

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



4 / 1983

aprill

II aastakäik

Esikaanel Elita Erkina ja Tiit Härn balletis «Daphnis ja Chloë» (M. Murdmaa lavastus). G. Vaidla foto

Tagakaanel V. Saldre (Aleksandr) ja T. Lõhmuste (Volodja Uljanov) lavastuses «Seda teed...» (ENSV Rükl'ik Noorsooteater) G. Vaidla foto



Toimetuse kolleegiam

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

PEATOIMETAJA JAAK ALLIK

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

Peatoimetaja asetäitja

Vallo Raun, tel. 666-162

Vastutav sekretär

Helja Tüksammal, 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

Publitsistikaosakond

Sirje Endre, tel. 445-468

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel. 449-558

Kunstiline toimetaja Mai Finer, tel. 443-109

Korrektoolid

Velly Roots ja Solveig Kriggulson, tel. 432-981

Fotokorrespondent

Armult Reinsalu, tel. 422-551

KUJUNDUS: ALAR ILO

SISUKORD

TEATER

Mihhail Svõdkoi, Aleksandr Minkin, Rimma Kretšetova	TEATRINÄDAL NSVL-60 (<i>küla</i> iskriitikute muljeid)	36
Aleksandr Minkin	JÄTKE PAUGUTAMINE LUGEMATA! (<i>portreekirjutis ja intervjuu dramaturg A. Remeziga</i>)	43
	ISKENDER RÖSKULOV (<i>režissööriportree rubriigis «Kes?»</i>)	48
Hendrik Lindepuu	KAS MEIE LASEKSIME OMA KELLATORNID MAHA POLETADA? (<i>I. Drutse «Maa ja päikese nimel» «Ugalas»</i>)	50
Pille-Riin Purje	RASKE ON HOIDA OMA HINGEVALGUST SINISENA (<i>L. Prometi «Else, Teeba prints» TRA Draamateatris</i>)	55
Maris Johannes	«PANDIMAJA» VISIOONID (<i>F Dostojevski teos Noorsooteatris</i>)	58
Enno Selirand	MOTTEID NUKUNÄITEKUNSTIST, TAUSTAKS MAGDEBURGI FESTIVAL	72

MUUSIKA

	VASTAB BRUNO LUKK	3
Natalia Tšernova	SEITSMEKÜMNENDATE AASTATE NOUKOGUDE BALETIST	14
Avo Tamme	EESTI DŽÄSSIST VITEBSKI FESTIVALI TAUSTAL	67
Raivo Sersant	HELISEVAST NOIARINGIST III	90

KINO

Vsevolod Pudovkin	REŽISSOOR JA OPERAATOR	10
Viivi Grossschmidt, Andres Sõot, Peep Puks, Heli Speak, Valeria Anderson, Peet Väinastu, Uno Heinapuu	TOSIELUFILM AJAPEEGLIS (<i>ringhüsitlus</i>)	25
Tatjana Elmanoviš	TAGASITULEK (<i>telefilmist «Musta katuse all»</i>)	61
Peeter Joonatan	MÜUDI LÖHKUMINE? (<i>lāti dokumentaalfilmist «Küti tähtkuju»</i>)	64
Jaan Ruus	AMEERIKLASTE SILMATERA (<i>Mary Pickfordist</i>)	79
Mary Pickford	PÄIKESEPAISTE JA VARI (<i>filminäitleja mälestusi</i>)	82
Karin Hallas	NARRID, KLOUNID, PAJATSID	96



Bruno Lukk 1983. a. veebruaris.
A. Reinsalu foto

Vastab Bruno Lukk

Millised mõjujõud on vorminud teie muusikuveendumusi?

Pean ütlema, et mu töökspidamised pole aja kuludes suurt muutunud, välja arvatud suhtumine mõnesse üksikusse heliloojasse. Mäletan, 18—19-aastasena vaidlesin Riias oma klaveriõpetajaga Bachi ja Beethoveni üle. Mulle oli juba tol ajal Bach palju suurem ja südamelähedasem kui Beethoven — nagu praegugi. Mingil määral muutused muidugi toimuvad.

Väga üldiselt rääkides: praegu eelistan objektiivset interpreeditüüpi, kes esmajoones esitab muusikat ja alles seejärel avaldab selles muusikas iseennast, mitte ümberpöörduvalt. Varem polnud see seisukoht mul nii kindel.

Enam-vähem said mu arusaamad paika Berliinis õppimise ajal (1929—1933). Ma küll ei lõpetanud seal konservatooriumikursust, aga olin ikkagi kaks aastat sees. Minu õpetaja, *Hochschule* professor Kreutzer oli õppinud Peterburi konservatooriumis Jessipova juures. Mõjus muidugi ka ümbruskond. Schnabel oli seal teine professor ja Berliini muusikaelu keskne kuju. Käisin tema õpilasohtutel ja sain palju kuulda tema enda kontserte. Schnabel oli ehtne objektiivne tüüp, sugugi mitte poseerija või eelkõige ennast maksma panija. Siis teised kuulsad pianistid — Backhaus, Gieseking. Horowitz andis igal hooajal klaveriõhtu või koguni kaks. (Temast püsib mees vaid briljantne Liszti-interpretatsioon.) Furtwängleri ja Bruno Walteri kontserdid kuulasin ära, kummalgi oli oma abonement suurepärase solistidega.

Olen üldse kogu elu jooksul kuulanud väga palju head muusikat väga heas esituses. Leian, et see on suur kool.

Haridus ja nooruse muljed osutavad teil siis saksa kooli poole?

Võib-olla küll. Näiteks Hindemith, kelle juures õppisin teooriat ja kellest sain tugevaid mõjutusi, on muidugi puhtsaksa komponist. Eelkõige avaldub see tema polüfoonilises, lineaarses mõtlemises, mida pean äärmiselt oluliseks, ka interpretatsioonil. Siis *Werktreue*, tekstitruudus, tõelise teksti (mis on loomulikult suhteline mõiste) tähttäheleline edasiandmine on samuti omane saksapärasele muusikategemisele. (Aga ka nõukogude interpretatsioonikoolkonnale.)

Palju olen võlgu Nadežda Golubovskajale, Leningradi konservatooriumi klaveriprofessorile, kes käis pärast sõda meil konsultandiks. Sõitis siia iga kuu ja tegeles peamiselt pedagoogidega. Oieti ei konsulteerinud, vaid tegi kõige tõsisemat ja sügavamat tööd. Ka Anna Klas, Heljo Sepp, Laine Mets on tema juures päris põhjalikult õppinud. Golubovskaja oli ise suurepärase, väga tugeva intellektiga pianist ja oivaline ansamblist, mängis peenelt virdžinaliste ja prantsuse klavessiniste ja väga head Schubertit.

Teine isiksus, kes avaldas minu kujunemisele suurt mõju, oli Maria Grinberg, eriti sõjajärgsetel aastatel kõrgelt tunnustatud pianist. Pedagoogitööd tegi ta rohkem konsultatsioonivormis. Tema andis eelkõige muusikalise lahenduse, avas helilooja mõtted muusikas; kuidas seda läbi paistvas ja täpses faktuuris realiseerida, sellega pidi iga mõtlev pianist ise toime tulema.

Palju on andnud plaatide kuulamine. Kohutavalt palju, pean ütlema. Schnabeli esinemise maagiast, võin tunnistajana öelda, annavad plaadid 3

küll ainult näputäie edasi. Aga toleaeegse tehnika oludes pidi ju ka kõik järjest sisse mängitama, vähimatki korrektoori ei saanud teha. Et Schnabel niimoodi Beethoveni kõik 32 sonaati ja kõik kontserdid plaadistas, on omaette kangelastegu.

Salvestustehnika on tohutult edasi läinud. «Philipsi» ja «Decca» uusi-maid plaate kuulates, kui juhtub veel korralik grammofon olema, ei olekski nagu masinamuusikaga tegemist. Kui hea, et praeguse klaverimängu saab kõik plaatidelt kätte. Ja kui kahju, et pole näiteks Anton Rubinsteini või Chopini plaati olemas.

Klaverimängu nüüdisseisust võib aga põhimõtteliselt saada pildi ka sadade aastate pärast...

... ja meil pole vähimatki ettekujutust, mis toimus möödunud sajandil. Aimame tollast pianisti ainult kirjapandud muusikast, aga mismoodi tegelikult klaverit mängiti, jääb igavesti saladuseks. Kahjuks.

Küllap on teil sellest hoolimata üksikasjadeni läbimõeldud seisukoht, kuidas peab kõlama õige Schubert, Mozart, Chopin?

Ma pole senini lõplikult mõistnud, missugune on üks ideaalne Chopini-esitus, mis võib olla tingitud sellest, et ma tema muusikat väga ei armasta. Chopin on minu arvates kõikidest kõige salapärasem helilooja. Kuulduist parimaks Chopini esitajaks pean siiski Artur Rubinsteini, kui jätta arvestamata tema kohatine omavoli nooditekstis.

Annie Fischer mängis kord parima *b*-moll Sonaadi, mida olen iial kuulnud. Ainulaadne, grandioosne esitus, kuigi klaveri taga istus tavalise väikese käega naine. Muidugi pidi see teos olema talle eriti hingelähedane.

Agas Schuberti ja Mozarti kohta on teie nägemus...

...absoluutselt kindel. Schumanni suhtes samuti. Oma kõrvaga kuuldust tooksin eeskujuks Kempffi «Liblikate», «Kreisleriana» ja Schuberti «Muusikaliste hetkede» või Arrau Schumanni-tõlgitsused, Brendeli mängitud Mozarti hilised kontserdid. Ka olen veendunud, et Arrau on vähemalt selle sajandi suurim Liszti-mängija, kuigi Horowitz teeb oma sõrmedega ka sada imet. Arrau üldse kuidagi hüpnootiseerib, võlub mind.

Pean kahjuks tunnistama, et kuulan iga pianisti eelkõige professionaalsest küljest, see tähendab, eraldan täiesti kogu selle tunnete maailma, mida peetakse iga interpretatsiooni kordumatuse pitseriiks, ja keskendan tähelepanu teostusele. Kuidas muusika tuleb sõrmede alt — igaühel on ju vaid kümme sõrme —, mis nad sellega teevad, kuidas kõik kõlab ja millistes proportsioonides. Kui aga — harva küll — on tegemist minu jaoks veenva ja üleva ettekandega, siis professionaalne suhtumine kaob. Nii on peaaegu kõikide Arrau esitustega. Jääb puhas nauding. Aga ega seda, nagu üldse interpretatsiooni, saa sõnadega seletada. Täiesti võimatu! Võite öelda, jah, too mängib tagasihoidlikumalt, too vahutab kõik välja, mis parajasti tunneb, aga mismoodi see tegelikult toimub ja kõlab, ei saa sõnades edasi anda. Sellepärast arvan, et kriitika peab vaid asjalikult kirjeldama, umbes nii: pianist mängis neid ja neid teoseid, mängis tipp-topp, ükski noot ei läinud mööda. Mis nootide vahel toimus, ei saa ju seletada, tont võtaks!

Enh saaks heas kriitikas ilmutada seda väljendamatut sõnade vahel?

Arvan, et sellest saavad siis väga vähesed aru.

Kuidas siis ikkagi määratleda Ideaalset Pianisti?

Inimene avaldab ju igas kunstivormis iseennast. Kui mõtleja, kui inimene, lõpuks kui kaaskodanik. Ja igaühel, kel on midagi teistele öelda, on ka oma käekiri.

Suur muusik on aga see, kes jääb teost interpreteerides jäägitult tekstitruuks, ei väljenda midagi, mida pole nootides, ja püüab nii, oma arusaamise kohaselt muidugi, leida tekstis selle olemuslikumat, sügavamat mõtet ja anda seda edasi täiuslikus vormis, nagu teevad meie sajandi tõesti suured klaverimängijad, kunstnikud, inimesed Schnabelist Arrau, Michelangeli, Larrocha, Richteri, Gilelsi, Pollinini.

Ent publiku enamik tuleb ju vist kuulama mitte head teksti, s. o. teost, vaid mängijat?

Siin ei saa ma midagi öelda. Võin ainult kirjeldada, kuidas muusika minule mõjub.

Julgeksin oletada, et lähete ju ka ise kontserdile esmajoones Gilelsi, mitte näiteks Mozarti teksti pärast.

Jah, sest Gilels mängib väga puhast teksti. Samuti Richter. Muidugi mängivad nad täiesti isemoodi, on nad ju väga erinevad isiksused. Aga absoluutses tekstitruuduses on nad sarnased.

Millised elamused on teile sügavamalt hinge jäänud teistest kunstidest?

Kui imelik see ka ei näi, on just filmid mind tihti raputanud. Bunueli tööd, viimati Bertolucci «Viimane tango Pariisis», siis Itaalia filmid, nii nagu nad meile pärast sõja lõppu ilmusid. Ei oska isegi kedagi itaalia režissööridest eraldi esile tõsta, kõik nad on minu jaoks suured filmitegijad. Südamepõhjani vapustas mind «Maasikavälu». Pean ütleva, et viimane meil jooksnud Bergmani film, «Sügissonaad», jättis palju kahvatumat muljet.

«Sügissonaadis» on klaverihelidel oluline koht. Mida arvate sellest filmist professionaalse pianistina?

Sellest küljest ei ole filmile midagi ette heita, mille põhjuseks on osalt kindlasti Bergmani kogemused esimesest abielust rahvusvaheliselt tuntud pianisti — eestlanna Käbi Lareteiga. «Sügissonaadi» peategelane jättis tõetruu mulje väga heast klaverimängijast. Aga filmi põhiprobleemid tundusid minule ebaloomulikud. Need tütre rasked etteheited — ema oli ikkagi kunstnikunatuur ja tal oli õigus elada sellele vastavalt.

Milline koht on teie sümpaatiate hulgas kirjandusel?

Loen pidevalt, võimaluse korral originaalkeeles. Esmajoones huvitab mind muidugi erialaga seotud kirjandus. Asja lugemin Artur Rubinsteini memuaaride II köidet (umbes 900 lehekülge!), Elly Ney mälestusi — oli selline saksa pianist. Viimaseaegseid vaimustusi on Thornton Wilder, suurepärase inimesetundja.

Kuidas suhtute kujutavasse kunsti?

Selle vastu puudub mul ilmselt eriline soodumus. Vaatan küll ära iga ettejuhtuva näituse, näiteks Moskvast on meeles vapustav külalisnäitus Van Goghist. Meeldivad väga impressionistid. Aga suured klassikud köidavad mind vähem.

Ent päris kaasaegne kunst?

Kaugelt rohkem. Suvel käisin Mönchengladbachis (SFV) äsja avatud kaasaegse kunsti muuseumis, kus oli väljas ka uue kunsti eellugu Kandinskyst peale ja esindatud kõik kunstiigid skulptuurist fotoni. Seal oli fantastiliselt põnevaid asju, kuigi ma ei väida, et sain kõigest aru.

Mõnegi muusikainimese meelest jäävad levi- ja modernne süvamuusika helikunsti ukse taha. Kuidas teie neid hindate?

Kaasaegset muusikat ma tunnen vähe ja saan sellest vähe aru. Väga huvitab mind Webern, aga emotsionaalsel pinnal. Samuti Berg. Schön-

berg on Pollini esituses nauditav, olen andnud seda ka oma õpilastele mängida. Uues muusikas pean oluliseks, et mõistaksin kuulates ülesehitust, struktuurilooikat, erinegu see pealegi klassikalisest.

Olen aru saanud, et inimene üldse kohutavalt vähe teab. Üks tark mees ütles, et see, mida ta tõesti teab, mahub parajasti ühele visiitkaardile. Nii see on. Ma tunnen tõesti klaverimuusikat, välja arvatud avan-gardistid. Aga juba sümfoonilisest muusikast võin ma vaid üldiselt rääkida.

Levimuusika? Kui on tasemel, meeldib väga. Olen kuulnud fantastilisi plaate — Bill Evans, Ella Fitzgerald. Minu meelest on see sama hea, sama-gune kõrgeim tase kui Larrocha «Iberia»-esitus.

Aga rock?

Tunnen kahjuks seda liiga vähe. Pean ütlema: igasuguse muusika ette-kandes häirib mind kõige rohkem monotoonsus. Kui kõik on võimalikult kõvasti, segab see ühtmoodi nii Chopini etüüdi kui ka biitansamblit kuulates. Mind see ei hüpnotiseeri, hakkab ärritama ja ma lülitun välja.

Eks see hüpnotiseerima just olegi mõeldud?

No jaa. Aga mind ei saa miski ega mitte keegi hüpnotiseerida, ka parim spetsialist mitte, mõistus jääb ikka ärkvele.

Arrau kohta mõõnsite äsja nagu vastupidist?

See on hoopis teistsugune hüpnosis.

Mida ütleksite, kui kõik teie õpilased hakkaksid mängima džässi või rocki?

Lihtsalt suurepärane, kui nad kõik sellega hakkama saaksid. Konser-vatooriumis peaks sisse seadma sellealased kohustuslikud tunnid, just klaverimängijate jaoks. On ju siin tegemist improviseerimisega — oskuse-va kiiresti reageerida, otseses tegevuses asju silmapilkselt paika panna.

Aga mis seal rääkida: üliõpilased ei tunne enamasti piisavalt harmoo-niaki. Kui kuulata, tundub, et nad ise ei tea, mida mängivad, kuidas see muusika on harmooniliselt kujundatud. Täiesti arusaamatu asi. Arvan, et harmooniat õpetatakse valedel alustel, lahus üliõpilaste elulisest tööst — tegelikust muusikategemisest. Võib-olla lauljatele piisab nii vähesest, aga ma ei usu: harmoonia on harmoonia.

Kas te ise ka improviseerite?

Ei. Kunagi komponeerisin. Aga seda muusikat pole õnneks enam olemas: hävitasin kõik ära. Paar aastat tagasi toodi mulle jagu ootama-tult ilmsikstulnud sonaate ja muid tükke viiulile ja klaverile, mis olin kirjutanud oma õemehele, asjaarmastajast viuldajale. Hävitasin kõik ruttu ära. Need lood olid absoluutne mõttetud. Kirjutasin nad 12—13-aastaselt, ilma vähimate eelteadmisteta. Hiljem Riias tegi Vītols, rabavalt teguvõimas õpetaja, mulle ühe aastaga selgeks teooria konservatooriumi-kursuse (see oli siis küll praegusest kergem, kuid sisaldas ikkagi põhi-aineid: harmoonia, vormiõpetuse, pillide tundmise). Aga kui oleksin komponeerimisega tehniliselt hakkama saanud, oli vaim läinud.

Esinemine kontserdilaval — on see olnud nauding või ka vaev?

Ma pole eriti palju iseseisvalt esinenud. Tüsedamad sooloülesastumised olid vahest kodanlikul ajal. Berliinis mängisin õpilasõhtutel, muu hulgas Brahmsi Paganini-variatsioonide mõlemat vihikut, Schumanni Fantaasiat. Siinkandis andsin esimese sooloõhtu Riia konservatooriumi saalis, mille esineda soovija sai odava hinna eest üürida; ka Tallinnas oli samamoodi.

6 Ainuke kontserdibüroo tegeles väliskülastistega. Kohalikud maksid aga ise

üüri ja muud kulud, tuttavad levitasid pileteid, ots otsaga sai ikka kokku. Tegin nii päris mitmeid kavasid, igal aastal uue.

Rahuldus sõltub seatud eesmärkide realiseerimisest. Eriliseks naudinguks need esinemised mulle vist polnud. Kui nüüd tagasi vaatan — siis olin veel palju rumalam kui praegu. Sain küll võrdlemisi soliidse kooli, uute teoste läbitöötamisel ja omandamisel olin küllalt kiire. Ometi ei või öelda, et oleksin teinud tihti oma kavatsused teoks. Kui väga tõsiselt järele mõtlen, võib-olla pole ma neid eesmärke kunagi saavutanud. Kokku võttes: sündinud interpret reet nagu Kalle Randalu ma pole.

Muide, Heinrich Neuhaus küsis kunagi oma õpetajalt Leopold Godowskyilt, mitmega too oma eelmise aasta kaheksakümnest kontserdist rahule jäi. Godowsky vastas — kolmega. Ja oli ikkagi silmapaistev muusik ja fantastiline klaverimängija (need asjad on teatavasti lahus).

Võib-olla edukamalt on mul läinud koosmusitseerimises, millega olen tegelnud kogu elu. Üheksateist-kahekümne-aastasena reisisin paljudes Euroopa paikades kergema žanri laulja Iza Cremeri klaverisaatjana. Harjusime lõpuks nii koos esinema, et läks nagu lepase reega. Hiljem, 1933—34 esinesime klaverikvartetiga, see kaldus küll pigem haltuura poole.

Sõja aegu sündis aga klaveriduo Anna Klasiga. Esinesime kolmkümmend kolm aastat järjest ja julgen öelda, et olime üleliiduliselt tunnustatud. Duoga musitseerimine pakkus minu elus vist suurimat määrgurõõmu.

Kas pedagoogitööl on oma monotoonsed hetked? Kõik õpilased ei saa ju olla andekaimad?

Monotoonsus ei tule kõne allagi. Viimastel aastatel on pedagoogitöö pakkunud mulle suurt huvi. Praegu arvan, et see on kõige tähtsam tegevus, kõige parem, kõige magusam töö. Ja mitte ainult andekatega, kes kiiresti arenevad. Vahevahel on huvitavam töötada just niisuguse keskpärase inimesega, kellele on looduse poolt vähem antud, kui see töö annab häid tulemusi.

Iga inimene on ju omaette mikrokosmos. Üks võtab kiiresti vastu, teine aeglaselt, ühel on terav mõistus, teisel on mõistus samuti olemas, aga ta vajab rohkem aega, et kõiki probleeme läbi seedida ja järeldusi teha. Kõik need erinevused teevad töö huvitavamaks.

Ma pole kokkuvõtteid teinud ja ei tea, palju mul on õpilasi olnud nende neljakümne aasta jooksul, mis ma sel alal tegutsen. Arv pole ka lõpuks tähtis. Aga see töö on pakkunud, pakub praegugi suurimat naudingut.

Kuidas saada heaks pedagoogiks?

Minu meelest iga mõtleval inimene, kes muusikast aru saab, võib kujuneda heaks pedagoogiks. Teatud anded peavad ju olema, neid saab peaaegu kõiki arendada. Takistused võivad olla vaid iseendad — kas jääb väheks tahtmist ja huvi või on inimene liiga mugav. Peab oskama olla väga kannatlik ja samal ajal kannatamatu. Mugav see töö tõesti pole, on teinekord isegi päris raske, aga ikkagi kohutavalt... noh, v o l u v! Ja arendab õpetajat ennast ka!

Muidugi, iga klaverimängija võimetel on piirid. Kui ise mängin, tean neid väga hästi. On asju, mida kõige parema tahtmise juures kätte ei saa, eriti vanemas eas, puhtfüüsilistel põhjustel. Noortel on need piirid kaugel avaramad, neile peab lihtsalt teed näitama, ja kui ma ise ei oska mõnda asja briljantselt teha, ei tähenda veel, et ma ei oska seda seletada...

Kõige tähtsam õpetajatöös on teadlikkus. Peab väga täpselt teadma, mida tahad õpilaselt saavutada. Selleks tuleb meisterlikult tunda klaverimängu kõõgipoole peenemaidki üksikasju, nüansse, elemente. Siis võib nendest üle ja vaba olla ja kõike edasi anda.

Alati räägitakse palju nn. tehnika ümber. Olen oma kõrges eas jõudnud arusaamisele, et tehnilisi ülesandeid ja tehnilisi võimeid kui niisuguseid pole üldse olemas. Eksisteerib vaid teatud puhtfüüsiline osavus kiirelt orienteeruda klahvidel, näiteks reageerida positsioonide vaheldumisel, teinekord väga kiiresti tabada teatud ajahetkel teatud noote. See vist on küll mingil määral sünnipärane, aga ka suurelt jaolt arendatav. Sageli arvatakse, et segab väikese käe piiratud ulatus. Aga minu meelest ei tähenda see midagi. Ja ka käe ehitus ei mängi mingit rolli, olgu ta lai või kitsas, sõrmed peenikesed või paksud, mängija ei saa sellest veel halvemaks või paremaks.

Esmajärjekorras maksavad vaimsed eeldused. Kui palju on inimesel «ülakorrusel», kuidas ta pea töötab ja vastu võtab. Väga tähtis on kõrv. Mitte see absoluutne kuulmine, mis on füüsiline fenomen ja ei määra midagi (viuldajatel võib see olla olulisem), vaid kuulmisoskus. Klaverimängija peab pidevalt peeni spetsiifilisi asju «välja kuulma». Me ju tegeme alati partituuriga nagu dirigendid. Ainult et me peame saavutama sedasama kümne sõrmega, milleks dirigendil on terve orkester. Et partituuri peenelt läbi töötada, peenelt kuulda ja esitada, nõuab suurt vaimset paindlikkust. Kõik peab olema viimse detailini läbi mõeldud, et ükski asi teist ei segaks, et oluline esile tõuseks. Et ei liiguks mitte ainult ülemine hääl, meloodia, vaid ka kõik teised hääled kulgeksid orgaaniliselt ning loogiliselt, nad on ju ka hääled ja kui nad seda ei tee, on faktuur kohe oluliselt moonutatud. Kõik see vajab väga head pead.

Klaver on pill, mille heli pärast puudutust sureb, kiiresti kustub. See tõttu on eriti oluline helide intoneerimine, nendevaheliste pingete realiseerimine, mis tähendab samuti suurelt osalt mõtlemisprotsessi. Ega tähtsad polegi üksikhelid, nende tegelik kõla, vaid see, kuidas on helid ja kõlad omavahel seotud, kontekstis. Räägin sageli õpilastele, et muusika on noodist noodini mõtlemine.

Niipalju kui tean, ei tegele keegi suurtest pianistidest-pedagoogidest otseselt pianistlike küsimustega. Ega tegele eriti minagi. Enam huvi pakub aplikatuur, mida võib vaadelda ka kunstilise vahendina, fraasi või motiivi mõtestamise abilena. Soovitan või korrigeerin vajaduse korral. Aga tean, et igal käel on oma ehitus ja oma aplikatuur, ja minule otstarbekas ei pruugi sobida teistele.

Kas esinedes peab intellekt aina valvama? Või segab ta mõnel, ütleme, ekstaasihetkel?

Kontroll ei tohi lakata hetkekski. Aga milline on kontroll ilma intellektita? Ja mida tähendab ekstaas klaverimängus? Mina ei tea! Usun, et ideaalne oleks muidugi emotsioonide ja kaine mõistuse kooskõla ning tasakaal.

Kas lavapalavik on normaalne nähtus?

Seda ma ei tea. Ma mõtlen, et seda peaks olema just sel määral, et see aitaks end hästi kontsentreerida, maksimaalselt ergutada tundeid. Näiteks kui Artur Rubinstein mängis stuudios plaati sisse, ei saavutanud ta kunagi kaugeltki seda, mida publiku ees. Sama lugu on Cliburniga.

Aga kui liiale läheb?

Selle vastu pole vist üldse retsepti. Mind on see palju seganud. Mõned inimesed aga oskavad sellest jagu saada. Gilels olnud oma tippaegadel kuuldavasti enne esinemisi hirmsas ärevuses, lavale aga ilmus äärmiselt vaashoitult.

Kui heidate praegu pilgu ümberringi — missuguste klaveriliteratuuri tahkude tõlgitsemisel sagedamini patustatakse?

Kui vaadelda meie maa nooremaid klaverimängijaid, siis on väga pahasti etüüdidega, eriti konkurssidel (mõtlen kaht viimast üleliidulist konkurssi ja neid mitut rahvusvaheliste võistluste üleliidulisi eelvoore, mida olen kuulnud). Neisse suhtutakse sportlikult — mida kiirem, seda parem. Moes on drillida tempod astronoomiliseks, kaob igasugune selgus ja täpsus, lõpuks kaob muusika. Erandiks polnud ka Pletnjov.

Bachi esitamise üldpilt näitab, et, ütlen julgelt, oleme oma viiskümmend aastat praegusarusaamadest maha jäänud. Kuigi mingil määral on õpetanud Gouldi ja klavessinistide Landowska ja Kirkpatricku plaadid. Polüfoonia asemel mängitakse parema käega melodiat ja vasakuga saadet, sest õpetamisel on põhiorhk romantilise muusika läbitöötamisel, kus tööpoolest on «ülal» üldjuhtudel tähtsam kui «all».

Ka Mozarti interpreteerimisele saab teha etteheiteid. Kiiresti, kergelt, märglevalt libistatakse üle sügavamatest mõtetest. Niisugune rokokoo-Mozart on minu meelest täiesti vale. Pedagoogid peaksid pöörama tähelepanu Tšitšerini suurepärasele raamatule Mozartist.

Väga raske on nõukogude praegusest klaverimängust mingit üldpilti saada. Meil Tallinnas on kontserdielu ainult enam-vähem organiseeritud, ja sedagi Eesti jõudude osas. Väljastpoolt tulijatega näib asi täiesti juhuslik olevat. Üleliidulised kontserdiorganisatsioonid, kelle läbi kõik käib, peavad silmas oma plaane. Nii tohutul maal on tsentraliseeritud korraldus muidugi vältimatu, muidu tekiks kaos, aga otsesidemete puudumisel ei tea me näiteks enamiku vennasvabariikide kohta sama hästi kui mitte midagi. Mõtlen siin kitsalt klaverimängu.

Kui nüüd ülalt vaadates kokku võtta, siis meeldejäävamaid elamusi on viimastel hooegadel tulnud väga vähe. Inglise duo, Berman... Ongi vist kõik. Kui muidugi päris tõsiselt mõtisklema hakata, siis tohutus ulatuses on tehtud suurt tööd, aga kas meil NSV Liidus on praeguseks üles kasvanud pianiste, keda võrrelda Gilelsi ja Richteriga? Minu meelest ei ole.

Vähem nõudlikul tasemel, üldiselt haardelt on areng ilmne, ka Eestis. Selge, et praegu on siin neid, kes suudavad solistidena esineda ja kel on seejuures ka midagi öelda, palju rohkem kui enne sõda.

Kui palju peaks päevas harjutama?

Iga inimese kohta kehtivad ise reeglid. Isaac Stern ütles kohtumisel Moskva konservatooriumi üliõpilastega, et ta harjutab kaheksa tundi päevas ja kontserdipäeval kuus tundi. Tallinnas esinedes harjutas Richter enne kontserti terve päeva. Judina mängis nii, et ei käinud isegi söömas. Gilels ei harjutanud aga peaaegu üldse.

Tähtis on, et pea jääks värskeks. Ise tahaksin mängida ikka iga päev, üle viie tunni päevas pole küll kunagi harjutanud. Viis tundi päevas harjutasin Berliinis õppides. Pidin siis igal nädalal viima tundi uue suurvormi, Kreutzer ei kuulunud midagi teist korda. Ainuke erand oli Rahmaninovi III kontsert, seda näitasin siis kaks korda.

Igal juhul mulle väga meeldivad ja väga istuvad inimesed, kes palju tööd teevad ja vaeva näevad.

Mitte ainult klaveri taga?

Eelkõige klaveri taga.

*Küsis ja vahendas
MADIS KOLK*

Režissöör ja operaator

VSEVOLOD PUDOVKIN

Filmilavastajana tuntud Vsevolod Pudovkini (1893—1953) ande- ja huvideringi mahtusid nii stsenaariumide kirjutamine, dekoratsioonide maalimine (nooruses) kui ka filminäitlemine: mitmes filmis on ta andnud eredaid karaktertüüpe. 1926. a., pärast «Ema» võtteid, kirjutas ta oma esimese raamatu «Filmirežissöör ja filmimaterjal»; see ja õhem väljaanne «Filmistsenaarium» mahutavad endasse tema režiiareo 1920. aastatel, sisaldades filmirežissööri ees seisvate probleemide ja tööstaadiumide kirjelduse, samuti montaažiteooria selge ja järjekindla esituse (montaaž aga oli tummfilmi ajal eriti oluline).

Pudovkin polnud oma kirjutistes nii süstemaatiline kui Eisenstein, ta polnud lausa kirjanik nagu Dovženko ega lihvinud ja täiustanud oma töid pidevalt nagu Kulešov. Ent neil kirjutistel oli oluline osa kujunevas nõukogude filmiteoorias ja praktikas: neid rakendati kineastide koolitamisel palju aastaid. Pärast ilmumist tõlgiti raamat «Filmirežissöör ja filmimaterjal» saksa, inglise ja jaapani keelde ning nad pidasid vastu mitu väljaannet.

Tänapäevaks on filmikunst määramalt muutunud, tummfilm on ajalugu. «Kinematograafia seisab praegu omaenda meetodite lähel,» kirjutab Pudovkin raamatu saksakeelses eessõnas 1928. aastal, aasta pärast esimest helifilmi.*

Avaldame väljavõtteid tema raamatu viimasest peatükist, mis käsitleb režissööri ja operaatori suhteid; just operaatoriametist on filmiajakirjanduses vähe juttu olnud. Olulisena tundub, et selle on kirja pannud tegevrežissöör omaenda seisukohast.

Filmikunsti arenguga on mõistagi suhted režissööri ja operaatori vahel muutunud tihedamaks ja keerukamaks. Pöörduksime sellepärast käesoleva problemaatika juurde veel tagasi — meie endi praktikute vaatepunktist.

* В. Пудовкин. Собрание сочинений в трех томах. Том I. Москва, 1974. с. 132.

Tõlgitud teosest: В. Пудовкин. Избранные статьи. Москва, 1955.



Vsevolod Pudovkin
Vsevolod Pudovkin koos Aleksandra Hohlovaga
Lev Kulešovi stuudio näitlejaetüüdides 1920.
aastate algul.

Operaator ja kaamera

Kui näitlejad on valitud ja kinnitatud, kui stseenid on montaažiliselt täpselt läbi töötatud, asutakse filmimise juurde. Töösse astub uus isik: inimene, kes on varustatud kaameraga ja kes filmib — operaator. Režissöör peab siin ületama uue takistuse: kogutud ja ettevalmistatud materjali ning tulevase kunstiteose vahel seisab filmikaamera ja seda käsitsev inimene. Kaamera, mis võteteks ilmub, toob esimesena filmitöösse reaalse tinglikkuse. Eelkõige selle nägemisnurk. Tavaline inimpilk haarab enda ees laiuvat veidi väiksema kui saja kaheksakümne kraadise nurgana, seega võib inimene näha peaaegu poolt teda ümbritsevast horisondist: objektiivi vaateväli on tunduvalt väiksem. Tema vaatenurk võrdub ligikaudu neljakümne viie kraadiga, ja nõnda tuleb režissööril taanduda tegeliku ruumi harilikust tajumisest. Võttekaamera suunatud objektiiv ei hõlma juba üksnes selle eripära tõttu kogu ruumi, vaid haarab sellest kõigest ühe osa, elemendi, niinimetatud kaadri. Rohkete kaamera juures kasutatavate seadeldiste abil saab seda vaatevälja veelgi ahendada; saab muuta raami ennast, mis ümbritseb kujutist, — seda tehakse kaasega. Vähe sellest, et kitsas vaatenurk kahandab ruumi, kus hargneb tegevus, nii laiuse ja kõrguse poolest, võtteobjektiivi eromaduse tõttu väheneb ka haaratava ruumi sügavus. Näitleja, keda filmitakse väga lähedalt, ei pea mitte ainult oma liigutusi kaadri kitsastesse raamidesse mahutama, kartes selle piirest välja minna, vaid peab meeles pidama ka seda, et ei tohi sügavusse taganeda ega läheneda, kuna nõnda satub ta fookusest välja ja kujutis muutub ähmaseks. Selsamal kaameral on peale piiride, mis kitsendavad filmitava materjali liikumist, hulk seadeldisi, mis ei piira, vaid, vastupidi, laiendavad režissöör töö võimalusi. Meenutage kas või Griffithi kaadreid — lüürilisi, õrnu hetki, mis paistavad nagu läbi kerge suitsuvine. Võte, mis kahtlemata tugevdab filmitava stseeni muljet, ja seda teeb ainuüksi operaator, filmides kas läbi poolläbipaistva kerge riide või siis spetsiaalselt konstrueeritud objektiiviga. Meenutage erakordselt mõjuvat katkendit «Soomuslaev «Potjomkinist»», kui trepist allakukkuvale haavatud inimesele lendavad järsku vastu kiviastmed; seda efekti ei oleks olnud võimalik saavutada, kui aparaadile poleks kohandatud spetsiaalset seadeldist, mis võimaldas seda võtte jooksul kiiresti ülevalt alla ümber pöörata. Operaatori käes on need reaalsed tehnilised võimalused, mille abil saab ellu viia režissööri abstraktset ideed. Ja neid võimalusi on arvatult.

Kaamera ja «vaatepunkt»

Võttevalmis kaamera kehastab vaatepunkti, kust tulevane vaataja hakkab ekraanikujutist vastu võtma. See vaatepunkt võib olla erinev. Iga objekti saab vaadata, aga järelikult ka filmida tuhandest erinevast kohast ja mingi ühe kindla koha valik ei saa ega tohi olla juhuslik. Valik on alati seotud selle ülesande kogu sisutäiusse, mille püstitab endale režissöör, kelle eesmärk on nii või tekiti vaatajat mõjutada. Räägime esialgu kas või lihtsast vormi esitamisest. Oletagem, et tahame filmida paberossi, mis lebab lauaserval. Filmikaamera saab asetada nii, et paberossipitsi ava vaatab täpselt objektiivi ja võtte tulemusena paberossi ekraanil polegi, vaataja näeb lauaserva kujutavat võtti ja sellel musta ringikest, pitsi avast, mida ümbritseb kartongi valge ääris. Tähendab, et anda vaatajale võimalus näha paberossi, peab ka kaamera objektiiv seda «nägema». Võtteks tuleb objekti suhtes leida selline asend, mille puhul tema vorm oleks tervikuna võimalikult selgelt ja täpselt näha.

Läheme edasi keerukama juurde. Režissööri ülesannete hulka võib kuuluda mitte ainult eseme vormi lihtne esitamine, vaid ka eseme

asupaik ruumi ühes või teises osas. Oletame, et on vaja mitte lihtsalt filmida seinakella, vaid ka näidata, et see ripub väga kõrgel. Siin muudab kaadri valiku keerulisemaks uus nõue, ja operaator, valides kaamerale asendit, kas taganeb väga kaugele, püüdes haarata osa põrandast ja sel moel näidata kõrgust, või filmib kella lähedalt ja altpoolt, rõhutades tema asendit perspektiivi järsu vähendamisega. Kui võtta arvesse, et filmitav materjal võib oma vormilt ülimalt keeruline olla, saab selgeks, millist tohutut rolli mängib kaamera asendi valik. Filmida hästi vedurit tähendab välja valida selline vaatepunkt, kust veduri keerukas vorm paistab kõige täielikumalt ja selgemalt. Õige vaatepunkt määrab tulevase kujutise ilmekuse.

Liikumise filmimine

Töö muutub veelgi keerukamaks, kui tuleb sisse liikumine: mitte ainult vorm, vaid muutuv, objekti liikumisest sõltuv vorm. Lisaks sellele on liikumisel endal vorm, mis on samuti filmimise objektiks. Eelmine nõuanne jääb siingi kehtima. Aparaat peab olema paigutatud nii, et kõik tema ees toimuv oleks nähtav selgelt ja väljenduslikult.

Miks avaldab nii eredat muljet vägede paraad filmituna ülevalt? Kuna just ülevalt saab kõige selgemini ja täpsemini jälgida vägede, massi rühikat edasiliikumist.

Miks tajutakse nii erksalt võidusõiduauto või kihutavat rongi, mida on filmitud nõnda, et kui ta kauguses nähtavale ilmub, läheneb ta otsejoones aparaadile ja lendab sellest lähedalt mööda? Sellepärast, et läheneva masina perspektiivse esilekerkimisega on kõige paremini tabatud liikumise kiirust.

Kaamera asendi valik võib süvendada filmitud kujutise väljenduslikkust mitmes mõttes. Otse objektiivi suunas sõostev vedur annab kõige paremini edasi tohutu masina võimsust. «Soomuslaev «Potjomkinis» on otse vaatajale suunatud kahurisuu erakordselt hirmuäratav. «Istanbuli kerjuses»¹ on operaator kappavaid hobuseid filminud teeäärsest kanalist alt ülespoole, nii et kerkivad kabjad kihutavad mööda lausa vaataja pea kohalt ja meeletu võiduajamise mulje kasvab maksimumini. Siin pole operaatoritöö enam temast sõltumatult toimiva režissööri lavastuse lihtne fikseerimine. Tulevase filmi kvaliteet sõltub mitte ainult sellest, mida filmida, vaid ka sellest, kuidas filmida. Kuidas — seda peab suunama režissöör ja teostama operaator.

Kaamera sunnib vaatajat nägema nii, nagu seda tahab režissöör

Määrates kindlaks filmikaamera koha, viivad režissöör ja operaator tulevase vaataja endaga kaasa. Filmirežissööri jõud on selles, et ta võib sundida vaatajat eset nägema mitte nii, kuidas seda kõige lihtsam näha oleks. Vaatekohta muutev kaamera nagu «käitüks» teatud kombel. Ta oleks nagu laetud teatava suhtumisega filmitavasse: kord on ta tulvil elavat huvi, tungides detailidesse, kord vaatleb süvenenult pilti tervikuna. Mõnikord asub ta filmikangelase kohale ja filmib seda, mida too näeb, mõnikord isegi «tunneb» koos kangelasega. Nii vaatab kaamera «Nahkkinnastes»² jalust mahalöödud poksija silmadega, kelle pea käib ringi, nähes läbi uduline ringikeerlevat tsirkust. Kaamera võib ka «tunda» koos vaatajaga. Seejuures puutume kokku filmitöö ülimalt huvitava võttega. Täiesti kõhklematult võib öelda, et inimene tajub teda ümbritsevat maailma sõltuvalt oma hinge seisundist. Terve hulk filmirežissööri püüdlusi on suunatud sellele, et eriliste võtetega kutsuda vaatajas esile teatud meeoleu ja tugevdada stseeni mõju.

¹ «Istanbuli kerjus» (Ameerika, 1920, rež. Tod Browning, orig. «Virgin of Stamboul»).

² «Nahkkindad» — sellise pealkirjaga jooksis NSV Liidus USA film «Võõra nime all» (1923, rež. Harry Pollard).

Kaadri kujundamine

Filmikaamera koha valik on üksikmoment tööst võttekoha valikul. Välisvõtetel (aga keskmiselt viiskümmend protsenti kõigist võtetest tehakse väljaspool ateljeed) tuleb operaatoril ja režissööril eelkõige välja valida, kus stseen aset leiab. See valik, nagu kõik muu filmitöös, ei tohi olla juhuslik. Kaadris olev loomulik keskkond ei tohi kunagi olla ainult fooniks filmitavale stseenile, vaid peab orgaaniliselt sulama tervikusse, peab muutuma stseeni sisuliseks osaks. Igasugune isenda jaoks eksisteeriv «foon fooni pärast» on võõras kinematograafia olemusele. Kui režissöör vajab antud lõigus ainult näitlejat ja näitlejatööd, tõmbab igasugune foon peale neutraalse (see ei nõua endale tähelepanu) vaatajat olulisest kõrvale ja hävitab ning alandab seega filmikunsti peamise komponendi väärtust. Kui peale näitleja viiakse kaadrisse veel midagi, siis peab see olema seotud stseeni üldise ülesandega. Töö kaadri «täenduslikul» kujundamisel, orgaanilise seose vajadus areneva stseeni ja ümbritseva vahel on niivõrd vältimatu, et operaatori ja režissööri eeltöö üheks tähtsamaks osaks on välisvõteteks (nn. naturiks) vajalike kohtade leidmine ja fikseerimine.

Üks esimesi filmirežissööri lavastamistöele esitatavaid nõudeid on täpsus. Kui ta on mõttes kavandanud stseeni ekraanil, kui ta tahab filmides saada sellist materjali, millest ta suudab luua kavatsetu, peab ta paratamatult igast filmitavast lõigust mõtlema kui tulevase montaaži elemendist. Mida täpsem on tema töö, seda lähemale jõuab ta võimalusele oma kavatsust teostada. Siit tulenebki filmirežissööri omapärane suhe näitlejatega, asjadega, kõige sellega, millega ta lavastades töötab. Iga üksikut filmilindilõiku, mida režissöör kasutab talle vajaliku stseenielemendi filmimiseks, tuleb kasutada niimoodi, et tema pikkus vastaks täpselt sellele üldisele ülesandele, mis on aluseks antud stseeni filmitõlgendusele. Igas filmitud lõigus algab mingi liikumine, jõuab teatava vajaliku piirini, kuid selleks liikumiseks kuluva aja peab režissöör täpselt kindlaks määrama. Kui liikumine on kiirem või aeglasem, on saadud lõik vajalikust pikem või lühem. Kui stseenielemendi maht ei vasta enam ettenähtule, rikub ta hiljem montaaži-protsessis eelnevalt plaanitatud ekraanikujundi kooskõnalisust. Kõik juhuslik, organiseerimatu, see, mis pole allutatud montaažile, mida režissöör kavandab, kujutades endale ette iga antud stseeni ekraanil — kõik see viib paratamatult ebaselgusele, ebapuhtusele stseeni lõplikul montaažil. Stseen avaldab ekraanil muljet ainult siis, kui ta on hästi monteeritud. Hea montaaž õnnestub vaid sel juhul, kui temas leitakse õige rütm, see rütm sõltub aga lõikude suhtelisest pikkusest, lõikude pikkus on omakorda orgaanilises sõltuvuses iga üksiku lõigu skust. Seetõttu peabki režissöör kogu filmitava materjali suruma jäikadesse, rangetesse ajalistesse raamidesse.

Kollektiivsus on filmitöö alus

Raamat filmirežissöörist hõlmas filmitootmise kõiki osalisi. See ei saanudki teisiti olla. Filmistuudiol on kõik tööstusliku tootmise omadused. Juhtiv insener ei saa midagi ära teha ilma meistrite ja töolisteta. Ja nende ühised jõupingutused ei anna häid tulemusi, kui iga tööline piirdub ainult oma kitsa ülesande mehaanilise täitmise-ga. Kollektiivsus on see, mis teeb iga, isegi kõige tähtsusetuma osa tööst elavaks ja seob teda orgaaniliselt ühise ülesandega. Kinematograafiline töö on niisugune, et mida vähem inimesi võtab sellest vahetult osa, mida hajutatam on nende töö, seda halvem tuleb tootmise lõpp-produkt — film.

Seitsmekümnendate aastate nõukogude balletist

NATALIA TŠERNOVA

Seitsmekümnendad aastad nõukogude balletis on kuuekümnendatega võrreldes rahulikumad olnud, tähistades teatud stabiliseerumise aega. Lavastajad ja ballettmeisterid on enamasti kinnitanud ja arendanud lähiminevikus avastatud.

Seitsmekümnendate aastate algul olid balletitegijatele eeskujuks Grigorovitši ja Belski varased lavastused oma kujundivara, ülesehituspõhimõtete ja sisumotiividega, juba kahekümnendatel aastatel leitud, kuid mõneks ajaks unustusehõlma vajunud koreograafilised ideed ja vormid ning muusikalise dramaturgia järgimine muusikaetenduste lavastamisel. Näiteid sellest pakub nõukogude balletilavastajate kolmanda põlvkonna tegevus mitte ainult Moskva Suures ja Leningradi Kirovi-nimelises teatris, vaid ka liiduvabariikide teatrites.

Uute lavastajate põlvkond sattus kohe diskussioonikatlasse, kus jutt käis teatri arenguteedest ja võimalustest. Rutiiniründajate oreool polnud kuuekümnendate aastate algul alustanute pea kohalt veel kadunud. Nende leitu, mis praktikas oli juba kanda kinnitanud, tundus veel kujunemisjärgus olevat.

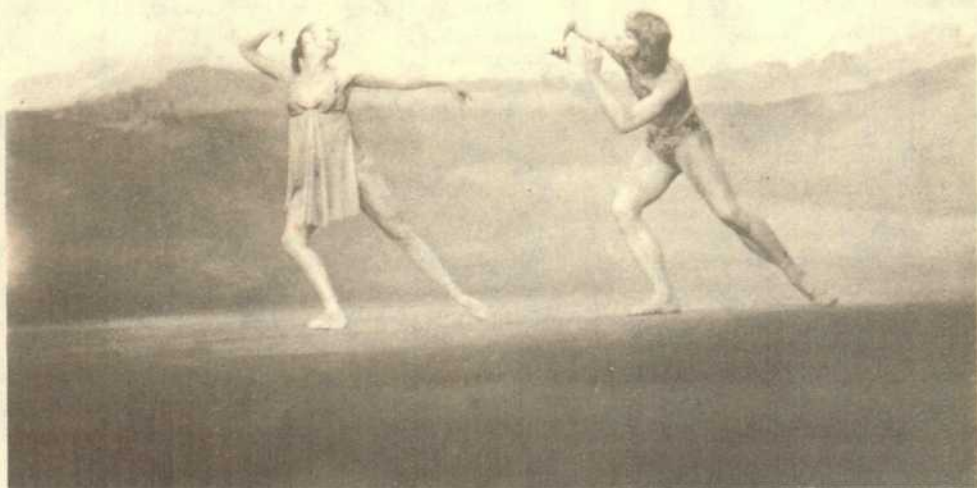
Enamik neist, kes tulid peagi pärast Grigorovitšit, Belskit, Vinogradovit, sukeldus kunstielu röömuga, orgaaniliselt, pingutusteta. Tundmatud kaugused, mille poole püüeldi kuuekümnendate aastate alguses, näisid olevat juba alustatud esmaavastajate õigused kätte võidelnud vanemate kolleegide poolt. N. Bojartšikov laskis end kaasa kiskuda sädlevast huumorist ja mängulustist («Kolm musketäri» Leningradi Väikese Teatri laval). Mai Murdmaa «Estonia» teatris nägi ajastu nõuet tantsulise külje maksimaalses lähendamises muusikalisele, pöördudes Raveli «Daphne ja Chloë» ning Bartóki «Völumandariini» lavastustega taas populaarsust võitva koreograafilise sümfoonia žanri poole.

Murdmaa «Romeo ja Julia» keskseks teemaks sai loomulikkuse maha surumise teema igikehtivaks kuulutatud psühholoogiliste, moraalsete ja käitumisdogmade poolt. Peategelaste armastus mõjus isiksuste mässuna, kellele elu pakutud surnud skeemid olid vastuvõetamatud. Hümn loomulikkusele kõlas hümnina inimliku eksistentsi vabadusele. Sotsiaalne taust oli vaid eeldatav, juurde mõeldav, peamiseks olid saanud peategelaste isiklikud elamused, etenduse õnnestunuimateks episoodideks kujunesid peategelaste monoloogid ja dialoogid.

Samal ajal lavastas Bojartšikov Permis «Romeo ja Julia» lüüriilise poemina imekaunist armastusest, mis on tulnud maailma puhastama kõigest räpasest ja alatust. Balletti läbis kõigutamatu usk headusse, mida tuli mõista kui kõrgemat vaimust; armastus aga sümboliseeris hingede harmooniat. Leningradlase lavastuses kostis kajana taas vürst Mõškin hääl Dostojevski romaani «Idioot» G. Tovstonogovi klassikalisest instseneeringust Leningradi Suures Draamateatris.

Tartu «Vanemuises» lõi noor tantsija Ülo Vilimaa sel ajal oma «Kont-rastid» ja «Maalid», uurides elu mitmetahulisust ja avades seda emotsionaalsete, impressionistlike kujundite abil. See polnud veel niivõrd elu lahtimõtestamine, kui võrd väljaelamine laval, seejuures ääretult romantiline kõigis oma kontrastides.

Jätkates «Romeo ja Juliaga» alustatud tardunud keskkonnaga konfliktteeruva loomuliku inimese teemat, lavastas Mai Murdmaa balleti «Joanna tentata» (E. Tambergi muusika). Kaasaegse, rahvuslikust vaimust kantud etenduse lähtepunktideks said keskaegne legend kurjast vaimust vae-



Stseen balletist «Daphnis ja Chloë»

G. Vaidla foto

vatud nunnast ja J. Iwaszkiewiczzi novell, mille motiividel on loodud tuntud poola film «Ema Joanna inglite juures».

Lihtsate inimeste harmoonilist maailma on «Tentatas» näidatud pastoraalsena ja konfliktituna. Kogu tähelepanu on pühendatud Joanna ja Suryni draamale. Tulvil elujõudu Joanna, kohanud oma traagilist armastust, lämbub kloostri kitsas ja sünges maailmas. Seda maailma on lavastaja iseloomustanud plastilise joonise abil, mis on kord mehaaniliselt rabelev, traagiliselt murtud, kord aga paiskub järsku sirgu, otseku maha raputades haiglast, vaenulikku jõudu — ekspressionismi mõju lavastuses on selgesti tajutav. Pingeliste kloostriepisoodide kõrval moodustab rahvalike stseenide pastoraalne kirjeldus ainult raamistiku toimuva tragöödia ümber.

* * *

Seitsmekümnendate aastate ballett toetus rohkem kui ükski teine kunstile kuuendate aastate ideedele — seda mitte ainult kunstiliste väljendusvahendite osas, vaid eelkõige sisulisest küljest, mis nii tihedalt haakus romantilise tantsu traditsiooniliste sisumotiividega. Kuidas koreograafid ka poleks püüdnud tuntud teoseid uue kandi pealt hinnata, ballettide stsenaarse, muusikalise ja tantsulise dramaturgia aluseks kujunes esmajoones lürism, subjektiivne lähenemine. Uue põlvkonna «lüürikud» ei pidanud oma ajastu kannul kihutama — nad kasvasid selle aja sees, mis oli sünnitanud nende eelkäijate põlvkonna.

Ballett «Ikaros» (S. Slonimski muusika), mille V. Vassiljev oma ballettmeisteribüüdiks valis, andis romantilise idealismi edasikestmisest uue põlvkonna loomingus paremini tunnistust kui mis tahes muu seitsmekümnendate aastate algupoole lavastus. Nagu Grigorovitši varastes ballettides, nii on ka siin tähelepanu keskpunktis lüürilis-heroiline isiksus, tema tee kangelasteoni ja selle kangelasteo sooritamine vaenulike jõudude vastupanule vaatamata. Etenduses on selgesti välja toodud kaks poolust — taevasse pürgiv hing ja tema maa külge klammerduv hingetu antipood.

Vanemad lavastajad otsisid sedaaegu juba teid eepilisemate vormide poole. Grigorovitš lavastas «Spartacuse»; Vinogradov, raputanud maha 15

Grigorovitši lüürismi mõjud, lavastas «proosalise» balleti «Assel». Hakati püüdlema ajaloo kajastamise poole balletis, tekkis huvi dokumentaalsuse vastu, samal ajal kui «Ikaros» täis rõõmsat usku uue põlvkonna noorus-ateid kuulutas.

Huvi ajaloofaktide tõlgendamise vastu ilmnes teistes kunstiliikides teatavasti juba kuuekümnendate aastate algul. M. Šatrov töötas tollal filmiepopõa «Bresti kindlus» kallal, mis tookord küll jäi teostamata. 1964. aastal valmis tal «Kuu es juuli», aasta hiljem lavastas L. Heifits «Ivan Groznõi surma». Seitsmekümnendatel aastatel alanud proosa õitseaeg, balletiga üldjuhul nii sisu kui väljendusvahendite poolest kokkubimatu, põhjustas balletis teatud ärevust. Ajalugu on näidanud, et ballett oma romantiliste traditsioonide ja poeetilise lähenemisega elule eemaldub sellistel puhkudel kunstielu üldisest voolust, pöördudes puhtkoreograafiliste vormide ja kujundite poole. Alles hiljem, kui kunsti üldine areng naaseb balleti spetsiifikale lähedasemasse voolusängi, saavad need vormid uue sisu. Kujunev olukord meenutas mõneti möödunud sajandi kuuekümnendaid-seitsmekümnendaid aastaid, mil Nekrassov soovitas tantsida «Doonau tütarlast», s. o. jätkata romantiliste traditsioonide vaimu, hoiatas tantsukunsti viljelejaid katsete eest hõlvata kaas-aegset temaatikat, proosat, andis nõu «talumees rahule jätta». Analooilises olukorras sada aastat hiljem tekkisid balleti ja draamakunsti vahel teistsugused suhted, mis küll ka toda varianti mõneti meenutasid.

Samal 1967. aastal, mil M. Zahharov lavastas «Tulusa ameti», G. Voltšek aga jutustas «Tavalise loos» otseku vastukaaluks idealismi lüüasaamisest ja mugandumise triumfist, kirjutas A. Vampilov «Pardijahi», O. Vinogradov aga lavastas Suures Teatris balleti «Assel» (V. Vlassovi muusika) T. Ajtmatovi jutustuse «Minu paplike punase pearäti» ainetel.

Kuuekümnendate aastate noortele olid iseloomulikud «eneseleidmise teekonnad», nagu A. Bitovi tegelaste rännud tema reisimärkmetes. «Asseli» lavastuses oli aga kasutatud Arbuzovi «Irkutski loo» kompositsiooni: balleti kolm vaatust olid üles ehitatud kolme tegelase — Iljase, Asseli ja Baitemiri mälestustena-monoloogidena. Sarnasus lüürilise monoloogiga oli siin puhtväline.

Balletiteater ei saanud ega tahtnud kõrvale jääda aastakümnen-dite vahetuse üldistest kunstiprobleemidest. Kuuekümnendate aastate algul esile kerkinud lavastajad kartsid proosat. Kriitika veenis, et kontaktidest proosaga ei tule midagi head, meenutades Balzaci «Kaotatud illusioonide» koreograafilise instseneeringu ebaõnnestumist 1938. aastal. Proosa poole pöördumine, nii nagu ka mõõduvõtmine draamarežissuurilt seostus neljakümnendate-viekkümnendate aastatega, ajaga, mil ballett draamakunstilt tarvilikku laenama minnes pidi alluma tolle aja üldkeh-tivale esteetikale — balletispetsiifikale paraku võõrale. Seejuures unu-sitati, et nii draama- kui balletiteatris olid vahepeal toimunud olulised muutused. Proosa jõudis dramalavale kaasaegse teatri nõuetele ja vahendite-le vastavalt ümber kujundatuna. Draamarežissuur oli kolmekümnen-date kuni viekkümnendate aastatega võrreldes midagi hoopis muud, oma-des nüüd mitmeid kokkupuutepunkte balletirežissuuriga. Balletil tuli teel proosa juurde arvestada draamarežissuuri ja võimalusi proosažanri ühi-tamiseks balleti spetsiifikaga. Selleks tuli kõigepealt leida nii vormilisi kui ka sisulisi vahelülisid, avastamaks kunstilisi vahendeid proosas märke-gatud lähedaste ideede väljendamiseks. Üheks selliseks vahelülis osutus eepiline teater. Selle üldistusaste võimaldas hiljutisi avastusi hülgamata välja jõuda uute dramaturgiavormide juurde. Eepiline teater ei põlanud ära ka folkloori, jõudes edaspidi sünteetilise vaatamängu probleemideni, kuid ajastu peamiseks tundemärgiks oli pööre intiimselt, subjektiivselt objektiivsele, kusjuures mitte olmelis-kirjeldavale, vaid taas kujundlikule, üldistavale, nüüd juba globaalsele objektiivsusele. Esimesena pöördus eepilise suuna poole J. Grigorovitš lavastades «Spartacuse» (A. Hatša-turjani muusika).

«Spartacuses» sattus ballettmeister vastamisi selliste talle seni kau-
gete kategooriatega nagu mastaapsus ja kirjelduse objektiivsust taotle



Stseen balletist «Joanna tentata» (E. Tambergi muusika, M. Murdmaa lavastus).

G. Vaidla foto

jutustav laad. Eepilise stsenaariumi otsustas lavastaja lahendada talle lähedasemas lüürilise poemi stiilis. Nii tekkisid balleti peategelase kuulsad üheksa monoloogi, tugipunkti tegevuse arengus ja ühtlasi üleminekut ühelt massistseenilt teisele. Tegevus leidis hinnangu positiivse kangelase — Spartacuse — silmade läbi. «Spartacuse» uuslavastusega sai balletilaval taas eluõiguse heroilise isiksuse kujutamine, mis eelnevatel aastatel oli unarusse jäänud.

Käsitledes massi laval kahesuguses funktsioonis — ühest küljest iseisva kujundina, teisest küljest kui peategelaste hingeeluga lahutamalt seotud stiihiat —, ühendas lavastaja lüürilise eepilisega. Ja «Spartacuses» sisaldus veel üks seitsmekümnendate aastate balleti jaoks tähtis avastus. Marcus Crassuse näol tõi lavastaja sisse tantsiva Kurjuse; see oli amoraalne, kuid tugev ja võidukas, mitte enam osa peategelase hingest, vaid objektiivses reaalsuses kangelasele vastanduv kurjus. Nagu A. Efros Malaja Bronnajal «Don Juaniga», nii lõpetas J. Grigorovitš selle lavastusega otseste pihtimuste perioodi.

O. Vinogradov lavastas oma parima balleti — «Jaroslavna» — koos J. Ljubimoviga. «Jaroslavnas» ilmnes eepilise laadi kõrval veel dokumentaalselt karm lähenemisviis ajaloosündmustele, püüd mõtestada neid tänapäeva läbi. «Tänapäevane pilk» vaatles siin nii kauget kui ka lähedast ajalugu halastamatult ja kainelt. Helilooja B. Tištšenko, ballettmeister ja lavastaja polemiseerisid kangelaslegendi klantspildiluga, Borodini ooperi «Vürst Igor» kaanonitega, eepilise teatri vormidega, mida Grigorovitš «Spartacuses» oli välja pakkunud, ja ideedega, mille varal balletiteater oli elanud enne «Spartacust».

Aasta hiljem esietendus Suures Teatris Grigorovitši ballett «Ivan Groznõi» (partituuri koostas S. Prokofjevi muusikast M. Tšulaki). Balleti jaoks uudses süžees pöördus ka Grigorovitš ajaloo poole, toetudes oma «Spartacuse» eepilistele kogemustele. Tema seniste lavastuste kangelased olid alati kajastanud lavastaja positiivset programmi, kattunud lavastaja lüürilise «minaga». «Isikliku alge romantiline teravdamine, erilise «mina» loomine, mis vaatleb kogu maailma oma saatusest lähtudes ja teeb oma saatusest maailmaprobleemi»¹ — see kujundas ka selle lavastuse struktuuri ja atmosfääri, sai selle teemaks, valgustades opritšnikust tsaari lugu. Eisensteini filmi süžee projitseerimine ballettmeisteri lüürilise subjektivismi foonile koos tema varasemast arsenalist pärinevate vormivõtete ja kunstiliste väljendusvahendite rakendamisega andis ootamatu tulemuse. Tundus, et lavastaja lüüriline «mina» sulab ühte peategelase «minaga», et me näeme etendus sündmusi Ivan Groznõi silmade läbi. Võis mõista ka nii, et ballett räägib võimuloleva isiku õigusest teha kurja üksikutele konkreetsetele inimestele — seda muidugi juhul, kui võimukandja oma tegevuses lähtub kõrgematest huvidest ja kui keegi talle seejuures vastu tegutseb, talle isiklikult kurja teeb. Nii sündis opritšnina kui institutsiooni õigustus, mille tsaar moodustas võitluseks vaenlastega.

Balletti «Tsaar Boriss» muusikaliseks aluseks võttis N. Bojartšikov Permi teatris S. Prokofjevi muusika, mille ta omal ajal oli kirjutanud V. Meierholdi lavastuse jaoks. Puškini teost mõistis ballettmeister kui amoraalse võimuihu sünnitatud tragöödiat. Boriss Godunovi, Grigori Otrepjevi ja Jurodivõi kujudest said lavastuses ühtaegu konkreetsete karakterite kandjad ja teatud kindlate jõudude üldistatud kehastused. Boriss kehastas kuriteo hinnaga hangitud tsaarivõimu, Vale-Dimitri ebaseaduslikku võimulepürgimist väljastpoolt, Jurodivõi aga rahvast, ajaloo südametunnistust ja ühtlasi Borissi enda haiget süümet. Jurodivõi kuju sai balleti mõttekeskmeks, teiste tegelaste suhetes temaga avanes lavastaja ideeline kontseptsioon. Moraalse alge puudumine lõhkus tsaar Borissi ja Otrepjevi plaanid ning hävitas neid endid. Rahvas — Jurodivõis kehastunud moraal — määras ajaloo käigu.

Bakuu koreograafid R. Ahhundova ja M. Mamedov jätkasid rahva ja valitseja teemat K. Karajevi balletis «Seitse kaunitari» mitte enam ajaloolise, vaid rahvapärismusliku materjali alusel. «Seitsmes kaunitaris» lavastajad jätkasid kuuekümnendate aastate parimate ballettide muusika lahtimõtestamist uuel tasemel. Stsenariumi algvariandis, mille kunagi oli kirjutanud J. Slonimski, oli täpselt ja kindlalt välja toodud idee: valitseja ei saa olla positiivne kangelane; kannatav ja rõhutud rahvas seab talle vastu omad kangelased. Etendus kõneles vastutustundet, hingetult luksusliku elu sobimatusest kaunite ideaalidega ja inimese vastutusest tema enese ja teiste inimeste ees.

«Jaroslavna», «Ivan Groznõi», «Tsaar Boriss» ja «Seitse kaunitari» rääkisid erinevalt, erinevale materjalile tuginedes ühest ja samast probleemist. Sellisel hulgal «sõnavõtte» rahva ja valitseja teemal seitsmekümnendate aastate draamalavadel ei esinenud. Ka lüüriline kangelane oli draamalava tähelepanukeskmest mõneks ajaks eemale tõrjutud.

Ballett, millele see kangelane osutus nii lähedaseks, jätkas tema arengu uurimist. Tantsukunstist, nagu draamastki, kadusid lüürilis-romantilised noorukid. Täiskasvanumaks saades sattusid nad elu dramaa-

tiliste kollisioonide keerisesse. I. Tšernõšovi lavastuste tegelased reageerisid pingelise ekspressionistlikkusega. M. Murdmaa lavastuste tegelased sulgusid uhkesse, romantilisse üksindusse, mis kontsentreerituimalt väljendus «Prometheuses». Oma esimeses mitmevaatuselises balletis «Merineitsi» näitas Vilimaa, et vägivald looduse ja vägivald isiksuse kallal on samaväärsed, võrdsustades kooskõla ja loomulikkuse kaotamise isiksuse ja looduse hukkamisega. Küpsemisjärgus lüürikut-romantikust kangelane, heitnud kõrvale oma tumedad teisikud, hakkas otsima, mis siis häirib harmooniat tema isikliku «mina» ja objektiivse maailma vahel. Selleks vajati uusi žanre ja süžeesid. Koreograafid pöördusid müütide ja mõistujuttude poole, kasutades neis olemasolevaid kunstilisi struktuure. Tekkis termin «süntees».

Süntees andis endast märku «Maailma loomises», mille lavastas Minskis V. Jelizarev. Balleti muusika kirjutas helilooja A. Petrov koos N. Kassatkina ja V. Vassiljeviga. Ballett kujunes J. Effeli joonistuste plastiliseks stilisatsiooniks publitsistliku mõistujutu vormis.

«Thjil Ulenspieglis» (A. Glebovi muusika) pööras Jelizarev põhitähelepanu mitte niivõrd de Costeri kirjeldatud konkreetsetele karakteritele, kui võrd mõistetele, mida need karakterid kehastasid. Oma «Spartacuse» ehtas Jelizarev taas üles, kui seeria eraldatud, kronoloogiliselt järjestatud stseene, mille keskpunktiks oli tegelase portree mingi ajavahemiku vältel. Karakterite konflikt oli asendunud objektiivsete jõudude kokkupõrgetega. Uuel tasandil oli toimunud tagasipöördumine sotsiaalse lavastuse juurde.

Seitsmekümnendatel aastatel muutus üldiseks tung eepilise teatri poole. Balletis polnud see kerge. Segas kujundite staatilisus, eepika rahulik jutustamislaad, mille jaoks puudusid koreograafilised traditsioonid. Puhtakujuline eepika balletilavale ei jõudnudki, kuid ühe žanrilise komponendina esines ta lavastustes üha sagedamini. Süntees balletis kontsentreerus antipsühholoogilisteks žanrites — legendides, müütides, muinasjuttudes, segades nende žanripiire, küllastades lüürismiga, kusjuures lüürilist, isiklikku vaadeldi tema vastastikustes seostes üldisega.

D. Sostakovitši «Stepan Razini hukkamises» (J. Jevtušenko sõnadele) «Estonia» teatris muutis I. Tšernõšov tegelikkest väljakasvava legendi tekkeprotsessi etenduse süžeeks. Etenduses osalesid kaks peategelast: Poet (laulja) ja Razin (tantsija). Laulja osa kujunes välja tema «rollide» sünteesist suhtlemisel peategelasega. Kord oli ta lihtsalt laulja, kord kroonik, kord ammumöödunud sündmuste tunnistaja, kord kohtunik, kord advokaat, kord Razini teisik, etenduse lõpus aga Razini timukas. Poet otsib tõe, Razin sekundeerib talle plastiliste replikidega, astub temaga vaidlusse. Kui toimub hukkamine ja poet katab Razini surnukeha oma musta mantliga, jääb domineerima ainult tants. Tantsus ilmub Razin «ilma sureliku kehata», tema puhas, kirgastunud pale. Ja kangelase kaju kasvab üle sümboliks, mis elab rahva hinges.

Seitsmekümnendate aastate teisel poolel hakkas nii draamas kui ka balletis juba paistma, milliseid teid pidi ja kuhu viivad eelnevate aastate kunstilised avastused. Püüdlustes psühholoogilisuse poole olid vaheseinad erinevate kunstiliste võtete vahel väga hapraks muutunud, aga mis peasi, neid tõsteti pidevalt ümber, nende haakumisel sündisid uued, senitundmatud kombinatsioonid. Kuid kui möödunud kümnendi kunstilised vahendid olid loodud ja paika pandud, avastati järsku nende mõningane jäikus. Nad ei sobinud mis tahes teemadele ja suvalistele žanritele.

Balleti kõige nõrgemaks kohaks sai dramaturgiline ülesehitus. Sellest kitsaskohast ülesaamiseks vajati koreograafilähedasi süžeid. Draamas oli see «vaikse klassika» ajajärk. Ja ballettki pöördus klassika poole, sedapuhku küll mitte muusika- ega tantsu-, vaid kirjandusklassika poole. Kirjandusvaramust valis tantsukunst mõistagi endale kõige lähedasma — romantismi.

Kõigepealt Odessas, seejärel Kuibõševis lõi I. Tšernõšov «Pähkli-pureja» uue redaktsiooni. Tbilisis lavastas G. Aleksidze «Svani legendi» (S. Tsintsadze muusika), «Estonias» M. Murdmaa «Anselmi loo» (L. Sumera). Neid otsesid apelleerimisi XIX saj. alguse traditsioonide poole 19



Stseen balletiõhtust. Tiit Härn tantsib XVII, XVIII ja XX sajandi muusikat.

G. Vaidla foto

Stseen balletist «Merineitsi» (A. Põldmäe muusika, Ü. Villimaa lavastus).



kroonis seitsmekümnendate aastate lõpus O. Vinogradovi balleti «Rhône'i mägede haldjas» (E. Griegi muusika) esietendus Leningradi Kirovi-nim. teatris.

Romantilisest kirjandusest valisid I. Tšernõšov ja M. Murdmaa välja E. Th. A. Hoffmanni; G. Aleksidze ja O. Vinogradov töötlesid vanu romantilisi balletistsenaariume.

I. Tšernõšovi juhtis Hoffmanni juurde Tšaikovski muusika. Juba Assafjev pööras «Pähklipurejat» analüüsidest tähelepanu selle muusika seostele Kuuenda sümfoonia ja «Padaemanda» traagiliste motiividega, märkides, et helilooja on suutnud «nii rohke kiirgava ja sädeleva muusika hulgas üheainsa varjumomendiga mõista anda ja sisendada, et muinasjutukujud on miraaž, erutatud, kannatav süda aga oma igaveste «miksidadega» — kaheldamatu reaalsus...¹ Ja lisades veel, et balleti finaalis «on grandioosse tõusukatse järel kuulda nukrat kaotuse tajumist, ... rasket ohet igaveseks möödunud võimsuse järele ja leplikku alistumist».² Grigorovitš lõpetas 1966. aastal optimistliku «Pähklipureja» otsingud, Tšernõšoviga algas traagilise «Pähklipureja» ajalugu laval. Maša ärkamist Tšernõšovil ei toimunud. Tegelased jäid illusioonide maailma kummalise karnevali keskele, otsekuu lahustudes selles aeglaselt sulguva eesriide taga. Finaalile eelnes Drosselmeieri dikteeritud Maša ja Pähklipureja lahkumise traagiline *Adagio*. 1966. aasta «Pähklipurejas» oli Drosselmeier see, kes tõi oma tegelased «elu täisverelise tajumise» juurde, 1978. aasta Drosselmeier aga teadis, kui raske on seda säilitada.

Etendust täitis olejate vördjalike maskide maailm. Nad mugisid, lobisesid, näitasid keelt, kui käis filisterlik pidu; needsamad näod paistsid ka hiirte maskide tagant, kes krudinal õgisid poesia kuningriiki — Pähklipureja ja Maša maailma. Koondanud kogu oma vihkamise demagoogitseva tõusikluse vastu, kujundas Tšernõšov Hoffmanni groteskist varjamatu, peaaegu plakatliku satiiri.

Nagu romantilises süžees ikka, moodustas M. Murdmaa «Anselmi loo» keskme konflikt reaalse ja fantastilise maailma vahel. Nagu Hoffmannilgi, põimub fantaasia siin ühte reaalse maailmaga, muutes selle mõistatuslikult dualistlikuks, ilmub aga stseenides Kulitse Maoga puhta poeesia maailmana. Püüdes kirjanduslikule algallikale võimalikult lähemale jääda, viis balletmeister lavastusse elemente, mida ballett siiani oli hoopis kõrvale heitnud. Kangelane näiteks otsis tõe mitte ainult elava looduse poeesias, vaid ka raamatutarkuses — siin osutas romantilise esteetika ratsionalism koreograafile nii suurt vastupanu, et tegevus jäi illustratiivseks. Lavastuse tõeliselt elavad lõigud on sündinud aga teed, mis olnuksid nagu piisavalt läbi latatud.

Nagu Tšernõšovi «Pähklipureja», nii oli ka «Anselmi» reaalne maailm tõusiklike olesklejate maailm. Kuid Murdmaal polnud neis stseenides ei plakatlikkust ega ironiat. See oli elu peremeeste hirmsasti enesega rahulolev maailm, mille ees närtsib igasugune vaimsus, mis surub iga «võõra» enda alla, mässib sisse ja muudab endasarnaseks.

«Anselmi loos» ei olnud ja ei võinudki olla juttu armastusest. Asi polnud mitte ainult selles, et pürjelid — massiivsed nahaga ülelöödud pehmed tugitoolid — ümbritsesid Anselmi, laskmata tal sammugi astuda. Vanades romantilistes ballettides tuli kangelasel olmost irdudes ka reaalne armastatu või pruut maha jätta. Nendele «maistele armastustele» ei omistatud tavaliselt mingit kurikavalust, nad lihtsalt tähis-tasid reaalsust, unistuse vastaspoolust.

«Anselmi» Veronika oli teistsugune. Ta ei saanud viia Anselmi «joo-vastavate kirdede maailma». Temas puudusid kired, puudusid emotsioonid. Oli vaid kena näolapike, mille taga peitus raudkülm tahe, pöörane energia, praktiline haare, himu alla suruda, omastada, käpp peale panna. Tunnetest pühitsemata ihu oli tema relvaks eesmärgi saavutamisel. Et sellele meeletule survele vastu panna, ei piisanud erandlikkusest, tuli omada veel suurt sisemist jõudu. «Sülfiidi» Jamesi kiskusid erinevates

¹ Б. Асафьев. О балете. М., 1974, с. 105.

² Sealsamas, lk. 196.

suundades tema «maine» ja «taevane» armastus. Anselmiga oli asi keerulise. Esimesel pilgul näis ta olevat üsna nõrk. Kuid tal oli, kust jõudu ammutada — Salamandrite Kuninga ja Kuldse Mao käest. Noor tudeng käis läbi tee usu kaotamisest enesesse, kompromissiga nõustumisest kuni mässuni. Alles siis leidis ta jälle harmoonia, kontakti loodusega ja elu igipõliste väärtustega. Murdmaa lavastuse finaali viis mõtted «Seitsme kaunitari» finaale. Lummused ärkanud Bahram vabastas end ühe hoobiga teda ümbritsevate muinasjutujurtade lintidest, siis aga, märgates toimepandut, lahkus üksinduses pimedusse, eikuhugi. Anselm vabastas end piinavalt, kaua tema õlgadele roninud Veronikast ja tugitoolide ringist, et siis tamme all tähistava foonil kohtuda Kuldse Maoga, uute kontaktide kaudu igaveste elutõdedega leida iseennast.

G. Aleksidze tegi «Svani legendist» gruusia legendi süžeele põhineva lüürilis-romantilise etenduse. Põhiidee ideaalse ja reaalse maailma kokkusobimatusel muutis ta komplitseeritumaks süžee täiendavate keerdkäikude abil. O. Vinogradovi balletis «Rhône'i mägede haldjas», mis leksikalis-formaalselt kordas möödunud lüürilis-romantilisi lavastusi, ilmnisid romantilise maailmatajuga polemiseerivad elemendid.

Just romantiliste süžeedele lavastatud ballettides tulid vaatamata Tšernõšovi ja Murdmaa isiksuste, loomingumaneeride ja temperamentide erinevusele järsku ilmsiks teatud süvaseosed nende vahel ja nende täielik vastandlikkus Vinogradovile ja Aleksidzele. Tšernõšov ja Murdmaa kui «lüürikut» jätkasid isiksuse probleemides süvenemist; Vinogradovit ja Aleksidzet isiksusest lähtuv ei huvitanud.

Mõtisklustesse indiviidi ette kerkinud moraalsetest probleemidest andsid koos I. Tšernõšovi ja M. Murdmaaga oma osa ka N. Bojartšikov, Ü. Vilimaa, V. Vassiljev, R. Ahhundova ja M. Mamedov, B. Eifman. Nad näitasid lüürilise kangelase evolutsiooni balleti jaoks täiesti uue süžeeajaku abil, kasutades kõige erinevamaid koreograafilisi žanre, ja hakkasid aja jooksul üha aktiivsemalt uuesti kontakteeruma draamateatriga.

«Vanemuises» lavastas Vilimaa neljast ühevaatuselisest balletist koosneva etenduse pealkirjaga «Inimene ja õõ» (R. Eespere muusika). Süžee- tute lühiballettide žanr on küllaltki levinud. Kuid neid ballette sidus ühtne teema ja idee, mis avanes järk-järgult muusikalis-tantsulises tegevuses.

Esimese balleti teemaks on inimene ja kosmos, universumi hääled. Inimene teeb dramaatilisi katseid tungida teispoole maailmaruumi piire; kosmose meloodia saab tema hinge muusikaks.

Balleti «Prelüüdid» esitavad kuus tantsijat. Tegevuse jooksul ühinevad nad paaridesse. Iga paar kehastab isesugust maailma emotsionaalset tajumist, lüürilisest kuni pidulik-juubeldava ja dramaatiliseni. Muutlik on elu, mille voolust inimene end kanda laseb.

Ballett «Fuuriad» pöörab etenduses uue lehekülje, rääkides ka teistsuguste jõudude olemasolust maailmas. Siin tegutsevad nüri, oma äranühituses õudne mass ja sellele vastanduv inimene. Inimesele pealetungiv individuaalsusetus püüab teda endasse tõmmata. Inimene paneb vastu. Pääsmisena ilmub ta ette naise kuju — tema ideaal, mis ta tõelisesse ellu tagasi toob.

Viimane ballett «Kodalased» räägib inimeste ühinemise lätetest, iga inimese elulistest juurtest, mis on igavesed nagu maailm. Mulje igikestvusest loob koreograaf lihtsate liigutuste monotoonsusega lihtsas üldises tantsujoonises. Üha uuesti kõlavad samasse lähtepunkti tagasipööravad viiskäigud. Tantsujoonis ei kordu kunagi täpselt, iga kord on ta pisut muutunud, teisenenud. Mass liigub laval, kord pehmelt eraldades enda seast soliste, kord neid loomulikult ja leplikult ühisesse tegevusse tagasi tõmmates. Rituaalses liikumises, kuhu Vilimaa folkloorielemendina on sisse viinud ka vanad eesti maskid, näeme, et elu lätete rahu ja harmoonias peitub elu täisväärtuslikkuse pant.

Elu lätete ja neisse kätkevad moraalsete väärtuste teemale on pühendatud ka M. Murdmaa «Eesti ballaadid» (V. Tormise muusika). Ballett-kantaadi muusika on loodud vanade runoviiside alusel, koreograafia aga kaasaegsele rütmoplastikale tuginedes. Etendus on üles ehitatud tervik-

like rahvalaulude-novellide montaažina. Süzeid, tantsu ja muusikat ühendab autorite mõte: elus on alati olnud dramaatilisi, traagilisi kokkupõrkeid, alati on olnud nii head kui kurja, kuid moraalsed tõesed, mis elu edasi viivad, on igavesed.

Vilimaa kaks järgmist lühiballetti olid «Zemfira» ja «Sulamit» (T. Kogani muusika). Mõlema balleti teemaks on armastus. Kuid seekord on jutt võimetusest armastada, mida hinnatakse kui hävitavat elementi, mis lõpuks viib inimese hukkamiseni. Aleko draama põhjuseks pole ei võistleja Peterburi ballil ega ka noor mustlane. Aleko on egoist ja enese-armastaja, Peer Gynti kaksikvend. Seepärast ongi Puškini «Mustlaste» töötluse peategelane nii ballil kui ka mustlaslaagris riietatud ühte ja samasse kaardiväehvitseri kostüümi. Nii Peterburis kui ka mustlaste juures kohtab ta võistlejat, kelle rolli esitab üks ja sama tantsija. Vana Mariula, tütarlaps ballil ja Zemfira aga sümboliseerivad elu igavest eluandvat jõudu — armastust — ja neid kehastab samuti üks ja sama baleriin.

Nii kaua kui kunst on eksisteerinud, on ta ikka rääkinud armastusest. Ballett ilma armastuse teemata on sootuks mõeldamatu — erandid on seda reeglit üksnes kinnitanud. Ja iga kord on selles teemas esile kerkinud omad konfliktid, oma ajastu maailmatunnetus. Seitsmekümendate-kaheksakümendate aastate piirimail hakati armastust vaatlema ühena inimesele hädatarvilikest moraalistest põhiomadustest. Võimes armastada nähti esmatingimust kontakteerumiseks ümbritseva keskkonna ja inimestega, vaimuse kriteeriumi. Selle võime puudumine aga tähendas inimese vaimset ja elulist krahhi, teda maailmaga ühendavate sidemete hävimist, temaga seotud inimeste väärastumist.

Armastuse kui igiväärtuse ja elu loova alge uute otsingute motiiv sai juhtivaks inimese ja maailma seoste lahtimõtestamise protsessis.



«Anselmi lugu» (L. Sumera muusika, M. Murdmaa lavastus). Anselm — Jevgeni Neff ja Veronika — Elita Erkina.

G. Vaidla foto

«Stepan Razini hukkamine» (I. Tšernõšovi lavastus). Razin — Tiit Härn ja Poet — Mati Palm.



Sellest räägitakse Mihhalkovi filmis «Suguselts», sellest kirjutab oma viimastes jutustustes Ajtmatov, seostades oma teemasid globaalsete sotsiaalsete probleemidega. Balletis kujunes selle probleemi käsitlus žanri traditsioonidele vastavalt lokaalsemaks kui kuskil mujal, seostudes, nagu alati, arutlustega heast ja kurjast.

Vilniuse Ooperi- ja Balletiteatris toimusid ühe hooaja jooksul P. Tšaikovski—M. Petipa «Uinuva kaunitari» ja Ü. Vilimaa lavastatud balleti «Tütarlaps ja surm» (A. Senderovase muusika) esietendused. Üks balleti mõeldud sajandi lõpust ja teine nüüdisaegne demonstreerisid tantsukunsti — saja aasta jooksul läbi käidud pikka teed.

Mõlemas balletis osutub kõige kaunimaks maa peal elu ja kõik, mis seda soodustab, kõige hirmsamaks aga surm. Elu on «Uinuvast kaunitaris» loodus ja harmoonia, mida kehastab hea Sirelihaldjas. Kurjust esindab haldjas Karaboss, kes Aurora õnneliku kuningriigi halvavasse unne sunnib. Balleti konfliktiks on peategelases väljenduva loomuliku dünaamika, elu harmoonilise arenemise konflikt staatilise tardumusega. Headuse ja kurjuse jõud on siin objektiivselt ette antud. Looduse sünnitatud Aurora saab temalt kõik positiivsed eeldused, kurjusega astub võitlusele aga loodus ise — Sirelihaldjas. Aurorast endast ei sõltu midagi, ta on konfliktiks keskpunktiks, ise selles osalemata. M. Petipa selge ja rahulik maailmanägemine annab balleti tegevusele püsiva tasakaalu. Etenduse optimistlik finaali, mis otsustab peategelase Aurora saatuse, tundub olevat juba varem ette määratud.

Balletis «Tütarlaps ja surm» samastub hea ja kurja vastuolu samuti vastuoluga elu ja surma vahel. Kuid siin me ei leia XIX sajandi akadeemilise klassika selget rahu. See, mis «Uinuvast kaunitaris» oli ette antud ja olemas, nõuab siin balleti peategelaselt alles lahtimõtestamist. Sündmuste objektiivse näitamise asemel täidab «Tütarlast ja surma» pingeline lüüriline mõtisklus sellest, mis on elu ja mis on surm. Surma võimupiirkonda ei tähista enam haldjas Karabossi väikestest vördjatest koosnev saatjaskond, vaid kombelõtvus armastuse asemel, mehaaniline oleskelu keset materiaalseid hüvesid, kui elu pähe pakutakse vorme, millele puudub sisu. Ja see, mis annab peategelasele elujõudu, pole mitte kanaarilinnukete ja lillekeste haldjas, vaid tema enese võime leida kontakti loodusega, tunnetada ilu vaimsete seoste kaudu mineviku kultuuri-pärandiga ning elu igavene loov jõud — armastus. Vilimaa nägi hea ja kurja igaveses konfliktis inimese vastutuse teemat elu ja iseenees. Balleti Tütarlaps pole mitte enam juhuslik punkt, kus tulevad ilmsiks maailmas eksisteerivad jõud, vaid keskpunkt, mis teostab aktiivselt pingelist ja keerukat valikut nende vahel.

Inimese sobimatuse põhjusi maailmaga on balletis hakatud otsima mitmes suunas. Ühed püüavad selgusele jõuda tänapäeva tegelikkuses; teised on pöördunud rebenema kippuvate seoste poole loodusega ja meie endi ürgjuurtega, püüdes sellest vaatevinklist hinnangut anda meile ja meie ajale; kolmandad süüvivad XIX sajandisse, taasavastamaks kaotatud väärtusi künnavalguses ja klavessiinidelides. Need erinevad suunad on andnud väga mitmesuguseid lavastusi. Kuid ühine on neile see, et lüüriline kangeline ei ole enam maailma naba, vaid osa maailmast, et traagilise saatuse põhjusi ei tule otsida asjaoludest või tumedatest jõududest, vaid ikka inimesest enesest. Uuele tasandile on jõudnud hea ja kurja mõistete sisuline tõlgendamine. Ka ebakõla ületamise teid on hakatud nägema elukõige isiksuse arengus ja täiustumises. Enesepettusest ja tühisebimisest loobumise teel nähakse terendamas harmoonia taas-saavutamise perspektiivi.

Sellistel teemadel on hakanud kõnelema lüürilised kangelased seitsmekümnendate aastate lõpu balletilaval, avades koreograafilise teatri ees uusi arenguteid, sõlmides uusi sidemeid kirjanduse, filmi- ja draamakunstiga — et tuua vaatajani meie päevade humanistlikku paatost.

Vene keelest PAUL OJA

Tõsielufilm ajapeeglis

Meie dokumentalistika on ajakirjanduses leidnud vähemat tähelepanu kui teised filmiliigid. Sellepärast pöördusime probleemide tõstatamiseks ning avalikustamiseks 25 filmidokumentalisti poole. Palusime neil öelda oma arvamuse mõningate nähtuste kohta, nagu näiteks elutõde ja kunstitõde, fakt ja kujund, etteplaneeritus ja eluootamatused tõsielufilmis, aga ka lavastuste ja eheda elu ning — miks mitte — tõe ja vale vahekord; või mida arvata mõistetest nagu autorifilm, reportaaž, publitsistlik film jne.

Ühtlasi tahtsime teada, missuguseid meie dokumentaalfilme tõstaksite esile ja miks?

Avaldame alljärgnevalt toimetusse saabunud vastused.

VIIVI GROSSSCHMIDT, *filmiteadlane*

Kui keegi küsiks: «Ütle ruttu üks «Tallinnfilmi» dokumentaalfilm!» tuleks kohe keelele «Oma pill» (H. Murdmaa, P. Tooming). See film nagu jälitaks mind vahel pärides: «Kas sul on oma pill, kas (...) leiad õige viisi ja mängid rõõmuga?» Üks koolipoiss ütles: «Viskaks ka rohuse pikali ja mängiks vilepilli, aga traktorid segavad.» Naisevõtja noor mees kuulas filmist Ants Tauli laulu «Tahtsin, tahtsin kosja minna» ja arvas, et see on tema pihta — millega, missuguse pillilooga läheb tema neidu võluma?

Filmijad otsisid ja leidsid sobivad kaadrid, andsid montaažiga neile uusi, üldisemaid tähendusi, mille tulemusena sündis mitte lihtsalt elufaktide jäädvustus, vaid autorite visioon teatud nähtusest, millest arusaamiseks tuleb vaatajal mõttetööd teha. Seejuures võib ta välja jõuda autorite mõtteteele, aga võib kalduda ka oma rajale. Sellised filmid teenivad mõtte liikumise ilu, nad on adresseeritud MÖTTELTELE.

Mõttefilmide kaalukaiks esindajaiks arvaksin «Juhan Liivi loo» (P. Puks, P. Tooming) ja «Hetked» (P. Tooming). Esimese vastuvõutprotsess võib Liivi luulemaailma tunnetamiselt üle kasvada luule tunnetamiseks üldse. Üksikute fotode ajaline järjestamine «Hetkedes» võib piltide väärtuse hindamiselt üle kasvada mõtteks inimese jäädvustumisest ajas ja hetke peegeldusest igavikus. Sest kuhu on pandud, sealt on ka võtta.

Ka maastike ja vaipade meeldejääv kõrvutamine «Mari Adamsoni loitsudes» (V. Anderson) annab mõttetoiu elu ja kunsti seoste dešifreerimiseks.

Kui keegi küsiks: «Ütle ruttu dokumentaalfilmide tegelasi!» vastaksin kohe: «Felix Leet ja Fred Raudberg.» Kui jääb veel natuke aega, lisaksin «Raimond Valgre». Lapsena tegin kord nimekirja «Keda ma tunnen», kuhu nüüd kirjutaksin juurde need mõlemad F-tähedga nimed, sest «Dirigentide» ja «Reporterite» tõttu nagu ei saa neist tänavalgi teretamata mööda minna, kuigi nemad mind üldse ei tunne. Ma nägin filmis, millise innuga tegid nad oma tööd, see tehatahtmine on nemad meistriks ja nende elu kauniks teinud. Ma nägin neid otsustamas, ruttamas, komistamas, rõõmustamas, hämmeldumas — kõigile nähtava ja ainult operaatori nähtud mittetähtsa tegevuse juures, mis lõpuks osutuski sellele mehele ainuomaseks ja sai vajalikuks terviku loomisel. Ma ei

näinud autori eelnevalt valmismõeldud skeeme. Ta nagu oleks oma tegelaste juurde läinud ilma igasuguse tagamõtteta, ainult puhta sooviga mõista neid inimesi, sekkumata ja segamata. Kuid peale filmimisotskuse pidi tal siiski kaasas olema veel kolm asja (mida ei saa õppida, nagu teame Hardy Tiiduse vahendusel meieni jõudnud Zenoni kõnest): taktitunne, maitse ja julgus. Kuna need kolm omadust olevat aga kreeklase järgi huumorimeele komponendid, siis on loomulik, et me Söödi filme vaadates muiata ja naerda saame.

M. Pöldre võis oma filmikangelaseni («Igavesti Teie») jõuda ainult allesjäänud kirjade ja elavate mälestuste kaudu. Kokkukorjatud kildudest (kildude leidmine ise on juba elamus, sest meeleolu loovad ka filmi miljöö ja erinevad foonid) taastub autori käe all muusiku elu — ta looming ja töö, valu ja rõõm, sõprus ja armastus, nõrkused ja kaotused.

«Pühapäevamaalijad» ja «Kihnu naine» (M. Soosaar) on nagu teise retsepti järgi tehtud. Teine talu, teine taar. On tunda, et autor näeb oma tegelastes nende paremat ja helgemat poolt ja tahab väga, et ka meie seda näeksime. Ilmselt on ta oma tegelastele öelnud midagi head ja kiitvat, aga ka naermaajavalt naljakat, mis neid lahti soojendanud. Nüüd on nad valmis istuma-astuma autori soovi järgi ja vastama ka ta küsimustele. Provotseerimine ei too sisse võltsi, see paneb ainult inimestes autorile vajalikud keeled helisema ja me näeme tõsisemaid ja tarku, häid ja naljakaid mehi ning naisi.

Söödi, Pöldre ja Soosaare filmid pakuvad suhtlemisrõõmu. Nad rikastavad mind hingeliselt mulle uue ja eluks vajalikuga. Need filmid on tehtud INIMESELT INIMESELE.

Väga tarvilikud on probleemfilmid, mida tehakse eluolu parandamise nimel. Oleme näinud ekraanil V. Andersoni, H. Speegi, J. Müüri, M. Müüri, E. Säde südamevalu elu logisevate lülide pärast. Kuna vastuoludes on kõige rohkem informatsiooni, siis peaksid selliseid filme oskama hinnata eriti need, kes suudavad asjade käiku muuta. Ja kui need ei oska ega taha hinnata, tekib uus vastuolu, millest paraku saab üle ainult suure füüsilise jõuga. Nii nagu M. Müür käis oma «adra järel» ministeeriumist ministeeriumini seni, kuni hakatigi uut moodi atru tootma.

Niisuguste ELULT ELULE filmide hulka arvaksin ka kaks omapärast dokumentaalfilmi sellest, kuidas hea kavatsus võib elus aja jooksul muutuda iseenese vastandiks ja saada elu hävitavaks jõuks. Jutt on «Rõõmurrattast» (Ü. Tambek) ja «Linnaloomast» (P. Tooming).

Sellega ei ole dokumentalistide hea saagi maitsemisrõõmud sugugi kõik üles loetud. Näen Hugo Lepnurme jalgrattaga sõitmas ja Heino Pedusaart kohvriga järjekordsest majalävest üle astumas, Jaan Oadi viulilt mängimas ja Härä Venet harjaga kartuleid pesemas, näen Leida Laiust Ants Jõge küllastamas, näen filmipillerpalli ümbritsevaid vaikivaid Toomkiriku varemeid ja Juhan Muksi lumes põlvili Viiralti tamme ees, ning Tammsaaret naermas jne. jne.

ANDRES SÜÖT, režissöör, operaator, stsenarist

Suuremast osast Eesti dokumentaalfilmidest ei oska rääkida, nad on ununenud nagu eilsed ajalehed. Filme, mida uuesti vaadata tahaks, on vähe. Mida neis hinnata?

Kui Johannes Pääsuke 1912. aastal Setumaale läks filmivõtteid tegema, ei koormanud teda elu- ja kunstitõe, fakti ja kujundi, tõe ja vale, lavastuse ja eheda elu vahekorrad, veel polnud segamas selliseid siianigi ähmaseid mõisteid nagu autorifilm, reportaaz, publitsistlik film. Ja tänu jumalale!

Tähtis on see, et meie esimene filmimees tabas ikkagi «kümnesse» — tunnetas dokumentaalsuse esmaväärtust, oskas eraldada algaine.

Ja täna tahaks filmi «Reis läbi Setumaa» igat kaadrit aeglaselt, aegluubis, veel kord läbi vaadata.

Tegemist polegi filmiga, meieni on jõudnud vaid rida grupiportreesid, 26 inimtüpe, haruldasi oma loomulikkuses ja ajaloolises väärtuses.

Järgmine, minu jaoks põhimõtteline film, sünnib alles 60. aastate algul; selleks on Ü. Tambeki «Talupojad». Film on üks esimestest, milles näha üldistamisrüütu, tõsielu poeetilist mõtestamist ja (lõpuks ometi!) kujundi võitu diktoriteksti üle. Meeles püsib G. Kromanovi ja M. Põldre «Meie Artur» (1968). Vahest seetõttu, et kunagi varem polnud meie dokumentaalfilms nii põhjalikult ja ehedalt avanenud inimloomus, ilmsiks tulnud dokumentaalzanri enda võlu ja jõud.

P. Puksi «Juhan Liivi loo» ja M. Soosaare «Härä Vene maailma» autor tahaks ise olla. Nad lummavad mind oma esmaklassilise kunstniku- oskusega, mis tõstab meie dokumentaalfilmi viivuks harjumatu kõrgele.

Nähtuseks meie tasases filmielus on J. Müüri ja E. Säde «Künnimehe väsimus». Vaielda selle filmi vormi ja keele üle võib küll, hinnata väga või üldsegi mitte, kuid üks voorus, antud juhul olulisim, on autoritel olemas — nad püüavad probleemi lahendada, midagi muuta. Ja peab ütlema, et nad ei salli kokteili, mille koostisosadeks on tõde ja vale.

Viimasel ajal on filmitegijate hulgas märgata teatavat spetsialiseerumist. Omaette mõisteteks on kujunenud R. Marani loodusfilmid, H. Roosi-puu spordifilmid, J. Müüri ja E. Säde põllumajandusfilmid, P. Toominga fotofilmid, J. Guteva sõpruslinnade sari jne.

On's karta konveieriohtu? Mida säilitame järeltulijate jaoks? Mida üldse tähendab dokumentaalfilm ja missuguseid eesmärke ta teenib?

Poola filmikriitik J. Toeplitz: «Hea dokumentaalfilm on see, mida on huvitav vaadata ka 50 aasta pärast.»

Niisiis dokumentaalfilmi retsept paistab olevat lihtne — võimalikult rohkem tõelähedast (parem siiski tõest) visuaalset informatsiooni, millele lisada natuke autoriannet.

Filme tehes peaksime ka tulevikule mõtlema. Kunagi ju otsitakse meie filmidest sedasama, mida meie praegu J. Pääsukese omist.

Dokumentaalfilmidel, nagu paljudelgi asjadel siin maailmas, on oma saatus, neid hinnatakse korduvalt. Neil on kaks elu: üks ajutine, oludega vastavuses, mida hindame praegu, ja teine, mida hindavad meie järel-tulijad. See teine elu võib kesta ääretult kaua.

PEEP PUKS, režissöör, stsenaarist

Üksnes hingerahus võid hinnata tarkust ja tõde. Kuid keerled juba aastaid kinokarussellis, kus hoog võib vaibuda vaid jõuetusse, elad kolleegide kõrval üle nendegi õnnestumised ja ebaõnned, kaotad üheainsa hetkega teo- ja mõttekaaslasi... Ja tunned, kuidas võlg kasvab. «Suure kunsti» aeg saab mööda, mingi tabamatu «kunstitõe» juurest püüad elutõe poole. Püüad, aga elu on palju rikkam, kui aimata oskad. Inimesed mitmepalgelisemad, kui põgusal kohtumisel neid mõnel meetril fikseerida jõuad. Mis rääkida nende loomuse avamisest, sisekonfliktideni jõudmisest.

Filmisime doktor Juhan Ennulat. Mõni kuu hiljem ta suri. Sama juhtus Aurora Semperiga. Aastaid sai neil palju. Mis jäi arhiivi? Mõni minut linti. Sellistest inimestest! Tänavu sügisel võttis meid vastu Johannes Viira — kõigi poolt lugupeetud puusepp Mustlas. Nädalapäevad hiljem tuli Harry Rehel teda filmida juba mitte tööpingi kõrval, vaid tööpingil. Sargas. Film kaotab värvid mõne aastaga. Kümme-konnan pärast hävib praktiliselt kõik. Ometi kiirustame ajaga võidu. Ja tajud ses tõttamises, kui paljudes valdkondades jäävad inimesed vähesteski meetrites jäädvustamata. Ning mõistad ka seda, kui palju on andnud arvukad kohtumised endale, kui vähe kõigest saadust on jõudnud ekraanile. Kui kaugel seisad oma skeemides elutõest.

Saab siis dokumentaalfilm endas kätkeada midagi aastateks silme ees püsivat? Küll, kui mõtlen kolleegidele. Igaühelt on pidevalt midagi õppida. Meenutan tähtseid endale: Andres Söödi «Ruhnut», Mati Põldre-Grigori Kromanovi «Meie Arturit», Ülo Tambeki-Mati Kase «Eldoraado» algmaterjali, Mark Soosaare «Kihnu naist», Leida Laiuse—Arvi Iho «Jälgi lumel», Andres Söödi Kultuuriministeeriumile tehtud portreefilme. Või

episoodi kilkidega Valeria Andersoni—Mihkel Ratta «800 löögist», laulu Peeter Simmi—Nikolai Sarubini «Mitut värvi haldjatest», Peetrite — Toominga ja Ülevainu loomi Lasnamäe tuultes... Võiks pikalt jätkata. Raske on nimetada filme eraldi. Kergem on kinnitada, et ootan iga uut tööd Andres Söödilt, Mark Soosaarelt, Peeter Toomingalt. Nimetan kolme, tean, et riivan tahtmatult neljandat, nimetamata jäänud töökaaslast. Kuid tähtsam on, et Endel Haasmaa kinnitust mööda alustas mullu «Eesti Telefilmis» kuusteist noort. Võib-olla pooled neist ei väsi, neist pooled peavad valule vastu, üksikud on end juba paljutöötavalt ilmutanud. Meid saab rohkem, ja nii mõnigi inimene enam jäädvustatud. Sügavalt ning meeldejäävamalt, kui ise seda olen suutnud. Sest pinnapealsus — kas pole seegi vale tõsielufilmis.

HELI SPEEK, režissöör

Olen filmitegija, seepärast on mu arvamine ehk liiga subjektiivne. Endale sean sisimas eeskujuks kolme filmi: Tambeki «Eldoraado», Söödi «511 paremat fotot Marsist» ja Puksi «Juhan Liivi lugu».

Need tunduvad mulle parimaina, mis meil tõsielulisel materjalil loodud on. Tean, kui raske on dokumentaalfilmis dramaturgiat luua, kui leidlik ja tundlik peab olema vormiga balansseerimisel, et ometi mingi lüli kreeni ei kalduks. Selles mõttes on need filmid tõelised kunstiteosed ning loomulikult on nende mõju vaatajale suur. Sümpaatne on ka nende teoste lõpetatus, puhtus, elegantski. Veel üks asi — need filmid on ilmale tulnud nende endi jaoks väga soodsal ajal. «Marsifotod» ilmus siis, kui oli vaja puhata tööstus- ja põllumajandustemaatikast, mis oma konkreetsuse tõttu ei andnud vastust üldisematele probleemidele. «Eldoraados» avarus konkreetse tööstusteema piiratus, muututi üldinimlikumaks. «Juhan Liivi lugu»: tolle aja küünilis-ironilise proosa ja veiderdava luule foonil oli Liivi nukra lüürika poole pöördumine igatahes mõjus. Minu meelst on selle filmi osa meie kultuuris kaalukam kui näiteks toonasel põlvel.

Kaudselt olen ehk rääkinud ka elu- ja kunstitööst. Võiks lisada, et üleüldse on tõdefitsiit suur ning dokumentalisti tööpõld lai.

Mis puutub fakti ja kujundisse, siis oleks hea käsile võtta viimaste aastate nn. põllumajandusfilmid, mis sugestiivsuse mõttes on head, nad on õiged ja vajalikud; olen neid headeks pidanud. Kuid tundub, et need filmid ei ole pikaajalised. Faktid, mida esitatakse, olgu kui tahes rängad, ootamatud, totrad, ei mängi enam jumala tahtel. Tegijatel tuleks siin enam pingutada.

Viimasel ajal kaldun arvama, et dokumentaalfilmi stsenaarium peaks olema märksa pikem, töömahukam. Tundub, et teatud hulka kogemusi omades võib praktiliselt kõike ette näha, paljut aimata ja ootamatuste jaoks filmis kohta leida. Töömahukam stsenaarium räägib ju tegelikult suuremast süvenemisest materjalisse ja on igal juhul toeks.

Lavastus kui töömeetod on muidugi loba. Sest see on valetamine, pealegi läbinähtav. See on anakronism, 50. aastate meenutus. Kuid filmis võib olla kõike, mis ühe hea ja õige filmi puhul režissöörile vaja läheb, ka lavastust, ka valetamist. Lavastust ja ehedat elu ei maksaks aga konkureerima panna. Lavastus pühitakse ikka sisuliselt minema.

Iga hea film on tegelikult ühe inimese film, olgu see inimene siis operaator või stsenaarist või režissöör või on nad siis kõik erinevad. Ainult, et hea stsenaarist ja hea operaator ei suuda halva režissööri tagant küll kuidagi välja paista. Vastupidi võib see küll olla. Olen muide ka märganud, et halb režissöör ja halb operaator kardavad teineteist paaniliselt. Halb režissöör hoiab heast operaatorist künnete ja hammastega kinni. Kuid — väga hea operaatoritöö (seda märkab siiski igaüks) filmis, mil ei ole sisu (halb režissöör), toimib nii, et film mõjub kummalisel kombel rohkem tühjana (vist n.-ö. läikiva asja paradoks). Hea režissöör suudab siiski keskpärasest operaatoritööst teha jälgitava või siis vähe-malt keskmise filmi.

Meie reportaazi ja publitsistikat jälgides märkame, et need jäävad filmilindil praktiliselt ikkagi nn. päevakajaliseks dokumentaalseks mass-toodanguks. Üksikud paremad näited pole ka muud kui etaloniks sadadele ülejäänutele.

Tundub, et momendil peaksime rohkem rääkima hoopis filmikeelest. Jäägu sellised kategooriad nagu fakt — kujund, elutöde — kunstitöde ning lavastus või mittelavastus ehk veidi kõrvale. Filmikeel vajab puhastust. Pakun ehk üle!?

Juba ammu räägime televisiooni mõjust filmile. Kuid mõju on hoopis keerulisem ja salakavalam. Vanasti oli kõik nagu korralikum ja selgem. Kõik oli läbi uuritud ja paika pandud. Nüüd aga võib kõike, võib lasta lool vormitult lohiseda, proovimata sisu dramaturgiliselt organiseerida, võib kasutada montaaži kui ainult tehnilist vahendit, võib unustada kaadrikompositsiooni, võib mitte arvestada ajalise kulgemise printsiibiga. Vormiviimistlus hajub, ilmeks kaob.

Väljendusvahendite valikul ja kasutamisel võib mõistagi teha kõike, kuid samal ajal on kadunud igasugune leidlikkus. Sellist masstoodangut tuleb telerist päevas oma kümme tükki. Isegi önn, et neid nii palju on — neid saab teha igaüks — monteeri ja helitehnik — nende autoriisiks jääb aga kahjuks sama ebaoluliseks kui teatri muusikakujundajal.

Kuidas siis peaks dokumentaalfilm kui kunstiteos neist erinev? Mida enam, seda parem. Praegu on vist küll kõik nähtused üksteisega ohtlikult sarnased. Mingi uuenemine klassikalises suunas peaks silmapiirile tulema.

VALERIA ANDERSON, režissöör

Üksikute filmide esiletõstmine koos täpse analüüsiga võtaks palju aega ja seda mul pole. Sel puhul oleks vaja 23-aastase filmiprogrammi läbivaatamist ja analüüsi. Nii kaua olen töötanud «Tallinnfilmis». Võite kokku lugeda, kui mitu filmi ja ka head filmi on selle aja jooksul valmis tehtud!

Et aga mitte jääda võlglasteks teie küsimusele, nimetaksin selle 23 aasta jooksul kaht perioodi eesti dokumentalistikas, kui meie kõik tegime minu arvates nimetamisväärset tööd, kui meie eesti dokumentalistika ei aratanud huvi mitte ainult Balti vabariikides ja üleliidulises ulatuses, vaid kui huvitavamad pääsesid rahvusvahelisele areenile.

Esimene ajavahemik oli aastail 1966—1967 (peatoimetaja Peedu Ojamaa, osakonna juhataja Seima Leet).

Teine ajavahemik oli aastail 1975—1976 (peatoimetaja ja osakonna juhataja Enn Rekkor, osakonna juhataja asetäitja Vello Samm).

Neid perioode iseloomustas:

1. Täpne läbimõeldud poliitiline ja loominguiline programm.

Aluseks võeti parteidokumendid.

2. Toimetuse poolt võimaluse loomine eneseavaldusteks, samuti õhutamise loominguilisele tegevusele.

3. Žanriline mitmekesisus.

4. Toimetuse ja direktiooni soosiv suhtumine eksperimenti.

5. Majanduse ja loominguilise tegevuse kokkuviiimine (raskeim vastutegur meie elus).

6. Dokumentaal- ja mängufilmide toimetuse ja ka direktiooni koordineeritud tegevus ja täpne planeerimine.

7. Võitlus õiguse eest iseseisvaks tegevuseks.

8. Peatoimetaja ja toimetuse lugemine dokumentaalfilmide loomist oma elutöök.

Üks aasta kulus sel puhul täpsete plaanide koostamiseks, teine nende realiseerimiseks, kolmas loorberite löikamiseks (meenutage, mis aastatel olid üleliidulised peapreemiad määratud eesti dokumentaalfilmidele!).

Nende perioodide rohke materjal on tõestuseks, et meie dokumenta-

listide kaader on võimekas, et ta on mitmepalgeline, professionaalne ja poliitiliselt arenenud.

Iseloomulik on, et meie dokumentaalfilmide koondprogramm oli nii terviklik, et oli võimatu ühe või teise režissööri tööd programmist välja jätta. Tase oli kõrgelt professionaalne. Nii Tambeki, Andersoni kui ka Toominga jt. filmid olid erineva keele ja laadiga, kuid ühtmoodi tõepäraseid. Võib-olla hakatigi meid sellepärast nimetama dokumentaalfilmide eesti koolkonna esindajateks?

Arvan, et seitsaadiik peetakse ka meid nõukogude dokumentaalkunsti sotsiaalsete probleemide pioneerideks.

Loen, et kõigile teie küsimustele, ka tõe ja vale vahekordadest, lavastusest ning ehedast elust jne. olen vastanud.

PEET VÄINASTU, režissöör

Meie dokumentalistika kordaminekud ja tipud pole suutnud märkimisväärselt mõjutada üldpilti ega ole ka andnud põhjust vihjata mingi omapalgelise koolkonna olemasolule, nagu 60-ndatel aastatel juhtus Kirgiisias ja Läti NSV-s. Kuigi «Tallinnfilmis» ollakse üksjagu agarad ära märkima igasugu tähtpäevi ja juubeleid, on «filmivabriku» juhtkonna põhitöö — s. o. loometöö ja loovtöötajate kollektiivi kujundamine läinud paraja isevoolu teed. Filmidokumentalistika loomingulisel laevukesel polegi praktiliselt olnud enam-vähem arvestatavat kunstilist juhti. Ei saa ju viimasteks pidada neid regulaarseid tulijaid ja minejaid või ongi kogu mõte just selles kaootilises «Browni liikumist» meenutavas mõttetus virvarris? Seetõttu on ka üleliigse pallastiga koormatud filmipargas sügavale vette vajunud ja näib vaid vaikselt ühest merkantilsuse sadamast teise purjetamas. Kunstiookeani tundmatuid avarusi ja värskeid tuuli püütakse vältida... Võimalik, et need mõningad vihjed langevad kokku ka toimetuse ajendiga pöörata senisest suuremat tähelepanu eesti filmidokumentalistikale ja analüüsida tema arengut pidurdavaid faktoreid. Miks siis pole meie vabariigi dokumentaalfilmikunst terviknähtusena suutnud enda vastu laiemat huvi äratada? Elavad ju Maarjamaalgi INIMESED, kes sünnivad ja surevad, teevad tööd ja puhkavad, armastavad kedagi või midagi jne... Seega nagu oleks ka Eesti NSV territooriumil kõik filmikunstiks vajalik algmaterjal olemas, filmikunst tervikuna (ma mõtlen eeskätt dokumentaalfilme) aga ilmutab saamatust elunähtuste transformeerimisel kunstiteoseks.

Kunsti üheks erijooneks on teatavasti üksik- või globaalse nähtuse, indiviidi, tema olemuse, arengusisese ja -välise võitluse, sotsiaalsete kokkupõrgete jne. viimine tüüpilise üldistuse tasemele. Selles peitubki ükspuha missuguse (mis rahvuse) kunsti vastuvõtmise ja mõistmise võti. Me naudime, mõistame ja elame kaasa vene, rootsi, itaalia, hispaania, prantsuse, saksa kunstiteoste ainult tänu neisse kätketud üldnimlike kunstiüldistuste tõttu.

Paistab, et just viimastest jääbki vajaka meie filmidokumentalistikal. Kas ei tulene Eestimaa territoriaalsest väiksusest, paljude nähtuste ja indiviidide üldtuntusest üks petlik valem: «mina tean, sina tead, kõik teavad?» Kas ei loo too valem küllaltki laialt levinud (võimalik, et isegi alateadlikult) illusoorust kuju ja kujundi ühtsusest? Piisab ju meil vaid näha ekraanil vilksamas maestro G. Ernesaksa, olümpiavõitjaid J. Taltsi ja A. Pikkuusi, perenaiste lemmikut akadeemik G. Naani jt., kui need ekraani hetkekujud automaatselt muutuvad meile kunstilisteks kujunditeks. Me ju teame neist eelnevalt piisavalt palju. See informatsioonirikkus, tänu tema suhteliselt kergele kättesaadavusele (võimalus näha neid igapäevaelus, teleris, spordivõistlustel, ühised tuttavad jpm.) võimaldabki filmivaatajal lisada hetkekujule juurde omapoolset liha ja verd, luua endale enda kujund ühest või teisest subjektist. Seepärast meenutavadki paljud meie dokumentaalfilmid rohkem perekonnapiltide albumit.

Kui taoline «valem» võimaldab eesti dokumentalistidel mõnetigi toime tulla eesti vaataja esteetiliste vajaduste rahuldamisega, siis väljaspool vabariiki annab see «valem» kõigi tehingute tulemusena nulli või sellele ligilähedase tulemuse.

Ja paratamatult olen sunnitud rääkima professionalismist, igaks tööks vajalike töövõtete olemasolust ning nende vabast valdamisest. Filmikunsti spetsiks saab ikkagi see, kes on spetsiaalselt vastavat ala õppinud, kuigi võivad olla üksikud erandid. Kui aga erand muutub massinähtuseks, nagu praegu «Tallinnfilmis», siis pole head lootat. Ei ole liialdus öelda, et tänaseks on studio operaatoritepere valdavas enamikus «omandanud» ka režissööritarifikatsiooni, seda teed on hakanud käima ka filmikunsti teiste erialade mehed. On's neil kõigil omad tõsised loomingu- ja kavatsused? Ja kas kõik nad on saavutanud ka vastava professionaalse taseme? Kas on siis vaja filmikunsti kõige komplitseerituma elukutse latti nii palju madaldada, et ta igale studio lävepakku ületanule kergesti üleastutavaks peaks osutama? Peavad siis kõik tingimata režissöörid olema?

Kuid on ka meeldivaid hetki.

Vastates toimetuse küsimusele, nimetaksin dokumentaalfilmi «Hüvastijätt». Formaalset see polegi film, vaid ringvaade «Nõukogude Eesti» eriväljaanne nr. 10, 1971. aastast. Selle autoriteks on režissöör Peep Puks ja operaatorid Mati Kask, Toivo Kuzmin ja Arvi Kalk. Miks siis on need kümnekond ekraaniminutit nii pikka aega meeles seisnud?

Eelkõige oma erakordse hingestatuse ja täpse kujundite süsteemiga. Ei midagi üleliigset, laialivalguvat, segavat. Filmil (minu jaoks on see just film) on täpne pealkiri — «Hüvastijätt». Sellest jutt ongi. Filmi väärtus ei ole mitte ainult tema kultuuriloolisuses, samuti mitte selles, mida inimesed teevad (jätavad hüvasti ENSV rahvakirjaniku Friedebert Tuglasega), vaid selles, kuidas nad väljendavad oma suhtumist tollesse nukraste hetke, ja mida neile see päev tähendab. Milline nägude galerii! Milline inimeste hinge peegelpildi kunstiline üldistus! Erakordselt tugev emotsionaalne pilt! Briljantsed reportaažvõtted! Isegi kui te juhtuksite seda väikest filmi vaatama ilma helita, ei kaotaks te praktiliselt midagi. Operaatorid teadsid täpselt, mida oli vaja filmilindile kanda. Nende meisterlikkus seisnes selles, et nad oskasid sellest inimmurrust välja noppida just neid detaile, millest režissöör sai hiljem «ehitada» oma suure kunstilise üldistuse, mis lausa avastuse tasemel. Ja ausalt öeldes on isegi raske sellest võttegrupist kedagi esile tõsta — kõik nad töötasid suure innu ja üksmeelega, üksteist suurepäraselt mõistes. Märgin vaid, et nii kadunud Mati Kase kui ka Toivo Kuzminiga on seotud märgatav osa Peep Puksi loomingust.

Film «Hüvastijätt» on monteeritud täpse tundega, siia on lisatud ka kunstilisi «väljamõeldisi» (värelev küünlaleek «nutva» viiuli saatel jne.), kuid ükski detail ei lange välja stiilist ega tundu kunstilise eputamisena. Vastupidi, kõik teenib teemat.

Neil kaugetel aegadel sattus «Hüvastijätt» ka ühe filmidokumentalistide üleliidulise loomingulise seminari programmi, mis toimus Moskva-lähedases Bolševos. Et kaasa oli viidud ka «päris» filme, siis osutus meie kineastidele täiesti ootustevastaseks just «Hüvastijätule» osaks langenud tähelepanu. See fakt oli seda enam tähelepanu vääriv, sest praktiliselt polnud mitte keegi kohalviibijaist varem Tuglasest midagi kuulnud. Kuid kõik nad tegid ühe tähtsa avastuse: Eestis on olnud üks suur ja rahva poolt armastatud kirjanik, kelle loomingust austajad on nüüd tulnud teda viimsele teekonnale saatma, temaga hüvasti jätma... Võib-olla ma eksin, kui arvan, et see fakt on jäänud üheks väheseks (kui mitte ainsaks) hetkeks Eesti filmidokumentalistikas, kus viimane end nii võimsalt maksma pani.

UNO HEINAPUU, toimetaja

Aastate jooksul on püsiväärtusi kogunenud päris kenake hulk. Täiesti arvestatav kogus vabariigi kultuurilukku. Dokumentaalfilm on mitmetahuline, kõikehaarav, vastuoluline ja kirev nähtus nagu elu isegi. Ei oska seetõttu kõiki filme ühe mõõdupuuga mõõta ega üheselt hinnata. Erinevus materjalis ja teostuses on liialt suur, ühe väärtused on teise miinused.

Targa teooriaga targutamata näeb asi välja üsna lihtne: elav inimene, sündmus, nähtus, olustik (kõik tõsieluline materjal) — seega fakt — on dokumentaalfilmi vajalik eeltingimus. See on elutõde, mis muudab filmi dokumentidiks, ajakroonikaks, jäädvustajaks, aga ei muuda teda veel kunstiteoseks. Seda oskavad meil teha peaaegu kõik dokumentalistid. Teha aga tõsielust dokumentaalsete vahenditega kunstiteos, mille eripäraks teatavasti kujunditekele kasutamine — seda oskavad kahjuks vähesed. Seepärast lükkakski filmide nimetamise tahapoole ja tõstaks esile Andres Söödi, Peeter Toominga, Peep Puksi, Mark Soosaare, Valeria Andersoni, Ülo Tambeki jt. (järjestus juhuslik) loominguga. Nemad on kunstnikud, mitte ainult ülesvõtjad, jäädvustajad, jälgijad.

Paralleelselt on «Tallinnfilmis» arenenud teine, publitsistlik suund, mille põhiväärtus reportaazlikult käsitletud fakt, probleem. (Menukamad esin-lajad Jüri Müür, Enn Säde jt.)

Pilt on siin alasti tõde, ei mingit vigurdamist ega pettust. Tekst — arvud, faktid, statistika ja järeldused + sünkroonesinemised. Ometi on kõik ühel meelel, et informatsiooni edastamiseks on ajaleht sobivam. Tõsi, aga pildirida on mõjusam suhtumiste ja hoiakute kujundamisel, tendentside süvendamisel, arvamuste mõjutamisel. Need filmid on mõtlema-panevad, vahetud, isegi teravad. Nad on samuti elust endast, tehtud selge autoripositsiooni ja julge kodanikutundega. Ja ei mingit kujunditega mängimist, isegi mitte ebaõnnestunud katsed selle poole. Vaevalt neid filme saab nimetada kunstilisteks. Aga on seda siis nii väga vaja, kui nad täidavad hästi oma otstarvet? Filme nagu «Võõras higi», «Adra järel», «Roheline pomm», «Narri põldu üks kord...» jt. on korduvalt esile tõstetud, premeeritud ja auhinnatud väga soliidsetel festivalidel.

Ja ikkagi ei kummuta miski väidet, et kujundliku lahenduse korral oleksid nad veelgi mõjusamad. Seda kinnitab kas või üksainus näide — A. Söödi «Jaanipäev». Samuti publitsistlik, samuti probleemfilm. Aga ta jääb nauditavaks kunstiteoseks ka tulevikus, mil jaanipäeva enam võib-olla ei mäletatagi ja filmis käsitletud probleemid ammu-ammu päevakorralt ära. Küllap sellepärast, et kunstikeelel on mingi püsiväärtus. Kaasaegses dokumentaalkunstis on «Jaanipäev» unikaalne nähtus, milliseid õnnestub eluea jooksul väga harva kohata, rääkimata sellest, et niisuguseid filme sünniks igal aastal.

Pole kuulnud ega lugenud, et elu- ja kunstiteo vahekorrad publitsistlikus probleemfilmis oleksid rahuldavalt selgeks vaieldud. Seega võiksid areneda mõlemad suunad, kuni saame targemaks või öeldakse, et kunstilis-kujundlikke probleemfilme pole üldsegi vaja.

Dokumentaalfilmis kahaneb võimalus, et ta on küll kunstiteo, kuid puudub elutõde, minimaalseks. Kui seda saab väita, pole tegemist dokumentaalfilmiga, vaid paremal juhul odava võltsinguga.

Vale ja võltsingute tungimine tõsielufilmi johtub enamasti lavastustest, mis on põhimõtteliselt dokumentaalfilmiväline nähtus. Kuid mitte igasugune lavastus. P. Puks, rääkides Mart Saare abielust («Põhjavaim»), paneb pruudipärja mööda jõevoolu alla libisema, tahtes piltlikult mõista anda, et sellest abielust head nahka ei tule; ka see on puhas lavastus. Ent niisuguse lavastusega ei peteta kedagi, režissöör avab mõtet kujundite kaudu. Kui aga inimene pannakse režissööri tahtel kaamera ette tegema midagi niisugust, mida ta tavaliselt ei tee, või veel halvem — talle pannakse suhu režissöörile vajalikud sõnad, siis on see juba kurjast, siis on tegemist teadliku pettusega.

Etteplaneerituse ja eluootamatuste vahekorrad ei ole probleem omaette.

väga head filmid «Aastad» ja «Allika poole mineja» ette planeeritud, eelnevalt läbitöötatud materjali, kompositsiooni ja tegelastega. Ootamatuste jaoks seal suuremat kohta ei ole. «Allika poole mineja» on lisaks veel suures osas lavastus, mistõttu kriitikud jätsid selle huvitava filmi targu puudutamata. Peaaegu igas oma filmis püüab P. Tooming ühendada elulist materjali mängufilmi elementidega, tehes seda seejuures avalikult, midagi varjamata. Võib tekkida raskusi žanrimääratlusega, kuid kusagil ei eksi autor elutõe vastu. Need on tema vaataja mõjutamise vahendid, tema keel, tema suhtlemismeetod.

Samas on A. Söödi kaamera valmis igasugusteks ootamatusteks nagu püstol vesternis: märkab, tulistab ja kummaline — enamjagu tabab. Ootamatused pakuvad teinekord enamat kui stsenaarist ja režissöör eales oskavad ette näha, peab ainult teadma, mida ja milleks tulistada. A. Söödi paelub eelkõige just ehe elu, kus ootamatused on tihtilugu võtmeks idee juurde. Ja küllap siit tuleneb ka see, et pisidetailid hakkavad väga ilmekalt kõnelema, et raske on leida tema filmides plaani, mis ei kannaks mõtet või millel poleks otstarvet.

Seega võib häid tulemusi saada nii põhjalikult ette planeerides kui ka eluootamatusi jahtides, kui tegijad austavad elu- ja kunstitõde.

Kui tõsielufilmis pakutakse ainult lakeeritud ilupilte, kui otsitakse eranditult positiivset ja välditakse kõige igapäevasemat reaalsust (rääkimata negatiivsest), siis pole see veel kuigi suur häda. Vähegi kogemustega vaataja saab sellisest ühekülsusest üsna ruttu aru ja ei võtagi pakutut tõe pähe, tal on kahju raisatud 10—20 minutist.

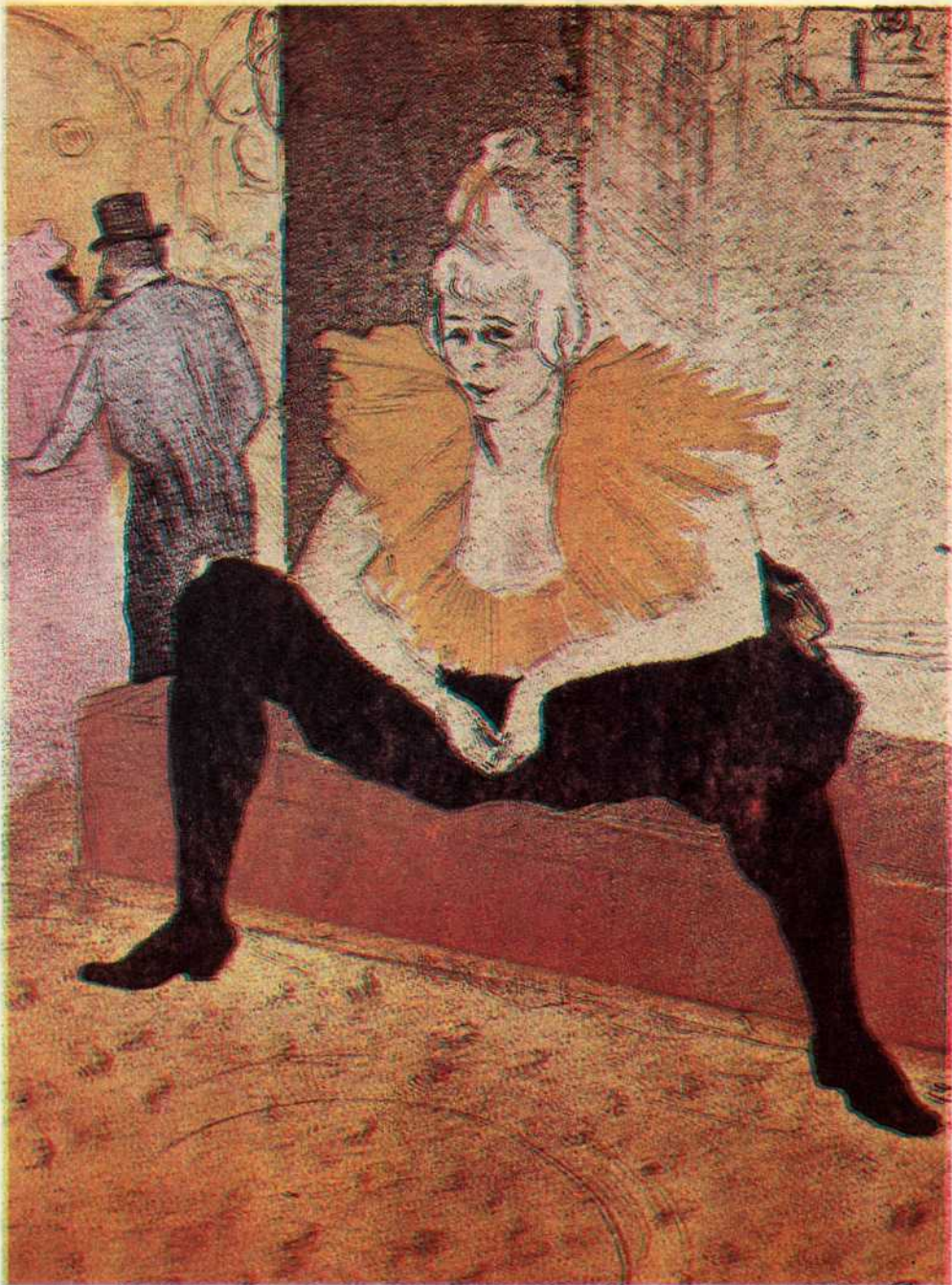
Halvem on lugu dokumentaalfilmi peamise huviobjekti — inimese endaga. Rõõmisi luuakse filme, nii meil kui mujal, kus näeme kangelase fassaadi, aunimetuste, autasude ja ordenite sära, kuuleme suurte tegude loetelu jne. Kõik see on tõde, kuid sama, mis oleks näitusel poolenisti kinnikaetud maal. Ka kõige positiivsemal, ülikõrge teadlikkusega kangelasel on olemas teine — inimlik pool. Ei otsi ju ükski dokumentalist inimeses negatiivset, kuid inimlikkust otsib ta küll. Paroodialikkuse võtad teadmiseks (seda võisid ka enne teada), inimlikkus läheb aga hinge. Inimlikkus avab isiksuse, isiksuse kaudu jõutakse karakterini. On lihtsalt kahju, kui ühiskonna tuntud ja teenekad tegelased, mitmekülgsed isiksused, jäävad ekraanil vaid plakatitulpadeks või loosungihüüdjateks.

Tundub, et viimasel ajal on inimese kõige usutatavamalt ja mitmekülgsemalt vaatajani toonud A. Sööt ja M. Soosaar. Inimesed lihas ja verest oma individuaalsuse, nõrkuste ja jõuga. Ka selleks on vaja tihti püstoliga võrdset kaamerat ja tegija ausust, leidlikkust ja taktitunnet. Ka Soosaar ja Sööt provotseerivad vahetevahel oma kangelasi, provotseerivad neid ennast avama, mitte valetama või ütleva soovitud tõde. Viimase aja parimad saavutused isiksuse vahendamisel ongi minu arvates A. Söödi «Reporter», «Arnold Matteus», «Johannes Võerahansu», M. Soosaare «Pühapäevamaalijad», «Härja Vene maailm», «Jaan Oad».

Tihti räägitakse, et dokumentaalfilmis on peamine mitte elu ülevõtmine, vaid elu oskuslik jälgimine. Oige. Aga kas meie paremad dokumentalistid ei oska juba ka mõtestada jälgitud elu? Viimaste aastate filmid, nagu A. Söödi ja M. Soosaare eeltoodud tööd, P. Simmi «Mitut värvi haldjad», P. Toominga «Linnaloom», ka H. Drui «Koit ja Hämarik» ja mitmed teised peaksid seda veenvalt kinnitama.



A. Watteau. Itaalia komõdiandid. 1720.



H. Toulouse-Lautrec. Istuv Cha-U-Kao.

Teatrinädal NSVL — 60

13.—20. detsembrini 1982. aastal toimus Tallinnas NSVL moodustamise 60. aastapäevale pühendatud teatrinädal, kus kõik Eesti NSV teatrid näitasid oma temaatilisi uuslavastusi. Külalistena osalesid üritusel Moskva teatrikriitikud Rimma Kretšetova, Mihhail Švõdkoi ja Aleksandr Minkin. Alljärgnevalt vahendame muljeid Tallinnas nähtud etendustelt.

MIHHAIL ŠVÕDKOI

Tundub, et eesti teatrid on juubelile lähenenud sisuliselt. Pöördumine vennasrahvaste ühe või teise draamateose poole on olnud põhjendatud ja mõtestatud, ma ei näinud ühtegi n.-õ. linnukese pärast tehtud tööd. Ütleksin seda isegi sellise suhteliselt ebaõnnestunud lavastuse kohta nagu «Laul armastusest» TRA Draamateatris. Aluseks oli ju võetud üks kaunimaid kasahhi legende, pealegi veel nende kirjandusliku patriarhi Gabit Músrepovi vahendatuna. Teater oli teinud oma töö tarviliku tõsidusega,

mulle tundub vaid, et lavastaja (A.-E. Kerge) poolt valitud stiil lahjendas legendi ning etendus ei jõudnud vajaliku mõjuni, meenutades pigem lastehommikut.

Kogu juubeliafišš peegeldab väga laia valikuspektrit — nõukogude klassikast (V. Višnevski, V. Majakovski, M. Kuliš) vennasvabariikide noorte dramaturgide esmalavastusteni (S. Zlotnikov, L. Razumovskaja). V. Arro ja A. Kazantsevi uued näidendid jõudsid Eestis lavale aga praktiliselt üheaegselt esietendustega Moskvast. Ma arvan, et see on suurepäraseks näiteks tänapäeva nõukogude teatrikunstis esinevast integratsioonist. Sellise huvi poolest «uue laine» dramaturgide vastu on Eesti liiduvabariikide seas kindlalt esikohal. Need näidendid vajavad aga lavaliseks õnnestumiseks väga täpset režissöörimõtet ning selget püüdlust maksimaalse sotsiaalse üldistusjõu poole. Nägin seda Noorsooteatri lavastustes «Armas õpetaja» (lavastaja K. Komissarov) ning «Seda teed...» (J. Allik), Rakvere Teatri lavastuses «Ja katkeb hõbedane pael...» (U. Al-



Mihhail Švõdkoi



Aleksandr Minkin



Rimma Kretšetova

A. Reinsalu fotod



G. Muserpovi «Laul armastusest» V. Kingissepa nim. TRA Draamateatris (lavastaja A.-E. Kerge).

G. Vaidla foto

lik) ning «Vanalinna Studio» etenduses «Naiskond» (E. Baskin). Seal oli läbi mõeldud, milliste mõtete ja tunnetega peaks publik saalist lahkuma. Vastutus vaataja ees ja ka vastutus dramaturgi ees, kelle teoseid pole suvaliselt ümber aktsenteeritud, on neis lavastustes selgesti tunnetatav.

Kõigis juubelilavastustes, ka klassikateostel põhinevates, on uuritud tänapäeva elulisi probleeme, tehtud seda rahulikkult ning targalt, see on alati olnud eesti teatri iseloomulik joon; teie etendustes on intellektuaalne laeng ikka olnud esiplaanil. Eriti oluliseks pean nähtud lavastuste juures seda, et teatrid on andnud endale selgelt aru tänase vaataja vajadustest. Need pole lavastajate eneseteostustungist sündinud teosed, vaid kantud ilmselt soovist jõuda vaatesaali, tabada sinna tänavalt kaasa toodud atmosfääri ning haarata vaataja otsesesse dialoogi dramaturgi ja teatriga.

Seekordse Tallinnas-käiguga seoses tahaksin rääkida mitmest rõõmustavast nähtusest. Ma sain siin jälle üle elada neid harvu, kuid alati lootusrikkaid hetki, mis on seotud uue loominguks kollektiivi sünniga — «Vanalinna Studio» etendusel olin esmakordselt. S. Zlotnikovi «Naiskond» E. Baskini lavastuses

polnud puudusteta etendus. Eelkõige torakas silma mõne näitleja oskamatus töötada publikuga lähikontaktis. Kuid sellele vaatamata avas ta mulle ukse vägagi huvitavasse teatrisse, ühesse vähestest satiiri- ja komöödiateatritest meie maal (kõrvutamiseks pakuvad alust vaid Moskva Satiiriteater ja Leningradi Komöödiateater). Arvan, et Tallinnale on seda tüüpi teatri sünni väga kasulik ning tahaksin soovida E. Baskini kollektiivile õnnelikkust.

Teine kunstinähtus, millel tuleks eraldi peatuda, on lavastus «Nii hukkus Guska» Eesti NSV Riiklikus Vene Draamateatris. Sellesse teatrisse on asunud peanäitejuhina tööle seni Leningradis töötnud ja teatriringkondades üsna tuntuks saanud Nikolai Šeiko, kes oma esimeseks lavastuseks võttis näidendi, mida meie lavadel pole juba ammu mängitud. Ta on valinud oma teosele väga huvitava, ütlesin, satiirilise pastoraali stiili. Lavastus kõneleb selgesti võimatusest ajaloo käiku tagasi pöörata, ajalugu üle kavaldada. «Ära oodata», «mitte osaleda» on mõnikord elujõuline ka tänapäeval, N. Šeiko lavastus näitab sellise mõtteviisi kandjate armetust. Valminud on väikekoodanliku olesklemise vastu suunatud andekalt tehtud ere l'avastus, mille üle on põhjust tõsiselt

rõomustada, eriti veel, kui silmas pidada kriisiseisundit, milles Tallinna Vene Draamateater on viimastel aastatel olnud.

Rääkides juubelidekaadist, ei saa mööda minna RAT «Vanemuise» lavastusest «Jegor Bulõtšov ja teised», mida Moskva vaatajad ja ajakirjandus on juba hinnanud. Tegemist on väga tõsise tööga, mis näitab K. Irdi sügavat sidet vene psühholoogilise teatriga ühelt poolt, aga teisest küljest selle teatrimõistmisega, mis oli omane Irdi põlvkonna lavastajatele Eestis. Läbimõeldud ning detailitäpse lavastuse teeb eriti huvitavaks peategelase Jaan Toominga osalahendus. Vene vaataja jaoks on see täiesti ebatavaline Jegor, mis ei vasta ühelegi senisele legendile ja versioonile tolle osa esitamisest. Irdi lavastus annab tunnistust «Vanemuise» kõrgest lavakultuurist ja sellest kasust, mida toob küpse režiimeistri loominguline liit niisuguse suurepärase näitlejaga nagu Jaan Tooming.

K. Komissarovi lavastatud A. Gelmani «Silmast silma kõigiga» kuulub minu arvates kummalisel kombel samasse teatrisuunda kui Irdi «Jegor Bulõtšov». Komissaroviga käib kaasas lavastajapubliktsisti kuulsus. Kõnealuses lavastuses pole ta loobunud saavutatust, vaid on püüdnud psühholoogilise teatri vahenditega jõuda sellesamani, mida seni taotles otsejoones saali pööratud teatri

võtetega. Minu arvates on rüel siin tegemist Gelmani näidendi ühe kõige peenema ja süvapsühholoogilisema tõlgendusega nõukogude laival. Mõlemad näitlejad — nii L. Komissarov kui ka E. Kraam on mõistnud oma kangelasi põhjani ning näitavad neid väga inimlikult. Tegemist ei ole moraalseste väärdjate või hüsteeriliste süüdistajatega, vaid üsna tavaliste, meietaoliste inimestega. Lavastus on erakordselt rikas just igapäevase, normaalse elu nüansside poolest ning see inimlik soojus, millega ta on loodud, võimaldab kangelaste üle kohut mõista nii, nagu mõistaksime kohut iseenda üle meie igapäevaste kompromisside eest, mis antud juhul on viinud traagilise tagajärjeni. «Silmast silma kõigiga» lavastus avas mulle esmakordselt Komissarovi kui psühholoogilise protsessi ja nüansi meistri, jättes täiel määral püsima ettekujutuse temast kui aktiivsest, enrgiliselt maailma asjadesse sekkuvalt kunstnikust.

Teatrinädal Tallinnas näitas selgesti, et praegune Eesti teater püüab endasse ammutada kõike parimat, mida pakub meie paljurahvuseline dramaturgia ning üldine teatriprotsess. Rõõm oli tõdeda, et rahvuslik piiratus ja endassesulgumine on teie lavastajatele ning näitlejatele võõras.

ALEKSANDR MINKIN

Esimesena nägin Tallinnas K. Komissarovi lavastust «Armas õpetaja». Mulle tundus, et kaudsed režiivõtted mõjuvad selles etenduses tugevamini kui näitlejate mäng. Täiskasvanud inimest tänapäeval vägivallaga enam ei üllata. See tõttu mõjus «Koolivalss» tunduvalt jube-damalt, kui noore publiku naeru saatel minevad vägivallastseenid. Selle laulu pähekulunud kaunid sõnad kontrasteerivad õpetajanna enesetapuga ja kui koolihoone igavestena näivad alussambad hakkavad valsitaktis kõikumama, mõjub see kujund mulle vapustavamalt kui mõrgavad lõviskulptuurid S. Eisensteini filmis «Soomuslaev «Potjomkin»». Ma ei protesteerinud lavastuse traagilise lõpu vastu, sest mulle tundub, et Jelena Sergejevna ei lähe vabasaruma mitte põhjusel, et tal «avanevad silmad», vaid



A. Kazantsevi «Ja katkeb hõbedane pael...» Rakvere Teatris (lavastaja U. Allik). Andrei — Arvi Mägi, Inna — Helgi Annast.

H. Kõssi foto

seetõttu, et ta tunnetab oma professionaalset küündimatust, kutsetöös valetada iseendale on aga kõige raskem.

Ka K. Komissarovi teises lavastuses — A. Gelmani «Silmast silma kõigiga» — mõjusid kaudsed vahendid mulle tugevamini kui otsesed. Me nägime inimesi, kes vaatamata oma tülitsemisele hakkavad täna üheskoos katkirebitud kümnerublalisi homme üheskoos kokku kleepima. Ja nende lõpmatud jutud rahast ning ametikõrgendusest on lavastaja poolt vastandatud ning läbi põimitud «Booleroga». Kuidas Golubevid ka ei püüaks kõnelda kõrgetel teemadel ning ennast paremana välja pakkuda, ei vasta nende hinge tase M. Raveli geniaalsele muusikale ning see ületamatu dissonants on minu kõige meelde jäävam mulje sellest lavastusest.

Näidendiga «Seda teed...» olin varem hästi tuttav, samuti lavastusega Moskva Kunstiteatris. Pean ütleva, et Tallinna lavastusega nõustun ma enam, sest ta väljendab täpsemini mõtet, mis on dramaturgi erutanud selle näidendi kirjutamisel. Tegemist on eesmärgikindla lavastusega. Ja veel hämmastasid mind detailid, see, et mõned episoodid ja laused näidendist muutusid mulle arusaadavaks alles eestikeelsel etendusel. Näiteks malemängu võtsin ma Moskvast vastu kui olustikuliselt krestomaatilist tausta vendade stseenis toimuvale — on ju teada, et Uljanovid armastasid malet mängida. Ning alles Tallinnas sain aru, et just seal peitub näidendi võtmelause — «Kui oled puudutanud, siis käi!» Aleksandr on puudutanud vigurit, millega käimine viib teda hukule, kuid reeglid on halastamatud, ta peab käima! Ma ei pea seda näidendit eriti heaks, kuid selle lause pärast hakkasin autorit rohkem austama: tolle teksti on A. Remez teadlikult loonud, ta väljendab väga täpselt Aleksandri seisundit. Minu pilku kõitsid ka lavastuse mõningad raamistuselemendid. Eelkõige Aleksander III tiitlite loetelu etenduse alguses ning ovaalsed, inventarinumbrilised monogrammid lava külgedel. Ning kui ma nägin inventarinumbrit ka tapalaval, sai mulle selgeks lavastaja ning kunstniku idee loendamatu kroonutiitlitega kroonulikust Venemaast, millele vastandub üksik, oma hukkumist



A. Gelmani «Silmast silma kõigiga» Noorsooteatris (lavastaja K. Komissarov). Andrei Golubev — Enn Kraam, Nataša Golubeva — Luule Komissarov.

G. Vaidla foto

tunnetav poisike. Oluliseks puuduseks lavastuses «Seda teed...» peaksin pauside lavastajapoolset täpsustamatust ning näitlejatepoolset väljamängimatust. Eriti annab see tunda Aleksandri puhul, keda kõik küsitlevad, üle kuulavad ja kelle puhul tahaksime väga näha küsimuste läbielamise ning vastuste formuleerimise aega, mitte aga kohest tekstilist reageeringut. Ka meie tahaksime sisse elada neisse otsingupiinadesse, mis Aleksandrit vaevavad, praegu käib piinlemine

enamjagu sõnades, vastused on aga tegelikult valmis.

S. Zlotnikovi näidendit «Naiskond» pean ma nõrgaks. Mulle ei meeldi, kui mind sunnitakse poolabsurdsetes segadustes otsima sügavmõttelisi assotsiatsioone ning allusioone, mind on see ära tüüdanud. Lavastuses jättis kõige tugevama mulje finaali, mil pärast kõiki vaidlusi, keerutamisi ning sabotaaži alustavad tüdrukud mehaaniliselt ning tui-malt treeningut. Ning kõik nende hiljutised ilusad fraasid armastusest, kunstist, lastest jms. haitusid julma paratamatuse ees. See oli hetk, mis tõepoolest jõudis minuni ning vapustas. Näitlejate koosseis «Vanalinna Studios» tundus olevat ebaühtlane, liialt palju oli üle-mängimist nii miimikas kui ka liikumises.

Lavastuse «Nii hukkus Guska» juures rõõmustas mind eelkõige saavutatu kunstilisus. Me räägime palju etenduste ideoloogilisest ja sotsiaalsest kõlajõust, hoopiski vähem aga nende kunstilisusest, mis antud juhul oli aga primaarne. Kõik oli seal stiiliühtne — kujundusdetailidest kuni sõna intoneerimiseni, kõik oli antud unistavas, mugavust otsivas laadis. Neil väikekoodanlikel punapõskseil neidudel on täiesti ükskõik — tsaar või revolutsioon, bolševikud või valgekaart — peaasi, et oleks vaikne ja soe. Väikekoodanlast on tavaliselt näidatud põlgusväär-sena, seekord aga kutsub ta esile halet-suse. Mõistagi ei kujuta Guska seitse tütart mingit reaalselt ohtu, kuid Guska ise (L. Ševtsov) mängib meile ehmatava hetke, kui ta hakkab arutlema väikekoodanlase paljunemisest: seitse tütart saavad igaüks seitse last jne. geomeetrilises progressioonis. Ning Guska sõnad arv-vest, mille meile esitab miljonitena palju-nenud väikekoodanlane kõlavad hoiatavalt ja ähvardavalt. Ja sel momendil saal ei naera, kuigi etendus ise on väga naljakas.

RIMMA KRETŠETOVA

Tavaliselt on mul Eestist lahkudes väga selge ettekujutus — ühed etendused meeldisid ja teised ei meeldinud. See-kord on asi segasem, sest mu positiivsed ja negatiivsed muljed jaotuvad lavas-tustesiseselt, kuigi ka nüüd meeldisid

mulle mõned etendused jäägitult. Enamik teie poolt juubeliafiišil pakutud repertuaar-ist on pärit meie dramaturgia uusloo-mingust ning seni ei tea veel keegi, kui-das neid näidendeid lavastada nii, et nad sajabrotsendilisel mõjule pääseksid. Seetõttu on minu vastuolulised muljed sama loomulikud kui nende näidendite ja lavastuste endi vastuolulisus. Praegu on üleliiduliselt levinud kindel arusaam et «uue laine» dramaturgid on väljen-danud palju huvitavat, kuid lavastajad n.-õ. jäävad maha, nad ei oska leida võtteid nende näidendite avamiseks. Tal-linnas nähtud etendused, eelkõige Merle Karusoo lavastatud «Näete, kes tuli», aga ka «Naiskond» «Vanalinna Stuu-dios», purustasid minus selle veendum-ise ja juhtisid tähelepanu näidendite endi puudustele ja vastuoludele, millele arukas lavastajaanalüüs paratamatult põrkub. Nii näiteks on V. Arro näidendi teises vaatuses autoripositsioon väga laialivalgub ja ebamäärane. Muidugi võimaldab see kõige erinevamaid lavastaja-tõlgendusi, kuid selline ebamäärasus on minu arvates vastuolus autori enese pak-utud inimmaterjaliga, karakteriloo-gi-kaga. Karusoo põrkaski kokku näiden-dis peituvat reaalse takistusega ja tõi selle esile, ning mitte juhuslikult ei osu-tunud kogu loos kõige huvitavamaks tegelaseks juuksur King. Just temas on dramaturg avastanud sotsiaalse nähtu-se, selle täpselt välja joonistanud ning loonud uuelaadse kangelase meie laval. Ja, mis eriti oluline, autor pole seejuures Kingile lähenenud pinnapealse ühetä-henduslikkusega, nagu ta teeb näiteks saunamehe ja baarmeni puhul. On rõõ-mustav, et Karusoo tunnetas täpselt seda uut, mida sisaldab V. Arro näidend, nõorel näitlejal M. Oopkaubal on aga õnnestunud oma mänguga avastatud hästi edasi anda. Just see on lavastus, kus minu jaoks piir väga huvitava ja ebaõnnestunu vahel jookseb selgelt eten-duses eneses.

Samuti on asi ka «Naiskonna» puhul. Mulle tundub, et kui oleks olnud või-malik lahendada kogu näidend samas laadis, nagu mängib M. Klenskaja Alev-tinat ja E. Nuter Juvani, siis võiksime kindlasti rääkida õnnestumisest. Kuid teised näitlejad mängivad üsna tavalises teatraalses maneeris, püüdes enda sise-

muses toimuvat kohe välja pakkuda füüsilises tegevuses, saavutamata aga seejuures vajalikku vahenditust. Ja ka selles lavastuses ilmneb dramaturgi viga: esimene vaatus ei anna kätte õiget võit näidendi tõelise olemuse mõistmiseks, temas peituvat üldistusmäära ja konkreetsest olustikust võõritatud absurdismi tabamiseks, need ilmnevad selgelt alles teises vaatuses.

Kõige keerulisem on lugu Noorsooteatri lavastusega «Armas õpetaja». Siin on teater põrkunud dramaturgias peituvale üsna lahedamatule raskusele. L. Razumovskaja näidend nagu ka teised «uue laine» näidendid on äärmiselt suure tõesumääraga ning nõuavad ka teatrit äratuntavat tõelisust kõiges, sealhulgas ka tegelaste vanuses, sest sellest lähtub tegelaste psühholoogia ja käitumisloogika. Kui vaataja tabab vastuolu selle vahel, mis tegelased talal teevad ja mida nad oma vanusest lähtudes peaksid enesest kujutama, siis kaotab näidend väga paljuski. K. Komissarovi lavastus ongi sellele karile jooksnud. Situatsioon, mida L. Razumovskaja kujutab, on keeruline, terav ja jube, samas aga sotsiaalselt väga täpselt määratletud just seetõttu, et omame selget ettekujutust, kellest me konkreetselt räägime — praegustest keskkooliõpilastest. Näitlejate endi vanusest paratamatult lähtuv ebamäärasus muutis ja vaesestas minu arvates seda etendust algusest peale, kuigi mõistsin, et tegemist on lavastuslikult täpse, ausa ning sotsiaalselt probleemi väga madala valulävega avava tööga. «Armas õpetaja» on hea lavastus, kuid see näidend vajab mitte näitlejaid, vaid teatrikooli õpilasi, kes on vanuselt lähedasemad oma koolilastest kangelastele.

Lavastus «Nii hukkus Guska» üllatas mind kõigepealt sellega, mida lavastaja võib võõralt kollektiivilt lühikese ajaga siiski kätte saada. Minu arvates on N. Seikol õnnestunud muuta Tallinna Vene Draamateatri trupi harjumuslikku lavalist intonatsiooni. Ta on võlnud näitlejailt välja satiirilise-romantilise värvingu, mis on esteetiliselt struktuurilt keeruline kõlavärv, kuid ometi õnnestub see üsna paljudel osalistel, eriti aga L. Sevtovil. Teiseks rõõmustavaks momendiks selle lavastuse puhul on režis-

sööri mõtet toetav kunstnikutöö. Mulle tundub, et soov otsida näidendile kujundlik-ruumilist lahendust üheskoos kunstnikuga, on eesti teatris vähenemas, lavastused kaotavad seetõttu paljuski. M. Kitajevi töö lavastuses «Nii hukkus Guska» võib meeldida või mitte, mina tahaksin aga esile tõsta kunstniku võrdväärse osalemise printsiipi ennast, mis eesti teatrisituatsioonis on praegu kahjuks tõepoolest erandlik.

Hinnatav on, et Pärnu Draamateater ja Ingo Normet otsustasid jõudu proovida nii keerulise teosega nagu V. Majakovski «Saun». Väga huvitavalt mängib selles lavastuses Pobedonossikovi Mihkel Smeljanski, kes on viimastel aastatel tugevasti edasi arenenud karakterite sügavama ja mitmepalgisema avamise suunas. Paljugi on I. Normetil selles lavastuses õnnestunud, kuid vaieldavana tunduvad mulle ulatuslikud käriped näidendi paatoselis-positiivses osas, kõiges selles, mis on seotud leiduritega. Imelikul kombel pole see suurendanud näidendi satiirilist kõla, vaid vastupidi, kitsendanud seda, teinud lavastuse näidendiga võrreldes vähem teravaks. Asi on selles, et just positiivsete jõudude selges konfliktis Pobedonossikoviga avaneb temast lähtuva kurjuse tõeline suurus ning tekib tragism, sest me näeme, missugusele inimmaterjalile ta vastu seisab, millised inimesed heidetakse sellise võimukandja poolt üle parda. Seda teemat nõrgendades taandub näidendi mõte aga järjekordsele estraadlikule bürokraadi väljanaermisele. Me ei näe enam seda kurja, mida bürokraat sünnitab, vaid lihtsalt bürokraadi portreed; see on samuti huvitav ja vajalik, kuid mulle tundub siiski, et kartes liigset paatoslikkust, on teater lihtsustanud oma otsinguid selle näidendi avamisele.

Selge ja intellektuaalselt tervikliku mulje jättis mulle lavastus «Seda teed...» Tundub, et «uue laine» dramaturgia nõuab näitlejatelt mõningat lahtiütlemist tavalistest, välistest osaloomevahenditest, mille põhjal me oleme harjunud hindama näitlejatööd. Just lavaloleku lihtsus, sisulise arusaamise täpsus ning soov tuua meieni mõte, mis rollis elab ja areneb kogu lavastuse vältel — need omadused on nüüdisaegse dramaturgia mängimisel esmatähtsad. Ja selles 41



M. Kuliši «Nii hukkus Guska» Vene Draamateatris (lavastaja N. Seiko). Guska — Leonid Seitsov.
D. Prantsu foto

mõttes ma kõrvutaksin V. Saldre Aleksandr Uljanovit lavastusest «Seda teed...» M. Klenskaja rolliga lavastuses «Naiskonk» — nad mõlemad teguvad laval inimliku, mitte teatraalse töö seaduste kohaselt ning ei tegele pidevalt selle töö allakriipsutamise, meile sellest märkuandmisega.

Lavastuseks, mis seekord Tallinnas kõige rohkem ja tervikuna meeldis, on A. Gelmani «Silmast silma kõigiga» Noorsooteatris. Siin on toimunud näidendi probleemi sotsiaalse ning inimliku analüüsi õnnelik kokkulangemine. Mida enam K. Komissarov mõistab oma lavastuse tegelasi, süveneb nende inimlikesse vahekordadesse (mitte aga ei paljasta ning ei mõista hukka), seda tugevamini hakkab kõlama teose sotsiaalne tähenduslikkus. Ma olen näinud mitmeid selle näidendi lavastusi, kuid kõikjal on tegemist olnud kohtuga teineteise üle, kohtuga, mis toimub voodi ja riidekapi

taustal. K. Komissarovi lavastus näitas mulle esmakordselt, et lisaks kohtule peitub selles dramaturgilises materjalis väga tõsine psühholoogiline uurimus, mida me Gelmaniga nagu pole harjunudki siduma. See uurimus teeb meile selgeks, kuidas sotsiaalne pahe, mida Gelman avab, on jõudnud mõjuda inimese sisemaailmale, ta näitab sotsiaalse pahe inimlikke juuri. Lavastaja on jätnud tegelastele kogu inimlikkuse, ta näeb, et need on teineteisele lähedased inimesed, kes on võimelised mõistma kõike nendega sündivat, ning kes püüavad mitte tülitseada, vaid leida vastastikust arusaamist. Kõigist K. Komissarovi lavastustest, mida olen näinud, kujutab võib-olla «Silmast silma kõigiga» endast kõige enam klassikalist hea teatri näidist oma psühholoogilise analüüsi sügavuse ning sotsiaalse ja psühholoogilise problemaatika pealesundimatu, kuid väga selge seotuse poolest.

Jätke paugutamine lugemata!

Möödunud aasta detsembris viibis Tallinnas dramaturg Aleksandr Remez, kes tutvus oma näidendi «Seda teed...» lavastusega Eesti NSV Riiklikus Noorsooteatris. Avaldame alljärgnevalt teda tutvustava lühiartikli Moskva teatri-eadlase Aleksandr Minkini sulest ning A. Remezi vastused meie toimetuse küsimustele.

Publik ikkab draamat, aga direktorid tellivad farsse.

A. Strindberg

«... meie noored dramaturgid...», kui te kohtate seda juba tüütuks kulutatud sõnaühendit, siis võite olla pea-aegu kindlad, et sellele järgnevas nimekirjas leidub ka Aleksandr Remezi nimi. Ta on juba mõned aastad noorte hulgas seisnud ja kui kaua seal veel püsib, see on teadmata. Võttes arvesse, et sinna liigitatakse autoreid, kes on koguni neljakümnesed, võib eeldada, et 28-aastane A. Remez ei lahku sellest rubriigist veel niipea.

Kümme aastat tagasi, kui A. Remez oli tõesti igas suhtes noor, tutvusin ma kahe tema näidendiga. Nendeks olid «Onnelik lõpp» ja see, mis nüüd kannab nimetust «Oli lõpuõhtu» (eesti laval «Abituriendid»). Need olid julmad näidendid. Tige tormiline dialoog. Täpsed ja paljuütlevad pausid. Noore autori täiskasvanud näidendid. Kontrast näidendite «vanuse» ja dramaturgi eluaastate vahel tekitas koguni teatud ebameeldivustunde. Midagi sellist võiks kirjutada 40-selt, noh, olgu või 25-selt, aga mitte mingil juhul 17–18-selt. See kontrast tekitas hirmugi: kui ta juba praegu kirjutab niiviisi, mida ta siis edasi teeb!

Näidendeid tuleb aga mitte ainult kirjutada, vaid ka lavastada. Remezil tuli nagu M. Bulgakovi «Teatriromaani» kangelasel Maskudovilgi kuulata väikesearvuliselt seltskonnalt, kes näidendite ettelugemisele kogunes, selliseid repliike nagu «lubamisest ei või olla jutugi». Ning kahuripauguna kostvat soovitus «Jätke paugutamine lugemata!»

Ma nimetasin neid kahte näidendit julmadeks. Julmaks jäi ainult seni lavastamata «Onnelik lõpp». «Abituriendite» kombed pehmenesid teel lavale

Aleksandr Remez

A. Reinsalu foto



nagu võlukepi väel. Intiimvahekorrrast jäi järele arglik suudlus. Selle asemel, et surra, sai kangelane südameataki ning neelas tablette ja isegi esialgne pealkiri «Abituriendid» muutus üksikuks, kuskil küll võimalikuks, kuid ebatüüpiliseks ajamääruseks «Oli lõpuõhtu». Ja tuligi välja täpselt nagu «Teatriromaanis»: ta vehkis kastekannuga ja karjus: «Ma tapan su, lurjus!»

Remez, kes tundus nagu jumala poolt määratud olevat selleks, et kirjutada meie teatrile nii vajalikke kaasaegseid näidendeid, hakkas töötama ajaloolisel lainel. Biograafilised näidendid Puškinist, Lermontovist, Gogolist, Shakespeare'ist, Ostrovskist. Lavale on sellest kõigest jõudnud vaid näidend «Shakespeare'i eluajal», ilmselt siis seetõttu, et ta on nii ajaliselt kui ka geograafiliselt meist kõige kaugemal.

Remez hakkas tegema instseneeringuid. «Instseneering» on foneetiliselt lähedane sõnale «stsenarium». Stsenarium on midagi kinematograafilist. Kinno on kombeks töötada kaasautorluses lavastajaga. See lähendavat. Kaasautorina töötas Remez ümber Sukšini «Ma tulin andma teile vabadust». Kaasautorina monteeris ka Svetlovi luuletusi ning repriise. See tuli üsna hästi välja, mõistagi mitte kõrgema klassi järgi, kuid ega võimlejalt ei saagi oodata rekordit kuulitõukes. Ei maksa muidugi värve liialt tumestada. Remez ei jätnud ka näidendite kirjutamist. Kõige õnnelikum saatus on näidendil «Tee» (eesti keeles «Seda teed...»). Tõsine näidend lavastati tõsiselt ning mitte niisama, kusagil, vaid Kunstiteatris. Muidugi oli selles oma osa ka teemal, alusmaterjalil. Aga «Kohalikel» ei vedanud paremini kui «Abiturientidel». Võib-olla isegi veel halvemini, kuigi nad säilitasid oma ohutu pealkirja. See-eest jäi «Abiturientides» surmast järele vähemalt südameatakk, «Kohalikes» aga lähenes ja lähenes häda, kuid siis saabus «kuninga käskjalg», see tähendab veoauto ning viis kangelased patust eemale.

Kas siia polegi maetud koer, mida nii kangesti otsitakse lõpututes diskussioonides selle üle, miks teatreid tõmbab proosainseneeringute poole? Tahetakse tragöödiat — ja ongi kogu vastus!

Sest kuidas ka ei instseneeriks, ei saa ju Matjoorat elama jätta, valgele laevale sadamat ehitada, mankurdile mälu anda või Kareninat rataste alt eemale kiskuda. Nagu ei saa ka Tolstoi Holstomerile tema kunagist rühti tagasi anda. Aga näidendiga on lihtsam, nagu Holstomergi painutab ta pead, paneb kaela ette ja mõtleb, et hakkavad ravima...

Konfliktituse kurba aega hurjutavad kõik. Seejuures me nagu ei märkakski, et teda on asendanud ainult-mitte-halba-lõppu-tõbi (vabandust kohmaka termini pärast, parem oleks öelda «häpiendofiilia»). Konflikt olgu olemas, mida teravam, seda parem, mille kuradi pärast peab ta aga alati õnnelikult lahene-ma! Kas meie kaasaegsed on siis ümberringi inglid? Ei ole ju! Proosa lubab endale seda märgata. Draama jalutab aga roosade prillidega. Ning võtab need liiga harva eest ära.

Remezile pole need roosad prillid veel külge kasvanud. Lubagem siis te-mal ning teistel «noortel dramaturgidel» oma paugutamised siiski ette kanda.

ALEKSANDR MINKIN

ALEKSANDR REMEZ, palun jutustage oma dramaturgiteest.

Ma sündisin 1954. aastal Leningradis. Pärast keskkooli lõpetamist õppisin M. Gorki nimelises Kirjandusinstituudis V. Rozovi juures ning hiljem osalesin ka A. Arbuzovi juhendamisel töötanud noorte dramaturgide laboratooriumis. Näidendeid hakkasin kirjutama juba koolipäevil, küllap mõjus siin kaasa ka geneetiline kood, sest mu ema ja isa on mõlemad teatriinstituudi õppejõud. Esimene esietendus toimus aga alles 1976. aastal Moskva Laste Keskteatris, kus lavastati «Oli lõpuõhtu». (Sama näidendit mängiti aasta hiljem «Ugalas»). Selle näidendi ma kirjutasin 18-aastaselt, olles ise toorkord täiesti nende koolilõpuprobleemide sees, millest lugu räägib. Praeguseks on lavale jõudnud kuus minu näidendit. Kirjutanud olen märgatavalt rohkem. Miks nad ei lähe? Sellel on muidugi palju erinevaid põhjusi. Üheks oma parimaks teoseks loen näidendit «Autoportree», mis K. Stanislavski nim. Moskva Draamateatris jõudis koguni kontroll-etenduseni, kuid kogu lugu lõppes kahjuks hoopis lavastaja I. Rahhelgausi lahkumisega sellest teatrist. Kirjutan nii kaas-aegseid kui ka ajaloolisi näidendeid. Erielist huvi pakuvad mulle seejuures väljapaistvate ajalooliste isikute, eriti aga kunstiinimeste biograafiad. Olen loonud enam või vähem biograafilisi näidendeid Molière'i, Racine'i, Beaumarchais', Shakespeare'i, Puškini, Gogoli, Lermontovi, A. Ostrovski, Majakovski, aga samuti Napoleoni, Suvorovi ja, nagu te juba teate, ka Aleksandr Uljanovi elust.

Mõte luua just sel teemal näidend ja lavastus tekkis lavastaja Anatoli Vassiljevil siis, kui ta polnud veel jõudnud triumfaalse menuni lavastusega «Noore mehe täiskasvanud tütar», kuid valminud oli juba tema esimene töö K. Stanislavski nim. Draamateatris — M. Gorki «Vassa Zeleznova» esimene variant». Selle lavastuse mõju all kirjutasin näidendi «Tee» just perekondlike psühholoogiliste suhete reana, mitte aga publitsistlike võtetega, millele teema just nagu kutsuks. Vassiljevi režiikunsti omapära seisnebki oskuses rääkida täpsete psühholoogiliste nüansside kaudu, inime-

se siseelu analüüsi kaudu väga olulistest ja üldtähenduslikest asjust. Ja just Vassiljev andis mulle kangelase, õeldes, et tahab lavastada näidendit Aleksandr Uljanovist. Minu esimeseks mõtteks oli, et tegu peaks olema perekonnakroonikaga. Minu jaoks räägib see näidend üsna tüüpilisest intelligendiperekonnast XIX sajandi teise poole Venemaal, sest Uljanovi nimi omandas erilise tähenduse ju hoopis hiljem. Intelligentsi eneseteadvuse ja eneseteostuse probleemid, intelligentse inimese elu mitte eriti intelligentes ühiskonnas ongi see teema, mis mind näidendi «Tee» loomisel paelus. Just probleemi mõttes oli seetõttu eriti oluline, et Aleksandr Uljanovi poolt ettevalmistatud atendaat jäi sooritamata, ta hukkus ju n.-õ. midagi ära tegemata.

Enda kirjutatud näidendeist hindan ise praegu umbes kümmet, enesekriitika kasvab ning võimalik, et aastate pärast jääb neist minu jaoks sõelale vaid ükskaks.

Näidend «Tee» on «Lõpuõhtu» kõrval leidnud minu teostest kõige laiemat leviku: ta ilmus iseseisva raamatuna ning on lisaks Kunstiteatrilile jõudnud lavale Novgorodis, Tuulas ja nüüd Tallinnas, proovid käivad Leningradis. Üsna palju olen kirjutanud ka instseneeringuid, viimane neist D. Granini romaani «Pilt» alusel, mis etendub Moskva Akadeemilises Väikeses Teatris L. Heifetsi lavastuses.

Viimasel ajal on olnud palju juttu nn. uuest lainest tänapäeva vene nõukogude dramaturgias. Kuidas hindaksite enda kohta selles «laines», erinevusi ja sarnasusi põlvkonnakaaslastega ja üldse sellist probleemiasetust?

Kui me laine all mõtleme midagi ühtset, siis on see termin ebaõnnestunud. Tõepoolest terve rida (erinevas vanuses) uusi dramaturge on viimastel aastatel jõudnud lavadebüüdini: Petruševskaja, Kazantsev, Slavkin, Zlotnikov, Galin, Arro jt. Kuid ma rõhutan — need on erinevas vanuses inimesed, erineva kirjanikustaažiga ja ka maailmanägemiselt, teatrimõistmiselt ning probleemiasetusest üsnagi erinevad. Sellest hakatakse üha enam aru sama. Täiesti selgeks saaks oluline erinevus aga siis, kui kogu nende 45



Lavastus «Tee» Moskva Akadeemilises Kunstiteatris (kunstnik I. Popov).

V. Baženovi foto

looming jõuaks lõpuks lavale ja mitte ainult ühes teatris, s. t. kui nad lõpuks ja lõplikult teatri jaoks «avastatakse» ja «avatakse». Tean seda enda kogemuse põhjal, sest enamik minu tänapäevaainelisi näidendeid on seni jäänud vaid paberile. Erilise huviga ootan seepärast ka Ljudmila Petruševskaja lõplikku «avastamist».

Oma «lainekaaslasid» iseloomustades tahaksin igaühe kohta neist öelda midagi head, kuid samas on igaühes ka midagi sellist, mis mind ei rahulda. See on ka loomulik, sest vastasel korral ma ju ei kirjutaks — selle järgi poleks tarvidust. Ma kirjutan teises «keeles» ja teistest asjadest. Pole õige öelda, et uued dramaturgid kirjutavad kammernäidendeid, tegelevad inimpsüühika süvaanalüüsiga. Sellega tegelevad või vähemalt peaksid tegelema ju üldse kõik kirjanikud. Liialdatud on võib-olla «olmekirjeldustega», täpsemalt öeldes olmusteennide üleskirjutuse pakkumisega dramaturgiana. See on žanr, mida täiuslikult ja üldistusjõuliselt valdab ainult Petruševskaja. Muidugi on vajalik ka ühiskonnaelu selle tahu avamine ning ma olen kaugel sellest, et niisuguseid näi-

dendeid eitada. Minu kangelasid on aga teistsugused, olmehäädadesse nad ei mattu. Nii ajaloo kui ka tänapäevast huvitavad sellised inimesed mind isiklikult millegipärast rohkem.

Kuidas hindate dramaturgi ja režissööri, aga ka proosateose autori ning instseneeri vahetõrget? Ühesõnaga, millist interpreteerimisvabadust peate teatrikunstis võimalikuks?

Pean oluliseks teose vaimu, mitte kirjatähe jälgimist! Ma ei saa öelda, et mul dramaturgina oleks selles suhtes alati vedanud, sest on ka olnud juhuseid, kus näiva välise täpsuse juures pole tabatud teose sisulisi seoseid. On juhtunud aga ka seda, et väljendusvahendites on minu tekstist küllaltki kaugele mindud, kuid samal ajal on tegemist olnud mõtte lausa hämmastava «äraaimamisega». Eriti huvitav on seda jälgida siis, kui tegemist on teise keelega, erineva teatri ning kultuuritraditsiooniga, mis ometi ei takista olulisemate ideede mõistmist ja väljendamist, nagu juhtus «Tee» lavastamisega Tallinnas.

Neil juhtudel, kui olen ise olnud

interpreteerija, see tähendab instseneeri- ja, püüan proosateost siiski võimalikult täpselt jälgida. Ma ei pea oma ülesandeks teosele «juurdekirjutamist», vaid materjali dramaturgilist organiseerimist, proosakeele ümbertöötamist draamateoseks. Dramatiseerija peab tungima teose olemusse, tema struktuuri ja kujundite maailma ning suutma seda oma näidendis (instseneeringus) säilitada ja edasi anda.

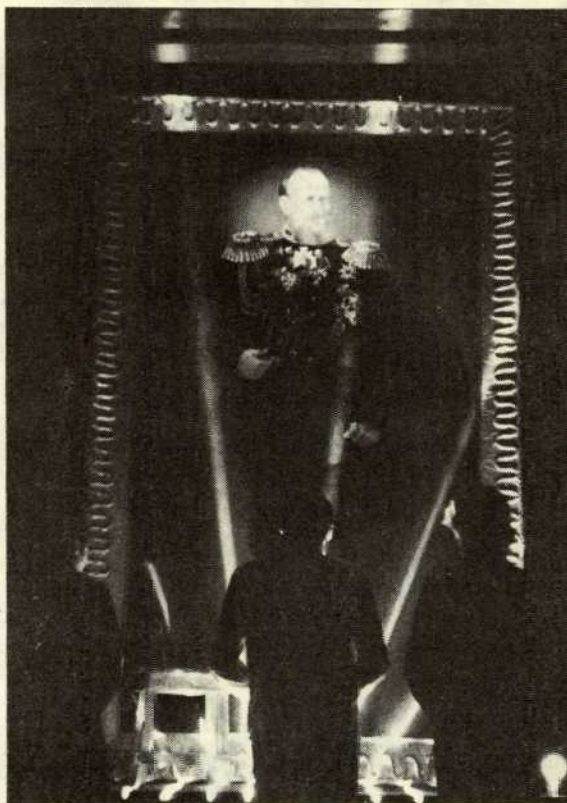
Instseneerimine pole muidugi minu loometöö põhisuund. Ma arvan, et sellist elukutset nagu instseneerija ei peakski olemas olema, kuigi ma tean inimesi, kes käsitöenduslikult tegelevad instseneerimisega «üldse». Instseneerivad nii dramaturgid kui ka režissöörid ja käib vaidlus, kumb peaks selle tööga tegelema. Ma arvan, et õigem oleks jõud ühendada ning kirjutada dramatiseeringuid vaid kindlatele lavastajatele, nende režiikontseptsiooni alusel või koguni koostöös lavastajaga.

Muidugi valib dramatiseerija teosest need probleemid ja tegelased, mis teda ennekõike huvitavad, kuid oluline on siiski järgida autori mõtet. Teost, karaktereid ja tegevusliini oluliselt muuta ei pea ma õigeaks, sel juhul võib ju hoopis ise kirjutada näidendi.

Kas dramaturgi ning teatri vahekorras oleks vaja teha mingeid organisatsioonilisi muudatusi? Selletaolisi abinõusid mõnikord otsitakse.

Dramaturgi ja teatri vahekord on väga keeruline probleem, kuid ma ei usu, et organisatsiooniliste meetmetega saaks siin midagi parandada. Mõni aeg tagasi liikus Moskvast idee luua spetsiaalne teater, kus mängitaks ainult nüüdisaegsete noorte dramaturgide teoseid. Arbuzevi dramaturgiaseminari juures isegi püüti luua midagi poolisetegevusliku teatri taolist, hiljem pakkusid sellist programmi välja K. Stanislavski nim. Draamateatris töötanud noored lavastajad. Muidugi ei tulnud neist plaanidest midagi välja, liiga palju tekkis administratiivseid, finantsilisi jms. takistusi.

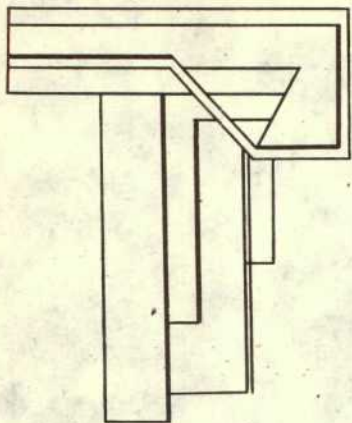
Dramaturg on ja jääb kaupleja ossa, kes pakub oma teoseid ühele ja teisele teatrilile. Kõige tähtsam on leida lavastaja, kes tööst sisuliselt huvituks ning



... ja Eesti NSV Riiklikus Noorsooteatris (kunstnik J. Vaus).

A. Tatsi foto

oleks suuteline seda ka kunstimõjusalt interpreteerima. Ma arvan, et noorte dramaturgide mängitavuse probleem lihtsustuks, kui antaks rohkem võimalusi noortele lavastajatele. Just selles näen meie teatrielu üht põhiprobleemi.



QES?

Iskender Rõskulov



Oši teatri peanäitejuhi Iskender Rõskulovi kabinetis ripub väike puuplaat sõnades: «Kunst — see on nagu elu. Ta seisab tõe eest. Süüdake oma hinges siirus ja minge selle tõrvikuga inimeste juurde.» Need sõnad kuuluvad väljapaistvale kirgiisi näitlejale, NSV Liidu rahvakunstnikule Muratbek Rõskulovile, Iskenderi isale. Toa seintel on pilte T. Ajtmatovi teoste ekraniseeringutest, millel kordub üks ja sama naisenägu — Kirgiisi NSV rahvakunstnik Sabira Kumušalijeva, Iskenderi ema. Kirgiisi teatrikunst on väga noor, Iskender esindab alles selle teist põlve. Esimene teater Kirgiisias avati 1935. aastal Frunzes, see oli GITIS-e lõpetanute moodustatud vene teater. Esimese kirgiisi draamateatrini jõuti 1941. aastal, samuti Frunzes ning samuti Moskva GITIS-e lõpetanute — seekord rahvusstudio — baasil (praegu on Kirgiisi NSV-s 7 teatrit, neist 4 Frunzes). Selles teatris asusid tööle ka muusika-teatrist ületulnud Muratbek Rõskulov ja Sabira Kumušalijeva. On üsna loomulik, et sellises perekonnas üleskasvanud poeg jätkab vanemate traditsioone.

Iskender Rõskulov sündis 1941. aastal. Esmalt lõpetas ta A. Ostrovski nim. Taškendi Teatrikunsti Instituudi näitlejateaduskonna ning töötas siis poolteist aastat Kirgiisi Akadeemilises Draamateatris näitlejana. Kui 1968. aastal avati Moskvast GITIS-e juures kirgiisi studio, läks sinna ka I. Rõskulov — sedapuhku režissuuri õppima. Õpingute ajal stažeeris ta Kirgiisi vene teatris, tema esimesteks lavastusteks olid B. Omuralijevi «Ma tean, mäed teavad» ja S. Mihhalkovi lastetükk «Kolm põrsakest». GITIS-e kirgiisi studio lõpetajate baasil taasavati 1972. aastal Oši linnas kirgiisi teater, paari aastaga tõusis I. Rõskulov selle peanäitejuhiks. Põhiliselt töötas I. Rõskulov oma

esimestel teatriaastatel rahvusliku dramaturgiaga (B. Omuralijev, B. Abdumomunov, N. Baitemirov, M. Gaparov), kuid kirgiisi kirjanduse suurkuju, Tšõngõz Ajtmatovi teoste poole ta ei sõandanud veel pöörduda. Juba Moskva-aastail oli ta valmis kirjutanud instseneeringu T. Ajtmatovi «Valge laeva» järgi. Alles pärast viit aastat Oši teatris võttis I. Rõskulov «Valge laeva» käsile ja seda peetakse siiani üheks tema programmilisemaks etenduseks. «Valges laevas» leidsid kajastamist need teemad, mille juurde ta ikka ja jälle tagasi on pöördunud: võitlus inimese moraalse puhtuse eest, inimese sisemaailma süvaanalüüs. 1977. aastal esitati I. Rõskulov M. Gorki näidendi «Põhjas» lavastuse eest Kirgiisi LKNU preemia. Oma seitsmendat hooaega alustas Oši teater gastrollidega Moskvast, aastanumbriks kirjutati siis 1978. Kaasas oli kuus lavastust, kõik Iskender Rõskulovi tööd, ja suurimat tähelepanu äratasid just kaks ülalnimetatut — «Valge laev» ja «Põhjas». Ent ka teater tervikuna sai Moskvast sooja vastuvõtu osaliseks. Ajakirjas «Teatr» (nr. 3, 1979) kirjutab kriitik N. Kazmina: «Alati on ahvatlev mõningate külalisetenduste järgi leida teatri või režissööri mingit «oma teemat», tõdeda rahuldustundega teatri püsivust selle järgimises. Mitte alati ei tule see pingutamata välja. Mitte alati ei kuulu see režissööri plusside hulka. Ent Iskender Rõskulovi töödes, mis on tehtud tähelepanu ja armastusega materjali vastu, võib täheldada üht kiindumust: režissöörile on kõige lähedasem «hingeliste ebakõlade» tunnetamine, tema kangelased on kohaneamatud, kes vaatavad kõige tähelepanelikumalt iseendasse, kõhklevad, ei sõanda minna tegudele. Nad ei pürgi maailma vallutamise poole, nad unistavad leida iseennast.» Ja olles kõik kaasatoodud lavastused läbi lahanud, tõdeb kriitik, et: «teatril on hea peremees, mõtleb, eksperimenti armastav, isemeelne Rõskulov. Teater püüab olla tema ise, leida oma mõõtu ja maneerid kunstis. Ta on otsinguis. muutumises, veel mitte kõike ei õnnestu püüda, selgitada...» 1982. aasta hilis-sügisel oli Oši ehk Rõskulovi teater taas Moskvast aruandegastrollidel, sedapuhku kaasas W. Shakespeare'i «Richard III» ja T. Ajtmatovi — I. Rõskulovi «Kirju koer, kes jookseb mere kaldal». Nende kahe Moskva gastrolli vahele mahub I. Rõskulovil veel mitu Shakespeare'i ja Ajtmatovit: «Kaheteistkümmes öö», «Hamlet», «Tõus pühale mäele». Mõõdunud aasta lõpul kutsuti Rõskulov Budapesti teatrisse «Mikroskoop» lavastama T. Ajtmatovi

«Džamiljat». Oma teatri tarvis instsenteeris ta Ajtmatovi romaani «Ja pikem sajandist on päev», mis peaks samuti sel hooajal lavale jõudma.

Eesti teatripublikule on Iskender Rõskulovi nimi ennekõike tuttav tänu «Ugalas» lavastatud Ajtmatovi-instseneeringule «Kirju koer, kes jookseb mere kaldal», mille eest talle anti ka ETÜ lavastajapremia. Palju tulu said sellest tööst «Ugala» näitlejad ning Rõskulovi enda sõnade järgi ka tema ise. Kui Rõskulov veel peaks tulema Eestisse lavastama, siis just «Ugalasse» ja ilmselt jälle Ajtmatovit («Ja pikem sajandist on päev»). Et sellel jutul on kate taga, näitab «Ugala» lavastaja P. Pedajase kutsumine Oši teatrisse, kus Pedajas tõi välja oma kompositsiooni «Eesti muinasjutud» ning kutse, mis palub samasse teatrisse lavastama ka Jaan Toomingat. Kasu on sellest ilmselt mõlemapoolne. Tsiteerigem ajalehte «Sirp ja Vasar» (27. II 1982), kus L. Vellerand kirjutab: «Iskender Rõskulovi lavastus sobib tänasesse «Ugalasse» oma professionaalse ja eetilise nõudlikkuse ja elu inimliku mõetamise sügavusega. Aga ka oma laadilise ebaharilikkusega, žanriga, mis lõhub harjumusi, stiiliga, mis nõuab kinnistamist.»



Iskender Rõskulov «Ugalas» ümbritsetuna «Kirju koera...» näitetrupist ja abilitest.

Kas meie laseksime oma kellatornid maha põletada?

Ion Drutse «MAA JA PÄIKESE NIMEL». Viijandi teater «Ugala». Lavastaja Kaarin Raid, kunstnik Krista Tool.

Igaüks meist on seisnud, seisab ja jääb seisma probleemi ette, kas rääkida tõtt või mitte (selle «mitte» all tuleb mõista nii valetamist kui ka lihtsalt tõest vaikimist). Mõnes kohas keele hammaste taga hoidmine muudab ju meie elu lihtsamaks ja mugavamaks. Nii matabki inimene oma arvamuse endasse ja noogutab teistega kaasa. Sageli tehakse seda pragmaatilistel kaalutlustel, aga tihti ka hirmust.

«Ugalas» Kaarin Raidi lavastatud moldaavia kirjaniku Ion Drutse näidendi «Maa ja päikese nimel» keskmes ongi need teravad ja alati aktuaalsed küsimused: kas inimesel jätkub julgust välja öelda tõe, kas jätkub tal julgust selga sirutada ja vajaduse korral olla märtergi?

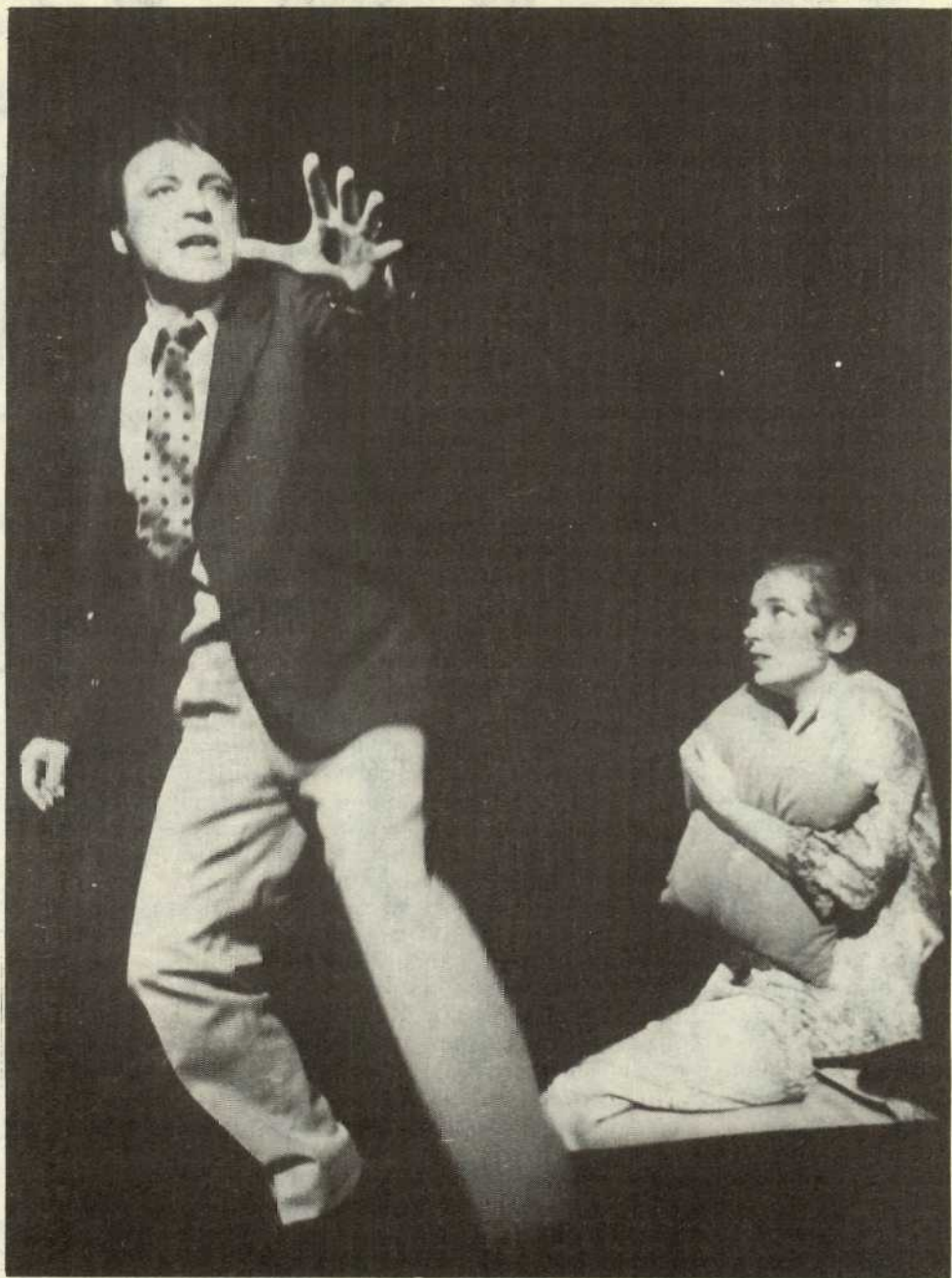
Lühidalt näidendi sisust. Kaprijana maakeskkooli rahulikkude (idüllilistki?) elu saabub segama uus, diktaatorist direktor. Lühikese ajaga paneb ta õpilased ja õpetajad ennast kartma ja vihkama. Olukord hakkab muutuma noore ajalooõpetaja Horia Holbani ametisse asumisega. Horia «isamaakõne» sütitab õpilasi, neis tõrjub uinutatud julgus. Raevutsev direktor püüab Horiast kõikvõimalike vahenditega vabaneda. Horia haiglas viibimise ajal süttib (süüdatakse) vana kellatorn. Kõik teavad, et kellatorn on direktorile pinnuks silmas ja keegi õpilastest ei julge torni kustutada — kardetakse direktori kättemaksu. Ajalooline mälestusmärk, moldaavia rahva kangelasliku mineviku sümbol põleb maani maha...

Kavalehel on lause: «Moldaavlastele südamelähedased probleemid panevad kaasa elama ka meie vaataja.» (Muuseas, teatri kirjandusala juhataja Tarmo Kultima koostatud trükis sisaldab nii palju informatsiooni, et seda võib kasutada ka

Moldaavia ajaloo alase lühiteatmikuna. Ei rõõmusta aga kavalehele sattunud mitu eksitavat trükiviga ja fotode halb trükitehniline kvaliteet.) Jah, Drutse tõstetud küsimused kõlavad aktuaalselt mujalgi kui väikeses Moldaavias. Eespool mainitud peaprobleem peegeldab laiemas laastus vaadatuna ka konformismi ja kollektivismi vahetõrva ühiskonnas ja inimeses ning see on tõesti üldinimliku tähtsuse ning ulatusega (konformismi ja kollektivismi all mõtlen ma nende terminite sotsiaalpsühholoogilisi tähendusi, vt. «Sotsiaalpsühholoogia», Tallinn, 1978). Näidendis põimub see tihedalt läbi ühe teise temaga, mis samuti näikse kirjaniku südant kõvasti valutama panevat — rahva ja tema ajaloo suhtega, oma isamaa hoidmise ja armastamisega.

Kahjuks on Drutse lähenenud neile äärmiselt tõsistele probleemidele mõnevõrra lihtsustatult, deklaratiivselt. Kuigi autor Hareti suu läbi kutsub säilitama maailma mitmevärvilisust, on ta ise kasutanud peamiselt musta ja valget värvi. Läbinisti negatiivsele direktorile on vastandatud positiivne tõe eest võitleja Horia Holban. Selliste näidendite (ja ka lavastuste) puhul kerkib mõttesse võrdlus raamatutega, mille impressumi juures on märges vanemale koolieale. Niisuguse võrdluse tekkimises on suuresti süüdi tõsiasi, et näidend pretendeerib teatud määral kasvatuslikkusele. Kõrvalepoikena olgu öeldud, et välise mulje põhjal paistabki etendus kõige paremat vastuvõttu leidvat keskkoolide abiturientidelt ja nooremalt tudengilt.

Ka negatiivse peategelase, direktor Balta jaoks eksisteerib vaid kaks värvi: kõik, mis on saanud ametliku (paberliku) heakskiidu, on tema silmis valge, ülejäänud aga must. Ning seda musta tuleks varjata või isegi hävitada. Kellelgi pole kahtlust, et vana kellatorni, mis rahvale (eeskätt aga õpilastele) kõneles feodaalse



.. Drutse «Maa ja päikese nimel» «Ugalas» (lavastaja K. Raid). Balla — Rein Malmsten, Agafja — Anu Reidak.

E. Veliste foto

Moldaavia õitseajast ja esivanemate kangelaslikkusest, süütas direktor. Arvab ju direktor, et kõik enne revolutsiooni toimunu tuleb rahva mälust kustutada. Balta ei tea (või ei taha teada), et rahvas

ja tema ajalugu on üks tervik, et minevikuta pole tulevikku. (Tegelikult ei pruukinud just direktor see süütaja olla, kindlaid andmeid ju selle kohta pole. Toimunu tagamaadesse süüvides ja asja sümbool-

selt käsitledes võib meile selguda, et vana kellatorn «süttis» õpilaste argusest.)

«Mingisugused kursused» ja süstee-
mitu entsüklopeediaharidus on Baltale
andnud ühiskonnast kivistunud arusaam-
ad, poliitilise mõtlemise osas jätnud ta
lapse tasemele. Inimestesse suhtub Balta
jäigalt nagu tsaaririigi tšinovnik. Rohkem
kui ükski teine tegelane on Balta süm-
bol — ühiskonna arenemist takistava
jõu sümbol. Ent samal ajal jääb
Balta ikkagi elavaks inimeseks, sellist
võib meilgi mõnes ametiasutuses kohata.
Nii kirjanik kui ka teatritegijad on Baltat
kujutanud äärmiselt ebasümpaatsena.
Sellega on nad kompromiteerinud ka
tema maailmavaadet, näidanud oma õi-
gustatut vastumeelsust selliste tüüpide
suhtes. Balta on kui näitlik õppevahend —
selline ei tohi inimene olla, koolidirektor
aga ammu mitte. Huvitav, kas mõne
kooli õpilased (ärgu pedagoogid pahan-
gu!) leidsid Baltas iseloomujooni, mis
on omased ka nende õpetajaile? Tekib
ainult küsimus: kes küll sellise inimese
kooli direktoriks määras?

Baltat mängivad Rein Malmsten ja
Margus Vaher. Esimene kujutab Baltat
jõulisemalt, võimukamana, teise kehastu-
ses on direktor salakavalam ja libedam.
Mõlemad näitlejatööd on väga huvitavad.
Margus Vaheril on see kindlasti viimaste
aastate õnnestunumaid rolle.

Direktorile vastandatud ajalooõpetaja
Horia Holban on julge ja veidi lihtsameel-
ne noormees, kes on end täielikult oma
alale pühendanud. Erinevalt Baltast on
ajalugu Horiale katkematu protsess. Tema
näeb olevikus minevikku, tulevikus ole-
vikku, tema silmis on rahvas kui puu,
mis oma jõudu ammutab juurte kaudu.
Ja mida võimsamad on juured, seda enam
jämeneb tüvi ja laieneb lehestik. Oma
tegevust tunnetab Horia missioonina.
Kõige õnnelikum on Horia jaoks päev,
mil ta suudab oma õpilastes äratada
huvi rahva ajaloo vastu, õilistab nende
südant, paneb selle helisema haarava
mineviku puudutusega. Horia eeskujuks
on erakmunk Daniil — kartmatu mees
minevikust, keda ei takistanud tõde välja
ütlemast ei valitsejate viha ega vaenlase
ahvardav mürk. Daniili elukäigus võib
näha sümbolit — kui erakmunga kohale
asetada Horia ning Daniili kloostrist väl-
ja ajanud püha munga ja türklastest rööv-

lite asemele direktor Nikolai Trofimovits
Balta. Daniil hukub türklaste jataganide
läbi, Horia saatus on seaduspäraselt hel-
gem — ei ela ta ju feodaalühis-
konnas. Drutse kirjutab, et Daniil sündis
harva esineva ja väga tülika andega —
öelda sulatõtt näkku kõigile. Selles, et see
anne tülikas on, ma ei kahtle, aga harva-
esinevuse suhtes vaidlen kategooriliselt
vastu. Sündides on see anne enamikul
meist (lapsesuu ei valeta), ühiskond vor-
mib meid aga sellisteks, millised oleme.
Nagu laval esitatavastki näeme, ei ole
kerge nende inimeste elu, kes selle
ande tänu oma isiksuse tugevusele
on säilitanud. Sagedasti langevad nad
põlu alla või veel hullem — hukuvad.
Alati on Balta-taolisi, keda tõtträäkijad
nende mustades tegudes segavad ja kes
neid siis ka hävitada püüavad.

Ajalooõpetaja näidendis ja loomulikult
ka lavastuses tuletas mulle meelde Vol-
taire'i ütluse: «Kõigi rahvaste juures
moonutavad ajalugu muinaslood.» Mõneti
meenutab muinaslugu ka Horia roman-
tiseeritud ajalookäsitlus. Aga võib-olla
just muinasloomelised ajalood (või ajaloo-
lised muinaslood) aitavad säilitada rahva
eneseteadvust ja -uhkust. Antud näiden-
dis, antud olukorras on selline mine-
viku heroiseerimine igatahes õigustatud —
Daniil saab ka õpilastele eeskujuks.
(Kui vaimustunult kuulab õpetaja jutus-
tust Maria!)

Andres Tabuni (Horia) mängus jääb
puudu stabiilsusest, seda nii ühe etenduse
piires kui ka erinevate etenduste võrdlu-
ses. Mõne koha väljamängimine tundub
praeguse lahenduse (lavastuse) juures
üle jõu käiv. Kuidagi ei suuda näitleja
esitada Horia monoloogi ajaloo- ja era-
kust nii, et tekst mõjuvaks muutuks. Ühe-
aegselt Horia tekstiga on selles episoo-
dis tahetud publikuni viia klassi ja direk-
tori reageerimist sellele. Andres Tabun
on siin väga raskes olukorras — ta peab
üle mängima huvitava ja omanäolise
klassi ning raevutseva direktori. Siin
pingutab Tabun üle, püüab end kuulama
panna vägisi. Just see hävitabki teksti.
Klassi ja direktori tagasitõmbumine ei
oleks aga täisväärtuslik lahendus. And-
res Tabuni Horia meeldis pärast tema
haiglast naasmist. Siin suudab näitleja
Horia vaikset ja valusat olekut veenvaks
mängida.

Vanapoisist prantsuse keele õpetaja Haret vihkab silmakirjatsemist ja karjermi, kuid ei võitle selle vastu (aga kui teda või tema sõpru rünnatakse, siis ründab ta vastu, ja küllaltki edukalt). Passiivsuse põhjuseks pole mitte julguse puudumine, vaid Hareti arusaam, et tema ei suuda siin ilmas midagi muuta. Haret tunneb rohkem rõõmu omamoodi erakuelu vaiksest mõttetihedusest kui tema arvates mõttetust rabelemisest ülekohtu vastu. Haret on inimene, kes tahab elada demokraatlikus ja inimsõbralikus ühiskonnas, aga sellise ühiskonna eest võitlemine pole tema kutsumus. Hareti-taolised arvavad, et ülekohtus on igavikuline nähtus. Haret on hariduse saanud Pariisis, kindlasti on ta lugenud Voltaire'i. See filosoof ju kirjutas: «Meie lahkudes jääb maailm niisama rumalaks ja kurjaks, nagu leidsime ta siia tulles.» Mis aga Hareti teadusetegemisse puutub, siis seda võib iseloomustada parafrasiga «teadus teaduse pärast». Peeter Jürgens Haretina on veenev. Kui millegi kallal norida, siis tuleb ehk mainida hääle liigset magusust Jeannette'iga kõneldes.

Direktori naist Agafjat (Anu Reidak) näeme laval vaid ühes pildis — soolaleivaliste ootel. Aga selle kümne minutiga mängib ta end nii ekspressiivselt vaataja mällu, et pärast etendustki on selgelt meeles see piiritult väikekoodanlik Agafja, kelle üle võimutsevad asjad. Ta ei oska kurvastada isegi mehele osaks saanud põlguse üle, vaid halab halvaksmineva süldi ja hapneva veini pärast. Kui sellistel inimestel julgust rohkem oleks, siis pooksid nad end tühjaltkulutatud raha pärast üles.

Horia abikaasa Jeannette'ina on laval Eha Undo või Kai Siilbek. Eha Undo esitab rolli kindlamalt, on liikumises plastilisem. Kai Siilbekil on nähtavasti veel raskusi rambipalavikust vabanemisega. Kuidagi ei sula tema Jeannette etenduse rütmis. Ikka kipuvad sõnad suus sassi minema ja liikumine kobavaks jääma. Aga ebaõnnestumisest on vara rääkida, mitmed kenasti mängitud kohad tõendavad Kai Siilbeki suutlikkust. Temperamentseks moldaavia neiuks tema Jeannette arvatakse ei kujune, aga malbe ja puhta kangelanna (*à la* Jane Eyre) stiilipuhas väljamängimine on küll jõukohane. Eha Undo suuremat oskust ja koge-

must on eriti märgata esimeses vaatuses. Kergemeelse (mitte halvav mõttes), kergejalge ja vallatu tütarlapse kehastamine on õnnestunud. Meeldiv, et armastustseenides pole ta ülepaistutatult tundedeline.

Tädi Arvira kuju mängib meeldejäädavaks Anne Margiste. Milline väljendusrikkus näol ja hääles, kui ta räägib mehest ja pojast, nende hukkumisest sõjas! Et kirjutada sellest, mis tädi Arvira rollis ei meeldinud, pean tagasi pöörduma üldisemate küsimuste juurde. Nagu paljudes teisteski kaasaega kujutatavais nõukogude näidendis ollakse siingi varmad õpetama. Eriti avaldub see abielu puudutavas liinis, mis näidendis pole sügavaks kirjutatud ega lavastuses mõjuvaks mängitud. Liiga loosunglik ja tühi on Arvira õpetus abielust. See on ju lausa tagasikutsumine patriiarhaati (või matriarhaati). Või ongi see tekst just poleemika tekitamiseks näidendisse torgatud? Eesti Nõukogude Sotsialistliku Vabariigi kodanikuna hindan mina iga-tahes vabadust üle kõige ega taha, et mind kodus valitseks. Abielu hoiab koos ikka armastus ja sõprus, mitte kõva käega valitseja. Või mida mõistab abielu all Ion Drutse?

Üks meeldivamaid pisirolle on Jeannette'i isa Edgar Valge esituses. Tema ellusuhtumine on poeetiline ja tasakaalukas. Aga tema osa lavateoses jääb liiga põgusaks, et teda vaevavad probleemid publikut sügavalt puudutada jõuaksid.

Meisterlikult mängivad oma pisiosi ka Eva Vahur ja Eero Neemre. Ministeriumi komisjoni liikmetest õhkub kõrgel kohal istuvate kabinetiinimeste asjatundmatust maisemates probleemides. Nad püüavad näida targad, väärikad ja peened.

Meeldiv on õpilaste mäng. Tore, et iga näitleja on loonud meeldejäädava iseloomujoonega karakteri. Klass on eriline tervik. Huvitav on jälgida klassi tegevust Horia jutustamise ajal. Üldisest ja kaugetest asjadest rääkimine ei kõida klassi, huvi kasvab kodukandi ajalugu kuuldes. Tähelepanelikkuse tõus on hästi märgatav — klass muutub aegamööda vaikseks, lõpuks on kõigi pilgud suunatud Horiale. Eriti jääb meelde Anne Valge Maria Moskaluna.

Lugesin näidendit alles etendust vaadanuna (Reet Reiljani tõlge kahjuks 53

küll kirjanduslikku naudingut ei paku) ja sain üllatuse osaliseks. Tavaliselt räägitakse lavastuse allajäämisest näidendile, siin on aga lugu vastupidine. Lavastaja Kaarin Raid on ammandanud autori mõtte (võttis, mis võtmisväärsed oli) ja lisanud ise huvitavaid stseene, mis toetavad kirjaniku püüdlusi. «Maa ja päikese nimel» ei näi kuuluvat Ion Drutse tugevamate tööde hulka, näidendis on mitmeid teatri jaoks raskepärasteid kohti. Kuigi lavastuselgi on omad puudused, on ta näidendist tihedam ja eredam. Nii näidendis kui ka lavastuses on lõpp vastuolus eelnevaga. Näidendi puhul paneb imestama, kuidas selline tundedu karjerist, nagu seda on Balta, heldib rahvalaulust. Lavastusega tuleb üks küsimärk juurde — miks heldinud direktor jälle endisesse diktaatorirolli satub? Balta võiks rahvalaulust rääkida irooniliselt, samuti oleks mõeldav selle teksti ärajätmine. Usun, et need oleksid õigemad lahendused.

Motiveerimata tundub ka õpilaste osavõit õppenõukogust. Mind ei häiri mitte tegelikkuse eitamine laval, vaid see, et sellega stseenile midagi olulist juurde ei lisata. Näeme küll õpilaste reageeringuid ühe või teise õpetaja käitumisele, aga sellega piirduaksegi. Kuid õpilaste suhtumist õpetajaisse teame juba eelnevast. Nii jäävad õpilased siin üleaurusteks ning isegi segavaiks (publik ootab siis juba ka nendepoolset tegevust).

Ärgu lavastaja pahandagu, et kirjutatan palju tema töö nõrgematest kohtadest. Eks tugeva lavastaja teostes hakkavad kunstilised ebaküpsused paremini silma. Väga hästi on õnnestunud mitmed stseenid (soolaleivaliste ootamine, Jeannette'ist põrandalapiga uhkuse väljapeksmine). Huvitav ja vaatamänguline on kellatorni põlemine. Ning rahvalaul õpilaste esituses — see jääb lausa kummitama. Olles lavastamisel küllaltki autoritruu, pääseb Kaarin Raid loodetavasti «autorkaitse seltsi» kriitikute meelepahast.

Muusikaline kujundus (Mikk Sarv) aitab igati süvendada etenduse mõju. Väga hästi iseloomustab muusika õhkkonda direktori majas (soolaleivaliste ootamise stseen).

Meeldiv on ka lavakujundus. Kunstnik Krista Tool on suhteliselt nappide vahenditega loonud vastava olustiku. (Vana

koolimaja hõngu annab hästi edasi puunikerdustega trepikäsipuu. Hareti kodu sisustus iseloomustab vanapoissi kui mugavust armastavat esteeti.)

Kuigi etenduse lõpp on optimistlik (direktori haamer ei suuda summutada õpilaste laulu), jääb hinge kripeldama küsimus: kui paljud meist läheksid kellatorni kustutama? Ning tagasi pöördudes etenduse kasvatava mõju juurde — kas inimeste ellusuhtumises suudab midagi põhjalikult muuta üks kunstiteos? Aga kui sellest etendusest kas või ühegi teatrikõlastaja südamesse sigines väike Daniil, siis on tegijate maailmaparandajalik töö vilja kandnud.

P.S. «Sirbis ja Vasaras» ilmus Paul Pii varjunime all retsensioon «Maa ja päikese nimel» «Ugalas». (SV 10. det. 1982). Kahju, et kriitik on rahuldunud vaid ühe koosseisu poolt mängitud etenduse vaatamisega. Kuigi ta on oskuslikult ära tabanud mitmed lavastuslikud ja mängulised ebakohad, ei ole ta süvenenud lavateosega edasiantavatesse probleemidesse. Pealiskaudne on tema otsus, et Drutse valutab südant eelkõige just hariduses toimuva nivelleerumise, juurte kaotamise jne. pärast. Vähemalt Kaarin Raidi lavastuses on koolisuhteid vaid nii palju tähtsad, kuivõrd läbi nende antakse etenduse probleemistikku, millest allakirjutanu eespool pikemalt juttu tegi.

Ei tea, on see nüüd autori lohakus või toimetuse viga, aga Paul Pii artiklist võib välja lugeda, et Jeannette on Arvira tütar?! Ning direktori nimi on ikka Balta, mitte Baltia.

Veel üks impressioon Hareti teaduse-tegemisest. Paul Pii leiab, et Haret pages provintsi, et seal omakasupüüdmatult teadusega tegelda. Tõsi, raha ta oma töö eest ei taha, aga temas puudub ka see aktiivsus, see võitlejahoiak, mis viiks tema saavutused tõelisesse teadusesse. Nii jääb tema töö siiski iseenda rahuldamiseks. Ta sarnaneb pigem poeediga, kes kirjutab «sahtlisse» geniaalseid luuletusi.

Paul Pii artikli juurde tagasi tulles: kas peaks teatriarvustuse eesmärgiks olema ka vaataja jaoks teosesse kätketud sõnumi lahtimõtestamine, etenduse mõju suurendamine?

Lavastusi «ELSE, TEEBA PRINTS» ja «PANDI-MAJA» pole teatrilaval enam võimalik näha. Ja ometi pidas toimetuse õigeks avaldada kahe noore autori retsensioonid. Nüüd ja edaspidi püüame anda materjali lavastuste kohta, millest nende eluajal on meie teatrikriitika kiduruse tõttu vähe kirjutatud, kuid mis mitmel põhjusel (kunstiline tase, koht näitleja või lavastaja loomebiograafias, alusmaterjali originaalsus vms.) vajaksid põhjalikumat jäädvustamist teatriajaloos.

Raske on hoida oma hingevalgust sinisena

L. Promet «ELSE, TEEBA PRINTS». V. Kingisepa nim. TRA Draamateater. Lavastaja A.-E. Kerge, kunstnik A. Unt. Esietus 9. märtsil 1982, viimane etendus 26. apr. 1982. Mängitud 8 korda, 4692 vaatajat.

Lilli Prometi näidend «Else, Teeba prints» on rõõmustavaks sündmuseks ajal, mil algupärase dramaturgia nappus ning nõrk tase meie teatritegijatele muret valmistavad. Näidendi muudab elamuslikuks probleemide igavikuline haardeulatus ja autori sügavalt emotsionaalne stiil.

Saksa poetessi Else Lasker-Schüleri kirev ja keeruline elukäik läbi kahe maailmasõja on lavateose tarvis tihematerjal. Näidend koosneb 43-st pildist, tegevuspaigad ja Teeba prints kaaskond vahelduvad kiiresti. Kui pole abiks eelteadmisi dokumentaalsete tege-laskujude kohta, jääb sündmustiku taust arusaamatuks. Seepärast on väga omal kohal Ralf Parve kirjutis «Else Lasker-Schüleri tutvustamiseks» TRA Draamateatri kavalehel ning põgus, ent täpne teatmestik Else saatuses osalejate kohta sealsamas.

Osa näidendeid saavad tõeliselt hingesisse ainult laval. Originaalselt kirjutatud «Else, Teeba prints» annab ka lugemiselamuse. Prometi stiil on ebatraditsioonilisem kui range dialoogivorm. Tegelaste otsese kõne vahele põimuvad sujuvalt autoripoolsed kirjeldused, milles lakooniliselt, aga värvikalt iseloomustatakse lavapilti, osaliste käitumist või hingeseisundit. Eriliselt lum-mav on Else tekst. Näidendisse mahub seitse Lasker-Schüleri luuletust. Ega

see olegi suur arv, ent tunneme siiski, et Teeba prints luulekujundite saladuslik maa saab meile omaseks. Luule heliseb Else igas lauses, need kõlavad kui mängleva kergusega loodud aforismipärliid. Else võrdlused on säravad, tema armuavaldused ainulaadsed ja hingevalgugi kaunitult sõnastatud.

Oskar Kruus kirjutab oma retsensioonis, et «Else, Teeba prints» eeldab haritud, kirjanduslembest publikut. Näidendis on tõesti olulisel kohal luule ja argipäeva, unelmate ja neid lammatava reaalsuse konflikt. Küllap mõistavad seda vastuolu kõige paremini inimesed, kes tunnetavad elselikult, kui «raske on hoida oma hingevalgust sinisena».

Minu jaoks jäi just see lause kõlama kui näidendi üks põhimotiive. Sinine hingevalgus — loovisiksuste privileeg, teistest tundlikuma hingelaadiga sündinute õnn ja õnnetus. Aga oma unistuste Teeba on meil igaühel ja ikka võib ta sama hõlpsasti rusudeks variseda kui prints Else luulevaldusedki.

Kuid L. Prometi näiderrdi sisuks pole lihtsalt ühe luuletaja elukäik. Läbi Teeba prints kuju jõuavad meieni üldinimlikud probleemid, mis ajast ja kohast ei küsi. Näidendi humaanne, teravalt sõjavastane hoiak pääseb meie keerukas kaasajas üldistusjõuliselt mõjule. Kunsti jõuetus vägivalla ees on igale loojale meeletuid valmistanud. Else kannatustele kaasa elades soovime kõik, et loovinimestest enam kunagi leitnante ei tehtaks, et inimsüdamed ei muutuks ühishaudadeks, täis surnud sõpru.

Sõdadele, hüljatusele, suletusele inimsuhetes vastandub näidendis armastus. «Igavesti armuv» poetess leiab selles humaanses tundes inspiratsiooniallika, usu maailma ja inimeste headusse. Else kiindumused on ebatavalised, kujundiküllased nagu ta värsidki.

«Else, Teeba printsi» esiklavastus valmis Ago-Endrik Kergel TRA Draamateatris. Lavastus on küll näidendist mõnevõrra erinev, kuid põhilises toetab autori luulelaadi, lisab läbi poeetiliste kujundite uusi tundehekki.

L. Promet on «Else, Teeba printsi» pühendanud Velda Otsusele. Näitlejanna esinemine nimiosas on A.-E. Kerge lavastuse õnnestumise peapõhjus. Ei kujutlegi kedagi teist kui Otsust mängimas nii vastuolulist ja keerulist inimest, kes end ise kõige kujukamalt hindab lausetes:

«Ma olen köidetamatu.»

«Ma ei ole teiste inimestega mõõdetav.»

«Ma võin olla kõike korraga — rõõmus ja õnnetu, tasakaalukas ja pöörane.»

Kui kergesti võiksime meie oma kaine mõistusega pidada Else tavatut käitumist tühiseks originaalitsemiseks, luulekujundlike sõnu aga völtspaatolikeks. Vähimagi näitlejapoolse teesklike tabamisel muutuks poeessi sinine hingevalgus tuhmiks, Teeba linnamüürid variseksid ja tõeks saaksid Else sõnad Bennile: «Kes tahab end publikule mõistetavaks teha, peab hakkama tolaks.» Aga V. Otsus välistab selle võimaluse. Tema võluv sundimatus, lavaline vabadus ja sarm nakatavad nii partnereid kui ka saali. Alati säilitab väike, habras, kuid trotslikult tugev poetess tõelise inimväärikuse ja avala, hea naiivsuse, muutumata kordagi kõrgiks, ükskõikseks või kurjaks. Else teraviklikust lavaelust on raske esile tõsta üksikuid episoode, V. Otsuse osatäitmine on algusest lõpuni meisterlik ja kaunis.

Lavastuses koosneb Teeba printsi kirev kaaskond üksnes neljast näitlejast. Nii ei näe laval masside suurejoonelist paigutust, koori asendavad hääled helilindilt. Antud juhul on kammerlikkus ja väike ansambel vaadeldav kindla taotlusena. Koos olulise lavastajakujundi — suurte nukkudega — saab

samade näitlejate üleminek ühest rollist teise sügava tähenduse. Else lahkunud sõpradest saavad nukud. Otse publiku silme all, Peter Hille surmastseenis, läheb surm elusast elutusse. Nukk-Hille jääb trepiastmele istuma kui mälestus, jälg Else südames, näitleja-Hille aga kehastub ümber Franz Marciks. Teeba printsi ülikonnas nukuna maetakse ka Else ise. Oma matuseid jälgib elav Else kõige kõrgemal trepiastmel leebe, mõistva naeratusega. Nii saab surm lavastuse kaudu olematuks — looming ju säilib, inimesed vahelduvad, elu kestab.

Nukud mängivad kaasa ka ümbritsete suhtumises Elsesse. Pärast tüli Gottfried Benniga virutab Else mehe jalge ette maleruudulistes pükstes nuku, sest Benn purustas õhulised luulevaldused. Sama nukk on Noore Mehe vestluspartneriks Else surma eel. Tolliametnik lõhub professionaalse ülbusega väikese nuku, keda Else pojaga kõneldes kaitsvalt vastu rinda surus. Kirjandusõhtul Lilly Reiffi pool naerab üks «salongilõvi» nukkude üle, võimeta mõistma midagi kestvamat jõudeelu luksusest.

Lavastus nõuab tähelepanelikku vaatajat. Kindel tagamõte on näitlejate lavalises paigutuses. Ainult pilkude ja mõõdumiste kaudu avaneb armastuskolmnurk Benn—Else—Marc. Noor Mees viibib Else kõledas toas ka siis, kui teda teksti järgi seal pole: üksik ja hüljatud naine igatseb tema lähedust alateadlikult. Kogu Jeruusalemma üks-



Velda Otsus Else Lasker-Schülerina.

G. Vaidla foto

kõiksust, tuimust, vaenu Else vastu kehastab laval raamatut lugev mees, kes püsib liikumatuna kümms, tõstab vaid aeg-ajalt pea poetessi imelike mõttekujundite peale. Mehe pilkude vastu pörkavad kildudeks Else unelmad.

Kolmel näitlejal tuleb etenduse jook-sul esineda paljudes erinevates rollides. Kuigi tähelepanu keskpunktis püsib lakkamatult V. Otsus, sõltub tema partnerite esinemistäpsusest ja emotsionaal-susest palju.

Eriti mitmekülgeid ülesandeid on saanud Urmas Kibuspuu, kes loob ühe põneva karakteri teise kannul. Kui ülbe ja blaseerunud Gottfried Benn dekla-meerib oma laibaluulet, hääles peen si-semine nauding, sünnib tõesti midagi «õuduseküllase kunstime» taolist. Kont-rastne kuju on Karl Kraus, kelle sõbra-lik rahu Elset sõjakaoses julgustab. Natsist tolliametnik annab Lasker-Schüleri pagulusaastatele ähvardava, täpse avalöögi. Väga huvitav on ka Noor Mees oma ebaleva kõnnaku, krampliku rühi, abitult ekslevate silma-dega. U. Kibuspuu osatäitmistes üllatab eelkõige loomulikkus, vahenditus.

Näitlejaindividuaalsusi arvestades on lavastaja andnud Jüri Krjukovile ro-mantilisemad rollid, mis on ka esitatud heas mõttes artistlikult. Uudsenä mõjub kunstnik Franz Marc, irooniavabalt mängitud, jõuline, kohmakas ja hell. J. Krjukov on suutnud anda üldistusjõu Sinise Ratsuri sõttaminekule, kui ain-sasse lausesse «mina pean minema rin-dele» mahub suur traagika, hirm sõja-koleduste ees. Tugev näitlejatöö on ka Paul Lasker. Else poja surmaläheduses on mehisust ja meeleheidet, tigatedat sar-kasmi ja ootamatuid õrnuspuhanguid ema vastu. Paul julgeb tõe silma vaa-data ja seetõttu ei muutu ema—poja viimased kõnelused sentimentaalseks. Kahju vaid, et lavastaja pole Pauli sur-mastseenis kasutanud autori kirjapil-diski graafiliselt kujutatud vahekardi-nat.

Anne Paluveri rollidest on õnnestu-num naabrinaine Rahel, ühtaegu tak-titu ja omal kombel südamik. Raheli mõttemaailm ei tõuse Elsega samale tasandile, ometi tahab ta luuletajat argielu labasuse vastu kaitsta. Ülejää-nud osades jääb A. Paluver valdavalt truuks sisseharjunud stampidele, olles

ühtviisi jahedalt kõrk nii Huldana, Lilly Reiffina kui ka halastajaõena.

Johannes Rebase läbi aegade ja pai-kade muutumatuks jääv kelnertüüp on lavastuses omal kohal.

Headeks mõttekaaslasteks lavastajale on olnud kunstnik Aime Unt ning muu-sikaline kujundaja Viive Ernesaks. Diskreetsetes pooltoonides lavapildi võti mahub Else luuleridadesse:

«Vaata mu värve,
must ja täht...»

Kui midagi ette heita, siis ehk lava liigset ülekuhjatust, mis jätab mängu-ruumi kitsaks. Kuid see on tingitud lavapiltide rohkusest, kõigi tegevuskoh-tade kokkuviiemisest.

Helikujundusse mahub terve Teeba linn. Vaikselts väreleb helides Else põhi-motiiv, uhkelt voogab Else—Marci valss, ähvardavad on sõjaakordid ja kummaliselt ahistav lindude tiivakahin akna taga.

Kordumatult poeetiline, varjundiri-kas, rahutu tundlikkusega kirjutatud ja lavastatud «Else, Teeba prints» annab peale valulike ilmamurede ka usu ini-meste sinisesse hingevalgusesse.

«Ma tahan õpetada sulle hellust,» ütleb üks Else Lasker-Schüleri värsi-rida.

PILLE-RIIN PURJE

«Pandimaja» visioonid

«PANDIMAJA», ENSV Riiklik Noorsooteater; R. Allabardi instseneering F. Dostojevski jutustusest «Tasane»; lavastuse kunstiline juht K. Komissarov, kunstnik J. Vaus; esietendus 23. apr. 1981, mängitud 33 korda, viimane etendus 24. nov. 1982, 2605 vaatajat; ENSV Teatriühingu 1981. aasta preemia R. Allaberdile ja J. Vausile.

Maailmas hinnatakse Dostojevskit kui venē kirjanikku, kellel ühena vähestest on õnnestunud avada seda igavesti müütiliseks ja tabamatuks peetud slaavi hinge. Kuid paljudele meist jääb kõik endiselt segaseks ja Dostojevski-buumist saab vaid omamoodi demonstratsioon, näitamaks isiklikku kõrget kultuurilembust. Sellise eelarvamusega arutlema hakanud, jääb üle säilitada head tahet ja endale aru anda, et naiivne üleolek (*à la* pole minu maitse) on siin kurjast.

Kas on see nüüd ülim komplitseeritus või hoopis vapustav lihtsus, mille kaudu see saatanlik mees püüab esitada oma vaateid. Lihtlugeja jaoks ei omagi see mingit tähtsust. Kuid seejuures peab iga kunstnik, kes kunagi asub Dostojevskit interpreteerima, endale aru andma, et ainult dostojevskilikult võimas temperament ja määratu süda on võimelised valitsema sellist julma vormi, kus kujundid on viimse võimaluseni üles kruvitud ja igal sammul avaldub lausa häiglaslik närvilisus, kus liialdatud teatraalsus ja melodramaatilisus on kerged tulema.

Eesti teater ja Dostojevski — siin tõuseb pinnale veel üks lisaraskus. Nimelt, kuidas eestlane oma põhjamaises stoilises eksistentsis on üldse võimeline mõistma ja edasi andma Dostojevski vene hinge aasialikku soigumist kuni hullumiseni, teiselt poolt tabama slaavi mõttelaadi ja fantaasialendu.

«Pandimajas» saame kuulda väga üksiku inimese loo, sedapuhku vahetult

ja siiralt. Igas ausas sisemonoloogis avalduvad inimese paremad ja halvemad «minad». Kuid «Pandimaja» variandis on see lausa karjuv meelemuutus ja enesekindel hää on juba tunnis-tamas omaenese süütust. Lisaks sellele palju närvilist rabelemist, ja lõpuks kuskil asu leidmata — põgenemine. Aga kuhu? Selline on esmamulje, mis püüab läbi ajada põhjaliku süüvimiseta dostojevskilikult närvilise inimhinge konflikti kõiksusega.

Niiis, Allabert seisab üksinda silmitsi Tasasega. Näitlejal saab siin üht-aegu ebamugav ja ebakindel olema, kuigi teatud mõttes ta näib vajavat seda agoonias minategelase vastuolulist monoloogi. Ent ikkagi hulljulgusena tundub see eestlase ühemehetükk Dostojevskist, samal ajal kui isegi Tovstogovi teatri «Кроткая» pihitimused lahendatakse mitme tegelase kaasabil.

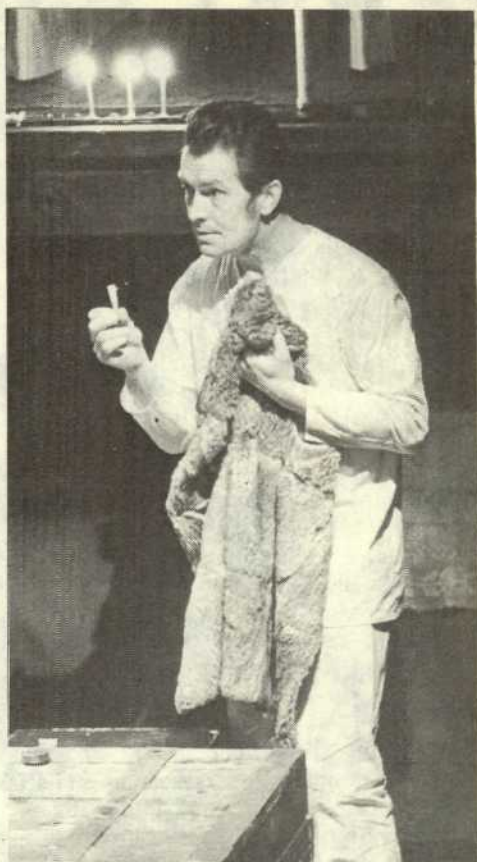
Kas saab võrrelda Allabardi Dostojevskit (Komissarovi osast midagi teadmata) Leningradi eliitteatri Dostojevski-kontseptsiooniga? Heas vene teatris näen eelkõige näitlejat, kes vahetult ja ennastunustavalt kannab oma rolli, jättes tagaplaanile lavastajaisiksuse. Gorki-nim. teatri ühe nähtud etenduse põhjal tundub, et venelased ei mänginud seekord lõpuni (kui see on üldse võimalikki kultuurimaja õhkkonnas väljasõiduetendusel). (Sest esitada teemat variatsioonidega dostojevskilikult üleskruvitud psüühikal on ju muidu nii omane vene tunnetusmaneerile.) Aga seekord puudus just see tunnetus ja etendus jäi kuidagi maketisarnaseks. Saime kuulda ümberjutustust monoloogist. Samal ajal näitlejad ise jäid nagu väljapoole etendust, tulles ja minnes marionettidena vaid siis, kui ette nähtud, omamata seejuures mingeid sügavamaid sidemeid sõnadega, mida ütlesid. Ja äratundmist, et sinu ees

oleksid keerulised inimsuhtud, ei tulnudki. Nii et rahulolematust.

Kuid selge on ka see, et ülitõsiste mõtete vastuvõtuks peab n.ö. vaim valmis olema ja tulin-nägin-meeldis printsiip siin ei kehti. «Pandimajasse» läksin juba tunduvalt harituma vaatajana. Näinud ära leningradlaste mitme tegelesega variandi ja mingil määral nende probleemegi konstateerinud, tundus Allaberti pihtimus ehtsa tagasivaatena. Ühemeheetendus, mida toetab väikese saali omapärane vahetu mõju, annab tõesti võimaluse Dostojevskit päris lähedalt käega katsuda.

Oleme arvamusel, et negatiivset tüüpi on tunduvalt lihtsam tuua vaatajani, on tal ju karakterit ja inimlikke nõrkusi, mida lavalt maha mängida. Dostojevskile ei saa näitleja läheneda selliste primitiivsete kategooriatega nagu hea või halb. Siin käib mäng pooltoonides, kus praktiliselt iga järgnev hetk püüab eitada eelnevat, kus pausidel on sama suur tähtsus kui hüsteerilisel karjel või heldimushetkel. Seda puhku nõuab lava väga intelligentset näitlejat, kes peab teadma, kuidas mõtestada üht või teist momenti. Allabert, olles ise valinud Dostojevski paljudest juttudest just «Tasase», näib siiralt soovivat meid veidigi mõtlema panna inimestevaheliste suhete, mehe ja naise igaveste probleemide üle. Need on elulised teemad, millele lahendust otsitakse igal ajastul. Näitleja püüab siin Dostojevski abiga leida meie aja inimesele sobilikku teed.

Etenduse kulg on lakooniline nagu inimese elugi — kõik näib siin tulevat omal ajal ja me ei kahtle juhtunu tõepärasuses. Lakoonilisus antud kontekstis on ühtmoodi vastuolus nii fantaasiavaese lihtsuse kui ka efektse küllusega, ja just sellises mängumaneeris tajume intensiivsust ja näitleja mõttehaaret. Monoloogi alustab inimene, kes on sisemiselt pingul, kuna ta ei suuda endale veel juhtunust aru anda ning pihtimusest loodab vaid kergendust. Me saame teada, et elatud on siin väga üksluiselt. Kõik, mis võinuks tuua veidigi vaheldust, on mehe poolt tarbetuks kuulutatud. Kuid mehelik egoism ei salli enesekriitikat ja nii nähaksegi jahmatamapaneva kiretusega naise igas



Rudolf Allabert «Pandimajas».

G. Vaidla foto

mõttes ja teos vaid suure eksimuste-saaga üht detaili. Seda meeoleolu hakavad kandma etenduse esimesed pihtimused.

Näitlejaga kaasa mõeldes tabad end ära tundmas, et see, mida praegu mängitakse klassikast, on ju tegelikult meie eneste tänane päev. Ükskõik kuivõrd maailm ka sajandiga on muutunud, inimesed oma väikluses ja suuremeelsuses on jäänud samaks. «Miks me aina vaikisime?» küsib Dostojevski väsinud mees. Miks oleme võimetud mõistma inimest enda kõrval? Miks teeme just lähedastele kõige rohkem haiget oma jämedustega? — küsib meilt näitleja. Allaberti mängumaneeris ei ole üleolekutunnet hädisest kaeblevast mehest. 59

Pigem on siin muret nii õnetu kangelase kui ka meie kõigi pärast. Sest aeg ju läheb ja midagi õigupoolest ei muutu. Etenduse kulgu on saatmas vana kell, osutudes oma monotoonse rütmiga ideaalseks partneriks inimesele tema pihtimustetunnil.

Hetketi viis vaid segadusse mingi liigne nurgelisus või rabelemine, tormamine asu leidmata. Ja siis veel kummaline hirm, et näitleja oma mõttega kaob asjade sisse ära. Muidugi on lavabutafooriaga saavutatud tõetruu pilt Dostojevski eposist. Väike lavapind iseene-
sest on õpetanud loojaid intensiivsemalt kasutama mängus mitut tasapinda. See kõik muudab jutustuse dramatiseeringu liikuvamaks, kuid minu jaoks ka raske-
mini jälgitavaks. Tekib isegi küsimus, kas Dostojevskile omast närvilisust ei pakuta meile liialt teatraalsel kujul. Etenduse suuremaks väärtuseks pean inimsuhete avameelset lahkamist. Samal ajal ei jõua selle rikkaliku dekoori ja liikumisskeemi taustal iga mõtte tagamaad minuni. Ja nii tekib oht, et näen vaid illustratsiooni Dostojevski jutustusele, mitte aga iseseisvat kunsti-
teost. Seda enam seganuksid ka liigsed juurdekirjutatud ja mängitud tegelased. See, et Noorsooteatris eelistati suuremale seltskonnale ühemehe-
tüki rasket varianti, õigustab ennast igati.

Huvitav, kas Dostojevskis on varjul suur inimestevihkaja või avaldub tema inimarmastus nii kummalises variatsioonis, et seda lihtsalt ei taju. Enese-armastuse ja -alanduse tulevargis vaatab Allabardi kangelane end vastikus-
tundega, kuid oma «mina» hukkamõistuni ta ei jõua. Inimlik egoism, leides alati tuhat eneseõigustust, hoiab ka kõige paadunumaid mõtteid pinnal. Hetketi tundub mees oma noort naist pidavat vaid üheks pandimaja kundeks, kelle võlad tema on suuremeelselt unustanud. Sellise «pühateo» hind oleks pimesi kuuletumine ja lugupidamine mehe kui lunastaja vastu. Et inimene januneb tunnustuse ja austuse järele, ei ole sugugi loomuvastane. Aga need, kellele sellist inimlikku suhtumist nende endi oskamatuses tõttu pole osaks saanud, on muutunud ses suhtes eriti tundlikuks ja üliküüniliseks.

Mehe käitumismotiivid on tüüpilised

üksikule ja nõrgale inimesele, aga kes oli ta naine? Kas Tasane, kes kogu oma uhke olemusega protesteeris vahest tü-
rannia ja igasuguste sõltuvussidemete vastu? Kas Tasane, kes samasugust tül-
gastust tundis ka oma lähedase enesealandusest? Ju oskas see tüdruk säilitada loomulikkust ja siirust lõpuhetkeni, seejuures endale aru andes, et panditud mõtete-tunnete väljaostmiseks ei jätku tal enam jõudu. Ja kui kogu järgnev näis vaid mõttetu etendusena, otsustas ta lihtsalt elust lahkuda.

Etenduse omapära on näha ümbritsevat läbi ühe inimese mõteteprisma. Mulje on seeläbi eriti masendav. Ja ühe-
isikuline esitus võimendab seda lavalt veelgi. Lõpp. Kaitserefleksina tekib soov põgeneda, ükskõik kuhu, ainult ära siit! Miks peab Dostojevski tekitama alati sellist kaost enda ümber ja kogu välise rafineerituse kiuste jätma inimese agoo-
niasse?

MARIS JOHANNES

«**MUSTA KATUSE ALL**» (J. Smuuli näidendi «Lea» järgi). Stsenaristid **T. Pöder** ja **A.-E. Kerge**, lavastaja **A.-E. Kerge**, operaator **P. Laansalu**, kunstnik **L. Pihlak**, helilooja **V. Ernesaks**, režissöör **T. Pöder**, videomontaaž **Ü. Tiigi**, **G. Spitsõn**. Osades: **Viire Valdma** (Lea), **Ita Ever** (ema), **Urmas Kibuspuu** (Endel), **Jüri Krjukov** (Esko), **Salme Reek** (Juula), **Viive Ernesaks** (palveõde), **Peeter Simm** (jutlustaja), **Endrik Kerge** (Saar) jt. «Eesti Telefilm», 1982. Video, 86'10". Esmakordselt Eesti Televisioonis 2. jaanuaril 1983.

Jälgides videofilmi «Musta katuse all», meenuvad filmikriitikute «olla või mitte olla» küsimused «Metskapteni» arutelul Kinoliidu siis veel kandilise ja teravnurkse laua taga. Jüri Järvet Kihnu Jõnnina — jah!, Kalju Komissarov lavastajana — miks mitte!, Juhan Smuul filmidramaturgina — suur küsimärk.

Tõepoolest, Juhan Smuuli vahekord filmikunstiga, mida märgistavad «Kirjad Sõgedate külast» (1966), «Keskpäevane praam» (1967) ja «Metskapten» (1972), oli kirjaniku eluajal külm ja reserveeritud. Sest arve «Sõgedate» läbikukkumise eest esitati ikkagi Smuulile. Viga näis peituvat kirjaniku proosa väheses dramaturgilises pingestatuses. Smuulilt telliti originaalstsenarium, kus dramaatilise põhisündmus — praami põlemine merel — pidi kindlustama vajaliku huvi. «Iskusstvo Kino» avaldas vändatava filmi käsikirja, mille eht-smuulilik võlu pani ootama. See tegi pettumuse veelgi kibedamaks. Kriitikute armutu argo ristis filmi «Keskpäraseks praamiks». Kiindumus Smuuli kirjasõnasse ei tahtnud kuidagi üle kasvada kiindumuseks Smuuli järgi valminud filmidesse.

Kolmandal katsel kümnesse tabada võeti ekraniseeringu aluseks laval läbilõõnud tükk. Sai teoks helesinine «Metskapten» (Jüri Järveti läbipaistvad intensiivsed helesinised silmad filmisamise mere taustal). Kuid Smuuli proosat val-

vav koterman tegi sedapuhku veelgi puhtama töö: film vajus häbematuult küürest unustusehõlma. Väliselt oli film professionaalne, kuid mis lõplikult kaduma läks, oli Smuul ise. Nii kuulutatigi Smuul Kinoliidu arutlusalua taga ebakinematograafiliseks kirjanikuks ja eesti filmikunst hülgas ta ligi kümneks aastaks.

Täna jääb üle vaid imestada, et meie kinoavalikkus ei esitanud tollal ainsatki kaalukat ega asjatundlikku seisukohta, mis oleks kahtluse alla seadnud dramatiseerimistaotluse kui niisuguse ja oleks ühtlasi seostanud Smuuli fenomeni 60. aastate filmiotsingute põhitendentsiga. Taotlesid ju «Me oleme kahekümneaastased», «Ivani lapsepõlv», «Päevased tähed», Vassili Sukšini autorifilmid ning gruusia filmikoolkond lahtiütlemist dünaamilisest, välisele sündmustikule toetuvast süžest uut tüüpi stsenaariumi kasuks. Need saavutasid pinge kaemuse kujutamise, autori mõttekäikude, seemiste suhtumisstruktuuride avamise kaudu. Lahtiütlemise lipukiri kandis kõmulist silti: «dramatiseerimine». Uus suund võitis eluõigust ägedates diskussioonides ja teravates sõnavahetustes. Eesti film mängis aga kuuleka paipoisi rolli ning toetas nimme ajast ning arust läinud kunstlikku, süžee välise pingestamise suunda. See osutuski Smuulile saatuslikuks.

Läinud kümne aasta jooksul on «dramatiseerimine» koos kõige sellega, mis selle termini taga seisab, niivõrd täielikult ellu juurdunud, et kadus vajaduski eritermini kui seesuguse järele. Ja ka Eesti film on vahepeal niikaugele arenenud, et videosalvestuse «Musta katuse all» autoritel, Smuuli «Lea» instseneerijatel Ago-Endrik Kergel ja Terje Põdral oleks vaevalt pähegi tulnud hakata «Lea» dramaatilist närvi pingule kruvima. Ekraniseerijad valisid täpselt vas-



«Musta katuse all»: Endrik Kerge täitevkomitee esimehe Saarena.

M. Härmatise foto

tupidise tee (sellesama, mis oluks kuuekümne aastat äärmiselt aktuaalne ja kandnuks sõjakat nime «dedramatiseerimine»).

Nad harutasid lahti näidendi koe ning panid jutulõnga looklema «Lea» sünnikeskkonda, pelgamata saare looduse ja tegevusaja olme eriskummalisi värve. Ning lavamöötmeline tükk valgus taas esseeks, jutustuseks.

Videofilm «Musta katuse all» ei too ekraanile autori kuju, nagu tegi omal ajal «Kirjad Sõgedate külast», kuid, kummaline küll, ometi kõlab Lea—Esko, Lea—Endli, ema ning Juula dialoogide-monoloogide sügavusest Smuuli enda hääl. Ning tüki pinget põhineb sellel, mida Smuul «Lea» autorina mõtleb usust, selle toimest isiku-mina ja elusaatuse kujunemisel. Mitmesuguste usuvormide vastandamise teravus, kirjaniku mõtteparadoksid on tüki toleks nähtamatuks peategelaseks, kes meid paelub ja kellele me kaasa tunneme. Selles seisneb antud videotüki põhiline väärtus. Siit loeme lootust, et epikaväline eesti kirjandus ja film võivad siiski teineteist leida, teineteist vastastikku alandamata ja kahjustamata.

Samas on videofilmis selliseid teatri-

lava rudimente, millega kuidagi leppida ei tahaks.

... Siin pörkame möödapääsmatult kokku Eesti Televisioonile sedavõrd iseloomuliku puudusega, et sellest ei saa kuidagi vaikida. Puudus on tunduvalt vanem kui Ago-Endrik Kerge lavastajakarjäär Eesti Televisioonis ja levib üha edasi. See näib olevat televisiooni ükskõiksus kõige vastu, mis ulatub üle «Aktuaalse Kaamera» teabelisuse ja levisaadete viitelisuse ning võrdsustab kõike kõigega, võrdsustab halbu, häid ja väga häid lavastusi, röövides kunstnikelt ajapikku eneseteadvuse, koguni auahnuse ja rõõmu hästi, meisterlikult tehtu pärast.

Tõsi, (öeldakse, et pole halba heata!) ambitsioonide suhtes pingevaba teadvus on paiguti leidlikum, tõde paremini nägev, kuid samas ka kalleid kunstivõite kergesti käest andev. Just seesama juhtub Ago-Endrik Kergega «Musta katuse all» lavastamise käigus. Ta jääb süütuks iseenda kirjutatud stsenaariumi võimaluste suhtes, ega andu ühelegi filmikunsti kiusatusele. Looduserüpes jätkab ta harjumuspärase teatri tegemist.

Kuid videokujutis oma erakordse võimega suurendada, võimendada siseelu peegeldusi näitleja näos, olekus, miimikas ja žestikulationis mõistagi maksab selle eest kätte, asudes ise režissööri juhtima.

Jüri Krjukov oskab muidugi etendada mõrtsukat, omakaitsemeeste pealikut, kaukajumala kummardajat, kuid peajagu pikemat inimest suudab ta video-kaamera tules vaevalt mängida. (Lead kehastav näitlejanna Viire Valdma on pikka kasvu ja lavastaja on Krjukovi Esko kavaluste ning nippide abil pikemaks aidanud.) Kuid nägu suures plaanis reedab näitleja tegeliku kasvu, ning varjamine võtab näitlejalt üksnes võimaluse tunda end osas orgaanilisena. Milleks üldse see arglikkus, on ju kinokraan algusest peale hinnanud eba-standardsete paaride pikantsust. (Suurväike Chaplin mängis alati endast pikemate näitlejannadega, oma kasvu häbenemata. Ja kui siinkohal võib arvata, et tegemist on komöödiafilmidega, siis tasuks meenutada sedagi, et Charles Aznavour'ile valitakse partneriks küllalt melodramaatilises ja pateetilises filmis

«Tulistage pianisti» vähemasti kahe pea jagu pikem kaunitar.)

Lea—Esko ja Lea—Endli armastusstseenid on monotoonsed, ühetaolised, kohmakad. Kiirkõnelised, teistest filmidest laenatud vihjed asjaolule, et vahelejäänud kaadris võis aset leida intiimsuhe, peavad režissööri arvates (ja kahjuks mitte ainult selles tükis, vaid paljudes meie filmides) kujutama armastust. Aga need stereotüüpsed, filmist filmi rändavad vihjed ei kujuta isegi mitte armastuse puudumist, üksnes lavastaja ettekujutusvõime vaesust ja tundelisuse puudulikkust.

Urmas Kibuspuu puhul jääb puudu rahulikest, keskendumist võimaldavatest suurtest portreeplaanidest, mis võimaldaksid aru saada, kes Endel Aer tegelikult on, kuidas ta usub oma õigusejumalat ja missugune see on.

Teatritava järgides on jätetud vahele välja mängimata see, kuidas Juula Endli jälile saab.

Oleks siiski oodanud, et Viire Valdma mänginuks kinematograafilises sõnatuses kõike seda, mida Juula Eskole suusõnaliselt ja teatraalselt ette kannab. Sest Lea patusesse õnneseisundisse, mida teatrilava kuidagi vahetult edasi anda ei suuda, on ju kätketud autori hinnang kõikidele jumalatele, keda ta on näidendi mängumaale toonud, et siin nende üle oma inimlikku kohut mõista. Lea õnnetunne mõõdab nii Esko kaukajumala, ema taevase jumala, Endli õigusejumala, Juula peremehe-iidoli vägevust, jõudu ja tegelikku väärtust.

Ago-Endrik Kerge lavastuses jääb domineerima kaukajumala ja armastusjumala igipõline, ebavõrdne võitlus, milles armastusjumal oma hapruses on alati võidetav, kuid oma igihaljas uuestitärkavuses võitmatu...

Mitteagressiivse lavastajana õnnestub Ago-Endrik Kergel koostöö kogenud näitlejatega. Filmi «Musta katuse all» parim osatäitmine kuulub Ita Everile, kes loob Lea ema kujule huvitava tagamaa ja saavutab kuju lõpetatud, viimistletud joonise. Tükis leiame veel ühe õnnestunud osatäitmise: Endrik Kerge mängitud täitevkomitee esimehe Saare. Naiivne usk õigluse võidusse... ja omapärane täismehestumine mahalaskmise stseenis. Taas arenev ja lõpuni välja mängitud



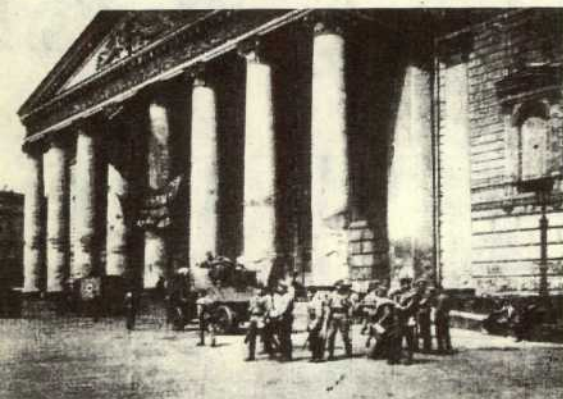
«Musta katuse» all: esiplaanil Salme Reek (Juula), Viire Valdma (Lea) ja Ita Ever (ema).
M. Härmatise foto

kuju, mida oodanuks kõikidelt osatäitmistelt. Näitlejate erinev mängutase teeb praegusel kujul lavastuse kohati eklektiliseks.

Kui «Lea» televariant peaks õhutama lavastajate huvi keerulisema koega kirjandusteoste ja näidendite vastu, siis tuleks silmas pida ka filmilikkust, videotehnikale omaseid viimistlusvõimalusi. Videofilm pole kiiruga tehtud teater ega massistseenideta film, vaid hoopis muu. Ja see «muu» tuleb leida, avastada.

Müüdi lõhkumine?

«KÜTI TÄHTKUJU» («Strēlnieku zvaigznājs»).
Stsenaristid J. Podnieks ja A. Plaudis, režissöör
J. Podnieks, operaator A. Slapins, tekst J. Peters,
muusika R. Pauls. Riia filmistuudio 1982.



Lāti kütid Suure Teatri ees V ülevenemaalise
nõukogude kongressi ajal 1918. aastal.

Rühm läti kütikomandöre lõunarindel 1919.

Läti noorema põlve dokumentalist
Juris Bodnieks on oma hiljuti valminud
filmis «Küti tähtkuju» võtnud ette lähe-
neda uue nurga all legendaarsetele pu-
nastele läti küttidele. Eestlane, ehkki
viimaste veidi erandlikust missioonist
võitluses nõukogude võimu eest küll
kuulnud, teab neist ilmselt ikkagi vaid
kõige üldisemat. Samal ajal kui lätlase
jaoks on nad peaaegu et müüt, millel
täita oletatavasti tähtis funktsioon rah-
vusteadvuslikus enesejaatuses.

«...läti rahvusväeosad moodustati
Esimese maailmasõja ajal 1915—1916
algul vabatahtlikest, hiljem mobiliseeri-
tuist; 1916 kuulus neisse 8 polku ja
1 tagavarapolk (...), nende eriüksus
kaitstes Nõuk. valitsust Smolnõis, hiljem
Kremlis (...). L. kütid aitasid maha su-
ruda pahempoolsete esseeride mässu
(toimus 6.—7. juulil Moskvas) ning va-
bastada 1918. a. lõpul ja 1919. a. algul
suurema osa Läti saksa okupantidest.
1919 osalesid nad Denikini armee pu-
rustamises ja 1920 võitluses Wrangeli
vägede vastu Krimmis. 28. XI 1920
läti kütidiviis likvideeriti,» teatab meile
muu hulgas meie entsüklopeedia.

«Küti tähtkuju» puhul on lätlased
ise rõhutanud ebatraditsioonilist lähe-
nemist, filmi omamoodi revolutsioonili-
sust kogu läti kaasaegses dokumenta-
listikas. Tõepoolest — kogu 70-minuti-
list ekraaniteost läbiva liinina kuuleme
30-aastast režissööri esitamas küsimusi
temast üle kahe korra vanematele seni
veel elavatele asjaosalistele, kellest ea-
kaimat näeme parajasti kustutamas
küünlaid oma 101. sünnipäeva tordilt.
Küsimused on oma toonilt, aga mõneti
ka sisult intrigeerivad (kuid mitte pro-
vokatsioonilised), tundudes esimesel pil-
gul kohati kergemeelselt pretensiooni-
katena (ä la «Mõnusalt ikka võitlesite
tookord, või mis?»). Kui võtta arvesse,
et kõne all on tõsisemast tõsisem —

veteranide kunagine võitlustee, nende karm noorusaeg («ükski põlvkond enne meid pole pidanud taluma selliseid ras- kusi, selliseid vintsutusis»). Alles tasa- pisi selgub, et Juris Bodnieksi lähene- misnurk ei tulene tema võhiklikust hoo- limatusest, vaid et sellel on oma süga- vam tagamõte: ta eesmärgiks näib ole- vat omamoodi m ü ü d i l õ h k u m i n e.

Ette rutates võib öelda, et meie pal- jurahvuselise kodumaa, eeskätt aga vene mängufilmis (aga samuti näiteks teatridramaturgias ja režiiis, meenutagem kas või meie oma teat- rist Lenini kuju uudseid tõlgendusi E. Hermaküla ja K. Komissarovi näitle- jatöodes) pole sellised tendentsid ammu enam midagi uut. Mida aga dokumen- taalžanri puhul seninähtu põhjal küll väita ei saaks. Lähemaid analoogiaid otsides meenub kohe, et ka meie enda, Eesti laskurkorpuse võitlustee, on üld- inimlikumas plaanis ikka veel avamata. Ehkki veel poleks hilja...

Muidugi võib tekkida küsimus, kas ikkagi on juba saabunud selleks aeg? Ja kui, siis kelle jaoks? Ja kelle jaoks veel mitte? Sest tõde, nagu öeldakse, on alati konkreetne. Aeg vaadelda ja hinnata ajalugu — ja just revolutsiooni- ning sellele vahetult järgnenud perioodi — veidi teisest aspektist, seda meie kaasaja foonil ümber mõtestada? Selleks näib Juris Bodnieksi huvitavat eeskätt küsimus, missugused olid ikkagi nende praeguseks nii kuulsusrikaste revolutsioonisõdurite isiklikud tegutse- mistootiivid? Millisena tunnetasid nad seda oma tegevust? Selle eesmärgi? Tegelikult, vahetult, nende endi poolt meie silme all sõnastatuna? See ava- nebki vastajate rohkem või vähem ilme- kates, kohati vägagi «naturaalsetes» eneseväljendustes, taustaks enamasti nende loomulik elukeskkond (kodu (tä- lu) või koduaed, karjamaa jms.).

«Vana kaardivägi» ei võta siin auto- ritaarset, «ortodoksset» hoiakut, ei nõua solvunult aru (ehkki — võib-olla juhtus filmi tegevuse käigus ette ka selli- seid...), «kuidas teie, nolgid, keda siis veel olemaski polnud, kui meie teie eest juba oma verd valasime, kuidas võite teie tulla meile selliseid küsi- musi esitama?» Ainult üks küsitletuist näib veidi pahaks panevat. Ülejäänud

tulevad mänguga kaasa ega ole seejuu- res suu peale kukkunud: nad otsekui mõistaksid suurepäraselt, mida neilt tahetakse. Jääb isegi mulje, nagu nad oleksid oodanud seda võimalust omaltki poolt välja murda sellest võib-olla täna- päevaks ahistama kippuvast müütilise kultuse umbsest ruumist, millesse ühis- kond, traditsioon neid aastakümnete kuludes üha rohkem on surunud. Sest ka nemad on inimesed, mitte iidolid. Ja vajavad, et neid sellistena ka võe- taks. Kusjuures kellelegi ei tule seejuu- res mõttesse hakata eitama nende ku- nagist kangelastegu ja sellest tulenevat lugupidamist nende vastu. Režissöör püüab seda näidata lihtsalt uues val- guses, avaramas kontekstis ja niimoodi anda sellele tagasi ehadat, vahetult inimlikku sisu, mis kõledaks korruta- tud loosungitele maalituna meie jaoks kaduma kipub minema. On vaja uut teadvustust, sest elu on edasi läinud, inimesed on muutunud haritumaks, tar- gemaks, vahepealsed aastakümned pole kulunud paigalseisus, vaid on mineviku- mõistmisse oma panuse andnud... See- tõttu on võimalik toimunud vaagida hoopis «igavikulisematel» kaaludel kui seda varem, «asjas endas rohkem sees olles» teha suudeti.

Mis sundis neid inimesi asuma ikka- gi sellele erakordselt raskele teele? Usk bolševike ja Lenini poolt lubatusse, et kui vaenlane purustatakse, saab töörah- vas ise asuda korraldama oma elu ja saatust; revolutsiooniline romantism; eeskätt ja kõige enam aga hoopiski viha kurnajate, sajandeid valitsenud balti- saksa rõhujate vastu, okupantide vastu? «80—90% väeosade koosseisust olid töölisel, sulased, kehvikud,» väidab ENE. Mitmetel juhtudel aga näeme fil- mis inimesi põhjendamas oma teguviisi hoopis lihtsamalt, algelisemalt: tuli lihtsalt minna — seepärast mindi! Ko- husetunne, milles ei teadvustugi midagi enamat? Piisas klassiinstinktist, et va- lida ainuõige tee? On elu põhitõed üli- malt lihtsad? Samas kõrval leidub ka teadlikumaid motivatsioone: võideldi selle nimel, et kõik saaksid tunda elust rõõmu ja rahuldust. Üht asjaosalist paelus «kogu selles loos eeskätt tead- mine, et kõikjal ootavad sind — sõja- meest — ees «värsked tüdrukud!» Inim-

lik!? Ja filmi üldsuunitluse foonil üldsegi mitte enam nii erandlik ja «püha-dust teotav».

Küllap esines selliseid motiive ka teistes Punaarmee väeosades. Mis siis muutis lätlased selle koosseisus ikkagi niivõrd erandlikuks, et filmis (ühe tuntud nõukogude kirjaniku suu läbi) väljendatakse isegi mõtet, et tänu neile nõukogude võimu üldse kaitsta suudetigi. Kes nad pärast Punaarmee mitmekuulist taganemist Lõunarindel ilmusid «mingisugustena ei tea kust» ja «uputasid» valged 2 nädalaga Musta merre? Kas ei olnud siin tegemist isegi mingi rahvuslikust eripärast (mida me nii vähe tunneme) tuleneva joonega, võime või kalduvusega teatud tingimustes muutuda omamoodi fanaatikuiks? Või olid sel siiski hoopis ratsionaalsemad põhjused, mis tulenesid kas või juba nimetatud väeosade klassikooseisust? Ja sellest erilisest usaldusest, mida noor Nõukogude valitsus eesotsas Leniniga («Lenin ise olevat tahtnud» neid Smolnõid ja Kremlit kaitsma) millegipärast just nende vastu algusest peale üles näitas.

Ehk siin, selle küsimuse lahtisuses ja seetõttu toimunu mingis «irratsionaalses salapärasuses» peitubki lätlaste endi jaoks müüdi sügavam tuum — ja seda antud filmis ei lõhuta, ei avata, ning see jääb meid tulevikuski kummitama. Müüdi lõhkumine, kui selline leiab aset hoopis üldisemal (mitte nimetatud «puhtlätlaslikul») tasandil, ja nimelt: film oma taotlustega otsekuu eeldaks, et nii temas endas käsitletav kui ka — üldistada sõnades — veel nii mõnigi kanooniliseks kippuv, «ortodokse» lugulaul minevikukangelastest kui sellistest üldse võib tänapäeval paljudele osutada ühtäkki mitteveenvaks ning, kui seda ei uuendata, ei «reformeerita», anda sellisena kasvatulikult soovitava hoopis vastupidise, bumerangiefekti. Tegelik elu on ja ka oli märksa keerulisem, vastuolulisem. Aga seeläbi ka konkreetsem, vahetum, inimlikum.

Me näeme ühtäkki, et inimeste motiivid olid mõneti tõepoolest hoopis algelisemad, primitiivsemad, ühekülgsed, kui me seda oma kooliõpikutest seni välja oleme harjunud lugema. Hoo-

pis rohkem olid nad «ajaloo pimedad tööriistad» kui seda teadlikult loovad isiksused. Ent kaotades oma traditsioonilise oreoli ja avanedes meile ka oma seni varjatud, «ebatäiuslikest», ommoodi kaitsetutest külgedest, muudab just see nad meile taas inimlikult lähedaseks. Järk-järgult kõrvaldatava revolutsioonilise paatose alt koorub välja nende inimeste tragika, mida ka autoritekt korduvalt rõhutab. Selle elu tragika, millelt rasked murranguaastad röövisid nooruse, lahutasid lähedastest inimestest, kodust... Ja nüüd me näeme filmis neid jätkamas otsekuu sealt samast, kust kõik kunagi pooleli jäi: hallipäised mehed, paljud neist juba tudikesed, tantsitamas külasimmanit meenutaval kokkutulekul pruudiealisi tütarlapsi. Saagu neile osaks siis seegi lohus, mingi tänu või kuidas seda nüüd nimetada, see, et noored neid, vanu, vähemalt niisugusel päeval ära ei põlga... Sellise traagilise sümbolina mõjus see pilt vähemasti mulle küll. Ja edasi: nende elu on möödas, ja tagasi neid kaotatud aastaid ei saa nad enam mitte kunagi. Nad täitsid, nagu öeldakse, oma kohust, sest olud ei pakunudki neile iseendaksjäämiseks muid võimalusi. Ja nad võtsid selle ranga koorma oma õlgadele, sest keegi ju pidi seda tegema. Igast kolmandast läti perest lahkus keegi võitlusteele, väidetakse filmis. Nad leidsid ühte hoides selleski üleinimlikus pingutuses leegitseva mõtte, mis aitas neil vastu pidada. Ja juba ainuüksi see tegi nad suureks...

Kuidas elada tänapäeval, nii et nende ohver ei osutuks ühtäkki asjatuks, et nende kangelastegu ei kaotaks oma tähendust? Kas mitte ka sellistele küsimustele ei suuna meid iseendist vastust otsima see märkimisväärne ja lõppudelõpuks omamoodi kummitama jääv nägemus, mille oma filmiga loob Juris Bodnieks?

PEETER JOONATAN

Eesti džässist Vitebski festivali taustal

AVO TAMME

Muusikafestival «VITEBSKI SÜGIS '82» oli korraldajatele neljandaks selletaoliseks ürituseks. Eelnevatel aastatel oli sinna kutsutud väga mitmekesine seltskond, alates rahvapilliansamblistest ja VIA-dest kuni džässmuusikuteni. Seetõttu oli väga raske mingit kindlat süsteemi luua, et ühtselt ja õiglaselt laureaate välja selgitada. Alates möödunud aastast otsustati orienteeruda džässile ja festival sai nimeks instrumentaal- ja džässmuusika festival «Vitebski sügis '82». Džässispetsialistidest oli kohale kutsutud Georgi Bahtšijev, Vladimir Feiertag Leningradist ja Oleg Maršai Minskist (sealse džässiklubi president). Osavõtjaid tuli Vilniusest, Klaipedast, Kaunasest, Gome-list, Minskist, Tallinnast ja Vitebskist endast. Toimus üheksa kontserti, mis kõik lindistati. Kolm kontserti jäädvustati videolindile. Tallinna esindasid džässorkester «Rütm» ja soolosaaksofonist Avo Tamme.

Esimeseks esinejaks festivalil sai bigbänd «Rütm» Tallinnast, teadustaja rollis vokaalsolist Andres Ots. Esitati põhiliselt džässiklassikat, kuid ei puudunud ka eesti autor Uno Naissoo. Kuna orkester ja tema repertuaar on tallinlastele hästi tuntud, siis sellel pikemalt ei peatu. Oelda võiks vaid niipalju, et festivaliõhkkond mõjus pillimeestele ergutavalt ja nii mõnigi ületas end (Aavo Joala, Villu Kuulman, Andres Ots). Kontserdi kahte poolt siduva vahepalana esitas Avo Tamme tenorsaksofonil ilma saateta viiest palast koosneva kava.

Olles 20 aasta jooksul jälginud džässielu kogu maailmas, eriti aga Nõukogude Liidus ja Soomes, võin öelda, et selle aja jooksul on toimunud suured muudatused. Mujal paremuse, meil Eestis aga halvemuse poole. Lühidalt: maailmamastaabis juhtus, et ladinaameerika rütmid tungisid džässis,

siis segunes džäss noorema venna rockiga, ilmusid elektroonilised instrumendid (elektriklaver, igasugused süntesaatorid jm.) ja lõpuks pääsesid Euroopa muusikud eliidi hulka (N. H. O. Pedersen, J.-L. Ponty, M. Vitous, J. Garbarek, J. Hammer jt.). Vennasvabariikides on selle aja jooksul tehtud suur samm edasi. Tänapäevaks on mõned ansamblid isetegevusest väljagi suutnud rabelda («Allegro» N. Levinovski juhatusel ja «Kadans» G. Lukjanovi juhtimise all). Soomes oli 20 aastat tagasi üsna algeline džäss, millele eesti pillimehed oleksid võinud vabalt konkurentsi pakkuda ja isegi neid ületada. Viisteist aastat tagasi, kui Eestis toimus 15. (ja viimane) džässifestival, pandi Soomes alus samalaadsele üritusele, mis nüüd viieteistkümnendat korda toimus ja kandis nimetust «PORI JAZZ '82». Festivali avakõnes teatas Soome kultuuriminister Kaarina Suonio, et alates sellest õppeaastast on Sibeliuse Akadeemias avatud džässifakultet. Meie saame kõrvale panna ainult G. Otsa nim. Muusikakooli estraadiosaakonna, mis on iseenesest suur samm edasi, kuid džässist veel üsna kaugel asub. Soome noored muusikud on selle viieteistkümnenda aasta jooksul saanud oma silmaga näha ja kõrvaga kuulda peaaegu kogu maailma selle žanri eliiti ja tulemused on käegakatsutavad. Praegu on Soomes väga tugev järelkasv, mõned noored lausa imelapse kuulsusega (klarnetist Antti Sarpila, kitarrist Jarno Kukkonen), rääkimata tugevatest professionaalsetest ansamblistest-orkestritest. UMO (uue muusika orkester) on kahtlemata üks Euroopa tugevaim kollektiiv, kui mitte kõige võimekam. UMO-t on dirigeerimas käinud B. Brookmeyer, Mel Lewis, Don Menza jt. Kõik on selle orkestri kohta ainult kiitvaid sõnu öelnud. Jukka Linkola, kes töötab põhikohaga Helsingi Linnateatris dirigen-

dina, on oma ansambli ja kompositsioonidega samuti maailma ulatuses tähelepanu äratanud. Mida meie saaksime vastu panna? Ainult ühe ansambli, mis kriitika välja kannataks — kvarteti «Tallinn», sellele võib lisada veel kaks nime: Paul Mägi ja Tõnu Naissoo. Polegi nagu paha, ikkagi kuus meest. Kui aga arvestada, et viis neist tegutsesid juba viisteist aastat tagasi ja ükski noorem ei ole suutnud neile konkurentsi pakkuda, siis tundub, et midagi on viltu. Et huvi asja vastu püsib, näitab Filharmoonia korraldatavate džäss abonementkontsertide menu ja ka kirjastuse «Valgus» baaris toimivate džässiohtute populaarsus. Tähelepanuväärne on ka asjaolu, et neil üritustel käib üsna palju noori. Tänuväärset üritused mõlemad, aga perspektiivset edasiminekut see veel ei taga. Nendele üritustele esinema pääsevad peaaegu kõik, kes soovi avaldavad, sest palju meil neid džässmuusikuid siis ikka on. Tore, et muusikakooli diksiländ on noorusliku energiaga asja kallal, aga samas teeb ka kurvaks, sest vana stiili ülessoojendamine ei vii edasi, vaid on kergema vastupanu tee. Mis viga mängida kõigile tuntud teemasid standardsetes seadetes! Edu on tagatud. Suur eeskuju «Neva Diksiländi» näol on olemas. Vaja oleks aga sügavuti minekut, rohkem omaloomingut, äratuntavalt rahvuslike joontega džässi, nagu seda meie kõigi aegade suurim džässispetsialist Uno Naissoo tegi. Tema palasid mängitakse veel praegugi kogu Nõukogude Liidus. Seisukoht, et džäss on ainult neegrite või ameeriklaste muusika, on ammu unustusse vajunud. See oleks võrdne argumentiga, et tennis ja male on ainult kõrgema seltskonna mängud. Olümpiamängude kavasse need ei kuulu. Aga ometi on eesti rahvusest kummalgi alal tugevaid mängijaid olnud, kelle esinemistele kogu rahvas hinge kinni pidades kaasa on elanud, kuigi neid mängge ei saa kaugeltki eesti rahvusmängudeks pidada.

Nüüd aga tagasi Vitebskisse, kus toimus mõndagi huvitavat. Festivali kõige džässikaugem ansambel oli «Solnetšnõi Dožd» Gomelist. Üpris eriilmelise koosseisuga (klaver, süntesaator, orel, kitarr, tšello, basskitarr, trummid ja nais-

vokalist, kes justkui instrumendil ilma tekstita vokaliise esitas) jäi see ansambel erandlikuks nähtuseks. Kõik kompositsioonid olid ansambli liikmete loodud ja tugevasti mõjustatud J. S. Bachist. Improvisatsioonilisi osi ei tundunud olevat, kuid interpretide tugev muusikaline ettevalmistus paistis küll silma. See oli katse sünteesida tõsist ja rockmuusikat, kuid kompositsioonid jäid nagu väheütlevalks.

Diksiländstiili esindas festivalil Minski orkester «Renessanss», mängides traditsioonilist repertuaari. Orkester efektsete valgete ülikondade ja kübaratega pakkus oma mängijatega rohkem vaatamise kui kuulamise mõnu. Tugevaid instrumentaliste ei olnud, vokaalsolist Aleksandr Katsnelson pingutas oma partiides üle.

Minskist oli veel teinegi kollektiiv, nn. meinstriimi, praegu džässis kõige tunnustamat ja elujõulisemat stiili esindav ansambel «Standard». Ansambliisse kuulusid N. Haskin (klahvpillid), V. Võlegžanin (altsaksofon), O. Melnikov (tenorsaksofon), I. Mihhailov (kitarr), L. Holomaizer (basskitarr) ja V. Goldfar (trummid). Teemad kõlasisid huvitavalt, seadetes oli neljahäälsust (altsaksofon + tenorsaksofon + kitarr + süntesaator). Pille valdasid nad ülihästi, mistõttu soolod kippusid muutuma mõtestatud mängu asemel tehnika näitamiseks.

Sel päeval, kui esines Vitebski ansambel «Vernost», suruti kontserdisaali parter ja kaks rõdu rahvast puupüsti täis. Ansamblit tunti hästi — oli see ju eelmiste festivalide laureaat. Nad mängisid džässrocki. Alustanud W. Shorteri palaga, mis nõudis väga head tehnikat, ei tulnud neil viimasest puudu ka K. Bahholdini loos «Kui tehnikast ei piisa». Eriti paistis silma ansamblijuht Sergei Batšinski kitarril, kelle mäng meenutas väga ühe tänapäeval tunnustatuima kitarristi Pat Methene stiili. Selles ansambelis oli ka teine sooleeriv trompetist festivalil (peale Villu Kuulmani) Gennadi Valitško, kelle mäng paistis silma erilise sametise tooniga, tekitades illusiooni, nagu mängitaks flüügelhornil. Kodupublik ei olnud aplausiga kitsi, ansamblit ei tahatud lavalt ära lasta.

Klaipedat esindas ansambel Saulius

Saučulise juhatusel. Nad esitasid mitu ansambli trummimehe Arvedas Joffe pala. Kitarrist Aleksandr Duvits ei jäänud sugugi alla ansambli «Vernost» sama pilli mängijale. Erilise ilme andis nende esinemisele *scat*-laulja Stjaponis Januška, kes üllatava kindluse ja maitsekusega oma soolod esitas. Et ta ka 5/4 taktimõodus kodus on, näitas ta improviseerides P. Desmondi palas «Take five!» Ansambel lõpetas oma esinemise C. Parkeri looga «Donna Lee», näidates, et ükski tempo ei ole talle üle jõu käiv. Väledamalt pole seda lugu vist Charlie Parker ise ka mänginud!

Kahe kavaga esines ansambel Kestutis Lučyse juhatusel Kaunasest. Esimesel kontserdil mängisid nad ainult ansamblijuhi kompositsioone. Siin oli tegu stiiliga, mille lõi C. Corea seitsmekümnendatel aastatel, elektriklaveri ilmumise ja Flora Purini tähelelennu ajal. Ansambel koosnes kolmest mehest ja vokaalsolist Marina Granovskajast, kes oma ilusat kõrget häält hästi valitses, vaatamata üsna nõudlikele paladele. G. Lučys ei paistnud silma mitte ainult virtuoosliku klaverimänguga, vaid ka vasaku käega bassetil kontrabassi imiteerides. Nii hoiti ansambelis üks mängijakoht kokku. Tegelikult oli asi selles, et Kaunasest sobivat kontrabassimängijat ei leidunud, aga basskitarri kõla Lučysele ei meeldi. Nii pidigi ta kahe mehe töö ära tegema. Selles ansambelis oli ka väga hea tooniga tenorsaksofonist Viktor Ronder, kes oma soolod Coltrane laadis läbi viis. Ta ise ei olnud oma tooniga rahul, sest ta pidi «Conn» saksofoniga mängima. Tema arvates olevat «Selmer» parem. Viimases loos tõestas G. Lučys, et V. Feiertag ei liialdanud oma tutvustavas sõnavõtus, kui ütles, et G. Lučys pidas auga vastu duellile Leonid Tšizikuga Moskva festivalil. Teisel kontserdil esines ansambel täiesti uue kavaga, mis koosnes džässiklassikast («Flamingo», «Dessafinado», «Rosetta» jne.) ja paistis, et nad on ka selles väga kodus. Lauljatar M. Granovskaja näitas end nüüd hoopis teisest küljest. Kõrge hääl oli muutunud hoopis madalamaks ja oli tunda Ella Fitzgeraldi maneeeri.

Festivali maiuspalaks oli Vilniuse konservatooriumi juures tegutsev big-

bänd Vladimir Tšekassini juhatusel, mille siseselt tegutseb veel kaks väiksemat ansambli, V. Tšekassini kvartettsekstett ja Petras Višnjauskase kvartett.

P. Višnjauskas on V. Tšekassini õpilane, 25-aastane, mängib saksofone ja klaverit, peale selle komponeerib üpris põnevalt. Kvartetti kuulusid basskitarrist Leonid Sinkarenko, trummimängija Gediminas Laurinavičius ja kaks saksofonisti Vytautas Labutis ja Petras Višnjauskas, kes vaheldumisi ka klaverit mängisid. Viimase pala esitasid need kaks meest neljal saksofonil korraga! V. Labutis alt- ja tenorsaksofonil, P. Višnjauskas alt- ja sopransaksofonil. Sellist mitmel saksofonil korraga mängimist näeb üliharva. Selle viguri mõttes välja viie aasta eest surnud ameeriklane Roland Kirk, kes mängis korraga isegi kolmel saksofonil. Vitebskis sai seda näha aga koguni mitmel korral. Kõik esitatud palad olid ansamblijuhi loodud. Kõige ilmekamaks osutus kindlasti kompositsioon «Idamaa motiivid», kus kahe altsaksofoniga saavutati lausa üllatav efekt tõelisest idamaa muusikast. Selle kompositsiooni eest sai autor ka laureaadi nimetuse.

Teise väikese ansamblina Vilniusest esines Vladimir Tšekassini kvartett, kooseisus V. Tšekassin (alt-, tenor- ja sopransaksofon), Oleg Molokojedov (klaver, elektriklaver), Leonid Sinkarenko (basskitarr) ja Gediminas Laurinavičius (trummid). Viimases palas kasutas ansamblijuhut abilistena Višnjauskase ansambli saksofoniste. Ettekandele tulid üldtuntud palad nagu E. Garneri «Misty», R. Hendersoni «Bye bye blackbird», D. Gillespie «A night in Tunisia» jt. Juba enne mängima asumist võttis V. Tšekassin publiku paari vaimuka fraasiga «pihku». Temast hoovas seda seletamatut džässihingust, mida ainult suurte isiksuste puhul tunda on. Oma mänguga ta tõestas seda veel kord. Stiililt kuulus kogu esitatu avangard-džässi valdkonda, kuigi teemad olid enamikus klassikast pärit, välja arvatud V. Tšekassini enda loodud muusika. Tema soolod ja kogu mängumaneer, kaasa arvatud intonatsioon ja toonikvaliteet, olid väga lähedased selle stiili rajajate Ornette Colemani ja Don 69

Cherry omadele. Saateansamblist paistis eriti silma klahvpillimängija Oleg Molokojedov. Lõpuks mängis V. Tšekassin kahel saksofonil korraga.

Üks festivalikontsert kuulus täielikult V. Tšekassini bigbändile. See oli tõeline elamus ja näitlik õppetund sellest, mida saab bigbändiga hea tahtmise juures ära teha. Vladimir Tšekassinit võib pidada leedu uue džässikoolkonna rajajaks, ta alustas selle töoga 1974. aastal. Praeguseks on ta Vilniuses terve plejaadi džässmuusikuid välja koolitanud ja tegutseb nende eestvedajana, fanaatiliselt eeskujuna näidates. Ta on vaieldamatuks autoriteediks ja kogu orkester kuuletub talle imekspannava paindlikkusega. Bigbänd tegutseb alles paar aastat, neil on kõik alles ees. Kompositsioonid olid kõik V. Tšekassini enda loodud ja huvitava faktuuriga läbi viidud. Enamikus soleerisid orkestri supersolist P. Višnjauskas altsaksofonil, V. Tšekassin ise alt-, tenor- ja sopransaksofonil ning O. Molokojedov klahvpillidel. Terve kontserdi muusika kujutas endast ühte ülipikka kompositsiooni, mis kubises vaimukatest soolodest ja kestis kaks kontserdipoolt märgatava vaheajata. Suur koosseis ei olnud kogu aja laval. Kui muusika nõudis, et mängiks ainult sekstett, lahkusid ülejäänud pillimehed lavalt, tulles mõne aja pärast, kui neid vaja oli, jälle tagasi, ja publik võis mõnuga jälgida V. Tšekassini eksperimentaalset dirigenditööd. Konkreetseid pause pillimeestele välja kirjutatud ei olnud, nad astusid sisse dirigendi žestide järgi. Ta pani parema käega saksofonid tremolot hoidma, samal ajal vasakuga tromboonidelt pistelisi vahelööke nõudes. Siis pani tremoleerima kogu vaserühma (üks tuuba, viis trombooni, neli trompetit, viis saksofoni, kes muide istusid kõik ühes suures poolkaares, mis võimaldas igale mehele eraldi märku anda, kui vaja). Näidates pillimeestele väga ilmekalt, mida keegi tegema peab, sai ka pealtvaatajaile selgeks, mida ta mängijatelt oma žestidega nõudis. Ta kõndis selle pillimeestest poolkaare ees käega õhku loogelist joont vedades, mille järgi viimased oma tooni kas valjendasid või vähendasid, kõrgendasid või madaldasid. Sel moel tekkis omapärane helide

lainetus, mis tõusis ja mõõnas, karkis ja hellitas, täitis kogu saali vahel kaosenena, siis jälle organiseerudes ilusateks akordideks, mis aeglaselt voolasid, millesse äkki dirigendi ootamatu viipe sunnil lõikus ülitehniline *fast-tempo* altsaksofoni soolo, äratades kuulajaid unelusest. Samal hetkel käivitus ka rütmigrupp, nagu ei kehtiks nendele gravitatsiooniseadus. See oli nagu paigaltvõtt sajakilomeetrise tunnikirusega, mis mõne aja pärast jälle maha rahunes, või hoopis selgepiiriliseks, kindlate žanritunnustega rock-või svingmeloodiaks muutus, mida esitas mitmehälne saksofonikoorus nagu ehtsas svingorkestris kunagi, kuhu äkki brasspillid kõige ootamatumas kohas hiiglavägeva mürtsu virutasid, mille signaaliks dirigent õhku hüppas. See oli väga ilmekas hüpe, mis nõudis: «Pange nüüd nagu vähegi jaksate» või «täiest jõust» või hoopis «nii valjult kui torust tuleb!» Minu kirjeldus jääb muidugi tegelikkuse kõrval kahvatuks varjuks. Kas on üldse võimalik muusikat sõnades väljendada?

Vaheajaks jäi dirigent lavale klaverit mängima, kutsudes saalist inimesi, kes vähegi mängida oskavad, kaasa lööma, lubades kõiki laval leiduvaid pille kasutada. Mõned julgemad läksidki, tõmmates üha uusi ise proovida tahtjaid kaasa. Lõbu oli laialt nii laval kui saalis, publik ei koonerdanud kiitusega. Selline eksprompt kestis umbes 20 minutit, kuni pärispillimehed isehakanud märkamatult välja vaetasid ja kompositsioon jätkus justkui katkematult. Kui vaheaja algul dirigent lavale klaverit mängima jäi, siis osa pillimehi (diksiländkoosseis, tuuba, tromboon, trompet, klarnet ja bändžo) astusid mängides lavalt alla saali ja marssisid fuajeesse, kus mängu jätkati. Niisiis algas kontserdi teine pool märkamatult uuesti ja kestis umbes tund aega samas vaimus nagu esimene. Või kuulus see vaheajal musitseerimine ka kompositsiooni juurde? Kontserdi lõpupoole jäid lavale ainult solistid, kolm saksofoni ja rütmigrupp. Siis tuli dirigent altsaksofoni mängides saali. Selle keskele jõudes tegi ta mängu katkestamata äkki hooga viipe, mille peale esimestelt rõdudelt terve suur

koos seis pasunaid talle vastu kargatas. Kõik ülejäänud pillimehed olid vaikselt rõdudele paigutatunud ja mängisid nüüd sealt dirigendi näpunäidete järgi. V. Tšekassin oli nagu väike võlur: kühmus seljaga, lühikest kasvu, seisis ta keset saali ja saatis korda üha uusi imesid. Terve suur saal rordkas iga tema viipe peale võimsast muusikast. Lõpuks läks dirigent tagasi lavale ja ühines seal kogu aeg mänginud rütmigrupiga. Rõdudel võttis dirigeerimise üle tema abiline. Kontsert lõppes alles südaööl.

Järgmisel hommikul sattusin V. Tšekassiniga ühte lauda sööma. Ta osutus meeldivaks vestluskaaslaseks. Jutt läks muidugi muusika ja dirigeerimise peale. Ta arvas, et ei ole mingit kasu dirigendist, kes vaevalt käelabasiid liigutab. Veel sain teada, et kuigi konservatooriumis puudub džässkompositsiooni eriala, tegeleb ta oma õpilastega ka sellel alal. Ta ütles, et läheneb improvisatsioonile kui operatiivsele kompositsioonile, et see on hädavajalik tänapäeva improvisatsioonilises muusikas. Tõsisest muusikast on tendents keeruliste improvisatsiooniliste vormide poole ja seepärast peab sellele rõhku panema, muidu jäävad interpreedid hiljem kimpu. Lastega tegeldes õpetab ta neile harmoonia paigutamist ja meloodia loomist, harmoonia loogiliste järgnevuste tajumist, et nad suudaksid iseseisvalt nii ühe kui teisega vabalt ümber käia. Alustatakse 6—7-aastaselt. Esimese kahe aastaga õpitakse selgeks laulude ja lugude tegemise tehnoloogia ja põhiprintsiibid. Edasi tulevad suuremad vormid. Muusikalisi eeskujusid V. Tšekassinil ei olevat, tema arvates jäljendada ei tasu, kuigi on palju huvitavaid muusikuid. Tuleb välja töötada isiklik stiil ja lähenemisviis igale muusikale. (V. Tšekassin valiti muide 1982. aastal asjatundjate poolt meie maa parimaks džässmuusikuks.)

Viimasel festivalipäeval tehti teatavaks ka laureaadiid. Nendeks osutusid: V. Tšekassin kui festivali parim muusik (Vilnius); S. Batšinski (Vitebsk) nõukogude muusika parima arranžeeringu eest; V. Labutis (Vilnius) — parim noor solist; pianistid O. Molokojedov (Vilnius) ja G. Lušas (Kaunas), basskitarrist L. Sinkarenko (Vilnius), trummimängija

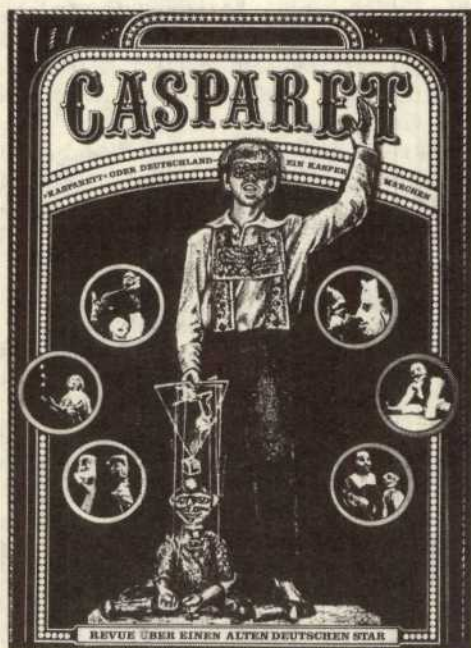
E. Malinauskas (Kaunas), kitarrist S. Batšinski (Vitebsk), instrumentaalsolist P. Višnjauskas (Vilnius), vokaalsolist M. Granovskaja (Kaunas), tenorsaksofonist V. Ronder (Kaunas). Kompositsiooni alal nimetati neli laureaati: N. Haskin (Minsk), G. Lušas (Kaunas), P. Višnjauskas (Vilnius) ja A. Joffe (Klaipeda).

Suur osa viimasest kontserdist kuulus nn. *jam-session'*ile, kus iga solist näitas oma tõelisi võimeid, sest seal oli vaja kiiresti orienteeruda džässiklassikas, helistikes ja harmooniatundmises. Nii mõnigi sai alles õige hoo sisse, kuid oli ka vastupidiseid näiteid. Parimaks kitarristiksi tituleeritud, kontsertidel ülitehnilisi soolosiid esitanud S. Batšinski oli üsna kimpus tavalise bluusi mängimisel. Traditsioonilise bluusiga džässipidu lõppeski. Oli huvitavat muusikat, sõlmiti uusi tutvusi, pandi veel üks kivi nõukogude džässiehitise vundamenti. Tahaks loota, et sellest võimas ja ilus hoone kerkib.

Lõpetuseks veel üks ettepanek Eesti NSV Kultuuriministeeriumile ja Eesti NSV Riiklikule Filharmooniale. Kas ei oleks paras aeg uuesti jätkata meie džässifestivalide traditsiooni, mis viieteistkümnendaga 1967. aastal katkes. Selles ajavahemikus on soomlased jõudnud meile kannule ja kui me nüüd midagi ette ei võta, lähevad nad meist paratamatult mööda. Kui 1983. aastal saaks teoks džässifestival Tallinnas, kannaks see samuti kui «PORI JAZZ '83» järjekorranumbrit 16. Kui meie festivalide jada oleks aga katkematult kestnud, oleksime praegu maailmas ühel väarikamaist kohtadest ja küllap oleks meil siis ka lootustandvat järelkasvu. Alustada võiks kas või ainult väikesest, sisemisest, oma vabariiki hõlmavast üritusest. Neid «olekseid» on natuke nukravõitu ritta seada. Parem tegutsegem! Tallinna džässifestivali võiks nimetada Uno Naissoo nimeliseks. See oleks meie hulgast varalahkunud muusikule vääriliseks ja meelepäraseks austusavalduseks.

Mõtteid nukunäitekunstist, taustaks Magdeburgi festival

ENNO SELIRAND



*Siin ta on, nukuprints Peter Waschinsky
monoshow reklaamplakat
Günter Gerlach koos oma «lavaga».*

Ajalooline saksa marionettnuhk näitusel!

Margus Lepa fotod

Magdeburgi III nukuteatrite festivalile oli möödunud aastal kogunenud üle 400 osavõtja: Saksa DV nukuteatrite näitlejaid, nukunäitekunsti eriala üliõpilasi Berliinist, 34 vabakutselist nukunäitlejat, külalisi Varnast ja Tallinnast. 20 välismaise aukülalise hulgas oli esindajaid Nõukogude Liidust, Tšehhoslovakiast, Poolast, Ungarist, Rumeeniast, Saksa Föderatiivsest Vabariigist, Madalmaadest ja Austriast. Saksa DV enese nukuteatrite ülevaatusel oli olnud sõel väga tihe, isegi korraldav Magdeburgi teater ei saanud õigust esinemiseks. Neljateistkümnest etendusest oli välja valitud seitse, kümnest üksikesinejast said esinemisõiguse viis.

Festivali avasid III kursuse üliõpilased Berliini E. Bachi nimelisest Nukukunsti Instituudist. Peter Hacke «Vaene rüütel» (lavastaja Hartmut Lorenz) kanti ette lusti ja särtsuga. Ainult et raskusi oli dialoogi jälgimisel. Isa peaks rääkima tütreaga, sirmi tagant aga kostab kaks naishäält. Selgus põhjus: III kursusel on vaid üks meeshing... Ja kunstniku töö näis näitlejavaenulik. Nukud olid väikesed ja vähe väljendusrikkad, ka vähe liikuvad. Nukunäitleja rolli üheks loojaks on ka kunstnik. Aga proovi teha huvitavat karakterit, kui nukk, mis sulle kätte antakse, on liikumatu puuslik. Sageli on süüdi kunstnik, ent publik mõistab kohut vaid nuku liigutaja üle. Nukuteater vajab kunstnikku, kes tunneb nukuteatri võimalusi ja nukkude elu põhimõtteid. Muidu juhtub nii, et nukunäitlejatel on nukk 50 cm kauguselt huvitav, seal jõuab kunstniku mõte vormi ja materjali kaudu pärale, laval aga muutub see kujutava kunsti ese puuslikuks, mida ei suuda ka parim näitleja elustada. Nukuteatri kunstnik peab väga palju nägema ja palju nukke oma käest läbi laskma, enne kui temast saab näitleja sõber, mitte vaenlane. Võib muidugi vastu vaielda, et nukk on vaid sümbol kunstniku loodud maailmas. Aga peale selle on ta ikkagi ka ese, mille näitleja elustab, luues vaatajale elutu eseme elu illusiooni. Juhul, kui seda viimast poleks vaja, võiks nuku asemel piirduda pildi või sildiga.

Bautzeni saksa-sorbi rahvusteater pakkus lavastuse «Mine — ei tea kuhu, too — ei tea mida» (autor Milan Pavlik,

lavastaja Zdenek Miczko). Tegemist oli siin suure leierkastiga, milles mängiti muinasjuttu. Kohmakad leierkasti puitfiguurid elustusid. Liigutamisevõimalused olid napid, kuid tulemus põlnud igav. Etenduse «täheks» sai põialpoiss. Lihtne käpiknukk oli liikuv, väljenduslik. Tundus, et kunstniku loodu ühtis näitleja ettekujutusega rollist. Mõlemad täiendasid teineteist. Nii sündis episoodi line roll, mis ületas kõik peaosalised.

Samast päevast meenub veel Gera linna nukuteater V. Pospišilová «Printsessi ja kajaga». Algab laadapalagan: vankrid veerevad kohale, võetakse lahti dekoratsioonid. Samal ajal kostab mitmehäälnelaul. Hämmastav on puhtus, mis tegi lihtsatest lauludest vokaalsed pärlid. Vabalt ja kergelt kõlasid keerulised käigud, täpselt haakusid hääled. Muusikateatris oleks see olnud tavapärane, nõutav. Aga nukuteatris? Arutelul imestasin, kui kuulsin, et lauljad on väljastpoolt nukuteatrit. Üks saksa kolleeg ütles: «Olen ennegi kuulnud külalislauljaid nukuetenduses, «sisseostetud» la-la-la-d. Siis on see olnud eraldi väärtus, aga etendus on selle läbi kaotanud. Siin sulab muusika nii etendusesse, et tõstab selle väärtust.» Meenus ka mõni Maarjamaa etendus, kus la-la äravõtmisel ei jääks järele mitte midagi, muu äravõtmisel oleks aga la-la ikka kena ja terviklik.

Etenduse nukud olid huvitavad, ülalt vardaga juhitud marionetid, neis oli karakterit, väljenduslikkust. Lihtne ja huvitav oli näiteks sõjavägi — kaelkookude otsas rippusid puuhalud potikaante ja plekitükkidega.

Nuku liigutamises olid väikesed «agad». Kõik oli justkui korras, ainult et viimane samm jäi alati tegemata. Liikumine huvitav, täpne, ainult et vähe pause, mille jooksul puunukkude hingeketes toimuvad pöörded, millal nende hinged värisevad, võibsevad. Paus võiks ka nukuteatris kanda kõige intensiivsemat elu, olla kõige kallim ja võimsam relv hingehoovuste väljatoomiseks.

Gera teatri interpretatsioonis oli peamine inimeste ükskõiksuse- ja sõjateema. Aga päriselt ei puudunud ka armastus. Tänu sellele sai etendus õrna ja hella varjundi: armastus saab jagu ka sõjaku-sest. Vaatamata laadalikule rämdule, 73

meenub etendus kui õrn ja hell kellu-
kese helin.

Saksa teatrile, nii palju, kui olen näi-
nud, on iseloomulik poliitilisus. See pole
plakat, mis riputatakse üles riiklikel
pühadel, vaid püüd, tahe lahendada
tänapäevaseid valusaid probleeme kunsti
kaudu. Ja neil on oma t o d e, mida nad
püüavad vaatajale selgeks teha — see
muudab nende poliitilised etendused,
nagu näiteks «Printsessi ja kajagi»,
paeluvaks.

Brechtlikult esitatud «Printsess ja
kaja» oli esimesi tõsisemaid festivali-
elamusi. Selle ideegi, mida võiks väljen-
dada vahelaulu sõnadega, jäi kõluma
ja muutus otsekuul festivali motoks:
«*Warum, mein Freund, warum ertragen
wir das stumm?*»

Ohtul esines monokavaga Uli Schlott.
Lavastuse «Päikesearjatus» oli Wis-
mari Riiklikus Nukuteatris kunstiküp-
seks teinud W. Schreiber Augusto
Monterosso raamatu «Konn, kes tahtis
olla tõeline konn» ainetel. Tehnilis-
kustilise külje eest hoolitses Fritz
Plutsche.

Ootasin dekoratsiooni, hulka näitle-
jaid... Aga tuli musta riietatud Uli
Schlott üksi marionetiga. Ta riputas
üles maailma kaardi, kuhu märkis ära
tegevuspaiga. Lausa uskumatu, et kõik
anti edasi nukupantomiiimina, mida
saatsid üksikud karjatused ja helitaust.
Nukk oli pidevalt nii huvitav, et 45
minuti jooksul ei vaadanud ma üldsegi
näitlejat ennast (välja arvatud üks kord,
kui nuku-tegelane küsis Uli Schlottilt
kella, millest see südamepõhjani
kohkus).

«Etendus oli erutav, sundis järele
mõtlemale ühiskondlike mehhanismide,
poliitika, võimu, elu üle, usu ja ebausku
üle. Uli Schlotti mäng oli intensiivne,
ettevaatlik, jõuline, rütmiline, täpne,
muusikasse sobiv. Muusika oli piisutav,
see kandis hirmu, ähvardust, purusta-
mist. Erutasid muusika, nukumängu
elemendid ja piltide sobivus» (Barbara
Fuchs).

Zürri hindas Uli Schlotti esinemist
II auhinnaga.

Muidugi on nukupantomiiim või -bal-
lett ikkagi eksperiment. Küsimusele,
kas puupeaga nuku võib olla Hamlet,
kes kannab endas Taani printsi kõhklusit,
võin nüüd vastata: «Jah.» Üldse tuleks

see küsimus maha matta, sest nii nagu
võib ühe tüki ära rikkuda suur teater,
võib seda teha ka nukuteater, või
vastupidi. Küsimus tuleb esitada teisiti:
kas režissöör suudab seda või teist lugu
n ä h a nukulaval; kas ta suudab kaasa
kiskuda näitlejaid ning kas nemad suu-
davad oma meisterlikkusega tüki ideed
tuua läbi pappeemašest nuku publikuni.
Kui jah, siis võib Hamletki rippuda
nukuriiuilil. Kiitus Uli Schlottile, kes
lückas minu jaoks ümber «tõe»: nuku-
teatri spetsiifika ei võimalda. Selle
«tõega» on varjatud nukuteatri eest head
dramaturgiat, selle taha on pugunud
peitu kehvad lavastajad, kes hea asja
ära soperdanud.

Bulgaaria festivalikülalised Varnast
panid temperamentselt käima masina-
värgi, mis säras ja sätenas. Kohalik
kriitika nimetas «Parti balkani moodi»
«rannakasiinoks Kuldsetel Liivadel».
Olid särtsakad lööklaulud, plast-
mänguasjad, rannarõngad, pallid, leid-
likult tehtud nukud (vedru küljes neli
jalga, pea pikkade kõrvadega — jänes
jne.). Kõik see kokku oli hea nuku-show,
kerge lustmäng. Ja see just oligi meeldiv.
Meiegi häda on ju raskete, süngete eten-
duste ülekaal. Särtsakat ja head lust-
mängu aga otsi tikutulega. Ometi on ka
seda igas teatriliigis vaja.

«Parti balkani moodi» oli rohkem
staaritükk. Näitleja, kes seda kandis,
oli kadestamisväärsete võimetega. Ta
mängis mitut pilli, laulis. Ta käsitses
meisterlikult oma nukke, vedas kogu
etendust. Lihtsate, lausa primitiivsete
nukkudega lõi hea nukujuht nuku elu
illusiooni. Tagantjärele mõeldes oli ses
etenduses kõige kadestamisväärsem suur
mängulust. Küll kuluks niisugune
«kasiino» ka meie külma Soome lahe
kaldal asuvasse teatrisse. Meeleolu ja
esinemislust pole mängitavad, nad kas
on või neid pole. Jäi küsimata retsept,
kuis seda leida. Olen käinud teatris, kui
esietendusest vaevalt nädal möödab, aga
näitlejatel laval juba nii igav, et hakka
või saalist anekdoote rääkima.

Ühel õhtul astus publiku ette mõnus
kaabuga mees Hallest — Günter Gerlach.
Kui hakkas helisema tema kolleegi
H. Kolbergi kitarr, avas Günter kaelas
rippuval kastil eesriide. Seal sees oli
väike marionetilava, kus hakkas oma elu

elama Punamütsike. Lavakarbi peal olid väikesed valgustid, taga maalitud horisont — kõik nagu peab. Iga paari lause järel mürises saal naerust. Pisimariionetid liikusid huvitavalt ning muheda huumoriga mängitud lugu meeldis nii suurtele kui ka kõige väiksematele.

Halle teater mängis ka veel marioneti- etenduse «Kaelkirjak ja Ninasarvik». Lihtsa loo kahe looma ebavõrdsest armastusest, justkui naeruväärsest, kuid seda tugevamast ja sügavamast armastusest. Habras, kergejalgne, graatsiline Kaelkirjak, raske, jäik ja paindumatu Ninasarvik, kergatslik Marabuu. Ahvid olid hoopis «teisest ooperist». Algul see segas, aga tagantjärele tundub see taotlusena, sest nemad ju ironiseerisid, irvitasid Kaelkirjaku ja Ninasarviku armastuse üle. Niisugused on eluski nagu «teisest ooperist», nad peavadki erinema teistest oma vastiku elumentaaliteedi poolest. Üks kriitik pidas loo lihtsust miinuseks. Mind see ei seganud. Suur ja puhas armastus ei vaja keerulisi filosoofilisi arutlusi. Kui keerulise sümbolikaaga üle pakkuda, läheb armastus kaotsi. Puutükk võib endas kanda tugevat laengut, kui näitleja hing, mitte ainult käsi, seda elustab. Hing jäi kinni ja hellus vallutas saali, kui Ninasarvik pärast pikka häbenemist julges Kaelkirjakut ninaga puudutada. Laval pannakse üks puutükk teise vastu, aga saalis on tunne, nagu oleksid kohtunud Julia ja Romeo. Sentimentaalsust oli suudetud vältida. Lugu oli jäetud üle suhkurdamata ja passis nii noortele kui vanadele.

Günter Gerlach, kes selles tükis Marabuu-arsti mängis, rääkis, et on elukutselt disainer. Nukke ja lavakujundust hakkas tegema kümme aastat tagasi. Tekkisid oma monotetri mõtted. Neli aastat liikusid need ümber Punamütsikese ja Halli Hundi. Realiseerused lõpuks kuue kuuga. Kõik sündis oma kätetööst. Tõukejõuks oli luua lustlik lugu haigetele lastele ja täiskasvanutele. Haiglad pole teatri jaoks kohandatud. Päike paistab seal dekoratsioonidele ja võib neid «sööma» hakata. Seepärast kasutab ta dekoratsioonide maalides ehtsat kullapulbrit ja materjale, mis ka päikesepaistel annavad sära. Kasti kõrguse paistel määras ta kindlaks selle järgi, kuidas

oleks voodist mugavam vaadata. Peale «Punamütsikese» on Günter Gerlachil repertuaaris veel «Hunt ja seitse kitsetalle» ning «Jumalik komöödia». Eesmärgiks on elustada vanad, ühe mehe käsutuses olevad vahendid. Ta tahab rääkida inimestega elust huumori abil. Eesmärk on haigetele elurõõmu ja elamisjulgust anda. Günter Gerlach arvab, et kuna lapse esimene teatrikogemus on tavaliselt nukuteatrist (olgu haiglas või mitte), siis ei tohi me ära võtta fantastikat, põnevust. Siin peame looma teatrihuvi alguse. Vigu, mida teeme lastele mängides, on raske parandada. Seepärast peavad lastelood olema väga hoolikalt valitud ja läbi mõeldud.

Gudrun Haefke, kes Kaelkirjakut mängides oma särava elustas puunuku ja andis sellele hinge, õppis baleriiniks, aga vigastused ei lasknud teda balletilavale. Juhuse läbi võttis ta kätte india marioneti, mis on üks keerukamaid, ning siis toimus äratundmine. Ta armus marionetti. Baleriini oskus sõnatult väljendada tundeid osutus nukunäitlejale väga vajalikuks. Rütm, musikaalsus, plastika — kõik kulusid ära. Kõige tähtsam aga on usk ning soov panna elutuse elama. Ära tundnud elutu elustamise võlu, ei taha ta enam tegelda muu kui nukuteatriga. Elu, elurõõm, elu kaunidus — need on teemad, mida Gudrun tahab lastega jagada. Lapsed usuvad elu kaunidusse ning neilt pole mõtet seda ära võtta. Must ja sünge filosoofia jäägu teistele teatritele, kui muidu mõni hakkama ei saa. Lastele võime rääkida elu keerukusest ja mitmekesisusest, aga mitte selle tühisusest ja mõttetusest. Nukuteater peab andma positiivseid emotsionaalseid laenguid nii lastele kui ka isadele-emadele, arvab Gudrun Haefke.

Festivali naelaks oli Peter Waschinkv «Casporet», monokava, mis näitas traaditsioonilist saksa nukuteatri Kasparit läbi ajaloo. Jäime etendusele hiljaks. Vestibüülis oli vastas maskiga mees. Vilet tiristades palus ta meid istuda, ja etendus algas. Täpsemalt: algas laadapalagan. Ja meile, viiele inimesele. Ta kutsus saalisolijaid välja! Suhtles publikuga vile abil. Saalis aga rahval istekohad armsad, ei tahetud tulla. Meist said Kaspari liitlased. 75

Hakkasime vilistama ja plaksutama mitte millegi peale. Ning esimesi uudishimulikke hakkaski välja tulema. Oma vilemonoloogiga liitis näitleja võõrad inimesed üheks vennaskonnaks, kes suurima rõõmuga olid valmis alt tõmbama veel saali jäänuid. Uued tulijad olid algul jahmunud, kuid õige pea liitusid ka nemad meiega. Kui publikut kenake hulka, etendas Waschinsky Kaspari ja politseiniku stseeni vanas laadapalagani stiilis. Seejärel paluti viimased esimesteks ning mindi lõpuks vile saatel saali.

Kahe tunni jooksul nägime näitleja-palaganikunstniku elu läbi aegade. Waschinsky lõi üksinda suurepäraseid stseene, võttes kord abiks riidest siluette, kord lavatagust häält, kord marionetti, kord petruškat ja nii edasi. Vahendid olid valitud väljendusrikkad. Näitleja valdas väga hästi kõne- ja kehatehnikat ning rütmi, Sümboleid ja kujundeid oli küllaga. Kõik need olid aga nii mõtestatud ja lõpuni mängitud, et ka keelt mõistmata jõudis süžee pärale.

Võiks kirjeldada paljusid stseene, sest need kõik olid väga emotsionaalsed ja huvitavad. Mis peamine, need olid täidetud näitleja isiklikult tunnetatud tööga. Pealegi oli see valatud huvitava kunstilisse vormi. Kunstimeisterlikkuse kõrgest tasemest ning nukukunsti kõikide žanride valdamisest ei maksa rääkidagi. Kaheldamatult on Peter Waschinsky SDV nukuteatri prints.

Mida ta ise arvab nukuteatrist?

«Tahtsin saada näitlejaks, aga mitte Berliini, Brechti teatrisse. Ooperi- ja draamanäitlejad suhtusid nukunäitlejasse kehvasti ja nukukunsti peavaegu et halvustavalt. Otsustasin hakata nukunäitlejaks ja murda selle suhtumise. Nukuteatris on tähtsaim n u k k. See pärast on näitlejal-Kasparilgi mask ees ja ta mängib kontravalguses. Ükskõik kus näitleja ise ei oleks ja mida ta ei teeks, n u k k peab e l a m a, peab olema huvitav. Muidu lakkab nukuteater olemast. Nukulava on väike, kuid siia peavad mahtuma tõsised probleemid oma keerukuse ja kaunidusega. See on vastulolude, vastandite paik. Saame tungida hinge tõsiduse ja helluse abil. Nuku

kaudu tuleb rääkida nukratest ja kaunistest asjadest. Nukuteater on teater kogu selle kunstiliigi keerukuses. See pole pedagoogide kepp, mis aitab lapsi kasvatada, ning üldse pole keegi kunagi mõelnud, et nukuteater on ainult lastele. See on teater nagu draama või ballett. Me teeme osa etendusi lastele, aga peab mängima ka täiskasvanutele. See hoiab meisterlikkuse taset. Pean väga oluliseks meie teatri vahetuid kontakte teiste kunstidega, eriti kujutava ja helikunstiga. Palju sõltub nukurežissöörist, tema mõttemaailmast, ande suurusest. Kui palju ta suudab kaasa tõmmata ja kui huvitavalt mõelda. Olen praegu Neubrandenburgis lavastaja. Tahaksin küll rohkem mängida, olla näitleja ja alles 60 aasta pärast, kui enam mängida ei suuda, siis lavastada. Häda sunnil, kuna teisi ei ole, lavastan. Heast näitlejast lavastaja mõistab näitlejat, saab tust aru. Kehv lavastaja surub peale oma kinnisideed, ei arvesta näitlejat, tema isikupära. Lavastaja kohus on näitlejat suunata, õpetada, mitte teda kui isiksust maha materdada. Nukurežii spetsiifikat on raske sõnastada, samuti nukuteatri spetsiifikat. See on asi, millest ei saa rääkida punktide kaupa. Võib vaid öelda, et ka siin maksavad teatri seadused. Kõik on sama, mis igas teatris, ainult et meil ilmub lavale nukk ja esitab oma nõuded mõtlemisele ja kujutamisele. Ta tahab, et tema on tähtsaim, et tema kaudu avalduks režissööri mõte — lavastuse idee. Kui seda ei juhtu, siis pole nukuteatrit, vaid halb teater, kus kasutusolevad nukud segavad ja häirivad laval tuivavaid inimesi. Üldiselt on see väga keeruline teema, mis vajab palju pikemat arutlust. Dramaturgia kasutamisel pole piire. Kõike võib, kui suude-takse põhjendada, m i k s see nii on, mis põhjusel on see nukulaval.»

* * *

Hiljem, Tallinnas, küsisin endiselt nukunäitlejalt Margus Lepalt, kes mängis Eulenspiegelit: «Kuidas meenub praegu Peter Waschinsky?» — Vastus tuli kohe.

Margus Lepa: «Peter Waschinsky (oma välimusega meenutab ta kangesti «Johnny Walkeri» etiketilt maha astunud meest) avardas minu ettekujutust

nukunäitlejast ja nukuteatri võimalustest («Casparetis» kaks tundi mängu seljaga publikusse ja ilma mikrofonita!). Waschinsky on ehmatamapanevalt optimistlik, fantaasiarikas, peene huumoritajuga, otsiv, väga tähelepanelik ja töökas nukukunstnik. Alguses arvasin, just välimuse pärast, et see on poos, et ta provotseerib, kuid Waschinskyga tutvudes selgus, et ta ongi niisugune. Festivalid ei ole tema jaoks vihane võitlus diplomite pärast, vaid midagi tsunftipeo-taolist, kus tutvutakse üksteise töödega. Ja mis peasi: Peter Waschinskys polnud jälgegi paljudele nii omaseks saanud kutsekretinismist. Minusse sisendas ta optimismi ja ainult optimismi. Ehk tuleb ta oma teatriga kunagi Tallinnagi?»

Mis on siis tänapäeva nukuteater? See pole «porgandihääle» teater, kus talenditu lavastaja ja keskpärane näitleja võivad rahulikult oelda. Magdeburgi festival tõestas mulle, et nukuteater vajab veel enam tõelist lavastajat kui suur teater. Suures teatris varjab näitleja oma võlu ja silmadega režissööri saamatust. Nukuteatris peab aga lavastaja ületama kaks takistust: kõigepealt tungima dramaturgilise materjali allhoovusteni, ammutama sinna peidetud idee ning siis leidma ainuõige tee keeruliste probleemide avamiseks n u k u läbi. Ta peab leidma selle õige raja, mida mööda näitlejad võivad juhtida oma nukke. Vastasel juhul tekib hirmus papikröbin, mis hävitab hapra kunstihõngu. Lõputud ja ebaõnnestunud katsetused võivad publiku eemale peletada kauni kunsti juurest. Unustatakse ära, et nukk on metafoor, sümbol, poeesia, armastus, õrnus, müstika, muinasjutt. Ainus, mis ta olla ei tohi, on surnud elutu papi-tükk, mille taha võib varjata oma saamatust.

Lavastaja pole* muidugi üksinda. Nukunäitleja peab olema väga mitmekülgne — nagu Peter Waschinsky või Uli Schlott. Aja jooksul on aga tekkinud nagu mõttestamp: kes pole kuhugi mujale kõlvanud, sellest saab nukunäitleja. Tegelikult peaks olema lausa vastupidi. Peale vastavuse muudele näitlejale esitatavatele nõuetele peab nukunäitleja olema väga hea koordinatsiooniga. Peab ta ju näiteks suutma ühe

käega juhtida kümne niidi otsas rippuvat marionetti. Mees peab näiteks marssima preisi marssi, käte otsas olevad petruškad aga peavad samal ajal teda mõnitava, elama oma iseseisvat elu. See kõik tähendab pidevat tööd, treeningut, enesetäiendamist, lakkamatut uudishimu uue vastu. Kui N linnas mängitakse etendust pea peal seistes, siis M linnas ei tohi seda teha — see oleks plagiaat. Kui aga N linna nukuteater on välja mõelnud huvitava nukukonstruksiooni, siis võib M linna teater seda julgesti kasutada, uut jalgratast pole vaja leiutada. Nii oli see ka Magdeburgi festivalil. Siin olid koos nukufanaatikud, tõelised entusiastid, kes särasid seesmiselt. Lava kohalt võis lugeda: «*Schirm für jeden Mann.*» Nii see ka tõeliselt oli. Peale esinemist valgus kogu vaatajaskond lavale, et mõtteid vahetada, vaielda, nukke uurida. Saladusi polnud, sest kõik me olime pärit ühe vankri eest. Vaieldi, vahetati aadresse, arutati töövõimalusi.

Üks tähtsaid arutlustemasid festivalil oli nukunäitleja vabakutselisus. Võttis ju festivalist osa 34 vabakutselist näitlejat. Nemad suutsid pakkuda huvitavamalt kunsti kui riiklikud suured linnateatrid. Suured teatrid säilitasid oma esinemistes akadeemilisuse, nende areng kulgeb nagu rööbastel. Väikesed grupid aga on väga liikuvad, neid ei kammitse eriti miski. Nad on vabad otsuste langetamisel, kui valivad oma teed. Ent ühes peavad nad riiklikest teatritest sihipärasemad olema: nad peavad garanteerima õnnestumisi. Olgu eksperiment milline tahes, publikule peab see meeldima, tükk peab ekspluatatsiooni minema. Tegemist on isemajandamisega, ning olgu kunst kui kõrge tahes, kõht läheb ikka tühjaks. Tühjas saalis pole mõtet isegi eksperimenteerida. Eksperimente muidugi tehakse kogu aeg, ainult et seda nime ei kleebita ebaõnnestunud, vaatajatele arusaamatuks jäänud lavastustele kaitsekilbiks. Millegipärast on vahel nii, et mida segasem ja arusaamatum, seda eksperimentidim. Oma tasku peal eksperimenteerimine aga tõestab vastupidist. Kõik üksikesinejad ja väikesed iseseisvad grupid olid omanäolised, huvitavad.

Rääkides teistest, peab kõnelema ka omast. «*Till Eulenspiegeli*», mida festi- 77

valil näitasime, lavastas Eesti nuku-
teatris külalisbrigaad Magdeburgist
(Saksa rahvajuttude ainetel instsenee-
rinud Dieter Peust, kunstnik oli Irmgard
Lieske ja lavastaja Veska Fiekova).
Vaatamata 70-kordsele kogemusele oli
näiteseltskond parasjagu pabinas: män-
gisime sakslastele võõras keeles, aga
tükk ju nende oma. Jah, olen näinud
Eestimaal särtsakamat, paremat eten-
dust. Ometi jäi meelde mõnigi haruldane
detail. Nagu näiteks näitleja H. Laas,
kes intermeediumi ajal vestibüülis
kaardimoorina tulevikku ennustab. Ta
tegi seda sealgi soravas eesti keeles. Tegi
seda nii sugestiivselt, et tema ümber
kogunes kenake parv asjahuvilisi, kes
püüdsid meelegeitlikult iga sõna ja
taipamise korral särama löid.

Midagi selletaolist juhtus ka vahe-
ajal, kui Margus Lepa Eulenspiegelina
hakkas lastega ringmängu mängima ja
laulma. Oh seda rõõmu ja lusti! Ei olnud
siin keelebarjääri ega võõrastamist.

Mida arvati?

Kammerteatri režissöör (nende majas
mängisime), kes proovisaalis töö katkes-
tas ja koos trupiga meid vaatama tuli:
«*Mein Gott!* Kui mul oleksid nii loomu-
likud näitlejad! Kui nad teeksid niisugu-
seid tükke ja kui nad julgeksid nagu
Eulenspiegel kõõluda kahe meetri kõrgu-
sel... Aga meil ei luba ametiühing näit-
lejat tõusta julgestuseta üle seitsme-
kümne sentimeetri.» Lõi käega ja läks
tagasi tööle.

Tõsi, üldiselt kolleegid vaimustusest
kiljuma ei hakanud. Aga maa alla polnud
ka vaja vajuda, kokkuvõttes läks
hästi.

Tähtsaim ei olnud siiski mitte enese
näitamine, vaid teiste nägemine, suhtle-
mine, ühiste probleemide arutamine.

Festival on kaugel seljataga, aga mee-
les mölguvad sealt korjatud mõtted.
Teeks keegi ühemehekava? Aga kui
kõik, nii mäng kui ka nukk on sinu oma,
ei suudeta tarifitseerida, sest kulutused
ületavad tulu. Makstakse 1—1,5 punkti
etendusest, aga kes hüvitab muu? Ei
päästa ka nn. haltuura. Nukuetendus
ei meelita esialgu kellegi rahakotti lahti.
Naljamees tuleb ja läheb, käed taskus.
Nukkudega üksikesineja tuleb aga oma
koorma all lookas, autot ei anta, sest
laste värk. Pealegi: laste värk on odav

värk. Ainult «süldipidudega» ka ku-
lutusi tasa ei tee. Tegijate ees on
takistused, mida nii lihtsalt kõrvale ei
lükka. Ometi, kunsti enda pärast oleks
vaja konkurentsi, üksikesinejaid, kes ise
teevad ja ise vastutavad oma loodu eest.
Aga nagu ütles P. Waschinsky: «Meil
(Saksa DV-s — E. S.) suhtuti nuku-
näitlejasse kehvasti. Teda peeti ala-
mõõdulise kunsti viljelejaks, aga... oma
marki tõsta ja paremat suhtumist ära
teenida on võimalik ainult tööga.
Teoretiseerimine ega põhjendamine ei
aita. Vaja on luua kunsti, mis võtab suu
lahti. Selleks aga on vaja teha tööd,
tööd, tööd!»

Ameeriklaste silmatera

JAAN RUUS

Vähemalt kaks põlvkonda on üles kasvanud ajast, mil Mary Pickford loobus filmist. Mary Pickford kehastas(b) endas seda nüüd juba antiiksenatunduvat tummfilmiaega, mil kinematograafia mõjuvõim polnud tänasest mitte väiksem. Temast soi publiku jaoks väike traagilise saatusega orb, kes jäi kurja saatuse kätte. Massikirjandusest tuttava naistüübina äratas ta kaastunnet, saal oli sageli pisarais, sest õnnetused tabasid väikest neiu lausa järjepanu, publiku üldiseks rõõmuks aga ootas teda filmi lõpul alati õnn. Pickfordi nimi oli sama kuulus kui Chaplini oma: Chaplin oli liider komöödias, Pickford «tragöödias», täpselt melodraamas. See oli tragöödia ameerika filmivariant: poolenisti komöödia, tunderikas, erutav, õnneliku lõpuga, kus Tuhkatriinu leidis õnne! (Kui oled elust väsinud, tule kinno! kutsus tole aja reklaam, ja kutsus tänini).

Tema parimad filmid olid küll sentimentaalsed, kuid mitte imalad. Pickfordi mäng oli loomulik, tema viimased tummfilmiosad on alles hoidnud oma mõju. Teda hüüti ja reklaamiti kui Ameerika silmatera (America's Sweetheart). Tõelise staarina oskas ta oma osi varieerida ja ikka leida täiendavaid värve. Lapse kõnnakut, naeru, nuttu, koketeriid valdas ta vaimustavalt; olustik oli tema filmides tõetruu ja publik võis end ümbritsevat ära tunda. Tal oli palju jäljendajaid, kuid mitte rivaale. Kevin Brownlow, inglise filmiajaloolane ja mahuka teleseriaali «Hollywood! Hollywood!» autor arvab üheks Pickfordi filmide populaarsuse põhjuseks oluliste tüüpjoonte tabamist: «Ideaalne ameerika neiu on endiselt Mary Pickfordi loomuga: väga veetlev, südamlük, helde, kentsakas, kuid iseseisev ja süttiv kui vaha». Publikule meeldis kaasa elada just niisuguse neiu eluseikadele, ja



Mary Pickford seitsmeteistkümneaastasena.

Mary Pickford mängis seda tüüpi kõrvalekalduvatult veel üle kolmekümnekseni.

Pole liialdus öelda, et Ameerika filmitööstust teravikuna (mis pärast Esimest maailmasõda tegi pooled maailma filmidest) mõjutasid sel ajal Mary Pickford (8. 04. 1893 — 30. 05. 1979) ja tema tollane kaasa Douglas Fairbanks (23. 05. 1883 — 12. 12. 1939) enam kui keegi teine, välja arvatud D. W. Griffith. Pickfordi ja Fairbanksi filmipersonaale oli rühmitada ehtne optimism: uskudes parimasse, saab ja tuleb ületada kõik ebameeldi- vused. Mõlemad olid ekraanil «posi- 79



Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin, David Wark Griffith ja Mary Pickford on just asutanud omaenda filmiühingu «United Artists», et olla majanduslikult sõltumatud (1919).

tiivsed kangelased». Kui Mary Pickford jõudis happy end'ini läbi kannatlikkuse, pikameelsuse ja virkuse, siis Douglas Fairbanks seikles võidukalt läbi filmide heatujuliselt naeratavana, lõõgivalmilt, energiliselt ja temperamentselt. Neid toetas tolle aja noor tõusev Ameerika. Maailma ärikeskus oli kandunud Londonist New Yorki, ameerika bisnesmen asus haarama maailma. Mitte norutada, olla alati ettevõtlik oli tüüpameeriklase elufilosoofia.

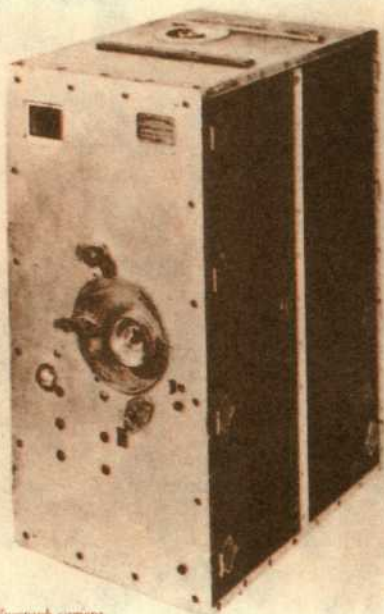
«Sõja (Esimese maailmasõja — J. R.) lõpuks oli film valmis täitma kolme ülesannet: kujutama XX sajandi Ameerikat, teda kujundama ning temal meelt lahutama,» kirjutab ameerika filmiajaloolane Lewis Jacobs. Film aga oli tollal rahvusliku vaimu ning moraali vormimise võimsaim tegur. Kusjuures — rõhutagem — ühiskondliku arvamuse verimimine ei toimunud mitte läbi didaktiliste, vaid meelelahutuslike filmide.

Pickford ja Fairbanks olid oma filmide produtsendid, nad kasutasid tolle aja parimat filmitehnikat ja võimekaid režissööre-operaatoreid, neil oli oskust ära tunda annet, äriavaimu seda kasutada ja tänu oma filmide ennekuul-

matule kommertsmentule saidki nad tollal Ameerika filmitööstuse teejuhtideks. Nende filme oodati nagu varem Griffithi omi.

Pärast viimast filmi 1933. aastal (sest enam ei saanud väikest neiu vanuse tõttu mängida) tegutses Mary Pickford filmimaailmas edasi, nüüd juba produtsendina, kelleks ta õieti oli hakanud juba ammu. Ta oli tähtsaim naine Ameerika filmibisnisis ja kuulus maailma rikkaimate naiste hulka. Ta oli hea äriavaimuga ja tema eramu «Pickfair» püsis endiselt Hollywoodi seltskonnas kesksena. Ta säilitas oma metskassiiseloomu: temast õhkus soojust ja sarmi, kuid ta soontes voolas taltsutamatu iiri veri. Inimesena oli ta otsekohene ja sirgjoonelise käitumisega ning ootas teistelt sedasama. Tema õnneks jumaldas enamik tema kaastöölisi teda nagu publikki.

Tema eluhoiakud aga jäidki esindama aega, kuhu kuulus ta kuulsus; kui sajandi esimesel veerandil olid need uumeelsed, siis aastatega jäid need ikka konservatiivsemaks ja konservatiivsemaks. Siiski oli ta neid väheseid filmitähti, kel õnnestus olla ka suur produtsent.



The Biograph camera

Ülesvõttekamera sajandi algusest.



Mesinädalatel Fairbanksiga.

* * *

Ilmutame temalt, kaks mälestuskatkendit.

Esimese ette tuleks öelda, et kui ta 1909. aastal kuuteistkümnenda aastase esimest korda filminäitlejaproovi läks tegema, oli tal juba pikk näitlejakogemus. Kaotanud varakult isa, hakkas ta aitama oma näitlejast ema (keda ta väga armastas ja kelle nõuandeid ta elu lõpuni kuulas) rändteatris. Kord viieaastaselt laval väikest poissi mängides võitis ta publiku sümpaatiat ja teenis juba kuu aja pärast näitlejana 15 dollarit nädalas. Üheteistkümnendelt võttis ta endale näitlejanimeks vanaema nime: Mary Pickford.

Filminäitlejaproovi läks ta suvel, mil teatris oli vaheaeg ja, võis arvata, näitlejail rahapuudus (teatrinäitlejad pidasid tollal filmis mängimist põlgusväärseks; ka Pickford võttis endale filmis teise näitlejanime). Tema esimene filmirežissöör, David Wark Griffith, kellega me memuaarides kohtume, polnud tollal veel klassik, õieti oli ta siis päris algaja, kuigi, tõsi, olles küll debüteerinud alles eelmisel aastal, oli ta jõudnud selleks ajaks lavastada üle saja filmi (nimelt olid

need enamikus kümneminutised ja neid tehti tavaliselt üks kuni kolm päeva). Olid filmitööstuse algpäevad.

* * *

Teine memuaaridekatkend kuulub Mary Pickfordi triumfiaega. Kõikjal, kuhu nad maailmareisil Douglas Fairbanksiga saabusid, võtsid neid vastu vaimustunute tuhandelised hulgad. 1926. aastal käis Mary Pickford ka Nõukogude Liidus, kus linastusid paljud tema filmid. Sel puhul vändati isegi komöödia «Mary Pickfordi suudlus» (Igor Iljinskiga peaosas), film sisaldas kroonikakaadreid külalistest Moskvast. Ja soliidses kirjastuses «Academia» ilmusid 1920. aastatel M. Bronnikovi raamatud «Mary Pickford» ja «Etüüdid Mary Pickfordi loomingust».

KIRJANDUST:

- J. Toeplitz. Geschichte des Films. 1895—1927. Berlin, 1970
 L. Jacobs. The Rise of the American Film N. Y., 1939
 K. Brownlow. The Parade's gone by... London, 1968
 В. Колодяжная. «Мэри Пикфорд». В кн.: Звезды немого кино. Москва, 1968.
 Е. Карцева. «Феномен Мэри Пикфорд». В сб. Экран 79/80. Москва, 1982.

Päikesepaiste ja vari

MARY PICKFORD

Kui ma läbisin «Biograph Studio'le» kuuluva vana härrastemaja marmorpõrandaga fuajee, sisenes minu vastas olevast pöörduksest keegi mees ja hakkas mind üle vaatama. Mulle tundus, et ta oli seejuures liiga lõbus ja familiaarne.

«Olete te näitleja?» küsis ta kohe.

«Aga muidugi,» sähvasin ma vastu.

«Kas ma tohiksin küsida, millised on teie kogemused, kui teil neid üldse on?»

«Kõigest kümme aastat teatris, härra, ja kaks neist koos David Belascoga,» vastasin jäiselt.

«Te olete liiga pisike ja liiga paks, aga ma võin teile võimaluse anda. Minu nimi on Griffith. Kuidas teid kutsuda?»

See nimi ei öelnud mulle mitte kui midagi. Pidasin teda ülespuhutud ja väljakannatamatuks tüübiks ning tahtsin rohkem kui kunagi enne põgeneda. Selle asemel juhutati mind läbi kahe pöördukse naiste garderoobi. Mäletan, kuidas mind

Mary Pickford. *Sunshine and shadow*. New York, 1955.

kohutas tõeliseks stuudioks muudetud ringikujuline ballisaal, kui sellest läbi läksime. Ruumi keskel rippusid madalal sinakad Cooper-Hewitti lampide read, mis löid kurjakuulutava ja õudustäratava õhkkonna. Mitte keegi ei pööranud mr. Griffithile ega mulle vähimatki tähelepanu, kui me möödusime. Garderoob oli mahajäetud. Ta pani mind istuma ja käskis oodata.

Ometi olin ma stuudiote kohta üht-teist kuulnud vanematelt tüdrukutelt meie West Side'i naabruses, kus ma elasin koos tädi Minnie ja tädi Kate'iga. Samuti olin ma summutatud toonil kuulnud räägitava arhitekt Stanford White'i stuudiost ja samal tänaval elanud tüdrukust nimega Evelyn Nesbit. Ma kiirustasin parajasti kikivarvul garderoobist välja, kui mr. Griffith tagasi tuli. Ta ütles, et minuga tehakse proovi. See oli esimene, ja võin lisada, a i n u s proov, mis mul tuli «Biograph'is» läbi teha. Film kandis nime «Pippa möödub» ja mr. Griffith ise tegi mulle grimmi. See



Esimestes lühifilmides ...

näis sobivat pigem Pancho Villale kui Pippale. Garderoobiosakonnast — pisikest keldrinišist, mis oli eraldatud «Biographi» kostüümivarna jaoks — otsiti kokku mingi ajutine kostüüm.

Selliselt groteskselt grimeerituna juhatati mind lavale ja, tutvustamata ülejäänud tegelastele, selgitati lühidalt, mida mul teha tuleb. Aga just siis oleksin nagu šoki saanud, juba teist korda sel päeval: kuulsin, et näitlejad ja näitlejannad hüüavad üksteist esinimepidi. See tundus mulle uskumatult kõlvatu. Belasco trupis ja üldse teatris olin kuulnud inimesi kõnetatavat ainult perekonnanimega. Ma panin aga tähele, et triibulises ülikonnas džentelmeni ei kõnetanud keegi kordagi teisiti kui «härra Griffith».

Minu niigi nigel olukord muutus veelgi hullemaks, kui mulle ulatati kitarri ja kästi mängida, nagu ma laulaksin ja tinistaksin.

Selle stseeni filmimisel, kus igaüks improviseeris ise oma teksti, astus ette kena noormees ja sõnas meloodilise iirlasliku aktsendiga nonšalantselt:

«Kes teist on daam?»

See oli juba liig. Unustasin täiesti kitarri, stseeni, oma groteskse grimmi ja mr. Griffithi ning paiskasin kogu oma raevuka nõrdimuse selle mühaka peale.

«Kuidas te julgete mind solvata, härra? Võtke teadmiseks, et ma olen täiesti korralik noor tütarlaps ning teil pole mingit õigust mind inetult kõnetada!»

Seepeale tõi mr. Griffith kuuldavale mõirge, mis oleks isegi Metro-Goldwyn-Mayeri lõvile au teinud.

«Preili . . . preili . . . mis pagan teie nimi nüüd oligi? Aga ükstapuha . . . Iial, kas kuulete, iial ärge peatuge stseeni keskel. Kas te ka teate, kui palju üks jalg¹ filmi maksab? Teie keerasite selle kihva! Hakake otsast peale!»

Tol ajal tähendas «daam» minu jaoks ainult üht — lõtvade elukommetega naisterahvast. Ma polnud lihtsalt eales kuulnud, et mõnda tütarlast oleks avalikult «daamiks» nimetatud. Muidugi polnud too noor iirlane mõelnudki solvata, vaid lihtsalt improviseeris nagu filmi alg-aastatel kõik teisedki. Millised puudused tal ka olid, sündsusetud väljendid leedide juuresolekul ei kuulunud nende hulka.

Mina peaksin seda ju teadma, kuna tema nimi oli Owen Moore ja hiljem sai tast mu esimene abikaasa.

Ma ei suuda siia maani aru saada, miks mr. Griffith lasi mul järgmisel päeval tagasi tulla. Olin täiesti veendunud, et sellega on minu karjäär «kinopiltides» lõppenud. Teadsin seda oma südames. Olin andnud teatrile kümme aastat ning tundsin, kas esinemine on hea või halb. Minu oma tookord «Biograph Studio's» oli vaieldamatult halb.

Kell oli ammu kaheksa läbi, kui ma jõudsin tagasi garderoobi ja võtsin maha oma vastiku grimmi. Mr. Griffith ootas mind väljas.

«Kas te sööksite minuga õhtust?»

«Mul on kahju, härra Griffith, aga ma pole kordagi õhtustanud ühegi noormehega, rääkimata veel meestest, ja peale selle pean ma otsekohe Brooklyni sõitma. Minu ema ja õde esinevad seal koos härra Olcottiga.»

«Kas te tuleksite homme tagasi? Me maksame kõigile viis dollarit päevas ja ainult päevakaupa.»

Juba hakkas mu šoti veri välja lööma.

«Ma olen Belasco näitlejanna, härra Griffith, ja pean saama kümme.»

Ta naeris.

«Nõus! Viis tänase ja kümme homme eest. Aga hoidke see enda teada. Kellelegi ei maksta nii palju ja kui see välja tuleb, algab mäss.»

Juba varem oli sadama hakanud ja nüüd kallas nagu oavarrest. Mr. Griffith saatis mind lahkelt sajus oma vihmavarjuga, lahkudes minust metroo juures sõnadega: «Homseni, täpselt kell üheksa.» Ma olin läbimärg, kui jõudsin teatrisse Brooklynis, sest mul tuli mitu kvartalit jalgsi käia. Mu tuluueed, kõrgete kontsadega kingad olid täitsa läbi, samuti siidsukad. Kolm dollarit ja 50 senti maksanud suure tumesinise satiinlehviga õlgkübar pakkus lohutamatu vaatepilti ning mu kaunis 15-dollarine sinisest saržist ülestõusmispühadekostüüm oli üksainus vettinud pundar. Avatud garderoobi ukse, nägin ma kõigepealt Johnnyt, kes oli end nagu pisike madu kohvri otsas kerra tõmmanud ja magas raskelt. Lottie ja ema olid laval. Värisedes ja läbiligunenult istusin ma maha ja ootasin, viiedollarine rahatäht kõvasti pihku pigistatud. Sellisena nad

¹ 1 jalg = 30,5 cm. (Toim.)



«Tess tormidemaalt» (teine lavastus, 1921).

mind nägidki, kui uks avanes. Ema tõi kuuldavale karjatuse ja hakkas otsekohe mul märgi riideid seljast võtma ning neid radiaatori kohale riputama, kuhu rändas ka veest nõrg... viiedollariline.

«Homsest äle makstakse mulle kümme dollari äevas, mamma,» ütlesin ma talle, hambad külmast plagisemas.

«Näed siis, kallis, mul oli ikkagi õigus,» lausus ta.

Ma ei sõandanud talle õelda, kuidas ma küll vihkan seda jõledat paika Neljateistkümnendal tänaval. Järgmisel hommikul, täpselt 7.30 rappus äratuskell tirisedes laual, kuni kukkus lõpuks mu magamistoa põrandale. Olin unine ja kõik kohad valutasid. Iial oma elus pole ma nii vastumeelselt üles tõusnud. Stuudiosse jõudsin aga täpipealt kell üheksa, kõndides seekord kogu tee, et säästa viit senti. Mäletan, kuidas ma palusin, et keegi teatri omadest mind

ei näeks. Tol päeval mängisin ma kümneaastast tüdrukut filmis pealkirjaga «Tema esimesed küpsised». Vahe-tult pärast seda, kui olin stuudiosse jõudnud, hüüdis mr. Griffith Linda Arvidsonile, kellega ta oli siis salaja abielus:

«Linda, käi ära Viendal avenüül ja osta sellele lapsele linane pitskleit, number kümme, ning sellega sobivad kingad, sokid ja kübar osa jaoks, mida ta mängijana hakkab.»

Hiljem sain teada, et minu riietamine airtult selleks üheks päevaks oli maksuma läinud tervelt kümme ja pool dollarit. Kui mul varem oli veel kahtlusi, siis nüüd olin absoluutselt veendunud, et filmitööstus on arust ära. Tol päeval tundus töö vähem tüütu olevat ja enne kui ma arugi sain, olin tagasi garde-roobis grimmi maha võtmas ja tänavariietesse pugemas. Olin juba läbi pöörd-uste fuajeesse minemas, kui mr. Griffith mulle hüüdis:

«Kas homme mängid peaosa?»

«Aga muidugi, härra!»

«Tead sa midagi armastamisest?»

Pärast mitut vaeu kuuluvat neelatust kinnitasin talle, et tean.

Samal hetkel möödus meist puusepp, kes kandis papjeemašest tugisammast.

Mr. Griffith palus tal samba maha panna.

«Hästi, Pickford. Näidake, kuidas te sellele sambale armastust avaldate.»

Ma olin viieteistkümnendaastane. Ma polnud kordagi kohtamas käinud, rääkimata sellest, et mõni poiss mind suudelnud oleks. Lootes pääseda, laususin ma:

«Aga härra Griffith, kuidas võiksin ma külma samba vastu armastust üles näidata?»

Vaevalt sain ma seda öelda, kui Owen Moore meeste garderoobist välja astus.

«Tulge siia, Moore!» hüüdis talle mr. Griffith.

Moore astus meie juurde, tema kaunile iirlasenäol oli hämmeldunud naeratus.

«Seiske seal!» juhatas teda mr. Griffith.

«Preili Pickfordile ei meeldi oma tundeid elutule sambale näidata. Näis, kas tal tuleb teiega paremini välja.»

Täiesti paanikas, olin ma valmis mässu tõstma ja kogu selle košmaarse toimingu sinnapaika jätma, kui mulle korraga meenus kümme dollarit, mis mr. Griffith

oli mulle lubanud. Võtsin end kokku ja püüdsin meenutada, kuidas teatris armastust avaldatakse. Leidsin, et õige viis seda teha on armastavalt mehele silma vaadata. Sealsamas otsustasin, et suudlemine ei tule kõne allagi. Mind oli õpetatud, et avalikult suudlemine on ülimalt vulgaarne ning teatris täiesti tarbetu, kuna seal võib teeselda ilma tegelikult suudlemata.

Olid mu edusammud pateetilisel armastamisel millised tahes, nad arvata-vasti rahuldasiid mr. Griffithit. Ma sain peaosas filmis «Cremona viulimeister», kus vastasnäitlejaks oli Owen Moore. Ma ei unusta iial hetke, mil ta oma käed minu ümber pani. Mu süda lõi erutusest nii kiiresti, et olin kindel, et ta seda kuuleb.

Filmi tegemiseks kulus tol ajal keskmiselt üks päev sees ja teine väljas. «Cremona viulimeistril» oli ilmselt menu ja mr. Griffith näis väga õnnelik olévat, et oli mind värvanud. Tegelikult ta isegi teatas «B i o g r a p h'i» kompanii juhtkonnale, et kavatseb minuga lepingu sõlmida garanteeritud nädalapalgaga kakskümmend viis dollarit esimese kolme päeva eest ja viis iga ülejäänud kolme eest. «B i o g r a p h'i» rahvas oli nagu piksest rabatud.

«Nelikümmend dollarit nädalas sellele lapsele!» olid nad hüüdnud, nagu mr. Griffith mulle rääkis. «Te olete peast segi!» Ta ise oli vahepeal veennud mind loobuma kümnedollarisest päevapalgast, lubades garantiid.

Ühel häälel nõuti seletust, mis annab mulle õiguse saada keskmiselt kümme dollarit nädalas rohkem kui ülejäänud. Järgnes tuline vaidlus, mis mr. Griffithi sõnade järgi lõppes temapoolse ähvardusega kompaniist lahkuda, kui ei nõustuta antud tingimustel minuga lepingut sõlmima. Ägedalt protesteerides ja kohutavat pankrotti ennustades andsid nad lõpuks nõusoleku.

«Cremona viulimeistri» järel tegin ma kaasa filmis, milles kehastasin paljulapselist ema. Neist vanim oli minust viis aastat noorem! Mul tuli mängida põrandaküürijaid ja sekretäre ja kõigist rahvustest naisi. Juba alguses panin tähele, et mr. Griffith eelistas mind mehhiko ja indiaani naiste rollides. Võib-olla tingis seda, et olin «B i o g r a p h'i» naispeosalisest ainus, kelle silmad paistsid filmilinal

tumedad, kuigi minu omad on pähkelpruunid. Oli siis põhjus milline tahes, ma kujutasin neid kõiki — indiaani neide ja naisi, mehhiko senjoorasid ja senjoriitasid. Õppisin kätele ja jalgadele käsnaga paksult määrima vedelat punast savi; sageli tuli mul kell pool kuus hommikul külma ilmaga pähe panna mustast jõhvist parukas ja selga tõmmata mitu naela kaaluv helmestega kleit, selle peale veel alligaatorihammastest kaelakee.

Kuigi olin alles laps, mõtlesin noil ammustel aegadel palju näitlemisega seotud probleemidest. Ühel heal päeval andsin vande, mida proovisin mitte iialgi murda. Töötasin, et olgu kiusatus nii suur kui tahes, ei hakka ma oma mänguga üle pakkuma. Filmi algaastatel oli see revolutsiooniline, kuna näitlejad kasutasid prantsuse pantomiimikooli viimistletud žeste.

«Ma ei hakka liialdama, härra Griffith,» ütlesin kindlal toonil. «Minu arvates on see publiku solvamine.»

See oli kõigest üks paljudest asjadest, mille üle suur režissöör ja mina riidlesime. Vaidlus lõppes tavaliselt sellega, et ma lahkusin võtetelt, paari tunni pärast võeti mind aga tagasi.

Kord pärast meie tavalist riidu eemaldusin ma püstivihasega garderoobi. Seejärel maabusin aga tänavale, kott kindlalt pakitud ja ise täis otsustavust koju minna ning öelda emale, et filmiga on nüüd igaveseks lõpp. Mängisin parajasti eksiteele viidud koolitüdrukut melodraamas «Päästke tema hing». Loo haripunktis ähvardab minu peigmees, keda mängis Arthur Johnson, mind relvaga. Tol päeval,



«Väike lüüd Fannletroy» (1921).

kui me seda stseeni filmisime, oli mul suuri raskusi vastava emotsionaalse seisundi saavutamiseks. Osalt oli põhjuseks see, et Arthur oli pärast lõunat väikese uinaku teinud ja liputas nüüd revolvrilt minu suunas, nagu oleks see voolikujupp; peale selle oli minu lühikese kasvu tõttu mu pika sabaga sametkleit selja tagant nõopnõeltega kinnitatud, mis ei tohtinud kaamerasilma ette jääda. Kannatamatusest lausa marus, astus mr. Griffith minu juurde, haaras mul õlgadest kinni ja, pigistades nii kõvasti kui võimalik, raputas mind ägedalt.

«Ma näitan teile, kuidas seda teha!» karjus ta. «Näidake natukenegi oma tundeid, pagan võtaks! Te olete nagu puutükk!»

Ma küünitasin allapoole ja hammustasin teda — esimene ja viimane kord, kui ma kedagi hammustanud olen — samal hetkel hüppas Lottie, kes tavaliselt minuga stuudiosse kaasa tuli, talle selga, haaras ta kõrvad pihku ja hakkas tirima, nagu oleksid need hobuse ohjad.

Suurte pingutustega raputas mr. Griffith enda vabaks ja jõllitas meid mõlemat pöörase imestusega.

«Kuidas te tohite minu õega nii teha?» kiljus Lottie, kui ma tema juurde sõõstsin.

«Härra,» laususin, «kui ma pole näitleja, ei suuda te seda mulle sisse taguda. Mis andis teile õiguse käsi mulle külge panna? Ma teen lõpu teiega ja filmiga ja üldse kogu selle asjaga.»

«Ja mina teen lõpu teiesuguste metsskassidega!» hüüdis mr. Griffith, katsudes hellalt enne ühte ja siis teist kõrva, nagu oleks ta tundnud kergeidust, et need on veel pea küljes kinni.

Lottie aitas mul pika sabaga kleidist välja pügeda. Seekord ma ei hoolinud, kas mind võetakse tagasi või mitte. Olin kindlalt otsustanud selle põlastusväärse stuudio tolmu oma jalgadelt raputada ja alatiseks teatrisse tagasi minna. Ma arvasin, et saan väga hästi hakkama ilma nende pentsikute ja lärmakate filmimeesteta. Olime parajasti kõnniteel Neljateistkümnenda tänava idapoolses otsas ja hakkasime samme kodu poole seadma, ise vapustatud, aga kõigutamatud oma õiguses, kui mr. Griffith joostes ja palja peaga hoonest väljus.

«Palun vabandust,» ütles ta, kui meile järele jõudis. «Ma ei käitunud just kenasti.

Te peate mulle andestama. Ma tean, et te suudate seda stseeni mängida. Proovime veel kord.»

Läksime kolmekesi tagasi stuudiosse. Ma olin meie ägedast kokkupõrkest niivõrd pingul ja rõõpast väljas, kui mu kleiti jälle nõopnõeltega kinnitati, et ta ei teinudki minuga enam proovi.

* «Laske nüüd käia,» hüüdis ta, «näidake mulle, missugune on tõeline Pickford! Ma tean, et te suudate seda!»

Ja terveist sellest emotsioonide tohuvabohust hakkasid mul pisarad nägu mööda alla voolama, kaamera surises edasi, ning mr. Griffith oli rahul.

* * *

Pärast meie palavikulisi ja kurnavaid mesinädalaid muutus reisimine koos Douglasega iga-aastaseks rituaaliks. Igal kevadel, suvel, või tegelikult hetkel, mil uus film valmis sai, olid kohvrid pakitud ja nii me suundusimegi järgmisele maailmareisile. Euroopas, Aafrikas, Jaapanis, Hiinas — kõikjal oli veel nägusid ja paiku, mida Douglas polnud näinud.

Ma ei unusta iial meie reisi Venemaale 1926. aastal; anonüümseid hoiatusi, et me ei läheks; tungivalt soovitatud ettevaatusabinõusid kui me jõudsim revolutsioonilisele terra incognitalle; salajasi ettevalmistusi lennukiga põgenemiseks, kui olukord peaks liiga tuliseks muutuma; Douglase koomilise operi stiilis alarime — ning rahva liigutavat ja vastupandamatut kiindumust nii siin kui kõikjal mujal.

Kutsutuna «Sovkino» poolt, mis esindas vene filmitööstust, saabusime Varssavisse viis päeva pärast verist ülestõusu, milles hukkus sadu inimesi. Poola pealinn oli sügavas leinas, tänavad tühjad peale sünge matusevankri, mis meie hotellist kolinal mööda veeres. Meie reisiseltskonnas olid peale minu veel Douglas, tema vend Robert ja vennanaine Lo Rie, meie Euroopa esindaja ja Douglase isiklik sekretär. Olime Varssavis olnud vaevalt ühe tunni, kui meie juurde tuli kaks hästiriidetud meest, kes esitasid Douglasele endid tutvustavad dokumendid. Nad kõndisid ühest ruumist teise, nuuskisid hoolikalt igas nurgas, sulgesid sisenedes enda järel kõik ukсед, avasid uuesti halli viiva ukse ja piilusid välja, ning vaatlesid siis pidulikult meid kahte.

«Kas te tõepoolest kavatsete madam

Mary Pickfordi Venemaale viia?» küsis üks neist Douglaselt.

Douglas vastas: «Jah.»

«Te ei kardagi?»

«Ei. Kas ma peaksin siis kartma?»

«Me tulime spetsiaalselt teid hoiatama, et teil isiklikult on liiga riskantne Venemaale minna. Kui te ise ikkagi tingimata minna tahate, soovitaksime madam Pickfordil siia jääda, kuni te tagasi tulete.»

Douglas pöördus minu poole: «Noh, kallis, mis sa arvad? Kas sina kardad?»

«Ei, ma tahan minna koos sinuga.»

Alles pärast Venemaalt lahkumist sain ma teada, et ta oli sõjakorrespondent Floyd Gibbonsiga kokku leppinud, et kui me pole tagasi teatavaks päevaks ja kellaajaks, lendab Gibbons talle teadaolevale väikesele lennuväljale Moskva lähistel ja üritab meid päästa.

Kui meie rong jõudis Venemaa piirile, väljusid kõik peale rongijuhhi. Mul oli kummaline tunne, nagu ületaksime Styxi jõge või mingit muud selletaolist barjääri, kust pole enam tagasiteed. Ma ei mäleta täpselt, kui ulatuslik oli tookord Venemaa ja Poola vaheline eikellegi maa, kuid arvatavasti küündis see viiest kuni kümne miilini. Minskisse jõudsimel kell üksteist öhtul. Ei paistnud kuud ega tähti. Väga lihtsas, hāgusalt valgustatud tollihoones, mis meenutas onni kõnnumaal Kanada põhjapoolseimas osas, uuriti piinliku täpsusega meie pagasit.

Just samal ajal, kui kogu meie seltskond oli sellega hōivatud, sisenes paljaks-pōetud peaga hiiglasekasvu kasakas, seljas luitunudsinine puuvillane sõduripluus. Ta viipas mulle ja Lo Rie'le, Douglassennanaisele, et me talle järgneksime. Kuulekalt astusime pimedusse. Ma lootsin kirglikult, et keegi meie kaaslaskonnast meil silma peal hoiab. Väljaspool vankuvat ehitist pōles ainult pisike tuhm elektripirn. Hiiglasest kasakas, kes osutus meie eraldatud pakikandjaks, näitas sõrme ja me nāgime tohutu suurt eravagunit, mille aknad ja ukсед olid meie vastuvōtuks kuuseokstega kaunistatud. Jārsku sōōstis Douglas ummisjalu tollihoonest välja. See oli üldse üks väheseid kordi, kui ta minu peale tõeliselt vihastas.

«Mitte mingil juhul ei tohi sa enam minu kõrvalt lahkuda!» karjus ta. «Ma ei taha, et sa minust isegi viie jala kaugusele lähleksid! Ärā unusta, kus me olemel!»

Poola rong pōōrdus tagasi Varssavisse ja kui me pagas sai põhjalikult läbi vaadatud, istusime kõik ümber Vene rongi. Keegi polnud viga saanud. Kuna Vene raudteede rōōpavahe on standardsest palju laiem, on ka vagunid avaramad ja ruumikamad. Meid kõiki lausa jahmatas meile reismiseks antud eravaguni luksuslikkus — kuni saime teada, et see oli kuulunud tsaarile ja tsaarinnale. Kōōk oli hoolikalt kaetud linase riidega ja sügavkastanpruun nahk selle all oli hästi säilinud.

Koidikul äratas meid koputus uksele. Ühes väikeses jaamas ootas meid filmioperaator. Mul ei olnud midagi selle vastu, et mind filmitakse. Kui aga olin ennast tsaari peeglist üle vaadanud, ma lausa kiljatasin. Öō oli olnud lämbe ja kui ma oma kosmeetika ning aluspesu lauale olin laotanud, olin ma rumalast peast avanud kardinateta aknad. Esimeste valguskiirtega hakkas mulle kõigepealt silma must padi, mis minu meelest oli olnud valge, kui ma uinusin.

«Kui imelik!» ütlesin ma endale, kui sõrmega üle padjapüüri tõmbasin. Vanun, et oleksin välja näinud nagu tuhkatrüünu, kui ma poleks oma *make-up*'i-purgi abi tarvitanud. Tahma oli kõikjal. Mul polnud aega isegi apelsinimahla või kohvi juua, tuli kohe hakata nāolt ja juustelt tahma pūhkima — et vastu minna filmikaamera halastamatule silmale.

Vāga vähestel on aimu, missugust tohutut tōōd nõuab ettevalmistust filmimiseks. Näitlejannad tulevad stuudiosse kell kuus hommikul, et kell üheksa kaamera jaoks valmis olla. Juukseid pestakse iga päev, soenguid teevad maa parimad juuksurid. Päevi ja nādalaid ette proovitakse erinevat värvi kreeme, minke, puudreid ja huulepulki, rāākimate juba erinevat stiili soengutest. Kaamera jaoks valmistab neid ette mitte üks, vaid mitu *make-up*'i spetsialisti.

Ent siin ma olin, kahvatu ja uimane unetust öōst, ilma hommikueineta, juuksed tahmast nagu pulgad, ja peatselt taheti mind filmida hāmaralt valgustatud raudteevagunis. Ma lausa anusin, et mind sellest katsumusest säästetaks, aga kasutult. Ütlesin operaatorile, et ta kaamerat liiga lähedale ei asetaks, kuid jälle kõlas mu palve kurtidele kõrvadele. Arvatavasti selleks, et mul tuju üleval hoida.



Douglas Fairbanks ja Mary Pickford «Tõrksa taltsutus» (1929).

piilus ta aeg-ajalt kaamera tagant välja ja lausus: «Mariuska,» pidas siis mõne sekundi pausi ja lisas, «Ma ar-mas-tab sind.» Iga kord vedasin ma näole naeratuset ja tänasin teda ohtralt. Nii kestis see peaaegu terve hommiku. Mida tehti selle sadade jalga-de pikkuse fiimiga, on mulle siiani mõistatuseks jäänud.

Natuke maad enne Moskvat ootas meid liigutav tagasihoidlik vastuvõtt. Suur grupp näitlejaid oli istunud terve öö üleval kolmanda klassi vaguni puupinkidel, et meid tervitada. Neil oli kaasas sületäite kaupa lilli, mis olid nüüd peaaegu närtsinud. Nad olid lahked ja võluvad, võiks öelda isegi liigutavad oma kulunud riietes. Mõned neist suutsid meile inglise keeles selgeks teha, et nad on näinud kõiki meie filme ja et me oleme Venemaal kauaoodatud külalised. Nende nõukogude lava- ja ekraanitegelaste seltsis jätkasime oma teekonda Moskvasse. Igas järjekor-des jaamas jagasime meid tervitama tulnud naistele ja lastele kommikarpe, mis olime saanud Varssavis.

Pärast seda, kui näitlejad olid meid sel-

lisel kombel vastu võtnud, olime üpris kindlad, et ka Moskvast saab meile osaks südamlik vastuvõtt. Kuid me polnud põrmugi oodanud, et kohtame jaamas sellist rahvamurdu, mida hinnati sajale tuhandele. Noored poisid ja tüdrukud ronisid postide otsa. Sajad inimesed pressisid edasi rongi poole, treppidest üles ja vagunitesse sisse. Kuidas küll läbi selle vankumatu massi manööverdada? See probleem oli lausa sõjalise strateegia vallast. Hoolimata Douglase meeleheitlikust protestist, haarasid operaator ja paksude prilliklaasidega pikk OGPU-ametnik minust kinni ja lausa kandsid mind läbi rongi. Kumbki hoidis mind ühest käest, nii et mu jalad vaevalt puudutasid maad. Nas astusid trepist alla ja rammisid teed läbi rahvasumma. Üks väike poiss tundis mu ära, karjus: «Maaruška!» ja sööstis minu poole. Rahvamurrus paisati ta aga kõrvale ja ta lendas uperkuuti tohtu suure piimamannergute virna otsa. Üritasin tagasi vaadata, et näha, mis temaga juhtus, kuid inimmass oli juba kokku tõmbunud ja mu vaatevälja kinni kiilunud.

Mu kahemeheline eskort tormas nüüd minuga läbi suurte puust väravate hoonesse, mis sarnanes valitsusasutusega, aga võib-olla oli see hoopis postkontor. Kui olime sisenenud, astusid meie poole kaks meest, laskevalmis relvad käes. Politseiagent näitas oma volituskirju ja seletas, kes me oleme. Meid ootas auto, tulvil lilli ja metsmaasikaid, mis olid ilmselt minule mõeldud. Douglas, kes jooksis nagu hullumeelne kõigest paar sammu meist tagapool, jõudis väravani just samal hetkel, kui see kinni löödi ja lukustati. Kahtlustades halba mängu, ronis ta värava otsa, hüppas pimesi läbi selle tipus oleva avause ja maandus kogu oma raskusega otse autosse kõigi nende lillede ja maasikate keskele. Heitnud üheainsa pilgu punastele plekkidele minu valgel organdikleidil ja hirmust lausa kangestudes, karjatas ta: «Kuhu sa haavata said?»

«Ainult jalgadesse, mille peale sa hüppasid.»

«Millest siis nii palju verd?»

«Ah, Douglas, need on kõigest maasikad!»

«Maasikad!» hüüdis ta. «Kuskohast need pärit on?»

«Ühelt vene austajalt...»

Lõpuks jõudsi «Metropoli» hotelli. ise väsimusest lausa kokku kukkumas, ja saime siis teada, et neljas kohas oodatakse meid kokteilile ja kolmes pidusöögile. Olin just valmis saanud filmiga «Varblased» ja nägin ka ise välja nagu üks neist, olles spinati ja piima dieedil kaalus tunduvalt maha võtnud. Ma kardan, et sammusin läbi nende bankettide nagu alatoidetud viirastus.

Veetsime Douglasega terve nädala Moskvas — nädala, mis koosnes lõpututest vastuvõttudest, kohtumistest ja gigantsefest pidudest. Filmirahvas oli kogu aeg meiega, nad olid tähelepanelikud, lahked ja sõnaohtrad. Muidugi kohtusime ka režissöör Eisensteiniga. Enne kui asusime teele Venemaale, olime mõlemad eriseansil näinud tema meistriteost «Potjomkin». Ma rääkisin Eisensteinile, kuidas mu käsi kivistus vihma-varju külge, mida ma hoidsin, ja kuidas ma püüdsin seda teise käega lahti kangutada, kui film lõppes — see on sõnasõnalt tõsi. Olin hämmeldunud, avastades, et Eisenstein ja teised teadsid sama hästi kui meie enda rahvas, ja võib-olla isegi paremini, kuidas on Hollywoodis lood produtsentide, eelarvete, stsenaariumide ja näitlejatega. Veelgi enam hämmastas mind, et nad võisid üles lugeda ameerika filmitähti, kes olid loojumas, ja uusi staare, kes nende asemele tõusid.

Filmide kohta üldse oli neil öelda miljon ja üks asja, ning ma tulin paratamatult mõttele, kui tihedalt on kogu maailma kunstiinimesed üksteisega seotud, olgu nende valitsused ükskõik kui erinevad.

Mul oli kahju, et ma ei saanudki näha Kremli seestpoolt. Ma peaaegu oleksin sinna jõudnud, kuna oli planeeritud, et käime seal koos Douglasega meie külaskäigu lõpul. Tempo oli aga minu jaoks liiga kiire olnud ja tol hommikul ma minestasin. Ma jäin voodisse puhkama ja Douglas läks üksinda.

Kui ta samal päeval «Metropoli» tagasi jõudis, kohutas teda tohutu rahvahulk, mis ikka veel hotelli ees püsis. Nad olid olnud seal meie saabumisest peale. Mõned lahkusid ja teised asusid nende kohtadele. Nüüd oli rahvamass suurem kui kunagi varem ja korda pidas ratsapolitsei. Inimesed ei pääsenud aga sisse ega välja. Rahvas hüüdis ikka ja jälle meie nimesid



Viimane film «Saladused» (1933): Mary Carlton.

ja me lehvitasime neile aknast. Douglas, kes oli täiesti meeleheitel, sai kuuenõobist kinni hoides jutule ühe Ameerika korrespondendiga, kes oskas vene keelt. Ta viis korrespondendi alla kolmanda korruse rõdule rahvahulgale selgitama, et ma olen haige; et reis oli minu jaoks olnud liiga pingeline; et ta tahtis mul puhata lasta, sest pärastlõunal me lahkume Moskvast; ja et iga hinna eest pean ma paari järgneva tunni jooksul rahu saama.

Kui nood inimesed seda kuulsid — nood tuhanded vene mehed, naised ja lapsed, kes olid kogunenud «Metropoli» ette tänavale, aplodeerisid nad, tehes seda aga täiesti erilisel, unustamatult liigutavalt. Nad aplodeerisid hääletult, lüües käed peaaegu kokku, nii et need teineteist siiski ei puudutanud. Ja pärast seda lahkusid nad vaikselt.

Tõlkinud HANS VILLEMSON



Kui Jaak Joala 1970. aastate keskpaiku oma populaarsuse kõrgpunktis koduvabariigis võttis asjade loomuliku jätkuna vastu esimesi Kesktelevisiooni pakkumisi ja kui esimestele pakkumistele järgnes pakkumiste laviin ning peagi noores lauljas Sopotis perspektiivi nähti, olime uhked — ikkagi oma mees Olümposel. Vähesed meist andsid endale siis aru ja mõned ei suuda mõista veel nüüdki, et just Jaak Joala oli see, kes Kesktelevisioonis võidetud usalduse ja populaarsusega äratas laiemat huvi Eesti noortemuusika vastu kogu Nõukogudemaal. Ei, ma pole unustanud meie ansamblike «Baltika», «Mikronid», «Andromeeda» ja «Fix» edukat osavõttu ja auhinnakohti üleliidulistel festivalidel Kaunases, Liepajas ja Beltsõs, kuid muusikute maine loojatena nii suure auditoriumi ees nagu Nõukogudemaa jäävad need üritused Kesktelevisioonile ja Üleliidulisele Raadiole tublisti alla. Kes oleks aastatel 1974—1977 enustanud, et 1982. aastal aplodeerivad paljud NSV Liidu linnad Tõnis Mägi eksspressiivsele ja vahetule laulumaneerile, et Anne Veski huvitav hääletämber ja sarm jõuavad Kesktelevisiooni, et «Apelsin» naerutab täissaale kõikjal üle meie

maa, et Gunnar Graps ja «Magnetic Band» jätkavad ennenägematu menuga, et kvartett «Tallinn» on oodatud külaline kõikvõimalikel džässüritustel, et regulaarselt gastroleerivad mööda NSV Liitu «Vitamiin», «Laine» jt. Tekkimas on laiem huvi omanäoliste ja töökatte kollektiivide «In Spe», «Ruja» ja «Kaseke» vastu.

Kõik see lubab loota, et tasapisi hakkab kaduma küllalt levinud arvamus, et Riia on Eesti NSV pealinn ja et Raimond Pauls meil Eestis ikka üks andekas sell küll.

Samas oleme põhjendatult mures meie levi-muusika heaolu pärast. Loodame leida meile nii vajalikku suuremat majanduslikku ja moraalset toetust, oleme mures jaheda suhtumise pärast meie probleemidesse. Tahtmata morali-seerida, pean siiski küsima, kas me ise, muusikud ja muusikutega tegelejad, ei jäta siiski ka üht-teist endast olenevat mugavusest või vastutus-tunde puudumisest tegemata? Kas mõned meist ei ole jäänud tukkuma magusa mõtte juures, et oleme parimad NSV Liidus? Kas ei sae me mõnikord mõnuga oksa kolleegi istmiku all, unustades, et istume ühe puu otsas.

Ohelt poolt tõstame häält, et meie probleemidest kirjutatakse vähe, teisest küljest on aga nii mõnedki hirmu täis, kui veidigi valusamalt astufakse meie konnasilmadele (näiteks võimendusprobleem). Loeme meelsamini «oma poisi» retsensiooni meie kohta kui asjalikku ja analüüsivat kriitikat, tõsi, viimast tuleb küll harva ette.

Näiteks sellise suursündmuse puhul nagu Tartu festivali peaks ajakirjanduse reageering olema märgatavalt põhjalikum ja kiirem. Festival toimus 23.—25. aprillini 1982. aastal, ilmusid artiklid: U. Vahe «Muusika sisse minek» (NH 8.V 1982), I. Makarovi «Дни музыки в Тарту» (MЭ. 15. V 1982), T. Kahu «Tartu '82» («Edasi» 26. V 1982). Nagu võime veenduda, nägi esimene kirjutus ilmavalgust alles 2 nädalat pärast festivali. V. Ojakäär ja O. Ehala andsid kuuldust-nähtust kolmes Eesti Radio saates — 9., 15. ja 22. mail — põhjaliku analüüsiva ülevaate. Kahju, et nende autoriteetsete asjatund-jate arvamus ei ilmunud trükisõnas, kust huviline oleks selle kontsentreeritud kujul kätte saanud. Suhteliselt pikad ajavahed saadete vahel raskendasid raadiokuulajal üritusest üldmulje saamist.

Tahtmatult tekib mõte: miks mitte korrata

Tartu päevade lõppkontserti Tallinnas, V. I. Lenini nim. Kultuuri- ja Spordipalees. Tartus see publikut ei kahandaks, aga paljud pealinna muusikasõbrad saaksid veidigi kaasa elada. Või ei suudaks selline kontsert eemal sünnilinnast kanda endas seda otsivat vaimsust ja tulist mängutuhinat, mida võis «Vanemuise» laval enamiku ansamblite puhul märgata. Organisatsioonilised raskused? Olen kindel, et Filharmoonia estraadiosakond, V. I. Lenini nim. Kultuuri- ja Spordipalee ja TRÜ komsomolikomitee leiaksid ühise keele.

Lõpuks mõni sõna võimendusest. Oleks tore, kui Eesti kontserditegevust suunavates organisatsioonides lõpuks lakkaksid vaidlused, kas tänases päevas elav pillimees ikka vajab maksimumaalselt kaasaeget aparatuuri. Kui tahame, et meie ansamblite kõla ei meenutaks vanu grammofoniplaate ja vastaks kaasaegetele arusaamadele helipildist, tuleb muusikuid loomulikult aidata.

Nagu vestlusingis «Helisev nõiarings»* kirjas, taotletakse Eesti NSV Riiklikule Filharmooniale valuutat võimenduse «Dynakord» ostmiseks. Jah, hulk aastaid lummas unistus «Dynakordist» mitmeid meie esiansambleid, paaril korral oli aparaatur juba kohe-kohe käes, aga lõpuks jäime ikka natuke-natuke hiljaks. «Dynakordi» uimas ning traditsioonilises infopuuduses oleksime äärepealt maha maganud Moskva Olümpiakeskuse heliinseneride ja akustikute uurimistöö, mis tõestas, et valiku olemasolu korral «Dynakordi» osta ei tasu. Võrreldi kolme firma, «Dynakord» (SFV), «Peavey» (USA) ja «Roland» (Jaapan) tehnilisi andmeid ja hindu. «Dynakordi» võimendus osutus tehniliselt nigelaimaks ja maksis 15—20% rohkem «Peavey'st» ning ca 25% «Rolandist». Mitmes teises liiduvabariigis, kus ilmselt ollakse olukordadega paremini kursis, on tellimused ammu ära antud ja mõned juba aparatuuri kättegi saanud. Näiteks võib tuua Moskva Leninliku Komsomoli nim. Teatri ja Muslim Magomajevi ansamblid, Moskva Olümpiakeskuse, «Verassõ». Ka oma piiratud võimalusi ei kasuta me alati kõige paremini. Mõnikord pole tellitud võimendid sobinud oomiliselt valjuhäälditega, millest tuleneb võimsuskadu. Hotelli «Olümpia» varietee mikserpult on vaevalt mõeldud kontserttegevuseks. On ostetud liiga väikese helirõhuga valjuhääldeid. Kui saaks vältida nii viivitamist kui ka mõtlematust...

RAIVO SERSANT
ansambli «Radar» direktor

ÕNNELEME!

8. aprill — SAMUEL SAULUS,
flöödikunstnik, ENSV
teeneline kunstnik — 50
12. aprill — TARSINA ALANGO,
pianist ja kontsert-
meister, ENSV teene-
line kunstitege-
lane — 60
20. aprill — AIMÉE BEEKMAN,
filmioperaator, ENSV
teeneline kirjanik — 50
22. aprill — HELGA AUMERE,
muusikateadlane — 60
25. aprill — FRED RAUDBERG,
puhkpilliorkestri «Tal-
linn» direktor — 60

* Vt. TMK nr. 7, 1982.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. АПРЕЛЬ 1983
ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО
КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И
ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР.

ТЕАТР

Театральная неделя «СССР-60» (36)

С 13 по 20 декабря в Таллине состоялась неделя театральных спектаклей, посвященная 60-летию образования СССР. В ней приняли участие московские театральные критики Римма Кречетова, Михаил Швыдкой и Александр Минкин, которым мы и предоставляем страницы нашего журнала. Гости положительно оценивают подбор репертуара эстонских театров и активный интерес к новейшей драматургии братских народов (А. Казанцев, А. Ремец, В. Арро, Л. Разумовская, С. Злотников). Из увиденных спектаклей наиболее единодушного признания удостоились «Наедине со всеми» А. Гельмана (Государственный молодежный театр ЭССР, постановщик К. Комиссаров) и «Блаженный остров» М. Кулиша (Государственный русский драматический театр ЭССР, постановщик Н. Шейко).

«Выстрела не читать» (О творческом пути московского драматурга А. Ремеза) (43)

Театральный критик А. Минкин представляет читателю московского драматурга Александра Ремеза. (Его пьеса «Путь» поставлена в конце 1982 г. в Государственном молодежном театре ЭССР.) Публикуется также интервью редакции с А. Ремезом, который рассказывает о своем творчестве, определяет свое отношение к проявляющимся в современной советской драматургии проблемам, связанным со сменой поколений, и размышляет о взаимоотношениях драматурга и постановщика, автора и инсценировщика.

КТО? Искендер Рыскулов (48)

Статья посвящена главному режиссеру Ошского театра (Киргизская ССР) Искендеру Рыскулову (род. 1941) и его спектаклям: «На дне» М. Горького, «Ричард III», «Двенадцатая ночь» и «Гамлет» В. Шекспира, «Белый пароход», «Восхождение на Фудзияму» и «Пегий пес, бегущий берегом моря» Ч. Айтматова и др. «Пегий пес, бегущий берегом моря» поставлен И. Рыскуловым и в Эстонии, в театре «Угала» (1981).

Семинар критиков: Х. ЛИНДЕПУУ — Позволим ли мы сжечь свои колокольни? (50)

Постановку пьесы молдавского драматурга И. Друце «Во имя земли и солнца» в Вильяндиском театре «Угала» (постановщик К. Райд, премьера в 1982 г.) анализирует молодой критик Хендрик Линдепуу. Главная мысль произведения видится автору в отражении взаимоотношений

конформизма и коллективизма как в отдельном человеке, так и в обществе, а также проблемы взаимоотношения народа с его историей. Рецензент не относит пьесу к лучшим работам Друце, спектакль же оказался, по его мнению, глубже и ярче драматургической основы.

Семинар критиков: П.-Р. ПУРЬЕ — Сколь нелегко сберечь лазурный свет души (55)

Творчество и жизненный путь немецкой поэтессы Эльзе Ласкер-Шюлер вдохновили писательницу Лилли Промет на создание пьесы «Эльзе, принц фиванский», поставленную А.-Э. Керге в Таллинском ГАТ драмы им. В. Кингисеппа (преьера состоялась 9 марта 1982 г., в заглавной роли — народная артистка ЭССР Вельда Оттус, которой посвящено произведение). Молодой критик Пиллерийн Пурье отмечает, что оригинально написанная пьеса доставляет как литературное наслаждение, так и удовлетворение удачным сценическим воплощением, не только сохраняющим стихотворный строй автора, но и обогащающим поэтические образы дополнительными эмоциональными моментами.

Семинар критиков: М. ЙОХАННЕС — Видения «Ломбарда» (58)

Молодой театральный критик Марис Йоханнес обращается к спектаклю Государственного молодежного театра ЭССР «Ломбард» (инсценировка Р. Аллаберта по повести Ф. Достоевского «Кроткая», художественный руководитель постановки К. Комиссаров, премьера 1981 г.). Автор дает моноспектаклю положительную оценку, особенно отмечая резонанс с насущными проблемами современности, убедительный показ человеческих взаимоотношений, психологически глубокое следование замыслу Достоевского посредством специфических театральных средств. Исполнитель спектакля Р. Аллаберт и художник Я. Ваус удостоены в 1981 г. премии Театрального общества ЭССР.

Э. СЕЛИРАНД — Размышления о мастерстве актера-кукольника на фоне Магдебургского фестиваля (72)

Автор делится впечатлениями о III фестивале кукольных театров в г. Магдебурге, где наряду с куклольниками ГДР выступали Варнаский театр кукол из Болгарии и Государственный кукольный театр ЭССР — с пьесой Д. Пейста «Тиль Уленшпигель». Высокой оценки удостоена монопрограмма Петера Вашингтона «Каспаре». В статье идет разговор о профессионализме актера-кукольника и взаимоотношениях между режиссером и актером, а также о репертуарных возможностях кукольного театра.

МУЗЫКА

Отвечает БРУНО ЛУКК (3)

Интервью с профессором Таллиннской государственной консерватории пианистом Бруно Лукком, который делится воспоминаниями о своей учебе, говорит об исполнительском искусстве вообще, а также о своей педагогической деятельности.

Н. ЧЕРНОВА — О советском балете семидесятых годов (14)

Московский театровед Н. Чернова делает в своей статье попытку провести параллели между балетом и другими видами искусства (литературой, драматическим театром), дает характеристику идеалам и достижениям поколения балетмейстеров, начинавших свой творческий путь в 60-х годах и вступивших в семидесятые годы уже зрелыми мастерами (Н. Боярчиков, В. Васильев, М. Мурдмаа, Ю. Вилимаа и др.). Большое внимание уделено эстонскому балету.

А. ТАММЕ — Об эстонском джазе по случаю Витебского фестиваля (67)

Саксофонист Аво Тамме ведет речь об эстонском джазе и сопутствующих ему в течение последних двадцати лет проблемах, приводя параллели из других союзных республик, Финляндии и т. д. Детальнее останавливается на джазовом фестивале «Витебская осень 82», в котором принимал участие в составе джаз-оркестра «Ритм».

Р. СЕРСАНТ — «О звучащем порочном круге» III (90)

Директор ансамбля «Радар» Райво Серсент продолжает полемику по поводу статьи И. Гаршнека «Звучащий порочный круг» (см. ТМК № 7, 1982 и отклики в ТМК №№ 1 и 2, 1983).

КИНО

СОКРОВИЩНИЦА МЫСЛИ: В. ПУДОВКИН — Режиссер и оператор (10)

Глава из книги кинорежиссера, артиста и теоретика кино Всеволода Пудовкина (1893—1953) «Кинорежиссер и киноматериал» (1926).

Сегодняшний день эстонского документального кино (25)

На вопросы редакции отвечают киновед В. Гроссшмидт, режиссер-оператор А. Сёэт, режиссеры П. Пукс, В. Андерсон, П. Вайнасту, Х. Спеэк, редактор У. Хейнауу.

Т. ЭЛЬМАНОВИЧ — Возвращение (61)

Рецензия на видеофильм «Под черной крышей» (по пьесе Ю. Смуула «Леа», постановщик А.-Э. Керге, студия «Эстонский телефильм»). Автор рассматривает постановку в контексте экранизаций Ю. Смуула («Письма с острова Чудаков», 1966; «Полуденный паром», 1967; «Дикий капитан», 1972), отмечает хорошие актерские работы (Ита Эвер и Эндрик Керге), однако констатирует, что «видеофильм не является в спешке сделанным театральным спектаклем, но и не фильм без массовых сцен».

Семинар критиков: П. ЙООНАТАН — Крушение мифа? (64)

Рецензия на полнометражный латвийский документальный фильм «Созвездие Стрелков» (режиссер Юрис Бодниекс). Рецензент отдает должное стремлению авторов фильма в новом ракурсе оценивать исторические события на фоне нашей современности, очеловечить легенды во имя их приближения к человеку.

Я. РУУС — Возлюбленная американцев (79)

Краткий обзор деятельности Мэри Пикфорд, киноактрисы и продюсера.

М. ПИКФОРД — Свет и тень (82)

Отрывки из мемуаров М. Пикфорд (Sunshine and Shadow, New York, 1955): ее первое появление на киноэкране в 1909 г. и посещение Советского Союза в 1926 году.

РАЗНОЕ

К. ХАЛЛАС — Шуты, клоуны, паяцы в изобразительном искусстве (96)

Автор утверждает, что в отличие от театра в изобразительном искусстве так называемая тема арлекина является одной из серьезнейших тем (Калло, Веласкес, Ватто, Гойя, Домье, Тулуз-Лотрек, Пикассо и др., из эстонских художников — Адо Ваббе и Юри Аррак).

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

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

THEATRE

Theatre Festival Season "60 years of the USSR" (36)

From 13th to 20th December the theatre festival season to honour the 60th anniversary of the formation of the USSR continued in Tallinn. Among the guests of the festival were the theatre critics from Moscow Rimma Kretchetova, Mikhail Shvydkoi and Alexandr Minkin whose impressions are printed in this issue.

The guests gave a high estimate to the choice of repertory in the Estonian theatres and the keen interest taken in the latest dramaturgy of other union republics (A. Kazantsev, A. Remez, I. Arro, I. Razumovskaya, S. Zlotnikov). The following productions were unanimously praised: A. Gelman's *Face to Face with All* (produced by K. Komissarov in the State Youth Theatre of the ESSR) and M. Kulish's *That was the End of Guska* (produced by N. Sheiko in the State Russian Drama Theatre of the ESSR).

"Do miss the shooting" (on the work of A. Remez, a Moscow playwright) (43)

In this article the theatre critic A. Minkin introduces A. Remez, a young playwright from Moscow whose drama *The Road* had its first run at the end of 1982, in the State Youth Theatre of the ESSR.

The introduction is followed by the editor's interview with A. Remez who talks about his career as a dramatist, states his attitude to the problem of the shift of generations apparent in contemporary Soviet dramaturgy and discusses the relations between the dramatist and the producer and the author and the script-writer.

WHO'S WHO? Iskender Ryskulov (48)

The article presents Iskender Ryskulov (born 1941), the chief director of the Osh theatre (the Kirghiz SSR). He has produced M. Gorky's *Lower Depths*, W. Shakespeare's *Richard III*, *Twelfth Night* and *Hamlet*, T. Aitmatov's *The White Ship*, *The Ascent of the Holy Mountain*, *A Spotted Dog Running at the Seaside*, and others. I. Ryskulov has also been to Estonia where he produced *A Spotted Dog Running at the Seaside* in the Ugala theatre.

The seminar of critics: H. LINDEPUU. Would we allow our belfries to be burnt? (50)

The young critic Hendrik Lindepuu reviews the drama *In the Name of the Earth and the Sun* by a Moldavian dramatist I. Drutse on the stage of

the Ugala theatre in Viljandi (producer K. Raid, the first performance in 1982). In his opinion the drama deals with the problems of conformity and collectivity within the man and the society, interrelated to the problems of a nation and its history. The reviewer does not regard the play as the best that Drutse has written; the production (though not without shortcomings) has exhausted the play and added some interesting aspects that make the production seem more elaborate and brilliant than the play itself.

The seminar of critics: P. R. PURJE. It is hard to keep the light of the soul (55)

The work and life of the German poet Else Lasker-Schüler have inspired the writer Lilli Promet to compose a play called *Else, the Prince of Thebes* which A. E. Kerge staged in the Tallinn Drama Theatre (the first night — 9th March 1982, the leading part played by Velda Otsus, the People's Artiste of the ESSR to whom the play has also been dedicated). The young theatre critic Pille Riin Purje claims that *Else, the Prince of Thebes*, which is original and impressive, is a success on the stage as well. The production matches the author's poetic style and, through the poetic metaphor, adds new richness of emotions.

The seminar of critics: M. JOHANNES. The Visions of *The Pawnshop* (58)

The young theatre critic Maris Johannes discusses a production by the State Youth Theatre of the ESSR *The Pawnshop* (R. Allabert's script after a story by F. Dostoyevsky *A Meek Girl*, directed by K. Komissarov, first performed in 1981). She is favourably impressed by this one-man show, assessing the merits of this production — resonance to the problems central to the world of today, the convincing presentation of human relations, deep psychological analysis in the spirit of Dostoyevsky, with the application of specific means that the theatre has at its disposal. The actor R. Allabert and the artist J. Vaus were awarded a prize for this production in 1981 by the Theatrical Society of the ESSR.

E. SELIRAND. Reflections on the art of puppetry against the background of the Magdeburg Festival (72)

The author relates his impressions about the 3rd Puppet Festival at Magdeburg (the GDR) in which alongside with the theatres from the GDR the Varna Puppet theatre from Bulgaria and the State Puppet Theatre of the ESSR (the latter presenting D. Peust's play *Till Eulenspiegel*) participated as guests. The author gives a high

appraisal to Peter Waschinsky's one-man show *Kaspereit*. The art of puppetry, the relation between the producer and the actor in the puppet theatre and the choice of repertoire are under discussion.

MUSIC

BRUNO LUKK answers (3)

An interview with Bruno Lukk, the piano professor of the Tallinn State Conservatory, in which he recounts his studies, talks about the art of interpretation and his work as a teacher.

N. CHERNOVA. On the Soviet ballet in 1970s (14)

The Moscow theatre critic N. Chernova in her article tries to draw a parallel between ballet and other arts (literature, drama), characterizes the generation of ballet-masters who started their careers in the 60s and reached maturity in the 70s (N. Boyarchikov, V. Vassilyev, M. Murdmaa, U. Vilimaa, a. o.), talks about their goals and achievements. Much attention is paid to Estonian ballet.

A. TAMME. On the Estonian jazz against the background of the Vitebsk Festival (67)

The saxophonist Avo Tamm discusses Estonian jazz and its problems during past 20 years, comparing the situation with that of other union republics, Finland and some other countries from all over the world. He gives an account of the jazz festival "Autumn in Vitebsk" in which he took part together with the jazz band Rhythm.

R. SERSANT. On the musical vicious circle III (90)

The manager of the pop group *Radar*, Raivo Sersant carries on the discussion following I. Garshnek's article "On the musical vicious circle" (see, TMC No. 7, 1982 and the discussion continued in the issues No. 1 and 2, 1983).

CINEMA

THE TREASURY OF THOUGHT. V. PUDOVKIN — director and cameraman (10)

A chapter from a book «Кинорежиссер и киноматериал» (1926) by Vsevolod Pudovkin (1893—1953), a director, actor and theorist.

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pikk t. 73. Ladumisele antud 15. 02. 1983. Trükkimisele antud 21. 03. 1983.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud trükkipoognaid 7.8. Arvestuspoognaid 10.4. MB-01516. Tellimuse nr. 650. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkokoda, Tallinn, Pärnu mt. 67-a. Trükiaru 17 000.

Сдано в набор 15. 02. 1983. Подписано к печати 21. 03. 1983. Бумага 70×100/16. Печатных листов 7.8. Учетно-издательских листов 10.4. Заказ 650. МБ-01516.

The Estonian documentary today (25)

A questionnaire made up by the editor will be answered by the film critic V. Grossschmidt, the director and cameraman A. Sööt, the directors P. Puks, V. Anderson, P. Väinastu, H. Speek and the editor U. Heinapuu.

T. ELMANOVICH. A return (61)

A review of the telefilm (videotape) *Under the Black Roof* (based on J. Smuul's drama *Lea*, directed by A. E. Kerge, produced by the Estonian Telefilm studio). The author treats this film within the framework of other J. Smuul screenings (*Letters from the Village of the Penighted*, 1966; *The Noon Ferry*, 1967; *The Wild Captain*, 1972). She finds the performance of Ita Ever and Endrik Kerge to be good but argues that "a telefilm is not a hastily made theatrical production or a film without crowd scenes".

The seminar of critics: P. JOONATAN. Breaking up a myth? (64)

A review of a Latvian documentary *The Constellation of Sagittarius* (director Juris Bodnieks). The reviewer marks favourably the attempt by the authors to re-interpret historical events in the frame of contemporary events, the attempt to endow legends with human features, bring them closer to people.

J. RUUS. Americans' sweetheart (79)

An account of Mary Pickford as an actress and a producer.

M. PICKFORD. Sunshine and shadow (82)

Excerpts from M. Pickford's memoirs (*Sunshine and Shadow*, New York, 1955); her first appearance as a film actor and her visit to the USSR in 1926.

MISCELLANEOUS

K. HALLAS. Jesters, clowns and harlequins in art (96)

The author maintains that in contrast to the theatre the so-called clown theme in art is one of the most serious ones (Callot, Velásquez, Watteau, Goya, Daumier, Toulouse-Lautrec, Picasso, etc.; Estonian artists A. Vabbe and J. Arrak).

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

«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, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 17 000. Цена 75 коп.

Platon on öelnud: «Naer sisaldab mitte ainult naudingut, vaid ka valu.» Ja nii ongi. Kui palju naerad, hakkab kõht valutama. Ja kui silmist pisarad voolama hakkavad, tee siis vahet, kas inimene naerab või nutab.

Juttu tuleb nendest, kes naerma ajavad. Ent kuna tegemist on nii tõsise alaga nagu kujutav kunst, siis ei tule jutt sugugi lõbus. Otse vastupidi. Kunstiajaloo miljonite klounipiltide seas on hoopis vähe neid, mis naerma ajavad. Erinevalt teatrist on see teema kujutavas kunstis üks tõsisemaid. Siin on tihti varjul terve elufilosoofia.

Kloune, narre, arlekiine on tõesti palju joonistatud, palju maalitud. Nad on huvitanud kunstnike nii isiksuste kui nähtustena. Jacques Callot' groteskne palaganigalerii, Velázquezi narrid-käabused, Watteau elegantsed komöödiandid ja võrratu «Gillet», maskid Goya rahvamängudest, Daumier', Seurat' ja Toulouse-Lautreci tsirkuseseltskond, Cesanne'i «Pierrot ja Arlekiin», Picasso rändartistid ja rändakrobaadid, Somov, Benois, Ado Vabbe ja Jüri Arrak — juba põgusa meenutamisega saab kokku mitu näitusetäit materjali.

Teatris ja tsirkuses on klounid ikka olnud, kunsti ilmuvad nad aeg-ajalt, periooditi. Ja sajandist sajandisse aina tõsisematena, keerulisematena. Velázquez oli esimesi, kes nägi narris inimest, tema elu kahes tegelikkuses, pidevalt rollis olemise traagikat. Ka Watteau komöödiante puhul on raske öelda, kus on piir inimese ja näitleja vahel. Tema töödest öhkub teatrasust nagu oli teatraalne ka kogu temaaegne õukonnaelu. «Gillet» on jäänud ületamatuks. Palju on püütud teda ära mõistatada, selgeks teha, kes ta on ja miks on teda maalitud. Keegi polnud maalinud näitlejat liikumatuna, žestideta, poosita. Watteau Gillet seisab ja ainult vaatab. Tema jaoks ei ole olemas melu, mis toimub tagaplaanil, ta on laval, aga võimatu on eristada, kus lõpeb naiivse armastaja komöödiandimask ja algab inimlik kaitsetus. Nii seisab ta ka Watteau viimasel teatripildil «Itaalia komöödiandid». Ka siin on ta eemal ümbritsevast, ka siin on ta näitleja, kes enam ei näitle, kuid ei ole veel lahkunud osast. Ka siin seesama usalduslikkus näos. On tähendusrikas, et just tema seisab keskel. On tähendusrikas Arlekiini hoogne žest tema suunas.

«Gillet» on vaieldamatult portree, kuid mitte Watteau autoportree. Ehk kui, siis sedavõrd, kui võrd iga teos on oma looja vaimne portree. Jan Matejko kuulus «Narr ballil» on aga juba autoportree otseses mõttes. Ja ühtlasi kibe ironia. Ainult narr ei lõbutse kuninganna ballil, ainult narr valutab südant Poolamaa tuleviku pärast. Pajats, kes kehastab ajastu südametunnistust.

Möödunud sajandi lõpul jõuab palaganikunst uue staadiumini, numbrid muutuvad rafineeritumaks ja rändtsirkustest saavad paiksed. Loomulikult tõmbavad nad ligi rohkesti kunstnikke. Nii Daumier', Seurat' kui ka Toulouse-Lautreci tsirkusemaailm on kulissidetagune, etenduse särast läbi vaatab. Lautrec ületab kõiki halastamatu avameelsusega. Ta näeb klounimängu inimese alandamist. Ta teab, et need naeratavad artistid on publiku meeleheaks valmis kargama, tantsima ja ratsutama nõrkemiseni. Tema töödes on ironiat, aga on ka kaastunnet. Pariisi «Le Nouveau Cirque» ja Fernando tsirkuse klounide seas troonib eksootiline Cha-U-Kao. Pildid vananevast naisklounist on Lautreci portreekunsti tipp. On koomiline ja ühtlasi haletsusväärne see uhke žaboo ja laiade pantalooneidega mehelik kloun. Ta istub tagaruumis, ta on lõtv ja sundimatu. Tema väsinud naeratuses on eluga leppimist, eneseironiat, ja ka varjamatu väarikust. Ei saa lahti tundeist, et see nukker naeratus ei ole määratud meile, vaid Lautrecile, saatusekaaslasele.

Sajandivahetusel saavad klounid erakordselt populaarseks. Nagu sümbolistlikus poeesias, nii saab ka kunstis klounist tähendusrikas sümbol, ühiskonnast tõugatu, ajastusse sobimatu inimese võrdkuj. Kogu elu tundub näitemänguna, kunstnik selles klounina. Leutrec sätib tsirkusetola pildi oma näituse kataloogi kaanele. Palju teeb klounidest visandeid nukker ja üksildane Utrillo, Rouault maalib ennast kord kurva Pierrot'na, kord Arlekiinina, pühapaiste pea kohal. Hirmsad on tema klounid ristipuul. Picasso loomingus on oluline osa rändartistidel ja raske on leida teist nii tõsist last kui tema kolmeaastane Paul arlekiinikostüümis.

Kaob piir elu ja narrimängu vahel, ent erinevalt XVIII sajandist on kõigel raskemeelsuse ja ironia pitsers. Kerge pilge käib nii ümbritseva ilma kui iseenda pihta.

Ükski sajand pole olnud nii irooniline kui kahekümnend. Ta on sünnitanud kunstnikke, kelle kogu looming on klounimäng. Aga klounimäng pole teatavasti lihtne asi ega ükski kunstnik lihtsalt narr. Ja nii me vahel vaatame ega saa aru, naerab ta või nutab.



*J. Arrak. Tsirkus. 1977. Fragment.
A. Reinsalu foto*

