

ENSY Kultuuri-  
ministeeriumi,  
ENSY Rääkliku  
Kinokomitee,  
ENSY Heliloojate  
Liidu,  
Eesti Kinoliidu ja  
ENSY Teatriühingu  
ajakiri



8

/1985

8 / 1985

august

IV aastakäik

Esikaanel Margarita Voites Luciana G. Donizetti ooperis «Lucia di Lammermoor» RAT «Estonias».

G. Vaidla foto

Tagakaanel Jaan Oadi maal «Kohus Kadaka Mari üle».



Toimetuse kolleegium

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 KULDAR RAUDNASK

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

Peatoimetaja asetäitja  
Vallo Raun, tel. 66 61 62

Vastutav sekretär  
Helju Tüksammel, tel. 44 54 68

Teatriosakond  
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 44 54 68

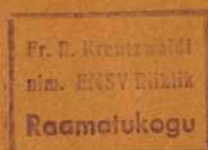
Muusikaosakond  
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 44 31 09

Filmiosakond  
Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel. 44 31 09

Keeletoimetaja  
Kulla Sisask, tel. 44 54 68

Fotokorrespondent  
Alar Ilo, tel. 42 25 51

KJUNDJS: MAI EINER



## SISUKORD

### TEATER

|                  |   |    |
|------------------|---|----|
|                  | ALEKSANDR TAIROV  | 12 |
| Aleksandr Tairov | VAATAJA ( <i>Rubriik «Mõttevaramu»</i> )  | 13 |
|                  | TEATRIGLOOBUS   | 38 |
| Märt Kubo        | AJALUGU MÖTESTAVAD NEED, KES TEDA HINDAVAD ( <i>Eesti teatrid võidu 40. aastapäeval</i> ) | 44 |
| Paul-Eerik Rummo | SEAKESPEARE NUKUTEATRIS JA «UGALAS»   | 52 |

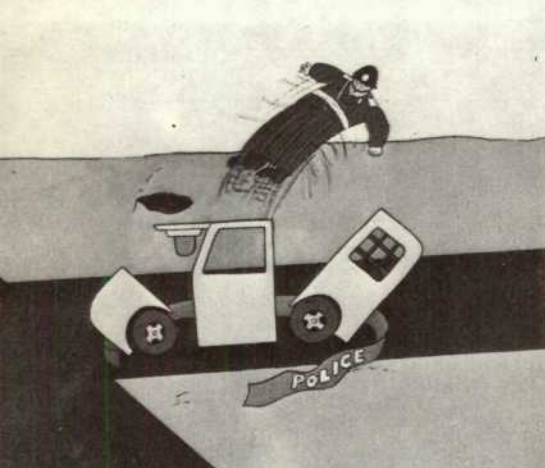
### MUUSIKA

|              |  |    |
|--------------|--|----|
|              | VASTAB MAI MURDMAA                                     | 5  |
| Juri Holopov | EDISON DENISSOV ( <i>Rubriik «Kes?»</i> )              | 40 |
| Arne Mikk    | TEATRILAEVAGA STOCKHOLMIS                              | 58 |
| Mare Põldmäe | SIMM KRIITIKAS JA KRIITIKUNA ( <i>Juhan Simm 100</i> ) | 76 |

### KINO

|              |   |    |
|--------------|---|----|
| Raimond Penu | AVAVEERG  | 3  |
| Peeter Torop | LEV TOLSTOI JA «LEV TOLSTOI»                                      | 27 |
| Mark Soosaar | JAAN OADI FILMIMAS  | 68 |
|              | EESTI MULTIFILMID AMEERIKASSE ( <i>Intervjuu Charles Samuga</i> ) | 84 |
| Aune Unt     | II LOODUSFILMIPÄEVAD TALLINNA KINOMAJAS                           | 88 |

|               |  |    |
|---------------|--|----|
| Mari Kanasaar | ALEKSANDRA EKSTERI KOOSTUÜ ALEKSANDR TAIROVIGA | 96 |
|---------------|--|----|



«Aeg maha» (režissöör P. Pärn). Diplom XVIII üleliidulisel filmifestivalil Minskis fantaasia, leidlikkuse ja teravmeelsuse eest.

«Härg» (režissöör V. Uusberg). Multifilmi peaauhiad (koos Ungari filmiga «Gravitatsioon») 31. rahvusvahelisel lühifilmide festivalil Oberhausenis.

Riho Unt nukufilmi «Imeline nääriöö» võtetel. «Imeline nääriöö» (režissöörid R. Unt ja H. Volmer) pälvis XVIII üleliidulisel filmifestivalil Minskis preemia parima debüüdi eest multifilmis.



XVIII üleliidulisel filmifestivalil Minskis jutustas Valgevene NSV Ministrite Nõukogu esimees Vladimir Borovikov loo sõjaveteranist, kes rindesõprade ansambli liikmena ootas saalis oma esinemisjärge. Keset pidulikku koosolekut hakkas veteranil halb. Õnneks oli naabriks arst, kes suutis õigel ajal abi anda. Korraldajad palusid meest minna puhkama. Ta ei nõustunud. Ja pidaski vastu ning kutsuti koos ansambliga kaks korda lavale. Siis lõppes jaks, kiirabi viis vapralt mehe haiglasse.

Kuid nädala pärast esines ta meile juba festivali avakontserdil. Meid lummas eaka mehe tahtejõud ja kohusetunne. Sealsamas kohtumisel sõna võtnud NSVL Kinoliidu sekretär, NSV Liidu rahvakunstnik V. Sanajev kutsus kõiki kineaste üles tegema oma loometööd just niisuguse vastutus- ja kohusetundega.

Mõndagi on jõutud teha pärast NLKP Keskkomitee ja NSV Liidu Ministrite Nõukogu määruse «Abinõudest kinofilmide ideelis-kunstilise taseme edasiseks tõstmiseks ja kinematograafia materiaal-tehnilise baasi tugevdamiseks» vastuvõtmist läinud aasta aprillis. Peamine on see, et filmiloojad on hakanud uut moodi mõtlema, uut moodi tõstatama probleeme ja selle tulemusena parteid aktiivsemalt abistama arenenud sotsialismi täiustamise keerukate ülesannete lahendamisel.

Minski festivali arvukad filmid olid arusaadavalt pühendatud Suures Isamaasõjas saavutatud võidu 40. aastapäevale. Peapreemia saanud filmid «Võit» ja «Sõjasalk» käsitlevad seda teemat uuest aspektist. Prevaleris meie riigi ja rahva, meie sõjameeste kõlbeline üleolek vaenlasest. Samas jäi kõlama teravdatud tähelepanu sellele reaalsele ohule, milleni viib imperialistide sõjakas poliitika.

Ühte jalga meie kodumaa kineastidega käib ka «Tallinnfilm» loominguline kollektiiv. Heidame pilgu käesoleval aastal töös olevatele filmidele.

«MANGUD KESKMISELE KOOLIEALE» (M. Septunova — L. Laius) — tänapäevateemaline, aktuaalseid noorsoo kasvatuse probleeme käsitlev mängufilm; stsenaarium võitis 1984. a üleliidulisel noorte stsenaaristide konkursil esikoha;

«BANDE» (M. Ivanov — A. Kruusement) — vastupropagandistlik mängufilm valimisvõitluse telgitagustest ja võimu korrumpeerumisest USA-s;

«PUUD OLID, PUUD OLID HELLAD VELLAD» (M. Traat — P. Simm) — mängufilm eesti talupoegade raskest elust XIX sajandi esimesel poolel, paratamatute ajalooliste muutuste eelaimusest, klassiteadvuse tärgamisest;

«SAVOY BALL» (A.-E. Kerge) — muusikaline komöödia Kesktelevisiooni tellimisel P. Ábrahâmi opereti ainetel.

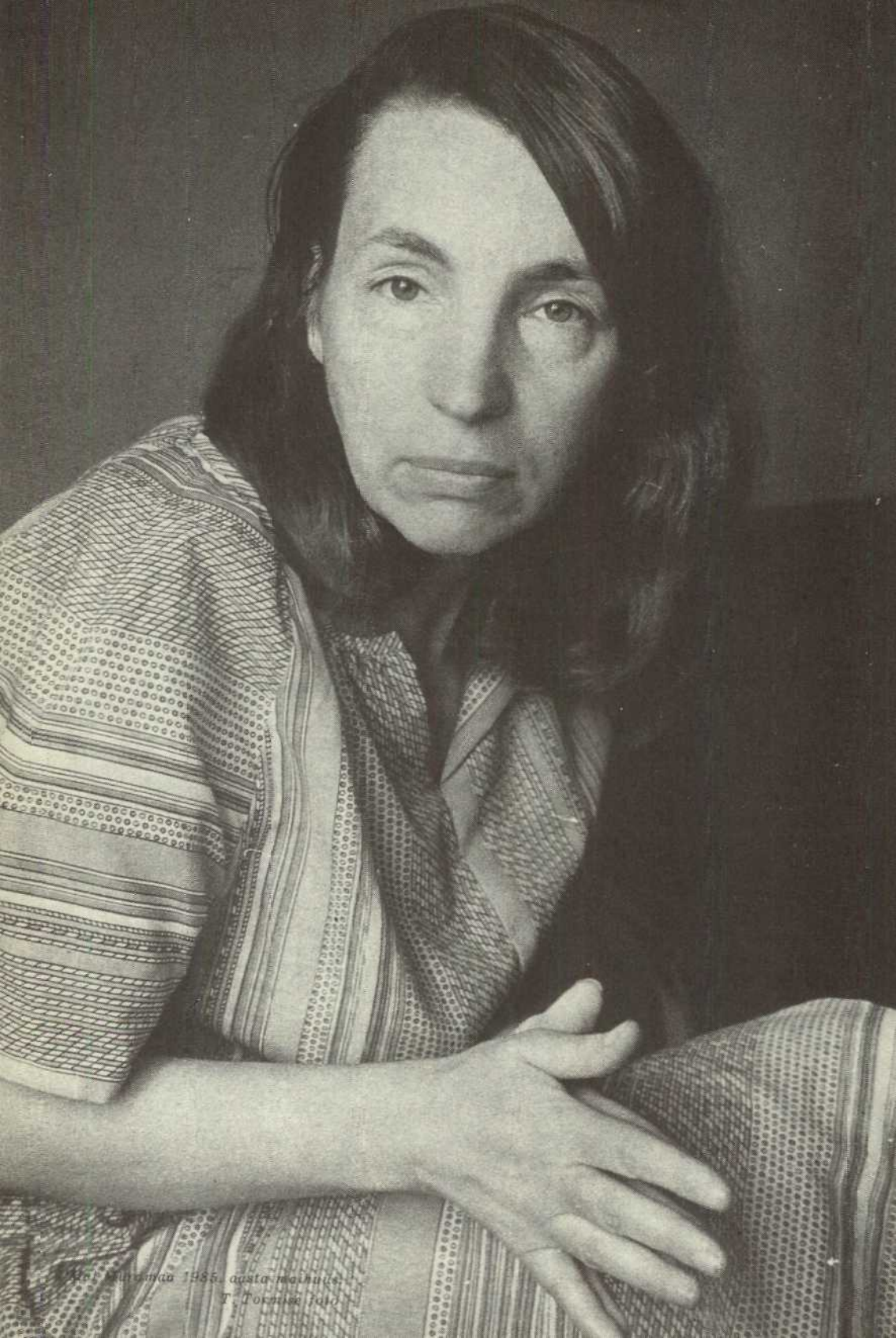
Niisiis, käesoleva aasta filmitootmisplaan on temaatiliselt küllalt mitmekesine, kuid veel kaugel sellest, mille poole püüame.

Ka 1986. aastal on kavas luua ajaloolis-revolutsioonilisi filme, kaasaega kajastavaid töid ja teoseid lastele. Seoses tootmisvõimaluste avarumisega ja koostöös teiste stuudiotelega kavatsame suurendada filmide arvu, plaanipärasemalt rakendada oma loomejõude ja jätkata andekate noorte suunamist Moskva kinoinstituuti. Palju loodame väljakuulutatud filmistsenaariumide võistlusest, millest ootame ka meie kirjameeste elavat osavõttu. Olen veendunud, et vaid tihedas koostöös kõigi meie vabariigi loovate jõududega, kirjanike, heliloojate, režissööride, näitlejate ja kunstnikega saavutame kõrgema kvaliteedi Nõukogude Eesti filmikunsti.

Häid sõnu on ära teeninud meie kinofikatsiooni ja filmilaenu tuse töötajate pere. Tänu neile jõuab aasta jooksul vaatajani ligi 160 meie maal ning 80 — 90 sotsialismi- ja kapitalismaades loodud filmi. Aastas tuleb meil keskmiselt 18 — 19 miljonit kinokülastust. Seda pole vähe, kuid ei anna põhjust rahuloluks. Peamine on muidugi ideelis-kunstiliselt heade filmide saamine. Ent paremini tuleb ka kasutada kinosid, teha nad hubasemaks. Suur töö seisab ees uute kinode ehitamisel. Tänavu valmib kino Elvas, tuleval aastal Pärnus. Edasi juba Tallinnas Lasnamäel, Tapal, Tartus, Raplas jm.

Tänavune kinopäev on eriline. Teeme kokkuvõtteid sellest, mida korda saadetud NLKP XXVI ja EKP XVIII kongressi otsuste täitmisel ning millega läheme vastu NLKP XXVII kongressile. Tehtud pole vähe, kuid suurem töö on alles ees. Sellele peab kaasa aitama ka ettevalmistus Eesti NSV kineastide järjekordseks kongressiks.

RAIMUND PENU,  
Eesti NSV Riikliku Kinokomitee esimees



Art. Kalliomaa 1985. aasta meikuu.  
T. Toomik foto

Saksa näitleja Gustav Gründgens on öelnud: «Pista lapsepõlv tasku ja ammuta sealt — see on kõik, mis sa võid teha!»

See on üldtuntud tõde, et lapsepõlv... Aga ma arvan, et igas inimeses on mingisugune tuum, mis on peiteseisundis ja mingil hetkel hakkab lihtsalt ise arenema. Minu lapsepõlv ei olnud rikas positiivsete emotsioonide poolest — oli sõjaaeg. Meie perekonna põhimõtteks oli kõige materiaalse eitamine, olustiku tähelepanemata jätmine ideede, vaimsete väärtuste nimel, eesmärk oli eneseteostus. Kodust kaasaantud programm oli: vaimsed huvid ja eneseteostuse vajadus, teadmine, et töö on elus primaarne, et inimene peab midagi korda saatma. Palju suhtlesin oma vanemate vendadega, varakult sekkusin vaidlustesse filosoofia ja kirjanduse üle, see arendas mind. Muidugi ka ema kunstinõudlikkus, tal oli tugev intuitsioon kunsti hindamisel. Selles suhtes olen elanud kõrgpinges juba varakult.

Käisid korraga keskkoolis ja koreograafiakoolis, mida sa kummastki kaasa said?

Kool oli nagu kool ikka — täitsin oma kohust, see oli loomulik. Ei ütleks, et ta mulle erilist rõõmu valmistas. Koreograafiakool oli mulle ka esialgu võõras, hiljem seesama tuum nagu otsis väljapääsu ja «koreo» viimastel aastatel tundus mulle, et ballett on just see, kus ma saan ennast avaldada. Vaatamata sellele, et ma armastasin tantsida ja mul ei olnud veel traumat ega põhjust balletist loobuda, tekkis keskkooli viimastes klassides idee saada ballettmeisteriks. Tundsime, et vajati laiemat eneserealiseerimise pinda. «Koreos» oli meil tänu Anna Ekstonile loominguiline atmosfäär. Ta hoidis meid kogu aeg kunstisfääris ja püüdis meie huvisid laiendada, oli eeskujuks ja avas meile uue, kunsti- ja tantsuvõimaluste maailma. Anna Ekstoni olemasolu on mulle kogu loomeperioodil olnud väga oluline, tema igasuguse hinnaalanduseta arvamus hoiab mind vormis.

Kooli lõpuaastatel oli sulle tantsutunnetuslik külg juba väga oluline, rääkisid ikka — ma tunnetan teistmoodi või — ma ei tunnetata seda.

Ballettmeistrina on see samuti oluliseks jäänud, kunstis on tunnetamine ausus, oskus mitte valetada ja mingil määral ka sügavuti minek. Kui tunnetan, siis on see nii!

Kas lavastades valitseb emotsioon?

Seda on raske öelda. Võib-olla alguses oli põhiline tunnetuse järgimine: «Ballettsümfoonia» on lavastatud peaaegu alateadlikult. Hiljem olen olnud ratsionaalsem, tunnetus on koreograafias, aga terve etenduse konstruktsioon on siiski mõistuse töö. Nad eksisteerivad paralleelselt, neid on raske eraldada. Mõlemad peavad olema.

Said mõne aasta teatris tantsida, siis juhtus põlvega trauma ja läksid õppima GITIS-esse...

Kahjuks ei ole mul GITIS-e aastatest midagi head rääkida, see kool ei olnud mulle sobiv õppeasutus: tol ajal eksisteerinud koreograafiapõhimõtted olid mulle täiesti võõrad. Tantsukeelena tuli kasutada ainult klassikalist tantsu ja valitsevad olid veel draamaballeti tendentsid — süzeelise loo lavastamine. Minu meelest ei ole see balletiteatris üldse vajalik. Mõtlemine oli küllaltki primitiivsel tasemel. Väga hea oli väliskirjanduse õppejõud Duchaine, kes tõesti arendas mõtlemisvõimet, kunstiajaloo õppejõud olid huvitavad, aga erialaõppejõududest ei tahaks kedagi nimetada.

Küll aga rikastas mind Moskvas elamine, Suures Teatris oli tookord väga hea tase, oli palju välistruppide gastrolle: Balanchine, Joffrey, *American Ballet Theatre* — kõik nad avardasid mu mõtlemist, võimalik, et andsid üldse tõuke looma hakata.

Millal sa tutvusid nii põhjalikult sümfoonilise muusikaga?

Arvan, et GITIS-e ajal. Käisin palju kontsertidel, kogusin plaate.

Kas oled mänginud mõnd pilli või muusikateooriat õppinud?

Klaverikursus oli koreograafiakoolis kohustuslik, aga nii elementaarne, et seda ei tasu mainida. Eraldi muusikat õppinud ei ole, ilmselt on mul loomulik muusikataju. GITIS-es oli küll partituuri lugemise kursus, aga algeline, praktiliselt teadsin nii palju juba varem.

Debüütlavastus oli Eino Tambergi «Ballettsümfoonia», sellega algas ka sinu töö algupäranditega...

Ei usu, et teose valik tookord teadlik oli, otsimised ja leidmised on sageli seletamatud, intuitsivselt avastad selle, mis sind hetkel huvitab. «Ballettsümfoonia» vastas sellele, mis mind koreograafiakunstis tol ajal erutas ja huvitas: teos kui niisugune, ei olnud tähtis, et algupärane. Nii algas koostöö Eino Tambergiga, meie arusaamad langesid kokku.

Järgnesid «Joanna Tentata», «Anselmi lugu»...

Mul on raske rääkida tollest perioodist, kuna praegu vaatan koreograafiakunstile hoopis teistmoodi kui siis. Suurte süžeealiste ballettide lavastamine oli siis loomulik ja eesrindlike nõukogude ballettmeisterite tavaline tee. Praegu ma vaevalt niisuguseid asju hakkaksin tegema, sest see kitsendab ja konkretiseerib liialt koreograafiat. Puhas koreograafia — liigutuste enese poesia, see tunnetuste jada ja vormimäng, mis poeetika käsutuses, millel puudub süžeealine suunitlus, on tunduvalt huvitavam. Praegu on raske analüüsida, mis mind nende teoste juures haaras, ilmselt oli inimlik vajadus väljendada täpselt mõtet: «Joanna tentatas» igasuguste inimtunnete kitsenduste vastu, minu isikukonfliktid, mis otsisid kunstis väljendust; ka «Anselmi loos» huvitasid mind eetilised probleemid, mida süžeeitu balleti puhul pole võimalik väljendada. Sest ainult süžee kaudu on võimalik edasi anda inimlikke tõekspidamisi. Nende ballettide aluseks sai vajadus rääkida filosoofilis-esteetilistest probleemidest, mille nimel need teosed kirjutatud on.

Kes valis teema, kas sina või helilooja?

Tegime koos. «Joannas» oli huvitav tüübistik ja võimalus pakkuda teravaid situatsioone, kätte saada dramaatilist pinget.

Sa löid «Joannas» täiesti uue plastilise keele...

Olen saanud klassikalise kooli, tunnen ja tean seda. Aga see on mind alati ahistanud, tunnetan selle kooli vaesust, kui kanoniseerida puhtal





kujul. Olen alati püüdnud klassika piire laiendada, minu vormiotsingute pidev tee on olnud lähenemine vabaplastikale. Arvan, et praegu olen nende plastiliste nägemuste kättesaamisel traditsioonide koorma alt iseendale kõige lähemal, püüan allutada kogu koreograafia kujundile.

**Veljo Tormise muusikale lavastasid esmalt lühiballeti «Luigeland». Mis sind selles köitis?**

Võlus muusika põhjamine kargus ja igatsus harmoonia järele, haaras luikede lennu mõte. Balletis oli huvitav assotsiatiivne jada ja vorm. See oli väike töö ja ei saanud avada Tormise isiksust nii sügavalt nagu «Eesti ballaadid», mis pakkus suurt tegemisrõõmu ja osutus minu natuurile väga lähedaseks. Töödest-tegemistest on keeruline rääkida, kõik toimub sõnades väljendamatutes sfäärides, sisekaemuse kaudu. Mind võlub aus tõe, huvitavad vormivõimalused ja muusikaväärtused.

**Kas sa «Anselmi loos» kasutasid ka erilist vormikeelt?**

«Anselmis» vähem, keeruline oli leida ajastu, kus tegevus toimub, ja nüüdisaegse plastika vahelist seost. Tahtsime teha tänapäevase tunnetuslaadiga balletti, aga materjal oli teises stiilis. Otsingud olid väga keerulised ja lõpptulemuseks päris romantiline ballett siiski ei olnud.

**Missugused vormitaotlused olid sul «Ballaadides»?**

Püüdsin leida vormilist adekvaatsust muusikale läbi enda, nii nagu mina seda nägin. Taotluseks oli maksimaalne loomulikkus, et kunstantsu oleks võimalikult vähe: koreograafia on keeruline, aga tantsijate pea- ja kehahoid loomulik. Etnograafiat ma ei kasutanud, see ei oleks ühildunud Tormise muusikaga, sest nii vana tantsulist materjali pole meil olemas: eesti rahvatants, mida me praegu tunneme, on tunduvalt hilisem. Uue plastilise keele loomine arhailise tunnetuse, inimtüüpide psüühika ja oluslikulise atmosfääri kaudu on muidugi kõige huvitavam.

**Kas sa lood alati uue plastilise keele?**

Tegelikult peaks igas balletis looma. Aga on ka see võimalus, et ballettmeister loob oma keele ja selles siis kõik lavastused. Selline on põhiline suund Läänes. Minul nii ei ole. Iga teosega muudan ma oma keelt, ta jääb küll minu omaks, aga on siiski erinev. Ei saa nagu täpselt eelmist korrata.

**Oled lavastanud ka klassikalisi ballette: «Tuhkatriinu», «Coppelia», «Uinuva kaunitari»...**

Olen saanud klassikalise koolituse ja naudin klassikalise balleti «valgeid vaatusi», nn puhast tantsu, eriti aga selle arendust Balanchine'i sümfoo-



nilistes ballettides. Olen püüdnud leida klassikalises tantsus uusi võimalusi, et mitte korrata traditsioonilisi kombinatsioone, välja arvatud «Uinuvus kaunitaris», mille tegin Petipa koreograafia põhjal, püüdsin tema stiili sisse elada. Heas klassikalises tantsus on alati kompositsiooniilu, kujundlikkus, aga ka vaimsus.

Minu esimene töö, diplomilavastus, oli «Tuhkatriinu», aga loominguline lähenemine lavastusele algas Haydni «Variatsioonidega». Püüdsin jõuda sümfoonilise balletini, luua visuaalset muusikat. Haydnis oli kõik ääretult täpne, jälgisin partituuri pisemate nüanssideni. Kas aga nii täpne partituurist kinnipidamine vajalik on, on küsitav.

«Tuhkatriinus» ja «Coppelias» avaldus sinu koomikusoon...

Mõlemas neis oli groteski ja koomikat, nad olid lustiga tehtud. Hiljem ma polegi seda liini edasi arendanud. Need balletid olid lavastatud loomuliku tantsutajuga. Juta Lehiste oli tore Coppelia, Aime Leis ja Tamara Soone väga head Swanildad, suurepärane oli nendega töötada.

Aga «Romeo ja Julia»?

«Romeo ja Julia» lavastamine on nagu kahe tooli peal istumine — ühelt poolt tahtsin teha sümfoonilist balletti, teiselt poolt draama-balletti, ja need kaks komponenti ei sulanudki täielikult kokku. Ma pole näinud ühtegi päris õnnestunud «Romeo ja Julia» lavastust. Kas see ongi võimalik? Paremini on see korda läinud neil, kes on kinni pidanud algvariandist, nagu näiteks Cranko. Ka mina valisin sama tee, aga see ei ole siiski minu laad.

Suuri õnnestumisi on sul olnud lühiballettide lavastamisel. Esimene oli «Võlu-mandariin».

«Mandariini» partituur on geniaalne, psühholoogiliselt väga täpne, selle lavastamisel on vaja lihtsalt kõrvad lahti hoida, kõik on muusikas olemas: äärmiselt tabav seisundite edasiandmine ja lummas atmosfäär. Lavastus sai terviklik tänu sellele, et ma kõike seda kuulda võtsin, psüühiliste seisundite vormivalamist ja psüühika arengu jälgimist vormi kaudu eelkõige. Muidugi olid lavastuses ka suurepäraseks osatäitjad: Juta Lehiste ja Tiit Randviir Prostititudina ja Tiit Härm Mandariinina.

Õnnestumine oli Tiit Härmil loominguline õhtu, millest kerkis eriti esile «Daphnis ja Chloë».

Seda olen lavastanud kaks korda: «Estonias» (kaks varianti) ja Moskva «Noores Balletis». «Daphnises» on täiuslik muusika ja stiililiselt püüdsin Duncani leitud kreeka plastika üle viia klassikasse, ja sinna veel tugeva juugendliku joone juurde tuua. Romaan inspireerib armastuse poeesia ja mehe-naise vahelise erootika puhtusega. Esimeses variandis ei küündinud kõik osalised selle plastikani, teine kord lavastades leidsin ideaalsed nimisosalised, Tiit Härm ja Elita Erkina. Kuigi, esimeses lavastuses oli Tamara Soone Chloëna ka väga hea.

Kuidas sa töötad? Palju kasutate teiste kunstiliikide abi?

Kõige rohkem inspireerib kujutav kunst. Vahele kasutan isegi antud lavastusele asjast kaugelolevaid teoseid. Tavaliselt on diivan täis kunsti- raamatuid; mind võluvad kujundid ja vormimäng.

Kui palju aitab kirjandus?

Hea kirjandus on vajalik igale kunstnikule inimpsüühikasse süvenemiseks. «Naise» puhul on nüüdiskirjanduse mõjud kindlasti olemas.

Kuidas kulgeb ballettmeisteri-libretisti ja helilooja koostöö?

Võimalusi on mitmesuguseid. «Anselmi loo» puhul mul praktiliselt ei olnudki Lepo Sumeraga kontakti, ta lõi libreto järgi oma, iseseisva mõttemaailmaga teose. Eino Tambergiga oleme rohkem läbi arutanud, kuidas üks või teine asi lõplikult peaks välja kujunema. Kõige tulemusrikkam oleks muidugi kontaktivorm, kus helilooja ja ballettmeister loovad teose lausa koos: improviseeritakse proovisaalis ja leitakse vormiotsingute käigus ka muusikaline lahendus, see oleks ühine loomeprotsess. Kahjuks ei ole ma nii teinud, aga arvan, et selline töö oleks kõige huvitavam.

See nõuaks suurt loomevõimet, improviseerimioskust, sisemist vabadust ja vaimuerksust, ka aega ja loomulikult tantsijaid, kes on võimelised helilooja ja lavastajaga võrdset improviseerima ja loomeprotsessiga kaasa tulema.

**Millised raskused tekivad algupärandite lavastamisel?**

Takistab kirjanduslik alusmaterjal, «Joannas» vähem, aga «Anselmi lugu» kannatas kindlasti selle all. Põhiline on lahti saada literatuursusest, muuta ballett täiesti iseseisvaks kunstiliigiks, kus ei ole tunda kirjanduse karke. Sellesse on takerdunud enamik nõukogude ballette. Vaatasin Neumeieri «Tristanit ja Isoldet», mis oli süžeesest täiesti lahti rebitud, iseseisev kunstiteos, kuigi loodud legendi põhjal. Õnneks on Lazarevi «Meistri ja Margarita», millega praegu proove teen, libreto loomisel suutnud Eifmann literatuursusest täiesti hoiduda.

**Sa ei pea õigeks loo jutustamist?**

Absoluutselt mitte! Eriti tänapäeva balletis ei ole see mõeldav.

**Missugused nõuded esitad lavakujundusele ja kunstnikule?**

See on mulle väga valus küsimus. Tööle asudes on mul võrdlemisi täpne visioon, aga ma ei oska ilmselt end nii täpselt väljendada, mitte alati ei ole koostöö kunstnikuga õnnestunud. Kõige rohkem olen töötanud Mari-Liis Külaga, kellega on olnud suuri õnnestumisi, aga vahel ka ebaõnnestumisi. Prooviperioodil on kõik veel nii ähmane ja intuiitivne, et ei oska vormi ette anda. Võib-olla alles nüüd, olles kakskümmend aastat lavastanud, olen õppinud kunstnikuga töötama. Ehk on see minu loominguga kõige nõrgem lüli, vaatamata sellele, et mu visioon on olnud tugev. Võimalik, et just sellepärast kaob kunstnikul iseseisvus. Lavastus on just siis kujunduslikult õnnestunud, kui kunstnik on loonud ta oma visiooni järgi. Oluline on, kuidas kunstnik sind tunnetab.

**Kas asi pole mitte selles, et sinu visioon lavastamise käigus paratamatult muutub?**

Tõepoolest muutub. Aga ka stiili mõttes nõuab nüüdisaegne ballett täiesti isikupärast lähenemist. Palju me tänapäeva balleti traditsioonidega üldse tuttavad oleme?

*Mai Murdmaa proovisaalis, kus lavaküpsiks hakkab saama E. Lazarevi ballett «Meister ja Margarita»*  
*T. Tormise fotod*



### Mida sa nimetad tänapäeva balletiks?

Pilt on niivõrd kirju, et raske on põhimõtteid avaldada. Arvan, et praegu on aeg, kus koolkondi määratleda enam ei saa. Määrav on iga kunstniku oma nägu ja isikupära. Pole üldistatud modernkooli, klassikaline kool muidugi on, aga seda ei saa nimetada tänapäevaseks. Koreograafid ammutavad materjali kõigist võimalikest allikatest ja loovad oma maailma. Arvan, et kõige huvitavamaid tulemusi on andnud vabaplastika, mis põhineb modernkooli valdamisel ja selle sünteesil klassikalise kooliga. Süntees on iga kord erinev ja kanoniseerida pole neid tänapäeval enam võimalik. Võimalusi on palju, nendest valib iga ballettmeister vastavalt oma talendile ja isikupärale kõige sobivama, olenevalt sellest, kui suured on tema sisemised rikkused. Meil on muidugi mõningad raskused, mitmeid koolkondi me lihtsalt ei tunne või tunneme vähe, puudujäägi peame ise avastama ja oma fantaasia abil leutama selle, mis teistel kooli kaudu juba tuttav.

Olen veendunud, et praegu valitseb balletis liigutuse poeesia, enam ei saa muusika väljendamisest rääkida, see mõiste on minevikku jäänud. Liigutus ja koreograafia peavad elama iseenda elu ja koreograafia sisemine väljendusrikkus ongi tänapäeva balleti olemus. Vorm ja assotsiatiivne mõttelaad peavad elama oma spetsiifikast tulenevat elu. Kahjuks on see laad meie publikule raskesti vastuvõetav, peab oskama tungida liigutuste poeesia maailma, meil aga sellised traditsioonid puuduvad.

**Ballettmeisteri tööriist on tantsija. Kas sinul on oma tantsijad? Milline on sinu suhe tantsijaga?**

Mul olid oma tantsijad, praegustega on kahjuks kontakt väiksem. See on suur asi, kui su ümber on inimesed, kellega su tunnetus ühte langeb — nagu meil Juta Lehistega. Koostöö — see on teineteise lõpuni mõistmine; nii oli Tiit Härmiga, Elita Erkinaga on olnud hea üksteisest arusaamine, Vjatšeslav Maimussoviga oli tunnetuse sarnasus, töö peaks sobima ka Saima Kranigiga. Väga huvitav oli töötada Nikolai Dolgušiniga Leningradist. Proovisaalis tekib eriline atmosfäär, mil inimeste psühhofüüsilised lained langevad kokku. See ongi teatrimaagia, mida Panso rõhutas. Sellises õhkkonnas loodu on tulemusrikas. Kui aga tekib õpetaja-õpilase vahekord, ei avane tantsija kogu oma olemuse ja psüühikaga ja siis tulemust ei ole.

**Kas sina oled oma ametis türann?**

Ei, mitte mingil juhul. Mulle isegi meeldib, kui tantsijad minuga vaidlevad, ja kõige meelsamini näeksin, et nad mind kritiseeriksid, siis vahest tekiks täielik ühislooming. Kahjuks pole see sagedane nähtus, mina olen materjalis tugevamini sees, tantsija ei ole selleks ajaks veel valmis, ja ma olen paratamatult pealesuruja rollis. Mida vabam on tantsija minuga proovisaalis, mida rohkem ta vaidleb, seda meeldivam on töötada. Palju oleneb ka minu enda vormist, palju ma kiirgan ja suudan teisi kaasa tõmmata.

**Oled juba aastaid peaballettmeister. Kuidas tunned end sellel ametikohal?**

Peaballettmeisteri staatus on absurdne, sest pole võimalik siduda administratiivtööd loomingulisega. Nad on vasturääkivad. Oleks tarvis korralikku kantseleid nagu suurtes teatrites, kus paberlik asjaajamine ei käi üldse peaballettmeisteri kaudu. Administratiivsed kohustused segavad loomingut, tekitavad üleliigseid närvipingeid.

**Millisena näed oma trupi tulevikku?**

Tahaks väga, et teatris tekiks tõeline loominguline õhkkond. Vahetevahel see on olnud, aga praegu kahjuks kadunud. Teater peab loomulik olema, põhiline on seal ühine looming ja üksteise usaldamine, teeme ju ühist tööd ja mõtleme ühiseid mõtteid.

**Kuhu tahaksid truppi edasi viia?**

Ühelt poolt oleks vajalik täiuslik koolitatus ja teiselt poolt täielik vabadus, et alluda loomele, mõtlemisele ilma igasuguse rutiinita.

Ballettmeisteri töö on ka füüsiliselt raske, sageli kaksteist tundi järjest. Kuidas sa oma jõudu taastad?

Õigem on öelda, et ei taastagi, ainult raiskan, kuni lõplikult otsa saab. Üks taastamisvõimalus on küll minu Hiiumaa majahütt, seal saan end täiesti lõdvaks lasta ja väsimusest välja puhata. Poolteist kuud puhkust on aga liiga lühike aeg, kuigi ta on mind alati aidanud.

Oled lavastanud ka paljudes teistes teatrites peale «Estonia».

Olen iga kord uusi sõpru saanud. Kui nad ei ole minuga varem töötanud, pole neil lihtne kaasa tulla. Teise inimese individuaalsust on keeruline tabada. Meeldivad muljed on jäänud tööst läti tantsija Gennadi Gorbanjoviga, samuti sain mõttekaaslasteks Raissa Hilko ja Vitali Vidinejeviga Kiievist. Lähedasteks sõpradeks on Leningradi tantsijad, eriti Alla Ossipenko. Tööprotsess lähendab inimesi.

Talvel töötasid esmakordselt «Vanemuise» balletiga. Millised on muljed?

Kõigepealt on tore nende valmisolek loomeks, selle eest on kollektiiv tänu võlgu Ülo Vilimaale, kes on loonud oma teatris loomingulise õhkkonna. Nad on analüüsivõimelised, avali ja küllaltki nõudlikud.

Kas sul on koreograafide seas eeskujusid?

Oli, nüüd enam mitte. Väga palju tähendas mulle Balanchine, kuigi lõpptulemuses oleme tegelikult väga erinevad. Bédart oli mulle ka oluline koreograaf. Tahan palju näha, vajan seda ja tunnen informatsioonipuudust. Iga uue koreograafi töö nägemisega laiendad oma mõtlemise piire ja saad juurde uusi impulsse, näed olemasolevate võimaluste rohkust, mis sinu individuaalsust põrmugi ei ahista.

Kui pikk on sinu arvates ballettmeisteri loomeiga?

See on väga individuaalne. Kui ta oma stiili ei vaheta, siis väga lühike. Aga kui ta pidevalt otsib uusi teid, et olla vaimset tegev isiksus, siis seni on võimalik luua. Ma ei arva, et fantaasia on kaev, millest vesi otsa saab. Uued tööd toovad sind teise maailma, kus on oma võimalused. Kui aga ei ole vaimset ainevahetust, lõpeb ka looming.

Mul on niisugune tunne, et ma ikkagi pole lavastanud seda balletti, mida kavatsen. On tekkinud ebatäiuslikkuse tunne, jään alla sellele, mida mõistan koreograafiakunsti all. Tundub, nagu jookseks ta kogu aeg mu eest ära...

Kas sul on mõni teema, mida tahaksid lavastada?

Teemat ei ole. Huvitab aga uus laad koreograafiakunsti. Tahaksin tulla tagasi allikate juurde, kus tants ei olnud veel balletiks muutunud. Selles laadis pole ma seni midagi teinud. Arvan, et minu järgmised balletid on hoopis teistsugused kui seni.

Millised?

Eks siis peaks neid vaatama tulema.

Millal on esietendus?

Ei tea, võib-olla aasta pärast.

Vahendanud KUSTAV-AGU PÜÜMAN

## Aleksandr Tairov



**ALEKSANDR TAIROV** (1885—1950), üks vene teatriajaloo maailmanimedest, 1920.—30. aastatel Pariisis ja Berliinis niisama tuntud kui Moskvaski. Ta oli noorim selle sajandi esimese kolme-nelja aastakümne suurest plejaadist vene režiis, üks suurest viisikust (Stanislavski, Nemirovitš-Dantšenko, Meierhold, Vahtangov, Tairov), kes mõjutanud teatriprotsessi kaugele ja kauaks. Tairovi teatrit, tema elulugu esitleda on kõige lihtsam: Moskva Kammerteater on ta elutöö, 1914—1950, näitlejast abikaasa Alice Koonen selle kandetala ja säravaim ehe.

Tairovi teatrimaailm oli omaette suveräänsete seaduste ja semantikaga: argipäevamuredest ja argikonfliktidest puhastatud kerge märg, hinge- ja vaimusfäär, mida vahendasid teatraalne žest, liikumine, lavaliigendus (ruumijaotus), misantseen, heli, valgus, kostüüm (kõik tingimata kaunid ja tingimata «tähdusega», märgilised). Tairovi teatri lühihinnang prof. P. Markovilt: «Vaieldavad võisid olla tema lavastused, kuid mitte meisterlikkus, millega need olid läbi viidud. Võis eitada niisugust tragöödia- või operetikäsitlust, kuid mitte lavastaja järjekindlust ja virtuooslikkust. Mida Tairov tahtis, seda ta ka tegi.»

Vaadete, teatriprintsipidega on asi keerulisem. Kammerteater oma juhi isikus vastandas end nii Kunstiteatri eluläheduse «naturalistlikule» kriteeriumile (siinses artiklis see eitus küll otseselt ei väljendu, peale ühe vihje) kui ka Meierholdi tinglikule teatritele ja novaatorlusele (sellele muide eluaegsele teravale opositsioonile on rajatud ka järgnev artikkel, samuti kogu raamat «Lavastaja märkmed», mille lõpupeatüki siinkohal avaldamegi). Tairov oli väljaõppinud jurist, Moskva advokaatuuri liige — kas pole seda pisut tunda tema teatripolemikaski?

Huvitav, aega on merre voolanud, aga probleem, mida puudutab siin Tairov, vaataja funktsioon teatrikunstis, on endiselt ja läbi aegade poleemiline. On säilinud, kadunud ja taastunud sellist teatristruktuuri, nagu pooldas Tairov, on mõeldud ja proovitud ka teisiti. Mainigem kas või ainult happeningi. Või Grotovskit. Mõelgem intiimsetele tubateatritele ja gigantsetele teatriangaridele endistes tehastes. Jne, jne... Isegi meil Eestis on mõndagi proovitud, mida mõtestada.

A propos: A. Tairov oli ka Eesti NSV teeneline kunstitegelane. See üllatav kingitus tehti talle 1948. aastal pärast külalisetendusi Tallinnas ja «Elu tsitadellis» lavastust Kammerteatris.

## Vaataja

ALEKSANDR TAIROV

Vaataja! Mitte ükski kunst ei ole jaganud talle nii palju tähelepanu kui teatrikunst.

Ja muide, isegi meie kunstis ei ole tema üle kunagi peetud nii kirglikke vaidlusi, kõnesid, pühendatud talle nii palju artikleid kui viimasel ajal.<sup>1</sup>

Sel lausa erandlikul suhtumisel publiku osasse teatris on kahtlemata oma suur sisemine mõte, sest selgitada, millist rolli peab ikkagi mängima vaataja, kas vastuvõtja või looja rolli, tähendab ka suuresti vastata küsimusele: missugune peaks olema kaasaegse ja ka tuleviku teatri struktuur.

Sest kui te tulete järeldusele, et vaataja peab teatris mängima aktiivselt loomingulist osa, et ta on faktiliselt teatritegevuse kaasosaline, siis ei jää teil muud üle kui lõhkuda ramp, viia tegevus üle saali, tuua vaatajaid lavale jne.

Kui te aga veendute, et sisuliselt ei ole vaataja aktiivne kaaslooja, vaid ainult pealtvaataja, vastuvõtja — olgu see vastuvõtt isegi kui tahes loominguline —, tuleb ka kogu teatri struktuur täiesti teine.

Seetõttu, lähenedes uuele teatrile, mille loomise üle me siin mõtiskleme, peame tingimata teadma, milline roll on seal antud vaatajale.

Teatri ideoloogidest ja teoreetikutest omistab vaataja osavõtule kõige suuremat tähtsust Vjatšeslav Ivanov.<sup>2</sup>

V. Ivanov on seisukohal, et teatrile on põhiolemuses iseloomulik koguduse-element, et teatritegevus on orgaaniliselt koguduslik tegevus ja et kaasaegse teatri madalseis seletub põhiliselt kogudusliku ühtsuse puudumisega temas: rambiga lavast eraldatud vaataja on muutunud aneemiliseks, olles vaid toimuva kõrvaliseks tunnistajaks, «ja pole olemas veene, mis ühendaksid need kaks eraldatud keha (näitlejat ja vaatajat — A. T.) ühtse loomingulise energia vereringvoolu».

Ta oletab, et selles seisneb kaasaegse teatri peamine pahe ja seni, kuni vaatajale pole tagastatud talle kunagi kuulunud aktiivne osa, kuni teatris ei hakka taas tuksuma teda elustav kogudusliku ühtsuse pulss, kuni teater on vaid «kauge ja karm pühapilt, mis ei kutsu kõiki liituma ühisesse pidulikkude koori» — seni on tema taassünd mõeldamatu.

Kas see on nii?

Kas tõesti on ühtse koguduse olemasolu teatris sedavõrd tähtis, et selle kadumisega on teatrikunst määratud möödapääsmatule väljasuremisele?

Mina kinnitan, et see pole nii. Arvan, et koguduslik ühtsus ei ole see element, millest sõltub teatri eksistents. Mõõtmatu suuremal määral on see omane tervele hulgal muudele nähtustele.

Kõige suurema jõuga ilmneb koguduslik ühtsus religioonis.

Igas religioosses kultuses, kõikvõimalikes religioossetes kombetalitustes ja protsessioonides mängib koguduslik ühtsus domineerivat osa.

Kui te vaatlete religioosseid pidustusi ja protsessioone kõige kaugemast

<sup>1</sup> Raamat «Lavastaja märkmed», mille viimane peatükk ongi «Vaataja», valmis aastatel 1915—1920; esmakordselt avaldatud 1921. a.

<sup>2</sup> Vjatšeslav Ivanov (1866—1949), luuletaja, näitekirjanik, kriitik, vene sümbolismi teoreetikud. Siin ja edaspidi vt Вяч. И. Иванов, По звездам, П., изд. «Оры», 1909, стр. 206—207.

muinasajast meie päevadeni, üldrahvalikest paganlikest kommetest erinevate kristlike usulahkude sisemiste traditsioonideni, vabast orgiastilisest lemmikjumalate kultusest valitsevate uskude ametlike jumalateenistusteni, siis te näete, et neis kõigis toimib suuremal või vähemal määral kogoduslik ühtsus.

Kui te seejärel pöördute suurte hetkede juurde ühiskondlikus elus, suurte poliitiliste ja sotsiaalsete pöördepunktide juurde, siis te näete, et ka siin on olenenud ühe või teise revolutsiooni jõud ja intensiivsus sellest, kui suur on olnud tema ühtsus, kui tugev oli temas koguduseelement.

Kogoduslikkuse pulss tuksleb ehtsates rahvapidustustes, suurepärase itaalia karnevalide aegu ja härjavõitluse mitmetuhandelistes amfiteatrites.

Niisiis, olles kahtlematult omane paljudele inimhinge (elu) väljendustele, on kogoduslikkus samal ajal kõige vähem omane just teatritele.

Vastupidi, ilmnedes teatris, muutub ta mitte loovaks, vaid lõhkuvaks jõuks.

1830. aastal mängiti Brüsselis Monnet' teatris näidendit «*La Muette*». Kui keset etendust kõlasid sõnad: «armastus isamaa vastu on püha», paiskus lavalaudadelt saali selle tekstiga kaasnenud revolutsiooniline vaimustus, ühendades kogu teatri sedavõrd võimsas puhangus, et kõik, vaatajad ja näitlejad, jätsid oma kohad, haarasid toolid, pingid — mis aga kätte sattus — ja väljusid teatrist, tormates Brüsseli tänavatele.<sup>3</sup> Nii algas Belgia revolutsioon.

Siin, selles teatris, lahvas eraldalt ühtsuse vaim, siin ühinesid lõpuks «kaks eraldatud keha ühises loominguilise energia vereringes», siin mängis teater suurepäraselt õilsat tõrviku osa, mis süütas seni varjatud revolutsioonileegi, kuid... etendus katkes.

Teatris tuksuma hakanud kogodusliku ühtsuse pulss süütas revolutsiooni, kuid summutas teatrietenduse.

Ja kuigi inimkonna arengu erakordselt suurte hetkede nimistus on kolmekordselt õnnistatud ohverdava osa, mida mängis Monnet' teater neil mälestusväärsetel päevadel, tõestab see teatriajaloo seisukohast vaid veel üks liigne kord, et kogoduslik ühtsus ei ole teatrikunsti elustavaks fermendiks, ning vaataja aktiivne osavõtt ei vii teatrit veel sugugi õit-sengule.

Kogodusliku ühtsuse igatsus on vaieldamatult seotud XX sajandi alguses tekkinud antiikteatri elustamise püüdega.

Oma artikli «Teater» lõpus kirjutab Vsevolod Meierhold:

«Kui Tinglik teater nõuab näitlejate ja aksessuaaridega (?) ühes plaanis seisvate dekoratsioonide hävitamist, eitab rampi, allutab näitlejate mängu eeskätt diktsiooni ja plastilise liikumise (?) rütmile, igatseb tantsu taassündi — ning meelitab vaatajat tegevuses aktiivselt kaasa lööma — kas selline Tinglik teater ei vii siis Antiikteatri taassünnile? Jah.»<sup>4</sup>

Just nimelt see rekonstruktsiooniidee, see antikvaarne püüe on peibutanudki mitmeid teatriteoreetikuid ja -praktikuid vaataja teatriloomingu osalemise hüpertrofeerimisele, mille ideoloogiliseks põhjenduseks ongi kogodusliku ühtsuse idee.

<sup>3</sup> Seda juhtumit on meenutanud ka A. Herzen oma 1843. a päevikus: vt A. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. II, М., изд. АН СССР, 1954, стр. 313.

<sup>4</sup> Kursiiv ja küsimärgid Meierholdi tekstis pärinevad A. Tairovilt. Silmas on peetud Vsevolod Meierholdi raamatut «О театре» (П., «Просвещение», 1913). Vt ka raamatust: Мейерхольд, Статьи. Письма. Речи. Веседы. т. I, М., 1968. Täpsemalt, kogumikust on tsiteeritud 1906—1907 valminud artiklit «Театр. (К истории и технике)», ilmunud 1908, kordustruktkides realkirjaga: «К истории и технике театра». Vt ka eesti keeles: «Teatri ajaloo ja tehnikast» kogumikus V. Meierhold, Meierhold meierholdluse vastu, «Loomingu» Raamatukogu, 1979, nr. 40—42, lk 43—44.



Kuid pöördudes kas või sellesama antiikteatri poole, millele viitab Meierhold, võime kohe veenduda, et vaevalt sealgi haarati vaataja «tegevuses aktiivselt kaasa lööma», kuna õigupoolest osales vaataja seal tõesti aktiivselt vaid seni, kuni antiikteater polnud veel välja kujunenud ega kristalliseerunud kui iseseisev kunst.

Kui teater religioosete pidustuste ajal, nende kultuslike kombetalituste rüpes oli alles eostumas, mängis vaataja tõesti aktiivset osa, kuigi, sisuliselt ei olnud ta siis veel vaataja. Ta esindas oma isikus seda rahvast, seda usklike koori, kes väljendas korüfeega aktiivses kokkukuuluvuses, temaga ühises religioosetes talituses oma tahet ühtida jumalusega.

Näitleja kui preester ja koor (vaataja) kui usklikud — selline on klassikalisele teatrile eelnenud algvorm.

Kuid niipea kui teater hakkas ennast teadvustama, niipea kui ta hakkas formeeruma iseseisva kunstina, hakkas vaataja osa tema tegevuses järkjärgult nõrgenema ja juba antiiktragöödias võime märgata koorile eraldatud rolli vaieldamatut vähenemist.

Juba Aischyloset ilmub kaks näitlejat ja vastavalt sellele väheneb koori osatähtsus. Sophokles toob sisse kolmanda näitleja, ja koor muutub tegevuslikust elemendist vaatlevaks ja resümeerivaks (esindades sisuliselt pigem autorit kui vaatajat); oma loominguga kogu antiikteatrit krooniv Euripides jätab aga koorile vaid selgepiirilisel kolmandajärgulise koha, ja selleks, et vabaneda tema soovimatust sekkumisest (täielikult koorist loobuda segas ilmselt väljakujunenud antiiktragöödia vorm), loob ta ühe või teise tegelase abil kooriga kokkuleppe, et too vaikiks kui haud.

Mida tähistab see koori rolli evolutsioon?

Kas see tähistab antiiktragöödia langust, mis Euripidese näol jõudis oma piirini, või vastupidi, märgib antiikteatri õitsengut, mis Euripideses leidis oma hiilgava lõpuleviija?

Mina oletan viimast.

Iga kunst on üle elanud oma inkubatsiooniperioodi, kus ta veel ennast teadvustamata ja oma iseseisvaid teid leidmata on viibinud sõltuvuses talle olemuslikult võõrastest elementidest.

Täpselt nõnda on olnud ka teatrikunstil oma algne inkubatsiooniperiood, kus ta juurtega mütolooiasse põimunult polnud veel kristalliseerunud omaette kunstiks, vaid oli tihedalt seotud Dionysose kultusega Hellases ja Krišna kultusega Indias; kus oli veel võimatu eristada teatrit religioos-est orgiast. Siis võttis vaataja veel muidugi tegevusest aktiivselt osa.

Kuid sedamööda kuidas teater hakkas kompamisi leidma oma ainulisi arenguteid ja seadusi, sedamööda kuidas teater üha enam ja enam hakkas eristuma iseseisva kunstinähtusena, vaataja osavõtt üha nõrgenes ja nõrgenes, sest vabanedes talle mitteomastest elementidest sai teater lõpuks iseendaks.

Ja see antiikteatri evolutsioon, mida me näene Aischyloset läbi Sophoklese Euripideseeni, koori järjest vähenev osatähtsus, näitabki meile, et kui Euripidesega teater lõpuks leidis iseenda ja muutus omaette kauniks kunstiks, siis vaataja aktiivne osavõtt, mis toituis teatrile mitteomastest religioosse kultuse mahladest, pidi lõpptulemusena taanduma.

Seetõttu olen ma arvamusel, et XX sajandil teatrile kogudusenõude esitamine ja sellele ideele teatri taassünni rajamine tähendab teatrikunsti arenguratta tagasipöörämist, loobumist tema iseseisvast väärtusest, tehies teatri ühe või teise massiideoloogia, religioosse või sotsiaalse, ripatsiks, sest väljaspool näitlejate-vaatajate ühist ideoloogiat pole koguduslik ühtsus loomulikult mõeldav.

Seda mõistavad teatrikoguduse idee uued pooldajad — niinimetatud sotsialistliku teatri teoreetikud<sup>5</sup>.

Tuues taas esile kogudusliku ühtsuse kui sotsialistliku teatri peamise elemendi, viitavad nad sellele, et teater ei ole veel saanud seni ilmutada oma ühtset olemust, kuna kaasaegne ühiskond oli lõhestunud, killustunud klassivõitluse ja klassipsühholoogia tõttu, sestap ei saanud erineva ideoloogiaga inimestest koosnev vaatesaal loomulikult olla ühendatud «ühise vereringega» ega ilmutada ennast ühises kunstis. Nüüd aga, kus me oleme teel sotsialismile, kus sünnib uus üldrahvalik ideoloogia, on taas tekkimas pinnas teatri kogudusliku alge sünniks.

See argumentatsioon oleks kahtlemata üliveenev, kui ainult... kui ainult teatrile oleks tõeliselt omane koguduslik alge.

Kuid nii see ei ole.

Sotsialistliku teatri teoreetikute pakutav tee on ikka seesama antiikteatri eelse etapi restauratsiooni tee, ainult teise ideoloogilise sisuga.

Kuid restauratsiooni tee ei ole loomingu tee. Ja täpselt samuti nagu pärast binokli leiutamist pole enam tõelist vajadust tuua teatrisse tagasi maske ja koturne, pole ka pärast iseseisva, eneseküllase teatrikunstisündi sisulist tagasiteed aktiivse, tegevusse sekkuva vaatajani.

Üks sotsialistliku teatri teoreetikuid Keržentsev<sup>6</sup> arvab, et vaataja peaks aktiivselt osalema mitte üksnes etenduses, vaid ka proovides ja üldse kogu teatri töös.<sup>7</sup>

Teatriinimestele pole muidugi vaja selgitada, mida toob endaga kaasa vaataja osavõtt proovidest — see tähendaks etenduse igavest mittevalmist. Veel enamgi, see tähendaks teatritööl igasuguse kunstilise väärtuse riisumist, sest kus on juhuslikkus, seal pole kunsti. Publiku aktiivsus nii proovidel kui ka etendustel toob möödapääsmatult kaasa juhuslikkuse elemendi, mis, tungides lavalise tegevuse korda ja järjepidevusse, võib selle muuta selliseks kaoseks, millest hiljem polegi leida väljapääsu.

Selleks, et näidata piltlikult, kuivõrd hukatuslik mõju võib olla vaatajate sekkumisel lavalise tegevusse, toetun ma kasvõi juhusele, mis leidis aset Moskva Kunstiteatris.

Oli käimas Gorki «Päikese laste» etendus, mille kolmandas vaatuses toimub laval pogromm, rüüstamine.

Näidendi esietendusel tormasid laval toimuva kallaletungi elulisusest

<sup>5</sup> «Niinimetatud sotsialistlikuks teatriks» nimetab Tairov «sotsialistliku teatri» teooriat, mida arendas Proletkult ja mis kõige markantsemal kujul oli formuleeritud V. Keržentsevi selleaegsetes töodes. Vt B. Керженцев (П. М. Керженцев), Творческий театр, М., изд. ВЦИК, 1919. Samu seisukohti esindasid ka V. Smõšljajevi, E. Beskini jt kriitikute artiklid. Nagu teada, eitas Proletkult üldiselt mis tahes kultuuripärandit (klassikat) ja seadis eesmärgiks uue proletaarset kultuuri loomise. Masside kaasahaaramisele kunsti- ja eriti teatriloomingusse olid 1919—1920 pühendatud mitmed kongressid ja konverentsid. Proletkult kui organisatsiooni tegevus üleriigilisel tasandil lõpeb teatavasti 1920. a tänu V. I. Lenini isiklikule vahelesegamisele ja kriitikale (vt artikkel «О пролетарской культуре», 1920).

<sup>6</sup> Keržentsev (pseudonüüm), õige nimi Lebedev, Platon Mihhailovitš, nõukogude publitsist ja riigitegelane (1881—1940). 1912—1914 «Pravda» ja «Prosveštšeniye» korrespondent, 1917—1918 «Novaja Žižn», 1918—1920 «Izvestija» toimetaja asetäitja, 1919—1920 ROSTA vastutav toimetaja. Üks silmapaistvamaid Proletkult'i tegelasi. Vahepeal diplomaatilisel tööl Rootsis ja Itaalias (1920—1930). 1930 — Kommunistliku Akadeemia aseesimees ja Kirjandusinstituudi direktor, 1933—36 Üleriigilise Raadiokomitee esimees, 1936—38 Kunstide Komitee esimees, 1939—40 Suure Nõukogude Entsüklopeedia peatoimetaja asetäitja ja Väikese Nõukogude Entsüklopeedia peatoimetaja. 1934 — raamatu «Lenini elu» autor. 1937 — «Pravdas» ilmunud artikli «Võõras teater» («Правда», 17. XII 1937 «Чуждый театр») autor, artiklis kritiseeriti Meierholdi tegevust ja tema teatri tööd (suleti 8. jaan. 1938). Vt selle kohta: об Встречи с Мейерхольдом, М., 1967. — Л. Снежницкий. Последний год. стр. 564.

<sup>7</sup> Tööprotsesside teatraliseerimine kuulutati programmiliseks. Ideaaliks sai tööliste tehtav kunst tööliste elust töölistest vaatajatele.

Vt B. Керженцев (П. М. Керженцев), Творческий театр. Пути социалистического театра, стр. 41—47.

füsioloogiliselt mõjutatud vaatajad hirmuga oma kohtadelt, sulades nii «etendusega ühte»; tõsis selline lärm, karjed, kaos ja hüsteerika, et lõpuks tuli sulgeda eesriie ning katkestada etenduse loomulik kulg.

Teine, veelgi rabavam näide lõppes aga traagiliselt.

1909. aastal Ameerikas, Chicagos, mängis kuulus ameerika näitleja William Booth Jagot. Sel hetkel, kui salakaval Jago oma tülgastavate väljamõeldistega puhus lõkkele Othello metsikut armukadedust, tõugates teda Desdemona tapmisele, kõlas parterist ootamatu lask — ja William Booth langes surnult maha.

Kui erutus veidi vaibus, selgus, et laskjaks oli Jago häbitust käitumisest enesevalitsuse kaotanud Ameerika armee ohvitser. Kuulnud, et William Booth on surnud, laskis ohvitser end samas maha.

Ameeriklased, kes oskavad isegi surmast sensatsiooni teha, matsid nad pidulikult ühte hauda, lastes mälestussambale kirjutada: «Ideaaalsele näitlejale ja ideaalsele vaatajale.»

Kuidas soovite, aga kui selliseid ideaalseid vaatajaid oleks rohkem, laiuksid kõikjal teatrite asemel surnuaiad.<sup>8</sup>

Kuid ilmselt on traditsioonidel siiski niivõrd vääramatu ja hüpnootiline mõju, et isegi futuristid, kes täie hooga paiskavad ümber sajanditevanuseid põhimõtteid, osutuvad ise ikkagi ninapidi veetuks nendesamade traditsioonide poolt, mille vastu nad püstivad oma veretuid barrikaade.

Itaalia futuristide ideoloog ja juht Marinetti kirjutab oma teatrimanifestis *music-hall*'i ülistades:

«§ 8 *Music-hall* — see on ainus teater, mis kasutab ära publiku kaastöö.<sup>9</sup> Viimati mainitu ei viibi seal staatiliselt kui tüütu mõtiskleja, vaid lööb tegevuses lärmakalt kaasa, laulab, saadab orkestrit, varjutab näitlejaid oma ettenägematute veidruse ja kummaliste dialoogidega. Näitlejad aga nägelevad naljakalt muusikutega. *Music-hall* kasutab ära sigarite ja paberosside suitsu, et sulatada ühte saali atmosfääri lava atmosfääriga. Niisiis vaatavad töötavad näitlejate fantaasiaga kaasa ja tegevus toimub üheaegselt nii laval, loožides kui ka parteris.»<sup>10</sup>

Ja siin on vahendid, mida Marinetti soovitab, et saavutada säärast vaatajate kaasalöömist.

«Tekitada erandlik olukord ning vajadus tegutsemiseks parteri ja loožide ja rõdu publiku vahel. Soovitan hea õnne peale: valada toolidele liimi, et kinnikleepunud isand või daam kutsuks esile üldise naeru. Lahkumisel fraki või kleidi eest muidugi tasutakse. Müüa ühele kohale kümme piletit: järgneb kuhjumine, vaidlused ja varsti äge söim. Pakkuda tasuta kohti ilmselt poolearulistele, kergesti ärrituvatele või ekstsentrilistele isikutele, kes daame näpistades või mingil muul moel on võimelised esile kutsuma uskumatut lärmi. Puistata istmetele pulbrit, mis kutsub esile sügelemise või paneb aevastama.»

Siit võib kohe näha, et see kõik on tõesti ultrafuturistlik ja kohutavalt revolutsiooniline.

Ega asjata pakkunud meie (ilmselt «ahvatluste» küüsi sattunud) sotsialistliku teatri kodukootud revolutsionäärid oma diletantlikes 1. mai stsenaariumi plaanides välja ideed püstitada tõkkeid rongkäigu teele, et sellisel kombel (Marinetti pulbri sarnaselt) ergutada osavõtjaid aktiivsele tegevusele.

<sup>8</sup> Kujutlen, mis juhtuks, kui vaataja sekkuks ja lööks kaasa meie «Printsess Brambilla» «tormilistes» massistseenides, kus on loominguliselt arvele võetud, välja mõõdetud iga sekund, kus lavalolijad täpses rütmstruktuuris üheaegselt tantsivad, laulavad, žongleerivad, teevad akrobaatilisi trikke jne. — A. T.

<sup>9</sup> Sõrendused A. Tairovilt.

<sup>10</sup> Tairov tsiteerib väljaande järgi Ф. Г. Маринетти, Манифесты итальянского футуризма, М., 1914.



Paraku piisab, kui vaid veidi kergitada selle arhifuturismi äärt, et meie ette ilmuks vana hallipäine tuttav — kogoduslikkus.

Niisiis ei suutnud isegi Marinetti vabaneda traditsioonide hüpnosisist, isikustades enda kaudu küllaltki huvipakkuvat revolutsionäärirühmi, kes on läbi imbnud... restauratsioonilisest entusiasmist.

Ja kui V. Ivanov räägib kogoduslikust ühtsusest, mis peaks sündima orgaanilisest algest,<sup>11</sup> siis Marinetti pakub selleks välja mehaanilist teed. Meie kaasaegsed «teatrireformaatorid» aga, lähtuvalt oma isiklikust maitsest, valivad kord ühe, kord teise tee.

Hoopis muu on aga minu arvates kuulus «eeltöö»-kava, mille kallal mõtiskles geniaalne Skrjabin. Ka tema unistas vaatajate kogoduslikust osavõtust, kuid talle loomuomase tõelise kunstniku läbinägelikkusega lootis ta sellele anda kindlalt seaduspärase iseloomu.

*Marascine — Aleksandr Rumnev (hilisem pantomiimijuht ja -teoreetik). C. Lecocqi «Giroflé-Girofla». 1922.*

*Tegelasi Moskva Kammerteatri lavastustest. Salome — Alice Koonen. O. Wilde'i «Salome», 1917.*





Selleks, et astuda aktsiooni, pidi vaataja olema spetsiaalselt ette valmistatud, «pühendunud», ta pidi isegi rõivastuma erilisse riietusse jne.<sup>12</sup>

Kui te vaatlete Skrjabini loomingulisi plaane, lastes neid läbi teatrikunstiprisma, siis näete, et lõpptulemusena ei pidanud siin toimuma vaataja aktiivse osavõtuga etendus, vaid igasugustest juhuslikkuseelementidest puhastatud, plaanipärane, eelnevalt läbirepeteritud massiaktsioon, mille osalised juba lakkasid olemast vaatajad ning muutusid otseselt osavõtjateks. Võrdluseks võib tuua suurte massistseenidega teatrilavastused (näiteks Reinhardtil «Kuningas Oidipus»).

Siia jooksevad paratamatult kokku kõik katsed vaatajat kaasa haarata — vastavalt teatrikunsti põhiolemusele muutuvad nad etenduse (minu meelest halbadeks) kaasosalisteks, aga need tõelised vaatajad, kes tulevad etendusele ilma eelneva ettevalmistuseta, jäävad eelkõige ikkagi pealtvaatajateks, st vastuvõtjateks. Seesugune vaatajate kui koguduse osavõtt, millest unistavad sotsialistliku teatri ideoloogid, on võimalik mitte teatris, vaid rahvapidustustel, millele suuremal või vähemal määral on omane ka teatraalne element.

Ega asjatult unista N. Jevreinov juba ammu elu teatraliseerimisest.<sup>13</sup> Ja kui praegu on saanud tõeliste rahvalike pidustuste, karnevalide, vabade ja rõõmuküllaste mängude aeg, siis meie, teatritegijad, oleme muidugi esimestena valmis neid tervitama ja kaasa aitama — niipalju, kui neil on kokkupuutepunkte meie paljutahulise kunstiga.

Kuid me peame kindlalt teadma, et teatri kui suveräänse, spetsiifilise kunsti teed kulgevad hoopis teisel tasandil ja teistes loomesfäärides.

Need on teatri teatraliseerimise teed.

Seda peavad lõpuks taipama ka kogodusliku ühtsuse ideoloogid, kes rajavad teatrile oma pettelootusi.

Tõsi, publiku roll teatris erineb sellest, mis tal on teiste kunstide

<sup>12</sup> Vaataja ja osalise probleemi kohta, müsteeriumist, nagu sellest mõttes Skrjabin, vt ka B. Sletseri sissejuhatust: «Русские пропилей» т. 6, М., изд. М. и С. Сабашниковых, 1919, стр. 97—247.

*Alice Koonen Phaedra Racine'i samanimelisest tragöödiast, 1922.*

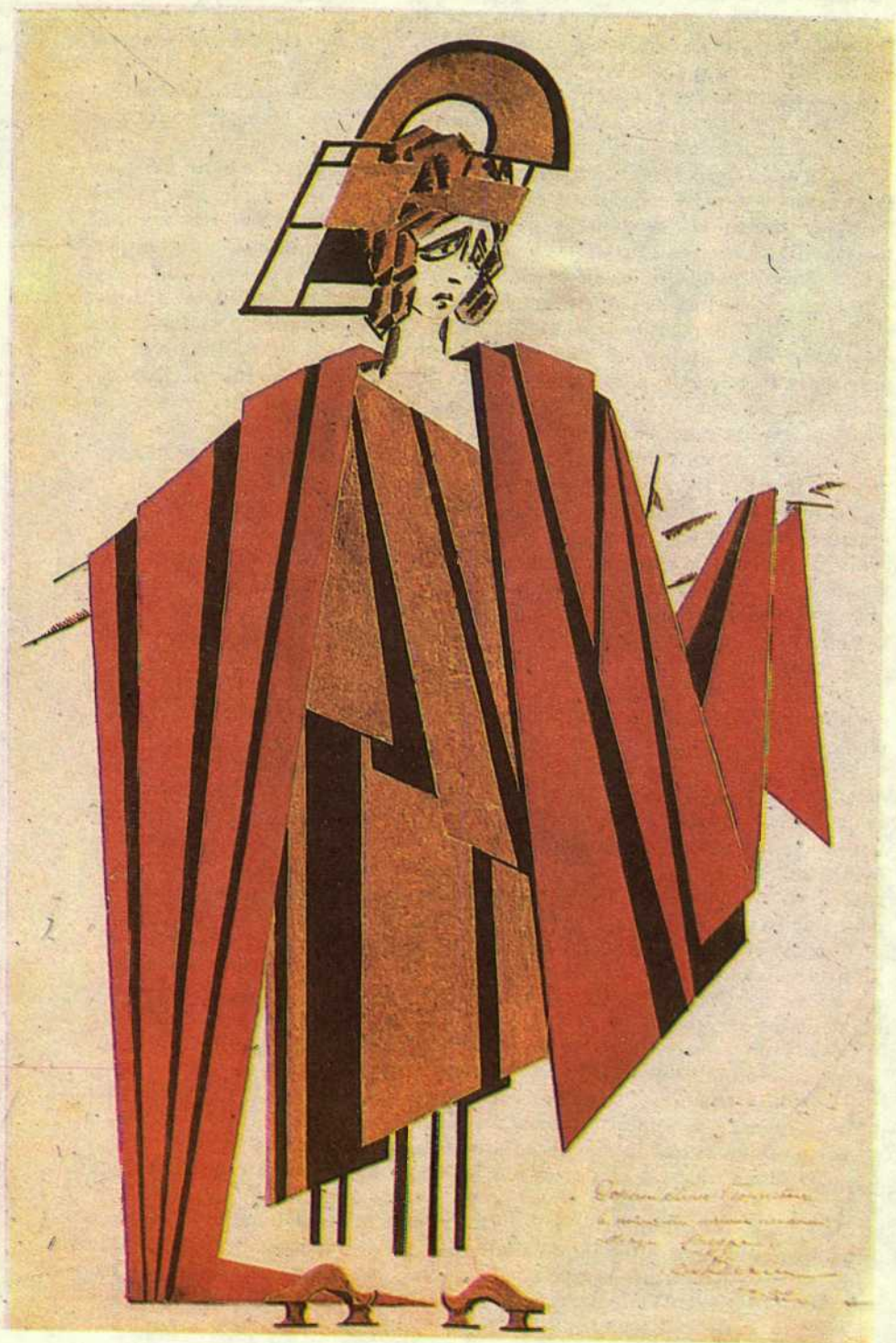
*Kleopatra — Alice Koonen, «Egiptuse ööd» (G. Shaw', W. Shakespeare'i ja A. Puškini teoste põhjal), 1935.*





*Racine'i «Phaedra» Kammerteatris A. Tairovi lavastuses. Aleksandr Vesnini lavakujunduse makett, 1922.*





*Phaedra kostüümi kavand (kunstnik Aleksandr Vesnin), 1922.*

vastuvõtul, ja ilmselt see asjaolu viibki kiusatusse, kutsudes koguduslikkuse ideoloogide suunama oma pilku teatrile. Kuid nagu me kohe näeme, lähtub see roll ka erandlikest põhjustest, mis on seotud teatrikunstilise iseloomuga.

Igas teises kunstis võtab vaataja teose vastu juba tegelikult pärast seda, kui loominguline protsess on lõppenud, kui teos on eraldunud oma loojast ja muutunud iseseisvaks kunstilminguks.

Nii näeb publik maalikunstis valmis pilti ja tegelikult pole tal asja ei kunstniku ega ka loomingulise protsessiga, skulptuuris näeb ta valmis kaju; arhitektuuris — lõpetatud pühakoda või paleed jne. Ning ainult teatris viibib vaataja näitleja vahetu loomingu juures, olles kogu etenduse [kujunemise] loomingulise protsessi tunnistajaks.

Ja nimelt see, et mainitud eripära tõttu on teater seatud erandlikku olukorda, et tema teosed justkui sünniksivad eesriide avanedes ja lakkaksivad olemast selle sulgudes, et nad nagu vajaksivad oma olemasoluks vaataja juuresolekut loomeprotsessi ajal, aga mitte pärast selle lõppu, just see annabki võimaluse omistada teatrivaatajale eriline roll, võrreldes teiste kunstide publikuga.

Kuid siin peitub ilmne arusaamatus, mis saab selgeks, kui te sügavalt tungite välise fakti petlikku näivusse.

Te teate ju suurepäraselt, et kui etendus jõuab vaatajani, on teatris loominguline töö sisuliselt juba lõppenud.

Te teate ka, missugustest eelnenud töödest lavastuse loomeprotsess koosneb — stsenaariumi, lavakujude, lavastuse atmosfääri, tema rütmi otsingud; hulk grimmi-, kostüümi-, valguse- ning montaažiproove, mis kestavad teatava aja, kuni pole lõppenud kogu teatri kollektiivne loominguline töö.

Ja seetõttu, kui üht või teist lavastust näidatakse publikule, kujutab see etendus endast kindlasti juba valmis, monoliitset, iseseisvat kunsti-teost.<sup>14</sup>

Erinevus teistest kunstidest seisneb vaid selles, et teatrikunst, tänu oma ainesele ja dünaamilisele olemusele, on mõistetav mitte staatikas, vaid üksnes dünaamikas, kus etenduse tegevuslikust leegist süttinud vorm sünnitab tingimata teise, uue sünni nimel juba ette hukkamisele määratud vormi, ja selleks, et end ilmutada, vajab ta vaatajat kohe, oma dünaamilise avanemise hetkel, aga mitte pärast seda.

Järelikult ka siin nagu teisteski kunstides võtab vaataja vastu juba loodud kunstiteose, kuid sellise kunstiteose, mis väljendab end teistest erinevas vormis — dünaamilises, mitte staatilises vormis.

Ekslik on ka arvata, et ilma vaatajateta läheb teatrilooming kaduma, et vaataja annab näitlejale hädavajaliku impulsi.

Me kõik teame, et tööprotsessis esineb mõnikord niivõrd haaravaid proove, millega hiljem pole võrreldav ükski etendus.

Ka etendus ise ei lakka vaatajateta sugugi olemast kunstinähtus, nii nagu ei lakka olemast skulptori suurepärase teos, kui ta hoiab seda luku taga.

Ja ainult teatrikunstilise materjali erilised omadused — inimkeha kaduvus ning kiire läbipõlemine — seavad talle erilised piirid ajas, tänu millele lõpetatud lavateos, kui ta ei taha jääda tundmatuks, peab end ilmutama vaatajale kohe, aga mitte aastate pärast. Kuid vaatajalt ei vaja ta aktiivselt loomingulist, vaid vastuvõtvat osa.

<sup>14</sup> See muidugi ei tähenda, et etendustel näitleja kordaks vaid mehaaniliselt juba valmis kaju. Ei, tema elukutse needus ja rõõm on selles, et ta igal etendusel loob taas oma liigagi kaduvlikke vorme. Ent see protsess ei kuulu enam loovkunstide, vaid interpreteeriva

Ja kui asi nii, siis tuleb vaatajale eraldada teatris sama roll, mis teisteski iseväärtusega kunstides.

Ta peab olema vaataja, mitte tegutseja.

Seetõttu tuleb nüüd ja igaveseks loobuda kõigist restauratsioonikatsetest, millega härrad «novaatorid» on viimasel ajal täitnud kaasaegse teatri.

Sillad üle orkestriruumi, grimeeritud näitlejate jooksmise ridade vahel ja väljumised lavalt publiku hulka ei tekita lava ja saali ühtsust, vaid mõttetust ja kaost.

Õnneks jääb vaataja taktitundeliselt ikkagi vaatajaks, aga teatraalselt riietatud ja grimeeritud statistid, ilmudes publiku hulka, lihtsalt teotavad teatri nime, muutes etenduse kunstikaugeks korralageduseks.

Niisiis, elagu ramp!

Elagu ramp, mis eraldab lava vaatesaalist, sest lava — see on keeruline ja raske klaviatuur, mida valdab ainult meisternäitleja, aga vaatesaal on amfiteater, mis määratud näitleja kunsti vastuvõtvale pealtvaatajale.

Eraldada vaatajale teine koht, muuta lava «madalaks altarikünniseks», millele, nagu kirjutab Meierhold, «on nii kerge ekstaasis tõusta, et liituda teenistusega»<sup>15</sup> tähendab pika arengutee jooksul saavutatud eneseküllase, iseväärtusega spetsiifilise kunsti tasemest loobumist.

Kuid kuulutades «elagu ramp!», ei taha ma muidugi öelda, et mulle on vastuvõetav kaasaegne tegelik ramp tema lameda valgusega, et ma oleksin rahul selle lavakarbiga, kus tänu teatrihoonete traditsioonilisele arhitektuurile sageli hukuvad suurepäraseid ja julged kavatsused.

Muidugi, nii see ei ole.

Seoses lavaruumi uue ehitusega tuleb ümber ehitada ka kogu teatrihoone. Vastavad katselised eeltööd on meil juba alanud.

Kuid missugused ka ei oleks ümberkorraldused teatrihoones, see nähtamatu ramp, millest mina räägin, peab tingimata jääma, sest mitte selleks ei püstitanud me teatri teatraliseerimise ja näitlejakunsti iseväärtustumise loosungit ega vabastanud end maalikunsti ja kirjanduse ikkest, et langeda vaatesaali ikke alla.

Kuid millise osa teatris ma jätan sellisel juhul vaatajale?

Mina muidugi ei taha, et ta võtaks teatrit kui elu.

Sellest pole mõtet rääkidagi, kuid ma ei taha ka seda, et vaataja, nagu endale vasturääkivalt kirjutab Meierhold, «mitte minutikski ei unustaks, et tema ees on näitleja, kes mängib.»<sup>16</sup>

Ei, mul ei ole mingit soovi sarnaneda hoffmanliku kõrgetasemelise masinistiga, kes sihikindlalt virutab vaatajale vastu pead, niipea kui too unustab, et ta on teatris.

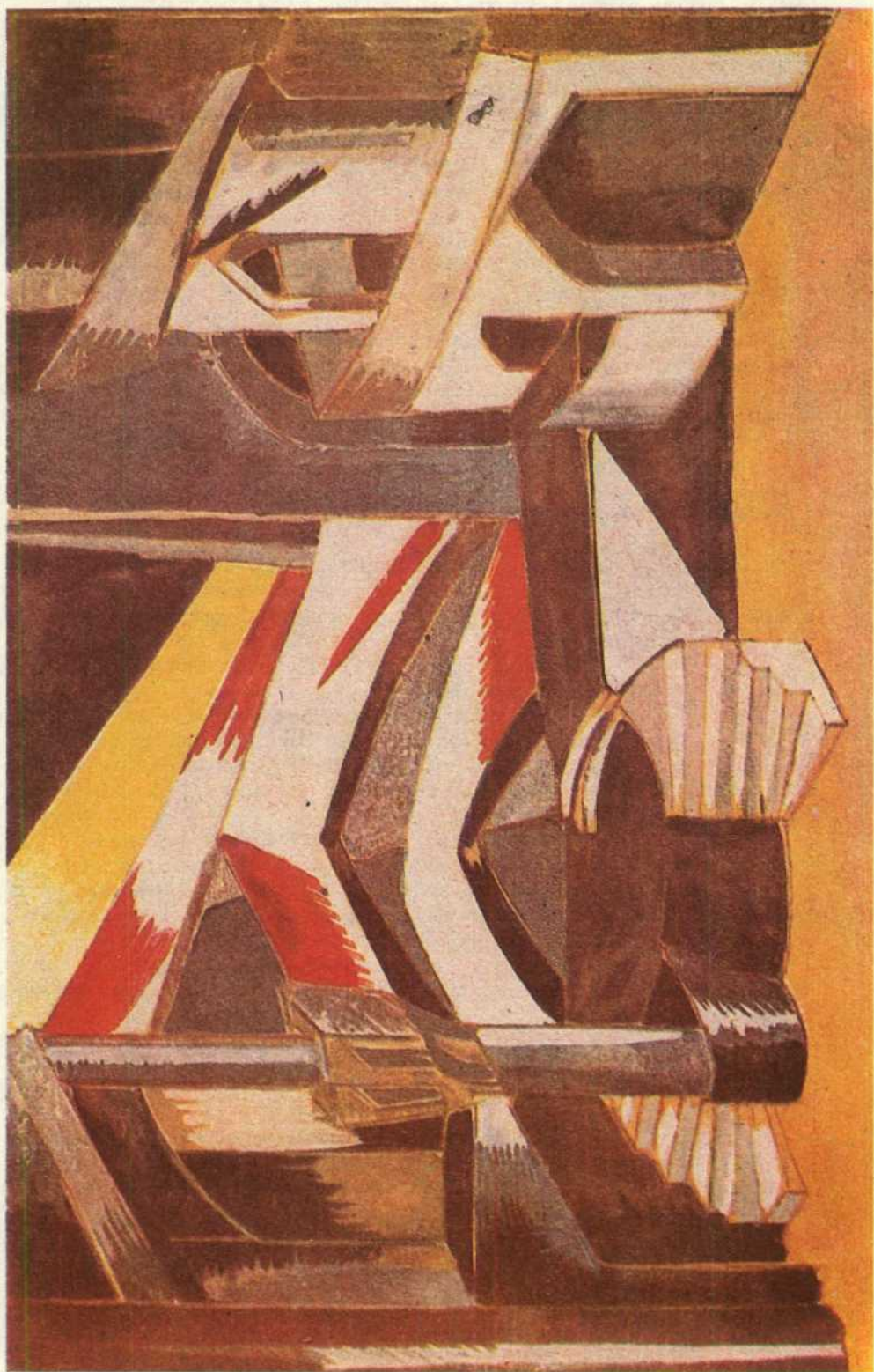
Vaataja ei tohi küll aktiivselt osaleda etenduses, kuid ta peab seda loominguliselt vastu võtma, ja kui ta teatrikunsti poolt äratatud fantaasia tiibadel kandub välja teatri seinte vahelt, siis ma soovin talle vaimustusega head teed.

Ma tahan ainult, et lendavaks võluvaibaks sellel imelisel teekonnal oleks talle näitleja suurepärase kunst, mitte aga muinasjutulise ilupildi või võlulaterna illusoorne pettus, mis on tõelisele teatrikunstile niisama võõras kui pettus meie kõigi töös ja elus.

*Tõlkinud*  
VEIKO JÜRISSE

<sup>15</sup> Vt В. Мейерхольд. «Театр. Книга о новом театре», стр. 171.

<sup>16</sup> Kuidas ta võib siis «ekstaasis tõusta (...), et liituda teenistusega»? — A. T.



Aleksandra Ekster. Lavakujundus Shakespeare'i «Romeo ja Julia» etendusele Moskva Kammerteatris. 192

## Lev Tolstoi ja «Lev Tolstoi»

PEETER TOROP

«LEV TOLSTOI». Stsenarist ja režissöör Sergei Gerassimov, operaator Sergei Filippov, kunstnikud Aleksandr Popov ja Miloš Kalina, helilooja Pavel Tšekalov (Liszi, Chopini, Tanejevi ja Rahmaninovi muusika). Osades: Sergei Gerassimov (Lev Tolstoi), Tamara Makarova (Sofia Andrejevna), Bořivoj Navrátil (Dušan Makovický), Aleksei Petrenko (Vladimir Tšertkov) jt. Värvi-line. 1. jagu 2255 m (8 osa), 2. jagu 2378 m (9 osa). M. Gorki nimeline Laste- ja Noorsoofilimide Keskstudio (NSVL) ja filmistuudio «Kolibra» (Tšehhoslovakkia), 1984.

LEV TOLSTOI viimase eluperioodi mõtestamine ja filmikeele abil vahendamine leiab aset küllaltki ambivalentsetes situatsioonides. Muidugi on Tolstoid koolilektüüri kuuluva klassikuna põhjalikult uuritud. Lugeja käsutuses on kroonikad, mis fikseerivad kirjaniku elu lausa päevade kaupa. Kuid fikseerimine ei ole veel interpreteerimine. Kuigi 1870. aastate lõpuni («Anna Karenina» ilmumiseni) on meil kasutada B. Eichenbaumi huvitavad ja päevade käsitlused, deklareeris teenekas Tolstoi uuriija J. Kuprejanova alles hiljuti seoses uuemate uurimustega, et isegi parimad nende seast ei suuda näiteks «Sõda ja rahu» vaadelda tervikliku kunstiteosena, ikka otsitakse vastuolu kirjaniku ja mõtleja, teose ja filosoofia vahel.<sup>1</sup> Ikka veel on uurimustes ja õpikutes vulgaarsotsilõgismid, ikka veel oskab iga koolipoiss öelda, milles seisnevad Tolstoi vastuolud ja eksimused. Põhjus peitub ilmselt võõrdumises allikate lugemisest, oma suhtumise kujundamisest.

Pimesi usutakse autoriteetseid vahendajaid. Nii on ka Lenini üldtuntud artiklid Tolstoist leidnud lihtsustavat ja isegi väärä mõistmist. Lenin imetles Tolstoid ja kritiseeris tolstoilust. Ta lähtus seisukohast, et kirjaniku elu ja loomingut

tuleb 1880. aastate algusest alates vaadelda ajastu vastuolude taustal, st vastandades inimese ja ühiskonna, mitte inimese erinevad poolused. Ajaloolisotsioloogilist hoidis Lenin lahus psühholoogilisest. Seda mõistis B. Eichenbaum: «Niisiis on Tolstoi vastuolud ja neist tingitud pidev muutumine (kui üha uued ja uued katsed neist vastuoludest üle saada ja «elu sõlm» lõplikult lahti harutada) ajaloo, aga mitte psühholoogia fakt ja uurida tuleb neid järelikult ajalooliselt seisukohalt.»<sup>2</sup> Samas lisas Eichenbaum, et Tolstoi muutumises peegeldub visa ja jonnakas järjekindlus, mitte teadmatust ja mõttesegadus. Ei isiksuse ega loomingu olemus ole taandatav eksisteerimisvõimalustele. Terviklik on isiksus oma otsingute ja pettumistega, terviklik on loomingumeed oma keeruka retseptisiooniga lugejate, kriitikute ja tulevaste põlvete teadvuses.

«Lev Tolstoi» stsenaristi ja režissööri käsutuses oli rikkalikult uusi fakte ja faktiseletusi: täiendatud ja uute kommentaaridega on viimasel kümnendil ilmunud kirjaniku kaasaegsete mälestused,<sup>3</sup> naise<sup>4</sup> ja tütre<sup>5</sup> päevikud, ihuarst D. Makovický päevikute mammutväljanne<sup>6</sup>, lisaks publikatsioonid perioodikas. Fakte oli palju, interpretatsioonid vähe. Näiteks pani D. Makovický kiretu kroonikuna kirja Tolstoi perekonnadraama, säilitas vasturääkivused asjaosaliste sõnadest ja tegudest, mis teeb üldistamise õige raskeks. Ja sellest akadeemilisest väljaandest kirjutav kriitik oli sunnitud kurtma, et nii väärkas publikat-

<sup>2</sup> Б. Эйхенбаум. О прозе. Л., 1969, с. 27.

<sup>3</sup> Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. В 2-х тт. М., 1978.

<sup>4</sup> С. Толстая. Дневники. В 2-х тт. М., 1978.

<sup>5</sup> Т. Сухотина-Толстая. Дневник. М., 1979.

<sup>6</sup> У. Толстого. 1904—1910. «Яснополянский записки» Д. П. Маковицкого. — Литературное наследство. Т. 90. В 4-х кн. М., 1979.

<sup>1</sup> Е. Купреянова. О проблематике и жанровой природе романа Л. Толстого «Война и мир». — «Русская литература». 1985, № 1, с. 172.

sioonis puudub täiesti tervikuloomeks hädavajalik selgitav sissejuhatus.<sup>7</sup> Faktid on kommenteeritud, interpreteeritud mitte.

Eeltööna S. Gerassimovi filmile võib vaadelda ka 1978. aastal valminud ja V. Sklovski kommenteeritud dokumentaalset teleseriaali, milles lisaks Tolstoga seotud paikadele anti põhjalik ülevaade ka Tolstoid jäädvustanud kroonika-filmidest. Muidugi kergendas samuti tööd L. Anninski uurimus Tolstoi elu ja loomingu filmilindile jäädvustamise ajaloost.<sup>8</sup> Faktoloogiline eeltöö stsenaariumi kirjutamiseks ja filmi tegemiseks oli teadlaste poolt tehtud. Jäi üle luua tervikkujutus kirjaniku elust kunstiteose vormis. Sellisest kunstiteosest unistas kaua S. Bondartšuk<sup>9</sup>, kes näitlejana ja režissöörina Tolstoid õige põhjalikult tunneb. Ara tegi selle alles hiljuti Peeter I-st käsitleva pseudoajaloolise teosega maha saanud S. Gerassimov. «Peetri noorus» ja «Suurte tegude algus» sundisid ka uut filmi vastu võtma eelarvamusega. Nüüd on «Lev Tolstoi» nähtud, L. Anninski retsensioon eesti keeleski loetud<sup>10</sup> ja võib tema üle pisut põhjalikumalt arutleda.

SERGEI GERASSIMOV rõhutab raamatus «Filmirežissööri kasvatamine» kirjanduse erilist osa filmikunsti arengus ning seab sõnalise kujundi plastilisest kõrgemale.<sup>11</sup> Sel taustal on päris loomulik, et ta peab oma töödest kõige kallimaks stsenaariume, tööd sõnaga, ning on õnnetu, et sõnast filmis nii palju kaduma läheb.<sup>12</sup> Ajalehele «Sovetskaja Kultura» antud intervjuus eristab Gerassimov filmikunstis kaht tendentsi, plastilist ja kirjanduslikku, deklareerides, et on ise «raevukas kirjandusliku tendentsi pooldaja, raevukas!»<sup>13</sup> Tõesti, ei

meenu ühtki Gerassimovi filmi, kus filmikeel oleks loomulikust keelest tähtsam olnud. Tahtmatult tuleb sellega seoses meelde G. Tovstonogovi väide, et teatrirežissööride tüüpiliseks haiguseks on kirjandusliku mõtlemise prevaleerimine plastilise, teatrivahenditega mõtlemise üle, võimetus kirjanduslikku kujundit plastilisse üle kanda.<sup>14</sup> Siit tekib filmikeeleline ebaühtlus, mis lubabki kriitikul väita, et «filmi «Lev Tolstoi» võib vaadelda tegelase sisemaailma tungimise tuntud võtete antoloogiana».<sup>15</sup>

BIOGRAAFIA kirjutamine romaani, stsenaariumi või kroonika vormis nõuab alati paljude teoreetilist laadi probleemide lahendamist. Interpreteerimata faktide jada võib elulugu samavõrd moonutada, kui mingi ühe külje ülemäärane rõhutamine, n-ö üleinterpreteerimine. Kahe äärmuse vahele jääv problemaatika jaguneb tinglikult üldteoreetiliseks, žanriliseks ja isikuliseks.

Üldteoreetilises plaanis on biograafia jäädvustamise raskused võrreldavad keele ja kõne vahekorraga. Keele mõistmiseks aitab sõnavara ja süntaksireeglite tundmisest, seega üldteadmistest. Kõne mõistmine aga eeldab individuaalse kõnemaneeeri, sõnade tähendusnihet mõistmist, seega eriteadmisi. Sõnastiku ja kooligrammatika abil on ju väga raske mõista suulist kõnet, samuti tekste, eriti luulet. Sõnastikus ja tekstis antud tähendused võivad õige oluliselt erineda. Unustada ei maksa sedagi asjaolu, et keel on üks, aga kõnevariante tohtu hulk.

Nii on ka Tolstoid vaid üks elu, mis on biograafide ja teadlaste poolt mitmeks eluks (elulooks) lahutatud. Seejuures kõige lihtsamad skeemid vastandavad mõtleja eluloo kirjaniku omale või vana Tolstoi noorele, kusjuures neid lahutamas nähakse 1880. aastate «kriisi». Antud juhul ei ole põhimõttelist erinevust, kas need elud kulgevad paralleelselt (üksteisega võideldes) või on tegemist erinevate elude vaheldumisega. Iga elu eraldi dokumenteeritult esitada

<sup>7</sup> А. Шифман. Лев Толстой глазами современников. — «Вопросы литературы» 1980, № 11, с. 227.

<sup>8</sup> Л. Аннинский. Лев Толстой и кинематограф. М., 1980.

<sup>9</sup> С. Бондарчук. Желание чуда. М., 1981, с. 187.

<sup>10</sup> L. Anninski. Jasnaja Poljana. Astepovo. Igavik. — «Sirp ja Vasar» 15. III 1985, lk 16.

<sup>11</sup> С. Герасимов. Воспитание кинорежиссера. М., 1978, с. 141, 144.

<sup>12</sup> С. Герасимов. Точки отчета. — «Литературная газета» 2. V 1984.

<sup>13</sup> С. Герасимов: Путь к Льву Толстому. — «Советская культура» 18. VIII 1984, с. 4–5.

<sup>14</sup> Г. Товстоногов. О критериях актерского и режиссерского дарования. — «Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения». 1983. Л., 1983, с. 176.

<sup>15</sup> Г. Масловский. Открыть Толстого. — «Искусство кино» 1984, № 12, с. 25.

ei ole eriti raske. Raske on neid tervikuks ühendada, ühe elu eri külgedena vaadelda. J. Lotman ongi biograafiliste teoste puhul pidanud kõige tähtsamaks isiksuse psühholoogilise struktuuri tuvastamist ja nimetatud psühholoogilise töepärasuse saladuseks oskust esile tuua erinevate elude vastastikune seotus ja paratamatus.<sup>16</sup>

Muidugi ei tohi psühholoogilist töepärasust liialt lahutada ajaloolisest. Ka kõige ainulaadsem isiksus on ikka oma ajastu laps, tema mõtted, emotsioonid ja käitumine on paratamatus (negatiivses või positiivses) seoses oma ajaga, s t psühholoogiline on ühtlasi ajalooline. Kindlasti tuleb nõustuda kuulsal poolakal J. Sławińskiga<sup>17</sup>, kelle arvates saab pädevast biograafilisest teosest rääkida vaid üldise ja üksiku, keele ja kõne koosluse nägemise korral. Biograafia keele põhitunnusteks on tema arvates terviklikkus, süsteemsus ja potentsiaalsus. Nende tunnuste aluseks aga on tüüpilisus, isiksuse üldine elustrateegia, suur ajalooline aeg, legendaarsus, instrumentaalsus. Biograafia kõne(de) tunnusteks on elemendilisus, konkreetus, partikulaarsus (osalisus), diakroonilisus. Aluseks on siin individuaalsus, üksiksündmused, väike ajalooline aeg, dokumentaalsus, karakterus.

Nende kahe külje eristamine on tähtis mitte ainult eluloo kirjapanekul, vaid ka faktidesse suhtumisel. Mida intiimsem on allikmaterjal, seda raskemini on ta loetav. Naivsest otsemõistmisest on palju kurioosumeid sündinud. Isoleeritud kirjarida või päevikukatke muutub allikmaterjaliks alles siis, kui on teada kirjutaja suhtumine adressaati, oma päevikusse või sündmusesse. Tolstoi puhul on see keeruline probleem, sest tavalise päeviku kõrval pidas ta veel «Päevikut iseendale». Nii et fakti- või emotsioonitõde on tihti vägagi hüpoteetiline mõiste.

Zanrilises plaanis tuleb viidatud polaaruste taustal kõigepealt sedastada kahe põhilise biograafiaskeemi olemas-

olu. Üks lähtub tüüpilisest: ... sündis tüüpilises ... perekonnas, sai tüüpilise hariduse jne. Teine on imelaste biograafia: juba varases lapsepõlves ... Tolskoid on mõlemale liistule tõmmatud.

Kahe põhiskeemi kõrval väärib mainimist veel arengu probleem. Suurmeeste puhul on ju lõpp ikka reaalsem kui algus<sup>18</sup> ja nii kipuvad biograafid noorele vurrudega mehele halli käharat habet juurde mõtlema. 80-aastane Tolstoi saab võtmeks 20- ja 40-aastasele Tolstoile. Sellega seoses on eriti ohtlikud need elulood, mis jäädvustavad ainult ühe eluetapi. Eluloo autor ja ka vaatajad lugejad kalduvad sellistel juhtudel ikka iseseivaid üldistusi tegema. Vana ja noore Tolstoi vastandusele rajatud versioonides aga rõhutatakse nii tugevasti neid lahutava nn kriisi tähtsust, et vana Tolstoi jääb täiesti ilma oma juurtest.

Gerassimovi versioon lähtub just sellisest käsitlusest. Tolstoi arengu järjepidevust film ei tõesta, temas puudub loominguga aspekt. Inimene on lahutatud oma loomingust ainult sel kaalutlusel, et vana Tolstoi ise oma varasemat loomingut eitas. Filmis me näeme seda õndsast vanameest, eluõpetajat ja tööetsijat, kelle kujutamise eest B. Eichenbaum juba aastakümneid tagasi hoiatas.<sup>19</sup>

Isikuline aspekt eeldab vähemalt loomingulise kredo ja isiklikku eluloosse suhtumise mõistmist. Kirjandusloos eristatakse tee- ja positsioonikirjanikke. Positsioonikirjanikke iseloomustab stabiilsus, põhimõtete muutumatus (Dostojevski, Tšehhov), teekirjanikke aga pidev muutumine ja selle muutumise teadvustamine (Gogol, Tolstoi). Esimeste areng kulgeb pidevalt ja ühtlaselt, enesejaatuse kaudu. Teiste areng on sama järjepidev, kuid lähtub eneseitusest. Just viimaste elulugusid on erakordselt raske jäädvustada, sest lummama jääb inimese enda eitava suhtumise mingisse eluperioodi, järjepidevus asendub vastuoluga.

Romaanis «Ülestõusmine» (1899) on Tolstoi ise selle probleemi lahendanud: «Üks kõige tavalisemaid eelarvamusi on see, et igal inimesel on kindlapiirilised omadused, et inimene on kuri, hea, tark, rumal, energiline, apaatne jne. Kuid inimesed ei ole niisugused. Me võime

<sup>16</sup> Ю. Лотман. Биография — живое лицо. — «Новый мир» 1985, № 2, с. 236.

<sup>17</sup> J. Sławiński. Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego. — Rmt: Biografia-geografia-kultura literacka. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1975, s. 21.

<sup>18</sup> J.-P. Sartre. Sõnad. Tln., 1965, lk 120.

<sup>19</sup> В. Эйхенбаум. О прозе. Л., 1969, с. 85.

inimese kohta öelda, et ta on enam hea kui kuri, enam tark kui rumal, enam energiline kui apaatne, ja vastupidi; kuid on ebaõige, kui me ühe inimese kohta ütleme, et ta on hea või tark, teise kohta aga, et ta on kuri või rumal. Aga me jaotame inimesi alati niimoodi. Ning see ei ole õige. Inimesed on nagu jõed: vesi on kõigis ühesugune ning kõikjal üks ja sama, kuid iga jõgi on kohati kitsas, kohati kiire, kohati lai, kohati vaikne, kohati puhas, kohati külm, kohati mudane, kohati soe. Nii on ka inimesed. Iga inimene kannab endas kõigi inimlikkude omaduste algidusid ja ilmub vahel ühtesid, vahel teisi ning sagedasti tuleb ette, et ta pole hoopiski enda sarnane, jäädes siiski samal ajal üheks ja samaks isikuks.»

See inimese voolamine ongi Tolstoi loomingumeetodi, tema hinge dialektika aluseks. Kuid voolavust on juba noor Tolstoi kujutanud eelkõige staatiliste

seisundite summana. See on võrreldav kreeka filosoofi Zenoni apooriaga lenda- vast noolest, mis tegelikult püsib paigal, st tema lend on paigalseisude summa.

Võimatus luua inimese arengudüna- mikat jäädvustavat kirjutamismaneeri, millest Tolstoi korduvalt unistas, peegeldus ka ta eluloo fikseerimise viisis. Ta ei suutnud kirja panna sidusat auto- biograafiat, asendades selle üksikute meenutuskatketega. Seejuures on Tolstoi alati väga pihtimuslik kirjanik olnud ning oma tegelasteski isiklike omadusi jäädvustanud. Nii näiteks on Gerassi- movi filmi konsultant V. Lakšin põhjen- datult autori ära tundnud Pierre'i ise- loomutuses (pehmuses), Andrei kuul- susejanus «Sõjas ja rahu», Levini elu- mõtteotsinguis «Anna Kareninas», kus nimelgi oma osa etendada. Kitsamas sõprade ringis hüüti Tolstoid Ljoviniks,

«Lev Tolstoi». Sergei Gerassimov nimiosas.







Lev Tolstói posti läbi vaatamas. Kotšetõ, 19. mai 1910.

V. Tšertkovi foto

samuti hääldas ta ise oma romaani tege-  
last.<sup>20</sup> «Ülestõusmisest» võetud tsitaat  
on aga seotud Nehljudoviga, kes jätkab  
seda autorlike tegelaste galeriid. Tolstoi-  
le lähemale jõuamegi siis, kui suudame  
mõista, et elu, looming ja autobiograa-  
fia on ühe nähtuse eri küljed ja et voola-  
vuse printsiip loomingus on sama tähtis  
ka isikliku elu mõtestamisel. Endasse  
suhtumise kindlakstegemine ongi oluli-  
sim, sest autobiograafia tähendust tuleb  
otsida väljaspool tõe ja valet.<sup>21</sup> Üks  
Tolstói eeskujusid, J.-J. Rousseau, on  
J. Starobinski arvates oma «Pihtimus-  
ses» vaadelnud korraga enda ja terve  
inimkonna kujunemist.<sup>22</sup> Sama teeb noor  
Tolstói päevikus autobiograafilise tri-  
loogia kirjutamise ajal. V. Sklovski arva-  
tes liigubki ta päevikus üldnimlikult  
isikliku ja kirevuselt monotoonsuse suu-

<sup>20</sup> В. Лакшин. Биография книги. М., 1979, с. 386—387.

<sup>21</sup> G. G u s d o r f. Conditions et limites de l'auto-  
biographie. Rmt: Formen der Selbstdarstellung.  
Analekten zu einer Geschichte des literarischen  
Selbstportraits. Berlin, 1956, S. 105—123.

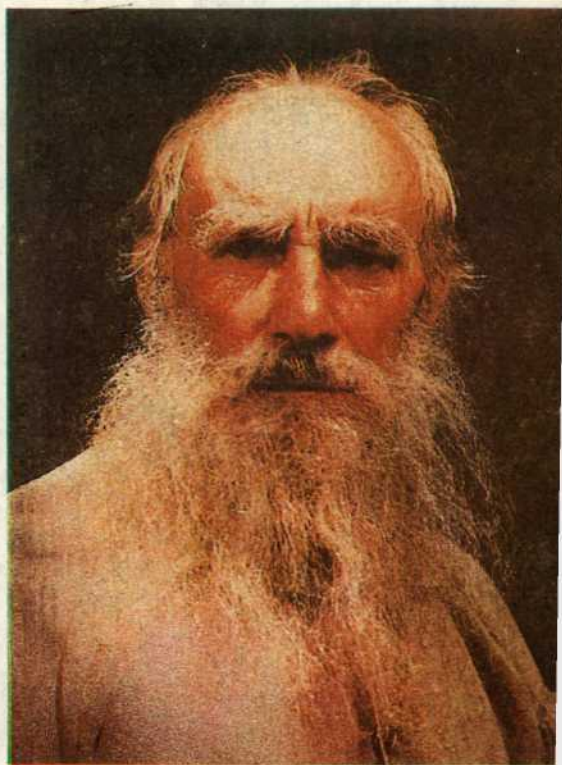
<sup>22</sup> J. Starobinski. Le Style de l'autobio-  
graphie. — «Poétique» 1970, nr. 3, p. 265.

nas.<sup>23</sup> Noor Tolstói püüab oma esikteos-  
ses «Lapsepõlv. Poisi-iga. Noorus» jääd-  
vustada liikumist ajas, kuid ei ole tule-  
musega rahul ning jätab isegi kavanda-  
tud neljanda osa kirjutamata.

Autobiograafias tuleb paratamatult  
valitud *curriculum vitae* nimel paljust  
vaikida. Seepärast loobubki Tolstói järk-  
järgult tegude ja sündmuste *post factum*  
kirjeldamisest, jõuab välja mälu eitami-  
seni oma tegelastes ja seejärel ka isikli-  
kus elus. Paar nädalat enne surma kirju-  
tas Tolstói A. Tšertkovale: «Te ei suuda  
endale ette kujutada, kui hea on hingele  
kõik unustada, nagu mina unustasin.  
Andku jumal teile maitsta seda unusta-  
mise õndsust. Kui õnnistav on minevikus  
tehtut kasutades, kuid seda mäletamata,  
kõik oma jõud olevikku koondada.» Tões-  
ti, Tolstói päevikutes, kirjades ja hiljem  
ka artiklites on näha pidevat peegel-  
pildi loomist, hetkeseisundi jälgimist.  
Teoorias on seda nimetatud autobiograa-

<sup>23</sup> В. Шкловский. Избранное в двух томах.  
Т. 2. М., 1983, с. 17.

Sergei Gerassimov Lev Tolstoina.



fia asendumiseks autoportreega.<sup>24</sup> Üldistatud ja paratamatult nivelleeritud *curriculum vitae* asemel pakub Tolstoi rea individualiseeritud hetkeseisundeid, vahendab lugejale ja eneselegi eelkõige iseennast. Erinevalt Rousseau omast on selline ka 1880. aastate algul kirjutatud «Pihtimus», kus hetkeseisundi olemus on tähtsam selleni jõudmise teest.

GERASSIMOV loetleb juba viidatud intervjuus põhjusi, mis sundisid teda tegema filmi Tolstoist ja just vanast Tolstoist: mälestused lapsepõlvkodust, kus Tolstoi lausa ebajumal oli; lemmikteoste «Pimeduse võim» ja «Kui palju inimene maad vajab» kuulumine just viimasesse loomingu perioodi; soov ära kasutada oma ammune väline sarnasus kirjanikuga ja ise peaosa mängida. Eesmärgiks oli luua kroonikafilm (koos mõnede meenutustega varasemast ajast): «Filmides püüdsime rekonstrueerida tollased tegelikud sündmused.» Ka peategelaste välise sarnasuse taotlemine kuulus selle juurde. Gerassimov lähtus Tolstoi 1880. aastate kriisi kontseptsioonist ja sidus selle filmis rõhutatult 1882. aasta rahvaloendusega. Režis-

<sup>24</sup> M. Beaujour. *Autobiographie et autoportrait* — «Poétique» 1977, nr. 32, p. 442—458.

sööri ja stsenaaristi sõnade järgi pidi film «vene revolutsiooni peeglist» saama looks targast raugast, tema olemise traagikast perekonnas ja maailmas. Tolstoid ennast tahtis Gerassimov kujutada hästi lihtsana, vaatajale lähedasena. Omaette eesmärgiks nimetas ta soovi rehabiliteerida Tolstoi naine Sofia Andrejevna, kellele on liiga teinud biograafid ja ka 1912. aastal Protazanovi tehtud film «Suure eraku lahkumine».

Stsenaariumi<sup>25</sup> montaažilehtedega võrreldes torkab silma, et filmis on mõnevõrra neutraliseeritud esialgne tugev sotsioloogilisus ja sentimentaalsus. Et mõlemat oli palju, tõendavad allesjäänud stseenid. L. Anninski viitas oma retsensioonis Nikolai II ja Stolõpini kahekõne episoodile ja nimetas seda võltsinguks. Kroonikafilmiga peaks tõesti olema vastuolus inimeste suvaline kokkuviiimine ja neile kontrollimata hoiakute omistamine. Võtnud näiteks M. Gorki mälestustest Capri episoodi, lisab Gerassimov Tolstoi ütlemisjulguse näitamiseks kahele kirjanikule veel tsaaripe-

<sup>25</sup> С. Герасимов. Лев Толстой. — «Искусство кино» 1984, № 1, с. 167—192, № 2, с. 161—192.

«Lev Tolstoi». Pere lõunalaus.



rekonna liikme suurvürst Nikolai Mihhailovitši. Faktivõltsinguid on filmis veelgi.

Päris filmi algul on meenutusena antud 1862. aasta juulis valekaebuse põhjal toimunud läbiotsimine Jasnaja Poljanas. Selles stseenis ähvardab Tolstoi sandarmeid püssiga. Tegelikult aga ei olnud teda läbiotsimise ajal mõisaski ning kogu väljamõeldise aluseks on võetud Tolstoi paarkümmend päeva hiljem kirjutatud kiri, kus ta väidab, et oleks oma kirjades sorimise eest sandarmiohvitseri tapnud, kui oleks kohal olnud.

Siia kuulub ka välismaa kõrvalejätmine põgenemisplaanidest. Seejuures on ju teada, et Tolstoi tahtis ületada Vene—Bulgaaria piiri.

Teiselt poolt on Gerassimov rõhutanud seda, mida L. Anninski nimetas «hapruseks». Meeleliigutusest märjad silmad on õige mitmest stseenist meelde jäänud, kuid taas on Gerassimov pidanud tegema faktilisi pisimoonutusi. Iseloomulik on kodunt põgenemine, mis on D. Makovický poolt korralikult dokumenteeritud. Makovický versioonis äratas Tolstoi ta 28. oktoobril 1910. aastal kell 3 öösel ja teatas lühidalt oma ihuarstile: «Ma otsustasin ära sõita. Teie sõidate minuga kaasa.» Rahulolematuna

tuli Tolstoi teda veel teist korda kiirustama. Tolstoi pulss lõi 100 (Makovický märkmete 4. kd, lk 397). Stsenaariumis (ja ka filmis) on situatsiooni pehmendatud, Tolstoi tuleb Makovickýlt küsima, kas see on nõus temaga kaasa sõitma, ja saab vastuseks: «Muidugi, muidugi, aga kuhu?»

Sama versiooni teenistuses on ka surija viimased sõnad. Montaažilehel on kirjas: «Ma armastan väga... väga... näed ma tahtsin...» Tegelikuses nägi see fraas D. Makovický andmetel pisut teisiti välja: «Serjoža... tõde... ma armastan väga, ma armastan kõiki...» (lk 430). Kuid need ei ole viimased sõnad. Jätkakem D. Makovický päeviku sirvimist. Sama päeva (6. novembri) hilisõhtul on arst kirja pannud: ««Kui raske on surra! Tuleb jumakartlikult elada.» Kuidas küll L. N. karjus, kuidas viskles, hingeldas! «Ma lähen kuskile, et keegi ei segaks (või leiaks)... Jätke mind rahule... On vaja põgeneda, on vaja kuskile põgeneda...»» (lk 431). Need jäid Tolstoi viimasteks sõnadeks. Järgmisel hommikul kell 5.20 lasti meelemärkusetu Tolstoi juurde esmakordselt ta naine, kes sai õiguse istuda kolme sammu kaugusele voodist, lapsed

*Tamara Makarova Sofia Tolstajana.*



valmis teda takistama voodile lähene-  
misel Tolstoi toibumise korral. Kuid  
toibumist ei tulnud, 6.05 tuli surm.  
Gerassimov on läinud pooltõe teed, kroo-  
nikafilmi luues ei ole ta küllalt järje-  
kindel olnud. Sama tuleb ütelda ka seoses  
tegelaste välimusega. Ühelt poolt räägib  
Gerassimov intervjuus kataloogist, mil-  
les on sadu fotosid Tolstoid ümbritse-  
nud inimestest. Sarnasus prototüüpidega  
torkab tõepoolest silma isegi teisejär-  
gulistes tegelastes. Teiselt poolt aga eri-  
nev prototüübigi oluliselt Sofia Andre-  
jevna, keda mängib režissööri naine  
T. Makarova. Ta mängib suurepäraselt,  
kuid taas on järjekindlalt realiseerimata  
lähteprintsipi. Ka Gerassimovi enda  
mängu ja head grimmi on kiidetud, kuid  
kinosaalis istudes ja selle sarnasuse üle  
mõtteid mõlgutades tuli mulle meelde  
üks korduv motiiv täiesti erinevate in-  
imeste memuaarides. Nimelt meenutavad  
ükski kord Tolstoid näinud inimesed  
tema säravaid silmi ja selget pilku ja on  
hiljem pettunud, vaadates maale, kus  
kogu tolstoilikkus on koondatud habe-  
messe. Ka filmis torkab silma eelkõige  
habe, sest miimika on tänu grimmile  
minimaalne, silmad aga pääsevad kesk-  
plaanis, milles Tolstoid põhiliselt eksponeeritakse, raskesti mõjule.

Kahjuks tuleb ka kunstilises teostu-  
ses tõdeda sama järjekindlusetust. Geras-  
simov pole välja kujundanud oma keelt.  
Stsenaariumis ta tahtis luua mõned  
sümboolsed stseenid unenägede abil,  
kuid filmis neid ei ole. Realiseerimata  
on ka kroonikafilmi idee. Tuleb nõustu-  
da kriitikuga, kes väidab, et kumbki  
filmi kahest seeriast ei ole kroonika,  
kuigi teine seeria läheneb sellele vähe-  
malt vormilt.<sup>26</sup> Vaataja jaoks selgitama-  
ta suhted tegelaste ja sündmuste vahel,  
süzeeliini rabadus, eriti alguses, loovad  
olukorra, kus vaataja mõistmirõõm asen-  
dub äratundmisrõõmuga. Kas see rõõm  
on kaheseerialise filmi jaoks küllaldane,  
on iseküsimus. G. Maslovski sõnadest  
paistab küll rahulolu, kui ta väidab, et  
Gerassimov «näitas meile Tolstoid sel-  
le sõna otseses tähenduses»  
(lk 34). Näitas rohkem kui arvas! Esi-  
mene seeria («Unetus») tundus kuulde-  
filmina, kus peaaegu liikumatu ja vai-

kiva kirjaniku pilti saadab kaadritagune  
hää, «mõttehää». Teine seeria («Lah-  
kumine») on tehtud küllalt monotoonse  
vaatefilmina, kus peaaegu kõik on sõ-  
nadetagi selge. Filmil võib olla palju  
vigu, kuid ta peab täitma oma põhi-  
ülesande — eksisteerima vaataja jaoks.  
Mina siiski ei suutnud välja mõelda,  
kellele on Gerassimov oma filmi adres-  
seerinud. Laiatarbekaup ta ju ei ole ja  
vähene publikumenu ka tõestas seda.

Kaks suurt puudust on sellel ekraani-  
tööl: ta ei moodusta filmikunstlist ter-  
vikut ja esitab Tolstoi elu liiga ühekülgses  
ja kohati isegi tendentslikus valgus-  
ses. Filmi vooruseks on aga suur inim-  
likkus, tunnete ja mõtete usutavus, kuigi  
selle seos Tolstoiga on liiga habras. Sel-  
lele vaatamata on film kindlasti etapi-  
line, sest kujutab endast siiski tõsist  
katset läheneda Tolstoi mõtlemisstiilile  
ja loomingumeetodile filmikunsti vahenditega.  
Tolstoi portreeteris enda oma  
teostes, artiklites, päevikus ja kirjades.  
Gerassimov eksponeerib filmis samuti  
portreed, tõsi küll, rohkem isiku kui  
isiksuse portreed. Kuid huvitav ja õpet-  
lik on film ka sellisena.

TOLSTOI eluloost toob Gerassimov  
esile eelkõige perekonna lagunemise loo  
ja Tolstoi eetilise õpetuse, milles rõhu-  
tab vastuolu sõnade ja tegude vahel.  
Film algab Sofia Tolstaja kurtmisega:  
«Jumal! Mis olen ma talle teinud. Olen  
talle kolmteist last sünnitanud, üheksa  
üles kasvatanud. Tahan ikka head, aga  
välja kukub üha halvemini ja halve-  
mini...» Tolstoi repliikides on aga fik-  
seeritud teine põhiprobleem: algul kurt-  
mine, et sõnad ja teod erinevad, seejä-  
rel aga kõnelemine N. Strahhovile kirja-  
dest, mis süüdistavad Tolstoid variser-  
likkuses. Tolstoi nimetab nende autoreid  
sõpradeks, sest nad on siirad. Sai juba  
õeldud, et mõlemad probleemid jäävad  
sügavamalt lahkamata.

Gerassimov tahtis rehabiliteerida So-  
fia Tolstajat. Viimane on seda ka ise tei-  
nud. 1913. aastal avaldas ta «Krahv  
L. N. Tolstoi kirjad naisele», mille saate-  
sõnas on read: «Suhtugu inimesed suu-  
remeelselt sellesse, kellele käis võib-olla  
üle jõu juba noorena kanda oma nõrka-  
del õlgadel kõrget kutsumust — olla  
geeniuse ja suure inimese naine.»

48 aastat kestnud abielu valuprob-

<sup>26</sup> Г. Масловский. Открыть Толстого. —  
«Искусство кино» 1984, № 12, с. 27.

leemid algasid nädal enne pulmi, mil Tolstoi tõi tulevasele naisele lugeda oma päevikud: «Mäletan, kui rängalt mind vapustas nende päevikute lugemine, mis ta mulle liiges kohusetundes enne pulmi tutvumiseks tõi. Ja ilmaaegu: ma sain palju nutta ta minevikku pilku heites.» Kaks nädalat pärast pulmi teeb noor abielunaine esimese sissekande oma päevikusse, et pihtida mehe patusest minevikust. Peamine põhjus on talunaine Aksinja Bažõkina, keda Tolstoi aastaid armastas. Peagi saab Sofia Tolstaja teda näha: «Ja see naine on siin, mõne sammu kaugusel. Olen kui hullumeelne. /— — —/ Lugesin ta teoste alguseid ja kõikjal, kus on armastust, kus on naisi, on mul vastik, raske, ma põletaksin kõik, kõik ära. Ärgu tuletagu miski mulle ta minevikku meelde. Ja mul poleks kahju ta teostest, sest armukadedusest muutun ma kohutavaks egoistiks.»

Mida pidi samal ajal mõtlema mees, kes 14-aastasena esmakordselt lõbumajja sattus ja veel kaua oma elu esimese naisterahva voodi ees valatud pisaraid mäletas. 1856 kirjutab Tolstoi taskuramatusse: «Olen tihti unistanud maaharija elust, igavene töö, igavene loodus ja millegipärast ühines nende unistustega alati naudinguiha: paks eit, karedate käte ja tugevate rindadega, samuti paljaste jalgadega, töötab alati mu ees.» Naisele andumist peab Tolstoi lihaliikuseks, perekonnale andumist egotsentrilisuseks. Aastatki pole laulatusest möödunud, kui Tolstoi kirjutab päevikusse (18. VI 1863): «Kus on mina, see mina, keda ma ise tundsin ja armastasin, kes end mõnikord täiel määral ilmutab ja mind ennast röömustab ja hirmutab. Olen väike ja tühine. Ja seda ajast, mil abiellusin naisega, keda armastan. /— — —/ On õudne, kole, mõttetu siduda oma õnne materiaalsete tingimustega — naine, lapsed, tervis, rikkus.» Mõni kuu hiljem lohutab ta end ise (6. X 1863): «Kõik see on möödas ja kõik on vale. Olen temaga õnnelik. /— — —/ Valida pole vaja. Valik on ammu tehtud. Kirjandus — kunst, pedagoogika ja perekond.»

Naisegi päevikus on helgeid hetki: «Ma armastan tema lõbusust, tema tujutust, tema lahkete, lahkete nägu, vagadust, meelehärmi...» Tõsi küll, esimese

abieluaasta kokkuvõte on kurb: «Homme saab aasta täis. Tollal olid lootused õnnelike, nüüd õnnetusele.»

Lugeja säästmise huvides võiks siin tsiteerimise katkestada. Abielu sidus Tolstoi konventsionaalse maailmaga, mida ta ihkas eitada, naine ei olnud talle vaimselt võrdne partner. Seejuures oli majas võim naise käes. Oma autobiograafilise triloogia eessõna mustandis pööras Tolstoi lugeja poole sõnadega: «... peaaigi, et te oleksite mõistev inimene.» Ta väidab seal, et inimesi ei saa jagada tarkadeks või rumalateks, headeks ja kurjadeks, kuid selge piir on mõistvate ja mittemõistvate inimeste vahel. Oma minevikku naisele avades lootis Tolstoi samuti mõistmist..., kuid ei leidnud seda.

Tolstoi kuulsuse kasvades sai naise passiivsest mittemõistmisest aja jooksul agressiivne mittemõistmine, tekkis soov suruda mees vägisi perekonda ja tavaühete maailma. Appi tulid hüsteeriad ja enesetapulavastused. Tolstoi tegi kompromisse, kapseldudes seejuures üha enam.

«Pihtimuses» loetles Tolstoi neli võimalikku (umb)teed oma ringi inimese jaoks: teadmatuse tee on eelkõige naiste ja rumalate noorte tee, kes ei tea, et elu on kurjus ja mõttetu. Epikuurluse tee on enamiku tee ning seotud eluhüvede nautimisega, teadmises, et elu on mõttetu. Jõu ja energia tee on tugevate tee, mis seisneb mõttetu elu hävitamises, enesetapus. Nõrkuse tee on Schopenhaueri, Saalomoni ja Tolstoi enda tee teadmises, et surm on elust parem, kuid otsustavat sammu tegemata. Ja «Pihtimuse» tähtsaim järeldus: «Ma ütlen lahti meie ringkonna elust, tunnistades, et see pole elu, vaid elu matkimine, et küllus, milles me elame, võtab meilt võime elu mõista ja elu mõistmiseks pean ma mõistma mitte erandite, meie, parasiitide elu, vaid lihtsa töörahva elu...» Tolstoi mäletas kindlasti ühe oma lemmiku M. de Montaigne'i mõtteid Kreeka filosoofist Arkesilaosest. Montaigne väitis, et Arkesilaos ei kaota ta silmis midagi selle läbi, et söi kuld- ja hõbenõudelt, mida võimaldas ta varandus: «... «ja ta sisendab mulle veelgi suuremat austust sellega, et ei jätnud end nendest hüvedest ilma, vaid kasutas neid möödu-



Tolstoi poseerimas skulptor N. Trubetskoile (1900).



L. Tolstoi ja S. Tolstaja. Kotšetõ, õ.—7. septem-  
ber 1910.



L. Tolstoi ja D. Makovický Jasnaja Poljanas 1909.  
aastal.

V. Tšertkovi foto

kalt ja paistis seejuures silma muutu-  
matu heldusega.»<sup>27</sup>

Kuid Tolstoi ei suuda sellist stoilist rahu säilitada, sest tema on praktik, mitte teoreetik. 1847. a lahkus ta ülikoolist, et tegutseda, 1850. a läks sõtta, et tegutseda. «Ta otsib võimu, mitte kirjandust,»<sup>28</sup> kirjutab 1850.—60. aastate Tolstoi kohta Eichenbaum. «Ta isikus jõudis lõpule dekabristliku ideoloogia ajalooline kujunemisprotsess,»<sup>29</sup> väitis ta teises kohas mehe kohta, kes kirjutab igasuguste kohustavate lepingute ja rahahädadeta 4 poognat kuus, 50 poognat aastas ja niiviisi 60 aasta vältel. Selline töö ei ole lihtsalt lõbu. 1874. aastal kirjutab Tolstoi A. Tolstajale: «Te ütlete, et me oleme nagu oravad rattas. Muidugi. Kuid sellest pole vaja rääkida ega mõelda. Mina vähemasti, mida ma ka ei teeks, veendun alati, et *du haut de ces pyramides 40 siècles me contemplent* ja et kogu maailm hukkub kui ma peatuma jään.» «Nelikümmend sajandit vaatavad mu peale nendelt püramiididelt»— see parafras Napoleon pöördumisest oma sõdurite poole Egiptuse sõjakäigu ajal räägib Tolstoi suurest missioonitundest. Kasutan taas Eichenbaumi abi: «Tolstoi juhindus oma elus ja käitumises hoopiski mitte eetikast: tema eetika taga seisib eheda käitumisreegli ja tõelise tööstimulina heroism. Eetika oli nii-öelda kangelaslikkuse vulgaarseks vormiks, omamoodi väärdunud heroism, mis ei leidnud täit rakendust.» «Kurjale jõuga mittevastuhakkamine» on teooria, mille oleks vanaduses võinud välja mõelda Napoleon.»<sup>30</sup>

«Pihtimuses» on mõte, et igasugune uus idee juurdub järkjärgult. Algul usutakse rohkem eesrindlikku inimesse kui ideesse, mida ta propageerib, st on väga tähtis, et leiduks neid «veidrikke või hulle», kes hakkaksid kündma maad ja õmblema saapaid kaardimängu ja muude lõbude asemel. Eeskuju peab nakatama ja sellesse rolli asub Tolstoi ise. Tulemuseks on Arkesilaos ilma stoilise rahuta. Kui aga Tolstoile heideti ette

<sup>27</sup> М. Монтень. Опыты. В трех книгах. Кн. I—II. М., 1981, с. 222.

<sup>28</sup> Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаум с В. Шкловским. — «Вопросы литературы» 1984, № 12, с. 201.

<sup>29</sup> В. Эйхенбаум. О прозе. Л., 1969, с. 200.

<sup>30</sup> Samas, lk 85.

sõna ja teo mittevastavust, tema seisukohtade utoopilisust, püüdis ta end kaitseda. 1891. aastal kirjutas ta «Kreutzeri sonaadi» järelsõnas, et ei paku inimestele reegleid, vaid ideaale: «Aga ideaal on ainult siis ideaal, kui tema teostumine on võimalik ainult ideena, mõtteis, kui ta on kättesaadav vaid lõpmatuses ja kui seetõttu võimalus talle läheneda on lõpmatu.» Nii peab Tolstoi arvates avamerel ujuja orienteeruma taevakehade järgi, mis pole talle ju otsese sihina iial kättesaadavad. Mitmel korral meenutab päevikus kohtumist Tolstoiga N. Roerich, kes 1897. aastal käis talle näitamas oma maali käskjalast, kes on paadiga jõe ületamas. Tolstoi kommentaar lähetus tõdemusest, et kiirevoolulise jõe ületamisel tuleb õigesse kohta jõudmiseks alati orientiir kõrgemale seada: «Nii tuleb ka kõlbeliste nõudmiste vallas alati ülesvoolu tüürida — elu kisub muudkui alla.»<sup>31</sup>

Teadlik utoopilisus vaadetes, soov eeskujuks olla käitumises ja alandavas üksindusse jäämine perekonnas kõrvuti tekitavad pinget, mis nõuab juba otsustatud asjade korduvat läbimõtlemist (sõna ja tegu), uusi kompromissikatseid ja kui selgub, et mõtted on õiged, kompromissitingimused aga liiga rängad, tekib soov põgeneda, kõigest lahti ütelda. 1885. aasta oktoobris kirjutas Tolstoi naisele: «Minu viibimine perekonna keskel Moskvas on peaaegu kasutu: sealne elu tinglikkus mõjub mulle halvavalt, sealne elu on mulle vastik . . .» 1891. aastal jaotas Tolstoi laste vahel ära üle poole miljoni rubla ja hulga maid. Seejärel tuli tal veenduda, et tegi oma lastele halba. Siis järgnes testamentide seeria, mis kõik ähvardasid perekonda kindlast sissetulekust ilma jätta. Need sündmused on ka filmis arusaadavalt edasi antud. Selle kõige juures elatakse suure kirjaniiku perekonna avalikku elu. Sofia Tolstaja kirjutas oma elulugu ja loeb seda ning oma mehe kirju külalistele ette, samuti oma trükiski ilmunud proosaluuletusi. Kui hakkavad levima kuuldused Tolstoi perekonna lagunemisest, laseb naine end koos mehega pildistada ja teatab järgmisel päeval mehele (26. IX 1910), et saab nende foto ajalehele



S. Tolstaja ja L. Tolstoi Jasnaja Poljanas 25. septembril 1910. Viimane foto L. Tolstoist eluajal. Sofia Tolstaja palvel tegi selle pildi sekretär Bulgakov, et hiljem oleks selle abil võimalik kummutada kuuldusi lahutusest.



S. Tolstaja I. Osolini maja akna juures, kus labas haige Tolstoi. Astapovo, 3.—6. november 1910. Kaader dokumentaalfilmist.

<sup>31</sup> Н. Рерих. Из литературного наследия. М., 1974, с. 109, 289.

«Iskra» kuulujuttude ümberlukkami-seks. Nädal enne Tolstoi põgenemist on naise päevikus sissekanne: «21. oktoobril. Täna nägin ajalehes «Iskra» oma ja Lev N-i pilti, tehtud meie viimasel pulma-aastapäeval. Las üle saja tuhande inimese näha meid koos, käsikäes, nagu me kogu elu oleme elanud.» Muidugi on see sissekanne tehtud ka järeltulevaid põlvi arvestades. Aga ka enda lohutamiseks. 48 aasta jooksul olid nad kokku kasvanud, nad vajasid teineteist, sest neid sidus kõlbeline kohus, teineteisele heaolu soovimine. Mõlemad lootsid viimse hetkeni teise järeleandlikkusele, kuid seda ei tulnud. Tolstoist jäi Jasnaja Poljanasse maha kiri, kus on ka järgmised read: «Täna sind 48-aastase ausa kooselu eest ja palun andestust kõiges, milles olen su ees süüdi olnud, nagu ma ise kogu südamest andestan sulle kõik, milles võiksid minu ees süüdi olla.» Selle kirja kirjutamise hetkeks olid päevikus juba lihtsad read: «Midagi erilist ei juhtunud. Kasvas vaid häbitunne ja vajadus midagi ette võtta...» Sõna lähenes teole.

Käesoleva sajandi algul olid Tolstoi külas Gorki ja Tšehhov. Tolstoi oli selle külaskäigu ajal öelnud: «Kaliif Abdu-rahmanil oli elus neliteist õnnelikku päeva, aga minul pole vist nii palju olnud. Ja sel põhjusel pole ma kunagi elanud — ei oska elada — enese jaoks, hinge jaoks, vaid elan väljapoole, inimeste jaoks.» Gorki uskus Tolstoid, Tšehhov mitte.<sup>32</sup> Mida peaks sellest arvama «Lev Tolstoi» vaataja?

#### SVEITS

Brechtli väljapaistvaim õpilane, Euroopa tuntuimate teatritežissööride hulka kuuluv Benno Besson juhib Sveitsi prantsuse keelealal asuvat Genfi Komöödiateatrit. 1979. aastani oli tal leping Berliini *Volksbühne*'ga, kus kujunes välja Brechtli järglase isikupärane lavastajakäekiri. Edaspidi töötas Besson Prantsusmaal, Itaalias ja mujalgi, hiljuti tõi ta Viini *Burgtheater*'is välja Lenzi «Uue Menoza». Mõned päevad enne 60 aasta juubelit valmis Bessonil Genfi Komöödiateatris Carlo Gozzi järgi seatud «Roheline lind». Esietenduseks ilmus trükist taskuraamatu formaadis Bessoni poolt ümbertöötatud näidendi prantsuskeelne tekst. Samas oli saada-val Genfi ülikooli egiidi all koostatud vihik üliõpilastöödega režissööri printsiipidest teksti muutmisel. Valides rahvatüki, läks Besson välja kindla peale — teatri kehv finantsolukord ei lubanud riskida.

Kahe ja poole tunnine lavastus on tugevasti stiliseeritud. Näitlejad on riietatud nukkudeks, nende kõne on suhteliselt monotoonne, isegi sosin ja karjed oleksid nagu kraadipealt välja mõõdetud. Näitlejate mäng on ülimalt täpne, mistõttu etenduste tasemes pole märgatud kõikumisi. Kujundus on avalikult toretesev, kostüümid muinasjutuliselt värvikirevad. Nendes näevad tegelased välja nagu Meisseni portselankujukesed, seda muljet aitavad süvendada mängutoosifiguuridele omased mehaanilised žestid ja liikumine. Kõik tegelased kannavad maske, mõni koguni mitut. Kui näitleja Alain Trétout rohelisest linnust tagasi imeilusaks printsiks muutub, katavad tema pead õlgadeni ulatuvad kuldseid lokid; lõppaplauasi ajal ripub see lokkidega mask tal peos ja projektorikiirtes läigib paljas pealagi.

Gozzi näidend on tegelikult Aadama ja Eeva loo variatsioon, loomisakti kordus, kuid uuel, «kõrgemal» tasemel. Kui jumal saatis esimesed inimesed maailma naiivsetena ja kogematutena, siis näidendi kangelased on saanud oma aja kohta igakülse hariduse, mis neid kõikjal abistama peaks. Gozzi laseb oma tegelastel nii kaua valmis tödede otsa komistada, kuni nad lõpuks inimese enda hingejõudu tundma ja hindama õpivad. Tunnetuse tee on aga okkiline ning Barbarina- ja Renzo-taolistel põikpeadel kulub päris piisavalt aega, et see läbi teha. Lõpus astub maagia oma õigustesse ning reaalne tegelikkus on sunnitud kohanema unenägude ja muinasjutuimedega: lind muutub inimeseks, kivid ärkavad ellu, kustunud arm lööb taas lõkkele. Besson peab kinni *story*'st, säilitades siiski kunstiliselt hädavajalikku kriitilist distantssi. Ta pole vajalikuks pidanud rõhutada Gozzi filosoofia- ja poleemikamaigulisi tekstipassaaze,

<sup>32</sup> Л. Н. Толстой в воспоминаниях современни-  
ков. Т. 2. М., 1978, с. 489.



vaid vestab muinasjuttu ihast saavutamatu järele, mis võlujõu abil ikkagi kätte võidetakse. Režissööri loodud lavamaailm on tulvil ootamatusi, muutumata ometi tegelastele vaenulikuks. Kiiresti ümberpaigaldatavad ja erinevaid tegevuskohti tähistavad vaheseinad loovad võimalusi välkkiireteks ja üllatavateks trikkideks. Otse publiku silma all elustuvad laval isegi kivikujud ja hakkavad ringi marssima, imelind võib Barbarina jaoks nii laulva õuna kui tantsivad vetevood. Bessoni tõlgenduses pole «Roheline lind» mitte moraliseeriv rahvajant, vaid atraktiivselt ja kaasakiskuvalt lahendatud poeetiline jutustus unelmate teostamisest.

«Enne viiekümneks saamist olin ma noor lavastaja, nüüd kuuekümmeselt olen vana lavastaja,» konstateeris Benno Besson juubeliintervjuus. Maestro töö Genfi Komöödiateatris tõestab veenvalt, et vaatamata aastatele on ta endiselt heas vormis. Sveitsi teatriavallikkus loodab, et kodukohas ja emakeeles töötamine lisab Bessoni loomingule uusi tahke.

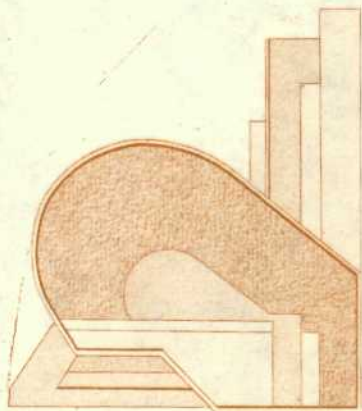
#### USA

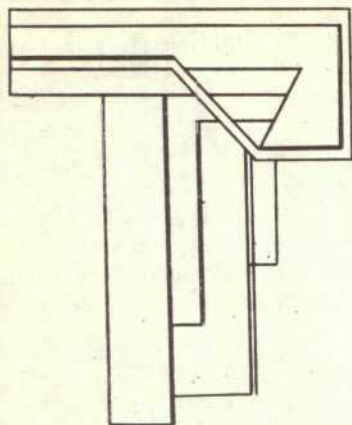
Louisville'i Näitlejateater korraldab regulaarselt uute ameerika näidendite festivale. Seal tähelepanu äratanud tükkidel on šansse pääseda suurte teatrikeskuste lavadele, kuid selline õnnelik saatus langeb osaks vaid üksikutele. Teiste hulgas sai Louisville'is tuule tiibadesse näidend pealkirjaga «Rääkides», mille autor kasutab pseudonüümi Jane Martin. Tükk läheb menukalt mitmel pool Ühendriikides ja Inglismaal.

Tegemist on ebatavalise materjaliga: puudub siduv sündmustik, vähimagi kommentaarita on kokku liidetud 11 iseseisvat monoloogi, igaüks 10—15 minutit pikk. Autor soovib kasutada 11 erinevat naisnäitlejat. Kuigi kõik lood eksisteerivad täiesti omaette, kujuneb lõppkokkuvõttes siiski mingi nähtamatu side, mis neid ühendab. Monoloogid kirjeldavad naise seisundit meesteühiskonnas. Igas pihtimuses on oma sisemine loogika, unenäoga sarnaneva visiooni tõelisus. Autor pole neid üksindust tundvaid naisterahvaid esitanud ohvritena, nad on oma seisundist täiesti teadlikud. Veidrustena paistvad kired aitavad neid trotsida oma väljapääsmatut olukorda: vananev leedi kuhjab oma korteri üle lampidega, sest need annavad talle sooja ja elustavad mälestusi («Lambid»); keskealine naine tahab iga hinna eest last saada, kuigi teab, et see sünnib viganena («Draakon»).

## ÕNNITLEMES!

5. august — EVALD JAANSOO, kauaaegne RAM-i laulja, Eesti NSV teeneline kunstitegelane — 70
8. august — ANTS SÖÖT, koorijuht ja pedagoog, Eesti NSV teeneline kunstitegelane — 50
14. august — ERIK LINNUMÄGI, RAT «Vanemuise» inspitsient — 60
20. august — NADEZDA SILLARANNIKO, omaaegne lauljatar — 75





QES?

## Edison Denissovi muusika



**Edison Denissov:** Üks kõige tähtsam mõiste kunstis on — ilu. Praegusel ajal näeme paljusid heliloojaid pürgimas uue ilu otsingutele. Seejuures pole nende eesmärgiks mitte niivõrd kõla ilu, kuivõrd mõtlemise ilu umbes sellises tähenduses, nagu seda mõistavad matemaatikud või nagu mõistsid Bach ja Webern.

Enamiku nüüdisaegsete komponistide loomingu tee pole kulgenud otse, ühes kindlas suunas. Ka E. Denissovi tee näib pigem erilaadsete kunstiteemade ning -tendentside mitmeplaanilise kontrapunktina. Üks, kõrgkool (kodulinna Tomski ülikooli füüsika-matemaatika-teaduskond) juba seljataga, astus 22-aastane helilooja 1951 Moskva konservatooriumi Vissarion Šebalini õpilaseks. Kool annab vaid professionaalse põhimiku, kunstniku peab kunstnik endast ise tegema. Otsinguaastail pärast konservatooriumi ja aspirantuuris (alates 1959. aastast) innustus E. Denissov ennekoike Sostakovitši helitöödest. Sostakovitš huvitus omakorda noorest andekast kolleegist ja neist said sõbrad. Peale Sostakovitši uuris E. Denissov üksikasjalikult Stravinski (kelle mõju on tuntav Trios viiulile, klarnetile ja fagotile, 1957), Bartóki (tema mälestusele on pühendatud II keelpillkvartett, 1961), Hindemithi (E. Denissov: «... ja lõpetasin temaga suhted.»), Debussy, Schönbergi, Weberni kompositsioonimeetodeid.

**E. D.:** Muusika on loogilise mõtlemise kunst, ja kompositsiooniideed langevad paljuski ühte uusimate matemaatiliste ideedega.

Läbinud enesetäiendamise «puhastustule», kujundas noor helilooja 1960. aastate alguse teostes järk-järgult välja isikupärase stiili. Selle esimeseks eredaks sähvatuseks sai vokaaltsükkel «Inkade päike» Tšiili naisluuletaja Gabriela Mistrali tekstidele (1964). Looduspoesia, ürgsete animistlike kujutelmade kauged kajad on rüütatud vikerkaarena intensiivsetesse muusikalistesse värvidesse, mida heldelt, isegi pillavalt kasutades komponist loob läbipaistva, kuid ekspressiivse helikanga.

**E. D.:** Minu teostes puuduvad otseosed matemaatikaga, need sidemed on tõenäoliselt keerukad ning mõjuvad mõtlemislaadile tervikuna. Matemaatikas ei huvita mind konkreetsed probleemid, vaid nende filosoofilised aspektid.

Teist stiilitahku esindavad «Kolm pala» tšellole ja klaverile (1967). Äärmised palad sisaldavad süvenenud, kesken-  
dunud muusikalist lüürikat: pingelisele tšellokantileenile vastavad klaveri harraimad kõlad kestval pedaalil ülaregistris. Väljenduse eriline peenus ning «selginenud» ülevus meenutavad Weberni ranget lüürikat. Valitsevat karakterit toetavad veelgi rütmienergiast küllastatud asümmeetrilised «punktid» — «okkad», «näpistused», «löögid» (isegi «lasud») keskimes palas. «Kolme pala» lähikonda kuulub helilooja senini ehk parim kammerteos — neljaosaline Klaveritrio nr 2 (1971), kontseptsioonilt kaalukas, tundliku südame muusika, samavõrd peen ja poeetiline kui sügav ning tõsine. Teose äärosades kasutab E. Denissov eriliste väljendusnüansside tabamiseks ülipeeneid mikrointervalle. Triol puudub programm, samas hämmastab ta kujundliku konkreetsusega. «Hingava» helikoega I osa võiks pealkirjastada «Ohked», tormakalt voolava II osa — «Siledad jooned», dramaatiliselt konfliktse III — «Puhang», õrnuselt kütkestava lõpposa nimeks sobiks «Ülev lüürika».

**E. D.:** Mind on alati võlunud muusika, mis on vahetu nagu elav olend, nagu lill, nagu kõik, mis on katkematus liikumises, tulvil hellust ning muutumist.

Kuid E. Denissovi stiil on rikas ja mitmekülgne. Helilooja hoidub paljudest nüüdismuusikatehnikate argivõtetest ning -meetoditest, näiteks on talle vastuvõtmatud võõraste stiilide imiteerimine, kollaaž, neoprimitivism, banaalse esteti-  
seerimine. Siiski, suhtudes põhimõtteliselt eitavalt polüstilistikasse, on ta mõnel juhul kasutanud võõrast muusikalist materjali. «Siluettides», Viies palas flöödile, kahele klaverile ja löökpillidele (1969) kehastavad kõik laenud mõnd naisekuju. Esimeses palas kangastuvad sonoorsele-puäntillistlikule foonile Donna Anna (Mozarti «Don Giovannist»)

portree kontuurid, järgmistes palades ilmuvad Ludmilla (Glinka «Ruslanist ja Ludmillast»), Liisa (Tšaikovski «Pade-  
emandast»), Lorelei (Liszi samanimelisest laulust), Marie (Bergi «Wozzeckist»).

**E. D.:** Olen rohkem õppinud maalikunstnikelt kui heliloojatelt.

Samal 1969. aastal loob E. Denissov ebatavalise teose «Lindude laul» prepaareeritud klaverile ning magnetofonisalvestusele, mis kätkeb vene metsa helisid. Kontserdisaali kanduvad lindude sädin, trillerid, kudrutused, vidistamine muude loodushäälte taustal. Tänu prepaareeritud klaveri muundunud kõladele ning esitaja kujutluslennule (pianisti partii piiritleb vaid üldplaani, üksikasjades on jäetud vaba voli mängija improviseerimisoskustele — nii esitused ei kordu) avaneb võimalus ületada lõhe, mis eraldab instrumenti tinglikku, kunstipärast kõla metsasalu häältest. Tekib isegi mulje, nagu hoovaks E. Denissovi teosest metsa, selle loomuliku ja vaba elu imelist hõngu.

**E. D.:** Nõustun Debussyga, et muljed päikesetõusust võivad anda heliloojale palju enam kui Beethoveni «Pastoraalse sümfoonia» kuulamine.

Teosega «DSCH» klarnetile, tromboonile, tšellole ja klaverile (1969) austab E. Denissov Šostakovišt (tema nime-  
tähtedest koosneb pala pealkiri). E. Denissov kasutab siin tähtedest d, s, c, h (=re, mi**b**, do, si) moodustatud muusikalist teemat, järgides vana traditsiooni: «tähtedest» teemadele on muusikat kirjutanud Josquin Desprez, J. S. Bach, Rimski-Korsakov, Mjaskovski, Prokofjev, Šostakovitš ise (samuti «oma» tähtedele d, s, c, h). Hiljem E. Denissov avastas, et üks tema kõrvale meeldivamaid meloodilisi intonatsioone *e-d-es* ühtib tema enda eesnime muusikalise tähtvalemiga ja et sama kombinatsioon leidub ka tema perekonnanimes — EDiSon DENiSsov! Helilooja 70.—80. aastate teostesse ilmub tihti kõige erisugusemal kujul *e-d-s*, kord tihendatult lüürilise intonatsioonina, kord kerge puhanguna, kord järsu žestina. Paljud teosed on helistikus D (=Denissov): soolokontserdid viiulile ja tšellole, vokaaltsükkel «Твой облик милый», esimene lauludest Bunini tekstile, Tšellosonaat.

Kogu loominguteel on E. Denissovit kõitnud luulest sisendatud muusikalised kujundid. Ligi kahekümne vokaalteose (enamikus tsüklite) hulgas on kaalukamad «Lehed» sopranile ja keelpillitriole (F. Tanzeri sõnad, 1978), «Valu ja vaikus» (O. Mandelštam, 1978), «Valgus ja varjud» (V. Solovjov, 1982), «Härra Keuneri viis juttu» (B. Brechti järgi, 1966).

E. D.: Tohutut mõju avaldas mulle vahetu kokkupuude folklooriga.

Erilisel kohal helilooja vokaalteoste hulgas on «Itkud» sopranile, löökpillidele ja klaverile (1966). Üldiselt kaugel «uue folkloorse laine» suunast, leiab komponist reas teostes rahvamuusika töötlemise traditsiooni värsked, omapäraseid lahendusi. E. Denissov on öelnud: «Itkudes» pole ühtki rahvaviisi, mulle näib aga, et kogu vokaalliin (tervikuna võttes ka instrumentaalosa) on kõige

otsesemalt seotud vene folklooriga, hoidudes samas vähimastki stiliseerimisest või tsiteerimisest.»

E. D.: Ükski XIX sajandi helilooja ei näinud tulevikku nii kaugele ette kui Mussorgski. Ta kuulis seda, mida teised mõistsid alles palju aastaid pärast tema surma.

Kui 60. aastail pühendus E. Denissov kammermuusikale, siis 70. loob ta järjest tihenevalt sümfoonilisi teoseid, muusikalisi lavateoseid, sh kümnekond instrumentaalkontserti ja «Reekviemi».

E. D.: Pean oma muusikas kõige olulisemaks lüürismi.

E. Denissovi esileküündivamad teosed kontsertžanris on: kaheosaline Viiulikontsert (1977), milles arengukäik viib terav-torkivatest kõladest Finaali leebelt mõtliku «lõputu» kantileenini (teose lõpu eel ilmub kaunis minevikunägemus — Schuberti «Hommikutervitus» «taevalikult» tšelestalt);

E. D.: «Kaunis mõldritar» on teos, millela ma ei saaks elada.

... novaatorlik «Concerto piccolo» (1977) saksofonistile, kes mängib eri heliulatusega pillidel, ning tohutule värvirikkale löökpillikooslusele, mis jaguneb kuueks grupiks ja loob erakordselt värsked ning kunstiliselt mõjukaid kõlamustreid;

E. D.: Peenel mõistel «polüstilistika» puudub minu jaoks tähendus. Õigemini, see on sünonüümiks «eklektikale».

... lüürilise siirusega võluv Tšellokontsert (1972), mille lõpul hajuvad kuhugi kõrgustesse õrnade sonoorsete värvidega keelpillikõlapilvekeseid.

E. D.: Eriti palju võlgnen Weberni teoste analüüsile. Kui Weberni muusika ongi abstraktne, tähendab see, et ta abstraheerub kõigest räpasest ning kurjast elus. See-eest on ta pärani valla kõigele puhtale ja heale inimeses.

15. märtsil 1984 võttis Moskva Tšaikovski-nim kontserdisaali publik kestva aplausiga vastu E. Denissovi «Reekviemi» (F. Tanzeri ning liturgilised tekstid, 1980). Helilooja ei seadnud eesmärgiks kirjutada traditsioonilist mälestusmüüki, sündis ülev, inimese elust filosoof-

L. Bergoltsevi foto



filiselt mõtisklev poem. Poemi viis osa vastavad inimelu viiele põhietapile. «Reekviem» ühendab õnnestunult E. Denissovi muusika parimad jooned ja annab tunnistust tema loojaisiksuse kõrgemast küpsusest.

**E. D.:** Praegusaegsed heliloojad ei suutu tonaalsesse süsteemi kui helide ainuvõimalikku funktsionaalsesse organisatsiooni. Tänapäeval ei saa komponist piirduda ühegi traditsioonilise tehnikaga.

Ulatulik ning keeruline kontseptsioon on aluseks «lüürilisele draamale» «Päevade vaht» (B. Viani romaani järgi, 1981). Teose teemaks on meie aja painavad, raskelt lahendatavad intellektuaalsed probleemid. 1984 Tallinnas esmalavastatud balletis «Pihtimus» (A. Musset' romaani järgi) on romantilisele süžeele antud tänapäevane tõlgendus. Ballett köidab kuulajaid suurepärase muusikaliste karakteristikutega, eredate, dramaatiliselt kontrastsete vastandamisega.

**E. D.:** Pean väga tulemuslikuks see-riatehnikat. Püüdlen sünteesi poole, tahaksin oma loomingus kasutada tonaalset, modaalset ja aleatoorilist tehnikat kõrvuti teiste väljendusvahenditega.

Aeg ei tähenda meile ainult ruumi eksisteerimise moodust — mitme-mõõtmelisena kujundab ta üha uusi vorme, allutab neid mitmesugustele muutustele.

Goethe «Fausti» sisu ei mahu mõnda fraasi. Beethoveni loomingu peamisi deviise «võitlus ja võit» ei ulatu valgustama kõiki tema teoseid. Samamoodi pole võimalik näidata lühikeses artiklis väljapaistva, kõige mitmekesisematest teemadest huvitava nüüdiskunstniku stiili olemust. Võime aga katsuda eristada tema loomingu ideekeskmeid. Tundub, et E. Denissovi stiili domineeriv tendents, ühtlasi kõige olemuslikum, on pürgimine üleva ilu maailma poole, mis vastandub meie ajal levinud ratsionaalsele lihtsustamisele, mõtlemise kõiklabastavatele tarbemeetoditele. E. Denissovi loomingut kandvad traditsioonid seostuvad vene kultuuri vaimusuunaga, mis, toetudes vahetult rahvuslikule pinnasele, otsib kontakti kogu maailmakultuuri-

ga — Glinka (E. Denissovi lemmikkomponiste), Puškini, Turgenevi, Tolstoi, Peeter I, XX sajandil Šostakoviitši ja Prokofjevi suunaga.

Otse vihjena sellele ideekompleksile mõjub meie aja inimese ütlus:

**E. D.:** Suurte kunstiteoste igavene ilu eksisteerib omaette ajamõõtmes, kõrgeima reaalsusena.

JURI HOLOPOV

---

*JURI HOLOPOV (s 1932) on kunstiteaduste doktor, Moskva konservatooriumi professor, NSV Liidu juhtivaid, rahvusvaheliselt tuntumaid muusikateadlasi. Käesolev on artikli esmatrükk.*

---

# Ajalugu mõtestavad need, kes teda hindavad

EESTI TEATRID VÕIDU 40. AASTAPÄEVAL

MÄRT KUBO

Ajalugu on saladus. Raskelt ja krige- sedes tõuseb pimedas teatrisaalis raudne vaheriie ajaloosündmuste eest. Berliin 1945. Ärev timpanitremolo kasvab üle kohutavaks ulgumiseks, mis manab silme ette kinosaaalis nähtud aatomipommi- plahvatuse lööklaine kõikepurustava jõu. Euroopa fašismitragöödia lõpu viimase tunni tähendus ühendub ohuga, mida vabanenud rahvad kannavad endaga 40 aastat. Aegamisi valgeneval laval ripub varemete vahel kunagi suursugune ja ülev, nüüd aga kiivas ja rikutud lühter kui sümbol kunagisest suurest ja kul- tuurriigiks peetud Saksamaast. Riigist, kes võttis mõõga, et teisi rahvaid allu- tada, on aga nüüd ise mõõga läbi lan- gemas. II vaatuses pooleldi avatud lava annaks nagu mõista, et Berliini vära- vate all on Nõukogude sõjamees, Euroo- pa fašismist vabastaja. Nii algab TRA Draamateatris võidu 40. aastapäevale pühendatud A. Dudaravi «Reamehed», mille lavastas M. Mikiver.

Ajalugu õpime tundma muidugi aina rohkem, tänu põhjalikele uurimistele. Kunagised sündmused kaugenevad meist ajas, üksikfakte ent kerkib pinnale ometi üha enam. Tabamatumaks aga muutub nii kunagine üldine sotsiaalne atmosfäär kui ka sõjasündmuste vastukajad üksiku inimese hinges. Ajalugu mõtestavad need, kes teda hindavad. Võib tekkida küsimus, kas uutel põlvkondadel, kes pole sõjas käinud ja sõda näinud, on üldse õigust kaasa rääkida asjades, mis lange- nutele ja sõjaveteranidele olid elu ja sur- ma küsimus. Keeruliselt teeb kunstniku rolli asjaolu, et tuleb olla täpne ajaloo- sündmuste kujutamise üksikasjades — kuidas näiteks kanti automaati neljan- dal sõja-aastal? — sest veel on neid, kes asju ja olukordi teavad ja mäletavad ning kelle jaoks pealiskaudne ja võlts ajaloo kujutamine on solvav. Samas oodatakse kunstilt ajaloo mõtestamist,

oma lähenemist, sõnumit tänasele põlv- konnale, isegi tulevikku suunatust.

Püüd tabada lahingute hoogu, võit- lejate kangelaslikkust ja vaenlase nur- jatust otse võitlusväljal oli sõjajärg- sete aastate teatrilavade päralt. Teat- rit tundvad inimesed on väitnud, et ka siis loodi suuri ja meeldejäävaid rolle, lavastused elasid oma ajas. Eriti mitme- külgelt, emotsionaalselt mõjuvalt ja küllap ka täpselt on sõda kujutanud filmikunst. Mõistetavalt ei suuda ega peagi teater püüdma jäljendada kino, võetagu seejuures appi kas või laser või muu seesugune. Seepärast otsivad teat- rid ja lavastajad nüüd niisugust drama- turgiat, mis annaks küll edasi sõjaaja üldist atmosfääri, kuid võimaldaks ka teatril süvenenult rääkida inimesest sõ- jas ja tagalas, inimsuhetest, lootustest näha rahuagset enne.

Üeldu taustal ei tundugi imelik, et võidu 40. aastapäevale pühendatud la- vastuste ülevaatusel vahetult lahingu- miljões toimuv «Reamehed» on sõda lõpetavate meeste ja sõjas olnud naiste eetikale, nende uskumistele ja mõ- tetele ülesehitatud näidend. Lähenev sõja lõpp teravdab reameeste omavahe- lisi suhteid, tuues sisse vajaduse mõelda homsele. Kriitikas («Teatr» 1985, nr 5, lk 68) arutletakse selle üle, miks puudub näidendis sõja lõpu ülevus, sest oli ju selge, et peetakse viimaseid lahinguid. Kuid nagu on rääkinud sõjast osavõt- nud, ei erinenud nelja sõja-aasta päevad oluliselt üksteisest. Iga päev, iga tund võis saada surmava kuuli, ka täiesti ootamatu ja juhusliku. «Reameestes» nii juhtubki. O. Utt heidab seda näiden- dile ette. (SV 1985, nr 21, lk 7), kuid tundub, et asjata. A. Dudarav hoiatab meid, rahuaja inimesi, igasuguse pimeda uskumise, inimvihkajaliku ideoloogia, kurtuse eest maailma suhtes. Kui E. Her- maküla Dugin püüab püssiga lapsele

inimlikult selgeks teha, et sõda on lõppenud, siis mulle tähendab see poiss kõrvuti võimaliku ajaloofaktiga ka paralleeli Mao või Pol Pothi poolt hullutatud noorukite pimedas metsikusega, kelle ohvriks pärast sõda on saanud kümned miljonid rahuaja inimesed. Ja hullem veel, et kõik selletaoline juhtub tõesti antiikse või religioosse või rahvusliku kultuuri keskel ja kõrval. On ajalugu inimkonda milleski õpetanud? Kuidas sai see kõik võimalikuks?

Asetades võidu aastapäeval teatrietendustes pearõhu nõukogude rahva kangelaslikkuse ja patriotismi avamisele, ei saa me mööda minna sõja põhjuste ja eeloo käsitlemisest, fašismi tekkimisest ja olemusest. Tänapäevane põlvkond peab samuti teadma, et võideldi väga ohtliku ja tugeva vastasega, kes tahtis hävitada sotsialismi ja inimväärselt elukorraldust üldse. Üldises repertuaaripildis õigustasid end seepärast nii L. Feuchtwangeri «Vennad Lautensackid» kui ka K. Čapeki «Valge katk». Kuigi ühes teatris ja väikelinnas kaks ühesuguse teemaga lavastust on ilmne ühekülgsus.

Repertuaari mitmekesisust «Vanalinna Studios» lavale toodud B. Brechti «Svejk II maailmasõjas». On ju teada,

et sõja ajal üksnes ei tapeldud vihaselt, vaid armastati, valetati, isegi reedeti ning visati ka nalja. Hea nali ja krõbe sõna alandabid inimestes pinget, aitavad üle saada väsimusest ja masendusest. Aga kavalusega võis ka vastast lüüa, seista vastu fašistliku režiimi nõmedustele, mida Svejk meile toredasti näitab. Mulle jäi lavastus meelde kui sõnum kokkukuuluvustunde jõust. Äärmises hädaohus peavad inimesed kokku hoidma. Inimlikku soojust, isegi kodutunnet õhkus I vaatuse kõrtsistseenidest, vastukaaluks okupatsiooniaja kõledusele. Vaadatava ansambli moodustasid kõik «Kariika» kõrtsi alalised kunded, keda väikesel isikupärase aktsendiga toonitasid näitlejad A. Eelmaa, J. Karindi, M. Palm, R. Mets, eriti säravaks mängis aga I. Aru kõrtsiperenaise Kopecka. Ehkki lavastuse lõpp tundus mõneti magusavõitu, oli loo mõte võib-olla selles, et küll kitsikuses ja alanduses elavat, aga oma minevikku austavat ja tulevikku uskuvat rahvast ei saa teisele rahvale allutada. Svejki juhumus, mis üsna sage-

A. Dudaravi «Reamehed» TRA Draamateatris (lavastaja M. Mikiver). Buštets — Toomas Urb, Dervojed — Mikk Mikiver, Dugin — Evald Hermaula.

G. Vaidla foto





B. Brechti «Švejk Teises maailmasõjas» «Vanalinna Studios» (lavastaja R. Baskin). Baloun — Aleksander Eelmaa, Švejk — Mati Rebane.

H. Saarne foto

li hoopistükki varjatud kavaluseks osutus, oli tuntavaks vastukaaluks teadlikule toorusele ja nõmedusele.

Kas lavastuses sündis ka uus ja meelde jääv Švejk seniste kõrvale? Publik ja ülevaatuse žürii võttis M. Rebase heatahtlikult vastu. Erilist näitlejaorgaanikat nagu pole, aga nendes etendustes, kus peaosaline väga ei püüdnud väliselt Švejk olla, vaid kinnitas seda vaikse, kuid aktiivse kohalolekuga, pani M. Rebane meid oma Švejkisse uskuma. Päris terviku tunnet lavastus siiski ei jätnud, võib-olla II vaatuse sisulise lõpetamatuse ja mõningase ebamäärasuse tõttu, mis ikkagi hinge peale jäi.

Üleminek sõja kujutamisel sõja mõistmisele poliitilises ja klassipoliitilises tähenduses, sõjasündmuste mõtestamisele, inimsaatuste kujunemise näitamisele eesliinil, tagalas ja okupatsiooni all on näidendite kirjutajate ette seadnud raskemad kunstilised ülesanded kui varem. Ahenenud on sõjast kirjutavate autorite ring. Heade näidendite nappust tunti kõigis nõukogude teatrites. A. Dudaravi «Reamehi», mis, nagu väidavad asjatundjad, pole dramaturgiliselt just šedööver, lavastati tähtpäevaks rohkem kui 100 teatris. Režissöörid valivad väga põhjalikult temaatilist repertuaari, sest vastutus juubeliks valmistumisel on alati suur. Kui oma mõtetega ja kavatsustega haakuvat näiden-

dit ei leita, pöörduvad lavastajad muude kirjanduslike algmaterjalide ja dokumentaaltekstide instseneerimise teele. Teatrite Valitsuse repertuaarikolleegium püüdis meie vabariigi autoreid aktiveerida näidendivõistluse kaudu, et saada sõjaainelisi lavateoseid; seitsmest temaatilisest näidendist ei pakkunud aga professionaalsetele lavastajatele huvi üksi. Kujuneski nii, et meie ainus temaatiline näidend, mis hästi haakus tänavuse juubeliga, on J. Kruusvalli «Pilvede värvid» TRA Draamateatris, mida teist hooaega edukalt mängitakse ja mille lavastaja M. Mikiver on saanud mitmeid preemiaid.

Ka M. Mikiver kirjutas romaanile «Sõja jalus» uue dramatiseringu. Lugu on TRA Draamateatri repertuaariplaanis, lavale tuleb siiski hiljem.

Teine sõjalugu eesti ainetel ja eesti autori instseneeringus mängiti maha RAT «Vanemuises». J. Peegli fragmentaariumi «Ma langesin esimesel sõjasuvel» seadis teatri jaoks kokku ja lavastas K. Ird. Lavastus valmis juba 1979. a. äsja lõppenud hooajal taastati see mitme uue näitleja juurdetoomisega. K. Irdi lavastajatöö ja huvitav ansamblimäng on omal ajal kiituse ja preemiad kätte saanud. Lisaksin siia muljed ülevaatusel nähtud etendusest. «Ma langesin esimesel sõjasuvel» püüab meile nähtavaks teha eesti väeosade lahingumarssi, sõdurite ja kohalike elanike suhteid ja vähemalt lavastuse algpäevil kõmatas laval ka peaaegu ehtne suurtükipauk. Ometi hakkab sõna ja mõte kandma ning vaataja muutub tähelepanelikumaks siis, kui mehed maha istuvad, igapäevaseid ja igavesi asju arutama hakkavad või kui A. Tomminga Ruudi mõne vembu välja viskab. Hästi on ansambelisse sulanud ka J. Lumiste, kujudades tõsise ja mõtliku Jaan Tamme. Kujunev mõttepeinge katkes aga liiga tihti välise tegevuse, sõja enda näitamise tõttu. Kaheksakümnendad aastad on tõesti midagi muud kui seitsmekümnendad!

Rakvere Teater võttis mängukavva Ü. Tuuliku romaani «Sõja jalus» instseneeringu. Romaan on tõlgitud paljudesse keeltesse ja kannab tänapäeva jaoks olulist sõnumit, kuid pole eriti tänuväärne algmaterjal näidendi kirju-



tamiseks. Rakveres tegi lavavariandi R. Trass. Ta kirjutab ise uue teksti esimese vaatuse jaoks, püüdes avada praeguste noorte tunnetuslikku teed sõjaaja traagiliste sündmuste mõistmisel. Lavastus jaguneski nagu kaheks raskesti ühenduvaks osaks nii teksti sisukuselt, kirjanduslikult tasemelt kui ka lavastuslikult. Teatri uute noorte näitlejate entusiasmi ja sarm kujundas R. Trassi oskuslikul juhendamisel «Oh meid mere terida» siiski huvitavaks ja pinget hoidvaks teatriõhtuks, kus ei puudunud ka emotsionaalsed tõusud. I vaatuse lõpp läheb juba tõsiseks. Ootamatu kujundusega ja askeetlik II vaatuse haarab sõnajõuga ja näitlejate sugestiivsusega. Kogu trupp mängis ühtlaselt, eriti jäid meelde K. Tamm, R. Toots, T. Pabut. Lavastus on praeguseks oma esialgse värskuse kaotanud, seda ka osatäitjate vahetumise tõttu, kuna kaks noort näitlejat kutsuti aega teenima Nõukogude armeesse. Eriti annab tunda M. Tabori puudumine. Kohati märkasini ülevaatuse etendusel Tallinnas väsimust. Kas mitte liiga ruttu, näitlejate noorust silmas pidades? Lavastust on küll hooajal palju mängitud, sest «Oh meid mere terida» oli üks vähestest lavastustest, mis valmis juba Eesti NSV vabastamise 40. aastapäevaks. Muude suurte ja väikeste mängupaikade kõrval oldi ka Saaremaal ja Sõrves. Sealne vaataja võttis lavastuse omaks, mis on teatrile parim tunnus.

Instseneeriti ka teiste rahvaste proosateoseid. M. Undi dramatiseeritud L. Feuchtwangeri «Vennad Lautensackid» kujunes K. Komissarovi lavastuses hooaja suursündmuseks Eesti teatrielus. Mis eelmisel hooajal Vene Draamateatris poolikult realiseerus (J. Fučiku «Inimesed, ma armastasin teid»), selle tegi K. Komissarov tasa käesoleval aastal. Kriitikas on juba mainitud, et K. Komissarov tõestas oma meisterlikkust uuel tasemel. Oskuslikult kasutades lavatehnikat, mis «Ugalas» on vabariigi parim, kujundust, liikumist, valgust, lisas lavastaja siia hea töö näitlejatega. Etendus on tavatult pikk, igav ei hakka hetkekski. Keskne on suurroll T. Kargilt, kes Oscar Lautensackina kogu etendust oma meisterliku improvisatsioonilise mänguga rikastab. Rõõm-

sa üllatuse valmistas Hansjörgina R. Ränni, kes nii mõnelgi etendusel on suutnud T. Kargile olla võrdväärne partner. Huvi äratav E. Kose osalahendus — M. Proelli saatanlikult kaval naeratus, kui ta Hitlerile aina omi lahendusi «sisse söödas», peegeldab suurepäraselt seda, kes tegelikult fašismi võimule upitas ja hiljem (teatava ajani) tegelikult asjade käiku juhtis. Põnevad olid E. Kose stseenid Ü. Vihmaga. Ajalooliselt täpse ja samas groteskselt karikeeritud Hitleri kujundas R. Malmsten.

M. Undi teine väga huvitav instseneering valmis V. Bökavi jutustuse «Sotnikav» ainetel. Noorsooteatri väikeses saalis tõi M. Unt selle ise lavale pealkirja all «Likvideerimine». Pisilava napp võimalusi leidlikult kasutades saavutasid kunstnik (P. Torga) ja lavastaja lummava vaatepildi. Erilise tähenduse saavad etenduses omaaegsed sõjalaulud, mille südamlikkus, huvitav nüüdisaegne arranžeerung ja A. Otsa siiras, vägagi mõjuv esitus moodustasid terava kontrasti laval toimuva inimtragöödiaga. Võib-olla just seda kontrasti tajudes tekkis esimest korda küsimus: ons meil õigust sõjasündmuse käsitleda kunstivahenditega, kas me ehk ei ilusta sõda, kas mälestustes ei muutu olnud koledused millekski ülevaks? Vastust ei ole, vastutab kunstnik, tema südametunnistus ja loomingukreedo. Mulle tundub, et žürii ette tuli «Likvideerimine» veel pooltoorena (esietendus!). Peaosaliste T. Lõhmuste (Sotnikav) ja T. Oja (Rõbak) rollidest pole kõike kätte saadud ja näitlejate endagi võimete tagamaad on suuremad. Liiga ruttu saab selgeks, kuhupoole kaldub Rõbak, tegelaste suhted vanglastseenides võinuksid olla huvitavamad. Täpse, isegi efektse kuju lõi T. Kark reeturist uurijana, ka R. Oja ja V. Kanguri nappide rollide väline joonis tundus olevat huvitav. Lavastuse valmimine oli seotud mitme ümbertegemisega, esietenduse eel oli õhkkond teatris ja Teatrite Valitsuses päris närviline. Esietendusel jäigi lavastuse lõpp ebamääraseks. See, mida M. Unt väitis end taotlevat, ei jõudnud selgesti vaatajani. M. Undil paistab olevat nii palju otse-, kõrval- ja tagamõtteid, et nende realiseerimine teatrivahenditega kipub sasipuntrasse minema. Usutavasti 47

kasvab tükk järgmisel hooajal. Zürii andis lavastusele tunnustava hinnangu.

Ainukese lastele ja noorukitele mõeldud temaatilise lavastuse tõi tähtpäevaks välja RAT «Vanemuine». K. Ird lavastas V. Katajevi «Polgu poja». Omaaegset väga populaarset näidendit on viimasel ajal harva mängukavva võetud. Mõnes teatris on kasutatud uuendatud dramatiseeringut, et seda iseenesest südamlikku ja haaravat lugu sõjakeerisesse jäänud poisist tänapäevastada, muuta vastuvõetavaks praegustele noortele. «Vanemuine» sai «Polgu poja» repertuaari võtta ainult sellepärast, et teatris on K. Neem. Näitlejanna löi vah-

va poisit kuju, kelles oli südikust ja südamlikkust. Jõuetu ja väsinud oli K. Neeme partner H. Kaljujärv, seepärast jäid etenduse kandvamad stseenid ühepoolseks. Ka etenduse tempo oli valitud liiga aeglane. Saalitäis koolijütse Tallinnas muutus aga kohe tähelepanelikuks, kui tegevus käivitus või dialoog kandma hakkas. Muide, lavastuse nõrgim stseen — sakslaste staabi vallutamine — veenis züriid lõplikult «papist sõja» võimatuses tänapäeva teatrilaval.

*L. Feuchtwangeri «Vennad Lautensackid» Viljandi «Ugalas» (külalislavastaja K. Komissarov). Hitler — Rein Malmsten, Oskar Lautensack — Tõnu Kark (külalisena).*

*E. Veliste foto*





Pärnu Draamateatri egiidi all esinesid seekord lavakunstkateedri III kursuse üliõpilased, kes mängisid B. Brechti sõjavastast mõistujuttu «Mees on mees» I. Normeti lavastuses.

Hea dramaturgia nappus sundis teatrid pöörduma ka montaažide, lavakompositsioonide poole. Vene Draamateatris valmis peanäitejuht N. Seikol teatraliseeritud etendus «Kogu allesjäänud eluks», kus kanti ette katkendeid temaatilistest näidenditest, saadetuna muusikast ja liikumisest. Ehkki kaasa tegi peaaegu kogu näitetrupp ja tekst oli huvitav ning poliitiliselt lõõv, kujunes lõpptulemus liiga agitpropilikuks, vaid väliste vahendite abil sõnumi vormistamiseks. Nukuteatri kava «Olgu jääv meile päike», mille pani kokku R. Agur, esitati, vastupidi, väga tagasihoidlike vahenditega, ilma välise ekspressiivsusega. Koolilastele mõeldud mõtiskluses sõjast, rahust, õnnest ja kodumaast kasutati kutseliste kirjanike teoste kõrval õpilaste omaloomingut, mis andis kavale iselaadi hinguse. Siiralt ja mõjuvalt esitas laule U. Alender, erakordselt huvitav oli etendusse lülitatud R. Rannapi fantaasia teemal «Olgu jääv meile päike» (lindilt). Tundub, et R. Aguri askeetlik vorm tõsise mõtte edastamiseks praegu-

V. Bökavi — M. Undi «Likvideerimine» Noorsooteatris (lavastaja M. Unt). Demtšihha — Hilja Varem, Sotnikov — Toomas Lõhmuste, Rõbak — Tõnu Oja.

G. Vaidla foto

V. Katajevi «Polgu poeg» «Vanemuises» (lavastaja K. Ird). Vanja Solntsev — Kersti Neem (keskel).

Ü. Laumetsa foto





B. Brechti «Mees on mees» Lavakunstkateedri XII lennu diplomilavastusena (lavastaja I. Normet).

J. Tensoni foto

sele rahutule koolilapsele õigustas end. Pärnu Draamateatris pani luule- ja laulukava kokku P. Pedajas. R. Valgre ja J. Kaplinski loomingul põhinev «Tervitus tulevikku» teatri väikeses saalis kujunes meeolukaks teatriõhtuks.

Suure Isamaasõja teemat kandsid mitmed lavastused varasematest aastatest. TRA Draamateatris on publikuhuvi jätkunud V. Rasputini «Ela ja mäleta» etendusele, mille dramatiseeris ja seadis lavale R. Trass. «Vanemuise» repertuaari kuulub V. Arro «Kõrgeim määr» R. Kretšetova korralikus lavastuses. A. Tšervinski «Minu õnn» tuli välja kahel laval, Vene Draamateatris ja Pärnus, viimases ka A. Dudaravi «Õhtu» (mõlema lavastaja I. Normet). Repertuaaripildi muutsid huvitavamaks fašismi-, imperialismi- ja sõjavastased J. Fučiku «Inimesed, ma armastasin teid» Vene Draamateatris (lavastaja K. Komissarov), J. Patricki «Grupipilt» (R. Baskin), D. Katzi «Kolme peaga Buddha» (külalislavastaja R. Hiltunen) «Vanalinnas Studios». Nukuteater mängib mitmendat hooaega Y. Kokko—J. Sanga «Pessit ja Illuusiad» (lavastaja R. Agur). Eeloleval hooajal on Noorsooteatri repertuaari kinnitatud J. Saare «Valge tee kutse» — selle lavaloo Raimond Valgrest lavastab K. Kilvet, muusikat teeb ansambel «Hampelmann».

Piiritledes ülevaatuses sisu I s a m a a

sõjas nõukogude rahva poolt saavutatud võitu kajastavate lavastustega, tõstis zürii (esimees J. Viller) nende hulgast esile kolm: «Reamehed» TRA Draamateatris, «Pihtimuste öö» Vene Draamateatris, «Likvideerimine» Noorsooteatris. Kõik kolm on huvitavad, omanäolised ning vaatavad jälgisid neid suure kaasaelamisega. Parimaks hinnati M. Mikiveri lavastatud «Reamehed». Arvan, et see töö on lavastaja viimaste aastate üks suuremaid õnnestumisi, millele seekord lisandub ka M. Mikiveri huvitav osatäitmine Dervojedina. Näidendi tegevus toimub küll veel sõja lõpupäevil, kuid reameeste mõte on suunatud tulevikku. Kuidas elada edasi, millise hingelise pagasiga; kuidas sünnitada lapsi, et nad juba emapiimaga ei võtaks ellu kaasa sõjakolledusi, vihkamist, leina ja nuttu, kuidas külvata põldu ja armastada — nendele küsimustele peavad vastuse leidma praegused sõdurid, homsed rahuaja kodanikud. Lavastuses on mitu suurt tõusu: Dugin (E. Hermaküla) — Soljanik (U. Kibuspuu), Dugin — Veera (M. Lill), Dervojed (M. Mikiver) — Naine (I. Ever) jt, mis ei lase tähelepanul hajuda. Selle lavastuse näitlejapreemia anti üksmeelselt E. Hermakülale. Zürii liige, erupolkovnik I. Paul ütles, et niisuguse komandöriaga, nagu laval oli E. Hermaküla, läheks iga sõdur lahingusse, ka kõige raskemasse. Olen näinud kolme «Reameeste» lavastust, nende hulgas ka Balti teatrikevadel peapreemia saanud J. Kupala nimelise Valgevene Akadeemilise Draamateatri oma. Jagan Leedu teatrikriitiku I. Veisaite arvamust, et M. Mikiveri lavastus oli neist parim.

Teine tugev lavastus valmis N. Seiko käe all Vene Draamateatris. L. Vellerand on andnud lavastusele üksikasjaliku hinnangu («Rahva Hääle» 2. VI 1985), seepärast märgin vaid rahulolu ja rõõmu, mis valdas Teatrite Valitsust «Pihtimuste öö» vastuvõtul. N. Šeiko tõestas, et ta lavastajaampluaa polegi nii kitsas, nagu mõnikord arvatud. Mitmed näitlejad löid meelde jäävaid rolle, eriti L. Ševtsov, B. Troškin, H. Contreras, V. Klassen, V. Rudov, J. Vlassov, S. Orlova jt. Kahjuks oli teatris asjatut saginat ajal, kui otsustati teose kavvavõtmine. Näidend



A. Arbuzovi «Pihtimuste öö» Vene Draamateatris (lavastaja N. Seiko). Gisting — Leonid Sevtsov, Glebova — Svetlana Orlova.

D. Prantsu foto

annab siiski väga häid mänguvõimalusi suurele hulgale näitlejatele, teose mõtte-laeng väljub ajastu piiridest ja kõlab väga aktuaalselt praeguses maailmas. Žürii andis parima lavakujunduse preemia teatri peakunstnikule Tiiu Tepandile. Lihtne, leidlik, seejuures suursuguselt mõjuv lavakujundus jättis palju tegevusruumi näitlejaile, laval ei olnud midagi liigset. Žürii eripreemia pälvis F. Matt erakordselt täpse kunstilise teostuse eest. F. Matti tööd on ju varemgi silma paistnud ja preemia nagu võtab kokku selle oskuse ja hoole, mille kunstnik on oma töödessa pannud.

Lisaks E. Hermakülale, kes sai preemia Dugini osa eest «Reameestes», pälvisid näitlejapreemia veel K. Neem Vanja Solntsevi osa eest «Polgu pojas», T. Kark Oscar Lautensackina lavastuses «Vennad Lautensackid», A. Ots esinemise eest «Likvideerimises» ja M. Rebane Švejki osa eest lavastuses «Švejki II maailmasõjas».

Sisuka osavõtu eest ülevaatuses andis Kultuuriministeerium oma aukirja K. Irdile, M. Mikiverile, N. Seikole ja R. Agurile.

Kokkuvõttes võibki väita, et Eesti teatrid tähistasid sisukalt ja kunstiliselt kaalukalt võidu 40. aastapäeva. Nii-suguse järelduse tegid Kultuuriministeeriumi kolleegium ja ülevaatuses žürii, kuhu kuulusid R. Kiudmaa, I. Paul, E. Laks, O. Utt ning M. Kubo. Juba

ainuüksi autorite valik (A. Arbuzov, V. Katajev, V. Rasputin, A. Dudarav, V. Bökav, V. Arro, J. Peegel, Ü. Tuulik, B. Brecht, L. Feuchtwanger jt) näitab teatrite süvenenud lähenemist fašismi- ja sõjatemaatikale. Lavastasid teatrite peanäitejuhid (K. Ird, M. Mikiver, K. Komissarov, I. Normet, R. Trass, R. Agur, N. Seiko), suured ja õnnestunud rollid olid näitlejatel (I. Ever, M. Lill, M. Mikiver, E. Hermaküla, U. Kibuspuu, R. Malmsten, E. Kose, T. Kark, K. Neem, R. Atlas, H. Peep, E. Aavik, A. Tommingas, J. Vlassov, L. Sevtsov, H. Varem, I. Aru, H. Toompere jt), rõõmsu tegid paljud head noorte osatäitmised (K. Tamm, T. Urb, M. Visnapuu, Ü. Vihma, A. Teneta, üliõpilane P. Oja jt). Tänu tõsisele suhtumisele kujunesid mitmed lavastused hooaja tippündmusteks ning mõni neist jääb üle hooegade meelde.

Lõpuks veel üks mõte. Teatrielu praktika kinnitab üha, et lavastajad võtavad ilmselt edaspidigi mängukavva proosa-instseneeringuid. Kui tulemus on hea, pole niisuguse praktika vastu midagi. Arukas näib olevat dramatiseringute tellimine neilt, kellel see tõesti õnnestunud on. Praegu püüavad lavastajad seda tööd ise ära teha, kuid liiga sageli kesise tulemusega, ega lavastuski tule siis hästi välja, hoolimata headest kavatsustest. Võib-olla korraldada võistlusi? Nii või teisiti toimides olgu tingimuseks see, et huvitav kirjandusteos ei muutuks teatris primitiivseks ümberjutustuseks, vaid kujuneks iseseisvaks kunstiteoseks konfliktide sõlmituse, täpselt haakuvate karakterite, dialoogi, suhete arengu ja sügavusega. Genisest sihikindlamat tööd ootame kirjandusala juhatajailt. Seekord jäi nii mõnelgi teatril repertuaarivalik viimasele tunnile.

Ning lõpuks on meeldiv märkida, et ajakirjandus arvustas õigeaegselt ja põhjalikult paremaid võidu 40. aastapäevale pühendatud lavastusi. Sellest hoolimata olen veendunud, et niisuguste lavastuste nagu «Reamehed» ja «Vennad Lautensackid» kunstiline struktuur ja näitlejate meisterlik mäng vajavad professionaalsete kriitikute poolt veelgi põhjalikumalt käsitlemist. Sest nende kunstiteoste iga ei lõpe tähtpäeva möödumisega.

# Shakespeare Nukuteatris ja «Ugalas»

PAUL-EERIK RUMMO

Shakespeare on Shakespeare — üks konkreetne näitekirjanik, kes on kirjutanud need ja need näidendid —, ja Shakespeare on ka SHAKESPEARE, midagi kehastunud Teatrikunsti Kui Nii-suguse taolist, vähemalt euroopa kultuurisfääris. Seetõttu on otsekui prestiiži asi, et midagi temalt ikka ja alati laval oleks, kui tahame pidada ennast selleks, kelleks me end loodetavasti pidada tahame. Iseenesest on niisugune arvamine ju pisut kramplik, ning teeb veel sedagi paha, et piiratud võimaluste juures võtab meilt aega ja jõudu, millega võiksime laiendada oma tegevust silmaringi teistessegi suundadesse, kus niisamuti leiaksime suurt ja euroopalikku, kuid meile seni Shakespeare'ist hoopis vähem või üldse mitte tuntut. Kuid viimati öeldu pole muidugi argument üha uute ja uute võimalike Shakespeare'i-lavastuste vastu, eeldusel, et neid on tõesti väga tahetud teha, et neid on käima lükanud mingi tugev seesmine impulss. Saab ju suur ja elav teater realiseerida oma suurust ja elavust, mängides praktiliselt peaaegu ükskõik mida, saati siis Shakespeare'i või mõnda muud äraproovitud vägevast autorilt — viimaste puhul mõistagi ainult siis, kui saadakse üle judisevast aukartusest ning selle pahu-polest, lapsikust üleolekutundest (või viimase bluffivast teesklemisest ülekom-pensatsiooni mõttes).

Niisugused võiksid olla postulaadid, asudes vaatlema kaht Shakespeare'i tragöödia lavastust, mis praegu eesti teatrite mängukavas on: Nukuteatri «Romeot ja Juliati» ja «Ugala» «Hamletit» (mõlemad esietendunud 1984. a sügisel). Ning juba esimese mulje põhjal võib öelda, et need kaks põhinouet on mõlemal puhul täidetud: omavolitsevat üleolekut seekord ei demonstreerita, aumbki lavastus on piisavalt teksti- ja autoritruu, ning ka tunnet «oo, Shakespe-are!!» ei tükita sugereerima. Tohime

vist öelda, et normaalne asjalik suhe selle autoriga on meil tänaseks põhi-mõtteliselt saavutatud. Küsigem edasi, mida konkreetset on just seekord Shakespeare'ilt saadud oma teatritegemise heaks ja vaatajate rõõmuks?

Ehk teisiti sõnastatult: miks just üks või teine tükki on mängukavva võetud?

Nukuteatri puhul näib asi olevat enam-vähem selge. Teatri soov hõlmata oma vaatajaskonna hulka ka täiskasva-nuid on juba mitu aastat ilmne ning ka teatrijuhi poolt avalikult deklareeritud. Shakespeare oma eespool mainitud sümbolse esinduslikkusega sobib selleks hästi: potentsiaalsel vaatajal ei tarvitse oma kõhklustes tunda, et lisaks tulemisele pupede ja tittede majja peab ta seal veel vaatama tont teab mida, tont teab mis nurgataguselt autorilt. «Romeo ja Julia» oma teatava lähedusega nukuteatrite põlismaterjalile, romantilisele muinasjutule, on omakorda õige valik, muuseas tänu sellelegi, et võrreldes sama autori mõne teise põhiteosega, on «Romeo ja Julia» struktuurilt lihtsam ja ülevaatlikum, keeruliste kõrvalliinide, detailikülluse ja mõtteseoste rohkuse suhtes askeetlikum. Ka on ta küllalt hästi tuntud, vähemalt seda teab igaüks, et tegemist on kahe väga noore inimese õnnetult lõppeva armastusega kurjas maailmas. Ülemäärane jälgimispingutus («mis üldse juhtub?») on seega juba ette välditud ning ühtlasi heidetud potentsiaalsete vaatajate hulka nukrama lüürika õngekonks (lisaks M. Undi «Gulliveri ja Gulliveri» intellektuaalsele huu-

*W. Shakespeare'i «Romeo ja Julia» Nukuteatris (lavastaja R. Agur). Julia — Tene Ruubel.*

*«Romeo ja Julia» Nukuteatris. Rõdustseen. Julia (nukk) ja Romeo (nukk ja näitleja Hendrik Toompere), tagapool näha näitlejad Anu Presjärvi ja Heino Seljamaa.*

A. Tenno fotod



morile ja I. Trulli «Imelise imiku» nüüdis-olmesatiirile). Eleegiline lapsepõlvnostalgia oligi peegeldumas etenduse lõpul garderoobi minejate ilmetes ja omavahelistes repliikides.

Nukuteatri «Romeo ja Julia» (lavastaja Rein Agur) vormilist lahendust võib lugeda põhimõtteliselt õnnestunuks. Kunagine käre uuendusliikumine sirmivaba nukuteatri nimel on taandunud; seekord musta riietunult taas rohkem varju jäävate näitlejate ja nukkude vahel (pluss sümboolsed rekvisiidid) on jõutud vaherahu ja sünteesini, mida kujutavate kunstide eeskujul võiks ehk nimetada segatehnikaks. Eri tasandeilt pärinevad komponendid sobivad hästi kokku, eklektikatunnet ei tekkinud. Lavastusvõtete rakenduses häiris vahel pilku järjekindlusetus. Nii näiteks luuakse mängureeglid, mille hulka kuulub nukkude liikumine ühelt mängupoodiumilt teisele mitte läbi õhu, vaid näitlejate kätest *ad hoc* rajatavaid ühendusteid pidi. Sellel taustal omandab armunu sööstmine oma väljavalitu juurde ilmu a niisuguse silmeta, lausa läbi õhu lennates, suure kujundliku efekti. Kuid samas see lõhutakse räpakalt, lastes nukkudel kohati aukudest üle hüpata ka sisulise tähendusega. Seda laadi hoolimatust või näpuga esines üsna range semantikaga lavastuses veelgi, mis jättis mulje viimase lihvi andmatusest. Kas räägib see väsimusest või konkurentsipuuduse murest?

Nukud on iseenesest päris kenad ja ilmekad, kui neid vaadata kui skulptuure (kunstnik Rein Lauks). Miimilised ja muud liikumisvõimalused aga paistavad neil olevat liiga napid. Juba põhilahenduselt ei saa õnnestunuks lugeda paraku just nimategelasi kujutavaid nukke, eriti Juliat. Hingelise ja meelelise, naiseks puhkeva tütarlapse asemel näeme midagi puist, kaamet ja ristluist köökus olevat, mida on küll raske seostada suure armupalanguga. Pigem meenutab see rutiinset karikatuuri kuivast, pedantsest, eatust raamatupidajast, olles muu hulgas vastuolus ka näitlejanna (Tene Ruubel) noore ja võrdlemisi modulatsioonirohke häälega. Nii muutub Julia karakter ebamääraseks, nuku ilme ja liikumine jäta- vad kõige enam mulje ettevaatlikust, 54 kuivast kaalutlemisest ja — õnnetuse

korral — jõuetust hädaldamisest. Vaesevõitu on ka Romeo ja paater Lorenzo tehnilised võimalused (neid juhivad ja esitavad vastavalt näitlejad Hendrik Toompere ja Heino Seljamaa), samuti oodanuks suuremat liikuvust tormaka loomuga Mercutiolt (Harri Kõrvits). Nii juhtubki, et võimenduse leiab vana tuttav oht: iseenesest teemakohaselt vähene koomiline element hakkab lavastuses lüürilist, dramaatilist ja ülevat üle trumpama. Omas laadis vajanuksid ka viimased sama vägevast leidu ja ilmekat teostust (ja kindlasti ka nukkude abil, mitte ainult kujundlike rekvisiitide — mõgad — ja sümbolsete misantseenide tasandil), nagu on koomilises plaanis Amme (Piret Sikkil) paterdavad jalad (teise näitleja paljad käelabad).

Tunnustada tuleb näitlejate selget diktsiooni ja korrektset värsiesitust.\* Nagu teada, pole see meie teatrites kaugelki tavaline. Samas on see aga põhi, mis peab olema olema, et loota edasiminekut vabama ja varjundirohkema värss- ja (ja proosagi!) kõne suunas, ilma et see tooks kaasa kadusid arusaadavuses ja ilus. Kohati näis teksti hea jälgitavus olevat saavutatud psühholoogiliste nüansside vältimisel, niisiis teatava lihtsustamise hinnaga, kuid lugegem seda nukuteatri kui rohkete omade vahenditega mõjuva teatri omapära juurde kuuluvaks.

Mis aga kindlasti ei kuulu nukuteatri kui niisuguse sügavamasse omapärase, vaid meie konkreetse Eesti NSV Riikliku Nukuteatri tahtmatusse omapärna, on tema kitsas mänguruum koos kõige sellest tulenevaga. Lavakarp on väike: tööpoolest nagu karp. Hooti jääb asja enda asemel rohkem vaatama seda, kuidas näitlejad üksteisest mööda mahuvad. Ja mõnikord nad ei mahugi, kaskadöörlikust osavusest hoolimata. Toetagem Nukuteatri ammuseid taotlusi oma tööolude parandamiseks! Põhimõtteliselt on selle teatriliigi võimalused väga suured; praeguses olukorras saavad nii tegijad kui nägijad neist ainult esimese maigu suhu.

Kui nüüd veel küsida, mida andis Romeo ja Julia loole juurde just see, et seda esitati nukkudega? Siinkirjutaja

\* NB! Kontrollida ja ühtlustada tuleks aga nimeid hääldamist.



silmis ühe kummalise varjundi, mis võib-olla ei kuulunudki tegijate taotlusesse, aga tuli lihtsalt nende vahenditega kaasa. Nimelt see, et loo saatuslikkuse, vältimatuse efekt ühekorraga nii suurenes kui vähenes. (Meenutagem, et näidendi kurb lõpplahendus ei ole «Romeos ja Julias», nagu Shakespeare'i tragöödias sageli, iseenesest sugugi nii paratamatu nagu näiteks antiiktragöödiats: süžeeiliselt põhjustab Romeo ja Julia surma põhiliinide suhtes kõrvaline juhus, pater Lorenzo saadiku mittejäudmine Romeo juurde Mantuasse olukorda selgitama.) Näitlejad mängitavad nukke, nende nägudel on täiskasvanu leebe ja etteteadev ilme laste toimetamise jälgimisel. Aga näe, nad mängitavad nukke millegipärast edasi, ja ikka just sellesamas suunas! Miks nad seda teevad? Just nagu mingi suurem jõud käiks veel nendestki üle. Aga võib-olla neil polegi nukkudest niisamamoodi kahju, kui oleks omasuurustest ja -sugustest? Ning kui nukud on lõpuks surnud, ei taba vaatajat ei ränk masendus ega vägev katarsis, vaid samasugune pehmelt üleolev kaastunne nagu ehk putukate puhul: oh rumalad väiksed nukud, kõik see oleks võinud ju hoopis teistmoodigi minna..., aga teiesuguste iseseisvustute puhul võib-olla ka mitte. Natuke nagu jumala tunne. Või ka midagi veinise ja meeleolumuusikasse kuuluvat. Et tegemist on küllap kõige nukrama ja mahedama teosega Shakespeare'i üldiselt vere-, rusuva masenduse ja barokkientetavalt suurte paisutuste rohkes tragöödiadialoomingus, pole selline toonivalik materjaliga vastuolus.

«Ugala» «Hamleti» kohta on siinkirjutajal väga raske mingit arvamust avaldada, sest nähtud lavastus, nii kurb kui seda pole ka öelda, ei kiskunud põrmugi kaasa. Ehk selle kirjutise alguses püstitatud küsimusele vastust otsides: jäi mõistmatuks, miks on see näidend parajasti mängukavva võetud.

Leplik hinnang, mille järgi on hea juba seegi, et tähtis klassikateos (mis pealegi kuulub koolide õppeprogrammi) üldse laval on ning enam-vähem selgelt maha kõnelduna võimaldab laiskadel või ülekoormatud koolilastel raamatu lugemata jätta — see kuulda olnud hinnang on nüüd küll liiga leplik. Kui

mitte lausa ekslik. Sest «Hamlet» oma intellektuaalses keerukuses ja totaalses mõistatuslikkuses on siiski kõike muud kui nn isemängiv tükk.

Kuidas on lugu põhjendusega, et näitlejail ei jookse mingil juhul mööda külgi maha lähedane kokkupuude suurteosega niisuguse erudeeritud inimese eestvõttel, nagu seda on seekordne külalislavastaja, teatriteadlane ja kriitik Rimma Kretšetova? Jah, uskuda võib. Teadmisest on kasu kõigil inimestel. Kuid vaatjana tahaks siiski ka ettevalmistusprotsessi tulemust näha. Ja niipalju kui oskan endale kujutleda näitlejaloomust — kas ei ihka see ikkagi praktilist, mängu (ka tunnetus- ja mõistmisvahendina), mitte niipalju arutlemist ja kaalumist ning lauataagust fantaseerimist (ja seejärel vabalt ekslema laskmist)?

Lootkem, et «Hamleti» prooviperioodil talletatud vaimsed väärtused hakkavad edaspidi muis mängudes vilja kandma — see ei pruugi tõesti mitte olla ülikiire protsess. Aga «Hamleti» lavastus ise? Jah, näkkukargavat agressiivset maitsetust või muud selletaolist küll polnud, selles mõttes on asi intelligentne, kuid selles mõttes intelligentne on «Ugala» teisedki lavastused. Puudus aga ka läbiv kontseptsioon, selgejooneline struktuur (või selle huvitav puudumine), köitev atmosfäär. Etendus mõjus loiult, ehkki tempo ei olnudki liiga aeglane ega näitlejad füüsiliselt liiga lodevad. Kõige kohal hõljus ebamäärasus. Paaril puhul, näiteks Osricu stseenis, oli ilmselt rahuldutud esimese pähekargava lahendusega, mis jälle räägib kas väsimusest või eneskriitikata käegaloomisest.

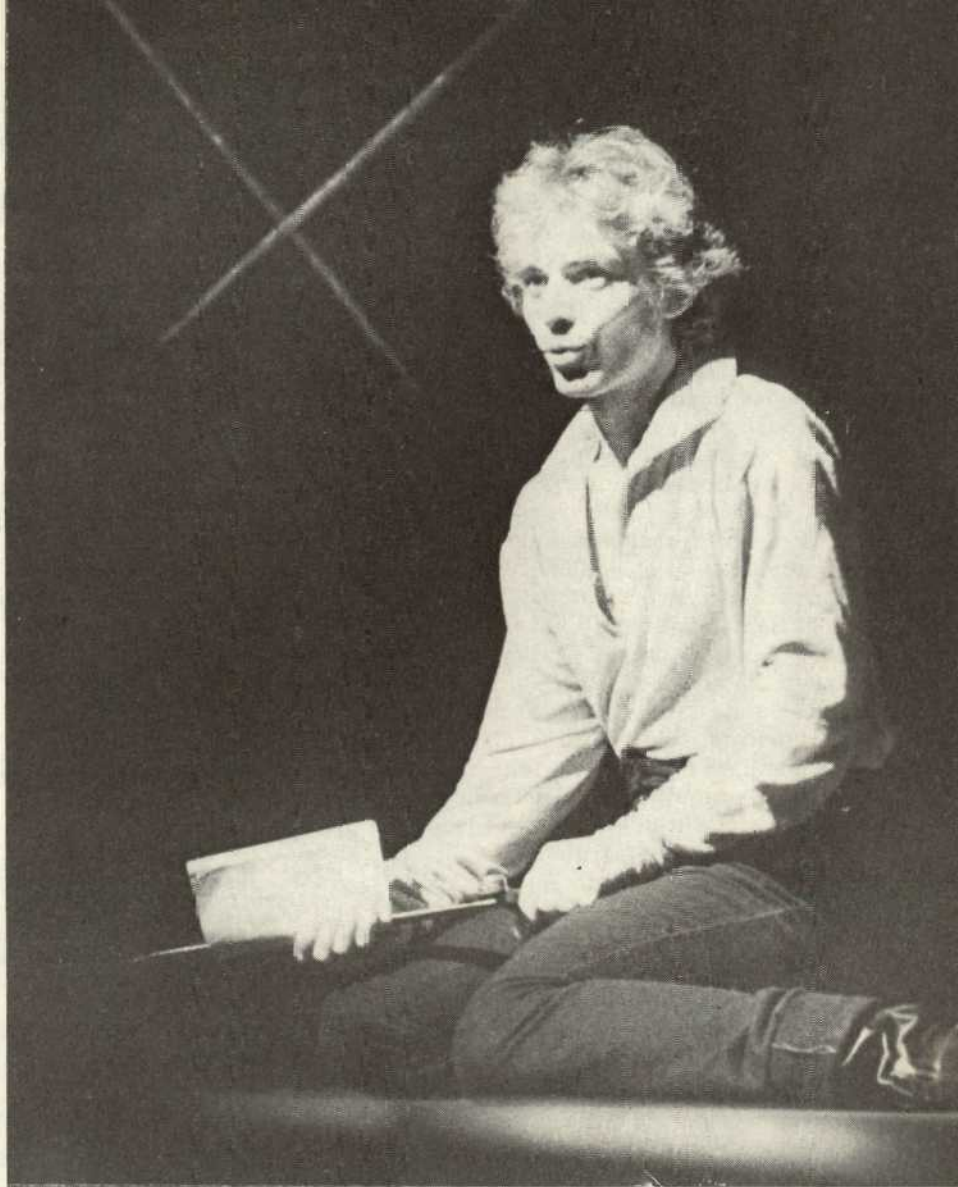
Kui ülesanded on segased, hakkavad eriti silma torkama taseme erinevused näitlejate professionaalses ettevalmistuses või ka andes ja kogemustes. Kõvem käsi veab end ikka kuidagi välja ning jõuab ridade vahelt märku anda ka oma isiklikust huvist või huvipuudusest, kehvema kooliga näitleja, kui tal ei ole ees raudset rada ja kõrval oskajat näitejuhti, kes aitab tal oma tugevused välja mängida ja nõrkused ära varjata, jääb omadega häтта. Trupi ehmatavalt kõikuv tase — ja seda vaid kümme konna näitleja juures, kellega terve «Hamlet» on seekord lavale toodud — oligi vahest 55

mõtlemapanevaim mulje nähtud etendusest. Printsibi vastu pole midagi: miks mitte rakendada kõrvalosades vaid paari-kolme näitlejat, kellest igaüks mitu rolli teeb. Kuid need peavad siis ju ka olema ekstraklassi mehed, ning üliselgete ülesannetega! Seekordsedki pole kõige nõrgemad (Riho Räni rändnäitlejana näiteks andis ühe eredama episoodi kogu õhtu ulatuses), kuid, nagu öeldud, vähese toetuseta jäädes oli neil võimatu tõusta kõrgemale heal juhul püüdlikust korrektsusest. Lisaks näis, et kõigisse peaosadesegi ei jätku võrdselt õppinud või vilunud jõude. Andres Tabuni faktuurilt sobiva sümpaatse Laertese puhul näiteks oli nähtud etendusel tunda oskamatust oma jõudu jaotada; väsimus saabus seal, kus pidanuks olema tõus. Viljo Saldre kohati huvitavaks muutuva Claudiuse põhienergia kippus aga siiski kuluma pingutatult selgele artikuleerimisele. Ophelia (Eha Undo) oli kas suunatud või ise suundunud maneersesse välisse ilutsemisse.

Nende puhul, kelle professionaalsus on väljaspool kahtlust, tahab tekkida küsimus selle raiskamisest sihitu lavastusega. Kahtlemata võib Andres Lepik anda huvitava Hamleti, midagi sellest välgatas hooti nüüdki. Kuid ilmne oli, kuidas tal tuleb põhiliselt läbi ajada isikliku sarmi ja nii noore tegija juures juba päris ohtliku asja — kujuneva isikliku stambi najal. Poloniuse puhul, keda on mängitud kas väga kavalana või väga rumalana või ekstsentrilise seguna mõlemast vastandist jne, jne, pole seekord ilmselt osatud mingit seisukohta võtta, mistõttu selle nime all on laval lihtsalt üks Rein Malmsteni nägu mees. Gert-rudi tõlgenduse kohta on lavastaja intervjuudest üht-teist lugeda olnud, kuid valvsate kõrvalpilkude mäng, mis on Leila Säälikule antud nende mõttekäikude kehastamise peaaegu ainsaks vahendiks, ei paista õieti juba poolde saaligi ära. Asja teatrikoolist tulnud noor Ülo Vihma sobib oma tüübilt hästi kõike-mõistvaks ja reserveeritud Horatioks,

*W. Shakespeare'i «Hamlet» «Ugalas» (hüüalislavastaja R. Kretšetova). Guildenstern — Riho Räni, Hamlet — Andres Lepik. Rosencrantz — Elmo Ainula.*





Hamlet —  
Andres Lepik.  
E. Veliste fotod

kuid konkreetsema eeltöö korral oluks ta küllap suuteline rohkemakski — kohati oli tema ja A. Lepiku vahel aimata hea partnerluskontakti eeldusi, mille väljarendamine oleks oluliselt rikastanud kogu lavastust.

TMK aprillinumbris Shakespeare'i komöödiate praegusi Eesti lavastusi vaadates kritiseeris Andres Heinapuu neid lavastajate omavoli pärast, millega on mindud — Shakespeare'i korralikult läbi lugemata — tema arvel omi asju ajama. Nagu nägime, vaadeldud tragöödiavastuste puhul seda etteheidet teha ei tule. Nukuteater ajab küll ilmselt kõ-

vasti ka oma asja, kuid Shakespeare jääb seejuures siiski ohvriks toomata. Oma asja ajamine ei seisne siin tekstikäsitluses, millega on jäädud traditsiooni piiridesse, vaid oma teatriliigile uute publikukategooriate otsimises. «Ugala» «Hamleti» puhul, nagu nägime, pole oma asja — tõlgenduse mõttes — praktiliselt üldse tunda. Teatrielulises mõttes — näitlejate teoreetiliseks ja üldhumanitaarseks harimiseks — võib-olla põhimõtteliselt ja tulevikule mõeldes on, kuid kas mõni teine menetlus selleks (mingi loengusari näiteks, väljaspool plaanilise lavastuse ettevalmistamist) ei oleks suurema kasuteguriga?

Teha mingeid üldistusi meie Shakespeare'i — kui traagiku — mängimise hetkelaadi ja -taseme kohta nende kahe lavastuse põhjal, mis on pealegi teostatud eri liiki teatrites, oleks vist küll narr. Peale surub end aga suurem üldistus — sellest samast faktist, et vaid kaks neid lavastusi ongi. Ja kui polnuks külalavastajate (paljus küll mõistetamatut) soovi lavastada nimelt Shakespeare'i ja nimelt «Hamletit», peaksime kõik omad üldistused rajama vaid nukkude kitsastele õlgadele. Isegi kui ütleme, et Shakespeare Shakespeare'iks, kogu oma suures juures on ta siiski ainult üks võimalus, jääme lõpuks nõutusse. Sest kui laseme silma eest läbi meie sõnalavastuste teatre terve praeguse mängukava — mida muudki sealt siis leiame kõrgpoeetilise maailmaklassika hulgast? Ei meenu rohkemat kui Strindbergi «Unenäo» (Jaan Tooming «Vanemuises») ja vahest ka Schilleri «Röövlid» (Mati Unt sealsamas) ning Kivi «Kullervo» (Draamateatris, külalavastajate Markku Savolainen). Kas see on juhus, või tahab niisugune olukord meie režissööride ja teatrite juhtide haarde ja lennu kohta midagi tõsisemat ütelda? ...

A. Heinapuu pani oma eespool mainitud komöödiavaatluse kahemõtteliseks pealkirjaks «Naljad Shakespeare'iga». Kas peaks siinsed muljeavaldused pealkirjastama umbes kui «Kurbmäng liiga vähese Shakespeare'iga» — üldisema viitega kogu meie praegusele teatripildile?

«Lucia di Lammermoori» ajalehekuulutus, milles Kuninglik Ooper tänab RAT «Estoniat» edukate külalisesinemiste eest.

## Teatrilavaga

A DAGBLADET Lordagen den 30 mars 1985

### NÖJEN

Gustav Adolfs Sång- & Kungsgårdsorkester

### OPERAN

Bilj 08-248240 info 08-203515

Lördag 30 mars  
Bilj och information 10-16.30

Gästspel av  
**ESTONIA TEATERN**

Kl. 18 ca 18.15 Utsått  
**LUCIA  
DI LAMMERMOOR**  
Donizetti

Operan tackar  
Estoniateatern för det  
framgångsrika gästspåret!

- 1 april 19.30 **Notknapparen**  
Lysnarplatser 5-15 kr  
2 april 19.30 **Vernissage**  
Operabaletten Fröken Julie,  
Opus 1. Lieder eines fahrenden  
Gesellen, Jeu de cartes  
(Balett) Fåtal biljetter  
3 april 19.30 **Così fan tutte**  
Fördägl. Maria Anna Höglan  
der Fåtal bilj.  
4 april 19.30 **Vernissage**  
5 april 18.30 **Parsifal**  
Dir. Heinz Fricke (gäst)

I dag kl. 10-16.30 börjar  
biljettförsäljningen till  
förest 8-13 april.

Direktförsäljningen på postkon-  
tor med skylten "Teaterbiljetter"  
börjar nu på onsdag, men av-  
hämtning av telefonbeställda bil-  
jetter kan ske omedelbart.

**ROLLBESÄTTNINGAR:**  
Se gårdagens annons!

Måndag 8 april kl. 18.30  
(Användags påsk)  
**FIGAROS BRÖLLOP**

Tisdag 9 april kl. 19.30  
**OPERALETTEN  
VERNISSAGE**  
Fröken Julie, Opus 1. Lieder  
eines fahrenden Gesellen, Jeu  
de cartes.

Onsdag 10 april kl. 19.30  
Höftonsbaletten  
**SÅ TUKTAS  
EN ARGBIGGA**

Torsdag 11 april kl. 19.30  
Fåtal bilj. 8-15 kr (St. ab. V)  
**COSÌ FAN TUTTE**

Freitag 12 april kl. 19.30  
**NOTKNAPPAREN**

Lördag 13 april kl. 12  
**PARSIFAL**

Lördag 13 april kl. 20 (Konsertab.)  
8-130 kr (parfakt 105 kr)  
**KONSERT PÅ  
STORA SCENEN  
TERESA BERGANZA**  
Vid flygeln  
Juan Antonio Alvarez Perajo

### DRAMATEN

Tele 670 680, riks 08/63 69 63

Kä 10-19

Ej avhämtade biljetter säljs  
från kl 11.00!

**STORA SCENEN**

I afton 18-20.10  
**TROLLKARLEN FRÅN OZ**  
31/3, 2, 4, 5, 10, 11,  
12, 13/4  
**KUNG LEAR**  
(3/4 Utsått) 13/4 Delv. ab.

**LILLA SCENEN**

I afton 19.30-21.00  
**HOLBERG  
I ORD OG TONER**  
Se separat annons!  
**DEN SVÄLTANDE KLAS-  
SENS FÖRBANNELSE**  
2, 4, 5, 9, 10, 11, 12/4  
**DET EGENDOMLIGA  
TROLLET** 31/3, 13/4

**MALARSÄLEN**

I afton 18.00-23.00  
**NATTVARDEN**  
(31/3 Utsått) 2, 4, 5, 9, 10, 11, 12/4

**FYRAN**

I afton 18- ca 19.30  
**TITANIS UNDERGÅNG**  
En teaterläsning 31/3  
**KASSANDRA**  
(2, 3, 4 Utsått), 4, (9 Utsått),  
10 (11 Utsått), 12/4  
Sista 8 gångerna!

Turné

I afton 18.00- i Eskilstuna  
**DEN SVÄLTANDE KLAS-  
SENS FÖRBANNELSE**

Guidade visningar lördagar  
kl 16.30. Förlöp i kassan  
INFORMATION 08/63 69 63

### STADSTEATERN ALLA SCENER

BILJETTERNA FINNS PÅ

STADSTEATERN

I GALLERIAN

## Stockholmis



Vaade Stockholmi Kuninglikule Ooperile.



«Mihhail Kalinin» Stockholmis.  
V. Eieri foto

KUNGLIGA TEATERN STOCKHOLM

Gästspej av

# ESTONIA – TEATERN i TALLINN

20 mars 1985

- ATTILIO ABBIADO NISKA BALLADER
- BORIS GODUNOV
- LUISA MILLER
- LUCIA DI LAMMERMOORE

Küalisetenduste buklett.

Esimene eesti professionaalne ooper, Evald Aava «Vikerlased», räägib sellest, kuidas muinaseestlaste laevad käisid sõjaretkel Rootsi kaubalinnas Sigtunas. Märtsikuu viimasel nädalal aga kinnitas Stockholmi sadamas otsad reisi-laev «Mihhail Kalinin», tuues Rootsimaa teatrisõprade südameid vallutama ligi 300-liikmelise «Estonia» teatri pere. Sellest sõidust on meie raadios, TV-s ja ajakirjanduses (eriti ajalehes «Sirp ja Vasar») olnud juba nii palju juttu, et midagi uut kõigele eelnevale on väga raske lisada. Hakata aga uuesti lahti harutama kõiki neid niite, mis ligi viie eelneva aasta vältel selle gastrolli teoksaamisel on ühte põimunud, pole lihtsalt enam vaja. Oluline on ju lõpptulemus: publik võttis meid enneolematult hästi vastu, kõik etendused läksid viimse kohani väljamüüdud saalidele, Kuningliku Ooperi erakordselt hea akustika oli nagu unelm koduteatri «kotislaulmise» tunde kõrval, ajakirjanduses ilmus nii enne kui ka pärast meie esinemisi väga palju materjale, meie elamise eest hoolitses liigutava tähelepanuga «Mihhail Kalinini» meeskond, meie proovideks ja etendusteks andsid oma parima kõik rootsi kolleegid.

Rahulikult sellele nädalale tagasi 59



Pärast «Lucia di Lammermoori» etendust.



Kuningliku Ooperi laval on kokku saanud Ilmar Moss, Eri Klas, Arne Mikk, Ooperi direktor Lars af Malmborg ja Ants Sõber.

mõeldes ilmnevad ka mitmed riskantsed momendid. Kui vaadata viimase kümne aasta jooksul Stockholmis esinenud küllalisteatrite repertuaari (need teatrid olid aga Leningradi Kirovi-nim. Ooperi- ja Balletiteater, Varssavi Suur Teater ja Berliini Riigiooper), siis — keegi nendest ei toonud kaasa üle 2—3 lavastuse. Meie aga näitasime proovipäevast loobumise arvel kuue päeva vältel viit erinevat etendust! Lisaks veel balletiõhtu Södertäljes ja mitmed solistide kontserdid. Me teadsime, et näiteks valgusrežiid ühe lühikese prooviga mingil juhul lõpuni viimistleda ei saa (keegi kriitikutest kirjutas hiljem, et «Estonia» etenduste välisilmes näib domineerivat hämar lava, kus valguskiirtega jälgitakse vaid peategelasi (!)), kuid ikkagi tahtsime näidata kõiki oma juhtivaid soliste kõige sobivamates osades ja see läks ka korda.

Stockholmi kultuurielu on väga intensiivne ja mitmekülgne. Kolm päeva enne meie gastrollide algust andis samal laval soolokontserdi Dietrich Fischer-Dieskau ja eelmisel õhtul esinesid Stockholmi Kontserdimajas «Viini Filharmoonikud» Lorin Maazeli juhatusel. Omajagu pinget lisas ka asjaolu, et enne meie esinemist toimus Rootsi ajakirjanduses lauldane diskussioon Rootsi Kuningliku Ooperi juhtimise ja viimase aja lavastuste üle ning sõnavõttud polnud just paitavad. Krister Malmström näiteks kirjutas: «Ooperiteater on juba mitmeid aastaid järjekordses kriisis, üldsust ei õnnestu petta ka priipiletite jagamisega. ... Üks peapõhjus, mis muudab etendused mittenauditavaks, on pidevalt katsed aktualiseerida vanemaid teoseid, viies nad üle teise ajastusse. Tavaliselt on sellised Rossini, Mozarti või Verdi tõlgendused saamatud ...» Erik Näslund arvab: «Lars af Malmborgi repertuaaripoliitika tõttu on ooperiteatri publik sügise jooksul vähenenud 15 protsenti. Ta alustas oma esimest hooaega viisil, mis meenutab enesetappu: Cherubini «Medeia», Bergi «Wozzeck» ja Straussi «Salome». Teosed, mis kõik üksikult teises repertuaarivalikus oleksid hästi mõjunud, aga üheskoos üksteist välja sõid.» («Svenska Dagbladet», 21. II 1985). Teravale arvamustevahetamisele andis omajagu põnevust veel juurde vahepeal teatavaks saanud fakt, et Eri Klas on kinnitatud uuest hooajast Kuningliku Ooperi peadirigendiks. Jne jne.

Igal juhul oli meil vaja kõikidel õhtudel anda oma parim, sest vaielda võib igal maal ja «ooperi ümber on alati käinud kuulujutte ning siiani pole olnud ühtegi teatrijuhti, kellele oleks õnnestunud ära teenida kõigi rahulolu», ütleb Erik Näslund oma eespool tsiteeritud artikli lõpetuseks.

Nüüdseks on ilmutatud kõik foto- ja filmilindid, tõlgitud arvustused ja sõnavõttud, millest igaüks lisab killukese suure ürituse mosaiiki. Kuid iga reisist osavõtnu hinges on veel midagi sellist, mida ei saa panna sõnadesse ega piltidesse. See on seletamatu rõõm oma teatri üle, oma rahva lennujõulise, rahvusvaheliselt arvestataval tasemel kultuuri üle. Kuid samal ajal sunnib iga õnnestunud esinemine hoolikalt analüüsima ka vajakajäämisi, uue põlvkonna pealekasvatamise probleeme, uue teatrihoone ehitamise küsimusi, sest elav teater ei saa kunagi valmis ja ainult veerevale kivile ei kasva sammalt.

## KUI VERDIT SUUDELDAKSE EESTI MOODI\*



Tiit Kuusik ja Eri Klas enne «Attilat».



Hendrik Krumm, Helvi Raamat, Arne Mikk, «Estonia» teatri omaaegne primadonna Ida Aav-Loo ning tema kunagine lavapartner Tiit Kuusik.



... Juba pikka aega on peetud loomulikuks, et Verdi muusika muutus seda õilsamaks, mida vanemaks ta ise sai. Selle mõtteviisi järgi on tema pika tee kunstiline kroon «Falstaff». Seepärast mängib traditsioonidest lugupidav ooperiteater meelsamini «Othellot» ja «Falstaffi» kui «Ernanit» ja «Luisa Millerit».

Aga nüüdisaegses muusikamaailmas — ja sinna kuulub ilmselt Tallinna «Estonia» teater — on hakatud hinnanguid ümber asetama. Uus itaalia dirigent Sinopoli teeb nii «Nabuccot» kui ka «Attilat» ja näitab, et täisvereline muusika on alati üle dramaturgilisest ning et suure plaadistamise ajastul on täiesti ilmne, et «Luisa Miller» on «Rigoletto» öde, mitte mingi eelproov.

«Estonia» teater tuli Stockholmi nii «Attila» kui ka «Luisa Milleriga». Et mõlemat ooperit etendati Rootsis esimest korda, oli juubeldus suur — nagu Verdi uue ilmumise puhul, keda Okasroosikese lossis Gustav Adolphi väljaku ääres eesti kombel suudeldi. Verdi oli taas armsalt elav (ehkki küll vaid kaks päeva).

Võib-olla oli «Attila» lavaline lahendus äärmise piirini vanamoodne ning külaliste koor liiga alamõduline, et stseene tõeliselt õigetes kõrgustes tõsta. Siin oli sädet Eri Klasi juhatud orkestri mängus ja stiilitunnet paljudel lauljatel, kellest tuleks esile tõsta 74-aastast hallipäist fenomeni Tiit Kuusikut, kes tegi lausa relviuks.

«Luisa Milleriga» näitas «Estonia», et itaalia traditsioonides on sügavust. Selles Schilleri-ainelises ooperis valdab Verdi juba kunsti maalida pööraste tundepuhangute «ekka vaikust ning see andis Eri Klasile võimaluse näidata, et ta pole üksnes jõudu täis dirigent, vaid ka mees, keda Kuningliku Ooperi orkester «Hovkapellet» kindlasti tere-tulnuks peab.

Paljud «Attilas» esinenud lauljad haarasid siin vaatajat uuesti: unustamatu baritoniklassik Tiit Kuusik, Hendrik Krumm päikeseloojangulises tenorisäras ja bassbariton Mati Palm, kelle hääles oli sädet ning lavalises tegutsemises suurt intensiivsust. Kaks head sopranit — Helvi Raamat «Attilas» ja Anu Kaal Luisa Millerina — tugevdasid veelgi muljet hästi kokku sobitatud ansamblist meie naabermajas ooperimaailmas.

LASSE BERGSTRÖM,  
«Ekspressen», 1. IV 1985

\* arvustused avaldatakse lühendatult.

Tiit Kuusik «Estonia» teatri kauaaegse tenorsolisti Arne Viisimaaga.

V. Eieri foto

**EESTI KÜLALISETENDUS  
KUNINGLIKUS OOPERIS  
LAULJASENSATSIOON «ATTILAS»**

Stockholmist võetuna on Tallinn meile kõige lähemal asuv ooperilinn. Kuid see asub riigis, mida me, nagu ka teisi Balti riike, liiga tihti unustame põhjamaade kultuurist rääkides nimetamata.

Meie, rootslased, oleksime oodanud eesti repertuaari suuremat osa, nüüd piirdub see vaid ühe teosega — kantaatballetiga «Eesti ballaadid». Arvestades 22 000-list eestlaskonda Stockholmis, lauldakse küll kolmest itaalia ooperist kahte eesti keeles.

Külalisetenduste raskuse lasub itaalia 1830.—1840. aastate bel canto-ooperil ja see võib tekitada hämmeldust. Iseenesest on selline repertuaarivalik põhjendatud, sest itaalia ooperikunst sai neis riikides, mis praegu kuuluvad idablokki, omaseks juba XVIII sajandil ning pole seal kordagi oma tähtsust kaotanud.

Esimesel õhtul pakkus «Estonia» teater Verdi «Attilat» — 33-aastase helilooja proovitööd teel 1850. aastate meisterlikkusele. Seda ooperit pole kunagi Stockholmis esitatud ja ilmselt ka ei esitata, sest selle sisu suudaks psühholoogilises realismis koolitatud rootsi lavastajale vaevalt huvi pakkuda. Omal ajal aitas see aga kindlasti kaasa rahvuslikule liikumisele Itaalias, meenutades, kuidas degenereerunud ja nõrgenenud Rooma riik suutis Attila juhtimisel toimunud hunnide kalalategile kõigele vaatamata vastu seista.

«Estonia» teatri «Attila» esietendus 1976. a jõulupäeval. Kui seda oleks tookord Stockholmis näidatud, vaevalt, et see oleks leidnud niisama entusiastlikku vastuvõttu kui nüüd, esmaspäeva õhtul; tõenäoliselt poleks seda kui liiga vanamoodsat vastu võetud. Aga mida kauem etendus kestis, seda rohkem valdas mind arusaamine, et see väärt ooperitraditsioon on meil lastud kaduma minna. Sel õhtul oli palju neid, kes uuesti elasid üle lapsepõlve kaugeid ooperimälestusi, mil fookuses seisis laulja.

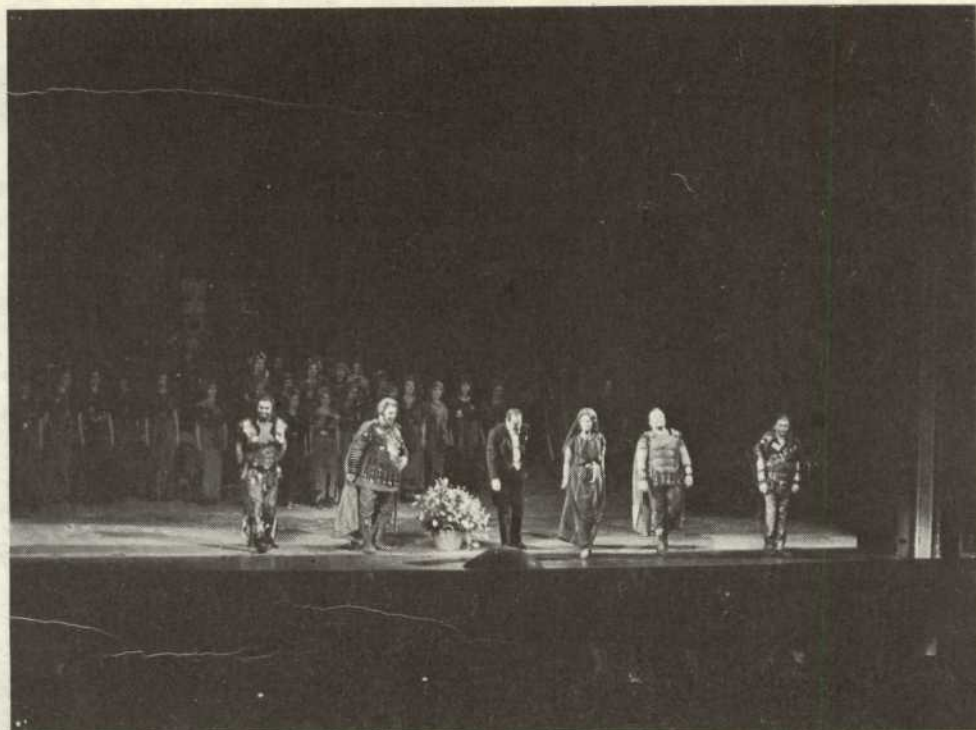
Ja siiski polnud kõik vokaalpartiid tippklassist, ehkki üldiselt puudusid ebakohased kõrvalheliid ja hingeldamine sissehingamisel, millega siin oleme kahjuks pidanud harjuma. Mati Palm nimiroolis laulis fokuseerimatult ja ohjeldamatult ning kangelastenor Hendrik Krumm, keda nägin 1970. aastal Savonlinnas, on hilisematel aastatel muretsenud endale tugeva vibrato. Meestest ei olnud keegi võrreldav Tiit Kuusikuga. Mõeldes sellele, et ta on ju faktiliselt Jussi Björlingi kaasaegne, jääb alatiseks meelde sensatsiooniline elamus, kuidas inimene, kellel on raskusi laval liikumisega, suudab valitseda oma jõulist häälematerjali vähimagi värinata ja puhtalt. Suur kunstnik on ka sopran Helvi Raamat, kes kogu oma säras Odabella virtuoosselt lauldud partiis kordagi ei tundunud külmana, otse vastupidi — mõjus ülddramaatilisena.

Tiit Kuusik laulab pidulikul vastuvõtul Stockholmi Linnamaias.

V. Eieri foto







«Attila» võeti vastu ovatsiooniga

Teadmata ainsatki eestikeelset sõna, näib olevat võimalik teksti foneetiliselt üles kirjutada, sedavõrd selgelt artikuleerivad eesti lauljad — äärmiselt kõrge muusikalise kultuuriga koor kaasa arvatud.

Muidugi on see aegunud teater, naeruväärsete türgi saablite ja leopardinakkades harkisjalgsete barbaritega, oratooriumilaadsete kooripaigutustega ning staatiliste ja käsi laiutavate solistidega. Ning võib mõista küll, et «Estonia» suudab pakkuda hooaja jooksul kuus esietendust, kui dekoratsioonid on nii lihtsad — põhimõtteliselt vaid kolm tüliseina ümber kaldpindse pörandi. Tänu hämarale valgusele pole kõiki rekvisiite pildivahetuste ajal vaja välja kanda. Niisama ülikonservatiivne on oma maitset Arne Mikk, kelle lavastatud on kõik külalisesinemistel näidatavad ooperid, kuid teisest küljest ei saa tema režiiistiili kusagil süüdistada eksimustes muusikareeglite vastu. Ja lõppude lõpuks — just sellise teatrivormi tarvis Verdi komponeeriski.

Eri Klas, «Estonia» peadirigent, mees, kellelt oodatakse Ooperi orkestri päästmist, lõi esimese taktikepilöögiga spetsiifilise itaalia hõngu. Aga tema kasutada on ka täiuslik orkester, kes kõige delikaatsemateski pianissimo'tes levitab erilist fluidumit, sundides end kuulama ja tõstes iga lauluesituse argisest kõrgemale.

CARL-GUNNAR AHLEN,

«Svenska Dagbladet», 27. III 1985

## MAALÄHEDANE JA PSÜHHOLOOGILISE TUUMAGA «BORISS GODUNOV»

Traditsioon on jama, on öeldud, mõeldes traditsiooni, mis on algupärase matnud juurdekirjutuste, näitleke paranduste ja romantilises vaimus artistliku vabaduse kihi alla. See käib nii barokkmuusika, rocki kui ka Bruckneri sümfooniate ja Mussorgski ooperite kohta.

Positivistlik algmaterjali kriitika ja respekt autori vastu on viinud meid tagasi katseteni restaureerida muusikat selliseks «nagu ta tegelikult oli». Üks niisugune tee, eriti levinud kõige viimasel ajal, on lähtuda helilooja algversioonist.

Kolmapäeva õhtul pakkus «Estonia» oma külalisesitendustel Stockholmi Ooperis Mussorgski «Boriss Godunovi» äärmiselt vähe tuntud algversiooni, mille keiserlik teater 1869. a tagasi lükkas, mida helilooja ise kuni 1873. aastani muutis ning mille Rimski-Korsakov pärast Mussorgski surma ümber töötas.

### POLE VÕIMALIK VÕRRELDA

On väga subjektiivne küsimus, kuhu selline pürgimine algallika poole kunstiliselt kvaliteedilt viia võib. «Borissi» erinevad variandid on võrreldamatud suurused. Aga Mus-

sorgski ideed, ka need, mis ta kõige esimesena paberile pani, on sedavõrd originaalsed, et ei piisa üksnes nende respektseerimisest. Neid tuleb võtta kui tema tahte imetlusväärsust ja konsekvantset väljendust.

«Estonia» etendus lõpeb Borissi kokkuvõrsemisega, mil temani jõuavad teated, et troonikandidaat, kelle ta on mõrvanud, tegelikult elab ja on teel võtma tsaarikohta tema käest.

### SUUREPÄRANE

Algversioonis kujuneb ooper kammernäidendiks, täielikult kontsentreeritaks Borissi hirmu, ängi ja meeleheite ümber. Otse Milano La Scala'st saabus siia vene bass Jevgeni Nesterenko, et asuda oma kohale lennuki hilenemise tõttu vaid paar tundi enne lahtilaulmist. Ta oli suurepärane. Tema bass pole küll niisugune, mis kõmab suurejooneliselt üle saali. Pigem on see üllatavalt hästi artikuleeritud ja vaos hoitud, suunatud sissepoole — mängu psühholoogilisele tuumale. Viendas pildis nägime Borissi hallutsinatsioonidest vapustavas kehastuses.

Teistest eesti lauljatest nimetaksin ma esmajoones Jänis Sprogise nõdrameelset. Kuuendas pildis, Vassili katedraali ees, mis esineb üksnes algversioonis, loob ta täiusliku illusiooni süütust naiivsusest ja prohvetlikust selgetnägeliikkusest.

Uno Kreen laulab kroonik Pimenit soojuse ja võrdlemisi puhta, helge häälekõlaga ning Teo Maiste loob burleskse ja värvika kerjumunga Varlaami kuju.

### MAALÄHEDANE

Seejärel kvaliteet veidi langeb: lamedalt ja veidi liiga otse kõlab Tiit Tralla vandenõulane ja intrigant vürst Šuiski ning Ivo Kuuse Vale-Dmitri kuju jääb kohati ähmaseks. Kõige vähem veenavad mõlemad naisrollid — kõrtsinaine ja printsess Ksenja vibrato'ga lauldud partiid. Ooperi juhtiv naisosa, Marina, on hoopis ära jäetud.

Eri Klas toob meisterlikult esile algversiooni orkestratsiooni taotlusliku primitiivsuse ja lihtsuse. Seeläbi saab ooper maalähedase helikõla, mõjumata seejuures üldsegi mitte amatöörliselt, ooper viib meid kaugesse minevikku, millel on romantismiga vähe ühist. Selle üheks näiteks on kroonimisistseen, kus keelpillid otseselt põrkuvad valjude timpanitega.

Agas peaks näiteks kõrtsistseen elavust pakkuma, mõjuma vahemänguna vitaalsemalt ja pingestatunult nii orkestris, režiiis kui ka Leventali ja Sokolova lavakujunduses. Anonüümne, küünalaid käes hoidev rahvamass, kes pidevalt osaleb ülesriivistustes ja kohavahetustes, eksib samuti kammernäidendi reeglite vastu, midagi dramaatilist vastukaaluks lisamata.

Seevastu mõjub lihtsus ja monotoonus

ainsas eesti teoses, Veljo Tormise kantaatballetis «Eesti ballaadid», mida etendati teispäeval Mari-Liis Küla napis ja sugestiivses lavakujunduses.

HANS WOLF,

«Dagens Nyheter», 29. III 1985.

### SÄRAV OOPERIKULMINATSIION

Eesti ooperi külalisetendused andsid neile õnnelikele, kes said pileti, võimaluse kuulata kolme itaalia bel canto-ooperit, mis Stockholmis Ooperi repertuaari ei kuulu. Verdi «Attila» ja «Luisa Millerit» pole üldse Stockholmis ette kantud ning Donizetti «Lucia di Lammermoori», mis laupäeva pärastlõunal kujunes külalisetenduste kulminatsiooniks, pole siin kuulda olnud neist aegadest, kui Uno Stjernquist ja Margareta Hallin veel noored olid.

Pärast oivalist sopranit Anu Kaalu «Luisa Milleri» nimirollis ei oleks osanud kedagi temaga võrdset ette kujutada. Margarita Voites aga pühitses triumfi oma muinasjutuliselt puhta ja pehme, vaimustavalt väljendusrikka koloratuursopraniga. Tema flöödisaatega hullumeelsusaria oli kõigiti perfektne, seda nii intonatsioonilt kui ka väljendusrikkuselt.

Tema armastatud Edgardot laulis Hendrik Krumm, kes juba terve nädala oli kannnud hoolt tenorite bravuurrollide eest ja seetõttu pidanud end ka võib-olla üle jõu pingutama. Sedapuhku laulis ta Edgarot stiilipuhtalt, kuid kui ta suudaks ära jätta vibrato, mis tema häält segab, sellele untsigi tugevust juurde andmata, võiks ta olla hiilgav itaalia tenor.

Just nimelt itaalia, kõikide asjaosaliste huvides lauldi «Luciat» itaalia keeles ning see aitas kaasa, et kogu ansambel kõlas veel paremini kui kogu eelneva nädala jooksul.

Tähtsusetus peigmehe rollis kõlas Jänis Sprogis nii hästi, kui see tema lühikeste etteastete puhul üldse võimalik oli, ning Mati Palm tõi eestkostja osas, nagu Lucia venna Henry puhulgi, kuuldavale kõlava baritoni.

Koor oli, nagu igal õhtul, hiilgav, orkester samuti ja kuulus sekstett tuli bravuurikalt kordamisele. Kui Eri Klasi meie ooperiorkestriga niisama õnnelik käsi on, siis on meid küll põhjust õnnitleda. Ta valdab instinktiivselt pingete ja pingevabade momentide vaheldusi ning orkester kõlab tema käe all erakordselt dramaatilisel ja rikkalt.

KERSTIN LINDER,

«Svenska Dagbladet», 1. IV 1985.

## KALEVIPOEG — EESTI BALLAAD — NII LÄHEDEL, NII TUNDMATU...

«Emal oli hulka tütreid, kaks hulka kanaseid...» — sellest väikesest lausest lähtudes jutustatakse edasi emast ja tema neidudest. Lõpposas seisavad eemal metsaserval nutunaised. «Eesti ballaadid» on kurb ja sünye saatuslik lugu, jutustatud rahvalaulule omase lihtsusega.

Selline on Veljo Tormise kantaatballett aastast 1980, ainuke kodumaine teos «Estonia» külalisetendustel Stockholmi Ooperis.

55-aastane Veljo Tormis on rootsi publikule eelnevalt tuttav Raadiokoori «Raua needmise» esituse kaudu. «Eesti ballaadides» on Tormis kasutanud eesti rahvuseepose «Kalevipoja» sarnaseid tekste. «Kalevipoeg» on lähedane sugulane soome «Kalevalaga». Tormis püüab siin jääda rahvamuusikale nii lähedale kui võimalik. Ta tunneb endal rahvamuusika suhtes teatavat «kohustust». «Mitte mina ei kasuta rahvamuusikat, vaid rahvamuusika kasutab mind!» on ta ise öelnud. Tormise tugevalt rütmistatud muusika on üles ehitatud pidevatele kordustele. On alguses tagasihoidlik, et lõpus jõuda jõulise kulminatsioonini, seda eriti orkestris. Kuid siiski vähemas moods, kui tavatseb näiteks Carl Orff.

Tõnu Kaljuste juhatusel esitavad koor ja solistid erinevaid lugusid rahvalaulule traditsioonilise kainusega, kusjuures keskseks kujuks on Ema (Leili Tammel). Mai Murdmaa koreograafiasse liituvad tervikliku komponendina ka lauljad, seda ilma häirivate ümber-

paigutusteta. Kõige arusaadavamalt on tants miimiliste vahenditega antud ainsas kergelt koomilises loos «Kuldnaime», kus väikevend palub seppa endale kullast naist teha, kes osutub aga kaissu võttes külmaks... Kui eelnevalt on leitud aega nende küllaltki sündmusrikaste juhtumuste sisu läbi lugeda, tuleb see vaatamisel kasuks ka teiste osade puhul.

See oli põnev ja omalaadne: rootsi publikule tutvustati senini üldjoontes tundmatut kultuuri. Ja kui paradoksaalselt see ka ei kõla — esines Kuninglikule Teatrile kõige lähemal asuv välismaine ooperiteater.

TORBJURN ERIKSON,  
«Ekspressen», 29. III 1985.

\* \* \*

Kolmandat korda kohtas «Estraadi» publik neljapäeva õhtul hiilgavat «Estonia» teatri ansambli Tallinnast. Kuuskümmend tantsijat kandsid ette kolm balletti teatri peaballettmeisteri Mai Murdmaa koreograafias. «Estonia» balletitantsijad on kaasaegse vene balletikunsti hiilgavad esindajad. Tähtedest solistidel on selline tehniline oskus, kunstiline distsipliin ning väljendusvõime, mida alati meeldiv kohata.

Klassikalise balleti suurust — ja piiratud — kohtasime ballettides «Aastaajad» ja «Kadunud poeg». Ja koreograafiline uus-

«Eesti ballaadid» Södertäljes.  
V. Eieri foto



looming kõige kõrgemal rahvusvahelisel tasemel andis publikule põhjust aplodeerimiseks Juta Lehistele Mai Murdmaa «Naises».

#### HIILGAV

Balleti «Naine» erilise spetsiifilisuse määrab ka Luciano Berio muusika — erakordselt sugestiivne helikollaaž: fragmendid sõnadest, häälest, tundepuhangutest, kurguhääliksustest. Kustav-Ago Püümani stsenograafia on vaoshoitult sisendav — traatnukud-naised ripuvad graafilise reljeefina lavapõranda kohal. Neilt saab tantsijanna Juta Lehiste oma ainsad rekvisiidid, parukad, mis annavad edasi erinevaid naiselikke tundeid ja hoiakuid.

Me võime jälgida naist sünnist kustumiseni. Tükike hiilgavat tantsuteatrit, vaba, avatud assotsiatsioonide tulpale, kujutatud meie kaasaegses vormikeeles — lummas ja kaasatõmbav.

#### LOODUSJÕUD

Juta Lehiste on üks väljendusrikkamaid tantsijaisiksusi, keda praegu Euroopa lavadel võib kohata! Suurepärase tantsijanna, kelle väljendusriikas keha on tema kunstiliste kavatsuste täitmisel kuulekas instrument. Näha Murdmaa balletti tema esituses on tõepoolest kohtumine loodusjõulise Naiseaga — tema sensuaalsete ahvatluste, tema erinevates parukates rafineeritud mänguga.

Ballett pakub praegu aktuaalset «keha-teatrit» — aga millise kunstilise distsipliiniga! Ning missuguse kooskõlaga heli ja liikumise, helikollaaži ning tantsijanna liikumiserütmi vahel.

#### VALGUS

Hinge kinni pidades jälgiti Juta Lehiste tema teel, lapse esimestest valulikest liigutustest, kobavatest sammudest, plikatirtsulikust itsitamisest ja väikestest rõõmutantsudest täiskasvanu nutu, naeru, koketeerimise, lobisemise, orgasmideni ning edasi vananemise valusa pöördepunktini, mil naiseliku koketsuse parukad sümboolselt maha rebitakse — järele jääb tühjus, kaja, äng, lõpuks vaid viimse napi valguse allika kramplik otsimine.

#### RÕOM

Balletti «Naine» raamisid Mai Murdmaa balletid «Aastaajad» Antonio Vivaldi muusikale ja «Kadunud poeg» Sergei Prokofjevi muusikale.

Mõlemad balletid töid esile «Estonia» teatri kõrget taset. Milline balletitantsija ei tunne rõõmu kohtumisest sedavõrd distsiplineeritud tantsijatest koosneva trupiga — kes nii täpsed oma žestides, liikumistes, ja nii virtuooslikud varvastantsus.

#### TULGE TAGASI!

«Aastaegade» ja «Kadunud poja» meisterlike solistide küllus pakkus heldelt sarmi, oskust ja lüürilist sisseelamist. Eesti tantsijatele on omane eriline habras veetlus. Nad on atraktiivsed ja tundlikud ning nendega koostöö pakub ilmselt rahuldust. Paratamatult tuleb veidi kade olla Mai Murdmaale, kelle käsutuses on niivõrd väljendusrikkad ja meisterlikud tantsijad. Loodame, et nad varsti jälle leiavad tee üle Läänemere Stockholm — ja Södertäljese. Oleks suur rõõm neid taas näha!

CHRISTER DUKE,

«Länstidningen», Södertälje



«Estonia» edukamaid etendusi Rootsis oli «Lucia di Lammermoor». See V. Maashi foto on võetud küll kodumajas.



Aleksandra Ekster. Kostüümikavand Shakespeare'i «Romeo ja Julia» etendusele Moskva Kammerteatris. 1921

## Jaan Oadi filmimas

MARK SOOSAAR

Et mu Kanada-reisi peaesmärk oli valmistada lühifilm Jaan Oadist, siis sõitsin kohe saabumisjärgsel hommikul Scarborough'sse. Toronto südalinnast viib sinna, meie Merivälja-taolisesse eeslinna, allmaaraudtee. Muide, eestlased Kanadas nimetavad subway'd ainult nii, sest sõna metro kannab hoopis teist tähendust — suurlinn, emalinn. Pärast kentsakat väljapääsu otsimist lõppjamas, kus bussid sõidavad lausa perrooni kõrvale, et reisijaid sama pileti eest kodudeni välja viia, õnnestus lõpuks üks pilu leida, kust don Quijotena jalamehena tänavale astusin. Linnakaardi järgi pidi Jaan Oad üsna allmaaraudtee lähedal elama, aga plaanile kokkusurutud kvartalid osutusid tegelikkuses üsna pikkadeks. Algkoolis oli lõunatund, lapsed jooksid varblaseparvena autode juurde, kus vanaemad neid rooli taga ootasid. Sammusin Pine Hills'il, mööda Muremäe tohutust kalmistust, mille värvast tuhis sisse mustade autode rodu. Rahula pole liigendatud tuhandeks erimaitseks platsikeseks nagu meie metsakalmistud, kus valitseb sammaste, pinkide, isetegevuslike vigurite virvarr. Pole siin ka mälestusmärkide võidutsevat toretsemist, mida kohtame mõnedes romaani kultuuri maades. Kogu kalmistu on kaetud rohelise muruvaibaga, millel seisavad rangelt tagasihoidlikud graniitsambad või lebavad madalad tahvlid. Aga on sel kõigel lahkunute jaoks tähtsust? Kuidas ütleski Chaplini lesk oma mehe põrmu röövijatele, kes nõudsid sajandi suurima koomiku eest 700 000 dollarit? Kas mitte nii, et tehke selle kehaga mis tahate, Chaplin elab edasi mu südames ja sealt ei saa keegi teda välja kangutada... Surnuaia varbaia tagant paistavad korealaste, hiinlaste, pakistanalaste nimedega sambad. Ja siis jälle Johnsonid, Jac:sonid. Chaplin sündis Inglismaal, töötas Ameerikas, hääbus

Sveitsis. Ta oli maailmakodanik, sest kandis endaga kõigi lihtsate inimeste murekoormat ja kergendas seda naeruga. Ta ei pidanud vajalikuks oma mai-seid jäänuseid testamentliku korraldusega Hollywoodi või sünnilinna Londonisse saata. Ta oli maailmakodanik.

Suurem jagu eestlasi on maetud südalinna, vanale Mount Pleasanti parkkalmistule. Siingi on saatus neid taas kõrvuti viinud hiinlastega. Ühel Toronto kahekümne viiest rahulast puhkab ka Jaan Oadi abikaasa Mall. Tugev Kihnu naine, kes võõrsil kuus last üles kasvatas ja möödunud augustis rauges. Kelle kohta Jaan hiljem filmikaamera ees ütles: «Ta ei rääkinud ial meeldivusest. Ta ei avaldanud ennast...»

Olengi jõudnud Willowmounti tänavale. Kui nime uskuda, siis kunagi pidid siin mäeküljel pajud kasvama. Praegu reastuvad eramud, mida ei seo linnaarhitekti koordineeriv maitse. Koputan kahekordse tagasihoidliku fassaadiga hoonet uksele. Avama tuleb reibas vanahärra, tunnen ta silmapilk ära autoportree järgi, mis «Pühapäevamaalijate»-filmi jaoks värvifotona saadetud oli.

Ainult silmad on kurvemad ja saatussejoodetud näos sügavamad. Küllap üksijäämisest, sest lastel kõigil oma kodud ja perekonnad. Alustan juttu Kihnu keeli, nii palju või nii vähe kui seda mõistan. Jaan Oad vastab ranges Tallinna normkeeles. Lootsin eest leida keelises isolatsioonis säilinud eriti puhast murrakut, ent võta näpust! Neljakümne aastaga on laulev Kihnu keel unustatud, suhtlemine teiste maakondade eestlastega on teinud oma töö. Muide, rohkem kui sada aastat Siberi eraldatuses püsinud kanepi, hiiru, haanja küla-des on veel tänini elav esivanemate murrak!

Ma pole aga keeleteadlane, hoopis Jaan Oadi maalid viisid meid kokku.

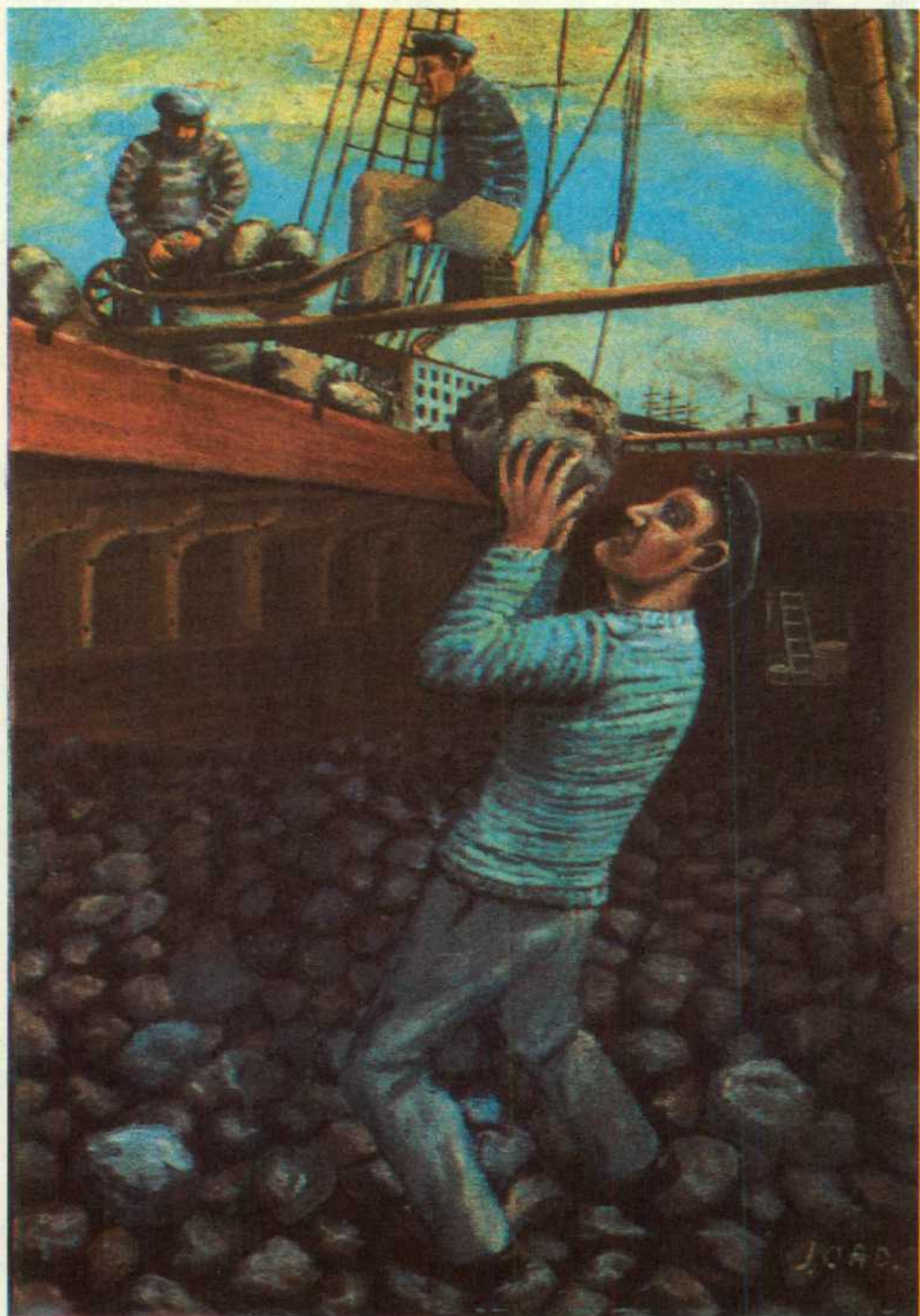
Kui 1979. aasta suvel filmisime Kihnus, näitas Kraavi Mihkel, mu lapsepõlvesõber, Kanadast toodud värvifotosid. Neilt vaatas vastu Jaan Oadi kümme-kond maali. Paljufiguuriline kompositsioon «Pulmad Korokselt», «Kohus Kada-ka Mari üle», «Hülgejääs», vallatu «Kihnlased Riia kõrtsis». Kui Mihkel seletas, et Jaan maalib vaid oma lõbuks ning sellest teavad ainult mõned kihnlased, hakkasid mu käed värisema. See on ju avastus! Jaan Oad on meie Pirosmeni! 1979. aasta sügisel tõi Kihnu etnograaf Theodor Saar Torontost seitsekümmend reprot ja kaks originaali Jaan Oadi elutööst, mis kinnitas oletust, et võime uhked olla täiesti omanäolise naivistide üle, kunstniku üle, kes sadakonnal maalil annab edasi Kihnu ajalugu alates 18. sajandi lõpust, mil Liivi lahes hukkus purjelaev «Anna Pavlovna», kuni Teise maailmasõja finaali, mil mehea-raised-lapsed paljudest saarekodudest läksid vastu õõle, tormisele merele, teadmatusel. Ei tahaks Jaan Oadi naivistiks ega primitivistiks liigitada sõna veidi solvava alatooniga pärast. Kuidas sa ütled inimesele, et oled — naivist? Peaaegu sama hull, kui öelda Anne Maasikule lihtsakoelise rahvalaulu esitamise kiituseks — naivistar... Ameerika kunstiteadlane David Larbin, ülemaailmse naivistide albumi koostaja, nimetas oma kogumiku «Innocent Art» maalijaid vastavalt «süütuteks kunstnikeks». Veidi parem, aga kujutage ette, et hakkame naiskunstnikku, paljukordset ema ja vanaema, «süütuks» hüüdma?! Muide, enamasti ongi nad pensionialised inimesed, kel piisavalt aega varem vaid harrastuseks olnud alale pühenduda. Ja ikkagi, kuidas naiviste maakeeli nimetada? Kes annaks nõu?

Votan seisukohalist kingituse. Oieti pole see kink ega mina kinkija, olen vaid vahendaja. Enne väljalendu kodumaalt tegin tiiru Kihnu, Jaani kodutalu Karjamaa seisab tühjalt Linaküla serval rannas. Pööningult leidsin kunstniku isa käega valmistatud majasildi, millel kahes keeles talu number, nimi, peremehe nimigi kaunis kaldkirjas. Otses reljeefne puulõige — roosdekoor. Pakin eseme lahti. Annan Jaanile. Aastaarv 1894 majatahvilil ütleb, et Tanel Oad lõi kas oma nime puusse viis aastat

enne poja sündi. Kunstniku silmad lähevad märjaks. Aga hää! on endiselt selge ja kõlav. Kuulen, et Jaani isa oli kalur nagu iga Kihnu mees tollal. Tegi ka tiseritööd, sest mõnevakamaane põld ja tollased nigelad kalahinnad ei andnud ülalpidamist suurele perekonnale. Suur ja tugev käsi silitab majasilti, sõrmeotsad nagu vaataksid uurdeid, millest kasvab lillornament. Nagu kõik Kihnu poisid läks ka Jaan piimahabemenä laevapoisiks, edasi madruseks kaugsõitu. 17-aastasena oli tal juba laevas kindel palk. Esimesed õlivärvid ostis Esimese maailmasõja ajal, sõidul Helsingi ja Peterburi vahet. Sealtpaale ei pruukinud enam palgast riiete ning saabaste peale kulutada, purjekapiltide järele oli nõudmine üsna suur... Hiljem Euroopa sadamates juhtus ikka nii, et kui vabavahi madrused sammusid kõrtsi, siis Jaan küsis näitusemaja või kunsti-kaupmehe asukohta.

Molbertil on parajasti pooleli pilt Kihnu sadamast. Silla ääres seisab rida langetatud purjedega mereludusi, taamal männikuservas vehib tiibadega tuuleveski. Seina ääret maas on pilt maadliki rehielamusi ja puuadruga kändvast naisest. Põld ja vood alles tegemata, valge krunt värve ootamas. Olevat Jaani vanaema. Kunstnik sai detsembris kaheksakümmend kaks. Millal see küll oli, kui veel vanaema kivist põldu pööras? Jaan on imestunud, kui kuuleb, et naised tänaseni Kihnus nõnda vaol sammuvad, kajakaparv sabas. Sadamat aga ei tunneks ta kuidagimoodi ära: külmooned, suitsutisehh, raudlaevad, autod...

Jaan Oadi maja on pilte täis. Torontos, Itaaliaga ühel laiuskraadil, on suviseks elamiseks kohandatud maa-alused keldritoad. Siin hämaras pildilaos leiame ka õppetöid. Danworthi rahendus-kunstikooli kursustel maalis Jaan näitüürmorte, portreed naturist. Aga nood mõjuvad abitudena. Puudub hing, puudub kirk. Või mälestuste kirkus. Kõrgis ripub suuremõõtmeline lõuend, millelt vaatab vastu Kihnu linnulennult nähtuna. See polegi kunstitöö, vaid mitmevärviline saare kaart. Kajakasilmaga nähtud metsad, põllud, teed, talud. Lõplikult sülludesse jagatud maa. Hommikuti kohvi juues vaatab Jaan kaarti ja meenutab, kus olid Naadal rukkid ja 69



«Kivivedu Riiga».

«Hülgepüük Ruhnu all»  
«Laeva pulmad».





Karjamaal odrad, kus seisib Tilli karjamulk ja Kirsi pähklimees. Jaan imestab jälle, kui kuuleb, et Kihnu põllud endiselt siiludes. Näitan, kus Säärekülas maandub lennuk ja kus Turuküla all kohiseb kolhoosi õunaaed. Ligi pool saare maast on siiski ühispõllumaad. Majaka kandis kavatsetakse isegi maaparandust teha. Ega Kihnu liiga lagedaks saa, muretseb Jaan. Tule vaatama, lausun kavalalt. Arvan, et saarerahva elujärje tõus pärast sõda, tänu kalapüügivahendite moderniseerimisele ja soodsatele kalahindadele, mis on võimaldanud kõik talud uuendada või hoopis moodsad üles lüüa, rõõmustaks Jaani silma. Üldiselt aga näitab praktika, et selliseid elamusi on võimatu planeerida. Kadunud poja võib tagasipöördumisel rööpast välja lüüa meile tühisena tunduv detail: kaupluse taga võsas uima magav suguvend või varesepesa koduniine ladvas...

Kohv Kihnu kaardi ees joodud, jätkame ekskursiooni Jaani kodumuuseumis. Nagisev ja küllalt järsk trepp viib teisele korrusele. Abikaasa Malle toakene on tipp-topp korras, nagu oleks pereema vaid hetkeks poodi läinud ja kohe-kohe jätkaks kummutil poolikut näputööd. Aga ta ei tule enam kunagi siia katsetuppa, mille seintelt vaatavad kiiskausilmsed nooruspeidid. Mall punapõskne sinise mere ääres, käed mõtlikult süles, silmapiiril purjelaev. Jaan ja Mall kahekesi, veel ilma lasteta, meri selja taga ja kõik veel ees. Jaan ja Mall kahekesi, meri selja taga, kuid juba ilma lasteta. Lühike on inimese elu, kui ahtrist tagasi vaadata. Üks jälg vee peal, mis laintesse ja unustusse kaob...

Jaani töötuba vaatab akendega põhja, pole siin taganemismaad nagu kuulsate meistrite ateljeedes. Pigem meenutab Jaani maalimiskamber laevakajutit, kus iga ruutsentimeeter põrandat ja seinat arvel. Olg õla kõrval seisavad värvikarpidest pungil püstriiulid, kimpu seotud lõuendid ja papid igatsevad Jaani pintsi hella puudutust. Kas mees jõuab? Ikka-gi 83. eluaasta... Siinsamas on ka väike magamislavats, millel meretuultest ja tärpentinist läbiimbunud Jaad Oad puhkab, kui selg maalimisest väsib. Milliseid purjekaid küll pole ta oma elus trehvanud! Väikesi lotje, purjelapp pisike ja

pungil kui titesaamal naise põll. Kolme-mastilisi hiiglasi, kaubakoormat sikutama purjede luigeparv. Laeva loomine, õnnistamine, vettelaskmine, tekitöö ongi Jaani maalide ületaks kesksemaid teemasid. Kunstnik seletab, et Kihnus hakkas hoogne laevaehtus sajandivahetusel, mil tsaari-Venemaa, soovist arendada kaubavahetust lääneriikidega, hakkas sadamaid korda tegema. Ehitusmaterjalina oli hästi hinnas kivi. Kihnlased koukisid mere põhjast kive oma laevade kõhtu ja müüsid neid soodsa hinna eest Riia, Pärnu ja Tallinna sadamates. Parajad mehepeasuured graniidimunad olid kõige nõutavamad sillutisematerjalsiks. Ühel maalil punitabki habemessekasvanud merekaru kivimürakat üle laevapoordi. Teisel näeme Pärnu torne silmapiiril kumamas. Ja siis lustimine Riia kõrtsis. Ka kõige legendaarsemat Kihnu kaptenit Enn Uuetoad ehk Kihnu Jõnni on Jaan kujutanud. «Rock City» on veel viimaseid hetki vee peal. Kapten vaevu aimatav, kokku sulanud laevaga. Jaan räägib, mis kuulnud: Jõnn olla sidunud end masti külge kinni, et laevaga koos saada maale uhutud. Veel on Jaan teistki varianti kuulnud: Jõnn läinud tüürimehega tülli ja see sidus ta kinni. «Ma olin siis alles üheteistaastane, kui Jõnn uppus, aga mu isa lausus lühidalt: Kapten ei saa väikese merehirmu pärast veel laeva ära anda...»

Kas mujal maades ka meremeeste-kunstnikega kohtusite? Jaan ei saa mu küsimusest aru. Kordan. «Ei, pole teisi trehvanud.» Kuidas aga meeskond sellele vaatas, kui laevas santsukästist maalimisriistad välja võtsite? Jälle pean kordama: «Ega laevas keegi nokkinud, kui maalisite?» Ei, seda ei olnud. Kõik vaatasid huviga. Ma oleks ju kohe vastu öelnud: «Sa teeks ka, aga ei oska jul Kas oled nii hibe?»»

Mediteerime. Kui Jaan oleks Kihnu jäänud, polekski võib-olla see maaliseeria sündinud. Jaan on nõus, et aeg oleks Kihnus mere- ja maatööle ära kulu-nud. Kalapüüenised võtsid tohtu aja, neid jõudis vaevalt nii ruttu parandada, kui meri lõhkuda. Kalapüük olla Kihnus muusikaharrastustki kõvasti kärpinud, meenutab kunstnik. Seinal märkan rip-pumas viiulit... Ja lisan: «Kihnus po-

leks te ka kodu järele igatsust tundnud!» Aga Jaan ei lase meestevahelisel jutul liiga tundeliseks minna. «Ei tea. Ajalugu on mul ikka hinges. Võib-olla oleks Kihnus rohkem materjaligi olnud. Kõik vana kaob jäädavalt. Vaata seda Kihnu laevastikku Esimese maailmasõja ajal talvekorteris. Maste paistab jäät nagu metsa. Kus nad nüüd on? Irbeni väina põhjas. Andsime nad neljakümne esimesel ära. Räägiti, et lasti mastitippu seotud miinidega Irbenisse. Et sakslast Liivi lahest eemale hoida...» Annan edasi kodu-kihnlaste soovi, et Jaan mitte oma pilte laiali ei müüks, et nad ükskord Kihnu muuseumi seintele jõuaksid. «Siin on nad kõik mu oma valitsuse all. Ma pole rohkem müünud kui kaks pilti. Kas Nõukogude toll neid üldse sisse laseb?» Seletan, et sellist riiki pole üldse maamunal, kes kunstiväärtusi sisse ei laseks tuua. Iseasi väljavedu, eriti kui see kipub rahvuslikke kunstikogusid kahandama. Näiteks prantslased on üsna pahased Ameerika firma «Arcturia» peale, mis Champs-Élysées'l asuva suur-suguse esinduse kaudu tuhandete teoste kaupa noorte tunnustamata kunstnike loomingut ostab ja ookeani taha veab. Lootuses, et täna paarisaja frangi eest ostetud pilt tulevikus miljonid maksma hakkab. Muidugi juhul, kui autor kuulsaks saab... See jutt aga jääb sedakorda sinnapaika ning lahkudes lepime kokku nädala pärast kohtuda. Siis, kui mu kolleeg Ao Loo Kanada eratelevisioonivõrgu CTV komanderingust Vatikani ja Palestiinasse tagasi jõuab ning mahti leiab appi tulla Jaani häält üles võtma.

Filmimine. Kuigi mul on kaasas hea 16-mm sünkroonkaamera ACL ja ülitundlik Kodaki film, otsustame maailmiks riistad alla valgesse tuppa tassida. Jaani värkstoas ülakorrusel ei jätkuks taganemismaad ega vaatenurka. Filmimine möödub rutiinselt. Ao lindistab ja sätib valgusaparaate, mina filmin ja panen kaamera tagant küsimusi ette. Esialgu võtame molberti ees, Jaan lõpetab Kihnu sadama vaadet. Pärast kannab kunstnik valmis pilte kaamera ette ja räägib juttu juurde. Kuulajad on must kass, Ao ja mina. Jaani pildid on audiovisuaalsed, ilma auditooriumita polegi neil täit tähendust. Näiteks «Kohus Kadaka Mari üle». Pildi visuaalne

osa loob range kohtumeeleolu, kus punase kaleviga laua taga istub šikk õigusemõistjate seltskond ja sirge seljaga Mari nende vastas on käe vandeks asetanud piiblile. Tagaseinast kumavad keisri pilt ja paljuruuduline aken, mis mõjub rootsi kardinana. Rangust lisab kohtukull pilti poolitaval laual. Ja ongi kogu visuaalne informatsioon. Kui aga kunstniku suust kuuleme, et Kadaka Mari lubanud 1850. aastal Kihnu mõisa karja ära nõiduda, sest viimane sõtkunud tema õuest läbi, siis muutub pilt paljutähenduslikuks. Jaan lisab, et tollal kuulutanud iga teine agaram eit ennast nõiaks. Et mõni mõisaloom pimedaks oleks jäänud või söögiisu kaotanud — kui kange nõid Mari oli —, seda Jaan enam ei kinnita...

Tuleme Aoga siia Pajumäe tänavale veel mitmel korral. Käime filmimeestele omase nahaalsusega Jaanile seni peale, kuni ta seinalt viiuli võtab ja «Amuuri lainetel» kõlada laseb. Siis särtsuvad kihnu polkad, valsid. Nii mõnigi on Jaani omalooming. Täna on minu andmetel vaid kahe kihnlase viiulid sammaldumata — ka Theodor Saar paneb jaaniõhtuks pilli häälede. Kui kodused võtted tehtud, söidame linna. Tahan jäädvustada Jaan Oadi suurlinna foonil. Kõnnime mööda peatänavat Youngi. Tiirlen ümber oma filmi peategelase, kaamera vaatab üles vöökõrguselt ja jäädvustab kunstnikku rakursist, mis lisab teatud annuse monumentaalsust. Aga Jaani pilk on ekslev. Eksitab teda kaamera või linn ja rahvahulk? Loojangupäike viskab punaseid kiiri tänavalõhedesse. Ao küsib, kas mulle meeldib filmida at the magic hour? Meie Ida-Euroopa filmiargoo nimetab «nöiatundi» hoopis proosalisemalt «režiimiks». Muidugi meeldib, kes ei heldiks loojanguvalgusest. Kehsin, et oma seni ainukese mängufilmi püüdsin algusest lõpuni «nöiatundidel» üles võtta.

Kui päike on Ontario järve sulpsunud, jätame Aoga hüvasti. Sukeldume Jaaniga Eatoni kaubamajja. Tõuseme tõstetrepididel seitsmendale korrusele, otsime sale pealt odavaid õlivärve. Seil'i ehk odava väljamüügi peal on trügmimine-tõuklemine, ei pääsegi värvilettide juurde. Mõni korrus allpool satume kunstinäitusele, mida paari hetke pärast ka-



«Kihnlased Pärnu sadamas».

vatsetakse avada šampuse ja kokteiliga. Meid peetakse kohaliku televõrgu reporteriteks (kaamera kaenlas), kutsutakse juurde. Vaatame jooksujalu looma- ja linnupilte. Kitsed kitšipiltidel. Kõik väga täpselt välja nokitud, ent ilma kunstihinguseta. Mind paneb jahmatama Jaani vaimustatud nägu. Milles on asi? Eriti kaua peatub ta pogadega mängiva rebase juures. Ja seletab kohe: «Küll on kibedalt järele teinud! Oskaks ma ka!» Jaani võlub piltide hüperreaalsus. Oma Kihnu mineviku seeriaga on ka tema taotlenud võimalikult täpselt olustiku edasiandmist. Oleks Jaanil aparaat, mis pildistaks värviliselt aastakümnete taha, siis ei mässaks ta õlivärvidega. Klõps ja valmis. Kui Kihnus oleksid luigetii- gid hundinuiadega ja kitsed kaljudel, kas siis võiksime Jaani loomingu kitši hulka paigutada? Mine tea...

Jõuame Eatoni keldrikorrusele. Eile oli Jaan siin lahtises galeriis lõunat söönud. Pani rahakoti toidu kõrvale ja läks kandikut ära viima. Kui tagasi tuli, oli kott viiekümne dollari ja passiga kadunud. Küsitleme toidujagajat, kurdame valvepolitseinikule. Viimane küsib raadioga keskusest järele, kuid midagi sellist pole leitud. Jaani pilk on hüplev. Küllap märkas toda ebalevat vibalikku vanahärrat eile kelm, keda julgustas just see ekslev pilk. Soovitan küsida veel teiselt politseinikult. Jaan kahtleb — kas kõlbab? Soovitan anda koduse aadressi, igaks juhuks. Aga mees on tagasihoidlik — kas tasub tüüdata? Allmaaraudteerong tuhiseb otse Eatoni kaubamaja keldrikorruse perrooni ette. Viipame, Jaani rong kaob tunnelisse. Olen Karjamaa Jaaniga ainult põgusalt tuttav, aga ühte julgen väita: kihnlane on kihnlaseks jäänud. Sisemise vabaduse ja mõtteselguse juures väline vaoshoitus ja lausa täiuseni viidud enesekontroll. Ta on siin võõramaises suurlinnas nagu sipelgas mesilastarus, ikka sipelgaks jäänud. Nagu needki kihnlased, keda Pärnus, Tallinnas, mujal mandreil tean. Kõik nad annavad oma soovidest teada vaid tagasihoidliku vihjega, peavad igasugustest kokkulepetest lõpuni kinni, võtavad suuremeelsusest isegi võõraid patte hingele. Nad unistavad merest, sest alles seal tunnevad nad end vabana. Inimene ilma vabadusvõimaluseta aga on kui kajakas tiivadeta.



Jaan Oad ja Evi Tihemets, september 1982.

A. Viirese foto

Viimane õhtu Jaani juures. Pole kuigi tõenäoline, et kunstnik kodusaaarele jaksaks sõita. Tervis ja aastad. Palun luba valida neli-viis pilti Kihnu muuseumile. Jõudku vähemalt need. Klaarime arved, pakime. Lepime, et Jaani otsusest saata killuke elutööst sünnimaale ei räägi meist kumbki enne minu kohalejõudmist. Et mitte olla valesti mõistetud.

Hüvastijätt bussipeatuses. Jaan sõidab kalmistule Malle juurde, mina südalinna. Jaani vasakus silmanurgas näen pisarat.

Filmikoopia sai valmis märtsis. Aprilis jõudsid Jaani pildid klaasitult ja raamitult Kihnu muuseumi. Sügisel ilmus Jugoslaavias suur ülemaailmne naivismientsüklopeedia, kus Jaan Oadilt reprodutseeritakse «Kohus Kadaka Mari üle» ja «Kihnlased Riia kõrtsis».

Kas jõuame kunagi eesti naivistide muuseumini?

JAAN OAD sündis Kihnus Mõisa (praeguses Lina) külas 9. detsembril 1899. Kooliharidust on tal neli talve Kihnu algkooli, töötanud laevaehitajana, puusepana, kalurina. II maailmasõja ajal sattus võõrsile, 1949. aastast asus Torontosse. Suri 5. juunil 1984. Maalinud ligi 200 pilti kodusaa- re ajaloost.

Mark Soosaare film «Jaan Oad» valmis 1982. aastal.

## Simm kriitikas ja kriitikuna

MARE PÖLDMÄE



Tartu on olnud XX sajandi alguses meie kultuurielus ikka andja, linn, kuhu on tulnud, et jälle minna. Juhan Simm oli üks neid väheseid, kes tuli ja jäi ning tegutses, nagu tol ajal kombeks, peaaegu kõigil võimalikel muusikaaladel: algul, veel Tartu reaalkooli õpilasena, mängis alti ja tšellot sümfooniaorkestris ja ansamblites, siis esines koorijuhina, hiljem sümfooniaorkestri ja teatridirigendina, komponeeris, töötas pedagoogina ning — kirjutas ka muusikaalaseid artikleid. Ta elas kaasa ja üle Tartu muusikaelu sajandi esimese poole tõusud-langused, oli ikka kohal, kui läksid 1908 Tobias, 1921 Saar, 1925 Aavik, 1940 Eller, 1944 Tubin, või 1933 manalateele Leenart Neumann. Simm jäi. Nii kestiski tema aktiivne side Tartu muusikaeluga ühtekokku kuuskümmend aastat: sai alguse see, kui ta 1898. aastal Tartu reaalkooli õppima tuli ning lõppes alles surmaga 1959. aasta 20. detsembril. Eemalolekuks jäi vaid Berliinis Sterni-konservatooriumis õppimise aeg (1912—1914), kuid sealtki töid sagedased reisisid teda kodumaale kontserte juhatama.

Juhan Simmi muusikuteele asumisel (tema teiseks huvialaks oli matemaatika, mida ta pärast reaalkooli lõpetamist Tartu ülikoolis mõne aasta õppis) oli oluline osa Rudolf Tobiasel, kes 1904. aastal Tartusse reaalkooli muusikaõpetajaks tuli. 19. novembril 1907 aitas aga Simm Tobiasel Tartus autorikontserti läbi viia, juhatahes Klaverikontserdi II ja III osa ettekannet. Solistiksi oli autor ise. Muide, kontserdi õnnestumises kirjutab tollane kriitika suure osa ka Simmi arvele. 23. juulist 1911 pärineb Tobiasel kiri, kes siis juba Berliinis end lindlamalt sisse seadnud oli: «Armas hr. Simm! Juba ennemalt oli mul mõttes Teile just nõu anda Berliinis muusikas end täiendada, just dirigendid tulevad seia õppima.» Berliini Simm siirdubki, nii dirigeerimist (A. Fielitzi juures) kui ka kompositsiooni (W. Klatte ja J. Stern) õppima, kuni Esimene maailmasõda õpingud 1914. aastal läbi lõikab.

Mis on siis tänaseni jäänud mehest, kes omal ajal kõike suutis ja jõudis? Legend? Peaaegu. Simmi kui koorijuhi üle on meil, kes teda kunagi juhatamas pole näinud, raske otsustada, sest alles on

vaid nende mälestusi, kes temaga koos töötasid. Tolleaegne ajakirjanduski räägib Simmist kui koorijuhist üsna-üsna napilt. Tuudur Vettik nägi Simmi nii: «Suured, uhked, mustad juuksed, ilmekas sarnaline karm nägu, välkuvad silmad! Siin nägin Simmi esmakordselt ka dirigeerimas. See oli otse ilmutus! Nii elavat sugereerivat, suurejoonelist, osavat ja seejuures äärmiselt lihtsat juhatamist polnud ma osanud ette kujutadaagi.»<sup>1</sup> Küllap ammandamatu temperament oligi üks põhjus, miks Simm suurtele ühendkooridele imponeeris ja miks tema juhatatud laulud laulupidudel ikka kordamisele tulid. Laulupidude üldjuhiks oli ta aastatel 1923, 1933, 1938, 1950. Neile lisandusid arvukad kohalikud laulupeod ja laulupäevad.

Esimene maailmasõda ei puuduta Simmi valusalt mitte ainult sellepärast, et ta on sunnitud Berliini sinnapaika jätma. Tema 1912. aastal asutatud üliõpilasmuusikoori ähvardab laialilagunemise oht: noormehed kutsutakse sõtta. Kuid raskete aegade ja ainelise puuduse kiuste suudab Simm mitte ainult selle koori elus hoida, vaid esineb 1914. aastal ka üleskutsega: «Tartu laulukooridele. Suur hulk mehi on sõtta kutsutud! Paljudel neist on perekonnad mahajäänud, kes praegu puudust kannatavad. Vanemuise Muusika-osakond tahab nendele abi tuua, niipalju kui see tema võimuses seisab. Selleks juhtumiseks on Muusika-osakond ette võtnud septembrikuu teise poole sees suuremat laulukoorikontserti toime panna, millest kõik Tartu linna koorid osa võtaksid /— — —/, et puudust kannatavate sõjameeste perekondadele vähegi toetust anda.»<sup>2</sup> «Vanemuise» hoonest oli sõja päevil laatsaret saanud ning seetõttu oli lisaks ainelisele puudusele ka ruumidega pidevalt raskusi. Nii ei teadnud «Vanemuise» muusikaosakonna segakoor ega selle dirigent Juhan Simm kunagi, kus võiks järgmine proov aset leida. Seepärast leiame «Postimehest» pidevalt taolisi sõnumeid: «Muusika osakonna lauljatele. Palun kõiki muusika osakonna lauljaid täna õhtul kell 6 «Vanemuisesse» ilmuda. Kaasa võtta Riia sõit, Isamaa ilu hoieldes, Uus isamaa,



1906

1935. P. Parikase foto



<sup>1</sup> Juhan Simm sõnas ja pildis. T. 1976, lk. 20.

<sup>2</sup> «Postimees» 1914, nr 190.

Seitse sõna, Koit ja Kalevipoeg ja Sarvik. Juhan Simm.»<sup>3</sup> Selletaolised teated ei kao ajalehe veergudelt ka siis, kui sõda on ammu lõppenud, ning kaasaegsete mäletamist mööda oli kohalkäimine garanteeritud.<sup>4</sup>

Simmilt kui heliloojalt on meie päevini ülipopulaarseks jäänud «Oma saar» (Gustav Suitsu tekst), ikka võib aegajalt kohata teatrite mängukavades Kitzbergi-Simmi laulumängu «Kosjassõit», veel mõni Simmi laul lipsab vahel kooride kavadesse, aga see on ka kõik. Ometi koosneb Simmi helitööde register ümmarguselt 250 teosest<sup>5</sup>, milles lisaks arvukatele koorilauludele kohtame ka hulgaliselt instrumentaalmuusikat, nii kammeransambleid kui ka sümfoonilisi teoseid, millest ehk mõnigi alles taasavastamist ootab.

Tartu muusikaelu väga oluliseks tahtuks käesoleva sajandi algul olid suve- muusika sümfooniakontserdid, millele Aleksander Läte eestvedamisel 1900. aastal alus pandi. Pärast Läte eemalejäämist (tervislikel põhjustel) tegutses dirigendina Samuel Lindpere, veel veidi hiljem läks sümfoonilise muusika tegemine väsimatult kõikejõudva Juhan Aaviku kätte, kes 1911. aastal Tartusse saabus. 1908. aastast, veel Läte aegadest, võime selle orkestri juures kohata Juhan Simmi nime. Algul mängib ta orkestris tšellot ja asendab aegajalt puuduvat dirigenti. Kuid näiteks 1920. aasta suvel juhatab Simm enamiku kontserte, mis toimuvad peaaegu iga päev. Olgu järgnevalt ära toodud juunikuu «töögraafik» (nummerdatud kontserdid olid kõige tõsisema kavaga): 1. VI, 2. VI, 3. VI — 4. sümfooniakontsert (kavas Schuberti *h*-moll sümfoonia, Liszti «Prelüüdid», Tšaikovski «Fatum»), 4. VI, 5. VI\*, 6. VI\*, 7. VI\*, 8. VI, 9. VI\*, 10. VI — 5. sümfooniakontsert, 11. VI, 12. VI (A. Läte «Kalevala uvertüür», M. Lüdigi «Lembitu», Tšaikovski «Itaalia capriccio»), 14. VI, 15. VI, 17. VI\* — 6. sümfooniakontsert, 18. VI (R. Straussi fantaasia ooperi «Elektra» teemadele, Griegi «Peer Gynti» II süit, Glinka «Aragonia hota», jm), 19. VI, 20. VI\*, 22. VI, 23. VI (Saint-Saënsi «Surma-

tants» jm), 24. VI — 7. sümfooniakontsert (Beethoveni 5. sümfoonia, Brahmsi Variatsioonid Haydni teemale, Liszti «Tasso» — viimased kaks kõlasid Tartus esmakordselt), 25. VI, 26. VI (Tšaikovski avamäng «1812», Saint-Saënsi «Phaethon»), 27. VI\*, 29. VI, 30. VI\*. Muidugi kordusid teosed hooaja vältel mitmetes kavades, kuid sellele vaatamata on Simmi töökoormus aukartustäratav. Pole siis ime, et orkester ja dirigent ei jõudnud kõike täpsemalt läbi töötada ja viimistleda, seda enam, et peenemate nüansside tagaajamine Simmile üldse eriti meeltemööda ei olnud. Riho Päts ütleb (küll Simmi kui koorijuhi kohta): «Ta ei armastanud laulude kallal nikerdada.»<sup>7</sup>

Muusikakriitik Carl Hunnius, kes teise ja kolmanda aastakümne vahetusel «Postimehe» veergudel sagedasti pikka- de retsensioonidega esines, kirjutab Mendelssohni Neljanda sümfoonia ettekandest: «Esimese ja kolmanda /osa/ kiire tempo võtmine (dirigent J. Simm) ei võinud meid imestama panna sellekordse orkestrijuhataja tuntud tulise temperamendi juures, äratas aga ometi vähe tehnilist kahtlemist nootiderikka ja käikusid pilduva töö kohta nimelt keelpil- lide kogu poolt, mis selles sinfonias võit- ma peab. See sütitav viulite sõnarikas lobisemine kõlab nagu lindude sirista- mine kevadel. Aga isegi linnud võtavad enesele aega ja ei löö mitte oma trilleri- test ja koloratuuridest kukerpalli üle.»<sup>8</sup>

Kui Simmi 50. sünnipäeval märgiti ajakirjanduses muu hulgas, et tema on üks neist, kes on suutnud ajaga sammu pidada<sup>9</sup>, siis näib see ilmse liialdusena või õigemini juubeliaegse viisakusena. Oma tegevusega jääb ta üllatavalt ku- hugi kahe põlvkonna vahele, erinedes suhtumiselt muusika interpreteerimise tugevasti oma eakaaslastest Juhan Aavi- kust ja Leenart Neumannist ning kuu-

<sup>6</sup> Tärniga tähistatud kontsertide puhul ei ole artikli autoril õnnestunud kindlaks teha, kas dirigendiks oli J. Simm. Kergemasisulisli kont- serte juhatas tol suvel ka orkestrant Saarmann, kavas katkendid ooperitest ja ballettidest, val- sid jne.

<sup>7</sup> Juhan Simm sõnas ja pildis. Lk. 20.

<sup>8</sup> «Postimees» 1919, nr 134.

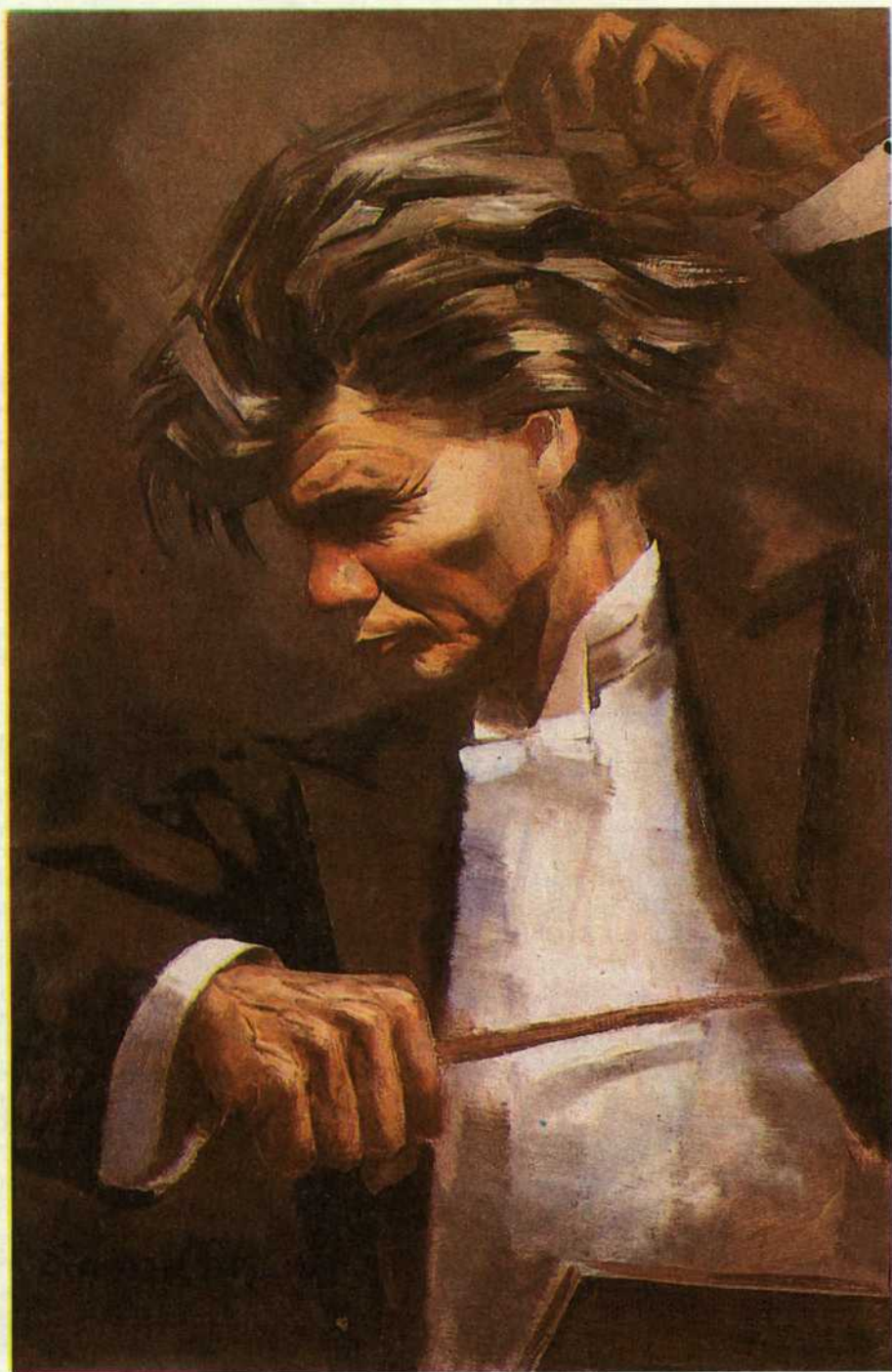
<sup>9</sup> «Sakala» 1935, nr 215.

<sup>1</sup> «Postimees» 1919, nr 7.

<sup>2</sup> Vt näiteks: Juhan Simm sõnas ja pildis, lk. 21.

<sup>3</sup> M. Martin, Juhan Simm. T, 1972, lk. 135—





*E. Ole. Juhan Simm. Oli. 1931.*

ludes pigem eelmisse põlvkonda, kelle jaoks muusika oli eelkõige südantsoojendav ja meelt rõõmsaks tegev massiüritus. Ta tuleb aktiivsena muusikaavalikuse ette eelmise põlvkonna kombel, praktikuna ja Tobiase ning Läte käest saadud tundide varal. Ka Berliinis õppimine kestab kõigest kaks aastat, samal ajal kui Peterburis õppinutel venib see tihti kümne aasta peale. Küllap siit, Simmi jahedast suhtumisest nõuetesse, mida muusikutele aeg üha tungivamalt esitas (peen viimistlus jm), algabki tema lahkeli Leenart Neumanniga, mis ka ajakirjanduse veergudele jõuab.<sup>10</sup>

Kui 1919. aastal tuleb «Vanemuises» lavale J. Karlsoni «Kalevipoeg ja Sarvik» J. Simmi muusikaga, saab see arvustajalt nimemärgiga -d. üsna hävitava kriitika. Simm püüab oma vastuartiklis asja rahulikult ära seletada, muutub aga lõpuks kurjaks: «Siin on muusika üksikute piltide sissejuhatajaks ja selektajaks, mis näitelavalisele ettekandele ainult rohkem mõju ja täiust võib anda. Muidugi ei pruugi see mõnele harilikule teatriskäijale meeldida, nagu paljudele surelikele ooper, operet ega muusika sugugi kontimööda ei ole.»<sup>11</sup> -d. püüab omakorda õigust jalule seada ja vastab: «Sarnaseid mehi on meil ka, kellele iga suguse retsepti järele hääd muusikat võib kirjutada. Kokkuseade on kaunis lihtne: duo, presto, forte, trumm, fermate, piano, moll ja tuttilutti. Sarnase retsepti järele näib ka osa «Kalevipoja ja Sarviku» muusikat kirjutatud olevat.»<sup>12</sup> Kemplemine käib ka 1925. aastal, mil Ritardando (R. Ritsing) Simmi kohta terava arvustuse kirjutab, millele Simm taas vastamata ei saa jätta.

Kuid need on siiski erandjuhud. Üldiselt on kriitika nii Simmi kui ka sümfooniaorkestri suhtes positiivselt ja leebelt häälestatud. C. Hunnius: «Iseäraline ja väga meeldiv üllatus oli meil siin esimest korda kuulda Rich. Wagneri raske avamäng «Lendav hollandlane», mille toreda, tulise kaaskiskuva hooga ettekandega Juhan Simm meie sinfonia-kontsertide eeskavade rikastamise poolest kiitust tee-

nib.»<sup>13</sup> T.: «Hr. Simmi juhatusel suutis orkester oma osa kunsti kõrguselt läbi viia. Väga häa ettekanne sai Sibeliuse «Finlandiale» osaks. Selle kompositsiooni monumentaalne konstruktsioon ja algupärane häälestamine omandasid hr. Simmi juhatusel igapidi huvitava kaju.»<sup>14</sup>

Heatahtlikult on kriitika häälestatud ka Simmi kui teatridirigendi suhtes. Simm sidus end «Vanemuise» teatriga juba Menningu-aegadel, 1910. Menningu teatris puudus ooper. Võib oletada, et Menning, kes üldiselt teatritegemisel hinnaalandust ei tunnistanud, teadis liiga hästi, mis oleks teda oodanud: professionaalseid lauljaid võis üles lugeda ühe käe sõrmedel, suurt ooperiorkestrit polnud kusagilt võtta, korralikust ooperikoost rääkimata. Niisama kuidagi viisi teha polnud Menningul aga kombeks. Opereti ja laulumängu suhtes oli Menning aga sunnitud publiku maitsele järele tulema, muidu oleks ta omadega lihtsalt pankrotti läinud, ning nende juhutamise võttis Simm enda peale. Kui 1914. aastal Ants Simm, Juhan Simmi vanem vend, teatri etteotsa saab, algavad taas ka ooperikatsetused. 30. aastatel «Vanemuise» ooperi olukord paraneb, teatrisse tuleb professionaalseid lauljaid, dirigendina hakkab tegutsema Eduard Tubin, lavastajana Eino Uuli. Kuid orkester jääb endiselt nõrgaks lüliks, nagu ka koor. Eduard Oja kirjutab «Fausti» lavastuse kohta: «Juhan Simm dirigendina avaldas kindlust ning valitses kogu aparatuuri teatava üleolekuga. Oli küll momente, kus kontakt lava ja orkestri vahel polnud küllalt tihe, kuid see ei mõjunud eriti segavalt. [— — —] Tasa-kaal orkestri ja lava vahel oli eeskujulik.»<sup>15</sup> Tookordne «Fausti» lavastus, milles peaosi laulsid Rudolf Jõks ja Elsa Maasik, oli ajakirjanduse huvi keskmes päris sageli. Iga uue osatäitja sissetoomise puhul ilmus uus retsensioon, lühem või pikem, kusjuures õiget Mefistot, kui ajakirjandust uskuda, ei leitud ki, kuigi prooviti mitmeid. Simmi kui dirigendi suhtes ollakse endiselt heatahtlik. Aurora Semper: «Mitte ainult, et meil oli juhus kuulda väga häid soliste,

<sup>10</sup> Vt L. Neumanni artikkel, «Postimees», 1911, nr 112.

<sup>11</sup> «Postimees» 1919, nr 39.

<sup>12</sup> «Postimees» 1919, nr 45.

<sup>13</sup> «Postimees» 1919, nr 179.

<sup>14</sup> «Postimees» 1918, nr 36.

<sup>15</sup> «Postimees» 1938, nr 60.

1933



ka orkester (J. Simmi juhatusel) näitas end sel õhtul paremast küljest kui tavaliselt, ja ehk küll paiguti teda oleks diskreetsemana soovitud, siiski oli kohti (nagu näiteks eelmäng kolmandale pildile), kus võis kuulatama jääda. Avamäng kahjuks läks kaduma hilineva publiku tõttu, kes vahet pidamata saali vooris ja kelle uksepaugutused alatasa võpatama panid.»<sup>16</sup> Varjatud ettehteid võib nii A. Semperi kui ka E. Oja retsensioonilõigust välja lugeda. Aastaid varem, 1927, oli Aurora Semper noore algajana esinenud hoopis kurjema retsensiooniga Simmi aadressil, mis läks maestrole nii hinge, et ta selle peale



<sup>16</sup> «Postimees» 1939, nr 93.

1950



iseigi sõna ei võtnud<sup>17</sup>, nagu tal tavaliselt viisiks. Küllap leppisid kriitikudki väikese Tartu väikeste võimalustega ja mis mõtet oli hurjutada asjade eest (liiga väike orkester näiteks), mida niikuinii parandada ei saanud.

Mis puutub aga viimasesse tsiteeritud lausesse publiku kohta, siis paneb imestama, et need probleemid olid veel 1939 aktuaalsed! Nimelt esineb Simm ise oma kriitikutegevuse ühel aktiivsemal perioodil, aastail 1914—1915, tihtipeale üsna ägedate süüdistustega publiku pihata. Olgu selleks siis maitse — soome tenori Väinö Sola kontserdi puhul: «Mis meie linna publikusse puutub, siis on märgata, et Soome kunstnikud seda suurel arvul kokku ei suuda tömmata. Tuleb aga mõni Romanova laadiline kõditavate mustlaste romansside ettekandja,

<sup>17</sup> Vt Juhan Simm sõnas ja pildis. Lk 62.

siis on Vanemuise saal täis.»<sup>18</sup> — või pole ta rahul sellega, kuidas kuulajad end üleval peavad: «Üks nähtus, mis võõraste õhtute publikumile mitte sugugi auks ei saa lugeda, on nimelt halastamata suitsetamine üleval jalutusruumis, sellepääle vaatamata, et eestseisuse poolt päris korralikud sildid üles on löödud, mis suitsetajaid alla puhvetiruumi palub oma kirgesid rahustama minna.»<sup>19</sup> Oluliseks peab Simm kontserdipaiga valikut: «Miks üldse seda kohta Riia ja Lille tänavate vahel nimetatakse aiaks? Kas sellepärast, et seal on jupike midagi plangu sarnast üles löödud, või sellepärast, et seal kasvab üksik armetu pärn? Muidu on ta lage mäeküngas, kus väiksegi tuuleõhk mõjub häirivalt. Ei saa sealt ka väljavaadet, mis annaks suvemeeleolu.»<sup>20</sup>

Muusikakriitilisi artikleid kirjutas Simm läbi kogu elu. Kuid ometi eraldub selles tegevuses kaks aktiivsemat perioodi, mil see töö tal lausa regulaarne oli: aastad 1914—1922 ja elu lõpupeeriood. Mis puutub otseselt interpretatsiooni või muusikateose kirjeldamist, siis näib see üsnagi täpne, ja erinevalt Simmi enda dirigeerimisstiilist, just peenemaid nüansse nõudev ning nendesse lausa süüviv. Moskva ooperisolistide kontserdi puhul kirjutab Simm tabavalt: «Kõige huvitavam oli Mussorgski «Sorotshini laadast» ettekantud stseen VADERI majas. Mussorgski on eht muusikaline dramaturg. Ta oskab paari joonega ära ütelda, mis tekst nõuab.»<sup>21</sup> ehk: «Moskva ooperi ansambli liikmed andsid eile teise ja viimase kontserdi. [— — —] Ostroglassovi ooper «Hirurgia» on päris huvitav muusikaline töö. Naljade välja toomiseks ei ole aga komponistil seda osavust ja teksti tabavad muusikalist vilumust, mis meie eelmisel õhtul Mussorgski «Sorotschini laadas» kuulsime, sellepärast läks palju Tchehovi naljast kaduma ja kogu töö mõjus igavalt.»<sup>22</sup> Miron Poljakin [— — —] on noor viiulikunstnik, kelle tehniline külg, toon ja läbitõttatud ettekanne nii kõrgel seisab, et teda täiesti küpsete kunstnikkude sekka võib lugeda. Vast oleks tema kont-

sert veel suurema mõju järele jätanud, kui meie hiljuti siin Jasha Heifetzi ei oleks kuulnud.»<sup>23</sup>

Kahekümnenda sajandi kolmanda kümnendi alguses tehakse Eestis tõsisid katseid muusikaajakirja väljaandmiseks. 1922 hakkab Tartus ilmuma «Sireen» (välja tuleb neli numbrit, toimetaja Eduard Visnapuu), mille toimkonnas Simmgi on ja milles ta mitu päris olulist artiklit avaldab: «Kirikumuusikast», «Koolimuusikast». Huvipakkuvam neist on ajakirja teises numbris ilmunud «Operett». Oli ju Simm selle žanriga läbi elu seotud ning mis parata, operett ei võlunud teda. Artiklis annabki ta operetile, eriti oma kaasaegsele, üsna kriitilise hinnangu: «Pääsi oli sel ajal (XIX sajandi keskel Prantsusmaal), et opereti meistrid dramaatilisteks jäivad. Nad ei rahuldanud ennast sellega, et ainult lustilisi viisisid luua, vaid nende muusika pidi olukorrast ja tegevuse iseloomudest välja voolama, ka sääli, kus muusika tantsu teenistusse astus.» Kuid varsti, Viinis, tekkis «paha vool silmapiirile», languse alguseks peab Simm Johann Straussi loomingut, milles tantsulisus liig oluliseks muutus. Kaasaegne operett, millega Simm oli sunnitud päevast päeva tegelema, oli tema arvates «omast rööpast koguni välja jooksnud», täiesti trafaretseks ja isegi banaalseks muutunud. Mõni ime siis, et Simm sellesse üsnagi üleolevalt suhtus. 1923. aastal ilmunud «Helikundis» avaldab Simm artikli «Rütm». Kui aga 1924. aastal tuleb välja «Muusikaleht», mis jääb ilmuma kodanliku perioodi lõpuni, on Simmi osa selles üsna tühine. Nimetada võime vaid 1929. aastasse kuuluvat pikemat kirjutist «Mispärast laul vajub ja kuidas seda ära hoida». Muidugi on just need aastad Simmi interpreeditegevuses kõige mahukamad ning tal lihtsalt ei jätku aega kõigega tegelda, kuigi 1930. aastast pärineb lubadus, Simmi kiri tollasele «Muusikalehe» toimetajale R. Pätsile: «4. XII 1930. V. a. hra. R. Päts. Olen nõus «Muusikalehte» oma kaastööga toetama. Jõudu-mööda katsun kodu- ja välismaa muusikaelu jälgida ning sellest «Muusikalehele» mõningad read kirjutada. Tervitades Sinu Juhan Simm.»

<sup>18</sup> «Postimees» 1915, nr 33.

<sup>19</sup> «Postimees» 1915, nr 61.

<sup>20</sup> «Edasi» 1948, nr 121.

<sup>21</sup> «Postimees» 1915, nr 16.

<sup>22</sup> «Postimees» 1915, nr 17.

<sup>23</sup> «Postimees» 1917, nr 61.

Kui eespool oli juttu Rudolf Tobiasest kui Simmi suunajast, siis ei saa mööda minna faktist, et nad ühel ajal ligi kolm aastat Berliinis elasid ning küllap ka üsna tihedalt läbi käisid, nagu ka Simm ise on vihjanud.<sup>24</sup> Tobiasest kui heliloojast oli Simm vaimustuses, 1913. aastal viibib ta «Estonia» avakontserdil ja kommenteerib: «Kõige esiti olgu R. Tobiase tööd, mis küll vist kõige suuremat mõju avaldasid. Tobiase «Sanctus» (oratooriumist) koorile, orkestrile ja soolokvartetile, millega kontsert algas, on helitöö, mis kogu ilma muusika kirjanduses silmapaistva koha saab kord omandama. Töö on täis värskest, hoogu ja värvirikka harmonie poolest. /— — —/ Teiseks uudiseks hra. Tobiasest poolt oli sinfoniline melodrama «Kalevipoja epilog» orkestri ja orelisaatel. Siin on Tobias täieline filosoof.»<sup>25</sup> Muidugi ei puudu Simm ka 1914. aastal Berliinis toimunud Tobiasest autorikontserdilt: «22.(9.) jaan. astuti meie kiduras muusikaelus suurem tähtis samm: meie parem helilooja Rudolf Tobias andis oma helitöödest kuningliku muusika ülikooli saalis kontserdi siinse Blüthneri orkestri, segakvarteti /— — —/ ja väikesearvulise segakoori kaasaaitamisel. See oli esimene katse meie rahva helilooja tooteid praeguse aja paremas muusikakeskkohas avaliku arvustamise ette tuua. Ka seisis esimest korda Berliini kontsertide eeskavadel Eesti rahva-epoos nimetus. /— — —/ Esimeses osas oli juba tuntud ballade «Ilmaneitsist ilusast» /— — —/ Teinepool eeskavast avaldas paremat mõju, kus kaks fragmenti «Ecclesia» kantatest, arietta ja «Sanctus» ette kanti. Iseäranis viimane oleks võitnud, kui ettekannet vähe korralikum oleks olnud. Päähuviks terves eeskavas oli muidugi oratorium «Jonas'e» I jao üksikute osade ettekannetes. Üleüldiselt õnnestusid need võrdlemisi kõige paremini. Iseäranis huvitavad olid «Tormi vaigistamine», «Jonase palve» ja I jao «lõpukoor». Kõiki ettekandeid juhatas helilooja ise. Juhatamine on aga küll Tobiasest nõrk külge. Tema vilumata ja meile päris võõras dirigeerimise viis mõjus ettekannetes segavalt, kogu kontserdi mõju oleks palju võitnud, oleks

interpretatsioon korralikum olnud.»<sup>26</sup>

Pärast Suurt Isamaasõda võib Simmi tegevuses märgata uut tõusu. Kuid kui ta nooruses oli väga nõudlik ja terava ütlemisega kriitik, siis vanemas eas muutub ta tunduvalt mahedamaks ning mõistvamaks. Ta retsenseerib «Edasi» veergudel pidevalt nii koori-, sümfoonia- kui ka kammerkontserte. Villem Kapi sümfoonia kohta: «Kogu teost iseloomustavad karge arendus ja loogika, seejuures on ta värske ja haarava muusikalise koega. /— — —/ Kogu teost esitati eeskujuliku muusikalise interpretatsiooniga. Dirigent (Roman Matsov) valdas põhjalikult helilooja muusikalist keelt. Beethoveni Sümfoonia nr. 6 oli tõenduseks orkestri meisterlikkusest, tema juhi asjatundlikkusest ja kõrgest kultuurist.»<sup>27</sup> EPA segakoori kontsert: «Koori esinemine võitis publiku sooja poolehoidu ja seda täie õigusega, sest akadeemia laulev noorsugu on tõesti tunnustust väärivat tööd teinud, mille suurema raskuse kandja on kollektiivi andekas juht Roland Laasmäe. Tema juhatamisviis on lihtne, selge, teoste lahtimõtestamine muusikaliselt loogiline.»<sup>28</sup> Sõna võtab ta isegi estraadikontsertide puhul: «Estraadikontsertidel on välja kujunenud, eriti vokaaliesinemistel lüürilistes lauludes, teatav stamp orientatsioonis, ameerikalikus või läänelikus stiilis. Tasuks aga üles äratada unustatud lüürika ja huumori eeskujud rahvaluule varasalvest ja rahvuslikust klassikast, sest šabloonne džässiestraadid nivelleerib kunsti ja hävitab rahvusliku omapära.»<sup>29</sup> Simmi viimane artikkel, retsensioon sümfooniakontserdile, ilmub 13. detsembril 1959, nädal enne surma.

Simmi elu viimase perioodi artiklistest on olulisel kohal mälestushõngulised kirjutised Rudolf Tobiasest, Aleksander Lätest, Miina Härmast, Evald Aavast, Karl August Hermannist. Oli ju tema see, kes oma kuuekümnendaastase muusikutegevusega mahutas endasse kõik meie muusikute põlvkonnad, alates Karl August Hermannist üle Tobiasest, Läte, Saare, Aaviku, Neumanni, Ritsingu kuni tol ajal oma esimesi heliloojastamme astuva Jaan Räätsani.

<sup>26</sup> «Postimees» 1914, nr 10.

<sup>27</sup> «Edasi» 1957, nr 67.

<sup>28</sup> «Edasi» 1957, nr 59.

<sup>29</sup> «Edasi» 1959, nr 138.

<sup>24</sup> «Edasi» 1958, nr 212.

<sup>25</sup> «Postimees» 1913, nr 197.

## Eesti multifilmid Ameerikasse

(JUTUAJAMINE CHARLES SAMUGA)

Aprillikuu alguses külastas Tallinna Rahvusvahelise Multifilmiühingu (ASIFA) Täitevkomitee liige CHARLES SAMU, kes tõi külakostiks Kinomajja kaasa valiku uuemaid Ühendriikide multifilme. Ch. Samu on ühtlasi New Yorgi Visuaalkunsti Koolis multifilmi ajaloo ja esteetika õppejõud, Moodsa Kunsti Muuseumi varustaja multifilmikavadega, filmikriitik ja — rahvusvaheliste filmiprogrammide direktor. Viimati nimetatud ametikoha pädevusse kuulub oma ja välismaa multifilmide vahetamine ning levitamine. Ch. Samu vahendusel oli Ühendriikide filmihuvilistel 1980. aastal võimalus vaadata nelja Eesti multifilmi, tänavuni on tal kavas meilt lisa pakkuda.

Ajasime Charles Samuga enne tema äralendu Tallinnast pisut juttu.



Charles Samu Tallinna Kinomejas 4. aprillil 1985.  
A. Saare foto

Esmalt üks filmiväline küsimus: teie perekonnanimi tundub isegi ameeriklase kohta ebaharilik — missugune võiks olla selle taust?

Minu suguvõsa juuri mööda on võimalik minna — muidugi mitte päris põlv-põlvelt — mitu tuhat aastat tagasi sumerlaste aega. Minu nimelisi on teada aastast 4000 e.m.a. Meie iidse suguvõsa liikmeid on paljudes maades ja me oleme üksteise olemasolust päris hästi teadlikud...

Multifilmide juurde. See filmiliik seondub paljude inimeste teadvuses peamiselt lastega. Missugune on teie arusaam? Kui sageli on adressaat siiski täiskasvanu?

Olgugi et multifilmid suudavad laste muinasjutumaailma suurepäraselt esile manada, ei tohi ega saa alahinnata selle filmiliigi tähtsust täiskasvanuile: ka suurtele inimestele saab mõndagi kõige paremini ütelda just multifilmi kaudu. Kõige rohkem tehakse multifilme televisiooni tellimusel — kompaniide kommertshuvides. Alusmaterjal on sageli laenatud: üldtuntud koomiksitegelused, ka menüüd mänguasjad kaubandusvõrgust (näit populaarsed täistõpitud karumõmmid care bears — so üksteise eest hoolitsevad karud). Filmikriitikud pahandavad tihti, et telemultifilm pole muud kui augutäide kaerahelveste ja lelureklaami vahel. On ju need filmid kompaniide reklaamisummadega kinni makstud ja eks ärimehed dikteeri sellist mait-

set, millel nende meelest on laste hulgas kindel minek.

Tõsisema multifilmi harrastajad, kes sageli teevad kogu filmi otsast lõpuni ise, on viimased viis aastat seisnud ennekõike suurte majanduslike raskuste ees. Filmitegemine on teatavasti kallis lõbu, varasemaid toetusi aga kärbiti Reagani majanduspoliitika raames tunduvalt. Nüüd sõltub filmi saatus suuresti selle tegija oskusest leida raha. Kunsti- ja majandusvõimed ei pruugi alati käsikäes käia, pigem vastupidi...

Ka muusika valimisel arvestatakse majanduslikke kaalutlusi. Odavam on luua filmile algupärane muusika kui kasutada mõnd menukat meloodiat — viimase eest tuleks autoriõiguse põhjal soolast hinda maksta.

*Kui palju on USA-s animaatoreid? Kas multifilmi tegemine läheb aina kallimaks?*

Tõsisemad, pühendunud multifilmide autoreid on ühtekokku ehk poolesaja ringis, sadakond valmistab neid aeg-ajalt. Et kõnesolev kunstiliik on väga töömahukas, otsitakse uusi lahendusi. Üha ulatuslikumalt kasutatakse raale, mis on lõppkokkuvõttes väga tõhusad abised. Ainult et väikeettevõtjale käib raaligi üürimine üle jõu. Kasutatakse idamaade odavat tööjõudu: kui Ühendriikides küsib kunstnik oma käsitöö eest kümme dollarit tunnis, siis mõnes Lõuna-Korea või Taivani väikeateljees lepitakse nelja-kümne sendiga tunnis. Joonisfilmühtingu liikmete arv on näiteks Hollywoodis viimase viie aastaga kuivanud kokku tervelt kolmandiku võrra...

*Kas te räägiksite pisut lähemalt arvutite kasutamisest multifilmis?*

Veel viis aastat tagasi tegi vaid mõni üksik kompuutri abil multifilmi, nüüd on see — eriti televisioonis — kiiresti muutumas üleüldiseks. Üks põhjus seisneb asja uudsuses: uus on ikka huvitav. Kuid teisest küljest võimaldab raaliga mudeldamine suurt kiirust ja paindlikkust, mis on televisioonis küllalt oluline. Kasutatakse mitmesuguseid segatehnikaid, mis on eriti sobivad näiteks ulmefilmidele.

*Arvutiga suhtlemine eeldab kunstnikult teatud oskusi. Kas ja kuidas need omandatakse?*

New Yorgi Tehnoloogiainstituudis õpitakse arvutiga töötamist, aga üldiselt püüavad kunstnikud leida koostööpartneriks arvutivaldajad. Tulemus oleneb suurel määral teineteise mõistmisest. Usun, et arvutianimatsioonis on avar tulevik. Eriti õppe otstarbel. Juba praegu kasutavad lenduriki õppijad selliseid filme harjutamiseks lennuki maandamist — kolmemõõtmelise ruumi matkimine sel viisil on küllalt tõepärane. Säärase filmi abil on ka hõlpus tutvustada näiteks molekuli ehitust.

*Kui kõrvutaksite raali abil tehtud kunstilisi multifilme vana viisi valmistatutega — kummad kipuvad olema kunstiküpsemad?*

Esialgu vanad. Raalitud filmid ei suuda luua kuigi realistlikke karaktereid, need jäävad külmaks, metalseks. Värv ja liikumise alal võivad aga arvutid olla ületamatud.

*Telemultifilmide vaatajakond on arusaadavalt väga suur. Kuidas on aga lugu n-ö tõsisete multifilmide vaatajatega?*

Viimati nimetatute levikanalid on küllalt piiratud. Viimasel ajal on levikut pärssinud ka paljude filmide kunstiline ebaõnnestumine. Erandiks on muidugi Disney, kes läinud jõuluhooajal saavutas suure menu oma vana Pinocchio-ga. Klassikal on ikka minekut...

Üks kunstiväärtuslike multifilmide levitamise vorm on rahvusvaheline turnee (*International Tournee of Animation*), mis just praegu elab üle organisatsioonilist uuenemist. Olen ka ise sellega seotud. Turnee on osutunud küllalt populaarseks: inimesed on üllatunud, et nii heatasemelisi multifilme on üldse olemas — televisioon on teinud oma tööd. Turnee hõlmab peamiselt muuseume, kolledžeid ja filmiühinguid.

Mis aga puutub televisioonis näidatavasse multifilmidesse, siis need on äratanud väga tugevat poleemikat: kritiseerijad taanivad nendest töödest õhkuvat vägivalda ja nn superkangelase ideed, mis kujundab lastes elukaugeid hoiakuid.

*Kas Ühendriikide huvilisel on palju võimalusi vaadata välismaa multifilme?*

Kaugeltki mitte. Aasta jooksul imporditakse neid vaid mõni tosin, millest suur osa on mõeldud lastele. Aga just seetõttu panengi oma tegevuses suurt rõhku kõnesoleva vajakajäämise vähendamisele. Et vaatamisvõimalusi on olnud vähe, on ka eelarvamused suured: mõnigi arvab, et Nõukogude multifilmides kujutatakse peamiselt põllul kündvaid traktoriste. Mul on korduvalt tulnud asju selgitada: kõnelda Nõukogude Liidu kultuuride mitmekesisusest. Ja kui siis on tulnud filme vaatama, on üllatus suur. Eriti käivad need sõnad Eesti multifilmide kohta. Inimesed, kelle teadvuses Eesti asub kusagil Balkanil või Balti mere ääres, ei varja maailma tipptasemel filme vaadates oma hämmeldust. Näiteks «Suur Tõll» sai 1982. aastal Moodsa Kunsti Muuseumis väga sooja vastuvõtu, mis on seda imekspandavam, et alusmaterjal oli vaatajaile tõesti võõras, film ise tehtud täiesti traditsioonilises laadis. Ülimalt hästi võeti vastu «Kütt» — seda nimetati koguni kümneminutiliseks «Moby Dickiks». Teose ökoloogiline sõnum jõudis hästi pärale. Kütkestav oli ka «Põld» oma poeetilises. Edaspidi tahaksin rohkem tutvustada teie nukufilme — seni on meil linastatud vaid «Odesid».

*Kumb on teile rohkem meeltemööda, kas Raamat või Pärn?*



«Hüpe» (režissöör A. Paistik).

Vahe on umbes sama, mis kala- ja kanalihal. Mina naudin mõlemaid. «Põrgu» on minu arvates täiesti erakordne film. Loodan, et see maailmatasemel šedöövr jõuab ka Ameerika kinolinadele. Kuigi Raamat ei ole muutunud Viiralt orjaks, rõõmustaks viimane vist küll, kui ta vaid elus oleks. Väga raske on suurt kunsti tõeliselt kinematograafiliselt elama panna, aga vaid nii sünnibki filmikunst. Pärna puhul võlub tark kaval huumor, otseku küllusesarvest tulevada visuaalsed kalambuudid.

«Seitse kuradit» (režissöör H. Pars).



Kui kõnelda veel mulle eriti meeldinud Eesti multifilmidest, tahaksin kiita järgmisi: «Aeg mahal», «Kolmnurk», «Hüpe», «Seitse kuradit», «Tähe mõrsja». Pärna «Harjutusi iseseisvaks eluks» on ülimalt värskendav! Kõigiti meeldiv on lastele mõeldud õpetliku sisuga «Meemeistrite linn».

Mis mulle teie studios eriti imponeerib, on uute tegijate pealekasv. Näiteks Zagrebis on 1950. aastate lõpust 1970. aastate alguseni töötanud väga viljakas umbes kümneliikmeline mõttekaaslaste koolkond, kes aga vananedes lahkub areenilt peaaegu üheskoos. Ja traditsioon kustub. Multifilmil peab aga alati midagi uut ja olulist ühiskonnale ütelda olema — seda suudetakse ikka põlvkondade vahetumise kaudu.

Missugused on hea multifilmi tunnused?

Joonisfilmi puhul eeldab see minu jaoks sel määral kõrget graafilist kunsti, et ma võiksin riputada iga üksiku lehe raamitult seinale. Teisest küljest ei tohi need pildid moodustada joonistuste staatilist jada, vaid neis peab olema filmilikkust liikumist, voolavust, rütmi. Kolmandaks, hea multifilmil peab olema sõnum. Kriitikud on multifilmidega tihti hädas, filmiarvustajate meelest on tegemist vaid liikuvate piltidega, kunstiarvustajad jälle ei leia kunsti — on paljalt film. Multifilmi isa on kinematograafia, ema — kunst. Sageli ei taha kumbki vanem last omaks tunnustada, rääkimata selle iseseisvate õiguste tunnustamisest. (Raali tulekuga võime juba kõnelda kolmandastki vanemast, kes muudab asja veelgi keerulisemaks.)

Teie kaasatoodud filmide hulgas ei märganud nukufilme. Kas neid valmistatakse USA-s harva?

Tõepoolest väga harva. New Yorgis on üks tegija, siin-seal veel mõni. Nukufilmi tegemine on ju veelgi aegarõõvim: esmalt tuleb leida inimene, kes loob nukud, siis kõik muu... See nõuab suurt kannatlikkust.

Multifilm on aldis uuele tehnikale. Kuidas mõjutab selle kunstiliigi levikut videotehnika ulatuslik pruukimine?

Jah, video on animaatorite suur lootus. Hiljuti salvestati auhinnatööna üks multifilm kassetile — kõigi pilgud jälgivad nüüd põnevil selle käekäiku. Videokassetid on praegu muutunud sama kättesaadavaks kui kuumad viinerid tänavanurgal. Paljud inimesed mitte ei osta (hind kõigub 30—90 dollarini), vaid laenutavad neid: nõnda on võimalik paari dollari eest film ära vaadata, pole vaja kodunt välja minnagi — jääb ära lapsehoidja hankimise, auto parkimise mure.

Kas eri maade animaatorid näevad küllalt palju üksteise filme, kas on piisavalt omavahelist suhtlemist? Kus asuvad praegu tugevamad multifilmikeskused?



Peaks suhtlema senisest tunduvalt rohkem, võrdlema oma tööd mujal tehtuga. Olen tähele pannud, et mõnelgi filmitegijal (kes mõttes seab endale taustaks klassikud) on teatav alaväärsuskompleks. Alles nimekate kaasaeglaste tööde nägemine aitab sellest ebamugavast tunde vabaneda: tuleb välja, et omaenda tööd ei olegi nii halvad. Muide, komplimendid, mis ma ennist Eesti multifilmi kohta laususin, on täiesti siirad. Vaatan igal aastal umbes pool tuhat animatsioonifilmi ja seetõttu tean, mida maailmas tehakse. Teie olete tõepoolest ülemaailmsete tippude hulgas.

Mis puutub tugevamatesse keskustesse, siis kommertsmultifilmi alal (televisiooni tarbeks) on kõigest ees Jaapan. Kunstilisest küljest huvipakkuvaid autoreid seevastu on seal vaid mõni harv. Nõukogude multifilm on üks tugevamaid. Tšehhid teevad väga tugevaid nukufilme. Ungarlased on päris tipus. Kümne aastaga on üsna nullist tippu tõusnud ka bulgaarlased. Jugoslaavlased on teel allamäge, samuti poolakad. Huvitavat tööd tehakse Inglismaal, teatud määral ka Hollandis. Skandinaaviamaad on nõrgad — tõenäoliselt on sealsed multifilmitegijad rinnutsi majandusküsimustega. Olen näinud rahvaluuletraditsioonil põhinevaid Soome multifilme, ent need on väga staatilised ja külmad («Suur Tõll» on hoopis midagi muud). Ometi on soomlastel väga tugevad kunsti- ja kultuuritraditsioonid. Ilmselt on siingi pettumuse peasüüdlaseks kunstivälised seigad, ennekõike finantseerimine.

*Millist osa etendavad multifilmide levimisel keele- ja kultuuribarjäärid?*

Õnneks tehakse küllalt palju sõnatuid filme, mis tunduvalt soodustab nende rändamist ühelt maalt teisele. Teisest küljest, sellised filmid nagu «Suur Tõll» vajavad näitamisel vaid lühikest sissejuhatavat saateteksti, sama kehtib paljude rahvatraditsioonil põhinevate linatööde kohta. Kõige suuremad probleemid tekivad dialoogi kasutava filmi puhul — soovitan dialoogi vältida, kui vähegi võimalik ilma läbi saada. Üldse on tark hoiduda liigest jutust.

*Räägitakse, et filmivaatamine on populaarne Nõukogude Liidus ja ka Ameerika Ühendriikides, mitte aga näiteks Lääne-Euroopas. Kas te oskaksite seda nähtust seletada?*

NSV Liit ja USA on mõlemad teatavas mõttes arengulooliselt uued riigid, pealegi on mõlemas arvukas vaatajaskond. Nõukogude Liidus mõisteti varakult filmi kui massiteabevahendi erkordseid võimalusi. Märkimisväärne oli Lenini ettenägelikkus juba 1920. aastail, mil film tähendas enamikule inimestele vaid Charlie Chaplinit. Ühendriikides seevastu on filmil algusest peale olnud peajasjalikult meelelahutuslik ootus — aga massidele. Lääne-Euroopa filmikunst kipub seevastu tihti olema elitaarne, suu-



«Põrgu» (režissöör R. Raamat).

natud autori mõttekaaslaste kitsale ringile, intellektuaalide avangardile.

*Mis mulje jätab teile kui suurele rännumehele Eesti, selle kultuur üldse?*

Eelmine kord käisin teie laulupeol ja olin hämmeldunud... Tallinn on oma suuruse poolest võrreldav Ameerika provintsilinnaga, aga kui palju kunsti teil on! Olin suures mures, et mitte kogu oma raha siin ära kulutada...

Vanalinnas jalutamine on tõeline elamus — kõnnid keset ajalugu, kujuures te pole seda ajalugu klaasi taha vaatamiseks pannud, vaid elate selles.

Vahendanud TRIVIMI VELLISTE

## II loodusfilmipäevad Tallinna Kinomajas

AUNE UNT



Mihhail Zaplatin (Perm)



Juri Klimov (Leningrad)

24.—28. märtsini toimusid kinomajas Eesti Kinoliidu, Eesti Looduskaitse Seltsi ja ENSV Metsamajandus ja Looduskaitse Ministeriumi ühisüritusena II Tallinna loodusfilmipäevad. Esmakordselt leidis see kena kevadine üritus aset kaks aastat tagasi. Mitmed saabunud kineastid olid juba tuttavad; ega neid loodusfilmitegijaid olegi kes teab kui palju — terves Nõukogude Liidu kümmeaastane või veidi rohkem. Kohal olid NSV Liidu rahvakunstnik, režissöör Aleksandr Zguridi ja režissöör Nana Kldiašvili Moskvast, režissöör-operaator, Vene NFSV teeneline kultuuritegelane Juri Ledin ja režissöör Juri Klimov Leningradist, režissöör-operaator Pietras Abukevicius Vilniusest, Vene NFSV teeneline kultuuritegelane, režissöör-operaator Mihhail Zaplatin (Perm-Sverdlovsk) ja mõistagi meie Rein Maran, ürituse algataja ja hing.

Filmide läbivaatustele järgnenud teoreetilisel konverentsil kõneldi nii tegijate kui ka vaatajate poolelt, kõneldi nähtud filmidest, looduskaitsest ning meie ökoloogilisest harimatusest. Kõneldi tõsiselt ja murelikult, enesekriitiliselt ja kriitiliselt ning lootust hoidvalt.

Kolmel päeval vaadati filme, erinevaid ja sarnaseid, populaarteaduslikke ja vaatefilme.

Aleksandr Zguridi toonitas konverentsisõnavõtet vajadust pöörata rohkem tähelepanu lastele, tuua nad lähe-

male bioloogiale, kasvatada neis südamehedust, säästlikku ja kaitsvat suhtumist loodusesse. Neist mõtteist kantuna on ta teinud eelkõige lastele mõeldud filme, millest nägime kahte, mängufilmi «Valge puudel» (lugu tsirkusepubliku lemmikutest — klounist ja tema valgest puudlist ning väikesest poisist) ja poeetilis dokumentaalfilmi «Metsa sümfonia». Viimane toob meie ette terve galerii metsloomi, oluliselt nende ellu süvenemata. Lühikeste episoodidena vilksatavad nad ekraanil, nähtuna hirvevasika silme läbi, kes õpib tundma maailma, kuhu ta on sündinud.

Juri Ledin on teistlaadi kineast. Iga tema film on mitmekuulise ekspeditsiooni tulemus. Pika aja vältel süveneb Ledin uuritavasse piirkonda ja sealsesse loomariiki. Seekord nähtud filmid «Ja kõikjal on tundra», «Põhja-Jäämere elanikest (jääkarud, kotikud, merilõvid)». Neis oli Ledin vihasem, traagilisem ja kurvem. Nüüd nähtud filmid olid leebemad ja rahulikumad. Juri Ledin filmidele on iseloomulik rohke diktoritekst. See harilikult selgitab ja kommenteerib pilti. Teinekord paneb Ledin loomadele suhu oma sõnad — võte, mis ilmsesti peaks looma vaatajaga parema

kontakti ja suurendama põnevust. Ent mõnikord tundub, et teksti võiks olla vähem, võiks rohkem usaldada visuaalset kujundit. Meenub tore stseen karust filmis «Ja kõikjal on tundra», kus me karu ei näegi, näeme üksnes tema jälgi ja rüüsteid ning kuuleme mõirgeid. Ent looma kohalolek on selgesti tajutav.

Mihhail Zaplatini filmid «Hall Uural», «Linnud pesadel», «Vaigats» ja



Aleksandr Zguridi (Moskva), Rein Maran (Tallinn), Juri Ledin (Leningrad), Nana Kldiašvili (Moskva).

(A. Ilo fotod)

«Petšooraa Alpid» on vaatefilmid kaunistest paikadest. Silme eest libisevad mööda metsad, jõed, kaljud, sekka loomi ja linde. Filmid on tugevasti reklaamimaigulised: tulge ja vaadake, kui kaunis siin on, kui palju on siin seeni, marju, jõgedes kalu! (Samalaadne kutse kõlas ka J. Klimovi filmis «Elava looduse muuseum».) Tallinna Loomaaia direktor, bioloog Mati Kaal hoiatas selle kui väga ohtliku tendentsi eest kutsuda filmiga inimesi kuhugi midagi vaatama: «Esiteks peame valmistuma neid (turiste) vastu võtma! Muidu pole mõne aja pärast enam midagi näidata!» Teine oht, mida Mati Kaal rõhutas, on see, et sageli näeme loodusfilmides, kuidas inimesed paitavad ja katsuvad loomi. «Seda tahab inimene loodusesse sattudes ju kohe järele teha!» (Traagilisi juhtumeid — nii inimesele kui ka loomale — tuleb paraku ette ka loomaaedades.) Kus on eetilne piir, mida näidata ja mida mitte? Filmis ju võimendub iga liigutus.

M. Zaplatini filmid kaotavad palju loodusliku helitausta puudumise tõttu. Maitsekalt ja oskuslikult filmitud pildirida saadab võltspaatosega diktorigekst ja filmi pildilist külge kohati isegi risustav taustmuusika. Kahju, et ei kuulnud, kuidas kõnelevad Uurali metsad ja mäed.

Pietras Abukevičiuse filme pole Eestimaal varem vaadatud. Seda oodatud olid «Roosa kajakas», «Väikeluik»

ja «Hundikutsikad». Suurepäraseid filmid igas mõttes. Põhjamaiselt karged maastikud ja kaunid värvid, meisterlik operaatoritöö. Luigefilmis on tegijatel erakordselt vedanud: nad on sattunud väikeluigele, kes inimest ei kardaks, aga sellest tuleneb paraku jälle eetikaprobleem — kuidas seda kõike serveerida nii, et film ei kutsuks vaatajat kätkpidi linnupesadesse. Film huntidest on osa tsüklist, milles P. Abukevičius uurib nende eluviise, kombeid ja kunstlikes tingimustes kasvanud loomade taaskohastumisevõimet loodusega. Konverentsil oli juttu filmitegijate edevusest, püüdest pikkida filmi kaadreid sellest, kui raske seda kõike teha oli. Polnud sellest patust päris puhas ka Leedu filmimees.

Juri Klimov on tuttav eelmisest korrast, eelkõige filmiga «Kaheksajalg». Publiku soovil demonstreeriti seda taas. Nägime J. Klimovi filme merilõvidest, gröõni hülgest ja Leningradi oblasti loodusest («Looduse muuseum»). Publiku



«Põhjapõdravasikas» (režissöör ja operaator Mihhail Zaplatin).

lemmikuks jäi «Kaheksajalg». Konverentsil tõstis Oie Orav esile Klimovi filmide tekste. «Juri Klimovi filmid vastavad kõige enam neile nõudeile, mida looduskaitseministeerium tähtsaks peab,» ütles ENSV Metsamajanduse ja Looduskaitse Ministeeriumi Looduskaitse Valitsuse juhataja Heino Luik.

Nähtud programm oli kõrgel tasemel. Enamikku neist filmidest võiks ilmselt häbenemata näidata mis tahes riigis. Rein Marani töid on eesti filmi taustal raske hinnata, pole võimalust kellegagi võrrelda, sest paraku on ta meie ainus loodusfilmimees. Seda meeldivam tõdeda, et antud kontekstis mõjusid tema filmid haruldaselt professionaalselt. Marani filmidest ei paista, et ta on neid teinud «raskusi trotsides» ja et praegugi, just seda filmides, passib ta, kondid kanged, peidikus. Maran ei näita end kunagi. Pole nähtud teda veel üheski filmis kõhuni soos sumamas. Või olete ehk märganud tema kaamerat põõsast paistmas? Ei tule meelde. Me ei näe seal üldse inimest. (Ausalt öeldes on ära tüüdanud küll need kindlapilgulised — loomulikult tormijakkides — binoklit või fotoaparaati silmile tõstvad mehed! Filmist filmi!) Marani delikaatus on hinnatav, tema liitlane selles mõttes on (kahjuks tulemata jäänud) Vjatšeslav Beljalov Alma-Atast.

Filmide helindamiseltgi on mitmeid võimalusi. Maran kasutab enamasti nii looduses salvestatud heli, spetsiaalselt filmi tarvis loodud muusikat kui ka diktoriteksti. Ja koos pildireaga moodustub audiovisuaalne tervik, ilma et üks komponent teist segaks või lämmataks. Mitmes nähtud filmis jäi heli filmi visuaalse küljega vähe või üldse mitte seotuks (eriti kehtib see muusika kohta), mõjudes seetõttu mürana. Kaks aastat tagasi toimunud konverentsil ütles Fred Jüssi, et üha sagedamini tahaks viimasel ajal kuulata vaikust. See soov jääb kehtima.

Geoloogiadoktor Herbert Viiding nentis, et nähtud filmide efektiivsus on kõrge, ent peame mõtlema, kuidas seda veelgi suurendada. Urbaniseerunud inimene on kaotanud kontakti loodusega. A. Zguridi: «Ohutunne on sügavam kui iial enne, teadus- ja tehnikarevolutsiooni tagajärjed annavad end tunda üha selgemini ja looduslike ressursside piiratus on saanud tänase päeva mureks. Probleemiks on kujunenud meie ökoloogiline harimatus. Biosfääri kriisi sügavust ja kaitse vajadust on mõistetud kõigil tasandil.» Heino Luik: «Meie vabariigis on kõige rohkem tarvis kas-

vatada tööstustöötajaid. Need on inimesed, kelle igapäevase töö tulemusena rikutakse looduslikke süsteeme kõige enam, kaevurid näiteks.» «Eesti Looduse» peatoimetaja Ants Paju sõnul on tekkinud olukorra üks põhjusi selles, et kadunud on paikade, nähtuste pühadus. «Lauliku laul, rahvaeepos — kõiges selles on pühadust. Kuni mägi on püha, seni ei veeta teda ära ehitusmaterjaliks.» M. Zaplatin: «Kõike, mis on seotud kultusega, pühade paikadega, on filmides väga raske käsitleda.»

Arutelus jõuti massikommunikatsiooni tähtsuse ja kinematograafia kui kõige võimsama teabevahendi osani meie elus (A. Zguridi). Kasvab vajadus filmide järele, mis oma teravusega šokeeriksid, neid aga Nõukogude Liidus seni ei tehta (H. Luik). M. Kaal: «Sotsiaalne tellimus on emotsionaalsetele loomafilmele, kuid vaja oleks ka teistsuguseid. Öhtust öhtusse korduvad ühed ja samad multifilmid, nende asemel võiks lastele loomadest rääkida. Film peab ühe objekti kaudu näitama teaduslik-loogilises plaanis terve süsteemi, ökosüsteemi olemust. Selget, loogilist infot — seda on kõige rohkem vaja.» A. Zguridi rõhutas publitsistliku loodusfilmi vajadust: «Filmid teravamaks!»

Suuri ja kasutamata võimalusi nähti televisioonis (H. Luik, A. Zguridi, M. Kaal) ja olulisi lünki kooliõpetuses (M. Kaal: kitsad koopiad või videokoopiad koolidele, lastele raamatud loomafilmidest). Paljuräägitud, kuid endiselt terav on probleem dokumentaalfilmide levist — neid ei näe korralikult ei kinos, kus nad on põhifilmi ees, ega televisioonis, kus nad on kavas päeval.

Meie maailmas üha rohkem leviva tehnokraatliku mõtteviisi ja tarbijaliku mentaliteedi taustal võib see kõik tunduda naiivne ja isegi naeruväärne, ainult et varblanegi on varsti linnapildis haruldus. Tihasest rääkimata. Ürituse tähtsust — ainus omataoline Nõukogude Liidus — on raske ülehinnata. Nii tegijate kui ka publiku jaoks. Kohtumiseni kahe aasta pärast!

«Hall Uural» (trezissoor ja operaator Mihhail Zaplatin). Manpupõnõjori mägi.



ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. АВГУСТ 1985

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

## ТЕАТР

**СОКРОВИЩНИЦА МЫСЛИ: АЛЕКСАНДР ТАИРОВ — Зритель /12/**

По случаю 100-летия со дня рождения всемирно известного советского режиссера Александра Таирова /1885—1950/ впервые на эстонском языке публикуется глава из его книги /«Записки режиссера», 1921/.

**М. КУБО — Историю осмысливают те, кто ее оценивают /44/**

Начальник Театрального управления М. Кубо подводит итоги смотра постановок, посвященных 40-летию Победы. Из постановок, отражающих победу советского народа в Великой Отечественной войне, особо отмечены три: «Рядовые» в ТГА театре драмы им. В. Кингисеппа /постановщик М. Микивер/, «Ночная исповедь» в Таллинском русском драматическом театре /Н. Шейко/ и «Ликвидация» в Молодежном театре /М. Унт/. Наряду с этими работами художественной удачей сезона можно назвать раскрывающую сущность фашизма постановку «Братья Лаутензак» /приглашенный постановщик К. Комиссаров/ в Вильяндиском драматическом театре «Угала».

**П.-Э. РУММО — Шекспир в Кукольном театре и в «Угала» /52/**

Писатель П.-Э. Руммо рассматривает две постановки трагедий Шекспира в текущем сезоне — «Ромео и Джульетта» в Кукольном театре /постановщик Р. Агур/ и «Гамлета» в Вильяндиском драматическом театре «Угала» /постановщик Р. Кречетова/. Рецензент отмечает, что Шекспир подходит для сцены кукольного театра, однако считает возможности этого вида театра большими. В постановке «Угала» процесс подготовки представляется более интересным, чем сценический результат. В итоге автор статьи говорит, что несмотря на эти две постановки, репертуар наших драматических театров весьма скуден по части высокопоэтической мировой классики.

## МУЗЫКА

**Отвечает МАИ МҮРДМАА /5/**

Главный балетмейстер ГАТ «Эстония», народная артистка Эстонской ССР Май Мурдмаа говорит о том, как складывался путь становления ее как художника, об учебе в Таллинском хореографическом училище и ГИТИСе, о первых своих постановках и сотрудничестве с эстонскими композиторами при создании оригинальных балетов /«Иоанна Тентата» Э. Тамберга и «История Ансельма» Л. Сумера/. Более подробно в статье обсуждаются проблемы, связанные с современной хореографией. Интервьюировал К.-А. Пхойман.

**КТО? ЭДИСОН ДЕНИСОВ /40/**

Профессор Московской консерватории, доктор искусствоведения Ю. Н. Холопов знакомит с творчеством и взглядами на искусство одного из известнейших современных композиторов нашей страны Эдисона Денисова. Автор считает, что самым существенным фактором, определяющим стиль композитора, является «стремление к миру высокой красоты, противостоящее частым в наше время интеллектуальному упрощению, всеошающей легкодоступности «поп»-методов мышления».

**А. МИКК — На театральном лайнере в Швеции /58/**

В марте этого года пассажирским лайнером «Михаил Калинин» прибыли на гастроли в Стокгольмскую Королевскую оперу около 300 членов коллектива ГАТ «Эстония». В течение шести дней было показано пять разных постановок, кроме того состоялся еще вечер балета в Сёдертелье. Представления, прошедшие с аншлагом, были приняты публикой на редкость хорошо. Интерес публики возрос от сообщения, что главный дирижер театра «Эстония» Эри Клас будет в новом сезоне главным дирижером в Стокгольмской Королевской опере. Вступительное слово А. Микка предшествует шести рецензиям, переведенным из шведской печати.

**М. ПЫЛДМЯЭ — Симм в критике и в качестве критика /76/**

12 августа исполняется 100 лет со дня рождения хорового дирижера, дирижера симфонического оркестра и композитора Юхана Симма /умер в 1959 г./. В статье рассматривается подробнее его работа в качестве музыкального критика, в которой можно отметить два активных периода деятельности: 1914—1922 гг. и послевоенный период. Существенную роль в становлении Ю. Симма сыграл Рудольф Тобнас, который обучал Ю. Симма музыке в Тартуском реальном училище и рекомендовал ему продолжать учебу в консерватории Стерна в Берлине /1912—1914/ и чей авторский концерт, состоявшийся в 1914 г. в Берлине, Ю. Симм рецензирует в газете «Постимез».

## КИНО

**Р. ПЕНУ — Первая колонка /3/****П. ТОРОП — Лев Толстой и «Лев Толстой» /27/**

Рецензия на художественный фильм «Лев Толстой» (1984 г., режиссер С. Герасимов). На фоне многочисленного исторического и литературоведческого материала, опираясь на мысли как самого режиссера, так и литературоведов и критиков, автор статьи считает, что С. Г. Гераси-

мову не удалось последовательно претворить задуманную идею хроникального фильма. В теоретической части статьи рассматриваются соотношения жизнеописания и /авто/биографии, а также некоторых существенных фактов из жизни Льва Толстого, которые фильм С. Герасимова освещает произвольно.

#### **М. СООСААР — Снимая фильм о Яане Оаде /68/**

Мысли и впечатления режиссера и оператора М. Соосаара о поездке в Канаду, в Торонто, где он снимал фильм об эстонском художнике-наивисте Яане Оаде, который создал о своем родном острове Кихну более 150 картин, представляющих этнографическую, историческую и художественную ценность. Документальный фильм «Яан Оад» был выпущен студией «Таллинфильм» в 1982 году.

#### **Эстонские мультипликационные фильмы в Америку — интервью с Чарльзом Сэму /84/**

Беседа с членом исполнительного комитета Международной федерации мультипликационных фильмов /ASIFA/, директором международных кинопрограмм Чарльзом Сэму. Сэму дает обзор мультипликационного искусства Америки и тенденций современного мультипликационного кино. Из эстонских мультипликационных фильмов он ценит «Ад» /режиссер Р. Раамат/, «Небылицы», «Треугольник» /режиссер П. Пярн/, «Прыжок» /режиссер А. Пайситт/ и др.

#### **А. УНТ — II Дни фильмов о природе в Таллинском Доме кино /88/**

Обзор II Дней фильмов о природе, проведенных в Таллине с 24 по 28 марта Союзом кинематографистов ЭССР, Обществом охраны природы ЭССР и Министерством лесного хозяйства и охраны природы ЭССР. Во время этого мероприятия демонстрировались фильмы о природе различных советских режиссеров и обсуждались теоретические проблемы, связанные с их созданием.

---

#### **РАЗНОЕ**

#### **М. КАНАСААР — Сотрудничество Александры Экстер с Александром Таировым /96/**

А. Экстер /1884—1949/ принадлежала к числу молодых художников-авангардистов предреволюционной России. В начале 20-х годов она была одним из основателей советского искусства моды, применяя освоенный в годы учебы в Париже кубистско-декоративный стиль и в своей работе в области прикладного искусства. Ее творческая манера снискала ей лавры театрального художника. Наиболее существенные сценические оформления были созданы художницей в Московском камерном театре для постановок А. Таирова. Особое внимание привлекло оформление спектакля «Ромео и Джульетта».

---

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

---

THEATRE. MUSIC. CINEMA. AUGUST 1985

JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS AND THE THEATRICAL SOCIETY OF THE ESTONIAN S.S.S.

## THEATRE

## THE TREASURY OF THOUGHT: ALEKSANDR TAIROV. The spectator (12)

On the 100th anniversary of birth of Aleksandr Tairov (1885—1950), world famous Soviet director, a chapter from his book *The Notes of a Director*, 1921 will be published here, for the first time in the Estonian language.

## M. KUBO. History is made meaningful by those who appreciate it (44)

M. Kubo, Chairman of the Theatre Board summarizes the review of theatrical productions dedicated to the 40 th anniversary of the victory. The victory won by the Soviet people in the Great Patriotic War is reflected in three productions that have been singled out: *The Privates* at the Tallinn State Academic Drama Theatre (directed by M. Mikiver), *A Night of Confessions* at the Russian Drama Theatre (N. Sheiko) and *Execution* at the Youth Theatre (M. Unt). Apart from those already mentioned, *The Brothers Lautensack* (directed by K. Komissarov as a guest) at the Ugala Theatre was also an artistic success in the past season with its interpretation of the nature of fascism.

## P. E. RUMMO. Shakespeare at the Puppet and the Ugala theatres (52)

The writer P. E. Rummo reviews two of W. Shakespeare's tragedies produced this season — *Romeo and Juliet* at the Puppet Theatre (directed by R. Agur) and *Hamlet* at the Ugala Theatre in Viljandi (directed by R. Krechetova). The reviewer notes the suitability of Shakespeare for the puppet stage, but finds that there is much wider scope for this kind of theatre. The preparatory stage in the Ugala Theatre seems to have been more interesting than the resulting complete production on the stage. In conclusion the reviewer admits that, in spite of these two productions, the repertoire of our drama theatres is poor in high poetical world classics.

## MUSIC

## MAI MURDMAA answers (5)

Mai Murdmaa, chief ballet master of the State Academic Estonia Theatre, the People's Artist of the ESSR, discusses her formative period, studies at the Tallinn School of Choreography and the State Theatre Institute, her first productions and collaboration with Estonian composers while creating original ballets (E. Tamberg's *Joanna Tentata* and L. Sumera's *The Story of Anselm*). The problems of contemporary choreography are discussed at length. The interviewer was K. A. Püüman.

## WHO'S WHO? EDISON DENISOV (40)

Yuri Kholopov, Professor of the Moscow Conservatoire presents Edison Denisov, one of the most noted contemporary Soviet composers, his work and his artistic principles. The author thinks that one of the most essential determinants of the composer's style is «an aspiration for the world of sublime beauty which contrasts with an intellectual simplification so typical of our age, with an overall vulgarization because of «pop» methods of thinking.»

## A. MIKK. A theatrical voyage to Sweden (58)

In March the passenger liner Mikhail Kalinin took the 300 strong State Academic Estonia Theatre to guest performances in the Royal Opera House of Stockholm. In the course of six days five different performances were presented, besides a ballet performance in Södertälje. The audiences in the halls where all the seats had been sold out received the performances unprecedently well. The fact that Eri Klas, chief conductor of the Estonia Theatre will occupy the same post in the Royal Opera House of Stockholm the coming season, incited even more interest among the general public. The introduction by A. Mikk is followed by six reviews of the guest performances from Swedish press.

## M. PÖLDMÄE. Simm in criticism and a critic (76)

On 12th August it will be 100 years from the birth of Juhan Simm, choir and symphony orchestra conductor and composer (died in 1959). The article discusses at length his activities as a music critic with two periods when he was especially prolific: the years from 1914 to 1922 and after the Great Patriotic War. A vital role in Simm's formation was played by Rudolf Tobias who taught him music in the Tartu Secondary Modern School and who advised him to go to the Stern Conservatoire in Berlin and whose Berlin concert 1914 he reviewed in the newspaper *Postimees*.

## CINEMA

## R. PENU. The leading article (3)

## P. TOROP. Lev Tolstoy and the film (27)

A review of Sergey Gerasimov's film *Lev Tolstoy* released in 1984. Basing on an abundance of sources (ideas expressed by the director himself and by literary critics), the reviewer concludes that S. Gerasimov has not been able to consistently carry out his idea of a documentary intended originally. The theoretical part of the article deals with the relationship of life story to (auto)biography and some significant events in Tolstoy's life which have been depicted arbitrarily in Gerasimov's film.



#### M. SOOSAAR. Making a film of Jaan Oad (68)

The director and cameraman Mark Soosaar gives his impressions and ideas about a trip to Toronto, Canada where he made a film of the Estonian primitive artist Jaan Oad who has painted more than 150 pictures depicting his home island of Kihnu which are valuable ethnographically, historically and artistically as well. The film *Jaan Oad* was released in the Tallinnfilm studio in 1982.

#### Estonian animated cartoons into America. An interview with Charles Samu (84)

A talk with Charles Samu, member of the executive committee of the ASIFA, director of international film programmes. Samu gives an account of the art of animation in America and contemporary trends in the animated cartoon. He praises the following Estonian animated cartoons: *Inferno* (director R. Raamat), *Time Out* and *A Triangle* (director P. Pärn), *A Jump* (director A. Paistik) a. o.

#### A. UNT. The 2nd nature film festival in the Tallinn Filmmakers' House (88)

A review of the 2nd nature film festival in Tallinn which was organized by the Estonian Filmmakers' Association, Estonian Wildlife Preservation Society and Estonian Ministry for Forestry and Wildlife Preservation. Various films by different Soviet directors were presented at the festival and theoretical problems of making nature films were discussed.

---

#### MISCELLANEOUS

#### M. KANASAAR. Aleksandra Ekster in collaboration with Aleksandr Tairov (96)

A. Ekster (1884—1949) belonged to a group of avangardist young artists of the pre-revolutionary Russia. In the early 1920s she was one of the founders of Soviet fashion and she used cubist-decorative style acquired while studying in Paris in her work as a decorative artist. Her manner led her to become a superb theatrical designer. Her most important designs were made for A. Tairov at the Moscow Studio Theatre. The design for *Romeo and Juliet* attracted wide notice.

---

#### Editorial Office:

200090 Tallinn  
P. O. Box 51  
Estonian SSR

---

---

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 17. 06. 1985. Trükkimisele antud 18. 07. 1985.  
Offsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 12,7. MB-03199. Tellimuse nr. 2275. ЕКР Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 15 500.  
Сдано в набор 17. 06. 1985. Подписано к печати 18. 07. 1985. Вумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 12,7. Заказ 2275. MB-03199.

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

Aleksandra Ekster (1884—1949) kuulus revolutsioonieelse Venemaa avangardistlike noorkunstnike hulka, kes koondusid rühmitustesse «Sinine Roos», «Ruutusoldat», «Eesli Saba», propageerisid kubismi, futurismi, suprematismi, külastasid kirjanduslikku kohvikut «Hulkuv Peni», kus musta-kollasetriibulises särgis Majakovski «jagas kõrvakiile kodanlusele». Nende radikaalsed kunstiideed olid ühendatud poliitilise edumeelsusega. Esteetilisteks skandaalideks kujunenud futuristide näitustel eksponeeris Ekster koos Malevitši, Tatlini, Popova, Puni ja teistega kubo-futuristlikus maneeris vaikelusid, maastikke, Pariisi, Firenze, Genua ja sünnilinna Kiievi vaateid.

Mitmekülgsede võimetega Ekster rakendas oma kubistlik-dekoratiivset stiili ka tarbekunstnikuna, kavandades sirme, diivanipatju, salle. Oli 20. aastate alguses üks nõukogude moekunsti rajajaid. Eksteri rõivamudelid torkasid silma konstruktivistliku lähenemisega: siluett — ristkülik, varrukas — ruut, kaelus — kolmnurk, kaunistused — suprematistlikud ornamendid ringidest, rombidest.

Õpinguaastatel Pariisis omandatud kubistlikku, kõike ümbritsevat keradeks, silindriteks ja koonusteks taandavat maailmanägemist täiendas Eksteri slaavi temperament teatraalse värvi ja barokse dünaamikaga. Kunstnikku huvitasid värvi ja vormi probleemid, arhitektoonika. Dekoratiivsust ja kolmemõõtmelisust taotlev loomelaad tegi Eksterist ideaalse teatrikunstniku. Oma kaalukamad lavakujundused lõi ta Moskva Kammerteatris Tairovile, kes tol ajal huvitus avangardistlikest kunstisuundadest ja püüdis nende abil uuendada teatrit. Tairov, kes tõi teatrisse õige mitmeid huvitavaid kunstnikke ja lähendas lavakujunduse taas näitusekunsti kriteeriumidele, kirjutas oma märkmetes: «Aleksandra Ekster oli kunstnik, kes erakordse tundlikkusega reageeris minu lavastajamõttele ja esimestest sammudest peale tunnetas suurepäraselt teatri stiihiat.»

Esimeseks tööks Kammerteatris sai Eksterile I. Annenski moderniseeritud antiiktragöödia «Thamyris-kitharamängija» (1916). Lavastust peeti uue stsenograafia tõeliseks manifestatsiooniks ja üheks terviklikumaks teatri algerioidist.

Tänu säilinud eskiisidele, fotodele ja kaasaegsete (J. Tugendhold, A. Efros) värvikate kirjeldustele saame mõningase ettekujutuse lavakujundusest, mis pidi hämmastama teatrikülastajat, kes oli harjunud kas ülirealistlike toasisustustega või peaaegu tühjade, hämaras valguses tinglike lavadega või rikkalike maaliliste dekoratsioonidega à la Bakst. «Thamyrise» Hellas oli stiilselt kubistlik: keskel kolm sinist astangut, mis sümboliseerisid apollonlikku staatikat, külgedel mustad koonused — küpressid — ning kuldseid kuubid — kivid ja kaljud — dionüüsist dünaamikat kehastavate saatürite ja bakhantide tegevuspaigaks. Taustaks löuend, mis vastavalt tegevusele kumas kahkjäs kuuvalguses või lõõskas veripunasena. Antiikkostüümides saatürite julgelt paljastatud muskulatuuri rõhutas grimm.

Vormide ja värvide emotsionaalset mõju ning sümboolikat rakendasid lavastaja ja kunstnik ka O. Wilde'i «Salomes» (1917). Kriitika oli üksmeelselt tunnustav.

Eksteri kunstipäraselt viimistletud kostüümieskiisid «Romeole ja Juliale» (1921) on reproduktsioonide kaudu vahest kõige rohkem aidanud huvi äratada suhteliselt vähe tuntud kunstniku vastu. Tairovi poolt «traagilise sketšina» tõlgendatud armastuslugu leidis omal ajal üldist taunimist. Lavakujunduse eraldi äratas paljudes vaimustust. Seda peeti parimaks, mis Ekster kunagi teinud. «Kõige suurejoonelisem, keerukam ja fantaasiarikkam, kõige kubistlikum kubism ja baroksem barokk» (A. Efros). Ja oli, mida imetleda. Dekoratsioonide vormimängu täiendasid värviliste liikuvate skulptuuridena mõjuvad näitlejad. Dünaamilisuse ja plastilisuse rõhutamiseks olid kostüümide voldistiku põhjad varjutatud tumedama värviga, jäiga voodri ja karkasside abil saavutati kõrgusesse pürgivad volüümid. Spiraalselt liikumisillusiooni suurendasid leegikujuliselt keerduvad drapeeringud ja suled peakatetel.

Kostüümide kaleidoskoop, efektsete möögasälvatustega aktsentueeritud võitlustseenid, nõrredelitel ja seitsmel erineval tasapinnal toimuv virtuoosne akrobaatika tegid «Romeost ja Juliast» kahtlemata visuaalselt nauditava vaatamängu, kuid ühtlasi lõhkusid lavastuse terviku. Kriitikute arvates «lämmatati noor armastus ja täpeti Shakespeare». «Romeo ja Julia» jäi Tairovi ja Eksteri viimaseks koostööks.



Aleksandra Ekster. Kostüümikavand Shakespeare'i «Romeo ja Julia» etendusele Moskva Kammerteatris. 1921

