaõnnestumine: Leonid Zorini «Vaskvanaema» Oleg Jefremoviga peaosas. Proovid Ion Drutse «Pühamaast pühamaga». Lahkarvamused Oleg Jefremoviga kujunduse osas. Lahkumine Kunstiteatrist. Moskvas tööd ei ole. Taas Rostov, sedapuhku operetteater ja «Hallo, Dolly!» Ja siis Moskva Stanislavskini nimeline teater ning triumf — 1978. aasta märts: Maksim Gorki «Vassa Zeleznova» esimene variant, 1979. aasta mai: Viktor Slavkini «Noore mehe täiskasvanud tütar». Viimati nimetatud lavastusest saab Moskva teatriteatrite nael, hiljem, kui tükk ei ole enam teatri mängukavas — legend. Proovid Aleksandr Remezi näidendiga «Seda teed...». Lahkhelid teatri juhtkonnaga, suhete katkestamine. Proovid Leninliku Komsomoli nimelises Teatris: Shakespeare'i «Windsori lõbusad naised». Organisatsioonilised raskused. Peaosatäitjad Jevgeni Leonov ja Inna Tšurikova sõidavad pooleks aastaks filmivõtetele, edasine töö kaotab mõtte. Valmib telefilm «Noore mehe...» järgi (pole veel ekraanile jõudnud). Koos-

töös Viktor Slavkiniga stsenaarium «Mosfilmile» Vitali Sjomini jutustuse «Seitsmekesi ühes majas» ainetel. (Seni käsikirjas.) Töö raadios: kuuldemäng Oscar Wilde'i «Dorian Gray portree» järgi (peaosades NSV Liidu rahvakunstnikud Maria Babanova ja Innocenti Smoktunovski). Pärast 1979. aastat on see ainus lõpetatud ja ka välja tulnud töö. Proovid Kunstiteatris: Samuel Becketti «Õnnelikud päevad» taas Maria Babanovaga peaosas. Näitlejanna haigestumine ja surm... Jälle proovid Kunstiteatris: Shakespeare'i «Kuningas Lear», peaosas Andrei Popov. Taas näitleja haigestumine ja surm...

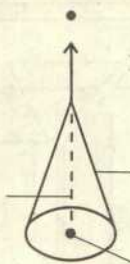
Niisiis: 42 aastat vana. 10 aasta jooksul 6 lavastust kutselises teatris. Praegu on neist võimalik näha vaid üht: Stanislavski-nimelisest teatrist Taganka teatri väikesele lavale üle toodud «Vassa Železnova» esimest varianti».

* * *

Väljavõtte A. Vassiljevi loengutest.*
Teater ja elu on lahutamatud. 1930.—1950. aastad sünnitasid teatri, kus kõik pidi olema allutatud pealisülesandele ja eesmärgile (vt näiteks Aleksei Popov, «Lavastuse kunstilisest tervikkusest»). Sellises teatris läheneb näitleja rollile eeskätt mõistuse abil. Ta nõuab, et talle selgitataks, mida ta peab tegema, miks ta just seda peab tegema ja mille poole ta peab pürgima. Seda võib ette kujutada niimoodi: näitleja hoiab käes köit, mille küljes on konks. Laes ripub rõngas. Näitleja viskab köie õhku ja püüab konksuga tabada rõngast. Kui tal lõpuks õnnestub haakida konks rõnga külge, hakkab ta end mööda köit rõnga (eesmärgi) poole üles vinnama. Seega on nii tema sisemine rolliliikumine kui ka plastika rangelt eesmärgipärastatud. Ning ka lavastuse muud komponendid — stsenograafia, muusikaline kujundus jne — teenivad sedasama, ainsat eesmärki. Selline «terviklik» teater — see on otsekui koonus, kus kõik liigub ühes suunas: koonuse tipu poole. Graafiliselt võib seda kujutada niimoodi:

EESMARK

LABIV
TEGEVUS



TEGEVUS

ALGSÜNDMUS

Ent ajad on muutunud ja «koonuse» esteetika, mis kunagi tõepoolest võis adekvaatselt peegeldada tegelikkust, praegu seda paraku enam teha ei suuda. Toona oli eesmärgipärastatus jäigem ja ühesem. Muidugi on meil kõigil praegugi omad sihid, kuid liikumine nende poole on seesmisem, pigem alateadlik kui mõistusega seletatav. Ja individualiseeritum.

Seda muutunud tegelikkust kajastada püüdev teater rajanebki eesmärgi asemel algtookele. Miski muutis jõudude vahetõrget — ja kõik hakkas liikuma. Niisiis võib öelda, et näidendi algsündmus on siin tähtsam kui tema põhisündmus. Tegelased, saanud tõuke selga, edasi otsekui lendavad läbi näidendi. Mille suunas? Eesmärki ei ole, on Saatus — kusagil kaugel, lõpmatuses — ja tegelased liiguvad sinna poole paralleelselt üksteisega. Nad suhtlevad, lähtudes igauks oma teemast, ning nende dialoog kõlab otsekui fuuga. Konfliktidki on rohkem alateadlikud kui teadlikud, kasvades suuresti välja situatsiooni atmosfäärst. Viimastest kujunebki muide etenduse üks olulisemaid komponente: tegevus otsekui lahustub atmosfääris, ta ei liigu enam sirgjooneliselt eesmärgi suunas, vaid pöörleb ümber oma telje sõltuvalt sellest, mis parasjagu hõljub õhus, missugune on situatsiooni «hingus».

Rollianalüüsis tõuseb seega esiplaanile tegelaskuju seisundi rolli alguses ja selle seisundi suhe kõigi teiste tegelaste seisunditega. Näitleja on siin otsekui piljardikuul, mis saab tõuke ja edasi muudkui veereb ja veereb. Rolli (episoodi) lõppu, seda, kuhupoole pürgida, pole tarvis näitlejale seletada.

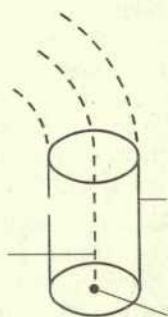
* Loengud Kõrgematel Stsenaristika- ja Režžuuristustel (1982/83). — K. Käsperi konsept.

Kui rolli algus ja kõik sõlmpunktid (üleminekud, uued tõuked) on paigas, jõuab näitleja ise, intuitiivselt, alateadlikult välja loomuliku lõpp-punkti. Õigemini, punkti ei olegi, on punktiir. Sest näidend — see ei ole alguse ja lõpuga jutustus, vaid lihtsalt üks lõik inimese elust.

Graafiliselt võib niisugust teatrit kujutada kui silindrit:

SAATUS

LABIV
TEGEVUS



TEGEVUS

ALGTOUGE

Sellises teatris on kõik paralleelne: näidendi tõlgendus on paralleelne tema tekstiga (ühe näidendi sees lavastatakse teist ning kuna kaudselt on need kaks omavahel alati seotud, siis sünnibki pinge, mahukus, aga mitte pelk teksti illustratsioon); näitlejate plastika on paralleelne nende sisemise rollijoonisega; lavakujundus on paralleelne näidendi tõlgendusega jne.

Näitlejate ette seab niisugune lähenemine tavalisest märksa raskemad ülesanded. Teater on ju taastootmine, siin peab aga leidma aset pidev e n e r g i a s ü n d.

Mõningaid muljeid «Vassa Zeleznova» esimese variandi etendustelt. Et üldlevinum on näidendi hilisem redaktsioon (erinevused kahe teksti vahel on suured ja põhimõttelised), siis on siinkohal otstarbekas rääkida peaaeglikult vaid sellest, «kuidas see asi tehtud on». Esimene, mis kohe silma torkab, on see, et ühegi näitleja pärast ei pea piinlikkust tundma: keegi neist ei näe laval rumal välja. Kuidas see on saavutatud? Esiteks sellega, et lavastaja ei jaota tegelasi «headeks» ja «halbadeks». Vaatajat ei sunnita ühtede tegelastega a priori «kaasa kannatama» ja teisi «hukka mõistma», talle lihtsalt «jutustatakse üht lugu». (Kõrvalepõikena



Oppejõud Anatoli Vassiljev Kõrgemate Stsenaristik- ja Režiikursuste kuulajate seltsis 1983. a. V. Petrovi foto

olgu öeldud, et tänu sellele ei teki näitlejate mängus ka stiililist ebakõla, nagu me seda tihti näeme lavastustes, kus osa rolle on teostatud psühholoogiliselt, osa aga näitlikustatult, selge hinnanguga nende tegelaste suhtes. See ei tähenda aga seda, nagu puuduks «Vassa Zeleznovas» mängulis-hinnanguline element sootuks. Viimane on täiesti olemas, kuid Vassiljev lihtsalt jaotab seda kõikidele tegelastele enam-vähem võrdselt, balansseerides nii viisi üpriski osavalt mängulis-näitliku ja psühholoogilise teatri piirimail.)

Teiseks: Vassiljev ei käi näitlejatega ümber nagu malenuppudega, kes on talle vajalikud vaid selleks, et viia edasi tegevust ja avada tema kontseptsiooni. Mitte tegelased ei ole allutatud sündmustikule, vaid vastupidi: sündmustik kasvab välja tegelastest. Teiste sõnadega: näitlejad ise loovad meie silme all seda «jutustatavat lugu». Lavalise väljenduse leiab see näiteks teksti ja siseelu vahekorras: ükski dialoog ei sünni tühjalt kohalt, nii et alles jutuaajamise lõpus, sellesama teksti

mõjul tekib tegelaste mõni emotsioon. Pidevalt on aru saada, et näitlejad ennekõike ikkagi tunnevad, mõtleavad, otsustavad ja tegutsevad — ning üksnes otsekui selle tulemusena ka räägivad (või kui vahel lobisevadki niisama; siis ka tõesti lobisevad niisama — seegi mängitakse välja). Tõepoolest: Vassiljevi näitlejad ei ole papagoid, kes masinlikult kordavad autori suhupandud teksti.

Kolmandaks: ühtki dialoogi ei räägita maha teksti enda pärast. Igas repliigiski leiavad kajastamist konkreetseid vastastikused suhted. Seejuures ei serveerita neid suhteid kaua aega avalikult, kõik käib kuidagi kaudsi, aimamisi. Konfliktide ei forsseerita, ka kõige teravamaid repliike öeldakse justkui möödaminnes, aga nii, et vaataja siiski aimaks varjatud pingeid. Terased pilgud, ironia, ootus. Iseäranis huvitav on see, millal ja kuidas kasutab Vassiljev pausi. Tavaliselt võimendatakse nendega etenduse emotsionaalseid kõrghetki. Vassiljev toimib risti vastupidi: tipphetkedel ei lase ta näitlejal emotsiooni n-ö «enda peale võtta», vaid paneb ta kindlasti midagi tegema, pausi aga kasutab hoopis suhtlemisvahendina, et pingeid veelgi üles kruttida. Nii toimub näitlejates pidev energia kogumine ja lavastuse lõpus on tõesti, millel paisu tagant välja pursata.

Ja neljandaks: tegelaste niisugune aktiivne suhtumine toimuvasse saab võimalikuks tänu sellele, et nad juba esimesest etteastest peale ilmuvad lavale mitte kui *tabula rasa*'d, kellega alles nüüd, tasapisi hakkab midagi juhtuma, vaid kui suveräänsed, väljakujunenud isiksused, kes algusest lõpuni otsekui ajavad mingit oma joont. Eri situatsioonid võimaldavad küll näitlejatel oma tegelaste karaktereid igaükselt avada, kuid rolli põhijoonis oluliselt enam ei muutu. Esimesel pilgul võib tunduda, et nii on ju algusest peale kõik liiga selge, aga tegelikult on asi sellest kaugel. Tegelane on vaataja jaoks üksnes siis nagu peo peal, kui tema käitumise tagant võib selgesti välja lugeda tema tundeid, aga just emotsioone ja läbielamisi varjavad Vassiljevi näitlejad tavaliselt kuni viimase hetkeni. Tänu sellele kannavad

näidendi tegelased endas justkui mingit mõistatust, mis avaneb meile alles päris etenduse lõpus, ning nii on neid terve see aeg huvitav vaadata. Usun, et just selles peitubki Vassiljevi lavastuste edu suurim saladus.

Kõige eelõeldu kõrval tuleb aga tõdeda sedagi, et Vassiljevil oli õigus, kui ta ütles, et niisugune mängulaad esitab näitlejatele iseäranis suuri nõudmisi. Piisas vaid ühel nähtud etendustest paaril näitlejal olla mitte kõige paremas vormis, kui kohe torkas silma, et energia kogumine kahe esimese vaatuse jooksul ei õnnestunud ning kolmas vaatuse kulges seetõttu üsnagi mehaaniliselt. Ent tavaliselt on just see etenduse trumpvaatus.

Anatoli Vassiljevi ideaalne teater. Lavastus peaks olema otsekui sümfonia, kus ühed teemad tulevad sisse, teised vaibuvad, kuid nad kõik on omavahel kooskõlas ja liiguvad ühtselt paratamatu lõpu suunas.

Inimloomusele on omased kaks vajadust: mäng ja võitlus. Need tunded on omavahel tihedasti läbi põimunud. Teatris séevastu on toimunud lõhenemine: on mänguline teater ja on (psühholoogiline) konfliktiteater. Tuleks püüda ühendada need kaks poolust ka siin: varjutada konflikti mängulisusega ja näha ka mängus konflikti.

Oleg Jefremovi selge kodanikupositsioon; Anatoli Efrose sügav näidendi analüüsimise oskus; Taganka teatri sügav teatraalne vorm.

Hetkeseis: Proovid Taganka teatris: Viktor Slavkini «Ma olen 40-aastane, kuid näen hea välja». Paralleelselt pedagoogitöö GITIS-es ning Kõrgematel Stsenaristika- ja Režiikursustel.

KALLE KASPER



Jüri Arrak.
«Teater». 1983

Pärnu, ta teater

Eesti teatris on segasevõitu ajad. Kuid üsna loomulik, et ühegi nähtuse puhul pole võimalik aina tõusu tunnistajaks olla. Ka (ja eriti!) teatrikunstis, mis olla ju tundlik sotsiaalne peegel ning ainuüksi sellegi tõttu elab aegajalt läbi jõudude ümberhindamist ja -paigutust, peataolekut ja pettumusi. Teatri kui spetsiifilise nähtuse enese sees on samuti kõrgajad oma tipplavastustega, uute annete esilekerkimisega, mis tähendab, et on oma aeg ka laine orgudeks — mis aga sunnivad kriitikuid ja muid hinnanguandjaid pilku teritama. Pole ühte-kahte üldtunnustatud suurust, ja endiselt kiitvate lugude saamiseks tuleb terahaaval positiivsed ilmingud siit-sealt välja korjata. Nii võib tähelepanu osaliseks saada mõnigi näitleja või lavastus, mis suurte tähtede säramise korral ehk varju oleks jäänud. Pealegi: kui laine, siis laine — kõik on mööduv, ka madalseis. Käeulatusena Ivika Sillari kirjutisele ajakirja 1982. aasta 8. numbris: kuigi messiase-ootused on meil vaimukalt välja naerdud, mõtlen ma siiski — kui see hooaeg eesti lavale puusepa poega ei andnud, siis ehk annab järgmine.

Igal tendentsil on ka oma erandid. Viimaste aastate heitlikus teatrisituatsioonis elab Pärnu Draamateater üsna oma arenguseaduste järgi. Tema praegust seisu nimetas Ülo Tonts «Edasis» (3. 09. 1983) tabava sõnapaariga — stabiilne heamuljelisus. Pärnu teatri suund erinevalt enamikust eesti draamateatritest ei ole mitte otsides muutuda, vaid saavutatust mitte loobuda, säilitada olemasolevat.

Ning seda «olemasolevat» neil leidub. Kõige rohkem torkab silma aastate 42 jooksul väljaselgitatud sotsiaalsele telli-

musele vastav repertuaar ning täpselt väljakujunenud teatri ja publiku vahetõttu, kus teater püsib oma õilsas teenäitaja rollis, olles «vaatajast ikka veidi ees». Pärnu on spetsiifilise omanäolise õhustikuga hästisäilinud linnake, mida seni iseloomustab suhteline s u m b u m a t u s teiste omasuurstega võrreldes. Pole tähtis, kas selle tingib kultuurielu suhteline elavus või on tingitus vastupidine — teatri jaoks on oluline publiku nõudlikkuse aste. Meelelahutuslikku on muidugi palju nagu teistski rajooniteatrites, kuid seda eeldab osalt suvise hooaja spetsiifika (teiste teatrite puhul niisugust möödust teha ei saa). Repertuaari diferentseeritus tundub hästi vastavat linna sotsiaalsele jaotusele — publikut jätkub igat tüüpi etendustele! — ja selles mõttes on kõnekas, et mängukavas leiduvad «Superdiskor», «Võlausaldajad», «Näete, kes tuli!», «Saun» (mis esietendus küll 1981/82. hooaja lõpul, kuid mille lavaelu jäi möödunud hooaega). Vastavalt vajadusele esietendus ka üks lastelavastus, J. Svartsi «Lumekuninganna». Hooaja uuslavastuste reas on esindatud eesti klassika, nõukogude ning välismaa klassikaline ja kaasaegne dramaturgia.

Oluline on väljakujunenud trupp. Täpsemalt, väljakujunenud ampluaa rohkem koormatud näitlejatel (Kard, Hallik, Tints, Johanson, Pajusaar — kui nimetada koloriitsemaid). Neid kindlaks kujunenud raame enamasti ei rikota või kui, siis teevad seda külalislavastajad (möödunud hooajal oli neid Pärnus kolm: Merle Karusoo ja Mati Unt ning GITIS-e üliõpilane Toomas Palu), või siis üllatavad näitlejatest uustulnukad. Ampluaa pidev ekspluateerimine

kipub sirget teed pidi otse stampi s u n d i m a, kuid teisest küljest — sammuke enne seda tardumist annab näitlejate selge profiil julgust repertuaarivalikul ja teatud garantii vähemasti «heale» osatäitmisele.

Tundes oma linna publiku maitset ning usaldades näitlejaid võib teater enamasti kindla peale välja minna. Ning tõesti, neid faktoreid arvestades saavutatakse stabiilselt heamuljeline tulemus. Tase on ühtlane, kusjuures tähelepanuväärne on (läbi mitmete hooaegade) ilmsete, igale vaatajalegi selgete läbikukkumiste vähesus.

Hea mulje... Aga too stabiilsus?

Omad ohud on neil ette-teada-tingimustel. Nad on nagu vankumatu karkass, mis muutumatult teatri nägu dikteerib ja mille ilmet vaid väikeste variatsioonidega muuta saab. Pärnu lava pakub stabiilselt samalaadilisi elamusi, millest sugeneb häiriv toon heasse muljesse.

Et näitlejad on sageli kinnistunud teatud tüübi või karakterrolli mängimisele, tõrjub see repertuaarist välja nn klassikalise psühholoogilise ja sotsiaalse draama ning sunnib pöörduma ž a n r i t ü k k i d e poole (või kaotavad psühholoogilis-sotsiaalsed draamad lavastamisel midagi oma mahust). Nagu karakterrollidki on seesugune mängukava mingis mõttes ühekülgne. Teatud aspekti rõhutamisel kannatab sügavus teistes, sageli sisulistest võimalustes. Niisugustele lavastustele sobib draamast paremini mõni teine märksõna: Normeti töödest «Saun» — satiir; «Superdiskor» — publitsistika; «Lood Viini metsadest» — muinasjutt; Rummo «Mikumärdi» on külakomöödia ning «Mees ja naised» estraadinäidend. «Näete, kes tuli!» ja «Võlausaldajate» kohta sellist asendussõna ei leia. Täenduslik, et need kaks on 'mõlemad külalislavastajate tööd.

Nõnda siis prevaleerib Pärnu teatris sageli mängitus, esitatus, mitte probleemide pool, too sõnumiks nimetatu. Pilk pöördub näitlejate tööle — mis

on ju teatud tasemini meeldiv. Kuid järjest ja järjest, lavastusest lavastusse peab teatrikülastaja vaatama sedasama esitatus ja sõnale «stabiilsus» signeeb tüütuse kõrvalmaitse. Liialt kumab läbi too ette-teada-tingimuste karkass.

Soovida, et see purustataks? Ma arvan, et kunagi pole mõtet loobuda juba saavutatust. Žanritükid las jääda samuti — mis võiks nende vastu olla näiteks «Mikumärdi» laadis? Põhiliseks teostikuks on see laad aga ehk kitsas. Võib-olla avardub tegevusväli seeläbi, et Ingo Normet peanäitejuhina oma suunda täpsustab, selgemini teostab. Uue situatsiooni väljakujunemine võtab aega, seni annavad Pärnu teatrile mitmepalgelisust külalislavastajad.

Merle Karusoo lavastatud «Näete, kes tuli!» (V. Arro näidend) on tema kohta ootamatult mõtisklev, justkui väidete esitus vaidluses, milles üks pool teist nagunii uskuma ei jää, sest lahendust polegi. Lavastus lõpeks nagu tõdemusega: näete, kui keeruline on elu.

Peategelaseks tõuseb minu meelest biokeemik, nooremteadur Lev Šabelnikov (Arvi Hallik). Ta on tavaline tänapäeva intelligent, kes ei suuda kuidagi tasandada lõhet ühelt poolt vaimse üleoleku ja teiselt poolt materiaalse alaväärsuse vahel, mida ta tunneb mingi keskmise, hästi kindlustatud praktilise inimese suhtes. Ta t e a b, et teeb ausalt tööd, ja on aus inimene, on teadlane, intelligent, vaimsete väärtuste kandja, hoidja jne. Kuid see teadmine, au-paiste ei anna talle tuge, sest väljaspool oma abstraktset mõttetööd, teadust, ei saa ta «eluga» hakkama. Alina heidab mehele ette, miks see kopitab oma nooremteaduripalgal, ei kasuta tutvusi ja võimalusi. Šabelnikov ei tee seda tõesti, kuid äraelamiseks on vaja koos sõbraga (poet Ordõntseviga — ka omamoodi ummikus olev inimene) võõraid kortereid remontimas käia, ja see on kurnav ning alandav.

Esmaklassiline juuksur King (Margus Oopkaup) on noor mees, kellele on sülle langenud täiuslik materiaalne



S. Poliakoffi «Superdiskor» (lavastaja Ingo Normet, kunstnik Vello Tamm).



Ö. von Horváthi «Lood Viini metsadest» (lavastaja Ingo Normet). Oskar — Mihkel Smeljanski, Zauberkönig — Peeter Kard.

«Lood Viini metsadest». Marianne — Laine Mägi, Teadustaja kabarees — Jüri Vlassov.

V. Menduneni fotod



kindlustatus, ta teenib päevaga soengute pealt Šabelnikovi kuupalga. Ta on ülihästi situeerunud, tal on piisavalt kadestajaid. Kuid ka tema enesekindluse toeks ei jätku saavutatud aupaistest. King tunneb puudust intelligentide ringkonna tunnustusest ja sõbrusest ning püüab sellesse seltskonda suvilaostu kaudu sisse tungida.

Põhimõtteliselt igihaljas probleem — rahulolematumus oma keskkonnaga. Aktuaalseks teeb näidendi tegelaste tüüpilisus praeguste sotsiaalsete kihtide esindajatega. Igihaljas on ka küsimus n-ö juhtivast positsioonist. Intelligendid ei või kannatada, kuidas «habemeajajad võimule trügivad», vastaspool ei talu, et «kõrgelaubalised meile seadusi dikteerivad». Kas on lahenduse kuldne kesktee olemas? Lavastuses mitte. Šabelnikov tõstab käe iseenda vastu (või leidis lava taga aset äkiline infarkt?); King, saavutamata eesmärki, vastandab end

(teoga!) oma klassile. *Deus ex machina* — eremiitlik metsaerak Prigoršnev (Lembit Mägedi), kes vilepilli puhudes ja lohutuseks karamelli pakkudes, lavastuse lõpus kahe leeri vahel seisab, seljas midagi halatitaolist, jalas sandaalid ja habe ajamata, pole väljapääs. Pole isegi mitte üleolek, pigem mingi allajäämise variant — võitlus olematuks kuulutada. Lavale jääb kaks ummikust väljapääsuotsimise lugu, mis lõpevad veelgi suurema ummikuga.

Karusoo lavastuses tõuseb täiesti üheselt esiplaanile Kingi ja Šabelnikovi duell. Halliku teadlane on kibestunud meeolus, pingest väsinud ja endasse tõmbunud mees, kes parema meelega reaalsesse ellu ei sekkukski — üsna täpselt ettekujutatav tüüp. Kingile lavalist lahendust leida on raskem, sest tema puhul ahvatleb «ärika» või *self-made-man*'i väline värvikus. Oopkauba King on hämmastavalt inimlik, mis teebki tegelase konflikti oma keskkonnaga

V. Arro «Näete, kes tulil» (lavastaja Merle Karusoo). Šabelnikov — Arvi Hallik, Tabunov — Paul Mäeots.



tähendusrikkaks. Kui Kingi mitte siirana ja avatuna, kaastundlikuna mängida, siis võiks temapoolne agarus «kõrgelau-baliste» poolehoidu võita tunduda veidrate ambitsioonide rahuldamise katse-na.

Noore näitleja M. Oopkauba osatäit-mise puhul tuleb tunnistada üllatavalt head lavapartnerlust. Just selline King mängib Halliku Sabelnikovile kätte võimaluse tõusta peategelaseks. Viimase antipaatia eduka juuksuri vastu oleks üheselt põhjendatav ja selge, kui too oleks samasugune jõhker ning labane «inimene teenindussfäärist» nagu ta sõbrad saunamees Levada (Peeter Kard) ja baarimees Robert (Andres Ild). Praegu ei saa Sabelnikov oma tõrjuvust õigustada üleolekuga madalalaubalisest loomusest, kuna ta nii selgelt näeb Kingi inimlikku leebust, naiivsuse ni ulatuvat südamlikkuseigatsust. Vastandumine on keerulisem, printsipaalne, elustiilide ja eetiliste põhimõtete küsimus. Sabelnikovil on niisuguse Kingi puhul vähem argumente oma üleoleku õigustamiseks, ja ta taandumine tunnistab eelkõige põhimõtete ummikut. Sedakaudu siis on Sabelnikovi huvitav kuju samuti Oopkauba teene. Muidugi, tuleb just siit otsida ka lavastaja-kontseptsiooni (-analüüsi).

Alina (Helle Kuningas) probleem on aga hoopis muu (kusjuures sama oluline, kuid lavastuses tagaplaanil) kui too kõrge- ja madalalaubaliste sõda. Tal on raskusi olla «vaimne naine». Alinale pole tähtis see pealetungiv põhimõtteline kompromiss «teenindustöötajate diktatuuriga» (M. Muti väljend), vaid ta väike naiselik igatsus komfordi ja (enese)imetlemisvõimaluse järele, mis tähtsamatuna ta elu kõikemürgitavaks põhivastuoluks saab. H. Kuninga tõlgenduses paistab Alina käitumisest ja mõtetest veidi häirivalt läbi Maarja lavastusest «Kes paljajalu käib». Kokkupuutepunkt on vägagi tihe: mõlemad on niivõrd mõistuslikud naised, et see juba ahistab normaalset tundeelu.

Tabunov Paul Mäeotsa vastava esituse tõttu ei suuda minu meelest oluliselt konfliktit arengusse sekkuda, sest tema jaoks on kõik jäigalt paika pandud. Tema ja Kingi suhted ei muutu, vaid tarduvad üha suuremale järele-



«Näete, kes tüli!» King — Margus Oopkaup, Maša — Merike Tatsi.

andmatusele ja mõistmatusele. Tabunovi puhul on huvitav vahest see, et siin tuleb teravalt esile viimasel ajal lamedaks räägitud põlvkondadeprobleem. Tabunovi generatsioon, Euroopa vabastajateks nimetatu, lõi võimalused uue vaimsuse sünniks. Sestsaadik on vana Tabunov elust tagasi tõmbunud ja ei suuda mõista, et tollane situatsioon on ennast ammandanud ning konflikt, mis ta koduühes ta enese silme all lahti rullub, ongi uue aja draama. King ei ole too endisaegne habemeajaja, kellele Tabunov paarikopikalise jootraha viskas ja sellega suhted lõpetatuks luges; King on uus sotsiaalne jõud, kes saju ajal katkise vihmavarjuga nooremteaduri oma punase «Ziguli» peale võtab ja räägib, et Venemaa vajab hästi püगतud inimesi... Uue põlvkonna kindlusetusetundes suhtub Tabunov kui pelka jonnakusse: «Mis toetamise 47

jutt see on! Muud ei kuule kui toetuda, toetuda... Kas jalad ei kannal?»

Nagu mitmed eestigi laval viimasel ajal nähtud kaasaegsete vene dramaturgide tööd, tabab Arro näidend ehmatavalt täpselt üht valusat punkti. See täpsus veab välja ka lavastuse, mis ei ole teravuselt ega rollide eheduselt näidendiga nõnda adekvaatne nagu näiteks oli Karusoo enda «Cinzano». Ja lõpuks veab näidend välja ka osatäitmised, sest probleem kõneleb isenda eest, olgugi, et ta vahel vaid ette kantud saab. Rohkem kehastajad kui etteandjad on ehk ainult Oopkaup (noore taju erksus?) ja Hallik (rollile uskumatult täpselt sobiv natuur?). Et dramaturgiale siiski nõnda palju vedada on jäänud, on üldmulje võib-olla nüansiväsem ja jõuetum kui võiks.

«Näete, kes tuli!» püüab siiski oma panust leida, midagi jaatada, mis on keerulisem kui eitamine (vastumängimine vastaste etteantud käigule!). Eitamisel seisavad «Superdiskor» ja «Saun».

Muidugi mõista on arukas eitusk omaette väärtus. Mis määral «Superdiskoris» väljenduv kriitika äratuntav on, näitas nii Pärnu lehe kui ka vabariikliku ajakirjanduse vastukaja.

«Superdiskor» on lavapubliksistika, sellelt on aga alust oodata selget autoripositsiooni, konstateeringute argumenteeritust. Publiksistika võib esitada kas või loosungi, sest vaatajalt eeldatakse analüüsi. (Meenub I. Smoktunovski hoiatus ühes ETV-le antud intervjuus: kunst peab olema delikaatne, muidu läheb loosungiks kätte! Kuid publiksistika, ka laval, võiks veenva loosungi väljaütlemise nimel enesele siiski lubada järeleandmisi delikaatsuses.) Mida «Superdiskor» väidab? «Oleme nüristumise vastu?» (SV, 24. 12. 1982) kirjutas Hans Luik: «Et kehv disko mandumist põhjustab, seda pole mõtet laval demonstreerida, seda on iga märkaja juba argielus tähele pannud. Tuleks luubi alla võtta nähtuse psühholoogiline läte. Sest paljalt diskoga disko vastu ei saa.» Tahaksin Hans Luigega nõustuda, sest segase diskojutu ja -süsteemi vastu on Normeti lavastuses seatud üsna võrdväärne, diskolik tera siit ja teine sealt, muu hulgas ka saalisistujate peale

näpuga näitamine: «Meid on kõikjal hästi vastu võetud, ei mingeid sekeldusi. See peaks kriitikutele paras jahmatus olema!... Ja need näod esimeses reas...»

Praegusel nivelleerival ajastul on iga selle vastu protesteeriv hääli muidugi progressiivne. Mandumise mahaskandeerimine nagu ostakski vaataja Pärnu teatri etendusel ära. Punktile, milles «Superdiskor» märgist mööda on sihtinud, osutas ka lavastusele muidu tunnustust jaganud Mihkel Mutk TMK 1983. a 6. numbris: «Igasugust ausat protesti ähvardab oht muutuda show'ks... Protest ja kriitika saavad moeasjaks ning — kui nad tiritakse läbi massikommunikatsiooni kanalite, — siis ka äriks.» Poliakoffi näidendi teravik on aga massikultuuri tegijate-tootjate eneste sisemistel vastuoludel. Nad teenivad (väärtus)süsteemi, millega ise rahul ei ole — «tubakatootjate tragöödiaks» on Matti Vaga Pärnu lehes («Pärnu Kommunist», 30. 03. 1983) säärest nähtust tabavalt nimetanud. Südan valutav superdiskor! Normeti lavastuses on aga Braziliist saanud lõplikult kahestunud mees, kelle kaks mina elaksid justkui rahulikult, neutraalselt eraldi.

Üks Len tahab midagi parandada, otsib ärksaid silmi, karjub ja ahasatab, et ei näe neid. Kuid millega ta äritseb? Teine Len «leierdab ajuvaba šokolaadilõnga», püüab seda üha paremini, vastuvõetavamalt serveerida. Ta võtab vastu diskorikoha Londoni raadios, kus saab oma käsutusse «kõik naljad, kõik uusimad hit'id ja enamgi veel, kõikvõimalikud helid ja enamgi veel, piiritu õnne ja enamgi veel», ning esimene «mina» põlgab selle sammu astunud Brazili. Abiline Suur John, jünger Rex ja keegi Nicola auditooriumi hulgast on Leni olemuse peeglid. Süüdistused, mida õilsameelne Brazil neile näkku paiskab, põrkavad tagasi tema enese teise, diskoripoole pihta: «Mul on vaja mõtlevat inimest, mitte tuima, ajuvaba nuhihinge»; «Kas sa ise ka aru saad, mida sa ette loed?» «Marruajavalt tühi, ilmetu pilk». «Eduka tubakatootjana» ei suuda ta ka ringist välja astuda. Tekib veider efekt: Leni kaks poolust taandavad teineteist. Ja

publitsistlikkus ei saavuta seda mõju mis ta võiks.

Peosatäitja Smeljanski ülesande keerkus seisneb selles, et ta kruvib (oskuskult!) üles pinget, millele ei ole antud Pärnu lavastuses lahenduseni jõuda. Nicolale ja Susanile võib põhiliselt kaasa tunda, sest nad on plikalikult naiivsed, emotsioonijanas, erilise elukogemuse ja hariduseta ning alluvad ebateadlikult kõige agressiivsemale, kõige levinumale nürile elustiilile. Neis rollides on esimene osatäitjate paar tunduvalt kindlam ja jälgitavam kui dublandid (vastavalt Katrin Nielsen ja Laine Mägi; Maret Mursa ja Jutta Tints).

Sirgjooneline ja veendunud eitus on ka Majakovski «Sauna» lavastus (I. Normet). Siin ei ole aga isegi publitsistliku argumenteerituse ootust — see on otse-sõnaline satiir ise. Majakovski on õelnud: «Pidades teatrit areeniks, kus peegeldub poliitiline elu, püüan ma leida vorme selle eesmärgi elluviimiseks. Psühholoogilise teatri asemel pakume vaatemängulist teatrit.» Ning sel tasemel v a t e m ä n g n a g u «Sauna» lavastus Pärnu teatris on eesti laval praegu isegi küllalt tähelepanuväärne.

Satiiri puhul on alati puudu kümnelistest tabamustest. Normeti lavastuses leidub täpse groteskini viidud hurraa-optimismi paatost (Pobedonossikovi portree, agitkava kodanluse hukust, tegelaste sissekappamine algusstseenis). Heapoolus jääb värvikuselt maha, sellegi üle võinuks ironiseerida.

Oleks palju öelda, et «Sauna» lavastus on sügav sotsiaalne kriitika (kuigi näidend seda on). Ta on kerge vaatemäng teravalt teemal — justkui lugu Majakovski «Sauna» ainetel justkui «kapustnik», aga omas laadis on ta leidnud ka oma tänuliku publiku, kes sotsiaalsed pinged naerusui etendusel maha reageerinud.

Koos «Näete, kes tuli!» ja «Superdiskoriga» moodustab «Sauna» Pärnu teatri 1982/83. hooaja repertuaaris olulise ühiskondliku temaatika komponendi. Kas nüüd linna, st publiku ootustest ja eeldustest või teatrist tulenevalt on kahes viimases (Normeti enda lavastused) üksjagu ka meelelahutuslikkust, mis muidugi peibutab jne, kuid ei kahane ju seeläbi kaasaegsetest sotsiaalsetest

probleemidest kõnelemise fakti väärtus? Või lisaks ehk kõneluse komplitseeritum tasand midagi ka fakti ühiskondlikule kaalukusele?

Keerulise aja sotsiaalne tagapõhi on ka «Lugudel Viini metsadest». Kuid lavastuses pole see mitte peamine, isegi mitte oluline, ning kui poleks üht tege- last, noort natsisti Erichit, ja Wiktor Worszylski luuletust «Fašistlikud riigid» kavalehel, siis vaat et mitte määrgatavgi! Kui «Sauna» saab nimetada puhtaks satiiriks, siis «Lugusid» Normeti variandis on tahtmine puhtaks muinasjutuks nimetada, niivõrd steriilne on ta. Muidugi, sellisenagi on lavastus «Lood Viini metsadest» mõnest kohast nauditav! Normetil on õnnestunud luua tõeline sinendavate kauguste ja kaunitate mägede maa atmosfäär. Mingi ehe ja siiras tundetoon, viini valsi nukrus hõljumas üle Marianne õnnetu armastuse, Alfredi keigarliku elupõletuse, Valerie elutundva nostalgia... Kuski kaugel, kaugel Wachaus... Oo, jaa!

Süžeeks on noore neiu Marianne ebaõnnestunud vastuastumine oma saatusele. See murrab ta jõu, rõõmu ja lootuse.

«Lood» on ennekõike teatri trupi paraad. Jutta Tints peosas (tegelikult ajutiselt eemale jäänud Laine Mägi dublant) oli traagilise, taltuma sunnitud naisena palju loomulikku ja rahulikku kui oma teistes, plikalikku püsimatust nõudvates osades (Emsi «Mikumärdis», Susan «Superdiskoris»).

Jaan Rekkorile andsid «Lood» võimaluse demonstreerida stiili — liikumises, kõnelemises, käitumises, kübara ja kinna naste kandmises...

Tiia Kriisa Valerie oli peaaegu lavastuse sool. Tema juhtis tegevust, dikteeris tundetoone. On see haruldane taktitunne piirduda kõige napima väljenduslikkusega, kui osa võimaldab peaaegu operetlikku lopsakust? Või jäi selles napuses midagi sisulist ka välja mängimata?

Peeter Kard Zauberkönigina oli oma sõiduvees — hooaeg 1982/83 pakkus talle peale selle veel kolm elujõulisele tusedusele kalduvat meesterahvakuju: Ivan Ivanovitši, Leyada, Jaak Joorami.

Sellesse lavastusse annaksin ka Pärnu hooaja *grand prix* pisirolli eest, nimelt 49



«Lood Viini metsadest». Erich — Margus Oop-
kaup, Valerie — Tiia Kriisa.

«Lood Viini metsadest». Marianne — Laine Mägi.

H. Raudsepa «Mikumärdi» (lavastaja Vello Rummo). Jaak Jooram — Peeter Kard, Juhan Tomusk — Elmar Trink.



Arvi Halliku Rittmeistrile. Teatri vana generatsiooni näitlejad, nagu Olli Ungvere, Lia Tarmo ja Artur Ots demonstreerisid «vana kooli» taset. Igi-daamilik Olli Ungvere oleks väärt ükskord jälle väikese saali lava oma ainuvaldusesse saama, ausun, et võiks sündida midagi Lisl Lindau «Ramilda-Rimaldaga» võrreldavat.

Spetsiifiline atmosfäär on täiesti olemas ka «Mikumärdi» lavastuses (V. Rummo), et aga eesti külakomöödiad omavahel sarnanema kipuvad, siis on tahtmine öelda: nagu ikka.

Tänaseks on «Mikumärdi» päevakajaline sotsiaalsus kaotanud oma teravuse ja lugu on muutunud sisukuselt ülivähe pretensioonikaks näitemänguks, mille lavastamine tasub ära karakterite värvikuse ning ohtra situatsioonikoomika tõttu. Konkreetset lavastust õigustabki nimelt see, et teatril on mõnede tegelaste jaoks olemas väga täpselt sobivad osatäitjad: Mimm Soekaraskile Maimu Pajusaar ja Jaak Jooramile Peeter Kard. Nemad kaks mängu juhivadki, eriti Pajusaar. Ta riskib julgelt ning temperamentselt groteskiga, ja saal rõkkab, kui Mimm vaid korraks heinasületäiega üle lava purjetab.

«Mikumärdis» on ka teatud ebaühtlust, näiteks Aire Johansonit Maret. Üldiselt koomilise näitlejana tuntud Johanson (tänavu «Superdiskoris» Jane, «Lugudes» varieteetantsijanna) hoiab end siin ootamatult palju tagasi. Ei mingeid erilisi liialdusi mängus, kostüümiski, samal ajal kui teised ümberriingi lustlikult tegelaste koomilisuse kallal jõudu proovivad. Pole see ka niivõrd jõuline «teine helistik», et suudaks peale jääda. Tõsisevõitu Maretit võiks võtta Johansonit uue taseme tunnustajana, kuid et uus laad on sattunud just tema varasemat palet eeldavasse lavastusse, siis teeb see nõutuks. (Ei, oleks siiski kena, kui näitlejanna tõsisemale laadile ka lavastus leiduks, sest on huvitav, missuguses suunas niisugune anne areneks. Võib-olla tragikoomika? «Nipernaadi»-filmi Tralla?) «Mikumärdis» sekundeerib vaid Elmar Tringi Juhan Tomusk aeg-ajalt Maretit tõsimeelsusele, kuid talle sobib see rohkem, Trink tundub ise tasakaalukam ja vaoshoitum.

Vello Rummo on tasakaalukalt ära

kasutanud Raudsepa näidendis leiduva koomika, kuid mingeid uusi teatripoolseid lisaväärtusi pole siin sündinud. Väarika dramaturgia korralik lava-variant.

Ristikeseks meelelahutuselahtrisse on ka Vello Rummo lavastatud L. Zorini «Mees ja naised». Sel näidendil on eeldusi saada sügavalt emotsionaalseks lavastuseks, sest situatsioonis on annus tragikoomikat. Rummo lavastuses on aga rõhk olukorra- ja käitumiskoomikal, näitlejate, eriti naiste mängus ei leia ainsatki vähe pehmemat tooni, tundlikumat momenti ning kogu saadav elamus piirdub hetkelise lõbususega. Karakterid mängitakse välja äärmiselt plakatlikena, aga lamedavõitu estraadi mulje annab just sisuline küündimatus.

A. Strindbergi «Võlausaldajad» (lavastaja Mati Unt) esietendus hooaja viimasel päeval, kevadel teda mängida ei jõutud, kuid repertuaaripildi tasakaalustamiseks võiks ta hooaega kaasa arvata.

Siin on aluseks võrreldamatult tugevam dramaturgia kui teistel möödunud hooaja lavastustel. Pärnu teatris oli mullu palju otseütlemist ja ilma «Võlausaldajate» psühholoogilisuseta olekski pilt jäänud ühekülgseks, puudu jäänuks delikaatsusest ja «kunstiks vajalikust ebamäärasusest» (Mati Undi sõnad). Strindbergi näidend kui isiksusepsühholoogiline analüüs on äärmiselt vajalik vaid üldnimedes arutleda võiva sotsiaalse kriitika tasakaalustamiseks, sest peale selle, et meid kui inimesi puudutavad ühiskondlikud probleemid, on kõigil umbseise, mis pole lahendatavad grupiti.

Tegelaste käitumise ajeks on sügavad keerulised emotsioonid, samas suudavad nad hämmastavalt mõistuslikult jälgida ja analüüsida oma tunnete, komplekside, püüdluste olemust ja juuri. Seda keerulist suhete struktuuri veenvalt valitseda on lavastajale raske ametiksam, muidugi ka näitlejate mängu peenuse eksam, eriti raske ülesandega Siina Ükskülale Tekla osas — esiteks naine ja teiseks

A. Strindbergi «Võlausaldajad» (lavastaja Mati Unt). Adolf — Andres Ild, Tekla — Siina Üksküla. V. Menduneni fotod



tark-naine! Rolli teostus on kahtlemata hea, hooaja üldpildis silmahakkav.

Üldse on sisukas dramaturgia näitlejale proovikiviks, millest ülesaamiseks tuleb end teisiti pingutada kui karakterrolli loomisel, ning mille kaudu ilmneb näitleja tegelik võimekus. Aga eriti tagamaaderikka dramaturgia puhul võib ühel hetkel selguda, et nii lavastaja kui ka näitlejate jaoks on kuskil lattu, mil leni ei küünitaks ka eneseületamise korral. Sest lavastaja ja näitlejad pole dramaturgile võrdsed partnerid. Selles ehk peitubki põhjus, miks Indrikson ja Ild ei tee Strindbergi Adolfist ja Gustavist neid, keda dramaturgia võimaldaks — kuigi mõlema isiklikul lavateel on rollid midagi uut, teise- ja küllap ka paremalaadilist. Keskmise eesti teatri näitleja ei saagi ilmselt Rootsi ülikooli antiikkeelte õppejõudu mängides adekvaatsuseni jõuda (nagu enamasti on veidi võrastav tänapäeva eesti näitlejat aadlikku mängimas vaadata). Sama võib öelda ka dramaturgi ja lavastaja omavahelise suhte kohta. Seda hämmastavam on aga kohati Siina Üksküla Tekla. Kahjuks ei saa üksi kolme eest mängida, kui kirjutatud on trio, ansambli tükk.

Pärnu teatri stabiilsus on ta tugevus ja nõrkus. Võrreldes näiteks «Ugala» ja Rakvere Teatriga — Pärnul puudusid 1982/83. hooajal üle-eestilises ulatuses silmapaistvad tipplavastused ja ta kipus avaliku arutelu alt välja jääma («Superdiskor» ja «Võlausaldajad» ärgitasid küll sõna võtma, kuid mitte taset kiitma). Üldiselt on aga Pärnu teater ühtlasema tasemega kui Viljandi ja Rakvere omad, seda just hooegade lõikes. Ja kuidas hinnatagi rajooniteatri tööd, kas meie parima taseme järgi (võrdlusvõimalus nii kahe teatrikeskuse publiku kui ka kesksemate ajalehtede tähelepanu näol saab talle harva osaks!) või silmas pidades kohasust oma linnakese pakutavale maitsemallile? Üks on vaieldamatu maksimalism ja teine liigne järeleandlikkus. Kui hinnang peaks sisaldama mõlemat komponenti, siis teeniks Pärnu teater ühe miinuse ja ühe plussi — ja jääks stabiilselt keskele. Võib-olla oleks pluss siiski suurem, sest Pärnu teater on P ä r n u teater (*sic!*).

Nagu puudub tipplavastus, nii ka tõe-

lised tipprollid. Kui vaid ehk Siina Üksküla Tekla. Paljudel on aga ilusaid stseene; Juta Tints Mariannena pihil; Maimu Pajusaar Mimmina takuseis rõivas; Mihkel Smeljanski Braziliina «Kadugu mure ja piin — Len & Rex on siin!»; Margus Oopkaup Kingina «Is there anybody going listen to my story...»; Arvi Hallik dressipükstes Šabelnikovina või siis Rittmeistrina verivorste kiitmas; Tiia Kriisa triibulises mantlis tubakapoemüjana, jne. Viis noort lavakunstikateedrist (M. Oopkaup, K. Nielsen, L. Mägi, J. Rekor, E. Trink) said kõik peaosid, töid omajagu värskendust ja potentsiaalitudnet.

Saavutatud taseme ja traditsioonide tunnetamine ei lase Pärnu teatril iga üldist langust kaasa teha. Kuid see on alles edasimineku eeldus. Olemasolevat võib ju mitte ainult säilitada, vaid ka edasi ehitada, arendada. Pärnu teater ei vaja küll oma praeguse olukorra lõhkumist, reformidest aitaks, kui just uut teatrit praeguse asemele sündivat ei loodeta — milleks aga vajadust pole. Vägisi tundub, et Pärnu teater on oma väikese kogukonnana terve. Too pikisilmi oodatav puusepa poeg peab eesti lavakunsti päästmist alustama küll suurematest ja hädasolevamatest teatritest.

ENE PAAVER

Isiksuse draama revolutsioonilises kontekstis

Moskva noore dramaturgi Aleksandr Re-mezi «Seda teed...», arhiividokumentide ja mälestuste põhjal kirjutatud kunstilist kroonikat etendatakse Noorsooteatri väikeses saalis nelja pildiga. Selle vähese lavalise liikumisega, kaaluka tekstiga, minevikku vaatleva terava sõt-saalse tüki on külalisenavastanud Jaak Allik. Debütandi lakoonilise režiiga haakub Jaak Vausi sama lihtne kunstnikutöö (tema põhielementidel sümmeetrilisi lavapilte on märgatud Noorsooteatri 1982/83. hooaja mängukavas teisigi: «Püha Johanna», «Bernarda Alba maja», «Ida-tribüün»). Konkreetseti: tasapinnaline postament, lai sümmeetrilisel, kunagise Vene impeeriumi valitseja Aleksander III monstrumlik tsaaripilt, kohe näidendi alguses magnetofonilt omaaegse ülistuslaulu ja valitsejatiitlitega tihendatud kontsentratsioonikese — see võimas sümbol tekitab algul vaatajas vastuolulisi tundeid. (Olgu inimene aadlik või pärisori, nekrut või Nekrassov, voormees või akadeemik, kriitik või sibi, taksist või kubist — sõnakuulelikkus ja mässumeelsus, hirm ja arm, alistumine ja vastuhakk, mõte ja tegu varitsevad ikka keharakkudes. Mis või kes nende fenomenide üle aga valitseb? Kus, millal ja milleks see või teine jõud? Need on esimesed irratsionaalsed küsimused.)

Väga hämaras etenduse alguses on valgust juhitud vaid musterurupaatorile ja tema ennastkinnitavatele allkirjadele (templitele), kuid tumedast lavasügavusest ehk autoritaarsest pimeduseriigist ilmuvad ajaloo valgusesse isiksused. Näidend hõlmab mõnda pöördelist aäsfat Uljanovite perekonna loos. Näitlejad jalutavad esile ja vaataja teadvuses aimub vastuolu, tekib mingi resonants lavastaja võib-olla kontseptuaalsegi vastandamisega: nimelt seisab Aleksandr ehk lihtsalt Saša (Viljo Saldre) etenduse algul oma lihast isast, Ilja Nikolajevitšist (Rudolf Allabert) eemal, hoopis teises lavaservas, ning kaugemal ka imperaatorist, löuendil totaliseeritud isikust. Järelikult on ses mõneli ennastkordavas, õigemini üha isiksuse ja ühiskonna lahkeli toonitavas lavastuses Aleksandr Uljanov vastandunud hiljem niihästi perekonnale, ühiskonna algrakule, ja lähedastele inimetele kui ka tsaarile, kõrgele riigivõimuesindajale, Jumala asemikule maistes asjades, ja seeläbi vastandunud veel ajastule, riigile ja selle ortodokssele poliitilis-religioossele filosoofiale. Lisaks kõigele toimub ennasthävitav

heitlus, silmanähtav sisemine võitlus Aleksandris eneses, mida Saldre kohati isegi liialdatult pingestab.

Ette rutates võib öelda, et järgnevates piltides hakkavad peategelase distantseeritud, rõhutatud vastandamised ja staatilised hoiakud vahetevahel stambiks muutuma, mistõttu tekivad korduvad situatsioonid. Või sellega ehk tahetaksegi mäslema vaimu otsinguid, kokkupõrkeid ja võõrandumist edasi anda? Need korduvad hoiakud tekivad paratamatult, sest mänguruum, kus troonib tsaaripilt, on kokku surutud, ja väikesel, suhteliselt lagedal laval, kus pilku püüdvaid atribuute on vähe, puudub sügavus. Tegevus toimuks nagu vertikaalsel tasapinnal, kus näitleja on tavalisest rohkem jälgitav. Mainitud vastandumistes, hoiakutes ja distantseeritud enessesulgumistes-pöördumistes aimab retsensent Saldre avamata mängupotentsiaali. Tegelikult häirivam Aleksandri osa täitja juures, kes aansana läbib kõiki nelja pilti, on kõnnak; vahel patseerimist meenutav astumine, mis tihendatud ruumilahendust arvestades ehk siiski ka mõistetav on. Puhuti nagu paisu tagant rebenev hää, silmade pilutamine ja eriti näolihaste grimassid — need mitte ainult näideldud psüühilise ülepinge avaldused nõuavad kehale sujuvamat ja enamat liikumisvabadust. Vähestes astumistes ja minema tormamistes jääb vajaka sünkroonsest plastikast, psühhofüüsilisest parallelismist. Ja olgugi et dünaamiline mäng purskub tihti usutavalt, jääb minu arvates siiski veel puudu mingist primitiivpoeetilistest «tihketekstiga vabajooksust», rolli dramaatilisest ekvivalendist. Võib-olla segab lääne inimesele omane endast-välja-mäng ja seejuures liigvalvas ratio? Pidevalt segav endakontroll — on see tolle vaevumärgatava pitseri põhjus? Võib-olla. Kuid tervikuna, kui jätta nüansside normine, suudab V. Saldre Aleksandri kõhklevust ja sisemist eetilist heitlust vahendada (rollile vastava krambiga) tõetruult.

Et näitlejad liiguvad ja žestikuleerivad vähe (v. a. Toomas Lõhmuste), koondub väliste efektide draamas tähelepanu tavalisest erksamalt kõrva nõudvale tekstile.

Esimeses pildis toimub terroristide poole kalduva noore üliõpilase Aleksandr Uljanovi vestlus isaga. Kohati terav dialoog, milles põrkavad kokku erinevad ühiskondlikud hoiakud ja poliitilised tõekspidamised, on ühtlasi võt-



A. Remezi «Seda teed...» Noorsooteatris (lavastaja Jaak Allik). Ema, Maria Aleksandrovna — Luule Komissarov, Aleksandr — Viljo Saldre. A. Taltši foto

meks ajaloolisele taustale ja Saša isiksuseks kujunemise aastatele. Isa ja poeg selgitavad kumbki isennast ja teineteist, mõistavad ja respektseerivad vastakuti kaasvestlejatki, püüavad mõeldud eluseikade analüüsis tungida ühiskonna seaduspärasusteni, nad jahivad ehk isegi inimeste suurimate tõdede peegeldust. Vaatajasse kiirgab tegelaste ja tegevusaja vaimne ebakindlus mitmeid intuiitviseid, kohe isegi sõnastamatuid, ilma liialdamata — veresoontega tunnetatavaid assotsiatsioone ja aimumisi.

Ilja Nikolajevitš Uljanov — Simbirski kubermanu rahvakoolide inspektor, haridus- ja kunstilembene liberaalne demokraat, õnnistas oma poega: teda Peterburi ülikooli saates vanutas ta Aleksandrit teaduse, kunstide ja inimesuse teenimisele ning nõudis kuulekust ka valitsusele. Minevikust heietades veneb Allabert oma teatraliseeritud ja meheliku subtiilsusega vaid tagumisi ridu, kus tekib assotsiatsioon mänglevast maost, kes tarka ja mesimagusast teksti sugereerib. Eest paistab pateetika läbi, küllap on Allabert oma hääleoopiumiga suuremate saalide maag.

Saša isa mõjub progressiivse, liberaalse intelligendina, kes vajab tööks hariduse, teaduse ja elutõe hüvanguks rahulikkude ja tugevat poliitilist olustikku, vägivalla ja vereta demokraatlikumaks muutuvat korda. Võib-olla sooviks ta tagasi Aleksander II valitsemisaja esimesele kümnendile sarnanevat impeeriumiljööd, millega ta, olemuselt küll kuulekas riigiametnik, siiskj (aga mitte nii teravalt nagu poeg) opositsioonis oleks. Kuid «Narodnaja Volja» (kelle otstarbekust Ilja Uljanov kategooriliselt eitab) terroristliku fraktsiooni rebell Ignati Grinevitški oli 1. märtsil 1881. aastal tsaar Aleksander II koos enesega šurnuks pommitanud. Mitte just teosammul demokraatseerunud riigivõim asenduse reaktsiooniga, mida hakkas dirigeerima Aleksander III. Allakäivas ühiskonnas, kus leviavad ebateadus, pahed ja depressioon, kus vaba vaimu avaldused kägistatakse surutisse manduma, avanevad noore Aleksandr Uljanovi silmad. Tema kodustele kasvu- ja arengutingimustele järgneb jöhker ühiskondlik vale ja hiljem ei suuda ta seda ebaõiglust enam passiivselt, vastuhakuta taluda. Saša meeli hakkavad painama teravad ja vastuolulised plaanid. Ajal, mil Tšernõševski ja Dobroljubovi, Belinski ja Pissarevi ideede tulised arutelud koos õiste teejoomistega on tema isale kallid minevik, ning narodnikluse laine on end õigustamata üle lohisemas, sähvivad roiskumas ühiskonnas loomama terroristlikud kired. Selgimata maailmavaatatega, küpsemata maailmatunnetusega, kuid siiski tugeva missioonitundega noored hauvad järjekordset atentaadiplaani tsaarile enesele. Nendega otseisid sidemeis on ka 21-aastane Aleksandr Uljanov, kelle kahtlusi tingib dostojevskilik paradoks: ühelt poolt kümneid miljooneid türanniseeriva ja lugematute õnnetuste põhjustaja — isevalitseja Aleksander III, kes on vaja

füüsiliselt likvideerida, st tappa, teiselt poolt humanismi printsipi, olemise ja elu õis kui püha ja puutumatu, materias realiseeriva ideaal — ka vihatud tsaar on ju ikkagi inimene. See on peamiselt eetilise-poliitilist mõttematerjali pakkuva lavastuse filosoofilisem tahk.

Teises pildis, kus 16-aastane Vladimir Uljanov (Toomas Lõhmuste eluröömsas kehastuses) oma vanema vennaga isiksuselt diskuteerida püüab, peitub keerukas sümbolika. Malelaual, raskesti võidetavas seisus võiks Saša pärast etturite löömist (ehk revolutsioonitõdemise raskuste ületamist) oda ja ratsuga (tulise südame ja kavala vaimuga) vastasele (tsaarivõimule) mati teha. (Oda ja ratsuga matistamine käib tihti üle jõu kaasaja I järgu maletajatele ja kindlasti polnud ka noor Uljanov lõppmängu finessidega nagu revolutsioonilise peentaktikaga kursis). Kuid Saša teeb lausa prohmkata: ta jätab hajeval meeltega oma oda ette. Puudutatud-käidud reegli kohaselt lõpeb partii viigiga. Sellest veast, mis oleks peeglikeseks revolutsiooniliselt «roheline» Aleksandri liialt kiirustavale (ja pöördumatule!) poliitilisele sammule, teadvustubki vaatajale, et hilisemad ebaõigluse vastu võitlejad (eeskätt šeesama Volodja!) saavad end ohvriks toonud eeskäijate saatustlikest eskimistest targemaks ja pärast aset leidnud sündmuste analüüsi nad seda teed enam ei lähe. Tõe üheks kriteeriumiks on ju praktikal!

Mis puutub Lõhmuste mängusse, siis mõjub see sünges tükis lõbusalt, esimesel pilgul üllatavalt, pealetükkivaltki. Kuid särtsakalt kehastatud ajaloolise isiksuse mõõtmatu energiat ja eelkõige kuutteist eluaastat arvestades on nooruse hasart täiesti õigel kohal. Niigi närvilist Aleksandrit muudab lustlik dialoogijanu veelgi närvilisemaks, sest ta ei saa oma salavastuolude ja raskete mõtetega heideldes venna noorustõbusust jagada.

Kolmandas pildis toimub tegevus vahetult enne atentaati. (Selle ajendiks sai Dobroljubovi 20. surma-aastapäeval suruaiale planeeritud leinateenistuse keelustamine ja jäme repressioon politsei poolt. Tsaar otsustatakse tappa omavalmistatud pommiga.) Aleksandr jätab hüvasti oma õe Annaga (Kaie Mihkelson), kes on mingil määral venna plaanidest teadlik ja püüab seetõttu Sašat äärmuslikust sammust loobuma veenda. Mihkelsoni-Anna püüid inimlikule lähedusele ja õe-venna täielikule avameelsusele on selgesti välja mängitud. Ilmselt on näitleja enesele küllalt selgesti teadvustanud Saša situatsiooni «raskolnikovlikkuse», tema Anna on etendusess Sašale lähedane saatusekaaslane. Kaie Mihkelson suudab peeqeldada naise hinge tundeist draamat: öde nagu võtaks osa venna raskuse vaimust enese kanda (võrdluseks meenub «Sortside» Stavrogin ja tema hinge «põetada» igatsev Daša), naise emotsionaalsus väljendub aga allaheitlikumalt, õrnamates aktentsides, venna hingevalu teenrinda rohkemgi kannatada soovides.

Laste naer, mis mitmes stseenis lindilt saali kõlab, meenutab möödunud helget lapsepõlve, nüüd juba Annast ja Aleksandrist eemale jäävat, mingi muu kauge elu ideaalsust. Aga elu on karm, vaenlased tugevad ja tõejanu tohutu. Tõesti tuli hingeline Aleksandr Uljanov teeb oma valiku, ta on otsustanud ja läheb oma teed. Isiksuseväline stiilia murrab Aleksandri teadvusse tänu tema eriti kirglikule õiglusejanule, tänu sotsiaalselt ergale närville ja tugevale missioonitundele, vallutab ego ja vallandab protesti totaalsuse. Teda vägistavas poliitilises olustikus ei soostu Aleksandr aastakümnetepikkuse passiivse, kannatliku vastupanuga ja läheb äärmuslikule lahendusele. Kuid kes-keeda printsibiil kukuvad terroristid nõrga konspiratsiooni tõttu ohranka küüsi (kirjade lugemine kolmandas osakonnas) ja seltsimehe salakortesse paigutatud varitsuse ajal tabatakse ka manifesti paljundanud Aleksandr Uljanov, tsaari eluküünla vägivaldse kustutamise pooldaja, kes on küpsenud valmiks oma aadete nimel elu ohvriks tooma, kuigi tema osavõtt atentaadist on ainult vaimne.

Draama, milles vastuoluline isiksus oma lõhenemise siiski ületab, kulmineerub ja leiab lahenduse neljandas pildis, 11 päeva enne Aleksandri poomist. Vangistatud poega külastab tema ema Maria Aleksandrovna (Luule Komissarov). Täpselt esitatud rollis mõjub L. Komissarov vägagi intellektuaalsena. Imestama paneb ühe naise külm ja tark rahu, mille alt kumab selgesti nähtav emasüdame murehõõg. Poega nagu mitte uskudeski tuleb tal kurb tõde oma lihase lapse surmaminekust siiski teadmiseks võtta, kuid naisele mitteomaselt ei kuku ta ahastades itkema, vaid soovitab ikkagi tsaarilt armu paluda. Nähes poja tõrksust ja seda isegi mõistes (!), on Luule Komissarov mõnel eriti õnnestunud momendil kiiranud seda elitaarsele näitlejatele omast magnetismi, mille kompleksi lahtiharutamiseks puuduvad refsensendil praegu sõnad. Ilmselt suudab Maria Aleksandrovna osa täitja vahetevahel iseenesegi oma poja poomissurma paratamatuses ära veenda. Mis siis veel saalisistujaist rääkida. Igatahes on terroristi ema kujutamise vorm mulle «Tees...» kõige magusamalt müstiline, jättes ainet edasimõtlemiseks pärast etendust.

Aleksandr omakorda ei saa juhtunut tagasi võtta, tehtud samme heastada ja vihatud tsaarilt armu paluda. Elu on küll armas, aga uhkus on suurem ja au kallim ning tsaari ette põlvili laskumine oleks Aleksandrile hirmsam kui surm. Pildi lõpul, kujuteldavas kohtus kaitsekõnet pidades valib Aleksandr oma sisemist vabadust säilitades hukkamise, mis on draamas loogiline lõpp.

Ainult täieliku eitusega, ennasthävivate «plahvatustega», mida ajastu ise genereeris, sai selle ühiskonna evolutsiooni vastuolulisel etapil jaatada aastakümnetepikkuse muutumise järjepidevust ja selle muutumise arenemist masse

haaravaks purskeks — revolutsiooniks. Ning ainult tõe ja õiguse nimel oma teed lõpuni käies jäädi ja jäädakse ka tänapäeval revolutsioonäärriks ajaloo kirevates pööristes.

Etenduse lõpp tunnistab seda viiki, mille verisulis revolutsioonäärriid tuliseid südameid ja noori ihusid ohvriks tuues, kuid oma aateid ajalukku viies tsaarivõimuga välja võitlesid: kui viis näitlejat süütavad viie poodu mälestuseks küünlad, meenub, et nende ohvri järel hakkas ühe hukatu noorem vend 1887. aasta suvel raskesti võidetavat lõppmängu õppima.

TARMO TEDER

Igapäevase tööinimese tõetruu kujutamine

«DIALOG». Stsenarist ja režissöör Hagi Sein, operaator Dorian Supin, helioperaator Indrek Parmas. «Eesti Telefilm», 1983. 857,8 m. 30' 06''.

Enne filmile «Dialog» arvustuse kirjutamist otsustasin värskest tutvuda, missugused lapsevankrid domineerivad meie tänavapildis. Umbes pooltunnise jalutamise kestel nägin seitseteistkümmend nimetatud sõiduriista. Vaid üks neist kandis «Terase» firmamarki.

«Terase» lapsevankrite kohta jäi filmist kõlama kaks vastakat arvamust: ühelt poolt laideti nende aegunud välimust, teiselt poolt leiti, et «Terase» tooted on vastupidavad ning — mis tähtsamgi — ikkagi kodumaised. Vastupidavuse kohalt võib juttu ju õigegegi olla, ent kas on sellel omadusel tähtsust juhul, kui toode tolmub kaupluses. Igal asjal peaks olema ju optimaalne vastupidavus. Tean tuttavaid, kellel kaks või kolm last importlapsevankris «suureks» sõidutatud. Vaevalt «Terase» oma rohkemale vastu peaks. Aga kiita mõnd asja lihtsalt sellepärast, et see kodumaine on, tundub lausa nonsensina või siis äärmusliku kolkapatriotismina.

Kas importlapsevankreid ostetakse ainult sellepärast, et need import on? Ei maksa meie rahvast nii rumalaks pidada. «Kommunaari» kingi ei jäeta ostmata sellepärast, et need kodumaised on, ning Tartu Naha- ja Jalatsikombinaadi spordijalatsite ostmise põhjuseks on midagi muud kui nende kodumaine päritolu. Lapsevankrite tootmisel peaks ikka silmas pidama, et naisterahvad armastavate emadena on oma maimukeste välimuse suhtes eriti nõudlikud. Sellest ka «Terase» lapsevankrite vähesus linnatänaval.

Miks nii palju juttu lapsevankritest, film on ju ikkagi inimestest? Kuid siiski. Inimese seos oma tööga on määratu, neid eraldi vaadelda (vähemalt antud juhul) on lausa paff. «Dialogist» näeme, et tööline teeb küll tööd ja saab palka, kuigi teab oma kätetöö olevat mitte eriti nõutud. Meister Eduard Männik, kes aastate jooksul on jõudnud tööd teha ning ka jälgida, mis ümberringi toimub, ütleb, et inimesed teeksid paremini tööd, kui luua neile paremad töötingimused ja õige töömeeleolu ning kasutada kaas-aegset tehnoloogiat. Kas teadmine, et sinu tehtud lapsevanker jääb kaupluses seisma, tõs-



«Dialog»: kaadrid filmist.

tab meeolu? Näitlejad ei taha mängida tühjale saalile, ei ole tööliselgi tahtmist toota laokaupa. (Tootja ja tarbija huvid ei ühti ning nende käärde löikumiskohas on ka töölisel.) Nähtavasti ei aita töömeeleolu luua ka materjali kehv kvaliteet või selle puudumisest tingitud tööseisakud. Neid ridu paberile pannes meenus üks episood Jaan Toominga «Mehest ja männist». Seal on kaadris praaktelliskivid, kaadritagune mehehäääl (mis kuulub ehitusmehele) aga anub ahastavaevukalt: «Laske tööd teha!» Ka «Dialogis» öhkub enamikust intervjueeritavatest rahulolematust töökorraldusega (loomulikult ei väljenda seda nii võimendatult kui eelmainitud kunstilisemas filmis — tegemist on ju ikkagi dokumentaalse kujutamisega). Olen nendega solidaarne — rahulolematust on ju progressi kannus. Oma töötingimuste parandamiseks tuleb paljus ikka töolistel endil initsiatiivi üles näidata. Olgu öeldud, et töötingimuste parandamiseks hakkavad inimesed paremini töötama, valmistama rohkem kvaliteetset toodangut. See omakorda on aga vajalik eeldus rahvamajanduse üldiseks tõusuks. . .

Filmitegijate oskus töölisel lähedale jõuda on kadestamisväärne. Lavastuslikkuse tõttu jääb küll mitmes kaadris puudu filmitavate loomulikkusest, erutus tundub neid liialt kammitsevat, aga see on normaalne nähtus. Tööinimesele pole ju filmimehed igapäevasteks küalisteks, eriti veel sellised, kes neid, nende tööd ja muresid tõetruult, ilustamata ja paatoseta filmilindile jäädvustavad.

Filmi lõppu paigutatud laul mõjub kujundina. Igavikuigatsus pesitseb ju iga inimese hinges. Kui ma nüüd ketserlikult sõna «igavik» asemele panen kahtlase kõrvalmaiguga «kuulsuse», mis juhtub? Filmimehed teevad end kuulsaks (ehk — jätvavad järeltulevatele põlvvedele endast mälestuse) väga heade ja heade filmidega (viimaste hulka kuulub ka «Dialog»), ent mis saab nendest töolistest (ma ei mõtle siin ainult neid, keda filmi), kellel ei ole võimalik paremini tööd teha?

HENDRIK LINDEPUU

Ad astra?

MATI UNT

«Kõik on pime. Pole ühtki juhtivat tähte,» kaebab «Röövlite» Karl Moor, tulnud tagasi oma isa lossist, kus teda miski enam ei seo, oma röövlite juurde, kellega miski teda enam ei seo, ja mõtleb, kas ennast mitte maha lasta. Meie esteetikataevas on olnud kaunikesti pime, segadus on valitsenud juba varsti üle tosin aastat. Juhtiva tähe puudumisel on hakatud teda välja mõtlema. Kirjanduse ja kunsti jätkuv olmelisus on sundinud kriitikuid välja mõtlema seletusi ja vabandusi. Üks elegantsemaid ja elegeilisemaid neist on auväärse leeduka Vytautas Kubiliuse «Klassikalise vormi ihalus», mis ilmus «Keeles ja Kirjanduses» 1983 nr 9. Ta konstateerib, et «kirjandusareenile tulevad noored — ilma mässuvaimuta, ilma programmata», kuid samal ajal mängib resigneerunult kahe otsaga mängu. Sisutu vormimäng on tema interpretatsioonis kord midagi eeskujuväärivat, siis midagi hukkamõistetavat. Nii tuleb tema asjast puhtalt välja. Aga mis teeme meie?

Ei maksa arvata, et olen romantismi jäagitu pooldaja. Olen selleks liiga Kaalepi õpilane. Ma ei arva ka, et esteetiline mäss peab olema kunsti permanentne seisund.

Kuid ma arvan, et sisutus, mõttetus ja tühisus ei tohiks saada eesmärkideks.

Mida teevad meie teatrikriitikud viis viimast aastat? Nad veenavad teatritegijaid olema ebateatraalsed. Nad sisendavad aastate kaupa, et teatraalsus, etenduse huvitavus, sära, visuaalsus, plastilisus olla moest läinud. Nad on kurvad, et see meil ikka veel moes on. Milleks nad siis nii kaua on veennud, milleks kulutanud nii palju hingejõudu? Kõikidele ponnistustele vaatamata satub ikka veel lavale etendusi, kus midagi juhtub.

«Huvi inimpsühholoogia vastu», mida kriitikud nõuavad, ei tähenda õieti midagi. Teater ei ole psühholoogiline, tal ei ole psühholoogiaga midagi tegemist. Psühholoogia on teadus. Teater on kunst.

Teater on etoloogiline, kui ta üldse «-loogiline» on. Näitlejate käitumisest ja ilmetest, nende totaalsetest olemisest

loeme välja võimalikke psühholoogilisi seletusi — kui me tingimata tahame nähtut ratsionaliseerida. Mees lööb pilgu maha — me võime arvata, et tal on häbi. Naine on imelikult eevil — võib-olla on tal maniakaalne faas? Nii et me saame teatris psühholoogiaga tegelda küll, kuid see oleks liigne lihtsustamine ja riikusi meie etendusevaatamise mõnu. Me ei ole ju nii kitsad eriteadlased, et tuleksime teatrisse «uurima inimese psüühikat». Teine asi on, et lava aegruumis liiguvad inimesed, kel on oma psüühika, kes on vastavalt stiilile ja koolile oma psüühikat integreerinud mõnede kirjandusliku või müütilise tegelase kuulsusega psüühikaga. Näitlejad võivad mängida iseennast, aga võivad olla end autogeense treeningu (Stanislavski), metafüüsilise meditatsiooni (M. Tšehhov) või intellektuaalse hoiaku (Brecht) kaudu muutnud. Meie ja nende psüühika puutuvad kokku. Tekib uus psüühiline ruum, mis meid ühendab. Oleneb stiilist, mis edasi. Kas tahetakse anda õppetundi, katarsist või lihtsalt epateerida — see sõltub juba tegijate (ja vaatajate!) soovidest.

Niisiis, psüühilise väljaga täidetud lavaline aegruum (mida võib soovi korral psühholoogiliselt interpreteerida).

Kust see väli tekib?

Teda levitab näitleja. Ja kõik, mis näitlejaga kaasneb, teda ümbritseb. Selline on teater ikka olnud. Mõningate dekadentsete «psühholoogiliste» ambitsioonidega möödunud sajandi lõpul ja selle sajandi keskel.

Ja nüüd ei saa mina aru, miks jälle tahetakse, et selles ruumis midagi ei toimuks. Et oleks igav. Et jälgitaks «pisi-maid hingeliigutusi». Et välditaks teat-raalsust. Mis me sellega saame?

«Napp», «vaoshoitud», «mittevohav», «ebaexpressiivne», «sügavuti minev» teater on enamasti suur pettus. On väga mugav olla napp ja «sügav». See on üks kõige esimesi pähetulevaid petmisevõimalusi. Isegi asjatundjat on lihtne petta. Mees istub ja räägib. Räägib vaikselt, ühetooniliselt, ta näost pole midagi välja lugeda. Ta ei tee ühtki žesti. 95 % juhtumitest on selle lihtsa nipi kasutamisega saavutatud «sügavus». Keegi ei julge enam midagi ette heita. Midagi pole näha, midagi pole kuulda, must kast ei anna midagi välja, järelikult toimub kõik «sees», «sügaval». Ma ei räägiks seda nii julgelt, kui ma poleks korduvalt näinud, kuidas seda tehakse, kui miski muu ei aita. Kui muud ei osata. Või ei jätku jõudu.

Muidugi, on olemas üks teine asi. On olemas allasurutud pinge, ventiili taga olev kirm, absoluutselt peidetud valu. Kuid neil nähtustel pole midagi ühist meie teatralide poolt propageeritava mittemidagiülevala «lihtsusega».

Olen korranud, et katsed esteetika-taevasse kunstlikult upitada «juhtivat tähte» on meie ajal mõttetud. Ma muidugi mõistan, et vaimses interreegnumis tahaks igaüks olla teejuht, kes rahva kõrbest välja viib, prohvet, kes ennustab lähenevat moodsu, mille esimesi võrseid on märgata Berliinis ja Leningradis. Kuid üha tõenäolisem tundub mulle hoopis teine seletus. 98 % kunstivahendeid on läbi proovitud. Kõik on teada. Nüüd püütakse kramplikult teha nägu, et ollakse lapsed ja naastakse süütusse lapsepõlve. Tegelikult ei naasta mingisse neitsilikku olekusse, vaid ikka mõnesse retrose: klassitsism, müütiline realism, salongidraama, konversatsioonitükk. Ka Stanislavski juurde naasmise jutt on kaunis narr. Möödunud perioodi jooksul ei emaldunud ükski arukas teatritegija Stanislavskist. Tema meetodit on ikka kasutatud. Teoreetikud ise ütlesid temast lahti ja kummardasid hoopis teisi prohveteid. Miks oleks olnud tarvis Stanislavskist lahti öelda, kui tema autogeense treeningu meetodid ja lavalise orgaanika saavutamise nipid aitavad ükskõik millise teatrisuuna puhul?

Tuleb arvata, et kunstiliste vahendite maailmas toimus plahvatus. Praegu see universum paisub aegamööda. Kõik elemendid on alles. Nüüd ootab kunsti kogu maailmas ees uus asi: «-isme» pole enam vaja välja mõelda, tuleb kasutada olemasolevaid vahendeid vastavalt vajadustele. Sisu hakkab prevaleerima. Ei pea enam sattuma ärevusse, kas oled realist keset üldist sürrealismi, või miks kasutad pöördlava ajal, mil kõik teised seisavad eeslaval, või miks kisendad, kui teised eosistavad. Tuleb ainult täpselt defineerida, mida ja milleks vajatakse. Näiteks: tuumasõda. Kas anda seda edasi lavatehnika kogu rikkuse või kahe inimese stseenina kõõgis laua taga? Või indiviidi alla-käik. Pantomiiim või naturalistlik pihtimus? Mõlemal juhul on mõlemad vahendid omal kohal, kui nad on õigustatud. Muidugi, vahendeid saab varieerida ka tüki sees.

Kuid eriti palju määrab autor ja truudus autorile. Olen seda sentimentaalset terminit veidi narrinud, kuid olgu — kasutame teda, siis oleme arusaadavad. 59

Keskealine Goethe vajab tasakaalukaid vahendeid. Noor Schiller vajab teatraalsust. García Lorca vajab surma eelaimust ja rituaali. Luts vajab headust. Ei ole olemas eraldi «näidendeid». On üks kirjaniku mikrokosmos. Kirjaniku mikrokosmos sellel aastal, selles ajaloolises situatsioonis. See tuleb dešifreerida. Oleks isegi banaalne seda tõestada. Kuid edasi tuleb mõelda meie maailmale. Ei ole ju mõtet riigi ja vaatajate raha eest esitada eeleegilisi mälestusi mõnest kirjanikust. Tuleb püüda teha tänapäeva teatrit tänapäeva maailmale.

R. Rammul ütleb «Ohtulehes» (25. VIII 1983): «Rahvas aga ei soovi, et teater meenutaks haiglat, kus teatri-tohtrid teevad näidendipatsiendile raskeid löikusi, mille tagajärjel too noa all hinge heidab.» Muidugi ei vaja me halbu haiglaid ega halbu arste. Miks peaks patsient hinge heitma? Kas see on arsti eesmärk ja eetika? Patsient tuleb ellu äratada! R. Rammul jätkab: «Vaatajat on juba ammu tüüdanud klassika eksperimenteeriv ümbertegemine, mille tulemusena sellest suur anne kaob.» Tõsi, pole mõtet eksperimenteerida. On tarvis teada, mida tahetakse. Ei saa näidendit tänapäevale lähendada meetodil, et eks näe, mis sellest tuleb. Kuid peab mõistma, et meie ajal pole mõtet ignoreerida sõjaohtu, rahutaotlusi, maailmas valitsevaid pingeid ja selle asemel rahulduda muuseumieksponaatide produtseerimisega.

Kuid püüame resümeerida.

Iseendast, oma tuju rahuldamiseks ei saa peale sundida ühtesid või teisi vahendeid. Eesmärk pühendab abinõu. On teemasid ja autoreid, kes vajavad ekspressiivset lähenemist, on teisi, kes vajavad ülimat välist tagasihoidlikkust. Ei saa igavust moeasjaks teha, suhte ja kontseptsiooni puudumist vooruseks üleüldse. Pikal sugereerimisel on aga oma mõju. Tunnistan: kui vaatasin «Röövlite» läbimängul väliselt efektset lossi hävitamise stsenei (efektset muidugi eelkõige tänu J. Vausile ja E.-S. Tüürile), mõtlesin omaette: pagan, see on vist liiga teatri moodi, olen ilmselt moest väljas, miks ma ometi ei lavastanud Jakobsoni «Vana tamme» — ja tingimata fundusdekoratsioonis? Kuid ma ei tahaks minna isiklikuks. Mina ei puutu asjasse. Mind häirib see usin lootus, millega soovitakse näiteks Hermaküla ja Toominga asiseks ning väheütlevaks muutmist. Mind häirib kriteeriumide

udusus ja terminite tähendusetus. Mind häirivad «juhtiva tähe» otsijate kirglikud katsed viia kättpidi kustunud tähe juurde, näidata sellele sõrmega, ise öeldes: lapsed, vaadake kui ilus, kui tühi, kui surnud, järgige seda tähte, see on nüüd moes.

Stsenaristika, meie kunsti heitlaps II

«Stsenaristika, meie kunsti heitlaps» ilmus Olev Remsu sulest *TMK*-s nr 9/1983. Kirjatöö on esile kutsunud mõttevahetuse. Ja mitte ainult kuluaarides. Järgnevalt avaldame kolm kirjutist sel teemal, ühe dramaturgilt, teise tegevrežissöörilt ja kolmanda meie lõunanaabrilt, läti filmiteadlaselt, probleemiasetuse võrdluseks. Loodame arutelu jätkumist.

ÜKS TABEL EES' JA JÄRELSÖNAGA

MARK SOOSAAR

Aastaid on eesti filmikunsti hädade põhjust otsitud. Et teda piisavalt juhtida pole osatud, selles ollakse üsna üksmeelsed. Aga juhtimishädasid kohtame praegu teisteski eluvaldkondades. Lahkarvamused on just käsikirja ja režii diferentseerimisel ilmnenu. Ühed peavad üht, teised teist filmi alussambaks. Nõnda on seda õnnetatud palli veeretatud aastakümneid ja töbisele oma retsepte pakudes ikka kõige tähtsamast, kunstiteose ideest, kontseptsioonist tasahilju mööda hiilitud. Üks viimaseid katseid asju paika panna ilmus O. Remsu sulest — «Stsenaristika, meie kunsti heitlaps» (*TMK* 1983, nr 9). Paljudele autori seisukohtadele pole raske vastu vaielda, nagu näiteks: «Mitte mingil juhul pole see (stsenarium) lõpetatud kunstiteos, olenemata sellest, kui visalt stsenarist ka oma taga ei ajaks». Tuletame meelde, millised stsenariumid on hiljem raamatusse raiutud. Kas mitte «Amarcord», «Lend üle käopesa», «Tants ümber auru-katla»...?

Režissöör on filmi autor nagu kohunik protsessi peremees. Kapten valib meeskonna tüürimehest kokani ja lavastaja stsenaristist kepilööjani. Režissöör, eelistades üht pakutud käsikirja teisele, töötades stsenariumi kallal ise või kahasse, tellinud *screenplay* hoopis kellelki kolmandalt, võtab nii kogu vastutuse filmilaeva kursi eest oma hingele. Seda tunnustab ka Remsu. Samas aga arvab ta, et meie filmi päästab lavastajate ohjeldamine: «Tuleb panna piir re-

žissööride isekirjutamisele, ekraneerimisele, peast heita mõtted abile mujalt, rajada hoonele vundament — stsenaristika.» Kategoorilise ekraneerimispiiranguga püüab Remsu seisma panna klassika linaletoomise. Tuttavlik katse. Kas mitte Proletkult ei taotlenud 60 aasta eest sama? Isegi Lenin pidi sekku... .

Eitamata tulevase filmi ehitusplaani ehk stsenariumi tähtsust, on siiski üsna küsitavad Remsu pakutavad teed rahvusliku stsenaristika rajamisele Hollywoodi meetodil, keskmistele kassatükki-dele orienteerumise vaimus (vt artiklis esitatavad nõudmised tulevasele filmile, selle käsikirjale, kus kontseptsioonist, sõnumist minnakse täielikult mööda). Ent ma pole vaidlemiseks häälestunud, see ei viiks antud küsimuses kusagile edasi, lumepall veereks vaid suuremaks ja kasutumaks. Tahaksin üksnes tõestada, et tegemist on pseudoprobleemiga, mis juhib meie tähelepanu peamiselt kõrvale. Ma ei tea, kas see õnnestub, kuid pakuksin järgmist meetodikat.

Kas olete märganud rajoonilehtede lüpsitabeleid? Mulle nad meeldivad. Kohe näha, mis maal toimub. Piimaliitrite sisse on kodeeritud kogu põllumajandus. Tabel on jahe, kuid objektiivne. Kui koostaksime ka tabeli? Võiks ju ka uurida keskpäraseid pilte, kuid kunstis keskmisele orienteerumist nimetatakse lühidalt — kitš. Seda sõna pelgab isegi paadunuim kitšivorpjaja. Nii siis — vaataksime, mis määral on lavas-

tajad autoriteks teistelegi filmi komponentidele? Eeskätt huvitab meid käsikirja kaasautorlus ehk teiste sõnadega — filmi tuuma loomine. Püüame haarata kõiki ajastuid, tähtsamaid filmimaid, rahvuslikke ja esteetilisi koolkondi. Lülitagem nimekirja ka edukamaid publikufilme, mis väärivad tähelepanu eeskätt humanistliku, filosoofilise sisu poolest. Teatmeteoseks kasutame «The World Encyclopedia of Film», Galahaad Books, N. Y., 1972. Kahjuks jäävad välja mitmed: Mihhalkov, Fass-

binder, Herzog, Coppola, Forman, kelle tiptööd langevad hilisemasse perioodi. Seda üksnes tehnilisel põhjusel moodsa käsiraamatu puudumise tõttu. Loeme üles TMK lehekülje read. Sobib. Kahele küljele mahuks 120 teost. Kui igalt autorilt valida 3—4 filmi (seda on vaja loomingudünaamika või -stabiilsuse jälgimiseks), siis saaksime ülevaate 30—40 lavastajast. Peaks vist küllaldane hulk olema, et subjektiivne maitse lõppresultaati enam põhimõtteliselt ei kahjustaks... Hakkame siis pihta!

Lavastaja	Tähtsamad filmid	Stsenaa- Lavastus		Muu
		rium (korež.- (kotsen.- kaasre- kaasstse- žissöör)	narist)	
1	2	3	4	5
ANTONIONI, M.	✓ 1962 Varjutus	kots.	rež.	—
	1964 Punane kõrb	kots.	rež.	—
	✓ 1966 Blow-up	kots.	rež.	—
	✓ 1970 Zabriskie Point	sts.	rež.	—
BERGMAN, I.	1957 Seitsemes pitsat	sts.	rež.	—
	1957 Maasikavälu	sts.	rež.	—
	1966 Persona	sts.	rež.	—
	✓ 1971 Puudutus	sts.	rež.	—
BONDARTSUK, S.	✓ 1959 Inimese saatus	—	rež.	peaosa
	✓ 1967 Sõda ja rahu	kots.	rež.	peaosa
	✓ 1970 Waterloo	kots.	rež.	—
BUNUEL, L.	✓ 1928 Andaluusia koer	kots.	korež.	peaosa
	✓ 1930 Kuldajastu	kots.	korež.	—
	✓ 1961 Viridiana	kots.	rež.	—
	1965 Simon kõrbes	sts.	rež.	—
	✓ 1970 Tristana	kots.	rež.	—
CACOYANNIS, M.	1961 Elektra	sts.	rež.	—
	✓ 1965 Kreeklane Zorbas	sts.	ež.	—
	1970 Trooja naised	sts.	rež.	—
CARNÉ, M.	✓ 1938 Sadam udus	—	rež.	—
	✓ 1942 Üised külalised	—	rež.	—
	✓ 1945 Ülemise rõdu lapsed	—	rež.	—
	1953 Thérèse Raquin	kots.	rež.	—
CHAPLIN, CH.	✓ 1925 Kullapalavik	sts.	rež.	peaosa, muusika
	✓ 1931 Suurlinna tuled	sts.	rež.	peaosa, muusika
	✓ 1936 Moodsad ajad	sts.	rež.	peaosa, muusika
	✓ 1952 Rambivalgus	sts.	rež.	peaosa, muusika
CLAIR, R.	✓ 1924 Vaheaeg	—	rež.	—
	✓ 1930 Pariisi katuste all	sts.	rež.	—
	✓ 1955 Suured manöövrid	sts.	rež.	—
COCTEAU, J.	✓ 1930 Poedi veri	sts.	rež.	—
	1946 Kaunitar ja koletis	sts.	rež.	—
	✓ 1950 Orfeus	sts.	rež.	—
CUKOR, G.	1939 Tuulest viidud	—	korež.	—
	1944 Gaasivalgus	—	rež.	—
	✓ 1964 Minu veetlev leedi	—	rež.	—

1	2	3	4	5	
DE SICA, V.	✓ 1948	Jalgrattavargad	—	rež.	—
	1951	Umberto D	—	rež.	—
	1954	Napoli kuld	kosts.	rež.	peaosa
	✓ 1964	Abielu itaalia moodi	—	rež.	—
	✓ 1970	Päevalill	—	rež.	—
DOVZENKO, A.	✓ 1928	Zvenigora	—	rež.	—
	✓ 1929	Arsenal	sts.	rež.	—
	✓ 1930	Maa	sts.	rež.	—
DREYER, C.	✓ 1928	Jeanne d'Arce passioo- nid	sts.	rež.	—
EISENSTEIN, S.	✓ 1925	Soomuslaev «Potjomkin»	—	rež.	—
	1927	Oktoober	kosts.	korež.	—
	1938	Aleksander Nevski	kosts.	korež.	—
	1944	Ivan Groznõi	sts.	rež.	—
FELLINI, F.	✓ 1954	Tee	kosts.	rež.	—
	✓ 1956	Cabiria ööd	kosts.	rež.	—
	1959	Magus elu	kosts.	rež.	—
	✓ 1963	Kaheksa ja pool	kosts.	rež.	—
	1969	Fellini Satyricon	kosts.	rež.	—
FLAHERTY, R.	✓ 1922	Nanook Põhjust	sts.	rež.	operaator
	✓ 1934	Araanlane	sts.	rež.	operaator
	1948	Louisiana story	sts.	rež.	—
FORD, J.	1935	Pealekaebaja	—	rež.	—
	✓ 1939	Postitõld	—	rež.	—
	✓ 1940	Vihakobarad	—	rež.	—
GRIFFITH, D. W.	✓ 1915	Rahvuse sünd	kosts.	rež.	—
	✓ 1916	Sallimatus	kosts.	rež.	—
HITCHCOCK, A.	1927	Ring	kosts.	rež.	—
	✓ 1940	Rebecca	—	rež.	—
	1960	Psycho	—	rež.	—
	1963	Linnud	—	rež.	—
KALATOZOV, M.	✓ 1930	Svaneetia sool	sts.	rež.	—
	✓ 1957	Kured lendavad	—	rež.	—
	1964	Mina — Kuuba	—	rež.	—
KRAMER, S.	✓ 1959	Kaldal	—	rež.	—
	1961	Nürnbergi protsess	—	rež.	—
	✓ 1963	Meeletu, meeletu maailm	—	rež.	—
KUBRICK, S.	1960	Spartacus	—	rež.	—
	1968	2001: Ilmaruumi Odüsseia	kosts.	rež.	—
	1971	Üleskeeratav apelsin	sts.	rež.	—
KUROSAWA, A.	✓ 1950	Rashomon	kosts.	rež.	—
	✓ 1954	Seitse samuraid	kosts.	rež.	—
	✓ 1965	Punahabe	kosts.	rež.	—
MÉLIÈS, G.	✓ 1902	Reis Kuule	sts.	rež.	peaosa, dekorat- sioon, kostüüm
PUDOVKIN, V.	1926	Ema	—	rež.	kõrvalosa
	✓ 1928	Tšinghis-khaani järg- lane	—	rež.	osa
	1941	Suvorov	—	rež.	—
RENOIR, J.	1934	Madame Bovary	sts.	rež.	—
	✓ 1937	Suur illusioon	kosts.	rež.	—
	✓ 1939	Mängureglid	kosts.	rež.	üks peaosadest
	✓ 1955	Prantsuse kankaan	sts.	rež.	—

1	2	3	4	5	
ROMM, M.	1934	Rasvapallike	sts.	rež.	—
	1948	Vene küsimus	sts.	rež.	—
	√ 1961	Ühe aasta üheksa päeva	kosts.	rež.	—
	√ 1965	Tavaline fašism	kosts.	rež.	kommentaari
RESNAIS, A.	√ 1959	Hiroshima, mu arm	—	rež.	—
	√ 1961	Möödunud aastal Marienbadis	—	rež.	—
	√ 1966	Sõda on lõppenud	—	rež.	—
ROSSELINI, R.	1945	Rooma, lahtine linn	kosts.	rež.	—
	1960	Roomas oli öö	kosts.	rež.	—
SHINDO, K.	1960	Paljas saar	sts.	rež.	—
VERTOV, D.	√ 1929	Inimene filmikaame- raga	sts.	rež.	—
	1930	Donbassi sümfoonia	sts.	rež.	—
	√ 1934	Kolm laulu Leninist	sts.	rež.	—
VIDOR, K.	√ 1928	Rahvasumm	kosts.	rež.	—
	1956	Sõda ja rahu	kosts.	rež.	—
VISCONTI, L.	1957	Valged ööd	kosts.	rež.	—
	√ 1960	Rocco ja ta vennad	kosts.	rež.	—
	√ 1963	Leopard	kosts.	rež.	—
	√ 1971	Surm Veneetsias	kosts.	rež.	—
VIGO, J.	√ 1929	Pilk Nice'ile	sts.	rež.	—
	1933	Käitumise eest null	sts.	rež.	—
	√ 1934	L'Atalante	kosts.	rež.	—
VON STERNBERG, J.	1926	Merekajakas	sts.	rež.	—
	1935	Kurat on naine	—	rež.	operaator
VON STROHEIM, E.	√ 1923	Ahnus	sts.	rež.	kunstnik
	1950	Sunset Boulevard	—	rež.	üks peaosadest
WELLES, O.	1941	Kodanik Kane	kosts.	rež.	peaos
	1952	Othello	sts.	rež.	peaos
	1963	Protsess	sts.	rež.	peaos
	1966	Falstaff	sts.	rež.	peaos

Mida meie tabel tõestab?

Erijäreldus kriitikutele: autorifilm, nagu sageli pakutakse, pole meie päevade leiutis. Méliès, Chaplin, Flaherty, Welles.

Erijäreldus filmijuhtidele: orienteerumine režissööridele, nende oskuslik valik peaks lahendama ülejäänud loominguks küsimused. Orientatsioon režiile eeldab aga usaldust, usaldus oma-

korda (röömsa/kurva) tõsiasja tunnistamist, et iga kunstnik paratamatult oma maailma loob. Nagu kõik tabelisse kantud tegelased seda on teinud.

Üldjäreldus: filmikunsti tippteose loomiseks pole üldkasutatavaid reegleid. Kunst on ikkagi vist unikaalne nähtus. Nagu loojagi.

Tallinnas, 29. okt 1983. a.

STSENAARISTI AINUKE SANSS

AIGAR VAHEMETS

Igal aastal realiseerub Eestis kas kino- või teleekraanil 5—6 täispika mängufilmi stsenaariumi. Stsenaariume kirjutavad proosakirjanikud, teatridramaturgid, filmirežissöörid, toime-

tajad... ja ilmselt mõned nendest Moskvast registreeritud tuhande kaheksasajast «kino ja televisiooni ümber saalivatest kõigeiks valmis haltuurameestest.» «Professionaalseid stsenaariste meil ei

ole» — see on aastast aastasse korduv aksioom, mille kahtluse alla seadmisega paneb kahtleja kõigepealt kahtluse alla oma kompetentsuse filmitöös.

Ja ometi on meil mitu edukalt kirjanduses tegutsevat autorit, kellel on kuskil lauasahelis peidus filmidramaturgiaalast kõrgemat haridust tõendav diplom, ja meil peaks olema kogunenud eesti filmikunsti olemasolu aastate jooksul kümnekond filmi, mille dramaturgiline alus on tunnistanud kaanonitele vastavaks.

Aga miks siis filmidramaturgi diplomit omav stsenaarist ei elata ennast oma kutsealal, miks ta ei tee seda, milleks on välja koolitatud? ... Miks ei jätka filmistsenaariumide kirjutamist kirjanik, kes on saavutanud sel alal edu ja tunnustust? ... Miks on nii rasked tulema uued filmid A. Valtoni, E. Vetemaa, M. Traadi, M. Undi, T. Kallase jt oma stsenaaristivõimeid tõestanud kirjanike käsikirjade alusel?

«Tallinnfilmis» on paradoksaalne olukord: ei ole käiku panna kolmandat 1984. aasta ühikut (loe: mängufilmi!), aga portfelligis seisavad. Enn Vetemaa suurepärane kaasajateemaline komöödia «Nina lumel», Henn Hellati sotsiaalselt aktuaalne draama kutsekooliõpilaste elust «Plika», Moskva stsenaaristi A. Brežnevi poliitilis-ulmeline põnevuslugu «Üürile anda tuuleveski kaminaga» ning lausa ekraani järgi kisenud V. Beekmani «Öölendurid». 15. novembriks 1983 oli veel laekunud vähemalt 12 elukutselise kirjaniku või dramaturgi stsenaariumi kinniselt konkurssilt.

Stsenaariume näikse nagu olevat, aga filme ei ole ega stsenaariste ka mitte. Stsenaariumide kirjutamise kohta kehtib veel päraststõajaaegne määrus, mis keelab autoril järgmist stsenaariumi stuudiole pakkuda enne eelmise lepingulise stsenaariumi realiseerimist. Nii et uut stsenaariumi pole «Tallinnfilmil» õigus osta ei E. Vetemaalt ega H. Hellatilt. V. Beekmanilt juba on, sest stuudio on õigus hoida stsenaariumi kasutamatu kolm aastat, mitte rohkem. Kolme aastaga stsenaarium lakkab olemast ja teda võib tahtmise korral omandada uuesti. «Öölenduritel» ongi need kolm aastat juba täis.

Miks siis ühest või teisest kirjanduslikult hea tasemega või väikese vaevaga tasemele tõstetavast stsenaariumist ei saa filmi? Põhjus on lihtne: stsenaarium ei ole iseseisev nähtus ja kõige naiivsem oleks arvata, et stsenaarium on iseseisev kunstiteos — stsenaarium on koostisosa, potentsiaalne eeldus, algmaterjal millelegi järgnevale, mille realiseerimine oleneb vaid tähtsusetul määral stsenaaristist.

Kõigepealt valib stsenaariumi lavastamiseks režissöör ja ei mingi jõud, ka mitte stuudio täieliku põhjakõrbemise perspektiiv, ei pane režissööri lavastama stsenaariumi, mida ta lavastada ei taha. Nii seisavad E. Vetemaa «Nina lumel» ja H. Hellati «Plika», mis pole seni suutnud leida endale lavastajat. Samasugustel asjaoludel seisab veel mitu stsenaarset kavatsust, kuigi, peab tunnistama, vastupidiseid juhtumeid on rohkem: režissööridel on kirjandusteoseid, mida nad tahaksid näha ekraniseerituna, neil on süžeesid, faabulaid, töiselulugusid, ideelisi kavatsusi, ent neil ei ole stsenaariste, kes nende alusel kirjutaksid stsenaariume.

Aga filmi valmimine pole kaugeltki tagatud ka sel haruldasel juhul, kui valitseb täielik vastastikune mõistmine stsenaaristi ja režissööri vahel, kui neid liidab ühtelangev ideeline ja kunstiline nägemine. Juba alustatud filmi nurjumiseks võib olla mitmeid põhjusi: finantsilisi või lihtsalt mõistmatuid. Nii ei realiseerunud 1983. aasta plaani Moskvast kinnitatud Helle Murdmaa lastefilm Anderseni muinasjutu «Metsluided» ainetel nõutavate finantsvahendite puudumise tõttu. Sisuliselt motiveerimatult võttis Kesktelevisioon 1983. aasta plaanist maha juba tootmisse läinud Kesktelevisiooni enda tellitud ja kinnitatud kirjandusliku stsenaariumiga revolutsiooni teemat käsitleva kaheseerialise telemängufilmi «Rahva nimel» (stsenaarist A. Vahemetsa, režissöör T. Kask), tekitades «Tallinnfilmis» plaanides suure segaduse ja autorites kibeda pettumuse.

Stsenaariumideasjandust ja seega suurel määral kogu filmitootmist ümbritseb mingi eriline, raskesti formuleeritav psühhosadismi õhkkond. Ühelt poolt on kangesti vaja filme: «Tallinnfilmis»

kui isemajandavat tootmiskombinaati ähvardavad filmide vähesuse tõttu finantsraskused ja madal tööhõive; kõik kinosüsteemi lülid peaksid võitlema nagu üks mees selle eest, et filmid tuleksid. Teiselt poolt läheb aga iga uue stsenaarse kavatsuse, iga uue potentsiaalse filmi vastu suure tõenäosusega lahti võitlus. Ikka leidub vähemalt üks filmi-juhtimissüsteemi ametnik või lihtsalt tavaline toimetaja, kes hakkab fanaatilise järjekindlusega tõestama, et antud stsenaarne kavatsus on halb ja pigem uppugu stuudio, kui läheb film, mis temale isiklikult ei meeldi. Filmide tootmine on aga nii habras masinavärk, et siin piisab teinekord ka kõige nõrgemast, isegi väliselt märkamatu vastuliigutusest, et kogu ratastik tagurpidi käima panna.

Ratastiku tagurpidikäivitamiseks on aga loodud viimastel aastatel vastavotsiaal-psühholoogiline kliima. Pärast seda, kui kriitika materdas maha O. Neulandi «Corrida», P. Urbla «Slaagri», nüüd tagantjärele veel P. Simmi «Ideaalmaastiku» (!? — *Toim.*) ja «Arabella», on tekkinud uute läbikukkumiste eelärevus. Teoksil olevate filmide, nagu T. Kalda ja O. Neulandi «Reekviem», materjali ei analüüsita mitte konstruktiivselt, mitte lähtudes sellest, mida võiks teha paremini, vaid sageli läbikukkunud filmi

psühholoogilise eelsoodumusega. Ent tehtu ja tehtav on otseses põhjuse-tagajärje seoses; hinnang tehtavale määrab tulevikus tehtava.

Mida peaks käesoleval juhul mõtlema oma stsenaaristitulevikust üks tänapäeva juhtivamaid eesti kirjanikke Teet Kallas, kellel on vaieldamatult eredal kujul olemas filmidramaturgi talent?!... Kas meil on õigus nõuda, et ta kirjutaks «Tallinnfilmile» veel uue mängufilmi stsenaariumi pärast seda, kui on ära mõnitatud tema «Slaager». (Muide, vene keeles on avaldatud see stsenaarium Nõukogude Liidu parimate filmistsenaariumide kogumikus!) Pärast seda, kui on välja naerdud tema auhinnaromaani «Corrida» järgi tehtud film, ja pärast seda, kui on pandud kahtluse alla koos O. Neulandiga kirjutatud Suure Isamaasõja teemalise filmi O. Neulandi poolt seni lavastatud materjal.

Kuidas siis peaks jõudma eesti stsenaarist oma ainsa šansini: režissöörini, kes teda tahab lavastada; toimetajani, kes teda ära ei põlga; direktsojnini, kes ta välja maksab; instantsini, kellega ta sobib?...

Kas selle šansi väljavõitlemise oskus polegi elukutselise filmidramaturgi kõige vajalikum professionaalne kvaliteet?...

Detsember, 1983

LÄTI FILMIDRAMATURGIA MUREDEST

ILMÄRS BURVIS

Läti filmiajalugu ei ole pikk. Tõsisem areng algas alles 40. aastate alguses, kuid tõusutee katkes sõjaga ja sõjajärgsetel aastatel tuli taas alustada praktiliselt nullist. Ees seisid uued ülesanded. Filmitegemise praktikaga samaaegselt tuli lahendada ka rahvusliku filmidramaturgia rajamise probleem. Ajapikku oli tulemusi ka selles valdkonnas. Lähtumine ajaloolisest tõest, mitmekülge isiksuse kujunemise edastamine filmikeeles — need on filmikunsti põhiülesanded, ja nende elluviimise kulges edukalt. Ekraanile ilmuvad ajalooliselt ja emotsionaalselt kaalukad filmid «Rainis», «Nagu valged luiged taeva all», «Kaluri poeg» jt,

mis on meie kinematograafiasse jätnud püsivad jäljed.

Uute nõudmistega, mida esitas aeg, on seotud noore paljulubava kineastide põlvkonna tulek Riia filmistuudiosse 60. aastail. Nemad kujundasid meie stuudio tänase töörütmiga stiili. Tuletagem meelde G. Piesise loodud filme, näit. «Surma varjus», L. Leimanise «Rikka proua juures», mõlema aluseks läti kirjandusklassika. See oli kinostuudio töös omaette etapp ja teatud mõttes nagu sild minevikku, mis oli vältimatu iseseisvate filmide loomiseks tulevikus.

Riia filmistuudio oskas omal ajal kujundada oma näo, kasutada kunsti-

lisi väljendusvahendeid, mis andsid tõsise analüüsi. Võimalik, et see saavutati palja entusiasmi, sest aja jooksul on too tuli, põlemine režissööride hinges tuhmunud. Ei tohiks küll öelda et läbinisti. On sündinud siiski sellised filmid nagu «Järvesonaat», «Jaaniöö värvi limusiin», «Pikk päevatee lüüdetes».

Riia studios on viimase viie aasta jooksul loodud 44 mängufilmi. See on suur arv. Kui võrrelda naaberriiki Eestiga, kus aastas lastakse ekraanile ainult kolm mängufilmi, oleme tõelised gigandid. Aga samal ajal jõuab eesti kineastide loodu poolde maailma, võidetakse auhindu filmifestivalidel ja enamik nende töödest on kunstiväärtusega. See on saavutus, kuid mida võime meie öelda oma aastas toodetud kaheksa filmi kohta??? Austus oma filmikunsti vastu on määrava tähtsusega. Eesti kineastid on vaatajast sammu võrra ees, nagu see peabki olema, kuid mis teeme meie? Jõuame teatud mõttes ainult nende vaatajateni, kes ei võta kino tõsiselt. Saadame ilmale keskmise hallusega filme. Läti kineastidel puudub elementaarnegi auaenus ja kõigepealt võib seda ütelda studio juhtivate kunstitegelaste kohta. Meie nädalalehes «Literatūra un māksla» kulgenud poleemikas soovitas J. Streičs lahendada küsimuse rahalise kompensatsiooni, so preemiade abil. Kuid prestiiži rubla eest ei osta. On vaja programmi, mille aluseks on nii omad kui ka internatsionaalsed juured. «Tallinnfilmi» juurde tagasi pöördudes võib tuua näite, mil paar aastat tagasi tegutsesid õige edukalt kunstiliste juhtidena Moskva nimekad kineastid. Meenutagem noorte filmikassetti «Karikakramäng», mis oli jõuline emotsionaalne teos ja valmistas ette kasvulava, et teha võimalikuks uute annete pealekasv. Ja nüüd? «Jõulud Vigalas», «Ideaalmaastik» või «Tuulte pesa» on tööd, mis, kui ka ei saanud täielikku heakskiitu vaatajaskonnalt, siis filmirahva poolt kindlasti, sest on tajutav programm, mida esitatakse. On leitud omad filmi väljendusvahendid, mis on puudu Riia kinostuudiol. On olemas oma filmikunsti au, mida kujundatakse ja ehitatakse, ja valmis kujul see kätte ei tule.

Mõned aastad tagasi, kui Riias esines «Karikakramängu» kunstiline juhendaja, küsiti temalt: «Mida arvate läti kinematograafiast?» Ta vastas: «Ma tean vene, eesti, gruusia kinematograafiast, aga läti oma...?» G. Piesis on ühe Moskva rahvusvahelise filmifestivali puhul pärinud, miks pole meil prospekte, plakateid või annotatsioone, mis filmi tutvustaksid, aitaksid saavutatule tähelepanu juhtida, millega võiksime ennast teistele esitleda («Uurimine on lõpetatud», «Avatud maailm», «Kevade teemärgid»). Kui vaadata viimase viie aasta kogemuse valgusel meie studio osa nõukogude filmiprotsessis, peab tunnistama, et see on üpris napp.

Ajavahemikul 1977 — 1982 filmi Riia studios 17 mängufilmi külalisstsenaristide ettepanekute järgi ja 5 filmi stsenaariumide toimetuskolleegiumi liikmete poolt esitatud põhjal. Ükski neist filmidest ei saa uhkustada oma kunstitasemega. Tihtilugu pörkame kokku madalatasemelise stsenaristitööga, mõtete ebaselgusega, ideelise ja kunstilise platvormi nõrga väljatoomisega. Võiks nimetada veel mitmeid vajakajäämisi, kuid alati saab seda nimetada teema nõrgaks avamiseks. Ja siiski leiavad sellised käsikirjad meie studios püsiva pesapaiga. Käsikirjad, mis igal pool mujal välja praagitakse, kuhjuvad Riiga. Jääb üle vaid tulemust kinolinal vaadata ja imestada. Näib, et stsenarist on mulla või šamaani oma filmikäsikirjas lihtviisil muutnud luteri kiriku õpetajaks, millega tegevus peaks justkui endastmõistetavalt kanduma Lätimaale, kuid tulemus on ette teada. Filmil puudub oma nägu, me ei suuda sellisele filmi-šamaanile otstarvet leida või ei taha seda teha. Huvitav oleks teada, kuidas tegutseks J. Semjonovi või F. Knorre käsikirja järgi tsuktši kinematograafist?

Internatsionaalne kontakt on meie kinostuudiote vajalik kui kevadine vihm, kuid mitte sellisel tasemel, nagu see praegu toimub. Meil on eriline anne valida eriti vähenõudlikke või läbitöötamata käsikirju. Teiste stuudiote praktika aga näitab, et loominguiline koostöö suudab kinematograafiale palju anda. Näitena tooksin Dovženko-nim studio filmi «Perekond Grats». Režis-

söör K. Jeršovi koostöö usbeki stsenaaristi R. Fatalijeviga andis viimaste aastate ühe parima eetilisi küsimusi käsitleva töö. «Belorusfilmis» valmis möödunud aasta lõpul «Teatri ühiskülastus» Moskva autori V. Tšernõhhi käsikirja järgi. Teised stuudiod leiavad võimalusi viljakaks koostööks. . .

Kui kõrge ka ei oleks režissööri professionaalsus, ei suuda see mitte kuidagi päästa madalatasemelist käsikirja. Võtame konkreetse näite meie kodusest praktikast: «Purjed» (1977), mille käsikirja autorid olid A. Gusselnikov ja V. Lõbanov, režissööriks oli I. Krenbergs. Film torkab silma mõtte ebaselguse ja eesmärgi puudumisega. Justkui oleks aluseks selge konflikt-situatsioon merekooli igapäevaelus, kuid selle konkretiseerimise asemel püütakse veel mängu tuua ka pedagoogide omavahelised suhted. Muidugi on kasvatusprotsessi näitamine keeruline ülesanne, kuid filmis esitatakse kõike nii segaselt, et lõpuks vaataja lihtsalt väsib. 1977. aastast pärineb veel üks kuroosum: K. Ilmārsoni lavastus «Saage minu ämmaks» (G. Rjabkini stsenaariumi järgi). Suuremat «šedöövrit» meie studio loonud ei ole. Banaalne faabula veelgi banaalsemas esituses, filmi läbib vaid üksainus motiiv — infantiilsus. Tuhanded rublad on visatud lihtsalt tuulde. Kahjuks pole mul arvilisi andmeid nende filmide vaatajate ja finantsnäitajate kohta, kuid kunsti seisukohast on siin kahtlemata tegemist ebaperemehelikkusega.

Kui vaataja väljaspool meie vabariiki on kas või ühe sellise filmi ära näinud, siis vaevalt ta lähemate aastate jooksul veel läheb kinno Riia studio embleemi kandvat filmi vaatama. See ehk ei olegi niivõrd finantsiline küsimus, kuid moraalne kindlasti, me kaotame autoriteedi.

Vastutus vaataja ees. Filmil peab olema kasvatuslik iseloom, see on oluline kinokülastaja maailmavaate kujundamisel. Mida aga pakub meile G. Rjabkini stsenaarium? Seda võiks nimetada tühjaks visklemiseks oma varju järel, mille tulemuseks on teatav nukker tühjusetunne. Ja aastatega studios kujunenud olukord ei parane. Vahelduvad stsenaaristide nimed, kuid eelmiste filmide vead kanduvad üle

uude filmi. Nimetatud näiteid võib võtta korduva aktsioonina. Võiks nimetada veel teisiigi töid, nagu M. Dimidovi «Avatud maailm», J. Semjonovi «Hispaania variant» jt, kus on analoogilised puudused. Madalatasemelise käsikirja juures töötades ei tunne režissöör seda tööroomu, mida pakub töö korraliku stsenaariumiga ja mille tulemuseks on kunstitöö. Käsikirjade halva taseme tõttu võib režissöör kaotada usu loominguprotsessi, ta saab moraalseid traumasid, sattudes kriitikatule alla. Ja selle ebaedu aluseks on madalatasemeliste stsenaariumide kasvav hulk. Mis hakkavad peale need noored lavastajad, kes peavad debüetterima sellise pooleldi valmis kirjutatud stsenaariumi põhjal. Hea veel, kui selle on kirjanud meie oma autor. Sel juhul saaks ehk edasi töötada, optimaalset varianti otsida. Aga kui stsenaarist elab hoopis Sotšis või Odesas?

Haiguse sümptom on kindlaks teatud, kuid kuidas seda arstida? Raske on kohe lahendust pakkuda. Kuhu on siis jäänud meie oma vabariigi literaadid? Kirjanduse tase on Lätis ju küllaltki kõrge. Ometi satub toimetuskolleegiumi portfelli haruharva meie oma autorite käsikirju. Ja kui mõni tulebki, siis kaasneb sellega teatud saamatuse tunne, nagu juhtus D. Zigmonte «Vihmabluisiga», — meil puudub nimelt praktika hea kirjandusliku käsikirjaga töötamiseks. Vahest pole kinostuudio leidnud õiget kontakti literaatidega? Või vastupidi.

Aastaid tagasi üritati selle nõrga koostöö põhjusi välja selgitada diskussioonidega. Targutasime, tülitsetime, ja oligi kõik. Ainuke, kes sellest veel pärast murelikult rääkis, oli dramaturg P. Pūtniš. Kuid tema valuline sõnavõtt läti kineastide viimasel kongressil pole muutnud asja. Vahest oleks tarvis teha meie kirjanikele konkreetseid ettepanekuid stsenaariumide kirjutamiseks? Vahest oleks tarvis otseselt rääkida V. Belševica, P. Pūtniši, O. Vāciētiise või teistega, et kirjutada stsenaarium n-ö loomingulises koostöös? Toetudes kogemusele, kus humorist A. Jakubāns kirjutas kaks stsenaariumi, võib öelda, et esimene kontakt ei ole esialgu vastanud studio

ootusele. Võimalik, et tööprotsessis oleks neid siiski võimalik viia ekraanivariandini. Kahjuks pole aga sellist loomingulist koostööd siiani toimunud.

Omal ajal reklaamiti ja organiseeriti Lätis stsenaaristide ettevalmistamist koduvabariigi baasil. Aga kuhu jäid need, kes lõpetasid kõrgemad kineastide kursused või GITIS-e? Ühegi selles rühmas olnu nime ei kohta me mängufilmide tiitrites.

Rikastavat ja loomingulist koostööd otsides ning filmi prestiiži taastades ei tule siiski kinomeestel ja kirjanikel teineteist vastastikku süüdistada ja üksteise vastu üles ässitada. Mitte alati ei sünni vaidluses tõde. Tahaksin meenutada vana tõsiasja, et kineastid ja kirjanikud teevad koos ühte ja sama tööd. Igaüks meist tahaks näha uusi häid stsenaariume, mis oleksid aluseks kunstikõrpele mängufilmile. Lavastajad on harjunud, et heade ettepanekute järgi võib sündida häid töid (nagu olid seda «Jaaniöö värvi limusiin», «Minu perekond» jt). Kineastid peaksid ise otsima tihedamaid kontakte kirjanikega.

Aastaid oleme Riia filmistuudio pleenumitel harva näinud kirjanikke. Äsjaselgi istusid vaikivatenäidatavaid A. Dripe, V. Kaijaks ja A. Elksne. Aga kuhu jäid teised? Aeg oleks lõpetada kirjanike liidu ja filmistuudio toimetuskolleegiumi omavahelised provintslikud hõõrumised ning alustada tööd. Kirjanikest on siiani ainult A. Kolbergs olnud pidevas koostöös režissöör A. Brenčiseiga, aga ülejäänud? Aastate eest ekraniseeriti Z. Skujinši «Alastus». Loomulik küsimus, miks ei loonud ekraanivarianti kirjanik ise, vaid käsikiri telliti N. Sinelnikovalt, kes ei osanud meie vabariigi väikelinna elu endale ettegi kujutada. A. Krievsi filmi «Mäng» puhul heitis kriitika lavastajale ette nõrka koostööd käsikirja autoriga. Mida saab aga režissöör teha, kui stsenaaristidest pole mitte keegi näinud stuudioruume? Mis nõudmisi saab sel juhul käsikirjade autoritele üldse esitada? Kuidas saab luua kunstitööd, kui ollakse välja kistud elurütmist ja konkreetsest situatsioonist, kus tegevus toimub?

Siiani on koostöö toimunud vaid nõrka telepaatia abil, kuid N. Sinelnikova ei

suutnud ka telepaatia abil oma tundmusi režissööriga jagada. Studio praktikas on veel üks selline näide. E. Lācis, kes tegi filmi «Hispaania variant» kirjanik J. Semjonovi käsikirja järgi, sai õiglaselt kriitika osaliseks, sest filmist ilmneb, et stsenaarist on olnud täielikult eemal filmi loomisest. Ja õiglaselt kritiseeriti, sest lavastaja oleks pidanud karmimalt nõudma oma õigusi, ta ei oleks pidanud võtma tootmisse nõrka stsenaariumi, sest nõrk lõppresultaat oli juba ette näha.

Me ei ole kaugeltki kõiki võimalusi ammendanud, mõnede aktuaalsete teemade juurde, mida teised edukalt viljelevad, pole Riia studio veel üldse jõudnudki. Me ei ole veel suutnud näidata nõukogude inimese suurt moraalselt jõudu, me pole võtnud vaatluse alla veel meie ühiskonnas esinevaid väärnähtusi. Meie mängufilmides hõngub tihtipeale provintslikkust. Ärge rääkigem kohe kosmose vallutamise või elu võimalikkusest Marsil. Tarvis oleks heita pilk meid ümbritsevasse tegelikkusse. Kas või nii, nagu seda tegid A. Lapinš ja P. Krilovs filmis «Minu perekond». Stsenaaristitöö ei paista silma üleliigse pretensioonikusega või õpetlikkusega, kuid filmis näidatakse ühe perekonna häid ja halbu päevi, me heidame pilgu pedagoogide ja kasvatatavate vastastikustele suhetele. Nagu polekski midagi uut, aga ometi selgub vana tõde — kõik geniaalne on lihtne.

Meil oleks aeg aru saada, et filmistsenaarium ei ole omaette kirjanuslik žanr. Kuid kahtlemata on ta raske ja komplitseeritud ettevõtmine. Tunnistagem ausalt, et vaevleme stsenaariumide põua käes. Meil on puudus autoreist, samal ajal on aga kirjutamisvõimelisi inimesi küllaldaselt. Aeg on tõsta vabariigi filmikunsti taset vaatajate silmis. See on kõigepealt meie auküsimus, sest filmide järgi, mis me saadame vabariigist välja, antakse hinnang meie käitumisele, meie elulaadile. Filmikunst on ju üks kõige populaarsemaid kunstiliike, mille levik on avar. Usun, et paljud vaatajad on mõelnud selle üle, kuhu on jäänud Läti film. Positiivse vastuse suudame sellele anda vaid meie ise. Meie enda otsustada on rahvusliku filmikunsti tase. 69

Omal ajal kutsus lavastaja P. Pētersons Upītsi-nimelise Akadeemilise Draamateatri lavastuse «Armas luiskaja» osalisi «eest võtma pantseri». Aeg oleks maha võtta oma pantser niihästi kirjanikel kui ka stuudio toimetuskolleegiumil, et lõpuks ometi pääseda neist väheväärtuslikest ja professionaalselt madalatasemelistest stsenariumidest.

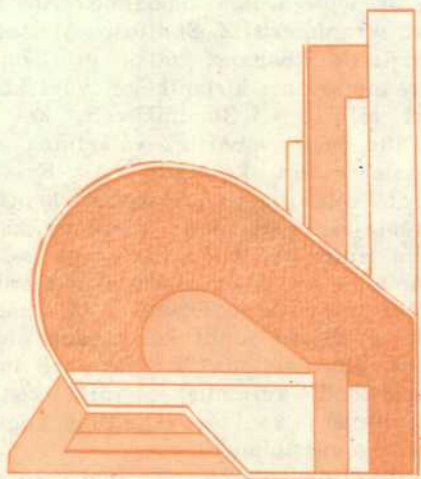
Loodan, et tuleb aeg, mil me saame ka välja anda läti parimale mängufilmile ettenähtud «Suure Kristapsi» auhinna. Et saaksime teda välja anda ikka mitu aastat järjest ja et ta ei oleks pidevalt hoiul kineastide liidus!

Ilmārs Burvis (sünd. 1954) on läti teatri ja filmiteadlane. Oppinud Läti Riiklikus Ülikoolis filosoofiat, lõpetas ta Moskvas Riikliku Teatrikunsti Instituudi (GITIS) teatriteadlasena. Töötab Läti Teatrimuuseumis.

I. Burvise analüüs heidab valgust meiega analoogilistele protsessidele läti kinematograafias. Paljud nendest muredest on meil pärast L. Mere poolt vallandatud poleemikat («Suur üksiklane», SV 9. 02. 1968) kõrvaldunud, kuid analoogiaid leidub (kas või vahekord kirjanikega). Seetõttu saavad I. Burvise esitatud hinnangud ja andmestik olla meile sobivaks võrdluspildiks.

ÕNNITLEME!

5. veebruar — **OLAF ESNA**,
Pärnu L. Koidula
nim Draamateatri
direktor — 50
6. veebruar — **AINO TALVI**,
TRA Draamateatri
näitleja, NSV Liidu
rahvakunstnik — 75
10. veebruar — **LEONHARD MERZIN**,
filmi- ja teatrinäit-
leja — 50
15. veebruar — **VERONIKA KRUIUS**,
kauaaegne kuulde-
mängude ja telela-
vastuste toimetaja — 70



Kontsert kogu linnale

Jutuajamine EKP Keskkomitee büroo liikmekandidaadi, EKP Tartu Linnakomitee esimese sekretäri INDREK TOOME ja linnakomitee sekretäri, festivali «Tartu kevad» organiseerimiskomitee esimehe ARNO ALMANNIGA

Mis on «Tartu kevad»? Kunsti-ülevaatus, suur vabaõhukontsert või rahvapidu?

I. T.: «Tartu kevad» on kultuuri-festival. Et aga suur osa festivalist leiab aset vabas õhus, siis muutub ta paratamatult ka mingil määral rahvapeoks.

Võib-olla olekski praegu, talvel, kahe «Kevade» vahel, sobiv mõtiskleda natuke festivali tähendusest ja tulevikust. Alustame küsimusest: kes on ürituse adressaat?

I. T.: Kogu linn, kõik selle elanikud, ja seda ilma liialdamata. «Tartu kevade» idee sündiski sellest, et me tunnetasime: oma seniste kultuuritöö vormidega ei suuda me haarata suurt hulka tartlasi. Teha kultuuritööd mingi kitsama inimeste grupiga ei ole nähtavasti üheski linnas ega rajoonis eriline probleem. Aga kuidas viia kultuur — selle sõna kõige laiemas tähenduses — iga inimeseni, nagu seda nõuab meilt NLKP Keskkomitee juunipleenumi otsus? Oli vaja midagi uut, nii sisult kui ka vormilt laiahaardelisemat. «Tartu kevade» adressaat on iga tartlane, ka need, kes täna veel ei käi tõsise muusika kontsertidel, kunstinäitustel, võib-olla teatriski mitte. Aga kui niisugune inimene satub Raekoja platsile, kui seal mängib orkester, või kui ta möödub toomkiriku varemest, kui seal esineb näiteks koor või on üles pandud kunstinäitus, siis peab tal ju mingi huvi toimuva vastu tekkima. Olen kaugel mõttest, et ta juba järgmisel nädalal ostab pileti sümfooniakontsertidele. Aga võib-olla ei keera ta enam raadiot kinni, kui sealt tuleb tõsist muusikat, vaid leiab: võib kuulata küll! Mingi kild tema ükskõiksusest on juba lahti löödud... Või kui

vanaema satub lapselapsega TRÜ raamatukogu juurde, kui seal käib tänavajoonistuste võistlus, siis ärkab ju lapses uudishimu ja vahest ka tahe ise proovida. Tee kunsti juurde algabki minu arvates uudishimust. Kas sellele järgnevad harjumus ja vajadus, oleneb juba meie kunstipropagandast. Kui ma ei ole, ütleme, kakskümmend viis aastat käinud ühelgi süvamuusikakontserdil või olen veel nii noor, et ma ei ole sellepärast sinna sattunud, siis nõuab esimest korda kontserdile minek mingi psühholoogilise barjääri ületamist. Ja siin peabki appi tulema kunstipropaganda. Ka «Tartu kevad» püüab säärest barjääri inimeste teadvuses lõhkuda. Ehkki festivali kavasse kuulub ka spordiüritusi, on tema põhisisuks ikkagi kunst — kutseliste ja taidluskollektiivide esinemine. Näiteks «Vanemuine» esitab «Tartu kevadel» oma parimaid etendusi, samuti püüame selleks ajaks tuua linna kinodesse õnnestunumaid Eesti mängu- ja dokumentaalfilme.

A. A.: Ja me saame ühtlasi suurepärase võimaluse oma parimate loominguiliste kollektiivide populariseerimiseks. Kevadel lõpeb ju neist paljudel hooaeg ning esinemine festivalil kujuneb nende aastase töö kokkuvõtteks, eksamiks vaatajate-kuulajate ees. Ent see on neile tavalisest vastutusrikkam eksam, sest on vaks vahet, kas esineda kuskil kontserdisaalis oma väljakujunenud publikule või tulla «Tartu kevadel» kogu linna-rahva ette.

Kas vaatajate-kuulajate suur hulk, festivali rahvalik iseloom esitab ka oma nõudeid pakutava suhtes? Kas repertuaarivalik on probleem?

A. A.: Mõneti küll, sest iga asja ju väljas ei esita. Kuid see ei sunni meid pakutava kunstiväärtuses hinnaalandust tegema, nn keskmisele 71

maitsele me ei orienteeru. Ja seda pole vajagi. Et suur osa festivalist toimub vabas õhus, ei tähenda veel, et seal peaks tingimata lõbusaid rahvatükke või muidu «lustakaid lugusid» esitama. Rahvas tuleb vormiga — vabaõhuüritus! — niigi kaasa ja võtab selle kaudu vastu ka tõsist sisu.

Jõudsimegi «Tartu kevade» eripärani, milleks minu arvates on kunsti toomine võimalikult tänavale, rahva hulka. Mida see annab? Mis seda tingib?

A. A.: Annab seda, millest me juba rääkisime, — tavalisest palju suurema kuulajaskonna. Ja sinna kuuluvad ka need, kes klubise või kontserdisaali poleks läinud... Teiselt poolt tingib vabaõhuürituste rohkuse paratamatus. Tartus on ainult üks kontserdisaal, veel TRÜ aula, üsna kitsaste ruumidega noortemaja «Sõprus», AÜN Kultuurihoone, ülikooli ja EPA klubi ning veel mõnede ettevõtete ja asutuste väikesed saalid. Aga viimasel «Tartu kevadel» lugesime kokku ligilähedalt 50 000 külastajat. Linna saalidesse poleks nad kuidagi mahtunud!

Olen küll Tartus kasvanud, kuid poleks osanud arvatagi, et linnas on nii palju väljas esinemiseks sobivaid paiku...

A. A.: Eialgu oli see meilegi üllatuseks. Kuid esinemispaiku jätkub tööpoolest. Palju häid kohti on Toomemäel — toomkiriku varemed, Inglisild ja Kassitoome —, samuti kesklinnas. — Raekoja plats, ülikooli teadusraamatukogu terrass, füüsikahoone esine, Lilemägi; näitusi saab üles panna Vane muise ja Ülikooli tänava nurgal, luuleõhtuks on botaanikaaed hästi meeleolukas paik... Tuli ainult linn selle pilguga üle vaadata. Pärast seda pakkusime kohad välja ja esinejad on nendega rahule jäänud.

Vaatan viimase «Tartu kevade» statistikat: 149 põhiüritust (lisaks klubides, kinodes, koolides toimunu), umbes 2000 üksikesinejat ja 67 kollektiivi, iga päev ligi paarkümmend eraldi üritust... Kuidas korraldajad sellega toime tulevad?

A. A.: Organisatoorse töö maht on muidugi küllalt suur. Ent ka korraldajaid ja kaasaaitajaid on palju: töötavad organiseerimiskomitee, festivali staap, eraldi levimuusikapäevade

staap (kõnealused päevad toimuvad «Tartu kevade» raames), samuti neli talitust. Organiseerimise põhiline vaev lasub mõistagi täitevkomitee kultuuri-osakonnal ja linna kultuuriasutustel. Ning kindlasti väärib märkimist, et selles suures ettevõtmises lööb kaasa ka linna loominguline intelligents. Kas või juba sel teel, et loominguliste liitude, samuti Kooriühingu Tartu osakondade juhid kuuluvad festivali organiseerimiskomiteesse. Ent erilisi raskusi ürituse ettevalmistamisel ja läbiviimisel ei ole tekkinud. Kui me aasta algul paneme paika festivali ideelise ja kunstilise kontseptsiooni, selle n-õ telje, siis on meil paari kuu pärast ka põhikava koos. Seejärel, nagu kõigil massiüritustel, on juba peamine, et iga vahetu organisaator teaks täpselt oma ülesannet, kohta ja mänguruumi, ainult sel juhul hakkab korraldamismehhanism tõrgeteta tööle, keegi ei looda teise peale. Ja muidugi on vaja ka pisikest vaimustust, uhkust sellise suure ettevõtmise üle. «Tartu kevad» on tartlaste suurkontsert tartlastele. Keegi ei ole meid ju käskinud «Tartu kevadeid» teha, see on puhtalt entusiasmist sündinud ettevõtmine.

Aga kuidas ikkagi sündis esimese «Kevade» idee? Kas oli eeskujusid ka mujalt võtta?

A. A.: Idee tekkis sotsiaalsest vajadusest niisuguse ürituse järele. Otsisime teid linlaste laialdasemaks kultuuriliseks teenindamiseks, uute esinemisvõimaluste ja -kohtade loomiseks.

Üksühest snitti põlnud kuskilt võtta, ent mõnesuguseid eeskujusid küll. On ju kontsert või näitemäng raekoja platsil paljudes Euroopa vanalinnades ammune traditsioon. Meie saime konkreetsema tõuke Kaunasest, oma sõpruslinnast. 1981. aastal käis seal tollane täitevkomitee aseesimees, praegune kultuuriministri asetäitja Jaak Viller, ning kuna Kaunasest midagi analoogilist juba tehti, siis tõi ta sealt mõtte kaasa. Arutasime seda oma kultuuriaktiiviga, eriti inimestega, kel oli massiürituste korraldamise kogemusi, täiendasime Kaunasest nähtut-kuuldut oma ideedega ning lõppkokkuvõttes viisime Tartu festivali läbi natuke teises plaanis ja hoopis laiemale pinnal.

Ürituse mõjus tartlaste esteetilisele kasvatamisele ei ole mingit kahtlust. Ent kas peate silmas ka muid eesmärke?

I. T.: Kindlasti. Annab ju «Tartu kevad» samuti väga häid võimalusi elanike internatsionalistlikuks kasvata-miseks. Oleme alati kutsunud festivali-le külaliskollektiive vennasvabariiki-dest, eelkõige oma sõpruslinnadest; näiteks viimati oli esinejaid Jaros-lavlist, Kaunasest ja Daugavpilsist. Mujalt tulnud kollektiivid on enamasti hea tasemega ning kui nad esinevad kõrvuti tartlastega, on kogumulje tuge-vam, kuidagi südamlikum. Internatsio-nalistlik elutunnetus jõuabki inimestesse vist kergemini emotsioonide kaudu kui ainult puhtmõistuslikult.

Aga peamine, mida me «Tartu kevadega» taotleme, on linlaste ühtsus-ja kodutunde kasv. Et iga tartlane tunnetaks linna kui oma kodu. Ja et ka Raekoja plats, Toome- või Lille-mägi oleksid talle tähtis osa tema ko-dust. Mitte ainult paigad, kust ta kiirustades mööda kõnnib, vaid armsad ja austusväärsed kohad, kus ta on kuulunud muusikat, võtnud külalisi vastu... Niimoodi peaks kasvama ka linnakodanike vastutustunne kodulinna käekäigu eest.

On see eesmärk festivalide kaudu saavutatav?

I. T.: Ainult festivalide kaudu mitte, kuid oma efekt on neilgi. Ning julgen väita, et midagi oleme juba muutnud... Kui tegime esimest «Tartu kevadet», kohtasime ka väärilmõist-mist. Leidus neid, kes kehtitasid aru-saamatuses õlgu, ning oli neidki, kes lausa pahandasid: «Teete palagani Raekoja platsil!» Või kui me panime esimest korda kunstinäituse Raekoja väljakule ümber pusrkkaevu, siis arva-sid mõned, et see on kunsti labas-tamine... Nüüd säärast suhtumist enam ei kohta.

Kolm «Tartu kevadet» on möödas. Mis saab edasi?

I. T.: Jätkame.

A. A.: Oleme mõelnud ka sellele, kui-das jätkata. Pärts sama skeemi jär-gimisel ammendab üritus end varsti. Ent ka esinejate ja esinemiste arvu me oluliselt suurendada ei kavatse, sest n-õ mahuliselt on festival juba peaaegu optimaalne. Küll aga peame selle sisu, vormi ja organisatsiooni pidevalt täiustama, otsima uusi esi-nejaid ja esinemispaiku, püüdma festivali žanriliselt mitmekesistada, ühesõnaga — lisama igal aastal midagi uut. Ainult

niiviisi on tagatud ükskõik missuguse ürituse elujõud.

Näiteks oleme ühel meelel, et edas-pidi peab festivali ajal olema rohkem üritusi lastele ja noortele, eriti teisme-listele. On ju selge — ning sellest räägiti ka juunipleenumil —, et noor-soo kasvatamine, tema poliitiline ja eetilise mõjutamine vajab tõsisemat tähelepanu. Meie festival pakub selleks üsna häid võimalusi, järelikult tuleb neid tulevikus paremini kasutada. Alles tahame jätta levimuusikapäeva, mis on end «Tartu kevade» üritusena õi-gustanud; rohkem tuleb lasteetendusi ja -kontserte, senisest enam tahame kaasa haarata lastemuusikakooli ja kunstikooli.

Tänavu möödub 40 aastat Tartu vabastamisest. Kindlasti kajastub see tähtpäev ka festivali programmis sõja-lis-patriootilisele teemale enama rõhu-asetuse kaudu.

Mis puutub esinemispaikade mitme-kesisusse, siis oleme juba silma heit-nud ülikooli uuele korvpalliväljakule. Muidugi jääb see eeskätt spordivõist-luste paigaks, kuid koht on sobiv ka kontsertideks. Sügisel, uue õppeaasta alguse puhul, juba esinesid seal mõned ansamblid.

Kas on mõeldav kutsuda festivalile ka tunnustatud professionaalseid kollektiive ja soliste väljastpoolt Tartut?

A. A.: Neid on olnud, kuid nad on siia sattunud festivali ajaks juhus-likult. Kui see aga osutub võima-likuks, siis tahame edaspidi kutsuda filharmonia kaudu «Tartu kevadele» ka vabariigi tippkollektiive ja -soliste. Vaja seda oleks, sest nad aitaksid tõsta festivali kunstilist taset. Ja võib-olla hakkab mõnele neist meeldimagi meie festivali omapära, selle publik ja tavatud esinemispaigad. Igatahes oodatud nad on.

Mõneti vajab ka veel läbimõtlemist festivalide organisatsiooniline külg. Programmi kriteeriumid peaksid vahel olema selgemad, organisatsioon töökind-lam. Et see alati nii ei ole, siis on sattunud festivalile ka üksikuid ju-huslikke üritusi, mis ei pea tingimata toimuma «Tartu kevade» raames. Meil tuleb ka rohkem arvestada fakti, et osale publikust on see võib-olla esi-mene ja ainus kokkupuude ühe või teise kunstialaga. Järelikult peab see olema hea asi, tõeliselt sügav elamus, mida inimene siit saab.

«Tallinnfilmi» tõsielufilm Rakveres

VAIKE KALDA

Rakvere filmiklubil, kes käib koos linna kinos «Ilo», on käesoleval hooajal 400 osa-võtjat: linna ettevõtetest, asutustest, koolidest, «Virus», «Energia», «Oitsengu» ja Eduard Vilde nimelisest kolhoosist, Vinni sovhoosist. Aktiivseid klubilasi on pensionäreide seast. Hooajati vaheldub midugi klubi liikmeskond suuresti.

Igal aastal veebruarikuus vaatab Rakvere filmiklubi ära «Tallinnfilmi» dokumentaalide paremiku ja hindab seda. Esitame Rakvere filmihuviliste vaataja-muljeid eelmiste aastate tõsielufilmide kohta.

1967. aasta veebruaris korraldasime I «Tallinnfilmi» lühidokumentaalide festivali, kus võistles eelmise aasta paremik. Valik tehti studios. Võistlustules oli seitse fil-

mi. Publiku ettepanekul hääletati esikohad avalikult selgeks ja seejärel toimus arutelu. Rakvere filmiklubi festivalivõitjad:

Aasta	Esikohafilm	Teisele kohale tulnud film
1967	«Anton Starkopf» (Režissöör R. Kasesalu.)	«Maailmaparandajad» (Režissöör V. Anderson.)
1968	«Inimene ja loodus» (M. Port)	«Tallinna mosaiik» (A. Dobrovolski)
1969	«Eduard Viiralt» (Ü. Tambek)	«511 paremat fotot Marsist» (A. Sööt)
1970	«Enderby valge maa» (A. Sööt, M. Kask)	«Koduküla» (P. Tooming, P. Puks)
1971	«Jääriik» (A. Sööt, M. Kask)	«Leelo» (J. Müür) ja «Suur kontsert» (P. Puks, H. Rehe)
1972	«A. H. Tammsaare» (P. Puks, M. Kask)	«Kümnevõistlejad» (H. Roosipuu, P. Puks)
1973	«A. H. Tammsaare» II (P. Puks, M. Kask)	«Juhan Smuul» (R. Kasesalu)
1974	«Juta Lehiste» (H. Murdmaa)	«Adamson-Eric» (V. Anderson)
1975	«A. H. Tammsaare» III (P. Puks)	«Vööras higi» (J. Müür)
1976	«Sündis inimene» (L. Laius)	«Juhan Liivi lugu» (P. Puks)
1977	«Lapsepölv» (L. Laius)	«Sportlik sajang» (A. Sööt)
1978	«Ma tahaksin kodus olla» (J. Guteva-Sillart)	«Aastad» (P. Tooming)
1979	«Jäljed lumel» (L. Laius)	«Jaanipäev» (A. Sööt)
1980	«Pühapäevamaalijad» (M. Soosaar)	«Allika poole mineja» (P. Tooming)
1981	«Vilsandi, mu kodu» (M. Soosaar)	«Heerosed» (P. Puks)
1982	«Narri põldu üks kord» (E. Säde)	«Mitut värvi haldjad» (P. Simm)
1983	«Kassilaane» (P. Tooming)	«Hobuvärvad» (S. Skolnikov)

Võrreldes rakverelaste ja hiljem filmikriitikas avaldatud hinnanguid, näeme, et «käärid» on minimaalsed, eriti veel, kui arvestada ka kõiki eripreemiaid.

XVII lühidokumentaalide festivalile, nüüd juba nimega «Tallinnfilm 1983» esitas stuudio filmid: «Kassilaane» (režissöör P. Tooming), «Hobuvärvad» (S. Skolnikov), «Meremeeste maa» (T. Kuzmin), «Jaan Oad» (M. Soosaar), «Karjapoiss on kuningas» (V. Kallaste), «Ruia» (P. Urbla), «Põhjavaim» (P. Puks), «Jälle kevad» (A. Sööt), «Tee» (T. Elme) ja «Virulased» (P. Tooming). Küla-

lisi oli 12 filmiklubist, ka Leningradist ja Võru rajooni V. I. Lenini nim. kolhoosi filmiklubist «Vikerkaar». Kohal olid mõistagi Rakvere avalikkuse esindajad.

Filmide hindamine toimub juba aastaid sotsioloogide koostatud küsitluslehtede vahendusel viiepallisüsteemis. Iga vaataja ehk festivalist osavõtja on žürii liige ja annab oma hinnangu.

Rakvere filmiklubi ja ELKNU Rakvere Rajoonikomitee auhinnad võitnud «Kassilaane» keskmiseks hindeks oli 4,6 (maksimum 5,0). Vinni sovhoosi ja Rakvere laste filmi-

klubi «Löke» meened saanud «Hobuvärvad» sai 4,1 palli.

Parimaks põllumajandusfilmiks tunnistati (E. Vilde nim. kolhoosi auhind) väljaspool konkursi linastunud (ta on täispikk) «Künnimehe väsimus» (režissöörid on Jüri Müür ning Enn Säde). Saalis kõlas mitmel korral aplaus (erakordne!). Südamevalu ja kodanikutundega tehtud probleemfilm ergutas tahet olla maailmaparandaja, sekkuda asjadesse, mida me muuta saame. Süvenes austus põllumehe vastu.

Festivali ajal kohtuti «Tallinnfilmi» dokumentaalfilmide toimetajate Uno Heinapuu, Jüri Skubeli ja Mart Taeverega, operaator Arvo Viluga ja režissööride Peeter Toominga ning Enn Sädega. Puhkes elav arutelu, öeldi vastakaidki mõtteid.

Mare Muik (Rakvere Rajooni RSN Täitevkomitee haridusosakonna kooliinspektor) hindas nähtud tõsielufilme mõeldukalt keskpäras- teks, loominguilise värskusega mitterabavaiks. Ta nentis loojatepoolset vaatleja-jälgija hoiaku- tui teemale lähenemises kui ka teostuses ning huvi argipäevas toimiva inimese vastu. Talle meeldis jätkuv töö meie kultuuriloo ja kunstipärandi jäädvustamisel. P. Puksi «Põhjavaimus» ja M. Soosaare «Jaan Oadis» leidis ta teistest filmidest enam filosoofilisust, elu kulgemise mõtestamist. Kuigi «Põhjavaim» pole nii ühtne, nii mõjukalt läbikomponeeritud kui P. Puksi kunagised hiilgetööd (eriti «Juhan Liivi lugu»), leidis esineja ka siin fakti emotsiooniks või üldistuseks vahendavad põhjamaiselt kargeid kujundeid, inimeste tabamist muusika mõjuvallas.

M. Muik: «Kui «Põhjavaim» esikohale ei jõudnud, siis ei tule otsida põhjust filmi tegijais, vaid filmiklubi arvuka liikmeskonna lühikeses klubistaazis ja nipsis filmihariduses, aga ka noore vaataja väheses süvenemise- ja mõtestamisoskuses.

Mark Soosaar portreeterib jätkuvalt erisummalisi inimesi, kes seekord trööstitult lumist saart ja külmas värvilöösas suurlinna inimesestavad, elu romantiseerivad. Üksiku mehe kaudu avaneb «Jaan Oadis» ka aja ja elu voolamine, kaduvus. Soosaare tõsielufilmides on kaasas ikka mingi traagiline noot — meenutagem filme Aino Bachist, Eduard Viiraltist.

Pealiskaudsem, kui teadnuks karta, oli A. Sööt oma töös «Jälle kevad». Pärts Zelnin tundub olevat huvitavam ja sügavam kui filmi Zelnin, nagu on sügavam ja huvipakkuvam Sööt tervikuna.

«Kassilaanet» võib võtta pealiskaudsemalt või sügavamalt, aga mõlemal juhul pakub ta vaatajale osasaamise. See seletabki filmi edu nii nõudliku kui ka vähenõudliku klubilase juures.

Kolkapatriotismi keelteil mängimine kaotas nii mõnelgi kriitikavõime ja tõi ehmatavalt hea üldarvamuse filmi «Virulased» kohta. Ilus vaatepilt ja äratundmisrõõm ei ole veel tõsiselt võetav film ega kunstirõõm.

Virve Roots (Rakvere Rajooni RSN TK juures oleva alaalistele asjade komisjoni sekretär, kaugõppeüliõpilane) toetas eelöeldut. «Virulased» ei ole mõeldud virulaste jaoks, vaid nende külalistele, kuid ka reklaamfilmina on ta ebaühtlane; tarbetuna tundub keskne fotograafikuju ja hoopiski võralt mõjuvad tantsud. Jääb mulje, nagu restaureeriksime vanu mõisahooned võltsromantika ja ilutsemise tarbeks.

«Meremeeste maa» oli laialivalgav ja ei avanud meremeeste elukutse köitvust. Võrkehana mõjusid lõpukaadrid perekonnaseisusametis. Tervikpilti ei andnud ka «Karjapoiss on kuningas». Häiris liigne lavastuslikkus. Ilmekalt oli aga esitatud suurtükkiväe erukindralmajor Karl Aru elujõud ja koduarmastus, mure kaduvate maakoolide pärast.

Juba mõni päev pärast filmi «Tee» vaatamist on teda raske meenutada. Meeles on vaid eri rahvusest töömeeste erinevad põhjused, miks tuldi kodust kaugele, rasketesse tingimustesse tööle.

Rõõmu tegi M. Soosaar filmiga «Jaan Oad». Film on küll nõrgem «Pühapäevamaalijaist», kuid informatsioonirikas ja samal ajal täis muret keerulistel aegadel kodust lahkunud loovisikute pärast.

«Kassilaane» on muidugi leid dokumentalisti jaoks. Vähendamata P. Toominga osa, leian, et filmi õnnestumises on suur osa ainulaadset faktil endal. Lisaksin, et festivalil puudus probleemfilm.»

Leenart Ullaste (pensionär), kes on osalenud peaaegu kõigil Rakvere filmiklubi festivalidel, hindas meie dokumentaliste tugevamaks mängufilmitegijaist ja leidis, et aasta-aastalt on hakatud tegema üha paremaid tõsielufilme. Tema hinnangut mööda oleks kinoskäik poolik, kui enne põhifilmi ei näidataks mõnd dokumentaaltööd.

L. Ullaste: «Tase oli ühtlasem kui eelmistel ülevaatustel. Rohkesti oli keskmiselt häid filme. Puudusid teistest kaugele kõrguvad tipud, kuid polnud täiesti nõrku töid. Tulevikus võiks kaaluda eriauhindade suurendamist võrdväärsetele filmidele, et tunnustada rohkem autoreid. Pole naljaasi anda kas või enda arvates õiglast hinnangut kümnelegi festivalifilmile.

Parim oli siiski Mark Soosaare «Jaan Oad», tehtud süvenenult ja mitmetahuliselt. Teisele kohale tõstaksin «Põhjavaimu», mis helilooja eludraamat siiski lõplikult ei ava.»

Eakas klubilane tunneb muret, kas vanem generatsioon ei kipu alla hindama «Rujat», mille ta ise tõstab «Põhjavaimu» kõrvale, 75

hinnates eriti kõrgelt Rein Rannapi isiksust. «Rujas» näeb L. Üllaste entusiaste, kes oma «vasikaa» üleelanult võiksid ka tõsise muusika vallas ilma luua.

L. Üllaste: «Ülevaatuse kõige vähem emotsioone põhjustavaks filmiks oli «Tee». On selge, et ka poliitilist filmi võib teha hindede 4 ja 5. Ilmselt peab ise põlema, et süüdata teisi.

Kuigi tõsine probleemfilm festivalikavast puudus, siis probleemikesi oli nii «Kassilaanes», «Jaan Oadis» kui ka «Hobuvärvais».

Sulev Teinemaa (festivalikülastaja Tallinnast, filmiklubi FIMA president) leidis, et peale paari erandi olid kõik tööd huvipakkuvad. Ilmne oli iga autori taotlus ja eesmärk. Festivalile esitatud 10 tööd andsid hea ülevaate «Tallinnfilmi» tõsielufilmide aastatoodangust.

S. Skolnikovi «Hobuvärvad» näitas veel kord, et tänapäeva maaelus oleks hobune vägagi vajalik, just isiklikus majapidamises, millele toitlusprogrammis veelgi enam rõhku pannakse. Filmist jäi küll mulje, et hobusekasvatus on jäetud mõne entusiasti hobiks. Hobuse hind on lähedane hea auto hinnale ja osta ei saa teda ikka peaaegu kuskilt. Oleks vaja lahendust nõ vabariiklikul tasemel. Film ise oli siiski eelkõige esteetiliselt nauditav.

Kõige enam läks hinge «Kassilaane», võib-olla kõige probleemsem film. Üllatav oli P. Toominga südamlikkus, inimese õrnade ja hellade tunnete puudutamise oskus. Varasemast Toomingast on jäänud mulje kui rafineeritud, kuid sageli külmast kunstnikust.

Mark Soosaare «Jaan Oadi» teeb silmapaistvaks peale köitva kunstniku ja tema loomingu tutvustamise režissööri missioonitunne, kuigi film ise polnud uudne ja ootamatu. A. Söödi portree- ja R. Marani loodusfilmide kõrvale paneksin M. Soosaare loomingu, mis püüab raudse järjekindlusega kunda filmivagu eesti kunstipõllul. Selle missioonitunde kajastajaks pole üksnes tööd naivistidest ja Viiraltist, vaid ka mängufilm «Joulud Vigalas» ning «Härä Vene maailm».

A. Söödi portreefilm «Jälle kevad» ei mõjunud nii uudsenägu nagu «Reporter» või «Jaanipäev», kuid mõju avaldas filmi värvigamma. Ilmatark ja loodus on üks, puutumatu loodus aga on pidupäev. Värvide silmapaistvus ja lillede ning rohu ilu oli filmi idee teenistuses.

Mart Saar on juba ise eesti muusikas omaette nähtus ning Peep Puks filmitegijana pole kunagi lootusi petnud. «Põhjavaim» täitis oma ülesande kultuuriloolise filmina ja aitab paremini mõista helilooja muusikat, tema hinge ja loomingu kokkukuuluvust Eestimaa ja kodukoha rabade ning metsadega.

Kohati tundus film siiski igav, ilmselt jäi sügavuti midagi tunnetamata.

Oluline ja vajalik on ka P. Urbla ja A. Ruusi «Ruja». Levimuusikat kui ellusuutmise kujundajat selles 10-minutilise filmis küll ei uurita, lihtsalt näidatakse üht populaarsemat kõrge professionaalsusega kümme aastat vastu pidanud ansambli, mis on oma tegevusega jätnud kultuurilukku jälje.

P. Toominga tellimustööna valminud «Virulased» oli natuke sile ja vahest liiga ilus, kuid sellistena me ju tahame end näha, veel enam külalistele näidata.

Jagaksin tunnustust ka V. Kallaste debüütfilmile «Karjapoiss on kuningas». Erukindralmajor Karl Aru kodukoht paneb filmi elama ning muudab peategelase inimlikuks ja huvitavaks. On üllatav, kui tugevalt võivad inimese juured olla kodumaa mullas, isegi kui on pikki aastaid mujal elatud.

Vähem huvitavad tundusid T. Elme «Tee» ja T. Kuzmini «Meremeeste maa».

Rakvere festival tõstas mulle ka küsimuse dokumentaalfilmide käekäigust kinodes, nende reklaamist. Tallinna kinos «Pioneer» näidatakse neid ajal, kui enamik meist on tööl. Muidugi võib samu töid näha televisioonis, kuid sealgi jääb mulje, et tõsielufilmide linastamine toimub süsteemita, nagu augu täiteks.

Ankeedipakk jääb «Tallinnfilmile». Soovi korral võivad filmitegijad sellest välja lugeda, kellele tema film meeldis, kellele mitte. Näiteks hindasid Peep Puksi «Põhjavaimu» «viiega» kõige kõrgema haridustasemega ning kõige eakamad vaatajad. Film ei meeldinud vaid 7.—10. klassi õpilastele.

Arvamused ankeetides olid muidugi sageli vastakad.

16-aastane 9. klassi tütarlaps: «Oleks tore, kui kõik filmid oleksid värvilised.» 20-aastane keskhariidusega naine: «Meeldis väga, et «Põhjavaim» oli tehtud just must-valgena.»

14-aastane tütarlaps: ««Ruja» jättis väga võimsa mulje, oli kõige elulisem film.»

17-aastane neiu: ««Ruja» oli liiga kirev. Korraga tahetakse väga palju ära öelda.»

18-aastane neiu: «Sooviksin rohkem näha filme eesti ansamblist, lauljatest, ka tavalistest taitlejatest. Tuleks ainult enam avada muusikute hinge, näidata nende tegevust ka muusikast vabal ajal.»

25-aastane kõrghariidusega naine: ««Ruja» oli liiga lühike ja pealiskaudne.»

46-aastane kõrghariidusega naine: «Olen «Ruja» jaoks liiga vana. See oli vaid silmadele. «Jaan Oad» aga nii silmadele kui ka hingele. «Põhjavaim» ja «Kassilaane» — hingele.»

Paljudes ankeetides tänati P. Toomingat

filmi eest oma kodurajoonist («Virulased»), ent lisati:

14-aastane tütarlaps: «Virulased» oli kõige südamelähedasem. Virumaa on väga ilus.»

15-aastane tütarlaps: «Oleks võinud rohkem Rakvere I keskkoolis näidata. Ikkagi üks vanemaid koole üle Eesti.»

16-aastane neiu: «Virulased» oli liiga roosiline.»

17-aastane neiu: «Ei teadnudki, et Rakvere võib nii ilus näida. Film oli aga liiga näitlik.»

21-aastane naine: «Virulased» on rohkem reklaamfilm kui dokumentaalfilm.»

34-aastane kõrgharidusega naine: «Film on teostuselt vananenud ja magusa muusikaga.»

Soovidest stuudiole.

27-aastane mees: «Tahaksin, et tehtaks rohkem filme vanadest inimestest, maakodudest, kooliõpilastest ja nende õppetöösse suhtumisest, õpetajatest, aga ka tööpõlguritest ja tervise probleemidest.»

15-aastane tütarlaps: soovin sagedamini filme loomadest.

17-aastane neiu: «Parema meelega näeksin unarusse jäetud, kuid üldtuntud probleemide käsitlemist, olgu need probleemid kas või väiksemad.»

18-aastane noormees: olen veendunud, et praeguse aja noore inimese probleemid on peaaegu puudutamata.

19-aastane neiu pärib: «Kuhu lähed, selt-sinees Probleem?»

Mitmetes ankeetides, ka Leningradi filmi-



Võru rajooni V. I. Lenini nim kolhoosi filmiklubi «Vikerkaar» president Ahto Kull Rakvere Filmiklubi külalisena arutelul esinemas.



Peeter Tooming, Rakvere I. keskkooli vilistlane, filmiklubi auhinda vastu võtmas. E. Kapstase fotod

klubilaste omades, peeti meie dokumentaal-filmide tugevaimaks küljeks operaatoritööd.

Leningradi filmiklubide «Moiodjožnõi» ja «Kitõ» esindajatele meeldis kõige enam «Põhjavaim», tunnustussõnu pälvisid ka «Kassilaane» ning «Karjapoiss on kuningas».

Hindamisel tuli «Virulane» 3. kohale, «Põhjavaim», «Ruja» ja «Jälle kevad» jagasid 4.—6. kohta. Järgenesid «Jaan Oad» jt.

Olla hea filmivaataja polegi nii kerge. See nõuab osavõtlikkust, sisse- ja kaasaelamist, kaasloomingutki. Ja kui avastad kunstnikus hingesugulase, on see puhas rõõm.

Teatri- Gloobus

Varssavis avati 1983. a Vabariigi Teater, kus kõik Poola teatrid saavad pealinna publikule tutvustada oma paremaid lavastusi. Poznanis asutati aga Noorsooteater.

9.—20. augustini 1983 kestsid Cardiffis miimateatri suvekooli üritused. Walesi Muusika ja Draama Kolledži katuse all toimunud kogemustevahetamist juhendas selle ala juhtivaid spetsialiste Jaques Lecoq.

Ungari linnas Pécsis leidis aset järjekorras juba kuues rahvusvaheline nukuteatrite festival. Esindatud oli kümme maad: Suurbritannia, Jaapan, Jugoslaavia, Holland, Rumeenia, NSV Liit, USA ja Saksamaa LV olid saatnud teatritrupid, Saksa DV aga sooloesineja Uli Schlotti. Korraldajaid esindas Riikliku Nukuteatri kõrval neli professionaalset provintsiteatrit, teiste hulgas ka korraldajalinnast Pécsist, lisaks arvukad rahvanukuteatrid.

Filmirežissöörina kogu maailmas tuntud Franco Zeffirelli lavastas Firenzes Schilleri «Maria Stuarti». Etendus järgib kohati teatrit kaanoneid, kuna televisioon omandas juba eelnevalt selle demonstreerimisõiguse. Kriitika peab lavastust ühtaegu grandioosseks ja igavaks, juhtiv osa on antud kahele primadonnale: Elisabeth — Rosella Falk, Maria — Valentina Cortese. Lõpustseenis lahutab timukas ehtsa tapakirvega süüdimõistetud pea kehast ja veri purskab joana. Osa publikust on minestuse äärel, sest märkamatult on omal jalal tapalavale astunud näitlejanna asemele sokutatud elusuurune nukk.

Inglismaal on kõik külastatavusrekordid löönud Agatha Christie «Hiirelõks», mida St. Martini teatris mängitakse järjest juba 30 aastat. 1. juuliks 1983 oli ainuüksi selles teatris tükki etendatud 12 729 korda, loomulikult on ka näitlejate koosseisu pidevalt uuendatud. Teisel kohal on selles pingereas 5021 etendusega Garricki teatri mängukavas olev «Paluks ilma seksita — me oleme ju britlased», mis jookseb 12. hooaega.

SISSEJUHATUS

Juba läbi aegade on meil mõistetud kollektiivse ühenduse elujõudu. Vaid tänu sellele on meil tänastes salvedes nii rikkalik rahvalooming — tänu loojatele ja talletajatele. Kui aeg oli edasi voolanud, oskused ja olud võimaldasid, hakkas siin-seal tekkima seltse, kus üheskoos lauldi ja mängiti. Aja voolus vaadatuna plegi enam nii oluline, kas esimene seeme oli idanema pandud Tallinnas Laial uulitsal, kus J. A. Hagen 1823 oma kooridega tööd alustas, või Laiuse kihelkonnas, kus täpselt samal aastal lõi koori J. Sommer. Olulisem on kultuurikihi paisumise protsess ise, mille hëtke tipul tegutseme meie kui jätkuva arengu vahelülid. Seda protsessi on aeg-ajalt kasulik meenutada, et tänaseid samme ja tegemisi targemalt korraldada.

Me teame vähe oma suhtelisest lähiminevikust, sest ärkamisaja kordaminekute romantiseerimine domineeris pikka aega. Domineeris veel siiski, kui oli juba asutud pärisprofessionaalse muusika teele, ka siis veel, kui vanad seltsitavad ja raamid olid ilmselt ahtakeseks jäänud.

Esimestena püüdsid koondada oma ridu Tartu professionaalid. «Rahvusliku muusikakultuuri edendamiseks» loodi siin juba 1919. aastal «Eesti Helikunsti Selts». Ühendusena taotles see küll algusest peale ulatuslikke volitusi, kuid jäi paraku siiski lokaalseks. Kuid seltsi tegevuses on nii mõndagi, mis väärrib kohta meie muusikaloos tervikuna, kas või näiteks Tartu Kõrgema Muusikakooli loomine.

Tallinnas püüdsid samal ajal oma ridu koondada heliloojad-koorijuhid ja 1921. aastal sai teoks «Eesti Lauljate Liidu» (ELL) loomine. See kujunes hiljem suu-

rimaks muusikaliseks massiorganisatsiooniks Eestis (1939. kuulus ELL-i ridadesse üle 20 000 liikme), kelle rahalised vahendidki tüsedamad. ELL-i kirjastamisel ilmus ka arvukalt koorinoote ja mõningaid raamatuid: A. Kasemetsa «Eesti muusika arenemislugu» 1937; T. Vettiku «Laulukoori juhataja käsiraamat» ja «Praktiline noodiõpetus laulukooridele» — mõlemad 1939; J. Zeigeri «Eesti rahvaviisid» 1934 jt. Saavutuseks oli ka kuukirja «Muusikaleht» väljaandmine 1924—1940, mille tiraaž parimatel aastatel oli 5000. Halvemaks aastaks ajakirjale näib olevat olnud 1937, kus selle tiraaž langes 1500-ni ja tõi toimetusele 1444-kroonise puudujäägi. ELL-i põhitegevuseks kujunes aga koorilaulmise edendamine, laulupäevade ja -pidude ettevalmistamine ja läbiviimine. Juhtivate heliloojatena kuulusid ELL-i tuumikusse T. Vettik, E. Aav, R. Päts ja J. Aavik. ELL-i tegevus sarnaneb rohkem 1982. aastal ellukutsutud Eesti NSV Kooriühinguga kui tänase Heliloojate Liiduga.

Niiis oli juba 20. aastatel vaja ühendust, kuhu koondunuks heliloojad-instrumentalistid ja interpreetid. Selleks sai 1924. asutatud Eesti Akadeemiline Helikunstnike Selts (EAHS).

* * *



Kodanlikus Eestis tegutses veelgi muusikaorganisaatsioonide, mille tööst võttis osa heliloojaid ja muusika-teadlasi. Kuid ükski neist ei vääri meie tänase Heliloojate Liidu eelkäijana sedavõrd tähelepanu kui just EAHS. Seda muidugi kõigepealt lähedaste eesmärkide tõttu. Nii ühes kui teises on enam-vähem samad struktuursed alajaotused sektsioonide näol. Mõlemate organisatsioonide eesotsas on olnud läbi aegade heliloojad, milline asjaolu on nii loominguks kui ka organisatsiooniliste suuniste kujundamisel olnud määrav. Mõlemad organisatsioonid on juhtinud juhatused: EAHS-i juhatuse suurus oli piiritletud 5 inimesega (1940. — 6), Eesti NSV Heliloojate Liidu juhatuse suurus on sätestatud põhikirjaga ja sõltub liikmeskonna üldarvust. Mõlema juhatused on olnud valitavad, EAHS-il — peakoosolekutel, ENSV HL-il kongressidel. Mõlemad suunasid ja suunavad oma esindajaid teiste asutuste ja organisatsioonide juurde. Näiteks võtsid EAHS-i esindajad osa Eesti Kultuurkapitali Helikunsti Sihtkapitali Valitsuse tööst (selle peaeesmärgiks oli heliteoste omandamine ja muusikaorganisaatsioonide ja asutuste tegevuse doteerimine). ENSV HL-i juhatuse määrab esindajad ENSV Kultuuriministeeriumi ostukomisjoni, samuti selle allasutuste komisjonidesse ja kunstinõukogudesse; juhatuse esindaja kuulub ka ministeeriumi kolleegiumi koosseisu. Mõlemad on tegelnud kirjastamisega: EAHS andis välja mõningaid raamatuid, ENSV HL-i juures tegutses NSVL Muusikafondi EV osakond on üks noodikirjastajaid vabariigis. EAHS püüdis võimaluste piires arendada kontserditegevust, pannes pearõhu instrumentaalsele kammermuusikale. Ka ENSV HL-i kohtumiskontsertidel on peale helisalvestusliku muusika esiplaanil uudisloominguks kammermuusika. EAHS jõudis oma 16 aastat kestnud tegevuse jooksul korraldada 3 heliloominguvõistlust, ENSV HL korraldab neid koos EAHS-i Kultuuriministeeriumiga igal aastal.

Kuid käsitletavate organisatsioonide olemuses on ka lahkuminekuid. Neist peamiselt seisnevad tegevuse ideoloogiliste lähtekohtade erinevuses. EAHS oli kõigele progressiivsele vaatamata ikkagi tüüpiline kodanlik kutseorganisatsioon. ENSV HL-i liikmeskonda kuulmine aga eeldab tänapäevaste ideaalide omaksõtmist ja oma loomingus kajastamist. Need põhilised erinevused tingisidki enne ühe organisatsiooni likvideerimise, kui alustati uue loomist 1941. aastal. Meie huvi EAHS-i vastu aga põhjustas eeskätt asjaolu, et selle tuumikusse oli koondunud kogu omaaegse Eesti muusikarahva progressiivsemad jõud, kes valdavalt püüdsid edendada tööpoolest rahvuslikku kultuuri ega säästnud selleks oma energiat.

Kahjuks ei ole õnnestunud tuvastada, mis eelnes EAHS-i asutamise faktile endale, kellelt pärines idee,

Artur Kapp
Jaan Tamm
Johannes Paulsen
Artur Lemba

kas ja kuivõrd see kuulus eelnevale kooskõlastamisele valitsusorganeis. Asutamiskoosolek toimus igatahes 9. novembril 1924 Tallinnas konservatooriumi ruumes ja sellest osavõtuks olid kutsed lähetatud 18 välja- paistvamale muusikule üle Eesti. Koosolekule saabus neist aga vaid 7: J. Tamm, A. Lemba, A. Kapp, A. Vedro, A. Topmann, P. Ramul ja J. Paulsen. Kohale ei ilmunud (või ei saanud tulla) M. Saar, J. Aavik, H. Eller, A. Nieländer, C. Kreek, Th. Lemba, R. Kull, R. Bööcke, M. Hermann, A. Läte ja K. Tärnu. Esimese koosoleku protokollis fikseeriti ühenduse nimetus Eesti Akadeemiline Helikunstnike Selts (hiljem on nimes tehtud kahel korral pisikorrektureid) ja eesmärgid: «Ühendada silmapaistvamaid ja oma teenuste poolest muusika alal tuntud Eesti helikunstnikke, samuti Eesti muusika kultuuri arendada ja selle tasapinda süvendada ning tõsta.» Koosolekute protokollid on säilinud, kannavad mitme isiku allkirja, asutamise- ja lõpetamiskoosoleku protokollid aga eranditult kõigi osavõtjate allkirju.

Valdav osa siin käsitletud faktoloogias ja toodud tsitaatidest pärinebki nendest protokollidest. (Materjalid on hoiul ORKA-s, Fond 3986, Nim 1, sü 3—6).

Siinkohal tehkem kõrvalepöige ka toleaeagse haridusministeeriumi teaduse ja kunsti osakonna tegevus- sfääri, kus samal ajal valmistati ette kultuurkapitali seaduseelnõu (vastav seadus jõustus 1925. aasta esimesel poolel). Kultuurkapitali eesmärgiks pidi saama (ja valdavas osas ka sai) kunstide ja kirjanduse suunamine selleks riigikassast ja annetuste teel saadud kapitali abil. Kultuurkapital jagunes omakorda 6 sihtkapitaliks, mille hulgas oli ka Helikunsti Sihtkapital oma valitsuse näol. Kultuurkapitali juhtis nõukogu eesotsas haridusministriga. Nõukogusse kuulusid algul veel ka 2 esindajat igast sihtkapitali valitsusest. Hiljem kujundati Kultuurkapitali nõukogu koosseis vaid valitsusorganite nimetatud isikutest, sõltumata nende kuuluvusest mõne sihtkapitali koosseisu.

Kuna heliloomingu küsimustega ei tegelnud Eestis tol ajal ükski asutus ega organisatsioon, polnud juriidiliselt kellelki vastavaid esindajaid Sihtkapitali nõukogusse paluda. Need organisatsioonid tuli luua. Võimalik, et ka siit sai alguse EAHS-i loomise idee. Et aga Kultuurkapitali ja selle sihtkapitalide töölerakendamine ei läinud algul kuigi ladusalt, olid ka EAHS-i tegevuse algaastad loiid.

EAHS-i teine koosolek toimus 18. detsembril 1924. Päevakorras oli seltsi juhtgrupi valimine. Kuigi kohal viibis vaid 5 inimest, juhtkond siiski valiti: esimees A. Kapp, esimehe abi J. Tamm, sekretär R. Kull, kassapidaja A. Lemba. Esindajaks Eesti Kultuurkapi-



Juhan Aavik
Adolf Vedro
Raimund Kull
Theodor Lemba
A. Ilo fotod

tali Helikunsti Sihtkapitali põhikirja komisjoni valiti samuti A. Lemba. Viies kohalolija, A. Nieländer Tartust, ametit ei saanud. Vähesed osavõtu tõttu kujunes koosolek lihtsalt ametite omavaheliseks ärajagamiseks, mis tõenäoliselt ei äratanud usaldust eemalejäänute silmis. Ka olid fikseerimata jäänud mõned seltsi tegevuseks vajalikud organid. Seepärast kutsuti viie päeva pärast (23. detsembril) kokku uus koosolek, mille päevakorras fikseeriti kaks punkti: «1. Seltsi juhatuse ja revisjonikomisjoni valimine; 2. Liikmemaksu määra kindlakstege mine.» Kohale tuli 11 inimest. Juhatusse valiti: J. Aavik, J. Tamm, A. Kapp, A. Lemba ja R. Kull. Juhatusse kandidaatideks jäid H. Eller ja A. Nieländer. Revisjonikomisjon valiti 3-liikmeline: Th. Lemba, J. Paulsen ja A. Vedro. Liikmemaksu määraks jäi 1924. aastal 100 marka, mis «... otsustati ka kohe sissekasseerida».

Kõiki esimesest kolmest koosolekust osavõtnuid ja neid, kes olid oma nõusolekut kuuluda seltsi liikmeskonda kirjalikult teatanud, loeti seltsi asutaja-liikmeiks (lisaks eespool mainituile niisii veel ka A. Topmann, A. Läte, M. Hermann ja G. Reder) — ühtekokku 15 inimest. Kuna seltsil «oma katus» puudus (ega olnud seda ka hiljem), toimusid kõik koosolekud konservatooriumi ruumes.

Järgmine EAHS-i koosolek kutsuti kokku alles 2. mail 1925 seoses haridusministeeriumi teaduse ja kunsti osakonna palvega (seltsile saabunud kirjas) teatada sama päeva (so 2. mai) kella 12-ks nelja EAHS-i liikme nimed, kes esindaksid seltsi Eesti Kultuurkapitali Helikunsti Sihtkapitali Valitsuse koosseisu. Küsimus näis tähtis olevat, sest koosolekule saabus 15 liiget, kelle seast siis esindus valitigi: P. Ramul, A. Kapp, A. Lemba, J. Aavik — kõik juhatuse liikmed. Samal koosolekul valiti uueks seltsi liikmeks Aino Tamm.

Kuid järgmise koosolekuni kulub taas 10 kuud, juhatuse tuleb 4-liikmelisena kokku 15. märtsil 1926 (A. Kapp, J. Tamm, J. Aavik, A. Lemba). Äratakse peakoosoleku kokkukutsumist, vaadatakse läbi kuue seltsi liikmeks astuda soovija avaldus ja otsustatakse viis neist rahuldada. Esimene kammermuusika-

kontsert plaanitseatakse korraldada «... pääle lihavõtte pühi».

27. märtsi peakoosolekul oli kohal 13 liiget. Kuulati seltsi esimehe aruannet, mis võeti vastu. Kinnitati juhatuse otsus uute liikmete vastuvõtu kohta. J. Tamm teatab, et kammerkonsertide korraldamiseks on õnnestunud saada toetust 75 000 marga ulatuses. Protokollid on napolisõnalised ja lakoonilised.

Kahtlemata oli seltsi liikmeskonnas markantsem kuju Artur Kapp, kelle õlgadel lasus esimehe koorem enam kui kümme aastat. Juhatusse koosseisu kuulus ta aga kuni 1940. aasta alguseni (väikese vaheajaga 1937), nagu ka seltsi esindajana Helikunsti Sihtkapitali Valitsussegi. Alles 3. veebruaril 1935 palub ta ennast vabastada ametist seoses pedagoogilise ja loomingulise töö suure koormusega ning soovitab enda asemele esimeheks R. Pätsi, kes nõustubki «ajuti-selt».

Aastad 1935—1937 kujunesid seltsi tegevuse tõusuaastateks. Üks aktiivsuse näitaja oli ka kooskäämist arv: ühtekokku 29. Tõstatati ja lahendati mitmeid organisatsioonilisi ja loomingulisi küsimusi. Liikmeskond kasvas jõudsalt.

1937. aasta 14. märtsi peakoosolekul valiti järjekordne juhatuse: R. Päts, J. Paulsen, J. Aavik, A. Vedro ja G. Ernesaks (kaks viimast juhatuses esmakordselt). Neli päeva hiljem (18. III), uue juhatuse esimesel istungil sai seltsi esimeheks J. Aavik, abiesimeheks R. Päts, sekretäriks G. Ernesaks ja laekuriks A. Vedro. Septembris aga palub R. Päts ennast vabastada juhatuse liikme (ja aseesimehe) kohustest ja taas tuleb juhatusse A. Kapp.

Peaaegu täielikult uuenes EAHS-i juhatuse 17. märtsil 1940 toimunud peakoosoleku tulemusena: esimeheks sai siis A. Vedro, juhatuse liikmeteks E. Aveson, E. Kapp, A. Uritamm, J. Vaks ja V. Jakobson. Sellele juhatusele langes hiljem ka seltsi likvideerimise ülesanne.

Oma enam kui 16-aastase tegevuse jooksul oli selts koos käinud ühtekokku 163 korral, mille kohta on vormistatud 159 protokollid.

* * *

Nagu juba mainitud, kujunes seltsi üheks olulisemaks tegevusalaks kammerkontsertide korraldamine, keegi teine selle žanriga oluliselt ei tegelnud. Esimene kontsert 1926. aasta aprillis «Estonia» kontserdisaalis oli sündmus. Kuid kohe sai selgeks, et selle saali jaoks publikut ei jätku. Toetusest läks lõviosa üüriks ja osake honorarideks. Ja ülepea polnud toetussumma tolle-aegsetes vääringutes just eriti nimetamisväärne. Selguse mõttes mõned näited honoraridest:

1927. aastal toimunud Beethoveni loomingle pühendatud kontserdi honoraridena maksti R. Bööckele 6000, P. Ramulile 5000, A. Lembale 3000 marka, järgmise kontserdi eest aga J. Paulsenile 6000, A. Lembale 3000, R. Bööckele 4000, R. Millile 3000 ja L. Sorgatole 3000 marka.

Tuli leida väiksemaid ja odavamaid ruume. Nendeks said algul «Estonia» sinine ja Tütarlaste Kommertsgümnaasiumi saal, hiljem aga jäädi peatuma üsna tagasihoidliku konservatooriumi saali juurde. Kuid hooajal 1927/28 suudeti korraldada vaid 3 kontserti, kavades Griegi, Schuberti ja soome heliloojate teosed.

Kontserttegevuse jätkamiseks otsiti midki võimalusi, ka koostööd teiste organisatsioonidega. Nii sai 13. aprillil 1929 «Estonia» sinises saalis toimunud kammerkontsert teoks koostöös Koorijuhtide Ühinguga. Sellel kontserdil kõlasisid muu hulgas A. Borodini 2. keelpillikvartett, T. Kuula klaveritrio ja rahvalaulud A. Arderi esituses. Kulud, samuti kaapid tulud, jagati pooleks.

Vahendite nappus tingis ka kontsertide ebareeglipärasuse. Järgmine kontsert toimus alles 5. märtsil 1930 (siiski «Estonia» kontserdisaalis «... tuntud kunstniku Cecelia Hanseni osavõtul». 9. aprillil toimunud sinise saali kontserdil aga esitati Rimski-Korsakovi—Ljadovi—Borodini—Glazunovi ühisloominguline kvartett B-la-F (pühendatud Beljajevile), C. Francki Trio *fis*-moll ja Dargomõzski «Pulm» (solist K. Ots).

Rahahäda kummitas kontserttegevust mujalgi. 6. märtsil 1930 korraldas Jaani kirikus kontserdi «Collegium Musicum»: August Topmanni 8. märtsi kirjast EAHS-ile loeme, et «... Eesti tule-

vasi koorijuhte kasvatada välja klassikalise muusika varal, olen neist moodustanud konservatooriumi oreliklassi juures eriorganisatsiooni «Collegium Musicum'i» vanaklassikaliste teoste, eriti Johan Sebastian Bachi kantaatide tundmaõppimiseks ja juhutamiseks.» Edasi palub professor EAHS-il katta selle kontserdiga tekkinud defitsiit 26,5 krooni. Hetkel näib seltsil raha olevat ja A. Topmanni palve rahuldati.

Muusikahariduslikku tegevust kontsertide näol püüti jätkata. 12. märtsil 1930 arutas peakoosolek muu hulgas taas seda ja nähakse ette koguni kontserttegevuse laiendamine suurvormide ettekanneteni, et need muutuksid «... võimalikult kättesaadavaks laiemale publikumile». Enam soovitakse kuulda ka eesti helitöid ja minnakse isegi kompromissile, et selleks «... otstarbeks suuremad helitööd peaks väiksematele orkestritele ümberorkestreeritud saama...».(?!)

Omamoodi sensatsiooniliseks kujunes «Estonia» kontserdisaalis 15. aprillil 1931 seltsi korraldatud Nikolai Orlovi (1892—1964) klaveriõhtu, mis esmakordselt tõi tulu (86, 85 krooni). Kiiresti taheti korraldada uus kontsert Orlovi osavõtul, kus tulnuks ettekandele ka H. Elleri I keelpillikvartett. Kontsert oli kavandatud 17. aprillile, kuid puuduvad andmed, mis kinnitaksid selle toimumist.

Siinkohal tekitab aga hämmastust, et kui N. Orlov järgmine kord, 1932. aastal pakkus ennast taas seltsile esinema, öeldi talle ära. Enda jaoks oli äraütlemine juba varem «ärapõhjendatud»: «Kuna meil Eestis... palju muusikuid... kellel välismaal töötamine ärakeelati, ... otsustati pöörduda kohtusiseministeeriumi poole märgukirjaga, milles... peaks ka Eesti maksuma seaduse, mis keelaks töötamist välismaalastele muusikutele ja eraõpetajatele, tänu millele vähemalt osalt lahendatud saaks tööleidmise võimaluse küsimus omamaalastele muusikutele». See, üsna kompromiteeriv tsitaat pärineb 11. aprillil 1932. aastal toimunud koosoleku protokollist.

Need olid läänemaailma kriisiaastad, mis haarasid ka Eestit ja mis isegi suhteliselt progressiivselt mõtlevais EAHS-i 83

liikmeis tektisid endasussulgumise mee-
leolusid. Seltsi majanduslik külg kiratses
endiselt ja mis sa ikka külalisi kutsud,
kui endal näpud põhjas!

30. aastail pöördus selts sageli ka
oma liikmeskonda kuuluvate interpree-
tide poole palvega esineda kontsertidel
tasuta (selliseid palveid said A. Lem-
ba, A. Tamm, A. Vedro, S. Antropoff-
Hoerschelmann, L. Hellat-Lemba jt.),
eriti need, kelle majanduslik külg peda-
googilise tööga konservatooriumis oli
enam kindlustatud. Põhjenduseks ikka:
«... seltsi majandusline seisukord
nõuab võimalikult kokku hoidu». Ja ega
ära ei öeldud. Ei öelnud ära ka inter-
preetid väljastpoolt seltsi, kuigi neile
maksud 15 krooni öhtu pealt oli pigem
sümboolne tasu kui tulu.

Mõnevõrra regulaarsemaks muutusid
kammermuusikakontserdid pärast püsi-
va koosseisuga kvarteti loomist (R. Palm,
H. Laan, A. Saat, A. Karjus, hiljem
on siin mänginud ka A. Udrik ja
R. Merkulov). See sai teoks 1931/32
hooajal, mil toimus neli kontserti.
Seltsi juures oli varemgi ansambleid te-
gutsenud, kuid nende osa oli siiski juhus-
lik. Aasta pärast alustas tööd ka puhk-
pillikvintett (Brauer, Prokofjev, Bernh.
Lukk, Köhelik, Ernits, Indra).

Kuna öhtuste kontsertide publik kip-
pus kokku kuivama ja piletihinnad
olid isegi 1 kroonilt 25 sendini vähe-
nenud, otsustati katsetada pühapäevaste
kammermuusikahommikutega, ja näib,
et huvi mõnevõrra suureneski. Kuid
ikkagi ei toonud kontserdid enam kunagi
kasumeid, isegi 1935. aasta kammer-
ansamblikeoste võistluse võitnud tööde
öhtu (24. jaanuaril 1936) tõi kahjumi.

Suurejooneliseks ettevõtmiseks kuju-
nes Artur Kapi nimelise kontserdiho-
oja väljakuulutamise, ettevalmistamise
ja läbiviimise hooajal 1937/38. Idee,
mille selts oma koosolekul 18. märtsil
1937 heaks kiitis, pärines A. Topman-
nilt. Ettevalmistusteks moodustati ter-
velt 17-liikmeline komitee, kuhu kuulu-
sid mitmete organisatsioonide esindajad,
et eeldatavaid kulutusi võimalikult ha-
jutada. EAHS-i koosolekul 9. septemb-
ril 1937 otsustati, et Kapi-nimeline hoo-
aeg avatakse tema helitööde kontser-
diga «... enne 8. oktoobrit k. a., mil
toimub J. Hiobi oratooriumi «Suitsev

Siinai» (3.)ettekannet». Avakontsert
toimuski 8. oktoobril ja seal kõlas teist-
kordselt A. Kapi orelikontsert teemale
EAHES, mille esiettekanne oli EAHS-i
10. aastapäeva kontserdil 14. aprillil
1935. Kammermuusikakontserdil olid
ettekandel vanameistri varase perioodi
teosed: viiulisonaat, keelpillikvintett ja
soololaulud (esitaja O. Lund, klaveril
O. Roots).

Siinkohal veel A. Kapi suuremate
teoste ettekandeid hooaja jooksul: Süit
nr. 2 eesti runoviisidest (26. XIII 1937,
Süidi finaali ka 24. VI 1938); kantaat
«Päikesele» (19. XII 1937); oratoorium
«Hiib» (14. IV ja 22. VI 1938); 24. II
1938 toimunud juubelikontserdil kõlasid
Orelikontsert EAHES, Pala kahest runo-
viisist, avamäng kantaadile «Paradiis ja
Peri», Prelüüd tšellole (solist Kurt In-
telman), avamäng «Don Carlos» ja
Sümfoonia nr. 1 f-moll.

30. märtsil 1938 toimus ka tema õpi-
laste kammermuusikakontsert ulatus-
liku kavaga, kus kõlasid S. Prohhorovi,
V. Tarkpea, V. Reimanni, E. Võrgu,
E. Arro, H. Kännu, R. Pätsi, E. Kapi,
B. Frese, E. Aava, V. Leemetsa, J. Jür-
gensoni (Jürme), G. Ernesaksa, A. Uri-
tamme ja G. Heuri teosed — esindatud
oli seega kolmandik tema õpilaste üld-
arvust (42). Kui lisame, et ka Hiob oli
A. Kapi õpilane, täieneb A. Kapile ja
tema koolkonnale pühendatud hooaja
kontsertide üldpilt veelgi.

Kahjuks aga vaibus seltsi kontserdi-
tegevus peagi, seda ei meenutata eriti
enam protokollideski. 1934. aastal seltsi
juurde asutatud tegevmuusika sektsioon,
kuhu kuulusid J. Paulsen, L. Hellat,
A. Köhelik, P. Pressnikoff (Indra) ning
mis pidid hoolitsema kontserttegevuse
eest, saab aeg-ajalt kuulda vaid kriiti-
kat.

Veel 25. jaanuaril 1940 korraldas
selts A. Lätte 80. sünnipäeva tähistam-
iseks hommikukontserdi, kus kõlasid
vanameistri soololaulud (I. Aav), klave-
riteosed (D. Kokker) ja esines üliõpilaste
keelpillikvartett (A. Saat, R. Matsov,
E. Kalam, K. Vallimäe), enamaks ei jät-
kunud vahendeid.

Kuid kõigele vaatamata suutis selts
kogu oma tegevusaja jooksul meie pub-
likule pakkuda palju head kammermu-
usikat, nii maailma kui vene klassikast,

millest suur osa kõlas esmakordselt Eestis.

Seltsi tegevuses väärib esiletõstmist ka loominguline töö. Sellest oli esmakordselt juttu 1927. aasta algul seoses tähtpäevadega (Beethoven, Schubert, Brahms, Wagner). Kuid siingi ei läinud kõik päris ladusalt. 25. septembril 1931 saabus A. Kapi nimele pikk kiri Danzigist Gerhard Krauselt, kes on küll valmis Tallinna sõitma, kuid pakutud tingimused, 50 krooni loengu eest, ei kata isegi tema reisikulusid. Juhatus oli sunnitud formuleerima äraütlemise: «... tingimused kui ka teema ei ole vastuvõetavad.» G. Krause loengute teemad olid «Võitlus uue muusika ümber» (heliplaadinäidetega) ning «Balti ja Soome muusika». Varem oli kaalutud Max Jakobsoni ettepanekut pidada Tallinnas 3 loengut vijulimängu metoodikast, kuid seegi jäi ära.

5. veebruaril 1932 toimus siiski prof. M. Glinski loeng «Poola muusika uuestisünd», koos ringhäälinguga suudeti talles tasuda 35 krooni. Teoks said ka N. Lopatnikovi «Kaasaegsest muusikast», prof. J. Galia «Tšehhi uuemast muusikast» ja dr. F. Rozavski «Piibli-muusika». Lopatnikovi loengu kahjum oli 39 krooni, Rozavskil 43 krooni.

Kohalikest lektoritest tuleks esile tõsta R. Pätsi, A. Topmanni, E. Mesiäineni, Ark. Krulli, J. Zeigerit, G. Kapp-Ruckteschelli, K. Leichterit ja H. Tamperet, kes esinesid väga mitmesugustel teemadel. Omamoodi põnevaks kujunes 9. detsembril 1937 P. Ariste loeng «Kõne- ja laulukeele suhetest».

Huvipakkuv võiks olla ka 1940. aasta juuni keskel seltsi osavõtul toimunud Balti muusikakonverents, kuid selle käsitlemine siin läheks pikale. Mainigem vaid, et lõunanaabritest esinesid ettekannetega Vladas Jakubenas ja Pauls Schuberts.

Mõistagi oli EAHS-i kanda ka eesti muusika propaganda. Sellekohane punkt oli isegi seltsi põhikirjas. Jõudumööda sellega ka tegeldi. 29. septembril 1930 volitati P. Ramulit koguma vastavasisulisi andmeid eesti muusika väljaandele «Hesse Musikkalender». Hoiti kontakti ka Riemanni leksikoni toimetaja prof. J. Müller-Blattauga ning saadeti sellele artikleid (peamiselt Elm. Arro).

1931. aastal aga taotleti Helikunsti Sihtkapitali Valitsuselt summasid eesti heliloojate ja heliteoste koondnimestiku koostamiseks ja trükkimiseks, eesmärgiga levitada seda välismaal. 1933. pöördus selts ka naabermaade poole üleskutsega nootide ja ka kontsertide vahetamiseks. J. Vaksi ettepanekul otsustati aastal 1933 luua seltsi juurde infokeskus, mille tööpõhimõtted pidi välja töötama komisjon (Vaks, Leemets, Sakaria). Hiljem hakati seda nimetama filharmoonilise muusika sektsiooniks. A. Vedro initsiatiivil hakkasid toimuma «Õhtud eesti muusikaga», mis hiljem võtsid klubiõhtute iseloomu.

Kuna juba oli juttu EAHS-i alajaotustest, siis veel ka muusikateaduse sektsioonist. Sektsiooni sünnipäevaks oli 11. III 1934, mil see peakosoleku otsuse põhjal loodi koosseisus A. Vedro, Ark. Krull, R. Päts ja H. Sakaria. Juba 20. aprillil kuulati seltsis R. Pätsi ettekannet, kus sektsiooni eesmärgid olid suures osas visandatud. 4. oktoobril 1934 kiidab juhatus heaks sektsiooni kodukorra.

Aastad 1934—1937 olid paljuski seltsi tegevuse hiilgeaeg. Koos käidi tihti, tõstatati ja lahendati palju tähtsaid küsimusi. Seltsi aastakäive oli tõusnud 2550 kroonini, millest muusikateaduse sektsioon näiteks 1935. aastal palus oma tegevuse katteks 1330 krooni. Kuid är gem rutakem ette!

Muusikateaduse sektsiooni esmaseks ülesandeks sai seltsi aastaraamatu ettevalmistamine. Selle toimetamine usaldati H. Sakariale (Saha). Juba 20. mail 1934 tutvustas ta väljaande maketti (siin ka esmakordselt käibel nimetusena «Almanak») ja 4. oktoobriks on kogu töö tehtud. Juhatause otsuse põhjal maksakse H. Sakariale toimetamise (ja kulustuste) eest 207 krooni 66 senti ja V. Leemetsale korrektoritöö eest 25 krooni. 5. novembriks näib «Eesti muusika almanak» ilmunud olevat, sest koosolekul on juttu selle realiseerimisest. Mõned asjad käisid lausa üllatavalt kähku!

Tõsisemid muusikaelu probleeme tõstatas R. Päts 11. ja 16. aprillil 1935 toimunud erakorralisel peakoosolekul. Ettekande enda pealkiri on küllaltki pretensioonikas: «Ulatuslikumaid piirjooni meie muusikaelu!». Ettekanne kujunes

EESTI AKADEEMILINE
HELIKUNSTNIKUDE SELTS.

Kesküdalal, 27. aprillil 1927 a.

KAMMERMUUSIKA
KONTSERT.

EESKAVA:

I.

1. Ernst Vörk. Kvartett g-moll.

- a) Allegro moderato.
b) Adagio cantabile.
c) Moderato e grazioso.

prof. J. Paulsen, hra R. Hill, hra L. Sorgata
ja prof. R. Bööcke.

2. Heino Eller. Sonata a-moll (viinile ja klaverile).

Andante — Allegro con moto — Più lento — Tempo I — Presto.
prof. J. Paulsen ja prof. A. Lemba.

II.

3. Artur Kapp. Keelpillide kvintett cis-moll.

- a) Moderato.
b) Adagio — Allegro — Adagio.
c) Moderato deciso.

prof. J. Paulsen, hra R. Hill, hra L. Sorgata,
hra G. Paulsen ja prof. R. Bööcke.

Algus kell 8 õhtul.

W. Skoopari trükk, Tallinn.

uksest; et tunnistust uuesti tembeldada?». (1935. aastal kehtestati Eestis nn «Kunstnikute kutseõiguse seadus», mis avaldati «Riigiteatajas» 99—1935 ja tekitas palju arusaamatusi. 1937. aastaks oli ennast registreerinud vaid 137 inimest kõikidelt kunstialadelt kokku). B. Lukk: ««Estonia» orkester on väga koormatud tööga. Raisates oma energiat odavatele operettidele, puudub võimalus väheste proovide juures süveneda Eesti helitõisse.» Ta soovib, et EAHS-i juurde asutatakse oma sümfoniaorkester, kelle ülesandeks jääks teoste tutvustamine ka provintsis. J. Vaks peab häbiks, et Tartus pole orkestrit. Ta lisab, et «... paarkümmend aastat tagasi peeti (...) Tartus (...) ülal orkester linna kulul».

Juba 1931 oli selts initsiaatoriks, et ka Eestis võeti vastu rahvusvahelise standardina kammertoon la (440 Hz).

Pärast kriitilisi «ütlemisi» saavutati siiski see, et seltsiga hakati kõikjal arvestama. Oma esindajad lähetati nüüd ka teiste asutuste juurde. «Muusikalehe» toimetusse R. Päts ja A. Vedro, kultuuritegelaste pensionikassa juurde J. Vaks, rahvahariduse ja kultuuri nõukogusse R. Päts, autorikaitse ühingusse V. Leemets, vabrikantide ühingu reisi stipendiumide komisjoni J. Aavik jne.. Sõnakamaks muututi ka Helikunsti Sihtkapitali Valitsuses, kuhu läbi aegade kuulusid A. Kapp (1925—1940), P. Ramul (1925—1929), A. Lemba (1925—1931), J. Aavik (1925—1929), A. Vedro (1929—1940), T. Lemba (1929—1935), J. Vaks (1931—1933), J. Paulsen (1933—1935), R. Päts (1935—1940), G. Ernesaks (1937—1939), O. Roots (1939—1940). Neist sõltus palju, kui õiglaselt omandati heliloomingut, jagati toetust muusikaasutustele jne, sest sihtkapitali käsutuses olevad summad olid niigi napid. J. Aaviku andmetel kõikusid ostusummas 5—6 tuhande krooni piires aastas.* Kodanliku Eesti lõpuaastatel elas siin aga vähemalt 40 kõrghariduse omandanud heliloojat, nii et helilooming polnud kuigi tulus tegevus.

* Siinkohal tahaksin täpsustada: Säilinud Helikunsti Sihtkapitali Valitsuse rahaliste aruannete põhjal olid ostusummad siiski madalamad: 1932/34 näiteks vaid 4240 krooni ja 1936/37 3000 krooni. Alles 1937/38 kulutati ostudeks 5065 krooni. (ORKA, F 4854, nim 1 sü 1.)

väga ühiskonnakriitiliseks ja mobiliseeris paljusid teisigi sekkuma muusika-elu sõlmprobleemidesse. Teravalt kritiseeriti selles muusikalist kasvatust. Juba aasta varem (11. VI 1934) oli lähetatud vastavasisuline märgukiri haridus- ja sotsiaalministrile keskkooli laulutundide suurendamise asjus, ja kuna midagi polnud ette võetud, oligi probleemiasetus üsna terav. Kritiseeriti ka muusikutõlukorda, heliloomingu ning selle levikuprobleeme, jne. Ja näibki, et midagi hakkas liikuma. 15. märtsil 1936 kannab R. Päts üldkoosolekule ette, et Helikunsti Sihtkapitali Valitsus on asunud lõpuks tegevusse ja et «Eesti muusikakultuuri arendamise põhialused» on koostamisel.

Kuid eelnimetatud erakorraline koosolek oli teistegi sõnavõtjate ütlemistes kriitiline. H. Sakaria oli näiteks nõrkinud väljakuulutatud bürokraatlikust kunstnike registreerimise seadusest ja küsib: «... mis mõte on Eesti riigikonservatooriumi diplomeeritud lõpetajal uuesti tagasi minna asutuse teisest

Nimetamata ei tohiks jätta veel ka seltsi kirjastustegevust, mis paljuski oli muusikateaduse sektsiooni kanda, kuid haaras isikuid ka väljastpoolt. EAHS-i nimel ilmunud trükiste arv pole aga kuigi suur. Seltsis teeb neist esmakordselt juttu J. Aavik 1927. aasta 13. veebruaril peakoosolekul, soovitades alustada eeskätt Helikunsti Sihtkapitali Valitsuse omandatud teostega. Kuid nootide kirjastamine jäigi tegelikult Sihtkapitali kätte ja 15 aasta jooksul ilmus selle kaudu ühtekokku 124 enamasti väikevormis teost. 1935. aastal arutatakse «Rahvaluule valimiku» väljaandmist, mille koostajaks H. Tampere. Hiljem on juttu «Rahvaluule antoloogias» ja 16. jaanuaril 1936 otsustatakse juba trükist ilmunud «Eesti rahvaviiside antoloogia I» autorile H. Tamperele välja maksta honorar 250 krooni (lisaks avansina saadud 130 kroonile). EAHS-i kulud otsustatakse antoloogia saata *Peters Bibliothek*'ile, B. Bartókile, dr. Haapanenile, prof. J. Galiale jt, samuti ajakirjadele «Musics Letters», «Musica d'Oggi», «La Revue Musicale», «The Musical Times» ja «La Rassegna Musicale».

Peakoosolekul (29. jaanuaril 1935) soovivad H. Sakaria asuda eesti muusikaterminoloogia korrastamisele. Selle ülesande saab ta endale. Aasta hiljem toimunud koosolekul teatatakse (H. Sakaria kiri 9. I 1936), et «Eesti muusika terminoloogia» on valminud ja muusikateaduse sektsiooni poolt vastu võetud. Pingeliselt otsitakse nüüd selle trükki, kuni 29. IX 1936 on saavutatud kokkulepe Paalmani trükikojaga, kust see juba umbes kuu aega hiljem ka ilmalgust nägi. 10. novembri protokollis on fikseeritud selle ilmumine: «Trükist ilmub «Valimik muusika oskussõnu I». Toimetaja H. Sakaria.» Autorihonorariks määrati 30 krooni, kaanehinnaks 50 senti.

Ühel 1937. aasta algul toimunud koosolekul tõstatatakse A. Krull taas vajaduse välja anda seltsi aastaraamat, G. Ernests soovib aga selle asemel välja anda koguteose «20 aastat Eesti muusikat», mis ka heaks kiideti. Kuu aega hiljem toimunud koosolekul püütakse sellele leida koostajat ja koosolek tegi J. Aavikule ülesandeks pöörduda vastava palvega magister K. Leichterile poole. 3. mai

Kammermuusika

KONTSERT

nuuest auhinnatud
EESTI HELITÖÖDEST

KAVA:

- I
1. **EUGEN KAPP.** Keelpillide kvartett G-duur
Sonaat
Fantasia
Eesti laulu
Tõkstus
Esitavad: hrad R. Palm (I viiul), H. Laan (II viiul), A. Saat (viola) ja A. Karjas (tello)
 2. **HEINRICH FEISCHNER.** Sonaat fagotile ja klaverile
Allegro non troppo
Lento
Allegro energico
Esitavad: hrad L. Ernits (fagott) ja P. Pressnikoff (klaver)
- II
3. **EDUARD OJA.** „Valge võru“
EUGEN KAPP. „Meis“
Esitab: pr. Irma Eler (metsoopran)
 4. **HEINRICH FEISCHNER.** Sevenaad puhkpillide kvintetile
Allegro moderato
Andante cantabile. Lento
Rondo humoresque. Allegro vivace alla marcia
Esitavad: hrad E. Brauer (fagott), M. Prokhoroff (I baa), B. Lühk (klarnett), L. Ernits (fagott) ja S. Prokhoroff (II fagott)
 5. **EDUARD OJA.** Kvinteti keelpillide ja klaverile
Allegro moderato. Andante con moto. Allegro scherzando
Allegro moderato. Presto
Esitavad: hrad R. Palm (I viiul), H. Laan (II viiul), A. Saat (viola) ja A. Karjas (tello) ja O. Root (klaver)

ALGÜS KELL B. ÖHTUL

*Auhinnatud E. A. H. S. korraldatud kammermuusikaliste helitööde võistlusel

O. SIHTKAPITALI TRÜKK, VEIDE 1

koosolekul võetakse juba teadmiseks, et K. Leichter on nõus nii «20 aastat...» kui ka A. Kapi juubeliks mõeldud raamatu koostamisega tingimusel, «...et ärilise-tehnilise külje sooritaks keegi muu». 1. juulil otsustatakse paluda koostajat täpsem kava juba järgmiseks koosolekuks, mis toimuski 7. juunil. Koos maketi arutamiseiga visandati ka teose maht ja eelarve: 5 trükipoognat ja 1200 krooni. Sama koosoleku protokollis on ka kirjas, et A. Kapi monograafia koostajaks palutakse R. Päts, «... kuna varasemad kandidaadid ära langenud» (peale K. Leichterile oli ettepanek tehtud veel ka T. Vettikule ja E. Visnapuule).

9. veebruaril 1938 tutvustab K. Leichter juhatusel koguteose toimetamise ja trükkimise käiku. Selgub, et kulud on tõusnud 1400 kroonini (500-eks tiraaži juures). 10. märtsil määratakse teose kaanehinnaks 1 kroon 50 senti ja 13. aprillil arutatakse juba selle tasuta eksemplaride jagamist autoritele.

Püüdsin taastada selle raamatu saa-

mislool pisut täpsemalt seepärast, et see on üks neist vähestest meie kultuuriloos, muusikaloos vist küll ainuke, mis oma tegijatele erilist rõõmu ei toonud. Iga raamat võib saada enam või vähem soodsa arvustuse. Selle raamatu terav kriitika algas agä õige pea pärast selle ilmumist ja kestis 15 aastat. Nüüd tagantjärele näib, et peapõhjuseks polnudki teos ise, vaid «koolkondlikud hõõrumised», mis just selleks ajaks olid hõõgvele puhutud ja hõõgusid isegi läbi sõiatule...

Mõningaid tsitaate 5. veebruaril 1939 toimunud peakoosolekul raamatu kohta öeldust:

E. Aav: «... üks grupp on ennast üles upitanud teiste kulul. Üksikute artiklite autorid on sihilikult toonud ühelt heliloojatelt positiivseid ja teistelt negatiivseid näiteid.»

J. Hiob: «20 aastat...» on karuteene Eesti muusikale.»

A. Vedro: «20 aastat» oli mädapaise, mis õnneks läks lõhki ja mille kaudu oli võimalik selgusele saada lahkhelide suhtes, mis valitsevad ühe ja teise voolu vahel.» Jne.

Siiski leidus ka üks tunnustaja:

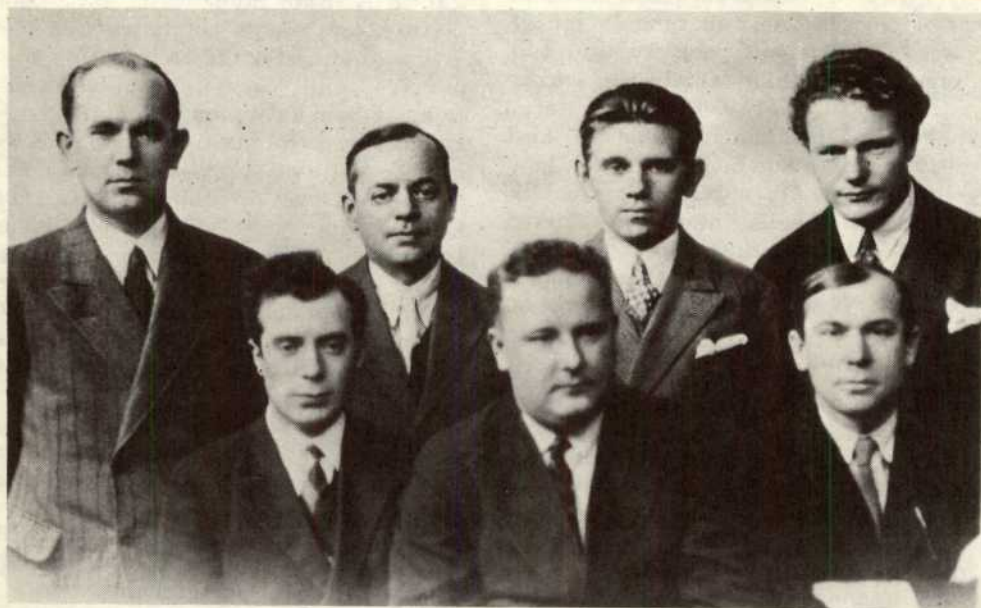
G. Ernesaks: «20 aastat...» on kirjutatud arvustavalt ja see on hea. Üldse on parem, mida enam ja karmimalt arvustatakse, kuna arvustus virgutab paremale tööle.»

Tagantjärele teost lugedes tundub see pigem leebeid hinnanguid jagavana kui kriitilisena. Mõistagi oli K. Leichter kui Tartu mees ja Elleri õpilane rohkem seotud sealsete muusikutega, keda ta palus ka teose olulisemate artiklite autoriteks. Midagi sihilikku tallinlaste vastu siit küll välja ei loe! Tolle aja Tartu nimekamatest muusikainimestest oli seltsi liikmeskonnas vaid H. Eller. O. Roots oli küll EAHS-i liige, kuid töötas siis juba Tallinnas. E. Tubin, nagu ka K. Leichter ise, ei kuulunud kunagi EAHS-i liikmeskonda.

Tõsiselt kaaluti seltsis ka P. Ramuli «Muusikaajaloo II» väljaandmist (I osa oli ilmunud 1930 «Esto-Muusika» kirjas-tusel). Taheti omandada pärijatelt selle käsikiri, kuid pärast mitmeid arutlusi loobuti sellest kui «ebasobivast»(?!). Nähtavasti on käsikiri hiljem kaotsi läinud, sest kuni tänaseni pole seda õnnestunud kohata üheski arhiivis.

* * *

Esireas: heliloojad E. Kapp, F. Krause, V. Leemets. Tagareas: keelpillikvartett K. Bachblum (tšello), A. Udrik (alt), R. Milli (viul) ja H. Schütz (viul), 10. jaanuar 1932.



Seltsi teeneks tuleb pidada ka esimeste instrumentaalloomingu võistluste korraldamist Eestis. Esmakordselt tõstatatakse selline vajadus 11. märtsil 1934 toimunud peakoosolekul, kus otsustatakse selleks taotleda vastavaid summasid. 20. aprillil on juttu võistluse korraldamisest «... suurema ansambli- või instrumentaalteose saamiseks». Samas räägiti ka ooperilibretode võistluse korraldamise vajadusest (viimase tegelikuks korraldajaks sai hiljem Autorikaitse Ühing).

11. juuniks on valminud instrumentaalteoste võistluse 15-st punktist koosnev juhend, kus muu hulgas oli ette nähtud 2 preemiat: I 200 krooni; II — 100 krooni. Võistlustööde laekumise tähtajaks oli algul 1. aprill 1935, hiljem seda pikendati septembrini. 23. septembri protokollist saame teada, et võistlustöid laekus 5 ja et neid asus läbi vaatama 9-liikmeline žürii: J. Aavik (esimees), E. Brauer, A. Kapp, A. Karjus, A. Lemba (ütles hiljem ära, tema asemel A. Udrik), N. Lopatnikov, R. Palm, J. Paulsen, A. Vedro. Koostati ka žürii kodukord ja määrati võistlustööde esitajad. 26. novembril kinnitas juhatus žürii otsuse:

- I preemia E. Oja —
Klaverikvintett (125 krooni),
II preemia E. Kapp —
Keelpillkvartett (100 krooni),
III preemia H. Feischner —
Puhkpillkvintett (75 krooni).

Järgmine võistlus kuulutati välja 1936. aasta veebruaris, tähtajaks 1. detsember, seekord viuli- ja klaveripaladele (kestusega 5—7 min). Auhinnasummaks pani selts välja 750 krooni. Žürii (esimees R. Päts, liikmed S. Antropoff, T. Lemba, O. Roots, R. Palm, J. Paulsen, A. Pappmehl) otsus kinnitati 18. detsembril 1936:

Klaveripalad:

- I M. Saar — Valss (97,25 krooni),
II J. Bleive —
Hällilaul (87,74 krooni),
J. Aavik —
Prelüüd I (79,28 krooni),

Eesti Akadeemiline Helikunstnike Selts

Esmaspäeval, 1. veebruaril 1937

E. V. Tallinna Konservatooriumi saalis

KONTSERT

uutest Eesti helitöödest

KAVA:

I

Artur Lemba. Klassiline trio keelpillidele
Allegro animato
Andante sostenuto
Scherzo. Presto
Finale. Allegro moderato

Esitavad: hrad R. Palm (viulil), R. Markusev (tsello) ja A. Karjus (sakso)

Engen Kapp. Sonata d-moll viiulile ja klaverile
Prelüüd. Moderato
Sonant. Allegro energico

Esitavad: hrad R. Palm (viulil) ja B. Lakk (klaver)

II

E. A. H. S. klaveri- ja viiulipalade võistlusel
auhinnatud helitöödest

Juhan Aavik. Kolm prelüüdi
Johannes Bleive. Scherzo
Hällilaul

Mart Saar. Valss
Esitab: hra Bruno Lakk klaveril

Edgar Arro. Legend
Edvard Oja. Poeem

Evald Aav. Tants
Esitab viiulil hra R. Palm, klaveril osadab hra B. Lakk

Algus kell 8 õhtul.

D. EREKOPPI TRÜKKI TALLINN, WENE 1, 1937

- III—V J. Aavik —
Prelüüd II (79,28 krooni),
J. Bleive —
Scherzo (79,28 krooni),
VI J. Aavik —
Prelüüd III (77,17 krooni),
Viiulipalad:
I E. Aav — Tants (86,50 krooni),
II—III E. Arro —
Legend (81,75 krooni),
E. Oja — Poeem (81,75 krooni).

Võistlusele oli laekunud ühtekokku 18 klaveri- ja 13 viiulipala. Auhinnatööde kontsert korraldati 1. II 1936, kus lisaks neile kõlasid veel ka A. Lemba Keelpillitrio ja E. Kapi Viiulisonaat d-moll.

Kolmanda võistluse eesmärk oli elustada kodumusiitserimise traditsiooni, rikastades repertuaari algupäraste paladega. Algselt kavandati võistlust õppi-vale noorsoole mõeldud klaveripalade osas, preemiate kogusummaks oli 500

J. Bleive —

Humoresk (43,25 krooni),

IX V. Kapp — Hetk (41,85 krooni),

X J. Aavik — Polka (36,25 krooni),

XI J. Aavik —

Vanaisa tants (35,58 krooni),

Suurvormide (orkestriteoste) võistluse ni selts ei jõudnud. Ainsa teadaoleva sümfooniliste lühivormide võistluse viis läbi 1936. aastal Ringhääling, ooperivõistluse aga 1940. aasta algul Haridusministeeriumi toetusel «Estonia» teater. Koorilauluvõistlusi korraldas Eesti Lauljate Liit. 1937. aastal oli Helikunsti Sihtkapitali Valitsus välja kuulutanud küll ka kantaadivõistluse, kus aga preemiaid välja ei antud. Neljale autorile määrati vaid ergutustasu, mille kogusummaks oli 320 krooni (à 80 kr).

Seltsi tegevuses oli nii mõona kui ka tõusuperioode. Põhiliseks tegevuse piirajaks sai raha. Seegi fakt, et seltsil polnud oma kodu, vaid tegutseti konservatooriumi hõlma all, pigem madaldas kui tõstis tema autoriteeti. Kui 1935. aastal võeti vastu uus seltsi kodukord, mis koosnes 6 peatükist ja 55 punktist, oli seal juhtivate organite nimistus ka büroo, st koht, kus tegutses juhatus ja kuhu koonduisid kõik seltsi tegevust käsitlevad dokumendid. Tegelikult kujutas büroo endast ühte töölauda ja kappi, mis asusid konservatooriumi kantseleis. EAHS-il polnud oma telefoni ega ka algul koosseisulist asjaajajat (bürootöötajat). Alles 20. mail 1926 on protokollitud otsus maksta esmakordselt asjaajamise eest (D. Raudsepale) ühekordselt 3000 marka. Hiljem suudeti siiski seda tööd kompenseerida 30-kroonise kuutöötasuga.

Juhtkond tegutses vaid heast tahtest. Sellele vaatamata suudeti progressiivselt mõtleivate muusikategelaste kaasabil mõndagi korda saata. Seltsi liikmeskond kasvas aasta-aastalt ja siia koonduisid enam-vähem kõik tolle aja muusika tippkujud (vaatamata nende rahvuslikule päritolule). Kogu tegevusaja jooksul on EAHS-i liikmeskonda kuulunud ühtekokku 92 inimest. Suurim tegevliikmete arv (56) oli seltsil 1936. ja 1937. aastal. Pärast seda alanud vastutulud kahandasid taas liikmete arvu.



Peeter Ramul

krooni. 6. juunil 1937 vastuvõetud juhendis nähti aga ette 2—3 min kestusega lühiklaveripalasisid «... algupärase kodu- ning noorsoomuusika literatuuri rikastamiseks. Tähtaeg 1. detsember 1937. Zürii (A. Kapp, S. Antropoff, T. Lemba, R. Päts ja O. Roots) selgitas paremuse 18. detsembriks. Kokku oli võistlusele laekunud 40 tööd, millest auhinnati 11:

I A. Uritamm —

Kevadele (57,20 krooni),

II A. Uritamm —

Torupill ja viiul (55,10 krooni),

III V. Kapp — Eleegia (52,30 krooni),

IV J. Aavik —

Sügislauluke (46,05 krooni),

V V. Kapp — Tants (45,32 krooni),

VI J. Aavik —

Vanaema menuett (43,85 krooni),

VII—VIII J. Aavik —

Lüüriline tants (43,25 krooni),

Pärast 1940. aasta juunipööret otsis seltsi juhtkond kohe kontakti uue valitsusega. 4. juulil saadeti tervitus-telegramm uuele haridusministrile (J. Semperile): «Eesti Akadeemilise Helikunsti Seltsi juhatus (...) otsustas tervitada Teid (...) ja kogu Vabariigi Valitsust, kui uue ajajärgu tähistajat Eesti arenemisteel ja loodab et eesti muusika edeneb uuel ajastul jõudsalt ja edukalt.» Haridusministri kirja, milles soovitakse seltsiga nõu pidada senise Kultuurkapitali funktsioonide asendamise üle, arutas seltsi juhatus oma 11. juuli koosolekul.

25. juulil kavatses juhatus kokku kut-suda erakorralise peakoosoleku, kus päevakorras pidi olema kutsemuusikute üldorganiseerimine ja Kutseliste Heli-kunstnike Ühingu asutamine. Koosoleku-le kavatseti kutsuda ka Eesti Ameti-ühingute Kesklüdi ja Töölismuusika Ühingu esindajad. 27. juulil kavandas ju-hatus esitada peakoosolekule helikunsti alal tegutsejate kongressi kokkukutsu-mise kavatsuse. Asja selgitamiseks tahe-ti paluda andmeid muusikaelu korralda-mise asjus Nõukogude Liidus Pavel Se-rebrjakovilt. Temaga volitati kontakti astuma A. Uritamm (oli äsja sealt saa-bunud oma stipendiumireisilt), A. Ved-ro ja J. Vaks. P. Serebrjakov kutsuti EAHS-i külalisena Tallinna. Vastukülas-käigu Leningradi sooritasid tookordsed noored E. Kapp, E. Tubin, T. Vettik, R. Päts, N. Goldschmidt ja L. Vink — selliseks puhuks olid leningradlased ette valmistanud isegi kontserdi eesti heli-töödest. Näis, et eesmärgid ei tahtnud ära mahtuda vanadesse raamidesse. Peakoosolekust ei tulnud midagi välja. Vaja oli midagi täiesti uut, ja juba mõl-kusid mõttes Heliloojate Liidu loomise kavatsused. Kuid selts ikkagi veel te-gutses.

27. oktoobril vaadati läbi seltsi 1940. aasta aruanne ja esitati see Hari-duse Rahvakomissariaadile (koos sellega ka seltsi liikmete nimekiri). Veel võeti vastu otsus saata Moskvasse professor Beljajevile A. Launise eesti-soome rah-vaviiside kogu (viimase palvel).

Näib, et selleks ajaks olid küpsemas ka noore vabariigi valitsusasutustes uue ühiskonna loomise põhimõtted ja truktuur. Eesti oli vastu võetud NSV

Liidu koosseisu, mis eeldas, et siin loo-davad ühiskondlikud organisatsioonid oleksid kas samad või lähedased mujal eksisteerivatega. Peale EAHS-i tegutses tookord Eestis palju muusikaorganisat-sioone: Tartu Akadeemiline Helikunsti Selts, Töölismuusika Ühing, Eesti Lau-ljate Liit, Helitaide Ühing, Koorijuhtide Ühing ja veel hulk väiksemaid, kuhu he-liloojad olid laiali pillutatud. Noor riik vajas ühtset ja teovõimelist organisat-siooni, mille keskseks ühenduseks pidi saama Heliloojate Liit, mis teistes vaba-riikides juba loodud oli. Nii oli parata-matu, et EAHS-il, nagu teistelgi orga-nisatsioonidel, tuli oma tegevus enne lõpetada. 19. novembril 1940 tuli EAHS-i juhatus kokku viimast korda. Päevakorras oli üks küsimus: seltsi likvideerimine. Kohal oli kogu juhatus: esimees A. Vedro, esimehe abi J. Vaks, teine abi A. Uritamm, sekretär E. Aves-son, laekur V. Jakobson ja E. Kapp. A. Vedro luges ette likvideerimiskomis-joni esimehe kirja, kus teatatakse, et EAHS on määratud ENSV Hariduse Rahvakomissariaadi Poliithariduse osa-konna kirja 1940. aasta 14. novembrist nr. 68—1 põhjal likvideeritaks...

Täpselt 45 päeva hiljem, 3. jaanuaril 1941 ilmus Rahvakomissaride Nõukogu määrus: Asutada Eesti Nõukogude He-liloojate Liit.

(Järgneb)

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ФЕВРАЛЬ 1984
 ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО
 КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И
 ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР.

ТЕАТР

На вопросы отвечает АЙНО ТАЛЬВИ (5)

Воспоминаниями о своей многолетней работе в театре, начавшейся в 1929 г., делится народная артистка СССР, один из корифеев театрального искусства Советской Эстонии Айно Тальви.

КТО? Анатолий Васильев (37)

В статье рассматривается деятельность московского режиссера и театрального педагога Анатолия Васильева. Приводятся отрывки из конспектов лекций А. Васильева, прочитанных им на Высших курсах сценаристики и режиссуры.

Э. ПААВЕР — Пярну и его театр (42)

Данная публикация продолжает цикл обзорных статей участников семинара по критике и посвящена Пярнускому драматическому театру им. Л. Койдулы. Рассматриваются следующие премьеры минувшего сезона: «Смотрите, кто пришел» В. Арро (постановка М. Карусоо), «Супердискор» С. Полякофа (И. Нормет), «История Венского леса» фон Хорвата (И. Нормет), «Микумарди» Х. Раудсеппа (В. Руммо), «Мужчина и женщина» Л. Зорина (В. Руммо), «Кредиторы» А. Стринберга (М. Унт) и «Баня» В. Маяковского (И. Нормет). Автор находит, что репертуар Пярнуского театра отвечает запросам местной публики. При этом Э. Паавер констатирует отсутствие как явных провалов, так и особо выдающихся удач. Критик задается вопросом: следует ли оценивать тот факт, что постановки театра привычно оставляют ровное впечатление как нечто заслуживающее одобрения — или, наоборот, здесь можно усмотреть некую опасную тенденцию?

Т. ТЕДЕР — Драма личности в революционном контексте (53)

Член семинара по критике Т. Тедер излагает свою точку зрения на постановку Молодежного театра «Путь» (автор А. Ремец, режиссер Я. Аллик). Этот спектакль, являющийся режиссерским дебютом Я. Аллика (до этого работавшего в области критики), раскрывает зрителю некоторые страницы истории семьи Ульяновых. Главным героем — Александр Ульянов, состоящий в революционной организации, избравшей путь террора. Остальные действующие лица — его мать и отец, сестра Анна и младший брат, 16-летний Володя Ульянов. В статье комментируется проблематика постановки, анализируется исполнение ролей. В отношении содержания спектакля молодой критик солидарен с режиссерским решением, однако отмечает некоторые недостатки в профессионально-техническом воплощении.

М.УНТ — Ad astra? (58)

Пolemическое выступление известного писателя (а в последние годы и режиссера) Мати Унта направлено против возникшей в критике тенденции к односторонней оценке театральных тече-

ний: единственно «правильным» и современным признается лишь психологический театр. М. Унт утверждает, что в каждом конкретном случае творческие приемы и средства выражения следует выбирать и комбинировать соответственно потребностям — в зависимости от стиля автора, жанра и т.д. Режиссеры не должны следовать только одной «ведущей звезде», а критике так же нельзя нивелировать индивидуальные «почерки» режиссеров.

МУЗЫКА

А. ПЫЛЬДМЯЕ, ответственный секретарь правления Союза композиторов ЭССР (3)

Краткий обзор тенденций развития камерной музыки в республике в свете решений пленума правления Союза композиторов, посвященного этому жанру.

ДИАЛОГ: Тийт Паулус — Аво Тамме (30)

Пользуясь большой известностью в республике гитарист Тийт Паулус, признанный лучшим джазовым музыкантом сезона 1982/83 и саксофонист Аво Тамме беседуют об истоках эстонского джаза, о проблемах подражательства и самобытности применительно к данному явлению музыкальной культуры, о значении национального джаза. Большое внимание уделяется вопросу об увеличении числа музыкантов, работающих в этом жанре.

А. ХИРВЕСОО — Союз композиторов Эстонии и его предистория (I) (79)

Первая часть статьи в основном посвящена организации, которая с точки зрения структуры и направления деятельности являлась прообразом Союза композиторов Эстонии — Эстонскому Академическому Обществу звукового искусства (действовала в 1924—1940 гг.). Общество, существовавшее главным образом за счет энтузиазма своих членов, объединяло всех наиболее прогрессивных музыкантов Эстонии (в основном композиторов, инструменталистов и исполнителей). Оно содействовало развитию национальной культуры во многих направлениях: организовывало концерты (в репертуар которых включались шедевры как отечественной, так и зарубежной музыки), проводило лекции, посвященные проблемам музыкальной культуры, пропагандировало творчество эстонских композиторов, устраивало творческие конкурсы, занималось издательской деятельностью.

КИНО

М. КАГАН — Вкус как феномен культуры (14)

Изложение концепции системной трактовки вкуса, предложенной ленинградским ученым, доктором философских наук (в полном виде статья опубликована в № 9 за 1981 г. журнала «Искусство кино»).

Х. ЛИНДЕПУУ — Правдивое изображение рабочего человека (57)

Рецензия на документальный фильм «Диалог» (сценарист и режиссер Х. Шейн, оператор Д. Супин, «Эстонский телефильм», 1983). Рецензент положительно оценивает этот фильм о рабочих гальванического цеха опытно-механического завода «Терас». Авторы, указывает он, развивают главную мысль: расширение использования инициативы трудящихся и улучшение организации труда создает существенные предпосылки для общего подъема народного хозяйства.

Сценаристика, сирота нашего искусства (II) (61)

Публикация продолжает дискуссию по проблемам сценаристики. По мнению драматурга Айгара Вахеметса, сценарий не является самостоятельным произведением искусства, и его реализация зависит от режиссера. У «Таллинфильма» имеется несколько добротных сценариев, к которым режиссеры не испытывают интереса. А. Вахеметс отмечает, что после того, как в последние годы несколько фильмов встретили резко неблагоприятный прием у критики, в студии воцарилась боязнь провалов.

Латвийский театровед и киновед Илмарс Бурвис говорит о проблемах сценаристики, отталкиваясь от ситуации, сложившейся в Рижской киностудии. Он считает, что основной причиной творческих неудач, пережитых в последнее время многими тамошними авторами художественных фильмов, является низкий уровень сценариев. Бурвис рекомендует сценаристам и писателям предпринять усилия, направленные на то, чтобы их сотрудничество стало более тесным и эффективным.

Сценарист, режиссер и оператор Марк Соосаар полемизирует с О. Ремзу (ТМК, 1983, № 9). Он указывает, что режиссеры художественных фильмов, вошедших в золотой фонд мировой классики, в большинстве случаев являлись одно-

временно и авторами (соавторами) сценария. Свой тезис М. Соосаар иллюстрирует небольшой таблицей, в которую включены многие известные фильмы.

В. КАЛДА — Документальные ленты «Таллинфильма» в Раквереском кино клубе (74)

Обзор результатов XVI смотра-фестиваля документальных фильмов студии «Таллинфильм», проведенного в Раквереском кино клубе. Члены клуба высказывают свои мнения и дают оценки просмотренным лентам.

РАЗНОЕ

К. РАУДНАСК — Концерт для всего города (71)

Беседа с кандидатом в члены бюро ЦК КПЭ первым секретарем Тартуского горкома партии Индрекком Тооме и секретарем горкома Арно Алманном. Речь идет о фестивале культуры «Тартуская весна» — о значении и перспективах, роли в эстетическом воспитании жителей города. Затрагиваются различные проблемы, связанные с задачей донесения искусства до народа.

Э. КОМИССАРОВ — Картины Юри Аррака для Пярнуского театра (96)

По заказу Пярнуского драматического театра им. Л. Койдулы Юри Аррак, пользующийся в Эстонии известностью как талантливый и самобытный художник, создал два больших полотна, предназначенных для украшения интерьера здания театра. Э. Комиссаров констатирует, что художнику удалось создать прекрасные образы, отражающие культурные традиции театра и города. Отмечается присутствие театральных мотивов и в картине Ю. Аррака «Танцовщица на канате» (см. третью страницу обложки).

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. FEBRUARY 1984
 JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY
 COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS
 AND THE THEATRICAL SOCIETY OF THE ESTONIAN S.S.R.

THEATRE

AINO TALVI answers (5)

Aino Talvi, the People's Artist of the USSR, one of the stars of Soviet Estonian theatre gives us her ideas and recollects her reminiscences about her stage career which has lasted for several decades (since 1929 on the drama stage).

WHO'S WHO. Anatoly Vassilyev (37)

This article introduces Anatoly Vassilyev, a Moscow director and drama coach. Some fragments from A. Vassilyev's lecture notes taken by a participant in the Advanced Scriptwriting and Stage Directing Courses are printed here.

E. PAAVER. Pärnu, the theatre (42)

We continue here the season's surveys with a review of the productions at the L. Koidula Pärnu Drama Theatre, written by a participant in the seminar of critics. The following productions from 1982/83 are under discussion: V. Arro's *Look, Who's Come!* (producer — M. Karusoo), S. Poliakoff's *A Super Disc-jockey* (the original title *City Sugar* — produced by I. Normet), Ü. von Horvath's *Stories from the Viennese Woods* (producer — I. Normet), H. Raudsepp's *Mikumärdi* (producer — V. Rummo), L. Zorin's *A Man and Women* (producer — V. Rummo), A. Strindberg's *The Creditors* (producer — M. Unt) and V. Mayakovsky's *The Bath-house* (producer — I. Normet), the latter from the previous season.

The young critic thinks that the repertoire and taste of the Pärnu Theatre match the expectations of its audience. When we compare it with all-Estonian standards, we can see that there is a lack of both top productions and obvious failures. The critic analyses the problem of guaranteed good impression (always left by the Pärnu Theatre) is a thing to be approved or disapproved of.

T. TEDER. The drama of a personality in the context of a revolution (53)

The participant in the seminar of critics, T. Teder reviews *This Way* (by A. Remez, stage director — J. Allik) — a production by the Youth Drama Theatre. Jaak Allik, a former theatre critic, makes his debut as a producer, bringing some chapters from the history of the Ulyanov family onto the stage. The main hero in the play is Aleksandr Ulyanov, member of a terrorist organization, and the other characters include his father and mother, sister Anna and the younger brother, 16-year-old Volodya Ulyanov. The article comments on the problems raised in the play, reveals the motives of behaviour of the characters and appraises the accomplishment of the roles. The young critic agrees with the producer about the concept but at the same time marks some deficiencies on the technical-professional side.

M. UNT. Ad astra? (58)

Mati Unt, a well-known Estonian writer, lately engaged in dramatic production as well, rejects one-sided criticism which regards the psychological theatre as the only right and up-to-date trend. M. Unt claims that the style and modes of expression should be selected and combined corresponding to the needs (the author, the genre, etc.). The practitioners do not have to follow one reigning star, the critics ought not to level off the individuality of different producers.

MUSIC

A. POLDMAE, Secretary of the Management of the Union of Composers of the ESSR (3)

A brief account of the trends in chamber music in this country as dealt with at the plenary meeting of the Management of the Union of Composers.

DIALOGUE: Tiit Paulus — Avo Tamme (30)

The noted Estonian jazz musicians, top on the list in the season of 1982/83 — the guitarist Tiit Paulus and the saxophonist Avo Tamme talk about the guitar playing and players in Estonia and in the world; about the influences which have affected the development of Estonian jazz and about the meaning of national jazz; about imitation and individuality. The new generation of jazz guitarists is a subject that requires a separate treatment.

A. HIRVESOO. The Estonian Union of Composers and its predecessors (1) (79)

The first part of the article is mostly devoted to the Estonian Academic Music Society (was active between 1924 and 1940) which is the closest predecessor of the Estonian Union of Composers as to its goals, activity and structure. This organization which for the most part relied on the enthusiasm of its participants, united all the more progressive Estonian musicians of that time, chiefly composers-instrumentalists performers. The Estonian Academic Music Society advanced our national culture in several ways — arranging concerts in order to present Estonian and foreign classics, organizing lectures on the problems of music, publicizing the work of Estonian composers, arranging contests of new compositions, going in for publishing.

CINEMA

M. KAGAN. Taste as a cultural phenomenon (14)

A systematic treatment of taste by the Leningrad philosophy professor which was printed in the magazine *Iskusstvo Kino* No. 9, 1981.

H. LINDEPUU. A true portrayal of a worker (57)

A review of the documentary *The Dialogue* (script and direction by H. Shein, camera by D. Supin, released by the Estonian Telefilm studio, 1983). The reviewer praises the film which depicts workers of the plating shop at the experimental engineering factory "Teras" and shares the authors' opinion that the application of the workers' initiative and the improvement of working conditions would create favourable conditions for general economic growth.

The script, founding of our cinema (II) (61)

The discussion about the problems of scriptwriting continues. The dramatist Aigar Vahemetsa thinks that the script is not an independent work of art and its realization is wholly dependent on the director who chooses the script. The Tallinnfilm studio has acquired several appropriate scripts, but the directors do not take any interest in them. A. Vahemetsa comments on a kind of apprehension of a future failure with which the studio staff face a new film, as the result of a severe criticism which our films have received during the past few years.

The Latvian theatre and film critic Ilmārs Burvis talks about the problems of scriptwriting against the background of the work at the Riga film studio. He supposes that the artistic failure of several Latvian films in the recent years is due to the inferior quality of scripts that the studio has had to work with. Burvis recommends a closer and better cooperation between scriptwriters and writers.

The scriptwriter, director and cameraman Mark Soosaar argues with O. Remsu (*Theatre. Music. Cinema* No. 9, 1983) on the grounds that in most of the films that belong to the world film classics, the director is also the scriptwriter or has a share in scriptwriting. To prove his point, he presents a small list of famous films.

V. KALDA. The Tallinnfilm documentary at the Rakvere film club (74)

A survey of the 16th show of Tallinnfilm documentaries at the Rakvere film club. The club members present their views and estimates of the films seen on the screen.

MISCELLANEOUS

K. RAUDNASK. A concert to the whole city (71)

The author talks with Indrek Toome, the nominee to the Bureau of the Central Committee of the Estonian Communist Party, the First Secretary of the Tartu Municipal Committee of the Estonian Communist Party, and with Arno Almann, the Secretary of the Municipal Committee, about the culture festival "Tartu Spring", about its meaning and future prospects. They discuss the problems of how to bring culture nearer to the people and what influence the festival has on the aesthetic education of the Tartu people, and some others.

E. KOMISSAROV. Jüri Arrak's paintings for the Pärnu Theatre (96)

The L. Koidula Pärnu Drama Theatre has ordered two big canvases to decorate the interior of the theatre from Jüri Arrak, one of Estonian painters with a strong individuality. The artist's attempt to reflect the beautiful traditions of the theatre and the town has been a success. Incidentally, the theatre has been a subject-matter in J. Arrak's earlier painting ("The Ropedancer" inside the back cover).

Editorial Office:

200090 Tallinn

P.O. Box 51

Estonian SSR

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 16. 12. 1983. Trükkimisele antud 17. 01. 1984.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7.8. Arvestuspoognaid 10.9. MB-01623. Tellimuse nr. 4517. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 15 500.

Sdano в набор 16. 12. 1983. Подписано к печати 17. 01. 1984. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7.8. Учетно-издательских листов 10.9. Заказ 4517. MB-01623.

«Театр. Музика. 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, Паряуское шоссе, 67-а. Тираж 15 500. Цена 75 коп.

Jüri Arrakul valmis mullu kaks suurt maali Pärnu teatrimaja interjööri kaunistamiseks: «L. Koidula» ja «Teater», mis nüüdseks on asetatud oma kohale. Kohmakavõitu teatrihoone ilmestamise soov on igati mõistetav, jääb ainult arutleda selle üle, millest lähtuti kunstniku valikul ning kuidas töö Arrakul õnnestus. Minevikus rahuldati ühiskondlike hoonete tähenduslikkusetarvet edukalt luksuse abil: luksus on sulnis ja ilus, aitab unelda (stiil, hämarad tuled, peegeldused, valged lilled vaasis...), ta on kõigile mõistetav ja siiski elitaarne. Vanade teatrimajade hiilgusega on meie funktsionalistlike ehituste külmus ning isikupäratus võrreldamatud. Objektid, mis neid elustaksid, peaksid olema sõltumatud ning tugeva laenguga. Funktsionalistlik esteetika ise armastas selleks kasutada abstraktse põhi-koega moodustisi, meenutagem näiteks Calderi mobiile või Léger' seinamaale. Pärnu teatrit muidugi huvitab vähem esteetilise terviku loomine kui ruumide pingestamine sümbolsete alltekstidega, uue objekti kaasabil tekkiv tervik oma minevikust, olevikust ning igas kunstinähtuses peituvast ajatusest.

Arraku poolt, aga ka tema vastu, räägivad üheaegselt samad asjaolud, seepärast sõltub palju sellest, millise hoiaku võtab kunstnik lahenduse valikul. Kahtlused seostuksid Arrakule iseloomuliku «omamüüdi» kunsti teoses uute, eriuimeliste, kuni metsikute avaldusvormideni väljaarendatud situatsioonide pidev loomine omaenese suhete põhjal maailmaga. Tema sümbolika paremik on täidetud konfliktidest — täiesti vastupidiselt näiteks muinasjutudele, kus uue situatsiooni loomisel sünnivad salapärased, muinasjutulised väärtused. Sellisel kunstnikul on põhimõtteliselt raske ümber orienteeruda etteantud teemadele. Kuid just niisuguste teravdatud faabulaga, absurdsete olukordade väljamõtlemine on Arrakule toonud teatraalide hulgas tunnustust. Arrak on näiteks kahel korral teinud Pärnu teatrile lavakujundusi, kolmel korral tegutsenud filmikunstnikuna.

Ma ei usu eriti, et üks kunstiilik peaks või saaks kajastada teist. Ent selles olen veendunud, et puhtspontaanselt, hingesuguluse tõttu võib üks kunstnik oma kunstiharu vahenditega väga täpselt ja sügavalt tabada teise kunstiiligi olemust. Mulle näiteks tundub, et Arraku «Kõietantsija» (1981) on oma kahemõttelisuse, mängu, elegantsi, säruga teatriteemale kui niisugusele lähedasem kui tema uus maal «Teater».

Pärnu aga vajas antud juhul oma eksistentsist ja arenguloost lähtunud sümbollikat. Arrak, osaliselt ennast kui fabulisti maha salates, loobki igati vastuvõetava lahenduse. Ta asendab «omamüüdi» teisega, milleks on kujutluspilt kunagisest «Endlast», mille ees ja interjööris tehakse tema maalis teatrit. Siit tekibki seesama järjepidevuse tunne, millele ei mõtelnud arhitekt ega sisekujundajad, ent mida vajas linn ja teater ise. Keerulisem oli lugu Koidulaga, kes on konkreetne ja ikonograafiliselt kanoniseeritud kuju. Koidula on siiski pandud lendlema — töö esitab tema sümbolset hüvastijätu noorusmaaga (foonil on õrna vinesse mähkuv Pärnu) —, poetess tõmbab ette õhulise eesriide ning juba ümbritseb teda tume öö. Arrak lahendas Koidula-teema Aino Kalda käsitluste järgi ja neisse uskudes. (Koidula—Kreutzwaldi kirjavahetust ta pole lugenud). Sealt need ebatavalised pingeväljad hele-tumeduste näol pildis. Figuri ebatavaline asetus siiski häirida ei tohiks. Küsitavam on portreeline osa.

Kokkuvõtteks väidaksin, et Arrak, saades suurepäraselt aru tellimuse spetsiifilisusest, loob kaunid, poeetilised üldistused Pärnu teatri traditsioonidest ja linnakese ühest kuulsamast kodanikust. Ta loob, vist eneselegi ootamatult, ulmi, säilitades suurema osa oma vabamaalile iseloomulikust dekoratiivsusest ja mõjust. Teater peaks olema endale saanud «omamüüdi».



Jüri Arrak. «Kõietantsija», 1981

