

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



# 8 / 1987

august

VI aastakäik

Esikaanel: Salk «Tallinnfilmi» multilavastajaid Pöögelmanni tänava paviljoni heovil, põolhämär hommikupoolik mais 1987. Pildil (vasakult): Kalju Kivi, Mati Kütt, Riho Unt, Priit Pärn, ees Hardi Volmer.

T. Talivee foto

Tagakaanel: 330. ja 357. kaader filmile «Eine murul».

P. Pärna ja M. Kilgi pildid



Toimetuse kolleegium

JAAK ALLIK  
IGOR GARŠNEK  
EVALD HERMAKÜLA  
AVO HIRVESOO  
ARVO HO  
TONU KALJUSTE  
LEIDA LAIUS  
ARNE MIKK  
MIHKEL MUTT  
MARK SOOSAAR  
LEPO SUMERA  
ÜLO VILIMAA  
JAAK VILLER  
HARDI VOLMER

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 40 80

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel 44 31 09

Filmiosakond

Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel 42 97 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

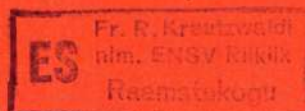
Fotokorrespondent

Alar Ilo, tel 42 25 51

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

© «Teater, Muusika, Kino», 1987





## SISUKORD

### TEATER

	VASTAB SALME REEK	5
Elona Bundzaitė	AJA PILDISTUS («Onu Vanja» Leedu Noorsoo teatris)	42
Lilian Vellerand, Mihkel Tiks, Kadi Vanaveski, Reet Mikkel, Jaak Allik	JÄRELMÖTTEID BALTI TEATRIKEVADEST MINSKIS	46
Tõnis Ritson	TEATRID AEGA KAJASTAMAS (Sotsiaalne näidend hooajal 1986/87)	53
Hans H. Luik	PÕORE PEENUSE SUUNAS	61

### MUUSIKA

	AVAVEERG. G. OTSA NIMELINE MUUSIKANADAL	2
	RUDOLF TOBIAS («Mõttevaramu»)	16
Dina Daragan	PORTREEVISAND RAIMO KANGROST	24
Raffi Haradžanjan	JULGUS, DÜNAAMILISUS, LOOMINGULISUS, VISADUS	29
Veera Lensin	VANDA SAARMAN, ESIMENE EESTI NAISPIANIST	32

### KINO

	FILMIHARRASTAJATE ELUST (Intervjuu Joan Francesc Ainaud'ga. UNICA '86 meenutuseks)	40
	FILMIGLOOBUS	41,49
Fred Jüssi	LOODUSFILMIST, EMOTSIONAALSELT	50
	MULTIFILMIDE STSENAARIUME	69
	VAIKE MAI	70
Tõnn Sarv, Kalju Kivi	MIKS PUUD ENAM EI KÕNELE?	72
Hardi Volmer, Riho Unt	SÕDA	74
Priit Pärn	EINE MURUL	78
Peeter Tooming	FOTOMONTAAZIST	82



«Ateljee-etüüdid» Tallinna Kunstihoo-  
nes.  
Esineb RAT «Estonia» keelpillikvar-  
fett...



Irina Arhipova ja Ivari Ilja esinemas «Estonia» kont-  
sertisaalis.



... ja džässkvartett.



Professor Rolf Gothöny lauliate semi-  
nari juhendamas. kontsertmeistri rollis  
on Ivo Sillamaa.



G. Otsa nimelise noorte operisolistide konkursi võitja  
Aivars Kraucmanis loosi tõmbamas. žürii liikmed Arne  
Mikk, Susanna Martirosjan ja Ivan Petrov.

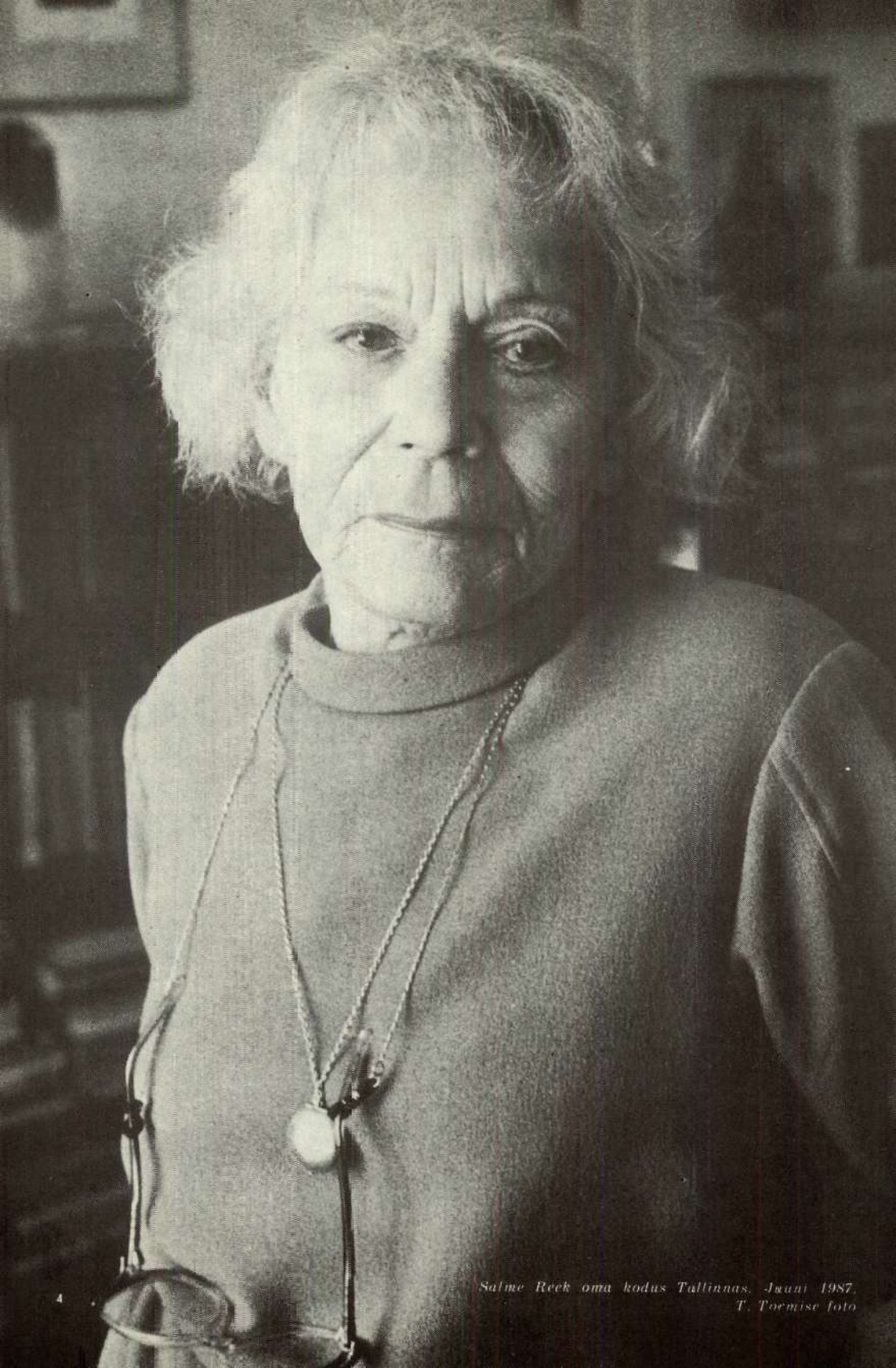




Muusikapäevade üheks suursündmuseks oli Rudolf Tobiasi oratooriumi «Joonase lähetamine» ettekanne «Estonia» kontserdisaalis. Seekord küll poole oratooriumi, suurejoonelise teose tervikesitus jääb ikka veel unistuseks. Kontserdil olid kaastegevad **ERSO**, Eesti Raadio segakoor, Tallinna Kammerkoor, lastekoor «Ellerhein».

Solistid (vasakult): Niina Rautio (Moskva), Urve Tauts, Janis Sprogis ja Samson Izjumovs (Riia) ning Mati Palm. Dirigent oli Peeter Lilje.

*H. Saarne ja A. Tatsi  
fotod*



*Salme Reek oma kodus Tallinnas, Juuni 1987.  
T. Toemise foto*



## Millal teadvustus esmakordselt mõiste «teater»?

Ma olin noorte vanemate esimene laps. Isa ja ema käisid tihti väljas, mind jäeti koju — vanemad läksid teatrisse . . . Isa oli suur teatriarmastaja. Mina ei saanud aga kuidagi aru, mis koht see teater selline on. Mäletan, et olin kole õnnetu. Hoidjat meil ei olnud, nii et pidin veel nooremat õde ka valvama. Vaatasin siis pildialbumit, kus oli ülevõte emast kaheksateistkümneaastasena. See tundus minu jaoks nii muinasjutuline vanus. Ootasin aega, millal saaks ometi kaheksateistkümneseks, siis pääseksin sinna vabadusse. Oli ikka kole piin jääda niimoodi koju.

Mind viidi esimest korda teatrisse 6—7-aastaselt. Oli jõuluetendus Pärnu «Endla» teatris. Laval oli üks väga vaene poiss, kellel polnud jõulupuud, aga lõpuks sai ka tema oma jõulud. Nutsin kõvasti. Ega tol ajal lapsi nii sageli teatrisse viidudki. Kuid 9-aastaselt tõi isa mu isegi Tallinnasse draamateatrisse, ka lasteetendusele. Mäletan selgesti, et istusime viimases reas, kummalgi pool vahekaiku oli sein aäres 2 kohta, vasakul pool istusime meie. Ma ei mäleta üldse, mida mängiti, mind vaevas kogu aeg ainult üks küsimus, kuidas saab mets olla laval, teatrimaja sees? Ja mitte keegi seda mulle selgeks ei teinud. Väga tark tegu muidugi, et ei teinud. Pole vaja lapsi vedada lava taha, olen alati selle vastu olnud. Milleks?! Las ta jääda, see mõistatus. Aga nüüd võetakse lastelt vägivaldselt ära see saladus, tullakse, et vaatame, mismoodi see kõik on.

## Agate enda esimene lavakogemus, millal see tuli?

See oli Pärnu Tütarlaste Gümnaasiumis, mis oli tugeva teatritraditsiooniga kool, üks tüdrukud ole ju väga teatrilembesed. Aga et poisse polnud kuskilt võtta, siis suuremad tüdrukud mängisid poisse. Ja kui siis Pärnu teatris tuli koolilastega välja «Sinilind», otsustasid meie gümnaasiumi vanemate klasside tüdrukud ka «Sinilindu» teha. Neil oli aga väikesed tüdrukud tarvis — mina mängisin siis Mytyli, olen ju alati kõigest kõige pisem olnud . . . Tol korral oli see lihtsalt mäng, mul oli nende suurte tüdrukute seltsis huvitav olla, ei osanud ma teatritegemisest veel midagi arvata. Ega ma praegu enam mäletanudki, keda «Sinilinnus» mängisin, aga nüüd tuletas kooliõde Linda Pais seoses selle praeguse Pärnu lavastusega meelde. Jah, siis mängisin veel tüdrukuid . . .

Gümnaasiumis oli meil tore matemaatikaõpetaja, Marta Port (Mart ja Jaan Pordi ema). Igale kevadel tunnistuste kätteandmise päeval jutustas ta meile hirmu- ja õudusjutte. See oli kohutavalt põnev, ja kuidas me kõik kuulasime! Ta oskas suurepäraselt jutustada. Ma pole ühtki näitlejat kuulnud nii jutustavat, nagu seda tegi mu õpetaja Marta Port. Vapustav naine oli. Ja tema oli ka minu esimene režissöör.

## Kas suurel laval ka mõni eeskuju tekkis?

Võisin olla siis nii umbes 13-aastane, kui Pärnus esines Sent M'Ahesa, tol ajal Euroopas üsna kuulus eesti päritoluga tantsijanna. Ja tantsis tuletantsu — tule ja mõõkadega. Sain sellest niisuguse elamuse, et pidin lausa hulluks minema. See nagu pööras midagi sees. Kui nüüd tagantjärele mõelda, kui vähe tol ajal üldse midagi näha sai, provintsilaps eriti! Kui palju vähem oli igasugust informatsiooni — ei olnud sellist uputust nagu praegu — televisioon, raadio, kino. Nüüd ma mõistan vägagi tollaseid vapustusi. Hakkasin ju kodus seda tantsijannat järele tegema. See oli esimene kord, kus ma ise hakkasin midagi tegema. Ella Ilbak käis ka esinemas — plastilise tantsuga. Kodus panin tädi, õe ja ema publikuks. Kujutlesin endale saatemuusika, ise lõin mingi süzee, ema suurräti võtsin ümber ja esinesin. Ei häbenenud sugugi. Nüüd on 13-aastased juba täiskasvanud inimesed, meie olime siis alles lapsed. Olin pealegi väikest kasvu, ikka laps mis laps! Minu arengumaailm oli ju pisike. Seepärast oli selle tantsu mõju rabav.



Mis veel mõjutas?

Meri. Meri mõjutab inimest väga. Olen ju mere ääres kasvanud, Pärnus oli meil meri peaaegu ukse ees. Hiljuti ajasime suvejuttu Maimu Vannasega, tal on Tartu lähistel suvekodu. Ma küsisin, miks see sul nii kaugel on, otsi endale midagi siia Tallinna lähedale mere äärde. Ta imestas: «Suvel — mere äärde? Ei, ma ei taha!» Vaat huvitav, ta on sisemaa laps, ta ei taha. Ma ei kujuta ette, et ma peaksin suvel elama sisemaal. Olen ühe suve proovinud. Mul tekib kohe nagu lämbumistunne. Ma lihtsalt pean tundma mere lähedust, mere hingust. Mereäärsetel lastel kasvab sellest üks meeletu igatsus, mille vastu ei saa. See hakkab juba lapsepõlvest, see kummaline igatsus — võid tundide viisi rannas istuda, merele vahtida ja küsida... mis on selle taga?

Teatrisisik tuli niisiis kodust?

Jaa, ehkki mu vanemad olid väga lihtsad inimesed: isa vabrikutöoline, ema kodune. Mõlemad olid maalt linna tulnud, isa veel väga viletsast lasterikkast talust. Nad olid mul mõlemad väga musikaalsed. Kodus oli harmoonium, isa mängis ka klaverit. Emal oli ilus hääl ja ta laulis kirikukooris esimest sopranit.

Isa oli küllalt kinnine, aga suure huumorimeelega. Heatahtlik mees, aga ka range, ei talunud valet ega pettust. Lastele piisas ühestainsast karmist pilgust, ta ei ole mind iial karistanud. Mul on alati olnud eriline lugupidamine just oma isa vastu. Ja ma kuskilt tajusin selle ära, et pidin olema nagu poiss. Olin ju esimene laps ja peres oodati poega. Tegin kõik, et olla selle poisi vääriline. Ma olin valmis kõike tegema, ainult mitte valetama.

Aga siiski, mu esimene pettus... see oli juba Tallinnas 1927. aastal, siis kui ma Draamastuudio teatrikooli sisse sain. Olin sisseastumiskatsed läbi teinud, aga kodus ei julgenud veel rääkida. Tunnid olid õhtuti kuuest kümneni. Olin käinud niiviisi salaja juba kaks nädalat, kui kodus hakati aru pärima, kus ma hulgun. Isa küsis väga rahulikult: mis koht see on, kus sa käid? Hädaga püüdsin midagi välja mõelda. Tol ajal olid moes igasugused instruktorite kursused. Vastasingi siis, et käin instruktorite kursustel. Mis instruktorite? Mida teile seal õpetatakse? Kes õpetab? Seletasin, et õpetavad Gleser, Kalmet, Kompus... Isa küsis: «Mis imelikud kursused need on, kus näitlejad õpetavad...?!» Siis oli mu vale läbi, pidin üles tunnistama, et õpin teatrikoolis. Isa vaatas tükk aega mulle otsa, ei öelnud ühtki sõna. Ema hakkas suure häälega nutma — soo, nüüd on ta siis lapsest lahti saanud. Tuli lõpuks ära rääkida, mismoodi see kool on ja mismoodi ma seal käin, ühesõnaga, sain suurest koormast vabaks. Isa andis mulle 5 krooni, ja ei ühtki sõna enam. Hiljem ema rääkis, et isa oli arutanud, kui see on tõesti tema kutsumus, siis ta hoiab selle raha õppemaksuks. Kui on niisama moeasi ja tuul peas, siis ostab siidsukki...

Teatrikool oli siis algusest peale ikka kindlaks eesmärgiks?

Oh ei, sihiks oli ülikool. Aga see oli materiaalsel põhjustel suure küsimärgi all. Eriala oli ka esialgu lahtine: kehaline kasvatus või arstiteadus. Isa tahtis väga, et ma edasi õpiksin, aga kartis, et ma jään Tartus nälga — olin ju nii kõhnake. Arvas siis, et ootaks aasta, koguks raha, kosuks ka füüsiliselt. Ema viiski mind tööle kübaraärri, aga kübaratega ma seal suurt tegelda ei jõudnudki, pidin hoopis äriomaniku tüdart ajaloos järele aitama. Siis ühel päeval lendas sisse kooliõde Agnes Lepp: Draamastuudio teatrikooli võetakse õpilasi, läheme proovime. Mina ei tahtnud. Olin kindel, et kukun nagunii läbi. Aga kärbes oli juba pähe pandud. Kodus õhtul hakkasin omaette mõtlema: kui ei lähe, jääb vaevama. Otsustasin, et lähen lasen end läbi kukutada — siis on eluks ajaks selge pilt.

Ega ma ju Tallinnasse tulleski sellest näitemängutegemisest eemale jäänud, sattusin II Tütarlaste Gümnaasiumis kuidagi heasse seltskonda. Pealegi oli sellel koolil tugev kunstikallak. H. Gleser oli siin varem andnud näitekunsti õpetust. Klass eespool õppis üks minuga väga sarnane tüdruk, Hilda Konrad — ka selline tibatilluke. Meid aeti alati segamini. Samas klassis õppis ka Milvi Laid. Siis oli meil üks tubli sportlane — Salme Rosenfeld. Kõik me sattusime ühte punkti, kõigil säde sees ja hakkasimegi



omapead üht peokava tegema. Välja tuli sellest terve etendus! Ise kirjutasime loo. Herta Vaino, kes õppis konservatooriumis, tegi muusika ja laulud ning saatis ka klaveril. Milvi Laid laulis ja ka dekoratsioonid olid temalt, ta joonistas hästi. Mäletan, laval oli üks laev ja M. Laid laulis põlvili maas, pikad juuksed lahti nagu Jenoveval. Meie Hilda Konradiga tantsisime liblikaid, temal oli teatris tutvusi, ta tõi «Estoniast» kaks paari balletikingi. Etenduse ajal teine liblikas kukkus ja ma lasin siis ennast ka kohe maha, et oleks sümmeetria. Olime selle kava ettevalmistamisega nii ametis — vaata, et klass jääb lõpetamata!

Meie kooli direktress Alice Pedusaar toetas väga sellist tegevust, aga sporditegevust ka. Kord agiteeris seesama Salme Rosenfeld mind Tallinna koolidevahelistel võistlustel kaasa tegema, et koolile punkte tuua. Mul olid siis nii nõrgad käed, ei jaksanud ise rööbaspuudelegi tõusta, aga vabaharjutust tegin hästi. Spordiringis juhendas meil õpetaja Vihmar, Saksamaal õppinud noor mees, mina armusin temasse nii ära, et hakkasin elu eest kõike kaasa tegema: rööbaspuud, kitse, hobust, rõngaid ja palli, oli üks suur raske pall, mida tuli visata. Kui tulid võistlused, olin kohutavalt uhke: ma olin ainus, keda treener aitas rööbaspuudele, sest olin kõige väiksem võistleja. Meiega võistles ka juudi gümnaasiumist üks väga tugev sporditüdruk, Sarah Teitelbaum, hiljem kuulus sportlane. Kellelgi ei tulnud pähe, et mina võiksin seda tüdrukut võita, aga ma lõin ära need suured võistlused. Tallinna koolide meister! Ja ainult sellepärast, et õpetajale meeldida. Meeldida tahtmine teeb koledasti julgeks. Eks see ole teatrikooliski järele proovitud. Ja sellist suurt palli olen heitnud nii kaugele elus too ainuke kord, ei varem ega hiljem . .

Kui me viimases klassis olime, andsid vilistlased koolis kehatehnika tunde. Juhendamas käis Gerd Neggo. Sealnt väga palju. Koolipidudel hakkasime ise iluvõimlemist ja püramiide tegema. Käisin raamatukogus, otsisin kuulsuste pilte ja harjutusi, et kava koostada. Ja koolipeod — see oli suur isetegemise rõõm.

#### Gerd Neggoga kohtusite uuesti Draamastuudio teatrikoolis?

Jah, Neggo andis seal meile liikumist ja sellest tekkis teatrikooliga paralleelselt veel üks harrastus ja kiusatus. Kui Neggo hakkas oma moodsa lavatantsu stuudioga üht lavastust tegema, siis kutsus ta teatrikoolist sinna lisaks L. Tui, O. Põlla, P. Raudvee ja minu. Pärast seda tegi Neggo mulle juba ettepaneku tulla tema stuudio regulaartundidesse.

Aga elu läks siis ikka metsikult kiireks. Hommikul kella üheksaks ametisse Draamastuudio masinakirjabüroosse (sain sinna koha varsti pärast teatrikooli astumist). Pärast seda poole viieks Neggo juurde Pikale tänavale ja sealnt jooksuga jälle Raua tänavale teatrikooli. Tõepoolest, ainult jooksuga jõudsingi. Nii kestis see kolm aastat. Ja Neggo stuudiot ei jätnud ma ka hiljem teatris, see oli juba seesmiseks vajaduseks saanud. Ja olgugi, et tantsijat minust ju ei tulnud, ei ole see aeg minu arvates tühja läinud. Neggo andis mulle kohutavalt palju, oli üldse üks minu nõudlikumaid õpetajaid. Just tema juures sain ma selgeks, mis on improvisatsioon. Neggo stuudio kestis 3—4 aastat, aga kõik jäid sinna kauemaks. Mina käisin seal 10 aastat ja nii käisid ka H. Tohvelman ja J. Kurfeldt, J. Arg, G. Raudsepp, sest tekkis juba seesmine vajadus ja sund. Pärast Neggo stuudiot oli raske vormi kaotada, kui ise selle eest natukenegi hoolt kandsid.

#### Millega tegeldi Draamastuudio koolis?

Põhiline oli ikka lavapraktika, seda andis meile Hilda Gleser. Mäletan, et juba esimesel semestril oli palju lahkujaid. Ei usutud, et see töö nii vaevarikas tuleb, ilma särata. «Ah, hakka veel neid etüüde tegema! . . .» ja kõndisidki ära. Mäletan väga selgelt Hilda Gleseri esimest tundi. Jutt oli kaunis napisõnaline. Ta tegi meile selgeks, et teatriteel on okkaid ja pisaraid rohkem kui mujal, sära on butafoorne ja kaunid riided marlist, rikkaks siin ei saa, kes on tulnud, et kalliskive kanda, mingi kohe tagasi.

Algul käis töö ilma sõnata, tegime etüüde. Gleser oli selleks ajaks kõik -ismid läbi põdenud, järel oli puhas realism. Siis oli ta juba Nõukogude Liidus käinud. Stanislavskist meile suurt ei räägitud, aga nagu hiljem 7



on selgunud, töötasime ikka nendel alustel. Pärast tulid sõnadega etüüdid. Kõige tähtsam, mida Gleser tahtis saavutada, oli suhtlemine partneriga, partneritaju ja tema mõjutamine.

Ühte asja Gleser ei talunud. Ta teatas kohe: «Lauset «Mina ei saa» ei taha ma teilt kuulda, see unustage ära!». Aga kui ta nägi, et inimene proovis püüdis, ei jätnud ta kunagi pooleli, oli väga kannatlik. Mul endal on sellest üks valus kogemus. Kui tegime tööd Pucki monoloogiga, ei saanud ma algul hakkama. Kõik, mis ma tegin, oli üsna kole ja siis ma ütlesingi selle õnnetu: «Mina ei saa!» Oh sa jumal, kuidas Gleser vihastas! Aga välja ta ei ajanud, hoopis tööle hakkasime. Kogu seltskond vaatas pealt ja mina tegin. Neelatasin ja tegin. Neelatasin ja tegin. Gleser pani mind üha uuesti otsast alustama, seletas, pakkus võimalusi. Kedagi ruumist ära ka ei lasknud, teiste silme all meil see heitlus käis. Kaks tundi mässas minuga. Kui lõpetasime, siis ainult küsis: «Noh, kas nüüd sai?» Ma ei tea, kui tookord oleks peale jäänud «Ah, ma ei saa!», siis olekski vist läinud läbi elu see «Ah, ma ei saa!» või «Mulle tehti ülekohtu».

Gleseri põhimõte oli: võib-olla roll ei meeldi, võib-olla ei saa alguses rollist üldse arugi, aga tuleb mõelda, mida võiks sellest teha. Võtta maksimum. Sul võib olla võimalus vaid kord üle lava minna, aga see on sinu šanss, mõtle välja, kuidas võiks ja miks just nii võiks. Kui sind ei märgata, siis teist võimalust enam ei anta. Meie ajal oli tiesti see enda maksmapaneku küsimus noore näitleja esimene küsimus (mõtlen laval, mitte mingeid muid teid pidi). Meid ei määratud riigi poolt kolmeks aastaks kohale, meid ei kaitsnud mingi seadus, meie ei saanud protesteerida, oma põhimõtetega lajutada, et pole antud rolli, mis pakuks võimalusi. Kui me kooli lõpetama hakkasime, ütles Gleser: «Nüüd lähete teatrisse, enam teid kättpidi juhatada ei saa, teie endi asi on vaadata, et te seal rataste vahele ei jääks.» Nii on meeles just see lause: «et te rataste vahele ei jääks.»

Ükskord tegi Gleser sellise numbri, et võttis meid kõiki kokku ja viis Draamateatri alla restorani. Tellis soojad kartulid, heeringat ja pudeli viina ning vaatas siis, kes võtab, kui palju võtab ja kuidas käitub. Alles nüüd ma saan sellest aru, et nii õppis ta meid tundma. Selle õhtuga said inimesed nagu seesmiselt lahti. Seda oli selleks vaja, mitte millekski muuks.

**Pärast Draamastuudio teatrikooli lõpetamist 1930. aastal läksite tööle Draamateatrisse. Kuidas noor näitleja vastu võeti?**

Minusse suhtuti väga hästi. Sattusin ühte garderoobi M. Möldre, E. Vaarmani ja L. Lasneriga. Aga, kuidas seda öelda. üks ma ise «suhtusin» ka. Teadsin seda piiri, mida võin endale lubada ja mida mitte. Teadsin, et ma oma kostüümi kuskile vedelema ei jäta, et ma ise kellelegi jalgu ei jää, sest kõik teevad tööd. Teadsin, et kui millestki vesteldi, ei läinud ma elus seda kuskile edasi rääkima. Mis sündis selles garderoobis, see sinna seinte vahele ka jäi. Oli mõeldamatu, et keegi oleks tulnud selle kohta midagi ütleva, noorele näitlejale käitumisreegleid õpetama, siis oleks pidanud vist ise juba teatrist ära kõndima...

Näiteks praeguste noorte suhtumises kostüümi on kohati selline tunne, nagu peaks neil olema keegi teenija. Kleidisaba lohiseb mööda treppi järel, see pole näitleja asigi. Aga siis ei visatud ial kostüümi nurka, see oli ju osa sinu rollist. Tollal oli nii, et teatri poolt anti ainult ajaloolised kostüümid, kaasaegsed kostüümid pidi näitleja ise muretsema. Ja seda, millega sa laval mängisid, tänaval ju selga ei pannud. Küllap seetõttu oligi kostüümi suhtumine hoopis teine ja see jäi ka verre. Ka ringreisidel pidime oma kostüümid ja parukad ise korras hoidma, polnud ei riidetajat ega grimeerijat. Mängisime ühel ringreisil järjest 40 korda «Õnnelikke päevi», tõin kleidi pärast õmblejate tuppa ja sel polnud ühtegi plekki. Ükskord oli kaduma läinud «Tagahoovi» Nikituška pluus. Aga ma olin ise sinna lõhikud sisse tõmmanud, oma kätega mustad laigud peale teinud. Ja seda ei tohtinud keegi teine «puhastada». Korruga oli see pluus kadunud, olin täiesti endast ära. Mulle toodi üks pluus, aga see polnud ju enam see, m i n u Nikituška pluus.

Praegu tundub mulle, et niipea, kui noor näitleja teatris ülbeks läheb, on ta kadunud näitleja. Omal ajal ei lastud sellist tunnet tekkidagi. Ei kujuta



ette, et ma oleksin tulnud proovi niisuguse näoga, et noh, ma võin ju siia tulla, ma olen ju siin palgal, aga see pole ju roll ega midagi. Ei olnud lihtsalt sellist õigust nõuda, et ma tulen koolist, andke mulle roll, ma olen haritud näitleja. Tarmo oleks saatnud lihtsalt... koos sinu haridusega, välja proovisaalist! Kui inimene oli andekas, polnud talle mingit diplomit vaja. Polnud mingit muud kaitset kui su enda töö. Malle on tunne, et see seersmine ülbuse maksab end kunagi hirmsasti kätte...

Kas proovitegemises on läbi aegade midagi muutunud?

Ma ei tea, aga siis ei olnud vähemalt sellist kommet, et proov kõneldi maha. Tehti tööd. Ja veel, kui oli suur tükk, palju tegelasi ja stseene, siis need näitlejad, kes õhtusest etendusest vabad olid, tulid kokku ja hakkasid ise pusima. Me nimetasime seda «eraleeriks». Ja kui oli vaja, töötati poole ööni. Järgmisel päeval ei pidanud enam terve hulk näitlejaid selle järgi ootama, kuni need kaks laval omadega valmis saavad.

Me hakkasime tegema M. Puget' «Õnnelikke päevi». Seal oli vähe tegelasi ning suured stseenid Liina Reimanil ja minul. Ohtul läksin ikka Liina juurde proovi. Liina tegi kohvi ja röstitud leibu ja siis töötasime oma stseenidega. Mulle kui noorele näitlejale oli see kohutavalt kasulik: mismoodi ta arutab ja mässab, ikka ja jälle miks ja miks. Miks nii? Kuidas? Ilma tööta ikka minu arvates ei tule. Kõik, kõik on suured töötegijad olnud — Reiman, Gleser, Lauter, Laur, Karm, Lindau, Eskola, Talvi, Liiger...

Ja kõigi käest on olnud midagi õppida. Kõigi käest! Noore näitlejana jälgisin, kuidas vanemad näitlejad proove tegid. Üldse võib vanem kolleeg partnerina suureks abiks olla. 1939. aasta lavastuses «Tubakatee» mängisin lõhkise mokaga tüdrukut Ellie Mayd. Näidendis on stseen, kus see tüdruk pakub end õemehele, et paremale järjele saada. Alati kui proovides selle kohani jõudsimine, tekkis mul mingi häbelikkuse moment. Arvasin umbes teadvat, kuidas seda teha, proovisin omaette vaikselt läbi, aga laval oli piinlik. Minu partneriks oli siis August Sunne. Kuidas ta mind konkreetselt aitas, ei oskagi öelda, aga see olenes suureneni temast, kas lähen lahti, julgen või ei. Sunne oskas viia partneri niisugusesse seisusse, et kõik tuli välja väga loomulikult. Ja sündis stseen — nii, et saalis võis sulle kukkumist kuulda.

Aga need legendaarsed Salme Reegi poisid — kust võtsite ainet nii paljude erinevate poiste mängimiseks?

Poisid on tõesti olnud kohutavalt palju. Igaüht erinevalt ja elavalt näha oli vahel päris probleem. Tegelikult on vahe alati olemas, eripära leitav. Aga mõnikord sai ka nõu lihtsalt otsa. Näiteks lord Fauntleroy tegin ma täiesti oma venna pealt, kes oli minust 15 aastat noorem. Ta oli väga omapärase mõttemaailmaga väike pois, isiksus. Kogu selle käitumise ja lüürika sain temalt. Või jälle Nukitsamees — see oli juba aastaid hiljem —, teksti tal pole rohkem kui 2–3 lauset. Aga tema nutus oli nii palju varjundeid: kas tal on igav või tahab ta süüa või on tal lihtsalt jonn või mis teda korruga rõõmustab ja kuidas siis lahti läheb. Väike laps ei ürita sind petta. Ta lihtsalt nõuab oma osa sellest elust. Kavaldama hakkab ta alles hiljem.

Kui 1948. aastal tuli «Polgu poeg», oli see olustikuliselt mulle täiesti tundmatu, kauge maa. Läksin «Estonia» kõrvale turule kotipoisse uurima, neid liikus seal pärast sõda tohutult palju. Ega nad nii lihtsalt ligi ei lasknud — kartsid, et püütakse kinni ja pannakse lastekodusse. Nad olid ju igasuguse usu täiskasvanutesse kaotanud. Kott oli sellise poisil ainus vara, seda hoidis ta kramplikult. Nii kui juttu alustasid, pani ajama. Vaba inimene, teeb mis tahab. Nagu keldrikass. Ta laseb sind ainult teatud kaugusele tulla, sest on tähele pannud, et paned talle süüa. Nii kui sa aga proovid teda puutuda, on ta läinud. Kuid siis pikkamööda, sätid ennast, räägid elust — ta pidi lõpuks aru saama, et sa pole talle ohtlik. Ja kui siis lõpuks jutule said, siis nägid, kuidas ta v a j a s inimest, kuigi oli väga iseseisev.

Selle «Polgu poja» ümber tekkis veel suur vaidlus. Meie kriitikud siin kiitsid, aga kui Moskvast tuldi vaatama, siis ei oldud rahul ühe stseeniga, kus sakslased Vanjat piinavad ja ta nutma hakkab. Nemad küsisid, 9





«Veidi üriekindlust ja head tahet kehatreeningul ja te valitsete samuti oma keha üle nagu see Gerd Neggo õvilane.» Nii reklaamiti 1933.a «Päevalehes» Tallinnas 1926.a tööd alustanud Gerd Neggo tantsustuudiot. Jääb veel üle nimetada, et pildil on noor studioõvilane Salme Reek.

E. Caldwelli — J. Kirklandi «Tubakatee» (lavastaja Leo Kalmet). Ellie May — Salme Reek. Lov Benesey — August Sunne. Eesti Draamateater, 1939.





*Esimene pioneer Eesti laval. M. Tri-  
geri «Onnelikus abielus» (lavas-  
taja Eduard Türk). Galja — Salme  
Reek. Uzorov — Arno Suurorg.  
Draamastuudio teater, 1936 (foto lk  
10).*

---



*Salme Reek Elektrana. Gerd Negro  
studio etüüd 1929. aastast.*

*F. Burnetti — A. Särevi «Väike  
lord Fauntleroy» (lavastaja Leo  
Kalmet). Mr Hobbs — Johannes  
Kaljola. Fauntleroy — Salme Reek.  
Draamastuudio teater. 1933.*





miks teil polgu poeg nutma hakkab, ta on ju ometi kangelane! Meie H. Lumet ehmus ka kohe ära! Ma siis vastasin, et mina ei ole kohanud oma elus inimest, rääkimata lapsest, kes, kui talle füüsiliselt haiget tehakse, ei karjuks. Ma ei usu seda, ja mida ma ei usu, seda mängida ei saa!

Teine taoline juhtum oli, kui mängisin Timurit. Tol ajal oli Kunstide Valitsuses keegi seltsimees Mesilane, kes käis etendust vastu võtmas. Mängu kohta märkusi polnud, aga talle ei meeldinud minu soeng... Mul oli kena pruun parukas, väikese lokiga. Tema oli enne sõda olnud Nõukogude Liidus, näinud timurlasi ja seletas, et timurlastel on pea paljaks põetud, ainult tukad on ees. Me leppisime siis kokku, et seni, kui mina seda osa mängin, teen parukaga. Kui seltsimees Mesilane mängima hakkab, võib lasta oma pea paljaks ajada. Kas ta üldse kujutas ette, mida ta naisnäitlejalt nõudis...?

Muidugi oli väga huvitav töö Rops. Veldaga tegime. Seda saabki ainult kahekesi koos teha, kui on olemas kaks väga sarnast näitlejat. Seda peab partneriga tegema. Sest ma pean ju täpselt teadma, mida teeb partner, tema annab mulle programmi. Väga ilus töö oli. Raske oli küll. Tollal me ei teadnud neist roboteist eriti midagi, aga kõik sai ikka välja uuritud, kui tehniline võib ja peab olema, et oleks usutav, et oleks robot. Nüüd ei ole robot enam mingi ime!

Kord elus on poisi roll tulnud esimese hetkega — «Tagahoovi» Nikituška. Nii kui proovisaalis suu lahti tegin, oli valmis. Kust tuli, ei tea. Särev oli nii pahv, et ei osanud midagi öelda. Ju ta oli lihtsalt mu sees valmis. Ma olin veel väike laps, kui nägin kerjustüdrukuid — tuli meile koju üks tüdruk, oli nii kõhn, et paistis läbi. Mul hakkas sellest lausa füüsiliselt valus. Seda tüdrukut mäletan elu lõpuni ja sealt oli see valu minusse jäänud. See oli minu varandus, mis vajas ainult realiseerimist, mis siis, et mitte tüdruku, vaid poisi näol.

Aga oma esimese pioneiri mängisin ikka nii, et mul polnud aimugi, mis see peab olema. See oli 1936. aastal. E. Türk oli Venemaalt tulnud, seal «Õnnelikku abielu» näinud ja lavastas selle kohe ka meil. Me ei teadnud sealsest elust kuigi palju, ei teadnud, mis see pioneiriorganisatsioon üldes on. Sellel minu tüdrukul oli suur stseen isaga, ta võitles oma töökspidamiste eest, vaidles, kuni läks kodunt ära. Sedasama tükki käis Tallinnas mängimas Riia vene teater. Minu rolli mängis Aleksandrova, väga sarmikas näitleja. Ta tegi seda nii hästi, et ma mõtlesin: mul on võimatu seda osa teha! Kopeerida ei lubanud näitleja enesearmastus. Piinlesin, kuni ühel ööl välgatas — see tüdruk on nagu Napoleon lahinguväljal. Siis oli asi käes, leidsin o m a lahenduse. Pärast etendust tuli Nõukogude saadik garderoobi, pani mulle kätte õlale ja ütles: «Kui meie pioneerid niisugused oleksid kui teie, mis siis viga!»

Kas oli mõni osa, mida hirmsasti teha oleks tahtnud ja tegemata jäi?

Puck! Kooli ajal sai proovitud. Teine roll, mida koolis ka tegin ja väga tahtsin — oli ema Äse, seda sattus õnneks kaks korda, 1962. ja 1978. aastal.

Kas ei olnud vahel tunnet, et oleks rohkem tahtnud teha klassikat?

Muidugi oli! Aga need lastetükid... mind ju võeti selleks teatrisse. Hiljem on hakanud lapsi mängima ka suuremakavulised näitlejad. Tol perioodil vajati travestiat. Siis poleks laps uskunud, et mõni suur onu oleks olnud näiteks Fauntleroy.

Vahepeal oli küll üks niisugune periood — olin neid poisse üksjagu teinud —, et lihtsalt hakkasin nutma, kui käskkirjaga uus poiss seina peal seisis. Ei, ma olen oma poisse väga, väga armastanud, ma tegin neid suure lustiga. Aga samal ajal jäi midagi ka mängimata. Oleks midagi muud tahtnud, see tunne ei jätnud maha. Siis ütles Oskar Põlla, et ma olen enda vastu ülekohtune, et see on minu kui näitleja pärisosa.

On teatris praegu midagi väga teistmoodi, kui hakata 30. aastatega võrdlema?

Minu eluaja jooksul pole nii palju etendusi ära jäänud või ära muudetud kui paari viimase aastaga. Omal ajal ei kujutanud ette, et üldse nii saab olla. Näitleja tuli kas või poolturnult välja. Või siis tuli teine näitleja ja asendas, mängis raamatuga, aga etendust ära ei jäetud. Seepärast pidi



näitleja ka alati kättesaadav olema. Teatama, kust teda leida võib. Praegu sõidavad lapsed bussidega teatrisse, aga etendus jääb ära. Keda me narrime? Mis jääb selle väikese inimese hinge, kes tuli võib-olla esimest korda teatrisse?

Mäletan, Draamateatris läks «Uputus» ja M. Möldre, kes mängis seal neegripoissi, haigestus järsku. Kui mulle teatrist järele tulli, et mul on etendus... Ma olin hulluks minemas. Kuidas?! Mul on etendus ja ma olen siin?! Siis selgus, et tuleb asendada. Jooksime teatrisse, istusin grimmilaua taha ja paralleelselt õppisin teksti. Ja nii, stseenhaaval, mängisin etenduse ära. Midagi ei olnud teha. Ega järgmist enam niimoodi poleks mänginud, ootamatu asenduse võib näitleja hiilgavalt ära teha. Aga etendus ei saanud ju ära jääda. Inimesed olid juba saalis. Teater pidi oma publikut hoidma — ta ei tule ju enam järgmine kord. Ta läheb sinna teatrisse, kus teda ei peteta. Olen mõelnud, et praegune külastaja, kui ta on nii palju petta saanud ja ikka veel tuleb, peab olema teatrihull.

Aga püstolasendused — kas see pole tänases teatris ohtlikuks tendentsiks saanud? Milleks üldse see pikk prooviperiood, kui saab kahe päevaga?

Ei-ei, proove tuleb ikka edasi teha. Näitleja peab proove saama, tal on selleks õigus. Seda on tal õigus nõuda. Ja siis on olemas sellest, kuidas ta töö ära teeb, muidugi on võimalus, et ei viitsi, teeb üle jala...

Ma vaatan, meil õppis Carmen Uibokant vanadesse tükkidesse sisse — ta sai vähe proove, aga teeb väga ilusti, on noore näitleja kohta väga tubli. Mis edasi saab, seda ei oska muidugi veel öelda.

See on üle mitmete aastate tavatu pretsedent, et väljastpoolt Panso kooli tuleb noor näitleja Draamateatrisse?

Aga ta on ka tapvalt andekas! Vaatasin teda «Vanalinna Stúdio» etenduses «Meie õhtused rõõmud». Milliseid karaktereid teeb! Ja meie etendustel ka, olen talle lava kõrval vahel mõne märkuse öelnud. Ta võtab selle kohe omaks, proovib, teeb. Ta tahab ja teab, et see on t e m a v ö i m a l u s ja lihtsalt ületab end, et kasutada seda võimalust. Praegu paneb küll koolist tulnud selja peale! Aga ta peab hea lavastaja käe alla sattuma, et ei jääks ennast kordama.

Mis veel on muutunud. Praegu on tendents moodustada ühe teatri sees lavastajate oma meeskondi. Need on siis «kaasamõtledjad». Vaat see tsunftivaim on praeguse teatri nähtus. Kui meid pärast Draamastuudio kooli tööle võeti, siis sind vajas teater. Siis ei olnud nii, et see on ainult Särevi näitleja või see on Kalmeti näitleja. Sa olid D r a a m a t e a t r i näitleja. Oli üks kollektiiv ja kõik olid kaasamõtledjad. Mulle on arusaamatu jutt, et küll see ja teine lavastaja on paha ja vastupidi, küll see näitleja on ebahuvitav ja andetu. Aga kuidas nad kõik on saanud kooli lõpetada, kui nad on andetud? Milleks siis valmistatakse ette noori näitlejaid, kes igale lavastajale ei kõlba? On see siis juhuslikkust? Juhuslikult oled saanud sisse ja juhuslikult sinus keegi midagi avastab. Kuskil on mingi viga. Vanal ajal võeti sind o s k u s t ö l i s e k s, pidid oskama iga rolli teha. Kui välja ei tulnud, ei sõlmitud kevadel lepingutki.

Ja teisest küljest, kui olla lavastaja suhtes juba ette seesmiselt tõrges, siis ei tule tööst midagi välja. Siis sa ei usalda ju ühtki lavastaja märkust! Aga näitleja ei peaks hoolima, on see lavastaja noor või vana, nii-või teistsugune. Kui hakkab tööle, pean lavastajat usaldama. Karid võivad tulla alles siis, kui me midagi teeme, mitte varem. Kui suhtutakse üleolevalt lavastajasse, siis ongi võimatu tööd teha, liiga palju on lisapingeid.

Teil endal on aastakümnete jooksul olnud palju erinevaid lavastajaid, kellega on koostöö rohkem klappinud?

Erinevate lavastajatega on nagu erinevate inimestegagi, ühtedega on lihtsalt kergem suhelda, teistega raskem. Mõnega on elus väga raske kontakti saada, mõnega läheb see iseenesest.

Väga sümpaatne koostöö oli näiteks Adolf Sapiroga. Kui ta tuli Draamateatrisse oma esimest tööd, «Kolme öde», tegema, tundus ta hoopis-hoopis teistmoodi lavastaja kui kõik eelnevad, mõjus ka inimesena täiesti erandlikuna. Hakkasin teda tööt käigus avastama. Kui ta proove tegi, võis teda maja pealt leida vaid raamatuga, tuli, oli ja läks sellega, «elas kokku».



Ja siis aeg-ajalt laksatas jälle mõne koha peal: «Huvitav, kuidas ma varem polnud seda märganud?» See, kuidas Sapiro end töösse ära andis, tuli kõige paremini ilmsiks esietendusel. Jõuab kätte esietendus, Sapiro jääb haigeks... See oli nagu reegel! Siis istus saalis ikka kõrge palavikuga. Vaat, niisugune natuur.

Agas et klappima saaks hakata, peab ise ka valmis olema. Kui Draamateatrisse tuli VII lend, sattusin koos töötama tollal veel verinoorte näitlejate — Paluveri, Kibuspuu, Krjukoviga ja noore lavastaja Ago-Endrik Kergega. Väga kehv tükk oli — «Noore daami külaskäik». Nüüd ei tunneks tükki lugedes ära, kui vaadata, mis Kerge sellest tegi. Miks ta üldse selle tüki võttis, ei oska öelda ja see polegi tähtis. Mulle oli tookordne töö nagu uus maailma avastamine. Tundsin ennast ise verinoore näitlejana nende noorte inimeste keskel. Vaatasin suud-silmad pärani, mida nad teevad, alguses läksin väga arglikult ligi. Siis tundsin, et ei saa enam nii mõelda, nagu mõtleb Salme Reek, pidin nende tasandile jõudma. Nii nagu väike laps õpib käima, nii hakkasin mina koos nendega tööd tegema. Väga põneva kogemuse sain.

**Kogemus teatris — muudab see midagi näitleja töös?**

Kui saad uue rolli kätte ja hakkad seda tegema, siis on minul küll sama tunne, mis esimeselgi korral, täpselt samamoodi süda kurgus ja hirm sees. Mõned kogemused annavad muidugi oskust juurde, aga uus roll toob ikka samad värinad.

Paraku on teatris tihti nii, et näitleja koletusliku sõltuvuse tõttu ei saa ta alati nii väga oma saatust seada. Kui nüüd tagantjärele otsustada, kas võite oma näitlejasaatusega rahule jääda?

Selle peale ei pea üldse mõtlema! See võib seesmiselt ära süüa... Mis aitab see, kui käid, rusikas taskus, oled trotsi täis või kannad viha. Kui tuled teatrisse, jäta kõik ukse taha, muidu ei saagi seda tööd teha. Tuleb olla natuke suurem endast ja ka saatusest...

**Kas on siiski olnud hetki, millal oleks tahtnud teatrist ära minna?**

Selliseid kõhklusid on olnud. Kõik rollid ei õnnestu kohe, siis piinled. Ja on olnud kriisihetki. Teatris ikka juhtub. Eskola kirjutab sellest väga ilusasti oma raamatust — kas ma saan? Kas ma olen?

Oli minulgi üks keeruline situatsioon 50. aastate alguses. Teatril oli vaja noortele näitlejatele kohti vabaks teha. Tolleaegne direktor tegi siis mulle ettepaneku, kas ma ei tahaks inspitsiendi kohale asuda, olen ju küllalt hõivatud näitleja, võin näitlejatööd ka punkti alusel teha. Dikteeris avalduse, ma kirjutasin. Oige pea kadus punktimaksmise võimalus kuidagi ära, punktirahasid lihtsalt polnud. Ja kui Ird ühel teatrinõupidamisel küsis, kuidas võib näitlejaga niimoodi käituda, siis tuli periood, kus ma ei tohtinudki üldse mängida... Kui Särev hakkas «Tagahoovi» lavastama, tegin Nikituška rolli salaja. Et see nii ehmatavalt järsku valmis sai, pandi direktisioon lihtsalt fakti ette. Pärast seda läksin uuesti repertuaari sisse.

Noh, oleksin võinud ju siis teatrist üldse ära tulla... Seda lõbu ma neile siiski ei valmistanud... Sellises situatsioonis on näitlejaid, kes väga hästi teavad oma õigusi, aga on ka näitlejaid, kes ei tea või kellele see kaebamine ja vägikaikavedu pole tähtis, on vastumeelne. Agas keda sa rohkem armastad, ennast või oma tööd? Sellega suutsin sellest olukorrast üle saada.

**Agas kas ei tundu praegune aeg teatris üldse konfliktsem? Käsi taskus näib nagu tihedamini rusikasse kiskuvat. Me oleksime justkui õppinud rohkem ja konkreetsemalt kedaagi süüdistama. On see aja märk?**

Jah, vist küll. Aeg on andnud praegu näitlejale suurema kindluse oma õiguste eest võitlemisel. Enne pidi ta enam arvestama teistega, teatriga, tema eksistents olenes sellest rohkem. Ka siis nuriseti, aga mitte nii pretensioonikalt. Midagi on väga liimist lahti, mis sunnib näitlejat niimoodi nurisema. Entusiasmi ja avaliolekut oleks justkui vähemaks jäänud.

**Ametlik teatripoliitika on lihtsalt liiga kaua selle entusiasmi peal liugu lasknud?**



Küllap. Noh, aga nüüd pütakse vist selle eksperimendi ja lisatasudega entusiasmi tagantjärele kinni maksta. Muidugi, näitleja peab väärilise tasu saama. Aga minu arusaamist mööda toob selline eksperimendi korraldus küll ainult paksu verd. On tulnud väga inetuid hõorumisi, minnakse praktiliselt kopikate pärast üksteisele kallale. Kas see ongi nüüd see näitleja õnn, et hakatakse üht rubla pikemaks venitama...? Mina ei tea eesti teatri ajaloost ühtki rikast näitlejat. Ta vist jääbki igavesti vaeseks. Aga praegu on raha lõhn juba liiga sõõrmeis. Mind kutsuti hiljuti kohtuma ja küsiti, kui suur on mu punkt, kuidas mulle maksta tuleb. Mina imestasin: nalja teete või, ma tulin ju teiega kohtuma, ma ei võta selle eest mingit tasu. Nemad olid omakorda arusaamatuses. Kuidas? Mõned näitlejad küsivad vähemasti... Muidugi, ma saan aru, et noortel näitlejatel on praeguste palkade juures raske oma elu korraldada. Ja kui siis juhtub veel, et naisnäitlejal on väike laps, võetakse seda juba sellise ilmaimena, et oeh... täna pole võimalik see ja homme teine! Seepärast olen alati imetlenud Anu Lampi. Tal on kolm väikest poissi ja samas võib öelda, et ta kannab ju Noorsooteatri repertuaari, aga töö suhtes ei tee ta endale mingit hinnaalandust. Olen seda tähele pannud kas või tema ettevalmistustes raadio lugemistundideks. Ja ma ei tea korda, kui Anul poleks olnud nakatavalt hea tuju. Tema näos on kogu aeg päike. Tema olekus on midagi antiikset. Kuidas ma seda nüüd ütlen, ta on täiesti eestiaegne näitlejatüüp. Minu jaoks naisnäitleja ideaal.

Kui teatrit ei oleks, millega siis tegeleksite?

Ei ole selle üle mõelnud. Mulle oleks vist meeldinud arst olla. Aga siis oleks ma vist juba omadega läbi olnud. Mul on raske näha teiste valu. Sellepärast poleks vist vastu pidanud...

Teatris olete seda ikka suutnud. Milles on nii vitaalse ja pika teatritee saladus?

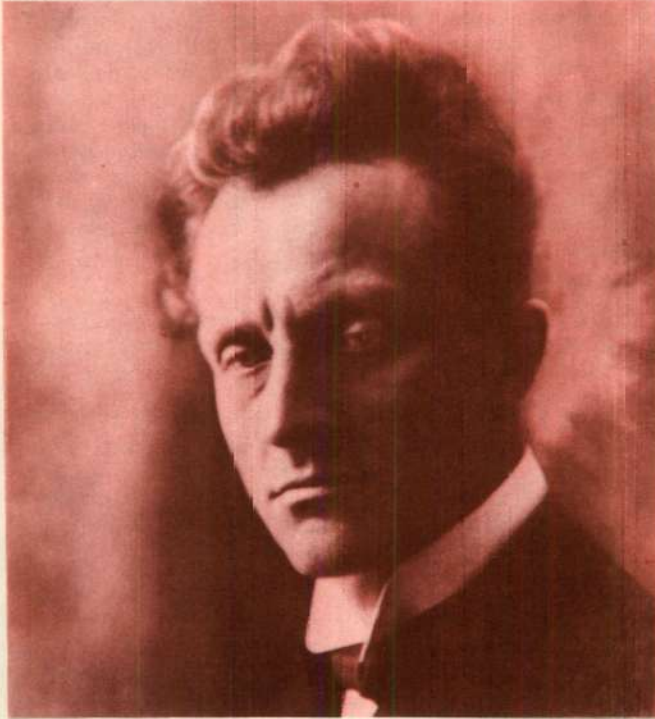
Ei tea, ei oska öelda. Kui käisin juba teatrikoolis ja ka Neggo juures, tekkisid kord tasakaaluhäired. Algul ei pööranud sellele tähelepanu, aga kui nad jälle kordusid, soovitati arsti juurde minna. Läksin siis. Röntgenipilti sel ajal ei tehtud. Arst joonistas sinise ja punase pliiatsiga mu selja täis, mõötis ja kuulas ja lõpuks diagnoosis: «Preili, teil on lihtsalt väike süda. Teie pole näitleja elukutse jaoks, need naljad tuleb nüüd lõpetada, otsige endale midagi lihtsamat, kus poleks sellist koormust ega läbielamist. Valige, kas tahate elada või teatrit teha.»

See jutt võttis alul päris tõsiseks. Aga siis tekkis küsimus, mis elu see siis on, kui ei saa istuda ega astuda. Ma olen vaevalt 20-aastane ja pean hakkama kodus surma ootama... Tekkis trots: võtan selle, mis mulle veel antud on, täisjõuga. Ja nii on see vist siiani. Ma pole lasknud endale veel pensionigi välja arvutada...

*Küsimusi esitas TOOMAS LÖHMUSTE*



## Rudolf Tobias



Rudolf Tobias

jutootava kunstniku varakult maha. Paljud suured sihid jäävad kätte saamata. Tehtu aga ei ole oma väärtust minetanud.

Tobiasele-heliloojale sekundeerib põnevust pakkuvalt ka Tobias-kirjamees. Tartu päevil kohtab tema nime sagedasti «Päevalehe» ja «Postimehe» veergudel, Saksamaal teeb ta kaastööd «Deutsche Allgemeine Musikzeitungile» ja läkitab kirjatöid ka kodumaale. Tobiase kirjutised paistavad silma tõsise asjatundlikkuse, aga ka värvika väljenduslaadiga. Ta on kodus nii muusikaklassikas kui ka kirjanduses ja filosoofias. Vanade õilsate euroopalike kultuuritraditsioonide ustava jüngrina on tema südameasjaks siiski eesti muusika, küll üsna õhukeses kultuurikihis juuri ajav, aga ometi elus ja lootust äratav. Tobias oskab näha asjade olemust, tagamaid, tema perspektiivitunne on sageli lausa üllatav. Ta muretseb laulupidude kunstilise taseme ja üldse nende tuleviku pärast, on veendunud, et professionaalne helikunst peab oma jõu ammutama rahvaviisidest, mõtiskleb Kreutzwaldi «Kalevipoja» rahvuslikkuse üle, vaeb muusikakriitika ülesandeid, sekka kontserdiarvustusi ja mitmeid muusikahariduslikke kirjatükke. Sageli on tema sulejooks vaimukalt huumoriküllane, aga sealhki paistab läbi kirjutaja suur eruditsioon ja avar mõttelend.

Kui kõnelda Rudolf Tobiase (1873—1918) osast meie muusikaloos, tuleb mitmelgi puhul tarvitada sõna «esimene». Esimene eestlane Peterburi konservatooriumi kompositsiooniklassis, eesti sümfoonilise muusika esikteose, esimese keelpillikvarteti, esimese klaverikontserdi looja jne. Kui oleksid ainult need «esimesed» — piisaks sellestki. Tobiasest kõnelemiseks on põhjust enam. Sajandialguse Tartus on ta legendaarne kuju, orel- ja klaverivirtuoos, meisterlik improviiseerija, dirigent, muusikaõpetaja. Võõrsile siirdunud, paneb see Hiiumaal sündinud mees oma oratooriumiga «Joonas» tollaegse kuulsaima saksa muusikateadlase H. Kretzmari kõnelema Bachi vaimu taassünnist, pälvis professoritooli Berliini Kuninglikus Muusikaülikoolis. Kirjutab «Kalevipoja»-ainelist ooperit. Kuid eluraskused murravad selle

ANNELI UNT



RUDOLF TOBIAS

## MEIE KUNST JA TEMA HINDAJAD

Juurtele mulda — lõkkele tõusu vabasseetris! «Isegi kõrs kasvab» — kaupleb va' Hamlet. — On mitmekesiseid talenta: Üks on filosoof, vaikuses loov vaim: tungib sügavusesse, kus ta tõe aimab, puurib ja puurib, kuni iludusevool purtskaevuna kerkima hakkab. Teine — looduseandeline tüüp, vast veel enam nägija kui esimene (avavad ju end tema pilgule maa-alused sooned), kokkub sügavuse eest. «Ülesse vabadusesse!» ütleb talle instinkt, ja elu käras, ilma müras tunneb ta end kodus olevat, lööb ta löke sätendama. Nadir zenith; kellele eesõigust?

Üks on kunstnik, teist varjab tema töö ära. Mozart oli vististe täielisem genie kui Beethoven, vast on aga viimase tööd geniaalsemad kui esimese omad. Mine nüüd tea. Igatahes oleks ühekülgne mõlemaid ühe mütsi alla panna, ühe mõõdupuuga mõõta (nagu oleks mõiste «kunst» üks üleüldine substants, ollus). Otsi metsast kaks puulehte, mis täieste kokku käivad, vast leiadki; aga vaimuvalla formatsioonid on piiramata. Kas on meie asi andisid nende temperamendiomaduste varal hinnata; ütelda, nii ja mitte teisiti peab kunstnik olema, siit saadik määrame talle geograafiliselt piirid ära; meie ainult teame (paremini kui ta ise), missugust tööd ta luua võib, missugune ümbrus talle kohane on jne. Iga iseteadev (NB. iseseisev) kunstnik protesteeriks säärase eestkostmise vastu. Küll peab kunstnik «lapseks saama, et lapsedki temast aru saaksivad», ütleb luuletaja Goethe. Hegel pidi surmavoodil tunnistama, et ainult üks tema õpilastest temast aru oli saanud, ja seegi valeste. Kas siis igaühele kergem on estetikalisest lõbust endale aru anda kui mõne Havanna headustest? (ka siin on teatavat eriteadust, raffinementi vaja).

Ja nüüd meie Eesti publikum. Saksa «Schulmeister» ei saa end ikka veel mitte täieste ära peita: ikkagi vahib siit ja sealt tema schablon, tema ülitargad eelarvamised välja; ei jõua öieti veel midagi uut elule ilmda, kui juba pedantlik süstematoserimine kõike jälle ära kivistab. Juba vähem kannatame vedela sentimentalismuse all. «Kus kurat!» sülgab maamees, kui end temale õrnalt värisev iludus esiteleb. Eestlane ei ole oma paksu nahka, oma värvimata otsekohesust, naivsust Saksa tehtud vasikavaimustuse, sentimentalismuse vastu ümber vahetada jõudnud. Kas see kellegi mehe vääriline on, kui Odysseus ja Telemachos nuuksuvad ja huluvad — otseku linnukesed, kellel karjapoisid pojad ära korjasivad (Odysseia XVI, 216).

Meie ärimees jääb skeptiklaseks; «Kunst, kurss — üks kama kõik: on meie kunst midagi väärt, küll teda oleks siis igal pool taga nõutud (ka honoreritud): on ta aga tühi puru, või siis meil teda veel toetada!»

Kui iseloomulikult ja rõõmustavalt avaldas ennast omal ajal naivsus meie noorte juures: veidi Baudelaire'i haschisch-sigari lõhna, veidi Verlaine'i kooljaparfümi, attitüde (seisend): vemmal käes, — kõik see peidatub mul nii iseenesest mõistetav. nii loomulik, puhtast allikast väljavoolav, et mõttesse ei tule degeneratsioonist rääkida. (Kõige pealt ei kirjuta ma seda sugugi, et jälle kellegile varba peale sõtkuda, — hoidku taevas!)

Ja meie sotsioloogid, meie natsionalökonomid lausuvad: «Maa on kitsas, jätkub paremal korral veel lüpsilehmadele, tööloomadele: kuhu kõiki söödikuid-kunstnikka mahutada?» Filantrop-rahvamees unistab, kui hea oleks, kui igaüks oma viigipuu all istuks ja invalididele seek asutataks! Vast mõtleksime kõige pealt — bürood asutada, mis



meile omale ülesandeks teeks meie niisuguste vanemate heliloojate töösid ja huviseid kaitsta, kellel praegu mitte võimalik ei ole, nagu enne, lippu kanda.

Kas lauldakse v a h e veel maal ja linnades Sprenk-Läte, Miina Hermannil laulusid? Tuletagem endale meelde, et noodimaterjali omandamine (kõige vähem aga veel vargsil ärakirjutatud noodid) kellegile veel õigust ei anna asja, töösid ilma autori lubata avalikult (ja ilma autorile antava tasuta) ette kanda. Kas ei leiaks meie õigusteادلased teed ja vormi, kudas heliloojate sellekohaseid õigusi maksma panna? Koorisid tuleks registreerida, kontserdi-programmisid büroole kätte saata, ja määratav maks võiks iga ettekannde eest (vast 25—50 kop laulu eest, ta suuruse järele) või hoopsumma kujul (2—5 rubla, koori tarvituse ja kogu järele) aasta eest nõutada. Viimasel korral oleks kooril õigus kõiki meie elusate heliloojate töösid tarvitusele võtta.

Kuid mu publikumi konterfei ei ole veel valmis, puuduvad veel lihtsad, õiglased kunstiarmaastajad; need on kunstnikule nii tarvilikud, kui vesi kalale; küll see tõstab, see toetab! Politikamees ja kunstnik, mõlemad võivad kannatajateks saada; kas pole nad siis ärakustunud kraaterite sarnased? Aga ometi politikamees elab võitluses, peab raiuma; teisi kunstnik: ta peab looma, jätab raiumise järeltulevatele õien-dada. Kui karastav vihm kunagi põllule, nii mõjub ta peale õiglaste vastu-tulemine, arusaamine...

Lõpuks seisatame «Estonia» ees, — Kaua, liig kaua võis Eesti «Böcklini surnutesaar» olla. Nüüd aga saagu «Estonia» traadita telegrafi jaamaks, kust signaalid laia ilma ulatavad, kuhu meie kunstnikud ilmamerel igaüks oma «Lennuki» laelt strategilisi sõnumeid saadaksivad. — Rich. Wagner võis oma Bayreuthi avamisel kuningate ja keisrite ees reklamerida: Kui teie tahate, siis saab teile nüüd kunst! «Ehrt eure deutschen Meister.» Meile ei sünni säärased allürid, aga oma kunsti esitajatest aru saada püüda, kui nad oma kohust täita püüavad. Maha sõtkuda nad end juba ka eilase!

R. TOBIAS

Berlinis, 21. (8.) jaanuaril 1912

«Päevaleht» 1912, 27. (14.) jaan nr 11

## ESTONIA TALGUD

«Olgu siis nii! ... Müürissepad, hüvaste! Leivakotid, lähkrid riputagem jälle selga: töö tehtud, «шабашъ», andkem teistele nüüd ruumi!» ...

Sealt nad kõik ju tulevad: Taara taevalised targad, tulevad kandlemehed, laulupiigad. Ja kõikide eel kõmpis kepi najal Vanemuine säraval pilgul. Tulevad näitejuhid, kommetitegijad. Tarvis ju palju jõudu, palju vaeva! — Va' Kalevide kallim poega kannab turjal koorma laudu: on ju tarvis laudu näitelavaks, mis seda ilmaelu tähendeleb. Soome tuuslar Lindaga end esitebel publikumil moodsa kumardusega. Ja see «väike mehike», Kalevide koti põhjast kargab lipsti! välja, ronib alla souffleurikasti, kus ta kohe nagu «kaevu sügavusest konnake ne krookustama». — Ennäe! kus seda laululindude häälitsevat karja! Uhkel sammul näete Ainot, Aino Tamme, sõlg tal rinnal vägeval; kus seda hulka tremolerivaid mezzo'sid, neid koloraturilöökesi, kõiki neid dramatilisil tundmusrikkaid ööpikkuid! Oh seda ilu, seda põlve! ... Vaatke imet! Eesti «damet»: iseteaval pilgul sammub Ruthi emand; tema chamäljonikirju polyhistorilist kleidi saba kandmas soomestatud Eestin kannupoisid. Prillis ninadega lähenevad meie armsad kriitikused; vaatke seal ka Eesti «jonni», kõhna vanapiigakest; tema kannul piimavurrudega noormees «kadaklus». — Tõnison ei puudu iial, andke talle sõna aga: «Kunsti sihtidest ja tema kulturalisest tähtsusest.» Jürgensteini laske Lindega nüüd vägipulka tirida!

Oleme siis kõik in pleno kokku tulnud?

Tulivad ka laialipillutatud ilmakaartest meie nälginid kunstijüngrid, Eesti diaspora. Igaüks, otse: «kaarnapoega, raisarooga, — Sõge oli sõda nuusutanud, tõttas teistele teadustama.»



Talgud käimas, pidu hakkab...

Kui siis püha Januse preestrid, dramaturgid vägevaid nõiasõnu hakkavad pomisema, Shakespeari vaimu välja kutsuma, Manalast tad kangutama! — Korraga kõik kottpime; kargatavad pikselöögid, tagaseinal kerkib, kerkib kohutavalt mürakas: ambupüss tal käessa, nool ei sihist mööda lähe. «Mis te minust tahate? Siin ma olen teie kutsel.» — «Püha Reinhard, tule appi!» kummuli preestrid vinguma. Shakespeare kaob, tema asemele otsekuu Samueli kuhu tõuseb maa alt Sebastian Bachi vari; otsa ees tal tulekirjal: «S.D.Gl.»\* Orelid viled huugama, tundvad meistri lähenemist. «Mis sul tarvis, vägev nägija?» värisevad Eesti heliloojad, kõhuli maas vingerdades, «kao, kao jälle pimedusesse!» — Kui siis järsku kubisema lööb kõik koledatest kujudest: Berlioz ja Paganini, Wagner, Klingfer, Fafner, Fafolt; Caliban, Othello, Jago, Prospero, Faust, Don Giovanni! Päriskülma värin ajab püksid püüli. Wagner kohe pasunat eluõhku sisse puhuma; taktikepi oma kätte võttis Hector Berlioz; «Commedia divina algab, poisid olge platsis!» — Pandämonlik kära, müra; põrgu sinfonie on käimas...

Ja kui viimaks Beethoven siis ilmub, üle kõige trummipõrina, läbi viilute kiljatust kostis tema homeriline naer, komistades üle Calibani tõukab jalaga tad eeli: «Ha, ha, ha, mul hülgerasva! Рыба, съжая рыба! tuled mul küll Vene turult otseteeli? Vaadake, amici mei, seda moodsat stiili! ha, ha, ha! — Et tu, Lord Falstaff, ka sina siin! kus sa käisid sokukene? miks sa oma pesukorvi seljas kannad? parem poe sa ise sisse, lase teisi ennast kanda. Ha, ha, ha! — Ennäe, ka Don Juan ei puudu; koguni veel käsikäes mamsell Elviraga: Signorina on küll õeks halastajaks hakanud Tallinna Diakonissi! Ha, ha, ha... Ja sina rasvas Daani prints, kas vast nuuskuriametit siin pidamas?»

H a m l e t: «Mis seal parata? Igas nurgas nuusutan, ninasõõrmeid tarvitades; kus ma küll va Poloniuse koolnukeha ära peitsin; va Yoricktola pealuu tõin ainult veel kaasa.»

Beethoven: «Suurepäraline, tore! eks sa endale ta pista oma vaese nupu kohta. Ha, ha, ha...» — «Ja see sugemata võrukael seal tahab nüüd kellegi Beethovena olla,» nurisevad europaseritud noorest eestlased: «otez vous de la! messierus korrapidajad, visake ta välja!» — «Tubli,» ammuvad rasvased Plutused esimestes ridades, «küllalt saab sest närusest kollitamisest; meie närvid on päris pingul: Ilmugu Offenbach! Baulinchen gann dansen! Elagu Eesti operett; Estonia puhvet (die Mamsells auch daneben!) — see on alles kõrgem kunsti tipp!» — «Hi, hi, hi» itsitab puhvetshik-Mephisto naerma, vabiseva kõhuga ja käsa õõrudes. — Kollid on kadunud, nende asemele asuvad libedad operetikujud: Puppchen, Menelaus ja Helena: küll tõstavad nad melodiliselt oma häält! Seda löbu, päris jõulud! — Ja eemal, kõrval seisab, — mitte kellegist tähele pandud Doktor Kreutzwald oma terava psüühilise fezerimise noaga, seisab kiivris Koidula. Kõik hoidvad ennast nendest eemale, otsekuu oleksivad nad vana võla nõudjad. Nendest võrsund jõmpsikas kargab lapsikus süütauses ühe lille juurest teise juurde, et liblikaid tabada; kargab ikka kõrgemale, katsub viimati ise ka liblikana õhku tõusta. «Ära tee seda», hädaldavad vanemad. Kuid laps tunneb, et tiivad kannavad, tõuseb, kerkib ülespoole, joovastatud päikese heledusest. — «Ah, mis tühja! ega see kellegi Eesti tüüp ei ole,» arvustavad kärsus ninaga kriitikused ja rahamehed, «kus on nähtud, et Eestil tiibu on.» «Ja teadus» — õiendavad Europa pionerid, «teadus tõendab, et ainult aeroplaniidega...»

Korraga kiljatus. «Oh häda, Euphorion, Euphorion\*\* kuuleme Koidula kisa. Ja ülevalt kõrgelt langeb ilus laps maha, puruks... Udusse kaovad kõik kolm; ei enam neid näe! —

«Euphorina?» vaatame mõttes üksteise otsa; «ta näojooned nagu meile tuttavad. Jah, see oligi meie kunst.»

RUDOLPH TOBIAS

«Päevaleht» 1913 3.(16.) august Nr 174

\* Bachi tuttav devise oma helitööde käsikirjade peal (Soli Deo Gloria).

\*\* Vaata Goethe Faust, II, III.



I

Minu märkused ei taha muud kui ainult hooguandvaks katseks olla, kuna teaduslikka alustpanevoid töösid alles ära tuleb oodata: enne olgu meie muusika vanavara salved ääreni täis puistatud, enne las' meie tärkavale helikunstile tiivad külge kasvada, küll siis ka exakt-teadus jõuab longates järele. Praegu aga elab Eesti ise veel, ka tema võib teatavas mõttes ja piiris oma kommentaator olla, ka teda tuleb küsida, mitte ainult kiilkirjasid. Elava rahva muusikalised kalduvused ja iseäraldused selgitavad mõndagi tumedat punkti minevikus, annavad tagasimõjudes meile tähtsaid postulatisi, olgu positiivlikult, — Eesti helikunstnikkude (lauljate, instrumentalistide, komponistide) tüüpuste ja toodete varal, olgu negatiivlikult: rahva oma passiivlikus olekus, kunsti vastuvõtlikkuses, eitamises, tagasi-tõrjumises. Kõik elumärgid üleüldse, olgugi nad teoreetiliselt osalt küllalt vastuoksalsed, on filosofialisele vaatlejale tähelepanemiseväärtsid symptomid. Igalpool, liikuvast elust, ilmutab ennast rahva däämon, mitte ükski uuriiale, kes ammu kadunud rahva jätsidast uueste päevavalgele kangutab, kiilkirjadest otsata vaevaga keelt rekonstruerib j.n.e. — Ei, ka meie laulupidude huvitus ehk ignoreerimine, meie osavõtmine kontsertidest, teatrist j.m. räägib oma keelt. Ei pruugi sugugi iga rahvaviisikene kohe kunstitoode olla; rahva jõud avaldab ennast mitmekesiselt. Kas sügisene loodus vähe taimeidukesi ja seemnetolmu ära raiskab, ja kas jõud selle läbi kahaneb ehk kaotsi läheb? Mitusada laulukest pidi K. A. Hermann kraavi äärest noppima, kunni tall Eesti «Isamaa ilu» kätte juhtus, millel Eesti tempel peale on vaotatud.

Eesti muusika iseloom? Kas siis meie muusikal ka mõnda iseloomu, mõnda vaimulist ilmendit on? Meie rahvaviisid, on neil tõeste isepärane tüüp? Milles avaldab ennast meie helitöodes fysiognomia, meie reproduzerivate kunstnikkude juures rahvuseline, tõuline nüans, joon? — Küsimised näivad üleliigsed, enneaegsed olevat, kuna ju meie kunsti demonstratsioonid alles ikka veel katseloomulised, embryonilised on, kuna helikunst veel oma iseseisvat sõna ütelnud ei olegi. Kuid võrdleva metode najal võime siiski käsipidet, (kui ka kaugeltki mitte vastust) saada.

Ma tarvitan siin mõistet kunst sõna laiemas mõttes, temas kõiki harmoonilisi avaldusi ja tooteid kokku võttes, mis talent, vaimustus ja intellekt sünnitab, lihtsast laulust peale kunni sinfoniani. — Klimatilised eeltingimised mõjuvad kaasa, et rahvusele temale kohased fysiilised kunstiavalduse abinõud kättesaadaval oleksid. Juba Emajõe lootsikumees ei hakka naljalt Torquato Tasso stanzasid lõõritama, otse kui Venedigu gondlijuht öösel Canale grandes; niisama ei viitsi vist eskimod ennast Väike-Vene horovodidega lõbustada. Häält pole varna otsast võtta, ja selle fysiilise materjali peale põhjeneb ka laulu kuju, kuna sisu just enam rahva psühe (hinge) avaldus on. On rahvaid, kes väikses, pealtnäha kunstivases vormis ennast täieste selgel keele saavad avaldada; kes naturtalentidest, rhapsodidest ainult kubisevad. On teisi, kelle avaldamisejõud ennast ainult suurtes genialsetes, kunstlikkudes, arhitektonilistes vormides näitab. Ühele tähendab muusika hoopis teist kui teisele rahvale, nii et meie neid ainult relativlikult võime võrrelda, aluseks ikka iga rahva-tõuu klimatilised olud ja temperamendi omadused võttes. Ühel rahval on laulu hääl kõige kohasem avalduseabinõu, teisel jälle mänguriista keeled. Ühele melos, viis; teisele kokkukõla, rütmus. Kui siis primitivlikud häälitsemised ennast piiratud vormidesse hakkavad mahutama, tuleb vahe rahva ja rahva vahel juba konkretikumalt nähtavale: klimatilistest eeltingimistest välja arenenud fysiognomia peegeldab ennast teatavas lokalkoloridis, teatavas rahvuselises, kohalikus maigus. Võtame Eesti «Kaske-kaske» ehk Vene «Эй ухнемъ» — vahe torkab silma. Siin on meil vormiliste pööretega tegemist, kus hääle toorematerjalist ja dynamikust eraldi viisikontuurid, kurved, ennast plastilikult koondavad, ja selle puhta materielle käänuaga rahvatypust markerivad.

Edasi. Rahvaste temperamentlikust mitmekesisidusest kasvab lauludele nende mitmekesine vaimuline tuum, sisu, tendenz. Iga rahva kunstil on peale tema materilise, substanzilise typuse ka oma vaimuline, ideeline heral-



dika. Nii on Saksa vesise, konarlise muusika tuum igatahes sügavama ideesisuga täidetud, kui Italia ilus vorm. Ma tahaksin just seda punkti veel kord toonitada, et tähtsam ja rahvatõuu iseäraldust trehavamalt tabav vahe mitte silmatorkavates värvides, materielle abinõuudes ei seisa, vaid nende välja valikut, segamist dikterivas meeles (Sinn). /.../

Ideeline karakteri joon on ka see erapooletu pind, kus üherahvuslised kunstnikud — olgu nad individuell ka väga mitmekesiselt välja arenenud, siin ommeti ühel meelel kokku satuvad ja teineteisele kätt ulatavad. Ka rahvakihid oma mitmetriibulistes parteivärvides unustavad antagonismust, kui nad näit. liht laulus oma ühise ideali mõju all endid tunnevad, nagu ühe pere pojad ühises sympatias kokku sulavad.

Nii ühendab Goethe Faust, Beethoveni IX Saksa riiki vast veel kõvemine, kui Bismarcki elutöö. Nii on ka Mussorgsky muusikaline panslavist. — Siiski ei tohi meie substanzilist ja psychilist momenti rahvatõuu iseloomus liig järsku lahutada, nemad käivad alati käsikäes, ja kui meie üleüldse tõugude iseäraldustest äägime, siis võtame alati materielle nüansi ühenduses idee ilmutusega. — On arvamist avaldatud, et uueaja elavama läbikäimise tõttu rahvaste vahed, värvid ka kunstis, muusikas aegamööda täieste ära kuluvad, nivelleritud saavad. See kartus näib mulle üleaurune olevat; kui lugu nii hull oleks, siis oleks ammu juba kõik ära sillutatud. /.../

## II

Rahvatõugusid võiksime nende muusikaliste omaduste poolest järgmistesse pääliikidesse ehk gruppedesse jaotada:

a) Slaavi tõug; vastavõtlikud muusika faszineriva mõjule; kunni uimastuseni ja eneseunustuseni kõlade võimule alla andes; naturtalendid, aga intellektualne tasakaal puudub; nii ei pääse nad üle teatava piiri: ei tõuse üle reproduzeriva kunsti produzerivani.

b) Romani tüüp; vastavõtlikud ilusa vormi ja värvilises muusikas, neil on muusika abinõuu oma tundmusi markerida. Pathos.

c) Germani-Skandinavia tõud. Kunst kui ümbruse proosa ilustus. Unistus. Symbolismus. Head käsitöölised ja — instrumentalistid.

d) Mustlase-oriendi tüüp. Aasiatilik bestialitet. Fantastik. Däämonline. Instrumental.

Kui meie veel iga tõuu temperamendi omadused kaalu peale paneme, üleüldse kalduvused kui ka klimatilised eeltingimised, siis saame umbes ülevaate-kaardi, kus suurtes joontes rahvaste muusikalised instinktid ja iseäraldused ära on tähendatud. Iseenesest mõista on iga põhjusvärv mitmekesise nüanserimise võimeline. Selle järele kujunevad ka iga rahvuse tooted ja muusikalised eneseavaldused. Sinfonia muusika ja kammermuusika on ikka enam Saksa maal kodu, kuna ooper Romani rahvaste eesõigus on. Meie võiksime järeldusi veel edasi teha, kuid pöörame nüüd oma rahva juure.

Praegustes oludes on raske methodet leida, mille abil võiks tõendada, et ka meie muusikalises eneseavalduses teatavad iseloomulikud jooned välja paistavad, et ka Eestil õigus on, nii väetike kui ta on, muusika synedriumis oma sõna kaasa rääkida. Ei või ju veel täieste väljaarenenud Eesti tüüplisest kujust juttu olla, seda keelavad välispidised mõjud; aga juba hakkab, nagu tinakarvalisest äiksetaevavõlvist selge sina, meie rahvuseline psychhe pikkamööda, siiski intensiivlikult, läbi tungima...

Rasketes tingimistele all sündis meie kunst ilmale. Kõigepealt, mida saime looduselt vaderikingituseks kaasa?

Lauluhääle? ... Jagati teda teistele täie kamaluga, meile sai ainult puine, värvita, õõnsa kõlaga, kärisev, lõõtsuv — hirnumine. Seal pole nüüd midagi parata, fonetiline, dünamiline paenduvus puudub, sensibilsed akendid, — peavad teist teed otsima, mänguriista vahendi läbi. Selle mõjul on meie laulude vorm lühikene, napp saanud, enam instrumentaalmuusika karakteris. Meie ei avalda ennast iial otseselt, oskame ka vait olla, subjektivne tundmuse ilmend jääb vaka alla; selle eest oleme aga ka sentimentalismusest ja pathosest vabad. Meie flegma on Vene ничего — 21



avocõ sarnane, ta on rohkem filosofiline, põhjusemõteline laiskus, kui temperamendi viga ehk puudus; vast ainult terve reaktsioon aastasadadid kestva rõhumise ja orjamise vastu.

Sellega ühineb iseenast osatlev kibe h u m o r. (Tüüpiline nähtus Läte lauludes, iseäranis «Küla kõrtsis»). Aga vaesed ei ole meie siiski ka mitte annete poolest. Kõigepealt ei puudu saja inimese pealt vahest 95 juures muusikaline kuulmine. Mis lauluhääle puudusesse puutub, siis ei ole ka see liig traagikalik: «ei ole, ei ole», meie peame teisest küljest laulu kallale asuma, üleüldse rõhku panema mitte iluduse, ilutseva noodi peale, vaid karakteristliku, psühholoogilise, tõesisulise külje peale. On ju arusaadav, et meie oma konstitutsiooni mõjul vähem välispidise värvide efekti poole kaldume, kui ideelise sügavuse poole, ja see joon saab alati meie kunstis juhtnõõrina läbi paistma. Ma oskan meie koolmeistrite vaeva ja püüdmiist hinnata, millega nad meie koorilaulmisele ikka jälle eluhinge püüavad sisse puhuda, et sellega kulturalist seisakut eemale hoida, et peasta, niipalju kui võimalik. Kas see tee ainuke on, ei taha ma siin harutada; igatahes näitab aga pealiskaudne osavõtmine, et siin mitte meie muusikalise eneseavaldusele kohane vorm leitud ei ole, ja et enam rahvuseline demonstratsioon asjale põhjust ja huvitust annab. Kultura tõusmisega võime ka sedavõrd ennast võõrastest elementidest emanziperida, et kord ka vanadest rööbastest välja saame: küll siis rahva algjõud leiab õige instinktiga abinõusid, vahendid, vormi, milles meie tüüpused ja igaühele arusaadava ilmendi saab.

Ungarlaste kirkelise-fantastliku muusika nüansi on katsutud sellega seletada, et seal kaks elementi, nimelt Slaavi nõiduslik kõlailudus ja mustlaste däämoniline temperament kokku sulasivad, nii et õiget Ungari algupärast tüüpust sugugi ei oleks. Kuid ma kalduksin arvamise poole, et meil siin ühe Soome-Ugri rahvastele ühise algupärase joonega tegemist on, mida Slaavi ja mustlaste iseloomudest tuleks lahutada, ehk neil küll palju ühist on. Ka Eesti muusikas (M. Saare lauludes) hõõgub nagu süte all salalik elutuli, luurab mystilises hämarikus asiati bestia, temperament. Et meie sugugi unimütsid ei ole, sellest annab juba see tunnistust, et vanaste meil naturtalentidest, rhapsodidest sugugi puudust ei olnud; ega muidu meie rahvaviisid nii lopsakalt ei oleks tärrganud. /.../

On seda pealiskaudist arvamist avaldatud, nagu oleks meil maitse läbimõõtes talupoegne, ja ainuüksi kõige lihtsamate, kunstist ärakooritud toodete peale sihitud; nagu ei tohiks meil näit. mingit kunstiväärilist, ülesärritavat laulu kuuldavale tuua. See on lähemalt vaadatud ikka veidi ekslik. Ka meie saame, ilma suurema orienterimiseta, kommentarita, kunsti suurte vormide hiiglamõõdest ülendavalt muljendit. Kui ma veel omas «Arkadias», Eesti selasin, juhtus mull kuskil külakiriku kontserdis, et liht talupoeg Bachi Toccatast nii kaasa kisti, et koori peal käsi plaksutama pani. Mine siis veel ütlema, et kunst ainult kõrgete sakste eesõigus on! Jumalaga tänu, et meie oma darvinistlikul edenemisel veel kunni eelarvamistega solgitud, affektationist ülespuhutud, magushapult ästhetiseriva moodu maitset ei ole jõudnud. Tuleb omal ajal juba iseenesest. Nagu terve organismus kõik pahna välja oksendab, tõrjub ka meie rahvas esialgu, ilma et palju välja valida, head ja kurja tagasi: «mis sunnil igas kontserdis, näitemängus käia? kes mulle tagab, et tõeste ka maksab?» See on just tunnistus, et maitse veel puutumata, otsekohene on, ja ühes, et rahvas õigel teel on, kord ühel hoobil ilma sõjariisteta aravõidetud saada, et siis iluduse ilmutustest ka täiel mõõdul aru saada! — Kui lihtne laul, tantsutükk isegi peenendatud haritlase peale teatavatel tingimistel, olgu ümbruse, olgu ideede assoziationi tõttu, sügavalt võib mõjuda, miks meie siis lihtrahvalt seda tohime nõuda, mis iseeneselt nõuda ei saa. Näit. on leinarongimuusika mõju lihtmehe peale teine, kui teda väljas surnuaial kuuleb, teine, kui ta sedasama muusikat kontserdil kuuleb. Teine kui vohik ei saa ju oma tundmusi nende põhjuste järel kontrollida. Ei, kõige esmalt muretseme selle eest, et Eesti mehele ka ikka kunstimaitsemist anda, mitte ainuüksi temale meie oma maitset sisse pookida, peale sundida, — (mida meie ise nii suure vaevaga omaks oleme pidanud tegema.) Ega ka meie mehed karjaloomad ei ole, et neid



«kõrget kunsti» kuulama kuskile võib kokku ajada. Natuke l õ b u t u n n e t peab ikka ka kunstiga ühendatud olema, mis meil sellega asja, et sõna kunst Hermannii sõnaseletuse järel käännust «võima» tõusnud on. Ei tarvitse kunst mitte ikka (asketiline ehk bakhantiline) k u l t u s olla, kuigi ta o s a l t sellest hallikast välja tekkis; ei ka mitte mõni gouvernantemaiguline «m o r a l i s c h e A n s t a l t», parandusemaja à la Schiller, veel vähem mõni hariduse- ehk karskusekursus: laske teda ka kord seda olla, mis ta ise tahab olla, nimelt üks m o m e n t, kus meie natuke ära unustame kõike jändamist «pullide kasvatamisega ja tõuu parandamisega», kui meile kontsert ja teater niisugust silmapilku jõuab ja tahab anda, küll siis tuleme pea jälle tagasi. Ja «rahvahooned» ei saagi tühjaks... Just luule ja muusika on teistest kunstidest selle poolest ees, et nad suuri hulka sid liikuma võivad panna. /.../

*Kogumikust «Eesti Kultura». Tartu, 1913,  
«Postimehe» kirjastus*

## JÄLLE RAHVAVIISIDE KORJAJAD TULEMAS

Kui sügisel toas külmaks hakkab minema, siis võtab vaene saunamees kätte ja läheb metsast raagu korjama; siit leiab ta okakese, säält lööb teise — ja koorem seljas sammub ta jälle koju tagasi, et koldel tule lõkendama panna. — Kui meie rahvas omas tühjas igapäevasuses ennast killustama hakkab, — kui ühise rahvuse tunne kaduma ähvardab minna, siis ei aita ka kõigeparem välispidine haridus mitte palju: meie peame need aated, mis juba esivanemate südant liigutasivad ja tõstisid, jälle elule äratama, neid süsi, mis nagu tuha all veel hõõguvad, soojendavaks tuleks lõõtsuma. Kust leiame aga need aated puhtamalt ja värskemalt kui omast rahvaluulest ja -laulust?

Teadusemehed jutustavad meile imelikust teadusest, mis neile võimalikuks teeb — enam kui pikksilmade abil — miljonite penikoormate taga tähtede olulist kokkuseadet tundma õppida; lihtsalt selleläbi, et nad tähtede kiired kolmetahulise klaasi läbi tungida lasevad, tunnevad nad ära, mis ollusi tähe pääl leidub.

Meie rahvalaulud on niisugused kiired, mis aastasadade kaugusest meie kätte ulatavad. Laseme need kiired kunsti prisma läbi paista, siis tunneme selgesti ära, kui o m a d need tundmused viimati ka meile on, olgugi et meie ise neist ära oleme võõrutatud. Jah, sääl näeme kunsti tähtsust veel hoopis teisest küljest, kui harilikult.

Läheme siis jälle, koputame uuesti meie vanaraukade ja vanaeitete uste külge: Teie, vanad, ärge viige meie rahvaviisisid mitte ühes hauda, saage meiega ühes jälle nooreks; laulge meile, kui ka nõrga häälega, oma lugusid ette, kõike mis teie mäletate. Teie teate: kui keegi omast sündimisepaigast lahkuma on pidanud; kui ta siis kaua aja pärast jälle tagasi tuleb... kuidas siis iga kivi, iga puu temale ammu tuttavat keelt kõneleb...

Umbes niisugust mõju saab ja peab meie pärsine tõsine kunst meie pääle avaldama, kui ta rahva iseloomu pääle on põhjendatud. Igaüks tunneb siis, et see ühiste tundmuste side, mis teda esivanematega ühendab, teda ka oma rahvaga ühte võib liita.

Veel enam. — Meie r a h v a l u u l e s t ei saa võõrakeelsed rahvad ial õigesti aru, viisid aga on kõikidele arusaadavad. Rahvalaulus on sädemeid, mis uhkeks lõkkeks võivad tõusta ja kaugele paista.

Küll võivad «Vanemuise» müürid kord varemeteks kokku langeda, küll võib ka Eesti rahvas kord sootumaks kaduda: mälestuse-sambaks, hauakiviks jäävad meile siis meie r a h v a k u n s t i tooted.

*Kolmas aruanne rahvaviiside korjamisest.  
10.IV 1906 kuni 26. III 1907*



## Portreevisand Raimo Kangrost

DINA DARAGAN

Noorte kunstnike kujunemisteed pole ühesugused, mõni kasvab järjepidevalt kogemusi kogudes, kuni jõuab ilmselgete tulemusteni, teine teeb läbi tormilisi katsetusi ja eksimusi, kutsudes esile küll pimesi jäljendamist, küll ägedat heitlust. Raimo Kangro tuli eesti muusikasse kuidagi endastmõistetavalt ja ühekorraga, omanäolise loomelaadiga, mis oli veetlev ja meelde jääv. Esmapilgul võib tunduda koguni, nagu polnuks heliloojal kahtlusi ja otsinguid üldse — tema teosed leidsid kiiresti oma kuulajaskonna. Laiemalt tuntuks tegid autori Boccaccio-aineline koomiline ooper «Imelugu», mis 1974. aastal lavastati menukalt «Vanemuise» teatris, ja Klaverikontsert, mis 1976. aastal kõlas ka Moskvas üleliidulise noorte loomingu pleenumi kontserdil.

Mis oli edu ja populaarsuse põhjus? Raske oleks vastata lühidalt ja konkreetsetelt, põhjusi võib olla enam kui üks. Ent peamine oli minu arvates siiski too uus, mis tuli eesti heliloomingusse Raimo Kangro muusikaga, eelkõige noore autori maailmanägemine, toonus ja eluhoiak: nooruslike lootuste ja tulevikuusu rõõmus maailm, tulvil hooküllast energiat ja musklijõudu.

Loomelaadi püsivus ja eesmärgikindlus peegeldasid teatud määral ka aega, mil noor helilooja ellu astus. Eesti muusikas oli 60. aastate «tormi ja tungi» perioodi järel tulnud täisverelise arengu rahulik faas. Tooni andsid endiselt vanema põlvkonna heliloojad, ülemaailmselt tuntuks olid saanud eelmisel aastakümnel tulnud — E. Tamberg, J. Rääts, V. Tormis ... Neil aastail astusid ellu ka teised Kangro põlvkonna heliloojad: A. Põldmäe, T. Lepik, M. Kuulberg, A. Männik, L. Sumera. Ja 70. aastate keskpaiku kuulutasid noored end üha veendunudalt.

Oli eesti muusika järjekordne tõusuperiood, see esitas erilised nõuded kunstnikele, kes alles alustasid oma loometeed.

1973. aastal sai Raimo Kangro heliloojadiplomi. Konservatooriumi lõpetamine on inimese elus kindel rajajoon, aga see, kui tähtis ta on, sõltub suuresti inimesest endast. Raimo Kangrole tähendasid õpiaastad küllaltki palju. Sel ajal kujunesid välja tema muusikaline maitse ja kalduvused. Juba 1970. aastate algul tulid ilmale tema esimesed katsetused teatrimuusika vallas, ta kirjutas muusika J. Anouilh' näidendile «Becket ehk jumala au» ja luulekavale «Igavene meri» (M. Mikiveri lavastused Noorsooteatris 1972 ja 1973). Maitse kujundamisel on ta ise pidanud oluliseks Béla Bartóki ja Carl Orffi mõju ning huvi barokkmuusika vastu. Muidugi olid tema enda helitööd alles täiusest kaugel, aga ta teadis, mida tahta ja mille poole püüda.

Peale Kangro enda mainitute võib tema n-ö ideaalsete õpetajate seas nimetada veel üht: Sergei Prokofjevit, kellega noort autorit seovad maailmataju värving ja teoste toonus. Meenutagem, et Prokofjev tuli muusikasse mässulise ja energilise loomelaadiga. Pikka aega oli Kangro muusikas kuulajate jaoks määrav elu rõõmus energia.<sup>1</sup> Põhjuseks oli autori kiindumus noortemuusika uutesse rütmidesse, biit- ja rockmuusika rütmifiguuride toomine süvamuusika žanritesse. See tegi Kangro muusika kohe äratuntavaks ja kujunes tema isikupäraseks jooneks. Suurt osa mängis ka tema pidev kontakt teatriga, mis oli olnud lapsepõlves peaaegu et määrav tema teel muusika juurde.

Üeldut silmas pidades üllatab vaevalt, et n-ö suurilma tuli Kangro tänu ooperile. «Imelugu» (1973), kahevaatuseline ooper proloogi ja epioloogiga Boccaccio «Dekameroni» motiividel (Kulno Süvalepa libreto), tuli «Vanemuises» lavale 1974. aastal. Ooper sai populaarseks eeskätt noorte



seas. Siin oli palju noore vaataja vaimsusele ja taotlustele vastavat: süžee oma ägedate kollisioonidega, pingelise tempoga ja tugeva, ajuti pilkliku veendumusega elujõu lõplikus võidus; dünaamiline, teravalt karakterne muusika, mis toetus noorte keskkonnas levinud rütmidele ja arendusvõtetele; Epp Kaidu lavastus, milles oli tundlikult mõistetud materjali uudsust ja osatud rõhutada soodsaid momente, sidudes naturaalistlike üksikasjade groteski lavalise tinglikkusega.

Vilunud autori libreto andis helilooja fantaasiale avarad võimalused. Säravalt komöödialikud situatsioonid, kangelaste karakterisus ja süžee dünaamilisus on koomilises operis tavapärased. Uudne oli mõistujutu varjund, mis tõi vähenõudlikusse loosse filosoofilise hoovuse. Epigraafina mõjub koori tekst operi proloogis ja epiloois:

*Igaühel meist on elus oma roll*

*täis kummalisi käike,*

*mõni suur, mõni väike,*

*mõni tark, mõni loll.*

*Kuid sedagi juhtub,*

*et üks sul luhtub*

*ja tuleb mängida teist.*

*Ja sedagi juhtub,*

*et maailm suhtub*

*sellesse teise rolli,*

*mõnikord üsna loll.*

*nii kui su õigesse.*

Raamistus toob teosesse veel ühe kihi — paroodilise. See ajendas lavastajat kasutama Brechti teatrile omast võõritusvõtet. Avaliku, sihiliku *m ä n g u* elemente oli nii süžee tõlgenduses kui ka lavainterpretatsioonis. Proloogis ja epiloois näidati etenduseks valmistumist ja etenduse lõpetamist — näitlejate riietumist ja kostüümide mahavõtmist, dekoratsioonide ülespanekut ja lahtimonteerimist.

Oeldust piisab, et kujutleda etenduse stilistikat: aluseks koomikažanri püsikaanonid, lisaks grotesk ja šarž nüüdisteatri võtetega. Ooperi tegelased on pooleldi *commedia dell' arte* maskid: Masetto, kes põeb lahusolekut armastatust, range Abtiss, kurt kloostrivalvur, kaval Nuto, kolm nunnapaari (intellektuaalne, emotsionaalne ja meeleline). Proloog ja epiloo on kirjutatud üksnes koorile, kes kommenteerib ja saadab ka kõiki sündmustiku pöördepunkte.

Samas — peategelastel on traditsioonikohased nn väljatulekuaariad, Masettol esimeses ja Ermellinal teises pildis.

Tegevust alustava Masetto aaria tõlgendus on pooleldi irooniline: kõik tunded on utreeritud, koomiliselt liialdatud, ohked ja oiged kõlavad poolenisti teeselduina. Vokaalpartii on kirjutatud küllaltki lihtsalt. Meloodia on laulev, gammataoline või lihtsail viisikäikudel (hüpped laadi tugihelidel) põhinev. Erilise ilmekuse annavad glissandeeritud fraasilõpud («oiged»), mida rõhutab saate veidi jämedakoeline karakterisus — mingil määral on siin tuginetud muusikali kogemustele.

Lihtne on ka 3. pildi aaria — Masetto töölaul aednikuna kloostriis —, mille väljenduslikkus meenutab koomilise ooperi näidiseid. Vokaalfraasid vahelduvad «naturaalse» ähkimisega, meetriliselt ühtlane orkestrisaade annab edasi labidavisete rütmi...

Veidi teistsugune on Ermellina iseloomustus. Erinevalt primitiivselt üheplaanilisest Masettost on see paindlik ja vastuoluline natuur. Tema esimene aaria 2. pildis kõlab algul lüüriilise kaebelauluna, kuid järkjärgult asendub leplikkus erutatud, koguni ärritatud intonatsioonidega.

Ermellina kui kõige inimlikuma tegelase partii on enim arendatud. Tähtsal kohal on rolli dramaturgias aaria kooriga ja duett (nr 21). Süžee arengus on see kulminatsioon ja murrang: Ermellina käitumisest sõltub edasine tegevuskäik. Nüüdsama on nunnad talle selgeks teinud, kuidas tuleks võrgutada aednik, kes millegipärast nähtavasti eelistab teda kõigile teistele. Ent Masetto tähelepanuavaldused vaid hirmutavad Ermellinat, ja kõigile pealekäämistele vastab ta otsustavalt: «Ei!». Teda ähvardanud, lahkuvad nunnad. Sellest hetkest muutub tegevuslik Septett täiesti tinglikuks



stseeniks: Ermellina vajub oma mõtetesse, meeskoor aga kommenteerib neid (klassikalises operis nii tavalise sisemonoloogi asendus) peaaegu täpse tekstiga Stanislavski raamatust «Näitleja töö endaga»:

ERMELLINA: Ei!

Koor: Kui erinevalt ja iga kord uut moodi võib laulda seda sõna!

Proovige pause ja rõhke erinevalt asetada ja te saate üha uusi tähendusi...

Libretos on brechtlikku võõritusvõtet kasutatud selgelt ja ühemõtteliselt. Rõhutagem — libretos; sest helilooja tõlgendab stseeni puhtmuusikaliste vahenditega mõneti teistsuguselt: valitseb tihendatud emotsioonide kõrgepingeline — kuni pöördepunktini, kus Masetto vaevarikad jõupingutused panevad Ermellina ütleva: «Ükskõik!» Siin kasutab helilooja sonoristlikku efekti: koor hakkab ühtlaselt skandeerima silbil «xti» (lõpusilp sõnat «allteksti»: «Milline isikuküllus ainsas sõnas «ei»! Tuhat allteksti, miljon allteksti...»), orkestri akordid mõjuvad peaaegu naturalistlikult — erutusest kiirenenud pulsina. Ja järsk koloriidimuutus: Ermellina kaeblik protest: «Sa pole ju Masetto!», seejärel aga meelegeitlikult otsustav «Ükskõik!» See muusikalise väljenduse muutumine, mis vahendab tervet tundegammamat — meelekindlusest ekstaatilise ekspressiivsuseni ning kokkuvõtte kaudu uue otsuseni ahastuses —, oli helilooja märkimisväärne ja edasises palju töötav saavutus.

Peale selge psühholoogilisusetaotluse ja veetleva melodilisuse näitas ooper «Imelugu» veel, et helilooja valitseb lavamuusika vorme. Jagunedes küll muusikalisteks numbriteks, on ooper läbiva ehitusega, lõpetatud numbrid liituvad ulatuslikeks stseenideks. Eespool öeldu järel peaks olema selge koori tähtsus, kuid sugugi vähem tähtsad pole ansamblid, milles on ulatuslikult kasutatud polüfooniat. Oluline on ka orkestri otsustav väljenduslik roll. Keerukas partituur toetub nüüdismuusika võimalustele. Tavalisele orkestrikoosseisule (milles on arvestatud ka «Vanemuise» võimalusi) on lisatud värvikaid löökpille: kellamäng, suured kellad, kastanjetid, gong. Löökpillitambrite käsitluses, peale selle ka mõningais operi intonatsioonilistes iseärasustes ja rütmikas võib leida Orffi mõju. Eristil tähelepanu nõuab rütm. Muusika üldkarakter ja väljenduslaad tulenevad tänapäeva levimuusika rütmivormeleist õige suurel määral. Poleks õige öelda, et helilooja lihtsalt «kasutab» biitmuusika tuntud rütmifiguure, pigem — transformeerib, mõtestab ümber. See käib kõigi balletistseenide ja paljude ansambliepisoodide kohta. Iseloomulik näide on Septett (nr 20), milles nunnade üha uute pealekäämistega kaasnevad alati rütmijooniste muudatused nende partiides. Ja suures plaanis: rahuliku tempoga, mõõdetult jutustavale raamtempole on vastandatud dünaamilisemad naaberstseenid.

1975. aastal on kirjutatud kantaat «Au võitjaile» metsosopranile, segakoorige ja orkestrile (Leelo Tungla tekst). Helilooja esimene katse vokaalsümfoonilise muusika valdkonnas oli edukas, kantaat sai preemia vabariiklikul konkursil.

Juba järgmisel aastal valmis tsükkel «Leelolaulud» vokaalkvintetile ja instrumentaalansamblile, helilooja loometee üks tähtteoseid, milles ilmnes mõtlemise ja stiili uus küpsus, esmakordselt kõlas nii puhtalt lüüriline tunne.

Leelo Tungla värsid kogust «Õitsev kuristik» kõnelevad armastusest — alates arglikust küsimusest ja ootusest (I osa) täiusest joobumise ja kiretormi (II ja III osa) kaudu helge rõõmu ja vaimustuse (IV osa).

Muusika kulgeb sujuvalt ja ühtlasi keskendunult: neljas osas — *Andante doloroso*, *Allegro affettuoso*, *Allegro dolce*, *Vivo* — koguneb kõlaenergia katkematult. Vabalt valitud instrumentaalkoosseis (keelpillikvartett, fagott, klaver ja löökpillid), vokaalpartiide värskus ning meloodiakujundite omapära meenutavad barokiajastu kooriteoseid. Muusikalise materjali esitusviis ja faktuur aga on lähedased hilisrenessansi madrigalidele ja villanelladele.

Vanamuusika eeskujudega seovad «Leelolaule» ka terviku süüdiprintsip, finaali tantsulisus, vaba arendus, stroofilisuse puudumine, vokaal- ja instrumentaallõikude vaheldumine. Liikuvad teine ja neljas osa on tihe-



dama faktuuriga, aeglane esimene ja kolmas, sujuv *Allegro* aga laulvad, peamiseks väljendusvahendiks meloodia.

Helilooja meloodiline stiil oli selleks ajaks jõudnud selgineda, enamik võtteid pole enam uued, nagu näiteks murtud meloodiajoon, suured seksti-, septimi- ja nooniühpped, noodi ümberhaaramiste (keerdvõtete) rohkus. Ometi kõlavad nad nüüd uut moodi, veetleva plastilisusega. Näitena vaatleme esimese osa meloodiaarendust.

Meloodia on siin antud n-õ suures plaanis, tegelikult on see monoodia tšello saatel. Instrumenti toetus häälele, soolosopranile, on äärmiselt napp: ostinaatne figuur annab vaid kätte helikõrguse, alles osa lõpul tuleb saatesse mõningal määral liikuvust. Sellegipoolest sisaldab juba tšello sissejuhatav figuur edasise meloodiaarenduse impulsse. Iseloomulikud jooned on siin oktaavi täitmine keerdvõtete, suurte intervallide käigid, taktimõõdu vaheldumine. Kõik see jätkub ka vokaalses kulgemises. Osa põhi-meeloole on pingsalt ekspressiivne. Lühida meloodiafraasi kaheoktaviline ulatus ja esitusjuhised *espressivo* teevad selle kohe teatavaks. Pöörakem tähelepanu hoogsale nooni ulatusega lõpukäigule *es<sup>1</sup>-g-d* — hiljem kordub too mõjus võtte viiel korral soprani partiis. Samas on hüpped hästi kohaldatud inimhäälele ja selles seisneb meloodia eriline nõtkus: noon koosneb kergesti intoneeritavaist sekstist ja kvardist; otsekui tsementerivalt toovad meloodiajoone eri kihte esile ümberhaaravad sekundid. Erilise elastsuse annab kogu vormiüksusele kohe märgatav ebakvadratsus, mis tuleneb meloodia vastandrütmit: fraas ei kujune mitte värsiridu, vaid loomulikke viisilõike järgides. Meloodiaarendus kaotab värsirütmi ühtluse, tekivad isesugused võnked, mida värsistroofi ja sellele vastava meloodiaperioodi võrdlemisel võib selgesti eristada.<sup>2</sup> Meloodiafraasid kujunevad plastilise varieerimise alusel: kolm esimest on ühesuguste intonatsioonidega, lakooniline neljas otsekui koondab arenduse. Viimase erinevus on kooskõlas struktuuriprintsiibiga «muudatus neljandal korral» (V. Zuckermani termin).

Osaliselt vastab säärane värsikäsitlus tekstis endas sisalduvale ülekande e värsisäärdele, ühtlasi teeb eriti raskeks tõlkimise teise keelde, nii et säiliks vastavus nooditekstiga.

Teine nelikvärs kõlab samuti ostinaatse tšellofiguuri taustal. Selle perioodi eristavad teistest sekundiintervalliga võtmeintonatsioon (*e-f-e*), mis seostub küsimuse ja kaebega ning kõrgeim kulminatsioon (*as<sup>2</sup>*). Iseloomulik kombineering kaasneb kõrgpunkt selle stroofi värsirütmi ainsa häirimisega — poole rea kordusega; mujal liigendub meloodia fraasideks värsiridade järgi. Korduse eesmärk on võimendamine, peale selle toob ta vabalt arenevasse monoloogitaolisesse meloodiasse ka organiseerituse elemendi.

Lõppstroof on tehtud kaheks vormiüksuseks, esimene elavam, teine liikumist peatav. Ta lõpeb tuttava noodikäiguga, rõhutades veel kord tolle tähenduslikku, summeerivat karakterit.

«Plokkide» kordamise võtet, omast nii barokk- kui ka nüüdismuusikale, on kasutatud ka tsükli teises ja neljandas osas. Teises osas tugineb arendus karaktersetele rütmifiguuridele.

Neljandas osas on selliseks ostinaatseks rütmiks «teritatud» figuur, mis kõlab kord vokaal- kord instrumentaalpartiides; tarantellarütm rõhutab kastanjetiklõbin.

Nii «Au võitjaile» kui ka «Leelolaulud» paistavad silma lüüriliste kujunditega, vokaalpartiide laulvuse ja kõlatäiusega. «Au võitjaile», milles aeglast osa laulab soolo-metsosopran, ennustab juba ooperi «Ohver» peategelase Olga dramaatilise partii stilistikat. Üldise meloodilise stiili tunnusteks on vaba hingus, viisikäikude varieerimine, karakterised pöörakud — omadused, mis annavad tunnistust lineaarsuse primaadist helilooja mõtlemises. Tähtis on veel see, et vokaalpartiit on häälele mugavad. Neist saab

<sup>1</sup> Näiteks üks vastukajadest: «... pulbitseb elu, üle ääre keeb emotsioon, vahel koguni liialdatud emotsioon — noorusele on liialdused omased.»

A. G r i g o r j e v a. «В фокусе современных проблем». «Советская Музыка», 1979 nr 8, lk 30.

<sup>2</sup> Helilooja käsitleb värsi vabalt, nagu oma muudeski teostes, käesoleval juhul koguni lõhub sonetivormi, kärpides kaks lõpurida.



rääkida N. Mjaskovski sõnadega — kui «nõtkest ja seejuures praktilisest vokaallinist».<sup>3</sup>

70. aastate pooltel on loodud mitmed teosed lastele.

Kõigepealt tekkis idee kirjutada ooperitriptühhon — kolm ühevaatelist ooperit lastele esitamiseks. Ellu jõudsid kaks — «Ooperimäng» (1975) ja «Robertino» (1977) —, mõlema libreto kirjutas L. Tungal. Veel kord ilmnes autori orienteeritust helguse ja headuse algele kunstis. Nii tekkis kui ka muusikas on küllaga elavuse ja vahendituse, rõõmsa energia, nalja ja pilke varjundeid.

Järgmisena sündis «Lastemuusika», lastelaulude tsükkel nn Orffi instrumentaariumi (plokkflöödid, väike trumm, kellamäng jms) ja keelpillide saatel. Lihtsais lauludes avab muusika lapsepõlvemaailma, tulvil vaigistamatut uudishimu, leidlikkust, energiat. Mõnes laulus võib selgesti kuulda orffilikke intonatsioonid, võib-olla ka instrumentaalvärvide läheduse tõttu.

Raimo Kangro stiil muutub varakult individuaalseks ja äratuntavaks. Ometi ei tähenda see vastuolude või otsingute puudumist tema loomingus. Näiteks — kõrvuti aastail on ta kirjutanud kaks karakterilt ja väljendusvahendite võtmevõrdel väga erinevat teost. Otseku maitstes muusikalist materjali, et tunda selle vastupanu ja elastsust, imetledes võimaluste mitmekesisust. Niisugune suhtumine näitab oma ametioskust lihvi kunstniku nõudlikkust enda vastu. Need kaks teost on «Lihtne sümfoonia» ja oratoorium «Credo».

Aktiivne loometöö jätkub. Teoste nimistusse on lisandunud mitmeid suurvorme, nende seas kantaadid «Mannile» (tekst rahvalaulest L. Tungla töötluses ja H. Runnelilt) ja «Rahu» (L. Tungla tekst).

Selles kirjutises on olnud juttu eelkõige helilooja kujunemisest. Praegu saame kõnelda juba tema väljakujunenud loomepalgest, stiilist. Millisena näeme teda?

Tahaksin peatuda tema individuaalsuse kahel olulisel omadusel. Esimene ja eriti silmatorkav on Kangro loomingu demokraatlikkus. See avaldub helilooja poolehoidu süvamuusika suurima kuulajaskonnaga žanritele — ooperile (ja üldse teatrimuusikale) ning kontserdile —, aga ka teatud väljendusvahendite valikus, näiteks toetumises olmemuusikale. Ka sõnades, esteetilise positsioonina on autor kuulutanud: «Taotleme kontakti oma kuulajaga. Kunst luuakse ju neile. Ma pole nende seast, kes otsiks loomingus ainult eneseväljendust, ega arva ka, et muusik tohiks piirduda oma tehnilise täiustamisega. Peaülesanne on oma aja inimese, oma sugupõlve tunnete ja mõtete väljendamine.»<sup>4</sup> Selline seisukoht tingib tähelepaneliku suhtumise kuulajasse (ka interpreetidesse, nagu näitab edukas koostöö nendega), tähendab püüdu olla mõistetav.

Suhtumisega kuulajasse on seoses ka Kangro loominguga väga olulised tegurid: tunde- ja väljenduselgus, nooruslik aktiivsus, energia ja elurõõm. Kangro muusika kogupilt on ju üsnagi mitmekesine, selles on ehtsat dramatismi, ekspressiivsust, valu, närvipinget. Aga meelde jääb eelkõige heledam pool. Jääb see, mis on haruldasem ja originaalselt väljendatud. Ka väljenduselgus võib olla orientatsiooniline stiilijoon, sest seda valdav kunstnik suudab olla looja, kes organiseerib kuulaja mõtteid ja tundeid. Sellega seostub ka nii oluline stiilijoon nagu tematismi traditsioonilisus. Raimo Kangro mõtleb temaatiliselt. Kujundid kehastuvad materjali muusikalises organisatsioonis alati reljeefselt. Selguse ja organiseerituse taotlusega seostub ka teoste lõpetatus, sellest — mitmesuguste raamistuste kasutamine, repriisilisuse rõhutamine. Sealt ka faktuuri eriline dramaturgiline tähendusrikkus.

Teiseks tuleb peatuda komponisti loominguga selgel eestilikkusel, mis avaldub samuti mitmel viisil. Muusikas endas väljendub see vaieldamatute sidemete kaudu eesti rahvaviisiga. Need seosed pole nähtavad pealispinnal, konkreetseid rahvalaule on helilooja kasutanud üliharva. Kuid üldlaadis, arendusvõtetes, meloodia- ja harmooniavahendites on sidemed olemas.

On juba olnud juttu rütmi tähenduslikkusest Kangro teostes ja et see on

<sup>3</sup> Kirjast S. Prokofjevile. Tsit «Советская Музыка» 1974. nr 12, lk 114.

28 <sup>4</sup> На нашу анкету отвечают... Р. Кангро. «Советская Музыка», 1977, nr 2, lk 35.



XX sajandi muusika üldine tunnus. Konkreetsemalt võib osutada Stravinski traditsioonile, sest just temal omandas rütm vormi kujundava funktsiooni.<sup>5</sup> Kangro rütmil on veel üks hõlpsasti silmatorkav iseräsus — trohheilise domineerimine. Kui lõikavad ja dünaamilised tema rütmijooned ka poleks, ikka algavad nad tugevast taktiosast. Euroopa klassikalises muusikatraditsioonis rõhutatakse sel kombel staatilisust ja mõdetust. Ent piisab H. Tampere eesti rahvaviiside kogumiku läbilehitsemisest, et veenduda: eesti rahvalauludes on trohheilisuus p ü s i v omadus.

Meloodiline varieerimine on Kangrol tihedasti seotud rütmi varieerimisega ja seegi on rahvamuusika stilistikale omane. Nähtavasti saaks siin rääkida sarnasustest fraasikujundustes, mis sõltub rütmist. Laululise päritoluga meetriline vaheldusrikkus ja rütmimotiivide nõtkus soodustavad fraasi elavat ja vaba hingust. Aga muidugi on helilooja meloodiline stiil rafineeritum ja sisaldab professionaalse muusika paljusid kogemusi. Näiteks pingeline nn murtud meloodiajoon, millest suurel määral tuleneb eksspressiivsus, väljendustihedus.

Kuid ärgem püüdkem peatada hetke. Portreevisand fikseerib kõigest ühe lõigu helilooja loometeest. Kirjeldatud omadused arenevad edasi autori tulevases loomingus. Ometi on ka juba tehtust küllalt, et tunda rõõmu, kui veendunult ja visalt ehitab oma kunstimaailma Raimo Kangro.

<sup>5</sup> «Stravinski teoste enamik moodustub loendamatuist tihedasti liitunud lühiepisoodidest. Ja episoodide tähtsaim, esmajärguline vormialus on rütm, täpsemalt — muusikalise koe eri hääle rütmisuhe. Neid sükoopilisi vastuolusid hääle vahel, mida Bartókil esineb kulminatsioonides... Sostakovitšil prediktides või ebapüsivais keskosades, võib Stravinski teostes leida kõikjal...» В. Холопова. Вопросы ритма в творчество композиторов XX века. М., 1971, лк 98.

## JULGUS, DÜNAAMILISUS, LOOMINGULISUS, VISADUS

RAFFI HARADŽANJAN

Probleemide hulgas, mida Balti vabariikide muusikas viimase kümne aasta jooksul püütakse lahendada, on minu arvates aktuaalseim ja tähtsaim kujunditeeringi laiendamine, kaugenemine harjumuspärastest, enamgi veel, end tüütavalt pealesundivatest teemadest, meeleoludest, seisunditest, nende šabloonsusest. Mida ma silmas pean? Näiteks liigset innustumist anda elunähtusi edasi sisekaemusliku taju kaudu, millest tingitult ilmneb suurtes teostes tihti lõtvust, passiivsus. Loomulikult tekib vajadus leida sellele midagi vastukaaluks. Lihtsustatult võib öelda, et tekib vajadus kiirete, aktiivselt pulseerivate muusikateoste järele.

Minu veendumust mööda on Raimo Kangro üks dünaamilisematest, «mehisematest» heliloojatest mitte ainult Eestis, vaid Balti liiduvabariikides üldse ning vahest isegi kogu meie maal. Oma muusikaga, milles tuikab kaasaegne huvitav ja mitmekülgne maailmanägemine, ajas Raimo Kangro uue vao eesti muusikasse. See «vagu» rõõmustab oma sisemise energiaga, mis on omane just talle, aga ka selle maa muusikale, mille taustal helilooja kasvas. See tähendab, et Kangro muusika on nii individuaalne kui ka rahvuslik.

Kohtasin Raimo Kangrot esmakordselt 1977. aastal Moskvas noorte loomingule pühendatud Heliloojate Liidu pleenumil, kus ta näitas oma Esimest klaverikontserti. Sellest ajast alates on klaveriduol, milles koos Nora Novikuga juba ligi kakskümmend aastat mängime, olnud heliloojaga pidev loominguline liit, meie püsirepertuaaris on koguni viis (!) tema teost. Oma mõotmetelt, vormilt ja žanrilt on need erinevad. Nende seas on sellised tähelepanuväärsed teosed nagu Kontsert kahele klaverile ja keelpilliorkestriale ning Sonata kahele klaverile. Muide, need igas mõttes suured oopused on inspireeritud meie duo täiesti konkreetsetest soovidest-tellimustest.



Raimo Kangro tunnetab suurepäraselt interpreteerimisseisundit laval. Arvan, et teda aitab selles tugevasti tema enda kogemus, isiklik kontakt lava ja selle seadustega. Tema teostes pole hetki, kus esitaja võiks, kasutades Prokofjevi väljendit, «laval kärbseid püüda». Raimo Kangro kasutab tema käsutuses olevad esituslikud võimalused maksimaalselt ära. Interpreedile pakutavate ülesannete mitmekesisus on näiteks minus isiklikult esile kutsunud erilise hasardi, kõrgendatud isu loominguliseks tööks. Nii pani ta Kontserdis kahele klaverile meie duo lahendamata mitte ainult hulgaliselt rütmilisi, polürütmilisi, polütämbriisi (mängimine korraga klaveri lahtistel ja kaetud keeltel, mis annab polütämbri efekti) ülesandeid, vaid õpetas samaaegselt klaverimänguga pedaali kaasabil mängima suurt trummi. See kutsub esile saali erilise reageeringu, aga tugevdab ka sellele partituurile nii omast elurõõmu, huumoriküllasust ja lavalist sära ning annab teosele omapärase visuaalse efekti. Täismetraažilises, sajandites järeleproovitud vormiehitusprintsibiga Sonaadis tuli meil hakata omamoodi «atletideks», nii rikkalikult on siin kasutatud esindusliku «mitmevõistluse» elemente, mis ei muutu siiski eesmärgiks omaette.

Kuid Raimo Kangro loomung võib leida ka pehmet lüürikat (Kontserdi II osa), tunnete kokkusulamist loodusega («La nostalgia notturna»), sügavat sukeldumist filosoofilistesse mõtisklustesse («Psalm» Sonaadist). Näited on toodud kaheklaveri loomungust, kuid on selge, et neid leiab ka helilooja teistes teostes.

Ilmselt ei ole juhuslik, et Kangro on korduvalt pöördunud kontserdižanri poole. Võistlusmoment esitamisel, koloristlik heldus, rütmiline «pikantsus», kontrastid, avatus leidudele — kõik see žanriomane leiab kajastuse Raimo Kangro teostes, olgu siis sooloinstrumendiks flööti, fagotti, viiuli, klaveri või kaks klaverit, saades nii tema loojanatuuri lahutamatuks osaks.

1978. aastal loodud Kontserti oleme mänginud üle kahekümne korra. Igaüks, kes on vähegi kokku puutunud tänapäeva kontserdipraktikaga, mõistab, et see on suur arv teose puhul, mis on kirjutatud orkestrile, st organismile, kellel on väga raske leida tükikest tööaega, et panna paika uudisteose keeruline rütmilis-intonatsiooniline alus, mis uue teose juures ei töota kaugeltki mitte alati võitu, tihti isegi mitte kordusettekanne. Meie duo esituses on Kangro Kontsert kõlanud — ja meie rõõmuks edukalt — rahvusvahelistel ja üleliidulistel festivalidel Helsingis, Budapestis, Tbilisis, Tallinnas, Gorkis. See on kõlanud ka Jerevanis, Vilniuses, Kaunases, Jaroslavis, Arhangelskis, Rostovis Doni ääres ja muidugi Lätimaal: Riias, Jurmalas, Daugavpilsis . . .

Edu on saatnud ka Sonaati (1982). Võin rääkida sellest nii kodu- kui ka välismaal saadud arvamuste ja hinnangute järgi. Teos kõlas XII ülemaailmsel noorsoo- ja üliõpilafestivalil Moskvas (1985), aga ka noorte heliloojate pleenumul Gorkis (1983). Saali aktiivse vastukaja kutsuvad esile ka Kolm kontrastset pala op 20, mis on loodud erinevatel aastatel.

Meenub Raimo Kangro esinemine ühel üleliidulisel loomingulise intelligentsi foorumil. Ta rääkis auditoriumile fantastilise loo tegelasest, kes, sattunud kuhugi planeedile, kus tema eneseväljendust ja keelt ei mõistatud, oma headele kavatsustele vaatamata jäi arusaamatuks ja lõpuks lihtsalt hävitati.

Raimo Kangrole pole soov olla mõistetav tänasele auditoriumile, kaotamata sealjuures professionaalse vastutuse ja kunstilise täiuslikkuse tunnet, mitte ainult jutujätkuks. Püüeldes auditoriumi tagasisidet, opereerib ta nüüdsete silmatorkavalt olmeliste ja laiale kuulajaskonnale arusaadavate intonatsioonidega, mis annavad edasi meie ajastu vaimu, emotsionaalset häälestust. Raimo Kangro ei vähenda nõudlikkust enda vastu, korjates tähelepanelikult välja popmuusika hinnatavad rütmid ja intonatsioonid. Ta pole nende vastu ükskõikne ja annab neile veenva arenduse.

Raimo Kangro on meister. Mulle on meele järele täpsus, millega ta viib loomingulisi ideid nootidesse. See täpsus on märgatav isegi ühe või teise teose üleskirjutuse kalligraafilisuses. Iseloomulik näide. Meie duo armastab partituuri õppimisel kirurgilisi vahelesegamisi. Olen veendunud, et see on radikaalne ravivahend. Pakume vivisektsiooni tihti isegi kõige



auväärsematele autoritele, kes meie ansambliga koostööd teevad, see on enamasti teosele kasuks tulnud, kaasa aidanud konstruktsiooni täpsustamisele, mis lõppkokkuvõttes kergendab auditooriumil teost vastu võtta. Kangro arendatud kolmeosalises Kontserdis aga ei olnud tarvis peaaegu midagi muuta (meie ettepanekud puudutavad enamasti esitusviisi, registreerimist, nooditeksti jagamist partnerite vahel jne).

Kui töös Sonaadiga tekkis idee muuta vormikujundust (me tegelesime selle teosega koos Kangroga kauges Arhangelskis, kus esitasime Jaroslavl'i orkestriga Kontserti kahele klaverile), siis, pärast kerget vaidlust, nähtavasti selleks, et rahuldada veidi puudutatud autori enesearmastust (aga nii peabki olema!), oskas helilooja meie soovidele väga täpselt vastu tulla.

Tahaksin hea sõnaga meenutada ka dirigente, kellega oleme Kontserti esitanud ja kes kõik kiiresti ja siiralt häälestusid teosele, et seda hingetatult ette kanda. Need on S. Sondeckis, D. Handžjan, E. Klas, T. Lifšits, A. Kats, V. Barsov, S. Kogan jt.

Ei saa mööda minna Raimo Kangro suhetest oma kolme tütreaga, keda ta ei süssuta, vaid suhtub neisse kui looduse fenomenidesse. Mulle on lähedane tema väga kujundlik ja kõitev klaveritsükkel «Meie laste väikesed lood», milles on pala ka minu pojale pealkirjaga «Väike Aram», keda on kujutatud õrnana ja «orientaalsena».

Raimo Kangro räägib tihti vaimustusega, isegi uhkusega oma kolleegide uudisteostest. Enamgi veel, ta on korduvalt soovitanud mõndagi neist meie repertuaari. Ilmselt poleks me ilma tema õnnistusega kavva võtnud Eugen Kapi Kontsertiinot, Jaan Räätsa peene kõlatajuga teoseid, Kuldar Singi, Lepo Sumera, Erkki-Sven Tüüri oopusi.

Raimo Kangro teostesse on akumulierenud olmelised, meie ajale iseloomulikud ja olulised jooned — võimsad, jonnakad, tahtelised, impulsiivsed, muutuvad, ent sealjuures ei mineta helilooja kalduvust mediteerimisele, kahtlustele, õrnusele. Mõned tema töödest on jäänud meie klaveriduo püsifondi, mis on salvestatud kolmel plaadil. Raimo Kangro muusika oma kunstiliste väärtuste jõuga, omapäraga teenib tõsist tähelepanu.



---

**Vanda Saarman,**  
**esimene eesti naispianist**

---

519

VEERA LENSIN



*Vanda Saarman*



21. juunil 1897 sündis Tallinnas heledate juustega tüdruk, kellest ajapikku kujunes esimene eesti lootustandev naispianist — Vanda Saarman.

Tulevase pianisti vanemad pärinesid Läänemaa vaestest talupoegade perekondadest. Isa Tõnis Saarman (sündinud 1855 Kasari külas) jäi varases lapsepõlves orvuks, tema haridus piirdus paariaastase külakooliga, kust ta siirdus Tallinna ülalpidamisvõimalusi otsima. Tallinnas tuli algul leppida igasuguse tööga, mis leiba andis. Töö kõrvalt käis noormees mitmetel kursustel, õppis vene ja saksa keelt, igatses muusika järele. 1878. aastaks oli tema aineoline olukord sedavõrd paranenud, et ta sai mõelda perekonna asutamisele. Tema elukaaslaseks sai Läänemaalt pärit Leena Koppelman (sündinud 1860 Vatla külas), keda samuti töötasingud Tallinna olid toonud. Ta oli töötanud teenijana saksa perekondades, kus õppis keelt, peenemaid kombeid ja ka saksakeelseid laule.

Saarmanite perekonnas nägi ilmalugust ühtekokku kümme last, kellest esimesed kuus surid lastena. Seitsmenda lapsena sündis poeg Karl, siis poeg Roman, tütar Vanda ja tütar Helmi, kelle kasvamise ajaks oli Tõnis Saarmani materiaalne olukord selline, et ta sai kõigile neile võimaldada hea hariduse. Karl Saarman lõpetas Tartu Ülikooli õigus-teaduskonna ning sai hiljem sama teaduskonna professoriks. Roman Saarman õppis Peterburi majandusinstituudis, hukkus aga 1915. aastal. Helmi Saarman lõpetas Tartu Ülikooli ajalooteaduskonna ja töötas aastaid kuni pensionile minekuni Tallinna keskkoolides ajaloo õpetajana. Kõik lapsed said varasest lapsepõlvest alates ka muusikatunde.

Vanda Saarman sündis perekonna üheksanda lapsena ning ilmutas juba varakult iseseisvust, tahtejõudu, sihikindlust ja teadmishimu. Iseseisvalt õppis ta selgeks lugemise, otsis klaveril mälu järgi tuttavaid viisikesi. Juba väga varakult palusid vanemad vend Karli muusikaõpetajat, organist Tederit ka pisikese Vanda oma hoole alla võtta. Tüdruk hakkas sellise entusiasmiga klaverit harjutama, et peagi tekkisid «lahingud» Karliga kodus ainsa klaveri pärast, kusjuures tihti jäi «võitjaks» noorem. Peagi hakkasid nad aga neljal käel musitseerima, arendades niimoodi noodist lugemise ja klaviatuuri valdamise oskust, ning tutvusid muusikaliteratuuriga.

Nähes tütre huvi ja annet ning kiiret arengut, otsustasid vanemad anda talle tõsisema muusikahariduse professionaalse õpetaja juhendamisel. Vanda

Saarmani õpetajaks sai Alice Segal, Peterburi konservatooriumi kasvandik, muusikale ja pedagoogitööle fanaatiliselt ustav muusik, emotsionaalne, poeetilisromantilise hingelaadiga inimene. 1909. aastal, 12-aastasena läks Vanda Saarman Alice Segali muusikakooli. Õpetaja nägi temas andekat inimest, kellega kohe ka entusiastlikult tööle hakkas: pani aluse tehniliste võtete valdamisele, tooniandmisele, õigetele pedalseerimisvõtetele. Õpetaja nõudis emotsionaalset kaasaalamist iga muusikakujundi edasiandmisel. Kahjuks puudub ülevaade muusikakoolis läbivõetud repertuaari kohta, on säilinud vaid mõned õpilaskontsertide kavad, mille järgi võib otsustada, et õpinguaegsetes kavades oli lääne klassikaline, romantiline ja vene klassikaline muusika. 11. detsembril 1911 esines Vanda Saarman näiteks muusikakooli kontserdil Börsi saalis, mängides Mozarti C-duur klaverikontserdi I osa. Järgmise kolme õppeaasta kohta pole materjale säilinud. Kuid 1915. aastast on teada kahest Vanda Saarmani esinemisest: 13. mail mängis ta Kalinnikovi Menuetti, Bachmani Eksprompti ja Tšaikovski Valssi õpilaste kontserdil, 14. mail kandis ette Rimski-Korsakovi klaverikontserdi. Suurte kogemustega Alice Segal mõistis peagi, et Vanda Saarmani anne vajab kokkupuuteid suure muusikaga, võimalusi, mis tol ajal Tallinnas puudusid, ning ta otsustas oma õpilast näidata Peterburi konservatooriumi pedagoogidele. Sügiseni 1916 kestsid ettevalmistused konservatooriumi sisseastumiseks, kavasse olid valitud Bachi teosed, Haydni sonaat, Scarlatti sonaadid ja Liszti «Armueenelm».

Septembris 1916 algasidki õpingud Peterburis, kus Vanda Saarmani erialaõpetajaks sai noor, tol ajal Peterburis väga populaarne professor Artur Lemba. Tehniliste probleemide lahendamiseks võeti läbi hulk Clementi «Gradus ad Parnassumi» ja Moschelese etüüde, selleks et jõuda selliste teoste juurde nagu Schumanni «Fantaasiapalad», «Liblikad», Chopini skertsod, ballaadid, Liszti teosed. Õppimine oli edukas. Kuid 1917. aastal, seoses algavate revolutsioonisündmustega, katkes õppeasutuses regulaarne töö, raskusi oli linnatranspordi ja toitlustamisega. Nii otsustaski Vanda Saarman pikkade kaalutluste järel katkestada oma õpingud Peterburis ja kodulinna tagasi sõita.

Tallinnas koostas ta endale kindla töökava, tema tööpäev algas kell 8, harjutamine väikeste vaheaegadega kestis lõunaja ja jätkus ka pärast lõunat. Tal-



linnas hakkas ta ka Peeter Süda juhendamisel harmooniat õppima.

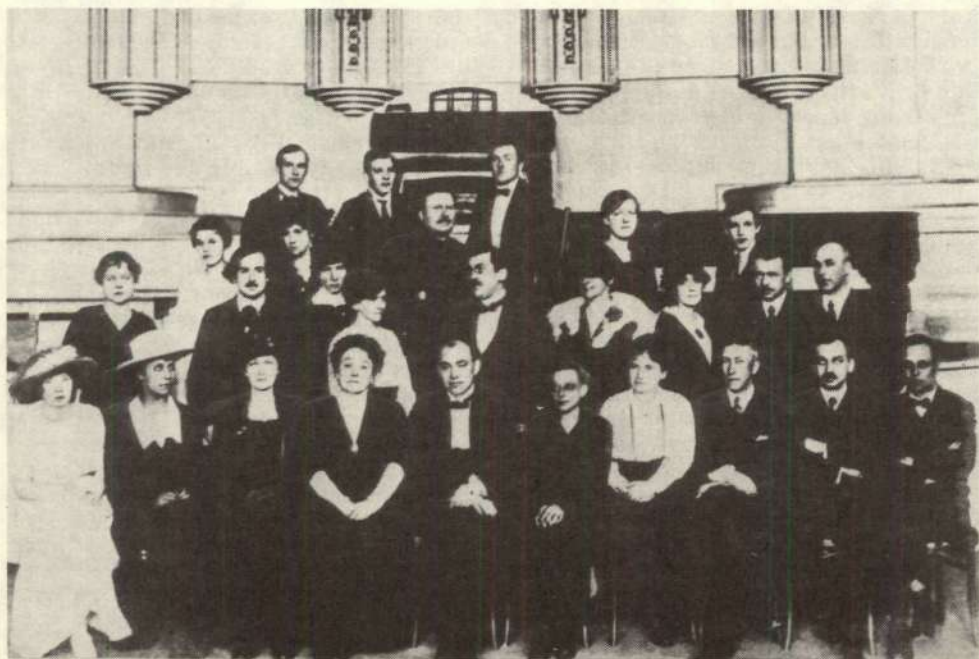
Tallinna muusikaringkonnad võtsid noore muusiku sõbralikult vastu. Talle pakuti klaveriõpetaja kohta Tallinna Kõrgemas Muusikakoolis. Ta äratas huvi kui äsja suurest muusikakeskusest saabunud interpret. Juba mais 1918 sai ta kutse osaleda kontserdil, kus esitas Chopini Ballaadi.

1919. aastal esinemised sagesid. Nii mängis ta 14. veebruaril «Estonia» kontserdisaalis Raimund Kulli tuluõhtul Liszti «1. Ungari rapsoodiat» 19. juunil esines tansijanna Ella Ilbaku õhtul Chopini Skertsoaga, Ljadovi Barkarooliga ja Tšaikovski «Valss-kapriisiga»; 11. novembril mängis solistide kontserdil Liszti «Ungari fantaasiat»; 3. detsembril osales kammermuusikakontserdil, kus esitas koos viuldaja E. Bullerianiga Beethoveni Kreutzeri sonaadi ja Trio op 97, tšellopartiidi mängis Raimond Bööcke. 18. detsembril esines Vanda Saarman 5. sümfooniakontserdil Tšaikovski b-moll klaverikontserdi solistina, dirigendiks oli Raimund Kull.

10. veebruaril 1920 esines pianist taas «Estonia» kontserdisaalis viuldaja E. Bulleriani lahkumiskontserdil, kus olid kavas Beethoveni Kreutzeri sonaat, Tšaikovski Valss-kapriis, Ljadovi Barkarool ja Rahmaninovi Humoresk. Koos E. Bullerianiga esines Vanda Saarman ka väljaspool Tallinna, korduvalt ka Soomes, kus neil menu oli. Kahjuks puuduvad tolle aja esinemistest kavad ja ka retsensioonid. Rohkete esinemiskutsete järgi võib oletada, et interpreedit oli edu. 18. mail 1920 ilmus ajalehes «Vaba Maa» arvustus 22. sümfooniakontserdi kohta. Vanda Saarman oli Glazunovi Klaverikontserdi solistiks, arvustaja I.L. kirjutab: «Kontserdil esines solistina Vanda Saarman Glazunovi klaverikontserdiga — orkestri saatel. Meil on palju häid klaverikunstnikka. Mind huvitab kõige enam Vanda Saarman'i mäng; tal on kujunemas oma stiil, aus, selge ja suurejooneline teose tõlgitsemine, läbipaistev kujurlisus...»

8. mail 1921 kirjutab samas lehes arvustaja -a- Liszti loomingule pühendatud sümfooniakontserdi kohta, kus oli

*Tallinna Kõrgema Muusikakooli pedagoogid 1919. aastal. Esireas: Elmi Viitol-Mohrfeldt, Alica Kelchen, Siegfried Hörschelmann—Antropoff, E. Hellmann, Mihkel Lüdigi, Alice Segal, Matilde Lüdigi-Sinkel, Raimond Bööcke, Johannes Paulsen, Leenart Neuman. Teises reas: ?, A. Pampehl, Gertrud Kapp-Ruchteschell, E. Vassiljeva, inspektor Samuel Lindpere, Bakanovskaja, G. Nasimova, ?, Peeter Süda. Kolmandas reas: I. Jürvetson, Erika Franz, Georg Reeder, Vanda Saarman, Vladimir Padva.*





solistik. Vanda Saarman: «Hiilgavalt mängis öhtul Liszt'i teost neiju Vanda Saarman — kelle mängu ja edenemist me ka edaspidi huvitusega jälgime.»

Septembris 1921 siirdus Vanda Saarman koos pianist Erika Franziga Saksa- maale oma teadmisi täiendama. Nende sihiks sai Berliin. Vanda Saarman sattus algul professor Hoffzimeri õpilaseks, kuid töö temaga ei rahuldanud noort muusikut ja ta astus samme õppejõu vahetamiseks, valides uueks õpetajaks tollal Berliinis väga populaarse professori Leonid Kreutzeri, kelle käe all töötas kolm aastat. Berliini aastad olid väga pingelised ja viljakad, pianist valmistas ette tohutu repertuaari. Tervikuna töötati läbi Bachi «Hästitempereeritud klaveri» mõlemad vihikud, hulk Beethoveni sonaate ja Kolmas klaverikontsert, Schumanni novelletid, «Karneval», «Viini karneval», Sümfoonilised etüüdid ja Klaverikontsert, Chopini etüüdid, sonaadid ja klaverikontsert, Brahmsi «Variatsioonid Paganini teemale», Francki «Prelüüd, koraal ja fuuga» jpm. Mitte ainult erialatunnid ei rikastanud noort interpreeti. Pakkus ju Berliin lõpmatult kunstilisi enesetäiendamise võimalusi oma kontsertidega, millel esinesid maailma tippinterpreetid, oma muuseumide ja näitustega.

Kui Vanda Saarman 1924. aastal Tallinna tagasi tuli, olid kohalikud olud muutunud. Venemaalt opteerusid siia 20. aastate algul väga kõrgelt hinnatud muusikud, Vanda Saarman oli kõrvale surutud ja muusikaelu korraldajate mälust kadunud. Ta pidi end tunduvalt arvukamaks muutunud muusikute peres uuesti leidma. Ainsaks võimaluseks enda olemasolust teatada oli korraldada ise-seisev kontsert. Kuid see oli tol ajal seotud suurte rahaliste kulutustega. Kontserdibüroo võttis enda kanda tagasihoidliku reklaami organiseerimise, kuid rahalist vastutust kandis esineja ise. Nii et esinemine «Estonia» kontserdisaalis soolokavaga oli suur rahaline risk, eriti noorele interpreedile, kes pole endale veel suurt nime teinud ega kuulajaskonda leidnud. Vanda Saarmani Berliini-eelne ajajärk, tema arvukad esinemised räägivad sellest, et tal kahtlemata olid lavalised eeldused, et tema igapäevane töö oli tehtud kontsertesinemise nimel ning oma teadmiste, kogemuste ja silmaringi laiendamise eesmärgil ta läks ka Berliini.

Kohtumise Tallinna kontserdipublikuga määras Vanda Saarman 27. veebruarile 1925. Kontserdibüroo reageeris noore pianisti esimesele tähtsale esinemisele küllalt loiult: informatsioon kont-



Vanda Saarman 1917. aastal

serdi kohta oli paigutatud sama päeva lehte. Kontserdi kavas olid César Francki «Prelüüd, koraal ja fuuga», Schumanni «Davidsbündlerite tantsud» ja Chopini 24 prelüüdi.

3. märtsi 1925 «Päevalehes» kritiseerib Theodor Lemba kava valikut: «Eeskava valik ei võimaldanud meie noore kunstniku omadustest igakülgset selget pilti kujutada, kuid seda võib kinnitada, et temal head anded ja muusikast terve arusaamine on. Kolmest kapitaalsest palast kokku seatud eeskava jättis kaunis ühetaolise mulje... Üksikute kontsertide andmisel oleks pisut mitmekesisem eeskava igatahes huvitavam. Preili Vanda Saarman'i omadused on muusikaliselt meeldiv tõlgitsemine, hästi arendatud tehnika ja jõurikas löök, mida viimast noor kunstnik kahjuks sageli liialdades, sellega kõva ja teravat kõlavust saavutab. Örnust nõudvates kantileenides on tema löök pehme, kuid siiski tuleks temale soovitada sagedamat «Pianissimo» tarvitamist ning selle peenemat väljatöötamist.

Möödukam pedaalitarvitamine ei oleks ka ülearune, eriti staccato-mängimise juures, kus vastasel juhtumisel selle charm kahaneb.»

Pianisti endine õpetaja Artur Lemba kirjutas ajalehes «Vaba Maa» (4. III 1925): «Preili Vanda Saarman on oma 35



haid pianistilisi andeid tublisti välja arendanud õppides edasi viimased aastad Saksamaal. Tehniliselt tundub juba suurem vabadus nihhasti tugevas löögis, kui ka väga kiires sõrmejooksmistes, mida pianistile korda läks näidata, sellest hoolimata, et tema eeskava ei sisaldanud seekord just mitte virtuoosilisi teoseid.

C. Franc'i prelüüd koraal ja fuuga, Schumann'i «Davidsbündlertänze» ja Chopin'i 24 prelüüdi ei paku võimalust palju bravuuri avaldada, kuid nõuavad ettekandja poolt rohkem lüürilist üleelamist, intiimsust meeleoludes ja kõigepealt väga õrna touche't.

Preili Saarman'i mängus tuli nii rohkem forseeritud löök ilmsiks, kui tasane piano; rikkaline pedaali tarvitamine näiteks kiire staccato kohtades, takistas läbipaistvust ja selgust, mida pianist kahtlemata püüdis saavutada. Selle eest õnnestasid temale aga väga need numbrid, kus vaja oli hoogsust ja jõudu väljendada, millest võib otsustada, et pianistile on hiilgav mänguviis lähem, kui intiimne, lüüriline sharme.»

«Muusikalehe» kolmandas numbris jagas oma muljeid professor Peeter Ramul: «Kontserdi eeskava oli õige vastutusrikas meeleolude mitmekesisuse mõttes. Prl. Saarman'il on teatud tehniline kool.

Kõige õnnestunult ta sooritas C. Franc'i helitöid. Schumann'i ettekandmisel ei õnnestanud aga mitte edasi anda Davidi nimelise ühingu kaastöölise iseloomustavaid meeleolusid.

Chopin'i prelüüdid õnnestusid võrdlemisi paremini. Kuid peapuudus see on pedaali kuritarvitamine. Seeläbi kaotab palju väljenduse selgus.»

Isiklik tutvus Vanda Saarmaniga, suhtlemine tema kui inimese ja muusikuga, võimalus kuulata tema mängu kodustes oludes suurepärasel «Bechsteini» klaveril ei luba nende ridade kirjutajal eespool toodud arvustustega päriselt nõus olla. Forsseerimise elemendid forte mängimisel, puudulik *pianissimo* ja isegi mõningad pedaliseerimise puudujäägid viitavad vaieldamatult pianisti aheldatusele, mis oli seotud lavalise erutusega. Rahulikest kodus musitseerimistest mäletan väga hästi tema suurt ja mahlakat forte't, Schumanni teoste siirast-romantilist lüürikat, süvenemist. Ta oli kodus Chopini teoste peenes, tujukas agoogikas, mida valdas hea maitse ja mõõdutundega. Impressionistide teoseid mängis ta meisterliku pedaliseerimisega. Kogu repertuaar, mille ta Saksamaal läbi töötas, näitab kaldumist romantismi poole, oli ju tema kavas hulgaliselt Schumanni, Chopini ja Brahmsi teoseid, puu-

Rühm Tallinna Kõrgema Muusikakooli õppejõude 1920. aastal. Istuvad I. Jürvetson, Helmi Mohrfeldt-Viitol, Raimund Kull, Vanda Saarman; seisavad Vladimir Padva ja Erika Franz.





dus aga Liszt ja puhtvirtuoosne muusika. Oma esimese iseseisva kava pani Vanda Saarman kokku, arvestades tollaseid Euroopa nõudmisi. Nimelt levis seal 20. aastatel tendents pühendada kontserdi kava ühe helilooja teostele või suurvormidele, varem oli kombeks olnud koostada kava erinevatest stiilidest, erinevates vormides teostest.

Pianisti jaoks ei lõpe kontsert õhtu viimaste akordidega. Mõne aja taastab esineja veel mälus laval toimunut, see on nagu kordaminekute ja möödalöömist te enesekriitiline analüüs. Selles suhtes oli Vanda Saarman enda vastu halastamatu kriitik. Pärast kontserti jätkus endine järjekindel töö, kuid vahest ilma endise noorusliku hoo ja optimismita. Võib-olla seetõttu, et esinemisvõimalused olid piiratud. Ainsaks võimaluseks jäi ikka soolokontsert.

Oli tahtmine uuesti välismaale sõita, kuid selleks puudus raha. Kõigele vaatamata hakkas Vanda Saarman uut kontserti ette valmistama. Seekord tuli interpret kohaliku publiku maitsele vastu. Kava esimene pool koosnes Bach-Busoni Tšakonnist, Beethoveni Sonaadist op 81-a, teises osas olid Brahmsi Valsid op 39, Debussy «Pagoodid», «Õhtu Grenada lähedal», «Aiad vihmas» ja kaks Liszti etüüdi: «Jaht» ning Paganini-Liszt nr. 6. Kontsert toimus 22. märtsil 1927 «Estonia» kontserdisaalis. 23. märtsil kirjutas Otto Greiffenhagen kohalikus saksa lehes «Beilage des Revaler Boten»: «Kohaliku pianisti Vanda Saarmani kontsert oli kindla kunstilise väärtusega. Esiteks: kava koosnes peaaegu ainult haruldastest ja igas suhtes keerulistest teostest. Kõige selle juures oli see tehniliselt hästi viimistletud ja temperamentselt esitatud.

Kiiduväärt oli Brahmsi Valside op 39 esitamine. Võib-olla valsis E-duur võetud lai, hällitav tempo oleks sobinud ka eelnevate jaoks, sest kogu see oopus ei ole ju muud kui pühendus Schubertile. Eri-list huvi äratasid Debussy palad. «Jardins sous la Pluie» iseloomustus oleks veel teravam, kui pala oleks mängitud dünaamiliselt ühtlaselt, ilma olulise nüanseerimiseta; alles siis tekib kavatsetud, vaikselt langevate vihmapiiskade mulje. «La Soirée dans Grenade» ja «Pagodes» on meeolukalt, rafineeritult ja reljeefselt visandatud pildid.

Värske hooga ja tehniliselt hiilgavalt olid mängitud mõlemad Liszti etüüdid. Kui ka ajuti tundus pedaal liiga rikkalik, siis siin oli ta omal kohal. Bachi Chaconne avas kontserdi. Kaks Chopini teost, seejärel Liszti raske etüüd ja Daquini

«Ku-kuk» olid mängitud lisapaladena.»

25. märtsil kirjutas Artur Lemba «Vabas Maas»: «Preili Vanda Saarman oli juba varem tuntud kui üks meie andekamatest naispianistidest, kellel peale paenduvat lööki ja väljaarendatud tehnikat ka tarviline muusikaline tundmus olemas on. Kuna ta võrdlemisi väga harvasti üles astub, puudub tal veel vilumus ja nähtavasti on tal ärevuse pärast raske enese üle valitseda, sest näiteks Bach'i Chaconnis segasid tihti kogemata valesti võetud noodid, ning Beethoven'i sonaadis op 82 polnud ka tema mälu kindel. Kuigi tähendatud Chaconn'is klaverimängija püüdis tarviliste kontrasti ja kõlavärvidega huvitada, oleks soovinud siiski ettevaatlikumat pedaali tarvitamist ja rohkem mõdotunnet tempo muutmise suhtes, mis ka Beethoveni sonaadi ettekandmisele oleks enam selgust annud.

Palju paremini õnnestasid Brahmsi valsid (eriti tuntud As-dur) ja Debussy natuke venitatud ühetaolised klaveripalad, nagu «Pagodes» ja teised.

Lõpuks mängis prl. Saarman täiesti rahuldavalt Liszt'i variatsioonid Paganini teema üle, kus võis isegi virtuooslist hiilgust märgata.»

Sama päeva «Päevalehe» veergudel ilmus Theodor Lemba artikkel: «Peale kaheaastast vaheaega esines preili Vanda Saarman jälle iseseisva klaveriõhtuga «Estonia» kontsertsaalis.

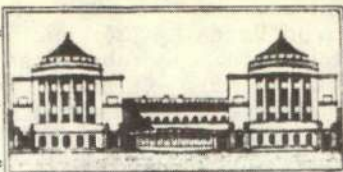
Eeskava eesotsas seisis Bach-Busoni monumentaalne «Chaconne», mis originaalis kirjutatud viiulile, kuid Busonilt oreliparagraafide sarnaselt töötatud ümber klaverile.

Selle teose läbimõeldud tõlgitsemisel avaldas noor kunstnik ühenduses jõurikka löögiga mitmekesisust varjundite vaheldumisel ja selget liigitamist hääle läbiviimisel. Kuigi liig kiire ja virtuooslik passazide sooritamine takistas kohati klassikalise stiili puhtust, kus suurem lihtsus oleks olnud kohasem, võib siiski selle kapitaalse pala kindla ettekandega olla üsna rahul. Kahjuks äpardus preili Saarman'il täitsa Beethoven'i poeetilise sonaadi (Les Adieux) ettekanne ülikiiresti võetud tempo tõttu. Tehniline selgus kujunes veel udusemaks liig rikkaliku pedaali tarvitamisega. Tähendatud väärtused takistasid ka viimase jao selgust ja nüanseerimise võimalust.

Palade valiku poolest polnud eeskava teine jagu nii huvitav kui esimene, enam-vähem ainult valssid Do-mazööris ja Labemol-mazööris, kuna kõik teised ei paku tähtsat huvi.



ESTONIA  
KONTSERT-  
SAAL.



ESTONIA  
KONTSERT-  
SAAL.

Teisipäeval, 22. märtsil 1927 a.

Klaverikunstniku  
WANDA  
SAARMANNI  
kontsert.

EESKAVA:

I.

1. **Bach-Busoni.** Chaconne.
2. **Beethoven.** Sonate op. 81-a
  - a) Adagio. Allegro (Les Adieux)
  - b) Andante espressivo (L'Absence)
  - c) Vivacissimamente (Le Retour).

II.

3. **Brahms.** Valsid op. 39.
4. **Debussy.** I. Pagodes  
II. La Soirée dans Grenade  
III. Jardins sous la Pluie.
5. **Paganini-Liszt.** I. Etüüd E-dur (La chasse)  
II. Etüüd a-moll (teem variatsioonidega).

Algus kell 8 õhtul.

Estonia kontsertbüroo.

Saalis, jänstus- ja riietehoiu ruumes on suitsutamise kohtad.  
Suitsutajaid palutakse ainult suitsutamiseks määratud ruume  
tarvitada, mis alumisel korral einelaua juures.

W. Ehrenpreis'i trükk, Tallinn.

*Vanda Saarmani viimase kontserdi kavaleht.*

Noore kunstniku kavatsus tutvustada meid nüüdisaja heliloojate uudistega on ju kiiduväärne teene, kuid ainult sel puhul, kui need palad kunstilises suunas väärtuslikud ja naudingut pakuvad. Vastasel korral aga, kui nad igavad ja huvita, nagu ettekantud Debussy kolm helitööd: «Pagodes», «La Soirée dans Grenade» ja «Jardin sous la Pluie» siis oleks ikkagi soovitatavam kuulda mõnd head, kuigi juba tuntud asja.

Teisest jaost õnnestus preili Saarman'il kõige enam Paganini-Liszt'i «Variatsioonid.»

Toodud kolmest retsensioonist paistab 38 erinev lähenemine kava hindamisel.

Need on huvitavad mitte ainult konkreetse kontserdi hinnangutena, vaid ka meie kahekümnendate aastate juhtivate muusikute esteetiliste vaadete tunnistajatena. Vennad Lembad kui traditsioonilise klassikalise repertuaari pooldajad mõistsid hukka Brahmsi ja Debussy teoste esitamise. Otto Greiffenhagen, kes oli küll hariduselt ajaloolane, kuid suur muusikatundja, kõigi Tallinna saksa (vahel ka eesti ja vene) lehtede muusikakorrespondent, hindab Brahmsi vallsid «kiiduväärseks» ja Debussy «eriti huvitavateks peenelt visandatud meeleolupiltideks». Selles arvamuste lahkuminekus avaldub ka kahe koolkonna erinev



suhtumine muusikasse. Viibisin ise tollel kontserdil ja pean ütleva, et kava oli tõepoolest ebahühtlaselt esitatud. Bachi Tšakonni algas pianist kindla kõlavaldamisega, arendas suursugust mõtet, kuulas laitmatult polüfoonia arengut, kuid oli närveerimise tundemärke. Sellega seletuvadki esituse puudujäägid. Enne Beethoveni Sonaati haaras aga esinejat seletamatu erutushoog. Vanda Saarman ise kirjeldas seda ootamatu seisundina, mis ta vallutas ja röövis enesekontrolli. Ta võttis ülimalt kiire tempo ja murdis niimoodi stiihilise liikumisega oma kunstikavatsused. Ainult tänu oma tugevale tahtejõule suutis ta kontserdi teise poole auga lõpetada. Nõuab ju avalik kontsert esitajalt lisaks vaimsele pingele ka tohutut energiat ja jõudu. Üks ameerika teadlane olevat kindlaks teinud, et ooperisolist kulutab etendusega rohkem energiat kui tööline sama aeg füüsilist tööd tehes. Ega õhtut täitev soolokontsert vähem nõua. Et edukalt kontserte anda, peab olema ka raudne tervis. Tõenäoliselt tundis Vanda Saarman esimesi haiguse sümptomeid juba selleks kontserdiks valmistudes, kuid lihtsalt ei hoolinud neist.

Pärast kontserti hakkas ta mõtlema uue kava koostamisele, et sellega 1929. aastal välja tulla; töötas läbi hulgaliselt muusikat, luges kirjandust nii saksa, vene kui ka inglise keeles. Kõik jäi aga unistuseks. Kopsuhaigus andis end tunda ning vastupanu nõrgenes. 5. novembril 1932 kustus 35-aastase pianisti elu. Tema mälestuseks kirjutas pianist Erika Franz «Muusikalehes» 1932 nr 11: «Meie aeg kannab inimest nii kiiresti oma kätel üles ning viskab nad varsti tagasi; unustatakse seda, keda ei nähta enam.

Lugedes Vanda Saarman'i surmast, vist suuremal hulgal polnud meeles, milline andekas ja töötav elu siin lõppes. Vanda Saarman'i kunst oli tõsine ja tugev; ta töötas palju ja armastusega, jälgides suurima huviga muusikat üldse. Vaevalt möödus mõni tõsine kontsert, kus ta poleks olnud kohal — ning ta õppis ka säääl. Tema huvid olid suunatud mitmekülgsele: teda köitis literatuur ja kunstist luges ta palju.

Kui inimene Vanda Saarman oli soe, vastutulelik ning alati abivalmis, seltskonnas elav ja vaimukas. Temast kui kunstnikust, pedagoogist ning rikkaliku hingeeluga inimesest jäävad sügavamad mälestused neile, kes teda tundsid ja armastasid.

Requiescat in pace! »

Tallinna Konservatooriumi juures asuv naismuusikute selts pühendas 20. novembril 1932 oma kontserdi Vanda Saarmani mälestusele. Esinesid seltsi vilistlased Ludmilla Hellat-Lemba, Mari Lang, Tia Terkmann (Targama). Kavas olid Stradella, Bachi, Händeli, Beethoveni, Mendelssohni, Wagneri, Wolfi, Griegi ja Marcello helitööd. See oli viimane austus omal ajal suuri lootusi andnud pianistile Vanda Saarmanile.



# Filmiharrastajate elust

INTERVJUU JOAN FRANCESC AINAUD'GA



Vestlus «UNICA '86» aegu Tallinna Kinomajas. Jaan Ruus, Joan Francesc Ainaud ja Jüri Talvet.

E. Putniku foto

Aasta tagasi kohtusid Tallinnas 20 riigi filmiharrastajad — 48. UNICA filmifestivalil ja 45. UNICA kongressil.

Rahvusvaheline Filmiharrastajate Liit UNICA määratleb end kui iseseisvat rahvusvahelist mitteriiklikku organisatsiooni, ja amatöörfilmi kui tööd, «mille on loonud isik või rühm, kes käsitleb filmitegemist harrastusena ning teeb seda tasuta ja tingimusel, et autor(id) ei tee tulevikus filme ärilaadsel eesmärgil» (1955. a-st toimiv põhikirjapunkt).

Tallinna festival, suursündmus harrastajatele, kultuurisündmus Eestimaale, on meie filmiamatööride tegevust elustanud, nende prestiiži tõstnud. Oleliiduliselt on loomisel nii harrastajaid kui huvilisi koondav Filmsõprade Ühing. Järgnev usutus UNICA Tallinna festivali žürii liikme, Barcelona ülikooli kunstiloolilase Joan Francesc Ainaud'ga peaks olema päevakohane ajal, mil tänavusel filmiharrastajate kokkutulekul Austrias, Grazis, antakse just augustikuus üle ka Tallinna linna eriauhind.

Andke meile, palun, efekujutus Hispaania n-ö keskmisest filmiharrastajast.

On igasuguseid asjaarmastajaid, nagu kõikjal konkurssidel, üle kõige tegelevad sellega siiski noormehed, vähem neide. Tavaliselt on filmiharrastajad üsna eakad, 30—45 aastased, kuigi eriti Kataloonias, mis esindab Hispaaniat praegusel festivalil, püüame hoogustada just noorte kino.

UNICA Tallinna kokkutulekust jäi mulle mulje, et UNICA on keskklassi klubi, kus osalejad ei ole eriti noored. Võib see mulje õige olla?

Jah, üldiselt on õige, sest maksta tuleb ju enamasti oma taskust. Kuna läänemaades tehakse valdavalt 16-mm filme, läheb see väga kulukaks ja on noortele jõukohane üksnes institutsionaalse abi korral. Enamasti on see aga tasku järgi neile, kes töötavad, on vanemad. Samas on Kataloonias levimas noorte kino, mis kasutab super-8 filmi; selle kvaliteet ei ole küll praegu niisugune, et neid filme näidata rahvusvahelistel konkurssidel. Kuid meie soov on, et noor põlvkond peagi sellise rahvusvahelise tasemeni areneks.

Kas olete rahul kuldmedalite määramisega lõppenud festivalil? Näiteks Austria «Külaskäik», poleemiline seitsmenda surmapatu — südamelaiskuse — käsitus, sobib väga hästi ka lihtsalf kodanlikuks heafegevuseks.

Arvan, et olen nõus žürii otsustega medalite jagamisel. Ainus lahkumine oli see, et hääletasin esimese Argentina filmi kuldmedali saamise poolt (diktatuuriaja käsitus «Maa all». — J. R.), mulle näis, et film seda väärilis. Mis puutub teistesse, siis teatud kahtlus oli mul Prantsuse nuku-filmi suhtes («Kuri vaim» — J. R.). Filmi kuldmedali otsustas siin eelkõige tema žanr, mitte niivõrd sõnum. Austria filmi «Külaskäik» kohta ütlesin, et selles oli saavutatud vajalik atmosfäär ja pinge. Ma ei arva kuidagi, et ükski kuldmedalifilmidest oleks olnud ainuüksi kodanliku mentaliteedi peegeldus või suunatud ainult kodanlike mentaliteedile.

Saksamaa LV «Juutum F», käsitus keskaja populaarseimast pühakust Assisi Franciscusest, on meile eelkõige n-ö valgustuslik film, aga teie vaatajale? Terav päevakajaline publitsistika?

Seda filmi saab kindlasti määratleda ka kui dokumentaalfilmi, sest dokumentaalne materjal seostub selles näitlejate mänguga, süžeeaga. Mis puutub läkitusse, siis autor on püüdnud tungida ajaloolise isiku, Assisi Franciscuse vaimusse. Kas tal see täielikult õnnestub, on mõistagi vaieldav. Siiski peab arvestama, et žürii, hinnates eraldi iga filmi, suhestab seda teistega. Kuigi on ilmne, et Franciscuse isik eriti sügavalt ei avane ja jääb pigem lihtsustatuks, näitab film kriitiliselt bürokratiseerumist, Franciscusele omase vaimupuhtuse madaldamist ja trivialiseerimist kiriku poolt. See teema on filmis õnnestunult lahendatud.

Täheldasin žürii hinnangutes teatavat konservatiivsust: vaidlused Ungari filmi «Bolero»,



Tšehhoslovakkia filmi «Remondimeister» ja ka Poola filmi «Puur» üle, mis teile, mis teie zürri avalikul istungil ütlesite, väga meeldis (mulle ka), aga mis, nagu mulle näis, jäi paljude vanemate härrasmeeste jaoks vaid mingiks «rotiks puuris». Kas UNICA kui klubi maitse ei muutu teie noorte kataloonlaste jaoks isegi takistavalt konservatiivseks?

Mulle tundub, et zürriis polnudki tegu niivõrd konservatiivsusega kui võrd mõne teise teguriga. Neid pole ehk mõtet kommenteerida, nad on arvatavasti niigi arusaadavad. Usun tõesti, et UNICA koosseis peaks aja jooksul noorenema, kusjuures tähtis pole niivõrd ealine nooremine kui võrd nooremine vaimuses. Praegu on tõesti noorsugu rohkem UNICA-st väljaspool kui organisatsioonis eneses. Kuid UNICA-s on siiski rohkesti ka avatud inimesi. Ka UNICA komitee sisendab minusse suuri lootusi; kohtasin seal paljusid, kes on lahti otsingutele, tunduvalt ärksama hingega kui suur osa festivalile kokkutulnud, kodanlikku vaimuselt kandvaid delegaate — mõtlen kodanliku vaimuse all kõige halvemad, mida see mõiste tähistab. Ei tule kokkuda mõnedest avangardistlikku vaimu pärssivast tendentsidest UNICA festivalidel; vastupidi, peame lootma ja uskuma, töötama selles suunas, et noor vaim kõige lähemas tulevikus end festivalidel kinnitaks.

Kas festivali parimad — neli kuldmedali saanud tööd — vastavad teie arvates ka professionaalide nõudmistele? Kannataksid nad näitamist ka tavalistes kinodes?

Üldiselt küll. Kuigi nende filmide näitamise kõige tõenäolisemaks kohaks on televisioon; samuti saab neid demonstreerida kommertsikino saalides lühifilmidena täispikkade filmide ees. Kui tulla üksikute filmide juurde, siis Hollandi film «Pulm» on suurepärase teostusega, näidates oivaliselt, kuidas saab kasutada plastilist materjali, antud juhul plastiliini või savi. Austria filmiga «Külaskäik» ja Saksa filmiga «Juhtum F» analoogilisi, st samal tasemel filme olen näinud kinodes korduvalt; seesama käib nukufilmi «Kuri vaim» kohta. Mis puutub temaatikasse ja teostusse, siis ei näe ma kuldmedalifilmide puhul erinevusi professionaalse ja amatöörfilmi vahel. Leian, et see erinevus puudub kõige rohkem filmitegemise organisatsioonilist külge. Kui amatöör suudab oma majanduslikke ja tehnilisi võimalusi läbimõeldult kasutada, võib ta saavutada professionaaliga täiesti võrdväärseid tulemusi. Isegi enam: kuna professionaal sõltub eranditult majanduslikust konkurentsist, võib see tema tegevust oluliselt kammitseada.

Harrastusfilmija ja professionaali vahetork — kuidas seda mõistate?

Usun, et amatöörkino erineb professionaalsest üksnes teostuse, mitte tulemuse poolest. Amatöör on see, kes teeb filmi tema käsutuses olevate vahenditega, omaenda lõbuks, oma kutsumusest ja taotlemata kasumit. Professionaal on see, kes elab filmitegemisest või vähemalt püüab elada. Tulemus sõltub mõistagi vahenditest, mis kellelgi kasutada on.

Usutlenud JAAN RUUS

## Filmi- Gloobus

Andrzej Wajda seni viimane film «Armusündmuste kroonika» («Kronika wypadków miłosnych») esilinastus 1986. aasta septembris XI Poola mängufilmide festivali konkursivälises programmis. Linaletulekut pidi film ootama ligi aasta, mis on seda imelikum, et selle sündmustik ei toimu tänapäeval, ei laha tüüdis-Poola teravaid probleeme. Aga eks need keelajad-lubajad ole teada — loevad ridade vahelt isegi sealt, kuhu midagi kirjutatud pole. Film valmis poola kirjaniku Tadeusz Konwicki samanimelise romaani järgi ja jutustab kahe abiturienti vahelisest esimesest, kuid tõsisest armastusest. Tegevus toimub (nagu enamikus Konwicki raamatuis) kirjaniku lapsepõlvemaal Vilniuse (õigemini küll Vilno) lähistel. Oma viimases mälestuste-raamatust töötas T. Konwicki, et ialgi ei meenuta ta enam Vilniuse poola kolooniat, Leedut ega vilniuslasi, et on aeg teha lõpp sellele müütilisele teemale. Ent ta ei pidanud oma sõna ja lasi Andrzej Wajdal end meelitada oma romaani ekraniseeringusse mängima... iseenast. Romaani on tegelane — Tundmatu —, kes on teistest vanem ja targem terve ajajärgu võrra. Nii romaanis kui ka filmis suhtleb ta ainult ühe peategelasega — noormehega; suhtleb nagu endaga aastate tagant. Wajda konkretiseeris seda tegelast: Konwicki oma tänapäevases riietuses on ise jutustajana ja loo kujundajana ekraanil. Ja juhtus midagi ebatavalist. «Film nagu lakkas olemast Wajda film ja muutus Konwicki teoseks. Filmis on küll wajdalik hall kappav hobune, dekoratiivne surma ratsutatav ulaanide polk, ent Wajda oleks nagu Konwicki selja taha tõmbunud, andnud oma ande ja oskused kirjaniku maailma kujutamiseks. Wajdal on küll kaks dokumentaalfilmi, kus ekraan on jäätitult jäetud filmitavatele; üks poola amatöörkunstnike teostest, teine Tadeusz Kantori maailma-kuulsa teatri Cricot 2 etendusest «Surnud klass». Mängufilmis on sellist juhtunud vaid kord: poola kirjandusklassiku Jaroslaw Iwaszkiewicz'i jutustuse järgi valminud filmis «Neiid Wilkost». Siingi ilmub algmaterjali autor mitmel korral ekraanile, see mõjub Wajda kummardusena vanameistrile. Kuigi, jah, Wajda «Neiid Wilkost» sai mõjuvam. Kui Iwaszkiewicz oma lihtsa keelega jutustuses näiteks ütleb otse välja, et õhk oli täis erootikat, siis Wajdal on see filmi atmosfääris meeleliselt tajutav. Kuid «Neiude...» Iwaszkiewicz on siiski midagi muud kui «Armusündmuste kroonikas» domineeriv Konwicki. Ja see on seda üllatavam, et Wajda, kes küll väga armastab kirjandust, pole kunagi erilist külgetõmbejõudu leidnud Konwicki teostes. Wajda ja Konwicki on põlvkonna-





«Balti tearikevad» Minskis peapreemia pälviaud A. Tšehhovi «Onu Vanja», Eimuntas Nekrošius lavastus Leedu Noorsooteatris. Pildistamisstseen II vaatusest. Vasakult paremale esimeses reas: teenijad — R. Karvelis, J. Anilytė, V. Taukinaitis; teises reas: Jelena Andrejevna — D. Storyh, Voinitskaja — E. Zebertavičiūtė, Voinitski, — V. Petkevičius, Marina — I. Tamošiūnaitė, Sonja — D. Overaitė; kolmandas reas: Serebrjakov — V. Bagdonas, Telegin — J. Pocius, Astrov — K. Smorinas.

S. Kairio foto

Võrdumine millestki ja harjumine millegi uuega on ainus rohi, mis võib hoida meie elujõudu, värskendada meie aja tajumist, aidates uuendada, tugevdada ja aeglustada meie ajas elamist ja niimoodi üldiselt uuendada meie elutunnetust.»

Thomas Mann. «Võlumägi».

Sellel lavastusel oli juba ette määratud saada sündmuseks. Isegi kui ta osaks oleks saanud fiasko (mida praegu on raske ette kujutada), provotseerinuks ta harjunust ulatuslikumaid kõnelusi «kujunditeatri» ebaedust. Selline eriline 42 tähelepanu tuleb samuti ära teenida.

Praegu piisab juba näitekirjaniku nimest ja lavastuse koordinaatidest: A. Tšehhovi «Onu Vanjat» mängib Leedu Noorsooteater. Kuid kõige rohkem põhjustas sellist ootust, mis pealtnäha rahulik, aga seesmiselt pinev ja tingimata midagi ebaharilikku nõudev, Nekrošius peaaegu kolmeaastane vaikimine lavastuse «Ja sajandist on pikem päev» järel. Tõusevad ju lavastaja kõik varasemad tükid üksteist ületades, ilma märgatava loominguilise arütmia üha kõrgemale.



Teatriavarustes eitasid tema lavastused juba iseenest stereotüüpe, sest olid «teistsugused», sarnased vaid iseendaga. Tundusid julged ja kummalised, kuid ei jäänud mõistmata. Vabalt hingama õppis «Kvadraadi» peategelane ja temaga koos hingasid puhast õhku kuivalt täis saalid. Eimuntas Nekrošiuuse lavastused on vajalikud kasvõi üksnes vastastena valele ja inertsusesele. Tema tööd ei lasknud tarduda ja hoidsid niimoodi elu liikumapa-nevaid jõude. Uuesti äratas need ka «Onu Vanja» ja pörkus jälle vastuseisule.

Noorsooteatri lavastuses on normist kõrvalekaldumisi liialt palju, et üks kirjandusklassika või lavatraditsioonide kaitsja kõigega leppida suudaks. E. Nekrošius ei oska realsust töödelda, ta ei tea, mida teatris tohib ja mida mitte. Kui ta teaks, siis ei oleks samas lavastuses koos tuli ja vesi, kaalud ja kupuklaasid, päevinäinud pianino ja karunahk, kehv loodusmaal ja suurekstegev klaas... Mida on väärt juba üksnes asjade ja faktuuride maailm! Sel on rohkem ühist lavastaja aistingutega kui Tšehhovi ajastu koloriidiga ning see hajutab illusioonid selgitada midagi harjumuspärase mõistetega. Alltekst on tõmmatud pinnale, tegelaskujude konfliktid ei lahustu pausides. Ühest fraasist või isegi selleta luuakse terved episoodid, kõrvaltegelastest — uus süžeeilin. Niimoodi põimub tihe tegevusvõrk.

Lavastuses pole peategelast, tähtsad on kõik. Tegelaste esimesed ilmumised piiritlevad täpselt lavastuse märgisüsteemi — teemade ja peripeetiate ringi. See on näidendist avaram. Lavale mahuvad ka motiivid kirjaniku teistest teostest ja nende interpretatsioonidest (kõigepealt N. Mihhalkovi filmist «Lõpetamata pala pianoolale», E. Nekrošiuuse enda Kaunase Draamateatris lavastatud «Ivanovist»). Noorsooteatrilased, ütleksid justkui läbi kogu Tšehhovi seda, mida ise näinud ja mõistnud.

Voinitskite mõisa on tulnud haigus: Astrov paneb vanale hoidjale kuppe. Joovastavate rohtude ja lõhnaõlide lõhna peale ilmub Tšehhovi ilmunisjärjekorda eirates lavale Telegin — koomiline teisend kleptomaanist (Jelena Andrejevna lõhnaõlipudelid!), veel üks tulevikuta haige, kes väärt kuuli. Kasvõi kujutletavat. Sellise künilise nalja heidab Astrov, tõsi küll, samas ka isendale meeleskohta sihtides. Suremist harjutas treenib arst ometigi just nagu elu nimel — tõstas trotslikult sangpomme nii et higi väljas. Proovib ka Telegin, kuid talle ei ole see jõukohane. Ometi kuuletub raske ese vaevata onu Vanjale.

Nõudlik ja energiline mõisavalitseja, avastanud mööblil tolmukihhi, kutsub kokku teenijad ja kihutab nad kohe minema. Võimukalt ja karmilt. Peremees on veel peremees, aga teenijad on teenijad — selline on kord. Seni.

Seda korda on niigi lõhkunud Jelena lend mõisa igavasse argipäevasusse. Noore professoriproua ilu tõmbab enda poole Voinitskit ja Astrovit ning tõukab eemale, häirib Sonjat. Professoripaari kurtuaasne vastuvõtt, lipitsev agarus, millega Jelena Andrejevna nahkkostüümi teotolmst puhastatakse — see vaatepilt ei meeldi ka Serebjakovile. Kuivetanud jalad ja kepp hoiavad vaevu püsti professorit, kes saab küll kõigest aru, kuid naudib oma õigusi juba seepärast, et on kaua elanud ja need ära teeninud. Tegelikult sobiks tema käevangu värisev Voinitskaja, kes ammu kaotanud terve mõistuse. Seltskond *in corpore*.

E. Nekrošius oli ja on ka jäänud oma lavastustes dramaturgiks — see on veel üks tema «patt». Kuid siin on lavastaja parim kaitsja ja liitlane Tšehhov ise, kes on näidendisse jätnud «ruumi sõnade taha» (E. Nekrošius) kõikide järeltulevate põlvede jaoks. Lavastuse tegelasi hoiab elus pidev tegevus. Nende argipäev on piasiasjadeni konkreetne, kuid üleaarustest piasiasjadest puhastatud — lavastajat ja kunstnikku N. Guljajevat tuleb hinnata igavikuliste mõõtmetega.

Olustikulist, mööbliga täidetud majakorrust raamivad neli ristuvat tala — suursugune, inimlikku olemist mahutav arhitektuur. See on E. Nekrošiuuse teistest lavastustest üle tulnud ruut, ainult et mitte kohe äratuntav. «Onu Vanjas» lõheneb see kaheks hiiglaslikuks ristiks, mis sirutuvad lõpmatusse. See on hinge asupaik. Koht, kus tegelased avavad oma hinge, pööravad pilgu iseendasse. Selles ruumis on seestpoolt suures plaanis näha, mis maakonnas tegelikult toimub, samas kui postmargini vähendatud Astrovi joonistustelt pole enam midagi näha — tunnistus järkjärgulisest ja kaheldamatu-st looduse mandumisest.

«Inimeses peab kõik olema ilus: nägu, ja riided, ja mõtted, ja hing,» ütleb lavastuses arst, kes jaotab kepiga sõnu riulitesse ning osutab viimase juures taevasse justkui lõplikule, kõrgeimale väärtusastmele. Kuigi näitleja K. Smorignas ei eksi mitte alati Tšehhovi teksti vastu (kirjaniku krestomaatilise ütluse lõpetab «mõte»), tundub juhuslik viga siinkohal isegi vajalik. Hinge «mateeria» on lavastuse peamine ehitusmaterjal ja suurim, noorsooteatrilaste poolt tõestatud teatralkeemia ime. Astrovi ja Sonja 43



südamete kõnelusse sekkub selles stseenis võrdväärne vestluskaaslane — riuilileasetatud kell. Ta ei loe tänapäeva inimese defitsiitseid minuteid. Ta kõnetab igavikku, suurt aega, mis on olemas alati — ka siis, kui meid veel ei olnud, ja ka siis, kui meid enam ei ole. Lavastaja ja näitlejad juhivad tegelasi, teater aga vaatajaid — otsima mõtestatud olemist oma ajas.

Ei ütleks, et E. Nekrošius eriti hooliks sellest, kui vanad on Tšehhovi tegelaskujud. Laval on nad enam-vähem eakaaslased. See on ükskõik millise ajastu tuumik — täies jõus, küpsuse saavutanud, juba küllalt palju elu näinud ja tööd teinud põlvkond. Näeme neid hetkel, mil juba hakatakse mõistma, kuidas on mööda lastud või parajasti lastakse lendu oma ilusaimad aastad. See on iga, kui elu enam uuesti ei alustata. Aga veel ei tõmmata ka joont alla, vaid jätkatakse. Noor on isegi V. Bagdonase Serebrjakovi nägu. Professori, nagu ka E. Zebertavičiūtė Voinitskaja vanadus ei olegi seotud eaga, vaid konserveeritud hinge ja vaadetega. Neis pole hingelisust, kordagi ei satu nad lavastuses «hinge ruumi». Seepärast on väärtastunud ja groteskne nii nende sisemus kui ka välimus. Seepärast intoneerib I. Tamošiūnaitė (ilmselt küll vajaduseta) hoidja hääles vanadusnõtrust. Marina, kes lohutab nii pettunud Astrovit, ärritatud Serebrjakovi kui ka löödud Teleginit, on ühtviisi vajalik kõigile. Ta on selle maja halastav vaim, minevikku suunduv inimene. Olevikus on vanale hoidjale lähedane Sonja. Teda kui viimset lootust kutsub Astrov, suutmata onu Vanjalt ära võtta morfiumi. Kaastunne teeb seda, mida ei suuda sund — toob tagasi soojust, hoiab elu.

D. Overaitė Sonjal on väga ilus hing, kuid Jelenasse armunud silmad on kadedad professoriproua välimuse ja Astrovi pärast. «Kui ilus sa oled!» — see on kui solvumine suurima ebaõigluse vastu. D. Storyki Jelena — kunstnikuhing, kes ei leia endale kohta — otskui eksponeeriks elegantseid maneere, tehtud naeru, poose, liigutusi. Kummalegi on eraldatud pool sellest kõikehõlmavast ilust, millest räägib Astrov: sisemus, mis ei peegeldu välimuses, ja välimus, mis ei vasta sisemusele. Nad on kahekesi sarnased vastandid. Sonja armastab Astrovit vastuarmastuseta. Jelena oli kunagi professorist võlutud, pidas seda armastuseks ning see eksitus võttis temalt tunnete vabaduse, muutis naise embusest embuse rändavaks asjaks. Jelenal ei ole eesmärki, Sonjal aga aega muuks kui maja-

pidamismuredeks. Tema tugevuse allikas on töö, ainus rohi, mis aitab stoiliselt piinast üle olla. Önne lootusetu otsimine, igatsus harmoonia järele kutsuvad Sonja ja Jelena I vaatuse finaalis kummalisele, ängistavale saatusetantsule.

Onu Vanja ja Astrovi «paneב paari» morfiium, hullumeelne ja julm heitlus ristidest valgustatud ruumis. Elule hüvasti öelnud jõuetu inimese (onu Vanja) rebib surma käest samasugune lootuse mahamatnu (Astrov). Kunagi helged, andekad inimesed on sattunud halli ja eesmärgitu argipäeva püünistesse, nende ees on väljapääsuta valik: elada ja mitte olla või surra ja mitte olla.

K. Smoriginase Astrov kuulutab kohe ilmudes endale otsuse, ta tuli lavastusse end järk-järgult hävitama. Tema, arst, põletab ennast viina ja häbematu käitumisega, ta ei püüagi rõhutada Tšehhovi tegelaste tavapärast intelligentsust. *Va banque* elav komödiant mängib tühjusega. Jelena süitab Astrovis tunded ja pöörase tahtmise võita aega lühenevatest päevadest. Edasi — *finita*, lõppu jõudnud inimese ja «maakonna vaadete» kole ühtesulamine: sünget pilti pigistab Astrov kui vaevatud, agoonias metsloom.

Arst ei näe kauguses tulukest. Voinitski ideaal — Serebrjakov — lõhkeב nagu seebimull ja teeb onu Vanja pahaseks iseenda peale. Tema teadvust sulatab kord kuumus, kord rautab jää — vaevavad temperatuurihüpped. Näitleja V. Petkevičiuse sisemus «töötab» äärmise ülekoormusega — kui tema kangelane hüüatab «Sellise ilmaga on hea ennast üles puua!» või kogu olemusega anub Jelena armastust või istub nõrgana ja kahvatuna justkui pärast pihtimist. Onu Vanja surus põlvili aja petlikkus, sest alles äsja nägi ta enda ees košmaari — mõttetult Serebrjakovile ohverdatud aastaid. Lavastaja ei jäta siin erinevalt Tšehhovist Voinitskit üksi, vaid saadab «pihiisa» Telegini.

J. Pociuse Telegin näeb ja kuuleb rohkem kui keegi teine, on paljude stseenide vari, ilmub nii kutsumise peale kui palumata, võtab kõigest teenistusvalmilt osa. Naljakalet õnnetu olevus on lõpuni uhke oma mitte kellelegi vajaliku truu-duse üle, elatub teiste eludest, resonanceerub võrastes meeleoludes. Veel üks etenduse hulkuv hing, kellel ei ole oma kohta — umbse õhustiku baromeeter.

Lavastuse tegelased kogunevad ühte palju sagedamini kui Tšehhovi näiden-dis. Igaühe elu murdub kõikide silme all, kõik on üksteise tragöödiate tunnistajad. Onu Vanja korraldab avaliku kahevõitluse Serebrjakoviga. Sonja tõstab terve





A. Tšehhovi «Onu Vanja». Voinitski — V. Petkevičius, Jelena Andrejevna — D. Storyk, Serebrjakov — V. Bagdonas, Sonja — D. Overaitė.

V. Kruki foto

maja jalule, kui saab teada, et Astrov enam külla ei söida. Arst viib ja annab kõikide nähes professoriproua üle onu Vanjale. Jätnud ise Jelenaga hüvasti üksinduses, etendab ta suuremise komöödia, mida jookseb vaatama terve maja.

Hulk muserdatud hingi, täitumata jäänud soove, olemata armastusi ja surmi. Erinevad saatused jooksevad kokku hukkaläinud elude voolusängi. «Onu Vanja» tegelased istuvad maha aja pildistamiseks, Noorsooteater fikseerib ajastu haiguse.

Aga see ei jää etenduse «viimaseks pildistuseks». *Post scriptum* modelleerib lavastaja maakonna lohutu perspektiivi kümne-viieteistkümne aasta pärast: kolmejalalise aparaadi ette variseb lustakas ja nüri teenijatekolmik. Eneseanalüüsisist vaevamata parketipoonijad liiguvad ähvardaval uisusammol tantsides läbi etenduse ja elu. Ükskord lõplikult mässama hakanutena tõrjuvad nad ilma kõhklemiseta kõrvale segadusse sattunud intelligentsi. See korraloojate komando mõjub Nekroosiuse imelise vabameelsusena Tšehhovi loomingu teemade piires, otsekui «Kirsiaia» antitees. Käestlastud mõisas äraunustatud vanaätt Firss jääb minevikku. Jefimile ja tema agressiivsetele abilistele (R. Karvelis, J. Anilytė, V. Taukinaitis) — Astrov osutab sellele otse — kuulub tulevik. Uute peremeeste lavale toomisega näeb lavastaja ette sündmuste käiku, konkretiseerib aega ja mineviku-tuleviku seost ning kogu etenduses on tunda vää-

ramatu ajaloolise protsessi kulgu. Noorsooteatri «Onu Vanja» on eepilise haardega loominguline saavutus.

Kui Tšehhov kirjutas oma näidendeid, rääkisid tema tegelased palju valgusest, õnnelikust tulevikust saja või tuhande aasta pärast, lohutasid end, et on selle nimel elanud. Millest unistavad inimesed noorsooteatri laval, kui see esimene aastasada on juba peaaegu möödas? Nad nutavad, naeravad, armastavad ja lasevad ennast maha, otsivad, ei leia, sirutavad käsi taeva poole ja loodavad. Nad tahavad näha mõtet tänases, aga mitte tulevikus tuhande aasta pärast, tahavad elada oma elu.

Ajakirjast «Kultūros Barai», 1987, nr 2.  
Leedu keelest MART TARMAK

---

ELONA BUNDZAITĖ (s 1959) lõpetas 1982. a Leningradi Riikliku Teatri-, Muusika- ja Kinematograafia Instituudi teatriteaduse eriala; töötas Leedu Teatriühingus, alates 1983. a on ajakirja «Kultūros Barai» teatriosakonna toimetaja.

---



5

## Järelmõtteid «Balti teatrikevadest» Minskis

### LILIAN VELLERAND:

Igal aastakümnel on tõde omamoodi otsitud. 70-ndatel Tallinnas pöördus Sapiro oma «Kolmes öes» nagu muuseas, möödaminnes, aga ikkagi mõjuvalt ka enesepettuse teema poole. Nüüd Minskis Nekrošiu «Onu Vanja» vaadates, millele ei oska inimese elu mõistmise sügavusel praegu (meile kättesaadavas teatripildis) midagi kõrvale panna, hakkas see teema erilisel ja uuel kujul silma. On ju absurdne otsida tõde sealt, kus ainuüksi enesepettusega tegeldaksegi...

Kui Rimma Kretšetova «Ugalas» «Hamletit» lavastades tunnistas, et ta tahtis Shakespeare'i lavale tuua ehedalt, ilma omapoolse tõlgendusega, ei saanud me, eesti kriitikud, temast kui režissöörist aru ja isegi ei võtnud teda selle väite pärast päris tõsiselt. Pärast paarikümneaastast kindlakäelist režissööri-teatrit võib ju selline mõte tunduda üleliia ootamatuna...

Pärast Nekrošiu tšehhovlikult teraapilist «Onu Vanjat» Kretšetova kui kriitiku ja teoreetiku väide enam nii absurdseks ei tundugi (iseasi, et seda on vaja laval, praktiliselt tõestada). Eriti kui mõelda sellele — kui erinevalt me kõik vaatajate poolt seda lavastust ja tema üksikasju tõlgendasime! «Balti teatrikevade» kavalehel on tsiteeritud G. Kozintsevi hinnangut Tšehhovi loomingule, milles kõlavat karjatus: «Nii elada ei tohil!» Keegi meie kompromissitu poliitilise kriitikute põlvkonna esindaja näiteks väitis, et lavastaja süüdistab (minu sõrendus — L.V.) just inimesi endid mitte niivõrd aega ja olusid. Keegi kriitik Odessast nägi selles, et Astrov tõmbab ennast pelglikult küüru mingi karvase naha alla ja roomab neljakäpukil Šiškini (?) metsamaali poole, vihjet madalale loomaliikkusele Astrovi loomuses. Talle vaidles vastu noor leedu teatriteadlanna, kes arvas, et nii vaimukat kujundit sellise ühetähenduslikkusega lahti võtta ei tohi, ja juhtis tähelepanu nii Tšehhovi kui ka Nekrošiu elunägemise paradoksaalsusele.

Mulle näis, et kui Nekrošius on kunagi oma lavastustes ka kedagi või midagi süüdistanud, siis kindlasti ei tee ta seda oma Tšehhovi-lavastuses. Tema «Onu Vanja» on tükk sellist elu, mida on elatud ja elatakse kõigil aegadel ja millest ei päästa inimest mitte mingisugune filosoofia ega poliitökonoomia. See on võimalikke, igapäevaseid (aga ka

üldtähenduslikke!) lugusid armastust ja ilu ihkavatest nõrkadest ja enesepettusest pimestatud inimestest, nagu olime ja oleme ikka veel. Eriti hämmastab, kui hästi tunneb noor meeslavastaja naise hingeelu ja kui hämmastava mõistvusega hindab tema seisundit tänaseni kestvas jäigas patriarhaadis. Kui Nekrošius midagi naeruvääristab või millegi pärast nukker on, siis pole see ei inimene ega ühiskond, vaid inimsoo igavesed haigused: enesepettus ja enesehaletsus, argus ja jõuetus. Ja sellepärast näivad — nii ootamatu kui see ka ei tundu — kõige tervemate ja veetlevamate(!) inimestena eemaletõukavateks ja groteskseteks nimetatud Vladas Bagdonase Serebrjakov ja Elvira Zebertavičiūtė vanaproua Voinitskaja, need peaaegu laibad oma kangestunud kehade ja pilguga, milles siiski — korraga — naljakalt üllatades võib süttida isiksuse tahtsade. Eriti vaimuka kontrastina mõjuvad need hetked kaunikõlalise (hingeliste) orjade kooriga (Verdi «Nabucco»), milles kõik kaasa laulavad.

Aga selline pisarate ja naeruga pooleks tragigrotesk inimese elu juba kord on — kui teda vaadata arst Tšehhovi ja lavastaja Nekrošiu vaatepunktist. Ja ainult see, kes arvab, et ta ise sellesse solvunute koori ei kuulu või sellest lähemal ajal tervistunult lahkuda kavatseb, õelgu: «Ma süüdistan!»... ja visaku esimene kivi.

### MIHKEL TIKS:

Olen näinud kõigi pärast traditsiooni taastamist toimunud nelja festivali lavastusi. Viimane teatrikevad on võrreldav ainult esimesega Vilniuses, kus oli samuti kaks väljapaistvat lavastust (Nekrošiu ja Mikiveri omad). Nüüd — Nekrošiu «Onu Vanja» ja Sapiro «Homme algas sõda». Olles väga erinevad, saavad nad kokku ühes punktis: mõlemal on algselt olemas inimene, kel ausad püüdlused ja usk elu võimalikkusesse maa peal. Edasi lähevad teed lahku. Nekrošiu demon on kuri deemon, kes paljastab inimolemuse pahupoolt. Tšehhovi poolt teksti kodeeritud inimelu sügavad tõed on Nekrošius ära näinud ja näitlejates mõisalt nähtavaks teinud. Esitus on ülimalt intensiivne, eksalteeritud, aga veenev. Nii veenev, et isegi täiesti võimatud kujundid usutavaks muutuvad ja mõjuvad. Inimese kurjus tuleb Nekrošiu järgi meeleehtest.



Meeleheide aga tekib inimese olukorrast siin ilmas. Ja olukord on absurdne või mänguline, aga igal juhul mitte tõeline. Traagika ja tragikoomika sünnib hea tahtega inimeste tõelistest püüdlustest selles mängulises situatsioonis. See, mis Tšehhovil on antud leebelt, kõlab Nekrošiusel räigelt. See löikab üdini sisse ega lähe meelest.

Vassiljev ei anna Sapirole eksistentsiaalset teksti, vaid sotsiaalset. Kurjuski on siin sotsiaalne — süsteem, milles noored kasvavad. Kui Nekrošius lööb intensiivsuse, lummuse, atmosfääriga, siis Sapiro mõjub täpsuse, läbimõelduse, tarkusega. Nekrošius on psühhopatoloog, Sapiro sotsiaalpsühholoog. Nekrošiusel on põhjus inimeses, Sapirol ühiskondlikes suhetes. Kui Nekrošiusel lavastuses vabastab tõe, siis Sapirol puhastab ka n n a t u s. Ja kummaline küll, aga Sapiro lavastus paneb uskuma, et sõja võitu valmistasid ette kannatused kodumaal. Rahva akumuleerunud sapp leidis objekti välisvaenlases. Kui Nekrošiusel lavastus on raske ja tume, siis Sapiro lavastus on helge. Kuid mõlema inimesed on ilusad. See tuleb vist lavastaja enda ideaalidest ja valust nende teostatavuse pärast. Nende lavastuste pärast maksab Leetu ja Lätisse sõita. Need õigustavad teatri kui niisuguse olemasolu.

## KADI VANAVESKI

(Valitud kohti «Noorte Hääle» tellitud ja viis nädalat avaldamata seisnud otse festivali-järgsest artiklist.)

[...] Nii Lätit kui Leedut esindasid noorsooteatrid; esimest A. Sapiro vene trupiga tehtud B. Vassiljevi «Sõda algas homme» (meil tuntud «Loomingu» Raamatukogu) ja hiljutise telelavastuse kaudu, teist E. Nekrošiusel Tšehhovi-lavastus «Onu Vanja». Väga erineval ainel põhinevad ja erinevates laadides tehtud, olid nad mu meelest mõlemad väga head: mõttelt ja teostuselt nii lõpetatud, olemuselt nii tänased ja elusad. Küllap on see maailmatase. Ja teistel liiduvabariikidel polnud vähemalt sedakorda neile midagi ligilähedaselki võrdväärset vastu panna. [...]

Küllap on «Onu Vanja» suhteliselt noore lavastaja E. Nekrošiusel senise loomingu tipp. Nagu mitmes varasemas lavastuses, näiteks Ajtmatovi loos «Ja sajandist on pikem päev», võtab ta siingi ühe situatsiooni, ühe stseeni teise järel ja mängib nad puht-kujundlikult lahti. Enneolematut pole selles iseenesest midagi — omaski kodus oli meil 60-ndate lõpul 70-ndate algul umbes samal viisil loodud suurepäraseid lavastusi (Tooming, Hermaküla, Raid). Aga me räägime praegusest hetkest. Kui «Sajandis...» oli palju kaunist ja üldistavat kujundlikkust, kusjuures kujundiloogika arenes vahel vist mõnevõrra omapäi ja pea-

misest ka kõrvale, nii et olulist sisu oli romaaniga võrreldes minu meelest vähem, siis «Onu Vanjas» on iga kujundlik lahtimõtestamine Tšehhovi sõna ja vormi raamidega ideaalses tasakaalus. Lavastuse terav, valus, üdini tänapäevane sisu ei anna üldse ennast niisama lihtsalt ümber jutustada. Seda tükkki peab ise nägema. Ega Vilnius nii kaugel olegi, nagu ka Riia.

A. Sapiro lavastatud «Sõda algas homme» võib tunduda lihtsam (kui juba paljukiidetud «Onu Vanja» — K.V.) — seda ta ei ole, on ühe vaatamisega vahest ehk haaratavam. Sest detailset isikupsühholoogiat on seal vähem (aga see on siis väga täpne): niisugune on materjal ja valitud lahenduslaad. Laad on nimelt publitsistlik-poliitiline, avalikult tinglik, meie teatriga võrreldes tundub kõige lähem Komisarovile. Sinnakanti, ainult mitte nii mõjuv, oli Sapiro juba eelmisel aastal Tallinnas «Balti teatrikavade» peapreemia võitnud B. Brechti «Kolmanda riigi hirm ja viletsus». Koos hiljuti valminud G. Priede näidendi «Lumised mäed» lavastusega moodustub neist omamoodi süsiline triloogia: Brecht fašismi algusaastaist, Vassiljev meie riigi 30. aastate lõpust, Priede Hiina kultuurirevolutsioonist. Nii konkreetselt tegemisviisilt kui ka mõtteseost pidi kujutab «Sõda...» omakorda dialoogiat vist rohkem kui tosina aasta eest laval olnud A. Arbuzovi «Linnaga koidikul». Mõlemas on stseenide terav konfliktimontaaž, mõlemas kooriprintsiip ja ajastulaulud, mõlemad meenutamas ja hoiatamas. 30. aastate algust kujutava «Linna...» entusiasm ja lüürika kasvadis ebamääraseks, aga tajutavaks ängistuseks, 30-ndate lõpust kõnelev «Sõda...» suubub ühemõttelisse traagikasse. Sapiro on teinud oma dramatiseeringu, Vassiljevi tekst on puhastatud ütleмата jätmistest ja ümbernurga ütlemistest: lapsed on kohutaval ajaloolisel hetkel silmitsi oma saatusega. Kunstnik M. Kitajev, kes omal ajal ka «Linna...» kujundas, on võtnud ühe reaalse, lendureid ja pomme pilduvaid lennukeid kujutava (ajastu unistus oli ju lenduriks saada!) hallsinise läti plakati suurenduse, selle ruutudeks jaganud ja karmorpinda meenutava kinnise seinaga ning kuupidest astmestiku peale paigutanud. Kuubid on ringi tõstetavad, neist saadakse nii koolipingid, pidulaud kui ka Vika haud. Kinnisesse külma seinaga tekib vaid kahel korral äken: soe valgus abatuurist, Vika kodu, mis hävitatakse.

Noor trupp koos töötab peaaegu väljakutsuvalt uljalt — kergelt ja täpselt. Nad on klass ja koor, kes ajastulaule, eelkõige Dunajevskit lauldes loob atmosfääri, vahel optimistlikele sõnadele ja viisile ka vastupidise. Igaüks eraldi mängib lühikeste stseenide kaupa suure selgusega oma väiksemat või suuremat rolli. Suurima neist, Iskra, mängib I. Kovalenko psühholoogiliselt täismööduliseks



traagiliseks kangelannaks. Ei mingit vormilõtvust ega mõtte andmise ebatäpsust. Ja mis peamine — kogu aeg mõtled kadedusega: need juba teatris töötavad noored saavad kõigest aru, sest muidu pole niisugune sisulis-kunstiline täpsus võimalik.

## REET MIKKEL:

«Balti teatrikevad» on oma taastulekujärgselt kujundanud juba ka korraldamis-traditsioonid. Mõni asi ehk muutubki, ent põhimõtteliselt on liiduvabariikide vahel kokku lepitud, et igaüks esitab oma parima lavastuse, selle arutavad kriitikud läbi ja žürii hindab tulemused. Minskis toimunud teatrikevade lõpphinngangud on ammu teada, pea-kuksin vaid kahel probleemil.

1. **Arutelud.** Kriitikute koosseis oli märgatavalt noorenenud. Ka meie endi esinduses võtsid kogunud Karin Kase, Lillian Velleranna jt kõrval sõna Mihkel Tikis ja Hans H. Luik. Esimest korda teatrikevadete käigus anti välja eripreemia ka kriitikule. See läks Leedumaale nagu festivali peaaühindki. Võib siin mingit seost näha? Tahaks küll niisugust paralleeli tõmmata, siis saaks heita pilgu meie enda situatsioonile. Kumb peaks siis ees sammua olema — kriitik või teater? Ei tea, kuidas Leedus need lood on ja kas niisugust seisua saabki üldse fikseerida, aga omavahelises jutuaajamises ütles Leedu NSV Teatritegelaste Liidu endine esimees J. Dabuljavičius, et nende vabariigis on kriitika järele suur nõudmine. Iga teater püüab organiseerida oma uuslavastuse analüüsi ja seda, et vastukaja ajalehes ilmuku. Teatrite kunstinõukogude tööst on alati palutud osa võtma 2—3 kriitikut, üks rida reserveeritakse esietendutel kriitikutele. Seda kõike teevad teatrite administraatorid ja kirjandusala juhatajad.

Meil on osa teatreid, kes tunnistavad üle kõige autoriteete Moskvast ja Leningradist, ning teine osa, kes ise tagasiside saamiseks vähematki ette ei võta. Ka «Balti teatrikevad» Minskis esines kaks küllalist Moskvast — V. Gudkova ja B. Pojurovski. Esimene kõike-teadvalt ja kindlalt, teine küsimusi püstitavalt ja seetõttu sümpaatsemalt. Küllaline ei tea tegelikku teatrisituatsiooni vabariigis, ei tunne konteksti, ei peagi nägema põhjusi ega prognoosima homset päeva. Kohalik kodu-kriitik peaks seda küll. Ega kellelegi muule ole jätta ülesannet hakata juba homme valmistuma järgmiseks teatrikevadeks. Mis siis, kui need asjad siiski käsikäes käivad — grand prix ja kriitiku auhind?

2. **Žürii.** Žürii töötas nagu ikka põhimõttel, et iga liiduvabariiki esindab kaks inimest. Žürii tööd juhtis Valgevene NSV Kultuuriministeriumi teatrite ja kontsertasutuste osakonna juhataja Vladimir Rõlatko, kellel oli

hääletamisel kasutada kaks häält. Erinevalt möödunud aastal Tallinnas žüriitöösse sugu-nenud pingetest moodustus Minskis sõbralik kollektiiv. Meelde jäi temperamentne Läti NSV Teatrite Valitsuse juhataja Gunars Treimanis. Tema oli küll nagu ehtsas võit-luses — eesmärgi nimel ajutiselt taganedes, ründas ta parajal hetkel seda aktiivsemalt. Kuna žürii otsused olid lõpuks kõik võrdle-misi üksmeelsed, siis on meenutused öötundi-dest preemiade jagamisel praegu meeles päris toredea ajana. Ometi: vahest peaks otsesed asjast huvitatud ametnikud, teatrite valitsus-te töötajad, žüriidest edaspidi välja jätma — säilitades nii nende tervist ja töövoimet.

## JAAK ALLIK:

Nelja aasta jooksul on valitud seltskond näinud «Balti teatrikevade» nime all ära 24 lavastust, mis peaksid olema Balti liiduvaba-riikide, Valgevene ja Kaliningradi nende aas-tate parimad lavakunstiteosed. Festivalilavas-tuste tase on olnud küllaltki ebaühtlane, mis tõestab ennekõike just seda, et stabiilselt töötavaid ekstraklassi lavastajaid on meie piirkonnas praegu vaid üksikuid. Esile on tõusnud A. Sapiro, E. Nekrošius ja M. Miki-veri tööd, ka V. Rajeovski («Reamehed»), V. Masljuki («Häda märk») ja K. Komissarovi («Vennad Lautensackid») lavastused. Üritus on kindlasti täitnud oma eesmärgi — tihen-danud sidemeid vabariikide teatrielu juhtide ja kriitikute vahel, loonud objektiivse ja kõr-vutatava pildi üksteise teatrikunsti tasemest. Igal aastal on kõlanud etteheited, et teatri-tegijad ise festivalist osa ei saa — tullakse, mängitakse ja söidetakse kohe koju tagasi. Ennekõike on selline olukord tingitud hotelli-kohtade piiratusest, kuid ka sellest, et vaba-riikide delegatsioonide seas on olnud hõmmas-tavalt vähe praktikuid, vaid Kaliningradi peanäitejuht G. Zezmer on kohusetundlikult kõik festivalid ära vaadanud. Tõuga hõivatus ja vähene huvi kolleegide loomingu vastu on mõneti objektiivsed faktorid, millest mööda vaadata ei saa. Muide ka Tallinnas toimunud festivali jälgisid meie teatrirahvast siiski üsna vähesed. Võimaluse, et osavõtvas teatrist vä-hemalt 5-liikmeline delegatsioon saaks soovi korral kogu programmi kaasa teha, peaksid korraldajad aga edaspidi siiski looma.

Praegu on festivalide olulisemaks komponendiks kujunenud etenduste arutelud naaber-liiduvabariikide kriitikute vahel. Nende toi-mumise laad ja viis on aga minu arvates teatrikevade vaimuga suures vastuolus. Nii mõnegi kriitiku esinemist mõjutab sportlik hasart — elades «oma» teatri lavastusele väga kaasa, püütakse ikkagi «konkurentide» nõrku kohti ja vajakajäämisi otsida ning neile tähelepanu juhtida. Kui seda ka pole ja arutelu on võimaluste piires objektiivne, tekib ikkagi



kummaline vastuolu: näitlejad ja lavastajad on sõitnud peole ja kaasa toonud siiski oma piirkonna parima lavastuse. Pärast etendust aga kallatakse nad objektiivsuse kuuma veega üle ja tegijad peavad lahkuma nii, nagu oleksid nad milleski väga süüdi. Võõral laval nähtud etendusele annavad inimesed, kes võib-olla üldse esimest korda selle teatriga kokku puutuvad, küllalt karme ja ühemõttelisi hinnanguid, millest edaspidises töös ja elus on vähe abi, pigem vastupidi. Oigem oleks taolised arutelud ära jätta ja piirduda festivaliprogrammi analüüsiga vaid lõppkonverentsil. Küll aga võiks korraldada probleemseid diskussioone, millele ühe või teise lavastuse mõni aspekt aluse annaks ja mille teemad oleksid esinejaile enne kohalesõitu teada.

Üsna keeruline probleem on festivalilavastuse valik. Kogemus näitab, et kõige paremini võetakse vastu ikkagi rahvuslikul dramaturgial põhinev lavateos, sest ükski arvustaja pole sel juhul saanud veel «oma pisuhända» teha, kuid muidugi ei saa see printsiip olla ainumääravaks. Kindlasti tuleks teatritele anda võimalus valida esinemiseks just see lava, mis talle kõige paremini sobib. Põhimääruses olev printsiip mängida kõiki etendusi ühel laval — suurema võrdsuse saavutamiseks — muutub tegelikkuses just ebavõrdsuseks.

Festivali senistele auhindadele võiks lisanduda ka iga liiduvabariigi delegatsiooni eriauhind kellelegi kolleegidest, kelle looming kõige sügavama mulje jättis.

Piirdusin seekord organisatsiooniliste küsimustega, aga et eeloleval aastal saab esimene festivaliring täis ja põhimäärust hakatakse uuendada, siis arvan, et see aspekt peaks olema päevakohane.

## Filmi- Gloobus

(Algus lk 41)

kaaslased, ent veel polnud nad koos töötanud, seisnud mingil ühisel platvormil. Nende ühise maailma leidmine tuli veidi ootamatult. On ju Wajda ikka olnud huvitatud inimese ja ajaloo suhetest, inimesest ajaloos, või veel täpsemini — poolakast ajaloos. Nii oli «Põlvkonnas», «Kanalis», «Tuhas ja teemandis», «Tuhas», «Marmormehes» ja «Raudmehes», oli isegi «Töötatud maas». Võib öelda, et enamikus oma filmidest on Wajdat huvitanud rohkem ajalooline kogemus kui eksistentsiaalsed küsimused. Wajda on avanud küll ajalugu, kuid ise jäänud suletuks. Oma lapsepõlv on talle olnud midagi tabuolulist. Ja nüüd koos Konwickiga «maasikavälu» selle puhtuses leides hoiabki Wajda delikaatselt Konwicki selja taha. Kunagi pole Wajda avanud oma esimesi kiindumusi, näidanud ekraanil oma isa. Filmis on episood, kus Tundmatu (Konwicki) ilmub õösel noore peategelase koju. See ärkab ning küsib veidi hirmunud, et mida too otsib sahtlistest. «Siin pidid kuskil olema isa dokumendid, tema pildid,» vastab Konwicki. «Kelle isa?» «Noh, sinu,» vastatakse kõhklusega. Kui Tundmatu lõpuks leiab pildi ja saab loa selle kaasa võtta, ei näita kaamera pilti lähemalt, ent ometigi võib sellelt ära tunda Jakob Wajda, 41. jalaväepolgu ohvitseri (foto sai tuntuks Andrzej Wajda loomingulise tegevuse 30. aastapäevale pühendatud näituselt). Film algab motoga (romaanis seda polnud) Adam Mickiewiczi «Pan Tadeuszist»: «Täna on meile, kutsumata külalistele, maailmas vaid üks selline maa, kus poolakal on veidi õnne — see on lapsepõlvemaal!» (proosatõlge). Ehk loeti sellega seoses välja midagi lubamatut — tegevus toimub ju veel kodanliku Poola ajal ning pealegi veel aladel, mis ei kuulu enam Poolale. Aga film on ikka eelkõige tundlikkusest, emotsionaalsest soojusest, mis on omane igale lapsepõlvele ja noorusele. Ja kui need õhkõrnad ning siirad tunded on Wajda tabanud just nende tekkimise momendil... Poola kirjanduslehe «Życie Literackie» filmikriitik Maria Malatyńska leiab, et poola filmikunsti ehedamad armastustseenid on just delikaatses ja suvise päikese järgi lõhnavas «Armusündmuste kroonikas». See nostalgiline ja eeleegiline film on intensiivne igas kaadris, kujunduses, looduses, värvis. Intensiivne impressionistlikult. Selles filmis on palju helust ja päikest, poeesiat ja ilu. Ja «maasikavälu» poole pöördumine peabki olema ilus. Praegu teeb A. Wajda filmi Prantsusmaal F. Dostojevski «Sortside» järgi. Osades on Isabelle Huppert, Bernard Blier, Omar Shariff, Jerry Radziwiłowicz.

HENDIK LINDEPUU  
väljaannete «Film» ja «Życie Literackie»  
põhjal 49





Üks Rein Marani loodusfilmi «Varjuelu» tegelasi.

24. märtsil, Tallinna III loodusfilmipäevade esimesel päeval läksin Kinomajja, et näha, mida uut pakuvad oma vaatajaile nõukogude loodusfilmitegijad. Esimestest filmipäevadest võtsin osa, läinud korral minna ei saanud, sellepärast oli huvi nüüd suur.

Filme näidati täissaalile kolmel öhtul. Vaatasin ära kõik filmid, Kinoliidu küsitluslehe varal saan teada, et ühtekokku kakskümmend, lisaks veel üks väljaspool kava. Mängufilme polnud, näidati dokumentaalfilme ja neid teisi, mida ma laht-ritesse paigutada ei oska. Kakskümmend üks mitmesuguse pikkusega filmi, viis kuni üheksa öhtu kohta. Nüüd on nad mu mälus segi, Arktika-filmid omavahel ja Vaikse ookeani filmid isekeski. Ka ei mäleta ma õieti, missugustelt autoritelt pärinevad mõned nähtud lõunapoolsete alade elupildid, isegi Rein Marani kahte ometi nii tuttavat tööd ei suuda ma enam lahus hoida, need olid filmipäevade viimased. Kinosaali tagumisse nurka istusin vähimagi soovita hiljem kusagil midagi kõnelda või kirjutada. Märkmeid ei teinud, muljeid kellegagi eriti ei jaganud, Kinoliidu küsitluslehtki jäi täitmata, see lebab nüüd mu esal. Käesolevad mõtted on kirja pandud ligi paar kuud hiljem, sest mingil muul moel ei osutunud võimalikuks nendest vabaneda.

50 Mees, kes mu esialgse suupidamise-

kavatsuse pea peale pööras, oli leedulane Pietras Abukevičius.

Pietras Abukevičius viib oma vaataja Arktikasse. Jääkarude kodumaale viis meid avafilmitäht Juri Ledin, aga temaga oleme Wrangeli saarel varemgi käinud, nüüd läheme Põhjamaale Abukevičiusega.

Abukevičius tõi filmipäevadele kaasa kaks filmi. Need olid «Hirmutamata lindude maa» ja «Lumekakk», mõlemad uued filmid. Selles järjestuses neid ka nägime. «Hirmutamata lindude maa» toob vaatajani Arktika loodusega tegevusesolevaid inimesi. Vähemalt näib põhja õrn, väga õrn ja tundlik loodus olevat nende sinnaõidu põhjuseks. Suurtes saabastes mehed kõnnivad edasitagasi, sekeldavad. Ei ole aru saada, kes nad õieti on, kas töötab siin teaduslik ekspeditsioon või vaatab muidu ringi uudishimulike turistide grupp, on filmimine siiasõidu eesmärk või kõrvaltegevus. Selgusetuks see minu jaoks jääbki. Meile näidatakse Kanada kurgede väga häiritud paari ja lindude meelegaite põhjustajana suurtes saabastes mehi nende pesapaigal. Hiljem on ekraanil poolenisti raheterade alla maetud munad maha jäetud kurepesas. Esimesel juhul püüab diktori häälel meid veenda selles, et pannikasse aetud linnud «tantsivad», hüljatud pesa aga olevat põhjamaa karmi looduse tujude ohver. Lumehanedes äsja koorunud poegi võetakse sülle ja nunnutatakse (on aeg jätta hüvasti ka lumehanedega...), neid kantakse ühest kohast teise — ilme vähimagi vajaduseta. Emahani pabistab. Niisugune ongi siis hirmutamata lindude maa.

«Lumekakus» näeme jälle neidsamu suurtes saabastes mehi, aga lumekakku siiski ka. Emalind haub pesal, isane peab eemal vahti. See on huvitav. Kakk lendab — nagu valge vari tundra avaruste taustal —, ilus vaadata. Isalind saabub jahiretkel tabatud lemminguga, emalind tuleb pesalt kaasale vastu (nüüd on pesa juba pojad) ja võtab saagi. Samuti huvitav: isalind püüab küll saaki, aga tükkaaval tillukestele poegadele anda ei



mõista, seda peab tegema emalind. Edasi näeme, kuidas asi emalinnu käes käib. Väga huvitav! Nüüd ilmub kinolinale filmi autori habemes nägu. Ta istub otsekui meelega lohakalt suletud vaatlustelgis ja sööb kakuperele otsa vahtides (nii on pilt vähemalt monteeritud) konservi. See on väga ebahuvitav. Filmi alguses on kaku pesas ilmatu hulk mune, vist üheksa, nüüd peab vaataja teada saama, kui palju on seal poegi. Seda näitab meile jälle suurtes saabastes mees — ta sorib kaamera ees poegade seas ja tõstab neid ühest hunnikust teise. Suuremad kaku-  
 pojad protestivad, sest nemad juba teavad, et on linnud ja et linde nõnda ei kohelda: nad susisevad ja naksutavad nokkasid. Nüüd ähvardab inimene neid käte äkiliste liigutustega, kakulapsed võtavad ähvarduspoosi ja mõned hüppavad ähvardaja suunas. Saal naerab.

«Ära piltsi!»\* ütleb hiiu naine mehele, kes talle kätega hakkab selgeks tegema asju, mis võivad väga huvitavad tunduda küll mehele, aga naisele mitte.

Abukevičius nimetab toituvaid ännisid röövliteks. Rööveluviisiga loom ei ole kunagi разбойник, seda on nüüd ja alati üksnes inimene. Inimese kvaliteedi niisugune ülekandmine loomadele on eetilise harimatuse tunnus, loodusfilmitegijagi puhul igatahes. Nii alandatakse loomariiki ja selle kaudu iseennast.

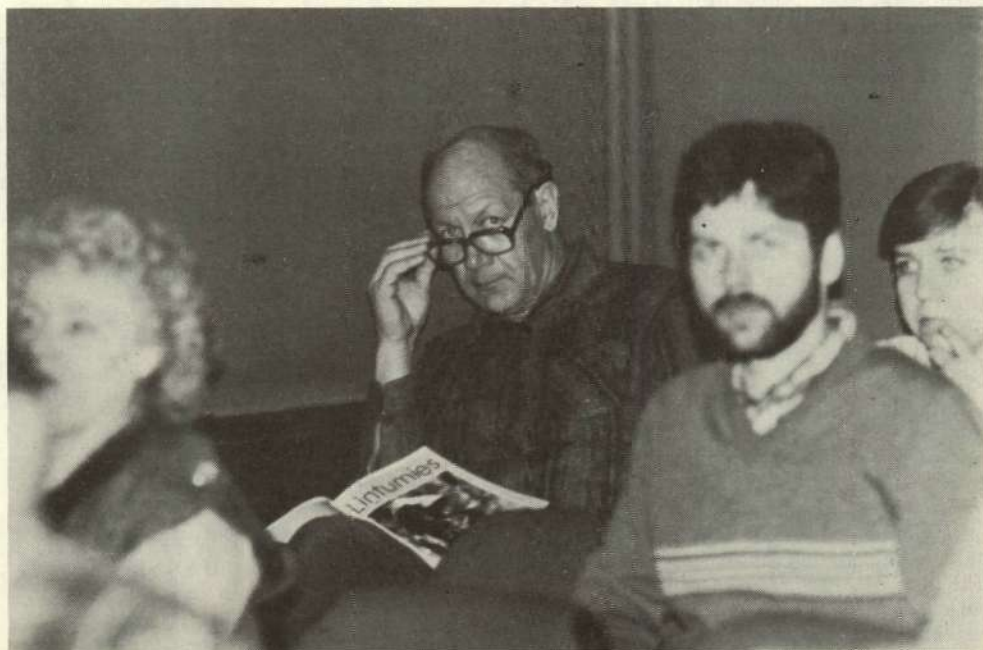
\* Ära käperda! (Hiiu murdes)

Kui palju on Abukevičiuse filmidel vaatajaid? Rein Maran rääkis «Kultuurikajas» pärast loodusfilmipäevi, et loodusfilmi põhitähtsaks on televisioon. Siis peab vaatajaid olema ju õige suur hulk. Kui paljud neist mõtisklevad iseisemiselt selle üle, missugust kohtlemist loodus inimeselt õigupoolest ootab. See on eetika küsimus. Filmitegija, kes endale seda vastata ei suuda või — veel halvem — vastama ei vaevu, võib oma vaataja panna rumalasse olukorda. Istun saalis ja mul on piinlik. Mõlemad filmid tunduvad lõputu pikkadena.

Arktikasse on äärmiselt raske pääseda. Paljudele teadlastele jääb see teostamatuks unistuseks ja nende töö sellepärast poolikuks. Ehk küll kino näib olevat kõikvõimas, on kaugpõhjas filmimise võimalusedki ju samuti piiratud. Kes niisuguse võimaluse kätte võidelnud, peab endale selgeks tegema, milleks see kohustab. «Hirmutamata lindude maa» ja «Lumekakk» on raiskamine. Ma ei räägi rahast, vaid võimalustest. Ja väärtustest, millel polegi hinda, kas või juba sellepärast, et inimene ise neid iial ei ole suuteline looma.

«Hirmutamata lindude maa» algab pika kaadriga mikrofonimehest, kes seirab paaripäevast kurepoega (no ütle nüüd ometi midagi...!). Aga lind pöördub ära ja püüab tüütajast vabaneda. Tõsi — heli on loodusfilmi suurimaid

Fred Jüssi III Tallinna loodusfilmipäeval.  
 R. Tiikmaa fotod





probleeme, kui mitte kõige suurem, nagu väidab Vjatšeslav Beljalov. Nii tõsine on see küll, et filmitegijad on vaikust kartma hakanud. Arktika ääretuse pidulikust vaikusest ei jõua kinosaali peaaegu sekunditki. Selle, mida ei jõua täis teha lobisev diktor, lämmatab muusika. Ma ei kujuta ette tundras ürgavat muusikat, aga siin üürgab ta ometi. Ei helise, vaid üürgab. Põhja avaruste vaikust võib vaadelda samasuguse loodusvarana, kui on Baikali järve vesi. Ainult et sedagi hakatakse mõistma alles siis, kui seal vaikust enam ei ole. Kinomees kohtleb polaartundra vaikust kuidas aga heaks arwab ja vaatajal ärgu olgu siin midagi ütelda. Kas nii?

Rein Marani «Varjuelu» ja «Elulõime» näidati, jah, filmipäevade programmi viimastena. Marani tarkus ei mahtunud enam minusse. Lülitusin nii-öelda autopiloodile ja lasksin endale näidata, kuidas loomad sigivad ja õgivad. Armastus ja nälg pole mingid julmustüki, vaid kaks lootusetult loomulikku looduse asja, õpetab Maran. Küllap on. Ennemalt, kui meil elas palju tuuletallajaid, istusin vahel mättale, võtsin binokli ja jälgisin saagitsevaid linde: kui mitu sööstu peab välja kohal raplev tuuletallaja tegema, et hiirt kätte saada? Viis-kuus-seitsekaheksa, vahel veelgi enam. See on loomulik, sest hiir lipsab ju urg. Ja on loomulik, et hiirel on urg ja et selle asupaik talle vähimagi ohu puhul otsekohe meelde tuleb. Aga Marani rott ei tea, kust ta naaritsa või nugise teele sattus, ta tormab ekraani servadelt tagasi pörkudes paaniliselt siia-sinna ja halastamatu kaamera jälgib üheselt ette määratud sündmuste arengut kiskja ja saaklooma suhetes. Rästik neelab hiire, naarits murrab roti, nugis veristab jänese. Ja kuhu sa hing pääsed! Ma ei saa sinna midagi parata, aga mulle meenutavad need stseenid episoode inimeste elust. Õudne hakkab... Praegu on Maranil käsil film ilvesest. Ilvese üheks põhiliseks saakloomaks meil on metskits. Huvitav, mis-suguse lahenduse leiaks Maran maailmas üha teravamaks muutuvale inimsööjatiigrite probleemile, kui ta teeks filmi bengali tiigrist?

Marani filmide loodusel peaaegu ei ole horisonti. Pikapeale hakkab see ängistama, olgu ekraanil toimuv nii huvitav kui tahes. Meeldiv oleks näha temalt jälle mõnd v a b a s looduses filmitud lugu.

1982. aastal Moskvas toimunud XVIII rahvusvahelisel ornitoloogiakongressil nähtud filmiprogrammid veensid mind selles, et nõukogude loodusfilmitegijatele 52 tuleks suuresti kasuks osavõtt vastava-

test rahvusvahelistest üritustest. Üks niisuguseid — rahvusvaheline loodusfilmitegijate IV sümposium — toimub tänava 23.—27. septembrini jälle Inglismaal Bathis. Eelmisele Bathi sümposiumile, mis leidis aset aasta eest, oli Maranil kutse. Teda oodati (asjatult) isegi Gattwicki lennuväljal. Tänavu on Maran avatud sümposiumi rahvusvahelise programmi konsultatiivkomitee koosseisu. Vahest saame sel sügisel kuulda tema muljeid maailma loodusfilmitegijate tippkohtumiselt?

## ÕNNITLEME!

- 5. august — ALEKSANDER MÜLDROO, teatrikunstnik — 85
- 8. august — IVO KUUSK, RAT «Estonia» ooperisolist, TRK laulukateetri juhataja, Eesti NSV rahvakunstnik — 50
- 9. august — KONSTANTIN KALD, TRA Draamateatri näitleja — 70
- 18. august — VIRVE KIPLE-PARSADANOVA, näitleja, TV-režissöör — 60
- 26. august — ENE-JUTA ÜLEOJA, koorijuht, Eesti NSV teene-line kunstitegelane — 50
- 27. august — KALJU HAAN, TRA Draamateatri kirjandusala juhataja — 50



## Teatrid aega kajastamas

TÖNIS RITSON

Alustuseks paar tsitaati. Friedebert Tuglas (1945): «On ammu osutatud, et teater kõigist kunstialadest kõige erksamalt oma aega kajastab. Temas peegelduvad ühiskonna meeleolude murrangud kõige veenvamalt ja ühtlasi kõige rahvalikumalt.»

Anatoli Efros (SV 30. I 1987): «Me oleme taas siirdunud päevakajaliste probleemide juurde ja jätnud üldinimlikud kõrvale.»

Esimesest tõdemusest kumab selget optimismi ja tunnustust, seevastu teine, mis nüüdisaegsem, kuigi mitte kõige värskem (originaalis kirja pandud vähemalt poolteist aastat tagasi), lubab aima nukrapoolsust ja ehk pettumustki. Tunnustusest päevaprobleemide täpse tabamise eest pettumuseni argiasjades nokitsemises — neis piires võivad antud juhul kõikuda arvamused, sest siin leiavad käsitlemist kolm sotsiaalset või sotsiaalkriitilist näidendit, mis meie 1986/87. teatrihooajal lavastatud. Nendeks on «Viimane jutulesooviija» Noorsooteatris, «Ühe katuse all» Pärnus ja «Homnikusöök tundmatutega» «Ugalas».

Mõned sissejuhatavad märkused. Tundub nii, et üsnagi konkreetset tänapäeva käsitlevaid näidendeid ei anna eriti efektselt lavastada kujundlik-tinglikus laadis nagu ka väga tugevaid psühholoogilise teatri tarvis loodud tekste, mida kärpida või ümber seada ei saa (näiteks kas või A. Milleri «Hind»). Ideaalne oleks muidugi, kui sotsiaalsed probleemid saaksid väljendatud aine teravuse vääriliselt, kui sõnad suudaksid täies mahus näidata seda, mis autoril meeles mölgub. Kui idee oleks sotsiaalne ja kirjanduslik teostus esmaklassiline. Teiselt poolt: omal ajal kirjutas Mati Unt («Via regia») pärispoeesia sobimatuses teatrilavale, sest selle keel on «risustatud» ning vajab lavastamise eel ilmingimata puhastamist, ei saa ju teatris lehekülge tagasi pöörata, arusaamatut üle lugeda. Kuidas valada ajakajalised mõtted mõjuvasse vormi, nii et nad — see peaks siiski võimalik olema — ka üle aegade ulatuksid ning samal ajal vaatajaile

mõistetavad oleksid? Igal juhul ahendavad kõik need tingimused märgatavalt mänguruumi, suruvad sotsiaalse autori ja lavastaja õige kitsukestesse raamidesse. Vahest polegi sotsiaalse sisuga teater päris teater, on hoopis publitsistika? Kahtlemata on lavapublitsistikat tarvis, kuid seejuures peaksid teatri käsutuses olema eelkõige hea tekst, siis asjatundlik lavastaja, tugevad näitlejad ja *last not least* väga tihe side saaliga. Nõuded kõlbavad igasugusele teatrile. Et öeldu päriselt jalgratta leiutamisenä ei paistaks, siis rõhutagem siinkohal just esimest ja kolmandat komponenti.

Oletagem nüüd, et kõik need asjad on meil olemas. Matemaatika võtteid kasutades tuleks eespool öeldu võtta sulgude ette, sulgudes jääksid siis lavastused ise. Kuid ettepoole peaks asetama veel mõned asjad, mis seda laadi teatritükki-dele üldisemalt ja iseäranis omased. Neis ei anta (optimistlikku) lõplahendust, otsad jäetakse lahti — mõelge ise edasi! Pakutav süžee või pildirida ei sisalda üldistusi. Siit nõue: lugu ei tohi segaseks jääda, muidu publik ei mõista ning unustab. Teiseks peab lavastus olema huvitav jälgida, veel parem, kui ta sisaldab parajalt põnevust, sest kui teoretiseerimine ja ebakohtadele osutamine muutub tüütavaks. Aga ka mitte nii põnev, et loo mõte kaduma läheb. Sellega on seoses näidendi teravus, sotsiaalkriitilisus, sest praeguselt ajalt oodatakse kellegi/millegi paljastamist, patutegude päeva-valgele toomist kuni lausa dokumentaalse aluse otsimiseni. Akki räägitakse midagi varem keelatud, kõneainet pakkuvat, akki tunneme tegelaste prototüübikid ära? Siin võib teatrisaal ohtlikult läheneda kohtusaalile, mida kõigest hoolimata peaks siiski vältima. Lava ja prokuratuur hoitagu lahus. (Iseasi, kui vaatajais etenduse toimetel süütunne tekib, aga selleks läheb juba mõjusaid üldistusi tarvis. Sest süüst päris puhas pole keegi.) Ja viimaks võib teatrielamust kahandada näidendi konjunktuurne maik — miks just nüüd selline asi? Kus see «julge autor» enne oli? Olid tema teosed keelatud?



Nagu nägime, jääb sulgude ette üsna palju, ja valdavalt etendusele kui tervikule halvasti mõjuvat. Seda positiivsem peab olema sulgudesse võetav, lavastus. On ju nii, et viimase lähenemisel nullile kisub sinnakanti ka lõpptulemus, või siis saavutavad ülekaalu eespool mainitud teatrivalised tegurid. Võib juhtuda, et näidendite menu on «filosoofia, kirjan-duse, miitingu või klatši menu, mil pole midagi ühist teatriga», nagu väitis

Vaataksimegi nüüd, mida on teinud teatrid. Näidendite sinne järjestus ei kujuta endast pingerida, lähtunud on eten-duste nägemise ajast.

Vladlen Dozortsevi «Viimane jutule-soovija» Noorsooteatris, lavastanud Kalju Komissarov, kunstnikutöö Jaak Vau-silt. Kavalehel osutatud tegevusaja («tä-na kella 18—20») järgi on see väga pub-litsistlik näidend, mida aasta või paari pärast võib-olla enam etendada ei saagi



V. Dozortsevi «Viimane jutulesoovija» Noorsooteatris (lavastaja Kalju Komissarov). Jermakov — Kalju Orro, Kazmin — Enn Kraam.

Albert Üksip rohkem kui pool sajandit tagasi.

Kõik vaatluse alla jäävad näidendid võib asetada sotsiaaleetilisi probleeme lahkvate draamadega kilda. Selline rõhu-asetus tundub olevat kooskõlas palju-kõneldud «inimteguriga», millele siis teatridki omapoolse käsitlese pakuvad. «Teravused püsivad moes kuu või paar, «julgus» ja «avameelsus» on kiiresti vananevad, tõde Inimesest aga intrigeerib alati.» (Mati Unt, SV 19. XII 1986.) Mõõndusega lisagem: «alati» sõltub sellest, kui hästi teatrid oma ülesandega hakkama saavad.

— käsitus võib tunda aegunud. Tege-mist on üsnagi kujuteldamatu looga: tervishoiuministri asetäitja (E. Kraam) kabinetti ilmub mees, kes nõuab pere-mehelt ameti mahapanekut, viidates endise võimeka kirurgi ja nüüdse ase-ministri allakäigule. Jutulesoovija (T. Tepandi) arvab, et arstieetika amet-nikueetika vastu vahetanud inimene ei tohi nii kõrgel kohal otsustamisega te-gelda, kogunisti ministriks edutatud saada. Kitsamas plaanis on süüdistus-kokkuvõtte esitamise ajendiks moraalne hukkumine, mis ähvardab üht sellesama kirurgi edukuse tagamaadele valgust



heita püüdnud ajakirjanikku. Sest muidugi on too pörganud vastu ametkondlikku ringkaitset ja seejärel jõuga vaikima sunnitud. Osalevate poolte väidetest ja vastuväidetest selgub, et ka süüdistataval on raske olnud, et tedagi on kompromissidele sunnitud ses kõigile tuttavas «mina sulle — sina mulle»-süsteemis. Algul olid lahendused ennast-salgavad, hiljem enam mitte ja siit sai alguse sundloobumiste ahel, mis kirurgi-

Nagu eespool üldisemalt öeldud, õnnelikku lõppu me ei näe; ei ole nõus arvamusega (T. Karro, SV 13. II 1987), mille järgi «Jutulesoovija» lõpp on ebalev. Kui see antaks selgelt kätte, kui halvad kenasti otsa leiaksid, siis oleks lihtsamale publikule avasüli vastu tulnud. Ühtlasi sarnaneks näidend sellisel juhul võib-olla tõesti filmiga «Verdikt» Paul Newmaniga peaosas, mille jälgendamist Dozortseville ette heidetakse. Niiviisi



«Viimane jutulesoovija». Kazmin — Enn Kraam, Jutulesoovija — Tõnu Tepandi.  
P. Lauritsa fotod

eetikale kuidagi kasuks ei tulnud: võõrandumine on silmanähtav. Nii et inimesi tõbedest päästva arsti muutumises tervendamist vajavaks ametnikuks on oma osa viltuvajunud ühiskonnakorraldusel; samas ei tohiks aga kõike olude süüks ajada, meetodid olid ju siiski mehe enda valida, olud on võib-olla meie endi vaikival kaasabil selliseks kujunenud, vahest loodudki — kogemata. Inimlikkuse säilitamine saab igaühe proovikiviks. Niimoodi lisandub näidendile ka üldinimlik mõõde, mis lubab teda konkreetsele ajamäärangule vaatamata edaspidigi jälgida.

jätkates võiks üsna kindlalt väita, et kogu kirjandus koosneb Homeroose erinevaist tõlgendusist. Autor ei järgi mudeleid, teda huvitab eetiline indiviid, selleks saamine ja sellena püsimine. (Vt ka sama autori «Hommikusoök tundmatu-tega».)

I vaatus tundus paremana, tegelasi polnud veel põhjalikult iseloomustatud, tegude tagamaad veel ähmased. Seejärel oli pinget rohkem. II vaatus on selgem, Enn Kraami ministri asetäitja püüab end jätkuvalt õigustada ja lüüasaamist tundes magusate lubadustega vabaks osta, millise tegevuse juures on



eriti agar tema üha pahelisem abi (K. Orro). Saalile paistab, et kõik on selge, skeem tundub tuttavana ning asutakse ootama, mis lõpuks saab. Pinge langeb, ent just siin peaks tekst paeluvaim olema, muidu ei jõua kohale Jutulesoovija juhtmõte: igaüks ise peab endast võitu saama, uskuda suutma, et süsteemi sanktsioneeritud hoolimatusest võib lahti saada ainuüksi inimlikkust säilitades. Lugu ei õigusta publiku lootusi — õnneliku lahendust ei saabu, ja vaatajate ergutamiseks peab lavastaja midagi ette võtma. Siin aitavad välja parajalt doseeritud teravad puändid ja lisandid: endiste riigijuhtide portreed, mis kappi koristatud, etendusele üsnagi harjumatu kaalu andev Lenini kujuke, ka Jermakovi «kätesoojendamine» põletatava kirja kui tähtsaima süüdistusdokumendi kohal, mis mõjub mitte päris sellesse näidendisse ega sellesse aega kuulvana. Värvide lisamine on siiski küllalt tagasihoidlik, ilmestades nii loo sõlmpunkte kui ka kujunenud/kujundatud süsteemi enast. Tundub, et «Jutulesoovija» on Komissarovil hoolikaimalt läbilavastatud, kus detailidel ja varjunditel märkimisväärne osa.

Jaak Vausi kujundus on väga hea, just seesuguse umbisikulise akvaariumina võikski üks tähtis ja steriilne kabinet välja näha. (Lisaks veel ehtsad kontori-kapid, mille näiliselt kaootiline sisu on läbimõeldult otstarbekas, kõigiks elujuhtumeiks valmis.) «Disinfected» klaasseinad peaksid olema haprad ja kergesti purustatavad, selgub aga, et pole nad nii õhulised ühtigi. Nende avardamine või kõrvaldamine ei tule kõne allagi, sein annab järele, läheb eest ära. On sitke ja kindel, aga see-eest läbipaistev. Mis uutmisäegne uusassotsiatsioon: midagi ei hoita salajas, kõik on näha, vaadake pealt ja kiristage võimetult hambaid, kui miski ei meeldi, segama ei pääse te niikuinii! Täiesti omal kohal on valgusmängud, sest eraldavad näiteks seintepainutamist kõigest muust — ega neid ju päriselt kangutata.

Osatäitjaile pole midagi ette heita. Silmapaistvaim on kahtlemata Kalju Orro Jermakov, keda iseloomustab elegantsuse taha varjunud stabiilne kurjus. Ta on mees, kellele sobib võim, aga mitte esiplaanil olek, sest nr 1 peab ka vastutama; Jermakov on nr 2, varju jääv osav nukujuht. Tegemist on ilmselge koondkujuga, kes sümboliseerib bürokraatiaaparaadi kõiki hädasid-pahesid koos võetuna. Muidugi, need pahed (hoolimatus, alatus, vale, laim jms) on ehtinimlikud, kuid sellisel ametikohal ja nii

esinduslikku vormi valatuina iseäranis kahjutoovad. Ja esituses on individuaalseeritust — erilist sujuvat voolujoonelisust ja rafineeritud sära. Akki on autor ta liiga pahaks kirjutanud? Muudab pildi must-valgeks, mis peaks publikule päris hästi istuma? (Mati Unt: «Igaüks tahaks varga käsi väänata, talle jalga ette panna. Sotsiaalne kättemaks on õilis.») Kõige paremad on momendid, kus Jermakov-Orro on oma arust leidnud mooduse tülitaja nurkasurumiseks.

Jermakovi vastandpooluseks on Tõnu Tepandi kehastatud Jutulesoovija, «mees rahva hulgast», kes väljanägemiselt võiks olla maalt pärit kaugõppeüliõpilane. Tekstis ette nähtud mantel ja lips on ära jäetud. Ametilt restaureerija, seega siis millegi taastaja, kõntsa alt nähtavale tooja — ainult et mille? Lavastaja on siin hea lahenduse leidnud: Jutulesoovija kõneleb oma ametist Lenini kujukest peos hoides. Erinevalt Dozortsevi tekstist on tõlgendusvõimalusena välja pakutud veel määratlus «kohakaaslasest Kristus». Osa on suur ja keeruline, mängitud ilusasti, jätab aga mulje Tepandi spetsialiseerumisest positiivsetele kangelastele. Meenutagem: inimlikkuse säilitanud joodik Buslai, kommunist Põdrus, pealik Bromden, nüüd see utoopiline maailmaparandaja. Ju ta siis sobib niisugustesse osadesse. Eelkõige tuleks hinnata täielikult paotsevaba esitust, hoidumist naljakast loosungitehüüdmisest, milleks võimalusi kui palju. Tepandi tõusud-langused pole ülepingutatud, tegelane on usutav, nii tahaks me kaituda kõik. Paraku rahuldume teatrilavalt nähtuga: küllap siis keegi ikka võimumeeste meelt parandab, kui juba näitemängki sellest räägib. Näidend osutab vigadele, aga sisendada endi sõakamaks ja seeläbi ka paremaks muutumist — vist ei suuda. Kangelase süstemaatiline rahulikkus on lausa *superman* lik, üksnes Jermakovi-sugune tõhk jõuab teda kõigutada, samas jääb aga mõneti arusaamatuks, miks see mees teiste eest sõdib ja vaeva näeb. Autor siin ei aita, seepärast üks mõte Andrei Platonovilt: «...millegagi peab ju inimene oma hinge toitma, ja kui midagi pole, asub süda ahnelt neelama omaenese verd.»

Seega siis ulatub lavastus küll üle keskmise, ühiskondlikku mehhanismi avavad autorikonstateeringud on tabavad ja näidatud teatris veelgi ilmekamalt. Kuid publikule mõeldud sõnum jääb pisut kunstlikuks, intriig konstrueerituks ja võõraks ning kaasaelamisõhin ununeb peagi.

Kui eelmine lugu peegeldas konflikti



tavaliselt anonüümseks jääma kippuvate otsustajatega, siis Pärnu teatris etenduv Ljudmilla Razumovskaja «Ühe katuse all» näitab sassiläinud ja seeläbi äärmuseri pingestatud suhteid perekonnaningis. Situatsioon on igatahes elulisem kui eespool vaadeldud näidendis, peaks tulema vaatajaile tuttav ette. Tundub aga nii, et lavastaja Vello Rummo on

Sotsiaalkriitilisust on ses loos esmapilgul vähe, näib, et polegi. Teiselt poolt: kui meie ühiskonnas elavad inimesed on determineeritud just säärastrukts, oma tahtmistes ja unistustes (telefon, mugav pesake, maja keskvõõndis) kramplikult kinni ning valmis ilmaparandavaks kujutatud heaolu ja teiste silmis «tasemel» olemise nimel ka kõige lähedasemaid



L. Razumovskaja «Ühe katuse all» Pärnu teatris (lavastaja Vello Rummo). Valentina — Tiia Kriisa, Ljuba — Merike Tatsi, Vanaema — Maimu Pajusaar.

J. Tensoni foto

segadusse sattunud autori määratlusest «komöödia». Lahendus on saanud lihtsaim: üsna täpselt järgitakse teksti ja ilmselt on loodetud selle isemängimisele, nalja püütakse teha korduva veetõmbamisega ning unustatakse, et näitlejad peavad selle vägagi julma näidendi niisugusena ka publikule pakkuma. Teksti (töenäoliselt tugevam teistest siinseist) lugedes selgus, et monoloogides mängivad detailid, järsud kannapöörded, mis iseenesest päris naljakad; vaataja võiks ühtaegu muiata ja näha jöhkrusi, lava oleks temast otsekuu võõritatud, sealne polegi nagu tema asi («meie küll niisugused ei ole»), ning pärastine äratundmine on seda valusam. Pärnu lavastus läheneb aga paljale elupildile, mis küll piisavalt eemaletõukav, ent kas ka enesekohasusega üllatav, mõtlemapanev?

kindlameelselt jalge alla tallama, siis on siin midagi väga valesti. Kusjuures kõik selle näidendi tegelased teavad hästi, kuidas peaks elama, kõik mõistavad, milles on viga, seda öeldakse ka otsesõnu välja, aga elada ometi ei osata. Rohkem inimlikkust, rohkem mõistmist ja kaastundmist, andestamist, vähem egoismi ja südametust — tekstis on see kõik sees, otseselt või kaudselt. Aga saalini ei ulatu. Jääme vist koos tegelastega unistama, sest «esmaspäeval hakkame uut moodi elama».

Tegelasi võib üldistatult ka koondkujudena võtta. Vanemat põlvkonda esindab jäikade eluvaadetega sõjaveteranist vanaema Niina Petrovna (Maimu Pajusaar), kes turgutab end mälestustega. «Tema ajal» oldi teistsugused, nüüd on maailm hukka läinud, kusjuures temagi käib hoolsalt ajaga kaasas. Oota- 57



matult range ja kuiv oli ta Pärnu laval, samas küll sõjakalt korda loov. Võinuks olla veidi vähem ühetooniline ja rohkem elusam, praegusel väärikal variandil puuduvad veel ainult tume kostüüm ja medalid. Tema tütar Valentina (Tiia Kriisa) räägib kõige rohkem, tal oleks nagu enim öelda — kas sellest laval see kiirustamine? —, ta pikib juttu võõrsõnadega, tegeleb autosugestiooniga, on ilmselt hariduse läbi kannatada saanud. Valdavalt ohkiv ja raske elu üle kurtev. Närvilisus võib muidugi ka niimoodi avalduda, ainult kas Valentina peab just seesugune olema? Pidev peataolek ja süüvimatut sahmardamine ei lase paraku ka tema jutul saali jõuda. Tahab nagu naljakas olla, aga ei ole. Valentinat võiks vist võimukamana ette kujutada, tema sõnadki saaksid sel juhul kaalukamad, sest kes siin siis tütre kujundamisega tegeleb kui mitte tema? Vanaema muidugi ka, ent praegu jääb lavastusest mulje, et Ljuba «selgineb» pigem omal jõul ja mitte teiste sunnil.

Valentina tütar Ljuba (Merike Tatsi) on mõnes mõttes keskseim tegelane, tegemist on tema 17. sünnipäevaga, õigemini selleks valmistumisega. Ljuba on ainus, kes etenduse jooksul muutub, murdub, esialgselt elurõõmusest ja rikkumatuses ei jää lõpuks midagi järele. Ema ja vanaema demonstreerivad tema peal oma südametust. Ljuba teatab nimelt õnnelikult, et saab lapse — no kuhu see kõlbab, endal koolgi lõpetamata. Algab tormiline ümberkasvatamine, keegi ei soovi kellelegi halba, halba hoopis tehakse. Kõikematva ja enesekindla headuse toime saab noorest inimesest pettunud ja kibestunud kestatõmbunu, vääriline partner oma emale. Ljuba loobub vastupanust, otsustades sellesse vaenuliku maailma uue kannataja toomise asemel lapsest hoopis lahti saada. Ebanimlikkus on tugev ja autoriteetne, elu algus keeratakse suurejooneliselt õigeks ja ... traagiliseks. Osatäitmistest jättis see ehk mõjuvaima mulje.

Pilt on niisiiis läbinisti lootusetu ja masendav, jääb üle vaid loota, et eituse kaudu ka jaatuse kontuurid publikuni jõuavad. Hukkamõistu oli saalis igal juhul tunda. Või oli see võõraste murede nägemisest johtuv parastamine?

«Ugalas» Vjatšeslav Gvozdkovi lavastatud ja Ingrid Aguri kujundatud V. Dozortsevi «Hommikisööök tundmatutega» erineb teistest siinvaadeldavaist. Sotsiaalsus paistab hoopiski puuduvat, kui selleks mitte lugeda heolusse kaevunud kunstniku taasinimesestamist katalüsaatoritena toimivate ärakaranud vangide

kaasabil. Rohkem uuritakse inimest üldse, ja seeläbi oleks nagu enamal määral tegemist «päris» teatriga. Ometi jäi elamus saamata, sest — autor on olnud ülimalt ametis eksistentsialistliku piirsituatsiooni loomisega, mistõttu kondikava hoitakse hoolega lagunemast, aga liha jääb väheks. Tulemus on väga ratsionaalne ja konstrueeritud. Tüdineme täie tähelepanuga kuulamast ja asume sündmusi jälgima, mis vägagi põnevad. Võib-olla ongi nii, et meie pisiaskeldustes mõjubki seesugune piirsituatsioon, kus inimese tõeline loomus päevavalgele tuleb («Lõhnab inimese järele»), ainuüksi põnevalt ja romantiliselt tundmusi äratavalt? Tahab autor meie kalestummusse möra lüüa, meid uimasusest äratada, äärmuslike olukordade kasulikkusele viidata? Oleks asi seegi, aga ei tule eriti välja: tunne huvi, «Mis nüüd saab?», peaks aga hoopis küsima «Mis meist saab?»

V. Gvozdkovi lavastus on intriigi- ja põnevuskeskne, I. Aguri kunstnikutöö vastab aga rohkem autori taotlusele — pilkasest pimedusest ümbritsetud lavaketas jätab piisavalt suletud mulje. Just siin ja praegu peavad need tegelased (ning meie koos nendega?) endis selgusele jõudma ja elule hinnangu andma, väljastpoolt pole abi loota.

Osalised valmistasid meeldiva üllatuse. Peaaegu kõik nad pole loo lõpus enam need, kes algul, ja seda mängitakse üpris veenvalt. Üksnes Enn Kose kehastatud Kaabu tundub intelligentsusest hoolimata liialt dotseeriv olevat. Tema on ka ainus, kes vangi langenud sotsiaalse ebaõigluse tõttu, ning nüüd siis põgenikuseisuseni jõudnud. (Muuseas, kas pole kunstnik Staro ja tema armuke Maša samuti põgenejad, oma perekonna, eba-meeldiva tegelikkuse ja iseenda eest? Kui vangid teavad hästi, mida vabadusega peale hakata — kas ikka teavad? —, siis vabad tegelevad enesepetmisega, poevad paku sellesama vabaduse eest. Siit saaks näidendile sotsiaalsusegi, ent nii võib vaid mõelda, lavalt seda küll ei näe.) Kaabu selginemine Staro kaudu ei jõua hästi kohale, mistõttu tema ehtsalt eksistentsialistlik enesetapp pole siiski kuigi usutav. See-eest on Ivan (Peeter Tammeauru) lavastuse värvikamaid kujud. Pidevalt teiste lükata-tõmmata olev sell pole sugugi halb inimene, võib nüüd aga saada halvaks, sest leitud Inimene osutub taas kaalutlevaks mänguriks. Pettumus on valus: Maša (Katrin Kohv) loomus selgub alles lõpus, sinnani näeme väga tänapäevast naist, kes oma olemust võimekalt varjata oskab.



Ja lõpuks Väino Uiho kunstnik Staro, mis ilmselt tema tipproll. I vaatuse tühi- sest ja viletsast snobist saab teises pooles puhastunud inimene, kes «on vaadanud oma kaevu põhja». Agarast tegutsemisest saadetud pikk monoloog tolle selguse saabumisel pakub võimaluse lan- geda teatraalsesse rabelemisse, näita- misse. Uiho seda ei tee. Staro saab ilmu- tuse osaliseks, hakkab mõistma, mida senini vääriti teinud ja kui valesti ela-

puudub probleem. Või ei tule ta ses lavas- tuses paksemate kihistuste alt nähtava- le? Aimata võiks nii mõndagi: inimeste peitumine ilusa välisilme taha ja siit tu- lenevad rängad pettumused nii iseenda kui teiste loomuses, olulisemate erinevus- te puudumine halvimate vabade ja pari- mate vangide vahel, kas kõik kinni- peetavad ikka väärivad oma saatust või on siin mängus ebaõiglus, kuidas kasu- tada vabadust inimesevääriliselt või on



V. Dozortsevi «Homnikusöök tundmatutega» «Ugalas» (lavastaja Vjatšeslav Gvozdkov). Staro — Väino Uiho, Kaabuga Mees — Enn Kose.

E. Veliste foto

nud. Ega reageeri isegi Maša pakutud iidsele õunasümbolile. Muidugi, ega me tea, mis tast saab, kuid tema ärapööra- mine on paljutootav. Ei ole nõus T. Kar- roga: mitte Kaabu vaim (kas seda üldse on?) ei mõjuta Starot, vaid läbielatud situatsioon, omaenda sisemuse uurimine. See on küll Kaabu korraldatud, nägema hakkamine tema provotseeritud, jutuaja- misest enam paistab aga Starole mõjuvat see «homnikusöök» tervikuna, nagu vas- tu seinä.

Näidendi peamine häda on selles, et

see ülejäukäiv jne. Autori kavatsus on olnud suurem ja uhkem, tulemus aga kohmakavõitu; näitlejad teevad küll kõik endast oleneva ja rohkemgi, tükk ise jääb paraku põnevusloo tasemele.

Võtke tulemused kokku. Sotsiaal- sete teemade kõrval, mis kõigis neis näi- dendeis käsitlemist leiavad (kus rohkem, kus vähem, kus hoopis juurdemõelda- valt), on veel üks ühendav telg. Iga lugu näitab tänapäeva inimest, meid endid, kes me teatrisaalis istume. Peaksin seda tähtsaimaks. Millisena meid siis kujuta-



takse? Pole midagi parata, lavalt nähtav on vägagi taunitav ja troostitu, sest tegemist on ju kriitikaga. Olgu põhiline siin veel kord mainitud, jättes seejuures positiivsed programmid nimetamata — enamasti neist ei kõnelda, kardetakse didaktilist näpuga näitamist, õõnsat loosungite hüüdmist, jäetakse koduseks mõtlemisülesandeks, loodetakse vaataja tehtud järeldustele. Teater arvab, et pahupoole näitamisest aitab küll. Vrd tsitaat Fr. Tuglaselt.

Noorsooteater: hingetuid sunnitud-olijaid soodustav pehkinud ühiskond (võib aimata üle aegade ulatuvat üldistust) ja hiilgav asjaajamine, mis vahendeid ei vali. Võõrandumine. (Seejuures drastilisim: nii humaanses sfääris kui arstiabi.)

Pärnu: ebainimlikkus, mõistmatus, südametuse, egoism — kõik heategevuse sildi all. Inimvaenulikud, kuid harjumuspärased tingimused.

«Ugala»: kas omakasupüüdlik ükskõiksus? Probleemi ju ei paistnudki olevat: kummalisel kombel võiks aga olla seesama probleemitus, mis inimest moonutab...?

Summa: meil jääb puudu inimlikust etikast, me ei oska olla inimesed.

Mingite pingeridade koostamine on siin üsna tänamatu ettevõtmine, kuid proovigem. Materjalilt parim on Razumovskaja «Ühe katuse all», teostuselt viimistleituim (ka parim) «Viimane jutulesoovija», head näitlejatööd «Ugalas». Tundub, et näitlejad (lisagem siia ka Noorsooteatri omad) on meie aja kangelaste kujutamisel kõigiti tasemel. Ilmselt teatakse hästi, millised me oleme. Lavastajatel paistab vajaka jäävat aga murest vaataja pärast, kes tunneb need olud ära küll, kuid ei oska end seal osalisena näha — teatri sotsiaalsus möödub meist kahju tegemata. Järelikult ei too lavastused lugude tuuma — NB! kui seda seal alati üldse on — välja, ka siinsed parimad mitte päris? Publik aga enamasti ei viitsi pikalt juurelda.

Ent peale teatripoolse panuse tuleb silmas pidada ka lavastamiseks valitud kirjanduslikku alust. Sotsiaalseist draamadest kõneldes võib tabada end mõtelt: kus on teatri ülevus, võimsus, suurus, vägevus? Friedrich Dürrenmatt: «Dramaturgia võib ahvatleda vaatajat tegelikkuse ees silmi avama, aga ta ei saa teda sundida tegelikkusele vastu astuma või seda koguni oma tahtele allutama.» On tal tõesti õigus? On meil tegemist oma asja ajamisega, millel kusagil mujal ja teisel ajal igasugune magnet puudub? (Vrd tsitaat A. Efroselt.) Sellest

vaatevinklist võiks menu olla üksnes «Homnikusöögil», kus peidus tõeliselt eksistentsiaalsed probleemid, paistaksid nad ainult välja... Vaja oleks, et ühiskondlik näiks ühtaegu ka üldinimlikuna, on ju kõigi aegade draamakirjanikud Aischylosest Arroni oma ajas ja oma ajast kõnelnud. Väga vähesed jäävad püsima.

Käsitletud lavastused kujutasid selle loo kirjutamishetkel ainsatena päris otsest meie pingelist ja muutusterohket aega, kui eelmisse hooaega kuuluv «Seoses üleminekuga...» kõrvale jätta. Järelikult peaks neist etendusist saama mingisuguse koondpildi. Kas pole see pilt äkki liiga aegunud, sest näidendid ise on loodud ju varem? Ei ole, sotsiaaleetiline draama peabki rääkima inimesest; muutuks inimene, muutuks ka nende tehtud/tehtav ühiskond, muutuks ühiskond, muutuks ka inimene. Ja seejuures ei loe midagi siinsete draamade valmimisaeg, kadunud või muutunud pole veel miski.

Miks me siis oleme niisugused? Vahet on õigus Razumovskaja «komöödia» Valentinal, kes muu hulgas pillab: «Vaja on usku ja eesmärki.»



Maikuu tundub teater nagu millegi lahkuvana, nagu ta septembrikuus tundub nii paljutootavana. Mais kuuluvad teatrid välja oma hooaja lõpuetendused, paljud näitlejad käivad ringi, muld küünte all — kui mitte aiamaalt saadud, siis vähemalt ülekantud mõttes. Aeg on mõelda möödunud hooajale. Kuid kes suudaks olla nii mõttetäpne, et hooajale mõeldes mitte elavdada veel eelmisigi hooaegu teatris, kas või võrdlusainena, sest muljete hierarhia sünnib ju võrdluses. Ärgem kohustagem meigi järgnevas arutluses ühe või mõne hooajaga piirduma. Laialivalgumist pole lugejal sellest hoolimata karta: meetoodiliseks laialivalgumiseks tuleks tarvis vähemalt kõiki TMK teatritehkekuigi, mida toimetuserahvas kardetavasti sellel eesmärgil ei lubaks.

Igas teatrihooajas elavad kõrvuti mitmed teatrimetodid, tendentsid ja hoovused. Siinses artiklis räägime põhiliselt kahest, mis nagu Vestmann ja Piibeleht kordamööda asendeid vahetavad. Üks asendivahetus tundub olevat toimunud, ja asendivahetuse ajendi leiame seekord ajast. (Mõeldud on sotsiaalset aega, mille seierid vahepeal väidetavasti läbinisti uut tiiru alustasid.) Ajaga on jälle midagi lahti! Teatri ja sotsiaalse aja kõrvutamise oli üksvahe kriitika lemmikvõtteid, ja üsna produktiivne. Kas see-eest tänaste tipplavastuste puhul ei kõla ühendpaar «teater ja aeg» või «teater oma ajas» kuidagi brutaalselt, liigselt ja mõttetult? See tundmus võib olla ainult isiklik, kuid millest muust kui isiklikust peakski kriitilises artiklis rääkima.

«Teatrimärkmikus 1978/1979» kirjutas Rein Veidemann, et tollal oli publistlik, otsekoheselt elu peegeldav teater üleliigseks muutumas, sest «on hakatud ju nüüd kõnepultidestki elu üle lakeerimata kõnelema. Avameelselt, teravalt,

otse saali, avalikkusele, rahvale». Vaevalt võinuks R. Veidemann tookord uskuda, et 1979. aasta NLKP Keskkomitee ideoloogiaotsus jääb tegelikult ainsaks avameelseks materjaliks ajakirjanduses ning et järgnevad viis kõige vingemat stagnatsiooniaastat. Nn väljaütlemisteater täitis neil aastatel üliolulist funktsiooni. Aastal 1987 on olukord taas sarnane. Oh neid häid kõnesid «avameelselt, teravalt, otse saali», mis *glasnosti* tingimustes peetakse. Kas kuulutada taas, et teater võib nüüd rohkem puhta teatrikunstiga tegelda, kuna ajakirjandus hakkab oma tõelist funktsiooni täitma?

Skepsis, see sissejuurdunu, eristab hilisemaid aastakäike Rein Veidemannist ning teistest elu keskpäeva jõudnutest. Kuid täna tõestab teater ise kahtlejatele, et miski on muutunud, sest teater on ise vabanenud probleemiruuropori rollist. Teatri probleemiteravuse indikaator, ideoloogiliste vaidluste hulk kontrollitud etendustel, näitab viimasel ajal vist küll nulli. Teatrite Valitsuse andmetel olid tänavused ärakeelamised seotud vaid utmiskeskuse Moskvaga (siis, kui Rakvere Teatril «ei soovitatud» lavastada Harold Pinteri — muidu soovitud autori — näidendit «Sünnipäevapidu») või seoses vanade häbiväärsete sekeldustega Toomas Kalli «Lihtsa ja ilusa» ümber. Kuid ärgu olgu must pesu siin jutuaineks.

Täna võime — võib-olla ajutiselt, ent seda tähelepanuväärsemalt — kogeda, kui võrd teistsugune näeb siiski välja teater demokratiseerunud oludes. Ühiskondlik-poliitiline teater pole oma vanades vormides küll samuti lakanud. Teatrid mängivad mitmeid teravaid nõukogude näidendeid, kuid nende sotsiaalkriitika on väsinud. Üpris huvitav on küsimus, millele edaspidi tahaks püüda vastata. Ni-





L. Feuchtwängeri — M. Undi «Vennad Lautensackid» «Ugalas» (lavastaja Kalju Komissarov).  
Stseen lavastusest.

E. Veliste foto



F. Molnári «Lillia» Rakvere teatris (lavastaja Roman Baskin külalise-na). Juulika — Terje Pennie, Liilia — Madis Kalmet.

H. Kössi foto



melt kas see muutus, mis tõesti on toimunud, oleks aset leidnud ka sel juhul, kui ühiskondliku seisaku ja segaduste aeg kestnuks veel aastat viis? Kas teatri hetkeline väsimus ühiskondlikust paato- sest oleks ka siis endast märku andnud?

teatrikavade '86» sõnavõtus juba tunnis- tas, et tema lavastuse teade on väsinud.

Selsamal festivalil näidati «Vendade Lautensackide» lavastust, mis kunagise «Prokuröri» kõrval on vist Kalju Ko- missarovi igavikulisim taiduritöö. Uus



W. Shakespeare'i «Torm» Draamateatris (lavastaja Evald Hermaküla). Pootsman — Toomas Urb, Ariel — Kaie Mihkelson, Meremees — Raimo Pass.

G. Vaidla foto

Kas meie eesti teatril kui isereguleerival süsteemil oli oludest sõltumatult juba kasvanud tung iseenesest ja teatriaja- loost tõukudes nihkuda puhtama ja klassikalisema teatriaine poole? Jätkem see küsimus «meelde» nagu peastarvu- tamisel.

Seni igatahes tuleb rääkida teatri muutumisest nii, nagu see oleks sündi- nud iseenesest. Nagu oleks kulg nõnda tahtnud. Ühel hetkel lihtsalt hakkasid eesti andekamad lavastajad tundma, et isegi küllalt teravad tänapäevaainelised näitemängud ei löika enam. Publik on vä- sinud vanas vormis kriitikast, ehkki mas- sipubliku maitses toimuvad pöörded aeg- laselt. Massipublikule läks veel hästi Draamateatri «Seoses üleminekuga tei- sele tööle», kui Mikk Mikiver «Balti

alge, mis siinkirjutajale tähistas muu- tust nii Komissarovi kui kogu eesti teatri valitsevas lavastusmaneeris, seis- neb «Vendade Lautensackide» totaalses kogukujundis. Laval suudetakse kõigi pingeliste stseenide kohal hõljuma panna mingi mastaapne ajaloolise kur- juse õhustik, mingi võimutragöödiate ü l e a j a l i s u s. Muidugi tuleks rääkida lähemalt neist komponentidest, millest selle lavastuse atmosfäär tehtud oli. Rääkida tuleks, ja ongi kriitikas rää- gitud lavafoonise pompossest, võimu- kandjate teksti tähendusrikkusest, pea- tegelase energilisusest oma rolli nüans- side väljatoomisel. Kuid keskendagem tulemusele: lavastus tõi tööpooldest välja mingi s a a t u s l i k u hoovuse, mis Os- kar Lautensacki juba ettemääratult kan-



dis sinna, kuhu on raugenud kõikide eelmiste sajandite võimuiha.

Agas festivalietendusel... Nagu mäletatakse, forsseeris trupp (või kes?) sel etendusel liiga tugevalt teatavaid niigi selgeid poliitilisi osutusi. Nagu ka küla-

peaosatäitjate Madis Kalmeti ja Terje Pennie intensiivsest mängust ja muust, ei ole hulgas Liilia kurb eluots muud kui sentimentaalne agulilooke. Kui sellele läheneda objektivistlikult. Kuid Roman Baskini lavastuse stiilis peitub teade.



W. Shakespeare'i «Macbeth» «Vanemuises» (lavastaja Ago-Endrik Kerge). Stseen lavastusest.  
E. Reinapu foto

liskriitikud Elona Bundzaite ja Natella Arveladze arutelul märkisid, mängiti lavastus sel etendusel liiga lihtsaks. Hitlerist tehti algusest peale naeruväärne kerglane elukas, Paul Cramer aga rõhutas igavat harrast eetilisust, mis pärinenuks justkui Komissarovi lavastusest «Inimesed, ma armastasin teid» Vene Draamateatris. Ühesõnaga, meie silme all kaotas «Vennad Lautensackid» oma lummava väe. Sisuliselt toimus sel etendusel vanade teatrirõhkude konflikt uutega, mille iseloomustamiseks toogem järgnevad näited.

Roman Baskini lavastatud F. Molnári «Liilia» Rakvere Teatris. Selles tükis kasvab küsimus «kuidas?» kõrgelt üle küsimuse «mis?» ning just «kuidas?» viib «Liilia» puhul teadmiseni «milleks?» Hoolimata stseenide efektsusest,

Stiil on hulga põnevam ja keerulisem kui looke ise. Jutt on ekspressiivsest näitejuhtimisest, samuti ka kunstnik Ervin Öunapuu kujunduse stiilist, mis kollaste, violetsete ja helesiniste toonidega meenutas Egani ja Strange'i poolt 1970-ndate lõpus algatatud meieaegset uusromantistlikku liikumist, selle beebivärve ja futumuusikat. «Liilia» näitejuhtimine keskendub tüüpidele mitte niivõrd konkreetse ühiskondlikus, kui võrd üldnimlikus mõttes, Liilia põhjusetu rabelemine omaenda elukõie taustal, samuti Juulika katsed poissi endaga siduda — kõik see maine ja tavaline muutub uusromantilisel laval paljutähenduslikuks. Töötu hulguse loo taustana vilksatavad Igavese Juudi motiivid (taevast taastulemise stseenis), üldiselt aga viskleb laval üks



meie hulgast, Abitu Inimene. Just nimelt abitu, sest silmi pilutades ja põhilist püüdes näeme Rakvere Teatri laval SAATUST. Kalmeti Liilia juhib oma tegevust tegelikult niisama vähe kui kuningas Oidipus. Vastandina näiteks eelmise,

Üsna hiljuti tegi üks eesti teatritegelane üldistuse nendest teemadest, millest meie teatrid oma tükke vormivad. Need on armastus ja ühiskonnaprobleemid. Kõige laiemas laastus peab see jaotus paika, kui mitte arvestada mitmeid teemasid,



O. Lutsu «Soo» Pärnu teatris (lavastaja Priit Pedajas). Toomas Haava — Jaan Rekkor, Metskass — Laine Mägi.

A. Tatsi foto

sotsiaalsete probleemide perioodi lavastusele «Rakvere romanss», kus peategelane Berend Falck (Madis Kalmet) kavalalt tegutsedes ise endale eesmäärke seadis ja nende suunas liikus.

Mõelgem muljele, mis jäi Oskar Lautensackist: kas ei tundunud, nagu oleks Delfi oraakel talle juba ette ennustanud, et «emand lööb soldatit». Või A.-E. Kerge «Macbeth». Taas nõidade ennustused meie silme all veriselt täitumas. Mati Undi lavastatud «Preili Julie». Kas ei ütle see meile, et igapäev on oma paratamatus ja sinine veri jääb igavesti matsi verd tõukama? Miski on inimestele kõrgemalt poolt ette antud, ja see miski teostub seda traagilisemalt, mida intensiivsemalt indiviid saatusele vastu siblib.

mis nende kahe kõrvale veel mahuvad. Üks nendest on saatuse, Kõigekõrgema motiiv. Põhiliselt oleme näinud lavastusi sellest, mida inimesed isekeskis teevad. Nüüd langeb rõhk järjest tihedamini ka sellele, mida miski kõikvõimas inimeste endiga teeb.

Saatus on inimese enda aktiivsus vastu mängitud Evald Hermaküla «Tormiski». Nendele, kes teatris harjunud nägema vastandite võitlust eetiliste vastasseisude pinnal, mida saab hiljem mõistustlikult analüüsida, on «Torm» sisutu lavastus. Võimatu on väga tõsiselt võtta Prospero vahekordi Milano usurpaatoritega. Shakespeare'i näidendi etendamiselt tulles võib publik küllap hämmelduda selle üle, et tükk osutus väga



muljeterikkaks, kuid «tühjaks» sõna ideelises mõttes. Ärgem unustagem, et küsimus «millest on lavastus?» andis veel hiljuti võtme enamiku Eesti parimate lavastuste juurde. Näiteks: «Pilvede värvid» rääkis jäämise väärtusest; «Tõlkijad» kultuurrahva eetilise üleolekust immigrantide kultuuritusest; «Käopesa» — nonkonformisti hukust konformistlikus keskkonnas jne. Ent kas «Tormi» hoogsad stseenid rääkisid millestki? Formaalselt ju küll, kuid õige minimaalse allakriipsutusega. Võrreldgem «Tormi» kas või Hermaküla endagi «Faehlmanni» või «Tuul Olümposelt tuhka tõi» selgusega, «Tormis» on ülivõimas, haarav ja iseenese eest kõnelev «kuidas?». Kohe meenub ka Nukuteatri «Suveöö unenäo» totaalne mäng. Mängu võis nimetada juba Hermaküla lavastatud «Henry IV» ja ka päris varaste lavastuste ideoloogiateks, kuid «Tormis» mäng saatusega ja mäng vormiga ühendatakse. Vaid veidi tõusevad Prospero loos esile kaks ideed: usk õigluse fataalsesse võidusse ja kättemaksust loobumine. Prospero laseb ju üleloomuliku jõu, Arieli, vabaks enne, kui esialgne plaan on lõpule viidud! Sellise teguviisiga poleks meie ühiskondlik-poliitilisel laval vist midagi peale hakata. Kujutlegem näiteks Hermaküla lavastuse «Kremlid» ja Noorsooteatri «Nii me võidame!» peategelast V. Leninit. Miski ei sobiks tema suhu vähem kui Propero andeksandmise-monoloog, mille Hermaküla «Tormi» finaalis nii siiralt saali ütlev. Suure klassika ideed, mis praegu meie lavadel ilma teevad, ei pruugi tingimata resoneerida momendi juhtlausetega. Kes julgeks öelda, et andeksandmine ja õigusemõistmisest loobumine meil ühiskondlikus plaanis eriti päevakorral oleksid?

Eelnev ei pea mingil viisil tähendama, nagu oleks «Tormi» lavastusel selgelt väljatoodav ühiskondlik tähendus. Pigem võiks öelda, et viimane rõhk on nimme jäetud panemata, nagu ta üsna tunnuslikult jäi panemata enamikus Tartu teatrifestivali lavastustes. Enamasti töid meie teatrid Tartusse oma parimate lavastustena klassikat — «Aeg tulla — aeg minna», «Soo», «Libahunt», «Torm», «Suveöö unenägu», «Cyrano de Bergerac». Olgu näidendid või instseneeringud, ikka on lavastajad

nagu üks mees olnud pealetükkimatud, liberaalsed, lastes lugudel endil mängida. Nii ka Valkovi «Kirsiaia» ja Petersoni «Misantroobi» puhul. Mis puudutab viimast, siis võib küllaltki haruldaseks lugeda Jaak Alliku, alati «sõnumile» orienteeritud kriitiku arvamust ETÜ koosolekul. Esineja hindas «Misantroopi» hooaja parimaks lavastuseks, märkides samas, et lavastuse kontseptsioon pole selge. Kas on uus teatrihoovus kriitikudki kaasa tõmmanud?

Muidugi tuleb omaks võtta, et samas, kui enamik lavastajaid loobus tähenduse allakriipsutamise eest alles hiljaaegu, pole mõned loojad selget kontseptsiooni eriti harrastanudki. Mati Undi «Kummitustest» kirjutades analüüsis ajakirjandus asjatult «olematu pastori toimumata suguühet». Selgusetusest hoolimata tunnistasid mitmed kriitikud, et «Kummitused» kuulus hooaja parimate lavastuste hulka. Meenub ka 1984. aasta kevad Tartus, mil ETÜ kriitikasektsiooni püüdis analüüsida M. Undi lavastatud «Röövleid». «Püüdis seetõttu, et «Röövleid» pudenesid arutelul peost nagu sõmerliiv. Üliraske tundus sõnastada seda ideed, mis huvitavas lavastustervikus peitus. Tänapäev on kriitikuid sellise kimbatusega ehk rohkem harjutanud.

Lavastustel, millel eespool peatusin, on veel üks ühisjoon. Nimelt saadakse «Liilia», «Tormi», «Misantroobi», «Macbethi», «Kirsiaia», «Suveöö unenäo» ja ka näiteks Komissarovi «Hamleti», Pedajase «Soo», rändtrupi «Auccasini ja Nicoletti» puhul elamus peaaegu täielikult kätte teatrisaalis. «Vennad Lautensackid» on selles reas erand. Selgete sotsiaalse te lavastustega on ja oli asi teisiti. Etenduse lõppedes mingi elamus alles algas, tuli analüüsida tegelaste suhteid ja nähtu tähendust, et leida lavastaja mõtet. Nii oli näiteks «Seoses ülemineku teisele tööle», «Seda teed...», «Viimase jutulesoojaja», «Tõlkijate», «Valge katku», «Ja sajandist on pikem päev» mõlema lavastuse puhul. Siit tuleneb üldistus: *teate edasiandmisel lavalt saali on toimunud kanali muutus. Teade jõuab teatritraatajani mitte enam lavastuse sõnalise osa ega ka tegelaste vaheliste suhete ühe või teise külje*



rõhutamise kaudu, vaid lavastuse kunstilise terviku, atmosfääri ja stiili kaudu. Klassikalise teatri seisukohalt, näitleja- ja lavastajameisterlikkuse seisukohalt oli Eestis selliseks rõhumuutuseks ülim aeg. Ilmselt teeb teatrikunst nagu muugi kunst sinusoidseid võnkeid eetika ja esteetika pooluste vahel, kuid ärgem unustagem, et sel ajal kui ühiskonna-probleemid täidavad ühtemoodi kõiki kunste oma ideelise sisuga, on teatril oma eripärane peen «ollus», mille arenemist tuleb pidada iseväärtuseks.

Veel näiteid. Kuhu tormasime «Tormi» juurest ilma viiteta Shakespeare'i varasema perioodi teosele meie laval — ootamatule «Hamletile» lavakunstika-teedri variandis? Varem kõneldut üle kordamata nentigem, et mäng «Hamletis» on eelkõige mäng stiilidega, välise vormiga. See oli kütkestav mäng. Kurjuse alge oli lahendatud räiges *heavy*-stiilis, nagu nii kurjusele kui *heavy*'le sobilik. Nagu hiljem «Macbethiski» pole «Hamletis» antud kurjusele eriti konkreetset allikat. See on maailmakurjus, mida tuleb võtta igavesena. Kahepäine Claudius, külm Gertrud ja libedad Rosenkrantzi-Guildensterni on müstilise kurjusjõu küüsis, neid juhib seesama alguse ja lõputa jõud, mis avaldab end kord Neros, kord Macbethis, kord Caligulas, kord Varlam Aravidzes. *Heavy*-stiili vastandiks tõuseb lavastuses mingi punk-protest. Kuid nagu kogu Tallinna ja Riia punkliikumise kohta on märgitud, peitub meil välise pungistiili taga siiski vana tuttav hipi-ideoloogia. Komissarov seadis lavastuse lõppugi positiivse programmina oma eakaaslase Dylani laulu «Vastust teab vaid tuul».

Priit Pedajase lavastusel «Soo» on tugevad paralleelid Baskini «Liiliaga». Noorkunstnik Toomas Haava kergetes suveeiklustes ei tundu, hoolimata isegi ühest kurjemast seigast, olevat midagi tõsiselt võetavat. Kuid sedamööda, kuidas Jaan Rekkor oma nipernaadilikku peategelast tseenist tseeni edasi mängib, hakkame nägema mingit kavakindlat kätt, mis juhib noorkunstniku suhteid nii Liisiga, preili Martinsoniga, Metskassiga kui ka Metskassi isa Jakupiga. Juba paadisõidu erakordsest, kummalisest atmosfäärist on tunda, et tegelaste kohal toimib veel keegi, keda tegelaskujuna

kavalehel välja toodud ei ole. Pedajasel on tõepoolest õnnestunud lavastada sisse tegelane sümbolse nimetusega «soo», kes justkui sooaaurude väel juhib inimsaatusi mööda määratud rada. Saame aru, et nii tegelaste kui meie, saalisistujategagi toimub midagi tahtest sõltumatult. See arusaamine teeb rahutuks, sedamoodi eksistentsiaalselt rahutuks, nagu ei tee ei armastust ega ühiskonna-probleeme vaatlevad näitemängud.

\* \* \*

Kes momendil on eespool loetletud lavastuste uuest hoovusest sisse võetud, sellele tundub ühiskondlik-poliitiliste vihjete ning argielu pildistuste (varjatud protesti) teater paratamatult teisejärgulisena. Uue hoovuse puhul võib klassikaline, kuid meie jaoks värske maailma-vaateline nihe, samuti näitekunsti edene mine klassikalise teatri vaimus tehtud lavastustes. Petersoni «Misantroop» ning «Auccassin ja Nicolette» on suisa puhtad stiiliteatri näited, kõrvuti Eino Baskini «Cyrano de Bergeraci» ja mõnede teiste vähem markantsetega. Siinkirjutaja ootab siiski sama suure huviga uut pööret Vestmanni—Piibelehe suhetes, sest ühiskond muutub piisavalt uueks ja keerukaks objektiks, mida taastunud huviga teatrilaval kujutada. Teater pole ka oma ajaloos kunagi olnud eemal linnade ja külade tegelikust elust ja alati kutsunud seda elu ühel või teisel viisil kajastama. Seda juba esimesest Lääne-Euroopa professionaalsest teatriveoolust, *commedia dell' arte*'st alates. Kuid just seesama *commedia dell' arte* õitses renessansiajärgul, kidus aga valgustusajal just sellepärast, et ühiskonna tüüpide kriitika kaotas sellisel kujul oma värskuse ja muutus ainult vormiks.

Kas ei muutunud ühiskondlik-poliitiline suund mingist hetkest alates meilgi paljaks kriitiliseks vormiks, umbes pärast M. Karusoo ja K. Komissarovi 1980. aastate alguse lavastusi Noorsooteatris? Igatahes polnud möödunud hooaegadel raske näha selle suuna dekadentsi niisugustes lavastustes nagu «Idatribüün» (A. Galini näidend K. Komissarovi lavastuses), «RUR» (K. Čapeki näidend J. Toominga lavastuses), «Valge katk» (K. Čapeki näidend V. Saldre



lavastuses), «Seoses üleminekuga teisele tööle» (A. Mišarini näidend M. Mikiveri lavastuses), «Ei ole. Ei olnud. Ei võtnud osa» (A. Makarovi näidend N. Šeiko lavastuses) jne.

Ühe suuna tõus ja teise langus on paratamatud, dialektilised protsessid. Ühiskondlikul algel meie teatrites on olnud oma tänuväärne osa — lõppude lõpuks oli teater tööpoolest pikka aega lihtsalt sunnitud töö ütlemise poole pürgima, sest lava oli peaaegu ainus koht, kus see ajuti õnnestus. Siiski ei puudu taanduval tendentsil ka mõned negatiivsed jäljed. Publik otsib vanale refleksile toetudes selget teadet. Seetõttu on niisugustel lavastustel nagu «Soo», «Misantroop», «Liilia» jt küllaltki raske publikuni jõuda. Läbiviidud stiili, atmosfääri ja peent näitlejatööd pole veel harjutud omaette «teateks» pidama.

Ja kokkuvõtteks. Kogu käesolev üritus on olnud ilmselt küllaltki riskantne — püüda rääkida mingist ühest teatrihoovusest meie lavadel mitmete teiste samuti toimivate hoovuste seas. Ja nimetada seda hoovust tooniandvaks, samal ajal kui kellegi teise jaoks võivad tooniandvaiks osutada hoopis teised lavastused ja osatäitmised. «Hoovusest» rääkides on üldse vist sama hea, kui rääkida kabinetide atmosfäärast, mis meie uuel ajal tundub ühtedele ühesugune, teistele jälle teistsugune. Subjektiivsus on neis asjus paratamatu. Saatuse õela torkena võib hoopis juhtuda, et «meie aeg», mida üldiselt edumeelseks peame, teeb järsu pöörde ja muutub taas «nende ajaks». Maikuu seisuga tundub niisugune kontrapööre mõnel pool (näiteks ajakirjanduse juhtimises või Tartu Riikliku Ülikooli komsomolielus) täiesti võimalik olevat. Siis saaks teater taas tagasi oma publitsistlikud volitused, taas saaksid petta Rein Veidemanni taolised healoomulised optimistid ja taas ei annaks ühiskond teatrile mitte ainult dramaatilist, vaid ka traagilist ainet.

Selle udusevõitu jutu teesid olgu siinkohal selguse mõttes veel kord välja toodud.

*\* Osalt üle-eelmise, põhiliselt eelmise ja selle hooaja jooksul on Eesti teatrilavadel toimunud muutus ühiskondlik-poliitilise alge taandumise ja esteetilise*

*\* See muutus väljendub stiilse lavastusterviku ning lavaatmosfääri ja stseenide autoritruu esitamise kaudu. Vähenenud on autori teksti muutmine ja lavastajapoolne rõhutamine ning üksikute repliikide allakriipsutamine.*

*\* Repertuaariplaanis väljendub see tendents valiku langemises klassikateoste.*

*\* Pööre esteetilisema teatri suunas on vähemalt hetkeks täheldatav ka meie lavastajaisiksuste juures, kes varem kaldusid ühiskondlik-poliitilise teatri äärmusse.*

*\* Ideelises plaanis on rõhuasetus muutunud inimese käitumise motiveerimisel. Mitmes lavastuses võib nii peategelase kui ka kõrvaltegelaste käitumist määrava jõuna näha saatust, fataalset ettemääratust kui isiksusevälist jõudu. Sellises inimesekäsitluses võib näha klassikalist alget, võrreldes eelmise perioodiga, mil tegelaste käitumist määrasid inimese enda tahtelis-eetilised otsustused. Inimene on tänase ühiskonna kontekstist välja libisenud. Kuhupoole siis? Kas jumala poole?*



# Multifilmide stsenaariume

## KAVANDITE SÕNAÕIGUSEST

Vahel väidetakse, et polevat eriti arvustaja asi sorida režissööri eeltöodes, kavandites ja mustandites. Filmikriitika olevat kutsunud arutama üksnes filmitootmise lõppsaadust, seega Goskinos kinnitatud üldekraani versiooni. Muidugi mõista tähendaks niisuguse väite tõsiselt võtmine arvustuse vaatevälja põhjendamatu ahendamist; pealegi tuleb seda sorti kriitika kriitika harilikult filmindusametniku suust.

Õieti on juttu filmi kavandite ja variantide vahekorra omette pikem lugu. Siin oleks vaid oluline märkida, et ekraaniteose erinevad loomisetapid, eri redaktsioonid vääriskid analüüsi eraldi ja üheskooski, nii ühe filmi seostes kui ka üldisemalt.

Kirjapandud sõna on filmi struktuuri kujustumise algne (vahest tuleks ütelda algeline) järk. Käsikirja pakub ainult mingi elementaariumi, õieti ongi ju üks kavandist. Heal juhul võib kirjutatu põhjal siiski aimata, kuidas teos hingama hakkab.

Kuulen filmitoimetajat ütlevat: stsenaarium ei ole kirjandus ega paku lugejale huvi. Tõsi, ega ta ole jah «päris» kirjandus. Aga huvi pakub ta lugeda armastavale vaatajale ometi. Kui kunagi pikalt kõneldi meie stsenaariumiprobleemist, avaldati ka arvamust, et peaks paremaid filmikäsikirju trükki laskma. Sinnapaika on asi seni jäänud, ehkki elusa filmikultuuri juures oleks päevselge, et vaataja — mitte ainult kriitik — alati võiks ligineda teose sünnile, jälgida selle geneesi, suhteid tekstivariantide vahel.

Nüüd järgnevast lugemisest. Esitame eri kujul multifilmikäsikirja arengu kolm järku: kirjandusliku, kino- (küllap peaks ütleva «filmi-», aga nii on termin kord kinnistunud) ja režiistsenaariumi. Kavandusjärkude spetsiifika peaks selguma näidetest.

Sageli kulub aastaid, enne kui kirjanduslikust stsenaariumist saab režiiplaan — asjaolude sunnil. Ka režissööri enda kirjutatud stsenaarium võib oodata kaua, enne kui toimetaja selle vastu huvi tundma hakkab. Niisugust «ooteseisundit» kajastab siinses valikus Mati Küti «Väike Mai». Tekst on praeguse kuju saanud kaks ja pool aastat tagasi ning see on esimene stsenaarium kolmest, mida Kütt pärast lühipala «Monument» valmimist (1981) toimetuse kaudu endale filmiks teha pakkunud. Vähemalt seni kavatseb autor «Väikesest Maist» siiski filmi teha.

Tõnn Sarve käsikirjast Kalju Kivi filmile on tehtud kaksteist kirjanduslikku võimalust (esimene kirjutati 1985), viimane tosinast sai aluseks kahele kinostsenaariumile, millest teise, tootmisse kinnitatud variandi avaldame. Nii ulatuslikku töötlemist tulevat harva ette. Autorite sõnul on viimane versioon hoopis uus lugu, võrreldes esialgse kavaga, ehkki mitte halvem...

R. Undi—H. Volmeri «Sõda» on viies variant kinostsenaariumist; ka esimene, n-ö kirjanduslik versioon, valmis praktiliselt kinostsenaariumina. Sama tekst on kinnitatud praegu käimasoleva töö aluseks. Stsenaariumi esimene variant hakkas kuju võtma 1986. aastal, mõni päev enne jõule Moskva restoranis «Prah».

P. Pärna «Eine murul» kirjanduslik stsenaarium esitati Goskinole esmakordselt 1983, seda on korduvalt ja kategooriliselt tagasi lükatud. Sama pealkirja all praegu valmivale filmile tehtud käsikirja on pisukestes muudatustes kujunenud kolme aasta jooksul. Lugeđa pakutav režiistsenaariumi katkend «Eduard» on üks filmi viiest episoodist (need on: 1. «Anna», 2. «Georg», 3. «Berta», 4. «Eduard», 5. «Eine murul»). Pärna filmide kogunema hakkamist võib teinekord märgata juba tosinkond aastat vanades karikatuurides. Tee «ideest oopuseni» on tema puhul reljeefsemalt jälgitav kui mõne teise multifilmilavastaja juures. Käesolevas katkendiski peaks äratuntavad olema riimid varasemate filmidega, Pärna meelisoõksud. Muidugi lugemismõnu režiistsenaarium ei kipu pakkuma, ta on pigem asjaajamis-paber, kuid just seda jälgides valmistatakse «selluloidid», multiplikaadid, millelt filmitakse liikuvad pildid.

Tulevaste filmide sõnastust lugedes ja kavandeid vaadates on muljei ilmselt üpris visandlik. Aga soovalt see tulevast filmielamust kahjustab.

Käsikirjad jõuavad trükki peaaegu algupäraselt, ainult üksikute keeletoimetaja kohendustega. Filmid peaksid vaataja ees olema aastavahetuse ringis.



## VÄIKE MAI

Uheosalise joonisfilmi kirjanduslik stsenaarium  
A. Dahlbergi samanimelise lastejutu ainetel

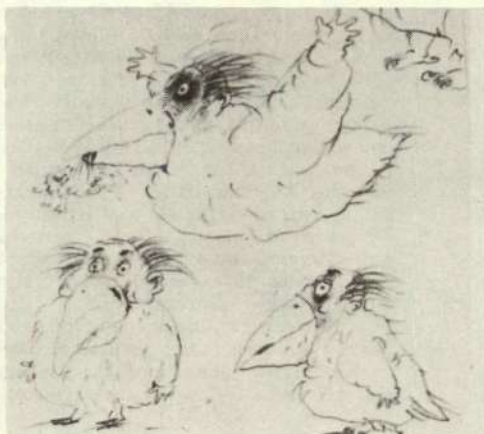
MATI KÜTT

Laste mänguplatsilt uusehituse taul-  
tal kostab laste rõõmsaid kilkeid. Rüb-  
likutel on käsil kullimäng. Ka täiskasva-  
nuil käib majaesisel vilgas toimetamine:  
traditsioonilised igapäevatööd vajavad  
tegemist. Selle tohuvabohu seest torkab  
silma üks väga väikest kasvu tüdruk-  
tirts, kes teistega kullimängus võistelda  
ei suuda ja mängib omaette liivakastis.  
Pisikese tüdrukutirtsu liivakoogi valmis-  
tamise sunnib lõpetama kellegi resoluut-  
ne hääl, mis suure paneelmaja ühest  
avatud aknast välja voolab ja väikest  
Maid tuppä nõuab. See hääl, mis kuulub  
tüdrukutirtsu emale, on ilmselt otsusta-  
nud kogu õue üle ujutada oma nõudlik-  
kusega. Mai, kes esialgu ei tee häält kuul-  
magi, peab varsti abiks võtma jonn-  
pisarad.

Väikese Mai isa on elutoas keskendu-  
nud ajalehtede lugemisele ja maagilist  
külgetõmbejõudu omava ning lummatav  
sinist valgust kiirgava kasti, teleri, vaa-  
tamisele. Tema meelistegevust näikse se-  
gavat see kõrgetes registrites Maid tuppä  
nõudev hääleagregaat ja õuest sisse im-  
buv jonnikisa. Vastumeelselt vabastab  
isa end lummatavast valgusjoast ja suun-  
dub majaesisele. Isa pahur pilk ja kogu-  
kas siluett sunnivad väikest jonnipunni  
oma esialgselt tegevusest loobuma; peagi  
on pahur tandem söögilauas. Ohtusöögi  
taga hakkab Mai taas jonnima. Ema pa-

lumised ja manitsused on asjatud, Mai  
keeldub toidust, hakkab kätega veelgi  
enam vehkima ning nutma. Nüüd katkeb  
väikese Mai vastas istuva isa kannatus —  
ta viib rabeleva lapse uksepiida juurde,  
kougib taskust joonestuskolmnurga ning  
fikseerib uksepiidal Mai pikkuse. Mõnda  
aega tüdart manitsenud, viib isa Mai nur-  
ka. Ise võtab ta seejärel jälle teleri ees  
mugava asendi ning jätkab oma lemmik-  
tegevust. Ema hell süda ei luba aga kaua  
lapsel nurgas seista, peagi talutab ema  
Mai uuesti söögilaua juurde. Kuid Mai on  
kõigutamat, käte ja jalgade energilise  
vehkimisega näitab ta, et tema otsus on  
muutumatu. Jälle viib isa tütre nurka.  
Ema aga loodab ikka veel ja talutab Mai  
uuesti söögilaua juurde. Mai on muutu-  
nud veelgi väiksemaks. Jälle kordub  
eelnevaga analoogiline stseen: isa viib  
rabeleva Mai uksepiida juurde, fikseerib  
tütre pikkuse. Mai on nüüd muutunud  
üsna väikseks. Viimane mõõtmistulemus  
teeb vanemad murelikuks. Lühikese nõu-  
pidamise järel otsustavad nad väikese  
Mai magama panna. Tütreste on selle ot-  
susega üsna päri ning peagi on ta une-  
riigi valdustes. Mõne aja tammuvad isa  
ja ema nõutult elutoas, kuni otsustavad  
rahvatarkuse kasuks: üks hommik ole  
õhtust targem. Pime suveöö rullib oma  
musta vaiba murelikult küljelt küljele  
vähkrevate lapsevanemate peale.

«Väike Mai». Väike Mai. Varesed.





Pimeduse sügavmust vaip peab end nüüd tagasi rulludes andma teed kirkale hommikuvalgusele. *Em*a on ärganud, ju ba ootab ka kohv. Ärritatult, kuid pool-sosinal püüab *ema* äratada eluseltsilist. Ta peab mitu korda unise isa kohal oma pantomiimilist stseeni kordama, enne kui viimase teadvusse jõuab selle stseeni mõte. *Em*a kikivarvul ees, isa kannul, hiilitakse *Mai* voodi juurde. Tavaliselt rahulik perekonnapea on nüüd nähtust rabatud, nende armas jonnipunn magab rahulikku und, ise sealjuures põidlapik-kuseks muutunud! Ärritatult ja kikivarvul hiilivad vanemad magamistoast välja. *Em*a haarab telefoni, isa riietub, sirvib üle ajalehed, joob ära tassi auravat kohvi ning lohutades hüvasti jätuks abikaasat, tõttab uksest välja.

Oige pea heliseb uksekell, *ema* tõttab avama. Pahvatab sisse oodatud pediaater, kes kiirustades patsienti otsima tõttab. Käigult püüab *ema* talle selgitada väljakutse põhjust. Kiirustades teeb arst vajalikud testid, kirjutab välja suure hulga ravimeid ja tõttab järgmist abivajajat külastama.

*Em*a otsib nüüd välja tolmuimeja, et doktori jalanõudelt pudenenud liiva

eemaldada. Tilluke *Mai*, kellele see hirmu tekitav aparaat nüüd veelgi kohutavam näib, jookseb riidekapi alla peitu. Korda armastav *ema*, keskendunud oma puhastusmissiooni, ei märkagi, kuidas hirmuäratava tolmuimeja lõuad pisitillukese *Mai* oma õhukeerisesse imevad ning suure mürinaga töötavasse teraskõhtu toimetavad. Väikese *Mai* hää l on nüüd nii võimetu, et tema appihüüded isegi mittetöötava tolmuimeja terassilindrist *ema* kõrvu ei kosta. Tolmuimeja sisu koos väikese *Maiga* rändab nüüd prügi-kasti. Tütreke rabeleb ja püüab välja ronida, ent kõik katsed osutuvad viljatuks, sest põidlapikkusele tüdrukule osutub prügikonteiner nüüd hiigelsügavaks kuristikuks. Samas tuleb prügiauto. Mürina ja kolinaga kallab masin prügi-kasti sisu koos tillukese *Maiga* oma teraskülma kõhtu.

Väike *Mai* on sattunud prügimäele. Tühjade konservikarpide, äravisatud saabaste ja muu kila-kola vahel jalutab rott. Nähes väikest *Maid*, rott üllatub: niisugust tillukest olendit ei ole siinkandis veel nähtud! Rott teeb tiiru ümber väikese *Mai*, nuusutab ja uurib türukut. Peagi on rotil asi selge — see ennenäge-

Väike *Mai* ja ta korda armastav *ema*.  
M. Küti kavandid





matu olend kujutab endast mõnusat kõhutäit. Paraku rikub roti ilusa plaani möödalendav vares. Naps! haarab ta väikese Mai ja viib oma pessa. Tüssatud rott vibutab varesele rusikat.

Kodus on ema avastanud väikese Mai kadumise. Isagi on töölt koju tõtanud ning korteris käib paaniline tütre otsimine.

Pesas ootavad varest näljased pojad. Nähes lähenevat ema, pealegi toiduga noka otsas, hakkavad varesepojad lõbusalt häälitsema. Hirmunud tüdrukutirts püüab pesast põgeneda ja kukub üle pesaserva. Jonnipunn ripub nüüd kleitipidi oksa küljes ja karjub appi.

Lärmi peale ruttab kohale valvur. Mär-

ganud oksa küljes siplevat väikest Maid, vabastab ta tüdruku oksast, viib ta oma putkasse ja pakub süüa. Ahnelt neelab väike Mai esimese suutäie ja — kasvab veidi pikemaks! Seepeale on valvuril asi selge.

Valvur viib väikese Mai koju. Uksekella peale ust avades on isa ja ema rõõm tütart nähes suur. Kui aga väike Mai sealsamas õhtusöögi taha istub, ei ole vanemate rõõmul piire. Iga suutäiega väike Mai muudkui kasvab, õhtusöögi lõppedes istubki laua taga jälle endine Mai.

Vanemate otsatut rõõmu kinnitab veel viimane mõõtmise uksepiidal.

11. märts 1985

## MIKS PUUD ENAM EI KÕNELE?

*Üheosalise kombineeritud mustvalge animatsioonifilmi kinostsenarium*

Stsenarist TÖNN SARV  
Režissöör KALJU KIVI

### 1. episood

Talvine mets. 18 meetrit.

Aeglane panoraam mööda talvemaastikku. Hästi üldine vaade. Eemalt läheb inimene. Alguses tundub ta keset valget maastikku musta täpina. Vahele uusi vaateid talvemastikust. Inimene on jõudnud lähemale, jõuame suure põlis-metsa juurde. See kõrgub mehe ees kui mingi hiid, kes on rahulik ja sõbralik. Väiksemad puud ja põõsad on kaetud paksu lumega, peenemad oksad härmas. Taevas puude kohal pilvitu. Läbi puude langeb lumele madalalt käiva päikese valgust.

Mööda lummetuisand metsateed sumpab mees. Tal on kasukas seljas, vildid jalas, kõrvik peas, kirves vöö vahel. Peatub hetkeks. Mets on vaikne, rahulik ja sõbralik. Mees noogutab korra ja keerab teelt metsa. Silmitseb puid ja sumab edasi.

### 2. episood

Mees ja puud. 39 meetrit.

Mees peatub ühe puu juures. Möödab 72 seda pilguga ja koputab siis kirvesilmaga

vastu tüve. Kostab tuhm tümpsatus. Mees langetab kirve, läheb edasi. Jõuab teise puu juurde, koputab jälle. Samasugune tuhm tümpsatus. Mees vaatab veel korra puud ja sumpab edasi, silmitsehes tähelepanelikult ümbrust. Ümber ringi on sihvakad männid ja kuused. Mees jõuab uue puu juurde. See on uhke kõrge mänd. Koputab kirvesilmaga — kostab kaugelt kajav kõlksatus. Mees trambib lume puu ümber kinni, paneb kirve maha, päästab kasukahõlmad vala, võtab mütsi peast. Astub puule lähemale, laskub põlvili, puudutab tüve peopesaga, siltab — pikk paus.

### 3. episood

Töö. 70 meetrit.

Mees tõuseb, võtab kirve, sülitab pihku. Möödab pilguga puud. Vaatab, kuhupoole langetada. Sülitab veel kord pihku ja hakkab raiuma.

Kostab raksatus. Puu langeb maha. Mees laasib mõned oksad. Silmitseb langetatud puud, siis võtab lumelt kasuka ja sumpab edasi. Jõuab uue puu juurde, koputab kirvesilmaga. Puu vastab jälle heleda kõlksatusega. Mees põlvitab puu



ette. Siis raiub. Puu langeb.

Mees koputab kirvesilmaga järgmise tüve vastu. Taas hele kõlksatus. Mees võtab mütsi peast. Raiub. Puu langeb.

Koputab, kõlksatus.

Raiub.

Puu langeb.

Koputab, kõlksatus.

Raiub.

Puu langeb.

Mees raiub, raiub, raiub...

Üha uued puud langevad raginal maha. Kohati tundub, nagu langeks mitu puud korraga, nii kiireks on mehe töötempo läinud. Ohku täidavad üksteise otsa lajatavad kirvehoobid ja kukkuvate puude ragin. Sinna vahele kostab raksatusi ja tuulevihinaid, nagu oleks tõusnud torm. Paiguti tundub, et puud langevad lausa ridamisi. Siis saabub korraga täielik vaikus. Mets on tundmatuseni muutunud. Puud on langetatud risti-rästi. Osa neist on lihtsalt murdunud koos teise puu kukkumisega. Kohati on tunne, et lausa torm, orkaan on siit üle käinud, mitte aga inimene.

Mees seisab raiesmiku serval. Aeglaselt paneb kasuka selga, seob vöö vööle, võtab kirve. Tagasi vaatamata hakkab läbi lume astuma.

#### 4. episood

Eksimine. 40 meetrit.

Mets on oma sära ja meeldivuse kaotanud. Taevasse on ilmunud pilved. Mees jõuab väiksele legendikule. Selle keskel kõrgub taeva poole eriti uhke puu — jäme pakkliku koorega mänd. Mees peatub hetkeks. Vaatab üles, puu on ilus, kõrge. Oksad käharad, midagi lummuslikku on temas. Mees möödub puust ja kahlab läbi lume edasi. Lumi nagu muutuks järjest paksemaks, mets võsasemaks, liikumine vaevalisemaks.

Korraga on otse mehe ees jäme tüvi. Mees tahab puust mööduda. Märkab teisel pool tüve oma jälgi. See on sama uhke puu, mille juures ta kord juba oli. Mees vaatab puud, kehitab õlgu ja hakkab minema vastassuunas, jättes puuhiiglase selja taha. Mets muutub veel süngemaks. Puudelt kaob härmatis, mis neid sõbralikuks muutis. Lagedamad kohad nagu kattuks võsaga. Mehel on üha raskem edasi liikuda. Äkki seisab ta jälle sama puuhiiglase ees. Keerab selja, astub paar sammu — jälle sama puu vastas. Mees tormab joostes minema. Kahlab kogu jõudu kokku võttes paksus lumes. Kukub, ajab ennast püsti, takerdub oksesse. ... Põrkub vastu tüve. Ei julge pilku tõsta. Vaatab lõpuks väga aeglaselt üles — jah, jälle sama metsahiiglane!

«Miks puud enam ei kõnele».

K. Kivi kavand





## 5. episood

Raev. 44 meetrit.

Raevunult tõstab mees kirve ja hakkab raiuma. Huupi langevad hoobid. Mees komistab, kakerdab maas, ajab enast sirgu ja raiub edasi. Viskab kindad käest, raiub edasi. Mets ümberringi aina süngeneb. Mees lausa rebib kasuka seljast ja raiub edasi. Kirvelöögid kostavad kui kõuekärgatused. Korraga kostab üle metsa meeletu raksatus. Puuhiiglane võpatab. Siis võtab maad täielik vaikus. Hääletult hakkab puu vajuma. Väga aeglaselt langeb ta maha — täielikus vaikuses.

Väsinud, salkus, käed jõuetult rippu, seisab mees ja vaatab pärani silmi oma tööd. Kobab maast kasukat, tõmbab selle õlgadele, pilk ikka langetatud tüves kinni...

## 6. episood

Nägemus. 52 meetrit.

Mets on lausa must. Hääletult kõiguvad tuules kõrged puud. Pilved kihutavad madalalt üle latvade. Äkki katkestavad vaikuse kirvehoobid. Mees raiub jälle sama metsahiiglast. See seisab endiselt püsti, nagu poleks teda maha raiutudki. Mees raiub aeglaselt, löögid on kummalise heliga. Mees peatub, pühib higi, raiub edasi. Korraga ilmub tüve

pahklikku kohta käsi, siis õlg. Samas need kaovad. Mees raiub edasi. Aeglaselt ilmuvad taas käsi ja õlg. Siis teine käsi. Korra võib isegi keha kontuure aimata, samas see kõik kaob. Mees aina raiub edasi. Taas ilmub käsi, õlg, pea... Puu sisse tekib mees. Ta seisaks nagu puu sees või oleks nagu ise puu. Ja samas ta raiub, raiub iseennast. Mees näeb, mida ta teeb, kuid ei suuda raiumist katkestada. Aina jätkab raiumist. Raginal hakkab puuhiiglane koos temas oleva mehiga langema. Kostab suure puu raske prantsatus, sellele järgneb täielik vaikus.

## 7. episood

Epiloog. 11 meetrit.

Kössivajunud mees vahib pärani silmi enda ette. Kõrval vedeleb kirves. Otse tema ees seisab seesama puuhiiglane, puutumatu ja terve, ähvardavalt kohisedes. Puu taga kõrgub tume, ähvardav mets nagu must müür. See on hoiatavalt kohisev massiiv. Kössis mees tundub armetu putukana selle tumeda kolossi ees.

Lõpuplaan läheneb nägemusi tekitanud puuhiiglase tüvele, kuni muutub nähtavaks kirvehaav, millest nõrgub lumele peenike verenire.

23. jaanuar 1987

## SÖDA

Kaheosalise nukufilmi kinostsenarium

Stsenaristid ja režissöörid HARDI VOLMER, RIHO UNT

### 1.

Aknast tulev kuualgus joonistab välja suured puidust hammasrattad, mis on kaetud ämblikuvõrgu ja tolmuga. Panoraam eemaldub. Ööhämaruses muutub ähmaselt nähtavaks ruum, kus asuvad hammasrattad — see on vana vesiveski keldrikorrus. Panoraam liigub mööda puittreppi üles esimesele korrusele. See on tunduvalt suurem ja valgem, siin asuvad veskikivid, hoob vesiväravate avamiseks ja palju muud veskisse kuuluvat. Panoraam jõuab teisele korrusele, mis on riski-rästi täis kandilisi puittorusid ja eskalaatoreid. Siit paistab ka

74 katusealune, kus paikneb paar suurt üle-

kandevõlli, mis vee-energiat veskisse laiali kannavad. Kogu veskit ja tema detaile kattev tolmukord näitab, et veski on pikka aega mahajäetuna seisnud.

Panoraam peatub kandetalal, millel ripub, pea alaspidi, nahkhiir — ainuke veskielanik. Ta kohendab oma nahkseid tiibu ja tõuseb lendu. Nahkhiir liugleb talade ja torude vahel, laskub siis trepilugist alla esimesele korrusele. Ta jõuab suure akna juurde ja hakkab putukaid püüdma. Nii lendab nahkhiir läbi mitu akent, kuni pöördub tagasi oma lemmik-talale. Hetke puhunud, tõuseb ta uuesti lendu ja suundub teise akna juurde, kus on palju putukaid. Kiiresti manööver-



dades napsab nahkhiir putukad üksteise järel suhu.

Kusagilt kaugelt hakkab kostma lähenevat lahingumüra, mürsuplahvatusi, kisa-kära. Häälled muutuvad üha valjemaks, lahingumöll liigub veskile lähemale. Üks mürsk langeb maja kõrvale. Hoone vappub, laest kukub krohvi ja tolmu, aknad klirisevad. Nahkhiir põgeneb.

Veski on saanud tabamuse — katusesse on tekkinud auk, millest annab tunnistust veski sisemusse langev kuuvalgus. Sõjamürin eemaldub.

Pimedus.

2.

Äsja tekkinud august katuses tuleb sisse suur hall hakk. Ta kraaksatab ja lendab veski sisemusse. Teinud veskis ringi, lendab hakk tagasi augu juurde ja kraaksatab uuesti. Väljast kostab lendutõusvate lindude tiivaplaginat ja hetke pärast ilmub katuseauku parv hakke, kes kohe uudishimulikult veskis laiali lendavad. Käratsedes otsivad nad läbi iga urka ja nurgataguse. Nahkhiir ripub endiselt lae all tala küljes. Mitu hakki maan-

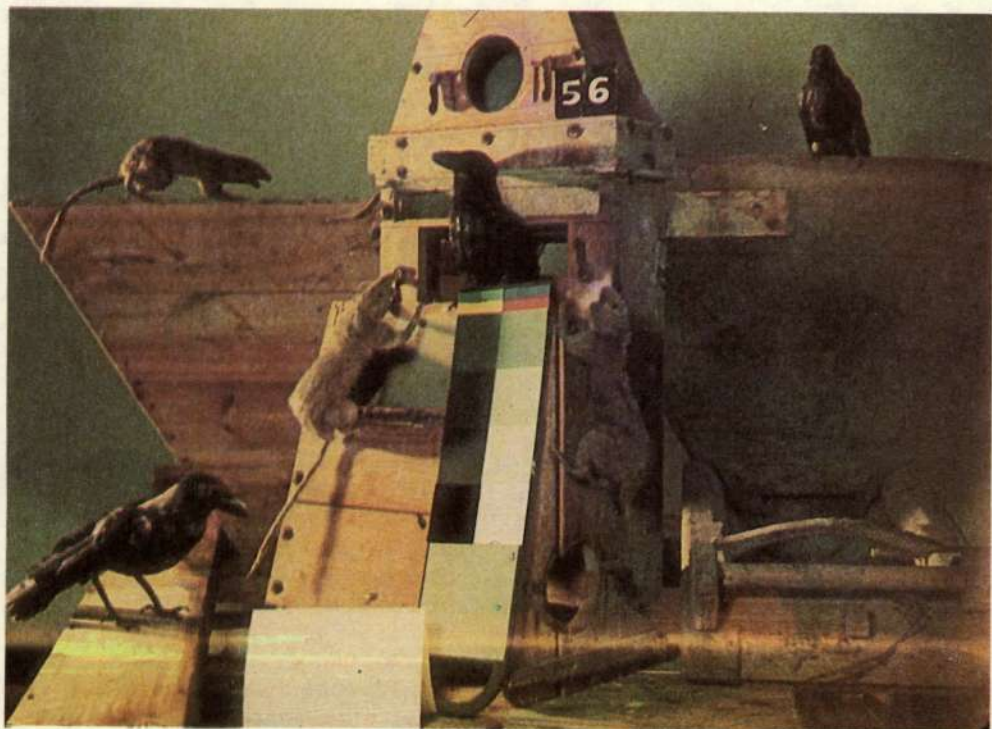
dub otse tema kohale tala peal. Lõpuks avastavad hakid nahkhiire. Nad tõusevad lendu ja hakkavad kraaksudes ümber rippuva nahkhiire tiirutama. Nahkhiir tõuseb lendu, püüdes näida võimalikult hakkide moodi. Ta katsub isegi hakkide häält teha. Veidi lennanud, klammerdub nahkhiir taas oma tala külge. Hakid on otsustanud võõra kummalise linnu enda hulgast minema kihutada. Nad ründavad nahkhiirt. Viimane on sunnitud põgenema. Ta tõuseb lendu, põikleb hakkide vahelt läbi ja lendab alla esimesele korrusele. Hakid jälitavad põgenikku. Nahkhiir jätkab teekonda keldrikorrusele, kus leiab turvapaiga veskimehhanismides, hammasrataste vahel. Hakid kraaksuvad ähvardavalt ja lendavad üles tagasi.

Hakid on hakanud ülakorruse talade peale pesi ehitama. Kogu veski kõlab nende kraaksumisest. Rebitakse ja purustatakse kõike, millest jõud üle käib. Mis pesaehitamiseks ei kõlba, see lõhatakse ära või lükatakse ümber. Veskis valitseb täielik segadus.

Väljas pimeneb. Hakkide kisa on lakanud — saabub öö.

Pimedus.

«Sõda». Filmiroov.







«Sõda». Natuurivõttepaik — Lahmuse vesiveski Viljandimaal.

A. Nuudi fotod

### 3.

Varahommik. Nahkhiir ärkab tasase krabina peale. Ta laskub põrandale, jääb kuulama. Ühte pehastunud kohta seinas hakkab aegamisi tekkima auk. Auk suureneb ja varsti ilmub sinna mingi looma koon. Nahkhiir põgeneb taas hammasrataste vahele.

Hommikuvalguses veiklevad suured hambad. Vesikisse marsib rändrottide armee. Korrapäraselt, rühmade kaupa, hargnevad rotid veskis laiali, et uurida uut ümbrust. Põhjalikult nuhivad näljased rotid kõike, mis ette jääb. Põrand läbi tuhitud, hakkavad nad mööda treppi, kõisi ja talasid ülespoole liikuma.

Veidi kõheldes läheneb nahkhiir rottidele ja proovib nendega tutvust sobitada. Ta surub tiivad hoolikalt vastu külgi ja liigub oma kohmakal viisil rottide vahel põrandal, püüdes kõiges jäljendada halle loomi. Rotid, märganud kummalist elukat, leiavad hoopis, et see on neile sobiv suutäis. Nad moodustavad nahkhiire ümber ringi, mis ähvardavalt koomale

hakkab tõmbuma. Juhtroti märguande peale kargavad nad nahkhiirele kallale. See, et nahkhiir ka lennata oskab, on neile uudiseks.

Nahkhiir tiirutab keldris ringi, et otsida kindlamat varjupaika. Kõikjalt vaatavad vastu irvitavad rotilõustad. Põgenik lendab läbi luugiaugu üles veski esimesele korrusele. Ta leiab sealt turvalise paiga, jäädes rippu lae all tolkneva kõie külge. Seda vaid hetkeks, sest juba liiguvad rotid mööda puittreppide üles. Nad hargnevad põrandal laiali, jätkates oma uurimisretke. Rotid poevad kõikjale, kuhu võimalik. Tuhnitakse läbi vanad kähkised jahukotid, üksteist eemale peletades otsitakse läbi kõik viljarennid ja eskalaatorid. Iga juhuliku tera pärast, mis leitakse, puhkeb äge võitlus.

Lõpuks avastatakse nõõril kõssitav nahkhiir. Viimane põgeneb jälle, lennates läbi luugi ülespoole. Siin on hakid. Nahkhiirel pole paika, kus olla.

Juba on hakid nahkhiirt märganud. Paar hakki tõuseb lendu, et sissetungijat jälle eemale peletada. Nahkhiir lendab talade ja torude vahelt läbi ruumi kauge-masse nurka ning maandub poolikul viljakotil. Kotti pole seni leidnud ei rotid ega hakid. Nahkhiir hakkab viljakoti peal totakalt tantsima ja häälitsema. Jälitajad avastavad viljakotil hüpleva looma ja lendavad uudishimulikult ligi, peletades nahkhiire minema. Viimaks toksab üks hakkidest kotti. Tekkinud august pudeneb välja viljateri. Hakid asuvad innukalt kotti lõhkuma, ise läbisegi kisendades. Varsti on koti otsas terve kari linde. Peagi kott narmendab ja kogu ümbrus on teradega kaetud. Kisa peale ilmuvad kohale rotid. Käratult piiravad nad hakid ümber ja tormavad lindudele kallale. Võitlus on lühike. Ootamatu kallale tungi osaliseks saanud hakid tõusevad plaginal lendu ning põgenevad.

Nüüd on viljakott rottide valduses. Vaadanud üle hakkide laastamistöö, hakkavad rotid vilja ohutusse kohta transportima. Hammaste ja esikäppadega haaravad nad kinni lauajuppidest, et mahapudenenud teri kokku lükata. Põrandalt leitud külvit kasutatakse viljakelguna.

Rotid on avastanud põrandas neljakandilise avause, millesse üksteise võidu lükatakse kokkukuhjatud vilja. Siit saab alguse puidust kanal, mis läbib esimese



korruse ja lõpeb veski keldris. Krabinal veerevad viljaterad keldrisse — rottide jaoks kindlasse kohta.

#### 4.

Katusealune penn. Suure rahutusega jälgivad hakid kahanevat viljakuhja. Linnud on koondunud tihedalt üksteise ligi. Paar hakki laskub alla rottide juurde. Vihaselt kraaksudes tiirutavad nad rottide kohal, laskudes üha madalamale. Äkiliste käpalöökidega peletavad rotid hakke tagasi üles katuse alla. Vili väheneb silmanähtavalt. Hakid on paanikas. Äkitselt kuulevad hakid toksimist, üks neist tõuseb lendu, et asja uurida.

Töötavate rottide kohal laes on kahe poolega luuk. Pealpool luuki vedeleb igasugust tarbetut kolu — pudeleid, kruvisid, varuvõtmeid. Nahkhiir on ametis haagi avamisega, mis luuki kinni hoiab. Tema juurde lendab hakk ja lööb nokaga tugevasti haagi pihta. See kargab lahti, mõlemad luugipooled vajuvad krigisedes alla. Kõik, mis oli luugil, sajab rottidele kaela. Hirmsa klirinaga kukuvad puruks pudelid, tekitades rottide seas paanikat. Hakid tungivad peale. Hirmunud rotid põgenevad. Nad tormavad mööda trepiastmeid, liiguvad torude kaudu ja laskuvad kõite abil alla keldrisse. Lühi-kese kähmluse järel on võit hakkide pool.

Algab hakkide pillerkaar. Nad rebivad igast küljest viljakotti ja kugistavad pudenevaid teri. Kõik, mis rottidest järele jäänud, püütakse korruga ära süüa.

#### 5.

Veski keldris mehhanismide vahel valmistuvad rotid kättemaksuks. Käimas on riviõppus. Rotid jooksevad, võimlevad, ronivad üle tõkete. Nende juht jälgib sõdalasi valvsa pilguga. Järsu käpaviipega peatab ta õppused. Hammasrataste vahele on ilmunud nahkhiir. Ta teeb koomiliselt järele rottide liigutusi, õrritab ja mõnitab kogu rottide armeed. Solvunud rotid sööstavad nahkhiirt tabama. Nahkhiir lendab korrus kõrgemale ja jätkab õrritamist, raevunud rotid kannul. Vigurdades ja nagu poolkogemata juhib nahkhiir rotid mööda pimedaid nurgataguseid ja varjulisi talasid ülespoole. Lõpuks, nahkhiirt taga ajades, jõuavad rotid neile ootamatult katuse-

alustele pennidele, kus asuvad hakkide pesad. Nad hakkavad hakkide mune purustama ja sööma. Kui pesarüüstamine on lõpule jõudmas, läheb nahkhiir ja tõukab ühe muna pesast alla veski põrandale puruks. Hakkide möll vakatab. Nahkhiir lendab pakk.

Hakid liuglevad käratsedes üles ja pennidel end niigi ebakindlalt tundnud rotid on sunnitud põgenema. Nad jooksevad kabuhirmus veeredes ja kukkudes tulnud teed tagasi. Jõudnud põrandale, koguvad rotid end ning veskis puhkeb uuesti äge võitlus. Hetkeks suruvad kättemaksuhimulised hakid rotid alla — esimesele korrusele, kuid siin tõmbuvad rotid kitsukesse käikudesse masinate ja rataste vahele. Siin on rotid juba paremates tingimustes. Hakkidel pole lennuruumi, et rotte õhust rünnata. Hakid taganevad. Sõda kandub laiali kogu veskisse.

Vesivärvate juures askeldab suur hall rott, kelle nahkhiir kohale on meelitanud. Raevukalt närib ta köit, mis hoiab üleval raskusega varustatud hooba. Tema kohal tiirutab valvsalt nahkhiir. Köit hoiab koos viimane kiud. Siis see katkeb. Pinge alt vabanenud köieotsad kaovad vihisedes üles. Korruga vabanenud raskus rebib hoova prantsatades alla ja ülespaisutatud vesi tuiskab vesirattale peale, pannes tööle kogu veskimehhanismi. Terve ehitus väriseb ja müriseb põrlevatest hammasratatest, võllidest, lintidest ja eskalaatoritest. Osa võitlevaid hakke ja rotte rebitakse kohe rataste vahele. Allesjäänud sõdalased põgenevad kes kuhu. Rotid otsivad väljapääsu keldrikorruselt, osa neist hüppab paanikas vette. Hakid tunglevad akende ümber, purustades nokaga klaase, et vabadasse pääseda.

Peagi on veski hakkidest ja rottidest tühi. Veskimehhanismid jäävad pisitasa seisma.

Nahkhiir on taas üksi. Ta tiirutab laastatud ruumides ringi, lõpuks rahuneb ning jääb lemmiktala külge rippuma.

Äkki hakkab eemalt taas kostma lahingumüra. Kärगतavad plahvatused, lõhkevad pommid, kõige selle taustal tõusevad esile pealetungijate hurraahüüded. Lahingumöll läheneb. Siis järsku veski värahtab, kostab kõrvulukustav plahvatus, langeb palgijuppe, kõik mat-



tub tolmupilve. Sellest lahvatab üles leek.

Nahkhiir põgeneb. Ta lendab katkise akna juurde ja väljub selle kaudu juba üleni leegitsevast veskist.

Pimedus.

6.

Valgel lumel, tumeda metsa taustal, mustavad veskivaremed. Kuskilt kerkib heledat suitsu. Taeva poole sirutuva korstnajala ümber liugleb üksik nahkhiir.

## EINE MURUL

Kaheosalise joonisfilmi režiistsenaarium (kathend)

Stsenarist ja režissöör PRIIT PARN

Kaadri nr	Aeg (sek)	Plaan	Heli
<b>4. EDUARD</b>			
301.	7	üld	Pimedusest. Vedurivile. Reisirong seisab perroonil. Vagunist väljuvad inimesed. Siis väljub vagunist hiiglakasvu Eduard.
302.	1,5	kesk	Eduard kohendab lipsu.
303.	2	üld	Naised sosistavad midagi üksteisele.
304.	1,5	suur	Eduard silub käega juukseid.
305.	6	üld	Panoraam piki taksojärjekorda. Eduard surub järjekorra enda ees lõotsana kokku. Taksosse lendab Eduardi portfell, seejärel siseneb Eduard ise.
306.	3,5	kesk	Taksojuht käivitab auto, klaasipuhastajad hakkavad tööle.
308.	1,5	üld	Takso kaugeneb.
309.	1,5	üld	Takso kihutab mööda, pritsides bussipeatuses seisvad inimesed poriga üle.
310.	3	üld	Takso võtab uljalt kurvi. Sant viskab kargud ning põgeneb paanikas.
311.	1	kesk	Kõnnitee veerel seisavad Kunstnik ja rahvamalevlased.
312.	8		Taksos istuv Eduard võtab protfellist mingi paberi. Eduard uurib paberit. Ta käed hakkavad väriseema, nägu kattub higiga.

«Eine murul». 172. kaader. Georg jookseb.



«Eine murul». 79. kaader. Putka tagant ilmub vuntsidega mees. Hüpitab õuna käes. Ilmuvad kaks naist. Tuleb Anna.



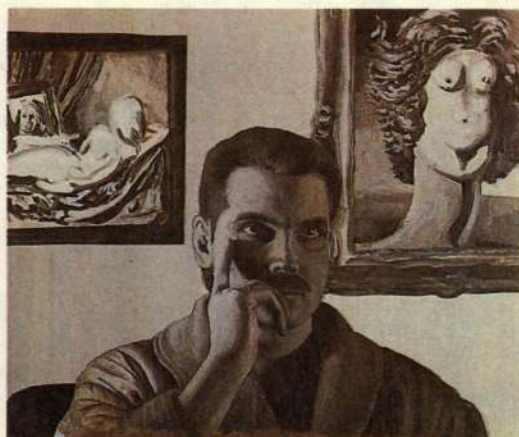


Kaadri nr	Aeg (sek)	Plaan	Heli
313.	5	kesk	Eduard ise muutub tunduvalt väiksemaks. Eduard süütab sigareti, rahuneb märgatavalt.
314.	5	suur	Eduard lööb rahatähe taksojuhile otsaette. Taksojuht lükkab sigareti teise suunurka.
315.	5	üld	Eduard seisab vihmajas. Temast lendab mööda kellegi vihmavari. Eduard saadab pilguga vihmavarju.
316.	3	üld	Vihmavari lendab mööda, kellegi ausambad.
317.	1	üld	Eduard muutub veelgi väiksemaks.
318.	11	üld-panoraam	Vana büsti alt kasvab välja uus, algul hele-roheline büst, mis seejärel omandab eelmisega sarnase tumehalli tooni. Vana büst pudeneb samba otsast alla.
319.	5	kesk	Eduard vaatab üles, muutub väiksemaks.
320.	2	üld	Suhteliselt väike Eduard läheb mööda tänavat.
321.	3	suur	Talle meenub portfellis olev paber ning Eduardi haarab hirm.
322.	5	üld	Eduard vaatab paberit, paneb paberi portfelli tagasi, portfelli paneb maha ning põgeneb.
323.	2	üld	Kunstnik ja rahvamalevlased, kes põgenevad neid jälitava linnuparve eest, kaovad ausamba taha. Paistab, et seekord said linnud neid kätte. Kõlab miilitsavile.
324.	1,5	kesk	Miilits vilega.
325.	6,5	üld	Eduard tuleb tagasi, võtab portfelli. Ausamba tagant tuleb välja Kunstnik. Ta klopib riietelt tolmu.
326.	1,5	kesk	Kunstnik lehvitab lindudele.
327.	1,5	üld	Linnud lendavad.
328.	3,5	kesk	Eduard, kes päris tilluke, istub baaris. Ta joob väikese pitsi ning muutub nagu veidi suuremaks.
329.	4,5	üld	Eduard läheneb suurele sammastega hoonele. Lähenedes muutub ta üha väiksemaks.

«Eine murul». 80. kaader. Turulised jäävad vaatama.



«Eine murul». 110. kaader. Georgi pildigalerii. P. Pärna ja M. Kilgi pildid





Kaadri nr	Aeg (sek)	Plaan	Heli
330.	1,5	üld	<i>Põlvepikkune Eduard ulatab pääsلاس läbi-pääsuloa.</i>
331.	1,5	suur	<i>Eduardi pääse. Selles on millegipärast Georgi pilt.</i>
332.	3	kesk	<i>Eduard lastakse sisse.</i>
333.	8	üld	<i>Eduard suures sammastega fuajees. Kogu interjäär on kaetud siniste täppidega. Seal on ka maaler, kes vööpab seinu valgeks.</i>
334.	2	üld	<i>Eduard vaatab üles, väheneb.</i>
335.	9	üld	<i>Eduard ei ulatu liftinupuni. Tuleb mees mapiga, lükkab Eduardi jalaga kõrvale. Mehe mapp on rohelisetäpiline. Liftiüks avaneb, sealt lipsab välja sõrmepikkune mehike.</i>
336.	5	üld	<i>Eduard ja mapiga mees liftis. Rohelised täpid mehe mapilt levivad lifti seinale.</i>
337.	6	üld	<i>Liftiüksed avanevad. Panoraam koridori sügavusse. Koridori lõpus on võimas polsterdatud uks.</i>
338.	5	üld	<i>Panoraam piki järjekorda suure ukse taga. Eduard asub saba lõppu.</i>
339.	5	üld	<i>Kabinettide uksek avanevad, sealt liuglevad koridori dokumendimappidega emandad. Vaikselt kaovad nad teiste uste taha.</i>
340.	2	suur	<i>Naine värvib huuli.</i>
341.	2	kesk	<i>Üks vaatajatest süütab sigareti.</i>
342.	1	üld	<i>Liftiüks, mis on kaetud roheliste täppidega.</i>
343.	6	üld	<i>Sigaret hõõgub. Seejärel lööb hõõguma ka suitsetaja ise, põleb paari silmapilguga ära. Teised ootajad istuvad vabaneva koha võrra edasi.</i>
344.	2	suur	<i>Ootaja nägu.</i>
345.	1,5	üld	<i>Eduard astub sammukese edasi.</i>
346.	1,5	üld	<i>Suur uks avaneb.</i>
347.	2,5	üld	<i>Ootajad langevad kummuli.</i>
348.	3	üld	<i>Lahtirulluv vaip koridoris. Kaugenevad kõmisevad sammud.</i>
349.	2	üld	<i>Uste vahelt ilmuvad piiluvad näod.</i>
350.	1,5	suur	<i>Keegi tõstab sõrme suule.</i>
351.	1,5	üld	<i>Paigale tardunud ametnikud koridoris.</i>
352.	3,5	üld	<i>Ukse kolksatus. Piilujad kaovad tubadesse.</i>
353.	3,5	üld	<i>Tühjas koridoris kõmavad sammud. Vaip rullub kokku.</i>
354.	1	üld kesk suur	<i>Kummuli lamajad tõusevad. Koridoris ilmub nähtavale naine kandikuga.</i>
355.	3	kesk	<i>Kandikuga naisest haaravad kinni kellegi käed.</i>
356.	2	suur	<i>Naise imestav nägu. Kandikul on tee ja küpsised.</i>
357.	5	üld	<i>See, kes haaras, vajub kabinetiukse vahelt välja. Tal on seljas käsikiri. Naine kandikuga jätkab oma teed.</i>
358.	2,5	üld	<i>Naine kandikuga läheneb.</i>
359.	2	üld	<i>Naine möödub Eduardist.</i>
360.	2	suur	<i>Naine vaatab tagasi.</i>
361.	1	üld	<i>Naine liigub kiiresti tagasi.</i>
362.	3	kesk	<i>Naine silitab Eduardil pead. Eduard muutub väiksemaks.</i>
80 363.	2	suur	<i>Naine annab Eduardile kommi.</i>



Kaadri nr	Aeg (sek)	Plaan	Heli
364.	3,5	üld	<i>Naine peidab Eduardi oma seeliku alla.</i>
365.	2	üld	<i>Naine kandikuga läheneb suurele uksele.</i>
366.	6	suur kesk üld	<i>Ärasõit ametnik-kükloobi ainsalt silmalt. Laua taga istuva kükloobi selja taga on tohutu polsterdatud uks.</i>
367.	2	üld	<i>Naine paneb klaasi teega lauale, lükkab selle kükloobi ette.</i>
368.	2	suur, panoraam	<i>Klaas libiseb laual, kostab pidurite krigin.</i>
369.	1,5	kesk	<i>Kükloop haarab klaasi. Kostab prahvatus, purunevate klaaside klirin.</i>
370.	2	üld	<i>Eduard kargab seeliku alt välja.</i>
371.	1,5	suur	<i>Kükloop torkab endale lusikaga silma. Kõlab vali valukarje.</i>
372.	1,5	üld	<i>Eduard sirgub oma normaalsete mõõtmeteni. Tormab uksest sisse.</i>
373.	1,5	suur	<i>Kükloop püüab lusikat silmast välja tõmata.</i>
374.	2,5	suur	<i>Paberile tekib iseenesest allkiri, samuti pitser.</i>
375.	2	üld	<i>Paberit lehvitav Eduard liigub läbi fuajee.</i>
376.	1	suur	<i>Eduard lehvitab paberit.</i>
377.	4	üld	<i>Eduard fuajees. Rohelisetäpelist seina vöobatakse valgeks.</i>
378.	3	kesk suur	<i>Pealesõit paberile. Stoppkaader.</i>



## Fotomontaažist

PEETER TOOMING

70. aastate keskel võis maailmas märgata elavnenuid huvi fotomontaaži kui eneseväljenduse ühe võimaliku vormi vastu. Eriti Euroopa riikides ilmus mitmeid huvitavaid autoreid, kes oma isikupärase pildimaailma löid fotosid lõigates, kleepides, retušeerides, üle pildistades. Fotomontaažide sagenenud eksponeerimine rahvusvahelistel näitustel viis selleni, et asutati päris mitu korrapärast rahvusvahelist näitust, mille teemaks ainuüksi montaažifoto (Jugoslaavia linnas Koperis, «*Mednarodni Bienale Kombinirane Fotografije*» Piranis, samuti Jugoslaavias jne). Kuid nagu juba öeldud, sadadel igal aastal maailmas toimuvatel tavalistel rahvusvahelistel fotonäitustel võib kõigil leida kindlasti ka montaažpilte. Ühel rohkem, teisel vähem, vastavalt sellele, kuidas suhtub kombineeritud menetlustesse näitust komplekteeriv žürii.

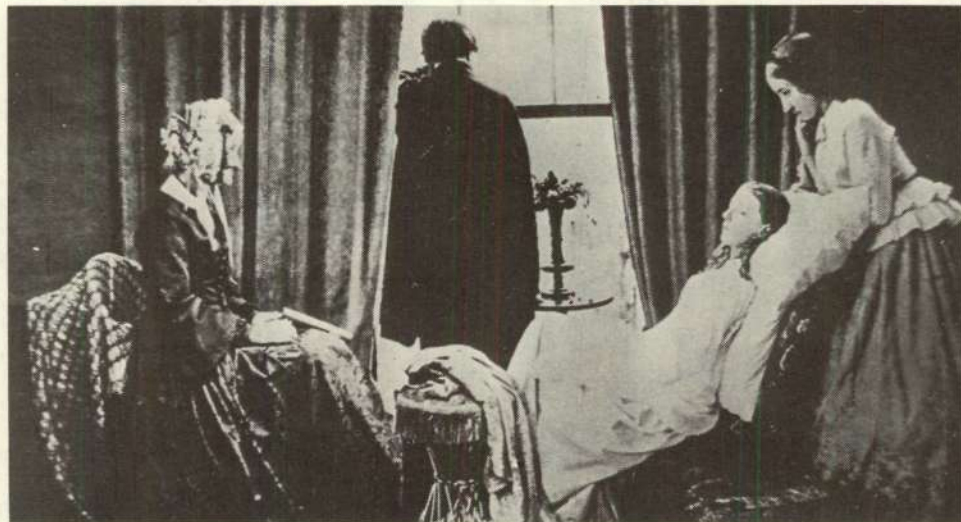
Ka fotoajakirjad on viimasel aastakümnel õige sageli oma leheküljed pühendanud just montaažpiltidele ning seegi lisab kinnitust, et montaažiga tegelevate piltnike arv on tublisti kasvanud. Mõnel pool on tekkinud koguni montaažimeistrite rühmad, kes kaunis jõuliselt on suutnud ilmestada oma riigi fotokunsti (näiteks Taanis, Jugoslaavias, Belgias, Hollandis).

Mis on tinginud säärase huvi? Mida võime

kõnelda fotomontaažist Maarjamaal? Mis asi üleüldse on fotomontaaž?

Püüdkem alustuseks defineerida seda, millest kõneleme. Fotomontaaž on pilt, mis mitmesugustel meetoditel loodud erinevate fotode osadest. Lihtsaim näide: ühe inimese kehale kombineeritakse külge teise inimese pea. Ning paigutatakse saadud «uus inimene» suurlinna/merekallast/kõrbet kujutavale fotole. Niimoodi võikski pidada monterija kõige vajalikumaks töövahendiks kääre ja liimi, kuid definitsioonis nimetatud «mitmesugustel meetoditel» vihjab otseselt sellele, et võimalusi peaks rohkemgi olema. Ning tööpoolest polegi alati tarvis tingimata lõigata ja kleepida, samu asju võib negatiividest ühele paberile lihtsalt kokku kopeerida. Olgu öeldud, et oma praktikas kasutab fotomaailm mõlemaid mooduseid ja mõlemad on elujõulised tänaseni. Vanemaks meetodiks osutub siiski simultaankopeerimine. Nimelt jagas Prantsuse ajakiri «*La Lumière*» 23. veebruaril 1851 õpetussõnu selle kohta, kuidas paremaks ja kaunimaks teha loodusmotiive. Kuna tollased valgustundlikud emulsioonid andsid sinise taeva edasi lumivalgena, siis pilvede lisamiseks soovitati kasutada pilvedekujulist maski või simultaankopeerimist. 23. märtsil 1851 juhatas sama ajakiri kätte järgmise võtte: grupipildi

Henry Peach Robinson. «Lahkumine». 1858.





saamiseks on tarvis inimesed eri negatiividelt ühele paberile kokku kopeerida. Seni on need vanimad kirjalikud teated fotomontaaži võtetest.

Möödunud sajandi viiekümnendate aastate keskelt aga on nimetada juba tõsisem ja kunstikavatsuslikum ettevõtmine: prantsuse piltnik Gustave Le Gray (1820—1882) lisas oma merefotodele pilved simultaankopeerimise abil ning saadud tulemus oli «nagu päris». Gustave Le Gray leidis tunnustamist kunstnike seas — oli ta ju võimeline oma pilti vastavalt soovile muutma või parandama!

Niiviisi võib öelda, et loominguna tunnustamise eest tuleb fotol tänu öelda eelkõige just «monteerijale». Seni peeti ju fotot ennekõike ikkagi vaid reproduktsiooniks, paremal juhul kunstnike abimaterjaliks, mida tore eskiisidena kasutada ning millelt hea maha joonistada (Paul Delaroché'i tuntud lause: «Tänasest päevast on kunst surnud», mille ta olevat pillanud esmakordselt dagerrotüpe nähes, käib ju tegelikult ainult ülirealistliku/reproduktseeriva kunsti, mitte tõelise loomingu kohta). Ning alles Gustave Le Gray montaažifotod (16 aastat pärast fotograafia leiutamist!) panid kunstnikud veidigi leebuma — ka fotograaf suudab oma pildi juures ise midagi teha! Le Gray fotode kauniduse põhjus võis peituda muidugi ka selles, et ta oli õppinud maalimist Picot' ja Delaroché'i enda juures ning seepärast suhtus ta fotossegi kui kunstitöösse. 1855. aasta maailmanäitusel auhinnati Le Gray fotosisid esikohamedaliga.

Samal ajal (1855) tegi oma esimesed fotomontaažid inglise piltnik Oscar Rejlander (1813—1875). Samuti kunstiharidusega mees (õppinud maalimist Roomas), nägi temagi fotograafias vahendit, mille abil teostada oma kunstikavatsuslikke ideid. Osaliselt katsetas ta kääride/liimi montaaži, osaliselt kopeeris eri negatiividest ühele paberile. Kõige suursugusemaks tööks sai 1857. aastal valminud «Kaks elulaadi», mille tegemiseks Rejlander kasutas 30 eri negatiivi ning mis lõpptulemusena kujutas endast 40×77 cm suurust efektset kompositsiooni. Kavatsatud foto ülesehituse oli Rejlander eelnevalt paberile joonistanud, siis aga sobivad modellid vastavalt vajalikele poosidele kõik eraldi fotografeerinud. Kokkukopeeritud üksikelementidest moodustas terviklik pannoo, millel käsitöö jälgi peaaegu nähagi polnud.

Rejlanderi menust innustatuna, südames aga tõeline fotokunsti patrioot, alustas 1858. aastal oma montaažifotodega inglise piltnik Henry Peach Robinson (1830—1901). Viieist negatiivist monteeritud «Lahkumine» (1858), mis kujutas haiguse kätte surevat ning sugulastest ümbritsetud tütarlast, meeldis publikule väga ning prints Albert soovust ostma igast Robinsoni tehtud järgmisest fotost ühe koopia! Tol ajal võis seda lubada, sest pildi-

tegemine polnud tänapäevaseks lihtne ja produktiivne lõbu, Robinsonist aga sai XIX sajandi fotokunsti tunnustatud suurkuju. Tema töid eksponeeriti paljudel Euroopa näitustel ning oma 40-aastase fototegevuse jooksul võitis ta neil üle 100 autasu. Väliselt järgisid (kohati koguni imiteerisid) tema fotod tollaseid populaarseid maale, kasutasid maalikunstile omaseid kompositsioonireegleid. Kuid just niisuguseid fotosid hindas tollane fotograafiline pitorealism ja Robinsonist sai selle suuna markantseim esindaja.

Nagu juba eespoolgi vihjatud, oli tollaste päevapiltnike suurmureks just see, kuidas fotole leida üldist tunnustatust kunstina. Levinud seisukoha järgi pidi sel eesmärgil eriti rõhutatud saama just käsitöölislik alge (*à la* pintsel). Ses mõttes oli kõige kavalam kasutada just neid fotograafilisi erimenetlusi, mis nn puhtast fotost kõige enam eemaldada lubasid: kummiaraabik, õlitrukk, pigmenttrükk jne. Kõikide nende menetluste kasutamisel oli lõpptulemuseks enam graafikat kui tavapärasest fotost meenutav pilt ning niisuguse töö puhul ei riskinud enam keegi öelda, et tegu pole loominguaga.

Samasugust eesmärki teenis ka tollane fotomontaaž.

Milliseid fotomontaaže võime leida eesti fotos XIX sajandil? Kuna võõrkeelsed fotopildid juba 50. aastail andsid eespool mainitud juhatusi loodusmotiivide täiustamiseks, pilvede juurdekopeerimiseks, grupifotode kokkumonteerimiseks, siis tehti sääraseid töid Eestiski. Nii varasest minevikust ei oska küll

Aleksander Livenström. «Perekonnafoto». u 1890.





nimetada ühtegi näiteks Disderi koerustükiga sarnanevat tööd (tuntud prantsuse piltnik monteiris baleriinide jalakeste ja figuride otsa poliitika- ja kultuuritegelaste näod), kuid grupipildi kokkusätitamist tuli ette küll. Vahel õnnestus see paremini, vahel halvemini, sest ega negatiivide suurendamine tol ajal levinud nähtus olnud. Nii-võiski juhtuda, et kui perekonnapildile oli tarvis juurde lisada kodumaalt eemal viibiv poeg või tütar, sattus see kokkumonteeritud fotol olema ülejäänutega võrreldes kas liialt kogukas või liialt tilluke. Tihti läks asi küll täkke ja suurusvahekorrad ei riivanud silma. Mõnigi pilt aga omandab hoopis teise kvaliteedi, kui oleme endale selgeks teinud, miks üks või teine inimene fotol lausa gigandina näib (näiteks A. Livenströmi tehtud perekonnapildil u 1890).

Et Disderi laadis naljapilte Eestis siiski esines (kuigi hoopis hilisemal aastail), tõendavad Hans Kristini (1857—1910) enne sajan-divahetust ilmunud piltpostkaardid: meri Viru värava ees («Suur ujutus Tallinnas») ning pragunenud Pikk Hermann («Maavärisemine Tallinnas»). Vaevalt aga mõtles autor siis loomingle, eesmärgiks oli ennekõike rahatenimine.

Kõigi kirjeldatud montaažide eesmärgiks (välja arvatud naljapildid) oli töepärase pildi-maailma loomine. Ühel või teisel põhjusel ei saanud Rejlander, Robinson ja mitmed teised oma suurejoonelisi plaane otse pildistades realiseerida (liiga palju modelle, sobiva ruumi või valguse puudumine) ja seepärast pidid nad oma fotod ositi kokku panema. Kõige selle juures aga jälgiti rangelt perspektiivireegleid ja kujutise eri osade mastaape, sest lõpptulemus pidi ju jätma töepärase mulje. Realistlik montaaž võimaldas piltnikul teostada seda, mis muul moel oleks võimatu või väga raske olnud.

Huvitav aeg saabus fotomontaažis käesoleva sajandi esimesel veerandil, mil kääre ja liimi ei võetud appi mitte enam realsuse taasloomiseks, vaid hoopis vastupidisel eesmärgil — realsusest eemaldumiseks. Alguse sai säärane montaaž dadaistide käsitluses. Pärast I maailmasõda Euroopas (Saksamaa, Sveits) tekkinud kunstivool kuulutas ajastu hullumeelseks ning otsis sellele ka sobivat väljendust. Leiutati omapärane keel, luuletati peaaegu juhuslikke sõnu reastades (näiteks luuletus, milles sõna «mõire» korrati 147 korda), mängiti näitemänge, milles publikut nii eksalteeritud mängulaadi kui ka rõvedustega solvati. Asi jõudis sinnamaale, et näitlejate pihta lennutati klassikalisi loopimisprodukte — põllumajandussaadusi. Seegi aga oli vesi dadaistide veskile ning 1916 Zürichis toimunud teatriskandaali järel kirjutas üks näite-trupi liikmeist: «Esimest korda maailma ajaloos ei visanud inimesed meie pihta mitte ainult mune ja salatit, vaid ka biifsteeki.

Publik oli äärmiselt dadaistlikult meelestatud.» Kuid liikumisel oli oma teoreetiline alus, mille järgi naeruvääristamisele kuulus kõik see, mida põlati: kodanlik kirjandus, elulaad, ühiskonnakord, masinate valitsemine inimese üle, poliitika . . .

Eriti ahvatlevate võimaluste maaks kujunes dadaistidele fotograafia. Oli see ju vahend, mis portreeteris sedasama reaalsust, mida dadaistid püüdsid naeruvääristada. Mis võis olla veel efektsem kui väanata see tõelus pea peale, lüüa sellega vaataja segadusse, šokeerida, asendada harjumuspärane loogika absurdiga?! Umbes 1916. aastal asusid fotosid lõikama ning neid siis suvaliselt või kalkuleeritud variantides kokku kleepima Berliini dadaistide rühma liikmed Raoul Hausmann, George Grosz, John Heartfield. Kadus tõde, kuid sündis kujund.

John Heartfield (1891—1968) kui mainitud suuna liider oli lõikamise/kleepimisega juba varem alustanud. Mobiliseerituna I maailmasõja ajal väeteenistusse vahetas ta oma sõbra George Grosziga postkaarte, millele kleepis valitud väljalõikeid ajakirjadest, siltidest, kuulutustest, fragmente sõnadest. Niimoodi kodeeris ta kaardile oma sõnumi ning ütles ajastu kohta seda, mida ükski tsensor muidu poleks läbi lasknud. Tollased kleepimised olnud küll montaažid, vaid kollaažid (kollaaž — eri materjalidest kokku kleebitud ansambel; montaaž baseerub ainult fotodel), kuid pärast sõda Berliini naastes sai Heartfieldist vaid fotode kasutaja. Oma montaažidega naeruvääristas ta kodanlikku korda ja selle tegelasi, pilkas Saksamaal taas levivat militarismi. Mida aasta edasi, seda ründavamaks Heartfield muutus ning alates 20. aastast võib temast kõnelda kui puhtast poliitilise fotomontaaži viljeljast. Tänapäevaks on ta selle žanri tuntuim esindaja maailmas. Heartfieldi tööd on saanud nii laia leviku osaliseks, et sageli on teda peetud fotomontaaži esmakasutajaks üldse. Nagu eespool näha võis, ei vasta säärane seisukoht tõele, kuid julgelt võib öelda, et Heartfield on poliitilise fotomontaaži isa. Ja kuigi ta ei pildistanud ega reprodutseerinud fotosid ise (seda tegid tema ülesandel fotograafid), ei teinud lõikamisi, kokkukleepimisi, retušeerimisi ise (seda tegid kaastööliised), ei mõelnud fotode allkirju välja ise (seda tegi tema vend Wieland Herzfelde), oli ikkagi Heartfield see, kelle ideedel kõik baseerus. Enamikul tema töedest ei ole harjumuspärast originaali, sest pärast kokkukleepimist lasti pilt paljundusse (fotografvüür!) ning see ilmus valmis kujul (-originaalis!) otsekohe 200 000—500 000 tiraažis — nii palju trükiti nädalalehte «Arbeiter Illustrierte Zeitung», mille veergudel Heartfieldi montaažid aastail 1927—1931 pidevalt ilmusid.

Uheaegselt Heartfieldiga tegutsesid 20. aastail Nõukogude Venemaal kaks kunstnik-



ku, kes vene konstruktivistide programmi vaimus edukalt kasutasid fotomontaaži. Aleksandr Rodtšenko (1891—1956) ja El Lissitzky (1890—1941) vaimustusid 1923. aastal dadaistidest ning rakendasid nende loominguvõtteid endigi töodes: Rodtšenko konstrueeris fotomontaaže Majakovski luuleraamatute illustreerimiseks ning ajakirjadel «Lef» ja «Novõi Lef», Lissitzky kujundas gigantsete fotomontaažidega Nõukogude paviljone rahvusvahelistel näitustel välismaal (näiteks 4×23 m montaaž Nõukogude ajakirjanduse paviljonis Kölnis 1928).

Heartfieldi fotodest inspireerituna hakkas 1929. aastal montaažiga tegelema veel üks kunstnik — hispaanlane Josep Renau (s 1907). Astunud 1931 kommunistlikku parteisse, sai Renaust järjekindel kapitalistliku ühiskonna vastuolude ja pahede kritiseerija. Renau tunnistas: «Pärast Marxi ja Engelsi teoste lugemist hakkasin ma realsust ja selle kujutisi ainult vaatlamise asemel ka analüüsima.» Renau avaldas fotomontaaže ajakirjades «Orto» (1932—1934), mille juures ta töötas kunstilise toimetajana, ning «Estudios» (1929—1937). Oma töodes püüdis ta analüüsida nii Hispaania kui ka rahvusvahelisi probleeme, süveneda religiooni ja klassivõitluse küsimustesse. Viibides eksilis Mehhikos, muutus Renau montaaž ääretult lihtsaks: ükski element ei tohtinud olla juhuslik täitematerjal, vaid pidi kandma kindlat sõnumit. Pildi kogu kompositsioon oli suunatud põhielemendile, ideed kandvale šokimomendile. Pea lisandus Renau montaažidele värv, mis muutis pildid veelgi emotsionaalsemaks ning mitmeplaanelisemaks. 1949—1966 valmis ulatuslik Ameerika elulaadi ning valitsuse poliitikat kritiseeriv fotoseeria üldnimetusega «Fata Morgana USA».

Nii Heartfield kui Renau töötasid «puhalt»: kujutise eri osad liitusid üksteisega sujuvalt, ilma robustsete löike- ja liimikohtadeta, üleminekud pinnalt pinnale olid hoolikalt retušeeritud — pilt pidi välja nägema nagu tõeline. Õigemini — peaaegu nagu tõeline, sest iga montaaž oli ennekõike ju ikkagi vaimutöö vili, nähtavaks muudetud idee. Tehniliselt võis ju kõik laitmatu olla ja vahel koguni näiliselt tõepärase tulemuse anda, sisus aga peitus kindlasti mõni paradoks või üllatusmoment. Niisuguseid fotomontaaže on otstarbekas nimetada subjektiivseks montaažiks. See on valdkond, millest maailma fotoseni kõige enam rõõmu tuntud, see on laad, mis otsapidi meie aega ulatub ning millest tegelikult käesolevki kirjutis inspireeritud on: suure osas on viimase aastakümne fotomontaažide puhul tegemist just subjektiivse montaažiga. Ning mis tegelikult kõige huvitavam: just subjektiivse montaaži najal on kõige põnevam polemiseerida montaaži psühholoogilise olemuse, montaaži ja tema



Aleksandr Rodtšenko illustratsioon poemile «Sellest». 1920.

Josep Renau, «Fatomorgana USA»

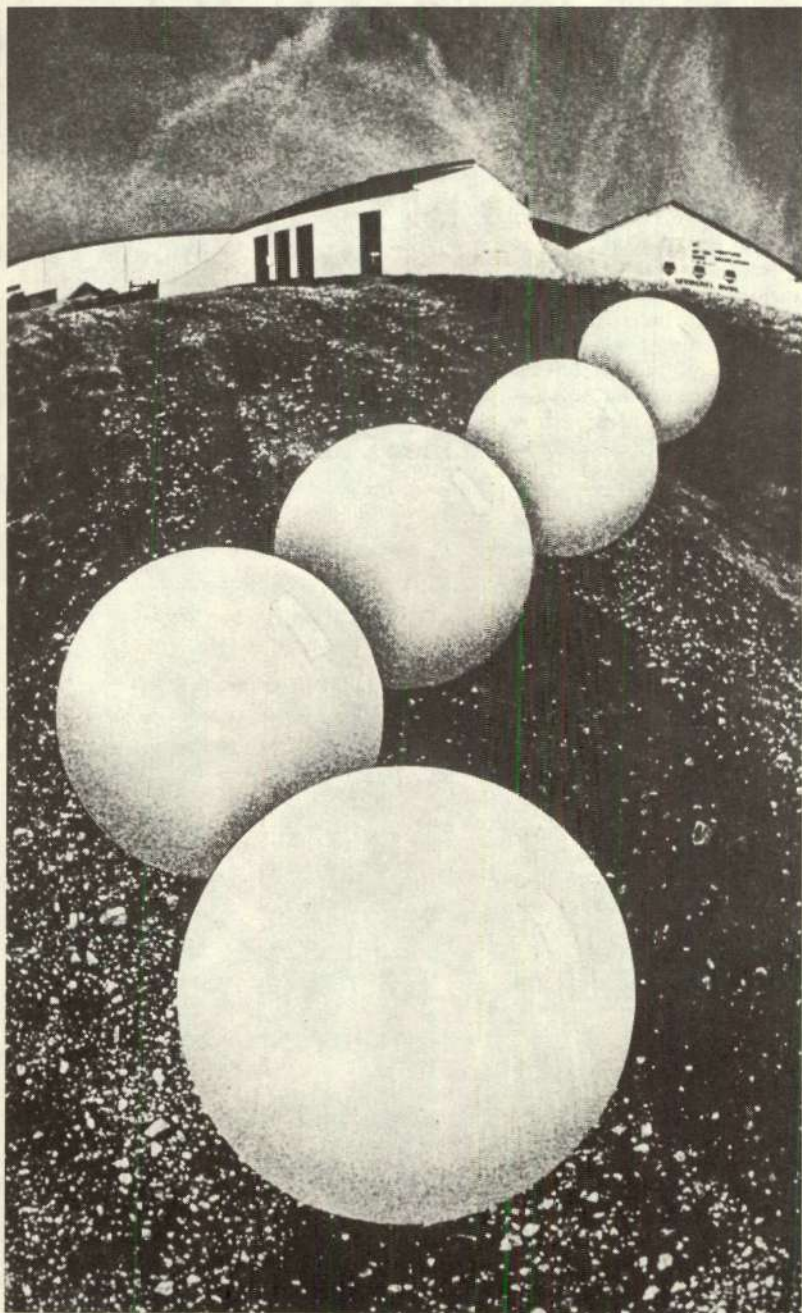




looja, montaaži ja vaataja vahekorra üle.

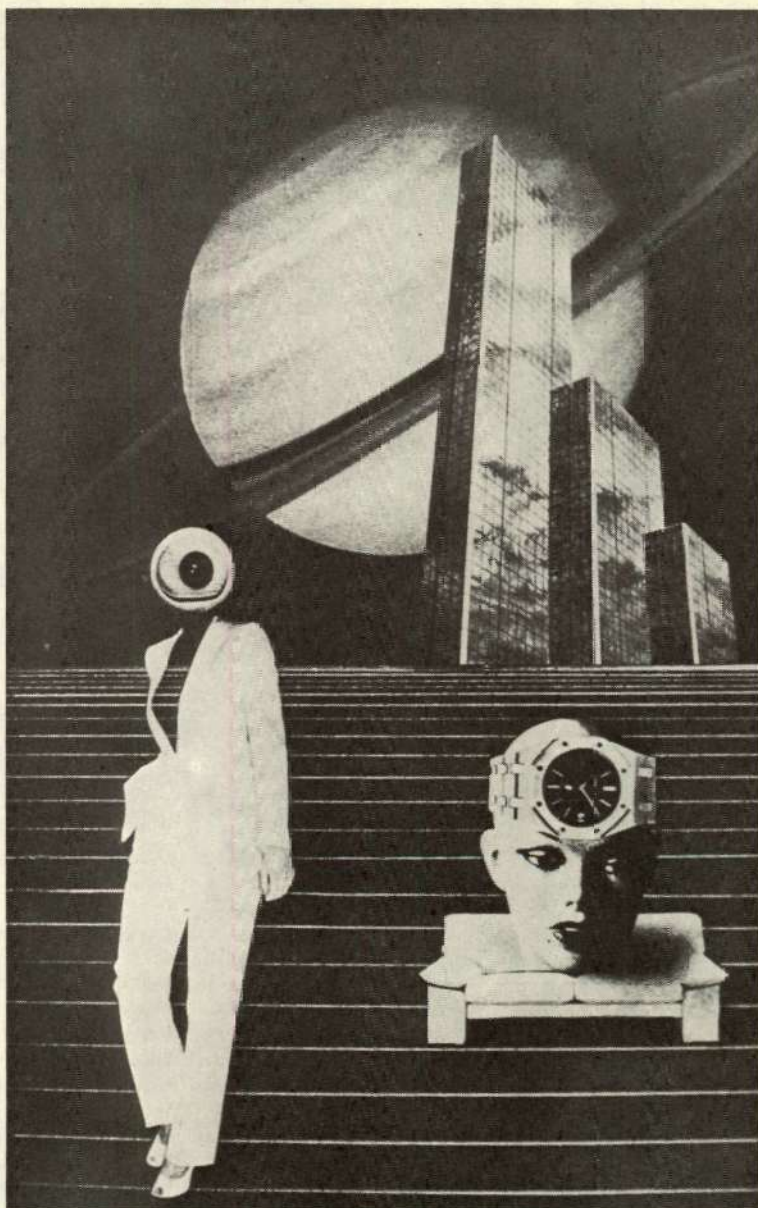
Kõigepealt fotograafist. Kuna montaaž on kahtlemata kõige enam loominguvabadust võimaldav fotožanr (piiramatu valikuvõimalus), siis väljendub valmis töös ka fotograaf ise palju rohkem kui näiteks loodus- või aktifotos. Loominguvabadus vabastab ka alateadvuse ning siit lähtuvalt valitakse teostuselementideks just need objektid, kontrastid, värvid, mis tegelikult kõige enam kätkevad

piltniku enda alateadvuses varjuvaid kujutlusi, soove, unelmaid, instinkte. Seega on subjektiivne montaaž fotograafi hinge peegel. Kuna montaažiga luuakse tinglik maailm, tuleb piltnikul pidevalt valida realistlike ning fantastiliste elementide vahel, tuleb kasutada sümboleid. Peab aga nentima, et monteeri- jate haare pole eriti lai, pidevalt keereldakse sissetrambitud jooksuradadel. Enam kasutavaiks võtteiks on metamorfoos (loom inime-



Jean-Marie Tillyer,  
«Tõuk»





Ben Goossens. «Kümme pärast kümmet»

sena, inimene muudetakse loomaks või masinaks), antropomorfism (loom või koletis inimese rollis), dubleerimine (üks persoon mitmekordselt ühel ja samal pildil), dislokatsioon (esemed paigutatakse neile võõraste keskkonda).

Mis puutub vaatajasse, siis mängivad foto vastuvõtu puhul rolli nii teadvus kui ka alateadvus üheaegselt (kuigi niimoodi on see tegelikult igasuguse foto või ükskõik mis laadi kunstitöö puhul, on see moment fotomontaaži juures ilmselt ülekaalus). Metafoorsed kujundid, fantastilised situatsioonid, aalooiline ruum — kõik mõjub ergutavalt eriti ala-

teadvusele ning siit tuleneb ka kõrgendatud huvi montaažifotode vastu. Fotomontaaže vaadeldes on võimatu jääda täiesti ükskõikseks. Foto võib mitte meeldida, temal kujutatut võib vastumeelse olla, kuid igal juhul sunnib montaaž end vaatlema.

Suhtes reaalsusega on fotomontaažil erinev, vastuoludest lõhestatud roll. Iga üksikkuju, millest terviklik pilt moodustatud, on vaataja jaoks tõene (foto peab ju olema maailma tõetruu kujutis!!). Vaataja ei küsi kunagi, kas fotol nähtav ka tegelikkuses eksisteerib. Seda võetakse aksioomina — eksisteerib kindlasti (maali ja graafika puhul ei teki 87





Paul de Nooijer, «Ootus»

kunagi kaljukindlat arvamist kujutatu olemasolust, kujutis teatakse olevat kunstniku kujutluste viili). Ning ometi moodustub neist nii tõepärastest detailidest lausa uskumatu fatamorgaana! Mingi täiesti võimatu keskkond, fantastiline maailm. Tõesed osad segunevad kujutelmadeks (seejuures ise lahustumata!), elu muutub muinasjutuks. Tegu on peaaegu müstilise moondumisega, mille mõju vaatajale on vahel lausa šokeeriv.

Niimoodi kolmest komponendist (fotograafi suhe pildiga, vaataja suhe pildiga, pildi suhe reaalsusega), moodustub fotomontaažide aura.

Subjektiiivne montaaž köidab kunstilise fotoga tegelejaid kõige enam. Et montaaži võimalustest selgemat ülevaadet anda, on otsustav kõik subjektiiivsed montaažid liigitada ning iga gruppi eraldi käsitleda. Alustagem nn arhitektuurimontaažist, mis eriti Euroopa piltnike seas küllalt populaarseks saanud. Neil fotodel on kindlapiiriline arhitektuurivorm (maja esikül, kõnnitee serv, basseini jne) oma loomulikust keskkonnast eraldatud, vahel mitmekordselt paljundatud ning siis uues situatsioonis rõhutatult esile toodud. Tulemuseks on sümmeetri-

lised kompositsioonid (tõevõimalusega), tühjad linnad ja tänavad, tühermaale äraeksinud hooned. Rõhutatakse rütmi ja vormi, eesmärgiks on rafineeritult esteetiline lõpptulemus, terviklik kunstiküps pilt. Ja mis arhitektuurimontaažidele tüüpiline — nad on kindlalt tehtud vana hea XIX sajandi realistliku montaaži vaimus. Kõik on teostatud filigraanselt, nii et loodud arhitektuurikeskkonna võimalikkuses ei tarvitse vaataja üldse kahelda, hoolimata kusagil alateadvuses kripeldavast kõhklusepisikustki — miks on siin kõik nii häirivalt ilus, korrapärane, steriilne?

Rahvusvaheliste näituste praktikast võib sääraste autoritena nimetada belglasti Flor Huyersit, Pierre Vereeckenit, Jean-Marie Tillenit, Emile Gitsi, hollandlast F. J. Broertjesit, lätlasi Ilmārs Apkālšit jne.

Teise alajaotusena tuleb kõne alla tema atiline montaaž. Peatähelepanu on siin pööratud sisule, süžeele, jutustusele. Ennekõike mahub sellesse rubriiki poliitiline montaaž (Heartfield, Renau jt), kus kõige tähtsam on edastatav sõnum ja selle kadudeta kohalejõudmine. Poliitilised montaažid on lakoonilised (see ei tähenda, et väheste detailidega), selged, ilma liigse «kunstilisuseta».



Vabateemalised montaažid aga võivad vaatajaga kõnelda mõistukõnes, metafooride ja sümbolite abil, kusjuures kogu fotograafipoolset tööd pildiga läbib ennekõike soov midagi öelda. Kui vaataja sõnumit kindi ei püüa, laguneb ka pilt — visuaalsele meeldivusele, mis teeks foto nauditavaks ilma sõnumit tabamata, pole autor tähelepanu pööranud.

Näiteid oleks kõige sobivam tuua nii lähedalt kui annab, seega Eesti fotost, kuid kahjuks on meil montaažifotosid haruharva näha ja seepärast nimetagem kolleegide teistest liiduvabariikidest: Zigurd Bilzonis (Riia), Nikolai Rudakov (Murmansk), Sergei Potapov (Gorki), siia kuulub ka tšehh Dalibor Stach jt.

Ning rahvusvahelise tunnustusega Vilhelm Mihhailovskigi (Riia) on enamiku oma perfektsetest montaažidest just sõnumile üles ehitatud. Kuigi, jah, sageli on Mihhailovski oma fotod ka visuaalselt meeldivaks teinud — kui me ei taba juhtlauset, võime nautida meisterlikku teostust, pilti ennast.

Kolmandaks subjektiivse fotomontaaži alajaotuseks on fantastiline montaaž. Muidugi võidakse mulle nüüd vastu vaielda ning öelda, et küllap fantastikagi millestki jutustab ning seepärast on fantastiline montaaž tegelikult seesama eespool mainitud temaatiline montaaž. Tõepoolest, iga pilt räägib millestki, üks rohkem, teine vähem, kuid temaatiline montaaž (mille tähtsaimaks ülesandeks on edastada sõnum) püsib kindlalt näilise reaalsuse pinnal, fantastiline montaaž eemaldub sellest suvalisse, enda loodud maailma. Küllap on vahel raske piiri tõmata tõeluse ja muinasjutu vahel, kuid fantastilises montaažis on igal juhul prevaleeriv visuaalne moment, fotol loodud meeleolu, detailide omavaheline kooskõla või siis risti vastupidi — kõige selle purustamine arümiaga, jäägitult uue, harjumuspäratu keskkonna loomisega.

Rein Marani «Tee» on selle suuna lihtsaim näide: supermootmeisse paisutatud mehe portree taga kumerdub silmapiir ning liiguvad tillukesed inimfiguurid. Kuid mehe ja figuurikeste maailm on eraldatud vastavalt autori soovile, vastupidiselt looduseadustele.

Või tartlase Valeri Parhomenko «Reekviem». Sümbolkujundina talumaja ukseavasse paigutatud viiul näib ennekõike küll jutustavat lugu, kõnelevat millestki haprast, mis viiulikeele või muusikahelina järsult katkeda võib, ometi aga on foto nauditav ilma literatuursete mõttekäikudetagi. Autor on loonud pildi.

Reaalsusest täielikku fantaasiamaailma eemaldub leedulane Vitali Butõrin (s 1947). Tema piltidel saab merepinna laineteaht taevaks, pilved maapinnaks, just nii, nagu parajasti soovib autor. Ning selles meile võoras

keskkonnas liigub inimene ikka kahel jalal, ta koguni jookseb ja hüppab — ju siis usub Butõrin selle fantaasiamaailma inimsõbralikkusesse. Või pakub seda põgenemisvõimalusena?

Hispaanlane Joan Fontcuberta (s 1955) loob oma montaažides sürrealistliku konteksti: jalgrattur tallab pedaale, kuid tema jalgadest paistavad läbi väänkasvud, ajalehte lugev inimene sulab poolenisti seinasse jne.

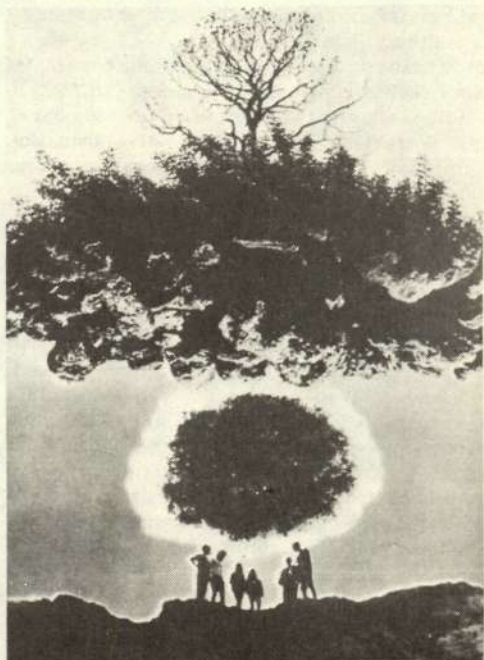
Hispaanlase Alberto Schommeri (s 1928) montaažis lüüakse kenale neule haamriga õlale ning naisekeha mõraneb nagu portselan.

Ilmselt sobib sürrealistlik ainekäsitus fotomontaažide puhul eriti hästi.

Omanäolise montaažimeistrina on fotomaailmas nime teinud hollandlane Paul de Nooijer (s 1943). Isikupäraselt konstrueeritud ruumid, kus seinad, lagi, ukсед ja aknad võivad kõik olla eri proportsioonides; neisse ruumidesse ekstravagantseisse poosidesse ning situatsioonidesse paigutatud inimesed (sageli autor ise või alasti modellid); segamini tehisa ja loodusmaailm — kuid kõike läbimas Nooijeri suhtumine asjasse, kergelt üleolev, kergelt irooniline.

Fantastilise fotomontaaži patriarh aga on kindlasti ameeriklane Jerry Uelsmann (s 1934). Harva leiab teist niisugust fotograafi, kes nii jäägitult ja nii pikaks ajaks (Uelsmanni puhul tuleb kõnelda enam kui veerand sajandist) oleks end pühendanud üheleainsale meetodile. Ligi 30 aastat on Uelsmann «jutlusta-

*Jerry Uelsmann, foto raamatust «Hõbedane meditatsioon». 1967.*







Karl Akel. postkaart. 1936.

nud» laboriloomingust. Pildistamine on talle vaid materjali kogumine, kusjuures ta kunagi ei tea, kuidas ta tulevikus üht või teist negatiivi kasutab. Kogu looming sünnib peas ja leiab realiseerimise laboris. Uelsmann töötab ainuüksi simultaankopeerides, tehes seda ääretult perfektelt. Kuna ühe pildi tegemiseks kulub tal tavaliselt 3—6 eri negatiivi, kõik detailid aga kopeeritakse enamikus hallidele pindadele (fotograafid teavad, kui raske on kokkukopeerimisel saada tonaalselt märkamatu üleminekut), siis on ühe pildi tegemine õige töömahukas ning äärmist täpsust ja kannatlikkust nõudev protsess. Kopeerimisel kasutatakse mitut suurendusaparaati ja erinevaid suurendusastmeid, mitmesuguseid maske ja abivahendeid ning seepärast võtab kogu tsükli ülesseadmine, läbimängimine, proovikopeerimised alati terve tööpäeva. Kuid vaeva palgaks on fantastiline tulemus! Nii tehniliselt teostuselt kui ka sisult. Tihti korduvad fotodel Uelsmanni lemmikdetailid: alasti figuurid, kivimürakad, pilved, koos juurtega väljakistud puud, taimesoad, kehade peegeldused vees... Kõigist neist kokku aga moodustub nauditav ning põnev sümbolirikas maailm.

Seoses Uelsmanniga võib jätkata fotomontaaži viimase probleemiga — tehnilise teostusega. Nagu öeldud, esindab Uelsmann montaaži kõige raskemat osa, tonaalset simultaantomontaaži. Momendil pole talle siin võistlejat, mõningad ajuti esinenud lihtsamad katsed on jäänud maestro tööde kõrval lausa mannetuks. Sest rohkem võimalusi polegi: kas Uelsmanni tase või läbikukkumine!

Veidi kergem on neil, kes tegutsevad kääride, liimi, liivapaperi, pliiaatsi, rastri, tehnilise filmi ja kõige muuga, mille abil on võimalik tulemust kiiresti näha saada. Üldse võime eristada fotomontaažide tegemisel kolme meetodit. Tehniliselt lihtsaim on graafiline montaaž (ä la Rodtšenko), mille puhul löikamis- ja kleepimisjärgi ei varjatagi. Graafiline montaaž loobub ruumitaotlusest ning opereerib vaid tumedate-heledate pindadega, sirg- ja kõverjoontega, motiivide sisuga. Rodtšenko montaažid on ses suhtes tüüpiliselt: konstruktivistlikult üksteise kõrvale või ositi pealistikku paigutatud fotod, vahel ka väljalõiked mõnda figuuride piirjooni, töötavad nad ennekõike intellektile ning õige minimaalselt emotsioonile. Pildid on kainelt kaalutletud ja lihtsalt teostatavad, nende valmistamiseks pole tarvis meisterlikkust *à la* Rejlander või *à la* Heartfield. Kuid nagu öeldud, on graafilise montaaži jõud sõnumis!

Siia kategooriasse lülituvad László Moholy-Nagy (1895—1946) montaažid (valgele aluspõhjale on paigutatud inimfiguurid ja esemed, neid ühendavad autori konstrueeritud ruumi pinnad ja jooned) ja Raoul Hausmanni ning Max Ernsti tööd.

Graafilise montaaži ritta mahuvad ka need pildid, millele kokku monteeritud mitu fotot ühest inimesest. Eestist võime näitena tuua Parikaste foto Paul Pinna rollidest — ühel fotol 42 erinevat pilti! See ei ole küll kaugeletki mingi rekord, sest näiteks jaapanlane Reiji Ezaki liimis 1893. aastal ühele pildile koguni 1700(!) lapseportreed.

Käesoleva sajandi esimesel kolmandikul said Eestis populaarseks pühade, õnnesoovi- ja mälestuskaardid, mil pilt õige mitmest fotost kokku monteeritud ning lisatud tekst «Tervitusi Narvast!» (või Tartust või Võrust), «Häid pühi!», «Mälestused Viljandist» või vahel koguni päris koduselt «Tere, kallid!» . Pilte võidi fotosse liita õige palju ning näiteks kaardil «Tervitusi Täaksist» suutsin ma neid kahte sõna moodustavaid portreid kokku lugeda 91. Kui veel juurde arvata 5 Täaksi vaadet, siis saamegi ühel fotol kokku 96 minipilti. Küllalt hea saavutus!

Tüüpilised graafilise montaaži näited on K. Akeli 1936. aastal Pirita kloostri 500. aastapäevaks tehtud postkaart, tundmatu autori poolt Abja hoonetest ning üle nende kõrguvalt postiametnikust kokku monteeritud «Tervitusi Abjast», tundmatu autori montaaž sae-



veskist, automobiilist ja kolmest noormehest... Graafiline montaaž ei nõudnud valmistamiseks erilisi oskusi ning ilmselt oli see üks põhjusi, miks fotomontaažkaarte Eestis küllalt sageli tehti.

Keerulisemaks ning aeganõudvamaks on kontrastne montaaž: kõik pildiks vajalikud detailid viiakse ellnevalt kontrastsusastmele, kus alles jääb vaid must ja valge. Sääraseid pilte on detailide piirjooni mööda kerge välja lõigata ning kasutada. Lähima näitena võib nimetada lätlase Egons Spurise (s 1931) rahvusvaheliselt tihti auhinnatud fotot «Inerts». Pilt koosneb kolmest osast: vasak- ja parempoolsest majaderühmast ning kiikuvast poisist. Kõik kolm kopeeriti vajaliku suurendusega eraldi tehnilisele filmile (seega suurenes kontrast), lõigati siis osade kaupa välja ning kleebiti kokku varem mõeldud kompositsioonina. Saadigi põhinegatiiv (juba mõõdus 30×40 cm, nagu soovitud fotogi).

Kontrastse meetodiga töötavad Nõukogude autorid Viktor Kostin (Moskva), Robert Kukojs (Riia), Aleksander Suprun ja Oleg Maljovannõi (Harkov), mujalt maailmast hispaanlased Jesús Roda ja Marin Chacón, ameeriklane Wellington Lee, belglane Eddy Wellens jt.

Kolmas montaažitehniline meetod on klassikaline ehk puhas montaaž. Siin pole varjuda kuhugi ning korrektse montaaži kokkusulatamine nõuab suurt meisterlikkust. Muidugi jääb iga autori suhtumise asjaks, millisena

Viktor Kostin. «Iharos»



soovib ta lõptulemust näha. Mihhailovski montaažidel pole mingeid kleepimise jälgi, pildi detailid liituvad üksteise ja fooniga orgaaniliselt. Niisuguse tulemuse saab vaid siis, kui vajalik detail lõigatakse välja mitte paberiga risti, vaid hoopis kaldu hoitud kääridega; kui saadud kaldset lõikepinda lihvitakse liivapaberiga veelgi õhemaks, alles siis saab detaili kleepida nii, et see aluspildisse lausa «sulab». Järgneb hoolikas retuš ning reprodutseerimine suure eraldusvõimega negatiivmaterjalile.

Lõpetuseks veel seda, et kogu loos oli väga vähe juttu Eesti fotomontaažist ja nüüd võidakse mulle ette heita, et olen meie monteeerijaist ehk päris mööda vaadanud. Tunnistan — nii see ongi! Fotomontaaž kui selline on Eestis ju täiesti olemas — vaadelgem plakateid! Kuid antud lugu piirdus fotomontaažiga Eesti kunstilises fotos ning siin on lood nii, nagu nad on. Eesti fotokunsti esimesel kõrgperioodil 1920—1940 tegeldi tollaste populaarsete pitoresksete tehnikatega (N. Nyländer, J. Mülber, R. Olbrei jt) ning polnud kippu ega kõppu fotomontaažist — rahvusvahelistel näitustel ei olnud nad amatööride seas veel läbi lõõnud, dadaistide pildid aga kas ei olnud Eestisse jõudnud või polnud nad küllaldast kõlapinda leidnud. Kunstilise foto teine kõrgperiood 1964—1970 andis mõned montaažifotod eespool mainitud autoreilt, lisaks neile mõned pildid «Stodomi» liikmeilt (põhiliselt Andrei Dobrovolskilt) ning veel üksikuid pilte üksikuilt autoreilt. Ükski Eesti fotograaf aga pole tundnud kutsumust fotomontaaži järjepidevaks kasutamiseks, nii nagu seda teevad näiteks Butörin ja Mihhailovski. Üksikfoto aga rikastab vaid Eesti foto üldpilti, kuid ei loo terviklikku voolu või koolkonda.

Kolmas aktiviseerumisperiood algas umbes 1984. aastal ning kestab tänaseni (noored!), kuid saaki pole see laine veel suutnud anda. Lootkem, et midagi vahest ikkagi idaneb.



ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. АВГУСТ 1987

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

## ТЕАТР

## Отвечает САЛМЕ РЕЭК (5)

На вопросы отвечает актриса Государственного академического театра драмы им. В. Кингисеппа, народная артистка Эстонской ССР Салме Реэк, которая рассказывает о начале своего театрального пути, вспоминает этапные роли в своей актерской биографии и размышляет о наболевших вопросах сегодняшней театральной жизни. Вопросы задает молодой актер Государственного молодежного театра Эстонской ССР Тоомас Лыхмусте.

## Э. БУНДЗАЙТЕ — Снимок времени (42)

Молодой литовский театральный критик, редактор театрального отдела журнала «Культурос Барай» Элона Бундзайте знакомит нашего читателя с постановкой «Дяди Вани» А. П. Чехова (реж. Эймунтас Некрошюс) в Литовском молодежном театре, которая была отмечена главной премией фестиваля Прибалтийская театральная весна в Минске. Рецензия переведена из журнала «Культурос Барай» 1987, № 2.

## Размышления после Прибалтийской театральной весны в Минске (46)

Свои мысли о постановках, просмотренных на фестивале «Прибалтийская театральная весна 87» в Минске и устройстве фестиваля высказывают театральный критик Лилиан Веллеранд, драматург и театральный критик Михкель Тикс, завлит Государственного молодежного театра Эстонской ССР Кади Ванавески, заместитель председателя Театрального общества Реез Михкель и художественный руководитель «Угала»

## Т. РИТСОН — Театры отображают время (53)

Молодой театральный критик Тынис Ритсон рассматривает три социально-критические пьесы на современную тему, поставленные в эстонском театре в сезон 1986/87. Рецензент анализирует, каков вклад театра в отображение действительности и ее проблем. В поле зрения две пьесы В Дозорцева — «Последний посетитель» в Государственном молодежном театре ЭССР /постановщик К. Комиссаров/ и «Завтрак с неизвестными» в «Угала» /приглашенный пост. В. Гвоздков/, а также «Под одной крышей» Л. Разумовской /пост. В. Руммо/ в Пярнуском драматическом театре. Автор находит, что общее впечатление, возникающее от этих пьес, отображающих современность, несколько утратило свою новизну, но сосредоточение этих социально-этических драм на человека оказывается ценным и в изменяющемся времени.

## Х. Х. ЛУЙК — Поворот в сторону уточненности (61)

Рассматривая некоторые наиболее выразительные драматические спектакли прошлых сезонов, автор находит, что акцент в этих спектаклях изменился. В театрах явно просматривается

стремление в сторону эстетически отточенных театральных форм. Много ставится классики. В идейном плане изменились и действенные мотивы главных героев, которые в бытовавшем ранее общественно-политическом театральном направлении диктовались обществом, теперь же активность действующего лица исходит от предрешенной им самой судьбы.

## МУЗЫКА

## ПЕРВАЯ КОЛОНКА — НЕДЕЛЯ МУЗЫКИ ИМ. Г. ОТСА (2)

## Сокровищница мысли — РУДОЛЬФ ТОБИАС (16)

Если говорить о роли Рудольфа Тобиаса в истории нашей музыки, то не раз придется употребить слово «первый». Первый эстонец в классе композиции Петербургской консерваторий, создатель первого симфонического произведения в эстонской музыке, первого струнного квартета, первого фортепианного концерта и т.д. Помимо музыкального творчества он был виртуозным органистом и пианистом, учителем музыки, дирижером. Существенен и вклад его в развитие эстонской музыкальной публицистики. Журнал печатает вновь четыре статьи Р. Тобиаса, относящиеся к 1907—1913 гг.

## Д. ДАРАГАН — Эскиз портрета Раймо Кангро (24)

Статья московского музыковеда Дины Дараган рассматривает в основном вокально-симфонические произведения композитора Раймо Кангро. Подробнее говорится о созданной в 1973 году по мотивам «Декамерона» Боккаччо первой опере «Чудесная история», вокальном цикле «Песни Леэло» /на стихи Леэло Тунгал/, созданной для детей сценической музыке и др.

## Р. ХАРАДЖАНЫН — Смелость, динамичность, созидательность, упорство (29)

Латышский музыковед Р. Хараджанын говорит о произведениях Раймо Кангро, написанных для двух фортепиано. Поскольку Р. Хараджанын играет вместе с Н. Новиком в фортепианном дуэте, для которого Р. Кангро написал некоторые свои произведения, то это так сказать взгляд изнутри. Ближе рассматриваются Концерт для двух фортепиано и струнного оркестра и Сонату для двух фортепиано.

## В. ЛЕНЗИН — Ванда Саарман, первая эстонская пианистка (32)

Статья дает обзор творческого пути Ванды Саарман /1897—1935/, её учебы в Таллине в музыкальном училище Алис Сегал, в Петербургской консерватории у в то время молодого и очень популярного профессора Артура Лемба, самосовершенствовании в Берлине. Подробнее говорится о сольных концертах Ванды Саарман в Таллине в 1925 и 1927 году.



---

## КИНО

### Из жизни кинолюбителей (40)

Интервью с членом жюри Таллинского фестиваля любительских фильмов UNICA '86, студентом искусствоведения Барселонского университета Жоан Франсеск Эно. Эно говорит о различиях и тождестве в любительском и профессиональном кино, характеризует стремления кинолюбителей.

### Ф. ЮССИ — Про фильмы о природе, эмоционально (50)

Комментарии к состоявшимся в марте III Таллинским дням фильмов о природе /на основании фильмов П. Абукевичюса и Р. Марана/ Ф. Юсси говорит об этике и методологии создателя фильма о природе.

### Сценарии мультфильмов (69)

М. Кютт — «Маленькая Май». Литературный сценарий. Т. Сарв. К. Киви — «Почему деревья больше не разговаривают». Киносценарий Х. Вольмер, Р. Унт — «Война». Киносценарий. П. Пяри — «Завтрак на траве». Отрывок режиссерского сценария.

### П. ТООМИНГ — О фотомонтаже (82)

Ознакомительный обзор фотомонтажа, о его родах и известнейших представителях в мире. В заключение автор отмечает, что ни один эстонский фотограф не испытывал призвания к последовательному использованию фотомонтажа, хотя фотомонтажем занимались и в Эстонии; наряду с художественной фотографией следует отметить и многие плакаты последнего времени.

---

### Адрес редакции:

Эстонская ССР,  
200090 Таллин, п/я 51

---



THEATRE. MUSIC. CINEMA. AUGUST 1987  
 JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY  
 COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS  
 AND THE THEATRICAL, SOCIETY OF THE ESTONIAN S.S.R.

## THEATRE

### SALME REEK answers (5)

The questions will be answered by Salme Reek, People's Artist of the ESSR, actress at the Tallinn State Academic Drama Theatre who tells us about the beginning of her theatrical career, recalls the landmark roles in her acting biography and reflects on some acute problems in the present-day theatre. The interviewer is Toomas Lõhmuste, a young actor from the Estonian State Youth Theatre.

### E. BUNDZAITĒ. The captured time (42)

Elona BundzaitĒ, a young Lithuanian theatre critic, editor in the theatre department of the magazine *Kultūros Barai* presents to our readers the production of A. Chekhov's *Uncle Vanya* at the Lithuanian Youth Theatre (directed by Elmuntas Nekroshius) which won the first award at the Baltic Theatrical Spring Festival in Minsk. The review has been translated from the magazine *Kultūros Barai* No. 2, 1987.

### Some afterthoughts concerning the Baltic Theatrical Spring in Minsk (46)

Lilian Vellerand, theatre critic, Mihkel Tikks, dramatist and theatre critic, Kadi Vanaveski, literary manageress at the Estonian State Youth Theatre, Reet Mikkel, Deputy Chairman of the Theatrical Society and Jaak Alik, artistic director at the Ugala Theatre give their thoughts about the festival productions and the organization at the Baltic Theatrical Spring '87 in Minsk.

### T. RITSON. Theatres reflecting time (53)

The young theatre critic Tõnis Ritson looks at three social critical plays mounted at Estonian theatres during the 1986/87 season which deal with contemporary time. The reviewer analyses what is the contribution of the theatre to the reflection of reality and its problems. The productions under discussion are: two dramas by V. Dozortsev — *The Last Who Was Granted an Audience* at the Estonian State Youth Theatre (directed by K. Komissarov) and *Breakfast with an Unknown* at the Ugala Theatre (guest director — V. Gvozdkov) and L. Razumovskava's *Under the Same Roof* at the Pärnu Theatre (directed by V. Rummo). The author thinks that the total image which emerges from these productions referring to modern times is somewhat outdated (the plays were written earlier), but concentration on Man makes these social ethical dramas valuable even in the changing time.

### H. H. LUIK. A turn to refinement (61)

Discussing some of the more outstanding dramas of the last season the author concludes that the emphasis in the productions has shifted. A tendency toward esthetically polished theatrical forms is clearly discernible in the theatre. Classics is preferred. On an ideological plane we can perceive a change in the leading char-

acters' motives, which, in the earlier social-political trend, were dictated by the society, now the character's activity is governed by predestination.

## MUSIC

### The leading article. The G. Ots Week of Music (2)

### The Treasury of Thought. RUDOLF TOBIAS (16)

When we speak about the role of Rudolf Tobias (1873—1918) in our music history, we have to use the word 'first' on several occasions. The first Estonian in the composition class at the St. Petersburg Conservatory, the creator of the first Estonian symphonic work, the first string quartet, the first piano concerto, etc. Besides composing, he was also active as virtuoso performer on the organ and the piano, music teacher, conductor. His contribution to the advancement of Estonian letters is also noteworthy. The journal reprints four of R. Tobias' articles from 1907—1913.

### D. DARAGAN. A portrait sketch of Raimo Kangro (24)

The Moscow music critic Dina Daragan's article mainly analyses the vocal symphonic works of the composer Raimo Kangro. His first opera *A Miracle* after Bocaccio's *Decameron* (1973), the vocal cycle entitled *Leelo's Songs* (on the poetry of Leelo Tungal), music for children's productions, and some other things have been treated in a more detailed way.

### R. KHARADJANYAN. Courage, dynamics, creativeness, persistence (29)

The Latvian musicologist R. Kharadjanyan discusses Raimo Kangro's compositions which have been written for two pianos. As R. Kharadjanyan plays with N. Novik in a piano duo to whom R. Kangro has dedicated several of his compositions, it is a look from inside. There is a more detailed discussion of R. Kangro's *Concerto for Two Pianos and String Orchestra* and *Sonata for two Pianos*.

### V. LENSIN. Vanda Saarman, the first Estonian woman pianist (32)

The article gives a survey of Vanda Saarman's (1897—1935) creative career, studies at Alice Segal's music school in Tallinn, at the St. Petersburg Conservatory under Professor Artur Lemba who was then young and very popular, further independent studies in Berlin. A closer look has been given at Vanda Saarman's recitals in Tallinn, 1925 and 1927.

## CINEMA

### About the life of amateur film makers (40)

An interview with Joan Francesc Ainaud, art student at the Barcelona University, member of the jury during the UNICA Tallinn Amateur



Film Festival. Ainaud discusses the differences and likenesses in amateur and professional film, characterizes the endeavours of amateur film makers.

**F. JÜSSI: On nature film, with emotion (50)**

Some comments upon 3rd Tallinn Nature Film Days, held in March, 1986 (based on the films of P. Abukevičius and R. Maran). F. Jüssi talks about the ethics and methodology of a nature film maker.

**Scripts for animated cartoons (69)**

M. Kütt, «Little May». A. literary script. T. Sarv. K. Kivi, «Why Trees Do Not Speak Any More».

A detailed script. H. Volmer, R. Unt. «War». A detailed script. P. Pärn. «Breakfast on the Lawn». A shooting script.

**P. TOOMING. Photomontage (82)**

An introductory survey of photomontage, its trends and outstanding representatives in the world. To end, the author remarks that none of the Estonian photographer has shown a real vocation for the consistent use of photomontage, although it has been applied in Estonia; besides art photo some of the latest posters should be noted.

---

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

---

---

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 16. 06. 1987. Trükkimisele antud 20. 07. 1987.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,9. MB-05731. Tellimuse nr. 2494. ЕКР Keskkomitee Kirjastuse trükkimisele antud 16. 06. 1987. Подписано к печати 20. 07. 1987. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,9. Заказ 2494. MB-05731.

«Театер. Муузыка. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР, Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Таллин, почтовый ящик 51. Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллин, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 17 000. Цена 75 коп.





Tagakaane sisekül-  
jel:  
«Eine murul».  
199. kaader.  
152. kaader:  
Georg hiilib tänaval.  
P. Pärna ja  
M. Kilgi pildid



«Väike Mai»  
Isa väikese Mai kasvu kindlaks määramas.  
Lapsed õuel.

M. Küti kavandid



