

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



8 / 1983

august

II aastakäik

Esikaanel Velda Otsus TRA Draamateatri  
lavastuses «Harold ja Maude» 1978. a.  
lavastaja M. Karusoo). G. Vaidlä foto

Tagakaanel kaader filmist «Nipernaadi»  
(peaosas T. Kark, lavastaja K. Kiisk, ope-  
raator J. Sillart). M. Raude foto



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA JAAK ALLIK

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt. 5,  
postiaadress 200090, postkast 51.  
Peatoimetaja asetäitja  
Vallo Raun, tel. 666—162  
Vastutav sekretär  
Helju Tüksammel, tel. 445—468  
Teatriosakond  
Reet Neimar, tel. 445-468  
Muusikaosakond  
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 443-109  
Filmiosakond  
Jaan Ruus ja Aune Nuiamäe, tel. 443-109  
Publitsistikaosakond  
Sirje Endre, tel. 445-468  
Keeletoimetaja  
Kulla Sisask, tel. 449-558  
Korrektoirid  
Velly Roots ja Solveig Kriggulson, tel. 432-981  
Fotokorrespondent  
Armult Reinsalu, tel. 422-551

KUJUNDUS MALEINER

Fr. R. Kreismann  
nim. E. Raamatukogu

## SISUKORD

TEATER		
Aleksandr Minkin	JURI LJUBIMOV (režissööriportree rubriigis «Kes?»)	37
	TEATRIGLOOBUS	
	SDV	41
	PRANTSUSMAA	74
Kulle Raig Jüri Oll	SOOME NÕUDISTEATRI SUUNDUMUSTEST	42
Lilian Vellerand	TÖSINE ELUVÄARTUSTE KAALUMINE «UGALAS» (J. Toominga lavastusest «Põhjas»)	59
Endel Loo	TAGASISIDET JA TAUSTA ÜHELE TEATRIREISILE (Noorsooteatri külalisesinemistest Soomes)	67
	MINU PARTNER VELDA OTSUS (Kõnelevad K. Kreismann, U. Kibuspuu, A. Vaarik ja K. Orro)	81
MUUSIKA		
	JUTUSTAB ELSA MAASIK	3
Mati Brauer	MUUSIKA VÄGI JA VILETSUS (levimusika päevaprobleemid)	24
Andres Pung	SONAADIVORM HINDEMITHI LOOMINGUS	29
Märina Raudar	«BENEFISS» «VANEMUISES» (J. Poznjaki loominguilisest õhtust)	63
Mart Humal	BALTI MUUSIKATEADUSLIK KOGUMIK	71
	JUUDI MUUSIKALINE KAMMERTEATER TALLINNAS (intervjoo J. Serlingiga ning R. Trassi, M. Klenskaja, V. Värgi ja K. Komissarovi vaatajamuljed)	75
KINO		
Jaan Ruus	DZIGA VERTOVI MÄNGUVABA KINEMATOGRAAFIA	8
Dziga Vertov	MEIE, MÄNGUST VABA KINEMATOGRAAFIA TÄHENDUSEST · AJUTINE INSTRUKTSIOON «KINOSILMA» RINGIDELE	11
	TRAADID SÖÖDIST (Mats ja Victoria Traat kõnelevad Andres Söödi dokumentalistikast)	16
Toomas Haug	«PEA VASTU VEEL NEED MÕNIKÜMMEND TALVE...» (K. Kiisa mängufilmist «Nipernaadi»)	51
Rein Heinsalu	«JAAM KAHELE» (E. Rjazanovi mängufilmist)	69
	UUS ARHIIVIHOONE (intervjoo filmi-, foto- ja fonodokumentide arhiivi direktori H. Raudi ning arhitekt E. Lübergiga)	88
Aune Nuiamäe	«ERAELU» (J. Raizmani mängufilmist)	90
	XVI ÜLELIIDULISE FILMIFESTIVALI AUHINNAD	90
Aleksandr Minkin	DAVID BOROVSKI	96



*Elsa Maasilta*

*G. Väinölä*

Teatri- ja Muusikamuuseumi fonoteek sisaldab umbes 15 tundi Elsa Maasiku meenutusi. Siia on valitud kilde nõ peatükist «Lapsepõlv» (ei tea enam naljalt inimesi, kes lapsepõlve ja kodu tähendusest nii kõikselt puudutatud oleksid kui tema!), lisatud mõni sõna seletuseks.

1913 siirduvad seni Kõlaoru-nimelisel kirikuaedniku kohal elanud Paul ja Ella-Helene Maasik inimväärsete võimaluste otsingul Põhja-Venesse, ühte Vologdaligidasse mõisa. Tütar Elsa on siis 5-aastane.

Missugune see Vologda küll oli! Metsad, põllud... Metsas olid nagu meie aiamarjad — niisugused mustikad, maasikad, vaarikad!

Isale anti 20 hobust, terve tallitais. Ta pidi ratsa sõitma põldudele — kus oli alles lahmakas maad! Živtšik oli veel ratsu nimi. Kui naistel tuli marjule minek, pani ta oma Živtšiku ette, naised pika troska peale, koos korvidega, ja läks nendega metsa, sest metsas oli karusid, huntidest rääkimata. Karud olevat ikka ehmatanud marjulisi. Lapsi muidugi kaasa ei võetud.

Ja missugune see mõis ise välja nägi! Loomalaudad olid niisugused kandilised, ristamisi, nii et ühes sarvilisi 50, teises otsas — ilma sarvedeta teine 50, segaverelised kolmandas tiivas ja neljandas — ma ei teagi, kes seal olid; keskel oli sigala. Töölised tulid ikka omal ajal kokku, oli niisugune ruum, ja siis sõideti hobustega tööle. Maailmatu suured põllud, laiad. Kui suuremaks kasvasin, siis rakendas isa meid lapsi seal rakvere raibet korjama (kodus olin ohakaid juba korjanudki).

Peana aga ütlesin, et lapsepõlv oli mul tõesti väga värvikas. Sellepärast et mõisnikul endal oli palju lapsi. Ema-isa olid ju tööl ja laps viidi sinna perekonda. Muidugi, mitte keegi teist keelt ei rääkinud peale vene keele. Aga 5-aastane on ju väga vastuvõtlik: näidati ese, nimetati nimi — nii seda keelt õppisin. Seal oli üks niisugune Matrjona, kes samovari tagant üldse ära ei pääsenud: hakkas hommikul pererahvast teega saatma, siis hakkas pirukaid küpsetama — musttuhat; mängis lastega. Kolm oli neid mõisnikke. Üks oli poissmees ja see armastas väga lastega mängida. Suvi, kui tuli äikesevihma, oh siis seda poris jooksmist läbi vihma! Pritsis nii, et ei olnud enam kuiva kohta — koju aga pidi tingimata vähe-malt puhtana jõudma. See mõisniku poissmehest vend võttis siis lohvi kätte ja pritsis meid omakorda üle — puhtaks porist. Olime ka pargis, seal asus ümmargune tiik, keskel saar ja lehtla, ja muidugi parv, millega sinna sõita. Aga need alleed! Seal oli niipalju väärispuid, olid seedrialleed, pappialleed... Ei unune iial ära esimene, paremale poole minev külatee. See oli väga lai, kahel pool tohutud kased, ja nende all — missugused puravikud seal kasvasid! Uskumatu! Neid ainult imetle, kus sa siin niisuguseid leiad!

Aga et lastel suvel oleks ka mingisugune võimalus suplemiseks, asus pargi taga supelmaja, mida kutsuti «Швейцария». (Ma räägin tõesti alati suure vaimustusega lapsepõlvest, kuidas see seal möödus!) Supelmaja oli seintega piiratud, trepid, põrand kõik all, ja seal siis õpetati meid ujuma. Aga talved! Kõigepealt hakkasid liuglemised. Tiigile ehitati vägev trepp üles selleks, et siis alla sõita. Ja jälle oli meie seltsis see poissmehest mõisahärra. Oli niisugune inimesepikkune «leetnik» ehk kelk, mille peale tema heitis pikali ja meie olime kõik ratsa hunnikus tema peal, niimoodi sõitsimegi alla. See oli niisugune lõbu, et hoiatada ja keelata! Ja muidugi, kui vastlasõidud hakkasid, jaa, need olid põnevad. Kihutati ikka hobustega, olid vastavad saanid ja kõik...

\* \* \*

Muusika tegemiseks aega ei olnud. Isal oli lõõtspill (niisugune 4-realine) küll kaasas, aga... Ei saa küll ütlemata jätta, et tema mängimine oli niisugune — ta oli niivõrd musikaalne —, et kui võttis akordid, olid seal nii tihedad harmooniad nagu orkestris. Ise ta improviseeris kõik viiside saated, väga orkestraalselt. Võib-olla sellepärast oli ta Esimese maailmasõja ajal — Poolas või kus — ratsaväes ikka eelistatud olukorras. Kadeduse pärast anti talle tige hobune kätte, tallimees soosis teda pillimängu eest, õpetas jagu saama. Hilisematel aastatel, kui ma olin juba «Estonias», küsib ta ükskord minult: «Kas sina oled ka Kremlis käinud laulmas? Mina olen,» ütleb tema. «Mind tõsteti suure kõrge laua peale ja mina pidin mängima.»

Rahvalaulukesi ta mulle ikka õpetas, alguses ka vene laule, millele ta ise improviseeris saate. Hiljem, Eestis, peale kahekümnendat aastat, muidugi meie oma rahvalaule. Ema oli, kadunuke, omamoodi ebausklik. Ta ei lasknud kodus palju mängida, arvas, et see toob pahandust, õnnetust. Nii et suurt pillimängimist kodus ei olnud, kuigi isale see väga oleks meeldinud.

\* \* \*

Ka esimene õppetund oli vene keeles. Hobustega viidi paar-kolm versta koolimajja, mis oli kiriku juures, ja jäeti kõstri juurde, ikka nädalakaupa. Kes eesti keeli lugemist just õpetas — kodus, ei mäleta, aga sellegi lugemisoskuse sain juba Vologdast kaasa. Esimene tähestik oli igatahes vene tähestik.

1920. aastal jõudsid Maasikud nelja lapsega tagasi Vastseliinasse. Külaoru oli ammu võõraste käes. Isaisa talu polnud küll just väike, ent sinna oli kogunenud juba õige mitu peret, 1907. aastal Ella juurde koduväiks läinud Pauli oma sealjuures kõige suurem. Sestap vanaisa eraldaski neile 4 ha maad ja andis kesiku, mõned uted ja ühe lehma oma 12—13 pealisest karjast kaasa. Uus koht — seesama, kuhu Elsa Maasikut tänini kõigil suvedel võimsalt tõmbab — sai nimeks Raetsoo. Miks, ei teata enam.

Alguses ehitati muidugi maja. Üks ots, mida ema ise tampis savist, see jäi loomade jaoks: hobune, lehm, siga, lambad — ja käimla. Sealt tuli üks uks otse kööki ja sealt kahte suurde tuppa.

Mina hakkasin karjas käima. Oi, see oli kõige lõbusam aeg! Sellest ajast sai selgeks vanemate iseloomude erinevus. Tuli väga vara tõusta. Isa pidi kogu aeg käima teenimas suhkru ja petrooleumi raha. Ta hakkas ehitama sildasid, õppis selle töö ära, ja töötas siis veel kusagil Panikavitsa lähedal saevabrikus või töökojas. Ema muidugi läks esimesena välja lauta lehma lüpsma. Tuli siis tagasi ja hüüdis käigult kõvasti: «Elsa, üles!» Niisuguse kärgatuse peale keeras Elsa teise külje. Teistkordne oli juba: «Päike pooles taevas ja sina veel vedeled voodis!» Kohutav, aga siis sai muidugi üles hüpatud, ruttu riidesse, ja platsi mindud. Aga kuidas isa tegi? See oli liigutav! Isa tuli vaikelt, hiirvaikelt voodi juurde, hõõrus käte vahele korbatanud sukki (tegelikult käisid kaltsud ümber jalgade!) ja pastlaid pehmeks ja ütles vaikelt: «Elsa! Tule üles, Elsa!» Niikui noolest tabatud kargasin siis püsti: see oli nii meeldiv, see oli nii südamlik ja liigutav! Või tööde juures... Näiteks puude lõikamised talvel (olin lastest kõige suurem, pidin appi minema). Isa tegi asja nii huvitavaks. Mul on meeles, et ma hakkasin lausa nutma — saag laulis tema käes, nii kergelt käis see. Ei ütelnud ilmaski, et mis sa seisad või... Kõik libises nagu määrilt. Tööd, mis ta õpetas, läksid meil väga elavalt. Emakene oli kärsitum, tema õlule jäi väga palju: pesemised, nõelumised, loomade talitamine... Kui suuremaks sain, siis hakkasin minagi midagi oskama ja aitama teda kõõgi asjus. Aga muide, see ema rangus üldse, see oli väga vajalik, lõi niisuguse distsipliini majja, et eluaeg meeles!

Huvitav, et emad armastavad ikka poegi. Mina olin vanim tütar, isa omal ajal olevat ütelnud: tulgu neid takkajärgi kui palju, aga see laps jääb minu omaks! (Olin kilganud juba maast-madalast tema kirjutuslaua juures väikesel pingikesel ja see oli talle väga meeltemööda.) Aga vanem vend, kes praegu ainukesena elus on, Artur, tema oli ema poolt omamoodi natuke hellitatud. Ega keegi meist eriti hellitada küll ei saanud.

Kui rääkida nüüd seda karjas käimist... Tore aeg oli, kuigi varajane tõusmine oli raske. Aga kui juba käima sai... Jalad said muidugi kohe märjaks — hommikul oli ikka kaste maas —, aga see ei tähendanud mitte midagi: meeleolu oli ikka hea, päike paistis ja Lõuna-Eesti looduslik ilu oli lihtsalt suurepärane. Need künkad võlusid juba lapsest peale. On see sünnipärast või mis, aga see loodus lihtsalt paelus. Nautisin seda võib-olla ka koorilaulude mõjul, mida koolis sai õpitud ja mida ema ja isagi laulsid: «Ilus oled, isamaa» ja muud selletaolist. Või Saare, Allik — seda laulis ema ja see on ju nii imeilus laul! Sõnad ise ka mõjusid — ilma emotsioonideta ei saanud ju neid lauldagi!

Kui oli vihmane ilm, siis tuli niisugune vajadus: tundsid, et justkui midagi sees pulbitseb, et see vokaal on olemas, kuidas saaks seda panna kõlama tugevamini? Vajadus tekkis alateadlikult. Ja ma hakkasin seal jorutama, midagi improviseerima — nii palju kui mulle loodus andnud oli. Vihmast ilma oli vaja sellepärast, et siis ei kosta — häbenesin. Lehmad sõid siis rahulikult ja ma võisin võsas seista ja rahumeeli häält teha. Ilusa ilmaga seda ei saanud, siis pidi midagi vähemalt selge olema. Õhtupoolikud aga, kui päike loojus, vaat siis tekkis väga tore tunne, siis oli nii lõpmata palju varjusid. Ka hommikuti karjas sai visatud haohunniku peale selili ja vahitud ülesse, pilvi. Ja see putukate sumin, mis ümberringi! Ja muidugi löökeste ja teiste lindude laul — kõik omaette muusika. Ka rohimise ajal — jälle see sumin, kuigi tegevus oli kaunis vastumeelne: põlvili maas või kükakil.

Vanemas eas tuli hakata käima päevilisena naabertaludes, küll ühe, küll teise juures, lõunavahel pidi kodus midagi ära tegema. Suuremana tulid heinatööd ja viljakoristamine. Ükskord päevilisena jäin täitsa üksinda suure niidu peale, kus 16 saadu, võrdlemisi suured. Ei tulnud mulle keegi appi, kuigi talus oli looreha (seegi tahab järeliisumist). Peremees oli väga kokkuhoidlik, viimase kui kõrre korjas maast ega lasknud kuskile midagi vedelema jääda. Tuli võtta kõik jõud kokku ja ära teha. Rukkikoristamine oli kõige raskem. Ema niitis, vennaga kahekesi korjasime vihkudeks. Muidugi toimus see alati kõige suurema päikese all. Vihkude sees oli palju ohakaid, pidi hambuni riietuma, müüdu torgib hullusti ja pärast sügeleb väga. Ja kummargil — see oli alati seotud kohutavate peavaludega. Seda kohet kartsid, aga abi ei kusagilt — kõrvalt suurtalude peremehed ei tulnud iialgi oma masinatega appi. Ikka tuli emal vikatiga ees käia ja minul ruttu-ruttu järel sidumas. Ära me panime!

Algkoolist (kõige ligem asus Tsollil, kus õpetajaks oli kohalik muusikaentusiast ja praegune auväärne koduloolane Juhan Saarniit) pääses Elsa Maasik oma Vologda-tarkustega mööda otse kihelkonnakooli, nagu ta viimast nimetab. Seal käis ta 2 talve ja astus seejärel Võru Gümnaasiumi, mille lõpetas 1927. a. Võrus olnud ta muidu «kolmemees», ainult lauluharrastus leidis nüüd juba sihipärased piirjooned ja ka toe.

Olin juba keskkoolis, kui Tsolli algkoolile (seda koolimaja pole enam olemas, põles maha) oli vaja klaverit. Saarniit korraldas selleks peoõhtu. Rahvas, ka meie kodurahvas, tuli kõik kokku. Saarniit aga rakendas mind solistina esinema. Täpset aega ei mäleta, aga kavas oli mul igatahes juba Vedro «Ämblik», mingi rahvalaul veel teiseks. See oli minu esimene avalik etteaste, kuhu ka mõlemad vanemad sõitsid mind esmakordselt kuulama. Rohkem kui publikut kartsin just neid, eriti ema.

Apsusid ei juhtunud, publik suhtus äärmiselt heatahtlikult. Olin neis aastais, kus hirmus tantsimise himu end avaldab. Tants oligi seal ette nähtud. Meie koorijuht Juhan Saarniit oli minu suur sümpaatia. Aga mingisugune kummaline alateadlik äratundmine asus hinge: ma olin esinenud ja nagu ei tohtinud end näidata enne esinemist, nii ka pärast. Kumarduste järele kadusin publiku silmist kui tina tuhka! Põgenesin riiehoiu, peidupaigast kuulsin küll, kuidas mind otsiti, et tantsima viia. Kuidas ma küll oleksin tantsida tahtnud! Aga ma ei tulnud sealt enne välja, kui isa-ema hakkasid riietuma, nendega koos ruttu-ruttu minema läksingi. Tundus lihtsalt, et see on keelatud, et ma ei tohi ennast näidata nüüd privaatinimesena teiste inimeste keskel. Pean jääma selleks, kelle mulje laval jätsin!

Plikapõlv oli siis tegelikult ka otsas. Tõus kutselisele lavale (1932) oli üpris järsk, tõus suurde kunsti vaid mõnevõrra aeglasem, tõus suures kunstis aga kõige kestvam.

Olgu teadmus Elsa Maasiku 30 hooaja rikkusest hetkel lihtsalt aksioomiks. Kümmeaastat tagasi lausub PAUL MÄGI:\*

*Huvitav on võrrelda Elsa Maasiku ja Georg Otsa kunstnikunatuuri. Mäletan tööd «Figaro pulmaga». Mõlemad, nii G. Ots kui ka E. Maasik, on teadagi haruldased anded, meie ooperigigandid, aga kui erinevad! Ots alustas, nagu alati, nõ absoluutsest nullist. Ääretult suure distantsiga osa suhtes, ei mingit omapoolset vihjet kujutatava suhtes, emotsioonidest rääkimata. Ainus, mida võis tunda — mõte tööta. Praegu küll veel G. Otsa enda mõte, kuid peagi peab see leidma osa mõtte, tuuma. Elsa Maasik seevastu puistas kohe südame valla. Väärtusliku tuuma otsingud algasidki Elsa Maasikul alati tema tohutust emotsioonide rägastikust. Ei mäleta ühtki proovi, jah, ka «Figaro» kaasa arvatud, kuigi too on ju koomiline ooper, kus Elsa Maasik juba esimestel proovidel poleks pillanud mõnd tagasihoidlikku pisarat. Hiljem paraku pisarad küll kadusid — isiklikud tunded allusid siis juba mõistusele —, aga esietendusel võis alati muretu olla: see vajalik pisar ei jäänud tulemata, kuigi polnud ka kunagi päris kindel selle päritolu: kuulus see Elsa Maasikule isiklikult või tema poolt loodud kujule.*

*Ja lõpuks ei saa jätta märkimata veel üht Elsa Maasiku suurt voorust — tema stiilitunnet. Sellega peaks olema ka seletatav kunstniku resultatiivne esinemine kergemas žanris — operetis, ehkki oli hetki, kus kunstnikul tuli teha nii-öelda täispöördeid ooperilt operetile (või ümberpöördult)*

\* V. P a a l m a. «Elsa Maasik», Tln, 1973.

Koos Georg Otsaga S. Rombergi «Kõrbelaulus» 1946. a.

Cio-Cio-Sani laulmas Riia Ooperi- ja Balleti-teatris 1959. a.







Cio-Cio-San G. Puccini «Madame Butterfly».  
1949. a.

A. Alla fotod

teinekord otse küigult. Aga võib-olla säärane ekspansiivsus, säärased «täispöörded» ongi tüüpilised Elsa Maasiku kunstnikunatuurile? Minule isiklikult tundub, et kuigi Elsa Maasikul on oma rikkalikul värvipaletil ohtralt pooltoone, on ometi ka need pooltoonid väga intensiivsed, rääkimata tema võrratutest täistoonidest. Siit aga tulenebki veel üks Elsa Maasiku, ooperiartisti omapära: ta on säravalt teatraalne kunstnik, teatralne selle mõiste kõige kaunimas ning üllamas mõttes. (Oo, õilis teatralsus, kui Sina teatrilavalt kaod, siis kaob ka teater!)

Kümmekond aastat tagasi, kui esmakordselt unistasin R. Straussi «Roosikavaleri» lavastamisest, ei osanud ma oma ideid kaitsta mitte millegi muuga, kui et teos on ääretult huvitav ja teatril on olemas suurepärase Marschallini osa täitja — Elsa Maasik. Kahju, et aeg ei lubanud täituda minu teisel soovil. Mis siis ikka. Elsa Maasik tuli ka nüüd «Roosikavaleri» proovidele, ehk küll mitte Marschallini osa täitjana, vaid kui pedagoog — jälgima oma õpilasi. Ka see on rõõmustav. Aga siiski — kuidas küll Elsa Maasik oleks laulnud seda fraasi esimesest vaatusest, klaviiris lk 139 tempo primo: «Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding ...»

Vahendanud IVALO RANDALU

# Dziga Vertovi mänguvaba kinematograafia

JAAN RUUS

Viimasel ajal kõneleme «kunstilisest dokumentaalfilmist». Algatas selle, paradoksaalne küll, meie filmilevi, kes tunniseid dokumentaalfilme näidates otsustas mitte rahulduda odava pääsmega, nimetas pikad dokumentaaltööd ümber «kunstiliseks dokumentaalfilmiks» ja kasseeris vaatajalt sisse mängufilmi hinna.

Kinoafišidelt leidsid selle praktikute loodud termini üles teoreetikud, kes vajasid seda ammu ja nüüd käsitlevad tõsielufilme süstematiseerivad filmiteadlased kunstilise dokumentaalfilmina neid töid, kus dokumentaalkaadrites(t) on loodud kunstilisi kujundeid.

Üheks nõukogude kunstilise dokumentaalfilmi rajajaks, seejuures väljapaistvaimaks, oli režissöör, stsenaarist ja teoreetik Dziga Vertov, kodanikunimega Deniss Kaufman. Ta sündis Poolas, Biellostoki väikelinnas (2. 01. 1896). Venemaale tuli 1915. Oppis Psühho-neuroloogia Instituudis ja Moskva Ülikoolis. Filmi alale tuli pärast revolutsiooni, monteeris nädalaringvaateid, tegi filme Kodusõjast. A-st 1919 juhtis ta mõttekaaslaste, nn kinoõilmurite (кинок; vt tõlkija märkust lk 15) rühmitust, avaldas 1922—1923 manifestid («Мы», «Киноки», «Киноглаз» jt), kus vastandas mängufilmile (mida eitas) kinokroonika. Proklameeris: film peab loobuma kirjanduslikust alusest; stsenaaristist, näitlejast, peab dokumenteerima tegelikkust, registreerima elu kinosilmaga (siit ka nimetused кинок=кинооко; киноглаз jt). «Kinosilma filmid on kirjutatud kaamera poolt puhtaimas kinokeeles; nad on täielikult visuaalsed,» argumenteeris Vertov.

Koos oma venna, dokumentalist Mihhail Kaufmaniga (ka kolmas vend Boriss Kaufman on tuntud kineast, nii dokumentaal- kui mängufilmide operaator, ta on töötanud a-st 1927 Prantsusmaal, hiljem USA-s, mh filminud meilgi nähtud «Kaksteist vihast meest») kutsus Dziga Vertov üles jäädvustama «ootamatult tabatud elu» (tänapäeval tuntud «varjatud kaamera» nime all), mida avastab ja uurib filmikaamera.

Vertov algatas ringvaate «Filmitõde» («Кинопаеда», 1922—1925) väljaandmise. Otsides uusi teid filmimaterjali organiseerimiseks, avastas ta seni kasutamata montaaživõimalusi ja saavutas filmikaadrite tõlgendamisel kunstilise mõjujõu. Tema teoreetilised seisukohad ilmnevad kõige rõhutatumalt filmides «Kinosilm» (1924), «Ühe-teistkümnes» (1928), «Inimene filmikaameraga» (1929).

Vertovi esimene manifest «Meie» trükiti 1922. See langeb aega, mil algas liikumine filmikunsti iseolemise eest ja hakkasid ilmuma esimesed nõukogude filmiajakirjad. Innustunud ja ekspansiivne Vertov manifesteerib: «Me jaatame filmikunsti tulevikku tema oleviku eitamise läbi...»<sup>1</sup> Kuuludes Majakovski juhitud kunstirühmitusse, kes oli eriti sallimatu vana suhtes, tahtis ta ka isiklikult epateerida ja niigi lõomavaid kirgi veel enam lõkkele puhuda.

Vertovi proklamatsioon oli vana maailma, aga sellega koos ka kogu vana kunsti eitamine. «Meie» tõmbas järsu piirjoone «vanakraamikauplejate karja», so siis endiskinematografistide ja «tõe-

liste kinosilmajate», so uute revolutsiooniliste kinotegijate vahele. Siin ja edaspidi märkame tema kaht korduvat teemat: nendeks on ahta ilmavaatega väikekodanliku kino pidev eitamine ning püüd avardada kinematograafilisi väljendusvahendeid — kas või iga hinna eest.

Selles vana eitamise võitluses jumaldab Vertov fakti ja kuulatab kroonikafilmi ainuvõimu, sest peab sotsiaalseks filmiks ainult kroonikat. Ta lükkab kõrvale kommertsokino, kuid too tähendab temale mängufilmi noid veidraid «suuri inimesi, kes kleebivad endale ette ninad ja mängivad kuues osas papat ja mammat». Järelikult — tuleb filmist välja tõrjuda ka näitleja. Kujuneb mänguvaba kinematograafia teooria, mis jääb mõneks ajaks nõukogude filmikriitikas keskkseks. Too igavene probleem, kunstilisuse ja dokumentaalsuse vahekord sai nüüd küsimuse kuju: mänguline või mänguvaba?

Samas vaimustus Vertov filmimontaažist («Ma võtan ühelt käed, kõige tugevamad ja kõige osavamad, teiselt võtan jalad, kõige sihvakamad ja kõige kiiremad, kolmandalt pea, kõige ilusama ja kõige ilmekama, ja ma loon montaažiga uue, täiusliku inimese.»); ta õppis kasutama trikkvõtteid (Suure Teatri filmikaadri äkkpooldumine, pooleks vajumine töös «Inimene filmikaameraga» sai kõige tuntumaks näiteks algul tema novaatorlusest, siis formalismist ja nüüd siis jälle novaatorlusest).

Kuid ennekoike seisnes kinematograafia Vertovi jaoks elu dokumenteerimises, tõeliste elunähtuste vahendamises. Elagu elu, nii nagu ta on! proklameerib ta. Vertovis kõneleb kunstniku igivana soov rääkida maailmale tõtt: ringvaated olid talle nimelt filmitõeks, kus dekoratsioonideks elu, «ootamatult tabatud elu», «ilma mänguta, grimmita, maskita», nii nagu ta end näitab — võluri staatusse tõstetud — filmikaamera ees.

Vertovi manifestid vaimustasid, tal õnnestus panna alus nõukogude filmidokumentalistikale, kuid nagu alati, nii ka siin jääb lahtiseks küsimus: paljut siis Vertov oma manifestides kuulutatust ise täitis. Ja kas tema kokku pandud «Filmitõed» olid ikka «ootamatult tabatud elu». Sest õige tihti esitas kuulus Vertov ise instseneeringuid. («Raadiole pühendatud Dziga Vertovi «Filmitões» nägin ma talupojana üht Vertovi abi. Aga «Tõde» ütleb, et ta on keskmik,» ironiseeris Šklovski.<sup>2</sup>) Vertovi «Sammu, nõukogu! (1926) ja «Kuuendik maailma» (1926) olid õieti ekspressiivsed publitsistlikud monoloogid vahekirjadega varustatud nõ liikuvate diapositiivide kujul, kus instseneeringutel ja lavastustel on suur osa.

Tema filmid olid vaidluste keskmeks. Vertov loeb üles viiskümend tunnustavat retsensiooni «Kuuendikule maailmast», kuid vähemalt sama palju võis olla rängalt kritiseerivaid. 1920. aastate filmikriitika oli tavaks, et just võitjate üle mõisteti kohut. Pealegi oldi tollal «puhaste žanrite, näitlemisvastasuse ja mänguvaba kinematograafia» mõju all.

Vertovilt oodati kroonikat, seda lubas ja kuulutas ta ka ise, ent sageli ootajad pettusid. («Kõnelev Mussolini huvitab mind. Aga kui kõneleb lihtsalt paks ja kiilaspäine inimene, las kõneleb kaadri taga,» kirjutas Šklovski.<sup>3</sup>) Vertov läks otsima ehtsat fakti, leidis end aga filmipublitsistika, olgugi et nimetas ise seda kroonikaks (õige määratlus kristalliseerus välja alles aastakümneid hiljem).

Muidugi on tema manifestides, eriti esimestes, kerge märgata estee-

Б. Шкловский, Гамбутский счет. Ленинград, 1928, с 179; tsiteeritud raamatu järgi: Т. Селезнева, Киномысль 1920-х годов, Москва, 1972, с 41.

<sup>3</sup> В. Шкловский. Куда шагает Дзига Вертов? «Советский экран», 1926, № 32, с 4; tsiteeritud raamatu järgi: Т. Селезнева, Киномысль. ... с 36.

tilisuse alahindamist ja tehniliste vahendite absolutiseerimist. Tuleks aga rõhutada, et Vertovi moodi probleemiseaded olid omased kõigile tollastele uue kultuuri eest võitlejatele, tollaste «tehnikside» püüdeks aga oli tõsta noor filmikunst oma aja üldnimliku (sh ka tootmis-) kultuuri kõrgusele, vabastada kino äraelatust ja vormikonstruktsioonitusest. Rõhutagem siinkohalgi, et Vertov oli esimene dokumentalist, ammu enne Eisensteini, Walter Ruttmanni, Joris Ivensit jt, kes märkas filmikaameras mitte lihtsalt tegelikku elu fikseerivat seadet ja montaažis mitte ainult kaadrite liitmist.

Kui Vertovile tänatargana midagi ette heita, siis vahest seda, et tema (aga ka A. Gan, O. Brik jt; kes järgisid «faktikirjanduse» teooriat) nägi dokumentaalfilmis ainsat revolutsioonilise novaatorluse vormi.

Kuid just tänu sellele «... juhtis 1920. aastail meie filmikunsti kroonika- ja dokumentaalfilm. Paljudes siis valminud Nõukogude mängufilmides oli tollase dokumentaalkino vaieldamatut jälge. Materjali ja fakti ergast taju; pilgu teravust ja teravmeelsust nähtu seostamisel; sisseminekut ellu ja tegelikkusse; ja veel palju muud tõi nõukogude kinematograafiasse dokumentaalfilm.»<sup>4</sup>

Lisame: Vertov kujundas nõukogude dokumentaalfilmi, kasutas esmakordselt paljusid vormivõtteid, rakursse ja objekte, mis nüüd, aastakümnete möödudes, on muutunud juba stampideks. Jäänud 1930. aastail pikkamisi tagaplaanile, oli ta oma viimasel elukümnendil (1944—1954) Dokumentaalfilmide Keskstudios ringvaate «Päevauudised» («Новости дня») monteeri jaoks. Nii aitas ta ka ise kinnistada neid kunagi nooruses loodud kaanoneid, millest nüüd ei vabanetudki. («Kogu elu ehitasin ma vedurit, kuid rööpaid ei jõudnudki maha panna,» kirjutab ta oma päevikus.)<sup>5</sup>

Dziga Vertovi kui teoreetiku avastamine on seotud dokumentaalfilmi buumiga 1960. aastail, mil pärast paljude ideoloogiliste doktriinide krahhi 1940. ja 1950. aastatel tõusis taas au sisse fakt ja dokument, leidis rõhutamist selle ehtsus, tõesus. Samas aga said prantsuse 1960. aastate vasakpoolsed just tema filmimanifestidest innustust oma võitluses määndunud kodanliku kunsti vastu ja löid oma filmirühma «Dziga Vertov». Vertovi poleemilisuus püsib.

Siiski võib kindlalt väita, et taasavastatud Vertov on endiselt dokumentaalfilmi suurim mõjustaja kogu maailmas, enamik filmidokumentalistide peab end tema õpilaseks (alustagem kas või saksa ja prantsuse avangardistidest, Griersoni koolkonnast Inglismaal, kõnelemata nõukogude filmidokumentalistidest). Tema töödes ei ole hinnatav mitte ainult filmi väljendusvahendite mõjuv esmakasutus, vaid ka sihikindel sotsiaalne suunitus.

Kolm järgnevat väikepublikatsiooni võiksid ehk anda ettekujutuse Vertovi taotlustest ja tema tegutsemisajast.

<sup>4</sup> С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи. Москва, 1959, с 116—117.

<sup>5</sup> Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. Москва, 1966, с 41.

#### KIRJANDUST:

Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. Москва, 1966.

Лев Рошаль. Дзига Вертов. (Серия «Жизнь в искусстве»). Москва, 1982.

10 Тамара Селезнева. Киномысль 1920-х годов. Москва, 1972.

DZIGA VERTOV



*Dziga Vertov. 1933. a*

Meie nimetame end kinosilmuriteks! — erinevalt «kinematograafistidest», vanakraamikauplejate «karjast», kes oma räbalatega kenkest äri teevad.

Me ei näe seost hangeldaja kavaluse ning arvestuse ja tõelise kinosilmamise<sup>2</sup> vahel.

Lapsepõlvenägemuste ja -mälestustega koormatud vene-saksa psühholoogiline kinodraama on meie arvates tobedus.

Kinosilmuri aitäh ameerika seiklusfilmile, võltsdünamismiga filmile, ameerika pinkertonistseneeringutele — kujutiste kiire vaheldumise ja suurte plaanide eest. Hea, aga korralage, ei jälgi liikumist täpselt. Psühholoogilisest draamast pulgake kõrgemal, aga ikkagi liivale rajatud. Ühe mütsiga löödud. Koopia koopias.

MEIE kuulutame endised romansilikud, teatraliseeritud ja teised sellelaadised kinofilmid pidalitõbisteks.

- Hoidke eemale!
- Ärge puudutage silmadega!
- Eluohtlik!
- Nakkav!

MEIE jaatame kinokunsti tulevikku tema olevikku eitades. Et kinokunst elaks, on «kinematograafia» surm paratamatu. MEIE kutsume üles tema surma kiirendama.

Me protesteerime kunstide segu vastu, mida paljud nimetavad süntee- 11

siks. Viletsate värvide segu, isegi siis, kui värvid spektrivärvustega ideaalselt ühte langevad, ei ole valge, vaid sopp.

Süntheesi poole — iga kunstiiliigi saavutuste harjal, mitte enne.

MEIE roogime kinosilmamamisest välja külgepookijad, muusika, kirjan-duse ja teatri, otsime oma rütmi, mida me kusagilt ei varasta, ja leiame selle asjade liikumises.

MEIE kutsume:

— lahti —

romansi magusast embusest,  
romaani psühholoogilisest kihvtist,  
armastajateatri kämmalde vahelt,  
taguotsaga muusikakuulamisest,

— lahti —

puhtale väljale, neljamõõtmelisse (3 + aeg) ruumi, oma ainestikku, oma vältuste ja rütmide otsingulle.

«Psühholoogiline» segab inimesel olla stopperina täpne ja pidurdab ta püüet vennastuda masinaga.

Meil pole alust kineetilises kunstis pöörata peatähelepanu nüüdisini-mesele.

Masina ees on häbi inimeste oskamatuses pärast käituda, ja mis parata, kui elektri eksimatu käitumisviis erutab meid enam kui aktiivsete inimeste tavatu tormlemine või passiivsete inimeste laostav loidus.

Meile on saeveskis tuiskevate saagide rõõm inimeste kepsurõõmust arusaadavam ja omasem.

MEIE heidame inimese kui kinoülesvõtte objekti ajutiselt kõrvale, sest ta ei oska oma liikumist juhtida.

Meie tee viib urgitseva kodaniku juurest masina-poesia kaudu täiusliku elekterinimese juurde.

Avades masinate hingi, pannes töölise armastama masinat, talupoja traktorit ja vedurijuhi vedurit —

me eostame igas mehaanilises töös loovrõõmu,

me vennastame inimesed masinatega,

me kasvatame uusi inimesi.

Uus inimene — rohmakusest ja kohmakusest priikspäastatud, masintäpsete ja -kergete liigutustega inimene saab kinoülesvõtete tänu-väärseks objektiks.

MEIE meel on valla masinate rütmile, mehaanilise töö innule, keemi-liste protsesside ilule; me hõiskame maavärinaid, sepistame kinopoeeme tulekeelest ja elektrihaamadest; meid vaimustavad komeetide ja meteooride liikumiskaared ning tähti pimestava prožektorivalguse žestid.

Igaüks, kes oma kunsti armastab, otsib oma tehnika olemust.

Kinematograafia logisevatele närvidelähele läheneb tarvis täpse liikumise ranget süsteemi.

Iga loovtöötaja kinopõllul peab arvestama ja läbi uurima liikumise vältused, tempod ja liigid, liikumise täpse kulu kaadri koordinaatteljestiku ja vahet ka maailma koordinaatteljestiku suhtes (kolm mõõdet + neljas — aeg).

Paratamatus, täpsus, kiirus — need on kolm nõuet liikumisele, mis vääriavad ülesvõtet ja linal näitamist.

Anda liikumise geomeetiline ekstrakt koos kujutiste haarava vaheldamisega — need on nõuded montaažile.

Kinosilmamine on kunst, mis korrastab esemete paratamatuid liikumisi ruumis ja mis kunstipä-rase terviku rütmist lähtudes kooskõlastab iga eseme materjaliomaduste ning sisemise rütmiga.

Materjaliks — kineetilise kunsti elementideks — on intervallid (üleminekud ühelt liikumiselt teisele) ega üldsegi liikumised ise. Just need (intervallid) annavadki tegevusele kineetilise lahenduse.

Liikumise korrastamine on tema elementide, st intervallide korrastamine fraasideks.

Igas fraasis liikumine käivitub, saab hoo ja rauged (mida toonitatakse nii- või teistsugusel määral).

Teos ehitatakse fraasidest niisamuti nagu fraas liikumisintervallidest. Kui kinopoeem või katkend on mõttes küpseks saanud, peab kinoilmur oskama selle täpselt kirja panna, et soodsates tehnilistes tingimustes anda talle elu ekraanil.

Niisuguseid ülestähendusi ei asenda kõige täiuslikumgi stsenaarium, nagu libreto ei asenda pantomiimi, nagu kirjanduslikud seletused Skrjabini teoste kohta ei anna tema muusikast mingisugust ettekujutust.

Et paberilehel saaks kujutada dünaamilist etüüdi, selleks läheb tarvis liikumise graafilisi märke.

MEIE oleme kinogamma otsinguil.

ME käime maha, me võtame hoogu liikumiste rütmis, aeglustatud ja kiirendatud liikumiste, meist eemale, meist mööda, meile vastu, ringi mööda, sirget mööda, ellipsit mööda,

paremale ja vasakule, pluss- ja miinusmärgiga vilksatavate liikumiste rütmis;

liikumised kõverduvad, õgvenduvad, jagunevad, paljunevad kordudes, läbistades hääletult ruumi.

Film on peale selle veel kunst, mis mõtleb välja esemete uusi liikumisi ruumis kooskõlas teadusega; film teostab ka leiutaja unistusi, olgu siin leiutajaks teadlane, kunstnik, insener või puusepp; film on eluski teostamatu teostamine kinosilmamise kaudu.

Joonised ja liikumised. Joonestused ja liikumised. Tuleva homse projektid. Relatiivsusteooria ekraanil.

MEIE tervitame liikumiste seaduspärast fantastikat.

Meie propellerina pöörlevad silmad neelavad hüpoteeside tiivul tulevikku.

MEIE usume, et läheneb hetk, mil me võime ruumi külvata liikumiste rahet, mida talitsevad meie taktika lingud.

Elagu dünaamiline geomeetria, punktide, joonte, tasapindade, mahtude kulgemine,

elagu liigutava ja liikuva masina poeesia, käigukangide, rataste ja terastiibade poeesia, liikumiste raudne karje, hõõguvate jugade pimestavad grimassid.

1922

## Mängust vaba kinematograafia tähendusest

Meie väidame: ehk küll mõiste «kinematograafia» on võrdlemisi pikka aega olemas, ehk küll terve hulk draamasid — psühholoogilisi, pseudo-olustikulisi, pseudoajaloolisi ja detektiivseid — on linale lastud, ehk küll on avatud loendamata hulk kinosid — kinematograafiat tõelisel kujul ei ole olemas ja tema põhiülesannetest ei olda teadlik.

Me julgeme seda väita meie ja piiritaguste tööde ning otsingute kohta käiva andmestiku põhjal, mida me käsutame.

Milles on siis asi?

Asi on selles, et kinematograafia oli ja on valel teel.

Eilne ja tänane kinotegemine on puhtalt kommertskaubandus. Kino arengut on juhtinud paljas kasuhoovi. Ja mis seal imestada, kui ulatuslik kaubitsemine filmidega — romaanide, romansside, pinkertoniseeriate illustratsioonidega — on filmitöötajail nägemise ära võtnud ja nad endale petnud.

Iga film on pelgalt kirjanduslik kondibukett, mille peale on venitatud filmipärane nahk.

Parimal juhul kogub naha alla filmi maiku rasva ja liha (nagu näiteks piiritagustes lõõkfilmides). Aga selgroogu ei ole filmis ilmaski. Meie film on literaadi hanesulega süütuks torgatud kõigile tuttav «pehme koht».

Ma koondan õeldut: asjalikku filmi ei ole. On kinoillustratsioonide kokkueelu teatri, kirjanduse, muusika ja ükskõik kelle või millega, ükskõik millal ja millise vääringu eest.

Ma tahan, et te mõistaksite mind õigesti. Me tervitaksime kogu hingest kõigi inimteadmiste avardamist kino kaasabil. Kuid me peame neid kino võimalusi kõrvalisteks, illustreerivateks. Meie ei unusta hetkekski, et tooli ei tehta lakist, mis teda katab, vaid puust; meie teame kindlalt, et saabast ei tehta viksist, mis paneb ta läikima, vaid nahast.

Selles see õud ongi, selles ongi parandamatu eksitus, et te siia maani peate oma ülesandeks nükkida kinematograafilise viksiga kellegi kirjanduslike poolsaapaid (kõrgetel prantsuse kontsadel — kui see on löök-belletristika).

Hiljuti, vist seitsmeteistkümnenda «Kinotõe» läbivaatusel, lausus keegi kinematografist: «Jõledus. Need pole kinematografistid, vaid kingsepad.» Vastuseks sellele tegi konstruktivist Aleksei Gan, kes juhtus läheduses viibima, toeka märkuse: «Oleks meil vaid rohkem selliseid kingseppi, siis läheb kõik joonde.»

«Kinotõe» autori nimel on mul au kuulutada, et ta on väga meelitatud enda säherduse tingimusteta tunnistamise eest vene kinematograafia esimeseks kingsepaks.

See on etem kui «vene kinematograafia kunstimeister».

See on etem kui «kunstipärase filmi režissöör».

Kuradile vikis. Kuradile läikest meisterdatud saapad. Õmbled saapad nahast. Joonduge esimeste vene kinokingseppade-kinosilmurite järgi.

Meie, kinematograafia kingsepad, ütleme teile, saapapuhastajail: meie ei tunnista, et teil üldse on asjalikku filmi tegemise staaži. Ja kui ülepea on võimalik osutada staažile kui eelisele, siis on see õigus täielikult meie poolel.

Seegi tühine, mis me praktiliselt teinud oleme, on rohkem kui teie paljuaastane mitte midagi.

Meie hakkasime esimestena, paljaste kätega tegema asjalikke filme — olgu kirvetõid, konarlikke, läiketa, olgu mõne äpardusega, kuid ometigi tarvilikke asju, hädatarvilikke, mis pöörduvad ellu ja mida elu nõuab. Asjaliku filmi me määrame kahe sõnaga: montaažlik «näen».

Asjalik film on lõpetatud etüüd, teostatud täiusliku nägemismeele abil, mille võimeid täpsustavad ja süvendavad kõik olemasolevad optilised riistad, peamiselt aga ruumis ja ajas eksperimenteeriv kinopildi-aparaat.

Nägemisväli on elu;  
montaažimaterjal on elu;  
dekoratsioon on elu;  
näitlejad on elu.

Muidugi me ei keela ega saagi keelata kunstnikel maalida oma pildikesi, heliloojatel luulendada pianiinole ja poetidel luuletada daamidele. Käigu... lõbutsema.

Kuid need on kannid (olgu andekalt treitud) — asjalik töö see ei ole.

Üks peamine süüdistus, mis meile esitatakse, on see, et hulgad ei saavat meist aru.

Kui isegi nõustuda, et mõnest meie tööst on raske aru saada, kas siis see tähendab, et meil ei pea olema voli teha ühtegi tõsist tööd, mõndagi uurida?

Kui hulgatele kuluvad marjaks eblakad agiteerivad brošüürid, kas siis see tähendab, et neile Engelsi või Lenini tõsiseid artikleid tarvis polegi? ... Võib-olla täna ilmub teie keskele vene kinematograafia LENIN, aga teie ei lase tal töötada, sest tema toodang on uudne ja arusaamatu...

Kuid meie töödega on teised lood. Meie pole õigupoolest valmis teinud ühtegi asja, mis oleks hulgatele arusaamatu kui mis tahes kinodraama. Otse vastupidi: luues süžeede vahel täpse visuaalse seose, oleme me tundvalt kahandanud pildikirjade osakaalu ning sellega lähendanud kinolina viletsa haridusega vaatajale, mis käesoleval hetkel on eriti tähtis.

Ja ennäe, töölised ja talupojad osutuvad oma kutsumata kussutajatest nutikamaks, nad otseki irvitaksid oma kirjanduslike lapsehoidjate üle...



Nii et vaateväljas on kaks äärmuslikku seisukohta.

Üks — kinosilmurite oma — seab sihiks korrastada töölist elu. Teise sihiks on agiteeriv kunstipärane draama oma üleelamiste ja avan-tüüridega.

Kõik riigi- ja erakapital, kõik tehnilised ja ainelised abinõud on praegu ekslikult laotud teisele, «kunstipäraselt agiteerivale», kaalukaunile.

Aga meie klammerdume töö külge paljaste kätega nagu ennegi ja ootame oma tundi, et vallutada tootmine ning võita.

1923

## Ajutine instruksioon «Kinosilma» ringidele

### ... III ESMASED LOOSUNGID.

1. Kinodraama on rahvale oopium.
2. Maha kinolina surematud kuningad ja kuningannad! Elagu tavalised, elust ülesvõetud surelikud inimesed oma harilike talituste keskel.
3. Maha kodanlised muinasjuttstsenariumid! Elagu elu nagu ta on.
4. Kinodraama ja religioon on surmarelv kapitalistide käes. Me vääname relva vaenukätest, demonstreerides meie revolutsioonilist elukorda.
5. Tänane kunstiline draama on endise maailma jäänus. See on katse vormida meie revolutsioonilist töölist kodanliste mallide järgi.
6. Maha elukorra lavastamine: pildistage meid ootamatult, säärestena, nagu me oleme.
7. Stsenarium on muinasjutt, mille literaat meie kohta välja mõtleb. Meie elame oma elu ega alistu kellegi luulendustele.
8. Igaühel meist on elus oma töö ja keegi ei sega teistel töötada. Kinotegijate asi on pildistada meid nii, et meie tööd ei häiritaks.
9. Elagu proletarise revolutsiooni kinosilm!

1926

Raamatust Дзига Вертов,  
Статьи, дневники, замыслы, Москва, 1969  
tõlkinud PEET LEPIK

<sup>1</sup> Tuletisena on кино sõnade кино ja око ('silm') keeleliselt unikaalne sümbioos; stilistiliselt on see argoolik, «demokratiseeritud», kõrvakiilluna vastandatud sünonüüm sõnale кинематографист; häälikuliselt langeb kokku võimaliku кино + -ok-liitelise tuletisega (vrdl: игра + -ок = игрок). Eesti keeles on mõeldavad tuletised kinosilmur (vrdl: mäng - mängur), aga ka kinokas (vrdl: казак + -kas = kasakas; кинок + -kas = kinokas; кино + -kas = kinokas). Stilistiliselt on viimane isegi täpsem. Võib püstitada hüpoteesi, et tänapäeva vene keeles käibiv pejoratiivse varjundiga kõnekeelne киношник ('filmitöötaja', 'kinoinimene') on sümbioosne tuletis 20. aastatel tarvitatud neologismist киночик (ja selle reeglipärasest, keeleliselt suurepärasemastki sünonüümist киночник, mille kasutamise kohta ei ole küll fakti-list andmestikku käepärast), vene kõnekeelsest pejoratiivist киношка ('kino') ja moskvapärasest hääldustavast, mille kohaselt киночник hääldub киношник (nagu näit что kõlab Москvas што'на). Küllap viimane asjaolu — kui pakutav hüpotees õigeks osutub — määras sõna kirjapildi just киношка tuletisena. Täheenduse poolest on aga sõna кинок'i ja võimaliku киночник'ü sünonüüm. Seepärast oleks киночник eesti keelde tõlgitav mainitud kõnekeelse sõnaga kinokas või alternatiivselts — filmikas, mis mõlemad fikseerivad selle mõiste praeguse, pejoratiivse tähendus-varjundi (vrdl: võrukas ('Võru inimene', 'võrulane'), maakas ('maainimene'), peo-kas ('peoinimene'; 'peolkäija') jmt). Tõlkija märkus.

<sup>2</sup> Dziga Vertov kasutab sõnast кинок ka unikaalset tuletist киночество (vrdl: око: очу), millel on pealegi häälikuline ja liiteline analoogia sõnaga творчество. Eesti keeles on seda argoolikku terminit tõlkides vaja edasi anda mõistete 'silm' ja 'loomine', 'looming' sisu. A. Saarestele toetudes on selleks lähedane (ometi märgatavate kadudega) silmamine. Tõlkija märkus.

## Traadid Söödist

*Film on XX saj nähtus — nagu auto, lennuk, laser, reaktiivmürsk. Seepärast vist on «vana film» pejoratiivse tähendusega — nagu vana ajaleht. Ja mitte nagu vana raamat.*

*Mats Traat ja Victoria Traat vaatasisid koos nelja vana filmi — Andres Söödi «511 paremat fotot Marsist» (1968), «Jaanipäev» (1979), «Pulmapildid» (1980), «Tallinn 80» (1981).*

*Nende filmimuljeid lindistati.*

*Ajakirja toimetusest oli kohal Jaan Ruus.*

**Mats Traat:** Mina nendest audiovisuaalsustest ei taha rääkida, minule on need täiesti tühjad sõnad. Kui ikka film midagi ei paku, mis mul neist nõksudest ja võtetest siis kasu on. Kirjanduses on samasugune lugu. Ja luules ja teatris ka.

Ma räägin elamustest, mis need filmid mulle pakuvad, ja ei hakka tööd lahutama tükkideks: see on operaatori, see on režissööri samm ja aste ja tegu. Ma räägin lihtsalt suhtest ja sellest, mis meid ümbritseb. Sööt toob selle välja ilma peale pressimata, ta oskab seda. See on mõtleva inimese suhe eluga. Meil püütakse mõnikord kõike kihutada olme alla ning teha sellest sõimusõna. Aga kui inimesed elavad niisuguses olmes, mis siin peab siis tegema?

**Jaan Ruus:** Sa oled kasutanud sõnu «kirjanike elukartus».

**M. T.:** Jah, see on täiesti olemas. Kirjanike, ma ütleksin ka üldse teatava osa kunstnike elukartus. Ma ütlen teatava osa, sest muidu oleks see tendentslik süüdistus, aga niisugune nähtus ju ometi eksisteerib. Ükspäev ma rääkisin ühe kolleegiga ja ta pani väga imeks, kui ma ütlesin, et eesti kirjanikku praktiliselt kuskil ei näe, teda ei näe isegi enam kohvikus. Rääkimata sellest, et näeksid teda kuskil tehases või majandis või maanteel või kuskil rahvapeol või kunstinäitusel või kontserdil, mitte kuskil sa teda ei näe. Kadunud Otto Samma oli, kes käis oma abikaasaga kontserdil, nemad käisid. Ja paar teist on veel, keda ma olen kontserdisaalis näinud. Vanemad kaovad ja nooremad, ma ei tea, millest nad elavad ja millest see elutuke ja -tuige siis õieti koosneb.

**J. R.:** Sööt mulle isiklikult sellepärast meeldibki, et minu meelest temal seda elukartust ei ole.

**M. T.:** Sellepärast ta ongi huvitav, et ta vaatab elu nii nagu see on, aga ta vaatab seda ikkagi kunstnikupilguga, ta ei võta iga rämpsu, iga janti üles, mida ei täsu võtta, mis midagi ei anna. Ikka teatav valik. Kunst ju algabki selektsioonist. Olgu see siis kirjarida või luulerida või jutujupp; ta hakkab ikka mingist valikust. Tema kaamera ei registreeri nurgataguseid umbkaudu, see on ikka kindel mõte, ja teatav niisugune, noh, ütleme, kasutame jälle seda sõna, valutuike ikka, et asi on niimoodi, et asi on vilets, et elu on vaimuta ja need inimesed ei oska ja ei saa ja on hädas. Ja lõpuks millised puändid!

Need filmid on praktiliselt sellest, et inimene ei oska ega tahagi suhelda ja ei ole ka õieti kedagi, kes talle seda õpetaks. Seal ühes pildis küll õpetatakse, aga niisugune kiiruga õpetamine ei päästa midagi, kui lapsest saati kasvatus on puudulik ja vildak.

**Victoria Traat:** Huvitav, minul tekkis mõlemat filmi vaadates tunne, et seal õpetati rituaali. Selles pulmapiltide filmis õpetati, kuidas tõsta lilled õigel ajal üles ja kuidas pruutpaar peaks end pöörama, kuhu seisma jääda ja kuhu tuleks ämrad panna. Hale oli neid inimesi vaadata.

<sup>16</sup> Aga olümpiafilmis, kus nad kõik põhjalikult õppisid, seal oli see normaalne.

**M. T.:** Inimestel oli kuidagi piinlik. Eestlane on endassetõmbunud, tal on piinlik kui ta äkki keset suurt saali tõmmatakse. Ja see tunne on ka siis, kui pannakse kokku suur laudkond täiesti võõrastest inimestest. Tekib paratamatult krabisoleku tunne. See on niisugune korralikkuse kramp või suhtlemise vaegus.

Seesama pulmajuht, lõpuks istub ta verstatulba all üsna kurva ja läbi näoga. Ja ise ta räägib, ja on õnnetu, et mis küll tuleks teha, et saaks inimesed käima ja liikuma; inimesed on üksteisele võõrad, väliselt ja sise- miselt, igapidi võõrad. Niisugused suured pulmad, igavene mass on kokku aetud. Vanasti oli ka võõraid pulmas ja pidul, kuid tooni andis siiski rahvas, kes üksteist tundis. Olid mingisugused väljakujunenud kombed ja tavad.

**V. T.:** Inimene tundis rituaali.

**M. T.:** Ilma selleta ei ole võimalik elada, peab teadma, kuhu miski käib. Mäletad, kuidas «Pälmapildi» vanapaar räägib, et vanasti käidi palju rohkem koos. Käidi hobustega, oma hobune pandi ette ja ikka mindi pühade ajal teisele külla, kas teise valda kogunisti või oma valla teise nurka, kus sugulasi oli. Ja pühapäev oli ikka alati puhkepäev. Sel ajal ei tohtinud tööd teha, inimene puhkas ja suhtles, kas või loodusega, see oli ka lõdvestus ja millestki osasaamine.

**V. T.:** Aga näiteks selles «511 fotot Marsist», järjest igavamaks lähevad palged, inimesed püüavad elu eest lõbutseada, tüdrukute näod ütlevad, et nad ootavad midagi; ootavad, et keegi neid näeks, märkaks.

**M. T.:** Et keegi räägiks midagi, tegeleks nendega.

**V. T.:** Paneks tähele, võtaks või kontakti. Poiste näod vaatavad ka: oleks, et näeks kedagi, kellega rääkima hakata, ja aina allapoole vajuvad, aina pikemaks muutuvad näod, sest kedagi ei ole. Paaril tüdrukul silmad nagu korra alguses säravad, siis hakkavad needki tasapisi kustuma.

**M. T.:** See on väga hästi tabatud, ja monteeritud on see väga hästi. Mitte niisama jõnks-jõnks üles võetud ja kuidagimoodi kokku pandud. Niisuguseid filme on meil ka. Mis seal salata, tuntud ja tunnustatud dokumentalistidelgi on niisuguseid, kus umbkaudu ja jõuga, jõupositi- sioonilt on otsad kokku veetud, ka paljudes meie kunstilistes kunsti- ta filmides on sama lugu! Aga siin on elufaktuur, on see, mis teeb filmid loomulikuks. Söödil tuleb see otse nagu iseendast välja.

Kui see «Marss» ilmus, siis mulle ta ei tundunud kuigi huvitav. Võib-olla sellepärast, et siis istusin ise seal «Tallinnfilmis». Nüüd tagant- järele näen ta voorusi, Sööt läheb ikka edasi, ja tähenduse saab ka see film. Paaris kohas küll Alliksaare luule justkui ei sobiks pildiga kokku, aga lõpptulemus lepib jälle ära.

**V. T.:** Alliksaar on kontrastiks ja tema värsid aitavadki välja tuua selle, mida filmi autor otsib, selle, mida tegelikult need inimesed kusagil alateadvuses igatsevad. Kuid see igatsus on neil nii argise näoga, et kurb vaadata.

**M. T.:** Nad on iseendas niivõrd kinni.

**V. T.:** Neil pole aimugi, et neil on igatsus sees.

**M. T.:** Nad ei ole veel sellest õieti aimu saanud ja paljud võib-olla ei saagi.

**V. T.:** Rituaal on kadunud. Niipalju kui minule paistab, on pidu või tähtis sündmus alati olnud korraldatud, organiseeritud. Näiteks olümpia- filmis on selgesti näha, et rituaal on põhjalikult selge, korralikult kätte harjutatud. Veiko Vooremaa käib kolm korda, ikka harjutab pöörämist. Ja just seda inimesed ootavad. Kõik teavad, et see on harjutatud, see on õpitud, et see ei tule spontaanselt, kuid see tekitab just niisuguse elamuse, mida inimesed ootavad. Selle filmi inimestel ei olnud igavaid nägusid ees.

**M. T.:** Tuleb meremehi drillida. Nagu lastelaulus: kümme korralikku krokodilli tegid mererannal kanget drilli.

**V. T.:** Seda tulebki ilmselt teha, et inimestel saaks hetkeks lahvatada too pidulikkuse tunne, et ei jääks nii, et inimene mõtleb, et ta läheb lõbutsema, aga lõbu ei ole, mingit lõbu ei ole.

**M. T.:** Lõbu ei saa olla, kui puudub väljatöötatud rituaal.

**V. T.:** Aga rituaalil peab olema ka sisemine kate.

**M. T.:** «Jaanipäevas» ongi näha, et see sisemine kate on ammu kadunud, tohutud paneelmajad — ja aknast vahivad üksikud vanainimesed välja, kes võib-olla seda mäletavad, kuidas see kunagi oli, siis, kui see oli mingi rituaal. Aga nüüd on väga vanad rituaalid, ega ei ole niisama, et nüüd paneme tule sel päeval põlema ja asi ongi korras. Sel oli ikka oma ürgne tähendus, nüüd on see kadunud.

**V. T.:** Ei jaanipäeva pidamise aega olegi enam.

**M. T.:** Ja kui linnamees võib-olla peabki, trügib ta bussi, teadmata, kuhu minna.

**V. T.:** Aga vaata, igal asjal on oma kindel määr. Kui niisugusel suurel rahvakogunemisel ei ole kindlat programmi, siis ei ole tal mingit mõtet, ta loogiseb igast kandist.

**M. T.:** Laulupidu hoiab koos ju esinemine ja kõik see rituaal. Ja ikka tähendus, suur tähendus... Ei osata lõõgastuda, ei osata lõbutseada, ei osata vabaneda. Võetakse jälle seesama «Ziguli» õlu sinna kaasa.

**V. T.:** Vanasti tehti samuti.

**M. T.:** Nojah, kuidas kunagi. Tehti künka peal tuld, naabrid tulid ka sinna. Oli õlut tehtud, korpi. Vanemad inimesed omaette, nooremad omaette: neil omad huvid, poistel ja tüdrukutel. Võeti üles tantsu, niipalju kui seda muidugi oli, uuemal ajal uusi tantse, uusi laule. Aga järjepidevus ei kadunud.

**V. T.:** Kõik sugupõlved käisid üksteisega läbi, suhtlesid.

**M. T.:** Hierarhia. Vanem õpetab nooremat, noorem arvab küll, et mõni asi ei meeldi ja mõni asi ei pea paika, et aeg on muutunud jne, aga eetilised alged anti põlvest põlve edasi.

**V. T.:** «Jaanipäevas» vahtisid aknast välja urbaniseeruvad mutikesed. Aga nad on ju vales paigas, nemad ei tunne seda keskkonda, kus nad nüüd elavad, ei suuda ega oska noorematele enam midagi edasi anda, kuna nende endisaegne elukogemus ei ole uutes oludes pädev.

**M. T.:** Aga ega ka inimene, kes elab, käib ainult oma korteri ja kohviku vahet, oma toimetuse toas, ei teagi, mis tegelikult elus on juhtunud. Meie arvustajate ja asjatundjate hulgas on palju inimesi, kes nõukogudeaegset tegelikku elu ei tunne, sest nad on eluaeg ainult koosolekult koosolekule ja kohvikust korterisse käinud ja ongi kõik.

**V. T.:** See on ka elu.

**M. T.:** See on koosolekuelu, see on juba irdelu. Irdinimese elu on see. Irdkunstnik.

Siis hakataksegi vaidlema, kas elu on kunst ja kas kunst ei ole elu. Niisugust tühja, vabandage, mula ei ole ju vaja ajada, kunst toetub ikkagi elule, millelegi ta peab lõpuks toetuma. Ja parem on, kui ta ikka tegelikult elule toetub, oma rahvuse ja rahva elule. Sõõdi filmidest näeme, kuidas tänapäeva inimene tegelikult elab ja mis temas toimub.

«Jaanipäev»

«Jaanipäev»



\* \* \*

V. T.: Mida sa mõtled?

M. T.: Ma mõtlen neist suhtlemisvaegust põdevatest inimestest — seal pulmas.

V. T.: Jõuame jälle samasse tagasi.

M. T.: Ikka samasse.

V. T.: Suhtlemisvaegus on nii suur, et raha eest käivad inimesed psühholoogiaringis või vestlusklubis koos.

M. T.: Käivad suhtluskonsultatsioonil.

V. T.: Maksavad kõva raha selleks, et saaks istuda ja rääkida.

M. T.: Et kaks-kolm tundi vestelda, et rääkida lihtsalt, mis südame peal, sest keegi ju muidu ei taha kuulata, kellelgi pole aega. Sealsamas «Pulmapildi»-peolgi ei ole huvi teise inimese vastu. Istuvad vanahärrad, ilusad lipsud ees, oleks, et kõrvalistujale mõne sõna ütleks või muidu kontakti võtaks. Ei võta mitte mingisugust, vahib omaette ja nagu oleks kõige selle juures veel pahurgi, et teda ei lõbustata.

Jah, seda — suhtlemist ikka — peab lapsest peale kasvatama. Pole nii, et sa oled nüüd keskkooli lõpetanud või hakkab ülikool läbi saama ja nüüd see tuleb. Kuidas see saabki kodus tekkida, kui inimesed on tööl ja saavad vähe koos olla, päeval on laps kuskil teises linnaotsas, pärast veetakse käekõrval ruttu koju, vaevalt ema näebki last. Ja vanemad ise on niiviisi üles kasvanud. Niisugused põlvkonnad on juba saanud isadeks ja emadeks.

V. T.: Praegu kasvatab lapsi juba irdpõlvkond.

M. T.: Mitte Kaarel Irdi põlvkond, see on veel vanem, aga irdsugupõlv kasvatab jah. Ise irdunud ja irrutatud juba. Ja põhjused on pärit sealt, lapsepõlvest. Normaalne, et ema oleks kodus, kes õpetab, kasvatab, juhatab, siis ka ise aitaks omalt poolt kaasa. Aga mis teha, kui pole võimalik. Igal asjal on elus oma aeg, ka igal õppimisel. Igalet asjale on antud oma aeg: aeg elada ja aeg surra, aeg õppida ja naist võtta, aeg pulma pidada ja aeg pulma pidamata jätta.

J. R.: Nii ta on.

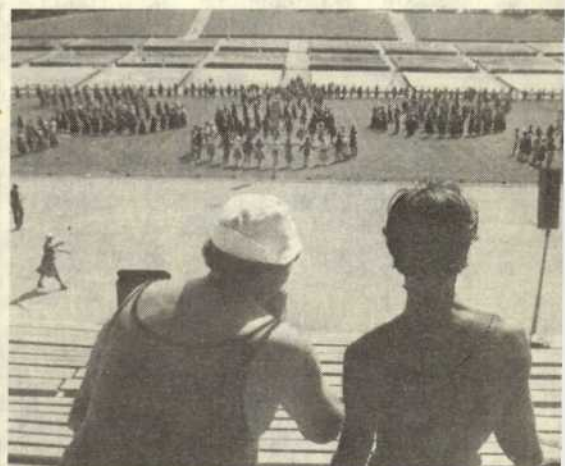
V. T.: Ei ole aega, et neid sõnaga õpetataks...

M. T.: Asi ei ole sõnas, palju asju antakse lapsele edasi sõnatult. Laps ju paneb tähele, ta ei ole niisugune, keda peab kogu aeg raputama. Siis, kui ta kuidagi niimoodi on, et ta midagi vastu ei võta, on ta ju haige. Kas isa hakkas mulle kunagi rääkima, et ära hobust peksa? Niisuguseid asju pole vaja õpetada, vanemate suhtumine kandus lastele iseendast edasi.

V. T.: Võib-olla peabki hakkama õpetama seda, mida loomulikult viisil kodust enam kätte ei saa. Kui tüdruk ema kõrval kodus süüa ei tee, siis peab talle koolis õpetama lõuna valmistamist. Ja koormama teda veel paari ülearuse tunniga asjas, mille ta iseenesest saaks kätte ju kodus.

«Tallinn 80»

«Tallinn 80»



Ja koolis õpetama pörandat pühkima, kui lapsel ei ole aimu, mis asi pörandahari on. Lihtsam ja loomulikum oleks seda kõike teha kodus.

M. T.: Nüüd näeme neid irdpölvkondi, kes ei oska olla oma pulmaski, on sealgi vaevatud ja õnnetud. Pulm on ka nagu kohustus, mille peab ära pidama. Ka jaanipäev on kohustuseks muutunud, ei löbusta enam. Igatsus on; aga lähed sinna, tuleb nagu kohustus peale. Tahad olla rõõmus ja lõbus ja vaba ja kerge, kerge sammu, kerge mõttega, aga ei ole. Raskemeelsus tuleb peale, see meie eesti raskemeelsus.

V. T.: Huvitav, kuidas need pulmalised ise Söödist aru saavad, kui nad seda filmi vaatavad? Või vaatavad lihtsalt niimoodi, et see pilt on meie pulmast ja meie asjast, meie jaanipäevast ja rohkem ei midagi. Kas sellele pulmaseltskonnale saaks näidata filmi ja siis varjatud kaameraga võtta neid uuesti, et näha, mis nägudega nad vaatavad?

J. R.: Seda võiks teha, küll... Söödi kohta on öeldud, et ta mõnikord näitab inimest halvasti, aga ma pean ütlema, et kõik need inimesed, keda mina pärast tema kohvikufilmi olen kohvikus näinud, on filmis näidatud palju õilistatamana.

V. T.: Isegi veel?

J. R.: Isegi veel. Ja mulle tundub, et kui osalised vaatavad seda pulma, nad võiksid olla...

M. T.: ... üsna rahul isegi.

V. T.: Jah, nad peaksid rahul olema, kuigi neil võib tekkida küll selline tunne, et neid ei ole näidatud just mitte kõige ilusamal hetkel. Inimene tahab ikka ilus välja näha.

M. T.: Sööt ei ole inimese vastu õel.

V. T.: Ei ole.

M. T.: Pildid tulevad välja küll kurvad, vahel lihtsalt koomilised ja grotesksed, aga õel ülesvõtja ta ei ole, ta ei vaata neile ülevalt alla. Ja keegi üksinda ei ole süüdi selles, mis juhtub, ei see noormees ega teine.

V. T.: Ei ole kastiviskaja süüdi.

M. T.: Või miilits või tuletõrjuja, kes kramplikult jaanilõket kustutavad.

V. T.: Süütavad.

M. T.: Alguses süütavad, ei saa kuidagi põlema, ja pärast ei saa kuidagi jälle kustutatud.

V. T.: Tegelikult ei saa ju näiteks kummalegi pulmaisale mitte midagi ette heita.

M. T.: Ei mitte kellelegi.

V. T.: Aga nad on ebalevad, eriti see noorem mees. Ta ei ole oma pulmāisa-rollis kindlalt sees, ta ei tunne seda nii hästi. Ja siis viskab niisugust...

M. T.: Villast.

V. T.: ... villast nalja.

M. T.: Nii et kõik omaette võivad tegelikult kenad inimesed olla, ainult et kui tulevad kokku, ei tule see seltskond ja seltskonnaelu välja.

V. T.: Nad on harjunud ruttama...

M. T.: Harjunud ruttama, kiiruga neelama, kiiruga jooksmas.

V. T.: Aga kuhu nad tõttasid, trügides seal bussi, niisuguse hirmsa hooga.

M. T.: Ikka kiiremini sinna, kus midagi sünnib. Mäletad Vargamāe karjapõisi ootamist ja lootust. Pärast vaatab, kogu päev libiseb käest ära. Olen ise ka seda tundnud, karjas käinud, tahad kuskile peole minna, aga pead ikka loomade juurde jääma. Pärast kuuled, et egā seal olnudki nii väga palju seda igatsuse täitumist, aga inimesel on niisugune tunne sees, ikka, kui seda metsa ees ei oleks.

V. T.: Jah, Söödi filmid on tõesti niisugused nukrad filmid inimeste igatsemistest.

M. T.: Need filmid on tegelikult meist endist. Jah, peegel. Peeglist ongi jutt seal Marsi-filmis. Filmid peegeldavad tagasi seda keskkonda, milles päevast päeva viibime ja oleme viibinud. Elutõde on see, mida siin näidatakse. Kellele see meeldib, kellele ei, see on teine asi.

See, mida meie kunstis, meie kirjanduses ja, ütleme, ka filmikunstis

ikka vähe on, on siin sees — inimlik alge. Mitte irvitades, mitte inimest mõnitades ja haugutades, vaid asja sügavamalt vaadates.

**J. R.:** Mind on ikka hämmastanud need hetked, kus Sööt leiab, ütlemele, sigaretisuitsetaja, kes siis viskab sigareti äkki ära ja võtab pasuna, kui ma õigesti mäletan.

**M. T.:** Väga hea detail, kus mees alguses puhub suitsu ja pärast pasunat.

**J. R.:** Või kui ta oskab nagu ette teades leida just selle rahvatantsija, kes tuleb, joob õlut ja tantsib edasi.

**M. T.:** Võib-olla ta tajub, mis filmitav inimene võimaldab, see on niisuguse asja juures väga tähtis. Võib ju võtta vale inimese ja asjast ei tule midagi välja. Kui sa ütled talle, et tee nii, siis ei ole see enam loomulik. Ja huvitav, kasti juures «Jaanipäevas»: pillub mees seda ega saa kuidagi tulle, kaitseb ennast sädemete eest, ja on näha, et tal ei ole midagi teha, inimesel on lihtsalt igav, kast ei põle ja isegi tuld ei saa ta teha. Just niisugused detailid teevad pildi väga reljeefseks. Sööt ei ületa kunagi piiri, kust läheb pealepressimiseks ja kus üksainus kaader rikuks kogu loo. Kunstis on mõdotunne väga tähtis, tähtsamaid asju.

**J. R.:** Sööt oskab tõesti nagu ette näha, juba ette prognoosida inimese käitumist ja siis vastavalt kaamerat suunata.

**M. T.:** Kas see ei tähenda, et ta vaatab tegelikkust ja elu üldse kriitilise pilguga. Ta haistab, et siin palju head oodata ei ole, midagi võib juhtuda. See on vist omadus, mida õieti õppida ei saagi.

**V. T.:** Ilmselt.

**M. T.:** Muide, Söödil on ka huumorimeelt ja sellest tuleneb ta detailivalik. Niisugune paras vaikne huumor.

**V. T.:** Paari koha peal ma sain kohe valjusti naerda.

**M. T.:** Inimesetunnetamine on ju ka kujutaval kunstnikul tähtis, samuti kirjanikul. Kui ta tunnetab, et tema kangelane ei ole võimeline üht või teist asja tegema, siis ei ole see ka loomulik, kui kangelane seda siiski teeb. Ja ei tule hinge sellesse savisse. Kui kunstnik seda ei tunnetata, siis jääb ta teos kistuks. Nii et ühiseid seaduspärasusi on siin küllaga. Kõik lähtub ikka inimesest. Inimesetunnetust on tõesti raske õppida.

Aga üks põhiasjaolu minu arust on ikka see, et dokumentaalkunst või kuidas teda nüüd nimetatakse — tõsielufilm — see on ikka tõsine

«Pulmapildid»



elu, nii nagu ta on, ja siin ta Söödil sees on. Ma ütleksin, eestlase elu. Iseloom, rahvuslik iseloom. On niisugune sõna olemas — etnos — mida meil vähe kasutatakse, jah, aga mis ehk otsapidi sobib ka siia. Tänapäeva Eesti etnos siis.

Söödi kohta peaks ütlema, et temal ei ole virisemist ega hädaldamist, see on tõsise kunstniku tõsine töö. Sest virisemisega ja hädaldamisega püütakse ka profiiti lüüa, see on tänapäeval nii mõnelgi pool moes. Et näe, mina nüüd ka nii hädine, aga see inimene, kes niimoodi hädaldab ja viriseb, elab ise nagu miška. Ainult teeb niisuguse näo, tõmbab maski ette.

Nojah, dokumentaalfilmis on muidugi väga raske probleemidele lahendusi pakkuda, ja ega asi olegi lahendustes. Peaasi, kui elu ennast püütakse ausalt ja isikupäraselt näidata, kujutada — see on iseendast juba suur samm edasi.

V. T.: Kunst on ju rahva enesetunnetus. Aga kui sind nimme pannakse vale peegli ette, siis ei saa oodata, et inimene käituks adekvaatselt.

M. T.: Adekvaatne kunst, vaat see on see sõna, mida tahan öelda. See on moodne sõna, aga olgu peale.

J. R.: Veel üks moodne sõna on olemas — representatiivne...

M. T.: Söödi puhul on ikkagi tegemist tervikliku inimesega, tervikisusega, ja tema näeb tegelikkust ka terviklikuna. Minu õpetaja Andrei Tarkovski ütles meile omal ajal stsenaaristide kõrgemate kursuste loengul: kinematograafia on žanrita kunst. Niipea kui hakatakse kunsti žanriteks jagama ja määratlema, tuleb kommertsokino. Kunst selgitab kogu maailma korraga, ütles ta.

Sööt näeb elu teatava teemade ringina. «Marss» on tehtud 1968. aastal ja nüüd teised 79. ja 80. ning ikka kõgu aeg käib neist filmidest läbi üks ja seesama igatsus ja mure. Pidev tegelemine ühe ja sama teemade ringiga — kas see pole tervikliku inimese, tervikliku kunstniku märk?

J. R.: Minu jaoks on Sööt harmooniline natuur, ma tean seda, ja ta on haritud kunstnik.

M. T.: Minu arust ei saagi kunsti teisiti teha, kui taga ihatas terviklikku inimest. Vaielgu siin vastu kes tahes, sina pane see kirja oma niinimetatud intervjuusse, kuid nii see paistab küll olevat. Ja kunstnikule on elu alati konflikt: kui konflikt puudub, ei tule kunstistki midagi. Tahtsid sa midagi lisada?

V. T.: Ei, ma jäin lihtsalt kuulama, mida sa praegu ütlesid.

M. T.: Ühed probleemid on inimoleluses esmatähtsad, teised on väiksema tähtsusega. On selliseidki, mis oleksid nagu tuulest ja liivast kantud, pealiskirvendused. Inimeksistenti põhiküsimusi on palju, need on rasked, kuid kunst selleks ju kunst ongi, et neid selgitada, kujutada ja uurida. Söödi filmid ongi tegelikkuse uurimine läbi kaamera, filmikunsti, dokumentaalfilmi vahenditega.





Andres Sõöt

Kinomajas, mai 1983. Alar Ilo reportaaž.

Et oleks kohe selge — juttu tuleb levimuusikast, selle kahest ilmingust. Neid on võrreldud ja vaetud. Riigipiire pole veetud. Kõik mujal sündinud nähtused on meilegi jõudnud — samavõrdsena, mugandununa kohalike oludega või lihtsalt võimalusena ja eeskujuna. On ju muusika rahvaid ühendav nähtus.

Kuidas sünnib muusika?

Eks teda luuakse, kusjuures loojatena võib eristada kahte sorti tegelasi. Ühed loovad muusikat, sest loomata oleks raskem. Teatud liiki moosekante on see iseloomustanud kogu aeg — need on rahvamuusikud. Töölaul tehti hõlbustamiseks töötegemist, ringmängulaul liitis inimesi ühte, armastuslaul viis mõned päris kokku jne. Rahva loodud lauludes leidsid kajastamist kõik tegeliku elu küljed ja kõik inimestevahelised suhted. Folkloori silmatorkavam iseärasus ongi tema konkreetsete ilmingute äärmine utilitaarsus, otstarbekus.

Folkloorist kõneldes ei pea ma silmas kumbagi tavapärast mõistatõlgendust. Muidugi on folkloor need laulud ja pillilood, mis mitmete restauratsioonide ja rekonstruktsioonidega on viidud võimalikult lähedale autentsele algkujule. See on professionaalide ala, sellega tegeldakse, see on saanud tunnustust, ja tore on. Folkloor on ka taassündinud külapellide muusika. Seda teevad taitlejad oma oskuste ja võimaluste piires ning pälvivad sellega teenitult kiitust ja au.

Tasahiljakesi sünnib aga uut autentset folkloori ka tänapäeval. Aegajalt leidub ikka mõni, kes oma hinge pakitsusi muusikasse ümber paneb. Kui ta on eraku loomuga, teeb ta seda üksi — õpib ise selgeks mõne pilli ja laulab selle saatel. Nimetatakse teda folklauljaks, omavahel folkariks. Tema looming on aga ehtne folkloor, loomulik ja kiire reageerimine elusündmustele. Folkar ületab, vähemalt enda jaoks (kui ta õpib, harjutab ja laule välja mõtleb), muus elus jagamise tegijateks ja pealtvaatajateks, loojateks ja reprodutseerijateks. Ta on otsustanud aktiivselt osaleda end ümbritsevas elus ja kui ta esineb, siis kuulutab ta seda, mida õigeks peab, vajalikuks arvab, eeskujuks välja pakub. Sellises folklooris on kõik emotsionaalne, isiklik, isegi intiimne. Oma laule luues võtab folkar isikliku vastutuse.

Kui leidub rohkem moosekante, kes ühise asja pärast südant valutavad, sünnib ansambel. Muidugi sünnib see noortest, kel aega ja energiat rohkem kui vanadel. Nii neid «ühe tänava ansambleid», «ühe kvartali kampsid» vahel siginema hakkab...

Sedasi oli *rock'n'rolli* aastatel. Aeg oli soodus, majandus läks *rock'n'rolli* sünnimaal tõusuteed, poliitilised probleemid ei tundunud kuigi elulistena. Nii lauldigi tööpäeva lõppedes rohkem lustipidamiseks ja tüdrukute tähelepanu köitmiseks. Aga ka siis oli juba küllalt neid, kes oma ühiskonna ebakohtade vastu välja astusid.

Varasemad *rock'n'rolli* vormid on samuti folkloor. See sündis küll linnas, aga rahvalaulu sidumine maakohaga on pigem harjumus kui õigus. Algus oli isetegevuslik. Tühjale kohale see küll ei tekkinud — *blues* ja *country & western*, *rock'n'rolli* põhikomponendid olid varasemast olemas. Sealtkaudu ka side nõ vana rahvamuusikaga. Mitmehääln

laul aga, millega korvati rahapuudust pillide muretsemisel, oli täiesti folkloorse iseloomuga. Nimelt: selliste laulude üleskirjutamisel nootidesse akadeemilised märkimisvõtted ei fikseeri kõike. Meloodika, faktuur ja rütm ei kanna kogu informatsiooni, mis eristab ühe laulu ja laulja teisest. Eriti oluliseks saavad igasugused üleminekuprotsessid meloodikas, faktuuris ja rütmikas.

Hiljem küll tehti kõigest kaup, ilmus sellise mitmekümmemiljonilise aastakäibega muusikaäriettevõtte nagu Elvis Presley jne, kuid alguses oli rahvalooming.

Aeg läks edasi ja järgmine uus folkloorilaine tuli 60. aastate keskpaiku. Olukord oli muutunud. *Rock'n'rolli*-lapsevanemate tööhasart oli kandnud kehva vilja. Raha oli saanud palju, kuid inimsuhted jäid rahategemise hoos unarusse.

Muredest — armastustarvidusest ja sõjahullusest — noored laulma hakkasidki. Algus oli taas omaloominguline, spontaansest vajadusest kantud. Kuna hipid nägid end ümbritseva keskkonna masinavärgi võimsust, ei hakatud sellega rammu katsuma. Hoopis vastupidi — eralduti omaette. See oli isikliku eeskjuju kaudu praktilise alternatiivi väljapakkumine. Muusikast sai kolooniate häälekandja ja ühendav jõud. Hakati rääkima vastandkultuurist. Sellistes tingimustes läks käima veel üks vanast folkloorist tuntud mehhanism — suuline õpetus. Need, kes harjutamisega meistriks saanud, jagasid tihedas omavahelises läbikäimises oma oskusi ja nippe asjast huvitatuile. Arendamine toimus nagu folkloorile omane — mitte lihtsamalt repertuaarilt keerulisemale, vaid iseloomuliku faktuuri või konkreetse koosseisu järjest komplitseeritumaks muutuvate partiide kaudu. Õpetus ja praktiline musitseerimine polnud eraldatud. Ametliku kultuuri peale vaadati kõõrdi ja sealt ei võetud midagi. Ja tõesti — oma muusika oli küllalt elujõuline, et oma reeglite piires ja oma valitud suundades iseseisvalt areneda.

Hiljem, jah, hakkas ka end ammandanud ametlik kultuur oma vastandist ideesid õngitsema, neid mugandama ja maha müüma.

Oli veel üks uus laine, taas umbes 12 aastat eelmisest hiljem. Aega oli saanud veel rohkem — kapitalimaailmas otsib nüüd ikka enam noori asjatult oma töökäte tegevust. Raha on aga piisavalt. Nii ei haaragi tänapäeva nooruk pesulauda (kes niisugust riista tunnebki) ega näpi akustilist kitarrit nagu tema hipivanemad. Nüüd võetakse Gibson-kitarr ja valatakse selle rammusates helimassides välja oma ahistus ja raev. See on samasugune sülitamine hoolimatut ühiskonna peale, nagu seda tegi «dada» meie sajandi esimesel kolmandikul. Punkar on kõigepealt tige ja ta karjub oma ägedad süüdistused välja. Väeti viha kõrvale on ilmunud ka arukam mõttesuund — «uus laine».

Sedapuhku on need jäänud viimaseks folkloorile omaseks spontaanse, aktuaalse loomingu puhanguks.

Mis on selle loo iva? Kõigepealt — uus folkloor tuleb ilmale linnas. Ta sünnib originaalsena, suuremalt osalt eirates endale eelnenud loominguprintsipi. Uus folkloor tekib noorsoomuusikana, elava ja vahetu reageeringuna muutuvale reaalsele olukorrale. Sellega kaasneb alati mingi «liikumine», omamoodi uus esilekerkinud ellusuhtumine. Uus folkloor võib sündida ka etnilise grupi muusikana. Nii tuli päevavalgele *reggae*, ent siingi kehtis eelmainitud seaduspärasus. Sünnikohaks oli Jamaika pealinna agulirajoon (kaeviklinnaks kutsutud). Oli ka «liikumine» — rastafaride uskumusfilosoofiline süsteem. Ja lõpuks — ka esialgne *reggae* oli aktiivne reageerimine sotsiaalsele olukorrale.

Edukana püsib uus folkloor suhteliselt lühikest aega. Kui teda ei neelata kuidagi väljastpoolt, sulab ta professionaalsesse muusikasse sedamööda, kuidas ta tegijad muutuvad ise kutselisteks muusikuteks.

Viimasel puhul võib säilida see, mis autentsele folkloorile kõige omanem: sisemine tingitus; teiste sõnadega see, et muusikat tehakse muusika pärast.

Ent on ka teistsuguseid moosekante — neid, kes teevad muusikat äri pärast, tarbimiseks. Igasugune tarbimine on aga seotud ostu ja müügi-ga. Nii hakkavadki muusikaelus toimima äriseadused. Mida on vaja selleks, et laul edukalt maha müüa, et see kaup läheks? Kõigepealt peab tal olema läbilööv peakiri ja kergesti meelde jääv esimene rida. Siis on veel vaja, et ta liialt palju ei erineks teistest omasugustest, sest üldiselt huvitub kuulaja sellest, mis on juba tuntud ja teatud. Täiesti teistsugune ärritab. Oluline on ka koht, kus laule pakkuda. Nurgavoodiks niisugusele muusikale oli vodevilliteater, hälliks *music-hall*. Algselt tähendab viimane mõiste õllekeldri tagatuba, kus muusika võistles teadagi millega. Seal määrati ka laulude sisu. On teada üks eriti osav sell, kes võttis oma esinemises läbi kogu joogikaardi. Peavarjule au ja kiituse kuulutamise kõrval ülistati, rind kummis, isamaad ja kaevati, pisar laugel, taga kadunud noorust ja armastust. Nii tänaseni. Sisuliselt ei ole selles vallas midagi muutunud. Ega muutugi. Vahe-tuvad välised kestad, sisult jääb šlaager vaikiva enamiku muusikaks, mis kehastab maailma püsivust ja stabiilsust. Seepärast ongi alati tagatud võimkonna soosing.

Kuidas toimib muusika?

See on üks põnev ja mõistatuslik asi. Vastuse otsimiseks oleks kasulik minna muusika ürgsete alglatete juurde. Mõnede uurijate arvates tekki-sid esimesed meloodiad erutatud inimkõnест. Erutatud inimkõne üleminek spontaanseks vokaliisiks ei toimunud aga näabrinaiste omavahelisel arve-teklaarimisel koopasuu ees, vaid religioosetel kombetalitustel. Niisugust nähtust võib tänaseni täheldada loodusrahvaste juures, kus sellised melo-deklamatsioonid omavad rituaalis osalejatele müstilist, st sõnadega väl-jendamatu tähendust ja mõju. Neil aegadel oli muusika ainult osa sünk-reetsest kunstilisest tegevusest, kuid toimemehhanism on säilinud siiani. Seda kinnitavad ka viimased teaduslikud uuringud.

Nimelt on välja selgitatud, et ontogeneesis (isiksuse kujunemises sün-nist peale) vormub inimesel spetsiaalne psüühiline mehhanism kunsti-teoste vastuvõtmiseks. Kuulaja mitte ainult ei saa teada näiteks muu-sikas toimuvast, vaid elab seda emotsionaalselt läbi mingi välise isiksuse (autori, kangelase, esineja) psüüholoogiliselt positsioonilt. Kunsti vastu-võtja elab teadvustamatult teises isikus, tunneb tema rõõme ja mure-sid, hirme ja lootusi ja omandab šel kombel vähemalt osa tema emotsio-naalsest suhtumisest tegelikkusesse. See ei ole lihtsalt kaasatundmine või koosüleelamine ega ka identifitseerumine, vaid täiesti eriline, ainult kunsti vastuvõtule omane ajusidemete organiseerimise moodus, mida mõ-ned eksperimentaatorid on hakanud nimetama ülekandeks. Riistkatsetega on tuvastatud, et selle ülekande seisundi efektiivsus kasvab sedamööda, kuidas kuulaja ajukoor läheb teadvustamatusse spetsiifilisse nn arte-faasilisse seisundisse. Psüühika reaktsioonid on selles seisundis para-doksaalsed: nõrkadele, kuid kunstilistele ärritajatele vastab aju tugevate emotsionaalsete reaktsioonidega. Ja vastupidi: nii võimas faktor nagu elukogemused nõrgeneb sellise määrani, et saab võimalikuks difusioon, uute aspektide manustamine kogemustepagasisse ja isegi selle oluline muutmine. See ongi muusikateose ideelis-kunstilise toime mehhanism.

Vastasmõju kogemustepagasiga toimub vähesel määral teadvuslähvest ülalpool, suuremalt jaolt aga allpool. Sel moel omandatud suhtumisi, asetumisi, tundeid peetakse omasteks ja edaspidises elus lähtutakse neist kui elulistest orientiiridest.

Siit oleks kasulik mõndagi kõrva taha panna. Esmalt seda, et muu-

sika abil on inimese teadvust võimalik mõjutada. Seejuures küllaltki kõvasti ja talle enesele märkamatu. Edasi. Tundub üsna usutav, et mõju on kompleksne juhul, kui muusika alateadvuslikule toimele liitub lauluksti teadvusliku vastuvõtuga kaasnev toime. Ilmselt nii saab põhjendada mõnede sõjaaegsete laulude tohutut mobiliseerivat efekti, sama teed on saanud lauludest igasugu noorsooliikumiste ideeline tsement ja küllap õnnestuks muusika abil ka muud väärtuslikku istutada. Ainult selleks peab inimene muusikat k u u l a m a, mitte ainult k u u l m a. Tal peab muusikat vaja olema.

Milleks on muusikat vaja?

Ehk teiste sõnadega — milliseid funktsioone muusika elus täidab. Põhimõtteliselt taandub küsimus kunsti ja tegelikkuse vahekorra probleemile. Idealistlik esteetika muidugi eitab kunsti sõltuvust elust, tema sotsiaalset tingitust ja tunnetuslikku tähendust. Arutlus iseenesest on lihtne. Muusika kuulamisest ei saa ju inimene mingit tuntavat kasu. Otse vastupidi — kunstist osasaamise eest tuleb enamasti maksta, aga tulemust hinnatakse saadud naudinguga määruga. Tähendab, muusika funktsioon ongi selles, et ära viia teda elureaalsusest «ilu maailma», kus isegi mure ja surm (tragöödiates) toovad esteetilist mõnutunnet. Äärmuslik arusaam on selline, et esteetiliselt kõige väärtuslikum on see, mis annab maksimaalse rahulduse minimaalse energiakulu juures. Šlaagri vohamise põhjendamiseks piisab sellest täiesti.

Marksistlik käsitlus teaduse andmetest. Psühholoogia väidab, et nauding on organismi seisund, mis tekib vajaduse rahuldamise hetkel. Ehk teisest küljest: kui pole vajadust või võimalust selle rahuldamiseks, pole ka naudingut ollagi. Järelikult ei saa nauding olla mingisuguse tegevuse, kaasa arvatud kunstilise elamuse ajend, ega ka tegelik tulemus. Asja üdi on vajaduses. Subjektiivselt võib tõeline vajadus olla tublisti moonutatud või lausa teadvustamata. Muusikud võivad rääkida naudingust, mida loomingu protsess toob, eneseväljendustarbest jms... Subjektiivselt on see kõik õige, objektiivselt on selle taga vajadus hankida, omandada ja edasi anda sotsiaalset ja emotsionaalset kogemust kui inimese ühiskondliku käitumise mitmetest aspektidest läbipõimunud alust. Sellepärast tegelebki folkloor eriti oma uusimates ilmingutes sotsiaalsete probleemide teadvustamisega.

Kuidas tehakse muusikat?

Uus folkloor on vähemalt sünnihetkel selliste teha, kes asja ei tunne. Nad ei tea, kuidas muusikat tuleks teha, kuid nad ei tea ka, et «nii ju keegi ei tee». Neil on ainult loomulik musikaalsus, loominguvõime ja tahtmine seda võimet rakendada. Enamasti kulgeb uue muusika sünnisel juhul vigade ja katsetuste meetodil. Et aga on tegemist mingil aatelisel baasil eraldunud kihistuse esindajatega, saab uusi laule operatiivselt publikul katsetada ja tarbe korral järellihvida. Nii kasvab ka laulu esinduslikkus — ühe laulja suu läbi tuleb juba hulga inimeste hääl. Eriti käib see folkarite kohta. Nende etteaste ei vaja nimelt kohmakat aparatuuri. Tahes-tahtmata saab niisugusel teel sündida ainult originaalne, uutele taotlustele vastavalt ka uuekuuline muusika.

Muusikute professionaalsuse tase tõuseb. Folkarid hakkavad uurima, mida ütlevad teoreetikud teksti ja meloodia vastavusse viimise kohta, tekib huvi harmooniakäsiraamatu vastu, tähtsamaks muutuvad vormiprobleemid. Enamasti suudavad nad jääda truuks oma algupärasele individuaalsusele. Esitus muutub muusikaliselt rikkamaks, ent ometigi on sekundipealt äratuntav, kes laulab: Joan Baez, Vladimir Võssotski või Tõnu Tepandi.

Muutused toimuvad ka laulude tekstides. Tavaline asjade käik on selline. Esmalt reageeritakse, ja üsna ägedalt, mingile uuele sotsiaal-

sele nähtusele, hiljem hakatakse juurdlema nähtuse juurte ja põhjuste üle. Probleemi teadvustamine seatakse esiplaanile. Seepärast ei kasuta folklorid peaaegu kunagi stampväljendeid — need ei «löika». Alati jäädakse inimlikesse piiridesse, intiimsus ei kao ka globaalsete asjade üle arutlemisel. Lahenduste pakkumist kohtab harva, veel vähem suurelist paraadlikku õiendamist. Kui autor ja esitaja pole juhtumisi üks isik, kajastuvad analoogilised muutused viisistamiseks võetavate tekstide valikus. Üldiselt jääb folkmuusika eneseks ka professionaalsel tasandil.

Ansambrites kulgevad asjad pisut teisiti. Esialgu lihtsakoelisi gruppe hakkavad varem või hiljem huvitama seade ja kõlavärvide probleemid. Hakatakse juurde võtma uusi pille. Koosseisude paisumisega sümfoniaorkestrite kasutamiseni avardub küll loominguliste võtete arsenal, kuid juhtub sedagi, et sellises inimhulgas läheb kaotsi muusika esialgne säde ja sisemine jõud.

Sama käib ka tekstilise sisu kohta. Kui mingi algul loomult folkloorne ansambel teeb midagi sellist, millel osutub olevat laiem kõlapind, tekib tal kohe võrratult suurem kuulajaskond. Aateliselt on see juba amorfsem ning vastu pidada kasvanud publiku ikka vastukäivamatele nõudmistele on üha raskem. Muutub ka laulutekstide keel. Algul kõnekeelele lähedane, selge ja konkreetne, muutub see ikka ähmasemaks ja umbmäärasemaks. Pealegi ollakse selles faasis juba seotud mingi kontserdiorganisatsiooniga. Ühelt poolt aitab see kaasa parematele materiaalsele võimalustele, ent teiselt poolt muudab muusika üha enam kaubaks. Nii ununeb rahatähtede krabinas, milleks kunagi asja juurde sai asutud.

Teadagi. Võib ju kohe teha kommertsansambli. Noorte hulgas tuleb seda harva ette, sest peagi hakkab neid kummitama küsimus: missugust mõtet ma ikkagi realiseerin, millised tulemused minust maha jäävad? Tõelise motivatsiooni puudumine teeb nostalgiliseks ka rikkad endised supertähed, sest tühja kohta mõtteväljas ei korva miski. Aga rabelemist on. Publik nõuab pidevalt muutusi, vaheldust. Eks tüüta korduv ju peatselt ära. Kuna sisuliselt uut pakkuda pole, tuleb ikka kärmemalt välist kesta vahetada, et vähemalt teistmoodi välja näha.

Aga tegelikult?

Meil sellist uut folkloori ei sünni enam aastaid. Folklorid kui nähtus on areenilt minema pühitud, vaid mõni üksik hoiab kusagilt servast veel kinni. Muusikud ei reageeri enam ümbritseva elu sündmustele. Sellega koos on peatunud ka uute muusikaliste ideede genereerimine ja realiseerimine. Spontaanset vajadusest ei loo enam suurt keegi. Selle asemele mõeldakse rohkem praktilisemate tarvete rahuldamisele. Laulud kannavad üpris harva mingit informatsiooni, mida saaks vaadelda sellise sotsiaalse või emotsionaalse kogemusena, mida kuulajad võiksid oma ühiskondlikus käitumises arvesse võtta. Sotsiaalsed probleemid jäävad teadvustamata ka muusikas ja sellest, mida kuulaja avatud kõrvade kaudu talle sisendatakse, polegi midagi rääkida.

Üks kõige usaldatavamaid kriteeriume muusika õige sotsiaalse suunitluse hindamiseks on muusika püsiv, siiras ja mittekonjunktuurne huvi kodanikuteemade vastu, reaalse tegelikkuse olulisemate külgede vastu.

Kas meil seda huvi enam pole?

## Sonaadivorm Hindemithi loomingus

ANDRES PUNG

Vanade vormitüüpide kasutamine ja edasine areng 20. sajandi muusikas uue helikõrguskoe organisatsiooni tingimustes on üks huvipakkuvamaid probleeme meie aja muusikateoste ehituses. Seda eelkõige põhjustel, et nende kasutamine on sagedane ja et mingeid uusi üldkehtivaid vormitüüpe pole tekkinud, asendamaks vanu.

Nii on ka sonaadivorm, mis tekkis 18. saj algupoolel ja saavutas oma klassikalise kuju sajandi kolmandal veerandil Haydni ja Mozarti loomingus, läbi teinud soliidse arengutee ning leiab veel tänapäevalgi üsna aktiivset kasutamist.

Paul Hindemith kasutab sonaadivormi väga sageli sümfoonilistes teostes, soolosaatides, kammermuusikateostes, kontserdižanris. Seejuures võib seda leida nii tsükli esimestes kui ka keskosades ja finaalides. Sonaadivormi kasutusala on Hindemithil niisil klassikaliselt avar.

Hindemithi sonaadivormi eripära avaldub juba tematismis, mille uudsus on (sonaadivormi seisukohalt vaadatuna) seotud eelkõige tema muusikakeele üldise omapäraga. Üheks selliseks omapäraseks jooneks on polüfoonia suur osatähtsus. Kõigepealt avaldub see muidugi vanade polüfooniliste vormide (fuugad, passakaljad jne) rohkuses. Kuid polüfoonilisus tungib tal aktiivselt ka homofoonilistesse vormidesse. Sonaadivormgi muutus Hindemithil tavalisest polüfoonilisemaks, mis annab mitmetele uurijatele alust rääkida «polüfoonilisest sonaatlikkusest» Hindemithi loomingus.<sup>1</sup>

Kui polüfoonilised arendusvõtted olid väga levinud juba traditsioonilises sonaadivormis (nii näiteks fugaato kasutamine töötluselõigis kujunes üheks stampvõtteks), siis polüfooniline tematism sai antud vormis uudeks nähtuseks. Hindemith on esimesi, kelle sonaadivorm põhineb sageli polüfoonilise muusikastiili kontekstis loomulikel teemadel.

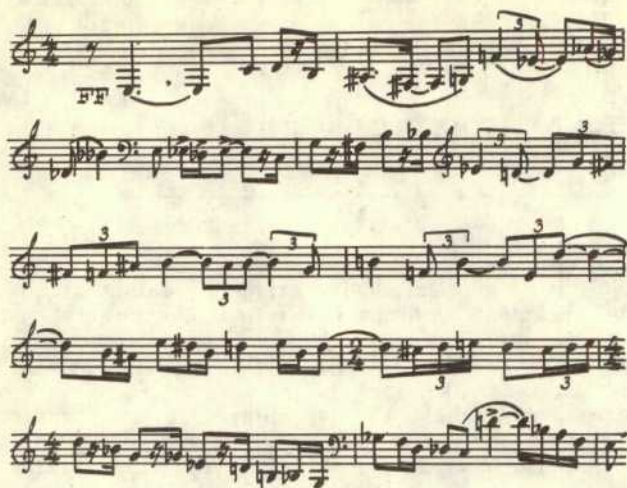
Nagu väidab A. Dolžanski, on polüfooniliste teemade peamiseks tunnusooneks nende sarnasus teesiga.<sup>2</sup> Tees ühendab endas nii eelduse kui ka järelduse, nii selle, mis vajab tõestamist, kui ka selle, milleni tõestus välja jõuab. Seega iseloomustab selliseid teemasid valmidus ja lõpetatus juba nende esmakordsel esitamisel. Niisugune teesipärasus on tunnetatav ka paljudes Hindemithi teemades. Vaatleme veidi lähemalt esimest peateemat sümfooniast «Maailma harmoonia».

Juba teema algus on äärmiselt intensiivne ja otsustav ning selle põhiolemus ayaneb esimestes taktides. Teema kogu järgnev kulg kinnitab ja arendab alguses väljendatud muusikalist mõtet, midagi kvalitatiivselt uut enam juurde ei lisandu. Seesuguses algusosa suures tähenduslikkuses võib näha vana polüfoonilise teematüübi «tuum + üldliikumine» traditsiooni jätkumist uuendatud kujul.

Vaatamata selliste «polüfooniliste» peateemade üsnagi tähelepanuväärsele ulatuslikkusele ja arendatusele (mis torkab eriti silma võrdluses polüfooniliste vormide endi teemadega), ei saa jätta märkimata nende mõningate etappide kokkusurutust. Eriti maksab see kohaliku kulminatsiooni järgse langusetapi kohta. Näiteks vaadeldavas teemas võtab langus enda alla vaid kaks takti, tõus kulminatsiooni haarab aga 8 takti.

<sup>1</sup> Vt näiteks Левая Т. Полифония в крупных формах Хиндемита. В кн: Полифония. Сборник теоретических статей. М, 1975, с 159 või Задерацкий В. Полифония как принцип развития в сонатной форме Шостаковича и Хиндемита. В кн: Вопросы музыкальной формы, вып I, М, 1966, с 231.

<sup>2</sup> Должанский А. Относительно фуги. «Советская музыка», 1959, № 4, с 96.



Näide 1

«Polüfoonilisi» peateemasid võib kohata veel sümfoonia «Serena» I ja IV osas, Tšellokontserdi II osas, «Pittsburghi sümfoonia» ja Metsasarvekontserdi I osades jm.

Huvitav on ka peapartiide kujundamine «polüfooniliste» peateemade alusel. Enamasti pärast esimest teema eksponeerimist järgneb selle teine läbiviimine samas helikõrguses, edasi tuleb arenduslõik ning siis uuesti teema täielikul kujul. Sellises ehituses võib näha sarnasust kaheosalise repriisiga lihtvormiga. Seega Hindemith teostab ülemineku polüfooniliselt loogikalt homofoonilisele enamasti juba partiitasandil, kuigi põhimõtteliselt oleks võimalik ka polüfooniline partiikujundus, näiteks fuugaatona.

Peale «polüfooniliste» peateemade kasutab Hindemith sonaatides ka tavalisi, homofoonilist tüüpi peateemasid. Pikemalt tasub peatuda ühel vanal traditsioonilisel peateematüübil — nn kontrastsel teemal. Viini klassikute (eriti Beethoveni) loomingus on niisugune teematüüp äärmiselt levinud. 19. sajandi teise poole sonaadivormides aga leiame neid suhteliselt vähe.

Hindemithi sonaatides võib kohata mitmeid peateemasid kontrastsetele teemadele omase faktuurisuhtega: esimene element on unisoonne, järgneb teine, homofoonilise koega element. Niisugused peateemad esinevad näiteks Tšellosonaadis op 11 nr 3 ja Teise keelpillikvarteti I osades. Lähema vaatluse alla võtame aga esimese peateema Tšellokontserdi I osast kui kõige iseloomulikuma ja ülevaatlikuma.



Näide 2

Nagu võime veenduda, vastab antud teema faktuuriline ehitus kontrastse teema omale. Kuid kujundlikus plaanis traditsiooniline elementidevaheline suhe puudub. Nagu teada, on klassikalise kontrastse teema unisoonne, nn imperatiivne element väga energiline ja kontsentreeritud.



homofooniline element aga lüüriline (seega juba peateemas antakse konseptiivselt pea- ja kõrvalteema kujundlik kontrast). Vaadeldavas teemas aga kuuluvad mõlemad elemendid ühte ja samasse emotsionaalsesse sfääri: teine element oma jämedavõitu energilisuses, mis avaldub katkendlikkus rütmis ja järgalt dissoneerivas harmoonias, on orgaaniliseks jätkuks esimesele. Samasugust eri elementide kujundlikku kokkulangevust võime näha ka teistes eespool nimetatud «kontrastsetes» teemades.

Üldse tuleb märkida, et paljuelemendilises (nagu mainitud «kontrastsetes» teemades) ja ka paljuteemalisus (näiteks Tšellokontserdi ja sümfoonia «Maailma harmoonia» esimeste osade peapartiides) on 20. sajandi sonaadivormi peapartiide üsnagi iseloomulikud omadused. Selline materjalirohkus, üldiselt võõras 18. ja 19. sajandi sonaadivormi peapartiidele, toob enesega kaasa kontsentreerituse languse ja aforistlikkuse kadumise.

Hindemithi sonaatide kõrvalteemasid iseloomustab kõigepealt nende lühidus. Sageli võib kohata isegi vaid 2—3 takti pikkusi teemasid (näiteks Sümfoonia *in Es*, Metsasarvekontserdi ja Klaverikontserdi I osade kõrvalteemad). Selline lühidus pole kõrvalteemadele kunagi omane olnud. Alati on nad peateemadest palju arendatumad ja ulatuslikumad. Hindemithi sonaatides aga kehtib vastupidine suhe.

Kõrvalpartiid kujutavad enamasti neile nappidele teemadele ehitatud imitatsioonilisi, ostinaatseid või stroofilisi struktuure, harvem ka lihtvorme meenutavaid ehitusi. Tuleb ette ka kahteemalisi kõrvalpartiisid, kuid mitte eriti sageli. Mõnikord on kõrvalteemad otsesest intonatsioonilistes seostes peateemadega (näiteks Tšellokontserdi I ja II osas, Sümfoonia *in Es* I osas).

Peateema ja kõrvalteema karakterite suhe on Hindemithil enamasti traditsiooniline, st peateema on energilisem, aktiivsem ja kõrvalteema lüürilisem. Kuid antud kontrast ei sisalda kunagi konflikti, pigem vastu-pidi: võrreldes klassikalise ja romantilise sonaadivormiga, lähenevad teemad palju enam teineteisele. Seejuures on lähenemine mõlemapoolne. Hindemithi peateemad on küll üldjoontes energilised ja aktiivsed, kuid pole sageli kontsentreeritud, napsõnalised; nende aktiivsus pole alati plakatlikult selge ja pealispindne (st selgete rütmiliste ja meetriliste aktsentidega), vaid on sügavam, varjatud, avaldudes intonatsioonilise arenduse intensiivsuses. Kõrvalteemade lüürika on aga väga omapärane, nagu Hindemithi lüürika üldse; intellektuaalne ja tugeva maskuliinse varjundiga. Sagedasti kohtab tema kõrvalteemades deklamatsioonilisi intonatsioone, nagu näiteks sümfoonia «Serena» I osa esimeses kõrvalteemas.



Näide 3

Alati ei piirdu Hindemithi sonaadivormide ekspositsioonid kahe eespool kirjeldatud teemasfääriga, tihti esineb neis veel iseseisval materjalil lõpupartii ja mõnikord isegi sidepartii. Lõputeemad on enamasti üsnagi pretensioonitud kujundid neutraalsemate intonatsioonide ja rütmidega ning lõpetatud, suletud iseloomuga. Näiteks lõputeema sümfoonia «Serena» I osast.



Näide 4



Paul Hindemith

Sellised erilise ereduseta, üldistatud intonatsioonidega teemad just sobivadki täitma lõpetavat funktsiooni. Uued sideteemad paistavad silma ebapüsivuse ja lõpetamatusega; nad võivad aga sisaldada üsnagi eredaid intonatsioonikujundeid, mis ka edaspidises arengus suurt rolli mängivad (näiteks sideteemad Teise klaverisonaadi, Viulisonaadi op 11 nr 2 ja Teise keelpillikvarteti esimestes osades).

Vaadeldes ekspositsioonide üldist ehitust, torkab kõigepealt silma arhitektooniline selgus. Partiid on enamasti suletud, lõpetatud struktuurid, eraldatud külgnevaist ehitustest tsesuuridega. Tähelepanu väärib sideosade sagedane puudumine — paljudes sonaatides järgneb partiile

On huvitav märkida Hindemithi ekspositsioonide mõningat sarnasust eelklassikaliste sonaatide ekspositsioonidega. Nagu formuleerib J. Jevdokimova, oli viimastele äärmiselt omane just mitmete iseseisvate suletud ehituste ühendamine tervikuks üksteist täiendava printsiibi alusel.<sup>3</sup> Sel juhul arengumoment ei väljendu mitte temaatilise materjali enda töötuslikus arengus, vaid välises täiendamises, rikastamises uute materjalidega. Eriti kujukalt tuleb antud tendents Hindemithil esile lõpupartii käsitluses. Traditsioonilises sonaadivormis kujundati lõpuosa enamasti eelnevaid materjale edasi arendades, Hindemith aga eelistab sisse tuua uue teema. Sideosade puudumine või nende uuel materjalil põhinemine aitavad samuti tunduvalt kaasa niisuguse «süitliku» ekspositsiooni levikule tema sonaadivormis.

Suhteliselt tasakaalustatumat dramaturgiat Hindemithi sonaadivormis põhjustab ka kõrvalpartiide kujundlik püsivus, stabiilsus. Helilooja ei dramatiseeri peaaegu kunagi vormi arengut peateema elementide sissetungiga kõrvalpartii sfääri. Seesugune nihe, küllaltki levinud võte traditsioonilises sonaadivormis, on Hindemithil vaid harv erand, mainigem Viienda keelpillikvarteti II osa. Kuid kohe tuleb ka märkida, et selle teose vorm paistab üldse silma rõhutatult klassikalise ehitusega, nii näiteks tekib nihke tagajärjel juba sealsamas kõrvalpartii sfääris koondkujund pea- ja kõrvalteema elementidest, mis on samuti klassikaline võte.

J. Tjulin peab sonaadivormi üheks oluliseks omapäraks peapartiile ja kõrvalpartiile antud kaalukuse erinevust ekspositsioonis: ülekaalu saavutab kõrvalpartii tänu suuremale ulatusele ja kõrvaltonaalsuse kinnitamisega ekspositsiooni lõpuosas.<sup>4</sup> Kui nüüd sellest seisukohast vaadelda Hindemithi sonaate, siis täheldab pigem vastupidist suhet. Domineerib peapartii tänu oma suletusele, arendatusele ja mahule. Kõrvalpartii on tähtsuses tunduvalt kaotanud ning mõnikord ei esinegi enam niivõrd antiteesina peapartiile, kui võrd täiendusena või sama nähtuse teise, erineva tahuna. Kuna tonaalne faktor on vormikujundusprotsessis tunduvalt nõrgenenud, ei toeta ka see kõrvalpartiit. Seega ei saa rääkida kõrvalpartii hegemooniast, kehtib partiide tasakaal või isegi peapartii ülekaal.

Kokkuvõtvalt võib Hindemithi sonaatide ekspositsioonilõikude kohta öelda, et helilooja kujundab neid vastavalt oma helikeelele ja dramaturgilistele püüdlustele. Seejuures on ka kogu sonaadivormi dramaturgia omandanud uusi tahke ja nüansse.

Töötluselõigud võivad Hindemithi sonaatides olla väga mitmekesised. Arendusvõtetest domineerivad polüfoonilised imitatsioonid, ostinaadod. Tihti tuleb ette fugeeritud ehitusi. Võib kohata ka mitme materjali üheaegset arendamist faktuuri eri plastides.

Üheks kõige levinumaks arendusprintsipiiks on stroofilisus. Nagu juba varem märkisime, tõuseb algusmotiiv kõige eredamaks momendiks Hindemithi teemades. Stroofilisuse põhimõte aga rajanebki just selle algusteema säilitamisel, millele liitub uus jätk. Nii moodustuvad omapärased stroofilised variandid, mis nagu kasvavad välja ühest teema algusmotiivist.

Kõrvuti polüfooniliste arendusvõtetega kasutab helilooja ka homofoonilist töötlust: teemade tükeldamist, motiivide väljatõstmist, koondkujundite moodustamist eri teemade elementidest jne. Kuid kuna ta püüdleb enamasti tasakaalustatud dramaturgia poole ning väldib teemade radikaalseid transformatsioone, eelistab ta siiski polüfoonilisi võtteid. Võrreldes homofoonilistega säilitavad need teema arenguprotsessis palju terviklikumat kujul.

Suured muudatused on 20. sajandi sonaadivormis seotud repriisilõiguga. Hindemithi sonaadid ei ole erand.

Eespool juba mainisime Hindemithile iseloomuliku joonena vormi arhitektoonilist selgust. Selle taustal torkab aga eriti silma, et tihti repriis

<sup>3</sup> Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху (итальянская клавирная соната). Автореф дисс ... канд искусствоведения. М., 1973, с 13—14.

<sup>4</sup> Тюлин Ю. и др Музыкальная форма. Изд 2-е, исп и доп М., 1974, с 252.

kasvab tihedalt kokku eelneva töötusega. Mõnel juhul tekib isegi raskusi repriisi algusmomenti määratlemisega (näiteks sümfoonia «Kunstnik Mathis» I osas ja 5. keelpillikvarteti IV osas). Nende kahe lõigu seotusele aitab kaasa ka nende väljenduslaadi ühtsus — arenduslikkus kandub töötusest üle repriisi, mille tõttu selles toimuvad olulised muudatused (võrreldes ekspositsiooniga).

Klassikalise repriisi peamine funktsioon on lähendada pea- ja kõrvalteemat, näidata nende muutunud suhet. Säärane suhtemuutus realiseerub eelkõige kõrvalteema tonaalses allumisest peateemale. Ka Hindemith kasutab seda võtet, kuid kuna ta laiendab oluliselt klassikalist tonaalsusekäsitlemist, pole tonaalne lähendamine alati veenev ja efektiivne. Sellepärast kasutab helilooja sageli ka teist vahendit — teemade ajalist lähendamist, mis osutub tema helikeeles palju mõjusamaks. Selleks teeb ta repriisis ümberpaigutuse: pärast peapartiid järgneb kohe kõrvalpartii, alles siis sideosa. Et aga viimane tihti puudub, lühendab helilooja sageli peapartiid, viies enne kõrvalteemat teema läbi vaid üks kord. Seejuures mõnikord peateema areng jätkub veel pärast kõrvalteema läbiviimist, seega viimane nagu põimuks peateema sisse. Hindemith kasutab vahel ka kahe teema üheaegset lähendamist — sel juhul on tegemist sünteetilise repriisiga, kus teemad on kontrapunktiliselt ühendatud (näiteks Tšellosonaadi op 11 nr 3 I osas).

Ümberpaigutustega repriis, kus partiide järgnevus ei vasta ekspositsioonilisele järgnevusele, on oluline sonaadivormi ümberkujundamine.

Hindemithi repriisides võib kohata ka teisi muudatusi. Nii näiteks pole talle võõrad peegelrepriisid (5. keelpillikvarteti II osas, «Pittsburghi sümfoonia» I osas). Tšellokontserdi I osas aga võib näha järgmist huvitavat juht: repriis astub sisse teema, mis tõrjub välja vana kõrvalteema ja asub ise täitma tema funktsioone. Peaaegu samamoodi sünnib sümfoonia «Serena» IV osas, kus kõrvalteema funktsioonid võtavad enda kanda kaks sideteemat.

Selline vanade teemade väljatõrjumine uute poolt on sonaadivormis uus nähtus ja aitab oluliselt kaasa repriisilõigu mitmekesisustamisele.

Asudes käsitlema sonaadivormi kui terviklikku struktuuri Hindemithi loominguks, tahaksin kõigepealt peatuda nähtusel, mida mõned teoreetikud nimetavad «vormide polüfooniaks»<sup>5</sup>, nähtusel, mis eeldab kahe vormiskeemi üheaegset osalemist vormikujundusprotsessis. Seesugust mitme vormi kooseksisteerimist illustreerib «Pittsburghi sümfoonia» I osa. Selles on ühendatud polüfoonilised *cantus firmus* tüüpi variatsioonid ja sonaadivorm. Kõrvalteemana esineb algeema peeglis. Seejuures on huvitav märkida, et teema algvariant on peateemana esinedes oma ülespürgivate algintonatsioonidega peateemalik, peeglis aga omandavad samad intonatsioonid laskuva, seega ka pehmema ja kõrvalteemalikuma iseloomu. Pärast «kõrvalteema variatsiooni» kõlab töötus, tööpoolest ehtne töötus, kus arendatakse mitmeid teema motiive. Ühtaegu on antud lõik täpselt ühe variatsiooni (so teema) pikkune. Töötusele järgneb peegelrepriis: kõigepealt viiakse läbi teema peeglis (kõrvalteema) ja siis algkujul (peateema).

Nagu võisime veenduda, organiseerib sonaadivorm siin ülddramaturgiliselt omakorda variatsioonivormi. Ja kuna varieerimine on teoses üsnagi staatiline, siis juhtivaks printsipiiks kujunebki sonaatlikkus.

Huvitava kahe vormi sünteesi võib leida Tšellokontserdi II osast: tegemist on 3-osalise liitvormi ja sonaadi kooseksisteerimisega. Muusikajalugu teab mitmeid näiteid säärasest sünteesist, kus ABA-vormi kas A-osad või B-osa on kirjutatud sonaadivormis (Beethoveni 9. sümfoonia Skertso algusosa, Wagneri «Tannhäuseri» avamängu keskosa jne). Kuid Hindemith läheb veelgi kaugemale. Sonaadivormi paigutab ta siin B-ossasse. B-osa lõpus, kui sonaadivormi loogika järgi kulgeb juba repriis ja peateema algust on mitmel korral peatonaalsuses läbi viidud, toimub järsku murrang: sisse astub üldrepriis, st A-osa. Kuid paralleelselt A-osa teemaga jätkub kontrapunktiliselt ka sonaadi peateema edasine läbiviimine. Seega on need teemad lähendatud, sonaadiloojaga murrab välja

B-osa raamidest ning toimub viimase A-osa ja B-osa sonaadivormi sünteesis.

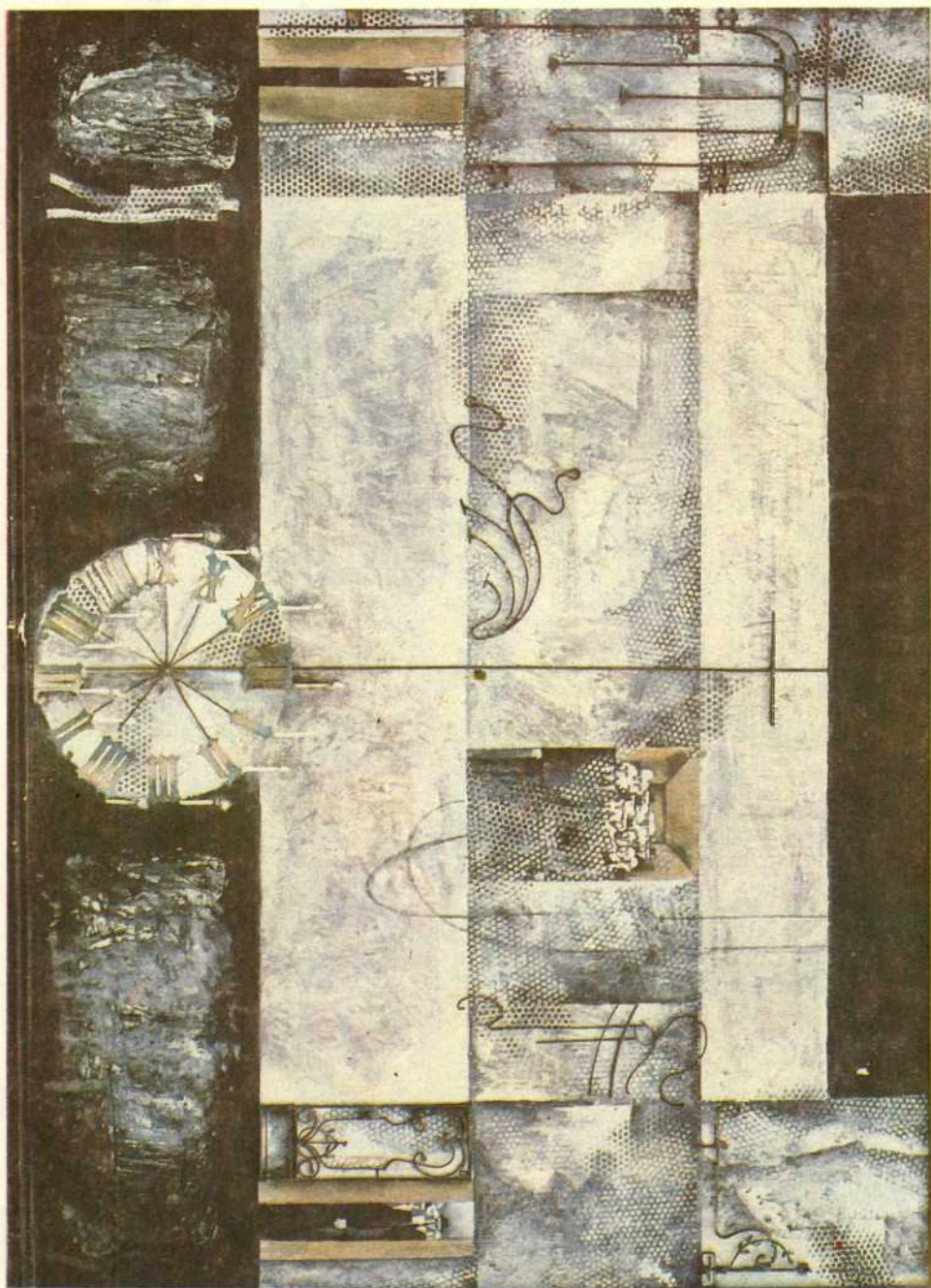
Niisugused vormisünteesi otsingud annavad tunnistust püüdest rikastada sonaadi dramaturgiat uute huvitavate võimalustega. Üldse peab märkima helilooja väga aktiivset suhtumist antud vormisse. Stereotüübina kasutatavat üht sonaadivormi varianti me tema loomingus ei leia. Alati käsitleb helilooja seda individualiseeritult, leides varieerimiseks üha uusi ja uusi võimalusi.

Vaatamata sonaadivormi tõlgenduste mitmekesisusele Hindemithi loomingus, eeldab nende üldine arhitektooniline selgus tsesuuride ja lõpetatud vormilõikude rohkust. Selline liigendatus ei soodusta sonaadivormi rõhutatult dramaatilist käsitlust, mis aga polegi Hindemithile omane. Helilooja eelistab tasakaalustatud dramaturgiat, tema mõttelaad on pigem lüroepiline kui dramaatiline. Ka polüfooniliste teemade ja arendusvõtete kasutamine häälestab niisugusele dramaturgiatajule. Suhteliselt tagasihoidlik teemadevaheline kontrast teenib sama eesmärki.

Lõpetuseks tahaksin veel kord rõhutada, et juba ainuüksi selline aktiivne suhtumine sonaadivormisse annab tunnistust Hindemithi sellele vormile osutatud tähelepanust, samuti ka selle osatähtsusest tema loomingus. Ja et sonaadi enda ääretu paindlikkus kas või eri arhitektooniliste variantide võimalikustamisel, silmas pidades sonaadivormi põhilise invariandikompleksi kaheldamatut säilivust, on lausa imetlusväärne. See on ilmselt ka üks olulisi põhjusi, mis tagab sonaadivormi elujõulisuse paljude 20. sajandi heliloojate loomingus.

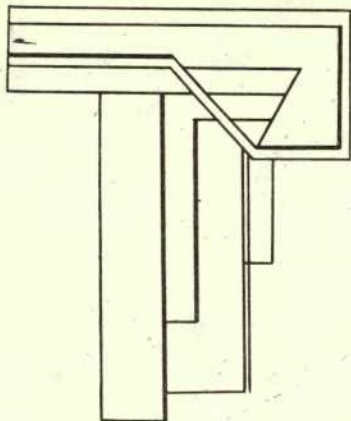
#### KIRJANDUS

1. Бать Н. Полифония и форма в симфонических произведениях П. Хиндемита. В кн: Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. М, 1979.
2. Бать Н. Полифония П. Хиндемита (На примере симфонических произведений.) Автореф дисс ... канд искусствоведения. М, 1979.
3. Глебов И. Элементы стиля Хиндемита. В кн: Новая музыка. Сборники Ленинградской Ассоциации Современной Музыки. Под ред И. Глебова и С. Гинсбурга. Год второй. Выпуск 2(VI). Л, 1927.
4. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Изд 2-е, доп Киев, 1973.
5. Должанский А. Относительно фуги. «Советская Музыка», 1959, № 4.
6. Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху (итальянская клавирная соната). Автореф дисс ... канд искусствоведения. М, 1973.
7. Задерацкий В. Полифония как принцип развития в сонатной форме Шостаковича и Хиндемита. В кн: Вопросы музыкальной формы, вып I. М, 1966.
8. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М, 1974.
9. Левая Т. О стиле Хиндемита. В кн: Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. М, 1979.
10. Левая Т. Полифония в крупных формах Хиндемита. В кн: Полифония. Сборник теоретических статей. М, 1975.
11. Тюлин Ю. и др Музыкальная форма. Изд 2-е, исп и доп. М, 1974.



David Borovski. J. Stavinski näidendi «Tippitud» kujundus Moskva Draama- ja Komöödia-teatris Tuganokal (lavastaja J. Ljubimov).

QES?



## Juri Ljubimov



1964. aasta kevadel leidis Moskvas aset sündmus, mille tagajärgi keegi ei võinud ette näha. Tekkis uus teater. Moskvalased nägid esmakordselt müüri-  
lehte «Draama- ja komöödiateater Taganka», allpool «Peanäitejuht Juri Ljubimov». (Teater, tõsi küll, eksisteeris ka varem, kuid oli hall, igav ja kandis teist nime.)

Taganka on üks vanu väljakuid Sadovaja ringteel. Varem oli ta Moskvalastele tuntud seal asunud vangla tõttu — see lammutati ammu. Nüüd on ta kogu maailmale tuntud teatri kaudu: hiljuti kerkis vana maja kõrvale uus — kaks punastest tellistest ristuvat «triik-rauda».

Tänane Taganka on tõesti kuulus teater. Tema nimi on tõlketa läinud erinevatesse keeltesse, on sattunud iseenese eest kõnelevate sõnade kitsasse ringi. *La Scala, Comédie Française...*

Teater saab varsti kahekümneseks. Ja kõik need aastad — igapäevaselt täismaja, öised järjekorrad, külalis-etenduste meeletu menu, rahvusvaheliste festivalide preemiad...

Milles on nii pika ja püsiva edu põhjus? Tavaliselt elab teater ju 5—7, harva 10 aastat, seejärel sureb tema hing, jäävad vaid nimi ja maja.

Võib-olla on põhjus repertuaaris? Ei. Meelelahutust, operetikesi siin ei pakuta. Müürilehel on Shakespeare, Tšehhov, Brecht — suured, kuid kerge edu jaoks sobimatud autorid. Vastupidi, need suured on vägägi sageli tõonud teatritele läbikukkumisi. Kõigele lisaks on Taganka repertuaaris üldse vähe näidendeid. Üks iga viie lavastuse kohta. Ülejäänud — luule, kirjade, romaanide instseneeringud. Ja romaanidki on kõige ebasobivamad: M. Gorki «Ema» ja N. Tšernõševski «Mida teha?» — see on ju rohkem poliitökonoomia kui Melpomene osa.

Võib-olla on säravaid näitlejaid? Jah, Vössotski, Slavina, Demidova, Zolotuhhini ja mõnede teiste nimes kaunistaksid ükskõik millist truppi. Kuid peaaegu igas teatris on mõned tugevad näitlejad. Tagankaal mitte rohkem kui tavaliselt.



Lavastaja Juri Ljubimov proovil.

Võib-olla... kuid aitab retoorilistest küsimustest. Vastus on teada — Juri Ljubimov.

Tema kasvatas näitlejad. Tema valis repertuaari. Ta lõi Taganka — algusest kuni lõpuni. Taganka kuulsad etendused on tema etendused, Taganka ideed — tema ideed, ja vormid — tema vormid. Näitlejad? Nõmad muidugi töötaksid kusagil, kuid sellisteks poleks nad saanud kunagi.

Tavaline teater eksisteerib sinusoid-selt: öitseng, kriis, paigaltammumine, uus tõus (võib-olla mitte väga kõrge), uus paigaltammumine (sageli pikem kui tõus). Taganka tasub oma pika tõusu eest hetkelise ja lõpliku hukuga. Teda ei taba paigalseis. Ta lihtsalt kaob.

On varemgi olnud ühe isiksuse teat-reid. Oli Meierholdi teater, Tairovi teater. Sellistel kunstnikel pole järgijaid ega saagi olla. See väide tundub imelik, kuid vaadelgem kirjandust. Shakespeare, Puškin, Dostojevski... kas võib keegi tõemeeli kuulutada end nende järgijaks? Võib ainult rääkida Dostojevski mõjust V-le, kuid keegi ei julge öelda, et N «jätkab» või veelgi

hullem, «arendab edasi» Dostojevski loominguist pärandit. Kõrbet või parginurka võib heakorrastada, majale võib teha pealeehituse, veisetõugu võib parandada, kuid enimini õnnestub täiustada Põhjätähte kui Bachi. Ljubimov tunneb ebaõnnestumisi, nende vastu pole keegi kindlustatud, kuid tema «ebaõnnestumistest» võivad paljud üksnes unistada.

Ma ei taha siinkohal algatada diskussiooni, kas Juri Ljubimov on geenius. Ta on elav inimene, aga elavatena saavad yähesed geenisteks: niisuguse tunnustusega inimkond ei kiirusta. Ja tõenäoliselt õigesti teeb. Suurus avaldub distantsilt. Kunstniku saatusele selle mõttes vastupidine poliitiku saatusele. Võib-olla seepärast ongi tõelised kunstnikud halvad poliitikud.

Juri Petrovitš Ljubimov sündis 1917. aastal.\* Aastatel 1946—1964 oli Vahtangovi-nimelise teatri arvestatav näitleja. Mängis esimesi armastajaid, sai 1952. aastal isegi NSVL riikliku preemia. Stšukini-nim teatrikoolis juhendas ta näitlejakursust.

Kõik oli vaikne ja rahulik. Ja siis — diplomilavastus. «Hea inimene Sezuanist». Teatri-Moskva ahhetas. Esimese tõeliselt brechtliku etenduse jahmatamapaneev ereds, uudsus ja vormi omapära olid sedavõrd veenvad, et sündis ime: kursusest sai teater, kursuse juhendajast — peanäitejuht.

On raske ette kujutada, millist julgust on vaja, et alustada tegevust ühe lavastusega repertuaaris. Sellele vaatamata ei püsinud Ljubimovi-eelsed etendused enam teatri afišil kaua. Järgnes lavastus «Poet ja Teater»: esimeses osas lugesid näitlejad Voznessenski luulet, teises — Voznessenski ise. Peatselt väsis Voznessenski konkureerimast professionaalidega ja etendusest «Poet ja Teater» sündisid «Antimaailmad». Seejärel tuli repertuaari «10 päeva, mis vapustasid maailma». Nad tõesti vapustasid. Nii polnud publitsistikat veel keegi lavastanud. Keegi ei osanud nii lavastada; keegi isegi ei kujutlenud, et nii on üldse võimalik.

Brechtli «Galilei elu» Vössotskiga

\* 1940. aastal lõpetas Vahtangovi-nim teatri juures stuudio. 1940—1946 — armeeteenistus.



nimiosas... See ja paljud teised Ljubimovi lavastused väärivad peale kunstilise ka statistilist hinnangut: nad ei vanane. Vastu pidada tuhandeid esitusi, mitte laguneda ja mitte vananeda 18 aasta jooksul — sellesse tasub süveneda.

Algul ühendas kõiki Ljubimovi lavastusi üks joon: üksmeelselt ennustati neile läbikukkumist. Eelnenud edu ei muutnud midagi. Kuuldes järjekordsest «väljamõeldisest», räägiti: «Noh, nüüd kukub ta päris kindlasti läbi ja lausa raginal! Tšernõševski?! «Mida teha?»! Laval?! Ei, see on võimatu!...» Lavastusel oli meeletu menü. MürGINE, sarkastiline, peen ja väga naljakas, kummutas ta nii skeptikute prognoosid kui ka üldiselt omaksvõetud arvamuse sellest romaanist kui arhailisest, igavast ja skemaatilisest teosest.

«Hamlet»?! Taganka?! Huligaani Taani printsi osas?!» Sel juhul mitte ainult ei ennustatud hävitavat läbikukkumist, vaid räägiti sellistest ebameeldivatest nähtustest nagu mõnitamine, rüvetamine, teotamine. «Hamlet» jagas Jugoslaavias koos Peter Brooki lavastusega festivali *grand prix'd*. «Huligaan» Võssotski rabas kirglikkuse ja õrnusega. Taganka «Hamleti» kuulus vaheriie rändas teatriõpikutesse.

Tundus, et Ljubimov seadis endale üha uuesti ja uuesti eesmärgi kummutada igapäevased vaated sellele, mida suudab ja mida ei suuda teater.

Ljubimovi teater suudab kõik.

Võttes mõned lauätükid, telkmantli ja käsisireeni (millega sõjaajal anti häiresignaali), saavutas Ljubimov etendusega «Aga koidikud on siin vaiksed» mõõtmatult enamat, kui kaheseerialine film oma loodusvõtete, plahvatuste ja muude tuhanderublaste efektidega. Taganka «Koidikute» etendusel nutavad kõik. Nuttis ka vapustatud autor Boris Vassiljev, ise 1941. aasta dessantlane. Nuttis autor, kes lavateksti ettevalmistamise ajal lahkus teatrist skandaaliga, kannatamata välja oma jutustuse vägistamist Ljubimovi poolt.

Ljubimov on nagu laetud efektidest. «10 päevas» seisavad vanatädidepiletõride asemel ustel soldatid ja madrused, võtavad piletid ja lükkivad need oma vintpüssi täakide otsa. Üksnes selle detailiga luuakse tunne, et

te astute mitte teatrisse, vaid 1917. aasta Smolnõisse. «Koidikute» alguse juhatavad sisse mitte harilikult etendusele kutsuvad kellad, vaid õudsed ja vastikud sireenihuilged — sõda! Selleks, et «Kuritöö ja karistuse» etendusel pääseda parterisse, peate mahtuma läbi lavale ehitatud toaukse, kus tuleb kahe vanaeide laibast üle astuda, püüdes mitte sattuda vereloiku — te olete tunnistajad, kuritöö pealtnägijad.

Need ja paljud teised efektid pole triki pärast — jõhkrad, isegi julmad võtted sunnivad vaatajat unustama «kultuurselt vaba aega veetma» tulnu mõnusa meeleolu. Ljubimov nõuab teilt hingega osalemist. Vaatleja on talle vastik. Paljudes etendustes, kus teemaks on väikekodanlikkus, hingeline tuimus, alatus («Korterivahetus», «Maja kaldapealsel», «Meister ja Margarita» jt) kasutab Ljubimov üht armastatud võtet — laseb äkki saali valgeks. See on löök mugavalt rahuliku vaataja närvide pihta. Löökö südametunnistuse pihta — andes valguse saali, sunnib Ljubimov inimest vaatlema iseennast, vaatlema naabreid. «Arka! Laval ei räägita mitte kellestki muust kui sinust enesest!»

Sellisest kõrvakiilust võpatavad paljud. Löögastudes parteri pimeduses, ei jõua nad varjuda oma korraliku inimese soomustatud maski taha. Ljubimovi nool tabab igavese valveloleku unustanud silmakirjalikku hinge.

Juri Ljubimov ja artikli autor Aleksandr Minkin.

V. Baženovi fotod



Ljubimov on julm ka näitlejate suhtes. Proovidel saab ta sageli viha-seks, isegi meeletult raevukaks. Ta vihkab külma näitlejat. Leiget on valmis löhki kiskuma. Isegi proovidel nõuab ta tööd «nii et surm silme ees». Ega asjata olnud Vladimir Vössotski tema lemmiknäitleja. Vössotski, kes lakkamatult viimase piirini löhestas oma häält ja hinge, ise anudes «veidi aeglasemalt, ratsud», suutmata aga omaenda ratsusid kunagi ohjeldada. Näitlejat ja lavastajat ühendaski ohjeldamatu ägedus kunstitegemises. Ja Ljubimov ei hakanud isegi mõtlema Galilei ja Hamleti asendamisele. Kuningas oli surnud, kuid keegi ei hüüdnud «Elagu kuningas». «Galilei» ja «Hamlet» kadusid müürilehtedelt.

Puškini kirjade ja luule ainetel loodud etenduses «Usu, seltsimees...» tõstis Ramses Džabrailov (üks viiest Puškinist) aeglaselt käe solvava anonüümkirjaga. Äkki lendas vihisedes läbi terve parteri terasene nool ja naelutas paskvilli puukilbi külge. Saali lõpust lasi noole vibulaskur, meistersportlane. Ükskord naelutas nool laua külge ka Džabrailovi käe. Näitleja murdis noole ära, vabastades läbistatud peopesa, ja mängis edasi. Mängis? ... Vibulaskmine, tōsi küll, jäeti seejärel ära.

*La Scala* kutsus Ljubimovi ooperit lavastama. Kuulsa teatri primadonnad ja premjäärid on kapriissed. Nemad dikteerivad kunstnikule, missugune peab olema nende kostüüm, lavastajale — milline misantseen, dirigendile — tempo. Neid ei saa sundida isegi küljega publikusse pöörama. Ljubimov andis korralduse valmistada laudadest kilbid. Igaühe külge kinnitati neli rihmadest silmuse kätte ja jalgade jaoks. *La Scala* kuulsad lauljad laulsid ristilööduina peadpööritavas kõrguses nõörpöõningu all rippuvatel kilpidel.

Ja ikkagi kutsuvad näitlejad teda «Petrovitš». (Vene keeles kõlab see austavalt ja armastavalt.)

Julm publiku suhtes, julm näitlejate suhtes, on ta kõige julmem enese vastu. Armutu enese vastu.

1981. aasta. Juuli. 35 kraadi kuuma. Leitsak. Moskva filmifestivali saalides minestatakse.

Juri Petrovitš on infarkti äärel. Arst

ravimikohvrikesega käib ta kannul — ehk õnnestub päästa.

Kaks nädalat tagasi lõpetas Taganka hooaja. Pidi algama puhkus. Kuid Ljubimov palus kõiki jääda. Kuni 25. juulini — Vladimir Vössotski surmaaasta-päeval peab toimuma mälestusõhtu.

Igapäevased proovid. Rasked proovid. Vössotski oli ainus Hamleti osa täitja. Nüüd Vladimirit ei ole. Ja imelikul kombel tundub, nagu oleks «Hamleti» tekst, lavastatava aluseks olevad sõnad printsi kohta öeldud Vössotski kohta.

Nii lausub Demidova-Gertrud kahetsevas ahastuses: «...mul juhid pilgu hinge põhja, /ning seal näen musti sissesööbind plekke, / neil värv ei valastu...» Ei, seda ei räägi Gertrud Hamletist. Vaid Demidova Vössotskist. Ta sundis paljusid pilku oma hinge-põhja juhtima.

Saiko-Ophelia: «Mis ülev vaim on varisend! See rüütli, /õukondlase ja õpetlase mõök/ ja silm ja keel, me riigi õis ja lootus, / see maitse peegel, kombe valuvorm, / see lugupeetuist lugupeetu — hukkund!»

Rasked proovid. Kümnest kolmeni. Palavus. Rohud, süstid. Öhtul mängivad näitlejad järjekordset etendust.

Ülejäänud päeva kuulab Ljubimov laulude variante. «Hundijaht» on parem prantsuse plaadid, «Tõrksad hobused» — palju mõjuvam kodumaisel. Täpsustatakse stsenaariumi. «Hamletist» ja Vössotski 1000 laulust valib Ljubimov selle, mis peab saama reekviemiks armastatud näitlejale.

35 kraadi kuuma. Juuli 1981. Filmifestival. Vaatajad minestavad. Kogu nende töö on vaadata ekraanile.

Ljubimov on hommikust peale teatris. Iga päev. Rasked hingejärjestavad proovid.

Kardeti infarkti. Igaüks sai aru: Ljubimovi lõpp on ka Taganka lõpp.

Kõik läks korda. 25. juulil toimus Tagankal Vladimir Vössotski mälestusõhtu. Teater lõpetas oma seitsmeteistkümnennda, oma kõige hirmsama hooaja. Esimese — ilma Vössotskita. (Esimese — pärast pikaajalist vaheaega — koos Nikolai Gubenkoga. See Taganka näitleja lahkus teatrist ammu, saades tun-

nustatud filmirežissööriks. Kuid ta tuli teatrisse tagasi, tagasi karmi lavastaja juurde. Nii astuvad taas rivisse veteranid, katmaks tühikut hõrenenud ridades...

Aga sama 1981. aasta septembris näitas Budapesti Rahvusteater Brechti «Kolmekrossiooperi» esietendust Juri Ljubimovi lavastuses. Etendus rabas isegi palju näinud ungarlasi. Seni ei olnud Budapestis veel kuulnud «üleliigse pileti» palumist, nii tavalist Tagankal. Retsensendid nimetasid «Kolmekrossiooperi» maailmaklassi lavastuseks. Nad 'vaimustasid lavastuse jõust, fantaasiast, halastamatusest ja humaansusest, teadmata, mida elas läbi lavastaja kaks kuud tagasi. Ljubimov on lavastanud Ungaris ka varem, seal kutsutakse teda «meie väimees» — sellest ajast, kui ta

mõned aastad tagasi abiellus ungarlannaga.

Kuid isenesestmõistetavalt, millised ka poleks Ljubimovi võidud Milaanos, Budapestis või veel kuski — tema hing, tema nägu, portree ja elu mõte on Tagankal.

Praegu tegeleb «Petrovitš» lavastusega «Boriss Godunov». Üldiste hinnangute järgi pole seda Puškini tragöödiat veel kellelgi korda läinud õnnelikult lavale tuua — ta tekitas arusaamatusi nii 19. kui ka 20. sajandil. Meelt heites ristiti teos mittelavaliseks. Kas äkki? ... Võib-olla ... Inimestele on iseloomulik uskuda imet. Aga Juri Ljubimov oskab korda saata imesid.

ALEKSANDR MINKIN

## Teatrigloobus

### SAKSA DV:

Berliin on ühtlasi olnud Saksa DV teatripealinn, kuigi viimasel ajal pärineb küllalt suur osa tähelepanu äratanud lavastusi provintsist. Ühelt poolt on see seotud uute andekate lavastajate esilekerkimisega, teisest küljest sellega, et mitmed tipprežissöörid töötavad momendil lepingu alusel raja taga. Nii pöördus Brechti jünger Benno Besson pärast 20 aastat kestnud teatritööd SDV-s tagasi Sveitsi, kus ta juhib Genfi Komöödiateatrit; Jürgen Gosch on vahepeal lavastamas käinud Hannoveris, Breemenis ja Kölnis; Adolf Dresen seisab aga Frankfurdi *Schauspielhausi* eesotsas.

Siiski on ka Berliini juhtival draamalavadel nii mõndagi huvitavat näha. *Volksbühne* jätkas tsükli «Berliin ja kahekümneendad» Ferdinand Bruckneri omaeegse skandaalse näidendiga «Kurjategijad», mille lavastas Werner Tietze. *Berliner Ensemble*'is sai Jochen Zilleri käe all lavaküpseks Friedrich Dürrenmatti «Füütisikud». *Maxim-Gorki-Theater* tõi Karl Gassaueri lavastuses välja Kleisti komöödia «Amphitryon»; hooaja lõpul järgnes sellele Dale Wassermani «Lend üle koopeasa», kusjuures Winkelgrundi lavastust peavad kohalikud kriitikud paremaks kui teksti ennast.

Nagu eelnevast nähtub, tuntakse ka Saksa DV-s puudust alupärasest tänapäevadramaturgiast. Suuremate teatrite eksperimentaal-lavade mängupaanis oli küll mitmeid uudisteoseid, ent erinevatel põhjustel ei jõudnudki paljud esietenduseni.

Kuigi juba mõnda aega ilma põhilavata (hoo-nes *Schumannstrasse*'l käivad laiaulatuslikud

restaureerimistööd *Deutsches Theater*'i sajan-daks juubeliks 1983. aasta sügisel), jäi see teater ka möödunud hooajal Berliinis huvipakkuvaimaks. Seda eelkõige tänu oma kahele väljapaistvale lavastajale — Thomas Langhoffile ja Alexander Langile. Nad kuuluvad samasse generatsiooni (mõlemad on veidi üle 40 aasta vanad) ning on teineteisega kõige otsesemal kombel konkureerinud: 1980. aastal lavastas kumbki menukalt (ja täiesti erinevalt) Shakespeare'i «Suveöö unenäo». Järjekordsete lavastustega, mis jõudsid vaatajateni peaaegu üheaegselt, «provotseerisid» nad ka seekord võrdlusi. Langhoffil valmis Mihhail Bulgakovi «Vagameeste vandenõu» (mängupaigaks *Theater im Palast*); Langil Heinrich Manni «Kurb lugu Friedrich Suurest» *Theater in der Akademie* laval.

Sedapuhku teenis rohkem kiidusõnu Langi töö. Tõstetakse esile režissööri oskust vältida teksti nõrkusi, milles jutustatakse püüdlukult Friedrichile, vulgaarse soldatikuninga tundlikule prantsuse hingelaadiga pojale osaks saanud alandusest ja kannatusest. See mulje saavutatakse eelkõige vaba, värvika ja terava-joonelise mängustiiliga, millele lisatud tubii annus groteski ja nukuteatri elemente. Ajaloolistes kostüümides tegelased liiguvad nagu nukud pildiraamatuliku lavakujunduse taustal (kunstnik Gero Troike), moodustades kohati liikumatuid rühmi tolleaegsete maalide eeskujul. Kui kuningas lõpuks tugitoolis hinge heidab ja Friedrich seega troonile pääseb, osutab kepp, mille ta isalt üle võtab ja võidukalt pea kohale tõstab, epohhile Saksamaa ajaloos, mis maailma erinevais paigus ikka ja jälle kordub.

## Soome nüüdisteatri suundumustest

KULLE RAIG  
JÜRI OLL

**KULLE RAIG** ja **JÜRI OLL** on Eesti Raadio soomekeelsete saadete toimetajad. Nende kokkupuuted Soome teatriga on võimaldanud kirja panna alljärgneva mõttevahetuse.

**J. O.:** Kui ühes Soomes peetud mälumängus võistlejailt küsiti, milline on Helsingile lähim ooperiteater, jäid kõik võistlejad punktita. Küll pakuti Leningradi, küll Stokholmi, Tallinn aga ei tulnud kellelegi pähe. Ei oska öelda, kui palju õigeid vastuseid tuleks meie arvukailt mälumängijailt, kui küsimus teistpidi keerata — Tallinnale lähim teatrilinn on Helsingi. Muidugi pole asi nii hull, et me teineteise teatrist midagi ei teaks — on ju mitmedki Soome teatrid Tallinnas külalissetendusi andnud. Meenutagem: viimase paari aasta jooksul on Tallinnas esinenud Helsingi Linnateater Maiju Lassila «Targa neitsiga» ja KOM-teater koguni kolme lavastusega, need olid Tšehhovi «Kolm öde», Brechti «Kolmekrossiooper» ja Väino Linna «Siin põhjätähe all». Läänud kevadel saime näha ka soome ooperit — Soome Rahvusooper tõi meile vaadata ja kuulata Verdi «Macbethi» ja Aulis Sallise «Punase joone». Kõik need gastrollid on toonud meie publikuni soome teatri tema parimal kujul. Teiselt poolt ei ole aga teater niisama lihtsalt imporditav-eksporditav kui näiteks kujutav kunst või disain, ta on paljudest kunstidest hoopis rohkem seotud oma ühiskonna ja kultuurikeskkonnaga. Arusaadav on ta eelkõige oma publikule, asjasse pühendamata võib tema elu ja loogika põgusal kokkupuutel arusaamatuks jääda. Ja kui arvestada, et arusaamatuks võivad sel teel jääda ka paljud sellised nähtused ja suundumused, millest mis tahes teatris õppida oleks, siis on vahest omal kohal arutleda ka selle üle, kuidas, milliste taotluste ja ideedega tehakse teatrit meie lähimas teatrilinnas Helsingis.

Viibisid möödunud aasta lõpul Soomes, nägid Helsingi teatrihooaja kaalukamaid lavastusi, kohtusid sealsete teatritegijatega nii Rahvusteatris kui ka Linnateatris, samuti ajakirja «Teatteri» toimetuses. Tõenäoliselt selgus nendel kohtumistel nii mõndagi põhjanaabrite teatri praegustest suundumustest ja nendest probleemidest, mis Soome teatriavalikkust huvitavad. Kõigepealt, kui vaadata sealse teatri aafišsi, siis mida mängitakse, milline on nende reper-tuaaripoliitika?

**K. R.:** Eelistatud olukorras tundub olevat kodumaine dramaturgia. Ilmselt ei ole Soomes ühtegi teatrit, kus ei mängitaks mõnda kodumaist klassikut või siis nüüdisdramaturgia esindajat. Jätkuvalt on au sees Jotuni, Kivi, Canth, Lassila, Wuolijoki jt. Räägitakse isegi klassika buumist ning sellega seoses ka klassikute nn uustõlgendustest. On mõeldav, et just need õnnestunud ja iseseisva kunstiteosena funktsioneerivad uustõlgendused ongi selle klassikaplahvatuse esile kutsunud. Kui sellelaadseid näiteid tuua, siis Jouko Turkka versioon Minna Canthi «Murdvargusest» oli kindlasti üks viimaste aastate suuremaid teatrisündmusi Soomes. 1982. aastal tehtud statistikast («Suomen Kuvalehti» nr 25, 1982) selgub, et hooajal 1980/81 vaatas kodumaise dramaturgia lavastusi 34% kõigist teatrikülastajatest (siin on, tõsi küll, olnud teatud langus, sest näiteks 1950-ndatel aastatel oli see protsent 40 ümber). Teisel kohal olid vaatajate arvu poolest ameerika näidendid (19%), kolmandal inglise dramaturgia (10%) ning neljandal vene klassika, nõukogude nüüdisnäidend ja eesti dramaturgia (9% vaatajatest).

**J. O.:** Mida lavastatakse Soome teatrites maailmaklassikast?

**K. R.:** Maailmaklassikast on reper-tuaaris Molière, Shakespeare, Shaw, Strindberg, Ibsen, kaasaegsetest klassikutest Beckett, Frisch, Dürrenmatt,

Williams, Albee, O'Neill, Anouilh, Miller, Doris Lessing, Dario Fo. Kahte viimast meil lavastatud pole, mis aga Fosse puutub, siis selle äärmiselt viljaka, mitmekülgse ja sotsiaalselt terava itaalia autori teoseid mängitakse praegu paljudes Soome teatrites. Fo populaarsusest kõneleb ilmekalt ka see, et tema 30 näidendist on Soomes aastate jooksul lavastatud 14. Tähelepanuväärselt on sealsel laval momendil esindatud keskmise ja noorema põlvkonna inglise ja ameerika näitekirjanikud, sellised nagu Tom Kempinski, Peter Shaffer, Martin Sherman, Edward Bond, Simon Gray ja Sam Shepard. Kõiki neid on lavastatud Rahvusteatri, kus nad soome teatri ja vaataja jaoks on avastanud teatri kirjandusala juhataja, anglosaksi noorema dramaturgia hea tundja ja suurepärase tõlkija Terttu Savola.

**J. O.:** Kui palju soome teatrid mängivad vene klassikat ja nõukogude nüüdisnäidendeid?

**K. R.:** Väga palju, ja võib-olla on siingi kõige õigem autoreid nimetada. Hooajal 1981/82 olid soome teatris esindatud Ajtmatov («Tõus Fudžijamale»), Arbuzov («Vanaaegne komöödia»), Rasputin («Hüvastijätt Matjoraga») ja «Viimne pärmin»), Sukšin («Energilised inimesed»), Vampilov («Möödunud suvel Tšulimskis») ja Vassiljev («Ärge tapke valgeid luiki»). Kui rääkida vene klassikast, siis Dostojevskit mängiti kahes teatris — Vaasa Linnateatris etendus «Kuritöö ja karistus» ning Rahvusteatri «Idioot». Gogol oli esindatud oma «Naisevõtuga» Riihimäel ja «Hullumeelse päevikuga» Rahvusteatri, kus seda veel praegugi hea eduga mängitakse — etendus Tarmo Manniga peaosas on läinud täissaalidele juba kaugelt üle 200 korra (lavastaja Eugen Terttula). Gorki buum tundub praeguseks Soomes möödmas olevat, see kulmineerus paar aastat tagasi, mil ka mujal maailmas võis täheldada mingit erilist Gorki tõusu. 1981/82 esindasid Gorkit «Päikese lapsed» Helsingi *Svenska Teatern*'is ja Jaan Toominga lavastatud «Põhjas» Joensuu Linnateatri. Veel oli repertuaaris Ostrovski («Pärast tarku palju, ette ei ühtegi»), Tolstoi («Ühe hobuse lugu» koguni kolmel laval) ja muidugi Tšehhovi, kellelt mängiti «Kolme öde» ja «Onu Vanjat». Hooaja lõpul tuli Turu Linnateatri välja veel «Kajakas», lavastajaks Taisto-Bertil Orsmaa.

\* Meil läks Pärnus nimetuse all «Tõus pühale mäele». *Toim.*

kes ka meil mõnevõrra tuntud — Nõukogude Liidus peetud soome dramaturgia festivali raames tõi ta Pärnus lavale Jotuni «Kuldvasika». Samal hooajal olid eestlasedki soome laval mingil määral esindatud. Kalju Komissarovi poolt Jyväskylä Linnateatri lavastatud Tammsaare «Kuningal on külm» sai hea vastuvõtu sealses kriitikas. Ajakirjas «Teatteri» (1981, nr 3) avaldas kriitik ja dramaturg Leena Kulovaara lavastuse puhul pikema artikli, kus nentis muu hulgas, et Jyväskyläs on seoses Komissarovi visiidiga hakanud puhuma uued tuuled ja et seal on edukalt tehtud uut moodi teatrit. Tampere Töölisteatri afišil figureerib veel ühe eestlase nimi: Berteaut — Vilimaa «Piif», mis meil ootamatult poleemikat tekitas, on läinud Soomes — jällegi kriitika põhjal otsustades — küllalt hästi.

**J. O.:** Kui meil nüüd oli juttu sellest, kui palju vene klassikat ja nõukogude nüüdisdramaturgiat Soome lavadel mängitakse, siis peab vist arvama, et hooajal 1977/78 Soomes peetud nõukogude dramaturgia festivalil on siin olnud ka sõna kaasa rääkida.

**K. R.:** Kahtlemata. Vene klassika mittetundmises ei ole põhjust sealset teatritegijaid kahtlustada, eriti pikaajaline ja tõhus traditsioon on neil Tšehhovi ja Gorki lavastamises. On aga päris kindel, et mitmed nõukogude nüüdisautorid, meie eelmise «uue laine» esindajad (Vampilov, Sukšin, Vassiljev, Ajtmatov) said Soomes populaarseks just tänu sellele festivalile. Nõukogude draama aastal tõusis vene klassika ja nõukogude nüüdisnäidend Soome teatrite repertuaaris kodumaise algupärase dramaturgia järel teisele kohale. Neljakümnest Soome teatrist 31 mängis tollal kas siis vene klassikat või nõukogude nüüdisdramaturgiat. 1981. aastal Nõukogude Liidus korraldatud soome draama festivalil aga lavastati-nähti nii või teisiti äraproovitud, heakskiidetut ja paikapandut — oli 16 Wuolijoe-lavastust, oli Kivi, Canthi, Lassilat ja mõnda muudki veel, aga ei ühtki soome uema draama esindajat. Asjaolu, mis soomlasi nukraks tegi. Ajakirjas «Teatteri» (1981, nr 8) võttis festivalitulemused kokku teatriteadlane Irmeli Niemi, kes tänab Hella Wuolijoeid veel hauptpõhja selle eest, et too on hea seisnud soome dramaturgia representatiivsuse eest. Ometi on aga Soomes terve hulk häid noori näitekirjanikke, kes oleksid võinud festi-



HELSINGIN  
KAUPUNGIN  
TEATTERI

## VOIMAMIES

HANNU MÄKELÄ



Ohjus

JOUKO TURKKA

Hannu Mäkelä «Jöumees». Linnateater (lavastaja Jouko Turkka, esietendus 1982). Steen lavastusest.

Kalevi Kahra (Talas-Eera — Saadelin) ja Ritva Valkama.

Kavalehe esikaas. Kalevi Kahra Talas-Eera — Saadelin kaksikrollis.

valil esindatud olla ja keda tegelikult ka välja pakuti. Eelkõige Jussi Kylätasku, kes on soome uuemas näitekirjanduses endale kätte võitnud täiesti tähelepanuväärse positsiooni, edasi Juhani Peltonen, kes on küllalt omanäoline ja huvitav autor (tema novellid ilmusid meil hiljaaegu «Loomingu» Raamatukogus); rootsi keeles kirjutavad Johan Bargum ja Claes Andersson, olustikulist draamat viljelev Ilmari Ihalainen, mitmes žanris kirjutav Daniel Katz ning terve hulga uute huvitavate draamateoste autorid Erkki Mäkinen ja Ilpo Tuomarila. Viimane on muide kirjutanud päris irriteeriva jätku «Seitsmele vennale», kujutades vendi industrialiseerivas ühiskonnas. Eraldi väärib märkimist näiskirjanik Pirkko Saisio, kes on küll kirjutanud ainult paar näidendit, aga kelle romaanidest on tehtud hulgaliselt dramatiseeringuid.

**J. O.:** Teatri üle ja ümber võib rääkida palju huvitavat, aga kõige huvitavam on teater ikkagi seal, kust ta sünnib — teatrisaalis. Milliseid etendusi nägid?

**K. R.:** Kõigepealt kaks Linnateatri klassikalavastust: Ibseni «Peer Gynt» Ralf Långbacka ja Schilleri «Maria Stuart» Lasse Lindemani lavastuses. Esimene suurejooneline ja võimas, mitmete huvitavate leidudega, teine aga, julgelsin öelda, vähetulemuslikult tänapäevastatud (ja ka argipäevastatud) variant kahe suure naise tragöödiast, variant, kus see tragöödia ise on lavastaja tahtel teisejärguliseks taandunud ja kus esiplaanile on kerkinud võimumehhanismi kujutamine. Kolmas Linnateatri nähtud etendus oli Hannu Mäkelä kirjutatud ja Jouko Turkka lavastatud «Jöumees». Teisel pealinna esinduslaval, Rahvusteatri, nägin inglise ühe tuntuima kaasaegse näitekirjaniku Peter Shafferi «Amadeust», mis oli 1979. aastal parim näidend Inglismaal ja mida praegu mängitakse väga paljudel maailma lavadel (Soomeski peale Rahvusteatri veel kolmel laval). Kuuldavasti kavatsetakse tükki ka Moskva Kunstiteatri kavva võtta. Rahvusteatri heatasemelise, mitmete suurepärase osatäitmistega lavastuse on teinud teatri pealavastaja Eugen Terttula. Terttula lavastatud on ka Rahvusteatri väikesel laval etenduv noore inglise näitekirjaniku Tom Kempinski kuuest psühoanalüütilisest seansist koosnev «Duett ühele» (Inglismaa parim näidend 1980), mis esmaklassilistest näitlejatest hoolimata jäi kuidagi üheplaaneliseks ja

vähepingestatuks. Rahvusteatri kolmandal laval, Willensaunas, oli võimalus näha noore ameerika autõri Martin Shermani vapustavat «Roosat kolmnurka», lavastajaks soomerootslane Patrik Drake. KOM-teatris vaatasin *commedia dell'arte* laadist lavastust, itaalia vanadel piibliainelistel legendidel põhinevat Dario Fo «Koomilist müsteeriumi» Pentti Kotkaniemi lavastuses ja Erkki Saarela meisterlikus esituses ning *Lilla Teatern*'is soome-rootsi modernisti Hagar Olssoni näidendil «Lumesõda», mille on lavastanud Kaisa Korhonen.

**J. O.:** Kui annaksin sulle võimaluse valida nähtud etendustest välja mõned, siis millised olid sinu jaoks kõige huvitavamad?

**K. R.:** Alustaksin Linnateatri «Jõumehest» («Voimamies»), mis on oma moodi ühemeheteater — Jouko Turkka ei ole seda mitte ainult lavastanud, vaid ka instseneerinud, teinud muusika, kostüümid ja lavakujunduse. Edasi räägiksin mõne sõna *Lilla Teatern*'i «Lumesõjast» («Lumisota»), mis on soomlaste lähiminevikku haarav, tänases päevas elav ja tulevikku suunduv ideedraama, ning kolmandaks Rahvusteatri «Roosast kolmnurgast», kus keskne on inimeseks saamise ja inimeseks jäämise probleem.

**J. O.:** Enne kui rääkida «Jõumehest», võib-olla mõni sõna Turkkast. Jouko Turkka on praeguses soome teatris see lavastaja, kes ehk kõige rohkem teatriavalikkuse meeli elevil hoidnud. Viimasel ajal on ta mitmete oma töödega vaataja vastuvõtmisvõimet kaunis palju venitanud. Turkka lavastamislaadist saime mingi ettekujutuse paar aastat tagasi, kui «Tark neitsi» Tallinnas käis. Selle lavastuse keel aga oli Turkka hilisemate asjadega võrreldes veel kaunis traditsiooniline. Milles on tema praeguse teatri mahl?

**K. R.:** Turkka teater on füüsiline teater. Lavastaja lähtub sellest, et verbaalne mõtlemine (mõte) tuleb transformeerida tegevuseks ja inimestevahelisteks suheteks. See tähendab eelkõige seda, et kõik lavalised situatsioonid, meeleolud, tunded ja isegi tundevarjundid saavad füüsilise väljenduse, kõik visualiseeritakse. Seejuures viib Turkka «miinimumini repliigi kui niisuguse tähtsuse ja tähenduse», põhjendades asja sellega, et «tekst ei analüüsi, vaid ainult seletab». Verbaalsest märgistikust loobumine on Turkka puhul läinud nii kaugele (eriti «Murdvarguses»), et ajakirja «Teatteri» peatoime-



Hagar Olssoni «Lumesõda». *Lilla Teatern* (lavastaja Kaisa Korhonen, esietendus 1981). *Stseen lavastusest.*

Rabbe Smedlund — Outi, Tom Wentzel — vanem vend Esko.

Kavalehe esikaas. Rabbe Smedlund — Outi.



Martin Shermani «Roosa kolmnurk». Rahvus-teater Willensaunas (lavastaja Patrik Drake, esietendus 1982).

Stseen lavastusest.

Pekka Autiovuori — Max, Olli Ikonen — Horst.

taja Pekka Kyrö arvamust mööda on siin üks tee peaaegu lõpuni käidud — edasi ei ole enam kuskile minna. Aga nüüd «Jõumehest». See on lugu 19. sajandil elanud Talas-Eerast, legendaarset rammumehest ja tema elukäiku uurima hakkavast rahvakooliõpetajast Sandelinist. Andmestikku kogudes selgub, et on küll olnud suure ihurammuga mees, võitmatu oma füüsiliselt jõult, kuid siiski kaitsetu maailma julmuse vastu. Tegevuse käigus samastub Sandelin oma kangelasega, jagades lõpuks tolle traagilist saatust. Rahvas elab vajadus suurmeeste järele, see vajadus on sageli suurem kui suurmehed ise, aga samas on rahvas ka äärmiselt sallimatu oma iidolite vastu. Inimene, kes otsib paremat, kõrgemat ideaali, ja tahab elada selle ideaali järgi, saab julma pilkamise osaliseks nii müüdis (Talas-Eera tasandil) kui ka tegelikus elus (õpetaja Sandelini tasandil). Kõik ülev kistakse: porri: käibele läinud kuld münt tuhmub peagi väärtusetuks vaskviiliseks. Kõige muu kõrval on «Jõumees» näidend idee mahakäigust, aga ka müüdi tekkimisest ja kinnistumisest; müüdi ja tegelikkuse omavahelisest suhtest. Huvitav on jälgida, kuidas Turkka annab edasi müüdi tekkemehhanismi: kuulujutt ja naer, mis kannavad edasi lugu Eerast, mitmekordistuvad. Jutt käib ringi ja kordub — see, mida õpetaja ütleb, seda kordavad ja jätkavad uusi nüansse lisades

õpilased ja külarahvas. Tulemuseks on omalaadne kaanoniefekt, mis on väga mõjuv. Turkka paljundab, mitmekordistab, aga surub ka kokku, intensiivistab. Meisterlikult laseb ta erinevatel rollidel ühte sulada ja sama meisterlikult, märkamatuult lahutab ta neid. Tuntud kriitik ja teatriteoreetik Outi Nyytäjä on öelnud, et suurim ime, mis etenduse vältel sünnib, on see, et on suudetud väljendada väljendamatu — konkreetseks muutub kõik see, mis Talas-Eeras — Sandelinis liigub ja elab, kõik see, mida ta mõtleb ja tunneb. Ja just siin väljendub kõige selgemini Turkka teatri «mahl», millest oli juttu eespool. «Jõumehes» üllatab visioonide paljusus, ideede rikkus, detailide leidlikkus. Laval näeme aja ja koha, tõelisuse ja mängu, koomilise ja traagilise orgaanilist vaheldumist. Talas-Eera — Sandelini kaksikrollis on Kalevi Kahra (meil nähtud «Targas neitsis»), kes teeb suurepärase osa. Ka etenduse muud osatäitmised on väga heal tasemel — Ritva Valkama, Eila Rinne, Markku Huhtamo — kõik meilegi Linnateatri külalisetendustest tuttavad. Soome arvustus on nimetanud Turkkat ennast jõumeheks. Tema teater on väga soomelik, seega rahvuslik, ja samal ajal väga üldinimlik, internatsionaalne. «Jõumees» oli lavastajatöö poolest minu jaoks kõigist nähtud etendustest kõige huvitavam.

J. O.: *Lilla Teatern* on üks kahest Soome pealinna rootsikeelsest teatrist, selleski mõttes huvitav, et sama trupp mängib nii rootsi kui ka soome keeles. Juhtum iseenesest ei ole muidugi pretseedentitu, kakskeelne on ju ka samal laiuskraadil tegutsev Petrozavodski teater. *Lilla Teatern*'is välja tulnud Hagar Olssoni ainus soome keeles kirjutatud teos «Lumesõda», mida mängitakse ka rootsi keeles, on äratanud väga suurt tähelepanu — sellest on palju kirjutatud ja räägitud, see on muutunud ühiskondliku mõttevahetuse objektiks. Etendus jätkab niisiis oma elu väljaspool teatrit. Millega niisugust suurt tähelepanu seletada?

K. R.: Esmalt on omal kohal tõdeda, et tükk ei ärataks nii suurt tähelepanu, kui see ei oleks hea teater. Aga edasi, mulle tundub, et «Lumesõda» elustab soomlaste ühiskondlikus teadvuses, nende kollektiivses mälus ühe konkreetse ajastu teatud probleeme ja toimimisviise, mis koos nendele antud hinnangutega kuuluksid nagu minevikku ja peaksid seega päeva-



korrast kõrvaldatud olema. Näidendi tekitatud mõttevahetus aga näitab, et asi ei ole nii — minevik murrab sisse tänapäeva ja mõjutab tulevikku. Teiseks näitab etendus veenvalt, et paljud suured vastasseisud on teatud mõttes igavese iseloomuga, nad on alati olemas ja «Lumesõda» talutab vaataja sõna otseses mõttes kättpidi selle arusaamise juurde. Kolmandaks mängib siin arvata-vasti kaasa ka näidendi osaliselt dokumentaalne tagapõhi ja omapärane, mõneti sensatsioonimaiguline saatus. «Lumesõda» on kirjutatud 1939. aastal, Teise maailmasõja eelõhtul. Teost hakkas sama aasta sügisel tolelaegses Helsingi Rahvateatris lavastama Eino Salmelainen, siis aga tuli Soome Välisministeeriumist esituskeeld ja proovid katkestati. Näidend vajus unustusehõlma. Paar korda on seda esitatud kuuldemänguna Soome Raadios ja 1958. aastal rahvateatri laval. Praegune *Lilla Teatern*'i lavastus on seega «Lumesõja» esimene kutselise lava variant. «Lumesõda» on kirjaniku-humanisti katse hoiatada ähvardava sõjaohu eest, ja kuigi näidendi alusmaterjaliks on tõsielulised sündmused, ei ole siiski tegemist ajaloolise dokumendiga, vaid veenvasse kunstilise vormi valatud omalaadse ennustusega. Üllatav ongi «Lumesõja» prohvetlikkus, selgepilgulisus, põhjuse ja tagajärje dialektilise seose tajumine. Kirjanik on üsna täpselt ette näinud sündmuste hilisemat arengut ja mõnes mõttes isegi Paasikivi-Kekkose liini, nagu ka kohalik arvustus on täheldanud. «Lumesõda» on näidend kirjeldatava ajajärgu suurtest eetilistest kriisidest, diferentseeritumalt aga sõjast ja rahust, fanatismist ja idealismist, kalkusest ja südamesoojust, vägivallast ja armastusest, elu kaitsmisest ja elu hävitamisest, sallivusest ja sallimatusest. Väliselt on tegemist perekonnadraamaga, kus suure maailma saatuslikud vastuolud kajastuvad perekonnasiseselt. Tegevus toimub lihavõttepühade ajal välisministri perekonnas, kus on isa — väsinud, aga poliitilisi realiteete arvestav liberaal, on ema — veendunud patsifist ja humanist, on vanem vend, kes riietub musta särki ja kes marurahvuslike ideede nimel on valmis ohvriks tooma kogu oma põlvkonna. Edasi on öde — kunstnik, tantsija, kes tõmbub meel-sasti kõrvale, jättes probleemide lahendamise teiste hooleks, ja on noorem vend Outi, kes kogu oma olemusega protesteerib inimsust alandavate pürgi-

muste vastu. Rabbe Smedlundi Outi on hiilgav näitlejatöö, mille eest arvustus noort näitlejat ka üksmeelselt on kiitnud. Näidendi kulminatsioon, ka ideede tasandil, on kahe venna vahelises konfliktis — ühelt poolt inimlikkus, elu austamine, teiselt vägivaldialus ja fanaatilisus. Tegemist on konfrontatsiooniga, mis iseloomustas toda ajastut, mis aga laiemalt võttes on olemas ka tänapäeva maailmas. Etendus on kammerlik, väliseid mastaape pole, seda rohkem aga sisetust pinget ja dramaatikat. Alguses pakub huvi näidendi omapärane saatus, selle ideestik ja probleemiasetus, siis aga haarab üha rohkem Kaisa Korhose lavastus, kus ei ole tegemist mitte ainult ühe ajaloolise epohhi ja poliitilise situatsiooni kirjeldamisega, vaid kus nii ajastut kui ka situatsiooni on nähtud läbi inimese, inimestevaheliste suhete. Seejuures li-sanduvad pealiinile — humanism *contra* barbaarsus — mitmed uued teemad, näiteks laste ja vanemate vahelised suhted, põlvkondadevaheline lõhe jne.

J. O.: Ja nüüd siis kolmanda lavastuse juurde. Noor ameerika autor Martin Sherman ja tema «Roosa kolmnurk». Shermanist ehk niipalju, et ta on kirjutanud umbes pool tosinat näidendit ja et neid on lavastatud Broadwayl, mujal USA-s ja ka Euroopas. Näidendi mõistmiseks oleks vajalik teada ka seda, et homoseksualistid olid Hitleri koonduslaagrite kõige alamkast ja et ajujaht nendele algas 1934. aastal pärast kurikuulsat pikkade nugade ööd.

K. R.: «Roosa kolmnurga» üks tasand, üldinimlikust seisukohast kõige olulisem, keskendubki natsismi kui inimvaenuliku nähtuse analüüsile. Tunnetuslikult huvitav on näidendi teine funktsioneerimistasand — nimelt annab see vaatajale asjalikku teavet ühest nähtusest, mida on peetud pikantseks perverssuseks ja mida sellisena ka valdavalt on kirjeldatud. «Roosa kolmnurk» aga osutab, et teatud olukordades võib suhe, mis ju mõnes mõttes ebaharilik, olla ainus pide inimsusega. Huvitav on ka see olustikupilt, mille näidendi esimene vaatus pakub välja 1930-ndate aastate Berliini subkultuurilisest miljööst. «Roosa kolmnurk» on lugu Maxist, kes hukkub koonduslaagris. Enne seda aga leiab see võlv, kuid pealiskaudne, enesekeskne ja muretu mees endas võime armastada omakasupüüdmatult, ennast ohverdavalt teist inimest. Selleni jõuab Max läbi ebainimlike alanduste, läbi 47

oma inimväärikuse kaotamise. Näeme, kuidas alles nii või teisisi nurka surutud, ahistatud ja põrnu tallatud inimene hakkab sügavamalt juurdlema selle üle, millised on tema inimlikud õigused ja kohustused, milline on tema vastutus kaasinimese ees. Horst, kelle najal Maxil õnnestub oma alandusest tõusta, tuleb näidendisse sisse alles teises vaatuses, mille tegevustik toimub Dachau koonduslaagris. Siin on Maxi ja Horsti ülesandeks mõtetu kivide kandmine ühest hunnikust teise. Kivide kandmise käigus algab, kujuneb välja ja lõpeb üks inimsuhe. Väliselt ei juhtu enne traagilist lõpplahendust midagi, seda pingelisem tegevus aga käib osaliste siseilmas. Õhk on täis elektrit, mingit erilist pinget, mida aitavad tõsta lühikesed, ohu- ja paratamatuse-tundest kantud repliigid. Paljude soome kriitikute jaoks on olnud lavastuse põhiline efekt selles, kuivõrd suurepäraselt on õnnestunud edasi anda kahe inimese lävimist, ka kõige meelelisemat, kõige füüsilisemat, ainult tunde- ja kuuldekontakti varal. Nendega peab nõustuma ja au andma Pekka Antiovuori (Max) ja Olli Ikose (Horst) meisterlikkusele. Mõlemad näitlejad pälvivad nende osatäitmistest eest aukirja festivalil «Tampere teatrisuvi 82». «Roosa kolmnurk» on äratanud suurt tähelepanu kõikjal, kus seda on lavastatud, ka Soomes. Kohati on aga ette heidetud, et järjekordselt on tegemist nn koonduslaagritükiga, et järjekordselt ekspluateeritakse natsismiteemat. Ajakirjas «Teatteri» (1982, nr 3) võtab asja kohta sõna kriitik Juhani Aalste, kes ütleb, et iga sugupölv vajab meelde-tuletust selle kohta, mida fašism ja selle erivariant, natsism, endast kujutab. On vaja meelde tuletada, et tegemist pole ilminguga, mis oleks ajas kaduv nähtus või millele oleksid kindlad geograafilised või rahvuslikud piirid. Eri vormides, eri kujul ja erineval organiseerumise astmel esineb seda ka tänapäeva maailmas. Tähtis on aga kurjus ära tunda, ükskõik, mis sildi all see ennast ka välja ei pakuks.

**J. O.:** Soome teatripoleemika on alati olnud elav ja mitmeplaaniline. Millised sõlmpunktid võib sealt praegu üles leida?

**K. R.:** Paljud sealsed probleemid, paljud mõttevahetuse teemad on kattuvad meie omadega. Kurdetakse kodumaise dramaturgia kriisi ja sellega seoses instseneeringute rohkuse üle —

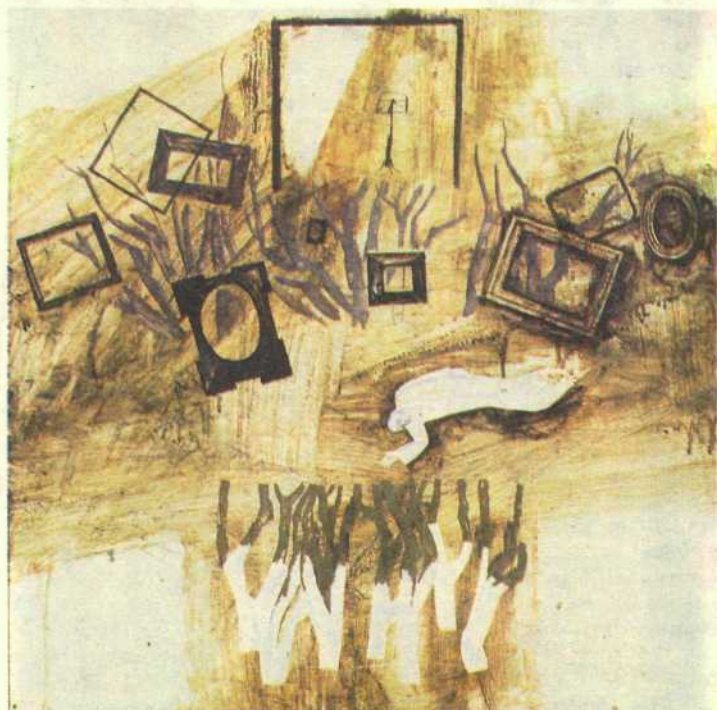
näidenditele, aga leitakse, et ei ole piisavalt heatasemelist pakkumist. Etteheide, mis siit Tallinna horisondilt vaadatuna tundub (vähemalt minule) ülekohtusena. Edasi, muretsetakse selle üle, et kirjanik on teatrist välja tõrjutud ja et seal (airu)valitseb lavastaja. Ilmselt seetõttu on ka Soomes olnud pikka aega päevakorras küsimus sellest, kuidas suhtuda klassikutesse. Aärmuslased nõuavad täielikku autoritruudust põhimõttel «käed emale», on aga ka leebemaid suhtumisi. Esimeste kategoorilise nõudmise pareerib Jouko Turikka öeldes, et «... teater peab alati olema eksperiment. Iga lavastus on tõlgendus ja kirjaniku algupäraseid mõtteid ilma tõlgenduseta võib igaüks lugeda raamatust, selleks pole tarvis teatrit». Ralf Långbacka on üks järjekindlamaid realismi viljelejaid soome teatris, aga leiab temagi, et igal põlvkonnal on õigus oma Peer Gyntile ja oma Hamletile. Tuttav peaks meile olema ka see probleem, et naisnäitlejatele ei piisa küllaldaselt huvitavaid rolle ja et mõni neist peab ootama aastaid, enne kui saab millegi tõsisemaga jõudu katsuda. Mis naistesse puutub, siis veel üks paralleel: 1977. aastal tehtud sotsioloogiline uurimine näitas, et ka Soomes käib kõige rohkem teatris 30—39-aastane keskmisest kõrgema haridustasemega naine. Nüüd mõni sõna sellest, mis küll ei seodu sealse teatripoleemikaga, mis aga ometi silma torkab: Soome kriitika tundub olevat usaldatavam ja operatiivsem. Usaldatavam seetõttu, et seal harrastatakse palju vähem nn komplimenteerivat arvustust, ja operatiivsem seetõttu, et sageli ilmub eelmise õhtu etenduse retsensioon juba mõnes järgmise päeva lehes. Kohati ongi jäänud mulje, nagu kirjutaksid meie kriitikud rohkem (teatri)ajalukku ja asjatundjale, soomlased aga tänasesse päeva ja tavalisele inimesele. Seetõttu on ka mõistetav, miks Soomes on õige rohkelt esindatud teatrikriitika liik, mis meil peaaegu puudub — vähem professionaalne, mittespetsiifilist keelt kasutav, pigem refereeriv kui analüüsiv laiale publikule mõeldud arvustus, mida võiks ka nimetada tutvustuseks või kommentaariks. Seda liiki teatrikirjutistel on täita oma kindel ülesanne ja ma ei näe põhjust, miks peaksime meie selle-taolist kriitikat alahindama. Täiesti eriline nähtus on sealsed kavalehed: rohke teabega varustatud, heale paberile trükitud, hästi kujundatud omaette teosed, millega tasub tutvuda ja mida

tasub säilitada väärtusliku lugemis-  
materjalina.

**J. O.:** Soomes on niisiis head draama-  
teatrit. Ometi — kui möödunud aastal  
hakati välja valima esinduslavastust  
Rahvaste Teatri festivalile Sofiasse, lei-  
ti see hoopis tantsuteatri poolelt, Jorma  
Uotise tantsuline draama «Unustatud  
horisont». Sofias võeti «Unustatud hori-  
sont» väga hästi vastu, kiitvad hinnangud  
on «Edasi» kaudu ka meile jõudnud.  
Et välja valiti just Jorma Uotise lavas-  
tus, pole minu meelest juhuslik. Uotinen  
on toonud tervesse Soome teatriellu  
uusi värsked tuuli. Ta on öelnud, et  
tahab teha totaalset teatrit, millele  
ei oleks võõras ükski väljendusviis.  
Võib kasutada liikumist, häält, kõnet,  
muusikat jne. Kõigist neist ja ilmselt  
rohkematestki elementidest moodustub  
ki see totaalne teater, kus on ära  
kaotatud tantsu ja näitlemise piir, mis  
meilgi väga teravalt esineb: sõnateater  
*contra* ballett. Oma taotlusi reali-  
seerib Uotinen Linnateatri laval, kasu-  
tades oma eksperimenteerivais lavastus-  
tes paralleelselt nii tantsijaid kui ka  
draamanäitlejaid. Uotise tõsimeelsed  
otsingud on mõjutanud teisigi teatri-  
tegijaid. Ühes sõnateatritegijate vestlus-  
ringis öeldi, et praegu tahavad paljud  
ka draamateatrit teha Uotise põhi-  
mõttel. Millist kinnitust seda laadi  
otsingutele totaalsete teatri, totaalsete elamuse  
suunas võib leida sõnateatri pool-  
elt?

**K. R.:** Sõnateatri poolel on Uotisel  
olemas vaste Turkka näol. Totaalne  
teater, totaalsete elamuse taotlus on aga  
osa praeguse soome teatri üldistest  
suundumustest. Neid suundumusi on  
püüdnud kokku võtta Pekka Kyrö,  
kes muu hulgas ütleb, et uus teatrikeel  
ei ole asetanud endale eesmärgiks  
mitte niivõrd teatud teksti tõlgenda-  
mist, kuivõrd just totaalsete elamuse  
loomist. Sellega seoses saavad uue  
rõhuasetuse teatri nn materiaalsed alu-  
sed: ruum, esemed, heli, valgus; füüsi-  
lised isikud jne. Need kõik on muutun-  
ud struktuurielementideks, millel on  
mitmene funktsioon põhimõttel kõik on  
seoses kõigega. Palju kasutatakse lava  
võimet muuta ka kõige argisem, kõige  
tavalisem ese märgiks, millel on algsest  
laiem, avaram tähendus. Sel viisil  
loodud lavamaailmas tegutsev näitleja  
peab leidma väljendusvahendid seest-  
poolt, endast, mitte väljast ja tema  
kontakt partneriga peaks samuti avar-  
duma märgiks, mis viitab inimsuhetele  
üldse ja laiemalt võttes maailmale.

Etendus ei ole test, katse, kus valitud  
teemat vaadeldakse esiteks ühest, siis  
teisest ja ehk kolmandastki aspektist,  
vaid kõik aspektid sulatatakse ühtseks  
tervikuks, mille osadid on võimatu  
üksteisest lahti rebida. Nad eksisteeri-  
vad sellistena koos ainult teatud etenduse  
raames — asjaolu, mis eeldab muidugi  
ka spetsiifilist dramaturgiat. Kyrö  
aryab, et selle suuna algataja Soomes  
on olnud Jouko Turkka ja viitab see-  
juures Taganka teatri ja Tarkovski  
filmide võimalikule mõjule. Edasi tõdeb  
Pekka Kyrö, et pidevalt on olemas  
ka teistsugust teatrit, teatrit, mille  
keel on kõikidele tuttav, teatrit, kus  
kõik on nagu «päris» ja kus iga ukse  
pealt võib lugeda, kes selle taga elab.



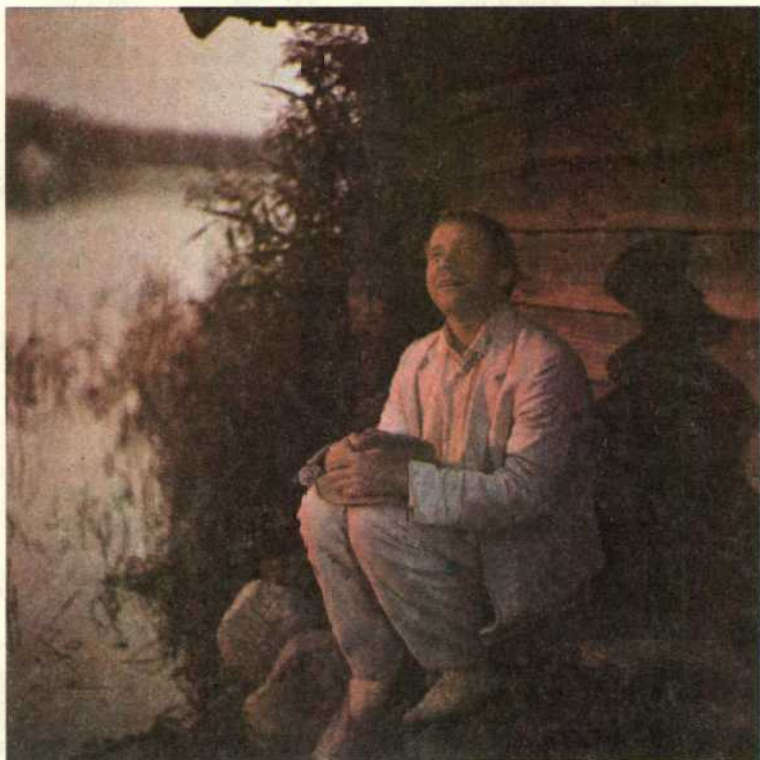
David Borovski. A. Tšehhovi «Kirsiaia» kujundus Budapesti teatris «VIG» (lavastaja J. Ljubimov).

---

## «Pea vastu veel need mõnikümmend talve...»

---

TOOMAS HAUG



Tõnu Kark Toomas Nipernaadina.

M. Raude foto

---

«NIPERNAADI». A. Gailiti «Toomas Nipernaadi» ainetel. Režissöör Kaljo Kiisk, operaator Jüri Sillart, kunstnik Tõnu Virve, heliloojad Raimo Kangro, Andres Valkonen, helirežissöör Roman Sabsai. Osades: Tõnu Kark (Toomas Nipernaadi), Paul Poom (Peeter Nõgikikas), Egon Nuter (Paulus Nõgikikas), Margus Oopkaup (Joonatan Nõgikikas), Viire Valdma (Milla), Katrin Kohv (Ello); Aire Johanson (Tralla), Vilma Luik (Kati), Riita Raave (Maret Vaa), Kaie Mihkelson (Inriid Nipernaadi), Ain Lutsepp (Jaan Lõoke), Ilmar Tammur (Jaak Lõoke), Jaan Rekkor (Jaanus Roog), Oskar Liigand (Hansuoja sulane), Priit Adamson (Janka), Jüri Järvet (Siimon Vaa), Helve Halla (Ello ema), Enn Klooren (Ello isa), Katrin Saukas (Liis Lõoke), Kaljo Kiisk (kõrtsmik), Rudolf Allabert (Traavli Jaan). «Tallinnfilm», 1983. 2533,9 m. Esilinastus 14. 05. 1983 kinos «Sõprus» (II Nõukogude Eesti filmifestivali lõpetamisel).

---

Siinse kirjapaneku pealkirjaks valitud luulerida Juhān Viidingult pole muidugi juhuslik, nõnda nagu pole arvatavasti juhuslik ka Viidingu figureerimine stsenaaristina Kaljo Kiisa vändatud «Nipernaadi»-filmis. See teadmine äratas mu tähelepanu juba enne filmi vaatamist. Sest tõepoolest — kui kirjannikke laias laastus tüpologiseerida, siis kuuluksid Juhān Viiding ja «Toomas Nipernaadi» autor August Gailit ühte tüüpi. Mõlemad tunnetavad elu traagilist palgepoolt eriliselt tundliku närviga, aga peidavad sagedasti oma tundmused pealtnäha süütussegi mängumustrisse. Gailit oli teadagi omal ajal suur lõuapoolik ja naljamees, Viiding tänapäeval — teadagi. Nad kumbki ei lase end suruda soliidseesse kirjaniku-

ülikonda, aga ometi on nad võelnud elutuulte käes abitumalt ja avatumalt kui mõnigi hoopis aupaistlikum ametivend. Ehkki pealiskaudne pilk ei pruugi seda sugugi märgata.

Nõnda siis uskusin Viidingu sisse, ja üldjoontes filmi vaatamine seda usku ka kinnitas. Selgus, et täiesti sisutühi või möödavuhtiv stsenaarium ei olegi paratamatus. Et Viidingu plaan (taas — üldjoontes) on ka ekraanile jõudnud, siis võib oletada, et stsenaaristi ja režissööri vahel pidi Gailiti tõlgendamises valitsema küllalt suur üksmeel. Seda kinnitab ka K. Kiisk intervjuus «Sirbile ja Vasarale» 15. aprillil k. a. «Kuna tegemist on väga poeetilise looga, siis võtsin stsenaariumi kirjutamisel appi poeedi — Juhan Viidingu. Tagantjärele võin tunnustada, et nii tegin väga õige käigu.» Ise ütleb ta ennast mõistvat Gailiti teose sõnumit ja lisab: «Olin kõvasti haaratud kujutlustest, olin sattunud mingisugusele nägemusele.» Viidingu asjassesegatus ja Kiisa avameelitsev sõnavõtt andsid kohe alust arvata, et üle mõne aja taas on üks Eesti mängufilm teatava kunstiküpsuseni jõudnud. Ja üldjoontes — neetud sõna, millest ei pääse! — üldjoontes see küllap nii ongi.

Kiiresti tuli ka esimene tunnustav vastukaja. Moskva kriitik V. Išimov nimelt leidis, et tegu on «hiilgava tööga», mis «kuulub suure kunsti piiridesse», ja peaosaline Tõnu Kark on «maailmaklassi näitleja». See võttis siinkirjutaja esialgu pahviks — mida veel lisada! Lõpuks leidis seesugune väljapääs: V. Išimov on ikkagi metropolist, esindab enam globaalsemat vaatepunkti, mis harjunud põhiliselt suurt märkama ja ka vastavalt iseloomustama. Võib-olla on meil, kohalikel, kohustus olla tähelepanelikum ja tähenärijalikumgi, et omi asju õiges suunas edasi ajada, edusammudest ja protežeerivatest žestidest peapööritust saamata.

Tundub, et August Gailit on viimasel ajal meie kultuurilmas olnud omajagu tähelepanevad persoon: «Karge meri» filmina ja «Karge meri» romaani taas-trükina (kuhu, tõsi, on unustatud märkida, mitmenda trükiga on tegemist ja millised olid varasemad), nüüd romaan «Toomas Nipernaadi» filmina, mille puhul tasub meenutada, et teose kordustrükk pärast sõda ilmus 1967. a., olles enne seda Eestis üle elanud juba kolm trükki. Seega on ilmne huvi Gailiti loominguga vastu läbi aegade ja taas

tänapäeval. Kurioosne on küll see, et filmimehed on kirjandusmeestest jao võrra ette jõudnud — lühikese ajaga kaks Gailiti interpretatsiooni kinolinal ja ikkagi veel mitte ühtegi tõsisemat kirjandusuurimuslikku käsitlust! Nüüd oleks selleks ometi viimane aeg. Sest mis see siis on, mis teeb Gailiti loominguga väärtosa aegumatuks, alati huvitavaks, värskeks? Kuidas ja milliste vahenditega on ta rikkastanud meie kirjanduskogemust, meie maailmatunnetuslikku taju üldse? Missugune peaks olema ta loominguga osa tänapäeval? Miks pöörduvad filmitegijad Gailiti poole ja miks kirjandusteadlased on ta nagu ära unustanud? Vastamata küsimusi on teisigi. Filmikriitika juhuküla-lisena kirjanduspoolelt võtan Kaljo Kiisa uut filmi eeskätt Gailiti tõlgendusvõimalusena, unustamata, et kõnesolev linatöös on täiesti arvestatav ka iseseisva kunstiteosena.

Üks küsimus, mis näib filmitegijaid Gailiti puhul vaevavat, on see, kuidas väljendada kirjaniku eripärast kirjanduslikku stiili, ta teoste omanäolist ja eriskummalist atmosfääri kinolinal nõnda, et see oleks piisavalt markeritud, küllaldaselt gailitlik. Teiste sõnadega: kuidas transformeerida teatavaid lausete ridu piltide reaks. See on õieti üks igavesti kummitavaid küsimusi, millele vaevalt leidub väga ühelist vastust. Võimalik on vaid intuiitselt asja paremini või halvemini lahendada. «Karge meri» pakkuski ühe variandi. Kunstnik Tõnu Virve oli oma Gailiti põhjalikult välja maalinud ja teiste roll piirdus põhiliselt selle näitamisega. Samas oli ka kohe selge, et sellest ei piisa. Omanäoline (seda tõepoolest!) värviline pildikeskkond ilma tuntava mõtte ja tunde juuresolekuta lihtsalt ei mänginud, kigem vastupidi — tekkis kahtlane aimus, et sul on odavate lagritsakommidega suu magusaks tehtud. «Nipernaadis» on suudetud Tõnu Virve loomepalanguid mõistlikumalt talitseda, pildi puhtkunstiline külg ei kipu ainuvõimutsema, nagu juhtus «Karges meres». Siiski on midagi iseloomustavat «Karge mere» üldisest värvitoonusest «Nipernaadisse» edasi kandunud. Toda «värvitoonust» on isegi raske väga konkreetset iseloomustada, kel silmad on, see näeb. Üldiselt on kõik natuke eriliselt (kaunilt? kummaliselt? jne) värvitud ja valgustatud, kusjuures pole tegu mingi laiemat tausta omava stiliseeringuga. See on tegelikult pseudostiliseering, ainsaks tagatiseks kirjandusliku indi-

viduaalse stiili olemasolu. Need taotlused on inimlikult mõistetavad, kui teost tunned. Aga kui ei tunne? Enamik «Nipernaadi» vaatajaid ei tea Gailitist ju suurt midagi. Mis nemad arvavad? Igatahes Gailitit tundes peame küll tunnistama, et Kiisa linatõe üldine stiililahendus oli vastuvõetav, mõni asi läks päris südamesse (Nipernaadi tantsikleemas kesk suvist loodust jms). Ju siis arvatakse, et sedasi on gailitlik, hakka või isegi arvama. Kujutlen küll «Nipernaadit» ekraanil ka täiesti mustvalgena ja näiteks mingis 30-ndate aastate stiilseeringus, aga alati on muidugi ainult üks võimalus.

Teine küsimus, mis filmitegijail kirjandusteost kasutades tuleb lahendada, on see, mida ja kuidas tekstist välja võtta, kuidas teosesse suhtuda. Teos ise ei saa ju olla stsenaariumiks, viimane peab olema tunduvalt lühem ja taotlused selgelt esile tooma. «Nipernaadi» tegijad on Gailitisse suhtunud valdava respektiga. Seitse romaaninovelli oli ühe filmi jaoks mõistagi palju, ka ei hakatud midagi olulist sünteesima ega ümber sulatama. Filmi aluseks on valitud nelja novelli süžee ja üks motiiv viiendastki novellist. Kaljo Kiisa intervjuus nimetatud novelli «Päev Terikeste külas» filmis ei ole, selle all tuleb mõelda niminovelli «Toomas Nipernaadi». Iseenesestki mõista oli tarvilik kasutada viimast novelli «Seeba kuninganna». Filmi sissejuhatamist novelliga «Toomas Nipernaadi» võiks aga teatud mõttes küsimärgistada. Nimelt on Gailiti teos eeskätt romaan, mitte jutukogu. Romaanina on tal oma üsna kindel ehitus ja dünaamika. Sisuliselt oluline on ajatelg — aastaegade vaheldumine. Romaan algab lume minekuga «Parvepoisid» (lund on veel näha, jөл murdub jää) ja lõpeb lume tulekuga. Teose lõpus on lumi taas katnud pea-aegu kogu maa. Kõik vahepealne osutub olevat nagu kinnises ringis, välja-pääsuta on ka Toomas Nipernaadi illusioonid. Järjekordne talv tuleb üle elada ja tõenäoliselt kordub järgmisel kevadel-suvl-sügisel kõik samamoodi. Selles tsükliisuses on võimalik näha koguni müüdisugemeid (orav rattas, Ahasveerus, Sisyphos jne), mis annavad loole igavikulise hõngu. Kirjandusteose terviklikkuse kõrval algab film nagu poole pealt: juba on selge suvi, kusagilt ilmub Nipernaadi ja sündmuste karussell pääseb justkui luba küsimata valla. Tahaks korra sügavalt sisse hingata ja uuesti otsast alustada,

täpsemalt ja läbimõeldumalt. Ses suhtes on filmi lõpetamine palju paremini välja peetud.

Ülepea on õige rütmi tabamine filmitundlikkuse näitaja. Arvan, et tähtis on rütmi psühholoogiline motiveeritus, sisuline kandvus. «Nipernaadi» aeglane finaali ei mõju venitatult, kaadritagune pinge on olemas, vaatajale koorub oluline mõte. Seevastu näiteks on kolme venna majapõletamine küll väliselt hoogne stseen, jookseb aga kuidagi mööda külge maha. Kiirelt vahelduvate kaadrite tagant ei ole siin palju võtta. See on muide ka üks väheseid tähtsaimaid löike, kus tegijad on Gailitit nähtavalt muutnud. Kaljo Kiisk: «Muidugi tuli mõnda motiivi ka muuta. (Näiteks «Terikeste külas» /st «Toomas Nipernaadis»/ väljendub vendade viha viljapõllu tallamises ja kasesalu mahasaagimises, meil on hüperbooliks maja põletamine.) Tegelikult on küll nii, et viljapõllu tallamises ja kasesalu mahasaagimises vendade viha põrmugi ei väljendu — nad lihtsalt ajavad oma armsat pärdikut taga. «Üldine eesmärk ühendas vaenlasi ja sõpru, polnud aega tülitsemiseks ega arvete õiendamiseks,» sõnab ka kirjanik siia juurde. Kõik see toimub seejuures Nipernaadi heade nõuannete kohaselt, nii et maja (ja sees oleva Nipernaadi) põletamine põllu tallamist ja puude mahasaagimist kuidagi ei asenda. Viha tekib aga romaanis vendadel Nipernaadi vastu lõpuks küll, kui nad hakkavad aru saama, kes nende ebaõnnestumistes tegelikult süüdi on. Nad ähvardavad Nipernaadit ja üks ütleb tõesti: «Ära sa aga nutma hakka, kui tuli liiga palavaks läheb!» Siin on sõnal sabast haaratud, kuigi raamatus ohustatakse Nipernaadit selle jutu juures ainult nuiaga. Nojah, aga moraal nende tähelduste juurde on järgmine. Filmis muidugi võib (ja vahel tõenäoliselt otse tuleb) kirjaniku pakutud motiive muuta, kohendada, põimida jne. See on loomulik filmikunsti spetsiifikat silmas pidades. Ainult et antud juhul on Gailiti variant võrdlemisi vaimukas, asendusvariant filmis aga võrdlemisi vaimutu, natuke brutaalne. Muidu käiakse ju põhiliselt kirjaniku enese sammudes ja ka paremate tulemustega. Siiski, veel üks teine, (suhteliselt) väikene häiriv detail. Nimelt näeb vaataja paaril korral teel imelikult hüplevat tumedasse riietatud meest. Ärksam vaim taipab muidugi kohe, et tegu on mingisuguse kujundiga, et see puudutab arvatavasti Nipernaadit, on tema



«Nipernaadi»: Tõnu Kark (Toomas Nipernaadi) ja Jüri Järvet (Siimon Vaa).

«Nipernaadi»: Ilmar Tammur Jaak Lõokesena.

M. Raude fotod



«Nipernaadi»: Tõnu Kark (Toomas Nipernaadi) ja Katrin Koho (Ello).

M. Raude foto





sisevaade, kurbnaljakas karikatuur või jumal teab mis. Aga nähtav on paraku liiga põgus ega saavuta soovitud kaalu, ei saavuta õieti midagi. Muide, Viidingu on olnud algul mõte asi vaatajale selgemaks teha. Tegu on kujuga novellist «Valged ööd» ja tema kohta ütleb keegi nõnda: «See on Traavli Jaan. Ta õige nimi on Jaan Indus, aga traavliks kutsutakse teda seepärast, et ta on hull ja arvab, et on hobune.» Seesugusel puhul oluaks ka Traavli Jaanil filmis oma kindel koht, ta ajendanuks tõesti kujundlikke mõttearendusi. Hüva idee on filmilindil paraku kaotsi läinud, natuke liigagi ilmselt.

Muidugi võiks mõne «häiriva asja» veelgi esile tuua, sest mille üle nuri-seda, seda leiab peaaegu alati. Mu mä-lus on «Vallatud kurvid», «Viimne re-liikvia» ja võib-olla ka «Ideaalmaastik» ainukesed «Tallinnfilmi» tööd, mida ilma eriliste süümepiinadeta ainuüksi kiita võiks. Muidu tavatseb meie filmi-desse ikka vähemal või suuremal hulgal vaieldavusi-küsitavusi-ehmatavusi sisse lipсата. Küllap oleme sellega harju-nudki. Kes teeb, sel juhtub. Kes ei tee, see paljastab.

Siinsest loost kätt puhates lugesin värskest «Sirbist ja Vasarast» V. Ma-cura hinnangut: «Sügava elamuse jä-ttis mulle K. Kiisa «Nipernaadi» — lausa vapustav, kuivõrd tajutavaks muutub filmis see igatsus, mis Gailiti kirjaridades peitub.» Kahju oli jätta seda tsiteerimata. Tekkis ka mõte, et äkki tõesti suudavad võõramad ja kau-gemad kõrvaltvaatajad meie loodud väärtusi paremini hinnata kui me ise. Krambivabamalt, ilma eelarvamusteta, erapooletult. Seda on hea teada.

Mingem nüüd aga nimetatud igat-suse ja loo tuuma — Toomas Niper-naadi kuju juurde. Filmis ei kopeerita täpselt raamatutegelast. Kannel, mille peal Nipernaadi kurbi lugusid mängis ja Jaulis, on võetud ta käest ja pihku surutud jalgratas. Ka ei meenuta Tõnu Kark välimuselt toda meest, kes omal ajal karikatuuride kaudu üldtuntuks sai — pikk ja kõhetu, kangesti Gailiti enese nägu peas. Kandle puudumist pole põhjust taga kurta, filmis on juba laul. A. Maasiku esitatud «Rändaja õh-tulaul» E. Enno sõnadele on minu arust hea leid, mis läbiva teemana mõjub emotsionaalselt õiges suunas. E. Enno luuleread on veidi laialivalguvad, igat-suslikud ja just nagu lõputud. See kõ-lab muude tõotlustega kenasti kokku.

56. Tõnu Kargi Nipernaadi oma valge üli-

konnaga on vahest veidi kuurortlik ja eriti filmi alguses rabedana mõjuv (kelle süü?), ent siis ühel hetkel ta ava-neb ja veenab lõpuks vaataja ära. Tema ümberkehastumine filmi finaalis on juba tõeliselt mõjuv. Ei, Tõnu Kargiga meie filmitegijad pigisse ei jää, kui nad aga iseenestega hakkama saavad. Fil-mis ei püüta anda Nipernaadi kujule mingit irriteerivat tõlgendust, ei pa-kuta välja üllatavaid kontseptsioone. Samal ajal on see üldse esimene üld-rahvalik Nipernaadi-esitlus, mis püüab tabada Gailitit. Mõned marginaalid siiski.

Kaljo Kiisk on «Sirbi» intervjuus oma nägemuslikku Nipernaadi kuju üsna põhjalikult iseloomustanud. See on väga hea karakteristika näitleja tar-vis, teisest aspektist pakub ka vaidle-misainet. Põhirõhk langeb Kiisal taju-tavale ja maisele, kuigi ta märgib ka, et «Toomas Nipernaadi kuju püüab vii-data sellele, mida ei saa sõnastada». Nipernaadi otsib oma juuri, kingib unistusi, segab mängu ja tõsielu, imet-leb naisi ja loodust, püüab neid mõista jne. Väga võimalik. Tähelepanu äratav ütlus: «Selle võluva mehe elupildi teise-nemisest ja järkjärgulisest tõsinemisest mängu ja tegelikkuse piirimail ongi film.» Ka nagu õige. Ent nõnda võiks arvata, nagu oleks Gailiti romaan esi-joones arenguromaan ja filmis näida-takse meile ühe mehe pöördumatut arengulugu punktist A punktini B. Mida märgistaksid sellisel juhul need A ja B? Ons Nipernaadis siis loo lõp-pedes tegelikult midagi muutunud, mida polnud varem? Ei, küllap kõik oli sama eelmise ja üle-eelmisegi talve ha-kul. On äkki filmi algul Nipernaadi keegi, kes ta pole olnud varem, on ta ülepea oma sügavamas sisus dünaami-line tegelane? Vaevalt, sest küllap kõik oli sama eelmise ja üle-eelmisegi suve hakul. Nipernaadi on mees, kelle lugu on juba ammu ja jäädavalt lõppenud, kes on sügavalt läbi elanud ellusüüvi-mise katastroofi. Gailit seda ei kirjelda, laseb üksnes aimata. Ta kirjeldab aga erilise kirega seda, kuidas Nipernaadi kõigest hoolimata teeb mängu kaasa — pettudes, sonides, lauldes, unistades, nuttes, veiderdades. Ja siit lähtub ka Nipernaadi — idee, Gailiti sügav huma-nism. Õhuke elukiht, mis varjab ohusta-vat kuristikku, selle servadel kõndivad teadmatud, lihtsameelsed, isepäised, kurbnaljakad inimolevused on ometi oma olemist väärt, nii või teisiti. Ini-

mesed üheaegselt hurmavad Nipernaadi ja viivad ta ahastusse. Olen valmis koguni väitma: Gailiti «naiste galerii», kellega Nipernaadi lävib, on paljuski armsa ja abitu inimolevuse koondpilt. Muide, naiskujud Gailiti loomingu on omaette väitekirja teema, selles on palju huvitavat (näiteks paljulapselise vitaalse ema motiiv, mis esineb ka «Nipernaadis», filmi aga ei mahtunud jne). Praegu on tähtsam nentida, et Kiisk ja Viiding on kaheldamatult puudutuse gailitlikust humanismist ekraani vahendusel meieni toonud. Naised, Nipernaadi suhtlemispartnerid, on minu arust taibukalt valitud ja mängivad oma osad välja. Teistest üle on vahest siiski K. Mihkelsoni Inriid — Toomas Nipernaadi seaduslik naine. Tema etteaste pole pikk, aga on malbelt lõvv. Temas on võitja ranget leebust. Sest lõpuks on ju tema see, kes läbi aastate on suutnud säilitada hingerahu, kui kõik teised tema ümber on seda kaotamas. Sellel maailmal on ikkagi kuskil üks kontrapunkt.

Ka loodusel ja selle muutumisel (meenutatagu esijoones eriilmelisi teid, mille kujundlikkus ei tõuse vahest siiski selle astmeni, nagu võib-olla soovinuks stsenarist) on «Nipernaadi» maailmapildi väljamaalimisel oma kindel tähendus. Meie filmikunst on traditsiooniliselt tugev hingeminevate looduspiltide näitamises. Tavaliselt pole neil olnud õiget mõtet ega kohta, aga seekord on. Need erakordselt looritatud looduspildid, mida ekraanil näeme seekord, ei sega, vaid aitavad kenakesti miljöökujundusele kaasa. Ükskõrd pidi see ometi juhtuma. Aga tõenäoliselt on see ka esimene ja viimane kord. Sest kõigest hoolimata ei saa ma lahti mõttest, et meie filmikunst on esijoones kinolinale projitseeritud teater. Ja sealt on tavaliselt pärit ka dekoratsioonid. Kui teatris on vahepeal tehtud hulle ja ketserlikke eksperimente, siis film püüab ajada ikka oma vabaõhuteatri joont. Muidugi, on erandeid, aga liiga vähe. Mind «Nipernaadis» vabaõhuteater ei häiri, see on ühtse stiili komponent. Aga õieti ei olegi see jutt enam «Nipernaadist», vaid meie filmist üldse, mis oma vahendite-võtete arsenalil laiendamisel, julgemal eksperimenteerimisel näitab üles otse eeslitõrksust.

Vaevalt, et «Nipernaadi» midagi enneolematut lisab meie filmikunsti ajalukku. See pole murrang, see pole piiripost, see pole novaatorlus. Aga ometi on see hea näide võimalusest ja võime-

kusest teha korralikku filmi, millele ka vaatajale midagi sisendada ja mille võimalikud häirivused ei pääse domineerima. See on ka esimene mõnevõrra arvestatav näide August Gailiti loomingu interpreteerimisest. «Karge mere» kassiahistus on igatahes möödas. Rohkemat praegu nõuda olekski liig. Filmimehed on oma sõna öelnud, nüüd on teiste kord.

\* \* \*

Lugesin oma täiskirjutatud lehed üle ja nägin — mu kartus on täide läinud. Filmist õieti vähe, rohkem kõiksugu muud kuidagi asjasse puutuvat. Või ongi äkki nõnda, et asi ise, millest tuleks rääkida, mille üle mõelda, on tegelikult see esmane ja (näiteks) kõnesolev film kuidagi asjasse puutuv, pisukene peegeldus, ettekääne kõneaineks suurest tervikust, mille poole oleme teel? Kui nii, siis tuleb panna sedakorda punkt, tõusta ja avada aknad, sest väljas on noor suvi — märk sellest, et ühe talve oleme taas üle elanud ja järgmine seisab kusagil ees. Meil kõigil.

Lohusalu, 2. juuni



«Nipernaadi»: tulekahju Terikeste külas.

«Nipernaadi»: Viire Valdma Millana.  
M. Raude fotod



## Tõsine eluväärtuste kaalumine «Ugalas»

LILIAN VELLERAND

M. Gorki «PÕHJAS». Viljandi «Ugala» (lavastaja Jaan Tooming, kunstnik Ingrid Agur). Esietus 1983.

«Gorki inimeste sotsiaalsele südametunnistusele koputava näidendi on Tooming sotsiaalsest temaatikast paljaks koorinud. Inimesed on põhjas oma süü tõttu ja neis kajastuvad väärtushoiakud, mille varjus meie kõik püüame end lohistada läbi elu. «Põhjas» on Toominga lavastust mööda filosoofiline mõiste, seisund, milles inimene on vaba kõigist argielu rekvisiitidest. Need inimesed ei ole olude vangid, va ehk tüüpiline «korralik inimene» Kleštš.../. Ja kui inimene on põhjas, ei korda ta enam neid igapäevaseid sõnu, mida tavaliste inimeste kõne täis on, ta korrutab põhiküsimusi: mis on tõde ja mis vale, mis on tema olukorra põhjus või kus väljapääs sellest. Välismaailma läheb ta vaid jooma või hankima raha selle tarvis.» (M. Jänis. Teatteri, 1981, nr 11/12)

Kaks aastat tagasi lavastas Jaan Tooming Gorki näidendi «Põhjas» Joensuu, Soomes. Nõukogude kriitikut V. Ivanovi tsiteerides märgib M. Jänis Toominga lavastuse kohta veel, et «lavastaja kasutab nii ängistushetkede melodramaatilist väljapigistamist kui ka kirjaniku kalduvust moraliseerimisele». (Seda ütles V. Ivanov «Kauka jumala» puhul.) Kõige tulemusrikkamaks või olulisemaks peab soome kriitik lavastuses režissööri tööd näitlejatega. Jaan Toominga käekirja tundes pole erilist põhjust kahelda kriitiku sõnades. Seda enam, et midagi ligilähedast saaks ju ka öelda «Ugala» lavastuse kohta. Ainult et ligilähedus kunstis ja selle hindamisel on — siiski ainult ligilähedus. Ja selgub, et arusaamad kunsti sotsiaalsusest võivad olla erinevad.

Nii rikka näidendi puhul on tõlgenduserinevused möödapääsmatud. Need algasid Stanislavski tõlgendusest (1903) ja selle tõlgenduse tõlgendusest (kriitikast) ning korduvad ilmselt iga andeka ja rikka lavastuse puhul. Mida «Ugala» «Põhjas» minu meelest on. Keerulise (et mitte öelda sügava) näidendi keerulise tõlgenduse puhul mängib arvustaja enda eluhoiak ja maailmanägemine väga mõjuvat osa. Vähemalt kinnitab seda Gorki näidendi lavaajalugu. Tarvitseb vaid meenutada, kui



Vaska Pepel — Andres Tabun, Satin — Priit Pedajas.

E. Veliste foto

suurde segadusse aeti lõpuks Gorki ise, kui ta oma elu ohtupoolikul lausus: ««Põhjas» on vananenud näidend ja võib-olla isegi kahjulik meie ajal,» (Gorkovski almanahh. 1946. M, 1948; NB! Gorki suri 1936 — L. V.) — et kahtlustesse langedes vaidlusest loobuda. Järgnev arutus tahabki olla vaid katse jäädvustada J. Toominga lavastuse «Põhjas» üks tegelik ja seega võimalik vastuvõtt 1983. aasta kevadhooajal. Lavastus alles alustas oma elu, mängitud on teda Viljandis 6 korda, Tartus ja Pärnus 1 kord. Sügishooajal jätkatakse mängimist ja usun, et ka arutlusi. Tegemist on sündmusega eesti teatris, olgu arvustused ja hinnangud kui vasturääkivad tahes.

1979. aasta «Põhjas» lavastuse kohta Dresdenis on öeldud («Theater der Zeit», 1979, nr 9), et režissöör Horst Schönemanni on inimeste vaimne viletsus huvitanud märksa enam kui materiaalne häda. Ja et mitte need

assotsiatsioonid, mis «Põhjas» lavastuse puhul tekivad tänaste kapmaade oõmajadega, vaid need, mis viitavad maailmavaatelistele, põhimõteteliste, filosoofiliste kategooriatele kokkupõrkele, võivad praegusele sotsialistlikule vaatajale midagi õelda.

Ka Jaan Toominga lavastuses on tegemist eelkõige inimese vaimuella puutuvate asjadega. Kuid see ei muutu ka lauataguseks diskussioonifoorumiks, nagu on õeldud Schönemanni suhteliselt staatilise lavastuse kohta, mille kujundus olustikutõe täiesti hülgas. Tooming ei rõhuta ajastut ja olude konkreetust, aga see on sümbolisel kujul siiski olemas (kujundus I. Agurilt).

Gorki polemiseeris oma filosoofilises draamas narodnikluse, tolstoiluse ja Dostojevski mitmete seisukohtadega, lähtudes elu revolutsioonilisest mõistmisest. Jaan Toominga diallektiline teadvusekäsitlus ei näi sellega vastuolus olevat. Gorki ei samastanud end näidendiga ühegi tegelasega, seda ei tee ka Tooming. Veel enam, ta ei anna mingit võimalust selles kaheldagi. (Stanislavski tõlgenduse puhul tekkis mitmeid väärarusaamu sellest, et Moskviini Lukaad hakkas osa kriitikuid pidama autori ja lavastaja häälekandjaks.)

Vene nüüdiskirjanduse areng (Abramov, Trifonov, Rasputin, Sukšin) on viinud suutlikkuseni ühtaegu tõepäraselt kujutada ja filosoofiliselt mõtestada inimestevahelisi reaalseid dramaatilisi suhteid, jälgida ja üldistada elu tema keerulises liikumises, protsessis, arengus, julgedes näha ka tema paljude, eriti üksikisikut puudutavate probleemide lahendamatus, tabada tõe põhjatust. Just sel kombel on lugenud Jaan Tooming Gorkit, kõrvale jätmata kirjaniku usku inimese mõtlemissuutimisesse, tema muutumise (revolutsioneerumise) eeldusse.

«Vana daami külastäigus», mille lõpukaadrid kujutavad endast inimlikku häbitunnet sügavalt riivavat kujundit heaoluühiskonna kollektiivsest süüst, näib Jaan Tooming koos Lembit Eelmäega väitvat: kui puudub eetika, paneb inimese mõtlema ainult surmahirm. «Põhjas» lavastusest võib välja lugeda, et inimesele on omane mõelda — isegi eetilises põhjas ja ilma surmahirmu ähvarduseta. «Vana daami» lõpu süüdistav tõsidus haakub «Põhjas» karmide raskete toonidega. Kuid «Vana daami» rahuliku groteskiga sama rahulikult vahelduvalt elutruuduselt pöõrdub Jaan Tooming siin taas oma tuntud ekspresiiivsemasse elementi, kusjuures tugeva-vaiksema, tormleva-mõtliku väljenduse amplituud on eriti lai ja vaheldus eriti nõtk. Polüfoonilisus aga on leidnud endale ka uue, misantseenisise vormi. See on kooskõlas sellega, et lavastuse individuaalset mõõdet ei jäeta suure kujundi varju, et sotsiaalne avaneb inimeste suhete ja läbielamiste kaudu.

«Ugala» rahvast ütles keegi enesekriitiliselt, et võib-olla oleks Tooming pidanud tegema selle lavastuse Eesti näitlejate koondisega. Võib-olla oleks see suuremat tähelepanu ja menu kaasa toonud. «Ugala» trupi arengu seisukohalt on aga «Põhjas» olulisim Jaan Toominga töö. See on katsekiviks nii näitlejale kui ka lavastaja tööle näitlejaga. Mis raske ülesande puhul näitleja mängus täpsena püsib, see on, tähendab, loominguiliselt käivitunud, läbi elatud, läbi tunnetatud, mis etenduste käigus ebamäärastub, ei ole jõudnud välisest vormist sügavamale.

Laval ei ole tegelast, kellel puuduks koht, sisuline funktsioon lavastustervikus. Siiski on see ühe puhul selgem, teise puhul ebamäärasem, mürarikkam. Kus just ja kelle puhul, on kahe nägemise pealt ohtlik õelda. Selline on üldmulje.

Ideekoormuselt tähtsaimad või kesksemad on Lukaa (Edgar Valge) ja Satini (Priit Pedajas), kuigi neid lavastuses millegi eriti esile ei tõsteta (näib, et selline on ka selle meeskonnamängu printsii). Mitte jällegi künismist või lohutuvalest, vaid elutark aus inimene, kes ise illusioone täis, — on õeldud Schönemanni lavastuse Lukaa (Rolf Hoppe) kohta. «Ugala» Lukaa loomus paistab pisut keerukam, mitmetahkem. Elutark küll, künismist ja lohutuvalest vaba ka. Aga midagi on temas ka niisugust, mis ühe-aegselt tõmbab ligi ja tõukab valvsusele. Ta on inimene, kelle jutte ei usuta, keda isegi võib-olla ei sallita, aga keda siiski ahnelt kuulatakse. Tema eluvaate tervikkikkus, filosoofilisus paneb ennast maksma. See miski, mis tõuseb kõrgemale argiteadvusest. Eesti rahvakeeles on tema jaoks hea sõna — luuletaja. Mis ei tähenda valetajat, aga asjade väljamõtletajat küll. Miks see vanamees luuletab, kas missioonitundest või eneseteostuseks, polegi nii tähtis. Tähtsam on, kuidas tema juttudele reageeritakse. See, et ta õõmaja mõlust üle, kõrval olles, peatab, pidurdab oma tulekuga selle mõllu. Ja toob endaga kaasa mõtlemissuutimise, tõe otsimise pisiku. Nakatab sellega inimesed, kellel on eeldusi ja võimef mõelda: Satini (Priit Pedajas), Näitleja (Andres Lepik), Vaska Pepeli (Andres Tabun). Eelkõige nemad. Iseäralik vastuolu või kokkuklappimatus E. Valge Lukaa natuke tuima, nagu ühest tükist koos seisva oleku ja liikuva mõtte vahel, millest viimase mängivad eriti nähtavaks just partnerid, lisab kujule mõistatuslikkust ja intrigeerivust.

Lukaa «mantlipärija» Satini kuulus monoloog «Inimene on tõde — inimene — see kõlab uhkelt», ei ole «Ugala» lavastuses romantiliselt lennukas, pigem on see asjalik ja tark poleemika Lukaa filosoofia põhitõdedega. Lukaa on täitnud oma katalüsaatori

osa, mõte on pandud liikuma, kuhu see suundub, seda tema enam ei kontrolli. P. Pedajase Satini avastus ja idee inimesest kui tõe kriteeriumist ei tähenda veel veendumust, et inimene on täiuslik. «Inimene — see kõlab...» — too eufoorias lausutud mõte kõlab ka Satini suus, murdudes «uhkelt» kergelt iroonilises kahtluses. Alles ju on seesama Satin söimanud ise kõiki kaltskaabakateks, ja Vaska Pepel oli see, kes ta korrale kutsus. Tegelikuse ja seda mõtestava teooria vahele ei saa jätta lõputut kaugust, Satin nagu tuleks sellele mõttele oma teeskõne kulminatsioon. Oluline on, kas see küüniline pätt — kes öieti millegi poolest parem või targem pole Parunist (Rein Malmsten), mees, kelle pealt saab lugeda, et haridus kui asi iseeneses, kui miski, mille võib unustada nagu jalutuskepi kuhugi eeskotta, mitte midagi ei maksa (nagu ei maksa midagi Paruni kõrge päritolu), kui selle taga puudub südamega ajudega inimene — oluline on, kas see küüniline pätt avastab endas uuesti, üllatudes mõlemisvõime või lalib lihtsalt oma tavalist, korduvat deliiriumist sündivat filosoofiaetteastet.

Kunstinõukogu kargel etendusel, inimsuhete inetust ja julmest nappide julgete psühholoogiliste detailidega avaval, aga sellele vastukaaluks või kontrastiks ka selgemini väljenduva **parema-igatsusega** etendusel oli Satini kõne mõju just oma avastuslikkusega, mõtteprotsessi plahvatuslikkusega. Isegi rohkem kui mõtlemisvõime on inimesele omane parema-igatus, mis väljendub lavastuse igas individuaalsuses omamoodi — kelle juures kaasakaskuvalt ja isegi otsesõnu (Satin, Pepel, Lukaa, Näitleja, Nataša), kelle juures grimassiks moondununa (Nastja, Vassilissa, Kleštš) — koos aga annab kunstiteost tervikuks siduva vaimuenergia, mille kaudu väljendubki lavastaja eluhoiak. Hiljem nähtud etendusel oli julmus mahenenud, suhted tasalülitunud, ning etenduse teine vaatus veeremas ähmaste sentimentide tulva. Kui mõttetäpsus kaob, juhtub see kergesti.

Satin ja Näitleja on huvitav paar, koos ja eraldi eri nähtused. Haritlane ja kunstnik, kes on unutanud oma eneseteadvuse. Nüüd allakäinud lakekrantsid ja küünilised mängurid, on neis ka mingi teineteist toetav või täiendav külgetõmme. Nad on nagu kaks artisti, kes koos ette astudes suuremat mängurõõmu tunnevad ja kelle väikesed ühissigadused nende vaimu ühislooming on. (Vähem kui pettused kaardimängus on esimeselt nähtud etenduselt kujundina meelde sõõbinud stseen, kus Andres Lepiku kehastatud Näitleja, käsi ees, sall lehvimas ja hää kõlavalt deklameerivaks krutitud, tuleb aitama haiget Annat eeskotta, öömaja ainukese voodi taga aga on juba ootamas Satin, kes kohe kui plats veel soe, sinna küünilise grimassiga sisse hüppab.)

Kui tuleb Lukaa ja nad teineteisest lahub — ja lahutab ta nad sellega, et nende eneseteadvuse äratav, nad elu, inimeste ja iseenda üle mõtlema paneb —, juhtub, et üks neist, see, kes nõrgem, vähema elujanuga, madalama valulävega, endale nõõri kaela paneb; teine, tugevam, suveräänsem, targem, võib-olla ka andekam aga avastab tõefilosoofias uue joovastusvahendi. Üks maailmanägemine on äratanud teise. Lukaa jõuetust ja lohutavast humanismist kasvatab Satin välja oma aktiivsema ja nõudlikuma inimesenägemise. Me ei pea edasi mõtlema, kas ja kuhu Satin oma tööga läheb. Tunnistame vaid uue idee sündi. Et see toimub võimalikult romantikavaeselt, paatoseta, läbi skepsise ja iroonia, on tänase vaataja jaoks isegi veenvam. Et selle tunnistajaks esi- või kõrvalplaanel on purupurjus ajudeta Parun ja nähtaval tagaplaanel juba enesetapumõttega (?) Näitleja, on traagiline.

Tatarlase (Elmo Ainula), ennist märatseva õigusenõudja, nüüd ühest töökaest ilma jäänud inimese murrab elu, see tõmbab ta oma mülkasse, ja seal, mülkas, hakkab ta koguni paistma vähem dogmaatiline, inimlikum. Ta paarimees Lott (Heikki Veromann) jääb lõpuni selleks, kes ta on, puhasvalgete jalarättide ja ilusa lauluhäälega vabaks linuks, kes võib võtta oma kepi ja koti ja minna, kuhu iganes jalad kannavad ning kus tööd ja leiba leidub. Kui läheb pettuse pärast tülik, lööb Lott käega, ta pole leplik alandusest või rumalusest, ta lihtsalt maksab neile vaestele kuraditele mängulõbu eest. Tema ja tatarlane on töömehed, neis on eneseväarikust ja on ka kopikaid kaardilauas mahamängimiseks. (Kas ei olegi hakanud meie tänases teatris uus usaldusväärne inimene esialgu lavale tulema vargsi, kõrvaltegelasena, nagu «Bulõtšovi» Jakov Laptev või lavastuse «Seda teed...» Volodja?)

Lott ja Tatarlane on töömehed, Kleštš (Margus Mikomägi) ainult räägib, et on, ja viilib ning viilib. Kas on see viilimine töö või töö illusioon, taju hoidmise vahend, jääb küsimuseks. Hüsteeriline enesehaletsus ja silmatorkav ükskõiksus sureva naise vastu ei luba teda kuidagi pidada ainsaks «korralikuks inimeseks» selles seltskonnas. Sõnu räägivad siin kõik, tähtsam on, kuidas keegi neid räägib.

Parun on Rein Malmsteni kätes osa, mis selgesti tõuseb sotsiaalse nähtuse avamise tasemele ja millel ka näitleja enda loomingulises biograafias on kindlasti oluline koht. Selle kaju kaudu saab eriti selgeks, kuidas nihkub huvikese näidendi konkreetselt ajalooliselt klassisituatsioonilt selle eetilise-filosoofilistele aspektidele. Gorki uurija B. Bjalik räägib oma raamatus «M. Gorki — dramaturg» stseenist, kus neljakäpükl roomav Parun

laseb ennast vargapoiss Vaska Pepelil 5 kopika nimel alandada ja mõnitada, kui sotsiaalsest anakronismist, kui millestki, mis tema kogemuste järgi tänases teatris vaid olustikuliseks episoodiks jääb. Bjalik juhib tähelepanu sellele, kui teravalt võis kõlada ja kõlaski see stseen siis, kui saalis istusid reaalsed Parunid ja Varas-Vaskad. Jaan Toominga olustikust puhastatud lavastuses kõlab see stseen laiemal üldistusena ja tõestab, et Gorki on sügavalt aktuaalne seni, kuni on võimalik ja käibel inimese hindamine ainult tema formaalsete tunnuste järgi. Oigemini on see stseen vaid üks lüli sündmuste ahelas, mis ilmekalt, paljudes nüanssides avab inimühiskonna ühe vanematest rumalustest.

Mõnitamisestseenis ärkavad Parunis tema inimväärikuse riismed alles siis, kui 5 kopikat käes. Oieti mängib R. Malmsten ära ka selle, mis vahe on seisuseuhkusel ja eneseväärikusel. Tema fassaadiinimene on oma liigi puhas esindaja. Mitte midagi peale parasiteeriva mälestustefassaadi. Eriti täpne ja rikas on Paruni partii kolmanda vaatuse tagahoovitertsetis, kus ta Bubnoviga (Riho Rāni) vaheldumisi saadab taltsutamata naerupuhangute trummil prostituut Nastja (Anne Veromann) bulvarimuinasjuttu. Millist lõpmatut lõbu pakub sellele inimvarele teadmine, et on vaimult veel viletsamaid kui tema ise. Asja alandati teda, nüüd on tema kord alandada, mis siis, et inimest, kelle arvel ta elab. Bubnovi itsitused on selle kõrval tobu süütu rõõm igast asjast nalja saada. Iga asja peale itsitav tobu, kelle saatuse ostustab viinapudel, R. Rāni Bubnov ongi ja sellisena täiesti kindel sotsiaalne tüüp.

Ouline ei näi siin olevat niivõrd oomajaliste värvikas karakter, kuivõrd selle tuum, olemus, läbi mille on loetav nii saatuse objektiivne külg kui ka vastuolu loomuse ja saatuse vahel, nagu see on Vaska Pepeli (Andres Tabun) ja Nataša (Vilma Luik) puhul. Eetilise vaatepunktist lähtumisel jääb mulje, et see, mis need inimesed hävitab, elu mülkasse tõmbab, on juhus, sotsiaalsest aspektist vaadatuna — paratamatus. Oma olemuselt on nad terved ja ausad inimesed. Mitte asjata ei õhuta Lukaa just neid nagu Näitlejatki sijt — ükskõik mis jutuga — lahkuma. See elutark vanamees näeb inimesi läbi. Vaska on oma ülesande poolest üks lavastuse dünaamilisemaid kujusid: Vassilissa (Leila Säälük) ja Kostõljõviga (Arvo Raimo) on ta toores jõupoliitik, hunt, kes murrab hunti. Satini ja Näitlejaga arvab ta ennast võrdseks ja on suuremeelsus ise. Parunit ta põlgab. Lukaaga kipub vaidlema, sest tunneb ta vastu huvi ja lugupidamist, kuigi ise näeb elu teiste silmadega. Natašaga on saamatut, sest armastab. Vaikne Nataša on seltskonna suurim realist, näinud ja tundnud omal nahal toorust ja

juhmust, mõistab ta teisi, aga enda jaoks ei jätku illusioonide kübetki.

Oomajapidaja Kostõljov, tema ilus ja jõuline naine Vassilissa, politseinik Medvedjev (Mart Vahtel), tänavatüdruk Nastja ja pirkamüüja Kvašnja (Anu Vabamäe), ka Kleštši surev naine Anna (Kristi Teemusk) on oieti inimesed saatusetu, mineviku ja tulevikuta. Mitte sellepärast, et nad sellest irraigi, vaid sellepärast, et nad seda ei mängi, sellepärast, et nende tegelastel seda autori tahtel ei olegi. Anna jaoks on reaalne ainult seesama viimne eluhetk, ja nõrga kiirena järsku kilgendav elutahe, Vassilissa jaoks taltsutamatu kirg Pepeli vastu, Kostõljov ei ole üldse mingi inimene, seda ütleb talle Lukaa väga veenvas ja mõjuvas kesklavastuseenis suu sisse (ja A. Raimo mängib selle välja kuni ahnusest tühjade punnsilmade ja lõtvunud lihasteni). Kvašnja ja Medvedjev on parajasti ainult teineteise peale väljas. Nastja elab igaveses väljamõeldises, et peletada eemale seda, mis oli, on ja tuleb.

Ja ongi kogu seltskond, kelle grupipilti võib kvalifitseerida nii eetiliseks, sotsiaalseks kui ka filosoofiliseks, olenevalt sellest, millisest vaatenurgast parajasti alata. Psühholoogilistesse üksikasjadesse ei laskuta, aga inimpsüühika seaduspära on kogu aeg tunda. Elu halli kisendava sagina annavad sümbolina edasi kaks minuti-paari ulatuses justkui filmilindile jäädvustatud stiihilist oomajavõtet, mis koos valguse ja varju ootamatute vaheldustega (kogu etenduse vältel) viivad omakorda mõtte sellele, et tõlgenduse eesmärgiks on läbi tungida juhuste ja näivuse virvarrist ning jõuda asjade olemuseni.

Võimalus väikese rajoonlinna laval näha nii tihedat ja tõsist eluväärtuste kaalumist, etendust, mille informatsioonimahust jätkuks poolele tosinale teisele, peaks olema suur kunstüllatus. Miks vaataja tõrgub ja kriitika ründab, selle üle peaks järgneval hooajal uuesti mõtteid vahetama. Kas on juhtunud sama, mis juhtus Ajtmatovi—Rõskulovi «Kirju koeraga», kus niipea kui lavastajasilm etenduse maha jättis, kohe midagi lagunema hakkas? Niipea, kui unustati jäägitu usk olukordadesse ja kadus suhtumiste äärmine eksaktsus (mida veel oieti päris kindlalt kätte polnud saadudki), ähmastus etenduse stiil ja mõte. Selle asemel et täpsustada, süveneda, reljeefsemalt esile tõusta, vajub see — nagu oomajalised oma elusohu — sagivasse ebamäärasusse. Aga lavastust nagu «Põhjas» peaks säilitama, puhtana hoidma, kasvatama otsekui haruldast loodusvara. Seda saavad eelkõige teha lavastaja ja näitlejad; aga midagi jääb ka vaatajale, kes etendusele tulles peaks kaasa võtma maksimaalse tähelepanu, soovi süveneda ja julguse näha asju, nagu nad on.



## «Benefiss» «Vanemuises»

MARINA RAUDAR

«BENEFISS». Jelena Poznjaki loominguline õhtu. Osad: «Aastaajad ühe tantsijanna elus» (W. A. Mozarti muusika), «Espagnole — 1+10» (A. E. Chabrier' ja M. de Falla), «Jazz Speedway» (Q. Jones, M. Ferguson, A. Shaw). Lavastaja V. Medvedev, kujundus M. Säre. Esietendus RAT «Vanemuises» 8. jaanuaril 1983.

8. jaanuaril esietendus «Vanemuises» Jelena Poznjaki loominguline õhtu «Benefiss», mille lavastas Vassili Medvedev ja kujundas Meeri Säre.

Etenduse moodustavad kolm ühevaatuselist balletti: klassikalise koreograafiaga «Aastaajad ühe tantsijanna elus» W. A. Mozarti muusikale, karakterballett «Espagnole — 1+10» (A. E. Chabrier' ja M. de Falla muusika) ning uues koreograafilises stiilis «Jazz Speedway» (muusika: Q. Jones, M. Ferguson ja A. Shaw).

Mõni vaataja ja isegi kriitik Lauri Lees (vt «Sirp ja Vasar» 21. I 1983) pole rahul balleti pealkirjaga: sõna «benefiss» tundub võõrana ning tähendavat tuluõhtut, teatrietendust või kontserti, mille sissetulek tervena või osaliselt läheb ühe näitleja, solisti või tegelaskonna toetuseks (vt «Võõrsõnade leksikon», Tln 1982). Selline sõnatähendus on meie päeviigi käibel, kuid ei maksa unustada, et see kehtib kodanliku ühiskonna kohta (vt ENE). Sotsialistlikus ühiskonnas on aga laialt levinud sõna teine tähendus — etendus ühe osatäitja auks kui tunnustusavaldus näitleja teenetele ja meisterlikkusele (vt «Словарь иностранных слов» М, 1980). Ja tõepoolest. Vaevalt arvab ka kõige lihtsameelsem vaataja, et nimekas näitleja pistab pärast esinemist kassatulu oma taskusse või et kinod kannavad tulu näiteks filmi «Ludmilla Gurtšenko benefiss» demonstreerimisest näitlejanna isiklikule arvele...

«Benefiss» on pühendatud imetlusväärse ja omapärase baleriini. Jelena Poznjaki meisterlikkusele, kes 25 aasta jooksul on oma esinemistega vaatajaid rõõmistanud ning kes täies loomejõus lavalt lahkus. On kuulsusi, kes on lavalt lahkunud kahjuks liiga hilja, jättes endast maha mitte enam parimad mälestused. Ent võimaluste ja ea piirid on



Jelena Poznjak balletis «Jazz Speedway»

väga individuaalsed. Jelena Poznjak oli enda suhtes kriitiline, lahkudes liiga vara.

Ülo Vilimaa tunnetas seda üsna peatselt, tuues poolteist aastat pärast Poznjaki lahkumist tema jaoks lavale ühevaatuselise balleti «Zemfira», kus tantsijanna avanes karakterrollis.

Kuid ikkagi pole seniajani olnud lavastust, mis oleks peegeldanud J. Poznjaki mitmekülgset annet ning teinud kokkuvõtte tema loometeest. Loomingulise õhtu, benefissi idee pole uus, iseasi, et Eestis pole balletiartistidel selles suhtes millegipärast eriti vedanud. Mujal Nõukogude Liidus on see aga küllalt sagedane ettevõtmine. Ent peaaegu kõigis selletaolistes lavastustes on mitmekülgset näidatud tantsijate klassikalist repertuaari.

Vassili Medvedev on püüdnud, olgugi suurtes joontes ja üldplaanis, näidata just J. Poznjaki ande eri tahke, ja loonud novaatorliku lavastuse, ühendades ühe õhtu programmis eri tüüpi koreograafia — klassikalise, karakter- ja nüüdistantsu. Seejuures, ja see on eriti oluline, täidab neis peaosi üks ja sama solist.

Selles on lavastuse põhiväärtus, kuid ka peamine raskus: tantsida neid ballette üks-teise järel ühe õhtu jooksul on harjumatu ja raske nii psüühiliselt (peategelase eri karakterid ja erinev tantsustiil) kui ka puht-füüsiliselt — igas žanris töötavad lihased erinevalt ning seega peab väga lühikese aja jooksul ümber lülituma. (Meenutame, et isegi balletikonkurssidel esitatakse klassikalise ja nüüdistantsu numbrid eri päevadel.) Jelena Poznjak esitas erizänrilisi variatsioone ühes lavastuses suurepäraselt ja selles ilmneb veel üks tahk tema loomingulisest isiksusest.

Esimene ballett «Aastaajad ühe tantsijanna elus» on pühendatud ühele igavestest kunstiprobleemidest — kunstniku ja rahvamassi suhetele, kusjuures silmas ei ole peetud seda publikut, kes, midagi tagasi lükates ja midagi vastu võttes, mõistab kunstnikku, tunneb talle kaasa ja hingestab teda uutele otsingutele. Käesoleval juhul komplitseerib olukorda ühelt poolt see, et kunstnik on naine, ja teiselt poolt see, et «mass» on see kurikuulus keskpärane kuluaaripublik, kes arvab, et ta kunstist kõige paremini aru saab ning astub peaaegu alati konflikti meistriga, viies teda tihti traagilise lõpuni.

Balleti esimene osa on konflikti tärkamine ja areng. Baleriin tunnetab jäätavat üksindust ja vaatajatepoolset mittemõistmist ning püüab neis tantsuga äratada varasemaid elavaid tundeid. Teine osa on mälestused noorusest, algusest, mil nagu oli olemas vastastikune mõistmine, tärkas esimene armastus ja kogu elu võis minna teisiti. Kolmas osa on konflikti lahendus. Kired, elu vastuolud ja tõkded on tuhatunud, tapnud elava alge «massis», need on juba surnud hinged, kes püüavad vallutada ka lava, seada end artistist kõrgemale, ajada teda lavalt minema. Kunstnik, elav ja kirglik hing, aga tõuseb fooniksina tuhasta. Selline on esimese balleti süžee.

Hea on balleti ruumiline lahendus: esilava kujutab nii laia maailma kui ka teatri kulaare, madal poodium tagapool sümboliseerib teatrilava, kus kulgeb tantsijanna elu.

Selles balletis näidatakse J. Poznjaki keerukat varvastantsutehnikat. Teravad, kiired, täpsed liigutused, palju batteerin-

guid ja tuure ning kontrastina — avarad sujuvad arabeskid, attitüüdid ja ootamatud tõsted, milles osalevad baleriini neli partnerit, on esitatud kergelt, puhtalt ja avarajooneliselt, vaatamata sellele, et tantsijale on antud peamiselt ainult «lava», kus on raske tantsus laia ja hoogsat joont saavutada. Ehk oleks võinud ilma balleti ideed kahjustamata viia rohkem tegevust «maailma». Just «Aastaaegades» on kõige paremini näha J. Poznjaki käed ja tema musikaalsus.

Teine ballett «Espagnole» on kolmest balletist kõige fragmentaarsem, pigem divertismentliku iseloomuga.

Proloogis toimub Felicia ja tema tundmatu armastatu kohtumine. (Muuseas pole teadmata põhjustel selle osatäitja nime kavalhel märkitud.) Nähtavasti on see kohtumine enne pikka lahusolekut või üldse viimane. Ent linn elab kireva karnevali tähe all, seda näidatakse traditsioonilises hispaania karaktertantsu stiilis. Sõbrad kutsuvad ka Feliciat peost osa võtma, üldine meeleolu haarab ta kaasa, ta ühineb teistega, tantsib säravalt ja tormakalt, sütitab juba ise teisi. Ent pidu lõpeb ja Felicia andub taas nukrusele ja mälestustele, võib-olla ka ootusele.

Jelena Poznjak esineb tõelise hispaanialiku uhke elegantsiga. Tema tants on tulvil põletavat, ent sügavalt peidetud kirge, andes edasi hispaanlanna tormakust, uhkust ja sisemist väarikust.

Korüfeed Venera Gilmutdinova ja Jelena Russakevitš kandsid oma partiiid hästi, kuigi nende ülesanne ei olnud nii keerukas kui J. Poznjakil. Korüfeed tantsivad stiliseeritud jalatseis poolvarvastehnikas, solist esitab oma tehniliselt keeruka partii karaktertantsu traditsioonilistes kõrgekonsalistes kingades.

Selle balleti kujundus on kõige õnnestunum: lakoonilised väljendusrikkad dekoratsioonid, eredad laternavanikud tänava kohal, lopsakad ja toredad karnevalikostüümid.

Etendus lõpeb balletiga «Jazz Speedway». See on ajaliselt kõige pikem ja kõige mosaiiksem vaimukas lavastus, kus peale siinkohal enesestmõistetavate nüüdiskoreograafia elementide näeme ka võimlemise, akrobaatika, estraaditantsu ja varieteeshow' elemente ning isegi uisutamise paroodiat. Balleti kompositsioon on kohati eklektiline, kuid lavastus on vaatamänguline ja kisub kaasa.

Süžee poolest kujutab ballett stseeni filmi- või tele-elust. Toimuvad muusikafilmi võtted, hiljem jälgime tantsijaid võtete vaheajal, siis järgneb taas töö, töö, töö...

Siin on J. Poznjaki partneriks Vassili Medvedev, kelle tugevuseks on just nüüdistants ja selle lavastamine, kuigi ta on seni end «Vanemuises» näidanud eelkõige klassikalise tantsijana (Pähklipureja, Albert «Giselle'is», Franz «Coppeljas», «Tantsu sünni» solistipar-

tiid aga ka Petja «Petjas ja Hundis», Choyo Chagas «Sõnnitunnis»).

«Jazz Speedway» kujunduses on õnnestunult kasutatud mitmeid nüüdisaja lava- ja revüütehnika saavutusi — tehismaterjalid, galavalgustus, tekstikaadrid horisondil jms. Vahest peaks suur! rippdekoratsiooni pisut tahapoole nihutama, kuna ta kipub tantsijaile «jalgu jääma».

\* \* \*

Stseen balletist «Espagnole — 1 + 10»

R. Velskri fotod.



«Benefiss» on V. Medvedevi teine suurem balletilavastus (esimene oli «Tantsu sünd»). Lavastuse kohta ilmunud retsensioonis (SV 21. I 1983) heidab L. Leesi V. Medvedevile ette, et balletiõhtu ei anna meile täielikku pilti sellest Poznjakist, keda me tunneme, ja ei avasta temas midagi uut. Kuid minu arvates peegeldab balletiõhtu just mitmekülgselt baleriini annet. Oleks loomulikult olnud lihtsam minna sissetallatud rada mööda, anda J. Poznjakile 2—3 veelgi keerukamat ja väliselt efektsemat klassikalist variatsiooni kui «Aastaaegades». Kuid «Benefiss» loob nimelt nõ stereoskoopilise efekti, andes J. Poznjaki talendist, eri tantsužanride valdamise meisterlikkusest, kolmemõõtmelise kujutuse.

Kuid võimatu on lõpmatult suurendada neist kolmest balletist ühe (ütlemele, klassikalise) tehnilist keerukust (näiteks Ottilie koormuseni), see paratamatult vähendaks teiste osade keerukust.

J. Poznjakil on selles etenduses lavaaega rohkem kui kulissidetaili, hingetõmbeaeg on viidud miinimumini, kusjuures tema lavaaja moodustavad keerukad soolo variatsioonid, mitte duetid ja lihtsalt lavale ilmumised.

L. Leesi ei usu, et Mozart oleks alaealisena väljendanud tema töödeldud tundmatute heliloojate, oma kaasaegsete sonaatides nii sügavaid ja keerukaid elamusid, nagu neid esitab esimene ballett. Kuid küllap erines Mozarti lapsepõlv tunduvalt tema kaasaegsete ja ka tänaste laste omadest, tõestuseks olgu küpses eas Mozarti kibe ülestunnistus — «muusika eest maksin ma lapsepõlvega», «mul tuli sündida täiskasvanuna». See pärast võis küll noor Mozart tunda üksindust ja eraldatust harilikust maailmast. Selle kaugeltki mitte kergeks kuulamiseks mõeldud muusika konkreetne «nägemine» on aga tema esitaja, interpreteeriija asi ja üleüldse kuulaja õigus.

Need «hädad» — lavastaja ei anna täielikku pilti meile juba tuntud Poznjakist; esimese lühiballeti muusika ja sisu mittevastavus — johtuvad L. Leesi arvates sellest, et V. Medvedev pole veel valmis, küps ballettmeister, ja üldse on teater talitanud läbimõtlematult, usal-

dades talle niivõrd vastutusrikka ülesande.

On vist ülearune korrata, et on vara rääkida ballettmeisteri küpsusest, analüüsides tema elu teist lavastust. Millegipärast ei tule ju kriitikutele pähe sõidelda loomingulise ebaküpsuse pärast kunstnikku, kes on näitusele välja pannud oma teise lõuendi, või luuletajat, kes on avaldanud teise poeemi... Tuleks hoopis rõõmustada, et «Vanemuine» on saanud jõudu ja värskeid mõtteid tulvil ballettmeisteri, kes püüab leida oma teed. Ü. Vilimaagi poleks saanud selleks, kes ta on, kui tal poleks olnud võimalust katsetada, luua, lavastada. Balletti ei saa lavastada kirjutuslauasahtlisse. Kogemuste kasvades heidetakse kõrvale mittevajalik, mööduv ning koguneb väärtuslik.

V. Medvedevi lavastuse väärtused on vaieldamatud ja kõitvad, need on: ere vaatamängulisus, elavus, elurõõm, omaenda tee otsimine. Ja veel üks näitaja, mis ei sõltu kriitikute — «Tantsu sünd» läheb teist hooaega peaaegu täismajadele, «Benefiss» on samuti leidnud sooja vastuvõtu. Publik on noort lavastajat tunnustanud ja hakanud teda armastama — ka see on kriteerium. Loomulikult, kui me analüüsiksime V. Medvedevi, ütlemele kahekümnendat lavastust, siis tahaks tõepoolest näha nii suuremat sügavust kui ka tõelist küpsust. Seni aga ootame toreid baleriini Jelena Poznjaki uusi esinemisi, V. Medvedevi uusi lavastusi ning selle loomingulise koostöö uute tahkude avanemist.

## Tagasisidet ja tausta ühele teatrireisile

ENDEL LOO

*Eesti NSV Riikliku Noorsooteatri märtsikuise Soomes-käigu vastukajad seelses pressis on T. Kuldsepa vahendusel «Sirbi ja Vasara» veergudel juba lugejateni jõudnud. Meie ajakirjale laekusid vaatajamuljed Soomes elavalt Endel Loott, kes on paljusid meie teatrite etendusi näinud Eestimaal ning omab samas ka võrdlusvõimalust Soome teatri tänase tasemega. Toimetus leiab, et välisautori muljed täiendavad asjalikult Noorsooteatri välisgastrolli retseptioonipilti.*

Soome teatripäevad. Viiekümne kuueaastane. Seekord Jyväskylä — ülikoolilinn uhkeldab uue teatrimajaga. On ka põhjust: arhitekt Alvar Aalto põhjamaine rõõmus puhtus kosutab oma nisupõldse üldilme, elulähedaste interjööride ja mugava mööbliga. Aaltole omane askeetlikkus lisab pidulikkust.

Poole tuhande istekohaga teatrisaal. Kodune. Söbralik. Domineerib rukkilillesinine. Kuigi nähtavust lavale ei saa nimetada ideaalseks ja erilist töövaeva nõudnud akustika tasemegi üle aqnb vaielda, võib teatrisõber siin mõnusaalt kunsti nautida. Täissaalile on seekord varutud kaasaegsed ktuldevahendid — ei mingeid üleliigseid juhtmeid. Translatsioon soome keelde jookseb veatult. Mängib Tallinna Noorsooteater. Lavastaja Kalju Komissarov avab Mati Undi «Peaproovi» kiires tempos ja see lustakas-inimlik algus, kus Eero Sprit pulbitseb hüpiknukuna oma lavakuju pinnalisuses, kütkestab. Teatripere reaktsioonid on kiired, tihedad. Lavastaja detailiküllusest, heast tempovaheldusest ja vitaalsusest ansambli töös ei pääse vaatesaalis keegi. Läheb lahti hullutav kerge improvisatsioon, nii näitlejate kui ka lavastaja ilmne tõhusa loometöö saavutus. Ja see tõmbab, kannab naerust elu- ja kunstimurede sirvimiseni, analüüsi armutuseni.

Kirjaniku ja lavastaja ühtsel loomelainel tõdeme naeru sekka tühjust, produktiivteedi õõnsat argipäevasust, inimtunnetel tallamist, võimu ja vaimu vahekordi ja inimhinge lõputut otsingut. Selge, et siin ei jagata välja mingeid eluretsepti, siin sunnitakse mõtlema. Meid ümbritseb kirjaniku mõnulemine kriitilises sarkasmis ja me osaleme selles isukalt. Jäi meelde muidugi Eero Sprit oma ülemeelikuses, tujus ja hoos kui lavastust kandva improvisatsiooni hing. Sinna juurde värvikaks vastukaaluks Enn Kraami ametimehelik rangus lõpuni välja: mis siis, et surm — loeme sõnad peale, elu läheb edasi. Ja surija ise, Kalju Komissarovi Matiesen sõnatus ilmekuses, ajaloo etteheide meile kõigile. Kuidagi kahju oli, et Marje Metsuri monoloog kipus seekord pateetiliseks minema, võrdluspildiks Tallinnas nähtud «Rästiku pihtimuse» nüansirikas jõuline Olga, kes ei lähe meelest. Kas matkaväsimusest või muust, aga ka teiste osaliste töös kummitas siin-seal liigset rutiini ja kuigi meid köitsid Johannese (R. Allabert) õiglased töötsingud ja Eeva (L. Komissarov) inimlikult siirad eluvaevad, jäime neilt ometi ootama enamat. Kogu lavastuse haaravat üldmuljet aga ei kõigutanud miski. Ka mitte paraadlik lõpplahendus ega üksikud tempolüngad. Meid lihtsalt võlus varjundirohkus, rikas tüübikujundus, lavastuse uljas hoog, asjakohaselt kaasaegne lavapilt ja eelkõige — hea tasemega kutseline teater.

Mati Undi lavastus «Ma armastasin sakslast» oli ühtlane, tihe ja ajakohane, milles lavastajatöö kulges illustratiivses joones ja sügavkünd oli jäetud Tammsaare teha. Aeg-ajalt lõi siin välja Undi põhiliselt romantiline hingelaad ja armsalt poisikeselik tembutamistahe. Kui kolm põrsakest Marje Metsuri käes «Rästiku pihtimuses» mitte kuidagi ei võtnud ratsude jumet, siis Erika jänku oli siin naka-

tavalt vallatu. Lisaks saime Marje Looritsalt võimeka osakujunduse ja ohtralt lihtsat südamlikkust. Rudolf Allabert seevastu mõjus liigselt targutatavana, jäi Oskari osas tahes-tahtmata vanaks, mingiks eluaegseks tudengiks, keda Erika kõmbel kiusata nagu ei kõlbakski. Ago Roo oli omakorda noorevõitu vanaisa, kohati päris isa moodi. Nii et tuli harjuda. Aga mõlema hea mäng tegi asja mitmekordselt tasa.

Lavastuse parimaks lõiguks jäi siiski Oskari ja Erika «jänkustseen» pargipingil, kus lavaloomulikkusega ei oldud kiitsi ja kus ei tulnud nagu meeldegi küsida, miks peavad osalised kordamööda ja kiiresti pingil lebamist harjutama. Läks nagu iseenesest, sujuvalt haakuva dialoogi hõlmas.

Ehkki Undi lavastajakäsi ei toonud palju uut, oli nauding jälgida sageli pisiasjadeni välja joonistatud detaile. Heaks näiteks oli vahekardin, mida mänguvahendina kasutati rohkesti ja ilmekalt. Ärritama hakkas ainult kardinaarõngaste lõputu kõrin terastorul. Ometi ei olnud too põrmugi nii hull kui «Rästiku pihitimeses» Metsuri ja valjuhääldi vaheline võistlus.

Ainult üks asjake jäi segaseks: milleks see spordipüssitaoline riistapuu? Nagu mingist paukpadrunitega pangaröövimise loost kohale kukkunud. Kas ainult selleks, et lõpp-pildis oleks kolmel osalisel millestki ühisest kinni võtta? Veidi nigelaks jäid nagu mõlemad. Lõpp-pilt ja see püssike.

Kui soomlaste arvustus oli Noorsooteatri esinemiste suhtes heldekäeliselt kiitev, siis tuleb siin õnnestunud esinemistele lisaks meelde jätta, et peapõhjuseks on eesti teatri kutseliselt kõrge tase. Juba eesti ja soome teatrit võrreldes loomepildis üldse, aga eriti tuli see esile just seekordsetel Soome teatripäevadel, kuna võõrustaja — Jyväskylä Linnateater — on loometasemelt nõrk. Teater on toiminud siiani nagu mingi näitlejate taimelava: kellel vähegi tiivad kannavad, otsib uut söödamaad. Ja oligi nii, et kuuest Jyväskylä teatri etendusest ei jäänud täismöödulisena sõelale ühtki. Ka Martinkauppi lavastatud «Othello» ei võtnud jalgu alla, suhtelise tulemusena võiks nimetada ainult noorema kaadri antuna ameeriklase

Medoffi «Millal naased, punapea?». Seega jõuame mõneti raskeltusutava lõppfaktini — sama arvab ka soome teatrikriitika —, et Soome teatripäevade kunstilise taseme eest hoolitsesid külalised: Eesti Riiklik Noorsooteater ja Ungari Riiklik Nukuteater. Isegi tavaliselt parematasemelise KOM-teatri veidi väsinud paus ei jõudnud püüdlusest kaugemale.

Soome teatripäevade meeldivate mälestuste hulka kuulub Kalju Komissarovi mõtteavart, siiras ja konspektiivselt asjakohane teatrivestlus, Jyväskylä Linnateatri pere ja soome teatripubliku südamlikkus ning «Peaproovil» kõrvalistuva soome talutaadi muhelevad sõnad etenduse lõpul: «Meidän oppitunti». Jajah, võib ju olla ka. Ja nii mõneski mõttes.

## «Jaam kahele»

REIN HEINSALU

«JAAM KAHELE» («Вокзал для двоих»). Stsenaristid Emil Braginski, Eldar Rjazanov, operaator Vadim Alisov, helilooja Andrei Petrov. Osades: Ljudmila Gurtšenko (Veera), Oleg Basilašvili (Platon), Nikita Mihhalkov (Andrei), Nonna Mordjukova (onu Miša), jt. «Mosfilm», 1982. I seeria 1996 m, II seeria 1847 m.

Eesti vaatajad peaksid E. Braginski ja E. Rjazanovi nimesid mäletama mitmest heast filmist. Nemand on kahtlemata nõukogude komöödiafilmide paremikku kuuluvate «Ettevaatus!, auto!» ja «Garaaži» stsenaristid. Kuid ka nende mitmed teised teosed (nagu kas või «Saatuse ironia ehk Hüva leili!» ja «Arçmastus tööpostil») on saanud suure menu osaliseks. E. Rjazanov, kes selles duos täidab režissööri osa, on ka «Karnevaliõõ» ja «Husaariballaadi» lavastaja. Viimane ühistöö, «Jaam kahele» on taas üks õnnestunud komöödia.

Õieti on see draamaatilise või tragikomöödia. Algul tundub küll, et teeniduse ramedat kultuuri ja oiuta olmet pilavad naljad moodustavadki filmi sisu, kuid õnneks teos sellega ei piirdu. Anekdoot pealinnast pärit pianistist Rjabini-nist, kes provintsis ühte raudteejaama toppama jääb, kus ettekandja Veera, kelle vulgaarse võimukuse tõttu ta rongile hilineb, teda paaripäevase peatuse jooksul võõrustama hakkab, moodustab ainult filmi ühe poole. Me saame kõvasti naerda teeniduse absurd-suste, idiootsuseni küündiva kultuuri-tuse ja vene temperamendi kentsakate kontrastide üle, kuid kõik see on ainult Veera (L. Gurtšenko) ja Rjabini (O. Basilašvili) vahel arglikult ning aegamisi tekkivate inimlike suhete taust. Sest tuleb välja, et kumbki neist pole tegelikult see, kellena nad alguses oma pinnapealsuses või vulgaarsuses pais-tavad. Mõlema tegelase rutiinsete argi-



«Jaam kahele»: Nikita Mihhalkov Andreina.

reflekside kooriku taga hakkavad liigutama tunded, mis nende kuju filmi lõpuks põhjalikult muudab...

L. Gurtšenko Veera osas sai õigustatult viimasel üleliidulisel filmifestivalil preemia parima naisosatäitmise eest. On huvitav ja hämmastav, millise metamorfoosi ta kangelanna läbi teeb. Muidugi on Veera naljakas — see, kuidas ta oma vagunisaatjast kallimale (N. Mihhalkov), kes saabaste, melonite ja ei tea millega veel spekulereib, väikese tobeda vuhvana jaamas vastu jookseb paneb saali naerma —, kuid kindlasti on temas avaldud ettekandjatele sageli omane robust-



«Jaam kahele»: Ljudmila Gurtšenko (Veera)  
ja Oleg Basilašvili (Platon).



«Jaam kahele»: Nonna Mordjukova (onu  
Miša) ja Ljudmila Gurtšenko (Veera).



sus alguses ka ebameeldiv. Seda imelisem on ta muutumine, kui argipäevarutiinis paakunud kesta tagant koorub talle endalegi üllatuseks välja hoopis õrn, kaastundlik, tugevate tunnetega ja (vaatamata keskkonna saastale) isegi moraalset puhas naine. Need on koomilised ja ühtlasi liigutatavad, ilusad kaadrid, kui Veeras — Gurtšenko — tärkab inimlik väärikus ja ta Rjabininit juba armastades enda tolle eest tühjas rongis teise kupeesse suleb... Ja sügavalt dramaatilised kohad, kui ta, pea püsti, vaikselt nuttes Platoni peksmist kõrvalt vaatab, või teda ise rongile sunnib minema... Ja taas koomikaga läbipõimunud lüüri- lised hetked, mil Veera Rjabininile kolooniasse külla tuleb ning oma õotusi, solvumist ja hoolitsust esimestel hetkedel nüüd mühakliku mehe ees väljendada, aga ka mitte varjata ei oska. Lõpu andekad kaadrid — au režisöörile ja operaatorile! — kus peategelased üheskoos pakases suure akordioniga kümnet kilomeetrit jookševad, et Rjabinin hommikusele rivistusele jõuaks, hiiglaslik punane päike lagendiki kohal, on õnnestunud suurel määral taas tänu näitlejaile: nende koomikatajus ja läbielamiskunstis sõlmitakse siin lõplikult meie kangelaste saatus ja toimub ühtlasi mingi nukralt ülev puhastumine...

Hea kaju loob N. Mihhalkov, särav karakternäitleja. Meeldiv oli ka O. Basilašvili mäng, kes esitab Rjabininit keskkonna jõhkruks kergelt uppuva pehme koelise intelligendina. Nii groteskse aine puhul, nagu seda on «Jaam kahele», võinuks selle osatäitja tüüp jõulisem olla, kuid paljud peenelt mängitud nüansid teevad ta sümpaatseks.

Kuid kõige hinnalisem on süiski see filmi üldine toonus, realistlik, ent samal ajal õhuline humanism, mis probleeme ümardamata satiiriline olla julgeb ning ühtlasi usu inimestes peituvasse hingestatusse edasi annab. Või nagu E. Rjazanov ise ütleb: «Püüame koos Braginskiga külvata inimeste südameisse õrnust tege- laste vastu, kutsuda neis üheaegselt esile naeratust ja liigutatud kaasaelamist. Kui vaataja naerab, pisarad silmis, siis just seda me olemegi taotlenud.»

## Balti muusikateaduslik kogumik

MART HUMAL

ПРИБАЛТИЙСКИЙ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ СБОРНИК I. Вильнюс, «Vaga», 1982, 184 lk.

Mõte välja anda kogumik Balti liiduvabariikide muusikateadlaste konverentsidel peetud ettekannetest kolmas esmakordselt XIII konverentsil Riias 1979. aastal. Tänu Leedu NSV Heliloojate Liidu ja eriti toimetaja Adeodatas Tauragise aktiivsele eestvõtmisele võisime juba järgmisel konverentsil Vilniuses 1980. aastal kuulda meeldivat sõnumit, et kogumiku väljaandmine on võetud kirjastuse «Vaga» 1982. aasta plaani. Nüüd on siis «Balti muusikateaduslik kogumik I» jõudnud lugejani (тираaz 2000 eksemplari).

Kogumik sisaldab põhiliselt XII ja XIII konverentsi materjale (Tallinn, 1978 ja Riia, 1979). Kokku on avaldatud üheksa artiklit (neli leedu, kolm eesti ja kaks läti muusikateadlaste sulest), peale selle kogumiku eesmärgi tutvustav eessõna ja väärtuslik lisa — esimesel viieteistkümnel Balti vabariikide muusikateadlaste konverentsil peetud ettekannete kronoloogiline nimekiri (koosfanud A. Tauragis ja J. Torgans). Kogumiku artiklite kaalukama osa moodustavad kuus ülevaateartiklit: L. Krasinskaja «Balti rahvaste muusikakultuuride kujunemise algetapp (1917. aastani)», J. Jürissoni «Eesti muusikakultuuri tunnusojooni XIX sajandil ja XX sajandi algul», L. Normeti «Eesti kunstikultuuri kujunemine 1900.—1940. a.», N. Grinfeldsi «Läti muusika arengutee 1919.—1940. a.», V. Landsbergise «Leedu muusikakultuuri arengu põhiastjad (periodiseerimisvõimalusi)» ja A. Ambrazase «Rahvuslikkuse probleemist leedu professionaalses muusikas, mis käsitlevad kolme maa muusikakultuuri ajaloolist arengut. Ülejäänud kolm artiklit tegelevad kitsamat laadi problemaatikaga: O. Tuisu «Artur Kapi ja Heino Elleri koolkondade osatähtsus eesti sümfooniilise muusika arengus», V. Landsbergise «Peterburi Konservatooriumi ja muusikaelu mõjust XIX—XX sajandi vahetuse leedu rahvusliku muusika arengule» ja V. Juodpuse «Mõningaid aspekte Leedu ja Läti rahvamuusikasidemeist».

L. Krasinskaja avaartikkel käsitleb kõigi kolme maa muusika arengut XVI sajandist kuni 1917. aastani. Eesti osas kattub selle ajavahemiku lõpuosa kronoloogiliselt J. Jürissoni artiklis vaadeldava etapiga, osalt ka L. Nor-

meti ettekandes käsitletud lõiguga, mis haarab aastaid 1900—1940. Kaks läti muusikateadlaste artiklit täiendavad teineteist kronoloogiliselt; nagu Eesti osaski, on siin piirdu- tud nõukogude-eelse etapiga. Seevastu leedu autorid — nii V. Landsbergis kui ka A. Ambrazas — jõuavad oma ajaloolistes ülevaadetes välja tänapäevani, esimene alates juba XIV sajandist, teine XIX sajandi lõpust, see- juures käsitledes leedu muusika arengukäigu eri aspekte.

Kõige faktirikkamalt näib kogumikus kajastuvat eesti muusika ajalugu. Kõrvuti J. Jürissoni ja O. Tuisu sisukate kirjutistega (lähtuvad autorite ulatuslikumaist uuringuist eesti varase kooriloomingu ja H. Elleri orkest- rimuusika alal), väärib erilist tähelepanu L. Normeti artiklis antav laiahaardeline eesti kultuuriloo panoraam. Objektivne ja eelarva- musteta suhtumine ainesse võimaldab autoril ilmekalt ja mitmetahulisel avada eesti kultuuri arengu keerukat protsessi meie sajandi algupoolel, eriti aga sündmusterohkeil 20. ja 30. aastail, mis ülejäänud maade ajaloolis- tes ülevaadetes on valgustatud hoopis tagasi- hoidlikumalt.

Samasugune objektivne lähenemine iseloo- mustab ka A. Ambrazase ja eriti V. Landsbergise artikleid. Tahaks eriti toetada viimase mõtet vajadusest koostada teaduslik leedu muusika ajalugu. Kuna seni pole veel üheski kolmest Balti vabariigist ilmunud oma a k a d e m i l i s t muusikaajalugu, on ilmselt vara rääkida regionaalse Balti muusikaajaloo koostamisest.

Teistest tagasihoidlikumalt on kogumikus esindatud läti muusikateadus. L. Krasinskaja artikkel on hinnatav kui esimene katse jälgida paralleelselt Balti muusikakultuuride kujune- miskäiku. Kahjuks jääb see aga suurelt osalt formaalseks faktide kogumiks. Kirjeldades rahvusliku muusikalikumise arengut kolmel maal, ei näita autor selle tõukejõude, milleks oli soov midagi kultuuri alal iseseisvalt korda saata, tsaari bürokraatia ja kohalike feodaalide surve ümberrahvastamispoliitika kiuste. Need põhjused on selgest sõnastatud näiteks V. Landsbergise artiklis. Rääkides leedu kultuurielust XIX sajandi 90. aastail, rõhutab au- tor: «üldalmainitud nähtused... annavad tun- nistust mitte ainult leedulaste rahvusliku ise- teadvuse kasvust /.../, vaid ka võitlusest rah- vusliku püsijäämiste eest. See oli tihti lähe- dases kokkupuutes võitlusega parema elu ja sotsiaalse õigluse eest kõigi rahvaste jaoks» (lk 123). Peale selle sisaldab artikkel küllaltki olulisi faktivõtte. Näiteks kirjutab autor F. R. Kreutzvaldi kohta, et «tema peateeneks oli F. R. Faehlmanni juba kogutud käsikirjade põhjal eepose «Kalevipoeg» loomine» (lk 12—13), kuigi Kreutzwald sai kasutada ainult Faehlmanni ettekannet ÕES-is 1839.

aastal. Lk 15 süüdistab L. Krasinskaja Eesti I üldlaulupeo korraldajaid, kes olevat saavu- tanud selle, et kavva ei võetud ühtki eesti rahvalaulu. Tegelikult polnud see nende süü, sest esimesed rahvaüritused meeskoorile (C. R. Jakobsoni kogumikus) ilmusid alles vahetult enne laulupidu. Huvitaval kombel leidub eriti palju vigu ja ebatäpsusi läti muusika ajaloo valgustamisel. Näiteks väi- dab autor, et «80. aastail hakkasid ilmuma esimesed läti autorite helitööd» (lk 20), kuigi on teada, et esimesed teosed (K. Baumanise laulud) valmisid juba 70. aastate algul. Muide, sellest kirjutab L. Krasinskaja ise «Läti muusika ajaloo» I köites (Riia, 1972, lk 182—193). Edasi (lk 33) väidetakse, et «XX sajandi algusest pärineb mitmesuguste läti koorikollektiivide ja interpretide kont- sertide traditsioon», kuid «Läti muusika aja- loo» andmeid algasid lätlaste kontserdid juba möödunud sajandi 60. aastail. Samas (lk 33) on öeldud, et XX sajandi algul «alles hakati looma rahvuslikke sümfoonilisi teoseid», kuigi lk 21 on loetletud mitmeid juba 80. aastaist pärinevaid teoseid.

N. Grinfeldsi artiklis on tunda autori veidi vulgarseerivat lähenemist muusika ajaloole, selle dialektilise järjepidevuse ignoreerimist. Valides tendentsioosselt fakte ja tsitaate, püüab autor igati vähendada vaadeldava perioodi tähtsust läti muusika arengus. Ilmse nõus- olekuga tsiteerib ta J. Poruksi 1932. aastal ilmunud artiklit, kus öeldakse muuseumis, et «ilus Riia on väike provintsilinn, kus on moes see, mis Pariisis ja Berliinis on juba antud arhiivi» (lk 112). See «väike provintsilinn» oli aga tegelikult suurim Baltimaade muusika- keskus, kus vaadeldaval ajavahemikul esine- sid mitte ainult lk 109 nimetatud kuus heli- loojat (Prokofjev, Stravinski, Glazunov, Medtner, Szymanowski, d'Indy), vaid veel vähemalt 20—30 rahvusvahelise kuulsusega muusikut. Kurtes «arenenud professionaalse muusikateaduse puudumise» üle (lk 111), ei maini autor sõnagagi saavutusi muusikakrii- tika alal, näiteks J. Zalitse professionaalselt kõrgetasemelise retsensioone (arvult üle tu- hande!), mis on tänapäeva uurijatelegi asen- damatuks alljaks. Nagu teisteski Baltimaa- des, puudusid Lätis tol ajal veel eeldused sügavamateks muusikateoreetilisteks uurin- guteks (Eestis on neid tänapäevani valmi- nud vaid üksikuid). Kuigi 1919.—1940. aastani kirjutati Lätis sümfooniat ja sonaate vähem kui näiteks Eestis, iseloomustab just vaadeldavat ajajärku eriline viljakus ooperi- loomingu alal, kus läti heliloojad olid nii kvantitatiivselt kui ka kvalitatiivselt eesti ja leedu kolleegidest kaugel ees.

Uurimisobjekti mõningane kattumine eri artiklites tingib kohati faktide kordumist. Sellistel juhtudel oluks vajalik eriti hoolas toimetusepoolne töö, vältimaks vigu ja

andmete lahkuminekut eri artiklis. Muidugi ei saa üks toimetaja ega toimetuskolleegium olla võrdselt kompetentne kõigi kolme maa muusika alal, seetõttu oleks järgnevate kogumike toimetamisel soovitatav veelgi tihedam koostöö naabritega. Endastmõistetavalt leidub vaadeldavas kogumikus kõige rohkem ebatäpsusi eesti ja läti muusikat puudutavais lõikudes (daatumid, pealkirjad, eriti eesti- ja lätikeeled tekstid).

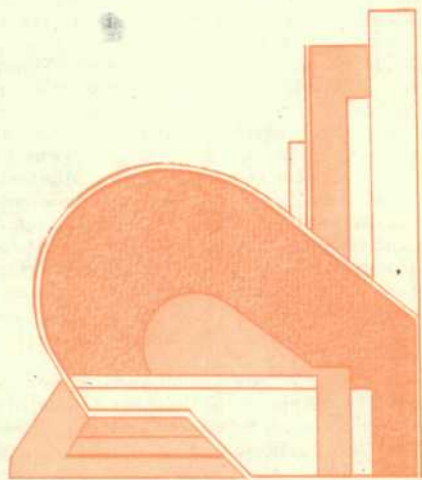
«Balti muusikateaduslik kogumik I» on kolme vabariigi muusikateadlaste pikaajalise koostöö esimene käegakatsutav tulemus. Meil, Baltimaade muusikul, aitab ta paremini tunda üksteise muusikat ja muusikateaduslikku mõtet, lugejaile teistes liiduvabariikides aga tutvustada kolme maa muusikakultuuri. Ettekannete avaldamise perspektiiv aitab tõsta nende teaduslikku taset ja ühtlasi konverentside endi autoriteeti. Perioodiliselt väljaantav kogumik peaks saama Baltimaade muusikateadlaste ühiseks häälekandjaks. Võrreldes iga vabariigi oma perioodiliselt ilmuvate kogumikega, nagu leedu almanahh «Muzika», läti «Latviešu Mūzika» või meie «Muusikalisi lehekülgi», peaks «Balti muusikateaduslik kogumik» eriti keskenduma võrdleva muusikateaduse probleemidele (vaadeldavas kogumikus esitavad seda haru L. Krasinskaja ja V. Juodpusise artiklid). Seoses sellega on kahju, et kogumikus ei leidnud avaldamist selle ala ühe teenekaima esindaja Arnolds Klotiņši huvitav ettekanne 1978. aastal Tallinna konverentsil «Paralleele Balti vabariikide heliloomingulistes koolkondades». Loodetavasti õnnestub seda avaldada mõnes järgmises kogumikus, nagu ka V. Rumesseni artiklit «Ajaloolisi paralleele A. Kapi oratooriumiga «Hiiob»» (ette kantud Riias 1979. aastal), mis samuti jäi käesolevast kogumikust välja.

Esimese «Balti muusikateadusliku kogumiku» ilmumine tähistab uue etapi algust Baltimaade muusikateadlaste koostöös. Seetõttu on erakordselt tähtis, et ta leiaks jätkumist. Järgmine kogumik peab ilmuma Tallinnas. On ilmne, et käesoleval aastal ta trükki ei jõua. Ühtlasi on loomulik, et juba praegu algaks eeltöö III ja IV köitele, mis peaksid ilmuma Riias ja Vilniuses. Sel juhul võiksid köited ilmuda üksteisest sõltumatult ja oleks kõige paremini tagatud väljaande jätkumine. Jäägu «oma» kogumiku ettevalmistamine ja kirjastamine iga vabariigi muusikateadlaste aukohuseks, leedulastele aga jääb au olla selle ürituse teerajajaiks.

Avaldan tänu kolleegidele V. Bērzīnale, A. Ambrazasele ja kirjandusteadlasele O. Kuningale lahke abi eest käesoleva retsensiooni koostamisel.

## ÕNNITLEMES!

11. aug. — VÄINO AREN,  
RAT «Estonia» näitejuhi  
abi, endine balletiartist — 50
15. aug. — RUDOLF ADELMANN,  
Võru Rahvateatri peanäitejuht — 75
24. aug. — AUGUST LOMP,  
kauaaegne RAT «Vane-  
muse» bütafoor ja koori-  
artist — 75
24. aug. — VELDA OTSUS,  
Eesti NSV rahvakunstnik  
— 70
26. aug. — ALFRED MERING,  
Eesti NSV teeneline  
kunstnik, TRA Draama-  
teatri näitleja — 80



## PRANTSUSMAA:

Pariisi *Cartoucherie de Vincennes*'is sai alguse kuuest näidendist koosnev Shakespeare'i tsükkel. Neist esimesena etendas Ariane Mnouchkine'i näitetrupp *Théâtre du Soleil* (Päikeseteater) klassiku ajaloolise kroonika «Richard II». Korduvalt on märgitud, et Shakespeare'i seda tüüpi teosed sobivad pigem filmimeediumile kui teatrilavale. Kuid nagu viimastel aegadel leitud, pole teatri funktsioon siiski võistelda massimeediumi lausa piiramatute võimalustega. Just selles vaimus ongi prantsuse teatri juhtiv naislavastaja oma järjekordse töö kavandanud.

Taas mängitakse endise padrunitehase avaras angaaris, mis pakub lõputuid võimalusi ruumiga eksperimenteerimiseks. «Richard II» etendusel on pealtvaatajate jaoks ehitatud tohutu suur tribüün, mis võtab enda alla pool ruumi; teise poole hõlmab äärmiselt sügav vaipadega kaetud platvorm koos kahe pika jooksuteega. Kogu see struktuur on vabalt modelleeritud jaapani kabukiteatri eeskujul, mille printsiipe järgitakse ka etenduses endas. Mnouchkine'il on korda läinud vaatajani tuua ka kõige peenemaid tekstinüansse, mis pole siiani täielikult õnnestunud kõige püüdlikumatelgi lavastajatel. Põhimõte on lihtne: tähelepanu keskendub tekstile, sest lavakujundust praktiliselt ei eksisteeri. Iga stseeni lõpetab hõljuv siidriie, mis graatsiliselt eemale libisedes tähistab koha või valitseva põhitooni muutust. Oluline osa on täita juurdepääsuteel: neid kasutavad näitlejad lavale tulekuks ja lahkumiseks, joostes nii kiiresti, kui vähegi suudavad; see aitab luua intensiivset rütmi, mis on neli ja pool tundi kestva etenduse puhul hädavajalik.

Kabuki kõige olulisem panus peitub aga näitlejais endis: Shakespeare'i poeesiat ei anta siin edasi mitte ainult sõnade abil, vaid otseselt näitlejate liikumise ja hingamisega. Mnouchkine ise on öelnud: «Me üritame teha kujundlikku teatrit, kus iga žest, iga sõna, iga intonatsioon omab tähtsust ja muutub märgiks, mida vaataja tajub vahetult.» Teksti esitatakse terava ja oraatorliku tooniga, mis lisab kõigile tegelastele mingi kujundlikkuse mõtme, olgugi, et igaühte eristab teistest oma loomupärane intonatsioon. Sama kehtib näitlejate stiliseeritud liikumise kohta — nad lausa libisevad ühest paigast teise, põlvist kergelt alla painutatult, jäädes sellesse poolkükakil asendisse isegi kohal seistes.

Reageeringuid erinevatele olukordadele väljendatakse nappide, ent ilmekate vahenditega: kui Richard saab teada, et vähimgi pääsemislootus on hääbunud, kõlab gong, Richard hingab järsult sisse ja langetab pea, väljendades sellega kogu kuningriigi minetamist.

Monarhi võimukaotust sümboliseerib rituaalne kuninglike rõivaste seljastvõtmine, üks ühe järel, monotoonses ja halastamatus rütmis.

Mõni stseen hiljem kantakse Richard lavale väikeses bambusest puuris, ainsaks kehakatteks niudevöö. Pärast Richardi tapmist annab Exton tema keha üle uuele valitsejale, Henry IV-le. Vaatepilt on mõjuv: prožektorite valgusvihus on kõrvuti alasti surnukeha, endine kõikvõimas kuningas, ja uus monarh, rikkalik brokaatrüü üll, mis saadud vägivaldselt samalt inimeselt, kelle paljas elutu ihu nüüd tema ees on. Henry asetab laiba maha ja langeb ise ristseliti troonile — kaksikkujund igavesest ja möödapääsmatust trooni ja haa ühendusest.

Eelpool toodust peaks selge olema, miks kriitika Mnouchkine'i «Richard II» puhul märgib, et esituse lihtsus ei tähenda seekord kaugeltki mitte kasutatud vahendite vaesust.

## Juudi Muusikaline Kammerteater Tallinnas

Veebruarikuus andis Tallinnas V. I. Lenini nim Kultuuri- ja Spordipalees külalisetendusi väga omanäoline kunstikollektiiv — Juudi\* Muusikaline Kammerteater. Etendusi külastas 13 000 tallinlast, kellele näidati kolme lavastust: folkloorset kompositsiooni «Hakkame kõik koos!», rockballetti «Viimane roll» ja J. Šerlingi ning M. Gluzi laulu- ja klaveriõhtut «Ma olen pärit lapsepõlvest». Alljärgnevalt tutvustame teatri tegevust intervjuu kaudu kunstilise juhi Vene NFSV teeneline kunstitegelane JURI ŠERLINGIGA ning vahendame eesti teatrirahva muljeid nähtud etendustelt.

### Milline on teie teatri senine elulugu?

J. Šerling: 1977. aastal alustasin ma trupi formeerimist. *De jure* loodi teater Habarovski krai koosseisu kuuluva Juudi autonoomse oblasti pealinnas Birobidžanis ning kujutab endast esimest professionaalset kunstikollektiivi selles oblastis. Valitsuse määruse täitmine juudi teatri loomise kohta meie

maal oli üsna keeruline ülesanne, kuna jidišit oskavat loomingulist intelligenti on vähe, seetõttu polnud ka mõeldav omal ajal S. Mihhoelsi juhitud ja 1949. aastal sulgitud Juudi Draamateatri taolise trupi taastamine. Suurema kommunikatiivsuse huvides andsime teatrile muusikalise suuna, mis vastab muidugi ka minu kui muusiku ja helilooja põhihuvidele. Alustasime juudi folklooril

Stseen Juudi Muusikalise Kammerteatri lavastusest «Hakkame kõik koos!» (lavastaja J. Šerling).





Mihhail Gluz ja Juri Šerling Tallinnas 1983. a. veebruaris.

A. Reinsalu foto

ja Solom Aleihhimi teostel põhineva originaalooperi «Mustad päitsed valgele märele» loomisega, milles tegid kaasa 35 entusiast. Teose pealkiri lähtus vanasõnast: «Vaesus sobib vaesele juudile niisama hästi nagu mustad päitsed valgele märele». Esietendus ja ühtlasi teatri avamine leidis aset 10. novembril 1978. aastal Birobidžanis, tallinlased nägid seda etendust meie külalisesinemistel 1981. aastal. Meie teater on pidevalt rätastel (oleme külastanud paljusid meie maa linnu ning välisriikidest Saksa DV-d), proovibaas ning alalise asupaik on praegu Moskvas Taganka väljakul, üsna J. Ljubimovi teatri lähedal. Hoones, kus asume, oli varem kino, nüüd käivad ulatuslikud ümberehitustööd. Teatri plaan näeb ette 12 etendust kuus.

#### Teie põhimõtted repertuaari valikul ning trupi kujundamisel?

Mulle on alati tundunud, et teater kasutab kaugelt vähem väljendusvahendeid, kui inimesel olemas on. Elus tegutsedes tunneb inimene end vabamana ning rikkamana kui näitleja laval. Sellest lähtudes püstitasin ma ka nõuded trupi moodustamisel ning vastuvõtu-

katsetel esitasin alati ühe kummalise-võitu küsimuse: «Nimetage üks asi, mida te teete geniaalselt.» Seejuures oli nõutud, et kõike muud teeks kandidaat hästi, see kõik muu ongi aga ju too, millega loodus on iga inimest varustanud emotsioonide väljendamiseks plastika ning hääle abil. Praegune trupp on praktiliselt täiesti uus, sest kvalitatiivsed nõuded on kasvanud. Nüüd koosneb meie kollektiiv peaaegu tervelt professionaalsetest näitlejatest, kes on õppinud erinevates teatri- ja muusikakõrgkoolides. Tegemist on segatrupiga, kuhu kuuluvad eriharidusega lauljad, tantsijad ja draamanäitlejad. Balletiartistid, nagu draamanäitlejaidki, on 7 inimest, ülejäänud on vokalistid.

Suuri raskusi on muidugi repertuaariga, sest faktiliselt tuleb kogu meile sobiv rahvuslik repertuaar ise luua. Me mõistsime algusest peale, et meie ülesanne on taastada side folklooriga. Et olla juut, on vähe juudiks sündimisest. Selleks et laulda rahvalaule, on vaja spetsiaalset annet, on vaja rahvusliku atmosfääri selget tajumist. Sellist atmosfääri võib aga luua vaid tugeval dramaturgial põhineva etendusega, mitte teatraliseeritud kontserdiga. Nii sündiski «Mustad päitsed valgele märele». Vaid läbi selle terviketenduse võisime trupiga jõuda rahvaloomingu teatraliseeritud kompositsioonini «Hakkame kõik koos!», mille loomiseks tuli ära teha tohutu töö materjali kogumisel ning selekteerimisel ja ümbertöötamisel. Loomulikult püüdleb iga kunstnik kitsastest etnograafilistest raamidest väljumise poole, soovib näha rahvuslikku internatsionaalses. Seda soovi kajastab ballett «Viimane roll», mis oli minu ja peadirigent Mihhail Gluzi esimene koostöö heliloojatena. Sealt tekkis ka soov ühiseks eneseväljenduseks interpreetidenä. Nii sündis kontsertetendus «Ma olen pärit lapsepõlvest». Praegu käivad proovid lavateosega «Viiuldaja katusel», mis põhineb küll Jerry Bocki maailmakuulsal muusikalil, kuid meid ei rahuldanud nii dramaturgias kui ka karakteripühholoogias leiduv suur annus amerikanismi. Ümbertöötamine on läinud nii kaugele, et tegelikult võib rääkida J. Bocki ainetel loodud originaaloopest.

On väga hea meel näha, et meie folkloorne repertuaar leiab tee kõige erinevamate rahvuste südamesse. Tihti-peale võetakse meid algul vastu umbusuga ning esimestel etendustel uues linnas on saalis põhiliselt kesk- ja vane-



Juri Serling lavastuses «Hakkame kõik koos!».

N. Tšitšerova ja E. Vlassova J. Serlingi ja M. Gluzi balletis «Viimane roll».



maealine juudi publik, noorte seas on ju keeleoskajaid väga vähe. Iga etendusega muutub aga vaatajaskond üha internatsionaalsemaks ning lõpuks täituvad saalid antud paikkonna põhirahvusest vaatajatega. Meie kunst vajab erudeeritud vaatajat ja ma ei saa ütlemata jätta, et kõige asjatundlikuma hindaja oleme leidnud Tallinnas.

**On lavastajaid, kes trupi moodustamisel püüdleavad mõttekaasluse poole. Vastandväiteks on seisukoht, et kunsti saab luua mitte mõttekaaslu- sele, vaid professionaalsusele tuginedes. Kumba printsiipi pidasite teie oma trupi moodustamisel enam silmas?**

See on väga huvitav küsimus. Teatri loomisel ma ei juurelnud selle üle, vaid olin lihtsalt haaratud ideest luua teater. Olen alati olnud arvamusel, et kui idee on iseenesest õige, siis omab ta võimet enda ümber koondada väga erinevaid inimesi. Iga asja alustamiseks on vaja tugevat liidrit, kes dikteerib lähteprintsiibid. Edasi algab protsess, mille jooksul võib esialgne mõttekaas- lus kaduda ning asenduda kitsa profes- sionaliseerumisega, samuti võib juh- tuda aga ka vastupidine — profes- sionaalsus asendatakse mõttekaaslu- sega.

Tegemist on väga keerulise ning raskesti piiritletava seosega, sünkretis- miga, kus ideaaljuhul saab ühe poole nõrkusi varjata teise poole tugevusega, nii on see muide iga konkreetse näitle- jagi puhul. Meie teatri üks alusprint- siip on mõttekaasluse suunitletus. See impulss, mille anname saali, ei pruugi teinekord vastata kõigile professionaal- suse etalonidele, kuid ta kompenseerub just suunitletud mõttekaasluse abil. Aja jooksul kasvavad nõudmised nii mõttekaasluse aluseks oleva sotsiaalse ja kodanikutunde kui ka tema väljen- duse professionaalsuse suhtes. Kuid igal juhul peaks kõik olema allutatud kollektiivi loomise algideele ja põhiees- märgile. Praegu kannatan igatahes mõnikord just absoluutse professionaal- suse vähesuse pärast. Trupi sisekliimat ohustab eduga harjumine. Ma olen alati rõhutanud, et publikumenu pole kind- laks kunstitaseme näitajaks, seda eriti meie teatri puhul, kus oma osa mängib etnograafiline huvitatus ning meietao- lise kollektiivi pikemaajalisem puudu- mine.

**Milles näete põhilist puudujääki meie tänapäeva teatrikunstis?**

Arvan, et meie teatri ja eriti muu- sikateatri põhihädaks on tema lahti- rebitus inimeste praeguse reaalse eksis-

tentsi emotsionaalsusest. Sotsiaalse, temporütmilise ja kui soovite, siis isegi seksuaalse adekvaatsuse puudumine tegelikus elus, tänaval ja olmes toimuva ning laval näidatava vahel. Selle asendab sotsiaalse asjatu estetiseerimine ning kunstipärase, kuid väljamõeldud vormi loomine. Minu arvates on just see viinud teatrikunsti letargilisse unne, võrreldes isegi praeguse televisiooni ja kinoga.

**Milline on olnud teie loominguline biograafia enne juudi kammerteatri süüdi?**

Kolmeaastaselt mängisin ma Moskva Riikliku Konservatooriumi saalis Bachi F-duur klaverikontserti sümfooniaorkestri saatel. Minu ema, Aleksandra Šerling, oli esimene naisdirigent Nõukogude Liidus ja ta soovis fanaatiliselt teha minust muusikut, hakates mulle juba kaheaastaselt õpetama klaverimängu. Kuni kaheksateistkümnenda eluaastani ma ei teadnud, mis on tänav, sest ma istusin ja harjutasin hommikust õhtuni. Viie ja poole aastast astusin ma Gnessinite-nimelisse Muusikakooli ning mu õpetajaks sai Jelena Gnessina. Seitsmeselt astusin Moskva Konservatooriumi juures töötava Keskmuusikakooli klaveriklassi ja õppisin A. Smbatjani käe all. Üheteistkümnelt sattusin juhuslikult Suure Teatri koreograafiakooli, kus mu ema töötas kontsertmeistrina, ning sellest hetkest ei huvitanud mind peale balleti enam mitte miski. Ma lõpetasingi Suure Teatri Akadeemilise Koreograafiakooli klassikalise balleti artistina. Debüüdiks Suures Teatris sai Narri osa «Luikede järves». Paralleelselt jätkasin õpinguid ka Keskmuusikakoolis ning esinesin pianistina soolokontsertidega. Repertuaari kuulusid Rahmaninov, Liszt, Tšaikovski. Suures Teatris esinesin veel «Asjatus ettevaatuses», «Pariisi legis», «Don Quijotes» (Basiliona). Selline eksistents kestis kuni ajani, mil hakkasin ise muusikat kirjutama. Praeguseks olen loonud juba üle 700 laulu, kaks ooperit, ühe balleti ja klaverikontserdi. Huvitusin draamarežiist, õppisin J. Zavadski ning A. Gontšarovi juures ning lõpetasin kõrgemad režiikursused. Diplomitööks ja esimeseks iseseisvaks lavastuseks sai E. Quintero muusikal «Nigel auhind» Eesti NSV Riiklikus Vene Draamateatris 1974. aastal. Seejärel töötasin V. Majakovski nim Moskva Akadeemilises Draamateatris lavastusega «Mees La Manchast». Teose val-

mimisel tekkis konflikt A. Gontšaroviga, kelle lavastajanimel all on tükid tänaseni repertuaaris. Hiljem olen teinud veel mõningaid muusikalavastusi ning muusikalisi telefilme, olin vokaal-instrumentaalansamblite «Pojuštšije Gitarõ» ja «Golubõje Gitarõ» loomise juures nende põhilise heliloojana, kuid enne Juudi Muusikalise Kammerteatri süüdi töötasin lepingute alusel, kuulmata alaliselt ühegi kollektiivi koosseisu.

## RAIVO TRASS:

Kaks aastat tagasi, kui Juudi Muusikaline Kammerteater esimest korda Tallinnas käis, kuulsin palju kiidusõnu, mis mind nüüd etendustele viisidki. Esimene etendus «Hakkame kõik koos!» kinnitas kuuldot ja jättis mulje väga hea ja kõrge teatrikultuuriga kollektiivist. Kahe-mehe-show «Ma olen pärit lapsepõlvest» aga ilmselt ei sobi Kultuuripalee suurde saali, ta vajaks nii mängimiseks kui ka süvenenud jälgimiseks hoopis intiimsemat atmosfääri.

Lavastuses «Hakkame kõik koos!» oli minu jaoks kõige meeldejäädavam ja sümpaatsem see, millise täpse ja mõnusa plastikaga väljendasid näitlejad oma emotsioone ja ka mõtteid. Selles detailideni läbitöötatud plastikas oli selgelt näha erinev suhtumine erinevatesse asjadesse ning situatsioonidesse, kusjuures väga õnnestunult oli kasutatud rahvuslikku omapära. Me teame ju juudi kultuurist ning juudi lauludest väga vähe, see etendus aga oligi üles ehitatud seda teadmatust arvestades. Ta lähtus vaatajast, kes on võib-olla täiesti erinevast kultuurikeskkonnast, ja sellise puhtetnograafilise kava universaalne suunitus pani mõtlema paljustki, muu hulgas ka sellest, kui kitsastes ning ainult endale mõeldud raamides meie oma etnograafiat mõnikord välja pakume.

Juri Šerlingist ja Mihhail Gluzist jäi nende duo-õhtul mulje kui väga andekatest ja tarkadest inimestest, kes selgelt teavad, mida nad oma kontserdiga tahavad öelda ja saavutada. Kuid ometi jäi etendus «Ma olen pärit lapsepõlvest» mulle kaugeks. Nagu öeldud, vajaks see esinemine juba teemastki lähtudes teistsugust saaliatmosfääri ja mitte nelja tuhat vaatajat. Kuid probleem «see pole minu lapsepõlv, need pole minu laulud» jääb püsima igal juhul. Tegemist oleks just nagu vastupidise suunitlusega sellele, mis lavastuses «Hakkame



kõik koos!». Aga ma kujutan ette, et sama lapsepõlvega vaatajal võib see etendus tohutu meeleliigutuse esile kutsuda.

See, et muusikalise teatri näitleja peab oskama liikuda ning laulda, on endastmõistetav. Kõnealuse teatri puhul lisandus neile oskustele aga tohutu hingetate jõud, mida meie muusikateatri tegijate juures väga harva kohtab.

## MARIA KLENSKAJA:

Loomulikult meeldisid mulle esimesed kaks osa etendusest «Hakkame kõik koos!». Folkloor on ju alati huvitav — ikka omamoodi mõjuv, ja folkloorset alust oli seal veel nii põnevalt varieeritud, teatraliseeritud. Kõiges selles, mis nende oma on, tundsid ära mingi ehtsuse, ainulaadsuse.

Vapustavalt ilusad inimesed vapustavalt hea liikumisega — ja laulavad veel ka samal ajal. Kõik teevad ühte asja, aga erinevalt: mina ei ole seda veel näinud, et rühmas on kõik esinejad oma näoga. Ei ole seda nn kordeballetti. Selge see, et lavastamisel on arvestatud iga tantsija võimeid, võib-olla just selle järgi kõik targalt ära seatudki. Aga sellegipoolest oli see fantastiline liikumine, sest kõik tuli näiliselt nii kergelt, ilma jõudu kasutamata. Nende vaev jääb kõik lava taha, treeningutesse.

Viimane, kolmas osa — see puhtalt tänapäevastatud disko-show — meeldis mulle palju vähem. Laulsid jälle need-samad vapustavalt ilusad inimesed väga hea liikumisega, kõik oli maitsega tehtud, inetu on viriseda, aga ehtsuse asemel oli laval äkki tavaline estraad, nagu seda mujalgi nähtud.

Lavastusest «Hakkame kõik koos!» veel niipalju, et kui hiljem kuulsin nende inimeste muljeid, kes olid seda näinud eelmisel korral, kui Juudi Kammerteater andis küllalistendusi Vene Draamateatris, siis sain aru, millest ma olen ilma jäänud. Need maskid, mis teises osas tagaseinas seisavad, olevat siis kõik — väiksemal laval väikese saali jaoks — ükshaaval individuaalselt «elama hakanud», nendega olid näitlejad suhelnud. Iga mask oli järjest tähistanud üha uusi hukkunud rahvuskasulasi, nii et lõpuks oli kujunenud sellest võimas reekviem. Midagi sellist ma nüüd Kultuuripalee tohutul laval küll ei näinud. Trupil oli muidugi väga raske, nad pidid arvestama ja laialt haarama seda kohu-

tavalt suurt saali. Sellepärast hakkas paljugi vist etenduses ka laiali valguma.

Kahe mehe klaveriõhtu «Ma olen pärit lapsepõlvest» andis võimaluse kuulata muusikat ja mõelda muudest asjadest. Šerling pulbitseb, möllab klaveri taga, pole ju mingit kahtlust — temas on väga palju talenti. Aga miks mul tekib tunne, et asja müüakse odavamalt kui see väärt on, odavamalt, kui see mees suudaks? Kõrval istub teine mees, Mihhail Gluz — absoluutne flegma. Aga sisemiselt pulbitseb tema palju rohkem. Artist on tema sees, ta mõtiseerib mõjuvamat, ta olek on ausam. Mul oli nii kummaline elamus, tunne, millest on imelik rääkida — nagu oleks Einari Koppel ellu ärganud ja klaveri taha istunud: tema kuju, tema nägu ja prillid, tema temperament. Isegi käed pani Gluz Koppeli moodi klaverile... Mina olin sellest teisest mehest küll rohkem vaimustuses. Aga võib-olla oli niisugune efekt Šerlingi poolt ette kavatsatud? Ta on ju küll inimene, kes oleks vabalt võinud üksigi seda õhtut teha...

**VAHUR VÄRK** (Leningradi Riikliku Teatri-, Muusika- ja Kinoinstituudi teatri-teaduse üliõpilane):

Kunstimaaailmas kohtab tihti loovisiksusi, kes annavad ideid, ja kunstnikke, kes need ideed hiljem realiseerivad. Sageli aga rändab üks huvitav leid lavastusest lavastusse, sünnitades iga kord uuesti nähtuna uue mõtte ja sisu. Ent tuleb ka ette, et võõras, algupärane mõte osutub taaselustamisel mõnikord tõrksamaks ja kunstniku tahte mitte alludes pöördub hoopis looja vastu.

Kui Juudi Muusikalise Kammerteatri balletiõhtul «Viimane roll» treeninguriietes trupp paljutõttavalt lavale jooksis ja soojendusega tegelema hakkas, tekkis sisimas väike kartus taas näha saada Béjart'i variatsiooni, sest just nõnda algas kuulus prantslane oma «Romeo ja Juliet» küllalisesinemistel Moskvas 1978. aastal. Béjart'i lavastuses oli proloog selle sõna otseses mõttes etenduse eellugu, milles kehtestati mängureeglid, tutvustati teose ideid, hakkas hargnema konflikt. Juri Šerlingi kasutatud Béjart'i motiiv — proloog — ei hakanud elama, ei andnud võtit lavastuse mõistmiseks. Jäädes küllisidetaguseks stseeniks iseeneses, ei viinud proloog vaatajat balleti juhtmõtteni, milleks oli katse minevikuga silmitsi seisva kangelanna — Baleriini — siseheitleuse kaudu

otsida vastust küsimustele: missugused on inimelu võimalused, millised piirid, mis on üldse inimese elu? ... Täiesti ilmne, et nii rasket koormat kandes võib ballettmeister komistada ja, püüdes inimelu varjukülgi ning saladusi tabada, osutuvad koreograafi käed liialt lühike-seks, nii et etenduse idee libiseb tema haardest. Nii juhtuski, et kavalehel kuulutatu sai lavalaudadel sootuks teise sõ-nastuse. Paljuski tingis seda ballett-meistri enda (M. Gluziga kahasse) kirju-tatud muusika, mille valdavaks karakte-ristikuks kujunes piitsutatav rütm. Süžee-line ballett eeldab koreograafilise drama-turgia kõrval ka muusikalise dramatur-gia olemasolu, mida balleti ainus kange-lannale mõeldud üsnagi ilmetu, identselt korduv muusikaline teema üksi pole voi-meline kandma.

Väljenduslikkusest jäi puudu ka Bale-riinile loodud koreograafilises tekstis, mis vahest on üks olulisem põhjus, miks peategelane võitluses kurjuse ahvatle-vate, ent hukutavate sümbolkujudega konkreetsest tegelaskujust abstraktseks naiseks muutus ja nn kurjuse eri tahud, tänu neid iseloomustavatele väljendus-rikkamatele koreograafilistele teema-dele, end Baleriinist lihtsalt üle tantsi-sid.

### KALJU KOMISSAROV:

Juudi Muusikalise Kammerteatri etendused jätsid väga sümpaatse mulje. Ma ei tunne selle rahvuse kul-tuuri, kuid tugevamad tundusid just need etenduse elemendid, milles oska-sin aimata folkloorsete lätete juures-olemist. Klassikalise ja ka modern-tantsu esitamine samas lavastuses («Hakkame kõik koos!») polnud enam nii kõitev ja veenev (balletti «Viimane roll» ma ei näinud). Kum-mitama jäi selle teatri tulevikupers-pektiivide küsimus just repertuaari-valiku osas, sest keelevaldajaid pole ju peale tulemas. Lihtne oleks minna klassikalise dramaturgia peale, ka juudi oma dramaturgia peale, kuid nagu ütles peanäitejuht J. Serling ise: «Kes sellest aru saab, kui me juudi keeles mängime?» Selline laulu- ja tantsuansambel, mida nä-gime, on eksootiline ja huvitav, ta võib kindlasti aastaid koos püsida ja paljudes linnades ning riikides külalissetendusi anda, kuid rahvus-teatri spetsiifilisi ülesandeid ta täita ei saa. Tegijate sooviks, nagu jutu-

ajamisest nendega aru sain, on just rahvusteatri loomine. Praeguses suunas näen ma ainult varieerimis-võimalusi, mitte aga teatriperspek-tiivi. Muusikalise trupina võib kollektiiv kindlasti saavutatut veelgi täiustada ja lihvida, jõuda veelgi kõrgemale professionaalsele taseme-le, kuid ta jääb siiski lihtsalt üheks huvitavaks kontserdikollektiiviks teiste seas. Arvan, et sellise näitleja-kooliga, mis on J. Serlingi trupi liik-meil, võiks keelebarjääri kartmata siiski julgelt minna maailmadrama-turgia esitamisele, on ju eestigi teat-rit mõistvalt ja tunnustavalt vastu võtnud meie keelt mitte oskavad vaatajad. Ja võib-olla aitaks selline teater siis omakorda kaasa suurema huvi tärgamisele oma rahvuskee-le ja -kultuuri vastu Nõukogudemaal elavate juudi rahvusest noorte hul-gas, mis vastaks igati sotsialistliku rahvuspoliitika kõikidele põhimõte-tele.

---

## Minu partner Velda Otsus

EHK PAUL PINNAST ANDRUS VAARIKUNI

---



*Velda Otsus 1947. aastal.*

**Teatris alates 1932. aastast. Kuni 1951. aastani «Vanemuise» priimabaleriin. 1930-ndate lõpust — 1940-ndate algusest sujuv üleminek sõnalavastusse. 1950-ndate algusest «Vanemuise» tugevamaid draamanäitlejaid. Alates 1961. aastast üks V. Kingissepa nim Tallinna Draamateatri rahvakunstnike plejaadist.**

**Tema lavastajate reas loetleme (teiste seas!): Ida Urbel, Kaarli Aluoja, Epp Kaidu, Kaarel Ird, Karl Ader, Leo Kalmel, Ilmar Tammur, Voldemar Panso, Adolf Šapiro, Ion Ungureanu, Gunnar Kilgäs, Grigori Kromanov, Mikk Mikiver, Ülo Vili-maa, Raivo Trass, Merle Karusoo, Ago-Endrik Kerge.**

**Tema pikast partnerite reast saab läna sõna noorem põlvkond.**



Julia «Vanemuise» balletis «Romeo ja Julia» (lavastaja I. Urbel). Romeo — tema alatine balletipartner Uda Väljaots, 1946.



Foto 1940. aastast, mil Paul Pinna käis külalisena «Vanemuises» A. Birabeau' «Pesa» mängimas. Tema noor lavapartner primaabaleriin Velda Otsuse seadis siis just esimesi samme sõnalavastuse suunas.

«Nüüd on noorte seas populaarseks saanud vanad näitlejad. Ma ei tea, kas ka see on kunagi juba nii olnud?

Nüüd tundub, nagu oleksid vanad suutnud endasse koguda ja säilitada midagi sellist, mille paljud on ära raisanud, kusagile kaotanud või mida neil pole olnudki. Iseenesi sisemise terviklikkuse. Iga etenduse pidulikkuse. Midagi kõige lihtsamat ja tähtsamat, mis on neile püha.»

Lea Tormis

### KERSTI KREISMANN:

Tuleb meelde tema elmine juubel, mida ei peetud — ta keeldus igasugustest juubeldamistest. Aga kui siis teater sügisel pärast puhkust kokku tuli — Velda, nagu ikka, üks pruunimaid inimesi, kes linna ilmub —, ootas teda iga nurga taga mõni kolleeg lilledega. Ja — nagu alati — noorte spaleer ümber. Minu teatrisoleku aja jooksul mäletan ma teda küll aina noorte seltskonnas. Eks ta õngi algaja jaoks üks heatahtlik suur kõrv lava kõrval, suur kõrv — nagu see tal «Kõrbojas» rätikust väljas oli. Kui ta midagi head

märkab, alati tuleb ütleva. Vahel halba ka. Temaaga koos mängides on selline tunne, et kunstiline kontroll on kohal. Ei suuda ta silma alla minna, kui midagi on pahasti läinud. Ise tahaks ju küll alati hästi teha, igaüks tahab. Aga Otsuse puhul näed stabiilse näitleja etaloni: mitte nüansi võrragi ei kaldu ta kusagile. Ja oma lavastajat kaitseb alati, kui ka kogu ilm materdab (nagu see «Piafiga» oli).

Esimene kord, kui ma teda proovis nägin («Õhtusöök viiele»), tuli ta torssis, osaraamat käes: et jälle üks paha ämm, kui palju neid mängima peab... Kuid see oli ainult algus, ta lihtsalt teatas oma hinnangu ära. Aga oleks ta hiljem kordki läbi rolli lavastajaga tüli otsinud, millegi vastu protesteerinud! Pärast oli nii suur tüki patrioot. Ja hirmus suur tugi mulle, kes ma esimest aastat teatris olin.

Lihtsalt võlud on see, kui tänulik publik ta on. Kunagi kirjeldas ta mulle vaimustusega Katja Välbe mängu ja lõpetas, täis imetlust: kui suur näitleja see oli! Iseenda professioni unustas ta nagu hoopis, ta surub oma näitlejamina täiesti



Miralda-Rumilda «Vanemuise» lavastuses «Mauruse kool» (lavastaja K. Ader). Indrek — Gunnar Kilgas. 1955.



Lilli Ellert-Saalep «Vanemuise» lavastuses «Tabamata ime» (lavastaja E. Kaidu). 1952.

maha. Ta on ju nii palju teatrit teinud ja näinud, aga vastupidiselt mõnele teisele kolleegile, kes põlastab kõike, mis pärast tema õitseaega tehakse, suudab Velda nagu täiesti vabaks saada: tema võtab küll uued kontseptsioonid hästi vastu, otsekuu unustades, et ta ise on ehk sama tükkigi kunagi edukalt mänginud (VII lennu «Tabamata ime» puhul näiteks).

Mul oli varem niisugune tunne, et avalik tähelepanu, vajadus saada oma tööle tunnustust (tagasisidet!) kuulub endastmõistetavalt näitlejakute juurde. Siis tuli meelde Velda. Ja sealtpeale pole õnne see enam probleem. Ikka on ju meeldiv, kui kiidetakse, aga Velda puhul on see tõesti nii, nagu silitaks kassi vastukarva. Temal ei ole see poos, ta läheb ka isiklikes kokkupuudetes niisuguste asjade puhul vahel väga torssi. Ta oleks nagu isemoodi läbipaistvast materjalist tehtud: kiirgab ainult ühtepidi — välja, sissepoole ei lase. Pelgäd ka tungida, ma olen alati teda pisut peljanud. Ja ega ta head nägu küll ei tee, kui paha tuju on. Üldiselt jätabki selle mulje, et pole talle vaja

ei kiitust, ei tänu ega tähelepanu. Väga uhke naine.

Peaks ehk rääkima hoopis sellest, kuidas ta igasuguse ilmaga meres ujumas käib, kuidas alles mõned aastad tagasi Võsu metsavahel jalgrattasõidu ära õppis (Maude'i cest sai ta Kuusalu kolhoosilt preemiaks jalgratta). Hiljuti kuulsin teda raadios lugemas. Ma ei tundnud algul ära! Pole kunagi märganud, kui ilus hääl tal on, kui väljendusrikas... Temas on silma jaoks nii palju sarmi, et teda nähes ei pane häält eraldi tähelegi.

Ükskord viisin talle kimbu anemoone. Selgus, et need on ta lemmiklilled. Ma pole iial kuulnud, et anemoonid võiksid kellegi lemmiklilled olla. Nüüd ma ei saa enam kunagi anemoonidest lihtsalt mööda minna.

Minu jaoks jäi teatrimaja väga suure tüki võrra tühjemaks, mingi etapp või periood lõppes sellega, kui Velda Otsus teatrist ära läks.

## URMAS KIBUSPUU:

Veldat pelgasin algul teatrisse tulles palju rohkem kui teisi näitlejaid. Sattusin «Roosiaia» proovidesse päevapealt, asendajana juba suvel, enne, kui sügisel tuli kursuse enamik. Teised vanemad kolleegid olid algul lahtisemad, lahke-  
mad. Otsus oli palju rohkem endasse pöördunud. Tunnete amplituud on temas niisama kõhedust tekitav, nagu oli Pansol: aina eemal, natuke okkiline, natuke kinnine; kui vihastab, siis ikka tõsiselt, aga kui heldib, siis on see heldimus ka suur ja lai, nii et võib teha lausa kohmetuks.

Aukartus oli: niikuinii su lemmiknäitleja olnud juba kaua aega, ning koolis oli ka süstitud, et on vaja jälgida ja õppida Otsuselt. Ja äkki tegi ta ettepaneku «sina» rääkida. Siit tuli meie esimene raske kokkupõrge. Ma ei saanud sellega hakkama, tuli kohe mingi kramp. Aga tema tõsiselt vihastas mu peale... Kuni see raskus minu jaoks töö käigus märkamatuks hajus.

Edasi sattusime kokku «Kuberneri surmas», mida oli kaks eri varianti. Otsus pidi kohanduma mõlemaga. Meie, noored,



Zaneh «Vanemuise» lavastuses «Nimesid nimetamata» (lavastaja E. Kaidu). 1954.

Nora lastega «Vanemuise» lavastuses «Nukukodu» («Nora») (lavastaja E. Kaidu). 1953.



olime harjunud kõikvõimalike veidrustega, harjunud kateedri ajal situatsioone kujundliku etüüdina lahti mängima. Ei mäleta, et ta oleks proovides kordagi protesteerinud talle võõra teatrilaadi vastu. [- -] Mäletan, et «Kuberner» oli juba kaua mängitud, kui ta ühel etendusel järsku tuleb ja ütleb: «Kuule, sa hakkasid äkki mehe häält tegema.»

Kõik taandub lõpuks ikkagi «Haroldile ja Maude'ile». Kui ainult meenutada seda enesetunnet, mis oli selle tüki mängimisel — juba see on väärtus. Näitleja tunneb kohe ära, kellega on hea, kellega halb mängida. Aga Velda puhul on see kontakt maagiline. Kõige rohkem on kahju, et see tükk ära lõppes. Velda pärast oli lust mängida. Teadsid alati, et temal juba ühtki langust, ühtki tühja kohta etenduses ei tule. Vastutustunne suurenes endalgi. Jumala õnn, et sattusid teatrisse veel sel ajal, kui Otsus seal oli. Oli, mida õppida — nii banaalselt, kui see ka ei kõla.

Viimane «Harold ja Maude» on eriline mälestus. Näitlejal ei ole ju teab kui palju eriti pidulikke, eriti meeldejäävaid etendusi. Meeleolu, mis valitses laval ja saalis, kiskus pööraselt kaasa, püüdsin ainult rahulikult tekstiga lõpuni saada. Läks ju nii kokku see näitemängu tekst ja tema äraminek teatrist, tema lahkumisõhtu. «Ärge minge ära, ma ei saa ilma teieta elada!» — «Ja seegi läheb mööda.» Esimest korda elus oli mul laval tunne, et saalis kõva häälega tõnnitakse. Ja vist nuteti tõesti: saalis oli palju neid, kes

*Gittel Mosca TRA Draamateatri lavastuses «Kahekesi küügel» (lavastaja L. Kalmet). Jerry — Ants Eskola. 1963.*



*Nimiosaline «Vanemuise» lavastuses «Ljubov Jarovaja» (lavastaja E. Käidu). 1957.*

teadsid, et ta on otsustanud ära minna...

Kuuldemänge ta ikka vahel teeb. Suur on ta tõrksus filmi vastu. Sellest on kahju. On meelitatud ja palutud — ei, kohe lukk ees.

Ega ta sedagi, kui temast avalikult räägitakse, eriti ei salli. Sellepärast lähed kidakeelseks, mõtled palju rohkem järele, kui ehk mõnest teisest rääkides. Austus tema vastu teeb ettevaatlikuks.

Aga kõige piinlikum oli Veldaga Haroldi ja Maude'i lõpuvalssi tantsida. Ma pole kahjuks kunagi seda tantsu ära õppinud, isegi Tohvelman ei saanud seda mulle selgeks. Aga Velda on ikka nii raudne, tema sai, mis tahtis. Kellegi teisega ma sellegipoolest ei oskaks. Minu ainuke valss elus on tantsitud Veldaga.

## ANDRUS VAARIK:

Mind õpetas Velda Otsus hea inspitsient olema.\* Sain aru, et kui tema oma nõudlikkusega iga viimasegi pisiasja suhtes rahule jääb, siis ongi inspitsient hea etenduse juht. Ma ei ütle, et ta noriv on. Etenduse tehniline pool on talle lihtsalt väga tähtis, kostüüm, rekvisiit, valgus — kõik peab täpne olema. Ja et lava pöörleks õigel ajal jne. Tema ei ole niisugune «uljas» et, ah, lähen lavale, vaatame, mis saab... «Harold ja Maude» oli tehniliselt raske tükk, palju pildi- ja kostüümivahetusi. Ta ei teinud enamasti mingit märkust — või kui tegi, oli see hullem kui teise söim. Õppisin tema eest hoolitsema, tähele panema, millega teda aidata saan. Temasugusele näitlejale on rõõm kasulik olla, temaga tahadki olla hea inspitsient. Miks ta püüdma paneb? See tekib proovide käigus, kui näed, kuidas ta proovi teeb. Nüüd tagantjärele-tarkusest oskan öelda, et ega temal ka roll kergelt kätte

\* Praegune Noorsooteatri näitleja A. Vaarik töötas enne teatrikooli TRA Draamateatris inspitsientina, juhtides teiste hulgas etendust «Harold ja Maude». (Toim.)

Nimiosaline «Vanemuise» lavastuses «Edith Piaf» (lavastaja Ü. Vilimaa). 1977.

R. Velskri foto



Rutsa-lädi TRA Draamateatri lavastuses «Meie nooruse linnud» (lavastaja I. Ungureanu). 1973. G. Vaidla foto

ei tule. Ta ei harju kergesti etteantud tingimustega. Hoolimata oma andest, tegi ta tookord minu arvates meeletult tööd, harjutades end sisse sellesse tehnikasse, kiiretest vahetustest dikteeritud rütmi jne.

Temas puudub igasugune primadonna-likkus. See on ju kuuluse asi, et Veldale meeldib, kui talle «sina» öeldakse. Ja sellegipoolest võib ja saab ta korda nõuda. Harilikult läheb semutsemine kohe nii kaugele, et enam ei saa keegi kelleltki midagi nõuda. Ma ei tea, kuidas tema neid asju ühendada oskab... Imelik, jah, kuidas tema säilitas etenduse jooksul suhte, sideme isegi minusuguse prügiga seal lava kõrval.

Ja kui mind, algajat inspitsienti, häda sunnil mõnikord ka lavale pandi, siis oli Velda Otsuse taktitunne minu suhtes lausa uskumatu. Nüüd neis asjus pisut targemana arvan, et sellisele diletandile, nagu mina tookord olin — kel puudub igasugune ettekujutus sellest, mismoodi näitleja tööd teeb või kuidas roll valmib —, et sellele ei saaks ega tohikski mingeid märkusi teha, õpetused ajaksid ta veel rohkem segadusse ja ta ei suudaks enam seda kohta ka täita, mis tal oma elementaarsel tasandil ette nähtud — peaasi, et julge oleks ja sõnad ära ütleks. Ja kuigi oli selge, et ma preestrit mängides oma





*Maude TRA Draamateatri lavastuses «Harold ja Maude» (lavastaja M. Karusoo). 1978.*

*G. Vaidla foto*

abitusega Velda Otsust segasin, ei õelnud Velda mulle oma suures tarkuses muud märkust kui: «armas laps, ära seisa prožektori ees, mis mind valgustab,» samal ajal, kui ta ise piinliku hoolega jälgis, et mina valguses oleksin...

Aga tegelikult tuleb Velda mulle alati siis meelde, kui ma kodus Chopini kuulan. Kõige ilusamad hetked, kui nemad istusid Kalju või Urmasega seal kamina ees ja mina istusin lava kõrval nurgas maas ja neid vaatasin...

#### **KALJU ORRO:**

Velda Otsus on inimene, kelle jaoks või eest või pärast tuleks midagi muud kui sõnu teha, midagi tegelikku.

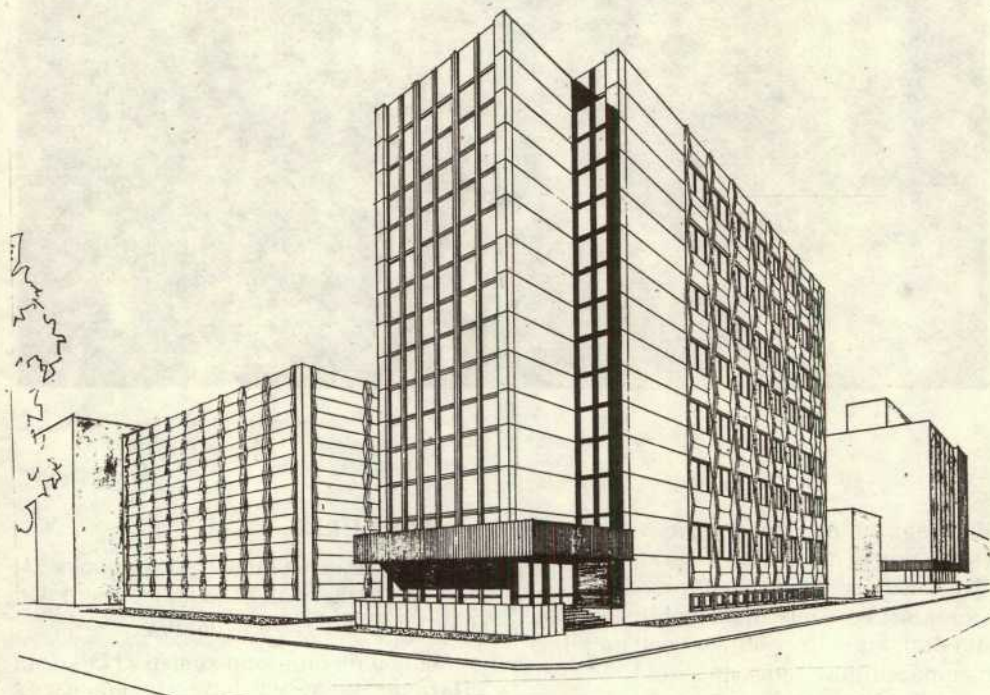
Meil on nii intiimsed suhted (111 korda «Haroldit ja Maude'i!»), et sünnipäeva puhul oskan ma ainult tooste ütelda:

**Velda on Pariis!**

\*\*\*

**Ma olen armukade kõikide ta olnud ja tulevaste partnerite peale!**

## Uus arhiivihoon



Uus filmi-, foto- ja fonodokumentide arhiivihoon (arhitekt E. Liiberg).

Kes viimasel ajal on soovinud kasutada Eesti NSV Filmi-, Foto- ja Fonodokumentide Riikliku Keskariivi materjale, see on pidanud oma kavatsusest loobuma; alates 1982. aasta maikuust on arhiiv suletud kolimiseks.

Mitmeid aastaid asus nimetatud arhiiv Tallinnas Lasnamäe vana lennuvälja piirkonnas kahes selleks kohandatud hoones. Kõnelemata asukoha ebamugavustest (10 km kesklinnast, bussiliiklust pole, õiget teedki mitte), olid hoidlad niivõrd üle koormatud, et arhiivi edasine komplekteerimine osutus võimatuks. Töötingimused olid äärmiselt halvad ega vastanud kehtestatud normidele. Ka filmi- ja fotouurijaid väljastpoolt oma maja ei rõõmistanud töötamisvõimalused arhiivi väikestes ruumides kuigivõrd, filme vaadati läbi üksnes montaažilaual, kinosaalid polnud. Tehnika ja ruumide puudumise tõttu olid fonodokumentide fondid uurijatele täielikult suletud. Sõnaga — hoonel oli tõsiseid puudusi, mis takistasid

Tänaseks on arhiiv kolinud ajutistesse ruumidesse Maneeži tänavas (ja veel viies kohas, ka keldrites). Siingi on kitsas ja ebamugav, ent need on tööpoolest ajutised ruumid, uus ajakohane arhiivihoon peab valmima 1987. aastal.

### Eesti NSV Filmi-, Foto- ja Fonodokumentide Riikliku Keskariivi direktor HARALD RAUDI:

«Kuigi arhiiv praegusel kujul eksisteerib alles 1971. aastast, tekkis foto- ja hiljem ka filmiarhiivi asutamise mõte Eestis juba 1920. aastate algul. Oli kogunenud küllaldane hulk fotosid, et neid riiklikult säilitada, samuti päevasündmusi kajastavaid kroonika- ja lühifilme «Estonia-Filmilt». Filmiarhiivi loomise mõtetest tegudeni jõuti siiski alles 1936. aastal, mil Riigiarhiivi kohustati koguma ning korraldama filmi- ja fotomaterjale, seejuures sai filmimaterjali komplekteerimise baasiks «Eesti Kultuurfilm.»<sup>1</sup> Arhiiv töötas sellisel kujul kuni 1940. a augustini.

Kuigi ei kujunenud veel filmiarhiivi tänapäevases mõistes, oli sel rahvusliku filmikunsti säilitamise seisukohalt ometi suur tähtsus: nimelt võeti tolleks ajaks Eestis loodud filmid esmakordselt riikliku kaitse alla. Arhiivi koondata ka märgatav osa ajaloo- ja kroonikasündmusi kajastavatest fotodest.

Sõjajärgsel ajal on tehtud olulisi jõupingutusi ja kulutatud vahendeid filmi-, foto- ja fonodokumentide kui ebapärisval alusel olevate arhiividokumentide säilitamiseks.

Arhiivis hoitakse suurt osa esimese eestlasest filmioperaatori Johannes Pääsuke loomingu<sup>2</sup>. Eesti töölisliikumise dokumendina on 1920. aastail filmilindile jäädvustatud 1. mai demonstratsioon Tallinnas. Hindamatu ajaloolise väärtusega on filmid 1940. aasta pöördelitest sündmustest: «Rahva tahe», «Eestimaa», «Eesti rahva saadikud» jm. Filmilindil on jäädvustunud omaaegsed kultuuritegelased, nagu G. Suits, E. Vilde, O. Luts, M. Metsanurk jpt. Operaatorisilm ei ole jäänud kõrvalvaatajaks ka üldlaulupidude talletamisel, me võime kaasa elada näiteks VIII üldlaulupeo sündmustele 1920. aastal. Filmihoidlates on tallel K. Märka looming. Tänapäeval jõuab meie dokumentaal- ja kroonikafilme paremik regulaarselt arhiivi. Tervikuna säilitatakse praegu üle 2,5 miljoni meetri hindamatu väärtusega filmilinti.

Arhiivis hoitakse enamat kui 200 000 fotodokument, mis valgustavad meie rahva ajalugu ja kultuurisündmusi alates 1878. aastast. Tahaks ära märkida varasemate fotograafide A. Kalmu, A. Vannase, K. Akeli jmt kogusid. Mõnemeelseid ja lähemat uurimist ootav on Viljandi fotograafi J. Rieti arvukas fotokogu. Vähemal määral on esindatud vendade Parikate tööd. Käesoleval ajal saab arhiivi fotosid enam kui 30-st vabariigi asutusest ja organisatsioonist, kelle hulka kuuluvad ETA, vabariigi ajalehtede-ajakirjade toimetused jne. Paljud huvipakkuvad fotod on saadud endistelt fotokorrespondentidelt, nagu G. Loss, S. Rosenfeld, O. Juhani, ning paljudelt eraisikutelt.

Kuna arhiivis säilitatavad filmi- ja fotodokumentid on väärtuslikuks uurimis- ja ilmekaks kasutamisosjektiks, on ka aasta-aastalt märgatavalt kasvanud huvi nende kui retrospektiivsete informatsiooniallikate vastu. Arhiivimaterjalid leiavad laialdast kasutamist igapäevases ideoloogiatöös, nende tutvustamine on seni toimunud põhiliselt Eesti Televisiooni vahendusel (nii näeb neid peaaegu terve vabariigi elanikkond). Me mäletame saatesarju «Ainult üks miljon», «Aastad ühtses peres», «Rahva sõda» ja «Sügis 41», mille koostamisel kasutati 513 karpi filmidokumente. Filmiarhiivil põhineb juba 8 aastat kestev saatesari «Stopkaader».

Tihti kasutab arhiivi «Tallinnfilm». Tuleb meelde «Vanemuise» «Südamevalu», kus näidati ka filmikaadreid. Olene andnud oma osa ka selliste rahvusvaheliselt ja üleliiduliselt tun-

nustatud filmiepopöade nagu «Suur Isamaasõda» ja «Kõige kallim» loomisesse.

Ka fotosid kasutatakse laialdaselt: ainuüksi 1980. aastal valmistati uurijatele ja tellijatele 23 000 fotokopiat. Arhiiv on ka ise levitanud oma fotosid. Populaarsuse on võitnud fotokomplektid «Eesti kirjamehed», «Eesti muusikategelased», «1905.—1907. a revolutsioonilised sündmused Eestis», «Pioneerorganisatsiooni ajaloost» jne.

**Arhitekt ESTER LIIBERG, Eesti NSV Filmi-, Foto- ja Fonodokumentide Arhiivi uue hoone projekti autor, missugune tuleb uus arhiivihoonet!**

See on igati kaasaegse arhiivi projekt. Hoone üks tiib on hoidla — ilma akendeta, konditsioneeritud õhuga — täpselt nii, nagu normid nõuavad. Hoidla mahutab 40 000—50 000 filmikarpi (momendil on arhiivi hoidlates 11 000 filmikarpi); 330 000 fotot ja fotoalbumit (on olemas 200 000 säilikut, neist albumeid 500). Fonodokumente peab hoidla mahutama 30 000—40 000 (praegu 1800 magnetlinti ja 1200 heliplaati).

**H. Raudi:** «Nendest arvudest järelduv ruumivaru on näiline. Praegu peavad paljud asutused, näiteks Eesti Televisioon, säilitama ise materjale, mis juba ammu peaksid kuuluma meie arhiivile. Kui arhiiv valmib, siis lisandub praegusele arhiivikogusele aasta-poolteise jooksul veel nii palju seni ülevõtmata materjale, et arhiivi mahtudest täidetakse kohe üle poole.»

**E. Liiberg:** «Mõistagi on materjali vastuvõturuumide ning töötlemis- ja kopeerimislaboratooriumide suurus vastavuses hoidla mahuga.»

Väga palju on mõeldud uurijate-teadlaste teenindamisele. Eraldi väikesed ruumid, milles on filmi-, foto- ja fonodokumentide läbivaatamiseks-kuulamiseks spetsiaalsed laud ja seadmed, peaksid rahuldama ka kõige nõudlikumaid külastajaid. Filmede läbivaatamiseks on teadlastele eraldi lugemissaal. Ja muidugi 200 kohaga töusva pörandaga kinosaal, kus saab demonstreerida nii 16-mm kui ka 35-mm filme, korraldada konverentse, seminare, nõupidamisi. Kinosaaliga külgneb fuajee, mida saab kasutada fotonäituste korraldamiseks. Loomulikult on igal kaasaegsel arhiivil oma teatme-informatsioonifond — raamatukogu.

Üldiselt peab ütleva, et eelkõige on mõeldud dokumentide hoidmisele, korrastamisele ja kopeerimisele. Suhteliselt vähem pinda on planeeritud administratiivruumidele.

**Kellelt olete abi saanud!**

Kõige rohkem on meid, arhitekte ja projekterijaid, nõu ja jõuga abistanud arhiivi direktor sm Raudi, kes on olnud meie koostöö algusest saadik kogu asja hingeks.

**Kui kaugel on praegu tööjärg!**

Projekt on linna peaarhitekti poolt läbi vaadatud ja kinnitatud. Ehitamiseks läheb 1985. aastal. Uus hoone ehitatakse Kuhlbarši ja Faehlmanni tänava nurgale ja peab valmima 1987. aastal.

<sup>1</sup> 1937. aasta veebruaris pöördus Riigiarhiiv ka Riigi Ringhäälingu poole ettepanekuga anda arhiivi heliplaadid, kuid ettepaneku ei reageeritud. Osaliselt seetõttu on arhiivi fonodokumentide varajasem osa lünklikum.

<sup>2</sup> Vt lähemalt V. Paas, Johannes Pääsuke ja tema filmid, «Teater, Muusika. Kino», 1982, nr 2.

**XVI ÜLELIIDULISE  
FILMIFESTIVALI AUHINNAD  
LENINGRAD, 1983**

**MÄNGUFILM**

**Peaauhinnad:** «Eraelu» (lavastaja J. Raizman, «Mosfilm»), «Armunud omal soovil» (S. Mikaeljan, «Lenfilm»), «Geeniuse noorus» (E. Ismuhamedov, Usbekistani stuudio).

**Zürii auhind:** filmi «Joaquin Murieta Täht ja Surm» kollektiiv (stsenaristid V. Grammatikov, A. Rõbnikov, A. Timm, režissöör V. Grammatikov, operaator A. Antipenko, Gorkini-stuudio) — loomingulise otsingu eest muusikalises draamafilmis; E. Rjazanov — panuse eest nõukogude komöödiafilmi edendamise; film «Lootus ja tugi» («Mosfilm», lavastaja V. Koltsov) — tänapäeva maailmaprobleemide publitsistlikult terava käsitluse eest.

**Parim režissuur:** välja ei antud. **Parim operaatoritöö:** T. Loginova («Geeniuse noorus», Usbekistani stuudio). **Parim kunstnikutöö:** J. Ignatjev ja A. Vereštšagin («Võoras pärusmaa», Valgevene stuudio). **Parim muusika:** välja ei antud. **Parim naisosa:** L. Gurtšenko («Jaam kahele», «Mosfilm») ja L. Sokolova («Lootus ja tugi», «Mosfilm»). **Parim meesosa:** O. Jankovski («Armunud omal soovil», «Lenfilm»). **Debüüdiauhind:** V. Rõbarev («Võoras pärusmaa», Valgevene stuudio).

**LASTE JA NOORSOOFILMI esimene auhind:** «Teen sust mehe» (režissöör U. Saporov, J. Seidov, Turkmeenia stuudio).

**MULTIFILMI esimene auhind:** «Elas kord peni» (režissöör E. Nazarov, «Sojuzmultfilm») ja «Sügis» (režissöör A. Hrzanovski, «Sojuzmultfilm»).

**DOKUMENTAALFILMI esimene auhind:** «Küti tähtkuju» (J. Podnieks, Riia filmistuudio).

**POPULAARTEADUSLIKU FILMI esimene auhind:** «Kriimustus jääl» (režissöör A. Rožen, Ukraina populaarteaduslike filmide stuudio).

Auhindade kogunimekirja leiab asjasthuvitatu ajalehest «Советская Культура» 28. V 1983.

**«Eraelu»**



Stseen filmist «Eraelu».

**«ERAELU»** («Личная жизнь»). Stsenaristid: Anatoli Grebnev, Juli Raizman; režissöör Juli Raizman; operaator Nikolai Olonovski; kunstnik Tatjana Lapšina; helioperaator Igor Urvantsev. Osades: Mihhail Uljanov (Abrikossov), Ija Savvina (Natalja Iljitšna), Irina Gubanova (Nelli Petrovna), Tatjana Dogileva (Vika), Aleksei Blohhiin (Igor), Jelena Sanajeva (Marina), Lilia Gritšenko (Maria Andrejevna) jt. «Mosfilm», 1982. 2803 m.

Filmi «Eraelu» kohta ilmunud arvustused on sageli käsitlenud mitte niivõrd filmi, kui võrd reaalselt elufakti, inimese elusaatust. (Stsenarist Anatoli Grebnevi kinnitust mööda ongi see elust võetud lugu.)<sup>1</sup>

Alles eile oli direktor Abrikossov võimuga rüütatud figuur, kes valmistus uueks sammuks ülespoole. Ent ootamatult ühendatakse kaks tehas ja juhiks saab mitte Abrikossov, vaid tolle teise tehase direktor. Ette hoiatamata saadetakse Abrikossov pensionile. Edasine elu hakkab kulgema avaras direktorikorteris.

Abrikossovi ees avaneb tuttavate (et mitte öelda võõraste) inimeste tundmatu maailm: üks naine oma tegemiste, oma sõprade, oma lõbustustega, üks noormees, kes on majja toonud mingi tüdruku, veel üks noormees —

<sup>1</sup> Vt siin ja edaspidi M. Черненко «Юлий Райзман», Союзинформкино, Москва, 1983

tundub, et hädavärs — üks vanaeit, üks noor naine... Ja see kõik on perekond: naine, poeg, teine poeg, ämm, tütar esimesest abielust — igaühel neist oma probleemid, kuid igaüks on harjunud tõime tulema ilma temata. Abrikossovile näib, nagu võiks maailm üleüldse temata hakkama saada. Oppida elama uues sotsiaalses rollis on raskeim. Sellest dramaatilise isiksuse taasinimesestumise protsessist ongi Juli Raizmani film «Eraelu».

Poleemikat on tekitanud see, et Abrikossovi saatuse kriipsutatakse alla isiksuse autoritaarset poolt. Meenutagem Vassili Gubanovit J. Raizmani filmist «Sinu kaasaegne». Gubanov ja Nitoškin võisid kaotada ja võib üksnes ette kujutada, kuidas Gubanov oleks samuti avastanud lihtsate tõdede maailma. Võib minna «Eraelust» käugemasse minevikku, sama lavastaja «Elu õppetunni» juurde, ja näha Abrikossovile väga sarnast, nõ noort Abrikossoviti, kes samuti äkitselt osutub eemalolevaks, ja kes ka ei saa aru, kuidas see võis juhtuda, ja veel temaga.

Selgub, et «Eraelu» keskne isikutüüp ja tema karakteriloogikast johtuv situatsioon ei sündinud Juli Raizmani filmides mitte täna. Sama kangelane on olnud noorem, tugevam, vastupidavam, filmi situatsioon konkreetselt. Siin, «Eraelus», pole tähtis, mida tehase toodetakse. J. Raizmani eelmistes filmides ilma sellela läbi ei saadud. Gubanovi isiklik saatus arenes nagu «tootmisepisoodide» vahel, tegevustik kulges eraldi, paralleelselt, «Eraelus» saab oluliseks eraelu, isiksuse eetika.

Raizmani filmides on ikka olnud «ühiskondliku inimese eraelu otsinguid». «Eraelu» aga nagu võtaks kokku ühe olulise huvisfääri 60.—70. aastate nõukogude kinematograafias. «Teo inimese» elulookirjeldust avardades demonstreerib «Eraelu», kuidas too omakasupüüdmatu entusiasm tootmissfääris, orienteeritus vaid tööle, tootmisele, laiemale — majandusele — pöördub kõlbeliseks kurtuseks, paremal juhul lihtsalt ükskõiksuseks nende suhtes, kes elavad ja töötavad sinu kõrval, kes ju omamoodi teenivad sama üritust mida sinagi.

J. Raizman ise kommenteerib: «Ma ei saa vastu võtta töösüsteemi, mille Abrikossov on loonud, samuti seda, et ta on sallimatu, isegi kuri inimene. Kuid mulle meeldib tema energia ja ausus. Abrikossov on isiksus. Sest sattunud raskesse, tema jaoks tundmatusse situatsiooni, leiab ta mehismust end väärikalt ülal pidada.»<sup>2</sup>

Stsenarist Anatoli Grebnev: «Seda tüüpi inimesi ei suuda ma lõpuni omaks võtta. Kahtlemata on ta tugev isiksus, tahtekarakter. Kuid tema jõud on suunatud inimestest mööda. Ent igasugune jõud, mis kannatab inimlikkuse puudumise all, muutub varem või hiljem jõuetuseks».<sup>3</sup>

Kuigi filmi vaadates jääb mulje, et roll ongi kirjutatud Mihhail Uljanovile, ütleb Juli Raizman: «Me proovisime sellesse ossa paljusid näitlejaid. Tahtsime leida ootamatu kandidatuuri. Uljanov oli meil kogu aeg silme ees, kuid meid segas see, et ta on väga terav, ta armastab karakteri teravat väljendust. Tema osatäitmistes on mõnikord isegi ekstsentrilisust. Ent siin on hoopis teistsugune ülesanne. Nüüd on muidugi selge, et Uljanovi kinnitamisega rolli me ei eksinud.»

Keskseks tegelaseks on ka direktori poeg, uue põlvkonna esindaja. A. Grebnev: «Ma tunnetan aja muutusi väga teravalt. Minu jaoks pole põlvkond üksnes sõna, vaid tõepoolest aja märgis. Võib-olla on tänapäeva nooruse kõige tähelepanuväärsem joon (mida meil pole muide kunagi jätkunud) sõltumatus, soov jõuda kõigeni oma kogemuse läbi.

Konflikt, mis tekib Abrikossovi ja tema poja Igori vahel, näitab, et eelarvamusteta, irooniline ja iseseisev Igor sobib igatahes rohkem tänapäeva kui tema isa.»

Käesoleva aasta 15. detsembril saab Juli Raizman 80-aastaseks. Kolme aasta pärast on ta siis 60 aastat töötanud filmis järjepanu. (Nii et alati ei pruugi mitte kõiki lootusi panna ainuüksi noorusele ja «uutele lainetele».)

Praegu on Raizman alustanud uut filmi (stsenaristiks Anatoli Grebnev). Algne nimetus on «Soovide aeg», keskseks teemaks naise saatust, selle naise, kes on aktiivne ja lahendab oma probleemid iseseisvalt.

\*\*\*

Oleliidulisel filmifestivalil parimaks dokumentaalsiks tunnustatud Läti «Küti tähtkuju» arvustust vt ajakirjas «Teater. Muusika. Kino» nr. 4.

Refereerinud AUNE NUIAMÄE

<sup>2</sup> «Экран задает вопросы». «Комсомольская правда», 27 авг. 1982.

<sup>3</sup> Vt viide 2

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

## ТЕАТР

### КТО? Юрий Любимов (37)

Статья о главном режиссере Московского театра на Таганке Юрии Любимове. Автор статьи театровед А. Мишкин.

### К. РАЙГ, Ю. ОЛЛ — Об устремлениях современного финского театра (42)

Редакторы передач Эстонского радио на финском языке Калле Райг и Юри Олл обмениваются мнениями о сегодняшнем дне финского театра. Объект внимания — сценическое воплощение оригинальной драматургии и классики, и, в первую очередь, театральные устремления нашего ближайшего соседа — г. Хельсинки.

В качестве положительных примеров выбраны три работы: пьеса Хагара Олссона «Игра в снежки» в «Лилласском театре (пост. Кайса Корхонен), «Сила» Ханну Мягеля в Городском театре Хельсинки (пост. Поуко Туркка) и «Розовый треугольник» Мартина Шермана в Национальном театре (пост. Патрик Дрэйк).

### Л. ВЕЛЛЕРАНД — Серьезный разговор о жизненных ценностях (59)

В 1982 г. Яан Тооминг осуществил постановку пьесы М. Горького «На дне» в Познсуу (Финляндия), в 1983 г. — в Вильяндском театре «Угала». Рецензент рассматривает социально-этическую и философскую проблематику спектакля через призму толкования отдельных персонажей и выводит работу в число выдающихся спектаклей года. В качестве недостатка отмечается нестабильность исполнения.

### Э. ЛОО — Отзвук и фон театральных гастролей (67)

Впечатления живущего в Финляндии эстонца о гастролях Государственного ТЮЗа ЭССР в Ювяскуля, Котка и Хельсинки. Автор обладает достаточным для сравнения знанием театральной жизни как Финляндии, так и Советского Союза.

### Еврейский музыкальный камерный театр в Таллине (75)

Спектакли гастрольного коллектива посетил в Таллине 13 000 человек. В этот приезд были показаны три работы: фольклорная композиция «Давайте все вместе», рок-балет «Последняя роль» и фортепиано-вокальный вечер Ю. Шерлинга и М. Глуза «Я родом из детства». Интервью дает руководитель коллектива Юрий Шерлинг. Впечатлениями делится эстонские режиссеры Райво Трасе и Каллио Комиссаров, артистка Мария Клевская и студент театроведческого отделения Ленинградского института театра, музыки и кинематографии Вахур Вирк.

### Моя партнерша Вельда Отсус (81)

В связи с 70-летием со дня рождения народной артистки ЭССР В. Отсус дают интервью ее младшие партнеры Керети Креймани, Урмас Кибусеппу, Каллио Орро и Андрус Ваарик. Жизнь В. Отсус связана с театром с 1932 года. До 1950 г. она была прима-балериной театра «Ванемуйне», затем — одной из наших сильнейших и любимейших артисток драмы (танцевала Эмеральду, Джульетту, Жюльет, играла Нору, Лилли Эллерт-Саален, Любовь Яровую, Эдит Пиаф, Мод и др.).

## МУЗЫКА

### И. РАНДАЛУ — Рассказывает Эльза Маазик (3)

Выдающаяся эстонская оперная солистка, концертная исполнительница, педагог вокала Эльза Маазик, отмечающая в июле свое 75-летие, вспоминает детство, становление характера, зарождение на долгие годы чувства прекрасного, первые спонтанные попытки пения.

### М. БРАУЭР — Мощь и убожество музыки (24)

В статье рассматриваются две иности популярной музыки: современный городской фольклор, характеризующийся живым, непосредственным художественным реагированием молодежи на окружающую действительность, и потребительская музыка, шлягер, порожденный потребительскими же законами.

Автор подчеркивает положительную, преобразующую силу воздействия хорошей музыки на человеческую личность, отмечая, что эту достойную функцию выполняет лишь первое из названных ответвлений популярной музыки. Выражается тревога по поводу тенденции шлягера к превалированию.

### А. ПУНГ — Сонатная форма в творчестве Хиндемита (29)

Молодой музыкальный теоретик А. Пунг анализирует в своей публикации своеобразие, традиционность и личностные проявления, свойственные сонатным формам Пауля Хиндемита.

### М. РАУДАР — Бенефис в «Ванемуйне» (63)

Статья о вечере балета «Бенефис» в ГАТ «Ванемуйне» (музыка Моцарта, де Фалья, К. Дженеа и др., постановщик В. Медведев, оформление М. Сире), являющемся собой творческий вечер народной артистки ЭССР балерины Елены Позняк. Подмечая с изумлением место критики, автор находит, что пласты дарования Е. Позняк обретают в течение вечера яркую выраженность, отмечает новаторство постановки, ее зрелищность.

Автор-музыковед предлагает вниманию изданный в Вильнюсе (1982) сборник выступлений на конференциях музыковедов Прибалтики.

---

## КИНО

**Я. РУУС — Неигровая кинематография Дзиги Вертова (8)**

Краткий обзор творческих воззрений советского кинорежиссера-документалиста и теоретика Дзиги Вертова (1896—1954).

**Д. ВЕРТОВ — «Мы» (вариант манифеста); «О значении неигровой кинематографии»; «Временная инструкция кружкам «Киноглаза» (11)**

Программные установки Дзиги Вертова периода 1922—1926 гг.

**Трааты о Сёэте (16)**

Известный эстонский прозаик, поэт и драматург Матс Траат и его жена Виктория Траат ведут разговор о фильмах документалиста Андреса Сёэта «511 лучших фотографий с Марса» (1968), «Иванов день» (№6 1979), «Свадебные фото» (1980), «Таллин 80» (1981). Основной акцент беседы — взаимоотношительность искусства и жизни, жизненный опыт Сёэта, его поиск целостной личности. Отмечается недостаточная способность современного человека к общению, а также извечная тяга человека к празднику и ритуалу.

**Т. ХАУГ — Выдержи еще несколько десятков зим... (51)**

Рецензия на эстонский художественный фильм «Нипернаади» (на всеоюзном экране «Искатель приключений»; по мотивам романа А. Гайлита «Тоомас Нипернаади», сценарист Ю. Вийдинг, режиссер К. Кийск, оператор Ю. Силларт, в главной роли — Т. Карк).

Рецензент сравнивает фильм с романом, отмечает гуманистическое начало обоих и относит работу к числу явных удач нашего киноискусства.

Рецензия на художественный фильм «Вокзал для двоих» («Мосфильм», постановщик Э. Рязанов). Автор положительно оценивает общий настрой фильма, реалистический и в то же время свободный от назидательности гуманизм, сумевший без обобщения проблемы позволить себе сатирическую направленность и передать веру в сокрытую в людях одухотворенность.

**Новое здание для архива (88)**

На 1987 год запланирован ввод нового здания Центрального государственного архива кинофото-фонодокументов ЭССР, рассчитанного на 50 000 кинокассет, 330 000 фотоснимков и альбомов, до 400 000 фонодокументов. Комментарий директора Х. Рауда и архитектора Э. Лийберг.

**Премии XVI всеоюзного кинофестиваля (Ленинград, 1983) (90)**

**«Частная жизнь» (90)**

Ознакомительная рецензия на фильм «Частная жизнь» («Мосфильм», постановщик Ю. Райзман), в которой берут слово и сами создатели фильма — Ю. Райзман и сценарист А. Гребнев.

---

## РАЗНОЕ

**А. МИНКИН — Давид Боровский (96)**

Московский театральный критик знакомит нас с маститым театральным художником Давидом Боровским, отмечая, что он занимается на сцене не живописью, а формированием пространства. Д. Боровским оформлена основная часть всех спектаклей Ю. Любимова в Театре драмы и комедии на Таганке («Гамлет», «А зори здесь тихие», «Обмен», «Дом на набережной» и др.). В их совместном сотрудничестве родились также многие постановки в Болгарии, Венгрии, Италии, Франции, ФРГ.

---

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

---

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

## THEATRE

### WHO'S WHO. Yuri Lyubimov (37)

The chief stage director of the Taganka Theatre Yuri Lyubimov is presented here. The author of the article is Aleksandr Munkin (from Moscow).

### K. RAIG, J. OLL. The trends in modern Finnish theatre (42)

The editors of Finnish programmes for the Estonian Radio Kalle Raig and Jüri Oll give their ideas about modern Finnish theatre. They discuss the staging of original and classical dramas, particularly the trends and ideas present in our nearest theatrical centre Helsinki.

The authors have chosen three productions from good dramaturgy which are now under discussion: Hagar Olsson's *A Snow Fight* produced by the Lilla Teatern (stage directing Kaisa Korhonen), Hannu Mäkelä's *A Strong Man* produced by the Helsinki City Theatre (stage directing Jouko Turkkka) and Martin Sherman's *A Rosy Triangle* produced by the National Theatre at Willensauna (stage directing Patrik Drake).

### L. VELLERAND. A careful appraisal of human values at the Ugala (59)

M. Gorky's play *The Lower Depths* was produced by Jaan Tooming at Joensuu, Finland in 1982 and at the Ugala, Viljandi in 1983. The reviewer deals with the social, ethical and philosophical problems of the production through the interpretation of individual characters and regards the production as one of the most outstanding of the year. In her opinion, one of the weaknesses is the uneven performance.

### E. LOO. The background and feedback from a theatrical tour (67)

The impressions of an Estonian, resident in Finland, of the performances given by the State Youth Theatre of the ESSR touring Jyväskylä, Kotka and Helsinki. The background information which the author possesses enables him to draw comparisons between Finnish and Soviet Estonian theatrical life.

### The Jewish Musical Chamber Theatre in Tallinn (75)

About 13,000 Tallinners attended the three performances given by the guests: the folklore — based composition *All Together!* the rock-ballet *The Last Role* and Y. Sherling and M. Gluz's vocal and piano duet *I Come from Childhood*. The chief director of the theatre Yuri Sherling gives an interview. Estonian stage directors Raiivo Trass and Kalju Komissarov, the actress Maria Klenskaja and the drama student from Leningrad Vahur Värk relate their impressions of the performances.

### My partner, Velda Otsus (81)

On 70th birthday of Velda Otsus, the People's Artist of the ESSR, her junior partners Kersti Kreismann, Urmas Kibuspuu, Kalju Orro and Andrus Vaarik are being interviewed. V. Otsus has worked in our theatres since 1932, up to 1950s she was the leading ballerina of the Vanemuine theatre, then one of our most accomplished and most popular actresses (she has danced the roles of Esmeralda, Juliet, Giselle, etc. and acted the roles of Nora, Lilli Ellert-Saalep, Lyubov Yaroyaya, Edith Piaf, Maude, etc.).

## MUSIC

### I. RANDALU. Elsa Maasik talks (3)

Elsa Maasik, an outstanding Estonian opera soloist, concert singer, and teacher who celebrated her 75th birthday in July recalls her youth on the farm, the formation of the character, the development of the sense of beauty amidst the beautiful scenery, the first spontaneous attempts to sing.

### M. BRAUER. The power and paltriness of music (24)

The author treats popular music from two aspects: as a contemporary town folklore, characterized by lively, immediate artistic response of the young people to their surroundings, and as consumer-oriented music hits which have been composed according to the laws of consumption.

The author stresses the fact that good music has the power to transform personality. In his opinion, only the first aspect has this positive function and he claims that lately the second aspect has come to dominate.

### A. PUNG. The sonata form in the work of Hindemith (29)

In this article the young music theorist A. Pung analyses the frequently occurring sonata forms in the composition of Paul Hindemith, their peculiarities, the relation between traditional and individual.

### M. RAUDAR. The Benefit at the Vanemuine (63)

The review of the ballet composition *The Benefit* (music by Mozart, de Falla, Q. Jones, a.o., produced by V. Medvedyev, designed by M. Säre) which is a gala performance featuring the merited ballerina Yelena Poznyak. Arguing with some previously published criticism, the author concludes that the different aspects of Y. Poznyak's talent are vividly expressed in the composition, the production is innovative and spectacular.



**M. HUMAL. Collected Essays on Baltic Music (71)**

The author, a music theorist, presents a collection of articles published in Vilnius in 1982 which comprises the reports held on the conferences of Baltic musicologists.

**CINEMA**

**J. RUUS. Dziga Vertov's factual cinema (8)**

A brief account of the ideas of Dziga Vertov (1898-1954), Soviet director of documentaries, and theorist.

**D. VERTOV. «We». «The Meaning of Nontheatrical Cinema». «The Preliminary Instructions to the «Film-Eye Groups» (11)**

The programmatic ideas of Dziga Vertov from 1922-1926.

**The Traat's views of Sõõt (16)**

Mats Traat, a well-known Estonian prose writer, poet and dramatist and his wife Victoria Traat discuss Andres Sõõt's films: *511 select photos of Mars* (1968), *Midsummer Day* (1979), *The Pictorial Record of a Wedding* (1980), *Tallinn '80* (1981). They consider mainly the relation between art and life, recognizing Sõõt's worldly experience and his search for a harmonious man. They argue that modern man is unable to communicate properly, and that there is an eternal need of festivals and rituals.

**T. HAUG. Endure those tens of winters to arrive yet... (51)**

The review of the Estonian film *Nipernaadi* (on the Soviet screens under the title «Искатель приключений» *The Adventurer*) which is based on A. Gailit's novel *Toomas Nipernaadi* (script by J. Viiding, direction by K. Klisk, camera by J. Sillart, with T. Kark in the leading role). The reviewer compares the film with the novel, notes the humane treatment of man in both and regards the film as quite creditable in the general picture of our cinema.

**R. HEINSALU. The Station for Two (69)**

The review of the feature film *The Station for Two* (the Mosfilm studio, director E. Ryazanov). The author approves of the general tone of the film, a realistic, but ethereal humanism, which is cuttingly satirical without taking the edge off the problems and at the same time conveys the belief in spirituality inherent in man.

**A new Record Office (88)**

This is a comment by the director of the State Archives H. Raudi and the architect E. Liiberg on a new office of the Central State Archives of the ESSR for the Films, Photos and Phonos which will have been completed by 1987 (capacity 50,000 reels, 3330,000 photos and albums, 40,000 phonorecords).

**The prizes awarded on the 16th all-union film festival (Leningrad, 1983) (90)**

**The Private Life (90)**

The review of the film *The Private Life* (the Mosfilm studio, director Y. Raizman) in which Y. Raizman and the script-writer A. Grebnev discuss the hero of their own creation.

**MICSELLANEOUS**

**A. MINKIN. David Borovsky (96)**

The Moscow theatre critic A. Minkin presents David Borovsky, a well-known theatrical designer from Moscow, stating that Borovsky does not only paint scenes but moulds space. D. Borovsky has designed most of Y. Lyubimov's productions at the Moscow Drama and Comedy Theatre in Taganka (*Hamlet. But Here the Dawns are Silent, The Exchange of Flats, The House on the Bank*, etc.). Several productions in Bulgaria, Hungary, Italy, France and the German Federal Republic have also been completed in cooperation.

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

Väljaandja: kirjastus «Perioodika», Tallinn, Pikk t. 73.  
Ladumisele antud 15. 06. 1983. Trükkimisele antud 15. 07. 1983.

Õfsetpaber 70 × 100/16. Formaandile 60 × 90 kohaldatud trükipoognaid 7,8. Arvestuspögnaid 10,5. MB-05725. Tellimuse nr. 2270. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoja, Tallinn. Pärnu mt. 67-a. Trükiary 17 000.

Stano v izbor. 15. 06. 1983. Podpisano k pečati 15. 07. 1983. Bumaqa 70 × 100/16. Pечатных листов 7,8. Счетно-издательских листов 10,5. Заказ 2270. MB-05725.

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

Rohmakas kolmekorruseline autobuss. Rattad on alt ära varastatud, seinad täis huligaanide, ekstremistide ja agitaatorite maalinguid. Esimesel korrusel asub mr Peachumi kerjaste «trust». Teisel korrusel on bordel oma alalise külalise Väitsa-Mackie'ga. Kolmandal, katusel, huligaanitseb kaltsakate džäss. Kui see on ooper, siis — kus on orkester? Miks ka mitte needsamad rüüaldunud džässimehed — tegu on ju kerjaste ooperiga. Kolmekorruseline autobuss — «Kolmekrossiooper». Brechti näidendi lavastaja Budapestis on Juri Ljubimov, kunstnik — David Borovski. Esimest korda andsid ungarlased aasta parima teatrikunstniku preemia välismaalasele. Tollesama robustse ja väljakutsuva, kuid rolliloomiseks nii mugava ning meeleolu täpselt tabava autobussi eest.

David Borovski pole kunstnik, ta on teatrikunstnik. Temas pole need elukutsed seondunud. Või, täpsemalt, nad on just eraldunud. Laval ta ei maali, ta vormib ruumi. Alustades uut tööd, maalib Borovski eskiisid — enda jaoks. Lavastajale tuleb teha makett. Eskiiside järgi on raske mõista, milliseks kujuneb lava. Seevastu on aga meeleolu täielikult edasi antud. Kunagi ammu maalib Borovski portree — ja ilmnes tema õrnus. Stsenograafia on tal aga peaaegu alati monotoonne: pruunikas-hall, isegi tumehall jämedakoeline värvigamma.

Kogu maailmas on tuntud tema «Hamleti» vaheriie Taganka teatris. Praegu on see juba ajalugu: vaheriie on läinud teatriõpikutesse ja prints puhkab kalmistul. Siis aga, 12 aastat tagasi, rabas see vaheriie kõiki. Ta vallutas isegi need, kes vaeulikult suhtusid juba ideessegi lavastada «Hamlet» Tagankal. Borovski vaheriie kujutas ja väljendas kõike: lossi ja vanglat, rahva raevu, ajaloo kohtuotsust, hinge helinat ja ajastu muusikat. Aga laval oli vaid üksainus tohtu suur määrdundpruun riidetükk. Ta liikus kord aeglaselt, kord kiiresti, kord piki lava, siis jälle ristipidi. Temasse klammerduti ja teda tiriti järele, sealsamas pühkis ta ise inimesi kokku ja lohistas enda järel. Meile aga tundus, et seesama riidetükk räägib, kisendab, kuulutab maailma lõppu...

David Borovski sündis Odessas 1934. aastal. Isa suri sõjahaavade tagajärjel ja 13-aastane poiss läks tööle, et perekonda toita. Tuntuks sai ta hoopis hiljem, kuuekümnendatel aastatel: Algul Kievis. Siis Moskvas. Väike Teater («Optimistlik tragöödia»), Kunstiteater («Turbinide päevad»), tööd Stanislavski-nimelises ja teistes teatrites. Viimaks Taganka, Ljubimov, «Hamlet». «Aga koidikud on siin vaiksed»... Tandem Borovski—Ljubimov on haruldaselt vastupidav. Nad on lavastanud koos Bulgaarias, Ungaris, Prantsusmaal, SFV-s. Rohkesti töid Itaalias: ooperilavastused *La Scala's*, siis Napolis, Torinos. Järge ootab London.

Kuid Borovski armastus on Taganka. Teatri vana maja ja vana lava, mille ta tervenisti andis Hamleti, Puškini ja Majakovski käsutusse. Juri Trifonovi «Korteri-vahetuse» ja «Maja kaldapealsel» tegelased surus aga eeslavale, pigistas kokku ja toppis karpri nagu ämblikud — õgige üksteist! Vana lava ja selle mahakoornud värviga telliskivist tagasein, kuhu Borovski ei riputa maalitud loojanguvärve ega niitusid. Ta on loobunud mitmemeetristest maalingutest. Puit, vesi, maa, raud... Ta ei maali maailma, ta voolib seda. On ta skulptor? Ei — ta on jumal! Temale allub ka neljas dimensioon — aeg. «Maja kaldapealsel» sein muutub äkki läbi-paistvaks ja te näete minevikku. Seal laulavad pioneerid, peetakse kõnesid, öösiti heliseb uksekell... Nagu publik, nii asub ka peategelane väljaspool. Ta peksleb vastu klaasi nagu kärbes. Ta tahaks olla seal, minevikus, 37. ja 49. aastas, seal, kus ta tegi aiatusi. Ja praegu, Borovski poolt temale valmistatud ajamasinal sööstaks ta sinna, et ennast puhtaks pesta, varjata... Sest ta ju «tahtis head...» Valetab! Borovski paljastab tema vale. Kunstnik kleebib peategelase klaasile nagu putka, suunab sellele valguse ja pistab objektiivi alla. Ning meie surume end okulaari vastu...

Teater on suurendusklaas ja David Borovski lihvib selle läätseid.



David Borovski. B. Brechti «Kolmekrossiooperi» kujundus Budapesti Rahvusteatri (lavastaja J. Ljubimov).

