

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



8

/1986

8 / 1986

august

V aastakäik

Esikaanel: Maria Klenskaja Inese rollis TRA Draamateatri lavastuses «Tuul Olümposelt tuhka tõi».

A. Tatsi foto

Tagakaanel: Tõnu Kark Randle P. McMurphy-na Noorsooteatri lavastuses «Lendas üle käopesa».

R. Tiikmaa foto



Toime-use kolleegium

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

PEATOIMETAJA LEMBIT RATTUS, tel. 44 04 72

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

Peatoimetaja asetäitja

Vallo Raun, tel. 66 61 62

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 44 54 68

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 44 31 09

Filmiosakond

Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel. 42 62 88

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel. 44 54 68

Fotokorrespondent

Alar Ilo, tel. 42 25 51

KUJUNDUS: MAI EINER, tel. 44 31 09

SISUKORD

TEATER		
Vallo Raun	AVAVEERG	3
Lilian Vellerand	HADA MÄRGI ALL. FESTIVALILAVASTUSTE PROBLEEME («Balti teatrikevad 1986»)	36
Rein Heinsalu, Mihhail Lotman	«POISID, KÄITUGE KORRALIKULT!» («Lendas üle kõopesa» Noorsooteatris)	46
Mati Unt, Mihkel Tiks	«TUUL OLÜMPOSELT TUHKA TÕI» (TRA Draamateatris)	62
	MEELDIS. MÕJU. MIS EDASI? SÕBRANNA KOORIB SÕBRANNA NAHA	67
MUUSIKA		
	VASTAB TIIT KUUSIK	5
Artjom Troitski	POPVIDEO	13
Ines Rannap	TEGUDE PÄEV (Helilooja H. Karevast)	30
Avo Hirvesoo	ESIMESE RAHVUSOOPERI TULEK MEIE LAVALE	69
	HEINO ELLERI KIRJU EMIL RUBERILE (Kommenteerinud Mart Humal)	83
KINO		
	NELI AASTAT ENNE AEGA DIALOOG: JURI MÜÜR — ENN SADE	20
Leonhard Lapin	PÕLTSAMAA UUS KINOMAJA	56
Hendrik Lindepuu	INIMLIKUMAT KESKKONDA OTSIMAS («Lasnamäe», «Exegi monumentum», «Elu vanas linnas», «Alevimaastikud», «Väike-Oismäe — rõngaslinn»)	59
Arvo Iho	POLEEMILISI MÕTTEID SEoses FILMIGA «MINE JA VAATA»	54
Veste Paas	THEODOR LUTS FILMIDOKUMENTALISTINA EESTIS (90 AASTAT SÜNNIST)	76
Eha Komissarov	KUST TULEVAD IDEED	96

Fr. R. Krentzwaldi
nina. ENSV Riiklik
Raamatukogu

ALGUPÄRAND MEIE LAVAL

Janno Põldma «Ta ei tahtnud olla näitleja». Rakvere teatris. Lavastaja Madis Kalmet. Stseen lavastusest.

H. Kõssi foto

Arvo Valtoni «Vägede valitseja» Pärnu teatri väikeses saalis. Lavastaja Priit Pedajas. Josua (Välén) — Aare Laanemets.

J. Tensoni foto



Vladislav Koržetsi «Tühivaim» Noorsooteatri väikeses saalis. Lavastaja Eero Sprii. Ants — Lauri Nebel, Eit — Helene Vannari.

G. Vaidla foto



Ulo Mäeotsa «Katastroof» «Vanemuises». Lavastaja Ago-Endrik Kerge. Stseen lavastusest.

Ü. Laumetsa foto

Kuidas ühe vastuvõetava näidendi võiks vaevata valmis vorpida, selle kohta andis Kirjanike Liidu IX kongressi dramaturgiaettekandes vaimuka retsepti Mihkel Mutt. Tuleb võtta ajalehest mõni probleemartikkel aktuaalsel teemal, selekteerida välja pool- ja vastuargumendid, lõigata artikkel vastavalt ribadeks, täiendada näitematerjaliga, visandada inimeste moraalne pale, vihjata nende eraelule ja muuta tekst rahvapäraseks. Ja siis lastagi tegelastel nende väidetega sõnelda, veel parem, riidu minna, nõnda et me näeksime kivinenud ja edumeelse mõtlemisviisi võitlust.

Miks ka mitte nii, võiks resümeerida, kui selles tendentsis ei oleks midagi prevaalerida püüdvat. näiliselt publitsistlike olmenäidendite tähendust üle hinnates oleme ilmsesti teinud tõsiselt kurja dramaturgia mainele, kus peaksid eelkõige valitsema maailma mõistmise filosoofiline ja psühholoogiline sügavus, sõnade ja pauside lavapinge, karakterite värvrieksus. Alahinnates kunstinõudeid oleme madaldanud inimese dimensioone, muutnud nad mõtterobotiteks, asendanud tõelise elu ja inimuuringu tehiseluga ja inimeksistentsi pinnapealse markeeringuga. Võib-olla niisugused järeldused mõjuvad liiga järsult — sedasi oleks ju ikkagi kas või näiliselt tänapäev lavale toodud. Aga probleem vist selles ongi, et niisugune pseudokunstiline tänapäevakäsitlus on mõtteerksale ajale iseeneslikult jalgu jäänud, olmevirvenduste peegeldus ei aita jõuda inimese saladuseni . . . Ja jällegi oli ilmsesti õige aeg tuletada meelde banaalset tõde, et informeerimise ja kuulutamise asemel püüab kunst mõjutada inimest seestpoolt, tungides läbi pindmise sügavamate kihtideni — tema tuumani.

Milline võiks olla meie näitekirjanduse pilt viie aasta peegelduses? Kuigi representatiivseks muu kirjanduse suhtes kuulutatud, pole dramaturgia olukorras suuri vapustusi-murdumisi olnud. Aasta kohta napp kümnekond näidendit, kas laval või trükis, nii on siiani ikka olnud. Kuigi paremiku nimekirja võiks alustada küllaldase soliidisusega: V. Vahingu—M. Kõivu «Faehlmann», M. Undi «Vaimude tund Jannseni tänaval», J. Kruusvalli «Pilvede värvid», M. Karusoo sotsioloogilised näendid, P.-E. Rummo muinasjutt-näendid . . . Paradoksaalne ehk see, et tänapäevase mõtestatusega paistab silma just varasemate ajaperioodide käsitlus; mineviku kaudu annavad kirjanikud erutavamalt vastuseid meie praegustele küsimustele. Sealt eemalt suudame vaadata ka üle enda.

Kuigi dramaturgiat puudutas mõnigi kõneleja, jäi üldpilt ikkagi häguseks, kuna olukord, kus ühtesid näidendeid näeb, teisi võib lugeda siin või seal, kolmandaist ainult kuulda, ei soodusta tasakaalustatud kontuuride kujundamist. Siit siis esimene üldprobleem — näitekirjanduse väljaandmine nõuab otsustavat korrastamist. (On maid, kus näidendiraamatuid trükitakse poole rohkem kui luuletuskogusid või nad on põhikirjandusžanrite võrdluses auväärsel teisel kohal proosa järel. Ka meil on selliseid aegu olnud, R. Antiku arvutuste järgi oli 1934. a-ni ilmunud eesti keeles 536 luulekogu ja laulikut ning 1010 näidendiraamatut. Seda võiks konstateerida kurva muigega, kui meelde tuletada, et «Faehlmann» on tõesti ainuke omaette ilmunud näidend viie aasta vältel.) Nii ei teagi me midagi M. Mutist kui dramaturgist, M. Kõivu, V. Vahingu paljudest huvitavatest näidenditest, rääkimata näidendivõistluse hiigelvirna jäänud käsikirjadest. Sellise poliitika jätkamisena võiksime kaotada mitte üksnes näendid, vaid nendega ühes ka näitekirjanikud, sest muud žanrid on soosivamad. Ja ometi ei käi loodus niisuguste annetega pillavalt ringi.

Ja teiseks — kes siis ei taha oma näidenditega lavale pääseda, kuigi võimalused selleks utoopiliselt väikesed. (Teatreid ja lavastajaid teadagi napilt, puuduvad eksperimenteerimislavad, lugemisteater, debüüdateater jt.) Kas ei ole noorte lavastajate puudumine siiski peamine, miks kõige noorem, pikisilmi oodatud dramaturgia veel eriti huvitavalt märku ei anna. Me oleme üldse vähe riskinud ja eksperimenteerinud, unustades, et just sealt võib miski uus alata.

Kokkuvõtteks, tuntud muinasjuttu üle ekspluateerides: kuigi meil pole ehk ka kuldkinga, pole küsimus siiski kuldkinga kaotamises, vaid eelkõige printsis-lavastajas, keda Tuhkatrinuna oodata . . .

VALLO RAUN



*Tiit Kausik
1986. a juunikuu
A. Ilo foto*

Intervjuudes on teilt mitmel korral päritud teie erakordselt kestva vormispüsimise saladust. Pean tunnistama, see küsimus ahvatleb mindki kõigepealt.

Ei tea, nähtavasti on loodus kinkinud mulle niisuguse võimaluse. Minul ei ole mingisugust saladust oma eluviiside suhtes. Mul on oma päevarežiim, olen püüdnud seda kogu aeg pidada, niipalju kui võimalik, oma õpetaja professor Arderi soovitusel juba koolist peale. Ikka hommikul oma väikene võimlemine, siis hingamisharjutused, siis hääle lahtilaulmine — ja nii tänapäevani. Ka esinemispäeval, siis ma vaid ei rabele muude asjadega. Ja — napsumees pole ma kunagi olnud, olen küll vahetevahel natukene tarvitanud, viimasel ajal aga hoopiski mitte, kuna tervis ei luba. See ongi kõik, ei midagi erilist. Õnneks ei ole mind kimbutanud rasked haigused, on olnud vaid siiasinna lõksumised.

Kuskil silmasin teie sõnu kirjas, et ooperilaulja olla on kibe leib. Kas tähendab see, et on raske kiusatustele mitte järele anda?

Oleneb, kuidas võtta. Ma ei tunne, et oleksin eriti enesepiiramise all kannatanud. Need kiusatused polegi mind kunagi nii väga võlunud. Olen režiimist kinni pidanud, see on mulle hea, miks siis peaksin ennast kiusama ja seda mitte tegema? Ja ma vaatan ka oma õpilaste juures — kui ikka asi ei lähe, siis on teada, mis põhjusel!

Aastakümneid olete esinenud tihedusega keskmiselt sadakond korda aastas, kokku üldjoontes kolm pool tuhat ülesastumist ooperi- ja kontserdilaval. On teil sest tohust reast meeles mõni eriti särav moment?

Nagu ei tule ettegi. Mis on hästi ette valmistatud, hästi läheb — on rahuldus! Mis ei õnnestunud nii hästi, paned tallele, et teinekord teistmoodi teha.

Need paljud sajad esinemised — kas vahel pole tüdimus, monotoonse töö tunne peale tulnud?

Mõnikord viimasel ajal mõtlen, et aitaks nagu lavatööst! Aga sealsamas tekib tahtmine jälle uuesti. Eks nüüd ole aeg varsti puhkusele jääda.

Olete tuntud ka selle poolest, et proovidel kunagi ei markeeri, et esinete iga kord täie jõuga. Et olete ise ammu tipus püsides väsimatult oma kunsti täiustanud. Peaks ju ahvatlema loorberitel hinge tõmmata?

Pean vist jällegi kordama seda, mida olen varemgi öelnud: üks mul on kuskil niisugune okas, mis sunnib üha paremat otsima, paremat interpretatsiooni. Teed küll, on kah, aga tahaks veel paremini, siis nagu rahuldab ennast rohkem.

Võitlus iseendaga?

Võib ka nii nimetada. Oled midagi jälle saavutanud, iseendale tõestanud, et — tuleb välja!

Eriti tähtsatel esinemistel (võib meenutada kas või 1956. aasta dekaadi Moskvast, kus «Estoniale» osaks saanud riiklik tunnustus sõltus suuresti ju ka teie isiklikust panusest), kas vastutuskooorem teeb selle võitluse iseäranis raskeks?

Tiivustab!!!

Märkimisväärselt ühtemoodi on mulle mitu kogenud eesti muusikut nentunud, et sünnepubliku ees on raskem toime tulla kui väljaspool. (Eriti omadele) on kaasa-elamine jahedavõitu...

Nii see on küll. Siiski, üks võõra publiku ees võtad ka ise end rohkem kokku, ka sellepärast võib paremini välja kukkuda kui kodus.

Eriti hea kontakt on teil kujunenud vist Ukraina kuulajatega?

Jah, ma käisin seal õige palju, nii ooperietendustega kui ka kontsertidega. Aga ma ei saa kurta ka vastuvõtu üle niisugustes kaugemates kohtades nagu Hiinamaa ja Island.

Praegusel ajal püsivad teie mõõtu vokaalkunstnikud vist harva nii väikeses teatris kui «Estonia». Pakkumisi on teil ju olnud, näiteks 1953. aastal Kiievisse, heade esinemisvõimalustega, suvila ja 4-toalise korteriga Kreštšatikul. Eesti kuulajale on teie omamine muidugi luksus. Mis on teid hoidnud Eestis?

Mis Ukrainasse puutub: võib-olla segas mõneti keelebarjäär, sest Ukrainas lauldakse ju ukraina keeles. Laulsin tollal hädavaevalt mõne ooperi vene keeles, hakka nüüd siis ka veel ukraina keelt õppima. Ehk oleks sest ka üle saanud, aga elu oli siin juba sisse seatud, kodu ehitamine pooleli, töötasin juba kahel pool, nii teatris kui konservatooriumis. Jätta see kõik pooleli ja minna ära — ei suutnud!

Kas mõtlete mõnikord kõnekäänule: «Ükski prohvet pole...»?

Mulle on ilmnenud selle ütluse tõetera vägagi tihti! Ütleksin isegi nii palju — kas või seoses hiljutiste külalissetendustega Rootsis ja Moskvas. Kui väljas hinnatakse, siis hakkab ka meie publik mõtlema ja uskuma — peaaegu.

Kui nüüd algusse tagasi vaadata — kuidas laulmisega, üldse muusikaga tutvavaks saite?

Lapsepõlvkodus isa laulis, ema laulis ja meil oli üks poissmehest onu, kui see pühapäeviti külla tuli, siis oli alati palju laulmist. Kui juba algkoolis käisin, siis õpetati meile, nagu lastele ikka, laulu — viuliga. Laulud, nii kodus kui ka koolis, olid tookord käibel olevad isamaalised viisid. Viimasel ajal neist suurt ei hoolita, üldse vist kodus enam ei laulda. Kahju!

Minu isa oli väljaõppinud mööblitöölis. Tung muusika poole oli tal õige varakult sees. Karjapoisina tegi ta endale viiuli, palju ta seda nüüd mängida oskas, see läks tal talutoa seinale niiskuse käes liimist lahti. Löötsmooniku oli ta muretsenud, mängis ka seda. Tema tahtis kangesti, et minagi mängiksin mingsugust pilli. Tuligi omamoodi juhus: Pärnus elas meie kõrvalkorteris üks tšinovnik (oli ju tsaariaeg), kel oli viiul. Mees armastas vahetevahel väga napsi võtta. Ükskord oli kvantum õige suur, nii et ta hakkas kuradeid nägema, võttis seinalt viiuli ja lõi tükkideks. Isa ostis tükid poolteise hõberubla eest ära ja kuna ta oli meistermees, liimis tükid kokku, nendest sai viiul, mis on mul praegugi olemas. Hakkasin siis kuidagi omal käel mängima, kuni jõudsin oma kooliskäimisega gümnaasiumi, kus sain aasta vältel viiulitunde Gustav Davidilt. Tema oli «Endla» teatri muusikajuht ja juhatas ka gümnaasiumi sümfooniaorkestrit. Orkestris mängimine oli auasi. Peale Davidi andsid selle liikmetele õpetust teisedki linna paremad pillimehed. Kui orkestri tšellomängija lõpetas kooli, ütles David mulle: «Kuule, sa oled suur poiss, sul on suured näpud, hakka orkestris tšellot mängima!» Tahtsin ihust ja hingest orkestrisse saada, ja läkski nii, et kool andis pilli, David õpetas mind terve suvevaheaja ning sügisel saingi orkestrisse. Olin muidugi väga õnnelik, kuigi ega ma esimesel proovil saanud kaugemale, kui jõudsin pausid ära lugeda. Aga mis sest, asi arenes, tõmbas mind kõvasti. Mängisin mõni aeg ka linna asjaarmastajate orkestris, seal käisid koos kooliõpetajad ja advokaadid ja arstid, rohkem oma lõbuks. Seda orkestrit juhatas gümnaasiumi lauluõpetaja Heinrich Meri, täielik muusikafanaatik. Tema laulutunnid olid väga sisukad, mõnele muidugi päris piinatunnid. Õppisime nooti, intervallide tundma, üritasime lihtsamat diktaati teha. Heliplaatidelt tutvustas ta meile muusikaajalugu, hiljem konservatooriumis oli kohustuslik kava mulle juba linnulennult tuttav. H. Meri komponeeris ka, olen ta laule laulnud, ka kontsertidel.

Ja siis sattusite äkki kerge muusika võimusse?

Eks ikka vajaduse järgi. Tegime poistega viieliikmelise tantsumuusikapundi, mina mängisin alguses tšellot, siis trumme. Mängisime koolipidudel, hakkas meil paremini sobima, kutsuti ka väljapoole. Pärast kooli lõpetamist püsis punt koos, mul polnud veel õiget tööd, sain nii veidi teenistust.

Kust saite repertuaari? Olid need šlaagrid?

Jah ikka, saksa šlaagrid. Noodipoest saime noote, need arranžeeris klaverimängija, minu pinginaaber Valter Roots, Valdur Rootsi isa. Olud sundisid teda restoranis mängima, kool ei olnud sellega hästi rahul, aga siiski ta män-

gis, ja tõi tihti sealt noote kaasa, sageli uurisime neid tunni ajal sahtlis. Trummimäng läks muidugi kuulmise järgi.

Seal pundis pandigi tähele mu häält, kui trummide tagant refrääne kaasa laulsin. Ja ka teistpidi suunati mind laulmise juurde. Käisin koolipoisina mitme koori vahet, kutsuti, lauljaid oli vaja kooli poistekooris, «Endla» segakooris, kirikukooris. «Endlas» olid naised eriti aktiivsed — kuule, sa peaks minema lauluõpetaja juurde! Peaks, peaks, mul ei olnud selleks lihtsalt raha. Teadsin küll, et linnas on lauluõpetaja, Helene Rebane, aga ei andnud sellele erilist tähendust. Naised aga rääkisid ise temaga kokku, vedasid mu häält proovima, ja H. Rebane pakkus mulle tasuta tunde. Kuu aja pärast esinesin õpilasohtul «Endla» teatris, ka sotistina. Nii see hakkas. Ega ma ei mõelnud veel mingile karjäärile, koduski arvati, et kõik me laulame, aga ega selle peale saa elu rajada. Aga vaat H. Rebane hakkas mulle neid kärbseid pähe ajama. Tema rääkis mulle ka professor Arderist, et on Tallinnas selline laulja, väga hästi laulab ja õpetab ka.

Olete professor Arderit alati väga tunnustavalt maininud, saite talt kõik, mis kutsetegevuseks vaja?

Aga mida üldse saab õpetaja anda? Vaatan endagi tegevuse juures, samuti oli Arderil, ta saab anda sihid kätte, aga ise pead valmis tegema, et püsiks, siin ei saa keegi aidata! Muidugi, teeotsale viijana tegi Arder väga palju: näitas kätte vokaaltehnika, hingamissüsteemi, sisule mineku — kuidas igal sõnal on oma ütlemissväärus, erisugune värv vastavalt tema meeolule. Kirjutan kõigele sellele praegugi alla.

Vanasti, kui mina õppisin, saime eriala kaks pooltundi nädalas. Praegu antakse neli korda nädalas, ja akadeemiline tund. Peaks minema mitu korda paremini? Aga isetegemist on vähemaks jäänud, loodetakse, et õpetaja teeb ette valmis. Pean ütlema, et õpetamine väsitab mind tavaliselt palju rohkem kui teatriproovis laulmine. Pean lausa sikutama välja — kui üldse tuleb.

Minu õppimisajal oli mul suureks abiks hea hing, Ottilie Valdna, kes oli professor Arderi juures saatjaks, ja ka minu kontsertmeister. Ta leidis aega ja tahtmist, kuigi õppis ka ise, töötada minuga iga päev, hommikul ja õhtul, kus aga konservatooriumis vaba klassi leidsime.

Praegu on päris mitu estoonlast saanud end täiendada Itaalias. Teie ehitasite hili-
sematele saavutustele põhja vaid Eestis...

Ega ma pole tõesti pärast konservatooriumi kuskil õppejõu juures käinud vokaaltehnikat lihvimas. Mis on tulnud, on tulnud töös ja kogemustest. Ja Itaaliasse ma pole üldse saanud. Kahjuks. Kui Viinis töötasin, oli küll kavatus minna, aga tundus, et küll jõuab, Itaalia ju siinsamas. Kui Mexicos laulsin, küsisid Itaalia kolleegid, millal siis Rooma tuled? Ei ole oma teha!

Muide, ma ei tea, kuidas meie stažööridel see asi Itaalias täpselt käib. Et kuulatakse, nähakse taset, osatakse seda siis kodusega võrrelda, see kõik on väga-väga kasulik, aga pean ütlema, et vokaaltehniliselt ei ole meie oma-dest keegi sealt midagi enneolematut ära toonud.

Kui alustasite õpinguid Pärnus ja jätkasite Tallinnas, olid juba mitmed eesti lauljad teinud endale nime rahvuspiiridest kaugemal. Kas plaanisite siis, et jõuate neile järele?

Ei, niikaugale ei osanud ma unistada, mäletan päris kindlasti. Lootsin «Estonias» laulda, kuhu mul mujale pürgida oligi. Esialgu kooris, siis solistina, nii nagu «Estonias» ooperistuudio puudusel tänaseni tavaks on. Pärast lõpetamist mind ju palgatigi koori. Nii et mulle oli juba suur asi, kui professor Arder hakkas rääkima, et peaksin Viini konkursile sõitma. Eestist oli juba võistlustel käidud: Tooni Kroon, Elsa Maasik, Georg Taleš, Eedo Karri-soo, mul oli hea meel, et saan ka kuhugi sõita. Aga kuni viimase hetkeni, kui juba võistlusaplause sain, oli mu ainus mõte: ma saan välja, ma saan näha, missugune on tase. Et ma ise midagi võidaks, sellist unistust mul tõesti ei olnud. See tuli seal. Ma... oh, mul on raske sellest rääkida.

Miks siis?

See meenutus teeb alati meele pehmeks. Elamus oli nähtavasti niivõrd suur. Ma ju tean, milliste tunnetega ma välja sõitsin, ei mingit illusiooni. Ja

siis äkki niimoodi, sattuda tähelepanu keskpunkti, see jättis oma jälje pikemaks ajaks, vist kuni elu lõpuni.

Konkursil oli ju minu jaoks terve hulk erutavaid, dramaatilisi momente. Juba pärast eelvõistlust tuli esinejate poolelt üks daam, alles hiljem sain teada, et see oli Viini ooperi *Kammersängerin* Helene Wildbrunn, soovis õnne ja ütles: «Tahame, et te tuleksite esimeseks!» Mis jutt see siis on? Ei osanud midagi arvata. Tiivustas ka see, et loosiga sattus mu kontsertmeisterriks Victor Gref, n-ö vana muusikahunt, ja et proovid temaga tema noote ja pille täiskuhjatud kodus läksid edukalt. Peavõistlusel andis jällegi julgust, kui tõmbasin loosiga võrdlemisi õnneliku esinemisaja, sain enne oma peakonkurentide, kahte väga head itaalia baritoni kuulata. Ja kumbki neist ei laulnud Figarot. Pärast peavõistlust, mind löi täitsa pahviks, tuleb kohe lava taha keegi mees, et: vaat, olen teatriagent, pakun teile lepingut, Düsseldorf või Hamburgi või Duisburgi või Kölni. Polnud ju veel mingit tulemust, ja mina polnud elus veel õieti lavale saanudki. Ja siis moment, kus vaatan lõppvoorus esinejate nimekirja. Minu nime ei ole. Ei ole! Mõlemad itaallased aga sees. Mul on mu meeleolu väga selgelt mees. Hea, et siiski midagi kuulsin ja nägin. Muidugi oli väga kahju. Oli teisigi nimekirjast väljajäänuid, mindi sekretariaati järele pärima, mina mitte, mul oli häbi, et olen läbi kukunud. Selgus, et žürii oli lõppvõistlusele kutsunud ainult need, kelle kohta suhtes veel lahkarmumusi. Väike lohutus esialgu. Alles pärast lõppvõistlust pandi siis välja lõplik teade — et olen tulnud esikohale ühes Maria von Bartschiga.

Saatsin muidugi Arderile otsekohe telegrammi, esiteks, et esikoht, teiseks, et mida teha lepingupakkumistega. Arder saatis vastu: «Igaüks on oma õnne sepp!» See ei õelnud mulle muidugi midagi. Aga siiski Arder aitas mind. Mul tuli meelde, õppeajal ta rääkis mulle, kuidas oli kaks korda oma edu maha maganud. Kord pakuti talle tööd Pariisi Ooperis, teinekord Stockholmis, mõlemal puhul tahtis ta kõigepealt kodumaal ära käia — ja pärast olid mõlemad võimalused kuhugi haihtunud. Minagi mõtlesin esialgu: ma ei ole veel laval olnud, laulan paar aastat koduteatris, tulen siis. Aga — mis rääkis papi Arder? Ei! Tuleb kohe võtta kinni, saagu mis saab! Ja kirjutasin alla lepingule Viini *Volksoper*'isse.

Ilma lavapraktikata metropoli ooperimajja, kuidas riskile vastu pidasite?

Ei olnud viga. Teised olid küll, nagu sealmaa teatrites ilmselt ka praegu, repertuaariga lauljad. Austrias ja eriti Saksamaal on tohutul arvul ooperiteatreid, peaaegu igas linnas. Lauljad alustavad väiksemates majades ja koguvad endale suure repertuaari. Tollasel *Volksoper*'i juhtival tenoril Rudolf Dekkeril oli näiteks varuks 60 ooperipartiid. Hakkasid proovid, sa ei oska veel õieti nooti, teistel kõik juba selge. Aga mulle tuldi vastu. Anti valida üks osa kolmest uuslavastusest (võtsin Toreadoori, tema aariaga uhkem välja tulla) ja kuna õnneks tehti remonti, sain terve kuu proove. Nii oli mul aega osa õppida ja kollektiivi sisse kasvada. Kolleegid olid väga kenad, mitmelt maalt — näiteks Serbiast, Kreekast, Tšehhoslovakkias.

Kuidas saksa keel — suhtlemiseks, laulmiseks — kätte tuli?

Koolis olin õppinud saksa keelt 3. klassist peale, lugenud olin ka natuke, nii et ka päris alguses mind ära müüa ei saanud. Kuigi, esialgu oli raske küll, sest kõik rääkisid ju Viini dialekti. Aga, siamaani on mees, poole aasta pärast käisin raekojas oma asju õiendamas (*Volksoper* kuulus Viini linna alla), seal küsiti: kas olete baierlane või? Ei? Noo, siis on teil üks baieri tüdruk!

Kui vaadata teie siinseid arvustusi 40.—50. aastatest, siis peaaegu ainsa etteheitena võib märgata kohatist nurinat diktsiooni üle. Saksa arvustustes see etteheide puudub. Kas on äkki võõras keeles kergem laulda?

Saksa keeles küll kergem ei ole, seal on konsonante ja konsonantide ühendeid, mis tuleb lausa välja treida. Muidugi, ehk see treimine tegigi diktsiooni selgemaks. Küllap oli asi seal enam-vähem paigas — *Volksoper*'i kontsertmeisterite šeff, *Chefchorrepetitor* Karl Hudetz pakkus just mulle koos välja töötada ja esitada Schuberti «Talvine teekond». K. Hudetz oli tugev muusik, proovidel mängis nagu muuseas partituurist, mitte klaviirist, oli

muide õpetanud partituurilugemist Salzbsrgi suvekursustel Olav Rootsile. Sõda tuli meie plaanidele vahele. Aga mida küll jõudsin temalt saada, vähemalt enda arvates, oli Schuberti stiili taju, oskus Schubertit interpreteerida.

Kas Kasseli ooperiteatris oli tugevam tase kui Volksoper'is?

Vahest enam-vähem sama. Kassel meelitas mind ka sellega, et oli Berliini *Staatsoper*'i filiaal, hüppelava Berliini. Kasseli jaoks käisingi just Berliinis ette laulmas, professor Héger kuulab mind *Staatsoper*'i tühjal laval. Kasselis tehti tegelikult väga hoolega tööd. Sel hooajal, kui alustasin ja mis jäi pooleli (teater pommitati puruks), oli mängukavas 20 teost. See oli võimalik, kuna teatril olid repertuaariga lauljad, ja lavastusviis oli ka natuke teine: töötati rohkem klaviiri remarkide järgi. Ma ei ole mingi omapära vastane, mis puutub režississe. Aga kui see läheb üle piiri, režissöör teeb kõik omaenda nina järgi, võtab ooperi väljatoomine liiga kaua aega.

Olite esimene kunstnik, kes sõitis värskest Nõukogude Eestist esinema Moskvasse pidulikule kontserdile Suures Teatris. Kas tollest Suure Teatri muljest kujunes teie juhtmõtte «itaalia vokaal, vene artistlikkus» teine pool?

Ei teagi enam praegu. Arder igal juhul pööras õpetamisel väga suurt tähelepanu Šaljaminile, tema interpreteerimisviisile.

Suure Teatri etendused meeldisid väga. Meil olid küll proovid valitsuskontserdi jaoks ja mul oli ridamisi esinemisi klubides, siiski jõudsin näha seitset etendust, need jätsid väga sügava mulje oma suurejoonelisusega. Lauljad vahest nii väga ei ehmatanud. Väga meeldisid Baturin ja bass Mihhailov. Kohtusin esmakordselt Pavel Lissitsianiga, ta esines samal valitsuskontserdil Armeenia poolt. Varsti töötas ta juba Suures Teatris. Minul ei olnud seal siis midagi teha, olin täitsa umbkeelne, ei tundnud tähtigi. Tunustussõnu kuulsin küll üsna häid enda kohta, aga mingisugust konkreetset ettepanekut ei tehtud — ei saadudki teha.

Milline osatäitmine on teile teie lavateel kõige tähtsam? Boriss?

Nii see on. Tööd Borissiga pean endale lausa omaette etapiks. Tavaliselt algab töö rolliga nii, et antakse klaviir kätte — mul on enamik klaviire tegelikult kodus olemas — ja läheb lahti. «Boriss Godunovi» klaviir oli mul ka, aariatki olin juba laulnud. Aga ma läksin kuulasin ta Suures Teatris ära, tutvusin ajaloolise taustaga, niipalju kui sain. Boriss laulmisel on sõna väga tähtis, pöörasin väga suurt tähelepanu diktsioonile. Ega Borissi ainult kantileeniga, *bel cantó*'ga ära tee, paljugi tuleb ohvriks tuua sisule, väljendusele. Nagu olen märganud, on töö viljad Borissiga jäänud külge ka hilisematele osatäitmistele.

Millise piirini peate laval vajalikuks ümberkehastumist, kui palju mõistuse kontrolli?

Ennast päris ära unustada ei saa, igasugused tehnilised momendid juba, peab ikka vaatama, mis dirigent ees teeb, kas sa vastavasse tüüpi sobid, kuidas otsad kokku saad. Siiski, Borissi elasin vist nii sisse, et mul sai kombeks iseäralik enese vabastamise moodus. Borissi surma mängides tekib ikka mingisugune raskus sees, kui aplausid olid kõlanud ja sain ära tulla, panin alati hoopis teise plaadi peale — «Seda paati pole tehtud linnuluust»! Et see süngene meeleolu ei jääks nii kauaks.

Kui partner laval äkki midagi ootamatut teeb, improviseerib — meeldib see teile?

Meil siin käis Christine Castelli Pariisi *Grand Opéra*'st, väga hea laulja, suurepärase häälega. Temaga tehtud «Tosca» on mulle väga ere mälestus. Ja miks? Tegime küll proovi, leppisime kõik täpselt kokku. Muide, Pariisis lahendati ilmselt mõningaid stseene vabameelsemalt kui meil, Castelli küsis minu käest, et kas te mind sinna diivani peale ka viite, II vaatuses. Seda — kahjuks — meil ette nähtud ei olnud. Aga — etenduse ajal ei teadnud enam midagi ette, mis ta teeb. Olime mõlemad kogu aeg valvel ja passimas, mis teine välja pakub, ja sellest tuli väga tore ja haarav kontakt. Küll oli hea näitleja!

Aga kui niisama, ilma mõtteta, ettenähtud joonis hüljatakse, nagu meie majas ikka juhtub, see siiski häirib! Könnib teine hoopis teise lava äärde — mismoodi ma su, pagana, sealt jälle kätte saan? Mind see muidugi verest

välja ei löö, olen nii palju gastroleerinud võõrastes lavastustes, kus pean kogu aeg valvel olema. Ja tavaliselt on ikka mööbli või stseeni asetuse nagu kiuste vastupidi kui meil, kogu aeg peab ümber orienteeruma. Muidugi, kellega kõige rohkem olen kokku mänginud, Anu Kaaluga näiteks, ta võib teha, mis tahab, mõistame ikka teineteist suurepäraselt.

Ebameeldivad üllatused laval on vist aeg-ajalt paratamatud? Senini räägitakse, kuidas ukse koos mehega lahti lükkasite.

Nojah, see oli Viinis. Mina, Escamillo, ei tohtinud parajasti kuidagi Don Joséga kokku sattuda, mul oli lahkumiseks oma väike uks. See ei tahtnud kinni seista, pandi siis üks mees hoidma. Kui mina tulin, lasi ta mu läbi. Tookord aga oli mees haige ja teda asendas keegi teine. Ja ei lase mind välja! Läksin nii et müürid värisesisid!

Tuntuks sai ka arusaamatus hobusega, Kirovi-nim teatri laval vist. Kas te varem polnud ratsutanud?

Kirovis jah, hobused toodi lavale ka «Estonia» «Vürst Igoris», aga meil olid nad korralikud. Mina olen linnapoiss, polnud kunagi hobusele lähedale saanud, korraldati mulle siis eritreening. Ei ütleks, et see oli surmahirm, aga kartsin algul küll. Hobune oli mulle valitud hästi taltsas ja sõbralik, varsti hakkas asi laabuma. Aga laval — kas häiris suure orkestri mäng või pimedus selle taga, igatahes hobune mu all keeras ringi ja jäigi nii, ei aidanud midagi, et mees suu kõrvalt kinni hoidis. Pidin oma aaria, selg saali poole, maha laulma.

Etendus käib. Olete laval, aga on partneri etteaste, tema on fookuses. Millele neil puhkudel mõtlete? Enda tulevate etteastele? Või?

Ma pean ju sellest osa võtma, mis ta teeb! Nähtavalt reageerima, kui on minule määratud!

Aga kui on suunatud kellelegi kolmandale?

Ikkagi ei tohi millelegi muule mõelda! Isegi lava taga mitte! Kunagi oli üks «Vabaduse lauliku» reaetendus. Arm laulis laval aariat, lava taga aga rääkis keegi mingit anekdooti. Kuulasin ära ja läksin kohe välja, oma monoloogi laulma. Sõnad nagu puhitud! Vusserdasin ennast varsti välja, tead ju, millest jutt, kuskilt ikka tulevad sobivad sõnad. See oli mulle aga väga hea õppetund. Siiaamaani ei kuula lava taga kõrvalist juttu.

Kas sellisel juhul suflöör ei aitaks?

Mis ta nüüd aitab, aga kindlam tunne on. Ma ei lepi siiaamaani, et Lauter «Estonias» suflööri ära kaotas! «Oh, tekst peab tulema kohe ja otse näitlejalt!» Palju enam on aga ju suflööri vaja proovil, kui osa ei ole veel täitsa käes, et ta fraaside algused ütleks. Töö läheks lihtsamalt, rutem!

Suurtes teatrites on kõikjal suflöörid. Méxicos nägin, kui tähtis oli suflöör itaallastele. Väga peen mees, mitte ainult ei öelnud teksti, vaid ka dirigeeris kaasa (tal oli peegel nii seatud, et nägi dirigenti) ja andis täpselt sisseastumised.

Võiks ju siis ka «Estonias» selle ameti taastada?

Muidugi võiks! Meil on ainult lava liiga väike, kuhu seal keskel selle kasti paned? Aga meie lava, eriti selle akustika, on üldse igavene valulaps. Ja uut ka ei saa kuidagi, paistab, et lükkub jälle kaugemale!

Meie esindusteater on viimasel ajal suurt menu saavutanud, aga ega tema tulevik pole vist sugugi pilvitu?

Ma ei tahaks seda teemat puudutada. Ma vaatan küll nii, aga . . .

Kui uus maja siiski kunagi tuleb, eks seegi anna juba tugeva garantii asjade parnemisele.

Maja on kest, ja on väga kena, kui kest on uus. Aga on vaja ka uut sisu, ja mismoodi see välja kujuneb, ei oska praegu ütelda. Igal juhul oleks uut konservatooriumi veel kiiremini vaja!

Kuuldavasti olite nende paljude seas, kes konservatooriumi Kivimäele pagendamisele vastu seisid, üks kategoorilisemaid?

See on niisugune vana jutt, ma mõtlen, et seda pole mõtet korrutada! Asi on meile kõikidele ammu selgeks saanud! Ja praegune rektoraat, niipalju kui mina tean, töötab kõvasti, et saaks uue maja, ja linna keskele.

Ooperi- ja kammerlaul on vist üsna erinevad tegevused.

Seda küll. Ooperit laulame ju nagu omaette maailmas, millel üks sein ära võetud. Elame laval oma elu, nagu see teoses ette nähtud. Keda näeme, on vaid dirigent, aga mis seal taga, on pime ja ei olegi vaja vaadata.

Arvatavasti on siiski ka sellest mustavast august publiku meeolelu kuidagi tunda?

Vahel räägitakse, et mõnel on «Luisa Milleri» kohtumisstseeni lõpus pisarad silmas — no kust mina seda tean? Mõningad tunnused siiski on — aplaus muidugi, ja kui saal on haudvaikne, siis on tunne, et nüüd vist läks täppi.

Kammerkontserdil olen aga vahel teinud isegi niisugust nalja: võib ju lausa oma laulu kellelegi adresseerida, mõned romansid vaat sellele, teised jälle teisele. Mäletan hästi üht soolokontserti Gorkis autotehase klubis. Mul olid kavas Schubert ja Schumann, saksa keeles, mõned eesti laulud ka, muidugi ei saanud keegi tekstist aru. Saal ei olnud suur, nii et nägin, viimases reas kaks tüdrukut hakkasid magusasti juttu ajama. Mõtlesin: oot-oot, ja hakkasin sihtima otse neile. Äkki üks märkas, müksas teist ka, ehmatasid ära, jäid kuulama.

Kui on elamuslikud, läbitunnetamist vajavad laulud, siis muidugi nii ei saa, peab süvenema, pilti omaette läbi elama.

Olete esitanud suure missioonitundega tihti eesti kammerlaulu. Kust on see pärit, Arderi juurest?

Võib-olla sain sealt tõesti aluse: teatavasti oli Arderil igal aastal kombeks korraldada üks õpilaskontsert puht eesti muusikast. Ja miks mitte, jagan täielikult ütlust: kes eesti muusikat ikka esitab, kui me ise seda ei tee!

Millised teosed teie esitatud eesti kammerlauludest on teile kõige elamuslikumad?

Ei oskagi nii vahet teha. Viimasel ajal olen väga hea meelega uuesti laulnud mõnda varem õpitud ning rohkesti esitatud pala. G. Otsa muusikanädala puhul oli väga tore Kadriorus esitada Tambergi «Viit romanssi Petõfi sõnadele», need laulud on mulle kuidagi südame järgi. Äsja käisin televisiooniga ringsõidul, käisime Kappide majas Suure-Jaanis, kus laulsin A. Kapi «Kütkes»; ja M. Saare kodus Hüpasaares, kus laulsin tema romansi «Mis see oli». Tükk aega ei olnud neid puudutanud, ja nii värske, sooja tunde jätsid!

Reisidel pole te mitte üksnes esinejana andnud, vaid ka saanud — kohtunud nimekate kolleegidega, näinud kõrgtasemel etendusi. Näiteks *Metropolitan Opera's*?

*Met'*is kuulsin «Lohengrini» ja Verdi «Saatuse võimu». «Lohengrinis» meeldis väga hästi saksa tenor Rene Kollo. Kõik aga pikali küll just ei lõõnud.

Väga sügava mulje, igas mõttes, jättis México-reis. Laulsin seal esimese Nõukogude vokalistina Borissi. Koosseis oli rahvusvaheline, oli kolleege *Met'*ist, *La Scala*'st, Rooma ooperist. Esinesime kahe tuhande kohaga Kaunite Kunstide Palees ja *Auditoria Nazionale's*, mis öeldi mahutavat 12 000 inimest, seal muidugi mikrofonidega.

Kaasa tegi ka Placido Domingo?

Jah, ta alustas siis, ei olnud veel nii kuulus. Mul jäi temast juba tollal väga hea mulje kui lauljast, kui partnerist laval ja eriti kui mitmekülgselt muusikamehest. Sealne NSV Liidu suursaadik oli muusikalebene ja korraldas vastuvõtu «Borissi» solistidele. Ja palus mul muidugi laulda ka. Mõtlesin muu hulgas laulda ka Figaro kavatiini, kontrastiks. Sealne saatja teatas aga juba proovil, et ei tule sellega toime. Kuidagi imbus see kontserdil läbi. Äkki Fernando Correna hüüdis: «Aga Placido!» Ja tõepoolest, Placido hüppas klaveri taha, ja me laulsime, proovita, nagu oleksime eluaeg koos harjutanud! Väga hea pianist! Olen kuulnud, et ta praegu dirigeerib ka.

Teil on ilus kodu Meriväljal, kindlasti tähtsal kohal teie elus?

Eks muidugi ta toetab. Teed töö ära, tuled siia, on ikka rahulik puhkus ja 11

kindlustunne. Kuigi, kodus on omad raskused, korrashoid võtab väga palju aega, ja aed, kus üht-teist tarvis vaadata. Aga see on jällegi lõogastus, hoopis teine miljöö. Pojal on õnneks kuldsed käed, ta on minult palju koormust ära võtnud, aga jätkub veel minulegi tegemist.

Teil on ju kodu sageli reisidelgi kaasas olnud, kui abikaasa Linda Kuusik on teid saatnud.

See on olnud suur ja ilus asi. Ta on hoolitsenud mu päevarežiimi eest ja pärast esinemist on olnud käepärast hea ning karm kriitik, kes ausalt kõik ära ütleb.

Erialaliselt niisiis usaldate teda?

Jaa! Lindaga võib arvestada, tal on taipu lavast ja lavaelust. Ta pidi ju ka ise Viljandis teatrisse minema, aga tema perekond oli veel kindlamalt vastu kui minu oma — äraelamine, ja siis veel «kergemeelsus». Ta kannatas väga. Minuga abielludes sattus ta vahest siiski sellesse õhkkonda.

On teil aias lemmiktaimi?

Need, mis toredasti õitsevad. Praegu on tulbid, varsti tulevad roosid.

Palju kodus muusikat kuulate? Keda heliloojatest kõige meelsamini?

Eriala nõuab oma, mul on küllalt palju plaate. Aga kuulan ka muud, igasugust head muusikat. Klassikutest peale — Mozartit, Beethovenit. Vene muusikat — Rahmaninovi, Mussorgskit, temaga on nagunii sidemed lähedased. Samuti Schubertiga. Mängisin ju juba Pärnus, asjaarmastajate orkestris tema «Lõpetamata sümfooniat». Aga, kui ausalt öelda, ega ma enam palju kuula. Raadio ja televiisor võtavad oma aja, maailma asjadega tahaks kursis olla.

Mis teile elus, kaasinimestes imponeerib?

Ausus ja otsekoheesus. Keerutamisi ja intriige ma ei salli!

Teatrite-kunstitemplite närvilises elus pole neist vist küll puudu?

Ega meil küll pole konflikte kolleegide vahel, ei olnud ka Viinis ja Kasselis. Ja mis on, ei ole mind eriti puudutanud. Mul on kolleegidega ikka võrdlemisi hea läbisaamine olnud.

Viinis konkursil tõmbasite head loosid, kas arvate, et teil on üldse elus vedanud?

Nojah, ega ma ei saa kurta. Muidugi, võiks ju kahetseda, et sattusin niisugusse aega, kus maailmapoliitika keeraskes esialgu minu teed kinni. Noh, nüüd aga olen saanud käia kah, Vaikse ookeani ääres ühelt poolt ja teiselt poolt! Olgugi, et maid ja rahvaid on küllalt, kus oleksin tahtnud veel käia. Aga või sa kõikjale jõuad!

On teil olnud eriti katsumusterikast eluperioodi! Kindlasti see sõjaaegne pomirmirünnaku alla jäämine ja...

See muidugi, siis oli üldine hädaaeg. Mu enda elus oli väga raske, kui sõja lõpul tuli konnasilm häälepaeltele, õieti parempoolse häälepaela alla. Pool aastat kartsin operatsiooni — mis seal opereerida, pisikesed, hakka aga uut elukutset vaatama. Lõpuks siiski opereeris doktor Tare Tallinnas, nagu linnusulega võttis ära. Nädal aega ei tohtinud kõnelda, kuu laulda, siis hakkasin laulma ja laulan tänapäevani.

Maja ehitamine oli ka algul võrdlemisi raske aeg, tegime ta suuresti oma kätega, siis suri mu tütar ära ja — elu pole olnud alati meelakkumine!

Väljast ehk paistab nii...

Nojah, sellele, kes ei tea midagi!

Millised plaanid, soovid on praegu?

Mis siin ikka, aeg on end puhkusele asutada. Siiski, mul on pikk nimekiri eesti muusikat, mida tahaksin raadios lindistada. Tegime Valdur Rootsiga juba proove, aga esimene poolaasta oli mul kaunis õnnetu, pikalt vaevas kopsupõletik ja nüüd bronhiit, nii et ma ei ole oma poolaasta tegemistega põrmugi rahul! Eks jääb sügiseks — arvatavasti. Pedagoogitöö jääb niikui nii, ja — kontserti tahaks varsti teha!

«Kuuekümnendatel aastatel ootas plaaditööstus uut Elvist ja sai «The Beatlesi». Seejärel oodati uusi biitleid ning saadi *hard-rock*. Oodati uut «Led Zepelini», aga ilmus punk. Oodati uut «Sex Pistolsit» ja saadi MTV.»

MTV tähendab muusikatelevisiooni. MTV — see on kaabeltelevisiooni võrk, mis katab suurt osa Ühendriikide ja teiste välisriikide territooriumist, mida mööda ööpäev ringi edastatakse muusikavideoid (ca 300 24 tunni jooksul). Selles tuleb näha videobuumi raskuskeset ja karkassi. Imelik on muidugi võrrelda MTV-d biitlitega, kuid kogu paradoksaalsuse juures on selles tsitaadis, mis on võetud ajakirjast «Independent Video», omajagu tõtt. Kui 60.—70. aastate popmuusika oli täis sündmusi ja avastusi (olgu siis sageli ülespuhutuid), siis kaheksakümnendatel ilmnes loominguine tardumus ja sellega kaasnevalt — äriiline allakäik. Ühendriikide plaadifirmade 1982. aasta sissetulekud langesid 1979. aastaga võrreldes 40%. Popmuusikatööstus on varemgi üle elanud selletaolisi kriise ning iga kord on neist väljapääs leitud tänu uuele ja nakatavale muusikamoole, olgu siis tänu *rock-n-roll'*ile, biitlitele või sellelesamale diskole. 80. aastate poptähtede mõjul pole uut palavikku (võimalik, et seni) veel tekkinud ning päästvaks stimulaatoriks sai video. «Kui poleks MTV-d, veereks muusikatööstus allamäge edasi,» ütles plaadigigandi EMI president Jim Mazza.

Kuid praegust videobuumi ei saa hinnata siiski ajutiseks nähtuseks, järjekordseks «toniseerivaks süstiks». Muusikavideo ei ole ühekordne fenomen, vaid hoogsalt väljakujunenud institutsioon, mis töötab mitte just väikesi kasumeid mitte ainult täna, vaid ka kaugemas perspektiivis. «See on vapustavalt uus muusika esituse moodus,» ütleb Bob Krasnow, USA kontserni «Electra» šeff. «Video muudab kõige radikaalsemal moel kogu helisalvestustööstust.» (Mõeldud on muidugi majanduslikku ja tootmisalast infrastruktuuri, ideoloogilised ja esteetilised alused jäävad endiseks . . .) Praegu võib juba kindlalt nentida: videost on saanud niisama asendamatu (ning niisama tähtis) popmuusika atribuut kui heliplaat.

Mida siis kujutab endast nüüdisaegne videotoodang? Kõige populaarsem ja n-õ sensatsioonimaigulisem liik on video-clip¹. Äriargoos nimetatakse neid *promo-video*'teks, sõnast *promotion* — propaganda, levi. See selgitab ka video-clip'i loomust ja algset mõtet — pilgupüüd, reklaam, videofoon poplaulukeste esitamisele telekraanil. Võiks arvata, et mis siin uut. Juba 40. aastatel eksisteerisid Ühendriikides *soundies* — keerukad muusikaautomaadid, kuhu münti lastes võis nii kuulda oma lemmiklaagrilt kui ka näha väiksel kinoekraanil laulmas Bing Crosbyt või Frank Sinatrat. Ja estraadinumbrite reklaamesitus leidis televisioonis koha TV sünnist saadik . . . Aga siiski. Slaagrit näidati televisioonis kolmel traditsioonilisel viisil: kontserdi vahetu heli- ja videosalvestus; elava esituse «paviljoniimitatsioon»; esinemist imiteeritakse kuskil maalilises paigas — koskede jalamil või varemete vahel,

ARTJOM TROITSKI (1955) — *paljudes üleliidulistes perioodikaväljaannetes kirjutav levimuusikakriitik. 1978—1983 uuris Moskva Kunstide Ajaloo Instituudis levimuusika sotsioloogiat. NSV Liidu Kirjanike Liidu liige.*

¹ Peale clip'ide on laialt käibel ka kontsertide salvestused videokassettidele. Ka clip'id turustatakse videokassettidel — kogumikena (15—30 tükki korraga).

klaveriga pöösas või ilma selleta. Kõigil juhtudel täitsid esinejad oma otseseid kohustusi — laulsid, tõmbasid pillikeeli või puhusid huulikutesse — ning olid sealjuures videolintide ainsateks tegelasteks (mõnikord küll kasutati veel tantsurühma). Selline võtmeteetod tundus ainuvõimalikuna. Kuid video areng tühistas need lihtsad ja loomulikud seisukohad. Näiteks Herbie Hancocki kuulus *clip* «Rock It»: esineja ilmub vilksamisi ning sedagi häguse kujutisena telekraanil, mis pala lõppedes riulilt maha kildudeks kukub. Peategelased on hoopiski iselikuvad mannekeenid ja mulaažid, elustunud püksid ja mantlid, mis ülienergilise plastikaga illustreerivad helilooja-elektrooniku kõiki rütmilisi ja helilisi üllatusi . . . See on äärmuslik näide. Kuid ka kõige tavapärasemad videod ei saa läbi «kõrvaltegelasteta», kes tihti ei mängi ekraanil väiksemat osa kui laulu esitajad ise. Ka muusikud ja lauljad ise «näitlevad» — klaarivad omavahelisi suhteid, põgenevad koletiste eest, elavad üle üksindust, kohtuvad armastatuga, ujuvad basseinis jne — sealjuures veel tihti vaevates end suuliigutamise ja sünkroonis esitatava šlaagriga. Ühesõnaga: kontsertvorm on lakanud olemast estraadisolisti esinemise ainsaks visuaalseks võimaluseks.

Helisalvestuses oli teatavasti kaua aega ideaaliks kõlapilt, mis oli lähedane hea akustikaga kontserdisaali omale. Alles kuuekümnendatel aastatel sai lõplikult selgeks, et stuudiotingimustes on võimalik luua võrreldamatult paremaid ja mitmekesisemaid helirežiisid ja -efekte, kui võimaldab kontsertettekannet. Loomulikult pöördusid enamiku muusikute ja helirežissööride otsingud uutele radadele, nad ei püüdnud enam imiteerida elusat heli, vaid soovisid leida enneolematuid kõlakombinatsioone ja interpretatsioonivõtteid, mis kontserdioludes teostumatud. Mõningase hilinemisega on see samm astunud ka video valdkonnas. Selgus, et võrreldes lava traditsiooniliste raamidega, võivad solistid end näidata eredamalt, neid (ning laulu ennast) võib «serveerida» palju efektsemalt reaalsete ja fantastiliste situatsioonide kogu külluses, mida võimaldab videotehnika. Avanes ammendamatu mänguruum. Populaarne määratlus ütleb üsna tabavalt: *video-clip* on muusikaliskunstiline telefilm, mis on pressitud mõnesse minutisse.

Laulu või instrumentaalpala «mänguline» visuaalne interpretatsioon pole iseenesest ei uus ega originaalne. Kuulus orkestriproovi stseen A. Aleksandrovi filmist «Lõbusad semud» on *video-clip*'i musternäidis — nii dünaamika kui ka laitmatu montaaži poolest, rääkimata juba muusikaalsusest ja huumorist. Videožanri prototüüpideks võib lugeda ka paljusid episoode «West Side'i loost» ning praktiliselt kõiki laulunumbreid «The Beatles'i» absurdihõngulistest filmikomöödiatest «Appi!» («Help!») ja «Maagiline salareis» («Magical Mystery Tour»), samuti B. Schroederi avangardistlikke filme «Pink Floyd'i» muusikale — «Veel» («More»), «Pilvede varjus» («Obscured by Clouds»). Siin leiduvad juba kõik tulevaste videofilimide ehituskivid: ekstravagantsed tantsud ja valgusefektid, keerulised dekoratsioonid ja kombineeritud võtted, minisüžeed ja assotsiatiivsed kujundid. Kuid kõiki neid leide peeti kunstilisse filmi kuuluvaks. Telemeeste pärisosaks arvati kutsuda esinejad studiosse, paigutada nad butafoorse instrumentariumi keskele ning jälgida, et suud avaneksid fonogrammi taktis. Esimene annaalisid jäänud *televideo-clip* sündis juba 1975. aastal (ansambli «Queen» «Tšehhi rapsoodia» («Bohemian Rhapsody»), režissöör Bruce Gowers). Märgiti, et selle värvika ning operetliku fantaasiaga lavastatud video demonstreerimine mõjutas tunduvalt plaadi läbimüüki (üheksa nädalat inglise *hit*'ide tipus . . .) — ning sellest hoolimata ei järginud keegi eeskujut. Arvati, et raha- ja ajakulu on suur, aga küllaldane kasum pole garanteeritud.

Pilt muutus täielikult 1980. aastal, kui keerukaid *promovideo*'id hakkas tulema nagu küllusesarvest. Maagiliseks faktoriks, mis ühe hetkega videotööstusele aluse pani, sai kassett-television. Nüüdsest ei pruukinud vaataja

enam passiivselt jälgida pakutavat programmi, vaid võis vajaduse korral endale salvestada kõik, mis tähelepanu köitis. Sellest lähtuski kaval arvestus. Video-clip'i kujundlik ja süzeeline keerukus, montaaži tempo, mis esmavaatamisel ei võimalda mõista, mis on mis, detailide hulk — see kõik on mõeldud selleks, et tekiks soov video-clip kassetile jäädvustada ning üha uuesti seda vaadata. (Lahja kontserdisalvestus jääb lootusetult alla.) Nii et «promotion'i-efekt», reklaamitoime kasvab mitmekordseks.

Video arengu väga tähtsaks katalüsaatoriks said ka need muudatused, mis toimusid levimuusikamoes. 70. aastate lõpul domineerinud lihtne ja sirgjooneline punk rock ja sisutu, puhtalt tantsulistele impulssidele taandatud disko andsid maad palju rafineeritumale «uue laine» esteetikale. Post-punk'id ja «uued romantikud» pöörasid ühelt poolt tähelepanu välisele vormile, stiilile (grimmist ja kostüümidest alates ning žestide, isegi pilguga lõpetades), teiselt poolt aga pretendeerisid tegelikkuse sõltumatule — grotesksele, sümbolistlikule — mõtestamisele. (Heas rütmis, muidugi mõista.) Ning video sai nendele neodekadentidele ideaalseks vitriiniks. «Video on meile niisama tähtis kui «Pink Floyd» tüüpi ansamblitele stereoeffekt,» märkis tabavalt Nick Rhodes «romantilisest» «Duran Duranist». Just nimelt «uue laine» muusikud andsid stardipaugu promo-clip'ide palavikule. Et tunda uute võtete kogu jõudu, oli vaja säravaid eeskujusid — ning need ilmusidki varsti. Kaheks klassikaliseks videoks, mis üldise arvamuse kohaselt said sadade teiste prototüüpideks, olid «Peatusest peatusesse» («From Station to Station», David Bowie, režissöör David Mallet) ja «Wien» (ansambel «Ultrawox», režissöör Russell Mulcahy). Siin kasutati esmakordselt kogu säras video-clip'ide võtmenippi, mitmekihilisuse printsiipi. See tähendab, et tegevustik hargneb korraga mitut süzeelist kanalit pidi. Näiteks videos «Wien» on vähemalt kolm kanalit: muusikute jalutuskaik Viini öiste ja päevaste vaatamisväärsuste taustal (traditsiooniline võte, kuid üksnagi ekstravagantsete lahendustega); stseenid fantasmagoorsest suurilmaballist (ilmsete Fellini mõjudega); melodramaatiline lugu noorest elupõletajast, kes püüab ning mitte edutult sarmika daami soosingut võita ja kes lõppude lõpuks viimase elatunud abikaasa poolt tapetakse. Kogu põimik on surutud paari väljendusrikkasse episoodi kogupikkusega üks minut! Tuleb rõhutada, et kõik need liinid ei eksisteeri üksteisele järgnevalt, vaid paralleelselt: režissööri kapriisne loogika lülitab vaataja tähelepanu kord ühele, kord teisele, kord kolmandale — muusika rütmis. Niigi tugevat efekti võimendavad sähvatavad momentkaadrid, mida öieti ei jõua lähemalt vaadatagi, kuid mis tekitavad kerge šokiefekti; näiteks kärarikka ballistseeni ajal äkiline suur plaan: hoolitsetud põsel roomav suur karvane ämblik...

Sealjuures on režissuuri tehnoloogia (kui võib nii väljenduda) videotes peaaegu identne — paradoksaalsete misanstseenide, rakursside, süzeede rütmiline kaleidoskoop. Sisu võib sealjuures olla väga mitmesugune. Unustamata iga video sünteetilisust ja paljukihilisust, püüaksin anda nende ligikaudse stiililis-temaatilise klassifikatsiooni.

1. Süzeelised clip'id. Need on filmikunstile kõige lähemal. Sageli hakkab nende intriig hargnema mitte laulust endast, vaid mõnest sissejuhatavast draamastseenist või dialoogist (M. Jacksoni «Põnevusfilm» — «Thriller»). Süzeed on väga lihtsad (aeg!) ja tavaliselt melodramaatilised. Torkab silma, et haaravad sündmused ekraanil on palju rikkamad ja detailsemad kui laulutekstitid, tihti ei ole aga neil viimastega üldse mingit pistmist. Näiteks videos «Mulle meeldib Chopin» («I like Chopin», Gazebo), toimub eriti sisutu laulukese taustal verine draama: julm naisaristokraat tapab armukadedusest oma ingelliku võistlejanna ning lavastab kõik niimoodi, et politsei nabib kinni mittemilleski süüdi oleva peategelase (ühtlasi laulu esitaja), kui see valab kadunukese kohal pisaraid...

... Jermaine Jacksoni šlaagri sisu on taandatav kahele fraasile: «Ütle, 15

miks sa seda minuga tegid? Me ju nii armastasime teineteist.» Videos saab sellest lugu, kuidas pahad inimesed (kas mafioosod või konkurendid võitluses päranduse pärast) saavad muretu Jacksoni juurde kaunitari, kes ta võrgutab ning seejärel omaenese tunnetega võideldes ja pisaraid alla surudes püüab teda revolvrüst maha lasta (kuid laseb mööda ja jällegi satub politsei kätte). Seega — video mitte niivõrd ei illustreeri laulude sisu, kui võrd ise annab sisu laulule, teeb selle konkreetseks. Video ei ole siin muusikale allutatud, ta on sellega võrdne, isegi ületab seda.

2. Vaatemängulised *clip*'id. Populaarsete staaride seiklused millegi šiki ja eksootilise taustal — olgu siis džunglis, kaunil plaazil või kosmoselaevas. Kindla süžee puudumine kompenseeritakse trikivõtete rohkusega, ilusate tütarlastega, uhkete autode ja muu sellesarnasega.

3. Tantsulised *clip*'id. Visuaalne aktsent on tantsutrupi esinemisel. Trupp ei moodusta peaesinejale mitte ainult fooni, vaid sekub vahetult tegevustikku, olles grimeeritud näiteks tänavajõugu või surnute-*zombie*'de sarnaseks. Tantsulised videod on levinud peamiselt USA-s, kus hardalt austatakse Broadway-muusikalide rutiini.

4. Kontsert-*clip*'id. Siin esinejad ei juhi autosid, ei tulista ega kuku basseini, vaid teevad oma tavalist tööd — mängivad ja laulavad. Võttepaigad võivad olla kõige mitmekesisemad — tavaline kontsertlava (jah, seegi vorm pole veel lõplikult välja surnud) ja keskaegse linnakese turuplats, kokkutõmbuvate seintega piinamiskamber ja tuhande süüdatud küünlaga tohtu hämar ruum . . . Kontsertvõtteid kasutatakse tihti vaatemängulistest ja isegi süžeealistes videotes ühe tasandina teiste liinide hulgas. Analoogiliselt on ka kontsert-*clip*'idesse monteeritud palju trikke ja täiesti ootamatuid fragmente.

5. Multi-*clip*'id. Traditsiooniline joonisfilmitehnika on oma töömahukuse tõttu *promo-video*'tes harva kasutusel, see-eest kasutatakse siin laialdaselt arvutigraafikat. Viimasel ajal on väga populaarseks saanud segatehnika — joonistatud ja reaalsete kujutiste ühendamine. Üldse on multi-*clip*'id ja video-*clip*'id vaimult lähedased — «piiramatult» fantaasialt ja küllap ka teatud infantiilsuselt.

6. Eksperimentaal-*clip*'id. Kompuutrite ja videosüntesaatorite (Aust-raalia firma «Fairlight» on juba loonud sellise seadme) ja loova fantaasia ühendamine võib anda ettearvamatuid ja kirjeldamatuid tulemusi. Vaadates sellist videot nagu «Võiks arvata nii» («You might think» — ansambel «Cars», režissöör Jeff Stein) või «Üliaktiivne» («Hyperactive» — Thomas Dolby, ise ka režissöör), kus kõik normaalsed esemed ja perspektiivid transformeeruvad täiesti meelevaldselt ja samal ajal absoluutselt sujuvalt, mõtled iga uue triki puhul (s. t iga kahe-kolme sekundi järel): kuidas see on tehtud? Paistab, et praegu võib tõesti soovi korral luua peaaegu kõike. Eksperimentaalseks võib lugeda ka videot «Pulmakellad» («Wedding bells»), mis on salvestatud kuulsa videodueti Godley—Creme poolt. Siin, vastupidi, pole ühtki kaadrimontaaži; kogu laul on võetud ühes plaanis. 50. aastatel näidati niimoodi kõiki telenumbreid, täna mõjub see väga veidralt . . .

«Videol ei ole väljenduslikke piire, on vaid finantspiirangud,» ütles režissöör Bob Giraldi. Jah, andekate inimeste kätes (ning rikkalike assigneerin-gute puhul) võib video tugevat muljet avaldada ja mis tellijale eriti tähtis — teha kommertsimesid. Nii nagu 70. aastail tõusis *show-bisnise* taevavõlvile produtsentide täht, ilmus tänaseks telestuudio anonüümsusest oma täies suuruses videorežissööri kuju — võrdseks esinejatega.

Videoturg on muutunud niivõrd prestiižikaks, et sellest huvitub isegi Hollywood. «Alguses tundus mulle, et video pole midagi enam kui hea praktika algajale režissöörile,» räägib Tobe Hooper, kõmuliste õudusfilmide autor, «kuid pärast mõistsin, et siin on väga mugav eksperimenteerida ja sealjuures võib teha tõelise kolmeminutilise filmi!» T. Hooper ei jäänud oma avastusega üksi. Viimase kolme aasta jooksul on videofilmide vorm (nä-

tavasti ka tema finantsahvatlused) pannud endast tõsiselt huvituma paljusid silmapaistvaid USA ja Inglise filmirežissööre. Kusjuures mitte ainult kommertsbestsellerite loojaid (S. Spielberg, J. Landis, W. Friedkin, S. Pekinpah), vaid ka igati lugupeetud «tõsiseid» lavastajaid — nimetagem Robert Altmani, Ken Russell, Andy Warholit, Lindsay Andersoni, (Uemate kuuldiste järgi on kiusatusele järele andnud isegi S. Kubrick ja M. Antonioni. . .)

On aga kummaline, et selline talentide juurdevool ei tõstnud videokunsti kõrgemale tasemele. Inglise ajakirja «The Face» 1985. aasta augustinumbr komstateeris: «Kõige järgi otsustades on muusikavideo oma arengus seisma jäänud. Veelgi enam, tänaste videote keskmine tase on madalam kui 1983. aastal, kui see vorm saavutas oma loomingulise haripunkti.» Ei ole vaja olla spetsialist ja analüütik, et veenduda videote standardiseerumises viimasel ajal. Režissööride ja operaatorite andekad leiud, trikid ja eriefektid ei ole kaitstud autoriõigustega (nagu näiteks laulumeloodiad), seepärast, ilmunud ükskord ekraanile, saavad nad käsitöölolistest plagiaatorite saagiks ja neid paljundatakse kümnetes ja sadades *clip*'ides. See, mis alguses üllatas ja köitis, muutub rutiiniks, aga uued avastused videos sünnivad üha harvem ja üha raskemini. Praeguseks on välja kujunenud videovõtete üldine arsenal, millest nagu klotsidest moodustatakse video-*clip*. Ülikondades kurjakuuluvad mehed (variant — ülestõstetud kraega keepides ja silmile tõmmatud mütsides) ja saatuslikult ahvatlevad kaunitarid baaripukkil (variant — vitriinidest valgustatud kõnniteel), plaažil kihutavad lahtised sportautod (variant — preerias) ja vaikselt öistel tänavatel libisevad sünged mustad limusiinid, piknikud ja jälitamised, autotulede valguses udust ilmunud kujud ja koridore mööda kaugusse põgenevad lapsed . . . Kõik need kujundid rändavad videost videosse, kusjuures nii tihti ja sarnaselt, et videožanr on hakanud meenutama vanaaegset rituaalset teatrit selle alaliste maskide ja standardsituatsioonidega.

Paradoks! Žanr², mille on sünnitanud tänapäeva tehnika imed ja mis on loodud kujutlusvõimet rabama, limiteerib ennast ise, surub ise end traditsiooniliste muusikalide ja reklaamfilmide süžeede raamidesse — olgugi et uuel tehnilisel tasemel. Vastuse annab inglise sotsioloog Jon Savage (artiklis «Kultuur kui kaup»): «*Clip*'ide väärtuse määrab ainult äriiline puhaskasu. Kompaniid hindavad videot kui oma viimase plaadi efektset reklaamivahendit. Loominguline aspekt ei tule üldse arvesse.» Oleks ekslik arvata, et kommertskaalutlusi ja loomingulisi saavutusi pole võimalik ühendada. Popkultuuris eksisteerivad ka sügavasisulised laulud, köitvad filmid ja tõeliselt teravmeelsed koomiksid, originaalsed videod, kuid need on erandid. Nagu tõelised veidrikud tekitavad nad publikus ja ametivendades uudishimu — aga kui keegi peaks nende eeskujuga järgima, siis ainult selleks, et seda labastada, muuta avastus kergesti seeditavaks standardiks. Sest massid peavad end tundma mugavalt keset «kultuurikaupa». Las aga köidab närve, see-eest olgu äratuntav ja ammu armas, ja mitte halvem kui teist.

MTV, muusikalise televisiooni Meka, teostab sellis mõttes küllaltki järjekindlat poliitikat. «Meid vaatavad miljonid noored inimesed, kellel on erinevad huvid ja kes elavad erinevate traditsioonidega paikades, ja me ei taha neilt kelleltki saada kaebusi ega kaotada abonente,»³ räägib kompanii viitsprezydent Les Garland. Tundub, et kui meeldida kõigile, tuleb üle kanda võimalikult mitmekesisest muusika- ja videotoodangut, kõikidele maitsetele . . . Kuid ei, MTV loogika on otse vastupidine. «Mõnikord meid kritiseeritakse repertuaari piiratuse pärast. Jah, neegrimuusikat meie saadetes pole, samuti džassi või kantrit. Me orienteerume valgetele pop- ja rockstaa-

² Mõned loevad videot kunstiliigiks. See on ehk üle pakutud. Kuid žanri tunnuseid on muusika-*clip*'il vaieldamatult.

³ MTV on kaabeltelevisiooni kanal. Ühenduse saab sellega igaüks eraldi täiendava maksu eest.

ridele. Ning küsimus pole siin mitte rassismis, nagu mõned väidavad, vaid selles, et mitte väljuda fookusest» (Les Garland). Aga fookuses on, nagu pole raske ära arvata, tavaline noor ameeriklane, «Johnny» (MTV vaataja keskmine vanus on 25 aastat) ning miski ei tohi teda häirida ja ärritada terves ööpäevaringses programmis selle kolmesaja videoga (pluss reklaam ja mikrouudised). «Johnny» on valge ja täiesti võimalik, et talle ei meeldi ekraanil neegrit vaadata.⁴ Kuna tema eruditsioon on keskmine, siis maha kõik peale Ameerika, Inglismaa ja pop rocki. Thomas Dolby, inglise elektroonilise muusika looja ja hiilgavate *clip*'ide autor, tunnistas ükskord: «Muidugi olen ma paljus MTV-le tänu võlgu. Minu videod on ebatavalised, nad kütkestavad. Kuid mul on tunne, et isegi *videojockey*'d⁵ ei taipa, millest seal juttu on.» Küllap on T. Dolby õigus. Kuid üldiselt ei seisa selline probleem ei publiku ega tema videolemmikute ees. «Pop-videod on enamikus valmistatud alaealise tarbija psüühikat ja eetikat arvestades,» kirjutab oma essees «Vidiodi unistus» ameerika kirjanik Harlan Ellison. «Õuduste ja enesimeetluse kokteil teeb enamiku neist naeruväärselt maitsetuks...»

Videotööluse tagajärgi näevad ette mitte ainult «täiskasvanud» — sotsioloogid ja kirjanikud. Tuntud helilooja ja laulja Joe Jackson algatas terve videovastase kampaania, mille lipukirjaks oli «Video tapab muusika». Karmi kohtuotsuse toetuseks toodi kaks põhilist argumenti. Esimene: tehes panuse kirevale visuaalsele pildireale (nägemine on teatavasti informatsioonimahukam kui kuulmine), lubavad firmad, produtsendid ja lõppkokkuvõttes ka kunstnikud töös muusikalise materjaliga pealiskaudsust. Efektne video on bestselleriks muutmise tõhusam garantii kui ilus meloodia või hiilgav esitus. Video kompenseerib muusikalist hallust, seetõttu on ilmetu muusikatoodangu osa viimasel ajal märgatavalt suurenenud. Eelkõige video on teinud supertähtedeks sellised üldiselt keskpärased esinejad nagu «Duran Duran», Madonna, Billy Idol ja küllap ka Michael Jacksoni. «Videod olid algselt mõeldud desserdiks (muusikale ja sõnale — A. T.), kuid nüüd on nad salakavalalt muundunud peamiseks roaks,» kirjutab kriitik Karen Schlossberg. «Need — aga mitte laulud — said edu peamiseks kriteeriumiks.» Teine hoop muusika pihta — kontserttegevuse enneolematu kahanemine. Al Teller, heliplaadifirma «Columbia» peamäenedžer: «70. aastatel olid *promotion*'i aluseks gigantsed auditooriumid: ikka mööda staadione linnast linna. Kuid isegi siis oli esinejail kuulajaskond võrreldamatult väiksem kui praegu MTV-l.» Suurem osa investeringuist, mis varem oli mõeldud reklaamtur-
neede korraldamiseks, mahutatakse nüüd *video-clip*'ide võtetesse. Muusikute uuemat põlvkonda, kes pole tormilist kontserdielu maitsta saanud, see ei häiri. See-eest suuremat osa popmuusika veterane, eriti rockmuusikuid, valdab ilmne pettumus.

«Video jätab mind täiesti külmaks,» räägib kuulus kitarrist Jeff Beck, «tõeliselt maagiline on vaid elav kontsert.» Tegelikult on küll videolgi oma maagia, kuid loomult hoopis teistsugune. Kontsert, isegi staadionil, l ä h e n d a b esinejaid ja auditooriumi. Video aga oma suurte plaanidega, «intiimsuses» jne pigem v õ ö r a n d a b neid. Eelmiste aastakümnete kuulsused Elvis, «The Beatles», J. Hendrix olid isegi kogu oma legendaarsuses kättesaadavamad, kombitavamad kui tänased videotähed. (Muuseas, kas see on hea või halb, on keeruline küsimus. Iidolite *quasi*-kättesaadavus sünnitas «biitlimaania», massihüsteeriat ja vägivalda kontsertidel, esinejad aga harjusid regulaarsete ülesastumiseelsete alkoholidopingutega, mis maksis terveise ja elu.)

Võõrandumine. Ilmselt võtmesõna video mõistmiseks. Videote stiili nime-

⁴ Isegi Michael Jacksonit ei näidatud kuni 1983. aastani MTV-s. Siis tegi ta plastilise operatsiooni ja pääses ekraanile kui iseäralik rassiväliline subjekt.

⁵ *Video-jockey* — videoprogrammide diktoriga ja juhtijaga. MTV-s on neid 5.

tatakse «irdunuks». Auditoorium on samuti irdunud. Kuid palju ohtlikum ja haiguslikum on teist tüüpi võõrandumine — võõrandumine rahvuslikest väärtustest. Jon Savage: «Popvideo mõju laienemine tähendab ka USA kontrolli tugevnemist. Mis ka ei räägitaks, kuid video peamine jõud on MTV kanal, mis üksinda⁶ hõlmab 25 miljonit abonenti. Võrdluseks: ainuke Inglise kaabeltelevisiooni muusikakanal «Music Box» arvestab kõigest 5 miljoni tellijaga. MTV dikteerib ning Inglise kompaniid kohanevad Ameerika turuga, selle maitsete ja maneeridega, vändates vastavaid videoid ning «kasvatades» nende malli järgi isegi vastavaid ansambleid. Faktiliselt mahutab Ameerika raha Inglise popmuusikasse, et seda hiljem naha ja karvadega üles osta.» Kui arvestada, et peaaegu kõik paremad videorežissöörid on inglased, saab ilmsiks ka seos ameeriklaste ekspansiooni ja videote kunstilise taseme languse vahel.

Rääkides sellest, et efektne video peaaegu garanteerib edu mis tahes muusikalisele keskpärasusele, ei vaadelnud me vastupidist juhtumit: kuidas on lood andekate, kuid video toetuseta talentidega? Vastus on selge — võimalused massilisele edule, üldse telerist halvatud massideni jõudmiseks ei ole suured... Keskmise video-clip'i maksumus on soliidne — 50 000 dollarit (lagi saavutati «Põnevusfilmi» võtetel — 500 000 dollarit). Tähendab, muusikud, kes ei saa (täpsemalt, kelle peale ei saa kulutada) mitutkümment tuhandet dollarit reklaami jaoks, on «tähtedega» võrreldes lootusetus seisus.

Täna pühitseb popvideo võitu. Kuid homme võib kommertslik pragmatism paisata selle põrmu. ei, muusikavideo kui selline muidugi ei kao, see tuli alatiseks (ja sellega võidelda oleks naeruväärne). Asi pole selles. Popmuusika (ning ühtlasi ka heliplaaditööstus) on palju kordi olnud mõõnaseisus ja iga kord on selle tupikust välja viinud noorte, värskete, mitteortodokssete talentide juurdevool (*show*-bisnis on siinkohal alati tarka paindlikkust ilmutanud). Meenutagem ütlust, millega alustasin: Elvis muutus igavaks ja ilmusid biitlid. Biitlid läksid hingusele, ilmus «Led Zeppelin». «Led Zeppelin» muutus tüütuks, ja... jne. Muusikavideo žanri kriis ei ole enam mägede taga. Ning eksperimentaalsed vormid, mida MTV praegu väldib, võivad saada tema hauakaevajaiks, — ja siis kivineda ja hõivata «püha paiga».

⁶ Praeguseks on tekkinud kaks MTV-ga konkureerivat kanalit, nendest üks spetsiaalselt neerauditooriumile.



Jüri Määr

NELI AASTAT ENNE AEGA

Jüri Määr — Enn Säde

Järgnev dialog leidis aset 13. augustil 1982. Täispikk tõsielufilm «Künnimehe väsimus», mille problemaatikat vestlus hõlmab ja mille stsenaaristideks ja režissöörideks on mõlemad dialoogipartnerid, oli parajasti töös (filmi tegemisaeg 31. III 1982 — 13. XII 1982). Polnud veel mõjusat tulemust, olid ainult tõsised probleemid, «lüngad», «ebasoodsad tendentsid» ja stagnatsioon, millest tollal polnud kombeks avalikult kõnelda.

Tänaselt vaatekohalt on paljud asjad selginenud, «Künnimehe väsimuses» tõstatatud faktid on leidnud kinnitust, aga osaliselt ka lahendust kõige kõrgemal riiklikul tasemel. Tollal pulbitses filmitegemise loominguline protsess, mistõttu ka paljusid esitatud teese tuleb võtta pigem retooriliste küsimustena, tööhüpeteesidena, mitte niivõrd lõpetatud mõttearendustena.

Helilindistus tehti Pärnus, Enn Säde koduaias. Ettevõtmise algatajaks oli Irene Lään, kelle vestlust suunavaid küsimusi on siin osaliselt välja jäetud. Paiguti stiihilist jutuaajamist on mõneti koondatud ja redigeeritud.

Jüri Määr: Me ei tee mitte filmi filmi pärast. Teeme sellepärast, et midagi muutuks; on imelik, et meie suur maa ei taha enam ära toita tema peal elavaid inimesi, keda polegi teab kui tihedalt. Järelikult on midagi valesti. Ehk on kusagil asi ka selles, et 1917. aastal toimus Petrogradis just proletaarne revolutsioon ja sellest ajast on meie maa juhtivaks klassiks olnud töölisklass, prioriteet on kõiges olnud töölisklassil ja tööstusel. Muidugi on selge, et omal ajal oli lihtsalt vaja seda tohutut, põhiliselt põllumajanduslikku maad industrialiseerida, ilma industrialiseerimiseta poleks olnud kaitsejõudu. Mis sest pikalt rääkida. Aga nüüd on mul tunne, et maa ja maamees on jäänud liiga kauaks tagaplaanile. Kuidagi on jäänud kahe silma vahele, et maa ja maamees on meie kõigi toitjad. Targemini ja klassikute sõnadega rääkides: toit, mida annab maa, on tööjõu taastootmise põhialus. Lõpeb see, lakkavad tootjad tootmast, lähevad kuidagi imelikult külmaks ja ajavad varbad sirgu. Surevad ära nälga, enne jäävad kõhnaks ka.

Üks kant sellest suurest probleemist on see, et mehi, kes veel maal töötavad, on jäänud järjest vähemaks ja jääb veelgi, aga asjatu oleks oodata suurt migratsiooni linnast tagasi maale; poleks ka otstarbekaid, tootlikke, kvaliteetseid masinaid, et teha tööd produktiivselt ja nii, et töö masinal teeks rõõmu. Selle probleemi ümber oleme Ennuga kogu aeg tiirelnud, ja «Künnimehe väsimuse» kõrval tulevad veel kaks filmi, «Maa ohkab» ja «Maa tänab» (loodan, et need triviaalsed nimetused on tööpealkirjad, mõtleme ehk midagi paremat välja), need on kivide probleemist. Oieti me vihkame sõna «probleem», sest kõiki asju, iga väiksemat raskust nimetatakse nüüd suure sõnaga «probleem».

Enn Säde: Pigem mitte seda sõna, aga seda, et probleemiks nimetatu on avaramalt vaadeldes sageli pisiprobleem ja pseudoprobleem. Ning veel: kui tuksikeeratud majandamist või tuksikeeratud juhtimist minnakse hoogtöö korraks päästma, öeldakse tihtilugu: hakkame

nüüd probleemi lahendama. Probleemi poleks olnud, oleks kunagi talitatud õigesti. Selles mõttes me vihkame asjatut sõna «probleem».

J. M.: Tööstus prevaleerib põllumajanduse üle. Põllumajandusmasinatööstus on asetatud niisugusesse olukorda, kus ta toodab justkui iseenda jaoks, iseenda tarbeks. Tootja ei ole huvitatud masinate kvaliteedist ja sellest, kuidas need põldudel töötavad. Ja ei maksa mõelda, et kuskil istuvad mingisugused suured kahjurid või põhimõttelised bürokraadid. Ei, plaan ja plaaninäitajad on niimoodi seatud. Lihtsalt stiimulid on niisugused. Järelikult on aeg hakata mõtlema, kuidas neid stiimuleid muuta. Tulevase filmiga katsume iseendale selgeks teha, mida peaks tegema, et oleksid masinad, mis õigesti ja hästi aitaksid põllumeest.

E. S.: Enne tuleks täpsustada, miks masinaprobleem on saanud nii tähtsaks. Igaüks teab seda muidugi oma kogemustest. On maal inimesi palju, piisab, kui kõik teevad natukene, aga inimesi on nüüd maale jäänud väga vähe, ei oskagi tõpselt öelda, palju on Nõukogude Liidus tegelikult põllutöö tegijaid. Kas lugeda remondimehaanikuid ka põllumeesteks?

J. M.: Ja ehitajaid? Majandites ehitatakse palju.

E. S.: Aga selge on, et maa on inimestest tühi, ja põldu tuleb pidada. Inimesed läksid maalt linna, linnas sööjaid rohkem, maal tootjaid vähem. Kuna kõik ikkagi süüa tahavad, on seda võimalik saada ainult nüüdisaegsete masinatega. Tähendab, vaja on rohkem ja efektiivsemaid masinaid. Kõigile on see nüüd järsku selge. Aga miks masinad niisugused on? Kardan ühest vastust anda, sest juured ulatuvad kaugemale, usun, et isegi esimestesse viisaastakutesse, kus küsimus oli pigem mitte masina kvaliteedis, vaid selles, et ta üldse olemas oleks, et oleks midagi, mis liiguks. Ja seetõttu — eesti keeles on lihtne ja ilus ütlus — masinad lagastati ära. Alustame, ütleme, Stalingradi traktoritehasest «Fordsoni» litsentsidega. Ikka peale jääv hurraaoptimism mattis kained tehnilised arusaamad. Kui mälu ei peta, oli Stalingradi traktoritehas 30. aastate alguses mõeldud 100 000 traktori tootmiseks aastas. Need olid mõnekümnehobujõulised «Fordsonid». Ameerika-poolsed järevalveinsenerid pidid kaks aastat pärast tehase käivitamist jälgima, kuidas vooluliin käiku läheb. Sest tööliselid olid valdavalt Volga steppide talupojad, kes tulid esimest korda elus tehasesse tööle ja esi-

mest korda vooluliinile, neile täiesti tundmatuid asju, müstilisi hammasratteid ja terasetükke kokku panema. Aga ameerika inseneridele tuli maksta valuutas ja et me juba veidi ise oskasime, saatsime ameerika insenerid minema. Kaks aastat vaikus Stalingradi traktoritehas, saavutades vaid 50 protsenti kavandatud, tähendab 50 000 traktorit. Arvan, et juba sellega löödi teatav lõhe talupoja usalduse ja traktoritootja vahele. Usun, et suures osas seda tüüpi vigadest saab see ahel alguse. Pärast sõda oli jälle iga hinna eest vaja ükskõik missugust masinat, peaasi, et ta oleks olemas. Polnud ju midagi. Teatav moraalne allakäik hakkas sellest vaikselt pihta. Ja kuna tehase mees, usun, et see nii oli, tajus õige varsti, et kvaliteet ei olegi nii oluline, anna aga takka, peaasi, et midagi oleks, hakkas kvaliteet ja konstruktorite nõudlikkus järjest langema. Neile ei antud ka korralikku metalli, sellest see sõna «selskohozjaistvennoi metall», see on kõige halvem raud (raudnael on sisuliselt «selskohozjaistvennoi metall») — pehme, nõrk ja roostetab. Selline moraalne allakäik hakkas tehasesst pihta ja jõudis kaarega kolhoosnikuni välja. Sest miks peab tema tegema tööd hästi, kui masinavalmistajad on autahvilil, nad on plaani täitnud, ületanudki. Üks mees ütles meile möödaminnes: näete, põllumajandusmasinatööstuse ministereum on jälle täitnud plaani 102-protsendiliselt. Tegelikult riistu ju ei ole. Ring on sulgunud, kolhoosnik ütleb, ah mingi, miks mina pean rabelema, kui nemad seal ei tee seda. Meie filmid käsitlevadki neid probleeme, ühe kavandatava pealkirigi on olemas: «Linna võlg küla ees». Sest linn on saanud endale endised maanimed ja ei anna nüüd masinaid vastu.

Enn Säde



Linn on sisuliselt võlg selle sama põllu-
mehe ees.

Irene Lään: Te ei tee filmi filmi pä-
rast. Aga te loodate, et teie filmid soo-
dustavad olukorra lahendamist? Kas oli
näha mingit tulemust pärast filmi «Nar-
ri põldu üks kord...» — peale auhin-
dade? On midagi muutunud?

E. S.: Me ei ole päris õiged mehed
vastama. Nendel filidel ei peaks olema
puhtutilitaarne eesmärk. Minu jaoks on
filmi tegemisel kaks aspekti. Üks on see,
et ta on ikkagi kroonika...

J. M.: ... kuidas me täna elame ja
mõtleme...

E. S.: Ja teine eesmärk on, et täpne
informatsioon jõuaks ka tippjuhtideni,
sest kummaline küll, verbaalset infor-
matsiooni enam ei usuta. See on arusaad-
dav, sõnade devalvatsioon on võimas.
Kui aga pildis näidatakse, et masin lä-
heb puruks, peab tahes-tahtmata usku-
ma. Sest filmimees neid ilmselt puust
või papist ei teinud, on ikka täisraudne
masin, aus mäng. Ja meie Jüriga usume
pildikeele jõudu, äkki läheb midagi lii-
kuma.

I. L.: Saab ühiskondliku arvamuse
jõu?

E. S.: Kui ajalehekeelele öelda — ehk
tekib mingi väärtushinnang. Oleme põl-
lumajandusvõrrehiinang. Tegelnud
«Võõrast higist» alates, see on siis 1973.
aastast.

J. M.: Me ei hakanud ju kohe pihta,
valmistasime kaua ette.

E. S.: Aga need filmid on siiski mingi
nõttelikumise tekitanud. Eile märkis
Haapsalu EPT peainsener: «Jaa, õige,
möödunud aastal nägin kaks korda teie
«Narri põldu...». Ja lausus kiidusõnu
otsa. Tekib hea tunne küll, äkki ongi
mõte neid filme teha.

J. M.: Kõvasti kümme aastat teeb
välja, kui sellega tegeleme.

E. S.: Mina küll rohkem viimased
aastad, võib muidugi lugeda ka Jüri
esimesi filme, kui olin nende juures heli-
operaator ja ainult äärtpidi kokku puutu-
sin.

J. M.: Tuhka äärtpidi, sa tulid ju kohe
asja sisse.

E. S.: Konkreetselt on minu esimene
põllumajandusfilm «Roheline pomm»,
nüüd tuleb küll juba kolmas aasta jär-
jest, päev päeva kõrval.

I. L.: Kas see on seaduspärane, et
dokumentaalist valib endale üheainsa
valdkonna?

E. S.: Nii peakski olema.

J. M.: Ma ei arva nii.

E. S.: Sina ei usu elavatesse entsüklo-
peediatesse?

J. M.: Ekraanilt on küll kaugele näha,
kui pealiskaudse pilguga pealinna kino-
tegijad filmivad midagi, millest nad ise
arvavad end üle olevat.

E. S.: Maamees tajub seda silmapilk-
selt.

J. M.: Sa ei saa inimesega jutulegi,
kui ei tunne tema probleeme. Ei saa män-
gida asjatundjat vulgaarselt kõneldes ja
rahvameest etendades.

I. L.: Ma ei tea, kas te vaatate ka
Kesktelevisiooni saateid, seal on niisugu-
seid tõsiseid filme vähe. Millega seda
seletada?

J. M.: Kõigepealt on see keskmise
tšinovniku hirm oma koha pärast, kes
programme teeb ja koostab. Ikka valitseb
veel mõnede ametnike hulgas arvamine,
kui me ütleme, et seda ei ole, siis seda ka
pole. Ja kui me mõnest asjast vaikime,
siis seda lihtsalt ei ole. Kuid toimivad
majandusseadused, neid ei saa ignoree-
rida. Ega me selle tõttu läinud kosmo-
sesse, et kuulutasime gravitatsioonijõu
kehtetuks. Me arvestasime gravitatsioo-
nijõudu ja ületasime selle. Ühiskonnas
kehtivad kindlad seadused, kas me taha-
me seda või ei taha. Masinate ja põlluma-
jandussaaduste hindu võib ju määrata
suvaliselt, aga hiljem võidavad ikka ob-
jektiivsed majandusseadused. Maa just-
kui ei maksaks midagi, ometi on ta põhi-
line tootmisvahend. Võib-olla on kõige
hinnalitemaavara, kallim kui nafta,
just viljakandev muld. Huumus on ainu-
kene asi, mida me ei oska teha ja vaevalt
seda ka kunagi õpime. Senikaua kuni me
majandusseadusi ignoreerime, nendest
vaikime, ei jõua me mitte kuhugi ja saa-
me varem või hiljem oma vitsad kätte.

I. L.: Ütlesid «tšinovnikud», aga ma
tean auväärseid inimesi, kes peavad tele-
filmi puhtaks propagandaks, isegi siis,
kui ta on kunstivahenditega tehtud. Kui-
das siis mõista propagandat? Sain aru
nii, et kui pakutakse lahendatud proble-
eme või lahendusi, nimetatakse seda
propagandaks. Aga kui püstitame lahend-
damata probleeme arutamiseks, kas see
on ka propaganda?

E. S.: Üks prantsuse sotsioloog on
väitnud, et propaganda peab olema tot-
taalne: hommikul, päeval, öösel, poes,
televisioonis. Kuid kui räägime, et elame
kõigiti hästi, ja läheme poodi ning seal
paljutki saada ei ole, siis propaganda-
efekt on null. Praktiliselt on sellise elu-
kauge teesiga esinemine ideoloogiline
diversioon, sest halvasti tehtud propa-
ganda on ennekõike kontrapropaganda.

Ja kui propagandat teevad kolmanda järgu mehed, siis on see ennekõike vesi n-õ ideoloogiliste vastaste veskile. Olen sellest niimoodi aru saanud. Lõppkokkuvõttes usun, et minu ja Jüri Müüri filmid on propagandafilmid. Ennekõike on nad põllumajanduspropaganda filmid traditsioonilises tähenduses, aga nad on ka propagandafilmid laiemalt.

J. M.: Ellusuhtumise propaganda.

E. s.: Ilmselt on meil Jüriaga maailmaparandamise kompleks. Mis muidugi kuhugi ei vii, see on teada. Aga kuni elame, vaatame, mis edasi saab.

J. M.: Ehk pingutasid veidi üle, oleme sinuga teiste optimistide hulgas veidi hüsteerilisemad optimistid, optimistlikumad kui teised optimistid. Kui keegi üldse midagi ei tee, siis midagi ei muutu ka. Elu on protsess ja iga protsess on dialektiline, ta toimib vastuolude kaudu. Meie oleme nendes elu mitmesugustes vastuoludes lihtsalt üks paljudest poolestest, ilma milleta asi ei liigu. Võtame Ennuga avaldusi, missugune peaks propaganda tšinovnikute arvates olema, üsna rahulikult. Võtame noomitused ja preemiad vastu üsna ühesuguse sisetundega. Kõige rohkem rõõmu on meile ehk teinud see, kui meie filmi näinud inimeste ellusuhtumises ja tegemistes on midagi muutunud. Enamik filme on teatavat utilitaarset tulu ka toonud, kaasa arvatud Ennu viimane film, mida meie andmetel vaadati maipleenumi aegu Moskvast, pärast aga kutsuti välja masinaehitusministeeriumide kõrged esindajad ja akadeemikum, näidati filmi neile ja küsiti: mis see on? esitada selle kohta öiend! Midagi hakkas toimuma ja loodame, et toimub ka edaspidi.

Aga ma ei taha sugugi öelda, et meil on alati õigus, me ei püstita alati kindlaid retsepte, et nüüd tuleb talitada nii- ja naamoodi, seda enam, et vaest põllumeest on kõik hakanud õpetama, kuidas põldu tuleb pidada. Ta teab seda ise kõige paremini, tunneb mulda, mille peal ta on, läbi jalatalla ja teab, mida vaja. Tähtis on panna inimesed mõtlema, ja peasi, teha mõningatele inimestele selgeks, et võib ja tohib ja on võimalik mõelda.

E. S.: Filmis «Narri põldu...» ei räägi kinomehed ju mitte midagi uut. Kõhe on endal niimoodi öelda. Kõik, mis filmis kõneldakse, on kõigile teada.

J. M.: Alt kuni üles ja ülevalt alla.

E. S.: Maaparandusmehed vaatasid filmi ära, ütlesid: kurb hakkab. Kõige ilusam kompliment, mis meie filmile tehtud. Maaparandaja teab ju suurepäraselt, et ta maad rikub, ta ütleb, ma

pean seda tegema. Tal on plaan, hea küll, olgu see mingi abstraktne näitaja, aga tal on, ütleme, EPT-s 1000 inimest, sellest 500—600 maaparandajat, kes peavad tööd saama. Pärnu Maaparandusvalituse peajuhid ütlesid mõõdund aastal olevat selleni välja jõudnud, et nad saavad Tallinnast «Maaparandusprojektilt» projekti, teevad ise ekspertiisi ja lükavad projektist välja sellised ebakohad, mis neile kohapeal tunduvad valked olevat. Näiteks mõtles keegi välja, et põld peab tingimata olema kandiline, traktoristil nagu lihtsam. Aga nurka jääb väike tükk põlismetsa. Kohapeal tehakse ekspertiisi ja visatakse see nurk välja. Küsitakse traktoristi käest, kas sul on kasu, kui metsa maha võtame? Traktorist ütleb, mul jumala ükskõik, missuguse kujuga ta on, kui ta on piisavalt suur. Maaparandajad on hakanud juba...

J. M.: ... põllumehe moodi mõtlema.

E. S.: Esialgu on nad veel jõuetud. Aga ma kujutan ette, et tehakse üks film ja teine film ja seda tüüpi filmidel on teatav üldistusjõud. Niiviisi viitsutikuna nad tasapisi toimivad. Teinekord öeldakse meile, et teleris näidati ka midagi niisugust. Pärast selgub, et näidati meie endi filme. Ja polegi tähtis, kelle omi, sest oleme ainult vahendaja rollis.

I. L.: Missuguseid filmitegijaid võiksime nimetada professionaalseteks dokumentalistideks.

J. M.: Vene keelest on tulnud termin «külml kingsepp», see on mees, kel ükskõik, kas lüüa taldu või kontsapplekke, ent ta võib seda teha meisterlikult. Dokumentaalfilm, nagu meie seda teeme, on rohkem publitsistika kui kunst. Aga nii publitsistikat kui ka kunsti saab teha inimene, kel süda millegi pärast valutab. Kunstiajalugu on täis näiteid. Kunsti ei teki, kui seda tehakse millegi kiituseks, eriti siis, kui kiitja süda kiitusele kaasa ei ela. Minu meelest on kõige mõjuvamad kunstiteosed alati tekkinud nende tegijate käte all, kelle süda on millegi pärast valutanud.

On ka võimalik, et üks sügavalt religioosne kunstnik, katoliiklane, maalib madonnat lapsega, ja tulemuseks on suur kunst. Aga tõeliselt edasiviiv kunst on minu arvates alati südamevalu kunst.

I. L.: Mida kujutab endast niisugune mõiste nagu dokument filmis. Kus on need piirid, mis määravad dokumentaalmaterjalidega ümberkäimise lubatavuse?

J. M.: Sõna «dokumentaalfilm» tuleb sõnast «dokument». On ehtsaid ja on

võltsitud dokumente. Niisamuti on minu arvates olemas ka ehtsaid ja ausaid ning on võltsitud dokumentaalfilme. Ma ei mõtle siin, kas neis on lavastust või mitte, see on absoluutselt ükskõik, sest kui sõjas ja armastuses on kõik lubatud, siis veel enam on kõik lubatud kunstis. Tähtsad ei ole vahendid, kõik on lubatud peale ebaaususe. Dokumenti ei tohi võltsida. Nägime Novgorodi festivalil «Lennautšifili» tööd pretensioonika pealkirjaga «Kortšaginlased», see sai ka preemia. Ma ei ole oma elus midagi võltsimat näinud, see on absoluutselt amoraalne film. On võetud rühm üliõpilasi, kes otustasid suvel malevas töötada tasuta, nad panevad oma töötasu kokku ja ostavad selle eest ühele lastekodule televiisoreid ja vaipu ja midagi veel. Ja siis lähivad need lastekodulapsed tänutäheks vanametalli korjama. Nad korjavad konservepurke ja raudvoodi põhju ja siis tehakse sellest vanametallist traktor ning sellele kirjutatakse peale, et ühik on niimoodi saadud. Valskus hakkab peale sealt, et need noored seltsimehed teadsid algusest peale, et neid hakatakse filmima. Nad esinevad kaamera ees ja «puhuvad». Eriti valusad on lavastatud kaadrid sellest, kuidas nad töötavad. Ainuke 30–40 sekundine montaažifraas kogu filmi jooksul! Paarkümmend meetrit niisugust «Eisensteini montaaži». Filmitud on see n-õ režiimis, tähendab

õösel, põlevad vist 4 kuni 6 prožektorit. Töö käib high pühkides ja hirmsasti vehkides, põhimõtte järgi: бери больше, гитай дальше, отдохни пока летит. Ma mõtlesin, kui te olete nii kõvad poisid ja tahate tõesti ilma rahata tööd teha, siis pole seda teatrit tarvis, pange oma rahad kokku ja ostke üks betoonisegisti ja transporttöör, ostke segumasin. Ja olge asjalikud, ärge tegelge niisuguse läbi-paistva enesereklaamiga.

E. S.: Selles filmis on üksainuke ausalt võetav fraas. Autorid on joovastuses sellest, mis nad linti võtnud ja lavastanud, kuid kusagil kolmandas kolmandikus tajuvad nad vististi ka ise, et asi ei ole päris aus ja hakkavad tõenäoliselt päris ausaid intervjuusid võtma: Mis te arvate? Ja üks töömees viskab üle öla: «Nähtavasti on neil rikkad vanemad.» Sest 400 rubla lihtsalt niisama ära kinkida pole meie ajal II–III kursuse tudengil lihtne.

I. L.: Aga kas filmi autoreil on õigus teha niisugust heli- ja pildimontaaži, et väljendada oma subjektivist arvamust, mis on jälle vastuolus teiste subjektivistsete arvamustega?

E. S.: Minu arust on filmi autoritel mitte ainult õigus, vaid lausa kohustus oma arvamust avaldada.

«Heinaaeg». Viimne filmivõtte Jüri Müüriga. Jaanuar 1984.



J. M.: Mingil juhul ei tohi aga seda arvamust kuulutada üldriiklikuks, sea-duslikuks, absoluudiks — ei tohi muutu-da konjunkturistiks.

E. S.: Me lausa ütleme tekstis, et meie arvame nii. Mina ja sina arvame.

J. M.: Meie arvame niimoodi, aga kui-das arvate teie?

E. S.: Sina võid arvata teistmoodi. Käsikirja vastuvõtul heideti kõige roh-kem ette, et meie ei pea olema ei proku-rörid ega põllumeeste advokaadid. Väit-sime vastupidist — et just need me tahaksime olla.

J. M.: Just põllumeeste advokaadid.

E. S.: On veel üks kummaline kaanon, eriti ülemuste silmis, mille vastu oleme ikka võimetud: nende jaoks ei ole olemas ei Jüri Müüri ega Enn Säde filme, on «Tallinnfilmi» film, ehk teisiti öeldes, Eesti NSV Kinokomitee film, seda on meile sada korda öeldud. Kusjuures 99 protsenti inimesi näiteks ei tea, missugu-ses stuudios tegi filme Chaplin. Hoidku meid jumal muidugi niisuguse suuruse-hullustuse eest! Küsimuse asetuse aga peaks olema selge: kui ajakirjanikul on õigus alla kirjutada oma nimi ja me rää-gime näiteks Toivo Aare, aga mitte ainult «Noorte Hääle» artiklist, siis miks filmimehel ei ole seda õigust. Mõistagi peab tal see õigus olema! Ainult et aja-kirjanikul on juriidiliselt autoriõigused, kinomehel neid ei ole. Iga Kinokomitee toimetaja võib lõigata ja lõhkuda meie filmi, kuidas ta pärast filmi valmimist heaks arvab. Samal ajal on vastutavatel isikutel siiski mingi hirm kino ees.

J. M.: Isegi pime hirm.

E. S.: Juba kaks väga kõrget ülemust on keeldunud meile intervjuud andmast. Nad jooksevad eest ära. Ütlevad, ei ole volitusi, me ei tohi sellest ajakirjanikega rääkida. Meil on filmi juures ka veel tegemata üks sajabrotsendiline lavastus. Me läheme Riigipanka, võtame miljon rubla, ja teeme selle abil siis piltlikke järeltusi. Võrdleme näiteks rahaga, mis on halbade masinate tõttu rahvamajan-dusele kaduma läinud. Oleme kontrollinud seda tüüpi, n-õ agressiivse doku-mentalistika...

J. M.: ...aktiivse dokumentalisti-ka...

E. S.: Minu jaoks ikka agressiivse — liiaga öeldult; tegemist on sõna mõjuga hästi tehtud reklaamfilmis. Reklaamfil-mi võte see ju tegelikult on. Et jooge ainult *coca-colat*, ütleb hääl, ja samal ajal näidatakse *coca-colat*. Me võtame selle võtte üle. Jõuame rahaga niiviisi välja miljarditesse, mis on kaduma läinud ainuüksi selle tõttu, et teatavat ma-

sinat pole õigel ajal tootmisse lastud. Null ei ole number, ent kui näitame hunnikut ehtsat raha, mõjub see teisiti. Eelmise filmi kõige valusam koht oli ka avalik lavastus, põletasime kümnerub-laseid, lõpuks soovitati see välja võtta.

J. M.: Mitte sellepärast, et raha põle-tati, vaid sellepärast, et raha peal oli näha Lenini pilt ja tekkis pieteedi küsi-mus.

E. S.: Me ei ole süüdi, et Lenin raha peal on.

J. M.: Olen näinud, et selle pika aja jooksul ülemused lõpuks harjuvad meie filmidega. Oleks esimene film olnud nii aktiivne, kui oli Ennu «Narri põldu», arvan küll, et siis ei oleks piirdunud ainult parteiliste ja muude noomituste-ga, nagu juhtus «Võõra higi» puhul aastaid tagasi, asjalood oleksid ehk tükk maad kurjemaks läinud.

E. S.: «Narri põldu...» suhtes ei mäleta ma ühtegi probleemijõnksu filmi vastuvõtmisel. Näitasin ise filmi amet-kondades ja kartsin muidugi ka, sest ko-gu toimetuse ohkas, et võta need rublade põletamised välja. Asja otsustajal ei olnud aga mitte ühtegi märkust, ta vaa-tas filmi ära, küsis ainult, kas see film on ikka tööpoolest vastu võetud, mina ütlesin, et tööpoolest on vastu võetud, esi-nadaja viseeris filmi ja sellega jutt lõppes. Küsimusi tekkis alles tükk-tükk maad hiljem üleliidulise variandi vastuvõtmisel, s. t taasvastuvõtmisel. Film «Narri-põldu...» võeti vastu kahes etapis, esi-mene kord hurraa ja kiituskirjaga ning kaks ja pool kuud hiljem vastavate ääre-märkustega. Igatahes töötab uue filmi tegemine olla täitsa põnev ka meile en-dile.

J. M.: Jäime muidugi selle filmi tege-misega ka hiljaks.

E. S.: Jah, mingil määral.

J. M.: Stsenaariumi kirjutasime Enn Sädega siis, kui polnud veel ei XXVI kongressi ega maipleenumit. Nüüd on muidugi kergem, aga kardan, et meie filmile on lisandunud teatav konjunk-tuursuse maik. Film tegemine on pikk protsess ja kui film valmis saab, on ajakirjanduses paljud probleemid juba läbi haugutud. Ent kui stsenaariumi kirjutasime, tundusime endile ettenäge-like ja tarkade inimestena. Stsenaarium võttis meelelt palju tööd ja aega, nii palju tööd ei ole mina varem ei ühegi mängu- ega dokumentaalfilmi stsenaa-riumiga teinud kui nende kolme filmi stsenaariumiga kokku.

Kui nüüd propagandast rääkida, siis on selge, et iga riik, asutus ja isegi iga

inimene tahab ennast näidata parimast küljest. See on muidugi propaganda üks ülesandeid, aga see pole tema ainuülesanne. Ma ei taha põrmugi eitada Nõukogude riigi saavutusi ja kõike seda, mis on tehtud. Ilmselt aga peab olema ka keegi, kes tutvustab teist poolt. Anname Ennuga endile aru, et see, mida meie teeme, nõuab rohkem närve ja et see on rohkem n-ö infarktielukutse. Hea külje esiletõstmise propagandat teha on minu arvates väga lihtne ja kerge ja seda võiksidki teha teisejärgulised propagandistid, mis ei tähenda sugugi, et loeme endid esmajärgulisteks propagandistideks. Aga tahaks, et valusamaid asju teeksid osavamad mehed ja et neid mehi oleks rohkem.

I. L.: Selleks on vaja kõrget professionismi. Tuleb noor inimene, süda valutab, aga ta esitab probleeme väga kohmakalt ja ametkonnad võivad teda väga kergelt ära tappa.

J. M.: Ei saa olla kirjanik, kui ei tunta grammatikat, rääkimata süntaksist. Ei saa teha kino, kui ei tunta näiteks montaaži. Montaaž, muide, ongi viimasel ajal alla käinud.

E. S.: See on suuresti televisiooni süü.

J. M.: Praegu võib peaaegu igat asja kokku kleepida iga asjaga ja sellele aktiivne loba peale rääkida ja vastuvõtjad «söövad selle ära».

E. S.: Hirmus. Kõik neelatakse alla.

J. M.: Head montaaži näeb ka kinos üha harvemini ja harvemini. Ja suur osa meie filmikriitikutest ja -teadlastest ei anna endale aru, mis on hea ja mis on halb. Ka vaataja märkab kergemini ränki montaaživigu kui suure töö ja otsimisega leitud häid montaažikäike. Kahju professionaalsuse allakäigust.

E. S.: Kõigil elualadel märkame üldise käsitööoskuse langust. Vee peal püsima jääda on nüüdsel ajal äärmiselt lihtne, tööjõupuudus on nii vapustav, et kui ka ühe kõrvaga kuuled, võib sinust juba helirežissööri saada. Pillimeeste juures niisamuti, on pilt fookuses, öeldakse, et täitsa hästi võetud. See jutt ei puuduta üksnes kino.

J. M.: Hämmastab formaalne, diferentseerimata lähenemine inimeste kvalifikatsioonile.

E. S.: Helioperaatori töötasu ei sõltu meil absoluutselt sellest, kas ta teeb puhast või musta fonogrammi. Kes vähegi on filmitööd teinud, teab, et musta fonogrammi puhul kõrgkategoria helioperaator ei svatse tihti isegi platsile ilmuda. Teisiti öeldes, filmi võtete ajal

võib ta rahumeeli puhata. Tal polegi seal midagi teha, sest üks korrektne helitehnik võtab räägitava linti ja hiljem räägitakse see pimedas stuudios niikuinii uuesti sisse. Veel mõni mürake, linnukene peale, ja ongi palk käes. Puhast tösielufilmi fonogramm nõuab meie oludes, meie kaameratega märksa rohkem närvikulu ja oskusi. Puhta fonogrammi tegijad jäävad üksikuteks mohikaanlasteks, mulle on kaks filmidirektorit öelnud, et kas tasub jännata seitsme eestikeelse koopia pärast, põhiversioon on niikuinii venekeelne. Ega selline suhtumine ei kasvata.

J. M.: Rääkisime siin põllumajandusest, kuid põllumajandus on meie jaoks ka kogu majandussüsteemi mudel. Need asjad, mis toimuvad põllumajanduses, ei kuulu ainult sinna. Praegu on fookuses põllumajandus, see andis ennast kõige valusamini tunda. Ma ei tea, mis järgmine on?

E. S.: Majandus tervikuna!

J. M.: Võtke ja lugege Keskkomitee dokumenti majandusprobleemide kohta, kus on öeldud, et töö eest tuleb hakata tasuma tulemuste järgi. Nii inimestele kui ka tootmiskoostistele, tehastele, kõigile. Ja hindu tuleb kujundada mitte laest võetud teooriate põhjal, vaid arvestada nõudmist ja pakkumist; arvestada majandusseadusi. Kui ka meie silmad seda ei näe, ehk laste või lastelaste omad ikkagi näevad! Elu on vääramatult tõestanud, et majandusseaduste ignoreerimine viib pankrotti, absoluutsesse pankrotti. Jõuame põhja, kuuleme, kuidas alt koputatakse, ka ei aita, ja siis on lõpp — varbad sirgu, jäätis ka enam ei sula suus!

E. S.: Majandusseadus toimib muidugi objektiivselt, on objektiivne nähtus. Olen selles mõttes optimist, et usun majandusseaduste isereguleeruvusse, isegi must turg meie riigis tõestab seda. Küsimise muuhulgas Novgorodi oblastis soovoo si direktorilt, kuidas on piima rentaabluusega, sest karjavärg tundus neil väga niru olevat, aga mees vastas, olukord on suurepärase, neil on lokaalselt suurendatud kokkuostuhindu, piima kokkuostuhind oli vist 32 kopikat (müügihind 24 kopikat!). See on ju sülitamine majandusmehhanismile ja ega see kaua kesta. Põllumajandus peab olema otsast lõpuni rentaablu, vastasel juhul tekib kaos.

J. M.: Piirdusime siimaani oma vabariigiga, aga probleem on üleüldine. Filmmides, mis praegu käsil, räägime kogu mittemustmullavööndist, kõikidest kivis-

test rajoonidest Nõukogude Liidus. Need-samad tegurid toimivad pisut teisel kujul ka mustmullavööndis ja Aafrikas ja Ameerikas ja Kanadas ja Brasiilias. Hämmastab inimeste ükskõiksus ja jaa-nalinnumentaliit: mis ümberringi toi-mub, ei ole minu asi. Aga soe tekialune saab varsti otsa. Tuleb mees, kes tõmbab teki pealt ning siis võib midagi koledat juhtuda.

E. S.: Teoksilolevate filmide juures kummitab lalalivalguvuse oht. Peame endid halastamatult piirama, sest me anname endile aru, et ei ole võimalik psühholoogilist barjääri ületamata rää-kida üle 50 minuti ainult masinatest ja probleemidest, et see veel mõjuks ja hoiaks ülal publiku huvi. Vaatajat ei tohi lahti lasta, niipea kui ta lõogastub, on tema huvi katkenud ja film talle igav.

J. M.: Iraagi ja Iraani sõda kestab juba kauem kui II maailmasõda, aga kui paljud tema vastu nüüd huvi tunnevad?

E. S.: Ülevaatefilmis on selge: ka-vandad, joonistad, natuke lakid ja vär-vid, kõik klapih. Mõne konkreetse isikuga seotud filmi puhul samuti: võtteobjekt on üks, paari nädalaga filmid ära. Meie peame lõpmatult palju sõitma, objekte on palju, kui kõnelda eelarve keeles. Meil ei saa olla niisugust läbivat tege-last nagu üks mehhanisaator või agro-noom, probleem jääks liiga lokaalseks. Mõned õilishinged ütlevad tsenaariumi kohta, et me ei pööra tähelepanu inime-sele. Meid huvitab ta läbi masinate pris-ma.

J. M.: Masin ei ole muud kui surnud metall, ükskõik mis kuju sa talle ei anna. Me ei näita inimeste tõusmist, söömist ega magamist, aga inimene on meie ek-raanil kogu aeg.

J. M.: Ja film kogu aeg muutub.

E. S.: Leiad vahel jahmatama pane-vaid üksikasju, mida hoobilt ei oskagi filmiga seostada. Filmid selle küll ära, veidi ebaleva suhtega. Taotleme, et fil-mitaval oleks meiepoolne hinnang, pildi-line või verbaalne, sest kommentaator, Jüri või mina, on enamjaolt kaadris.

J. M.: Püüame võimalikult palju kas-utada põhimõtet, mida oleme siin kor-duvalt rõhutanud, et see on just meie arvamus.

E. S.: Et see on minu tõde.

J. M.: Olete meiega nõus, aitäh, pole te aga nõus, vaidleme selle üle argumen-teeritult. Mitte et mina keelan, mina kä-sin või et «канатоцкий зритель вас не поймёт». See ei ole argument. Kui oli-me Novgorodis festivalil, siis üks korral-daja, võrdlemisi kõrgel kohal olev selt-simees Vene NFSV Kinokomiteest tõm-bas mind kõrvale, ütles: teil on väga hea film ja kõik on väga tore, aga kardan, et me ei saa teie filmile auhinda anda, sest ta on ikkagi kole terav. Püüdsin temaga vaielda, tema vastu, et kui te niimoodi arvate, siis mina lähen näitan seda filmi NLKP Keskkomitees. Ütlesin, et see ongi, mida tahame, mis te mind sellega ähvar-date. Tehke tõesti sellest filmist veel üks koopia, ja näidake seda Keskkomitees, mina olen täiesti rahul.

«Künnimehe väsimus». Tööhetk: Enn Säde, Jüri Määr, kaamera juures operaator Arvo Vilu.

Tööhetk: Enn Säde, Jüri Määr ja operaator Peeter Ulevain.

E. Säde, V. Menduneneni, P. Ulevainu
ja A. Vilu fotod



E. S.: Seda tüüpi filme ainult ülemuste jaoks muidugi teha ei tasu. Aga uskumatu on küll, et ülemused leiavad nendes filmides iseenda jaoks väga palju uudist.

J. M.: Mehhanism on teada, see ei ole saladus, mismoodi meil lähevad aruanded alt üles. Juba partei rajoonikomitee ja rajooni põllumajandusvalitsus saavad raseeritud ja friseeritud andmeid. Mida kõrgemale, seda raseeritumalt ja friseeritumalt need edasi lähevad. Ja päris kõrgel võib kabinetis aruannete keskel pilt hoopis teistmoodi paista.

E. S.: Info moondub. Lugesin lehest, et üks lüpsja, sotsialistliku töö kangelane, tuli pärast sellist klantsitud põllumajandusfilmi vaatamist režissööri juurde ja ütles: teie filmi vaadates jääb mulje, et toitlusprogramm on juba täidetud. Sarkastilisemalt ei saa öelda. See ütlumine on mul kogu aeg silme ees.

Klantsitud informatsioonil ei ole minu jaoks väärtust. Tehakse ju slaidivõi infoprogramme rahvusvaheliste näituste jaoks. Mingi lint jookseb ja kiirustav külastaja astub sellest mööda. Igapäevases elus on selline propaganda vaid müra, millele keegi tähelepanu ei pööra. Ühel seminaril kõneles rajoonikomitee propagandist, et tema oli hakanud tegema seinaloosungite statistikat, oli hakanud pärima osavõtjate käest, et öelge, pool koosolekut juba istunud, saalis loosungid pidevalt silme ees, öelge palun, mis äärmisel ja mis parempoolsel loosungil kirjutatud? Vastus oli muidugi ühesugune: keegi ei teadnud.

Sõitsin mootorrattaga Karpaatidesse ja seal on järsk mäekuru. Tee läks üles mäkke ja keeraski siis üheksakümmend kraadi alla. Kui oleks pidanud sõitma otse, oleks olnud kuristik. Ja selle kuristiku kohal oli suur plekist silt, peal joonistatud punane naine, ülal kiri: «Внепёд к победе коммунизма». Kui oleksin sõitnud öösel ja hakanud seda loosungit lugema, oleksin olnud all kuristikus. Siin on näitlik agitatsioon täiesti pahu-pidi pööratud. Ja seda ei ole mitte kellelegi vaja. Propagandafilmi juures on kõige tähtsam, et vaataja sind usaldaks. See kõlab nii banaalsena, et lausa häbi välja öelda.

J. M.: Püstitasime loosungi, et majandus peab olema ökonoomne. Järgmine peaks vist olema, et propaganda peab olema efektiivne. Oleme mittemidagi-ütlevate juhtkirjade kirjutamise ja sisutihjade filmide tegemise muutnud plaanitaimiseks.

E. S.: Arusaamatu, kes on sellise propaganda tarbija?

J. M.: Jah, kes neid asju loeb? Aga kõige parem vastupropaganda on just selline propaganda.

I. L.: Te olete mõlemad teinud filme nii «Tallinnfilmis» kui ka «Eesti Telefilmis», kas neil kahel organisatsioonil on mingi vahe?

J. M.: Plaaniosakond ja eriti raamatupidamine on telefilmis muutunud juhtivaks jõuks.

E. S.: Toimib bürokraatide ringkaitse. Meil oli ette nähtud kraanaga õhtune võte, n-ö režiivõte, režiis ette nähtud. Selgub, et televisioonis on see võimatu, sest neil on ringkiri või käsk, kus on öeldud, et kõik televisioonimasinad peavad olema kell 10 õhtul õue peal.

J. M.: Garažeeritud.

E. S.: Et saada luba režiivõtteks, on režissööril vaja pikki seletuskönesid, et mitte öelda seletuskirja. See ei kuulu normaalse töö organiseerimise juurde.

J. M.: Me peame ennast kohandama liiga jäikade raamatupidamise määrustega. Vandusin küll, et see jääb minu viimaseks telefilmiks, aga August Mälku parafraseerides tuleks öelda, et sünnitamisel, pohmeluses, merehaigena ja kinotegemisel inimene vannub, et viimane kord, ei enam, aga kui mööda läheb, siis naerab ja tahab jälle.

E. S.: Telefilmis on sageli tooni andvaks meeleoluks hirmusündroom, «Tallinnfilmis» seda ei ole. Kardetakse uudseid mõtteid ja varsti ei saada isegi aru, mida juba kardetakse.

E. S.: Tegelikku olukorda püütakse uputada sõnadesse. Kuid ma ütlen veel kord, et kas just Kartaago peab hävima, aga «Eesti Telefilm» peab igal juhul säilima. Igasugust võimalust Eestis filmi teha tuleb tervitada ja sellest hammas-tega kinni hoida. Ka ei tohi telefilmist mängufilmi ära anda.

J. M.: Kuid latti tuleb endal väheke kõrgemale seada.

E. S.: Nagu abielu on minu jaoks üks lõpmatu muganemine mehe ja naise vahel, nii peab ka mängufilmi tegemine Eestis olema muganemine tehnoloogiliste oludega, küll mitte olupoliitiliste oludega. Eestis on mõttetu hakata filmima «Sõda ja rahu» või «Vabastamist». Suure menuga saaksime aga teha Bergmani tüüpi filme, see on meile vastuvõetav.

J. M.: Kole paha on, kui filmis ja üldse kunstis on tunda higilehka, kui kinos on näha papjeemašest dekoratsioone.

I. L.: Telefilm läheb üle 16-millimeetrisele filmilindile ja videotehnikale. Kas see teie arvates takistab filmikunsti arenemist või mitte?

J. M.: Ei takista.

E. S.: Tuleb eraldada tehnoloogiat ja kunsti. Ka 16-millimeetrisele filmile saab teha kunsti. Aga meie tehnika juures ei ole 16-mm film tiražeeritav, ta eksisteerib ainsas eksemplaris, filmi tegemine 16-mm kitsale lindile tähendab seda, et ta on ette määratud surmale. Ta ei säili, teda ei saa tiražeerida, teda ei kolba näidata, sest pildi kvaliteet on alla igasugust taset. Kitsast lindist räägitakse palju, aga tagatist ei ole. See on blankoveksel. Kuni me ei saa Kodaki tasemel negatiiv- ja koopialfilme, ei saa me ka kvaliteeti. Isegi 8-millimeetrisele filmile tehakse laiekraansteriofilme. Ja meie ei suuda 16-millimeetristki siinamaale veel tasemel teha. See on homse päeva jutt. Aga täna olen ma nõus tassima seda 100-kilost kaamerat, sest mind huvitab, et midagi jääks järele. Ei ole ju mõtet teha vaimset tööd tselluloidlindikese peale, mis kolme kuu pärast hävib.

J. M.: Jõudsite põllumajanduses toitlusprogrammi, jõuab ka telefilm kord selleni, et kui me põhja jõuame ja kuuleme, kuidas alt koputatakse, siis tuleb vastav sihtprogramm, mille järgi tekib tõeline telefilm. Kuid videofilm on ikkagi spetsiifiliselt televisiooni asi. Aga kellelgi pole lõpuni selged kino ja televisiooni suhted. Kino algas samuti tehnilisest leutisest.

E. S.: Kas Lumière'id olid amatöörid või professionaalid, tüüpiline alltõmbamise küsimus. Alguses oli televisiooni spetsiifilisuseks väike ekraan. Nüüd tehakse juba telekraane üheksa korda kümme meetrit. Ja klassikafilmid, mis on videokassetite võetud kodus vaatamiseks? On see nüüd kino või ei ole?

J. M.: Kas üks puu on mets? Aga sada puud? Tuhat puud?

E. S.: Ja tagurpidi küsimus. Ma näen head filmi televisoris ja mõne aja möödudes ei suuda ma enam kuidagi meenutada, nägin ma seda televisioonis või kinos. Kunagi ütles Sergei Gerassimov, et ei ole olemas telefilm ega kinofilm, on olemas hea film ja halb film.

«KÜNNIMEHE VÄSIMUSE» TEE EKRAANILE

13. dets. 1982: film võetakse Eesti NSV Kinokomitee aktiiva vastu.

21. jaan. 1983: filmi venekeelne dublaazh «Чтобы пахарь не уставал» võetakse vastu NSVL Kinokomitee poolt tavakohases sõnastuses «lubatud igasugusele auditooriumile» (nn üldekraanifilm).

Aprill 1983: film saab I auhinna ja diplomid üldekraaniliste dokumentaalfilmide konkursil VII üleliidulisel põllumajandusfilmide festivalil Alma-Atas, ühtlasi ka NSVL Kinoliidu diplomid stsenaristidele ja režissööridele J. Müürile ning E. Sädele, samuti ajakirja «Zana Film» auhinna.

Aprill 1983: hõbemedal NSVL Rahvamajandussaadatuste Näitusel Moskvas.

11. mai 1983: filmi esilinastus (II Nõukogude Eesti filmifestivali programmis).

Mai 1983: peaauid parimale dokumentaalfilmile (koos filmiga «Tallinn 80») II Nõukogude Eesti filmifestivalil.

8. sept. 1983: NSVL Kinokomitee Kinofikatsiooni ja Filmilevi Peavalitsuse ülema ringkiri nr 2/03-6-12124, mis soovib kasutada filmi «Künnimehe väsimus» vaid sihtseansidel eriauditooriumides (so põllutöömehi konstrueerivad ja ehitavad ettevõtted). Sellele järgneb Eesti NSV Kinokomitee esimehe analoogiline käskiri Eesti auditooriumile, kus juba puudub sõna «soovitab».

17. nov. 1984 suri Jüri Müür.

1985: taotlused NSVL Kinokomiteesse filmi linastuspiirangute mahavõtmiseks.

27. veebr. 1986: Eesti NSV Kinokomitee kiri NSVL Kinokomitee Kinofikatsiooni ja Filmilevi Peavalitsuse ülemale: «... Eesti NSV Kinokomitee palub täiendavalt seletust auditooriumi piiramise asjus. Kui otsust on muudetud, palume teatada. Loeme vajalikuks teatada, et antud küsimuse lahendamiseks on huvitatud vabariigi direktiivorganid.»

7. aprill 1986: Eesti NSV Kinokomitee vanemtoimetaja telefonikõne NSVL Kinokomiteesse repertuaari planeerimise ja filmide tiražeerimise osakonna ülemale poolteist kuud vana kirja asjus. Selget vastust ei anta.

14. märts 1986: Eesti Kinoliidu VI kongressi eelses «Sirbi ja Vasara» filmankeedis küsib M. Soosaar, miks «Künnimehe väsimus» on siiani kinoekraanide tulemata?

17.—23. märts 1986: «Künnimehe väsimus» linastub Eesti Kinoliidu kongressi nädalal «Kosmoses» Eesti NSV Kinokomitee eriloal.

14.—18. mai 1986: linastused festivali «Tartu kevad» raames Tartu kinos «Saluut».

10.—15. juuni 1986: film linastub Tallinna kinos «Kosmos» seoses vanalinna päevadega.

16.—22. juuni: film linastub Elva kinos «Heli» seoses filminädalaga «Suvi 86».

19. juuni 1986: Eesti NSV Kinokomitee esimees teatab Eesti Kinoliidu juhatusele, et «Künnimehe väsimus» on «veebruarikuust lubatud ekraanile». Eesti Filmifondi toimetajad ja Kinokomitee vastutavad töötajad ei tea sellest midagi.

Tegude päev

INES RANNAP



Hillar Kareva 1986. aasta maikuul.

A. Ilo foto

Tunnen, et elan kui andamit tuues, tormab mu tahe, uut aina luues. Üheks saan teiega, tegude tunnid, elama teile mind kõik aina sunnib.

Sellised mõtted pani viisistamiseks kirja Hillar Kareva, mees, kelle elukeskkond on ahenenud ahtakeseks toaks. Ratastool mahub vaevu liikuma keset hädatarvilikke mööbliesemeid. Ettevaatlikule küsimusele: mis ikkagi aina sunnib kirjutama — komponeerimine toob ju kaasa hoolitsuse puhtandite, partiide, paljundamise eest, isegi tüütu liimimistöö, kui tehnika on üles näidanud osavust trükkimisel ühele lehepoolele, ja palju muudki — vastab H. Kareva pisimagi kibedusvarjundita muhedalt naerdes: lõpuks ometi on mul võimalus volilt tegelda sellega, millest tunnen suurimat rõõmu!

30 See vastus sunnib mõtlema, kas me ter-

vetena ikka oskame asju nii seada, et just elu- ja loomejõu parimais aastais saaksime pühendada kõige tähtsamale.

Hillar Kareval on seljataga esimene juubel, tema kohast eesti muusikas on mõndagi täheldatud. Siiski tundub, et need kõige paremad ja määravamad helitööd on alles tulekul. Oleks liialdus väita, et H. Kareva on praegu pakil kavatsustest, piisava realiteeditundega kujutleb ta eesolevatesse aastatesse nii valuperioode kui ka haiglapäevi, mil tööst ei tule parimagi tahtmise juures midagi välja. Pealegi on säilinud endisaegne töö- ja puhkerežiim — kuidas sai oodatud õppeaasta lõppu, et kaks kuud eemal õpilastest, klaverist ja noodipaberist koguda energiat, ideid, elamusi peajaslikult rännakuradadel keset loodust! Praegu ei näe H. Kareva oma lõunakaarde avanevast kolmanda korruse aknast

küll muud kui vastasmaja halle seinu, ja suvitamisvõimalusi pole osatud talle seni korraldada. Kuid juulis ja augustis ta ikkagi ei tööta. Kummatigi valmib tasapisi üks oopus teise järel, midagi on ikka pooleli või meeles mõlkumas. Osates igast halvast ka tillukest head leida, väidab H. Kareva end nüüd elavat kui kuninga kassi... võrreldes ränkade operatsioonikuudega, kui sagedaste narkosiannuste mõjul tulid fantastilised nägemused ja piinavad valud peletasid silmist une. Nii kummaline kui see ka pole, aga neil raskeimatel kuudel seadis H. Kareva oma vaimse mina korda filoloogiliste mõtisklustega. Ta püstitas endale probleeme sõnade sarnasuse ja päritolu kohta erinevates keeltes ja oskas pisukestes lahendustulemustes ära tunda intellektuaalsete võimete taastumist. Tõsi küll, keeltehuvi polnud haiguse ärgitatud, see ärkas H. Kareval ammu ilma ja täidab nüüdki ta päevi. Raamatuid on H. Kareva alati pidanud parimateks kaaslasteks — tagasihoidlikkus takistab teada andmast, mitmes keeles need talle alistuvad; ilmaasjus aitavad orienteeruda teler, raadio, makk, sõbrad, tuttavad, aga siiski — teistele vajaliku inimesena tunneb H. Kareva end vaid loomingulise töö kaudu.

Omal ajal kiputi H. Karevat pidama põhiliselt viiulile kirjutavaks heliloojaks. Alust selleks andis nii see, et ta muusikakoolis püüdlikult viiulit õppis, esimesed oopused — Esimene viiulisonaat ja Viiulikontsert — kui ka asjaolu, et Sonaat-fantaasia kahele viiulile (1962) ja süit-sonaat «Aiolose paun» viiulile ja klaverile (1964) on pälvinud suure tunnustuse ja aina kontserdilavadel kõlanud. Viiuliteoseid on H. Kareval veel üksjagu: kaks sonaati, rida väikevorme, ansambli metsasarve ja teiste pillidega, ent samal ajal on palju kirjutatud ka altsaksofonile, klarnetile, tšellole, trompetile, kontrabassile jt. Kasutatavate pillide laialdane valik toob autorile kaasa aina uute tämbriliste võimaluste-koosluste nuputamise ja rakendamise. H. Kareva on küll mõne aasta omapead klarnetit mänginud ja kontrabassiga koguni leiba teeninud, kuid teiste pillide puhul piisas passiivsest tundaõppimisest.

Igal juhul võib kokku võtta, et Hillar Kareva loomingu valdavaim osa kuulub kammeržanrisse. Vahest peletas kolleegide äge näpuga näitamine 1965. aastal valminud Sümfoonia (uus redaktsioon 1970) tutvustamise ajal Heliloojate Liidu H. Kareva sellest žanrist eemale? Esimeste sümfooniatega pole tihti suuri

madki meistrid kümnesse tabanud, vaevalt saanuks seda H. Karevaltki nõuda. Seda eesti sümfooniate varamus kaugeltki mitte viimase kohal seisvat, Aafrika poeesiast inspireeritud, lopsaka värviküllusega silmapaistvat suurvormi on siiski huvitav kuulata. Muidugi on H. Kareva orkestrit kasutanud ka instrumentaalkontsertides, tänu oma ohtrale kujutusvõimele alati värskest, kuulama panevalt. Tundes end kammerlaadis esialgu ammendanud, tahab H. Kareva sealt nüüd välja murda, kusjuures harjumuspärase sümfoonia asemel on tal plaanis *metafoonia*. Ideed kannab helilooja endas juba mõned aastad, mingitpidi lausa lapsepõlvest saati, mil Homeroosest sai tema lemmikkirjanik. Metafoonia programmiline alus põhineb Odysseuse katsumustel ja on kavandatud nelja passioonina. Väidetavasti on kõik mõtetes-meeltes juba tervikuks kujunenud ja ootab autori soodsat füüsilist ja hingelist seisundit, et jõuda noodipaberile.

Hillar Karevalt on sageli päritud, miks teda vokaal nii harva köidab. Põhjusena toodud tekstipüüda ei tahaks esmahetkel uskuda, häid tekste oleks nagu külluses. Küllap aga ei klapi H. Kareva teravalt omalaadne helikeel käibel oleva luulekeelega. Lausa hämmastab, et tütre Doris Kareva loomingust on seni viisistatud vaid «Laul lootusest», seegi tekst valmis isa pealekäimisel... eesmärgiks tütre hetkelise tusatuju parandamine. Ja üks tõesta H. Kareva väite tõsidust ka n-ö viimases hädas luuletama hakkamine. «Tegude päev», kust võetud artikli alguses toodud katke, on planeeritud neljalisse tsükklisse, kus veel romansid «Hommi», «Valge öö» ja «Õhtu» — aluseks erinevate poetide sõnad. (Tsükllilises köidab H. Karevat läbi kogu loometee: aina sonaadid, kontserdid, vokaaltsükliid mahutavad tema muusikalisi ideid; sageli kujuneb põhiliseks arendusvõtteks kontrastprintsip.) Ega tegelikult H. Kareva vokaallooming polegi nii napp. Ballaad baritonile ja sümfooniaorkestrile «Kesk sügavas laanes», tsükkel metsosopranile «Õised hetked», ballaad-diptühhon sopranile «Sinu sõnad», kantaat «Teekäijad» segakoorele ja sümfooniaorkestrile. «Laul lootusest» metsosopranile, «Valged ristikud» sopranile — autori kohta, kes üldse vähe (loe: aeglaselt, läbikaalutult, vajaduse, mitte teenimise või konjunktuuri ahvatluse) kirjutab, on seda koguloomingu foonil piisavalt. H. Kareva romansid, nagu enamik tema kompositsioonidest, ei haa-

ra võib-olla esmakuulamisel, kuid põhjalikumal tundmaõppimisel panevad nad end imetlema — teksti ja meloodia homogeensusega, täpsete karakteritega, väga ilmeika, peensusteni paika pandud saatega.

Hillar Kareva helikeele tunneb ära eksimatult, seda ei aja segi ühegi teise helilooja omaga. Sealjuures võib kindlalt väita: meie või mõne muu rahvamuusika intonatsioone sealt ei leia, pole ka tsitaate, arhailisuse, lihtsuse, ekstravagantsuse, uuduse ega efekti taotlusi, on lihtsalt selline helide järjestus, harmoonia ja rütm, mis ainuomane H. Kareva sisemaailmast lähtuvatele, kohati väga komplitseeritud muusikalistele impulssidele. Juba asjaolu, et H. Kareva ei lähe klaveri ega noodipaberi ligi enne kui kogu teos on n-ö peas valmis, näitab loomingulise protsessi seespoolsust. Kuigi ta armastab omal ajal palju matkata ja reisida, ei leia tema loomingust üldlevinud analüüsikategooriatega sobivaid loodusmotive; pole ka ükski reisielamus leidnud konkreetset kajastust. Siiski on need jäädvustatud — tänu H. Kareva kirglikule fotograferimishuvile. Isegi korduvat pöördumist Kreeka mütolooogia poole («Aiolose paun», «Parise kiusat», kavandatav metafoonia) saab võtta pelgalt programmi-inspiratsiooniallikana: pole ju mingit võimalust tsiteerida vanakreeka muusikat. Kui võtame kokku: H. Kareva on komponist, kes kõnnib omapead, kelle meloodiakujundus ei võta kuskilt eeskuju; kelle rütmistik näib esmakuulamisel keerukalt kirju, annab aga kindlad piirid tervikpildile; kelle harmoonia ei allu traditsioonilistele helistikele ning laadidele, haarab aga kuulajat sisemise mõtestatud seaduspärasusega; kelle vormivõtted pole selgelt, harjumuspäraselt analüüsitavad, on aga ometi igal konkreetset juhul veenavad ning põhjendatud; ning kelle pillikäsitlus võib esimesel läbimängimisel interpreedi meeleheitele viia, varsti aga paneb vaimustuma osavusega, millega taotletud eesmärk saavutatakse kõige otstarbekama mänguvõtte, registri, tämbriga.

Suurem osa H. Kareva helinditest on valminud tellimustööna. Tellijate tähtsusrida silmas pidades tuleb eelkõige rääkida vabariiklikele interpretide konkurssidele kirjutatud kohustuslikest paladest: «Kadents» sooloviilule (1969), «Impression» sooloklarnetile (1970), «Solo da solo a solo» altviilule (1973), «Mikrosonatiin» sooloviilule (1974), 32 «Lamento» soolotrompetile (1977) ja eel-

olevaks puhkpillimängijate võistluseks mõeldud pala saksofonile. See loetelu tähendab, et H. Karevat võib usaldada kui komponisti, kes tunneb pillivõimalusi, mõistab konkursantidele esitavate nõuete ulatust ega vea alt tähtpäevaga; ka kui muusikut, kes ei võta tellimust formaalselt, vaid leiab selles kunstilise eneseavaldamise võimalusi. Kolm eespoolnimetatud keelpillipala sundisid võistlejaid esialgu kindlasti hoolega lugema (polürütmid), kuulama (dissonantsid, topelthäälte riikalikkus) ja nuputama tõlgenduslike probleemide kallal, kuid lõpuks oli žüriil ja publikul põnev võrrelda mängijate saavutusi nooditeksti ja autori juhtnööride tõetruu jälgimise sobitamisel interpreteerimisvabadustega.

Individuaalsed tellimustööd annavad autorile vormiliselt ja sisuliselt hulga vabamad käed, piirates teda aga samal ajal konkreetsete pillimeeste kui esma-, vahel ka ainesitajate individuaalse omapäraga. Kõige järjepidevaks kujunes H. Kareva koostöö allakirjutanu ja tema ansambelpartnerite Helju Taugi ja Uve Uustaluga. Algas see 60. aastatel «Aiolose pauna», Teise ja Kolmanda sonaadi ja Skertsoga, jätkus Trioga ja Kontsertduetiga viiulile ja metsasarvele ning kulinäärkvinteti viiulile, metsasarvele, klarnetile, tsellole ja klaverile. U. Uustalu soovi kohaselt on H. Kareva talle komponeerinud kontserdi ja sonaadi. Ilus, üha arduv ja mitmekesisust loomerida, milles H. Kareva ühtpidi täiesti endaks jäädes tuntavalt rikastus ja teisenes. «Aiolose pauna» vormiselge ja värvika pildirea vahetas välja üleliia konstruktiivne Teine sonaat, selle omakorda laadilt hulga tõsisem, nelja karakteritüüpi kirjeldav Kolmas sonaat. Trio «Monomotiiviline triptühon» oli kahtlemata etapiline saavutus: tugeva dramaturgilise koega teose ühtseid intonatsioone eksponeeritakse eri osades otsekui graafilise lehe, akvarelli, õlimaalina. Üks mahukamatest H. Kareva kammerteostest, Kontsert metsasarvele, puupillidele ja klaverile, kuulub ühtlasi ka rohkemmängitute hulka — tänu Filharmoonia puhkpillikvinteti kontserdireisidele. Ja lõpuks kõige küpssem, Kvintett, mida kuulates ei saa jääda ükskõikseks. Lausa hämmastab intensiivsus, millega autor surub peale oma kontseptsiooni, olgu motiivi lõputu kordumise teel (mis on muide H. Kareva puhul harv võte) või ansambliõikude vahele lükitud ekspressiivsete soolokadentside vahendusel.

Ka saksofonisolisti Olavi Kasemaaga seob Karevat aastatepikkune ühistegevus. Avaakordi lõi Sonaat altsaksofonile ja klaverile (1973), järgmise aastanumbriks on dateeritud «Elegia», paar aastat hiljem valmis kontsert altsaksofonile ja sümfoniaorkestrile, mille autor hiljuti põhjalikult redigeeris, paari aasta eest tutvustasid Helju Tauk ja Olavi Kasemaa Heliloojate Liidus kontsert-triptühhoni klaverile ja altsaksofonile «Parise kiusatus», eelmisel aastal jõudis noodipaberile teine sonaat «Värvilised lehed», mis inspireeritud tuules vöbisevatest punakuldsetest vahtralehtedest; käesoleval aga juba Kolmas sonaat, mille kõrvalpartiiisse ilmus H. Kareva esimene ehtne fugaato, repriisi aga põnev kolmekordne stretto.

Nende teoste interpreete ja kuulajaid vaimustab tõsine lähenemine saksofonile, enamasti ju kerges žanris pruugitavaile pillile. Oodatavat lihtsakoelisust ja efektiivsemist neist ei leia, süvamuusika nõudmistega kooskõlastatult rakendatakse tehnilisi piirvõimalusi, huvitavaid tämbreid saades lõpptulemuseks pingelise, mõnel puhul traagilisuseni küündiva muusikalise lahenduse.

Kui sellele linnulennulisele ülevaatele Hillar Kareva loometööst lisada loetelu: Kontsert ja kaks sonaati klarinatile, kaks sonaati tšellole, palu trompetile ja flöödile, etüüdid-eskiisid kontrabassile, siis näeme, et klaverit käsitab Kareva ikka vaid ansamblipillina, isegi «Parise kiusatuses», kus klaver on esmakordselt seatud partnerist ettepoole. Ometi ei reeda ükski klaveripartii autori oskamatust või enesesusaldamatust, need on alati ansambelis kandvaks, arendavaks jõuks, tihedad, keerukad, teist või teisi pille toetavad-täiendavad, registrite kokkusobivust arvestavad.

Maipäike kuumab, avatud aknast hoovab kevade aimust, Hillar Kareva on võtnud endale teenitud puhkepäeva, sest hommikul viidi ära võistlusalau, vaja vaid leida mees, kes selle konkursil ette kannaks. Elu läheb edasi — kõige kiuste!

Päev,
päev on mu sees,
kõiki raskusi kannab,
andumust, armastust annab,
tuhandeid tegusid hakatab,
päiksena veres mul pakatab
päev!
Tegude päev!

Euroopa Kultuurikeskus Delfis viis läbi rahvusvahelise kohtumise «Vanakreeka draama tänapäeva tegelikkuses». Keskuse direktor Pericles Nearoch väljendas oma avakõnes lootust, et üritus kujuneb regulaarseks teatritegijate ja-teadlaste kokkusaamiseks. Kõige huvipakkuvad ettekanded pärinesid Aasia ja Aafrika esindajatelt, kes käsitlesid vanakreeka draamade adapteerimist kohaliku teatri tarbeks. Ettekandeid illustreerisid arvukad lavastused. Würtenbergi Linnateater Stuttgartist näitas Aichylose «Pärslasi», Scot-teater Jaapanist kaheksa aastat vana, aga pidevalt uuendatud versiooni Euripidese «Troojalinnadest». Lavastaja Tadashi Suzuki oli nõ- ja kabuki-elementidega lavastusse põiminud otseseid viiteid teisele maailmasõjale. Maailmaettekandele tuli antiiktekstide kollaaž «Oidipuse müüt» New Yorgi *La Mama* teatrit, lavastaja Ellen Stewart, koreograafia Min Tanakalt. Tantsuteatri poole kalduv lavastus voogas tempokalt antiikstaadioni ühest otsast teise, pannes pealtvaatajaidki liikuma. Eelnevaga kontrasteerus Alaska eskimote *Perseverance Theatre*'i «Antigone», mis oli ühendatud nende hõimutavadega. Program oli lülitatud ka pool tösinat antiikdraamat Kreeka teatritelt.

Mark Twaini «Huckleberry Finn» põhinev muusikal «Suur jõgi» võitis Broadway möödunud hooaja lavastuste hulgas seitse «Tony» auhinda, neist tähtsaimad parima käsikirja, režii, muusika ja kujunduse eest. Ron Richardson sai Jimi eest parimale kõrvaltegelasele määratud «Tony». Parimaks teatritükiks tunnistati Neil Simoni autobiograafilise komöödia «Biloxi Blues». Teise maailmasõja aega käsitlev näidend pälvis veel teisegi «Tony» — parima lavastajatöö eest. Mitteameriklastest arvati auhinna vääriliseks Derek Jacobi Inglismaalt RSC-st, kes kehastas Benedicti Shakespeare'i komöödias «Palju käära ei millestki».



Tõnu Virve. Lavakujundus A. Eelmäe näidendile «Eesti Kirjameeste Selts» (F. Tuglase monograafia põhjal); 1985, lavastamata.

Häda märgi all. Festivalilavastuste probleeme

«Balti teatrikevad 1986» Tallinnas



LILIAN VELLERAND

Vabariikidevahelised festivalid on sellised kokkutulekud, mis peaksid andma mingi uue või uuesti mõeldud mõtte, uuesti äratuntud või uue töö, millega oleks natuke kergem ja targem edasi elada. Üle hulga aja taaselustatud «Balti teatrikevad» 1983. aastal Vilniuses tajusid kõik, kui tähtis, keeruline ja mahukas on meie tänases teatritunnetuses mälu ning kodu teema (oma tavalise lõõva lakoonilisusega andis selle sõnapaari festivali lõppkonverentsil Jaak Allik). Mõödunud aastasel Riia festivalil ega ka tänavu Tallinnas nii kokkuvõtvat ja meelde jäävat märksõna ei lausunud, sai aga selgeks, et tervelt pooled Tallinnas näidatud lavastustest olid seotud võidu 40. aastapäevaga ning fašismi ja totalitaarse võimu paljastamine kujunes meie festivali oluliseks tunnusjooneks.

Festivali varjamatult poliitilise suunaga lavastustele avaldati igati tunnustust. kuid sellegipoolest jäi kõlama gruusia kriitik N. Arbeladze viisakas, aga temale omase kategoorilisusega esitatud väide, et poliitiline teater vajab uuendamist, vajab uusi vorme. Sõna-sõnalt fašismivastased olid kolm lavastust — B. Brechti «Kolmanda riigi hirm ja viletsus» (A. Šapiro tõlgendus Läti NSV Riiklikus Noorsooteatris), L. Feuchtwangeri—M. Undi «Vennad Lautensackid» «Ugalas» K. Komissarovi tõlgenduses ja V. Bökavi «Häda märk» (V. Masljuki lavaredaktsioon ja lavastus) M. Gorki nim. Valgevene Riikliku Vene Draamateatri esituses. Rahvusliku enesetunnetuse ja ajaloo palju viljeldud teemat esindas J. Marcinkevičiuse «Daukantas» Leedu NSV Riiklikus Noorsooteatris (lavastaja D. Tamulevičiute), tänapäeva teravat päevaprobleemaatikat A. Mišarini «Seoses üleminekuga teisele tööle» (M. Mikiveri lavastus TRA Draamateatris) ja tänapäeva inimest üleüldisemalt V. Merežko «Ma olen naine» Kaliningradi Oblasti Draamateatris (lavastaja A. Gromov-Fadejev).

J. Allik ütleb tänavuses «Rahva Hääl» festivaliülevaates: «Oma koossei-

sult ja osavõtjate tasemelt oli Tallinna festival tugevam kui eelmiste aastate omad.» Nõustun tema väitega absoluutselt, aga arvan ka, et see vajab täiendamist. Sellist kunstile avastust külalisdelegatsioonidele, nagu Nekrošiu teater Vilniuses (festivali ajal suudeti lisaks võidulavastusele ära näidata ka «Pirosmäni», «Kvadraat» ja «Armastus ja surm Veronas») ja sellist üksmeelselt katarsislikku elamust publikule nagu «Pilvede värvid» Vilniuses ja arvata-vasti ka Valgevene «Reamehed» möödunud aastal Riias Tallinna festival ei pakkunud. Üleüldine üllatuse, avastuse või vaimustuseõhk jäi tulemata. Saalid olid täis, kuid leiged. Nagu oli leige Vilniuses peapremia võitnud E. Nekrošiu «Ja sajandist on pikem päev» võõrale, Akadeemilise Draamateatri lavale üleviidud žüriietendus. Sellega on eelkõige võimalik alla kriipsutada Balti-kevadete žürii sõltumatust publikureageeringutest. Lõpphinnanguid ei ole antud saali temperatuuri, vaid nagu lõppkonverentsil märgiti, lavastuste kodanikutunnet, professionaalsust ja mõttetaset arvestades.

Näitlik on võrrelda Vilniuse ja Tallinna arutelude kõrgemaid temperatuure (Riias ma ei käinud). Vilniuses oli festivali teine parem lavastus «Pilvede värvid» ja just selle arutelul tuli avastusliku loominguks analüüsiga iseneest kaasa ka siira inimliku vaimustuse emotsioon, Tallinnas näis kriitika end kõige enam üles kütvat õpetamise-elevusest Draamateatri väikeses proovisaalis, kus äsja oli lõppenud festivali nõrgim etendus, Kaliningradi Draamateatri peaaegu sündimata jäänud intiimeksperiment «Ma olen naine». Aga paistis, et meie festivaliaruteludes oli üldse vähe seda, mis võinuks praktikuid (lavastajaid ja truppe) koju saata kas heast kiitusest või targast laisusest erutatuna. Seisukohtade ootamatute lahknemuste poolest olid ju arutelud huvitavad, kuid vaidlemata jäid mõnedki põhimõttelised vaidlused, palju oli üksteisest ja vahel ka lavastustest möödarääkimisi. Nii

on isegi arusaadav Jaak Villeri tavaviisakuseta pettumusavaldu arutelude taseme kohta festivali lõpetamisel.

Oli ilmne, et ka meie oma, korraldajate kaks konkursilavastust üks meelselt mõistmist, veel vähem vaimustust külaliskriitikutes esile ei kutsunud, kuigi kunstiteaduste doktori T. Orlova (Valgevene NSV) hinnangu järgi tundusid mõlemad Eestit esindanud lavastused festivali kõige huvitavamate kunstisündmustena. Arutlustel ja konverentsil oli neist aga juttu vähe ja üldsõnaliselt. Vähemalt võime siis pidada arutelude õhustikku külalislahkeks, kuna seal külaliskriitikud korduvalt rõhutasid, kui palju paremini üht või teist mujalt saabunud lavastust koduvabariigis on vastu võetud. Etenduste transportimine, nende lokaalne või üle keelepiiride kanduv resonants on ja jääb tõsiseks teatiprobleemiks. Mäletan, kuidas Tbilisis noorsoolavastuste festivalil Natella Arbeladze — ta on muide harukordselt sõnakas ja paljunägev kriitik — tuliselt kaitses üht Telavi teatri lokaalse tähtsusega lavastust, mis eelmisel suvel Tallinnas oli ainult käputäie kriitikutele kui korralik professionaalne töö mõistvat vastuvõttu leidnud. Nüüd aga leedulaste «Daukantase» võimalik lokaalne väärtus Arbeladze silmis armu ei leidnud. See näide ei sisalda etteheidet kellelegi, vaid püüab osutada sellele, kui raske on vahet teha endale ja kõigile tähtsa vahel.

Ei saaks öelda, et eesti kõrvaklappidega publik kunagi eriti külalislahke oleks olnud, seekordsetel, valdavalt tekstile toetuvatel etendustel aga läks sõnadest ja mõttest tõepoolest liiga palju kaduma. Kuid taskus sügeleb veel üks kivi publiku pihta. «Kui püüda kaardistada meie kirjanduse hetkeseisu mõne tunnusliku omaduse järgi, siis nähtavasti tuleks peale eespool mainitud mitmekesisuse osutada suuremale vihjelisusel, otseütlemise taandumisele nii sõnastuses kui kompositsioonis (minu sõrendused — L. V.), mis viitab kirjanduse suuremale küpsusele ja lugeja kasvanud osalusele,» ütles V. Beekman kirjanike kongressi põhisisonavõtus. Mitmekesisus ja mõnel määral vihjelisuski on omane ka eesti teatritele, kus viimase puhul aga, paistab, ei saa alati rääkida vaataja kasvanud osalusest. Vastupidi, saalis istudes tekib vahel tunne, et see publik, kes saali on tulnud, tahab endiselt juba selgeks õpetatud otseütlemist, ja kui ta seda juba tahab, hakkab näitleja tahes-tahtmata

tema lõa otsa ning mõnedki peened poeetilised mõistatused hajuvad, nagu poleks neid olnudki.

Festivali plussiks oli, et enamikus, peaaegu kõigis etendustes sai tajutavaks mõtteterviklikkus, iseseisvus, originaalsus; lavastuste sisemiseks ühisjooneks või nimetajaks aga — tõsidus. Tõsidus ja küpsus eluasjadele lähenemisel, sealjuures ka koguni kartmatus olla raskesti mõistetav, keeruline, koguni kartmatus korrata ennast, teatav hoolimatus «kuidas» suhtes, sest «millest» ja «mis» osutusid tegijatele tähtsamaks. Oma välja paistvat tulejoont või puhkemishetke kandsid kõik tööd. Midagi, mis jääb kauaks vaataja alateadvusse ja emotsionaalsesse mälu.

«Kolmanda riigi hirmus ja viletsuses» oli see muretult, rõõmsa süüdimatusega, sihitult edasikihutatav jalgratastel noortekamp (festivali parima lavastuse rändauhind; preemia ja diplom parima lavakujunduse eest Läti NSV teenelise kunstitegelasele A. Freibergsile), «Vendades Lautensackides» andekas šarlatan Oskar Lautensack, kelle välist tõusu ja sisemist langust kroonib hirm ja hukk (meesrolli preemia Oskari osa eest T. Kargile), «Daukantases» kurbade silmadega üksiklane, valgustaja, ärataja (meesrolli preemia V. Bagdonasele; žürii eripreemia ja diplom ajaloolise mälu säilitamise eest Leedu NSV Riiklikule Noorsooteatritele), «Häda märgis» ka rahva kõige raskemal kolgatasteel alati isendaks, alati õiglaseks jääv taluline Stepanida (naisrolli preemia O. Klebanovitšile; preemia ja diplomi episoodilise osa eest sai tema vastandkuju, igas olukorras selgrootuks tallalakukjaks alanduvat Kolondjonokit mänginud V. Bõkov), «Seoses ülemineku teisele tööle» — inimlikest ja ajaloolistest vigadest kuhjunud situatsiooni traagiline absurdus tervenisti (preemia ja diplom parima reži eest M. Mikivirile), V. Merežko näidendi «Ma olen naine» koomilise absurdi fenomeni hetkeks ka etenduses äratuntavaks teinud joodik Saša (üks asutuste poolt väljapandud eripreemiatest N. Podtjaginile). Nende preemiate puhul ei jää tunnet, et midagi oleks antud ülearu või ebaõiglaselt, kõik žürii poolt tähelepandu muutis festivali huvitavaks kunstisündmuseks, tõstis selle keskparasusest kõrgemale.

Maailm igatseb taga isiksusi, kangelasi, messiast. Maailma massikultuuri kergesti toetavates formularides on ta ammugi laialt olemas. Toetava, analüüsi-va hinnangu kõrval R. Malmsteni gro-

tesksele Hitlerile vihjati arutelul ka sellele, et aeg oleks juba uute sildadega näha seda pseudomessiast. Paljukorratud teema ja vorm (eeskätt kabaree kasutamine) tekitasid «Lautensackide» kriitikutes erilise valveloleku ja võrdlemistuhina. Otsiti uut kvaliteeti ning selle kõrval vaadati olemasolevat küllaltki jaheda kriitilisusega. Hindame ise «Ugala» «Lautensacke» oma teatripildis kõrgemaks ja olulisemaks nähtuseks (räägin muidugi iseenda ja oma mõttekaaslaste nimel) ja seda mitte ainult Tõnu Kargi särava osatäitmise tõttu. Jämekoomiline tige grotesk totalitaarse süsteemi künnilisuse arvel on meil sellisel kujul läbi mängimata ja tõmbab terava poliitilise palagani hindaja kaasa ka vaatamata nendele «tühikutele» või «kaotsiminekuetele» (umbes nii võiks mõningaid etteheiteid tõlkida), mis võõrast silma teravamini häirisid. Irena Veisaitē ütles arutlusel sõbralikult, et Komissarovi ja Šapiro lavastusi ei tohi vastandada, neid tuleb kõrvutada. Tõepoolest, nad räägivad ühest ja samast asjast erinevas keeles, aga mitte nii nagu lõppkonverentsil ühes sõnavõtus (läti noor lavastaja Freibergs) öeldi, et Komissarov kordab nõrdimusega, kui paha asi oli fašism, Šapiro aga hoiatab, olge ettevaatlikud, ta on meie hulgas. Mõlema fašismist fašismi enda kaudu kõneleva lavastuse vastuvõtus kokku (meie saal lätlaste etendusel, mitmed kriitikud pärast eestlaste etendust) hakkas silma midagi, mida võiks nüüd, pärast kirjanike kongressi, kus seda mõistet kasutati kirjanduse vaatlemisel, nimetada — sotsiaalseks väsimuseks. «No ja mis siis! Mind see ei huvita!» Ja mis siis huvitab... Ma ei mõtlegi siia segada meie massikultuuri «hitte», nagu «Naisi» ja teisi, see poleks tõsine. Aga see, et miski tõsine järjest harvemini meie unist eksistentsi teatris sütitada võib, on käegakatsutav. Aga just sellest, valu- ja ohutunde puudumisest, ükskõiksusest ja süüdimatusest räägivad väga erineval viisil mõlemad lavastused.

Et Šapiro lavastus sai preemia ja Komissarovi oma ei saanud, on ometi küllalt seaduspärane. (Kuluarivaidlusi sellel teemal siiski oli.) Kalju Komissarovi viga lavastajana on, et ta lööb käega igasugusele peentööle, aga sellega ka lihvitud lavakultuurile ja vaidlustamata professionaalsusele (nagu neid vanamoodsalt (?) kaitseme). Talle on eelkõige tähtis mõtlemiskultuur. Kriitikud, kellele ka on see esmatähtis (kuulun nende hulka), kipuvad seda Komissarovi põhi-

viga unustama ja pigistavad tema lavastuste kunstilise laitmatus e uurimisel pool silma kinni. Aga «Lautensackidega» tegi Komissarov ühe oma säravama, lõõvama ja terviklikuma lavastuse üldse. Siis aga tuli Šapiro, meie endi viimaste aastakümnete parimaid lavastajaid (!), tõeline professionaal, kes kunagi (ei teadlikult ega alateadlikult) ei riski võimalusega näida gi milleski trafaretne, tuli kaks aastat tagasi valminud noorte stuudio tööga ja võitis. Pärast «Elava laiba» võitu Viljandi klassikafestivalil on see teine elav õppetund meie, eriti Komissarovi teatrile. Võitis professionaalselt laitmatu «Elav laip», kuigi külaliskriitikute hinnangutes sai tookord Komissarovi «Optimistlik tragöödia» oma ootamatu tõlgenduse põnevusega isegi soosivama tähelepanu osaliseks. Aga nagu nimetati häda märgiks viimase Balti-kevade konverentsil ka seda, et inimene ajaloost ikka veel midagi õppida ei suuda, nii varitseb endiselt eesti teatri (parimategi etenduste!) pea kohal professionaalse hoolimatuse häda märk.

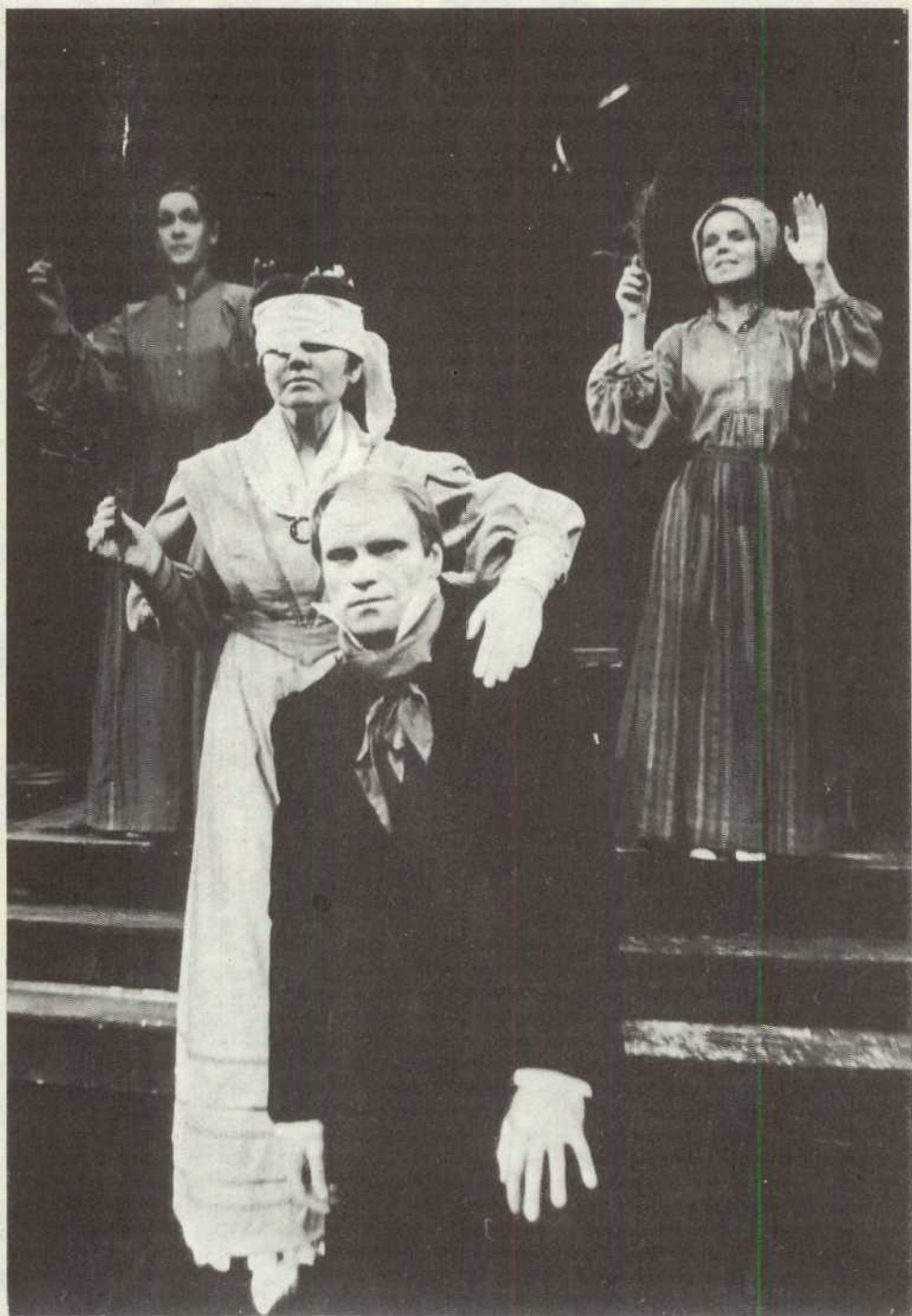
Niisiis tuli Šapiro ja võitis. Võitis lähemismürga värskusega, kultuuriga, viimistlusega, lavastuse ja kujunduse teineteist mitte katva, vaid täiendava, väärtustava kõrvutusega, saladuse ja mõistatusega, mis muudab Brechti õpetussõna tänapäevaseks vihjelisemaks, poeetilisekski, kandes selle ajaloost diskreetsest ja ometi igauhele tuntavalt tänapäeva. Ühekordse, leige saali ja poeeldi kaduma läinud tekstiga vaatamisõrta järgi ei tohi otsustada, kuivõrd see etendus ka emotsionaalselt nakatama peab, kui suur on tema optimaalne, mõttest tekkiv erutus. «Lautensackide» jälestavat vaatamislusti ta igal juhul ei paku. Kindlasti jääbki ta raskemaks ja kellelegi igavamaks nagu väga peen ja tark kunst ikka (seda, et kaks asja — hea ja huvitav — kokku langevad, juhtub ju väga harva.) «Lautensackides» on kindlasti suuremaid ja säravamaid, meisterlikumaid näitlejahetki, ka lavatehnikat ja näitleja leidliku koostöö ootamatuid hetki, Šapiro lavastuses mängivad noored algajad iga hetk oma professionaalsete võimete ja vaimse energia piiril.

A. Šapiro «Kolmanda riigi hirm ja viletsus» tõi festivalile iseennast kuu-

Peapreemia pälvinud Läti Noorsooteatri lavastus B. Brechti «Kolmanda riigi hirm ja viletsus». Lavastaja Adolf Šapiro. Stseen lavastusest.

E. Freimane foto





Leedu Noorsooteatri lavastus J. Marcinkevičiuse «Daukantas». Lavastaja Dalia Tamulevičiute. Nimiosas parima meesrolli preemia omanik Vladas Bagdonas.

S. Kairio foto

lava mõtlikkuse. Lavastusele heideti muu hulgas ette, et temas puudub Brechti valu, mure, iroonia. Ei tea. Brechti dramaturgia tõlgendused on andnud nii palju võimalikke teisendeid, et ühe ja teise õigeks või valeks pidamine näib mõttetu.

Meil viimati nähtud Düsseldorfis Draamateatri Brecht üllatas oma stiliseeritud, justkui hangunud või konserveeritud argipäevasusega, mille kaane all ka ainult aimasid valu väikese inimese pärast. Tallinna festivali kohta ütles keegi: ta kulgeb väikese inimese häda märgi all.

Et Sapiro sarjaks ühendatud üksikpiltides puudub tegelik, emotsionaalselt tunnetatav, kaasatundmist või läbielamist tekitav hirm ja viletsus, et lavastaja ei esita mitte niivõrd üksikuid paeluvaid tegevushetki, kuivõrd olukordade paradigma, näidiseeskujut, mis ei taandu ainult hirmu ja viletsuse seisundile, et lavastuses on välja arendatud nii suundumus ühtsusele kui ka suundumus vastuolulisusele (tundub, et päris sobivalt maha kirjutatud ühest J. Lotmani käsitlusest), annab talle kunstilise mõistatuse mõõtme, paraja ligipääsmatuse. Episoodide, mida seob hirmu ja reetlikkuse viletsus (häda märk!), lahutab ja raamib nooruse rõõmujanu, vaba liikumise nauding, jõu puhang ja ülejääk. Tõepoolest, meelde ei jää ühtki tõelise kannatuse, mure, sügava eetilise hingepiina hetke, mis teeks selles lavastuses inimnäo tõeliselt inimlikuks. Aga kas pole need meie eneste näod paljudes olukordades, mis peaksid esile kutsuma tõelise mure ja kannatuse? Kõneldes hirmust ja viletsusest, mis moonutab, laostab isiksust ja inimsust, annab lavastus rea olukordi, milles hirm ei saa paratamatult sündimata jääda. Tähtis ei ole, et ta peaaegu füsioloogiliselt sünniks näitlejas, tähtis on, et ta sünniks meie peas. Selline on Brecht ja tema eepilise teatri põhitõde. «Lautensackide» vastuvõtumehhanismi on lavastuse loojad arvestanud (või on see lihtsalt välja kukkunud) teisiti. Grotesk annab ja peabki andma tugeva võõrituse, aga temasse on «kodeeritud» ka kaasaelamise traagiline hetk. Kui Tõnu Kargi mängitud hirm saavutab etenduse lõpul tõepoolest traagilisuse mõõtme, on ka Kalju Komissarovi lavastuse kulminatsioon ja humanistlik kontseptsioon lõpuni teostunud, aga kui näitleja (või ka vaataja) väsib liiga ja tragigrotesk jääb tajumata, võibki tekkida lõpetamatuse, millestki vajaka jäämise tunne.

Inimsuse, isiksuse lagunemine ebanormaalse võimu tingimustes on ka Valgevene «Häda märgi» häda märk. Eri-nevalt teistest fašismi totalitarismi teemalistest lavastustest ei osuta valgevenelased sellele häda totaalsusele: Stepanida isiksuse kusaligustatud (?) õiglustunne, sisemine tugevus ja väärikus,

omapärase, peaaegu aristokraatne talupojairoonia (see on nähtus, mis ka meie külas on olemas olnud ja vajaks ehk lähemat uurimistki) aitavad tal vastu pidada ja inimeseks jääda ükskõik kui absurdsetes olukordades. Lavastusele tehtud etteheidete hulgas oli vihje olustiku plaanide liigsele esiletungimisele Stepanida ja tema mehe Petroki (A. Tkáčonok) stseenides. Mulle näis pigem, et nende stseenide argipäevane olustikulisus oleks saanud suurema reljeefuse ja mahu, kui kollektiviseerimispiltide vaheldumine okupatsioonisituatsiooniga, mis toimus küll sujuva iseenesestmõistetavusega, oleks toimunud artistlikumates, tähendusrikkamates rütmides. (Sapiro lavastuse ühe voorusena muide mainitigi selgelt väljenduvat totalitarismirütmi.) Siis oleks vahest vaieldamatu tähenduslikkusega mõjule pääsenud ka Stepanida muutumatus, mida nüüd talle keegi sõnavõtjatest koguni ette heitis.

Ja siis V. Bagdonase Simonas Daukantase, leedu ajaloolane, kes kirjutas oma teoseid paljude pseudonüümide all, et tema rahvas arvaks, nagu oleks neid, ajaloolasi, folkloriste, valgustajaid palju enam. Näitlejat süüdistati ettevaatlikult enesekordamises, lavastusele heideti ette vaakumit Daukantase ümber. Näinud seda näitlejat väga mitmes erinevas rollis, julgen kinnitada, et enesekordamist ei olnud. Oli küll tunnete äärmuslikku tempereeritust, üksinduse monotoonust, enesalgamise üksluisust, seda, millega Simonas Daukantase elas päevast päeva (ja mida need, kes esmakordselt kohtusid selle näitlejaga, võisid pidada talle isikuomaseks).

Ükski meie ajaloolistest kangelastest pole olnud nii ükski (laval). Aga nagu fašism, totalitarism, võib ka üksiolemine inimese laostada. Daukantase nagu Stepanidagi peab vastu. Tema küll vähimagi ironiata (aga milliseks ironiaks on võimeline V. Bagdonase Mercutio!), ühegi naeratuseta, hinge halvava tõsidusega. Kui kannatus, hingepiin, mure teevad inimnäo inimlikuks, siis mehiseks teeb selle võime neid tundeid varjates ennast millelegi pühendada.

Daukantase kultuurikandja-missioon on selge. Aga Stepanida? Talunaine, kes kordab iga päev oma lihtsat eluringi. Ausus, õiglus, põhimõttekindlus? Tema jaoks, niisugusena nagu näeme teda lavastuses, on need suured, tühjad sõnad. Kohustus igas olukorras inimeseks jääda? Kust on ta selle võtnud, kes on talle seda õpetanud? Ei näitlejana Olga Klebanovitš ega lavastus anna sellele küsi-

musele vastust. Võib-olla see teebki osa ja V. Masljuki lavastuse nii tähelepanuväärseks. Meie lavalt ei ole Stepanidat kellegagi võrrelda. Daukantast meenu- tab vahest Heino Mandri Pommer, see hoopis teisest miljööst ja teise mastaa- biga haritlane. Võib-olla on sarnasus vaid selles visaduses, millega oma rahva vaimuvalguse asja aetakse. «Daukanta- se» puhul mainiti kord kahtlevalt, kord tunnustusega Dalia Tamulevičiute lavas- tuse rõhutatud välist staatikat. Midagi oli ehk kogu loo õhustikus sarnast Miki- veri lavastatud «Pommeri aiaga», kui välja arvata viimase vallaolustiku- ja lastestseenid ning eripärane koomika. Võib-olla mingi sisemine tõsidus ja üksikisiku osa eriline väljasuurendamine ajaloo- ja kultuuriprotsessis. Inimene elavate kulisside vahel. Sisuliselt monodraama.

Isiksuse tagaigatsemist märkame praegu kõikjal — elus, laval, poliitikas. «Daukantas» tuleb isiksuse teema juurde valulise tähelepanuga, sidudes selle süga- valt rahva ja tema kultuuri saatusega. Kas ja kui kaua suudab anne luua vaakumis, mille tekitavad nii bürokraatli- kud, rahvale võõrad institutsioonid ja meeolud kui ka rahva enda inertsus ja ükskõiksus? Niikaua kui sünnib selliseid vastupanu võitvaid, inertsusest läbi- murdvaid isiksusi, püsib rahvas ja tema kultuur. Meie rikkas ajaloo-ainelises lavakirjanduses tegelikult puudub isik- suse ja kultuuri see aspekt, täpsemalt — puudub ehmatah hoiatus. Meie teater on neist asjust rääkinud pigem ärkamis- eelse õhina ja romantikaga, kui osuta- nud sellele, kui suurt visadust, loobu- mist, eneseandmist nõuab inimesel tegeli- kult tema looja- ja äratajamiisioon. Selles mõttes oli leedulaste «Daukan- tas» meie jaoks uus. Aga ta ütles või kordas meile veel midagi muud õpetlikku, ja nimelt, et ükski kohtumine sellise näitlejaga nagu Vldas Bagdonas ei jää jäljeta. Hooajast hooaega, festivalist festivali mõistame taas üha enam oma janu ja vajadust suure näitlejaisiksuse järele.

Kuivõrd teisejärguline tundub näi- dendite ja lavastuste liigitamine min- gite kindlate välistunnuste järgi, saab selgeks siis, kui esimese hooga tahad nimetada «Häda märki» rahvatragöö- diaks ja «Daukantast» isikudraamaks. Mingis sügavamas kihistuses nende lugu- de žanrid aga nagu kattuksid, põimuk- sid, lastes ära tunda, et avalik ja varja- tud vägivald hävitavad isiksuse ühtviisi. 1986. aastal Lenini preemia puhul Vassil

Bökavilt võetud intervjuu (LG 14. V 1986) kannab pealkirja «Südametunnis- tuse kõrgusel» («На высоте совести»), vabamalt tahaks seda eesti keelde tõl- kida nii — «Südametunnistuse järgi». Kõneldes oma premeeritud jutustusest, räägib Bökav ise viihast inimeste vahel, mis kollektiviseerimisel tekkis ülalt tul- nud korralduste rumalate täitjate mõt- lematust omavolist, mille sakslased sõja algul enda huvides ära kasutasid, saa- des politseisse täiendust kätemaksjate hulgast. Stepanidast räägib Bökavi in- tervjuerija Irina Rišina, räägib temast kui endisest talutüdrukust ja vaesteko- mitee liikmest, kelle jaoks murrang kül- las tähendas uut elu ja kes sügava õiglus- tundega protestib pseudoaktivistide vas- tu, hiljem aga saab temast mehine kät- temaksja okupantidele. Bökav ise ei ütle Stepanida kohta midagi. Ka lavastaja V. Masljuk ei pane teda «mehise kätte- maksja» rolli. Lavastuses on ta lihtsalt inimene, kes ei lähe mõtlematult kaasa hingetu kampaaniaga ega kummarda pead surmavaenlase ees. See, et ta ühe saksa püssi parajal hetkel kaevu peidab, mõjub pigem perenaiseliku käeliigutu- sena, — ehk läheb tarvis — kui kaalut- letud kangelasteona. Kuid kummaline, selle igapäevase käeliigutuse valguses mõjub just see tema kõigutamatu ja lakkamatu väarikus korraga suure eeti- lise teona.

Pidevad kurtmised uute ideede ja vor- mide puudumise üle teatris ei ole kusagil lakanud. Seesama kurtmine — küll väga viisakal kombel — läbis ka festivaliaru- telusid. Siiski ei saa kategooriliselt väita, nagu ei toimuks teatris mingit uuene- mist. Kuidas, milliste mõtteviisi ja va- hendite muutmistega kaudu midagi liig- gub, peaks praegu eriti tähelepanelikult uurima. Suuri, ilmseid murranguid on kerge registreerida, aga kunstistruktu- uri komplitseeritus, mis on üha omase- maks muutumas ka teatril, vajab tähele- panekuteks mikroskoopi.

Tundub, et kogu see kirklikkus, mil- lega arutelul mindi kallale A. Mišarini näidendile «Seoses üleminekuga teisele tööle», vähendas kuidagi ka Mikk Miki- verile osaks saanud lavastajaloorbereid, kuigi väideti, et Mikiver on teinud nõrga näidendiga peaaegu imet. Arutelu avas selle lavastuse teatrinähtusena niisama ebamääraselt nagu teda vastu võtab suur osa publikust. Tunnustati publitsistika psühholoogiliseks draamaks, rollides nähti arengut, eneseanalüüsi, muutu- mist. Aga kuluarides kostis ikka, nagu viimaste aastate ja aastakümnete



V. Bõkavi «Häda märk», Valgevene Riikliku Vene Draamateatri lavastus. Lavastaja Valeri Masljuk. Foto-
montaažil Stepanida — O. Klebanovitš, Petrok — A. Thatšonok.

publitsistika puhul sageli — pooltõde. Huvitav küll, V. Merežko näidendi «Ma olen naine» lavastust analüüsides jõuti arutelul just äratundmisele, et ainult olustikuline või psühholoogiline tõde võivad anda ka niisuguse näidendi tõlgendamisel lihtsustatud melodramaatilise lahenduse, et ei ole tabatud ja väljendatud näidendi absurdseid ja groteskseid kihistusi, leitud vastavat lavalise eksistentsi uut vormi, et näidendis pei-

tuvad käitumise sotsiaalsed süvapõhused jäävad välja toomata. Et märgitakse ainult mööda teksti. Et näidend ise ütleb palju enam: et ta võib avada tänapäeva inimese nõrkuse, kohanemisvõimetuse rasketes olukordades, iha hästi elada, võimetuse võtta endale vastutust. Ja mis peamine — oma koomilises absurdis võib ta avada huvitava ka isiksuse languse ja lagunemise teema.

Sellesama teema, mille Mišarin oma teoste paradoksaalsetes situatsioonides arendab traagilise absurdini. Tema näidendis «Võrdub nelja Prantsusmaaga» murdub inimese eetilises ja majanduslikus absurdis füüsiliselt. «Seoses üleminekuga...» toimub inimese enda muutumine millekski peaaegu absurdseks tilkhaaval, ilma et tema ise või temaga seotud sarnaselt moonduvad sõbrad ja alluvad seda märkaksidki. Tema isiklik süü väheneb sedavõrd, kui võrd antud olukordade paine temalt vastutuse justkui maha võtab. Väljastpoolt korraga pealesunnitid murrangu- või tasakaalutusehetk nagu teeks ta nägijaks: sellest süümepeinad, dramaatilised mono- ja dialoogid. Aga niipea, kui on taas saavutatud *status quo* või vähemalt selle illusioon, jätkab inimese tegutsemist harjumuspärasel stiilisängis. «Vana karu ei õpeta tantsima». Eetiliselt valesti treenitud inimest ei muuda üleöö ühegi dekreediga. Selle äratundmine omal nahal, omaenda isiku kaudu võiks ja peaks tekitama katastroofi, tõelise tragöödia. Oidipus, teadlikuks saanud oma kuritegudes, torkas endal silmad peast ja lahkus inimeste hulgast. Võbornov valutab oma äratuntud pattude pärast südant, jagab sõpradele ja alluvatele hulga kasulikke õpetusi ja lahkub — võimalik, et kõrgemale kohale. Mida igapäevasem, inimlikult mõistetavam, inimnäolisem, sümpaatsem see Võbornov on, seda suurem on o l u k o r r a absurdus. Mikiveri viimaste aastate lavastusi ei ole kindlasti mõtet vaadata mõõda teksti. See ei tarvitse aga tähendada seda, et Mišarini publitsistlikust näidendist on saanud psühholoogiline draama. Mišarini ja Mikiveri teose publitsistlikkus ei seisne julgetes kõlavates fraasides, millest alates mõnikord (tavaliselt!) etendus alles käivitub. See seisneb milleski muus. Vaadates kevadnäitustel Olev Subbi grüpiportreed «Kunstnike Liidu juhatuse sekretariaat», taipasin: sama žanr, sama tõsidus ja eriline huumor üheskoos. Mitte iroonia või eneseiroonia, midagi sügavamalt ja mõistvatamalt inimese ja tema rolli vahekorra üldse. Üks publitsistika alaliike on pamflett, pamfleti alla on kirjandusleksikonis pandud näitena kogu Swift ja Defoe, keda loeme tänini naudinguga, unustades nende teoste omaaegse publitsistlikkuse.

Kui «Seoses üleminekuga...» tervikuna ei suutnud ennast sellise uue žanrina maksta panna (publik lihtsalt ei ole teda algest peale tahtnud vaadata sel-

lisen), siis Kaljo Kiisa Võbornov väärikuks ometi suuremat tähelepanu. Jutud näidendi vananemisest ei saa vähemalt sellise Võbornovi ja sellise finaali juures kuidagi paika pidada. On suu puhtaks räägitud, öeldud, et tuleb hakata mõtlema uut moodi, aga järjest selgemaks saab, et päevapealt see ei sünni. Ja Mikiveri lavastus räägib minu arvates eelkõige sellest. Mikiver ei ole rutanud verevendi kriitikaga materdama, nagu seda paljud juba teinud on. Ta kõneleb rohkem inimese kujunemise tingimustest viimastel aastakümnetel, kui näitab näpuga kurjategijatele. Ta loobub põhjendamatu kiire ümbersünni optimismit, ta räägib reaalistest asjadest, ainult seda reaalsust mõistes võib inimese areng võtta soodsama pöörde — tulevikus. Ta hoiab peeglit meie kõigi ees, aga meie otsime peegli tagant vaenlasi. Ta monteerib pildid ühest luhtunud hõbepulmast kokku nii, et ainult kogupilt midagi ütleks, mitte üks või teine kaader eraldi. Vaataja kuulab löövet teksti küll, naerab ja arvab, et ta neid asju juba kõiki kuskilt kuulnud on. Näitleja, kes ka on inimene, läheb publikuga kaasa ja kaotab midagi etenduse saladusest, tema proovides sündinud atmosfäärist või aurast. «Pilvede värvid» on läinud järjest täpsemaks, tihedamaks, kergemaks, aga «Pilvede värvid» lugu oli algest peale o m a, teada asi. Etendus sündis saalis ja kohe. «Seoses üleminekuga...» võetakse rohkem kui teiste asja, teiste miljööd, kuigi põhiline on oma, ajalooline ja inimlik. Mitmed külaliskriitikud on tunnustust avaldanud olustikutäpsusest lahtiütlemisele. Meie ise alati mitte. Aga kui usutavad, st põhilises mõistetavad olid «Häda märgi» saksa sõdurid, kuigi rääkisid võimatut saksa keelt ja polnud kellelgi tüüpilist saksa poisi välimust.

Kas ei ole olulisim lavastuses «Seoses üleminekuga...» siiski seni jäänud tabamata, kuigi on tulnud suured ametlikud preemiad ja rahvas murrab rohkem kui kunagi ühegi «tootmisteemalise» tüki puhul? Küllap ikka ka «inimese enda tootmise» teema salaja köidab, kuigi huvi esimese põhjusena nimetatakse sageli näitlejate esinduskoosseisu. Kui festival juba kulges, nagu korduvalt ja eri asju silmas pidades märgitud, isikussele ohtliku häda märgi all, siis kust leida seda märki 1986. aastal ilmekamalt ja paljuütlevamalt kui Kaljo Kiisa Võbornovi komplitsieritud, sümpaatsest isikust? Mikiveri ja Kiisa käsitus vihjab selgesti inimese ja rahva saatuse

ning inimhinge arenemise teede hirmu tekitavatele, kohutavatele sõltuvussuhte-tele.

Kui eelmised festivalid, kõneldes inimese elust eelkõige selle jõuallikate — kodu, kodumaa, mälu, traditsioonide, ühistunde — kaudu, pöördusid tuleviku poole mineviku- ja olevikuväärtuste mõtestamise kaudu, siis see festival äratas või pidi äratama ohutunde, pöördus (minevikuainelisteski teostes) otse ja hoiatavalt ka kõige lähemasse tulevikku, oli inimese ja tema ühiseluliste nähtuste suhtes kriitilisem kui kunagi enne. See kriitilisus oli ka oma väljendusvahenditelt uus: kõige valusamat tõde ei püütudki öelda otse näkku, seda tuli väga tähelepanelikult kuulata, et nägijaks saada.

Festivali suure kujundina, globaalse häda märgina tulevad jälle ja jälle meelde need noored jalgratturid, kelle «*Kraft durch Freude*» võiks vabas tõlkes kõlada ka kui sihitu rõõm, sotsiaalne infantiilsus või põhjendamatu optimism. Ei saa lahti võrdlusest mõni aasta tagasi ühes väikeses Euroopa linnas kohatud elupildiga varahommikustest jalgrattasõitjatest. Lapsed läksid kooli, kotid pakiraaamil või seljas, nii mõnegi näol asjalikult murelik ilme. Ees seisis päev täis sihipärast tegevust. See hoiatava kunstilise kujundi ja täna veel võimaliku tege-likkuse kontrast sisendab ka lavastus-tega taotletud soovi uskuda inimese tulevikku.

Teatri- Gloobus

Ingmar Bergman tõi Müncheneri *Residenz-theater*'is välja Ibseni «John Gabriel Borkmani», kujundas Gunilla Palmstierna-Weiss. Spetsiaalselt selleks puhuks lasi Bergman tüki tänapäeva saksa keelde tõlkida.

Itaalia draamakirjanik, näitleja ja lavastaja Dario Fo on esimene Rainer-Werner Fassbinderi mälestusauhinnaomanik. Kuulsa saksa teatri-lavastaja ja filmirežissööri nimelist auhinda hakatakse välja andma iga kahe aast tagant Müncheneri festivalil. Pidustuste korraldajaks oli ühing «Spielmotor», keda finantseerivad linnavõimud ja autofirma BMW. Kolmenädalane programm hõlmas 40 lavastust ja 140 muud üritust. Umbes kolmandik teatritükki-dest etendus vabas õhus keskööttundidel, kui linnamelu vaibunud. Dario Fo kõrval astusid üles Brasiilia teater *Macunaima*, *Squat Theater* New Yorgist ja *Grand Magasin* Pariisist. Fassbinderi rikkalikust pärandist tuli festivalile esietekandele noorpõlves kirjutatud näidend «Tilgad kuumal kivil».

«Windsori lõbusate naiste» uuslavastusega juhatas *Royal Shakespeare Company* sisse oma juubelipidustused. Trupi 25. tegevusaastal tuuakse klassiku loomingust välja «Nagu teile meeldib», «Troilus ja Cressida» ja «Othello». Peatselt algavad Inglismaal Stratfordis RSC kolmanda teatrimaja ehitustööd. mis saab trupi embleemi järgi nimeks «Luik». Miljonilised ehitussummad eraldas keegi anonüümseks jääda sooviv Shakespeare'i austaja.

Giorgio Strehler lavastas Milano *Piccolo Teatro*'s menukalt Eduardo de Filippo «Suure maagia». Niisugust edu pole 1948. aastal kirjutatud näidendil varem olnud. Tegevus keerleb keskpärase illusionisti Otto Marvuglia ümber, kel tuleb koos oma elukaaslase ja partneri Marianinaga pidada ühist võitlust igapäevase eksistentsi eest. Selle tööga pani Strehler punkti «abstraktsele triloogiale», mis algas Shakespeare'i «Tormiga», jätkus Corneille' «Illusiooniga» ja lõppes nüüd de Filippo näitemänguga.

Berliini Maxim Gorki nim teater mängis 500. korda Rudi Strahli näidendit «Aadama ja Eeva asjus». Kurt Radecke on ainus, kes on 1970. aasta esietendusest peale kaasa teinud. Kõigis teistes rollides on näitlejad vahetu- nud.

«Poisid, käituge korralikult!»

REIN HEINSALU
MIHHAIL LOTMAN



D. Wassermani «Lendas üle käopesa» Eesti NSV Riiklikus Noorsooteatris. Lavastaja Vjatšeslav Gvozdkov, kunstnik Maria Rõbassova — külalis-tena. Esietendus 22. septembril 1985. McMurphy — Tõnu Kark, pealik Bromden — Ago Roo.

R. Tiikmaa foto

Dr. Spivey: «Meie osakond on ühiskonna mudel, ja kuna ühiskond otsustab, kes on normaalne ja kes mitte, tuleb teil nõuetele vastavaks muutuda.»

Tallinna lavadel läheb praegu mitu menutükki: «Unerohi», «Lendas üle käopesa», «Seoses üleminekuga teisele tööle», «Valge tee kutse», «Naised» jt. Kui enamiku vaatajaskond on diferentseeritud, siis «Lendas üle käopesa» Noorsooteatris käivad (või käisid alguses) vaatamas peaaegu kõik publikukihid. Mis siin imestada: Tõnu Kark, kes niigi on populaarne, mängib siin parima osa; pealegi käsitletakse probleeme, millega me kunst tegeleb harva. Tänu Kargi kokkusulamisele oma osaga, inspiratsioonile, millega ta McMurphyt mängib, oli V. Gvozdkovi lavastus dünaamiline, siiras: neid, kes omaks ei võtnud ideed, mõjutas vahe-

tu emotsionaalsus.* (Võis paralleele tõmata me kunagise «noore režissuuri» hiilgeaegadega, mil teater oli sotsiaalne sündmus. Esimestel etendustel, kui mängu katkestasid aplausid ja publik tõusis plaksutades lõpus püsti, vaimustas vaatajaid teatri julgus ja ausus.) Enamik neist, kes olid näinud Miloš Formani filmi (1975) ning pidasid linateost endiselt sügavamaks, plaksutasid ka etendusele ja võtsid selle siiski omaks. Noorsooteatri «Käopesa» oli me teatrielus sündmus.

M. Formani filmi ja V. Gvozdkovi lavastuse huviobjekt on sama: mõlemad vaatlevad jäika sotsiaalset struktuuri, mis näiliku demokraatia tingimustes vääristab inimesed ja nendevahelised suhted. Tegevuspaik, psühhoneuroloogiahaigla, võimaldab olukorda teravalt modelleerida. Esitatakse totalitaarse ühiskonna mudel, kus on esindatud sotsiaali erinevad kihid: liidrid, intelligent, sõjaväelane, värviline, autsaider jt. Näidatakse, kuidas totalitaarses (mikro)ühiskonnas hakkavad inimesed rääkima ja tegema mitte seda, mis on loomulik, vaid seda, mida reeglitena sisendatakse. Seejuures on V. Gvozdkovi lavastus, vaadatamata tsitaatidele filmist (peategelase sarnane riietus, mitmete stseenide analoogiline lahendus jne), tehtud teistsuguste rõhkudega, filmist erinevas meeleolus ja isegi teistlaadse lõpulahendusega. (Filmis sulab põgenev Bromden lõpus maastikupildis loodusega ühte, lavastuses aga paiskab juhtpuldli segamini, hahjub.) Nii võime väita, et film ja lavastus on tehtud siiski erinevate kontseptsioonidega.

... Jõuliselt, suveräänselt, taga tilpnevat sanitari (P. Laasik) valjult eemale

* Siin ja edaspidi peame lavastuse ideest ja teostusest rääkides silmas parimaid etendusi esimestel kuudel. R. H. M. L.

tõrjudes — «Kao eemale! . . . Sai öeldud: ära puutu mind!» jne. — lendab Tõnu Kargi McMurphy hooga saali keskele, sundides meid hetkega unustama teisi tegelasi laval. Ilmumisest peale saali vahelkõrgus ja kogu edasise sündmustiku kestel on ta tegelaskonna vaieldamatu liider: dikteerib, organiseerib, mängib lolli, äratav inertsusel, hakkab vastu, paneb mõtlema, pulbitseb, mässab ja veiderdab, keerleb, ei püsi paigal ja kobrutab. Lai naeratus näol, küsib ta vastu-pandamatu sundimatusega: «Kes teist siin see kõige suurem oinas on? Sest mul on plaanis see krempel oma hoole alla võtta.» Tema liidriks pürgimises on artistlikku võlu ja tänaval kasvanud poisikese spontaansust. Kuid see ei mõju nahaalselt: ülevoolava, heatahtliku, iseteadva energiaga paistab ta teiste seast nagunii kohe välja . . .

Filmi lähe on teine.

. . . Sarnaseis rõivais ja samavõrd lähedalt, üpriski sõltumatult ilmub ka McMurphy—Jack Nicholson. Ometi märkame tillukest (tegelikult olulist!) erinevust: uudistav naeratus näol, sammub ta politseiniku kõrval, üks käsi raudus. Vastupidi Noorsooteatri variandile on ta rahulikum ega püri esile. Ta siseneb süsteemi i m e s t u s e g a, jälgides toimuvat neutraalselt, üksnes küsides. Konfronteerumata demokraatia võltsi mänguga — hüüet «kanakarja kambakas!» filmis pole — püüab ta uut mängu pigem õppida, sellega kohaneda. J. Nicholsoni McMurphys on rohkem sullerit, ühiskonda aktsepteerivat mängumeest. (Kalamaja krahvist, kelleks mängib oma kangelase T. Kark, on tema lahendus väga kaugel.) Nii ta pigem, vastupidi Noorsooteatri variandile, ei taha protestida. Terve inimesena, isiksusena satub ta aga totalitaarses süsteemis võimuga vastuollu. Tema sisemiselt terve loomus valib pidevalt normaalsed reaktsioonid (elada, aidata, kaasa tunda, viia teisedki traadi tagant välja), mis iseenesest kutsuvad esile öde Ratched'i rünnaku . . .

Tõnu Kargi valimine McMurphyks Vjatšeslav Gvozdkovi kontseptsiooni järgi oli õige samm. Easternide kangelase ja Nipernaadina sobib ta selleks täpselt. Tal on jõudu, et mängida mässajat. Sest V. Gvozdkovi tõlgenduses protestib ta mitte ainult privilegeeritute, vaid ka

kaaslaste vastu, pole rahul, et teised on nii selgrootud. Lavastuses (erinevalt filmist) on rõhutatult ära toodud sõnad (mis eriti kõlavad E. Spriidi Hardingu tekstis): «. . . ma tean, mis ajab meeleks sinusuguseid tugevaid inimesi / . . . / Meie.» Ta on vastamisi nii autoritaarse juhtkonna kui kaaslaste inertsusel. (Selles suhtes sildub see töö taas «noore režissuuriga»: ka Suitsu-õhtu, «Laseb käele suud anda», «Sina, kes sa saad kõrvakiile», «Prokuröri» jt kangelased olid sotsiaalses raevus üksi.) Kui filmis on teised patsiendid McMurphy—J. Nicholsoni kõrval lihtsalt traumeeritud, nõrgad, ameeriklaste väljendi järgi «kapsaks» tehtud («juurvili»), pannes meid endale kaasa tundma, siis V. Gvozdkovi lavastuses on nad inertsed ja umbusklikud; pigem on nad pideme kaotanud jäneseid kui reaalsed «kombinaadi» all kannatajad. Toonitab see tõika, et juhitavad on oma seisundis ise süüdi? Võibolla. Igatahes laseb see Tõnu Kargil näitlejana veel võimsamalt avalduda, muutes etenduse suures osas tema *show*'ks.

Kargi annet fantasööride, mängumeeste ja silmamoondajate osades tõestavad nii «Nipernaadi» kui ka «Vendade Lautensackide» menu. Tal on eriline võime manada usaldava, heasüdamliku, veidi kavala naeratusel me silme ette ilusaid, natuke naljakaidki, justkui süüdimatuid fantaasiaid. Dünaamilise ja lopsaka isiksusena mängib ta ka McMurphyt vastavalt andelaadile. Rõhk on siirusel, renessanslikul rõõmul, mida «kombinaat» tappa ei suuda: see jääb McMurphy—Tõnu Kargi isiksusega kuni lõpuni, pannes inimeseks jäämise väärtusse, võimalikkusesse uskuma ka teised. Joonistub pilt skomorohhist ja heidikust, füüsilisele vabadusele andunud mängumehest, kes teatud piirsituatsioonides (*à la* Marcuse) võib muutuda ühiskonna reformivaks jõuks.

Iseloomulik on hääletamis- ja televiisorivaatamissüsteen.

. . . Hasartselt nagu kuuekümnendate aastate lõpu-aegade tudeng organiseerib Tõnu Kargi McMurphy haiglas hääletust: kas patsientidel lastakse vaadata pesapallivõistluste ülekannet või mitte. Ta ei hooli öde Ratched'i—K. Saukase külmast naeratusel, millega too teda kõrvalt vaatav, ega püüagi personaliga



mängida enam demokraatiat: see on tema vastuaktsioon. Joostes, vehkides, veendes, seletades, raputades, järgmise juurde tormates, kolonelile kõrva röögatades ja Bromdenit sugereerides on see tema konfrontatsioon elementaarsete õiguste keelamisele. Ja kui siis valitsev depressioon ta pingutusest ikkagi tugevamaks osutub, on see vaid hetk, mis kulub tal lahenduse leidmiseks. Hoogu maha võtmata istub Kark—McMurphy tumma televiisori ette ja hakkab «kaasa» kisades, käsi vastu põlvi lüües, innustusi hüüdes ja mängu kujutletavat kulgemist kommenteerides jälgima olematut pesapallimatši. Kuni ta ümber kogunevad, võtavad protesti üle ka teised . . .

V. Gvozdkovi tõlgenduses on «Käopesa» eeskätt McMurphy isikudraama. Areng toimub ta vastandumise kaudu. See, mille vastu ta protesteerib, on jäik, vägivaldne süsteem, mis väliselt on de-

mokraatlik. Toimuvad patsientide koosolekud, näiliselt nad otsustavad midagi, juhivad end, tegelikult aga otsustatakse kõik kuskil mujal: tüüpiline totalitaarse korra võte, mis maskeerib end demok-

«Lendas üle häopesa» Noorsooteatris. McMurphy — Tõnu Kark.



Kaadrid Miloš Formani 1975. a valminud filmist
«Lendas üle kõopesa». McMurphy — Jack Nicholson, pealik Bromden — Will Sampson.

McMurphy — Jack Nicholson.



raatiaga. Teised tegelased, kes oma tahte juba on kaotanud («jänkud» ehk «kapsad»), kujutavad V. Gvozdkovi variandis McMurphy kõrval aga vaid ulatuslikku värvikat fakti.

Huvitava kuju loob Sulev Luik (Har-

Pealik Bromden — Ago Roo.



ding). Kibestunud haritlase skepsisega võtab ta vastu uue patsiendi McMurphy ilmumise, jälgides iroonilise, endassesuletud närvilisusega nii tolle tegutsemist kui ka öde Ratched'i sotsioteeraapiat. Tema närveldav valuline purse nende vabadusi piirava kliiniku kaitseks («Meie preili Ratched on kõige parem, kõige lahkem, kõige heatahtlikum naine, keda ma olen... keda ma olen... iial...») mõjub alguses täiesti normaalsena: McMurphy—Kargi jäme otsekoheus ründab ju ka tema peent hingelist nõrkust. Kuid see, kuidas ta monoloogi lõpetab, ärritusest ning endapetmisest vabisesedes, on lavastuse üks selgemaid kohti, mis paljastab hooldusaluste tegeliku seisundi. (Eero Spriidi lahendus on sirgem. Tema Harding on härrasmees, kes maailmast põgeneb kindlate piiridega «mängu». McMurphy tulekut ta tervi-



«Lendas üle kõopesa». Billy — Andrus Vaarik, Martini — Guido Kangur, Scanlon — Lauri Nebel, Harding — Sulev Luik, Cheswick — Kalju Orro.

tab, tema hukkumisest on tal kahju, kuid seegi on tema jaoks mängu paratamatu, pealesunnitud osa.)

Kalju Orro (Cheswick) mängib kartlikku haprust ja suletust. Cheswickist näeme vähem kui filmis (laval puudub üks huvitav stseen, kus Cheswick pärast McMurphy äraviimist nõuab teraapia-seansil sigarette — nad on siinsamas! —, mille keelamine, tema isiku alandamine, mõjub masendava rõhumisena), kuid rõhutute psühholoogilises kooris on ta ilmekas. Seljas koltunud ülikond, jalas lõhisevad tuhvliid, pilk maas, käed seljal, justkui otsustades või otsides midagi, jätab ta oma kõhetu kuju ja ebalusega näiliselt toimeka, tegelikult aga enda eest põgeneva, karpi surutud isiku mulje. (Oskar Liigandi Cheswick mõjub rohkem allakäinud inimesena. Tema Cheswick pole ka nii tundlik, õiendab rohkem, kuid järgib oma vaashoitusega siiski 50 üldist sordiini alla surutuse liini.)

Patsientidest rõõmsaim on Billy (Andrus Vaarik), kelle kokutamine iga vähegi riivava pöördumise puhul, sulgumine ning õhkuahmimine osutavad analoogilisele rabedusele. Ta on sümpaatsem kui Billy—B. Douriff filmis (puudub patoloogiline varjund), kuid lõpus ka osaliselt ebameeldivam: ta reedab McMurphy inimesena, mitte haigena. Tõnu Oja esitus seisab filmile lähemal. Tema Billy on psüühiliselt hapram, kramplikum ja hädisem. Nii vastutab ta enda eest vähem, pakkudes kontrastide nappusega ka vähem huvi.

Martini (Guido Kangur) on kaaslastest naljakaim, ekstsentrilisem, suheldes jutu sees olematute isikutega. Impulsiivne, koomiline ja innukas, võib ka tema puhul arvata, et mees mängib enesekaitseks lihtsalt lolli . . . Nagu ka Scanlon—Lauri Nebel, kes nohisedes mõtleb maailmale pommi alla panna. Tema viimane lahkumine lavalt — protestimarss autoritaarsuse vastu — on sümptomaa-tiline: keerates uksele korraks ringi, tehes liigutuse, nagu viskaks ruumi oma pommi — pauhh! — hiilib ta minema



sarnaselt tulekuga. Saanud targemaks nagu teisedki, mängib ta mängu siiski edasi, varjatud, väike, kuni tuleb ehk jälle kord keegi...

Filmi tähelepanu ei keskendu mitte ainult McMurphyle, vaid kogu mudelile, kõigile tegelastele: näeme nende arengut, isiksuse sünni. Gvozdkovi lavastuse stenkarazinlik McMurphy püüab mässates tõestada, et inimene võib saavutada vabaduse, kas või illusoorse, igas olukorras. Tähtis on vabanemine olgu kas või hetkeks — tuttav idee eksistentsialistlikust filosoofiast (Sartre; filmiajaloo — Buñuel). Olla vaba jumalast, riigist, perekonnast, üldse kõigest, mis on tavalise mõtlemise järgi püha... Ühtlasi protestib ta rõhumise, privileeerituse vastu. Sepärast on lavastuse kulminatsiooniks McMurphy korraldatud pidu, labrakas, anarhistlik orgia.

... Kark—McMurphy on joobunud; Luik—Harding hõiskab ja laiutab; Vaarik—Billy ei kokuta enam, naerab; Roo—Pealik Bromden on lahti sulanud; M. Jääger—Candy ja E. Eespäev—Sandra käivad embusest embusesse jne. Bakhanaal,

«Lendas üle käopesa». Stseen lavastusest.

painetest vabanemine. Revolutsioon. Olgu või hetkeks... (Filmis on see lõik lüüriline, vaikne. Sest M. Formani kontseptsiooni järgi ei lahenda füüsiline vabadus veel midagi. Vabaneda võib ainult see, kes «kapsast» inimeseks saab... Lavastuses vabastab situatsioon, välised faktorid, filmis aga — siseimine taassünd.)

Eraldi teema nii näidendis, filmis kui ka lavastuses on naise võim mehe üle. Mitte see võim, mille naine saavutab tänu oma veetlusele ja mis on paljude kunstiteoste aineks, vaid see võim, mida oma naiselikkuse ja seksuaalsuse mahasurunud naine saab tardunud, ebaloomulikust sotsiaalsest süsteemist. (Vahe on selles, et esimesel juhul on naisel endal mingi väärtus, mille ta paneb maksma, teisel juhul pole tal midagi, ta on vaid teiste võimu kondensaator.) Selline naine on totalitaarse struktuuri ideaalne element. Saavutanud kas või minimaalsegi võimu (preili Ratched on 51



«Lendas üle käopesa». Ode Ratched — Katrin Saukas, McMurphy — Tõnu Kark.

vaid meditsiiniõde!), rakendab ta tegevusse kogu rahuldamatuse ja ambitsioonid, surudes alla ka alluvates kõik loomingu- ja elujõulise, ebatüüpilise ning mittesteriilse. Ta vihkab nii mehi kui ka naisi, armastades üksnes süsteemi, mis andis talle võimu. Ja ühiskond hindab teda väga, sest totalitaarses ühiskonnas ei kerki esile mitte need, kes midagi loovad, vaid need, kes konserveerivad, takistavad. Need, kes pidurdavad loomejõudu, kaasa arvatud seksuaalset. Just seepärast tahab ka õde Ratched teha kõik ülimalt steriilseks, olles ise rafineeritud.

Ratched'i fenomeni ajaloolisel väljakujunemisel on olulist osa mänginud puritaanlik kõlblus. (Puritaanlus Inglismaal tekkis opositsioonina valitsevale ühiskondlik-religioossele süsteemile. Hiljem, seal, kus ta sai tegevusvabaduse (eriti Ameerikas), avaldas ta ruttu tendentsi muutuda vägivaldseks oma põhimõtete pealesurumisel, eelkõige neile koguduseliikmetele, kes üldiselt tahtnuksid nendest vabaneda, eriti perekonnas.) Vanemate puritaanlus, mis tekitab lastes neuroosi, on Ameerika kirjanduses ja kunstis levinud teema (vrd «Tappa laulurästast», film «Frances» jt). Seetõttu seob puritaanlik maailmavaade end meelsasti sotsiaalsete struktuuride, organisatsioonidega, mis võimaldavad talle end vägisi peale suruda. Ja vastupidi, totalitaarne sotsiaalne kord vajab pidevat moraalset õigustust. Talle sobivad eetilised süsteemid, mis eitavad ini-

mese loomulikke suhteid teistega, kuulutades need mustaks, tagurlikuks jne. (Vrd puhtuse ja steriilsuse kultust fašistlikul Saksamaal: rassipuhtus, seksuaalsuse väljatõrjumine, ankeedipuhtus jne.)

See problemaatika puudutab nii õde Ratchedit kui ka teisi võimutsevaid naisi selles loos. Sellest lähtub ka Billy konflikt emaga: too takistab poja loomulikke kontakte naistega, tahtes jätta ta endale. Kuid tugevaim ja võimukaim naine on hoopis Pealiku ema, kelles kehastub demagoogiliselt vabanemist kuulutava süsteemi ekspansioon. Bromdeni ema, abielludes hõimupealikuga, allutab endale mehe ja enda kaudu «kombinaadile» tema hõimu. (Pangem tähele, mis ütleb Pealik: «Minu isa oli minust suurem, aga ta väike naine oli temast veel suurem.») Tagajärg on sama, mis Billygi puhul: Bromden on üks lootusetumaid patsiente kliinikus.

Kuid looduses ja ühiskonnas on kõik loomulikus tasakaalus. Seal, kus surutakse midagi ebaloomulikult maha, tekiavad vasturääkivad hüpertrofeerunud vormid, psühholoogiliselt võttes — hüperkompensatsioon. McMurphy korraldatud orgia on omamoodi vastus õde Ratched'i survele. Protest, mille sootsium ise välja kutsus. Õde Ratched vajab McMurphyt: ta on tema jäikuse «õigustus»...

Katrin Saukase Ratched on tegelikult väheütlev: ta on pigem funktsionäär kui valitseja. Tema naeratlemises on rohkem kohusetäitmist kui kirge käsutada. Rafineeritud külmus, mille L. Fletcher mängib filmis kohutavaks, mõjub K. Saukase näol vähe veenvalt. Segab just naeratlemine (L. Fletcheri jäljendamine?), ehkki välistada ei saa ka võimalust, et lavastaja tahtis kujutada privilegeeritud just ebamäärastena, umbisikulistena. Igatahes on ka dr Spivey võim lavastuses sisuliselt väiksem kui filmis. Enn Kraam näitab peenelt, kuidas naise võim mehest üle käib, ta on tundelisem kui Ratched, mida viimane oma kainusega ära kasutab, mudelis endas aga täidab see meisterlikult mängitud arst üksnes valvuri osa. Viitab see veel kord nüüd sellele, et patsiendid on oma olukorras eelkõige ise süüdi? Võib-olla. Tõenäolisem aga on see, et teised

McMurphy kõrval V. Gvozdkovi eriti ei huvita. Millega muidu seletada sedagi, et Pealik Bromden (Ago Roo või Tõnu Tepandi), kellel nii näidendis kui ka filmis on väga oluline osa, jääb lavastuses kahvatuks. Roo—Pealik on imposantne ja huvitav seni . . . kuni hakkab rääkima. Krambiga hääles ja ragiseva, raiuva kõnemaneeeriga meenutab Roo siin ühte oma ebameeldivamat rolli — Bernarda Albat. Valust, mis on näidendis, ja üleolekust, mis õhkub filmist, ei jõua saali palju. Tõnu Tepandi hipilik kõnnak ning lõtv hoiak aga meenutavad Hermaküla stuudio-aegade vähim viimistletud töid. Ilmselt pole lavastaja suutnud kummalgi sügavama sisuga ülesandeid anda . . .

* * *

Etenduse lõpul plaksutatakse pikalt (ka praegu). Sest suure osa edust võlgneb Noorsooteater näidendile. Kõikidele on lähedane vabaduse, vabanemise probleem — «kui ületame mingi piiri». Enamik vaatab tükki nagu lapsed «Pipi Pikksukka»: nad elavad kaasa vallatusele, mida ise teha ei julge. Idee alternatiivi ei mõista ju kõik: kas anarhistlik mäss, mis nõuab elusid (Billy löikab kõri läbi. Pealik lämmatab McMurphy) või Ratched'i kord ja nivelleerumine. Kolmandat teed antud pole. (Filmis on: isiksuse sünd.) Niisiis, idee paistab kitsas. Ja ikkagi peavad ka kriitilisemad vaatajad tunnistama, et näidendi autentne järgimine, Tõnu Kargi särav, lenukas mäng ja lavastaja professionaalne nn käsitöösavus, mida meie lavastajad mitte alati ei valda, tegid Noorsooteatri lavastusest vähemalt esimestel mängu kuudel tähelepanuväärse sündmuse.

* * *

P. S. Tõe huvides peame möönma, et ühe hooaja jooksul, mil «Lendas üle kõopesa» Noorsooteatris mängitakse, on etendus märgatavalt muutunud, ja paljudi seda, mida me kirjeldasime, ei pruugi vaataja enam praegu sealt leida. Ühest küljest on näitlejad hakanud mängima aplausile, (madalamatele) naljadele, mille peale alati kergemini plaksutatakse. (30. märtsi etendusel lasid nii T. Kark kui mitmed teised, iseäranis aga



«Lendas üle kõopesa». Doktor Spivey — Enn Kraam, McMurphy — Tõnu Kark.

A. Saare fotõd

G. Kangur, rõhul langeda võrtsikatele allapoolevööd naljadele. Oli tunda püüdu ekspuaterida üldse igasugust koomikat.) Etenduse hinnalisem osa, ausa protesti ja äratuse idee, kippus hajuma rätmetsemisse. Justkui oleks T. Kark väsinud? Poleks ime, sest ideeline rõhk ja intensiivsuse koorem on ju eeskätt tema kanda. Sel juhul peaks aga teater etendust ilmselt harvemini mängima, lastes näitlejal end akumuleerida. Vastasel juhul näevad vaatajad sügisel ehk juba niisugust etendust, mida kirjeldas A. Lõhmus «Edasis» . . .

Ka ei saa tunnistamata jätta fakti, et lagunemine on toimunud nimelt etendusega, mille tegi teiskeelne küllalislavastaja. Ülemäärane kogemuste vahetamine võib me kunstis tekitada arengumaade rippuvuslikkuse efekti. Ja lavastaja eemaloleku korral peaks teatri juhtkond ise etenduse taseme eest vastutama.

Poleemilisi mõtteid seoses filmiga «Mine ja vaata»

ARVO IHO

Alljärgnev ei ole filmi arvustus. Pigem on need read emotsionaalseks reaktsiooniks Elem Klimovi tööle.

«Mine ja vaata!» hüüab reklaamplakat. Nutikas pealkiri ühele filmile — saad intrigeeritud nii otsesest pöördumisest ja ehk lähedki, kui sellest tööst enne midagi kuulnud ei ole.

Vaatasin minagi, ja esimene, mis ma vaatamisest sain, oli kohutav peavalu.

Enam kui kaks tundi piinatakse vaatajat selles julmas vaatemängus. Jah, niisugust hulka jubedusi ei ole Nõukogude filmis enne tõesti vist kokku kuhjatud ja säärase põhjalikkusega näidatud, kuid midagi põhimõttelist uut fašismi kui sotsiaalse ilmingu mõtestamisel sellest ekraaniloost siiski leida ei oska. Pigem kerkib uue jõuga esile protest, et meil üha tehakse nii palju filme sõjast ja inimeste hävitamisest, ilma et valdav enamik neist ekraanimängudest mingit uut vaatenurka pakuks või hingele toitu annaks.

Tõsi, sõjateema on nõukogude uue male filmikunstile olnud justkui eetilise positsiooni väljatöötamise aluseks, kuid k'imneid, sadu kordi samade klišeede paljundamine pigem nürrib vaatajate mõtlemisvõimet ja südametunnistust, kui et teenib mingit üllast eesmärki. Liiga tihti lihtsalt spekulereeritakse sõjateemaga.

Eelnev arutlus ei ole ainult seotud Klimovi filmiga «Mine ja vaata», kuid sedagi, keskmisest sõjafilmist tublisti erinevat tööd, võib küsimuse alla seada, lähtudes lavastaja enese poolt väljakuulutatud programmist («Iskusstvo Kino» 1985, nr 12 ja SV 24. jaanuar 1986).

Elem Klimov püüab julmuse ebataivaliselt põhjalikku näitamist oma filmis õigustada Roberto Rossellini tuntud lausega: «Kui inimesed on pidanud seda julmust kogema, siis leidke teie endas jõudu seda korrakski vaadata.» Ta jätab sealjuures meenutamata ajalise distant-si, mis lahutab Rossellini filmi «Rooma — lahtine linn» tema omast. See, mis oli omal kohal aastal 1945, ei saa olla enam õigustuseks aastal 1985.

Möödunud aastakümnete jooksul on

inimeste teadvusse fotode, kroonikamaterjalide, dokumentide, kirjandusteoste ja kunstiliste filmide kaudu ladestunud terve müriaad jubedusi, mis II maailmasõjas inimeste kallal toime pandi. Tähtsam on aga, et peale selle esimese astme info on terves hulgas kunstiteostes jõutud ka fašismi kui totalitaarse süsteemi vaimsete, psühholoogiliste ja sotsiaalsete juurte avamiseni.

Rääkides filmidest, meenub muidugi kõigepealt Mihhail Rommi sügavalt analüütiline ja tark «Tavaline fašism». See ekraanitöö pani inimesed tõesti mõtlema ja uue pilguga paljusid argiseid, harjumuspäraseid asju vaatama. See suurfilm tegi vaataja tundlikumaks, nägijamaks, targemaks. Vähemasti allkirjutanu vaimses eluloos on Rommi tippfilmil olnud murranguline tähtsus.

Peale eelnimetatu võiks veel meenutada Munki «Reisijat», Bertolucci «Konformisti», Szabó «Mefistot», Bergmani «Häbi» ja «Ussimuna». Kõik nad annavad sügava läbilõike fašismi erinevatest aspektidest isiksuse probleemide kaudu ja ilma, et kusagil oleks pidanud kuhjama ennenägemata hulgal õudusi või valama laiaili ehtsat verd, nagu seda on tehtud Klimovi filmis.

Tundub aga, et vägivalla nautimise ja estetiseerimise tendents, mille eest meie kriitika on traditsiooniliselt sarjanud Lääne filme, on nüüd kohati levinud meie endagi filmides.

Pannes mõttelisse ritta Elem Klimovi kolm viimast filmi: «Agoonia», «Lahkumine», «Mine ja vaata», võib tuvastada selle lavastaja erilise kiindumuse hävingu, lagunemise ja vägivalla kujutamisse ekraanil.

Miks vaataja peab välja kannatama seda hüsteerilises toonis esitatud piinade rida, mida põhiliselt kujutab endast «Mine ja vaata»? Seda hämmastavam on aga näha, kui mõnes kohas klassitäite kaupa viiakse lapsi vaatama seda erakordseid julmuse esitavat vaatemängu. Kas mõned pedagoogid on tõesti minetanud vähimagi vastutustunde ja hoole oma kasvandike vaimse tervise eest?!

Peab ütleva, et üldse on see mingi hämmastav praktika: paljud armastusfilmid, kus veidigi tõelist tundeväljendust sees, on alla 16 aasta vanustele keelatud, kuid sõjafilme sunnitakse vaatama koolilapsi.

Olen veendunud, et paljudel, kes vaatasid Klimovi filmi, ei tekkinud mingit isikliku vastutuse mõistmist ajalookäigu eest, nagu seda väljendas autor. Pigem suutis film esile kutsuda füüsilise tül-gastustunde, sest selles on täiesti ilmseid ülepingutusi vastikuste näitamisel, mida mitte alati ei saa põhjendada fašistide metsikustega (näiteks ilmatu pikk kaelani porimülkas sumpamine, sureva lehma agoonia jms). Ülemäärase hulga kole-duste kuhjamilisel hakkab vaatajas tööle psühholoogiline kaitsemehhanism, mis võõrandab kogu julma vaatamängu, ja mõtted lähevad autorite taotletule sootuks vastupidises suunas. Seda «valuläve liiga suure ületamise efekti» oleksid Klimov ja tema kaaslased siiski võinud arvestada.

Et panna saalis istuvat vaatajat taju-ma oma «isiklikku vastutust maailmas toimuva eest», tuleks teha ju hoopis teistsuguseid filme, kui seda on «Mine ja vaata». Palju õigem oleks sel juhul panna inimest nägema kurjuse ja halva juuri iseenese otsustustes ja tegudes või otsustamatuses ja tegevusetuses vajali-kul hetkel, kui luua hirmukujusid kusa-gil kaugel ja väljaspool meie tegelikk-u elu.

Fašismi ja totalitarismi muudegi hirmsate ilminguteni viivad protsessid saavad arenguvõimaluse ikka tänu inimeste argipäevasele minnalaskmisele, ükskõiksusele ja vaimsele loidusele. Vastutustunde nõrgenemine oma tegude eest, südametunnistuse atrofeerumine ja

lõpuks lihtsalt isiklik argus niinimetatud «kollektiivse arvamuse» ees on just see psühholoogiline pinnas, kust kasvavad välja hilisemad massitragöödiad.

Kasulik oleks seada argiinimesele ti-hedamini ette kunstipeegel, kust ta näeks iseenast mis tahes avaliku hääletusega koosolekul mõttelagedalt kätt tõstmas, mis ka ette ei pandaks.

Aktiivse loomevõimelise kodaniku kasvatamisel oleksid ehk väärtuslikud needki filmid, mis tõepäraselt näitaksid inimese rasket teed sisemise selguse ning headuseni selles keerulises tavali-ses elus ja missugused määratud jõu-varud peituvad ikkagi vaimsuses ja kul-tuuris.

Ehk tahtsid ka «Mine ja vaata» auto-rid teha filmi, mis inimest aitab? Sel juhul valisid nad liiga ränga tee, tehes oma filmist midagi valuraviseansi-tao-list, kus vaataja läbi emotsionaalse va-pustuse pidanuks jõudma hingelise pu-hastuse ja sügavate mõtisklusteni.

Ei tea, kuidas teistel vaatajatel, minul aga tekkis selle pika ja piinava filmi jooksul küll tunne, et filmitegijad maan-davad siin osatäitjate ja vaatajate arvel oma komplekse, ilma et raviefekt teki-tatud valušokki korvaks.

Tragöödia lavastus oli küll ennenäge-matu, katarsis jäi aga saavutamata.

«Mine ja vaata».



Põltsamaa uus kinomaja

LEONHARD LAPIN



Kuigi kino pole tänapäeval enam nii võimas meedium, kui ta oli kolmekümnendatel aastatel, on kinohoone püstitamine ikkagi sündmus. Suurlinnas sulab kino kuidagi teiste kultuuri- ja lõbustusasutuste hulka, kusjuures tema endist sära tuhmistab mõneti ka mugavale inimesele käepärasem televisioon, ent väike-linnas on kino ja kinohoone positsioon endiselt mõjus. Siia toob kino ikka ja jälle «suurt maailma», selle sümbolina on kinohoone enam sakraal- kui tarbeehitus, suhtlemiskeskus, milles näidatav film on vaid üks läbiviidava ürituse komponente.

Ometigi mindi vahepeal üldises tüüp-projekteerimise vaimustuses ka kinohoonete ehitamisel lihtsustamise teed, kasutades eri linnades samu kinohoonete kordusprojekte. Mõnikord isegi ei varieeritud viimistlusmaterjale ja õieti ei

Põltsamaa kino «Edu».

A. Pähna foto

pingutatudki, et kinodele erilist arhitektoonilist ilmet anda. Ehitati halvavaliteedilisi monofunktsionaalseid kaste, kus kinosali kõrval ei olnud korralikke abiruume ei personalile ega vaatajaile. Vaataja sisenes lihtsalt halli kasti, teadmata, ootab teda ees film, tööstushoone masinate müra või kaubahalli sigin-sagin.

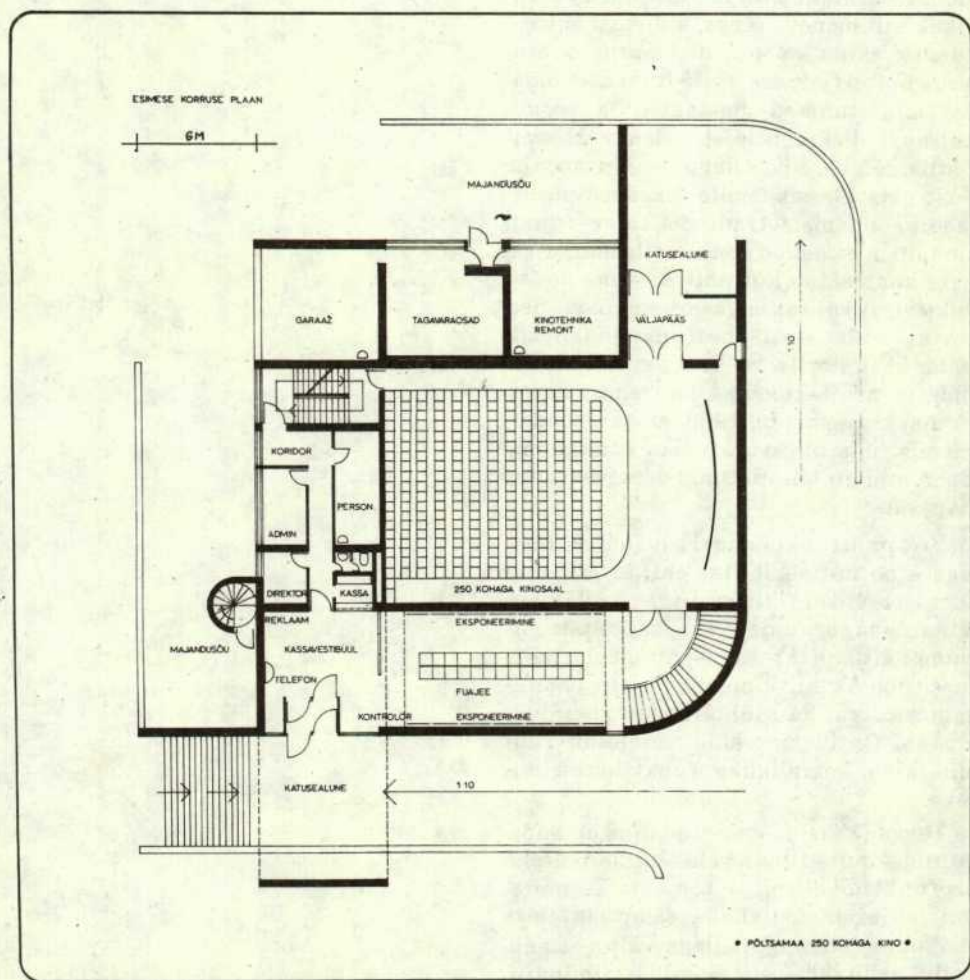
Ootamata tänaselt kinchoonelt kolmekümnendate aastate kinoteatriite elitaarsust taotlevat pseudoluksust, tahaks kinode arhitektuuris siiski näha kas või vihjetki hoone sees loodavale illusoorsele maailmale. Kinohoonet ei saa ikkagi pidada tarbeehitiseks, mida võib paigutada näiteks tööstusehituste jaoks mõeldud plekkangaari, kus lihtsalt lahenda-

takse «töötajate esmast kultuurivajadust». Et nõukogude filmikunstis taotletav eetiline ja esteetiline sõnum jõuaks täies mõjus vaatajani, peab linal näidatavat toetama ka vaatesaali ümbritsev polüfunktsionaalne ehitus, kinost peab sõna otseses tähenduses kujunema kultuurikeskus. Seda keskust väljendagu aga rikkam arhitektooniline keel, milles ärgu puudugu ka illusioonitaotlused ning reklaamivõtted. Kinohooneilt ootame ka senisest peenemat ehituskvaliteeti ning väarikamaid materjale, sest filmikunst ise on juba kalliskunst.

1983. aastal valminud Põltsamaa kino «Edu» vastabki meie ettekujutustele heast kinost ja ootustele heast rahvus-

likust arhitektuurist. 250 kohaga kinohoone projekteeris aastatel 1972—1974 arhitekt Ago Pähn. Teatavasti valitses sel perioodil eesti edumeelses arhitektuuris neofunktsionalism, liikumine, mis taotles meie kolmekümnendate aastate ehituskunsti traditsiooni jätkamist. Suundumus ise sündis vastukaaluna 1960. aastail Eestis valitsenud soome orgaanilise arhitektuuri mõjule, milles lahustusid rahvusliku arhitektuuri lätteid, taandudes stereotüüpseteks internatsionaalseteks arhitektuuriklišeedeks. Neofunktsionalismi raames äratati taas ellu eesti kutselise ehituskunsti pärand, leiti juured, mis nüüdseks on süvenenud omalimeliseks liikumiseks, rahvusvaheliselt tuntud «Tallinna kooliks». Panus sellesse on ka Põltsamaa kino projektil.

Põltsamaa kino esimese korruse plaan.



Analoogiliselt klassikalise funktsionalismiga on Põltsamaa kinohoone plaanilahendus lihtne, selge ja ökonoomne, põhiplaani ruudukujundit nurkadest liikumisteede ning treppide kulgemise suunas ümardades. Heas mõttes funktsionalistlikku masinmaja kontseptsiooni rõhutavad hoone lihtsast põhitahukast väljatoodud keerdtrepi silinder ning katusealune seda toetava ekraaniga (viide kinokraanile!), erinevaid tasandeid ühendavad trepp ja pandused ning neid piiravad müürid. Sellisena on maja vaadeldav ja meelikõitev kõigist külgedest, rõhutades seejuures tänavvaate esinduslikkust. Samas on see kõnekas hoone oma paigutuselt ning mastaabilt sobiv ümbritsevasse miljöösse, mille arhitektuurne laad on kinohoonega pigem kontrastne. Klassikaline funktsionalism oligi eelnenud arhitektuurist oma dekoori ning ajaloolist pärandit eitava suhtumisega radikaalselt erinev, karge, ent eesti ehituskunstis säilis ka siin delikaatne suhtumine ümbritsevasse, meie linnadele omased miniatuursed mastaabid ja vormikultuuri diskreetsusest tulenev klassitsistlik selgus, ühesõnaga — harmoonia. Just oma klassitsismile lähedase meelelaadiga on meie traditsionaalne funktsionalism eelnenud neoklassitsismiga vähem kontrastne kui näiteks vene konstruktivism või saksa ekspressionism. See tõttu võib eesti neofunktsionalismis näha ka ümbritseva keskkonna mastaapide ja arhitektoonika suuremat arvestamist kui eelnenud 1960. aastate modernismis, mis oli samuti üks funktsionalismi arengu tehniksis mis devalveerunud harusid.

Ka puhtfunktsionaalselt on Põltsamaa kino mitmekihiline ehitis: esimesel korrusel liitub kinosaaliga küllaldase seinapinnaga fuajee — ekspositsiooniruum näituste tarbeks — ning keldrikorrusel kohvik nii kinoküllastajate teenindamiseks kui ka klubiürituste korraldamiseks. On olemas kõik vajalikud ruumid kino korralikuks funktsioneerimiseks.

Hoone välis- ja siseviimistlus on vaoshoitud ning stiilne: väheoluline pole ka neofunktsionalismiga sobivalt kujundatud neonreklaam «Edu», samuti arhitekt A. Pähna looming. Sellega vältis ettenägelik arhitekt meil tüüpilist ilmingut,

kus hoone arhitektuuriga mitesobiv, hiljem «pealekleebitud» reklaam rikub ehituskunstilise kogumulje. Et saavutada terviklikkust, peab meie arhitekt ehitist veel pärast valmimistki oma «ühiskondliku kontrolli» all hoidma!

Põltsamaa kino «Edu» on saavutus meie viimaste aastate kinohoonete arhitektuuris. Lisaks eespool toodud väärtustele lisab ta ka ühe positiivselt nüüdisaegse elemendi Põltsamaa linnapilti, hoiatades meid samas kasutamast A. Pähna õnnestunud ainuprojekti mõnes teises kohas juba tüüpprojektina. Sellega labastaksime nii käsitletud kino arhitektoonilist ainulaadsust kui ka alahindaksime Põltsamaa moraalseid õigusi oma isikupärasele ilmele.

Inimlikumat keskkonda otsima

HENDRIK LINDEPUU

«**LASNAMÄE**». Stsenarist, režissöör ja operaator **Mark Soosaar**, helikujundus ja helioperaator **Mart Otsa**. 289,9 m, «Tallinnfilm», 1985.

«**EXEGI MONUMENTUM**». Stsenarist **Hando Runnel**, režissöör ja operaator **Andres Sööt**, helikujundus ja helioperaator **Jaak Elling**. 457 m, «Eesti Reklaamfilm», 1985.

«**ELU VANAS LINNAS**». Stsenarist **Vello Kallaste**, režissöör **Heini Drui**, operaator **Edvard Oja**, helikujundus ja helioperaator **Heino Eller**. 553,5 m, «Tallinnfilm», 1985.

«**ALEVIMAASTIKUD**». Stsenarist **Ike Volkov**, režissöör **Indrek Kangur**, operaator **Kristjan Svirgden**, helioperaator **Raimond Schönberg**. 19 min 29 sek. «Eesti Telefilm», 1985.

«**VÄIKE-ÕISMÄE — RÕNGASLINN**». Stsenarist **Mart Port**, režissöör-operaator **Mati Põldre**, helioperaator **Rein Urm**, 8 min 55 sek. «Eesti Telefilm», 1985.

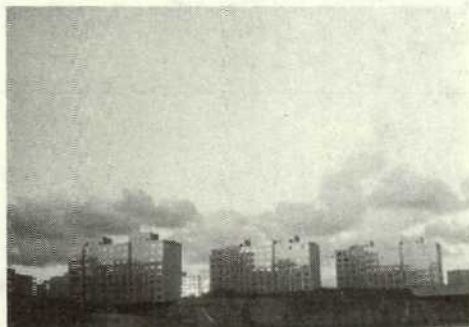
Filmis «Exegi monumentum» kõneleb Hando Runnel unelevast ja tegevast elutundest kui kahest vastandlikust ellusuhtumisest. Tegev elutunne ehitab uut, vajaduse korral ja ka vajaduseeta vana lammutades, unelev elutunne aga austab ja romantiseerib vana, aga nagu sõna «unelev» tunnistab, ise suurt juurde ehitada ei viitsi. Nende kahe pooluse vahele peaks mahtuma ka optimaalne elutunne, millest me tänases ehitus- ja ennistamistegevuses peaksime lähtuma.

Heini Drui filmis «Elu vanas linnas» ütleb üks vanalinna elanik, et keskkond, milles elame, hakkab kujundama meid endid. Tegemist on valusa probleemiga, seda näitab ka selleteemaliste (arhitektuurimälestiste hoidmisest, maa-majadest, uuslinnadest) artiklite hulk ajakirjanduses. Siin võiks mainida Lasnamäe generaalplaani projekti peaarhitekti Malle Meelaku üht ammust artiklit «Kas Lasnamäe tuleb samasugune kui Mustamäe»¹ ja miks mitte ka noorteajakirja teravasõnalist sekkumist antud küsimusse.²

Nüüd Mark Soosaare filmist «Lasnamäe». Filmi esimesele poolele on helitaustaks Mark



«Elu vanas linnas»



«Lasnamäe»

¹ «Sirp ja Vasar» 1973, nr 46.

² Priit Hõbemägi. «Ei kellegi Lasnamäe», «Noorus» 1986, nr 2.

Soosaare ja Malle Meelaku avameelne telefonikõnelus või täpsemalt viimase avameelsed vastused esimese küsimustele Lasnamäe projektierimisest ja ehitamisest, industriaalehituse inflatsioonist. Kaadris on samal ajal kõle Lasnamäe oma hallide ühetaoliste majadega. Kuid juba esimestest kaadritest peale otsib Mark Soosaare kaamera sellest kõledusest ilu, inimlikkust. Looduspildiga tapeediga korteris mängib Mark Soosaare poeetiline kaamera päikesekiirtega. Samal ajal selgub Soosaare ja Meelaku kõnelusest arhitektide tahtmiste ja saamiste drastiline erinevus. Sest mis ehituskunsti või inimsõbralikku maastikku need jäätmaal asetsevad karbid ikka kujutavad. Soosaare kaamera poeetilisus on inimesekeskne. See, kuidas ta üksikut naist toas kui kongis telerit vaatamas näitab, on tunnistuseks tõelisest murest. Telefonikõneluse lõppedes saab helitaustaks Joe Dassin'i laul. Kaadrid näitavad samal ajal inimese pürgimist teleriekraani kaudu inimlikumasse, looduslikumasse keskkonda. See koht on sentimentaalne, ent soosaareliselt, puhastavalt sentimentaalne. Ja järsku: kaubahalli juures trepil Lasnamäe peaarhitekt Malle Meelak prožektorite valgusel mikrofoni kõnelemas uue linnaosa hüvedest (kauplused käe-jala juures jne), mille puudumisest ennistises telefonikõnes just juttu oli. Soosaar näitab oma mõjuva ja leidlikult üles ehitatud filmiga inimese kahte palet (ehitustegevuse nõmedust paljastab siiski rohkem

Malle Meelak). Mida inimene räägib inimesele, erineb lausa kardinaalselt sellest, mida ütleb ametnik inimesele.

Kuigi puudustest avameelselt kõnelemine ja otsekohene kriitika on meil nüüd kõrgeist kõnetoolist käitumisnormiks kuulutatud, pole kahe tõe traditsiooni kerge muuta.

Samavõrd kui inimese pale ametniku omast, erineb Soosaare filmist režissöör Mati Põldre «Väike-Õismäe — rõngaslinn». Selle filmi pealetükkiv merkantiilsus (alates kaupluste reklaamfilmilikust eksponeerimisest) ja ajuti lausa tobe paraadlikkus (rahvariietes lasteaialapsed) režissööri mainele midagi head ei lisa. Film on tehtud Väike-Õismäel elavatest inimestest mööda, inimestest, kes oma rõngakujulist kodulinnaosa pole ehk saanud taevast vahtimas käia. Oma kõrgete korterite akendest välja vaadates huvitab neid ju pigem see, kas nende väljas mängivad lapsed autoteele liiga lähedale pole sattunud.

Meie ehitusvõimalustega arvestades ei tahaks uuslinnade kõleduses sugugi arhitekte süüdistada. Aga hoolimata «Lasnamäe» ning teiste sama vaimu kandvate filmide ja artiklite kriitilisusest jääb niisugune massiehitus kestma veel aastakümneid ja võib-olla kauemgi. Kuigi Väike-Õismäe ehk ongi meie suure kodumaa üks kõige vähem inimvõõras uuslinnaosa, ei õigusta see asjaosalisi arhitekte pakkuma reklaamivat klantspilti. See pole aus. Sellisena

«Exegi monumentum». Võnnu kirik 1985.

A. Söödi foto



aitab film kaasa kõledavõitu uuslinnade rajamisele.

Igatsust õdusa kodukolde järele osutab Heini Drui «Elu vanas linnas». Film näitab standardkorterite ühetaolisusest tüdinud inimeste loodud omalmelisi kodusid vanalinna majades. Tendents, millele viitab Drui film, on küll kiiduväärne, ent paraku ei avata selles asja olemust küllalt sügavalt ja põhjalikult. Võõrkehaks jääb filmis laada ja õnneloosi teema. Paremini kui laadamelu iseloomustavad vanalinna tõest atmosfääri filmi alguskaadrid. See kolimisstseen ja filmi lõpukaader (hommikuvärske vanalinnatänav) ongi mõjuvaimad. Film ise on emotsionaalselt tühjavõitu. Inimeste elu-olu pikk ja venitatud eksponeerimine tekitab mingi igava libisemise tunde. Mõistet «kodu» puudutatakse liiga põgusalt. Filmis esinejate jutul on siiski enamasti mõte sees, seetõttu tihtipeale väheütlev kaader ei häiri.

Ka «Alevimaastikes» räägitakse palju ja arukat juttu, ent siin on visuaalne toetus tekstile veel väiksem. Reporterit koht kaadris on ebamäärane. Kas teda üldse sinna tarvis ongi? Tekstis (mitte pildis) vastandatakse kahte tüüpi alevit — peremehega alevit ja peremeheta alevit. Peremehega alevit on need, mille enda hoole alla võtnud mingi heal järjel olev ettevõtte või jõukas maamajand, peremeheta alevit kiratsevad üksnes alevinõukogu «peremehekäe» all.

Ei ole vist saladus, et alevivõimud üksi on liiga abitud korraldama alevi arengut. «Alevimaastikes» öeldakse: peremees peab olema, temata otsused ei aita. Peremeheta alevites võib kohata kõledust, veidi teistlaadset kui uuslinnades, ent ikkagi kõledust. Aga kõledust tekitavad ka «Alevimaastike» taolised igavalt tehtud filmid.

Hando Runneli — Andres Söödi «Exegi monumentumi» kohta on öelda rohkem kiitvat kui kriitilist. Rahulikust ja mõtisklevast filmist õhkub kultuuri hoidvat suhtumist. Runneli esseistlik tekst ja Andres Söödi jutustav kaamera sobivad teineteisega. Film on sellisest keskkonnast, millega inimene saab ja tahab samastuda. Filmis näidatavate kirikute ja mõisahoonete ümbrissevasse maastikusse sulamise kohta arvutab Hando Runnel sõnu «universum inimlikus mõõtkavas». Hando Runneli tekst on omaette väärtus, filmile annab lisakaalu ka kirjaniku enda hääl. Ent ometi ei paigutu «Exegi monumentum» Andres Söödi tiptööde hulka. Milles asi? Ehk on ekraanil puudu inimesest, kelle kujutamise meister Andres Sööt on.

Kas tulevikus teeb keegi Mustamäest, Läänamäest või Väike-Oismäest «Exegi monumentumi»? Vägisi tuleb meelde kusagilt loetud väljend «Ehitisjälestis XX sajandist». Jah, Heini Drui filmis ütleb üks vanalinna elanik, et arhitektuur on üks ehedamaid võimalusi tunnetada kultuuri ajalugu.

«Väike-Oismäe — rõngaslinn»



Tuul Olümposelt tuhka tõi

MEELDIS. MÖJUS. MIS EDASI?

MATI UNT

Kui keegi nõuaks mu käest aru, millest õieti räägib Vetemaa näidend «Tuul Olümposelt tuhka tõi», siis oleks mul päris raske vastata. Või õigemini, vastata võiks ka imelihtsalt: see ohudraama hoiatab võimalike ohtude eest, mis on seotud dopingute kasutamisega tippspordis. Kuid see lihtne vastus ei ütleks ikkagi midagi — peale selle, et mul pole olnud erilisi kokkupuuteid tippspordi ja dopingutega, ei ole mul kahjuks ka erilist huvi probleemi enese vastu. Kes muud kui inimesed ise on välja mõelnud tippspordi ja dopingud, ja kuna see kõik kokku neile ilmselt väga meeldib, siis pole ka põhjust inimestelt seda rõõmu ära võtta. Eriti mõjuv pole ka ähvardus, et nõnda kaob sugupoolte erinevus. Eks kadugu! Ju hormoonpreparaatide kasutajad ise teavad, mis nad teevad. Või teavad vähemalt nende juhid. Ütleksime: paras neile (s o sportlastele või inimestele)! Aga kui meid selline vaatepunkt ei rahuldaks või kui me ise peaksime seda äkki küüniliseks, ja kui me tõesti tahaksime ühel päeval tippsporti sekunda, siis oleks seda õigem teha spordijuhtide ustele valjult koputades, spordivõistlusi ignoreerides, sportlasi välja vilistades, *last not least* ka vastavaid ajaleheartikleid kirjutades. Nii et näidendi probleemistik jäi isiklikult mulle kaugeks. Kahtlemata aga tuleb nii vaadata kui ka lugedes respektierida Vetemaa (keda olen alati pidanud meie üheks kõige professionaalsemaks kirjanikuks) annet korraldada mõjuvaid ja isesuguseid olukordi, millest teater tihti saab tükki. Kas võivad paljud dramaturgid sellega kiidelda? Vetemaas on suuri teatrivõimalusi (lisaks lugemisvõimalustele, mis loomulik).

dust külastades (lavastaja Evald Hermaküla). Teatan kohe, et tegemist on minu viimase aja (viimaste aastate) suurima teatrielamusena. Siinamaani meenuvad etenduse detailid, stseenid, mängud. Nad kerkivad silme ette kõige ootamatutes kohtades: trammis, vannis, raamatukogus.

Kuidas see kokku klappib — teema jätab ükskõikseks, etendus mõjub väga? Klappib küll.

Olgu mainitud, et mu viimane teatrielamus enne Hermaküla uut lavastust oli Jorma Uotineni («mimodraama»?) «Kalevala» Helsingi Linnateatris. Ma nimelt ei mäletanud «Kalevala» sündmustikku selle täpses järjestuses, seda enam, et lavastaja oli stseene ümber tõstnud, tegelased aga meenusid väga vähe oma kirjanduslikke prototüüpe. (Ka soomlased väitsid, et nad eepost täpselt ei mäleta; kas meie suudaksime «Kalevipoja» une pealt ümber jutustada?) Ometi mõjus just «arusaamatus» hästi: maagilised rituaalid, veidrased hiigleesemed, koturnidel tegelased, täispuhutavad hiiglaslikud plastikaatkotid, jääne valgus, konkreetne muusika — see kõik jättis unustamatu mulje. On möödunud pool aastat, aga siinamaani jagub ainet mõtisklusteks, isegi filosoofilisteks. See paradoksaalselt ebaliteratuurne «Kalevala» oli tõeline teater Artaud' mõttes, esimene selline, mis mulle mõjus.

Kas ta «sisu» jäi mulle saladuseks?

Toon meelega sisse sõna, mida André Müller ja Peter Hacks on hukkamõistvalt kasutanud (Hacks: Saladus on laiskade vastuolu).

Pean tunnistama, et mind isiklikult ei huvita saladuste paljastamine. Tean, et ühiskonnas on terve armee isikuid,

kes niisuguse paljastamise eest palka saavad; nad pärinevad erinevatest klassidest ja sotsiaalsetest mõtteviisidest. Mõned elavadki UFO-de, nõidade, dadaismi ja muu jampsi kritiseerimisest. Ilmselt on tegemist teatud inimtüübiga. Ma ei saa aru nende tegevuse mõttest, kuid igal juhul on see antihumaanne. Nad eitavad mängu, ja neil puudub huumor. Kui neile öelda, et inimene võib järgmises elus sündida kassina, siis ei muigana nad üldse, vaid asuvad otsima teaduslikke vastuargumente. Kuid ärme sellistest inimestest enam räägime. Nad räägivad isegi väga palju.

Naaseme teatri juurde.

Minu põlgus paljastuste vastu ei laiene André Mülleri «saladusteta Hamletile».¹ «Hamletit» oma suva järgi ümber jutustades lisab ta omalt poolt palju võimalvat ja vajalikku, intrigeerivat segadust. Tal ei õnnestu teost igavaks teha. Ta pole tegelikult vulgaarsotsioloog. Ja kui Müller tõesti räägib «Hamletit» puhul «kõikide paranduste ebatäiuslikkusest», nagu resümeerib Hacks, siis kasutab sama Hacks samas lauses ka väljendit «inimhinge elevile ajama», mis rahuldab mind täiesti. Terminoloogia küsimus! Ilmselt mõtlengi ma saladuse all inimhinge elevile ajamist. Mitte aga filosoofilist või filoloogilist pudrutamist, mis tõesti tüütu ja üleaarne, kui tuleb rumala inimese suust või sulest.

Kas me hakkame täna jälle rääkima sellest, et teater ei alga ilmtingimata näidendist? Räägime küll, kuid mitte väga pikalt. Möödunud paar aastakümnet kord targemat, kord rumalamat diskussiooni on meile selgeks teinud, et sel vaidlusel pole erilist mõtet.

Vindunud kirjandusinesimesed ei tunista teatrit juba selle pärast, et ta on midagi muud kui kirjandus. On loomulik, et sügavalt ja kirglikult spetsialiseerunud inimene ei armasta «muud» või näeb igal pool ainult «seda». Ükskõik kui tolerantne ta ka ei püüaks olla, ei õnnestu tal võidelda kujunenud aitiudiga, et teater on koht, kus draamateoseid ette kantakse (loetakse).

Vindunud teatriinimene aga solvub, kui iseseisvat teatripoeesiat ei peeta millekski. Ta ju teab ajaloo, et teater on

laiem mõiste kui kirjandus, et kirjandus võib teatrisse kuuluda ja mitte kuuluda. Ka tema on spetsialiseerunud ega oska hinnata kirjandusinesimese purismi. Nii on need vaidlused enamasti viljatud. Vastased ei saa teineteisest niikuinii aru. Nad püüavad see-eest aga tungida teineteise alale ja seal sporaadiliselt midagi ette võtta. Kuid tõelist mõistmist ei tule.

Mõlema poole meelissõnaks on viimasel ajal olnud «analüüs». Mõned arvustust lugedes ei kohta muud kui analüüsi. Mõni etendus jätab mulje, et proovisaa lis muud polegi tehtud, kui analüüsitud: nii selge ja loetav on kõik. Kuid analüüs näib taanduvat vaid kirjandusteoste analüüsile. Mõlemal juhul. Püütakse «teda» meeleheitlikult lahti mõtestada ja mõista. Lavale vahel isegi ei vaadata.

Üks viimase aja näide: «Kummituste analüüsijad ei pannud isegi tähele, et tekstis on tehtud kärpeid. Nad analüüsisid vaid enda väljamõeldud tükki».²

Kuid miks alati see meeleheitlik analüüs? Miks painajalikud katsed otsida sündmusi, tegevusi ja kontrategevusi? Miks ainult analüüsiga peab aru saama, mis toimub?³ Miks mitte olla «elevil» (s. o. avatud) hingega? Ütleb ju Hackski: «Mülleri meetod «Hamletit» mõista on see, et ta on «Hamletit» lugenud. Ta ei ütle: ma interpreteerin «Hamletit» nii ja naa, ta ütleb: see ja too on seal kirjas.» Miks ei võiks teatri kriitik jälgida, mis laval toimub? Ta «võiks olla «Hamletit» vaadanud». Ja siis tahtmise korral kirjeldada seda, mis ta on näinud. Miks otsida pidevalt tagamõtteid? Ü. Matjus on vist öelnud: mis on etenduse taga — selle taga on lava telliskivist tagasein! See ja too on seal, laval.

(Iseasi, kuidas ja kas kirjeldada. Teatrisemiootikud pole siiaaani saavutanud vähimatki üksmeelt, mis ikkagi on etenduse segment, tema aatom, kvark, foneem. On pakutud (näiteks): tegelaskuju, misantsteen, situatsioon, etendus tervikuna, repliik, žest. Või siis Ruffini: on

² Vt P. Pedmanson. Kujundusest ja kujutlusest. «Edasi» 26. X 1985, L. Priimägi. Segadusest pastoriga. «Edasi» 26. X ja 2. XI 1985, P. Pedmanson. «Kummitused» kummitavad ikka. «Edasi» 25. I 1986.

³ Siin on lavastaja M. Unt ilmselt puudutatud M. Visnapi artiklist «Kes kellele liiga teeb?». Vt «Teater. Muusika. Kino» 1986, nr 4. — Toim.

¹ Vt «Edasi», 20. III 1986 — 25. IV 1986.

segni partiali (osamärgid) ja *segni globali*, kusjuures viimased koosnevad esimestest. Jne. Jne. Kuid ilmselt on asi lihtsalt selles, et teater ammutab oma märgid nii paljudest erinevatest närgisüsteemidest (jadadest) korraga, et homogeenseid ühikuid on üldse raske leida. Ega ilmaasjata ei nimetata etenduse ühiku probleemi teatrisemiootika «tarkade kiviks». Aga kuidas sa ilma ühikuta teaduslikult kirjeldad?! Samal ajal tekib küsimus: kas ongi diskreetsus teatrile omane? Jah, meie kõne on diskreetne. Ent V. Nalimov meenutab oma raamatus «Вероятностная модель языка» lemmure, kelle kõne olevat vulisenud nagu oja. Küllap siis kauge mälestus kunagise kontinuaalse kommunikatsiooni ajast. See paralleel meeldis mulle. Eks ole lemmuurid ju vanade roomlaste matmata surnud. Ja mis on muud ka Ibseni tegelesed? Ka nemad ei saa rahu, kipuvad aina lavale. Igal juhul jätab etenduse teaduslik deskriptsioon oma *p r a e g u s e l* tasemel enamasti kaunis abitu mulje. Ta pakub ehk ainult mingit sekundaarset huvi, mis muidugi sellise sekundaarse asja nagu kirjeldus juures oma-moodi loomulik. Vähemalt seni, kuni me ei tea, kuidas teatrikujundi dekodeerimine vaataja puhul üldse toimub — ja kui teadlik saab see olla —, (rääkimata sellest, kas kood ise on tekkinud teadlikult või alateadlikult!)

Niisiis: etendust vastu võtta! Just nimelt. Ma ei kasuta seda sõna metafoorses või tundelises tähenduses. Raamatut saab lugeda, aga teatri puhul töötavad ju mitmed (tegelikult kõik) meeled ja nende ühistegevust võikski nimetada lihtsalt vastuvõtuks (*audience*).

Võtta teda vastu, nagu ta on. Mitte meeleehtlikult interpreteerida! Vaadata, mis teatritekst pakub. [Kõrvalmärkuseks: jääb mulje, et alles nüüd on kõigi kriitikuteni tegelikult jõudnud too omaaegne kemplemine näidendi interpreteerimise (ümbertegemise, kontseptsiooni, aktualiseerimise) üle; nüüd on nad hakanud äkki vist arvama, et iga lavastaja peab oma eesmärgiks tükile mingi uue mõtte andmist!] Parimad arvustajad omal ajal seda vist ei uskunud. Nii rääkisid ainult vindunud konservatiivid. Nüüd on kontseptsiooni mõiste

jõudnud kõigini! Peetakse justkui loomulikuks, et lavastaja-isemõtletaja tahab filosoof Ibseniga rinda pista. Tõesti, miks siis võetakse tükk muidu ette? Nii võib tunduda küll.

Paraku on asi hoopis muus ja see teeb vaidluse lootusetuks.

Kirjandusinimesed (ja meie teatrikriitikud on enamasti just nende hulgas) ei tunnista tegelikult Inimese ja tema Ruumi (tema näo, tema keha jne) immanentset poeesiat (ja poetikat).⁴ Ühelt poolt puudub neil vist vastav meel. Nad võivad pingutada, aga nad ei saa ikkagi aru, mis tähendab kas või näiteks valgusvihus keerlev tolmukübe (õhupall, mängulennuk jne). Või liikumatu inimnägu aknal. Parimal juhul võivad nad ehk püüda leida sellele mingisuguseid tagamõtteid. Aga see on kõik.

Teiselt poolt on tegemist kirjanduse ja kirjandusinimeste loomuliku ning kultiveeritud ülbusega. Sõna hinnatakse, inimest mitte. Ollakse veendunud, et sõnakunst on kõrgeim, klounaad aga madalaim. Võib-olla on see tõesti nii, aga eks klounid mõtle vastupidi, ja miks peaks neid ümber veenma?

Vaevalt õnnestub loota kokkusaamist. Ja lõpetame selle jutu?

Ei, jätkame, sest nägin Hermaküla lavastatud etenduses peaaegu täiuslikku teatrit, ehkki ma ei taha teda analüüsida. Igal juhul mitte täna.

Kõigepealt oli juba lavaruum täiuslik, olles tehtud võimalikult lihtsate vahenditega (kunstnik Vadim Fomitšev). Kahekordsed seinad, välimistes veel ukсед võib-olla kolmandasse ruumi. See meenutas tuba, kuid võimaldas väga palju käia ja hulkuda mööda tuba ja seinataguseid. Alguses häälitises ja hulkuski Klenskaja. Ta kasutas vahendeid, mis tekitasid kõhedust, aga ta tegi seda vabalt ja julgelt. Pole ammu näinud nii iseäralikku inimest nagu seekordse etenduse Klenskaja. Aga kokku mõjus see ka elulähedaselt. Küllap seetõttu, et mäng on hea. Seda näeb viimasel ajal harva, et mäng on hea. Mängitakse küll väga hästi sündmusi, tegevust ja ana-

⁴ Poesia mõiste on üldse laiem. Tsiteerime Vilen Künnaput («Looming» 1986, nr 4): «Ja üldse pole millelgi erilist autonoomiat. Püüa sa kinni, mis on meile olulise, kas maja, sõna, puudutus, kellahelin, UFO või tuules lehviv lipp. Kõik põimub omavahel kokku, voolab meist läbi...» — M. U.



E. Vetemaa «Tuul Olümposelt tuhka tõi» TRA Draamateatris. Lavastaja Evald Hermaküla, kunstnik Vadim Fomitšev. Esietendus 2. märtsil 1986. Klaus — Sulev Teppart, Ines — Maria Klenskaja.

lүүsi, kuid mäng ise jääb ära. Igav hakkab. Siin ei hakanud minul küll kordagi igav. Tundsin, et mu organism võtab etendust tervikuna vastu: süda hakkab peksma, vererõhk tõuseb. Samal ajal ütlesin endale: see on elegantne. See on ilus. Kas see oli mitmetasemeline vastuvõtt? Minu jaoks oli ja mulle see meeldis.

Siis tuli Teppart, juuksed sassis ja prillid ees. Kurat teab, mis asja ta ajas. Nimetas vähetuntud rohtude nimesid, kukkus. Ometi tuli mulle kohe meelde üks noor teadlane, kes on andekas, rikas ja väga vabameelne. Teppart oli selle mehe moodi. Too teadlane oli mulle ennegi saladuseks, vabandust, ajas mu hinge elevile, nüüd hakkas sedasama tegema ka Teppart. Siis suur dialoog lahtiriie-tumisega. Kes riietuks meie eesti laval tänapäeval niiviisi lahti, nii vaimukalt ja elegantset? Ja ometi tegi seda Tõnu Mikiver, kes on oma senistes rollides

olnud ikka veidi häbelik ja tagasihoidlik. Ja nüüd — just nimelt tema!

Järgmisena tuli Aksel Orav. Võis aimata, et ees seisab tüki igavam koht, sest kindlasti hakkab spordijuht dopingukasutamist varjama ja samal ajal varjatult kaitsma. Ei saa ju spordijuht oodata dopingute avalikku heakskiitmist! Juhtuski nii, nagu ma arvasin, aga isegi see oli huvitav. Orav rääkis ja rääkis, aga seda oli huvitav kuulata. Jällegi — sest ta mängis hästi, oli vaba. Stseenid tegi veel huvitavamaks Carmen Uibokant, kes laval niisama ringi hulkus. Võis arvata, et ta pürgib sporti, nagu arvas ka Tõnu Karro «Sirbis ja Vasaras». Tõenäoline, tal oli ju spordidresski. Aga peale selle ta vahtis väga huvitavalt, ilmus kord siit, kord sealt, tahtis nagu midagi öelda, aga ei öelnud, jälgis Klenskajat suure huviga, kviteeris heasüdamliku naeratusega. See kõik sobis osasse väga hästi.



«Tuul Olümposelt tuhka tõi». Martin — Tõnu Mikiver, Klaus — Sulev Teppart.

Pärast on suurejooneline stseen abielupaari vahel (M. Klenskaja—T. Mikiver), milles oli head balansseerimist kõrge tragöödia ja paroodia piiril. Stseen jättis mulje, et armastajate lahkumine, üldse armastuse purunemine on komplitseeritud ja küllaltki valuline protsess. Elasime kaasa agooniale, mis külgnes agooniapäevaga. Ei tahtnud küsida, et kes on süüdi või kes kellega magas. Ilma analüüsitagi sai katarsise. Tekkisid hirm ja kaastunne, õnnestus end identifitseerida tegelastega. Sa armusid näitlejatesse.

66 Mis te veel tahate?

Ja siis, pärast veidi küll pretensioonikat muusikateost, suurepärase finaali. Etendus ja mitteetendus korruga. Lausa unistus! Ühine puhastus probleemidest ja ängist, seekord kõik koos, ka saal kaasa haaratud. Ei raskemeelsust ega vaimunärimist! Tõeline vabaduse tunne. Ja tunne, et teater on siiski meeldiv koht. Teda tahaks vahel veel külastada. Kas seda on vähe?

Ja olgu lisatud, et kahtlus dopingute suhtes kasvas!

Ja päris lõpetuseks tsitaat Hermakülalt, tema Brooki-elamuse kirjeldusest.

«Ma osalesin ka — öieti mu king. Garcia — Alain Maratrat tõmbas selle mu jalast ära — vihje osa võtmaks orgiast kõrtsis. Kahtlemata oli see suur hetk. Kes austet lugejaist on osalenud Pariisi Rahvuskooperi ja Rahvusvahelise Teatrikeskuse ühistöös?» (TMK 1984, nr 3.)

Ka minul oli suur hetk. Ma osalesin! Istusin esireas ja Tõnu Mikiver pakkus mulle kohvi. Sooviksin lõpuks, et kõik tõelised teatrisõbrad osaleksid Tallinna Draamateatri uues heas töös.



«Tuul Olümposelt tuhka tõi». Ines — Maria Klenskaja, Martin — Tõnu Mikiver, Ülepalu — Aksel Orav.
G. Vaidla fotod

SÕBRANNA KOORIB SÕBRANNA NAHA

MIHKEL TIKS

Näidendi eessõna (lavastuse järelsõna) teeb kunsti ja elu vahekorrad käesoleva loo suhtes selgeks: sportlased nii ei räägi, ei mõtle, ei ela. Olgu ametlike valedega kuidas on, sportlaste omavahelistes suhetes on säilinud kõigele vaatamata mingi eetika. Nimelt seal veel. *Conditio, sine qua non*. Seda on tunda isegi Inese ja Urve traagilises telefonikõnes. Elu on julm, me võiksimme olla sõbrannad, olemegi võib-olla, kõigele vaatamata. Tsunftivaim elab veel. Relvavendluse side on tugevam muust.

Ühiskond hindab isiksust, inimese sotsiaalset kvaliteeti. On väga palju inimesi, kelle kaasasündinud eeldused lubavad saavutada ühiskondlikku tunnustust just spordis. Ja hea, et see võimalus on olemas. Vähemasti kuni saavutamist, eneseteostust, võitlust väärtuseks peetakse ja inimest vastavalt kasvatatakse. Kõik skolastilised arutlused spordi ühekülgse, vaimsusetuse, kahjulikkuse jne üle heidab Ines (Maria Klenskaja) kõrvale. Toogu tuul pealegi tuhka, aga ta

puhub ikkagi Olümposelt! (Kuigi eten-duse loojad vaataja südant kõigi nende küsimustega kriibivad.) Inimene leiab end ühel heal päeval siit ilmast koos vajadusega saada isiksuseks. Eesmärgid ja vahendid jäävad tema valida, kuid ühiskonna materiaalne ja vaimne heak-skiit tuleb ära teenida.

Inese mänguruum on üsna piiratud tema päritolu ja ümbrusega. V. Fomitševi lavakujundus jätab talle küll mit-meid käike ja väljapääse, luues illusiooni võimaluste paljususest. Kuid kõik teed toovad Inese iseenda ja oma põhiküsi-muse juurde tagasi. Ka kõrvaklappide uhkav eksistentsiaalne «musa» ei too lee-vendust. Suurvaimude surelikkus tooni-tab veelgi enam vajadust end maksma panna siin ja nüüd. Ines ongi oma otsuse juba teinud: «hermafrodiit» Urve tuleb teelt kõrvaldada. Santažeeriv telefoni-kõne spordikomiteesse peaks vallandama vajaliku ahelreaktsiooni. Kogu etenduse kulg ongi öieti Inese teo tagajärgede samahaaval avalikuks tulemine, millest

näidend oma pinge ammutab. Urve «disklahvi» ootus õigustab Inese ülimateks ekvaliteeritust. Ka mees, kes dopinguasja avastab, bioloogiadoktor Klaus (Sulev Teppart), on veidra käitumisega. Oma ala spetsialist, ja ühtlasi kõigest toimuvast kõrval ja üle. Lavatemperatuur ületab eesti keskmise. Ka rahulik ja ennast hästi sisse seadnud treener Martin (Tõnu Mikiver) kistakse mängu kaasa.

Näitlejad serveerivad oma tegelaskujud mõnusa kõrvalmuigega. Etenduse algustonaalsuse ehmatuse — «jälle hakatakse sportlasi mõnitama!» — läks peatselt üle. Sellised me oleme: kehvast seisusest on nali ja mäng ainsad, mis vee peal hoiavad. Ega see, et kusagil vaevleb kassiahastuses narkomaan Urve, eriti kedagi morjenda. Kannatused on kusagil seal, meie jälle elame siin. Paha tuleb igal juhul varjata, kui ei taha, et su oma käsi halvasti käib. Hea nägu halva mängu juures. Alternatiiv tähendaks ju kõigest sellest loobumist, mille nimel ja heaks seni on elatud. Kõik nad on valiku ees, teadlikud olukorrast, ja kõik nad valivad elu. Inese sensuaalne künism, Klausil välise ekstsentrilisuse varjus peituv teadlase külm ükskõiksus, treener Martini osavad enesepetted, seltsimees Ülepalu (Aksel Orav) verrekasvanud demagoogia — meelde tuleb svenvoorelik teema variatsioonidega. Küll tahaks, et Vetemaa nähtuste (tagajärgede) säravalt eksponeerimiselt läheks ja sasiks sama elegantselt pihku nende sotsiaalsed juured. Või ei ole see kunsti asi?

Nad mängivad laval neljakordset mängu. Nii näitlejad kui ka nende loodud tegelased on oma rollis ja ühtlasi vaatavad endale kõrvalt. Mängitsevad, muigavad, elades samal ajal oma saatust läbi. Arenenud eneseteadvus. Eneseiroonia ja künism on ka meie aja märgid. Paljuteadev muie asjassepühitsetute näol. Aga ega ühelegi neist tegelastest nõu ei oskaks anda. Ära võta mürki? Ära varja patte? Ära šantažeeri? Ära demagoogitse? Ära peta ennast? Uued tänapäeva kümme käsku? Ei tea, kuhu neid täites elama peaks minema. Hea, et EKP KK kultuuriosakond toetas nii julma ja ausa näitemängu lavastamist. Lokaalne looke ühe eesti sporditüdrukuga kätkeb endas küsimuste küsimust. Küsimust kompromissist oma südame t u n n i s t u s e g a. Mis sest, et üleliidulised võistlused kahanesis vabariiklikeks, vabariigi spordikomitee rajooni omaks. Ega kunst ei hooli välistest mas-
taapidest.

Lavastus on kantud kerguse, mäng-

leva teatraalsuse vaimust, mis oli ise-loomulik Hermakülale endale «Prohvet Maltsvetiski». Et lavastaja nüüd juba suuremat truppi sellega nakatada suutis, andis sümfaatse vahelduse eesti raskepärasele näitemängule. Neil inimestel on hea selles etenduses kaasa teha ja nad ei häbene seda välja näidata. Kokku sai mõjuv lugu publikule, mõtlemapanev spordimaailmale, õpetlik näitekirjanduse ja teatri asjadele lähemalseisjale. Dramaturgi teatrivaist, lavastaja stiilitunne ja näitlejate sarm transformeerisid tüki-
kese võõrelu ehedaks kunstitööks.

Esimese rahvusooperi tulek meie lavale

AVO HIRVESOO

Meie muusikaajaloo seni ilmunud väljaanded on üksmeelsed esimeseks ooperiks tituleerima E. Aava «Vikerlasi». Kõike mis on loodud enne seda (s. o 1928. aastat), nimetatakse vaid katsetuseks, seega siis ka ebaõnnestunuks.

Mis siis ikka! Niigi võis juhtuda! Ja küllap juhtub edaspidigi!

Juba 1908. aastal kirjutas R. Kull, tookord veel Peterburi konservatooriumi õpilane: «Ooperi põllul ei ole meil midagi kiiduväärt... Neid võib ainult sellepärast nimetada, et rahvast nendega on tutvustatud ja et teada oleks, mis üleüldse ooperi katseteks on tehtud. Need on nimelt: M. Hermanni «Murueide tütar», Dr. Hermanni «Uku ja Vanemuine» ja A. Lemba «Lembitu tütar», millest võrdlemisi viimast katset kõige paremaks võib lugeda (minu sõrendus — A. H.)...» («Peterburi Teataja» 14. XI 1908.)

Pangem tähele! Kaks eespool nimetatut ei tule seega kõne allagi, viimane on aga «kõige parem», st suhteliselt parem. Tähendab: teos vääraks justkui tähelepanu! ...

Mida me siis öieti «Lembitu tütrest» seni teadsime? Reastagem mõningaid allikaid.

Esmakordselt mainib ajakirjanduses ooperit 1907. aastal R. Tobias: «Niikaua, kui meil veel omast lihast ja verest ooperit ja suuremaid kooritöösid ei olnud, pidime niisuguste magushapude võõrast maiku toodetega, nagu näit. «Kornwille kellad» ja Rombergi «Kellalaul» leppima. See saab nüüd ehk pea teiseks muutuma, ja need kellukeste kõlinald muutuvad legendaks. Nimelt võime vist juba tuleval sügisel esimest puhastverd Eesti ooperit «Vanemuise» näitelaval tervitama minna; niipalju kui meil tuttav on, nimetatakse seda tööd «Lembitu tütar»; O. Mägi sõnad, noorema Lemba muusika. Tuleb siis idapoolt Peterburist: «ex oriente lux». Ka meie kunsti võõras-

laps, ballett tuleb kaasaaitama; kardame aga väga, et sellelt siin passi nõudma hakatakse ja viimati vangitapiga tagasi saadetakse... Noh, igatahes maksab siis vist kõigil «Vanemuisesse» minna.» («Postimees» 19. VI 1907.)

Mis mõistukõne? Millele Tobias vihjab?

Kas sellele, et Tartu eesti seltskond on kihistumas kildkondadeks ning raskusi võib tekkida sellel pinnal? Või muretseb ta vaid balleti pärast (kirjavahemärke nihutades võib sellinegi mulje jääda)? Või mõtleb ta mingitele üldistele langustendentsidele ning neist tulevatele «ähvardavatele» tagajärgedele: «Kuna meie rahva muusikaelus praegu lagunemise ajajärk käes on ja maal igalpool endistel parematel aegadel külvatud seeme hukka minemas on...» («Elu» 22. IV 1908)? Ehk on temani jõudnud mingid kuuldused Peterburist, midagi kompromiteerivat A. Lemba kohta? Või on ta koguni ise haaratud kadedate kaasmaalaste tolmutavast «pirinast», sest ühel «õigel eesti mehel» on ju ikka olnud raske teise edu puhul rahulikuks jääda? Aga Lembal läks tõepoolest hästi...

Ta oli juba ammu õppeasutuse priim, ja viimasel kursusel sama hästi ka oma õppeklassiga õppejõud (ta õpetaja prof V. Tolstov oli just surnud ning kogu eriklaveri klass usaldati A. Lemba hoolde). Ta esimesi teoseid saatis menu: I klaverikontserti kiitis oma erakirjas N. Rimski-Korsakovile A. Glazunov juba 1905. aasta suvel; teose esiettekanne 1906. aastal Pavlovskis oli edukas ja helilooja I. Ratsinski laskis selle veel samal aastal oma kulu ja kirjadega Johanson kirjastuses ära trükkida. Tunustavaid arvustusi sai ka pianist Lemba, eriti pärast esinemist nn «Õueorkestri Schumanni-hommikul» 2. XII 1906 (esitas «Sümfoonilised etüüdid» ja osales Klaverikvartetis *Es-duur*. (Vt «Русская музыкальная газета» 1906, 69

nr 50, lk 1205). Ja lõpuks ei kuulu vaidlustamisele ka fakt, et A. Lemba oli nii 1908. aasta (s. o 43. lennu), kui kogu Peterburi konservatooriumi ajaloo parim lõpetaja (ei enne ega hiljem saanud keegi kõrgemaid autasusid!). Tõestusmaterjali noore A. Lemba nende aastate edukusest jätkuks terveks peatükiks. Lisada tuleks ehk veel vaid seda, et sugugi väheolulist osa ei mänginud ka tema isiku väline sarm ja kombed, ühesõnaga kogu senine «lastetuba». Kõigist tema iseloomujoontest aga mainitakse kõige enne tagasihoidlikkust. Nii kujunebki üsna veenev pilt A. Lembast kui keskmisest märksa kõrgema tasemega isikust kogu tolleaegse Peterburi kultuuripildis.

Tõsi! Oli nurinaid, et A. Lemba justkui eemaldunuks eesti seltskonnast (eesti seltsed oli siis Peterburis palju ja eestlaskond ise ulatus siin mõningatel andmetel juba 50 000). Et sellele vastata, peame selgitama, milline oli pealinna eestlastest vähemusrahvuse kultuuriharastus. Seltsielu oli tõepoolest elav, harastusi aga vähe: peamiselt näitemäng ja koorilaul. Eesti Jaani kiriku rüpes veel ka orelikontserdid. Need pole aga kunagi olnud A. Lemba alad. Arvukate eestlastest muusikaõppijate-interpretide esinemisi seltside lavadel tuli ette harva ja sedagi segakavade üksikute numbritena. Viimaste seas aga kohtame mõnelgi korral A. Lemba nime. J. Aaviku andmetest teame, et A. Lemba juba «... 13-aastasena esines esimest korda Peterburi Heategevate Seltsi piduõhtul Pavlova saalis ja astus järgmisel aastal Peterburi konservatooriumi tolleaegse kuulsa professori van Arck'i klaveriklassi». («Päevaleht» 20. X 1928.) Nii mõnigi kord kohtame teda siin kontsertmeistrina ja lõpuks isegi koorijuhina (!): «Segakoori laulu harjutused (ooperi tarbeks) on igal reedel kell 1/2 9 õhtul h-de Lemba ja Martini juhatusel. Uusi lauljaid võetakse vastu.» («Peterburi Teataja» 17. X 1908.) Aga nende aastate tooniandvamad koorijuhid Peterburi seltskonnas olid eeskätt M. Lüdigi ja P. Penna. Eriti aktiivne oli Lüdigi, küllap ka mitmekülgsem, ning samal ajal subjektiivsemgi...

Kuid mingem nüüd edasi ooperiloojal!

Teine teade ooperist pärineb taas 70 R. Tobiaselt: «Hiljuti tõime sõnumi, et

esimene Eesti oper juba sündinud on ja meie pea ehk teda kuulda saame; nüüd kuulduv aga kahjuks, et väliste takistuste tõttu «Lembitu tütre» ettekan dega veel natukene kannatama peame.» («Elu» 26. IX 1907.)

Kolmas info viitab Peterburile: «Esimene eluavalendusena tõi värske Peterburi «Eesti Naisühisus» publiku ette esimese Eesti ooperi «Lembitu tütar». Muusika Ar. Lemba, libretto O. Mäggi.» («Elu» 8. I 1908.) Täpsemalt, millal, kus ja kelle esituses, sellest paraku vaikitakse.

Järgmine teade räägib juba kordusetendusest: ««Eesti Üliõpilaste Selts» ja «Eesti Häätegev Naisühisus» Peterburis korraldavad 9. märtsil kahe eestikeelse ooperi Mascagni «Cavaleria rusticana» ja A. Lemba «Lembitu tütre» etenduse.» («Elu» 18. II 1908.) Ja mõne aja pärast leiame lehest ka ooperisündmuse täielikuma kuulutuse («Elu» 6. III 1908).

Kuna kodu-Eesti ajalehtede juurest nähtavasti «kirjamehi» sellel etendusel polnud, ei kajastu see sündmus ka kriitikas. Peterburis aga tol ajal eestikeelseid lehti veel ei ilmunud. Küll aga hakkavad ilmuma «Vanemuises» toimuva etenduse eelteated (esimene ajalehes «Elu» 18. IV 1908).

Edasi täpsustab Tartu perioodika üksikasju ja tutvustab ka ooperi sisu: ««Lembitu tütar» on algupäralise esimese Eesti ooperi nimi, mida tuleval laupäeval ja pühapäeval, 26. ja 27. aprillil, «Vanemuise» muusika osakonna orkestri ja koori poolt hr. S. Lindpere juhatusel «Vanemuises» ette kantakse. Ooperi sisu on Eesti ajaloost võetud ja sündmustik jaguneb kahte osasse, enne ja pärast Paala lahingut, kus Lembit langeb ja Eesti vabaduse päike looja läheb...»

Ooperi looja on helilooja Artur Lemba, klaverikunstniku Theodor Lemba noorem vend. Sõnad on libreto jaoks O. Mägi kirjutanud.

Eesti esimene ooper kanti juba Peterburis hää mõjuga ette ja tema etendus «Vanemuises» huvitab vististi kui esimene iseseisev samm ooperis.» («Elu» 19. IV 1908.)

«Operi «Lembitu tütar» soovitusel laupäevases lehes on meile õienduseks juurde lisada, et kunstnik Arthur Lemba oma operit ise juhutama tuleb ja juba nendel päevadel meie linna jõuab.» («Elu» 21. IV.)

Päev-päevalt täpsustuvad ka kahe autoriõhtu kava ja osalised: «I osas Avamäng ja Klaverikontsert G-duur; II osas ooper «Lembitu tütar»: Lembit (bass) ***; Lembitu tütar (sopran) pr. L. Hellat-Lemba; Rüütel (tenor) hr. A. Lukke; Araandja (bariton) ***; Eesti rahvas, Saksa rüütliid, sõjamehed. Muusikajuht A. Lemba.» («Elu» 22. IV 1908.)

Sama päeva lehes tehakse ka väike tagasivaade kogu senisele eesti heliloomingule, loetletakse autoreid ja lisatakse: «Nende ritta astub nüüd... noor Arthur Lemba, ja kohe kolme suure tööga.» Ooperi kohta öeldakse, et see on «ihu meie ihust, veri meie verest. Selgetes, õigetes joontes, ilma venimisteta ja kõrvaliste tähtsusteta lühidalt ja vägevas rutulises tõusus läbiviidud». (-m-, «Elu» 22. IV 1908.)

Tunnustavate eelkirjutiste rida üha täieneb.

«Noor muusikamees Arthur Lemba, kes neil päevil siia tuleb, «Vanemuises» oma muusikatöösid juhatama, on neil päevil oma õppimise Peterburi konservatooriumis hiilgavalt lõpetanud ja nimelt on ta komponeerimise osakonna kuldauraha ja klaverimängimise esimese auhinna, kontserdi tiivklaveri saanud...» (lisaks veel ka suur hõbemedal klavererialal. Eksamid toimusid märtsis/aprillis, lõpuaktus oli 9. mail — A. H.)

«Pääviisid, mida helilooja oma töödes tarvitab, ei kanna esiotsa küll veel mitte seda iseäralist värvi, mis ühe helilooja töödele algupärasuse annab, — nad on üleüldist laadi, aga selle juures sedavõrd viisirikkad ja vahelduse võimulised, et nende järele otsustades meistri kujutuse võimu rikkuse kohta mingisugust kahtlust ei või olla...» («Elu» 24. IV 1908.)

«Arthur Lemba esimene eesti ooper... on oma muusikalise ühtluse ja kunstinõuete järele läbitöötamise poolest tõesti esimene sellesarnane töö meie muusika kirjanduses...»

... terve ooper on juba 1905. aastal kirjutatud, töö on ometi nii huvitav ja ühtlaselt läbitöötatud, et meie temas Arthur Lembat, kui heliloojat dramaatilise muusika põllul kõige paremast küljest tundma õpime.» («Elu» 25. IV 1908.)

Nii saabusid etenduste päevad. Võiks

eldada, et arvustusi tuli nüüd lausa kapaga. Aga nii see polnud. Esimene reaktsioon on lühike ja lakooniline: «... helitööde ettekandmisest... võeti väga elavalt osa. Laupäev oli saal ligikorda täis, pühapäev oli inimesi natukene vähem.» («Elu» 28. IV 1908.)

Järgmisel päeval hakkab ilmuma ka C. Hunniuse arvustus, milles on pikalt ning tunnustavalt räägitud Avamängust ja Klaverikontserdist. «Minul näitab A. Lemba kõige parem Eesti klaverimängija olevat, keda ma olen kuulnud, kelle ilus, väga edenenud tehnika laitmata heliridades (Passagen Werk) oma võidupühasid peab.» («Elu» 29. IV 1908.) Jätakuvalt kritiseerib aga C. Hunnius A. Haava laulusõnu ooperile (!? Varem on olnud juttu vaid O. Mägi libretost. — A. H.) ja soovib ka Lembal uurida rohkem Verdi, Wagneri jt partituure: «Ilma nende tööde üsna läbiuurimiseta ei saa rahvuslase ooperi muusikas mitte täiuse eesmärgile.» («Elu» 30. IV 1908.) Muus osas on aga arvustus väga tunnustav. Puudutamata jääb tal aga ooperi ettekandeline pool. Viimast seletab mõne päeva pärast C. Hunnius nii: «... arvustaja ainult noore helilooja töödest ja tema klaverimängust on kirjutada tahtnud. Meelega on ta helitööde ettekandmisest mööda läinud, sest need olivad nii rutuliselt ette valmistatud ja osalt asjaarmastajate hooles, et nii raske on validat arvustust tarvitada.» («Elu» 3. V 1908.) Viimane märkub on eriti oluline, kuna see informeerib meid sellest, et kõik Lemba-poolne (pianism ja looming ise) oli korras, st professionaalne; kõik «Vanemuise»-poolne (solistid, koor, orkester, lavastajatöö, mingil määral isegi libretto) jättis soovi, et oli ei midagi muud kui diletantlik...

Stopp! Kas tähendas see, et ooper kukkus neil õhtutel lihtsalt läbi?

Ehk sedagi, sest ta oli ju 1) «rutuliselt ette valmistatud» ja 2) «osalt asjaarmastajate hooles». Ja miks ainult «osalt»? Kas poleks täpsem öelda: «suuremalt osalt».

Kui kogu autoriõhtu tegelaskonda vaadata, olid neist professionaalid vaid Ludmilla Hellat-Lemba (Aino osatäitja), kogu ettevalmistustöös osalenud Samuel Lindpere (kes kindlasti juhatas orkestrit ka klaverikontserdi esituse ajal) ja Artur

Lemba ise (pianistina ja dirigendina). Oma 1954. aastal kirjutatud mälestustes ütleb A. Lemba, et nii Peterburis kui ka Tartus juhatas ta «Lembitu tütre» etendusi ise. Aga kui suur sai autori osa ülepäe kogu ettevalmistusloos olla?

Lemba pidi Tartusse jõudma viimasel hetkel, kuna oli seotud eksamitega Peterburi konservatooriumis. Seda kinnitavad ka ajalehed, sest veel 24. aprilli lehes öeldakse sõnaselgelt: «... kes neil päevil siia tuleb...» Oletagem, et ta saabus juba lehe ilmumise päeval ja sai ka kohe proovi teha (proov nr 1). Siis toimus proov nr 2 25. aprillil, proov nr 3 26. aprilli hommikul, ja ongi kõik, sest edasi tuli juba õhtune etendus! Kui küsida, milline tänapäeva dirigent või pianist tuleks toime samaaegselt nii kontserdi kui ka udisooperi esmaesitusel 3 prooviga (aga neid võis olla ka 2 või koguni 1)? Keegi ei läheks seda teed, pealegi asjaarmastajatest kollektiividega. Oli see siis avantürism?

Artur Lemba oli tookord kahekümne kahe aastane ja seni igati edukas. Liikudes Peterburi professionaalide ringis, ei võinud ta mõistagi ette kujutada, misugused lood ootavad teda Tartus (ta polnud siin varem käinud). Aga siin ju polnudki õieti kellegagi ooperit teha. Ooperi neljast peaosalisest teame vaid kahte, sh teise (tenori) nimi (A. Lukke) ei ütle meile tänapäeval midagi — nagu rätsepmeistrist bassi (Luts) — me ei tunne selliseid lauljaid! Bassi- ja baritonipartiide esitajate nimede asemele trükiti koguni tärnikesed. Tähendab, need olid piisavalt mittereklaamitavad. Kogu sellest loost saame teha vaid ühe järelduse: «Vanemuise» juhtkond tahtis küll ooperit esitada (võimalik, et kompensatsiooniks mullusele «Öömaja Granadas» — skandaalile), kujutamata endale ette, mida see kaasa toob. Püüti läbi ajada «odavamalt» ja soliste väljastpoolt ei kutsutud (peale Hellat-Lemba). Nii kujunes sellest pähkkel, mis jäi katki puremata. Ja nagu ikka sellistel puhkudel (veel nüüdki tuleb seda ette!), ei taha kumbki pool oma süüd tunnistada. Tavaliselt on halvemas olukorras autor kui üksikisik ja paremas teater kui kollektiiv. Autori aadressil hakkavad levi- ma halvustavad jutud, peateemadeks «saamatus», «oskamatus», «sobimatus» jne. Veel 1960. aastal, tookordse Teatri-

ja Muusikamuuseumi töötajana, kuulsin selliseid vihjeid Lemba kohta (seoses ikka esikooperiga). Näe kui kaua võivad «legendid» elada!

Nüüd aga libreto juurde!

Kuidas ilmus O. Mägi kõrvale A. Haava nimi?

Seda, milline oli ooperi «Lembitu tütar» algtekst Otto Mägilt, me ei tea ega saagi vist teada. Just selle, Peterburi pangaametniku, seltskonnategelase ja asjaarmastajast tõlkija tekstiga esitati ooper esmakordselt Naisühisuses. Küllap oli tekstil aga midagi oluliselt viga, et Tartu etenduseks uued laulusõnad tuli tellida. See pidi sündima autori teadmisesel, võib-olla koguni tema tahtel¹. Need uued Anna Haava sõnad on säilinud trükituna, isegi kahes väljaandes. Millegipärast ei meenuta aga kirjalikud teatmeallikad A. Haaval sellise (üsna suure) töö olemasolugi. Kuna Lembat ooperi ettevalmistamise algstaadiumis Tartus ei olnud, pidi Haavaga suhtlema keegi teine. Aga kes siis? Tõenäoliselt võis selleks olla S. Lindpere, dirigent ja koorijuht. Ooperi partituur ja klaviir pidid varakult Tartus olema, teisiti polnuks eelproovidki mõeldavad. Keegi pidi ka poetessile ooperi stseen-stseenilt ette mängima, kui see sõnu seadis. Tol ajal meie kultuuriloos veel kirjanikest heliloojaid polnud.

Et seegi töö tulemusriikas polnud, näitas hiljutine katse mahutada A. Haava tekst säilinud partituuri. Mitmes lõigus see lausa ei klappinud. Või oli trükitud tekst vaid publiku jaoks ja noodid oli midagi muud? Seda me ei tea. A. Haava tekstiga noote pole samuti säilinud. Teame vaid, et seda kritiseeris C. Hunnius. Mis juhtus aga nootidega? Kas need hävisid mingis õnnetuses, või hävitas need autor ise — siis kui talle selgeks oli tehtud, kui ebaõnnestunud asi sai...

Aga selgeks tehti see üsna peal!

27. septembril 1908. aastal organiseeris Peterburi Eesti Noorsoo Seltsi Muusikaosakond (taas Pavlova saalis) sümfooniakontserdi, mida juhatas M. Lüdigi. Kavas olid M. Lüdigi, A. Kapi ja A. Läte teosed, viimaselt «Kalevala» avamäng. A. Lemba teoseid kavas polnud. Viimast kahetses ka sel puhul ilmunud üsna asja-

¹ Moningatel andmetel olevat autori volinikuna A. Haava poole pöördunud helilooja öde Ludmila Lemba.

tundlik arvustus, kus näiteks A. Läte avamängu kritiseeriti teravalt, A. Kapi süiti aga kiideti, peatähelepanu ent keskendati M. Lüdigi teostele: kolm osa 4-osalisest sümfoonilisest poeemist «Lembitu» ning aaria ooperist «Kalevi poeg ja Tuuslar». (Vt «Peterburi Teataja» 4. X 1908.) A. Lemba teoste väljajätmine sellest eestiainelisest kavast ei saanud olla juhuslik!

Kuid Peterburi ajalehel ei sobinud siiski A. Lemba ka lausa maha vaikida. Mõni päev hiljem ilmubki siis uus muusikaartikkel, mille alguses meenutatakse pikalt küll A. Lemba edukat muusikaõpingute finišit, kuid lisatakse: «Õppimise ajal juba hakkas ta komponeerima; kirjutas mõne romansi, komponeeris siis Venekeele sõnade järele väikese ooperi «Sabina», millele pärastpoole Eesti keele sõnad tehti ja «Lembitu tütar» nimeks anti. Viimase nime all kanti see möödäinud talvel kaks korda Peterburi Eesti Naisühisuse poolt ette, aga muusika ilmas ta tähelepanemist ei äratanud. Härra Lemba laskis oma töö siis ka paar korda Tartus «Vanemuises» ette kanda, milleks jällegi uued sõnad seipseti. Aga «Sabinast» ei võinud siiski «Lembitu tütar» saada, sest muusika ei lähe sõnades kokku. Lemba helitöö on klassikalise muusika laadi. Eesti rahvamuusikat tema ei tunne ja see, et helilooja eestlane on, ei tee tema tööd veel Eesti rahvuslikeks. «Lembitu tütre» muusika peaks aga tingimata Eesti laadiline olema. Seepärast ei või Lemba tööd mitte «esimeseks Eesti ooperiks» nimetada, nagu seda tehti. Klassikalise muusika laadi kannab ka Lemba järgmine helitöö «Pidulik ouvertura». («Peterburi Teataja» 10. X 1908.)

Hinnang missugune!

See artikkel autori allkirja ei kanna. Kuid pärast sama artikli teistkordset ilmumist «Postimehes» (15. XI 1908) on lisatud allkiri: M. Lüdigi. Viimane seisib sel ajal kõige lähemal nii Peterburi ajalehele kui ka kogu seltskonnale.

Niisiis põhjendab Lüdigi, miks Lemba ooperit ei tule hinnata ja avalikustab ka esmakordselt selle tekkeloo (muidugi puudulikult).

Nüüd siis ka sellest...

Alustagem Lemba enda mälestustega: «Klaverikontserdi järel ma kirjutasin ooperi Foethi süžeele «Sabina», mis aga

pea sai kohandatud (A. H.) teisele süžeele Eesti ainekse nimetuse all «Lembitu tütar». Libretto koostas Anna Haava. (Autor ei meenutagi millegipärast O. Mägi osa selles loos.) («Мои воспоминания» I. 1954, lk 19.) Samas saame teada ka veel, et Peterburis oli lavastajaks pr E. Lerchenbaum, Heategeva Ühingu esinaine (Peterburi lavastuse peaosataitjatest on teada veel ka L. Lemba — Aino, Theodor Lemba — Lembitu ja Franz Aslan — Rüütel.)

Niisiis on teose esikvariant «Sabina» ja loodud Aleksandr Foethi ainetel². Kuid kes koostas libreto? Kas Lemba ise? Ja kas sellegagi oli kõik korras (st teksti ja muusika sobivusega), sest «Sabinat» pole kunagi esitatud? Kuid teos on ikkagi olemas, vähemalt suure osas.

See on ka ainuke partituur, mis kogu ooperist üldse säilinud. Ja nagu selgus Lemba mälestustest, ei pandud uut süžeed ooperile mitte mehaaniliselt, vaid see sai «kohandatud», teisisõnu: ka muusikat tuli ümber teha.

Siinkohal pean nüüd küll avalikustama ühe enda «surmapatu», ikka samast 1960. aastast.

A. Lemba juubelinäitust tehes (õigemini seda ette valmistades) veetsin palju päevi maestro kodus ja sorteerisin ta arhiivi, et seda ära tuua Teatri- ja Muusikamuuseumi. Kui mu näppu sattusid 30. aastatel ilmunud kolm katkendit ooperist «Lembitu tütar», hakkasin kogu materjali leidmiseks vanameistrile peale käima. Oli ilmne, et see talle ei meeldinud: «see partituur on hävinud», «kaduma läinud», «see pole üldse oluline», «ei mäleta» jne. See «ei mäleta» manitses mind erilise valvsusele. Tegelikult ta pidi mäletama seda väga hästi. Ta mäletas kõike! Tuhanded fotod tema sadastest õpillastest said neil päevil dateeritud ja nimedega varustatud. Ta mälu oli hästi korrastatud minevikufaktideks. Ja oli hea, et ma ei uskunud...

Muidu avasin maestro laekaid-kappe vaid koos temaga. Kõik oligi juba avatud, ainult üks, vana diivani kast, oli veel jäänud: «Seal on mul vaid mittevajalik kolu ja praht.» Aga siiski sõandasin kord üksi olles sinnagi sisse piiluda — ja esimesena jäigi pihku «Sabina» parti-

² Libreto aluseks oli A. Foethi samanimeline poeem, mis oli ilmunud 1859. a ajakirjas «Русское слово». — A. H.

tuur. Kibekähku rändas see nüüd mu portfelli. Piilusid ja kobasid veel, aga käsikirju seal tõesti rohkem ei olnud. Ehtsa vargana lahkusin sel päeval Lemba korterist...

See oligi sama «Sabina» partituuri käsikirj, mis kogu ooperist üldse säilinud on, millel puudub aga algus. See partituur asubki Teatri- ja Muusikamuuseumis! Me ei saa kunagi teada, millega algas ooper «Sabina». Küll aga teame, millega algab «Lembitu tütar». Ilmselt asendas autor alguse ümbertöötamise käigus (vana aga hävitas), siis kui ta seda «kohendas» «Lembitu tütreks». Selleks alguseks on «Kevade laul», sama stseenike, mille A. Lemba koos kahe teise ooperikatkendiga laskis 30. aastatel ära trükkida koos «Aino aaria» ja «Hünusega». Kas ooperi eesti variandi muusikas oli ka teisi muudatusi, seda me kahjuks ei tea. Kuid vaevalt said need väga suured olla, pigem oli tegemist kupüüridega... Üeldu annabki meile suuremad õigused käsitleda teost enam «Lembitu tütre» kui «Sabinana».

Eespool toodud artiklist heideti autorile ette rahvuslikkuse puudumist muusikas. See on tõsine süüdistus! Kuid selle järgi toimides ei võiks me oma rahvusliku sümfonismi hulka arvata ka R. Tobiasi «Julius Caesarit», A. Kapi «Don Carlost»... — ühesõnaga peaaegu kõiki meie esimesi suuremaid muusikavorme, sh ka A. Lemba teisi teoseid. Ja kuivõrd mõiste «rahvuslik» sellel ajal üldse selge oli (ja kas ta seda nüüdki nii väga on)?! Ka Mart Saar oli siis veel lihtsalt «modernist» ja Heino Ellerist ei teatud heliloojana veel midagi! Aga just neile tavatseme omistada mõiste «rahvuslik» kogu sünniloo, mitte aga M. Lüdigi ja A. Kapile, kelle püüdlused jäid välisele pinnale. Aga A. Lembat kui veendunud internatsionalisti ei saanudki välised teed rahuldada, ja ainus kord, mil ta seda teed üritas käia, lõppes talle kurvalt (mõtlen ikka «Lembitu tütar»).

Kas toonane rünnak Lembale polnud ennatlik? Või koguni sihilik?

8. novembril 1908 tegi ulatusliku eesti muusikat käsitleva ülevaate samas «Nooresoo Seltsis» selle kõneõhtul Mihkel Lüdigi. Oma kõne esimeses pooles puudutas ta muusika üldküsimusi, teises aga kogu senist eesti heliloomingut. Nagu ajakirjanduses avaldatust selgub, nimetas ta

nii või teisiti kõiki seni loodud suuremaid teoseid (neid ju siis teab kui palju veel polnudki!), va A. Lemba sümfooniline looming (!). Küll aga keskendus kõneleja seniste muusikaliste lavateoste kriitikale, sh ka A. Lemba ooperile.

«Isäärani» valjult arvustas kõneleja Dr. Hermann tegevust Eesti muusikapöhlul, kes oskamatuse puudumise tõttu oma liiga labaste ja ilma vaimuta viisidega rahva hea maitse edenemist väga palju takistanud on...» («Peterburi Teataja» 14. XI 1908.)

See oli taktitu tegu! K. A. Hermann laulelduse «Uku ja Vanemuine» etendused Peterburis olid planeeritud järgmistele päevadele, so 9. ja 10. novembrile Mõisnike Seltsi saalis, juhatajaks A. Virkhaus. Eakale Hermannile oli kõne rängaks hooiks. Kuid sellest oli veel vähe! 21. XI 1908. a. «Peterburi Teataja» toob ära ka Hermann laulelduse esituse kriitika Lüdigi sulest: «Viimase tööga pealinna tulla ja seda veel nõrga asjaarmastajatega ette kanda, oli Hermann poolt suur eksisamm. Või tahtis ta oma tööd ainult harimata seltskonnale ette kanda?...» Naasnud Peterburist koju, K. A. Hermann suri...

Juba eespool mainitud kõnes said teravisi tunda ka M. Hermann ja A. Lemba lavatööd — viimast siiski diletantlikuks nimetamata. Kummaline kombinatsioon! Siduda ühte punkti asjaarmastajalik K. A. Hermann, koorijuhtorganist (ja veel daam!) M. Hermann ning igati kõrgprofessionaalne A. Lemba, et neid siis koos üle parda heita! Milleks oli seda kõike vaja?

Pangem tähele! Võitlus käis prioriteedi eest: kui Lemba ooperit esimeseks nimetada ei saa (sellistel ja teistel põhjustel), K. A. Hermann «Uku ja Vanemuine» ja M. Hermann «Murueide tütar» ei tule kõne allagi (diletantlikud!), tähendab, et esimene koht on ikka veel vakantne! Ja keegi pretendeerib sellele kohale. Kes siis? Vastusegi leiame ajalehest: «Hra. M. Lüdigi töötab juba kauemat aega ooperi «Kalevipoeg ja Tuuslar» kallal, mille libretto ta Kalevipoja lugulaulust kokku seadnud on. Ooper on nelja järguline ja töötab suurepäraline saada. Mõeldakse ka vene ja saksa keelset librettot valmistada. «Linda-aaria» uuest ooperist kantakse lähemal ajal Eesti piduõhtul juba ette. Nagu meie kuuleme, jõuda helilooja tööga

mõne kuu pärast lõpule.» («Peterburi Teataja» 14. IX 1908.) Nii et suurejooneline ettevõtmine! Aga...

See ooper ei valminud; peale nimetatud aaria teda pole õieti olemas olnudki — vaid paar visandit. Ka M. Lüdigi ise ei meenuta seda hiljem sõnagagi oma mälestusteraamatus, nagu ka kogu lugu Lemba ooperiga. Neid kumbagi justkui poleks olnudki, ehk kes vanu asju meenutab, sel... Kommentaarid on liigsed!

Lüdigi olematut ooperit aeg ei meenutanudki hiljem, küll aga Lemba ooperit, ja ikka halvustavalt. Lugu «Lembitu tütrest» meenutab paljuski lumepalli, mis kunagi veerema lastud. Veel sõjajärgsedki aastad suurendasid seda, kui lugeda ilmunud trükiseid või konservatooriumi lõpetajate diplomitöid. Keegi teost ei tundnud, kuni 1960. aasta septembrini see polnud kättesaadavgi. Kombokohased kivikesed ooperi kapsaaeda lendasid sellele vaatamata. Kas oleme rahvas, kes usub ja hoiab legende?! Vaid ühel juhul on teada asjalikum suhtumine teosesse: 1923. aastal, kui plaanitseti «Estonia» teatrimaja 10. aastapäeva pidustusi. J. Aavik tegi siis ettepaneku teos uuesti ja korralikult lavastada («Päevaleht», 20. X 1928). Aga sellestki ei tulnud midagi välja.

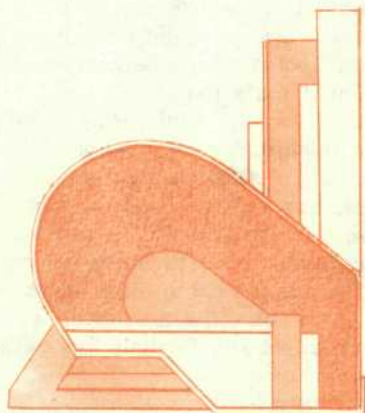
Kõigele vaatamata on aga A. Lemba ooper «Lembitu tütar» elus, ja nüüd, pärast P. Mägi ja E. Vetemaa tehtud piskosmeetikat, ka täie tervise juures.

Jutustatud ooperilugu toimus aastail, mil ka Juhan Liiv ohkas:

Oh sa unustud, oh sa põlatud,
oh sa meelega mahatallatud,
oh sa sapist ülekallatud,
oh sa eeslitest iia-tud — eesti kunst.

ÕNNITLEMINE!

13. august — IVI TIVIK,
Muusikakeskkooli viiulipe-
dagoog — 50
15. august — KALJU SAAREKE,
ballettmeister-lavastaja —
60
16. august — AIME LEIS-GARANCIS,
RAT «Estonia» balletirepe-
tiitor, Eesti NSV teeneline
kunstnik — 50
16. august — VEERA LUUR,
Pärnu Draamateatri kaua-
aegne töötaja — 75
20. august — INNA TAARNA-LÄNTS,
näitleja, TPedI näitejuhti-
mise eriala õppejõud — 60
23. august — VIRVE LIPPUS,
pianist ja pedagoog, TR
Konservatooriumi dotsent
— 60
25. august — AVO HINNO,
RAT «Vanemuise» ooperi-
solist — 50



Theodor Luts filmidokumentalistina Eestis

90 AASTAT SÜNNIST

VESTE PAAS

Nagu teisedki Eesti vanema põlve operaatorid, oli ka Theodor Luts (1896—1980) iseõppija. Et meie filmimeeste elukäikudest peaaegu puuduvad lähemad andmed, toome allpool väljavõtte Lutsu mälestustest, tema enda kirja pandud 1950. aastate lõpul. Lõigu pikkust õigustab ehk asjaolu, et see näitab, kui palju pealehakkamist, huvi ja ka saatuse kingitud loosiõnne pidi olema inimesel, kes kinematograafiliste traditsioonideta ja piiratud levivõimalustega maal astus filmitegija tundmatule rajale.

Luts kirjutab, et 1920. aastate algupoolel Eestis valmistatud mängufilmid, nagu «Mineviku varjud», «Esimese öö õigus»* jt «olid hoolega tehtud, aga nende peamiseks puuduseks oli just tehniline külg. Oli täiesti selge, et kui sel alal midagi tahtsin teha, pidid teadmised põhjalikumad olema. Oli tarvis minna välismaale seda ala õppima».

Pangalaen taskus ja puukast söögi- kraami täis, asus Luts koos abikaasaga teele Pariisi poole.

«Seal algas vaevaline filmiateljeede külastamine ja filmiinimestega kontakti loomine, lootuses kuhugi õppima pääseda. Aga varsti nägin, kui lootusetu oli mu vaev. Teame kõik, kui suletud on see nn. filmimaailm harilikule surelikule, seda enam, et mul ei olnud ühtki tutvust, soovitusi ega ka vastavaid rahasummasid välja panna.

Kuid siis tuli appi juhus, just nagu oleme harjunud neid nägema filmides: tutvusin ühe filmistuudio suletud värava ees, kus noruspäi seisin, väga sümpaatse härraga, kes tuli stuudiosse oma piibu järele, mille ta sinna oli unustanud. Ta alustas ise minuga juttu ja selgus, et ta oli filmioperaator venelane Toporkov, sel ajal Pariisis üks paremaid

ja tuntumaid. Ta oli just lõpetanud ülesvõtted suurfilmile «Michael Strogoff», mis tehti Jules Verne'i romaani «Tsaari kuller» järele /.../.

Toporkovil oli töös väike vaheaeg, sest järgmise filmiga «Casanova» pidi ta alustama kahe-kolme nädala pärast. Ta oli väga vastutulelik ja õpetas mulle sellel oma vabal ajal kõigepealt filmikaamera tähtsamaid saladusi ning andis igasuguseid näpunäiteid, mida algaja vajab. Et ta endale just uue filmikaamera oli ostnud, oli mul võimalus tema vanaga mööda Pariisi ringi kolada ja saadud õpetuse põhjal ülesvõtteid teha. See oli põnev ajajärk, kui ta koduses katselaboratoriumis filmid välja ilmutasin ja ootasin, mis lindile ilmub. Mu õpetaja parandas siis üht-teist, kuid üldiselt paistis meister minuga rahul olema.

Kui siis Toporkov filmiga «Casanova» alustas, võttis ta mind endaga stuudiosse kaasa, tutvustades mind seal kui oma vana sõpra. Jälgisin kõike hoolega ja tegin märkmeid valguse, dekoratsioonide, režiiri ja kõikvõimalike asjade kohta. Millest ma aru ei saanud, küsisin oma meistritelt seletust. Ja nii läks päevast päeva. Sain ka heaks tuttavaks Ivan Mozžuhhiniga, kes selles filmis oli peaosas ja kes mind nii mõni kordki oma luksusautoga lõunale sõidutas.

Suureks kasuks selle vene emigrantide filmigrupi juures oli mulle mu laitmatu vene keel, mille omandasin Petrogradis, kus lõpetasin kommertsgümnaasiumi. Nad ei kohelnud mind kui võõrast, vaid kasutasid sageli isegi peanäitleja Jenny Jugo tõlgina, kes valdas ainult saksa keelt. Nad võtsid mind isegi laboratooriumi kaasa filmitud stseene läbi vaatama. Seal nägin esmakordselt niisugust «nöiakööki» ja selle eeskujul seadsin sisse pärast ka oma väikese laboratooriumi Eestis. Otsin ära Toporko-

* Vt nendest lähemalt: Veste Paas, «Olnud ajad», Tallinn, 1980.

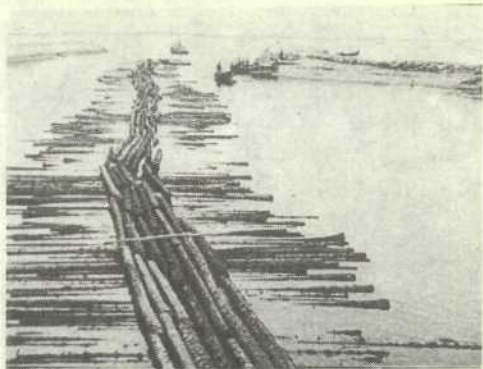
vilt ta vana teeneterikka filmikaamera, millega ta nii mõnegi rahvusvaheliselt kuulsa filmi oli vändanud ja lootsin sellega jätkata samas vaimus.

Kui siis poole aasta pärast Eestisse tagasi tulin, pidasin end juba kogenud filmimeheks, nagu tavaliselt igaüks, kes vähekesse filmi on «nuusutanud», ja pea oli täis suuri ja vägevaid plaane, mida Pariis oli sinna istutanud. Kuid alata tuli siiski tasa ja targu, sest puudus raha nende läbiviimiseks.» /.../¹

Vaevalt on tagantjärele võimalik kindlaks teha, milline oli Lutsu esimene dokumentaalpala või -film, seda enam, et ka autor ise oma ülestähendustes Eesti loomeperioodi tööde dateerimisel allikmaterjali puudusel mõnikord eksib, kuid võib arvata, et ta alustas filmide valmistamist 1926. aasta ringis.* Ainsana toonastest Eestis tegutsenud operaatoritest täitis Luts pidevalt välis- ja kaitseministeeriumi tellimusi, filmides reservväelaste kordusõppusi, noorsoo- ja sõjaväeliste organisatsioonide suvelaagereid, noorsõdurite väljaõpet («Noorsõduri esimesed päevad», 1930) jms.

1931. aasta märtsikuus tuli ekraanidele T. Lutsu vaatefilm Eestist «Kas tunned maad...», arvult teine ülevaatefilm o-ü «Estonia-Film» «Filmikaameraga läbi Eesti» järel. Algselt 10-osaline ja 2500 m pikk film nõudis kaks suve pingsat tööd.² Filmi tegemise ajal kirjutas «Rahvaleht», et see valmis välisministeeriumi tellimusel arvestusega (nagu see oli ka «Filmikaameraga läbi Eesti» puhul) näidata seda nii üksikosadena kui tervikuna.

Kuigi filmiga loodeti muuseas meelitada «suuremal arvul turiste Eestisse»,³ oli selleks ajaks filmis kui eestlastele enestele oma kodumaa avastamise vahendis äratundmisele jõudnud laiem avalikkuski. 1929. aastal kirjutas E. Riismann artiklis «Turismi arendamisest Eestis»: «Hea korralduse juures oleks loota suuremat rändamist ka meie kodumaal. Õppige



«Kas tunned maad...» (1931). Palgiparu Peipsil.



«Kihnu» (1931). Kihnu naised võistlust jälgimas. Kihnu naised laskevõistlustel.



¹ Theodor Lutsu kirjavahetusest *cand phil* Reino Sepaga (Rootsi). Autori valduses. Tekst antud kohatiste keeleliste parandustega.

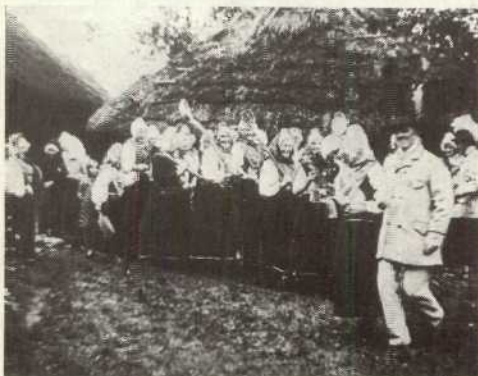
* Vt. sellest ja T. Lutsu mängufilmidest lähemalt Veste Paas, «Olnud ajad», Tallinn, 1980, lk 133–145.

² Ajakiri «Olion», 1931, nr. 3

³ «Rahvaleht» 1930, nr. 138

tundma oma kodumaad ja tema ilu! /.../. Võiks meilgi filmi appi võtta oma kodumaa tundmaõppimise ohutamiseks.»⁴ Et Eesti-aineline dokumentaal-film tõepoolest pälvis vaatajate tähelepanu, näitab selle pikk demonstreerimiseaeg Tallinna kinos «Modern»: põhifilmina 7, üldse 11 päeva.

⁴ «Päevaleht» 1929, nr. 113



«Ruhnu» (1930). Ruhnu pulmakombeid: «kulbitants». Kulpidega — puimaemad.

Ruhnu neid pulmarõivais.

Erinevalt o-ü «Estonia-Film» linatsest oli Lutsu ülevaatefilmis sisse toodud ka mänguline osa. Filmi algus kujutab karistussalkade tegevust Eestis 1905. aastal. Aineks sellele oli Aino Kalda novell «Bernhard Riives» — poollegendaarne lugu talumehest, kes ei lasknud end karistussalkastel peksta, valides surmanuhtluse. Värvikalt kirjeldab selle osa üht filmimispäeva «Postimees»: «Eile hommikul ja keskpäeval nähti Tartu tänavail ratsutamas isevärki ratsasalka, mis tuletas meelde vene kasakaid nende omalaadses univormis, pikkade piikide ja möökadega. Ratsasalga ees liikus paar autot, üks neist ebaharilikkude sõitjatega: mõned kerjuse ja maamehe välimusega isikud veneaegsete sandarmite keskel. /.../.

Tänavail imestust äratav rong koosnes nimelt rühmast ratsaväelasist, kes olid riietatud kasakaina ja «Vanemuise» näitlejaist — viienda aasta tegelasina.»⁵

Bernhard Riivesena esines filmis Osvald Lipp, parunit mängis Ferdinand Pettai, karistussalga ülemat kehastas Arnold Vaino ja ohvitseri Vambola Kurg.

Filmist «Kas tunnend maad ...» on säilinud üle 500 m dokumentaalvõtteid, millel jäädvustatud põhjarannik, Narva-Jõesuu, Narva, Peipsi, Pärnu, Tallinn, kilde Saaremaalt ja Abruvalt, ristikäik Petseris. Need kaadrid avavad meile Lutsu dokumentalistikäekirja, mida eelkõige iseloomustab erk loodusetaju. Mingist paigast kogumulje saavutamiseks püüab Luts haarata ümbritsevat tervikuna, kasutades selleks tihti üldplaan, kõrgeid võttepunkte ja püst- ning rõhtpa-noraame. Kaadrit kõrvalisega koormata toob ta esile looduses olevad ruumisuhed, mõtestab ja poetiseerib nende olemuse. Näit. ürgselt võimas vaade Põhja-Eestist: järsult langev kaldapank, tublisti allpool panga lage puuladvad, hoopis kaugemal merepeegel.

Omapärane on Lutsu valgusekäsitlus. Tihtipeale võtab ta kaadri kompositsioonikeskmeks n-õ elava valguse — suure päikeselaigu puudealusel võrkpalliplatsil või üllatab vaatajat päikesemänguga kasarmuöel, nagu filmis «Noor-

⁵ «Postimees», 1929, nr. 260

sõduri esimesed päevad». Hoopis kummalised on aga Lutsu kaamerasilma ette sattunud Saaremaa hobused filmis «Kas tunned maad...». Metsatukas rahulikult karjatuvad loomad on nagu lapilises peiterüüs: neile langevad päikesest valgustatud puulehtede varjud...

Must-valge filmilindi toonisuhteid kasutab Luts ka kaadrisisese värvidramaturgia saavutamiseks. Veel üks võte põhjarannikust: kaugusesse ulatuv metsaga kaetud kaldajoon ja loiult lainetav meri. Esiplaanil jäme kasetüvi. Selle mustade tähnidega hele koor annab otsekui juhttooni lehtpuumetsa kokkusulavale tumedusele ja merepinna valkjale helgile.

T. Lutsu üheks tugevaks küljeks on olnud ka inimhulga liikumise ja tegutsemise näitamine. Mõnikord ta otsekui vermib inimesed ümbritsevasse keskkonda, saavutades nii viisi üllatava kaadrisisese plastilisuse. Selle kinnituseks ristikäik Petseri kloostris filmist «Kas tunned maad...»

Mööda kloostrit ümbritsevaid liivakünkaid keerleb ja valgub loogeldes alla ristikäik. Kantakse kirikulippe, pühalpilte, ikoone. Operaator on seda peatumatult vonklevat madu filminud sügava nõo vastasküljelt. Oru põhja jõudnud, alustab protsessioon uut aeglast tõusu kõrgele vastasnõlvale. Näeme hulka naise, nende seas palju eakaid, mööda kitsukest, vihmadest uhitud jalgrada künkale rühkimas. Ja veel kord üldplaan ristikäigust.

Sügava kaadrisisese perspektiivi ja ühetaolise raske rütmiga episood on pildiliselt terviklik ja omandab eepilise kaalu.

Arvustus oli filmi suhtes heatahtlik. Rasmus Kangro-Pool kirjutas «Päevalehes»: «Looduse ilu mererandadega ja mägist Võrumaa maastikega, jõed, kosed, maanteed ja metsad. Üksikasjus ja panoraamides, meie linnad ja väärtuslikud ehitused üle maa, meie töö põldudel ja vabrikuis ning sadamates, meie inimesed töötamas, pidutsemas, tantsimas, sportimas — kõik see on ühendatud põnevaks tervikuks nagu deklaratsioon «Kas tunned maad...» /.../

Teoses on üllatavalt korda läinud momente, nagu näit rahvariietes inimesed



«Ruhnu». Viljavedu Ruhnule iseloomuliku kahehobuserakendiga.

Ruhnu naine tuleb heinalt.



«Kas tunned maad...». Kari ületab väina.

saartel, kariloomade hulgad ujumas läbi lahekeste ja jõuline demonstratsioon palvetajate rongkäigust Petseris.»

Ka R. Kangro-Pool hindas kõrgelt sisuka filmi kasvatustlikku ja teabeväär- tust («paarkümmend aastat koduloo tun- de koolides ei õpeta meid tundma kodu- maad nii, kui paar tundi selle ekraani ees») ja nõudis omakorda toetust kodu- maisele filmitootmisele, lootes et nii va- litsusvõimud kui avalikkus saavad usku sellesse, et «meie võime o m a filme teha ja p e a m e seda tegema».⁶

Veel samal aastal kinnitas ta oma sõnu kaastöoga T. Lutsu ühe vaatefilmil- juures.

Esimesena meie operaatoreist hakkas T. Luts filmilindile jäädvustama Eesti saari. Kõrvuti ülevaatefilmilülitatud Saaremaa ja Abrukaga valmisid tal 1931. aasta suvel pärast «Kas tunned maad...» ekraanile ilmumist «Kihnu» ja «Ruhnu». 1932. aastal teatas ajakir- jandus veel Lutsu plaanist jätkata saa- restikufilmide sarja («tänavune marsh- ruut on ette nähtud Muhu, Hiiumaa, Vormsi ja teistele vähematele saartele»)⁷, kuid neist filmidest puuduvad edaspidi and- med. Tõenäoliselt jäi see kavatsus teos- tamata.

Filmi «Kihnu» süžeeleiliseks teljeks on kaks päeva kestnud rahvapeo ajal peetud laskevõistlused ja mitmesugused osavusmängud, milles kangust katsuvad nii mehed kui naised. Tegevusplaanide vahele on autor lükinud maastikuvõt- teid ja grupipilte rahvarõivais naistest, kellest paljudel näpu vahel sukavardad. Filmi praegusel kujul (võimalik, et sel- lest on aegade jooksul midagi kaduma läinud) pakub huvi naiste kõievedu, mil- les avaldub Lutsu hea dokumentalisti- vaist.

Nimelt sekkub võistlusse koer — kaht- lemata ka asjaosaliste ootamatult. Al- gul keksib ta õigusemõistjana kahe ko- mando vahel ja hüppab siis lõpuks üles, püüdes napsata ärritavalt kõikuvat köit. Kogu vahejuhtumi on Luts selle elulises eheduses lindile jäädvustanud, tunnistu- sena omaenese huumorimeelest ja kii- rest kohanemisevõimest.

Olgu muuseas öeldud, et peopäeva-

õhtutel 25. ja 26. juunil 1931 näidati Kihnu ka esmakordselt kino, mis oli «saare rahvale täieliseks uudiseks ja etendustest võeti elavalt osa».⁸

T. Lutsu kaheosaline kultuurifilm* «Ruhnu» valmis 1931. aasta augusti- kuus. Operaatoriga oli «kunstilise nõu- andjana» kaasas ajakirjanik ja kultuuri- tegelane Rasmus Kangro-Pool, kellelt pärit ka filmi kirjandusliku hõnguga vahekirjad.

Ka «Ruhnus», nagu Lutsul tavaks, on palju kauneid loodusvõtteid. Filmi algupoolel annab ta panoraamvaateid saare põhja- ja lõunakaldast: merre siru- tuvatest maaninadest, kääruisest või lausjast rannaribast, metsast, mille vahel keerleb teid ja helendab põllupinda. Kuid seekord on need vahetult seotud filmi peateemaga, jutustusega Ruhnu inimes- test, kelle elu aastaringid mööduvad sellel Riia lahte eksinud maalapil.

«Nende väikesed ponisuured hobu- sed on väga kartlikud ning kui need loo- makesed mitte Ruhno rahvariides ini- mest näevad, siis ärrituvad nad seda- võrd, et nendest ruhnolaste üteluse järgi terveks päevaks enam töölooma ei saa,» lausub üks vahekirjadest.

Ja tõepoolest, ruhnulane on alati rah- varõivais, olgu see tööil, kirikus või oma elu tähtsaimal päeval — pulmapeol, milleks valmistumine ja toiming ise on filmis ära toodud (s.o lavastatud) suure täpsusega.

Kuigi «Ruhnus» tegutseb hulganisti inimesi, keda sageli näidatakse ka lähi- võtetes, ei teki filmi vaadates siiski vahte eluvaloolu muljet, mille Luts saavutas siis, kui suunas oma kaamera Pärnus villarõdul sundimatult tantsivaile ini- mestele («Kas tunned maad...») või sama vabalt Haapsalu rannapromenaadil saalivaile suvitajatele («Haapsalu», 1931). «Ruhnu» on avameelselt etnograa- filine**, järgides eesmärki tutvustada vaatajale saart, kus «alalhoidunud ligi 300 aastat vanad traditsioonid ja rahva- riided», nagu ütleb üks filmi algustiit- reist.

* Esmaspäev. 1931, nr. 26

** Nii nimetas filmi tolleaegne ajakirjandus. Selle all mõeldi mitmesugustelt elualadelt teadmisi andvat ja vaatajate silmaringi laiendavat filmi- liiki. — Autor.

** Ruhnu tollal ligi 300 elanikust kuulusid mõne üksiku erandiga kõik rootsi rahvusse. — Autor.

⁶ «Päevaleht», 1931, nr. 81

⁷ «Nädala Postimees» 1932, nr. 24

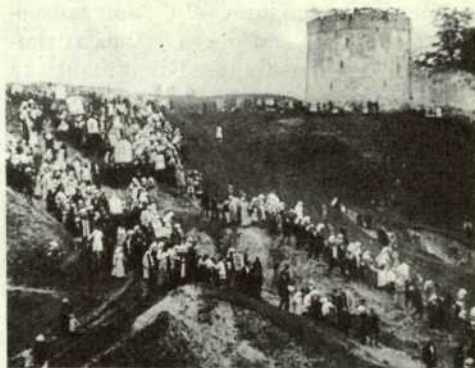
«Ruhnu»-filmil oli ka järellugu. Saarelt naasnud, kirjutas R. Kangro-Pool trükisõnas sellest, mida ekraanil pruudikrooni sära varjutas.

Selgus, et muu maailmaga laevaühenduseta saarel puudus igasugune arstiaabi ja ravimid, et ruhnulaste kehvad põllud (neist, tõsi küll, oli ka filmis juttu) andsid vaevalt peatoidust, et Ruhnu tegelik käskija oli kirikuõpetaja, kes pidas ka koolmeistriametit, et saarel polnud mandriga isegi raadiosidet. R. Kangro-Pool nentis: «Ruhnolaste seisukord on tõesti kibe ja meie vastavad võimud peaksid sellele aegsasti mõtlema, sest nad kuuluvad eeskätt ikkagi meie riigi kaitse alla.»⁹

Jäeb veel lisada, et ajakirjanikusulega avalikkuse ette toodud mornid tõigad mingil tasandil siiski mõju avaldasid. Lahendati kõige kergem küsimus: paar kuud hiljem teatas «Päevaleht» Ruhnu raadiojaama tegevusse asumisest.

1931. aasta detsembrikuus tuli Tallinnas ekraanile T. Lutsu õppefilm (ajakirjanduses jälle kulturfilmiks nimetatud) «Gaas! Gaas! Gaas!». Filmi valmistamist toetasid ja võtsid sellest vahetult osa Eesti Punane Rist, Tallinna linnavalitsus, Õhukaitse Staap, kaitsevägi, tule-tõrje jt. organisatsioonid, kelle ülesandeks oli kodanike julgeoleku tagamine kõikvõimalike ootamatuste puhul. Filmi loomise tingis tollal maailmas levinud seisukoht tulevikusõjast kui tugeva lennuväe osavõtul peetavast keemilisest sõjast. Eesti ajakirjandus tõi neil aastail teateid sõjaväe- ja tsiviilkaitse õppustest mitmetes Euroopa riikides. 1931. aastal korraldati gaasikaitse päevi ka Eestis, mille käigus rahvale esinesid professorid A. Paldrok, P. Kogerman jt nimekad arstid ja eriteadlased.

Film algas loenguga õhukaitsekursustel, kus arst (näitleja August Sunne) selgitab kuulajaile gaaside omadusi ja võitlust nende hävitava toime vastu. Varsti seejärel ründabki oletatav vaenlane õhust ja maalt. Mõned võõrad lennukid murravad läbi Tallinna kohale, linnale langeb gaasi- ja süütepomme. Sel ajal, kui samariitlased annavad allabi kannatadasaanuile ja korraldavad



«Kas tunned maad...». Ristihäik Petseris.

püüavad vältida paanikat elanike hulgas (pikad instruktiiivosad), käib üleval õhu võitlus. Film lõpeb samuti instruktiiivosaga — desinfectsiooni- ja päästekomandode töö näitamisega rünnakujärgses linnas.

Kriitikale film meeldis. Kõigi sõnavõtnute heakskiidu pälvnis asjaolu, et Luts oli rakendanud filmis mängulisi võtteid, vältinud sisulist ja pildilist üksluisust. Filmi võrreldi välismaiste sõjateemaliste mängufilmidega ja leiti, et see on õhulahingustseenides neile vääriline vastane. «Siin pole talitatud tui-malt, õpetlikult,» kirjutas R. Kangro-Pool «Päevalehes», «Ei, siin on lavastatud täielik gaasisõda vaenlase pealetungiga maal ja õhus. /.../ Th. Luts on selle dünaamilise põnevuse saavutamiseks tarvitanud kõiki moodsaid filmilavastusvõtteid /.../ Kulturfilm on saanud Lutsu lavastusel tõeliseks sõjadräämaks, mis meid kütkestab.»¹⁰

¹⁰ «Päevaleht», 1931, nr. 340

«Päevaleht», 1931, nr. 243

Tõepoolest, mitmes selle filmi episoodis näitab Luts end osava ja hea rütmitungega monteerijana. Nii kutsub ta vaatajais esile lausa kuulmismulje vaenlase lennukite ilmusisest teatava sõnumi edasiandmisest, monteerides lühiplaanimena morseaparaadiga töötava sidemehe käe ja erinevatest võttenurkadest filmitud telegraafipostid ning -liinid, mida mööda signaalid peaaegu tajutavalt sihtkoha poole ruttavad.

Õhulahingustseenides, kahtlemata filmi kõige tugevamas episoodis, ilmselt kõitis tookord (ja köidab veel praegugi) vaatajat osavõtuefekt. Otsekui lahingu keskmes asudes näeme enda ümber mitmel kõrgustasandil tulistavaid ja pikeerivaid lennukeid. Mõnel pöördel jääme ka ise maapinna suhtes sellise nurga alla, et see hetkeks tõuseb püstja müürina kaadrisse. Ja siis oleme taas vabas õhus ning märkame naabri tiiva kinnitussrosside vahelt meie poole kiiruga lähenevat vaenlast...

Selle pildimaterjali hankimiseks tuli operaatoril välja kannatada kõik tõelise õhulahingu vaevad: surmasõlmed, pöörised, ületiivapöörangud jm tookordsete sõjalendurite pilootaživõtted.

Filmis «Gaas! Gaas! Gaas!» katsetas Luts esmakordselt heliga. Tallinna pommitamise ja õhuvõitluse episoodides kasutas ta müraefektidena mitmesuguseid hoiatussignaale, lennukimootorite põriinat, relvade kära.

Teistest T. Lutsu suurematest sündmusfilmidest tuleks veel märkida «Rootsi kuninga Gustav Adolf V külaskäik Eestisse» (1929), filmitud välisministriumis ülesandel Konstantin Märska ja Armas Hirvoneni osavõtul, «Poola presidendi külaskäik Eestisse» (1930) ja «Tartu Ülikooli 300 aastane juubel», viimane peaaegu täielikult hävinud. «Postimehe» teatel andis film pildi Tartust ülikoolilinnana ja «huvitava ülevaate ülikooli juubelist kui Tartu suursündmusest.»¹¹ 1932. aastal valminud filmi stsenarist oli Ilmar Tõnisson, «ettevõtja» — Akadeemiline Kooperatiiv.

1932. aasta lõpul lahkus Luts «Suomi Film Oy» kutsel Eestist Soome. Kahe teistkümneme Soomes veedetud aasta jooksul tegi ta 30 täispikka mängufilmi,

neist mõned lavastajana või kunstilise juhendajana. 1944.—1946. aastani töötas Luts operaatorina Rootsis ja siirdus seejärel Brasiiliasse, kus samuti valmistab mängu-, aga ka dokumentaal- ja populaarteaduslikke filme.

Theodor Luts hakkas Eestis filme tegema ajal, mil see ala oli meil alles kujunemisjärgus. Aastail 1926—1932 oli ta viljakuselt ja filmikunstisisesest võimaluste sihipäraste otsingute poolest teine silmapaistev operaator-režissöör Konstantin Märska kõrval. Kuid ta erines nii nimetatust kui kõigist tollal tegutsenud filmimeestest oma riigitruu ainstikuga ja valmidusega täita (täpsemalt: ise hankida) ametlikke tellimusi. Ometi tuleb Lutsu kui praktiku arvele kanda rida temaatilis-kunstilisi avastusi meie filmiloos. Esimesena kohalikest operaatoreist lülitas ta dokumentaal- (ja õppe-)filmi mängulise süžee, võte, mida hiljem kordas A. Hirvonen oma ülevaatefilmis Viljandimaast «See on see maa, kus minu häll...» ja, nagu eespool öeldud, tõi ekraanile Eesti saared. Seda teemat arendas «Eesti Kultuurifilmis» edasi K. Märska. Kuid Lutsu suurimaks panuseks meie dokumentaalfilmi arengusse jääb (vähemalt säilinud materjali põhjal) tema loodusekäsitlus.

Luts avastas Eesti filmikunstile looduse sisemise ilu, oma päikesemängude ja sõltumatult käituvate loomadega andis ta aktiivse looduse. Kuigi veel veidi demonstriativselt, on loodus, eriti saartefilmides, Lutsul juba inimese mitmepalgeline elukeskkond. See oli samm nüüdisfilmikunstis saavutatud inimese ja tema ümbruse ühtsuse mõistmise poole. Loodus pole Lutsule ettekäanne lüüriliseks eneseväljenduseks, oma loomelaadilt on ta realist selle sõna stiilitähenduses.

Heino Elleri kirju Emil Ruberile (I)

Heino Elleri vähe tuntud epistolaarsest pärandist on seni avaldatud vaid tema kiri (postkaart) Aino Tammele (arvatavasti 1922. aastast).¹ Oma elu lõpupoole (1940—1970) Tallinnas elades helilooja peaaegu üldse kirju ei kirjutanud, seevastu tema elu Tartu perioodist on teada üle 130 kirja, millest enamik, ligi 120 kirja ja postkaarti aastaist 1927—1940 helilooja sõbrale Emil Ruberile, tuli ilmsiks alles hiljuti, 1984. aasta kevadel.

Emil Ruber (1889—1966) oli elukutselt loomaarst², kuid ühtlasi innukas muusikaarmastaja: «Estonia» Muusika Osakonna (EMO) koorilaulja ja esimees (1930. aastast), Lauljate Liidu juhatuse liige, samuti asjaarmastaja helilooja, kelle loomingut on trükiski avaldatud.³ Heino Elleri sidus teda juba noorpõlves alanud kauaaegne sõprus. Koos E. Ruberi seitsmekümne säilinud kirjaga H. Elleri on nende kirjavahetus suure kultuuriloolise väärtusega dokument. E. Ruber oli üks H. Elleri lähemaid mõttekaaslasi, tema ja ta õpilaste loomingut tulihingeline eestvõitleja. Kuuludes Lauljate Liidu esindajana Eesti Kultuurkapitali Helikunsti Sihtkapitali (EKHS) Valitsusse, kandis ta pidevalt hoolt H. Elleri teoste omandamise, trükkimise ja ettekandmise eest. Seetõttu on loomulik, et just need küsimused on kirjavahetuses kesksel kohal. Kuid ühtlasi avaneb kirjades mitmeid tahke H. Elleri isiksusest, tema suhtumisest muusikaelu probleemidesse, oma kolleegidesse ja nende loominguse.

H. Elleri 100. sünniaastapäevaks ilmub kirjastuses «Eesti Raamat» kogumik «Heino Eller oma aja peeglis», kus tuleb avaldamisele ka rikkalik valik helilooja kirju, sealhulgas 48 kirja E. Ruberile. Järgnevalt avaldatavad kirjad aastaist 1930—1940 on valitud nimetatud kogumikust väljajäänute seast. Nii H. Elleri kui ka E. Ruberi kirjade origi-



Heino Eller ja Emil Ruber

naalid asuvad Teatri- ja Muusikamuuseumis (TMM) H. Elleri fondis (M 39).⁴ Teised kommentaarides mainitud kirjad H. Elleri, mille asukohta pole märgitud, asuvad helilooja lese Ellu Elleri valduses. Kirjade sõnastust on veidi keeleliselt korrigeeritud.

¹ Rmt: Heino Eller sõnas ja pildis. Tallinn, 1967, lk 113.

² Kõne all oleval ajavahemikul juhatas E. Ruber Tallinnas Riiklikku Bakterioloogia Laboratooriumi, kus kontrolliti eksporditavate piimasaaduste kvaliteeti.

³ E. Ruberi muusikalisest tegevusest vt: Juhan Aavik, Emil Ruber 50-aastane, «Muusikaleht» 1939, nr 1, lk 43—44.

⁴ Täname E. Ruberi pärijaid ja H. Elleri leske E. Elleri selle väärtusliku kirjavahetuse üleandmise eest TMM-le.

Kallis Emil!

Rõõmustan ennast väga, et õige pea teineteist näeme.¹ Oleks küll hea, kui Sina ehk nii korraldaks oma asjad, et saaks ka ühes oma sõiduga minu õpilaste helitõõsid kuulda. Nimelt, meie kontsert on pühapäeval, 11. mail kell 12.² Saadan selle kirjaga ühes ka programmi ja aupiletid Sinule ja abikaasale.

Nagu Sinu kirjast näha, tuleb Sinul Luunjasse sõita, aga siiski võib-olla saad ehk enne meie kontserti oma asjadega valmis. Võib-olla sõidad ehk ühe päeva varem. Teata minule, tahaks hea meelega Sinule jaama vastu tulla, kuidugi sealt siis otseteed minu poole. Kui Sinu päralesõit peaks olema õhtul hilja, kella 12 paiku, see ei teeks minule suuremat takistust, ainult teata enne.

Tuleb nii välja, et peale minu ärasõitu Tallinnast on Kapp haigeks jäänud.³ Kuidas see võis juhtuda? Muidugi tahan loota, et see kõik õige pea möödub. Kuidas Kapp'i abikaasa tervisline seisukord on? Kas oli juba operatsioon?

Ühest küljest on nüüd kahju, ja nimelt: täna on Kultuurkapitali /Helikunsti Sihtkapitali/ juhatusse koosolek ja Kapp, nagu rääkis, valmistab Lemba puhul suure kõne. Kuidas nüüd selle kõnega jääb?⁴ Ramul⁵ oli eila Tartus, aga minu poole ei jõudnud, olevat juba lõuna ajal tagasi sõitnud. Arvan, et seesugune ruttamine oli ühenduses tänase koosolekuga, ja võib-olla tema saab Kapp'i asemele sõna võtma. Väga huvitav, millega see lõpeb.⁶

Tahan Sinule veel õnne soovida valimiste puhul.⁷ Nagu näha, oled Sa hoolimata oma lühikese aja jooksul /liikmeks olemisest/ võitnud suure poolehoidu. See mind rõõmustab, ja arvatavasti on nad ka õige mehe leidnud, kes oma selge mõtte ja teoga palju kaasa aitab.

Tunnen ennast päris hästi ja loodan aegamööda täielikku vormi jõuda.

Jällenägemiseni ja ole terve,

Sinu Heino E.,

tervisi abikaasale.

2.

Tartu, 4. jaan. 1934

Kallis Emil! Kahjuks ei saanud Sinu kirja õigel ajal kätte⁸, ja sellepärast meie ei näinud teineteist, ehk küll mina järgmisel päeval käisin vaksalis, arvamisest Sind trehvata, sest olid oma kirja peale märkinud 23. kuupäeva. Selgus aga, et meie oma posti liiga hilja kätte saime (sel päeval koguni kella 5 paiku). Mõtlesin, et ehk tagasisõidul mind külastad, aga, nagu näha, oli Sul kiire. Kahju küll, aga midagi /pole/ parata.

Pühad möödusid õige lõbusalt ja ruttu. Terve nädal oli tegemist, kord meil, siis teisel jne. Eriti tihti puutusime kokku uue tutvusega, ja nimelt Soomest. Meie noor pianist Milk on abiellunud ühe soomlasega⁹ ja nende poole olid sõitnud pühadeks naise ema ja onu. Kõik nad harrastavad kunsti: Milgi naine ja naise ema laulu ja onu maalikunsti. Sel puhul sai ka muusikat tehtud ja nende onult saime mälestuseks mõned pildid.

Muidu erilisi uudiseid pole. Võib-olla oleks Sulle ehk see huvitav, et meie noored kunstnikud Roots ja Turgan viibivad praegu Pariisis ja püüavad propageerida meie helitõõid niipalju, kui see võimalik on.¹⁰ Saadan Sulle sel puhul «Postimehes» ilmunud märkused.¹¹ Siin oleks huvitav ehk see, mis puutub Helikunsti Sihtkapitali Valitsuse kohta.¹² Juba kord ma kirjutasin Sulle, et Tallinna mehed millegipärast ignoreerivad minu õpilasi. Siin oleks ilus näide Tubini kohta. Nagu näha, tuleb vist igalhel oma eest võidelda. Loodan, et ei ole kaugel aeg, kus minu õpilased ennast hästi maksuma panevad.

Südamlikult tervitan,

Sinu Heino E.

Tervisi proualt.

3.

Tartus, 20. märts 1934

Kallis Emil!

Eila pühitsesime Aaviku juubelit.¹³ Tema haiguse tõttu tehti temale võimalikuks kuulata oma töid raadio kaudu kliinikus.

Et kõik see nii äkki juhtus ja et ka kõik ettevalmistused olid tehtud ja ühtlasi ka kulud, siis otsustasime selle kontserdi korraldada ilma autorita. Juhatasid Roots ja kantaati Tubin. Siin avaldus veel kord Rootsi vaba juhatamisviisi ja hää tõlgitsemine.

Mõni aeg tagasi olevat preili M. Hermann /Miina Härma/ olnud härra Olaki¹⁴ jutul, kes Rootsile lubanud võimaldada ülesastumise «Estonias» sümfooniakontserdil. M. H. koguni tähendab, et selles suhtes olvat kõik asjad nüüd korras. Muidugi, Roots on selle üle väga rõõmus, aga siiski kahtleb, kas see tõesti nii on. Sellepärast oleks hääl, kui Sina omalt poolt järele päriks Olakilt, kuidas lugu seisab ja kunas on see kontsert ette nähtud. Nii palub mind ka Roots sellest Sulle teatada, sest ikkagi on hääl, kui teada on üks kindel tähtsus, mille järgi võiks ka ennast ette valmistada. Kui Sulle see raskust ei tee, siis katsu ehk õige pea Olakiga kokku saada ja sellest juttu teha.¹⁵

Kuidas muidu elad? Mis on Sinu pool uudiseid? Kirjuta!

Tervitan südamlikult,

Sinu Heino E.

Anna Aleksandrovna¹⁶ tänab kingituse eest ja saadab Sulle palju tervisi. Kirjutaks Sulle ise, aga on voodis, ei tunne ennast päris hästi — vist külmetanud.

4.

Tartu, 28. mai 1934

Kallis Emil!

Seekord, nagu näha, luhtus Sinu sõit Tartu.¹⁷ Siiski kahjul Hää meelega oleks Sinuga pikemalt mõndagi läbi rääkinud ja arutanud. Tahan loota, ehk siis suve jooksul meie tihedamalt kokku puutume.

Mineval nädalal lõpetasin oma viimased eksamid koolis ja nüüd olen prii. Veel mõned koosolekud, ja siis oleks ka kõik.

Meie põhikirja järele tulevad iga kolme aasta tagant direktori ja samuti õpetajate ümbervalimised. Direktor saab valitud ühisel koosolekul Seltsi ja kuratooriumi poolt¹⁸, õpetajad aga ainult kuratooriumi poolt üksi. Sel aastal, ja nimelt homme just, toimuvad need koosolekud.

Miina H/ermann/, nagu harilikult, keerutab ühe kui ka teise küsimuse ümber. Tema idee on, et Rootsi rohkem siduda meie kooliga. Selleks avaldab tema oma rahulolematust meie senisele direktorile Laksbergile¹⁹, ja arvab hääks sellele kohale sokutada Rootsi. Teised aga, samuti ka mina, leiame, et Roots on selleks veel liiga noor, pealegi palju kasulikum oleks temale täielikumalt pühendada oma aega loovale tööle, seni kui see aeg ei ole veel möödunud. Siis meil tuleks veel arvestada ministriumiga, kus härra Laksbergiga oldakse täiesti rahul. Nii arvan, et kõik võiks jääda vanaviisi. On veel Seltsis ja kuratooriumis arutamisel olnud minu kandidatuur direktori kohale (ilma minu teadmiseteta). Miina H/ermannile/ on see ka täiesti vastuvõtmatu, ehk küll seltsi juhatuses ja ka kuratooriumis mul palju poolehoidu on. (Ka ministrium pooldaks seda, nagu härra Ney²⁰ rääkinud.) Mina aga ei mõtlegi niisugust kupatust omale, kaela võtta, palju parem on mulle nii, nagu see seni oli.

Et siiski Rootsile võimaldada paremat teenistust, tahetakse mõned väiksemad koondamised ja kärpimised ette võtta. Miina H. arvab siin direktori palka kärpida, võib-olla ka minult. Igatahes tundub, et direktorilt võetakse vähe maha, aga minult, loodan, seda ei tehta, see on ju ainult M. H. tahe, pealegi seda küsimust minu kohta arutatakse ainult kuratooriumis, millest M. H. osa ei võta. Mina näeks hääl meelel, et Rootsil tõuseks palk, ja tahan loota, et meie siiski leiame selle võimaluse.

Kui kõik asjad siin lõpevad, siis tuleb mõelda suvepuhkuse peale. Alguses oleks meil väiksemad korraldused korteri suhtes.²¹ Nimelt, minu peremees tahab alates 1. juunist 50 krooni kuus (seni 40 krooni), mis mulle natuke kallid, pealegi jääb korter suve jooksul tarvitamata. Kaalusime seda küsimust ja otsustasime ühe toa välja üürida. Praegu on see ehk raske, eriti ei tea, kellele välja üürida niisugusel ajal, kui ise kohal ei ole, aga augustikuul tuleb seda siiski teha. Siis rvame, et sõidame, nagu ikka, Narva-Jõesuusse. Koguni kavatseme asuda möödunud aasta korterisse (Kadri tän.). Oli ju päris ruumikas ja võrdlemisi odav, lootsiku tarvitamisega jne.

Kuidas ja kunas Sina oma puhkuse mööda saadad? Kuulsin, et Sina sõidad oma kooriga Stokholmi. Kauaks?²²

Mul oleks üks palve: kui Sul aega leidub, siis helista härra Raudsepp'ale²³ Konservatooriumi ja küsi järele, kas minu orkestripala «Episood revolutsioonijast» on vastu võetud ja missuguse hinnaga, samuti ka «Eesti tants», mis trükkida otsustasin.²⁴

Kui Sul ehk veel aega leidub, siis kirjuta ka mõni sõna.

Südamlikult tervitan.

Sinu Heino E. 85

/Tartu,/ 7. juuni 1934

Kallis Emil!

Ilmad on muutunud jälle soojemaks. Ühenduses sellega tõuseb soov kiiremini omad asjad korda ajada, et suvitama sõita. Meie kavatseme umbes 15. skp. sõita Narva-Jõesuusse. Esialgu ei ole veel kindel, kas me saame oma möödunud aasta korteri, sest väljasaadetud kirja peale ei ole veel vastust tulnud. See meid siiski ei takista, sest Narva-Jõesuus, nagu Sa tead, niisugune küsimus on võrdlemisi kergelt lahendatav.

Mis puutub rahaorderi kohta, siis seni ei ole ma veel seda kätte saanud.²⁵ Raudsepp²⁶ saatis mulle teate, et selleks tuleb Helikunsti Sihtkapitali Valitsuse korraldusel uus allkiri helitööst loobumise kohta anda. Nagu näha, sõna «müümine», mis mul harilikult kirjutatud, ei rahulda täielikult. Igatahes täna saadan selle allkirja välja. Rootsi, Turgani ja ka Muusikakooli 300 krooni on juba pühapäeval kohale jõudnud.

Muuseas oleks mul Sulle üks palve Muusikakooli raha asjus. Teatavasti saadeti iga aasta õpilastele määratud toetus korraga välja, kuna tänavu esimest korda selles on tehtud muudatus. Seda ei näinud meie ette ja oleme kogu summa õpilastele ära määranud. Kuna kool kaunis «peost suhu» elab, siis ei ole meil tagavarasid mitte mingisuguseid ja koolil on praegu raskust oma jooksvate arvete korraldamisega. Kooli rahvas arvab, et Sina ehk selles küsimuses võiksid meid aidata, ja palus mind seda Sulle edasi anda. Kuna summa on võrdlemisi väike, 300 krooni, siis ehk saaksid midagi meie hääks teha, juhusel, kui Sul ministeeriumis või härra G. Ney juures käimist on.²⁷ Paluksin Sind seda kuidagi meeles pidada.

Kahju küll, et Sa sel suvel nii hilja jõuad puhkusele. Sest ikkagi peale jaanipäeva on meil kõige ilusam aeg. Aga võib-olla Sul jällegi veab ja just Sinu puhkuse aeg see kõige ilusam välja kukub. Mis oleks veel uudist? Täna õhtul lähen Tubini poole, ka teised minu õpilased Leichter, Oja ja Roots loodetavasti saavad seal olema. Tubin tahab oma sümfoonia lõpetamise puhul ühe istangu teha.²⁸

Kuidas möödus komisjoni töö kirjastamisega? Kas minu «Eesti tants» on vastu võetud ja missugused helitööd lähevad trükkimisele?²⁹

Südamlikult tervitan,

Sinu Heino E.

Tervisi proualt.

Narva-Jõesuu, 21. juuni 1934

Armas Emil!

Eila jõudsime Narva-Jõesuusse. Tore ilm võttis meid vastu. Suurepärase! Praegu on siin veel üsna vaikne. Suvitajaid vähe. Korraldasime ennast möödunud aastasse korterisse, s. o. Kadri tän. 12, ja samadel tingimustel — nii et kõik jälle vanaviisi, nagu ei olekski siit ära sõitnud.

Mul oleks hää meel, kui Sa enne oma täielikku puhkust mind külastaks. Meil on siin ruumi küllalt ja ka voodeid ja külalistele oma tuba, nii et ainult palun Sind sõita — saan ennast rõõmustama. Mul on arvamine, et Sa võiksid kasutada odavahinnalisi sõituseid Tallinn—Narva-Jõesuu.

Meie Muusikakooli rahvas oli väga rõõmus ja tänab Sind sinu hoolitsemise eest.³⁰ Tubin saab juhatama üks kuu³¹ ja siis on vaba; kuhu tema sõidab, seda kindlasti mulle ütelda ei teadnud veel, aga võib ka olla, et pöörab ka mõneks päevaks siia. Arvan, et minu õpilastel polnud saadetud koorilaule Lauljate Liidu võistlusele, võib ju olla, et mõni teine Tartust /saatis/.³²

/.../

Kas Sa ei saaks juba jaanipäevaks siia sõita? Oleks ju tore.

Südamlikult tervitan,

Sinu Heino E.

Proua tervitab.

/Tartu,/ 24. sept. 1934

Kallis Emil!

Praegu teatas mulle minu õemees Béla Kárpáti³³, et härra Vaszy Budapestist jõuab Tallinna 25. skp ja saab 30-ndal Raadio-orkestri kontserti juhatama.³⁴ Härra Vaszy on selles kooris juht, kus ka minu õemees Kárpáti osa võtab. Minu kohta on tema sellele

hännale juba juttu teinud ja soovitab mul temaga ühendusse astuda, siis võiks ta ehk mõned minu kompositsioonid Budapesti ligi võtta.

Et ma aga kahjuks temaga isiklikult kokku puutuda ei saa, siis oleks häa, kui Sina seda teeks minu nimel.

Mul on õige raske praegu ette kujutada, mida ma võiks sellele Vaszy'le kaasa anda. Arvan küll esijoones minu II kvartetti, siis võiks ka juttu teha minu «Lüürilisest palast» oboesoolole /orkestri/ väik/ese/ koos/eisuga/ ehk Eleegias (keelpillid harfiga). Suuremate asjade kohta arvan: vist saab raskust olema. Sellepärast ei maksa. Ennem võiks ehk veel tähendada minu trükitud asjade kohta: Prelüüdid ja «Kellad» klaverile.³⁵ Ehk küll minul isiklikult puuduvad need asjad, sest olen välja andnud, arvan siiski, et neid saab Aava³⁶ kaudu, on ju mõned summad selleks ette nähtud. Mis aga puutub II kvartetti ja Eleegiasse, siis need noodid on minu juures, «Lüüriline pala» aga Kultuurkapitalis.

Kui Sul õnnestub temaga kokku saada, siis teata mulle kohe, mida tema arvates võiks siit välja saata. Arvan, et siis juba Sinu aadressil.

Südamlikult tervitan,

Sinu Heino E.

8.

/Postkaart; postitempel: Tartu, 30. IX 1934/

Armas Emil! Saadan Sinu nimele Eleegia partituuri ühes häältega.³⁷ Partituuri võib /V. Vaszy/ tarviduse korral välja võtta ja orkestrihäälde Sinu hoolde jääda. Mis puutub Oboesoolo kohta, siis see partituur, nii ka orkestrihäälde, on Kultuurkapitali /Helikunsti Sihtkapitali/ Valitsuses (ära müüdnud). Minu nimel võib loodetavasti säält saada, kuigi soolopartii on Prokofjevi käes³⁸, mida tarvilikul korral ka võib saada; ei usu, et tema selle on üle andnud Kultuurkapitali /HS/ Valitsusele. Sinu rohke hoole eest tänan Sind ja neil /päevil/ saadan Sulle pikema kirja.³⁹ Kui midagi siiski tarvis peaks olema, siis teata. Kahjuks praegu on kiire.

Südamlikult tervitan,

Sinu Heino

Aadress: Hermanni 4.—3.

9.

/Tartu, / 9. okt. 1934

Kallis Emil!

Alguses tahaks Sinuga vähe nõu pidada. Nagu Sa tead, on sel sügisel /EKHS-i/ helitööde vastuvõtmiseks /ostuks/ ja nende trükkimiseks määratud 15. okt.⁴⁰ Ma ei tea, mis teha, kas esitada ehk jätta sel korral esitamata. Minu orkestriasi «Revolutsiooni ajast» /«Episood revolutsioonijast»/ ja ka klaveripala «Eesti tants», mis esitasin sel kevadel, ei ole veel täielikku otsust saanud.⁴¹ Mõtlen, et viimati on juba küllalt. Lõpuks, sel juhul, kui ma midagi ei esita, ehk kutsutakse mind ka päälle suurema vaheaja uuesti helitöid hindama.⁴² Esijoones, kui ma peaks midagi saatma, oli mul sel korral kavatsatud Eleegia.⁴³ Suuremad asjad, nagu II kvartett ehk «Viirastused» — /neid/ ei tahaks veel esitada ja võib-olla niikuinii ei läheks see praegu läbi. Sina peaks nüüd olema asjaga kursis, sellepärast pöördungi Sinu poole nõuga, mis teha. Päälle muu, vaata, missugused helitööd on sel korral saadetud ja siis ka üldse, kuidas lood seisavad.⁴⁴

Tänan Sind veel kord Sinu vaeva ja hoolitsemise eest.⁴⁵ Võib-olla tõesti Vaszy'l läheb korda midagi ette kanda Budapestis.⁴⁶ Mis puutub «Lüürilise» pala partituuri kohta, siis selle partituuri mustand on mul olemas ja tarbe korral saaks sellest ära kirja teha.⁴⁷ Öde Elsa tegi küll Sulle tüli minu Prelüüdide pärast ja luba, et ma Sulle esimesel kokkupuutumisel nende eest ära tasun.⁴⁸ Kahju — nagu iga spetsialist, nii ka mina pean olema ilma oma trükitud nootidest — nii on kõik mul laiali antud.

Oma uue helitöö kohta tahan rääkida Sinuga pikemalt ja loodan, et Sind õige pea näen oma juures.⁴⁹

Homme sõidab Roots Tallinna preili Nora Liina (tantsijanna) saatjaks.⁵⁰ Võib-olla ehk lähed ka vaatama ja ühtlasi Rootsiga juttu vestma. Sel kuul tuleb tema esinemine, huvitav, kuidas suhtuvad sellesse Tallinna muusikud.⁵¹ Südamlikult tervitan.

Sinu Heino E.

Kunas kavatsed Tartu sõita?

Tervisi proualt.

Armas Emil! Kui midagi erilist ette ei tule, siis kavatsen neljapäeval lõunase rongiga Tallinna sõita. Tahaks nii-ütelda vähe vaheldust ja Tallinna muusikutega kokku saada, ühtlasi ka Rootsi poolt juhatatavat kontserti kuulata.⁵² Aga peasajalikult Sind näha ja juttu vesta. — Ei tea, miks Sa mulle viimasel ajal ei ole kirjutanud? Igatahes loodan Sind pea näha. Kui Sul aega on, siis ehk loodan Sind näha juba vaksalis peahoonest väljudes. Niisiis kuni neljapäevani.

Südamlikult tervitan,

Sinu Heino E.

KOMMENTAARID

¹ Kirjas H. Ellerile 30. IV 1930 teatas E. Ruber, et sõidab 10. V Tartu kaudu Luunjasse ja tagasi teel (11. V) külastab H. Elleri.

² H. Elleri kompositsiooniklassi õpilaste helitööde kontserdil «Vanemuises» 11. V 1930 (esimesel ühe õpetaja õpilaste teoste kontserdil eesti muusika ajaloo) esitati A. Karindilt II osa Klaverisonaadist *fis*-moll ja kaks soololaulu, E. Ojalit sopranikvartett «Talveõine», E. Tubinalt Klaverikvartett ja kaks soololaulu ning O. Rootsilt II ja III osa Klaverisonaadist *g*-moll ning Tšelloprelüüd.

³ H. Eller viibis Tallinnas EKHS-i hindamiskomisjoni liikmena komisjoni koosolekul 14. IV 1930. Artur Kapi haigusest teatas E. Ruber kirjas H. Ellerile 30. IV 1930: «Käisin eila herra Kappi vaatamas, kes juba 10 päeva voodis ja, nagu ta ütles, veel 2 nädalat peab pikutama.»

⁴ A. Kapp esitas kõne asemel märgukirja, nagu selgub koosoleku protokollist: «XIII. A. Kapp'i märgukirja puhul, millest selgub, et A. Lemba poolt sihtkapitali valitsusele müüdnud ning juhatuse poolt kirjastatud helitöö «Toccat ja Fuga» on juba varem Venemaal trükitud, võtavad sõna töö autor kui ka kooslijad. A. Lemba kinnitab, et helitöö esitamisel teda müügil pole kusagil olnud, pealegi sihtkapitali poolt teistelt autoritelt omandatud helitööde seas leidub ka neid, mis juba varem, kas muusika-ajakirjas ehk muusika ja laulude kogudes ilmunud olid, seega ei pidanud tema ka takistuseks oma tööd kodumaal uuesti sihtkapitalile müümiseks esitada. Koosolek tunnistas tarvilikuks, et tulevikus autorid sellastel juhtumistel peavad niihästi sihtkapitali valitsust kui ka hindamiskomisjoni aegsasti informeerima.» (TMM, MO 245: 1/6, 7)

⁵ Pianist ja pedagoog ning muusikaajaloolane Peeter Ramul (1881—1931) oli H. Elleri lähedane sõber.

⁶ Asja uurimiseks EKHS-i Valitsuse poolt 1931. aasta kevadel moodustatud komisjon tunnistas A. Lemba teguviisi lubamatuks, millega seoses viimaselt nõuti tagasi teose honorar ja trükikulu (vt: TMM, MO 245: 1/6, 40—41).

⁷ Kirjas H. Ellerile 30. IV 1930 teatas E. Ruber, et ta valiti Lauljate Liidu juhatusse ja volikokku.

⁸ Kõne all olev E. Ruberi kiri H. Ellerile pole säilinud.

⁹ Jutt on pianist Leonid Milgist ja lauljatar Greta Milk-Barrotist.

¹⁰ Viuldaja Evald Turgan ja pianist Olav Roots tutvustasid Pariisis eesti muusikat, esinedes 28. dets. 1933 Pariisi Muusikute Ühingu ja sealsete eesti seltside korraldatud õhtul. Vt: «Postimees» 4. I ja 7. II 1934 (ärrükk: Heino Eller sõnas ja pildis. Tallinn, 1967, lk 126).

¹¹ Vt: Meie muusika edu Pariisis, «Postimees» 4. I 1934.

¹² «Eriti on neile [prantsuse muusikuile — M. H.] meeldinud meie helitöist Heino Elleri klaveriprelüüdid (...) ja Eduard Tubina viiulipalad (viimaste hulgas ka need, mida meie Helikunsti Sihtkapital ei leidnud võimalikuks omandada ja kirjastada).» (Sealsamas.)

¹³ Juhan Aaviku juubelikontserdil «Vanemuises» 19. III 1934 kõlasid tema kolm orkestripala O. Rootsi juhatusel, kantaat «Kodumaa» E. Tubina juhatusel, kolm soololaulu R. Jõksi ning Klaverisonaadi I ja III osa L. Milgi esituses.

¹⁴ Paul Olak (1880—1946) oli «Estonia» teatri direktor aastail 1933—1940.

¹⁵ Vastuses (postitempliga 21. III 1934) kirjutab E. Ruber: «Rootsi asjus oli mul juba peale Sinu ärasõitu Olakiga juttu ja nüüd on niipalju selgunud, et Rootsile antakse üks kontsert juhatada aprillis, kuid täpne aeg fikseeritakse vististi täna õhtul.» (H. Eller viibis Tallinnas, juhatamaks «Eesti vaimse kultuuri päevade» raames toimunud sümfooniakontserdil 24. II 1934 oma sümfoonilist poemi «Viirastused.») Tegelikult juhatas O. Roots alles 23. XI 1934 järgmise hooaja IV sümfooniakontserti, mille kavas olid Beethoveni, Chaussoni, Raveli ja Tšaikovski teosed.

¹⁶ Anna Eller (1886 või 1891—1942) — H. Elleri esimene abikaasa.

¹⁷ Kirjas H. Ellerile mai algusest 1934 teatab E. Ruber: «Võib-olla mai keskpaigas tulen Tartu, siis räägime jälle mõni jutt maha.»

¹⁸ Tartu Helikunsti Selts (1926—1940, esimees Miina Härma) pidas ülal Tartu Kõrgemat Muusikakooli, korraldas kontserte, andis 1929. aastal välja «Eesti Muusika Kuukirja» jne. Tartu Kõrgema Muusikakooli kuratoorium, mille ülesandeks oli kooli üldine juhatamine,

selle majandusliku ja pedagoogilise kindluse eest hoolitsemise, koosnes kooli direktorist, kunstinõukogu, Tartu Helikunsti Seltsi, Tartu Linna- ja Maavalitsuse ning kooli toetavate asutiste ja organisatsioonide esindajast.

¹⁹ Harald Laksberg (1887—1968) oli Tartu Kõrgema Muusikakooli direktor aastail 1927—1939.

²⁰ Gottlieb Ney (1881—1973) oli Haridusministeeriumi teaduse ja kunsti osakonna direktor 1923. aastast.

²¹ Ellerid elasid sel ajal Hermanni t 4.

²² EMO koor 1934. aastal Rootsis ei käinud.

²³ Dimitri Raudsepp oli kuni 1935. aastani Tallinna Konservatooriumi sekretär-raamatupidaja ja EKHS-i asjaajaja.

²⁴ Alles EKHS Valitsuse koosolekul 17. XII 1934 otsustati H. Ellerilt omandada «Episood revolutsioonijast» (300 krooni eest) ja kirjutada «Eesti tants» klaverile (TMM MO 245:1/8, 262—263).

²⁵ Ilmselt on jutt «Lüürilise pala» nr 1 oboele ja orkestrile honorarist. Teos otsustati omandada EKHS Valitsuse koosolekul 26. X 1933 200 krooni eest (TMM MO 245:1/7, 200 ja 242).

²⁶ Vt kommentaar nr 23.

²⁷ Vt kommentaar nr 20.

²⁸ E. Tubina 1. sümfoonia c-moll loomisajaks on partituuris märgitud 1. I 31—11. V 34.

²⁹ Kirjas H. Ellerile postitempliga 10. VI 1934 (kirjas leiduv daatum 11. juuli on ilmselt ekslik) vastab E. Ruber: «Kirjastamiseks osteti seekord kokku 26 lehekülge, nende hulgas Oja viiulipala (8 lk.), siis Tubina helitöö, A. Lembalt 2 asja, kuid kahjuks Sinu «Eesti tants» on jäetud sügiseks.» EKHS-i hindamiskomisjoni koosolekul 8. VI 1934 otsustati trükida: V. Reimanni «Hällilaul» tšellole, A. Lemba Pastoraal ja Intermezzo klaverile, E. Oja «Magastilite tants» «Aeliita süüdist» ja E. Tubina kaks pala viiulile ning E. Kapi Etüüd A-duur klaverile (TMM MO 245:1/8, 248). Vt. ka kommentaar nr 24.

³⁰ Vt kiri nr 5. Vastuses (postitempliga 10. VI 1934) kirjeldab E. Ruber oma jõupingutusi Tartu Kõrgemal Muusikakoolil saadaoleva raha asjus.

³¹ Mõeldud on E. Tubina tööd «Vanemuise» dirigendina.

³² Jutt on XI üldlaulupeo ettevalmistamiseks korraldatud uute laulude võistlusest. Kirjas H. Ellerile (postitempliga 10. VI 1934) märgib E. Ruber sel puhul: «Reedel auhindasime laulupeoks saadetud laule /.../. Neljapäeval avame ümbrikud, siis saab autasuda teada. Arvan, et ka Tartust olid mõned laulud esitatud.» Vt. ka: Uute laulude võistluse laureaadid selgusid, «Muusikaleht» 1934, nr 7/8, lk 167.

³³ H. Elleri öde Salme ja tema ungarlasest abikaasa Béla Kárpatti elasid Budapestis.

³⁴ Ungari dirigent Viktor Vaszy juhatas 30. IX 1934 «Estonia» kontserdisaalis sümfoonia-kontserti ungarilise helitöödest.

³⁵ H. Elleri «7 prelüüdi» (II vihik) ja «Kellad» olid ilmunud EKHS-i väljaandel.

³⁶ Helilooja Evald Aav oli EKHS-i noodiväljannete toimetaja.

³⁷ Vt kiri nr 7. Jutt on H. Elleri Eleegiaast keelpillidele ja harfile P. Ramuli mälestuseks

ning «Lüürilisest palast» nr 1 oboele ja orkestrile.

³⁸ Mihhail Prokofjev oli oboist, kellele H. Elleri pühendas oma «Koidu» avasoolo.

³⁹ Vt H. Elleri kiri E. Ruberile 2. X 1934.

⁴⁰ Vastav teade ilmub «Päevalehes» 2. X 1934.

⁴¹ Vt kommentaar nr 24.

⁴² H. Elleri oli EKHS-i helitööde hindamiskomisjoni liige aastail 1927—1930.

⁴³ Nagu selgub H. Elleri kirjast E. Ruberile 8. XI 1934, ei esitanud ta siiski seekord Eleegiat EKHS-ile omandamiseks.

⁴⁴ Kirjas H. Ellerile 13. X 1934 vastab E. Ruber: «Kuulasin täna konservatooriumist järele helitööde asjus, kus selgus, et töid on saanud kõik meie heliloojad. Nii ei tea ma nüüd otsekohe ütelda, kas Sa peaks veel saatma, peale nende, mis juba siin olemas. Kevadel jagamist ei olnud, kuna raha oli ainult 500 krooni. Ega tea, kui palju nüüd juure saab ja võib juba ette arvata, et kõik heliloojad rahuldatud ei saa. Nüüd, ühenduses Vabariigi valitsuse otsusega, heliloojad ei võigi hindamisest osa võtta ja nii ei tea praegu, kes žüriisse kutsutakse.» Samas ta aga lisab: «Kuid lõppede lõpuks arvan, et võiksid siiski ühe töö veel saata, siis ehk on kindlam, et mõni ikka võetakse ja mis üle jääb, eks need jää siis järjekorda. Ehk nii on parem.»

⁴⁵ Kirjas H. Ellerile 4. X 1934 kirjeldab E. Ruber H. Elleri teoste tutvustamist V. Vaszyle, samuti ettevalmistustööd kontsertide korraldamiseks poola dirigendi Walerjan Bierdiajevi juhatusel, millest ühe kavasa oleks H. Elleri «Ööhüüded» (esitatu «Estonia» 5. sümfoonia-kontserdil 27. I 1935).

⁴⁶ Seni pole õnnestunud leida kindlaid andmeid H. Elleri teoste esitusest V. Vaszy juhatusel, kuigi on ilmunud üks sellekohane teade (Ungari hõimu kuulus laulukoor Tallinnas. «Uus Eesti» 28. IV 1938).

⁴⁷ Kirjas H. Ellerile 4. X 1934 märgib E. Ruber: «Kuid Oboesoolo partituuri ma /V. Vaszyle/ kaasa anda ei saanud, sest võtsin Kultuurkapitalist originaali, millest dublikaati ei ole. Kuid lubasin tagantjärele saata. Nüüd aga ei tea, kuidas seda teha. Ehk annad nõu.»

⁴⁸ Samas kirjutab E. Ruber, et ostis V. Vaszy jaoks H. Elleri «7 prelüüdi» klaverile («seda Sinu õe Elsa palvel, sest küsisin temalt, et Vaszyle anda, kuid temal oli ainult paar prelüüdi»). Jutt on H. Elleri õest Elsa Kristelsteiniest.

⁴⁹ Jutt on H. Elleri 1. sümfooniast *in modo mixolydio*, mille kavatsust H. Elleri oli maininud kirjas E. Ruberile 2. X 1934 ja mille kohta viimane oli soovitanud, et see oleks ehitatud «rahvuslikule vundamendile». Samas kirjas (4. X 1934) teatab E. Ruber: «Loodan oktoobris tulla Tartu konvendi kommertsile, eks siis räägime pikemalt.» (E. Ruber oli üliõpilaskonvendi «Fraternitas Tartuenssis» viililane.)

⁵⁰ Nora Liina (tantsijatar ja tõlkija Nora Kaplinski, sünd. Raudsepp, 1906—1982) esines tantsuõhtuga «Estonias» 10. X 1934.

⁵¹ Vt kommentaar nr 15.

⁵² Samas.

on üks mure

AJAKIRJA «TEATER. MUUSIKA. KINO» TOIMETUSELE

Teie ajakirjal on hea läikiv kaanepaber, mis võimaldab trükkida värvilisi pilte. Ajakiri võiks kioskiaknal ja raamatukogu riulil oma esikaanega tõhusalt reklaamida nii ennast kui ka teatrit, filmi ja muusikuid. Kahjuks ei osata seda võimalust kuigi hästi kasutada, järjest sageneb ebaõnnestunult valitud kaanepiltide esinemine. Lausa vihastas 1986. aasta mainumbri kaas, mis on ebaõnnestunud nii pildikompositsioonilt kui ka lausa kahjulik sisult.

On alustatud võitlemist suitsetamise kui inimese tervist kahjustava nähtuse vastu ning sigaretipakkidele trükitakse hoiatus nende kahjulikkusest. Aga mida mõjub kõige väiksema kirjaga trükitud hoiatus, kui kõik ajakirjad ja ajalehed võivad piiramatuult suitsetamist propageerida ning seda teevadki. Kas see ei ole võimas suitsetamise propaganda, kui Eestis hästi tuntud isik, kuulus näitleja Evald Hermaküla kaanel suure naeru saatel kisub suitsu ning teda selles aktsioonis toetab ka mõnusalt lõsuvat meesiludus Tõnu Mikiver? See on otekuil Soome televisiooni mustrite järgi tehtud reklaam.

Niisiis palun toimetust seda probleemi tõsiselt arutada ning loobuda suitsetamispiltide avaldamisest. Näitleja võib huivitava poosi ja miimika saavutada ka ilma sigarettita!

Kõnesolev foto on halb ka kunstiliselt, eeskätt kompositsiooniliselt. Hermaküla seisab pildi serval ja vaatab fotolt välja. Naerab, aga me ei saa teada, mida. See ei selgu ka Mikiveri vaatamisest. Mida nad naeravad? Tekst kinnitab, et nad peaksid hoopis uue näidendi proovi tegema, aga see fotolt ei selgu. Kui inimene pannakse paremale pildilt välja vaatama, siis ei või teda asetada paremale servale — see on ometi fotograafia aabiastõde.

Tagakaas samal numbril on esimesel pilgul arusaamatu, teisel inetu.

Veel ebaõnnestunud kaanepilte.

Nr. 1 1985 (Pesus näitlejad ei mõju kuigi esteetiliselt; miks on Kaarin Raid nii jubeda, kannatava näoga?)*

Nr. 2 1985 (Ajakirja formaat on niigi väike, selle killustamine kolmeks pildiks ei ole õigustatud.)

Nr. 4 1985 (Pildil ainult kortsunud rõivaste pahmak, ei inimest! Tagakaas eemalepeletav!)

Nr. 9 1985 (Foto halva kompositsiooniga: esiplaanil domineerib näotu tõrs, tagaplaanil varjab punase kleidiga naine mehe ära.)

Nr. 10 1985 (Kaks fotot ei sobi teineteisega kokku, julma tatarlast (korealast?) ei tahaks üldse kaanel näha — peletab ajakirja ostmiselt tagasi.)

Nr. 7 1984 (Jällegi killustamine — ühe suure portree asemel kolm väikest, peale selle pak-sud mustad kõrvalribad.)

Nr. 9 1984 (Foto kompositsioon halb: punase mehe näole langeb vari, roheline mehe nägu ei saa üldse näha.)

Nr. 12 1983 (Tagakaanel jälle suitsetamise suurereklaam, esikaas eemalepeletav.)

Nr. 1 1982 (Tagakaanel ilmetu sein: kas tõesti Viljandi uuest teatrimajast ei leidnud fotograaf paremat vaadet?)

Nr. 5 1982 (Näitleja foto! liiga väike, muu foto aga tuhm, tume, ilmetu.)

Nr. 7 1982 (Kalle Randalu on näidatud nii väikeselt, millegipärast tahetakse demonstree-rida arhitektuuri, kuigi see selles pildis pole üldse oluline.)

Nr. 8 1982 (Ei saa aru, mida pilt kujutab, inimesed surutud sipelgateks foto nurka; taga-kaane jaoks on filmis suurepärase naela meta-morfoos siiski väheütlevalt.)

Muidugi on eesti teatrifoto tagasihoidlikul järjel ning teatrifotode tegijaid ebapiisavalt. Kuid halbade fotode avaldamine ei paranda olukorda, vaid halvendab seda.

Niisiis kokkuvõttes: 1) ärge propageerige fotodega suitsetamist ja 2) mõtelge sellele, kuidas ajakiri võiks kioskiaknal paista.

Lugupidamisega OSKAR KRUUS

*Täpsustused toimetuselt:

Nr. 1 1985 esikaanel Kaarin Raid ja Peeter Jürgens «Ugala» lavastuses «Üle läve».

Nr. 2 1985 esikaanel stseenid G. Verdi ooperist «Luisa Miller».

Nr. 4 1985 esikaanel valik Aime Undi kavandatud kostüüme J. Krossi «Keisri hullu» lavastusele TRA Draamateatris. Tagakaanel kaader P. Pärna multifilmist «Aeg maha».

Nr. 9 1985 esikaanel hetk mängufilmi «Puud olid...» võtetelt.

Nr. 10 1985 esikaanel tegelased XIV Moskva rahvusvahelise filmifestivali konkursifilmidest «Punane krahvinna» (Ungari) ja «Sool» (Korea RV). Nr. 7 1984 esikaanel kaadrid filmist «Lurich».

Nr. 9 1984 esikaanel Ilmar Tammur ja Andrus Vaarik Noorsooteatri lavastusest «Windsori lõbusad naised».

Nr. 12 1983 tagakaanel kaader Kaupo Klooreni suitsetamisvastaseset reklaamfilmist «Oun». Tagakaanel kaader filmist «Kolmnurk».

Nr. 1 1982 tagakaanel «Ugala» teatrihoone, Valdur Vahi foto.

Nr. 5 1982 esikaanel Mati Palm Hollandlasena ooperis «Lendav Hollandlane» Savonlinna ooperifestivalil.

Nr. 7 1982 esikaanel Kalle Randalu mängimas Kadrioru lossis.

Nr. 8 1982 esikaanel kaader mängufilmist «Slaa-ger», tagakaanel peategelane nukufilmist «Nael».

Täname O. Kruusi õpetlike märkuste eest. (Küllap loevad neid ka vabariikliku võistluse žürii liikmed, kes oma subjektiivsest nägemusest lähtudes TMK mullu kõige paremini kujundatud ajakirjaks tunnistasid.)

E. Hermaküla ja T. Mikiveri tähelepanu on nimetatud puudusele juhitud: tööpoolest, mida nad seal naeravad? Kui nad taunimisväärsest suitsetamiskombest lahti on saanud, avaldame nende pildi ajakirja kaanel uuesti. Seda, kui eemalepeletav või ligimeelitav üks või teine number kioskiaknal välja näeb, oleme püüdnud kontrollida, aga enamasti pole see õnnestunud, sest ajakiri on olnud tavaliselt juba läbi müüdud.

Filmi-
Gloobus

Soome Filmi Sihtkapital määras järgmiseks viieks aastaks oma peatoimetajaks Jukka Vilhuse. Jörn Donner, kes aastavahetusel asus teistkordselt oma kohale juhatuse esimehena ja kelle ülesandeks on toetuste määramine filmidele, hindab Soome filmipoliitikat ja sihtkapitali tegevusperspektiive järgmiselt:

«Kui ma 1983. a märtsikuus loobusin Soome Filmi Sihtkapitali juhatuse esimehe kohast, siis mõtlesin, et alatiseks. Ja mul ei olnudki sellest eriti kahju.

Viimase kolme aasta jooksul on Soome filmielu iseloomustavateks joonteks saanud lähtumine parteilistest huvidest ja bürokratiserumine. Võib-olla, et see on asjade loomulik käik, kuid mitte minu jaoks. Minu jaoks on see ebaloomulik ja võõrastav.

Sellest hoolimata nõustusin juhatuse esimehe kohale tagasi tulema, osalt sellepärast et kavatsen aasta lõpuks produtsenditegevuse lõpetada ja pühenduda kirjutamisele ja oma filmide lavastamisele.

Võimu omamine on siis huvitav, kui sellega võib midagi saavutada. Soome mängufilmid, mida sihtkapital peaks toetama, on muutunud kõrval- ja või alaosadeks selles audiovisuaalses reaalsuses, kus otsuseid võetakse vastu mujal.

Seetõttu peame meie, kui meil on kujutlusvõimet, püüdma päästa ja edasi arendada seda, mida on võimalik päästa ja edasi arendada. Nagu varematal aegadel, nii ka nüüd loovad kunsti indiviidid, otsuseid teevad aga komiteed. Võib-olla küsite, miks see nii on.

Juba pikemat aega on mulle selge, et administratiivvahenditega kunsti ei loo. Parimal juhul ei takista nad loovtegevust. Parimal juhul on juhtimine võimaluste loomine kõlblike ressursside ökonoomseks ja loovaks ära kasutamiseks.

Muidugi tekib sellisel ametikohal vaenlasi, teisiti ei saakski see olla. Ma loodan, et minu vaenlasteks saavad need, keda soovin, ja poolehoidjateks need, kellele edu tahan või kellesse usun. Sellisel positsioonil olles ei saa juhendada taktikalistest kaalutlustest. Isegi siis, kui ma midagi muud korda ei saada, olen ma — vähemalt mõneks aastaks — tõkestanud tee sellele kohale neile, kes filmitööst midagi ei tea.»

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. АВГУСТ 1986

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

ТЕАТР

В. РАУН — Первая колонка (3)

Л. ВЕЛЛЕРАНД — Под знаком беды. Проблемы фестивальных постановок (36)

На фоне «Прибалтийской театральной весны 1986», состоявшейся в апреле в Таллине, театральный критик Лириан Веллеранд рассматривает общие проблемы, связующие фестивальные спектакли. Если предыдущие фестивали знаменовались понятием родной дом, родина, память, традиции, чувство общности, посредством которых обращались к будущему, осмысливая ценности прошлого и настоящего, то Таллинский фестиваль обращался прямо и предостерегающе даже к ближайшему будущему, был критичнее, чем прежние, к человеку и его общежитийским явлениям. Эта критичность имела и новые средства выражения: самую горькую правду говорили не прямо в лицо, ее надлежало внимательно выслушать, чтобы прозреть. Главный приз фестиваля получила постановка Латышского театра юного зрителя «Страх и отчаяние в Третьей империи» В. Брехта /реж. А. Шапиро/.

Р. ХЕЙНСАЛУ, М. ЛОТМАН — «Мальчики, ведите себя прилично!» (46)

В статье идет речь о постановке Молодежного театра сезона 1985/86, пользующейся наибольшим успехом у зрителя — «Полете над гнездом кукушки» Д. Вассермана. Спектакль сравнивается с одноименным фильмом М. Формана, снятом в 1975 году. Фильм и постановка имеют единый объект интереса: оба рассматривают жесткую социальную структуру, которая в условиях кажущейся демократии отрицательно отражается на людях и искажает их взаимоотношения. Все же постановка приглашенного режиссера В. Гвоздкова, несмотря на цитаты из фильма, имеет другие акценты, настрой и исход. В трактовке В. Гвоздкова «Полет над гнездом кукушки» — это прежде всего личная драма Мак Мерфи, фильм же концентрирует внимание на всей модели, на действующих лицах и сила его обобщения глубже, тоньше в философском плане. Влекаящая, задорная игра исполнителя главной роли Тьну Карка, а также другие актерские удачи и профессиональное умение постановщика сделали этот спектакль Молодежного театра заметным событием, по крайней мере в первые месяцы исполнения.

М. УНТ — Понравилось. Впечатлило. Что дальше? (62)

Писатель и постановщик Мати Унт описывает свои зрительские впечатления от постановки пьесы Э. Ветемаа «Ветер с Олимпа пепел наваял» в ГАТ драмы им. В. Кингисеппа /реж. Э. Хермакюла/. Тема пьесы — спорт высокого мастерства и допинги — оставляет писателя равнодушным, но впечатление от спектакля он

расценивает как наибольшее за последние годы. Автор сознательно не проводит анализ спектакля, а размышляет о взаимоотношениях театра и критики, констатируя неспособность критики воспринимать и анализировать театральное представление, и для критика это обычно становится собственной интерпретацией постановки /или литературного произведения/.

М. ТИКС — Подруга подругу обирает (67)

Драму предостережения Э. Ветемаа «Ветер с Олимпа пепел наваял» и проблематику ее постановки рассматривает эстонский высококлассный в прошлом баскетболист, бывший главный редактор репертуарной коллегии Театрального управления Михкель Тикс, являющийся сейчас редактором публицистического отдела журнала «Викеркаар». Это честный и жестокий спектакль о спортсменах и спортивной этике. Рецензент надеется, что драматург Ветемаа когда-нибудь от блестящего экспонирования явлений придет и к обличению их социальных корней.

МУЗЫКА

Отвечает ТИЙТ КУУЗИК (5)

Один из известнейших исполнителей Эстонии, народный артист СССР Тийт Куузик, который и на 75-ом году жизни является солистом театра «Эстония», вспоминает свой путь становления, впечатления от концертных поездок, разъясняет свои взгляды на вокальное искусство. Интервьюировал М. Кольк.

А. ТРОИЦКИЙ — Поп-видео (13)

Московский критик легкой музыки дает обзор музыкального видео, ее возникновения, видов, социального фона и последствий, говорит о ее месте в популярной музыке.

И. РАННАП — День свершений (30)

Статья о композиторе Хилларе Карева и его творчестве, в особенности о более многочисленной и пользующейся успехом части — камерных произведениях.

А. ХИРВЕСОО — Приход первой национальной оперы на нашу сцену (69)

Все издания истории эстонской музыки единодушно называют первой эстонской оперой «Викердев» /1928/ Эвальда Аава. Все ранее созданное считается лишь попытками. К их числу причисляется и юношеское произведение известного пианиста, профессора Петербургской и Таллинской консерваторий, плодовитого композитора Артура Лемба /1885—1963/ опера «Дочь Лембита» /И редакция оперы «Сабина», законченной в 1905 году/, которая была впервые исполнена 26 апреля 1908 года в Тарту в театре «Ванемуйне». Подготовлена эта постановка была наспех, в основном силами любителей и сценического успеха не имела. А. Хирвесоо описывает обстоятельства создания и исполнения

этой оперы и утверждает: основной причиной того, что опера до сих пор пребывает в забвении, явились оппозиция тогдашних конкурентов А. Лемба и возникшие легенды, устойчивые до наших дней, умаляющие художественные достоинства оперы.

Письма Хейно Эллера Эмилю Руберу (83)

Подборка писем из малоизвестного эпистолярного наследия композитора Хейно Эллера, большая часть которых была обнаружена только весной 1984 года. Адресатом писем является друг композитора, ревностный любитель музыки Эмиль Рубер, центральное место в переписке занимают вопросы распространения произведений Х. Эллера, в то же время раскрываются некоторые стороны личности композитора, его отношение к проблемам музыкальной жизни, своим коллегам и их творчеству.

КИНО

На четыре года раньше времени. Диалог: ЮРИ МЮЮР — ЭННА СЯДЕ /20/

Запись беседы, сделанной в 1982 году, сценаристов и режиссеров полнометражного документального фильма «Чтобы пахарь не уставал» Юри Мююра и Энна Сяде, в которой затрагиваются проблемы, возникшие при работе над этим публицистическим сельскохозяйственным фильмом. Участники диалога рассуждают о недостатках нашей сельскохозяйственной промышленности, рассматривают и причины их возникновения /промышленность преобладает над сельским хозяйством, изготовитель не заинтересован в качестве, плохо действует экономический механизм, распространяется равнодушное отношение к делу/. В статье говорится и об объективности экономических законов, факторе влияния пропаганды и различии телефильмов от кинокартин.

А. ИХО — Poleмические мысли в связи с фильмом «Иди и смотри» (54)

Полемическая реплика, в которой выступающий, оператор Арво Ихо, выражает удивлению по поводу показа зверств и насилия в фильме «Иди и смотри», считая при этом, что восприятие зрителей во время демонстрации этого жесткого зрелища обратно желаниям его авторов.

Л. ЛАПИН — Новый кинотеатр в Пылтсамаа (56)

В статье дается архитектурный анализ нового здания кинотеатра «Эду» на 250 мест, построенного в районном центре Пылтсамаа

/строительство закончено в 1983 году, проектировал архитектор Аго Пяхи в 1972—1974 гг./.

Л. Лапин считает, что это строение с концепцией классического функционализма является достижением в нашей архитектуре кинозданий последних лет и находит, что кинотеатр вносит положительный акцент и в общий фон г. Пылтсамаа.

Х. ЛИНДЕПУУ — В поисках более человеческой среды (59)

Обзор фильмов 1985 года, посвященных окружающей среде и архитектуре: «Ласнамяэ» /реж. М. Соосаар/, «Ekegi monumentum» /А. Сэйт/, «Жизнь в старом городе» /Х. Друй/, «Поселковые пейзажи» /И. Кангур/, «Вяйке-Ыйсмяэ — кольцевой город» /М. Пылдре/. Рецензент положительно оценивает «Ласнамяэ», отрицает «Вяйке Ыйсмяэ», реферирует проблематику остальных фильмов и подводит итог: архитектура — одна из подлинных возможностей познания истории культуры.

В. ПААС — Теодор Лутс как кинодокументалист в Эстонии (76)

Обзор творчества эстонского кинематографиста старшего поколения Теодора Лутса /1896—1980/. Т. Лутс начал свой путь в кино в Париже т.н. стажером у оператора Топоркова. В Эстонии он снимал фильмы с 1926 года: вместе с К. Мярска и А. Хирвоненом были сняты «Посещение Эстонии шведским королем Густавом Адольфом V» /1929/, «Посещение Эстонии президентом Польши» /1930/, «Знаешь ли землю эту...» /1931/, «Кихну» /1931/, «Рухну» /1931/, «Газ! Газ! Газ!» /1932/, «300-летний юбилей Тартуского университета» /1932/. Он был вторым выдающимся оператором наряду с Константином Мярска. В 1932 году Т. Лутс по приглашению «Suomi Filmi OY» переехал из Эстонии в Финляндию, где снял 20 полнометражных художественных фильмов, в 1944 году он уезжает в Швецию и оттуда в Бразилию.

РАЗНОЕ

О. КРУУС — Есть одна забота (90)

Э. КОМИССАРОВ — Откуда приходят идеи (96)

Комментарий искусствоведа к выставке в Таллинском художественном салоне двух пользующихся успехом художников театра младшего поколения Тьну Вирве и Проомета Торга, которая привлекла внимание новой формой представления — была сделана попытка максимально приблизить эскизы к зрителю, даже раскрыть весь процесс оформления Комментарий Э. Комиссаров дополнен разъяснением самого П. Торга.

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. AUGUST 1986.

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

THEATRE

V. RAUN. The leading article (3)

L. VELLERAND. Under the sign of distress. Some problems raised in the festival productions (36)

Theatre critic Lilian Vellerand looks at some general problems concerning the festival productions against the background of the Baltic Spring Theatre Festival 1986 held in April in Tallinn. While at the previous festivals the cues have been home, homeland, memory, traditions, communal feelings and through them, through interpreting the past and present values, the future has been addressed, the Tallinn festival looked directly and warningly into the nearest future, was more critical than ever to man and the circumstances of his life in the community. This critical attitude was also novel in its expression: they did not tell you the most painful truth straight to the face, you had to listen to it carefully to become a seer. The first prize of the festival was awarded to the production by the Latvian Youth Theatre — *The Fear and Misery of the Third Reich* by B. Brecht (director — A. Shapiro).

R. HEINSALU, M. LOTMAN. Boys, behave yourselves! (46)

This is a review of a box office success in the 1985/86 season at the Youth Theatre — D. Wasserman's *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. The analysis is based on the comparison with M. Forman's film of the same title released in 1975. The focal question of interest in the film and in the production is the same: both discuss a rigid social structure which, in the conditions of outward democracy, makes the people and their relations degenerate. The guest director V. Gvozdkov, although using quotations from the film, has laid stresses elsewhere, has evoked a different mood, has found a different final solution. In V. Gvozdkov's interpretation *The Cuckoo's Nest* is, first and foremost, the personal drama of McMurphy; the film concentrates on the whole structure, all the characters and is more profound in its generalizations, is subtler on the philosophical plane. However, Tõnu Kark's brilliant and high-spirited acting in the leading role, some other successful performances and the professional skill of the producer have made the production by the Youth Theatre quite an event, at least during its first months on the programme.

M. UNT. Liked it. Was impressed. What next? (62)

Writer and stage director Mati Unt describes the impressions he got when he saw Enn Vetemaa's play *And the Wind Brought Ashes from Olympus*, produced by the Tallinn State Academic Drama Theatre (director — E. Hermaküla). The subject of the play — top-level sport and dopes leaves the writer indifferent but the impressions he got from the performance are the strongest in the past years. The writer does not intend to

produce an analysis of the play, but reflects on the relationship between theatre and criticism declaring that criticism is incapable of receiving or analysing a theatrical performance; it usually turns out to be the critic's self-interpretation of a production (or of a literary work).

M. TIKS. The girl-friend does the girl-friend in the eye (67)

E. Vetemaa's cautionary drama *And the Wind Brought Ashes from Olympus* and the problems connected with its production from a point of view of a sportsman are discussed by Mihkel Tikks, one-time Estonian top-level basketball player, chief editor of the Repertoire Council of the Theatre Board, the present editor-in-chief of the journal *Wikerkaar* (*Rainbow*). It is an honest and cruel play about athletes and sports ethics. The reviewer hopes that dramatist Enn Vetemaa will, one day, get down to revealing the social roots of the phenomena that he has so brilliantly exposed.

MUSIC

TIIT KUUSIK answers (5)

Tiit Kuusik, People's Artist of the USSR, one of the best-known and a highly meritorious figure in Estonian musical culture, a soloist in the State Academic Estonia Theatre active even now at the age of 75, recollects his formative years, impressions from concert tours, gives his views on vocal art. The interviewer is M. Kolk.

A. TROITSKY. Pop video (13)

The Moscow pop music critic gives a survey of the emergence, types, social background and effects of the music video, its explosive spread in the western world, its significance in pop music.

I. RANNAP. A busy day (30)

An article about composer Hillar Kareva and his work, in particular, the largest and more successful part of it — his chamber music.

A. HIRVESOO. The first national opera on Estonian stages (69)

The editions of Estonian music history issued so far unanimously designate Evald Aav's *The Vikings* (1928) as the first Estonian opera. Everything that was composed before is seen as an attempt. Among those they also classify *The Daughter of Lembitu* (2nd revision, original title *Sabina*, 1905), a youthful work by Arthur Lemba (1885—1963), a successful pianist, professor at the St. Petersburg and Tallinn Conservatoires, a prolific composer. The opera was first performed at the Vanemuine Theatre in Tartu on 26th Apr. 1908; mounted with haste and with a cast of mostly amateurs it was not a success. A. Hirvesoo explains the circumstances of the birth and production of *The Daughter of Lembitu* and states that the reason why it has remained in the shadow up to now is the opposition of the

then competitors and the legends which were born from it and which still survive to diminish the value of the opera.

Letters from Heino Eller to Emil Ruber (83)

A selection of letters from Heino Eller's little known epistolary heritage most of which came to light in the spring of 1984. The letters were addressed to Emil Ruber, a friend of the composer's, an enthusiastic music lover, the correspondence centres on the questions of publicizing H. Eller's works, but at the same time several aspects of the composer's personality are revealed, also his attitude to the problems of musical life, his colleagues and their work.

CINEMA

Four years ahead of time. Dialogue: JÜRI MÜÜR — ENN SÄDE (20)

A conversation recorded in August, 1982 between Jüri Müür and Enn Säde, scriptwriters and directors of the full-length documentary *The Tired Ploughman* where they talk about some problems which cropped up in the process of making this social-political and agricultural film. The interlocutors discuss the shortcomings in our agricultural machinery industry, analyse the reasons (industry prevailing over agriculture, the producer not being interested in the quality, the malfunctioning of the economic mechanism, widespread indifference). They also refer to the objectivity of the laws of economy, the effect of propaganda and the difference between films and telefilms.

A. IHO — Some polemic reflections in connection with the film *Go and See* (54)

A polemic commentary in which cameraman Arvo Iho is amazed at the brutality and violence shown in the film *Go and See* and thinks that a section of the audience probably sees something quite contrary to the authors' intentions in this savage spectacle.

L. LAPIN. About a new cinema at Põltsamaa (56)

An architectural analysis of the new 250-seat cinema Edu (Progress) (completed 1983, designed 1972—1974, architect — Ago Pähn). L. Lapin regards this building designed along the lines of classical functionalism as an achievement in our cinema architecture and says it adds a positive accent to the town scene at Põltsamaa.

H. LINDEPUU. Looking for a more human environment (59)

A review of environmental and architectural documentaries released in 1985: *Lasnamäe* (directed by M. Soosaar), *Exegi Monumentum* (A. Sööt), *Life in an Old Town* (H. Drui), *Small Town Landscapes* (I. Kangur), *Väike-Oismäe — a Town in Circle* (M. Pöldre). The reviewer praises *Lasnamäe*, criticizes *Väike-Oismäe*, makes a summary of the problems raised in the films, concludes: architecture is a genuine possibility of perceiving the history of culture.

V. PAAS. Theodor Luts — an Estonian film documentarist (76)

A digest of the work of Theodor Luts (1896—1980), an Estonian filmmaker of the older generation. T. Luts started cinematographic studies in Paris as an apprentice to the cameraman Toporkov. Since 1926 he made films in Estonia: he collaborated with K. Märska and A. Hirvonen at *The Visit of Gustav Adolf V, King of Sweden to Estonia* (1929), *The Visit of the President of Poland to Estonia* (1930), *Homeland* (1931), *The Island of Kihnu* (1931), *The Island of Ruhnu* (1931), *Gas! Gas! Gas!* (1931), *The Tercentenary of the Tartu University* (1932). He was the second distinguished cameraman after Konstantin Märska. At the end of 1932 T. Luts left Estonia by the invitation of the Suomi Filmi OY to go to Finland where he made 20 full-length feature films, in 1944 he travelled to Sweden and from there to Brazil.

MISCELLANEOUS

O. KRUIUS. A worry (90)

E. KOMISSAROV. Where do the ideas come from? (96)

The art critic's commentary on the exhibition in the Tallinn Art Salon displaying the work of successful stage designers of the younger generation — Tõnu Virve and Proomet Torga which has attracted the attention with its novel form: there is an attempt to bring the designs as near as possible to the viewers, to open the whole designing process. E. Komissarov's commentary is supplemented by another — from P. Torga himself.

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

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 17. 06. 1986. Trükkimisele antud 18. 07. 1986.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükkipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,8. MB-05655. Tellimuse nr. 2373. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 16 000.

Сдано в набор 17. 06. 1986. Подписано к печати 18. 07. 1986. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,8. Заказ 2373. MB-05655.

«Театер. Муузуика. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР, Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Tallinn. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Tallinn, почтовый ящик 51. Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ. Tallinn, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 16 000. Цена 75 коп.

Meie teatrikunstnike esinemine näitustel on viimastel aastatel põhjustanud mitmesugust nurinat. Isiklikult olen ka mina nende poolel, kes ei ole rahul teatrikunstnike esinemisvormidega, mul puudub lihtsalt usk, et visandlikud kavandid või etendusel kaasaahaaratud rekvisiidid suudaksid kedagi tõsisemalt huvitada. Nisuguse materjali- ja on raske läbi lüüa olukorras, mis on nüüdseks välja kujunenud kunstinäituste praktikas, kus kunstniku eneseteostust hinnatakse reeglina tema kindlasuunalise esteetilise programmi järgi. Teatrikunstnike enamikul pole vististi isegi aega, et mõelda kujutavale kunstnikule iseloomuliku enesekeksuse ja egoistliku nõudlikkusega kohustusest oma kunstnikumina ees.

Kunstisalongis maikuul esinenud Tõnu Virve ja Proomet Torga on otsinud olukorrast väljapääsu ja võtnud kindlakäeliselt orientatsiooni näitusele, mis esitaks neid loovkunstniku kriteeriumide vaatevinklist. Kavandist ei pääsenud ka nemad, kuid kavandivorm püüti vaatajale maksimaalselt lähendada, teda n-ö lahti seletada, et kogu kujundusprotsess avaneks vaatajale. P. Torga kasutas sealjuures tekste, iga tema kavand on varustatud pika ja vaimuka kommentaariga vastavale tööprotsessi lõigule, T. Virvel seletas pilti teine pilt, enamasti foto fotot. Valitud vahendeis taganevad esteetilised finessid kunstnike valitsenud ideede ees, ent seeütle ei maksaks neid süüdistada, sest hea tekst korvab täielikult kavandi viimistlematuse. Kontseptualistlikus kunstis teatavasti surmab idee külmavereliselt kunstiteose pildiliku osa. Teos eksisteerib, et väljendada teatud sõnumit, mille väljahaudumisega on kunstnik näinud tõsist vaeva. Minu meelest asetseb teatrikunstnik tahtmatult kontseptualistlikus kunstisituatsioonis. Ka tema side pildilikuga on jäänud nõrgaks, kuigi hoopis teistel põhjustel. Ülesanded tõukavad teatrikunstnikku intensiivistama oma mõtetegevust, mis paratamatult kontsentreerub kunstniku suhetele lavastusega ja hiljem selle suhte nähtavaks muutumisele. T. Virve tekitas «Eesti Kirjameeste Seltsi» kujunduses kõitva mängu ajalooliste isikute ja nende rollidesse mõeldud näitlejate sarnasuse ja erinevuse ümber. Ta osutub väga vaimukaks hindajaks. Omaette peatüki moodustas näitusel T. Virve pikk kavandisari «Kalevipoja» uuele lavastusele, kuid seda peaks keegi omaette käsitlema, sest tegemist on mütoloogia üsna uut laadi interpreteeringuga. P. Torga kui noor kunstnik eelistab talle käepärasemat eneseanalüüsi ja ka seda oli huvitav jälgida, kuigi mõneti pingutav kunstniku kapriisi tõttu kirjutada tekste valge värviga valgele pinnale. Seetõttu tellisin P. Torgalt alljärgneva kommentaari:

Miks ma nii teen.

Lavakujunduse väljamõtlemine on vaimne töö nii nagu lavastaminegi. See on mõtte liikumine ja arenemine tekstist etenduse suunas. Ei ole midagi lihtsamat «koostööst» lavastajaga, kes näeb sus ainult autori või ta enda kujundust puudutava remargi illustraatorit ja laval laost valitud mööbli liigutajat. Ei ole ka midagi igavamat, sest see meenutab plangu värvimist, kus plank ja pintsel on antud ja värvi valik sõltub sellest, mida parasjagu on. Mulle tundub, et ei saa olla hea lavastaja, pidades lavakujundust millekski teisejärguliseks, sest see on osa, pealegi nähtav osa etendusest. Kunstnikuna on huvitav ja mõttekas töötada ainult hea lavastajaga ja «Vanalinna Studios» «Raha» ja enne seda Noorsooteatris «Likvideerimist» tehes see ka nii oli. Koostöö tulemuseks lavastajaga ei olnud mitte lavakavandid, vaid etendus, ja seetõttu neid kavandeid ka ei ole.

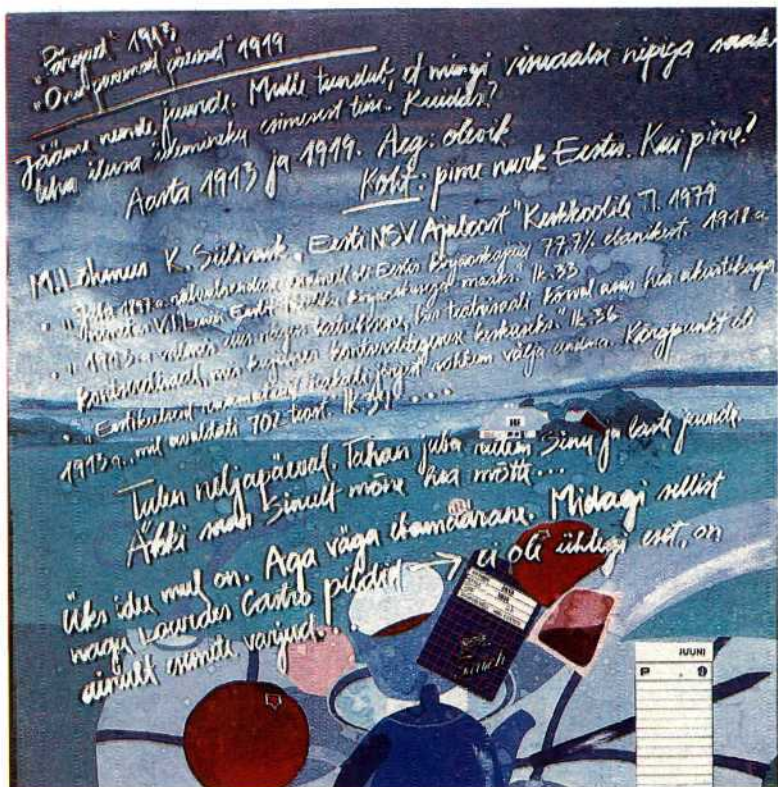
Pean teatrikunstniku töös kõige olulisemaks leida hea ja õigeaegne idee, millele ehitada üles kogu lavakujundus. Ideede genereerimine võtab lõviosa ajast ja energiast, sest nende eest ei ole pääsu esietenduseni. Ideede tasandil suhtlemise kõige inimlikum vorm on minu arvates sõnaline ja selle väljenduseks on ka 16 kirja «Rahast».

Kust tulevad ideed.

Esimene idee tuleb tavaliselt näidendi teksti lugedes. Hilisemad sünnivad koostööst lavastajaga, suhtlemisest ümbritsevate inimeste ja oma perekonnaga. Ideede vormi saan piimapoest, ajakirjadest, televisiorist, ajalehest, voodist... Näiteks kavatsesime «Raha» esimese pildi lõpetada gaasi plahvatamisega. Gaasipliidi olime juba välja mõelnud. Plahvatuse mõte tuli tekstist, kus Jaak ütles: «Tohoo pime, säh!» Selle lause juures tekkis kujutusplilt, et ta tõmbab tikust tuld ja kuna pliit on katki ja gaasi muudkui aga tuleb ja tuleb lavalt saali, siis... Idee plahvatuse tehniliseks teostamiseks sain aga oma väikeselt tütrelt talle raamatust pilte näidates.

Mida idee ka annab.

Ei midagi. Ideid, mida võiks teoreetiliselt eesti teatris realiseerida, on lõpmatult palju, võimalusi aga seevastu lõpmatult vähe. Lavakujundus eeldab kahte asja: lava ja rahalisi vahendeid. Millised need on, selline on ka teatri nägu (tõsine, kurb, pime, hambutu). Video areng ehk muudab siin midagi. Pean silmas perspektiivi, et need, kellel on rohkem ja paremaid ideid, leiavad rakenduse videokassette tehes, ja teater jääb rohkem asjaarmastajate harrastuseks.



Proomet Torga. Ka-
vandid O. Lutsu —
M. Undi näidendile
«Raha». Lavastaja
M. Unt, «Vanalinna
Stuudio». 1986

