

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



4 / 1985

aprill

TV aastakäik

Esikaanel valik Aime Undi kavandatud kostüüme J. Krossi «Keisri hullu» lavastusele TRA Draamateatris (lavastaja M. Mikiver), 1984. A. Ilo foto

Tagakaanel kaader P. Pärna filmist «Aeg maha»



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA KULDAR RAUDNASK

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

Peatoimetaja asetäitja
Vallo Raun, tel. 66 61 62

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel. 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 44 54 68

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 44 31 09

Filmiosakond

Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel. 44 31 09

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel. 44 54 68

Fotokorrespondent

Alar Ilo, tel. 42 25 51

KUJUNDUS: MAI EINER

SISUKORD

MIHHAIL SERGEJEVITS GORBATSOVI ELULUGU 3

INFORMATSIOONILINE TEADAANNE NÕUKOGUDE
LIDU KOMMUNISTLIKU PARTEI KESKKOMITEE
PLEENUMI KOHTA 4

TEATER

Boriss Kagarlitski PETER HALL (*rubriik «Kes?»*) 29

Hannes Villemson THE ROYAL SHAKESPEARE COMPANY NÜÜDNE PALE 34

Andres Heinapuu NALJAD SHAKESPEARE'IGA 50

Lilian Vellerand LAHKUMINE 62

TEATRIGLOOBUS 57, 71, 85

VANEMAIK TEGEVNAITLEJAJD EESTI TEATRITRUP-
PIDES — EVA VAHUR JA EERO NEEMRE 86

MUUSIKA

Raimund Lätte AVAVEERG 7

VASTAB HENDRIK KRUMM 9

Evi Papp JAAN RÄÄTS. KONTSERT KAMMERORKESTRILE
(*rubriik «Tähtteos»*) 22

Anna Ekston •SAJANDI LAPSE PIHTIMUS• RAT •ESTONIA•
Lauri Leesi TÖLGENDUSES 44

Arnold Klotinš UITMÖTTEID «EESTI BALLAADIDEST» 72

Ivalo Randalu EESTLASED JA PETERBURI KONSERVATOORIUM 75

KINO

Uno Liivaku PILDIALUNE KIRI KINOLINAL 15

Peep Pedmanson FILMIDIREKTOR RAIMOND FELDT (*rubriik «Kaasautor»*) 41

Margot Visnap TEINE REAALSUS (*«Teine reaalsus»*) 58

Heinz Valk TRIIBULINE KASS VÖTAB «AJA MAHA» (*«Aeg maha»*) 60

Tatjana Elmanoviš PROBLEEM: ÜHISKÜÜK! 89

Eha Komissarov TEATRIKUNSTNIK AIME UNT 90

Fr. E. Kõrvald
1985. a. 1. kvartal
Reklamijõu



**NLKP KESKKOMITEE PEASEKRETÄR
MIHHAIL SERGEJEVITS GORBATSOV**

**MIHHAIL SERGEJEVITS
GORBATŠOV**

Mihhail Sergejevits Gorbatsšov on sündinud 2. märtsil 1931 Stavropoli krai Krasnogvardeiskoje rajooni Privolnoje külas talupoja perekonnas.

Varsti pärast Suure Isamaasõja lõppu alustas ta 15-aastaselt oma tööalast tegevust. Töötas masina-traktorijaamas mehhanisaatorina. 1952. aastal astus NLKP liikmeks. 1955. aastal lõpetas M. V. Lomonosovi nim. Moskva Riikliku Ülikooli õigusteaduskonna, 1967. aastal aga Stavropoli Põllumajandusinstituudi, omandades õpetatud agronoomi-ökonomisti kutse.

1955. aastast oli M. S. Gorbatsšov komsomoli- ja parteitööl. Töötas Stavropoli krais ULKNU Stavropoli Linnakomitee esimese sekretärina, komsomoli kraikomitee propaganda- ja agitatsiooniosakonna juhataja asetäitjana, seejärel aga komsomoli kraikomitee teise ja esimese sekretärina.

1962. aasta märtsis edutati M. S. Gorbatsšov Stavropoli territoriaalse kolhoosi- ja sovhoositootmisvalitsuse parteiorganisaatoriks, sama aasta detsembris aga kinnitati NLKP kraikomitee parteiorganite osakonna juhatajaks.

1966. aasta septembris valiti partei Stavropoli linnakomitee esimeseks sekretäriks. 1968. aasta augustist töötas M. S. Gorbatsšov NLKP Stavropoli Kraikomitee teise sekretärina, 1970. aasta aprillis aga valiti kraikomitee esimeseks sekretäriks.

M. S. Gorbatsšov on NLKP Keskkomitee liige 1971. aastast. Ta oli partei XXII, XXIV, XXV ja XXVI kongressi delegaat. 1978. aastal valiti ta NLKP Keskkomitee sekretäriks ja 1979. aastal NLKP Keskkomitee Poliitbüroo liikmekandidaadiks. 1980. aasta oktoobris viidi M. S. Gorbatsšov NLKP Keskkomitee Poliitbüroo liikmeks. NSV Liidu Ülemnõukogu 8.—11. koosseisu saadik, Liidunõukogu väliskomisjoni esimees. Vene NFSV Ülemnõukogu 10. ja 11. koosseisu saadik.

Mihhail Sergejevits Gorbatsšov on Kommunistliku Partei ja Nõukogude riigi silmapaistev tegelane. Kõigil ametikohtadel, mis talle on usaldanud partei, töötab M. S. Gorbatsšov talle omase algatusvõime, energia ja ennatsalgavusega, pühendab oma teadmised, rikkalikud kogemused ja organisaatoriande partei poliitika elluviimisele ning teenib ustavalt Lenini suurt üritust ja töörahva huve.

Kommunistlikule Parteile ja Nõukogude riigile osutatud teenete eest on M. S. Gorbatsšovi autasustatud kolme Lenini ordeniga, Oktoobrirevolutsiooni ordeniga, Tööpunalipu ordeniga, ordeniga «Austuse märk» ja medalitega.

Informatsiooniline teadaanne
NÕUKOGUDE LIIDU KOMMUNISTLIKU PARTEI
KESKKOMITEE PLEENUMI KOHTA

11. märtsil 1985 toimus Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei Keskkomitee erakorraline pleenum.

Keskkomitee Poliitbüroo ülesandel avas pleenumi NLKP Keskkomitee Poliitbüroo liige, NLKP Keskkomitee sekretär sm. M. S. Gorbatšov.

Seoses NLKP Keskkomitee peasekretäri, NSV Liidu Ülemnõukogu Presiidiumi esimehe K. U. Tšernenko surmaga mälestasid pleenumist osavõtjad Konstantin Ustinovitš Tšernenkot leinaseisakuga.

Pleenum märkis, et Nõukogude Liidu Kommunistlikku Parteid ja kogu nõukogude rahvast on tabanud ränk kaotus. On lahkunud väljapaistev partei- ja riigitegelane, patrioot ja internatsionalist, järjekindel võitleja kommunismiideaalide triumfi ja ülemaailmse rahu eest.

Konstantin Ustinovitš Tšernenko kogu elu oli lõpuni pühendatud Lenini partei üritusele, nõukogude rahva huvidele. Kuhu ka ei suunanud teda partei, võitles ta kõikjal kindlalt, talle omase ennastsalgavusega NLKP poliitika elluviimise eest.

Konstantin Ustinovitš Tšernenko pööras palju tähelepanu arenenud sotsialismi täiustamise, majandusliku ja sotsiaalse arengu suurte ülesannete lahendamise, nõukogude rahva heaolu ja kultuuritaseme tõstmise, rahvahulkade loomeaktiivsuse edasiarendamise, ideoloogiatöö parandamise, distsipliini, seaduslikkuse ja korra tugevdamise kursi järjekindlale elluviimisele.

Konstantin Ustinovitš Tšernenko andis suure panuse vennalike sotsialismimaadega igakülgse koostöö edasiarendamisse, sotsialistliku majandusintegratsiooni teostamisse ja sotsialistliku sõprusühenduse positsioonide tugevdamisse. Tema juhtimisel viidi kindlalt ja järjepidevalt ellu erineva ühiskonnakorraga riikide rahumeelse kooseksisteerimise põhimõtteid, anti resoluutne vastulõkk imperialismi agressiivsetele sepitsustele, peeti väsimatut võitlust imperialismi poolt pealesunnitud võidurelvastumisele lõputegemise eest, tuumasõja kõrvaldamise ja rahvaste kindla julgeoleku tagamise eest.

Nagu silmatera hoidis Konstantin Ustinovitš Tšernenko meie Kommunistliku Partei ühtsust, Keskkomitee ja tema Poliitbüroo tegevuse kollektiivset iseloomu. Ta püüdis alati selle poole, et partei tegutseks kõigil tasanditel monoliitse, harmoonilise ja võitlusliku organismina. Ta nägi kommunistide mõtete ja tegude ühtsuses kõigi meie edusammude panti, puudustest jagusaamise ja hooga edasiliikumise tagatist.

Pleenum rõhutas, et praegustel leinapäevadel koonduvad kommunistid ja kogu nõukogude rahvas veelgi tihedamalt partei keskkomitee ja tema Poliitbüroo ümber. Parteis näevad nõukogude inimesed täie õigusega ühiskonna juhtivat ja suunavat jõudu ning on kindlalt otsustanud ennastsalgavalt võidelda NLKP leninliku sise- ja välispoliitika elluviimise eest.

Keskkomitee pleenumist osavõtjad avaldasid sügavat kaastunnet lahku- nu omastele.

Keskkomitee pleenum arutas NLKP Keskkomitee peasekretäri valimise küsimust.

Poliitbüroo ülesandel esines sellekohase kõnega poliitbüroo liige sm. A. A. Gromõko. Ta tegi ettepaneku valida NLKP Keskkomitee peasekretäriks sm. M. S. Gorbatšov.

Pleenum valis üksmeelselt NLKP Keskkomitee peasekretäriks sm. M. S. Gorbatšovi.

Seejärel võttis pleenumil sõna NLKP Keskkomitee peasekretär sm. M. S. Gorbatšov. Ta avaldas sügavat tänu talle NLKP Keskkomitee poolt osutatud suure usalduse eest ning märkis, et ta mõistab väga hästi, kui võrd suur on sellega seotud vastutus.

Sm. M. S. Gorbatšov kinnitas NLKP Keskkomiteele, et ta rakendab kogu jõu meie partei, meie rahva, suure Lenini ürituse ustavaks teinimiseks, selleks, et kõrvalekaldumatult viidaks ellu NLKP programm-suuniseid, oleks tagatud järjepidevus NSV Liidu majandusliku ja kaitsevõimsuse edasise tugevdamise, nõukogude rahva heaolu tõstmise ja rahu kindlustamise ülesannete lahendamisel, et sihikindlalt viidaks ellu Kommunistliku Partei ja Nõukogude riigi leninlikku sise- ja välispoliitikat.

Sellela oli Keskkomitee pleenum lõppenud.

UUS KONTSERDIPAIK TALLINNA VAMALINNAS



RAM-i poistekoor Venno Laulu juhatusel andis 2. veebruaril kontserdi äsja restaureeritud Tallinna Matkamajas. Kuulajateks olid Eesti NSV Kooriühingu juhatus pleenumist osavõtjad. Fotod kontserdilt ja selle eelselt proovilt tegi Alar Ilo



Hindamatut osa laste ja noorte esteetilisel kasvatamisel etendab muusika. Paljudest muusikapropaganda vormidest ja üritustest üheks laiahaardelisemaks ettevõtmiseks on kujunenud üleliiduline laste ja noorsoo muusikanädal, mis toimub regulaarselt igal aastal. Möödunud aastal oli meil vabariigis 1137 muusikanädala üritust 78 933 osavõtjaga, milles osales 992 kollektiivi (neist 912 laste oma). Nende suurte arvude taga on sadade entusiastidest muusikaõpetajate, samuti ürituse organiseerijate täit tunnustust vääriv hool ja vaev, tänu millele on saanud ja saab ka edaspidi teoks niisugune ulatuslik muusikat propageeriv ja populariseeriv üritus. Tulevikus me arvulisi rekordeid püstitada-purustada ei kavatse, küll aga loodame suurendada muusikanädala sisulist ja kunstilist kaalu, sellega koos kontsertide-sarja emotsionaalset mõjuvust.

Kunst üldse, muusika aga eriti suudab mõjutada inimese meelelise tunnetuse sfääri. Küllap on vahetud kunstielamused iga kultuuriinimese vaimseks eksistentsiks niisama vajalikud nagu õhk hingamiseks. Aktiivne kokkupuude muusikaga mõjub kindlasti soodsalt ka loominguilisele mõtlemisele, muusikaelamus võib ohutada fantaasiat, mõttelendu.

Aasta ringi toimuvate kontsertide ja muusikaetenduste vahendusel jõuab meil hea muusika heas esituses kümnete tuhandete muusikasõpradeni, ja iseenesest-mõistetavalt ka paljude noorteni. Seega võiks muusikanädalat pidada viimaste jaoks aasta jooksul tehtava aktiivse muusikapropaganda kulminatsiooniks. Sel ajal toimuvad pidulikud üritused ning kutseliste muusikute ja heliloojate kohtumisi noorte muusikasõpradega on eriti palju.

Meie vabariigis on muusikanädal, mil «Estonia» kontserdisaal on noorte päralt, planeeritud sel aastal aprillikuu teisele nädalale. Esinevad lastekoorid «Ellerhein» ja «Kurekell», Tartu ja Tallinna Tombi-nim Kultuuripalee poistekoorid, noorte segakoor «Noorus», Tallinna Riikliku Konservatooriumi sümfooniaorkester ja puhkpilliorkester, Vabariiklik Noorte Puhkpilliorkester, Georg Otsa nim Tallinna Muusikakooli kontserdiorkester jt. Üheks põnevamaks ettevõtmiseks sel aastal on kahtlemata noorte dirigentide konkursi lõppvoor, kus esineb RAM ja tema ees kuus konkursi finalist. Traditsiooniks on juba kujunenud meie heliloojate uute lastepalade võistlus (seekord juba viiendat korda), kus interpreetidena astuvad publiku ette Tallinna ja Nõmme lastemuusikakoolide noored pianistid. Sedapuhku võistlevad klaveriduole kirjutatud teosed, eelmiste võistluste tarbeks on heliloojad kirjutanud ühele klaverile, kord ka keelpillidele. Peale selle lähevad televisioonis ja raadios eetrisse noortele mõeldud muusikasaated.

Muusikanädala vabariikliku organiseerimiskomitee nimel tahaksin tänada kõiki soliste ja muusikakollektiive ning nende juhte, samuti organisatoreid ja kõiki-kõiki teisi, kes selle ürituse kordaminekuks on heldelt kaasa aidanud ja kes ka edaspidi seisavad hea selle eest, et hea muusika heas esituses jõuaks noorte muusikasõpradeni.

RAIMUND LÄTTE,
üleliidulise laste ja
noorsoo muusikanädala
vabariikliku organiseerimiskomitee esimees



*Hendrik Krumm kodus 9. veebruaril 1985
Atar Ilo foto*

Su esimesed kokkupuuted «Estoniaga» ulatuvad 1955. aastasse. Kas 30 hooaja jooksul on toimunud otsustavaid pööreid teatri töös?

Eks selle aja jooksul ole teatrist üle käinud mitmeid erinevaid tuuli. Ballett on jõudnud kõrgseisu tōusta ja sealt pisut allapoole nihkuda, operett oma allakäigust juba pisut toibuda. Paljut on seotud isiksuste tulekuga minekuga, ise selles karussellis keereldes pole kerge täpset ülevaadet saada. Sellest tulenevalt on küllaltki keeruline orienteeruda ooperis. Kui teatrisse tulid, oli töös omamoodi suurt hoogu. Taastatud maja oli vastset käiku läinud, trupid suurenenud. Ometi tekkis lavastaja Aleksandr Vineri töös mingi kriisimoment või väsimus. Tema töö jätkajat polnud veel aga konkreetselt silmapiiril. Paul Mägi tegi 56. aastal alles oma esimest ooperilavastust, «Tasuleekide» dekaadivarianti. Kuid mis on mõn teatris? Kas see, kui teatris on tugevad jõud, kuid publik pole seda veel märganud ja käib vähe, või vastupidi? Halvad ja head ajad publiku ning teatri poolel ei tarvitse ju sugugi kattuda. Kui tulid P. Mägi lavastatud «Hoffmanni lood» ning «Tsaari mõrsja», läks teatris palju huvitavamaks. Publikupoolne madalseis aga jätkus. Mäletan etendusi, kus saali kogunes vaid 30—40 inimest. Sellest ajast meenub üks Paul Mägi ütetus: «Kui teeme kolm ooperilavastust aastas, siis peab üks olema väga hea, üks ei tohi läbi kukkuda, ühega võib eksperimenteerida.» Või siis: «Teatris peab olema vähemasti üks etendus, millele on väga raske pileteid saada.» Viimane on eriti oluline: teatri ümber tekib mingi eriline «kõrgatmosfäär». Nagu praegu.

Kuid mida sa nimetaksid teatrisiseseks kõrgperioodiks?

Minu jaoks on see niisugune olukord, kui teatris on palju loomingulisi inimesi. Nad ei peagi alati kõik ühtemoodi mõtlema. Tähtis on vaid, et nad suudaksid majas luua soodsa õhkkonna, kus kogu kollektiivil on hea töötada. Ja poleks kohta karjerismil.

Kuidas suhtud teemasse «vanad ja noored»?

Teatritegemist võiks võrrelda metsa kasvatamisega. Mets kasvab 30—40 aastat, inimese iga teatris on ligikaudu sama. Väga palju oleneb kasvupinnasest — kollektiivist. Kui noor anne satub heasse keskkonda, on ta viie aasta pärast tipus. Kui õiget meeleolu pole, võib ka kümme aastat üsna tulutult mööda minna. Kui praegu räägitakse «Estonia» võimekatest solistidest, siis meie saime jalad alla 15—20 aastat tagasi. Meie asi oleks enda järel veelgi võimekamate solistide kasvatamine, sest elu läheb edasi ja nõudmised suurenevad.

Kuidas hindad uut põlvkonda ja selle kasvutingimusi?

Keda nimetada võimekaks? Arvestama peab paljusid komponente: häälematerjali, tehnikat, silmaringi, sarmi, näitlemis- ja suhtlemisoskust ja palju muud. Oluline pole üksnes see, kuidas ise töötad, vaid kuidas sinuga töötatakse jne. «Estonias», nagu teisteski samalaadsetes Nõukogude Liidu teatrites, on rohkelt üksiktippe ja andeid. Meie plussiks on k o g u kollektiivi väljakujunenud eetiline ja esteetiline tasapind, üldkultuuriline alus.

Kultuuri tõus käib spiraalikujuliselt. Uue põlvkonna lauljaid pole meil praegu ehk mitte nii palju kui 60. aastail. On Leili Tammel, Marika Een-salu, Helvi Raamat, Väino Puura ja teised, keda ehk veel vara nimetada. Kuid on palju häid dirigente, on kõrgetasemelisi kontsertpianiste, kes laul-

jatega tööd teevad. Seetõttu olen veendunud, et muusikalise väljatöötuse tase edaspidi paraneb. Ringiga edasi liikudes omandab uus põlvkond kvaliteete, mida meil pole.

Tuleb arvestada muidugi, et suure tamme all rohi ei kasva. Kui tahame noort võrendikku kasvama panna, tuleb talle leida vabamat maad. Meil on praegu tuusade ooper. Üleminek juunioride klassist seenioride klassi pole kaugeltki lihtne ja valutu. Mõeldes kas või tulevastele lauljatele, kes praegu konservatooriumis jõudu koguvad, peaks noortele võimaldama midagi stažeerimisetaolist, enne kui neid «suurele» lavale lükatakse. Selleks vajavad noored sobivat repertuaari (Mozart jt), kus nad saaksid oma ansambli tundeid lihvida ja muid erialakogemusi omandada. Kui meil sellele lisanduks hiljem eksperimentaal- või kammerlava, oleks veelgi parem.

Kunagi kaalusid tõsiselt, kas õppida skulptuuri või laulmist. Milline on sinu vahekord kujutava kunstiga praegu?

Huvi pole kadunud. Käin näitustel, püüan olla meie kunstiolevikuga kursis. Mingil määral huvitab arhitektuur. Loen sellekohaseid artikleid «Sirbist ja Vasarast» teinekord suurema huviga kui muusikasse puutuvaid, mis mõnikord satuvad olema lahjad. See, et omal ajal proovisin väikesel viisil skulptuuriga tegelda, on jätnud tahtmise nüüdki midagi kätega teha: vana mööblit parandada, üht-teist puust nikerdada. See olgu muuseumis öeldud. On aga ka tõsisemaid seoseid, sest just kujutava kunsti kandist pärineb mu soov ooperit lavastada. Viimasel ajal on kõneldud lavaruumi õigest kasutamisest (Agõ-Endrik Kerge). Minu jaoks on see oluline asi; võrdsustaksin seda raskuspunkti õige paigutamisega maalikompositsioonis. Põhimõtteliselt tegeleb teatris sellega lavastust kujundav kunstnik, kuid on küllalt tähtis, kas ka lavastaja või artist seda tajub või mitte. Või võtame koloriidiküsimuse. Uut osa õppides tekib mul omapoolne ettekujutus lavapildi stiilist, värvigammast. Mind on kerge jalust maha lüüa, kui tegelik tulemus ei vasta eelnevale kujutluspildile. Üht suuremat pettumust kogesin «Cyrano de Bergeraci» puhul, kui ootasin romantilist lahendust, lavale paigutati aga pruunid kastid. Kui aga kujunduse koloriit langeb kokku stseeni meeleoluga, muusika stiiliga, on rõõm küll suur. Siiani on seda laadi elamustest jäänud ületamatuks Eldor Renteri kujundus Verdi «Othellole». Eriti esimese vaatuse lõpp, kus Desdemona ja Othello eemalduvad lavasügavusse kontravalgusega antud kuupaistesädeluses. Eks igal kunstnikul on õigus oma värvidenägemisele. Seepärast, kui aasta lõpul õnnestub mul Verdi «Maskiball» lavale tuua, tahaksin ka mina proovida, mis tulemusi annab mäng muusika ja lavapildi üldkoloriidiga.

Kuulud niisiis muusikateatris nende inimeste hulka, kes nüüdisajal ootavad lavastuses dirigendi, režissööri ja kunstniku ühisloomingut?

See on väga tähtis. Ometi kipub meil kolmas komponent, kujundus, laval vahel omaette eksisteerima. Dirigendi ja lavastaja vaheline side on enamasti rohkem tunnetatav.

Milliste esinemistega seostuvad sinu kunstnikuelu tähetunnid? Kas võid nimetada eriti lähedaseks saanud osi?

Ooperiosadest võib üks paremini õnnestuda, teine jälle rohkem meeldida. Tuleb ette neidki, mis tervikuna eriti ei kõida, mõne stseeniga aga kohutavalt. Mõeldes kõige olulisematele hetkedele oma elus, pean alustama «Estonia» solistide kontserdist Leningradis 1960. aastal, kus minu, algaja, esinemisjärg asus kahe suure meistri vahel. Enne mind laulis Georg Ots, pärast aga Tiit Kuusik. See oli mu esimene kontsertsinemine orkestriga. Siis tundsin õieti esimest korda, et minust on laulja saanud. Mõni aasta hiljem toimus Leningradis ka minu esimene isiklik gastroll Rodolfona «Boheemis». Selleks puhuks õppisin partii selgeks itaalia keeles. Täna seni tundub, et mind pole kusagil ja kunagi enam nii hästi vastu võetud.

Väga tähtsaks oma lauljaarengus pean kaasategemist Berlioz'i «Fausti needmise» ettekandes Soomes. See oli mu esimene esinemine välismaal. Materjal oli täiesti uus. Partii tuli omandada prantsuse keeles ja üldse tegin selleks ülesastumiseks erakordselt palju tööd. Dramaatilise legendi ilu on ebatavaline — Berlioz'i «Fausti needmise» romantilisus tundub mulle kuidagi eriti plastiline ja peen. Nagu teisedki Berlioz'i vokaalsümfoonilised teosed ja ooperid, mida kõiki kahjuks üsna vähe tuntakse. Selline muusika ülendab.

Edasi läheb mu tippesinemiste pilt juba kirjumaks. Võib ju nimetada esinemist koos Piero Cappuccilliga Belgradis 1970 «Rigolettos», Shemeikka osa loomist Kalle Holmbergi lavastatud «Juhas» Savonlinna ooperifestiivalil, debüüti Moskva Suures Teatris Manriconi «Trubaduuris» 1973 ja samal aastal osalemist «Praha kevadel» Gustavi partiiga «Maskiballis». Emotsioonide sügavuselt jäävad Leningradi ja Helsingi debüüdid ületamatuks.

Võib-olla süvendas nende esinemiste eredust sinu noorus? Kui vana sa siis olid?

Esimese Leningradi-kontserdi ajal olin 26. «Fausti needmise» esitus toimus kaheksa aasta pärast. Kuid siin ei mänginud otsustavat rolli niivõrd noorus, kui võrd midagi muud. Ütleksin, et see oli kunstniku haarde tunnetamine. Mulle on see kohutavalt oluline. Aleksander Arder ütles kord tunnis: «Kui te kuulete ühte ja sama pala hea ning väga hea pianisti esituses ja taipate, mille poolest väga hea on parem heast, olete juba palju suutnud endale selgeks teha.» Tihtipeale jälgid meie noori lauljaid, konservatooriumi üliõpilasi. Tunned, inimene on jõudnud mingile tasandile, ennast seal kindlustanud. Kui see on käes, hakkad ootama tema edasiminekut järgmisele astmele. Tasandite vahetus on mõnikord väga raske, nõuab erilist loomingulist impulssi. Vahel annab seda mingi uus roll, vahel tugev kontakt lavastajaga, vahel mingi teist laadi töö. Kui veel kord väga head pianisti meenutada, siis inimene peab endale aru andma, mida teha, et selleks saada. Ühe sihikindlama edasiminejana tundub mulle praegu Helvi Raamat. Õpilaste puhul on kombeks kasutada väljendust «paljulubav». III kursuseni ta seda veel polnud. Alates IV kursusest küll, kuid enamati ei saanud tookord tema kohta öelda. Siis tuli Helvi teatrisse, tegi mõned osad, võttis osa konkursist Riias. 6—7 aasta jooksul tuli tal ette mitmeid kvaliteedimuutusi. Tänavu kevadel tähendas see rahvusvahelise tasemeni jõudmist — Sentana Wagneri «Lendavas Hollandlases». Selletaolised ilmselged astmelised edasijõudmised on samuti ande tundemärgid.

Nimetasid Piero Cappuccillit ühe põnevama esinemispartnerina. Mille poolest tema niisuguseks kujunes? Keda asetaksid veel tema kõrvale?

Cappuccilli on muidugi eelkõige vokalist. Hääleaparaadi valdamisel ja ökonoomsel kasutamisel on ta suur meister. Ta mängib väga vähe, laulab aga välja ooperi kogu dramaturgia. Selles mõttes on ta täielik vastand tänapäeval nii idealiseeritud näitlevale ooperilauljale. Väga sügava mulje on mulle jättnud ka esinemised Teresa Stratase, Grace Bumbry ja Jevgeni Nestenrokaga.

Sinu ande austajate hulgas on neid, kes sooviksid sind sagedamini kuulda uutest rollides.

Varem polnud hooajad 2—3 uue osaga haruldased; kui nüüd valmib üks, on hästi. Olen mõnestki osast loobunud ja mulle on seda ette heidetud. Mis parata. Arvan, et parem on olla näiteks hea kolmikhüppaja kui keskpärane kümnevõistleja. Nii on laulmisega ka. Ma pean loobuma selle nimel, et ka edaspidi veel midagi korda saata. Väheste lauljatega väikese rahva probleemid on eriti teravad. Kuid meilgi ei pääse lauljad spetsialiseerumisest. Kes teab, võib-olla jõudnuks Georg Ots veelgi kõrgemale, kui ta oleks saanud rohkem süveneda Mozarti ja Mozarti-taoliste kergema materjaliga ooperi-

autorite loomingusse. Kuid tal ei olnud võimalik valida. Aeg oli niisugune. Olles ise elus juba paljugi kogenud, Itaalias õppides kõvasti juhatust saanud, kuidas oma repertuaari reastada, muretsen praegu kõvasti oma õpilase Ants Kollo pärast, kelle rollide hulgas on neid, mis ei vasta tema hääle karakterile.

Kuidas valid oma soolokontsertide repertuaari?

Ma pole nagu päris kammerlaulja. Seepärast võtan sageli kontserdikavadesse ka ooperiaariaid. Mis kavade kokkupanemisse puutub, siis olen, nagu inimene sageli, vastuolude küüsis. Mulle on ette heidetud, et ma liiga palju itaalia muusikat esitan. Mis parata. Kolm aastat Itaalias õppides omandasin suure repertuaari. Mõistagi olen tahtnud seda hiljem realiseerida. Enamasti olen teinud kompromissi: poole kavast pühendanud itaalia autoritele, teises pooles pakkunud vene, prantsuse, hispaania, soome, eesti heliloojate muusikat, norralast Griegi. Saksa keel on mulle miskipärast kõige kaugem, seepärast pole ma ka saksa heliloojaid, peale Schuberti ja Mahleri, kavasse võtnud. Kui ma praegu üritan Bach'i laulda, siis on see minu jaoks küllalt riskantne ettevõtmine: pean välja töötama teistsuguse fraseerimismeetodi ja muud tehnilised võtted. Väga meelsasti sõidan esinema Moskvasse, Leningradi, teistesse suurematesse Nõukogude Liidu linnadesse, kus väga mõistev publik. Sinna sõites olen ka vahel üritanud välja pakkuda kavu näiteks Tšaikovski, Rahmaninovi, Sviridovi jt heliloojate loomingust, mida paljud teised nõukogude lauljad esitavad. Enamasti on mind palutud laulda aga muud, seda, mis mulle kõige isikupärasem, mida teised solistid ei laula. Kuid ma ei salga, et kiitus Georgi Sviridovi Jessenini tsükli eest rõõmustas mind eriti.

Kuidas on sinu arvates lood ooperi populaarsusega Eestis?

Nii hea kui praegu pole ooperi külastatavus «Estonias» küll veel olnud. Selles suhtes oleme oma kategooria teatrite hulgas Nõukogude Liidus üks esikohapretendente. Maal võib sõnaga «ooper» veel hirmutada küll. Operett tõmbab aga väga. (Ometi polegi õieti vahet operetil ja koomilisel ooperil!) Arvesse võttes, et maal on nüüd mitmeid ilusaid maju etendusteks — piskikeses Rägavereski käiakse täissaalide kaupa soolokontserte kuulamas, on loota, et nende kaudu hakkab ehk ka ooper inimesteni jõudma.

Olen veendunud, et «Estonia» ei tohi tegutseda Filharmooniaga ühes plaanis. Meie kontserdid võiksid toimuda toimuda kostüümides, lavalise liikumisega. Rahvast tuleb niisuguses vormis õhtutele kindlasti enam. Saaremaal oleme proovinud juba midagi niisugust teha: minu loomingulisel õhtul möödunud sügisel. Seal juhtus üks kena lugu. Kui me Teo Maistega esitasime katkendi «Tormide ranna» kõrtsistseenist, arvasin, et Saare Juhaniga olen mina, Saaremaa mees, lõpuks õigel kohal. Ometi oli üldine arvamine, et kõige parem oli hoopis lõpustseen «Carmenist»!

Ooperiga on nagu iga teise kunstiga: inimesed loodavad elamusele. Saaremaal on juba viidud kammeroopereid, kuid ilma eelneva ettevalmistuseta kuulajad nendest erilist maiku ei saa. Kui aga saarased vaataksid «Traviat», «Luisa Millerit», «Savoy balli», siis oleks see üks õige asi. Inimest tuleb kunstiga vapustada, ilma et ta ise taipaks, kuidas see kõik sündis. Kui Saaremaa lavadele iga lugu ei mahu, siis vabas õhus oleks ometi ruumi küll! Tamsalusse näiteks, kus lava sama suur kui «Estonias», saaks ilmtingimata viia täiemõdulise ooperi. Teadagi, sel puhul on vältimatud jutud suurtest transpordikuludest orkestri, koori, kostüümide, jne vedamisel. Kuid maalikunstis me ju ei eelista neid pilte, mis on väiksemad ja odavamad, vaid ikka neid, mis paremad...

*Hendrik Krumm Don Joséna G. Bizet «Carmenis»
Tavi Grepi foto*



Olles näinud, kuidas sa ennast Jenikuna «Müüdnud mõrsjas» lahti mängid, luba küsida, kuidas suhtusid esinemisse operetis?

Natukese operetitegemise vastu poleks mul midagi. Muidugi peaks see olema üks tõeline tükk operetiklassikast.

Praegu on kummaline mõelda, et 50.—60. aastail püsis «Estonia» selle repertuaariga üleliiduliselt tipus. Kui meenutan meie «Lõbusat leske» koosseisus Meta Kodanipork—Georg Ots—Hugo Malmsten jt, siis ei jäänud see etenduse atmosfäärilt alla mullu Moskvas nähtud viinlaste lavastusele. (Kui, siis vahest muusikalise väljatöötamise poolest.) Neil aegadel heideti aga «Estoniale» ette Kálmáni- ja Lehári-hullust, räägiti kopitanud mentaliteedist. Siis visatigi välja kõik klassikalised operetid ja nende lavastamise traditsioonid, tehti ainult muusikale. Kuid meil on üks väheseid teatreid Nõukogude Liidus, kus operetti esitatakse ühes majas koos ooperi ja balletiga. Järelikult on siin erandlikud võimalused orkestri, koori, tantsijate ja lõppude lõpuks ka tipplauljate kasutamiseks operetis, klassikalises repertuaaris.

Kuuldes aga jälle mingi viie pillimehega ringreisiopereti tegemise plaanidest, mõtled, miks peab küll meie teater oma võimalused niisuguseks peenrahaks vahetama. Praegu, kus «Estonia» läheb «Savoy balli», «Montmartre'i kannikese» ja «Kabareega» jälle ülesmäge, ei tahaks, et see rida katkeks. Ja sel ajal, kui «raske kahurvägi» laulab Verdit, on nooremal põlvkonnal võimalus end ka operetis (*alias* koomilises ooperis) heatujuliselt lahti mängida ja laulda.

Järjest vähem kohtab kunstiinimeste hulgas neid, kes sinu kombel maalt pärinevad. Kas on sellel praegu sinu jaoks veel tähendust?

Ütleksin nii, et inimene ei tohiks kunagi unustada oma ühtekuuluvust loodusega. Mis aga minu «talupojaseisusesse» puutub, siis toimub loomingu-line areng ikka selle baasil, mis inimesse on programmeeritud lapsepõlves. Olen õnnelik, et kasvasin maal. Sealt saadud tunnetuse ja aistingutega töötan siiani. Mõnikord on isegi raske ennast linnainimesele mõistetavaks teha. Konservatooriumis näiteks võtsime ühe õpilasega läbi Rahmaninovi «Sirelit». Seal on fraas: «hommikul vara mööda kastelist rohtu ma läksin». Proovides sõnadesse süveneda selgus, et noor inimene pole kunagi eriti vara tõusnud ega enda jaoks midagi erilist leidnud kastemärjas: rohus kõndimisest. Kui palju on aga Rahmaninovi, Tšaikovski või mõne muu helilooja lauludes looduspilte, mis kõik võivad sedaviisi pooliti võõraks jääda.

Kas ooperis on loodusprobleeme vähem?

Ega parunite ja krahvide saatustes neid küll pole. Kuid Smetana «Müüdnud mõrsja» Jenikus küll. Kauneid loodusvärve pakuvad näiteks ka Rimski-Korsakovi ooperid. Kuid meie ooperilava valdab praegu monumentaalne ooper. Akvarelli ja graafikat on napilt. Mõndagi muudab ehk edaspidises repertuaaripildis uue, mitme saali ja mitmekülgsemate võimalustega ooperimaja valmimine.

Missugune on sinu suurim soov uue ooperimaja ehitajatele?

Ilma hea akustika garanteerimiseta pole mingit mõtet uue maja ehitamist alustada. Olen nõus igasuguste töötingimustega, väikese garderoobiga, viletsamate proovisaalidega. Kui ainult saalist saaks «pill, mis mängib»!

Üles kirjutanud VILMA PAALMA

Pildialune kiri kinolinal

UNO LIIVAKU

Kinolinal vahelduvad kaadrid. Publik saalis vaatab ja kuulab. Ent ainult juhul, kui jookseb emakeelne film. Kui vaatajaskond filmis kõneldavast keelt ei mõista, siis ta vaatab, kuulab ja loeb. Vaatab pilti, kuulab muusikat, müraefekte ja osalt tegelaste kõnetki ning loeb subtiitreid¹. Inimesele on esimene olukord tavaline, teine erandlik. Kolmas tegur (lugemine) sunnib silma ühelt tegevuselt teisele hüppama. Lugemisse süvenenud inimene ei jõua haarata kõiki ekraanitegevuse peensusi. Tal võib psühholoogilises filmis märkamata jääda tegelase oluline ilmemuutus või kriminaalfilmis lahenduse mõistmiseks vältimatult vajalik liigutus, žest või isegi ese. Keskenandanud aga tähelepanu sündmustikule, kipub osa teksti lugemata (seega tajumata) jääma. Ometi käib kinos iga päev tuhandeid inimesi, vaatab filme ja saab kõigest ekraanil toimuvast subtiitrite varal aru. Kas paradoks? Ega vist. Harjutamine teeb meistriks, õpetab tähelepanu arukalt jaotama, umbes nagu autojuhti, kes peab nägema korraga nii liiklusmärke kui ka liiklejaid. Oma osa on ka sellel, et ekraani alumisele äärelle ei lasta teksti nagu juhtub, vaid järgides mitmesuguseid kaalutlusi.

Teooriat ja põhimõtteid

Filmitekstide subtiitriteks tõlkimine on Eestis peaaegu niisama vana töö kui filmidegi näitamine, juba tummfilmitiitrite eestindamisest saati. Nii pika aja kestel on jõudnud kujuneda mõningad ideaalipõhimõtted ja paratamatusnõuded.

Küllap tekib vaatajal kõige sagedamini küsimus, miks ei tõlgita kogu teksti, mida näitlejad või diktorid filmis räägivad. Vastus on: paratamatusest. Inimene tajub kõnet kõrvaga palju kiiremini kui kirja silmaga.

Meenutagem, et kõneleva ja kuulava inimese ajalugu on tohutult pikem kui kirjutava ja lugeva inimese ajalugu. Kiri on umbes 6000 aastat vana, eestikeelne raamat saab 1985. aastal 450-aastaseks.

Et pildialuse kirja pikkus oleks arukas vahekorras kinolinal kulgeva sündmustiku kestusega, selleks on pikaajaliste vaatluste tulemusel jäänud pidama järgmisel filmi meetrite, filmi edasikerimise aja ja subtiitri täheruumide² vahekorral.

1 meeter filmi — 2 sekundit pilti — 25 täheruumi;

2 meetrit filmi — 4 sekundit pilti — 50 täheruumi;

3 meetrit filmi — 6 sekundit pilti — 75 täheruumi.

25 täheruumi on pildi all üks rida. Pikemad kui kolmerealised kataksid ekraanist liiga suure osa.

Sellest arvustikust lähtub teksti subtiitriteks jaotamise teooria ja praktika. Neile arvudele tuginedes on (üheseerialises) mängufilmis keskmiselt 500—700 subtiitrit (vahel rohkemgi, erandjuhtudel tuhat!) *... ja vaataja peab filmi jälgides 500—700 korda pildi vaatamisest kõrvale kalduma, et subtiitreid lugeda, mis võtab temalt 10—15 minutit

¹ Kurtidele trükitakse subtiitreid ka filmi keeles. Selles kirjutises on kõne all ainult tõlgitud subtiitrid, ehkki subtiitrimistehnikas erinevusi pole.

² Täheruum on iga trükimärk (täht, number, kirjavahemärk, teised trükimärgid, nagu %, +, =, & ja sõnavahed).

vaatamisega. See aga on oma kuuendik või koguni viiendik küllastatud ja pingelisest ekraaniajast. Ja vaataja ütleb mürgiselt: «Lähem filmi lugema!»³.

Kui filmi tegelased kõnelevad rahulikult, mõtiskledes, aeglaselt ja pausidega, saab subtiitritesse panna dialoogi täieliku tõlke. Kui nad aga räägivad kiirustades, tõllikult, vuristades, hinge tõmbamata, siis tuleb dialoogi vastavalt lühendada. Kõne kiirus võib olla mõnikümmend kuni mõnisada silpi minutis, subtiitritesse saab kummalgi äärmusjuhul mahutada ikka ühepalju täheruume.

Keeliti erineb sõnade pikkus tublisti ja on subtiitrite tõlkija õnn, et eesti keele sõnad on keskeltläbi lühemad kui vene keele sõnad (tõlgitakse meil ju subtiitriteid ainult vene keelest).

Vene keeleteadlane Lev Uspenski on pajatanud järgmist⁴. Käesoleva sajandi alguses tõlkis I. Bunin inglise keelest H. W. Longfellow' «Laulu Haiavatast» ja L. Belski soome keelest «Kalevala». Mõlema luuleteose värsimõõt on ühesugune. Kumbki tõlk käsitles oma töö raskusi raamatu eessõnas. L. Belski kurtis, et vene sõnad on liiga lühikesed, soome omad pikad. Soomlane mahutab ühele värsireale paar-kolm sõna, vene sõnu on vaja kolm-neli, vahel viis-kuus. I. Bunin nurises vene sõnade liigse pikkuse üle. Longfellow mahutas ühele värsireale viis kuni seitse, vahel isegi kaheksa sõna, vene sõnu ei mahu üle nelja-viie.

Filmitekste saab subtiitriteks lühendada kaheti: infot välja jättes ja infot tihendades. Rakendatakse mõlemat võtet, muidugi ka kombineeritult.

Puhtal kujul väljajätuga on tegemist, kui ei tõlgita seda, mis selge seletamatagi: teretamisi ja hüvastijätte, tänamisi ja palumisi, pöördumisi (*kallis Ivan, proua Liselotte, sir Michael*). Tavaliselt on see tekst kinolinal n-ö näha (tulija kummardab teretuseks, lahkujat ulatab hüvastijätuks käe, kingi saaja tänab jne). Teisisõnu — situatsioonist järelduvat infot ei dubleerita loetavaks. Teine selge juhtum on see, kui korraka kõneleb mitu inimest. On arusaadav, et tõlkida saab ainult ühe kõneleja teksti.

Infot tihendada on märksa raskem. Kõige tavalisem on korduste vältimine. Kui filmis öeldakse:

Ma lähen koju. Jah, lähen kindlasti koju. Nii ma teengi, siis on pildi all arvatavasti lugeda

Ma lähen kindlasti koju

või kui kõne kiiruse ja stseeni pikkuse vahekord lubab, siis

Jah, ma lähen kindlasti koju.

Teksti sundtihendamise kohta näitena katkend filmist «Rännuteede muinaslood». Üsna tavaline, emotsioonidest tagapiitsutatud ruttav kõne. Nummerdatud on kolm stseeni, st tegelasi näidatakse neis teisest vaatepunktist, teisel taustal, teisest rakursist vms. Stseenide pikkus ekraanil on 1 m, 2 m ja 1 m, st tõlkijal on kasutada 25, 50 ja 25 täheruumi.

1. Марта: *А ты не принц, ты просто мальчишка на побегушках.*

Май: *Замолчи!*

2. Марта: *Нет, ты хуже, ты собачонка, которая приносит им дичь!*

Нет, ты еще хуже, ты свинья,

3. Марта: *Которая выкапывает для них трюфели!*

Май: *Не говори так, слышишь!*

Subtiitritõlge:

1. *Sa oled jooksupoiss.*

2. *Sa oled koer, kes neile jahisaaki kätte toob, siga,*

3. *kes neile trühvleid tuhnib.*

³ Г. Заргарьян. Искусство перевода фильма. В кн.: Мастерство перевода. Сборник двенадцатый. 1979. М., 1981, с. 113.

⁴ Л. Успенский. Слово о словах. Имя дома твоего. Л., 1974, с. 340—343.

Esimeses subtiitris on 20, teises 51, kolmandas 27 täheruumi. Viimane subtiiter rikub reeglit, on üle ühe rea pikk. Kui peaks selguma, et seda teksti siiski lugeda ei jõua, jäetakse arvatavasti välja sõna *neile* (koos sõnavahega kuus täheruumi). Nagu näha, ei saa Mai (vene mehenimi!) kordagi sõna, aga küllap paistab käitumisestki, et Marta jutt talle ei meeldi.

Infot saab tihendada ka lühenditega (jne, vm), mida kõnes küll ei kasutata (ei öelda jotenee, vee-emm, ehkki lugejal on võimalus lühendit tervete sõnadega tajuda), arve keset teksti numbritega kirjutades (*Ta tegi töö ära 2 päevaga*), mida tavalises trükikirjas ei tehta.

Veel üks lühendamisvõte on lühemate sünonüümide valimine, sest pikem, olgugi küll vahel stiililt mõnusam, jätkas vaataja ilma millestki sündmustiku mõistmiseks olulisest. Nii leiame subtiitritest sageli: *mullu*, mitte *möödunud aastal*, *nimme*, mitte *spetsiaalselt*, *säästma*, mitte *kokku hoidma*, *ruttu*, mitte *kiiresti*, *nääriöö*, mitte *uusaastaöö*. Subtiitritõlgid on estorantistid paratamatusest.

Ärgu siiski arvatagu, et pikemaid sünonüüme põlatakse, halvemaks peetakse või üldse ei kasutata. Ju ikka, kui dialoogi tempo võimaldab.

Nagu öeldud, kõige täielikuma ja adekvaatsema tõlke saab teha aeglase kuluga ja suhteliselt vähese dialoogi või diktoritekstiga filmist, kõige suurem info- ja sellega paratamatult kaasvõetud stiilikadu on kiirkõnelise tekstiga filmide subtiitrites.

Subtiitritõlgi pilguga vaadates paneb vahel imestama, kui vähe usaldavad mõned, eriti dokumentaal-, populaarteadusliku või ringvaatefilmide režissöörid pildi jõudu. Filme, kus kiirkõne kostab algusest lõpuni, polegi nii vähe. Mõnda ei söanda isegi liikuvate piltidega illustreeritud loenguks nimetada, sest ükski lektor ei vaevaks kuulajaskonda säherduse lakkamatu sõnavalinguga. Pigem on tegemist etteoleatud artiklitega, mille puhul kipub sügenema kahtlus, kas pilt hoopis ei sega kõne tajumist.

Tavaliselt tõlketöölt tulnud subtiitrieestindajale osutub enamasti kõige raskemaks just lühendamine. See võib tunduda uskumatuna, kuid on tõsi, et mõnigi üsna kogenud tõlk ja vilunud toimetaja pole sellele tööle pidama jäänud sellepärast, et harjumus väljendada mõtteid ruumikitsendusteta on tugev. Subtiitritesse surutud tekstis kipub mõtet nappima või ei panda ümber olulist, mille mahutamise kallal tuleb vahel tublisti nuputada, vaid hoopis vähem olulist.

Tõlge ja stiil

Põhimõtteliselt on mängufilmi tekst niisamasugune dialoog nagu näidendi oma. Seda eestindatakse taidetõlke põhimõtteid järgides. Tõsielufilmide kohta käivad tarbetõlke juhtmõtted.

Kui on valida lühendamise ja stiilipeensuste edasiandmise vahel, tuleb paratamatult valida esimene. Ka kõige kunstipärasemast tekstist pole tolku, kui vaataja seda lugeda ei jõua. Sellegipoolest püütakse pildialuses kirjas järgida algteksti kunstipära ja stiili niivõrd kui see lühendamisvajadusega vähegi kooskõlas on. Ilmselt pole need põhimõtted Eestis niisama vanad kui subtiitrite tõlkimine ise.

Igatahes nurises Johannes Aavik toonaste subtiitrite üle 1936. aastal nii: «Kinoekraanil näib olevat välja kujunenud mingi isesugune eesti keel, osalt vigane, osalt snoobitsev, osalt sisaldav praeguse ametliku keele halbusi... Eriti tüübilise eesti kinokeele näite pakub järgmine lause: „miks sa näed välja nii *mornilt*, et tahab onu *võtta* kaasa linna *mu*?... Sama lause loomulikus eesti keeles: „miks su nägu on nii tusane, et onu tahab *mind* linna kaasa *võtta*?“ — Kinokeel osutab suurt keelelise maitse puudust.»⁵

⁵ J. Aavik. Eesti õigekeelsuse õpik ja grammatika. Trt, 1936, lk 413.

Filmidialoogi tõlget mõjutavad ühes või teises suunas ka n-õ tehnilised seisad, mida raamatu- või näidenditõlkes ei esine või mida viimastes esineb piiratult ja harukorral, kuid mis subtiitritõlkes tõusevad esiplaanile.

Subtiitrite paigutust ja pikkust piiravad filmikõne ja -montaaži erisused. Esimesi reegleid on see, et koos uue stseeniga peab tulema uus subtiiter, s.o eelmise stseeni dialoogi ei kõlba panna järgmise stseeni sündmustiku alla ega alustada enne tõlgitava stseeni ekraanile jõudmist (oleks ebaloomulik, kui lugeda on tekst, mis pole veel välja öeldud!). Siit järeldub, et venekeelse lause tõlkimist ei saa alustada lõpust, kuigi tõlkimise aabitsareeglid seda nõuaksid (tavalisel eestindamisel on selline järjestus üsna harilik). Oletagem, et ühes stseenis näidatakse pärleid, järgmises sigu, tõkelause aga seaks sigade kohta käiva teksti pärliite stseeni alla ja vastupidi. Ilmselt nii ei kõlba teha. Järelikult tuleb leida mõni teine pääs: teha ühest lausest kaks või (väga harva erandina) kasutada inversiooni.

Kergjälgitavuse huvides on hea, kui küsimus ja vastus on ühes subtiitris (mitte küsimus ühe lõpus, vastus teise alguses)

Miks sa lähed linna? — Lähenu onu juurde.

Mitte aga:

1. *Kuhu lähed? — Linna. — Miks sa lähed linna?*

2. *Lähenu onu juurde.*

Ka ei ole kombeks jaotada lauseid subtiitrite vahel suvaliselt, vaid kirjavahemärgi juurest, loetelus ja kohalt jne.

1. *See töö sobib mulle hästi,*

2. *sest ma olen seda ennegi teinud.*

Mitte aga:

1. *See töö sobib mulle*

2. *hästi, sest ma olen seda ennegi teinud.*

Ka ei või laused liiga pikad ega keerulised olla. Pildi ja kirja vahel jaotatud tähelepanu ei saa panna liiga raskele proovile. Raamatu võib segaseks jäänud kohad üle lugeda, näidendis saavad tiraadid arusaadavaks näitleja intonatsioonide ja žestide varal. Subtiitrite lugejal neid hõlbustusi pole. Näitleja žestid ei tarvitse ju ühte langeda subtiitri lugemisega, mõnigi miimikamuudatus või käeviibe tuleb ekraanile varem või hiljem.

Veel ei sobi üldjuhul subtiitritesse (nagu filmistsenaariumidesse, raadio- või televisiooniesinemistessegi) haruldased või muud vähetuntud sõnad (sealhulgas võõrsõnad), mis end ise ei seleta või mida tekstis ei seletata. Oleks liig oodata, et pimedas kinossaalis istujad lappaksid «Võõrsõnade leksikoni» või õpiksid võõraid sõnu pähe, et nende tähendust kodus uurida. Erand tehakse spetsialistidele mõeldud filmides: oma ala sõnavara peaks iga erialamees tundma. Kui aga vahel mõne filmi subtiitrid on sõnastuselt ülitargad ja keerukad, tuleb põhjust otsida filmist — ega selle stiilist liiga kaugele ka ei kõlba minna.

Vahel on raske tõlkida vanasõnu, kõnekäände jm, kui neid illustreeriv tegevus kinolinal selgesti näha on. Kas või see, et *челать язык* on küll keelt peksma, aga kui pildil inimene siiski keelt sügab, ei saa vene kõnekäändu eestipärasega asendada.

Kui väga pilt ja selle alune kiri omavahel seotud on, selle kohta üks hoopiski mitte erandlik näide. «Tallinnfilmi» «Kevade» dubleeriti vene keelde, mõned selle dublaaži koopiad lasti ekraanile Eestiski. Subtiitritega. Eestikeelses «Kevades» kaebab Kiir kõstrile, et *Toots peeretas*. Venekeelses dublaažis on kuulda: *Тоотс бросал щеткой*. Nii ongi pildi all lugeda: *Toots viskas harjaga*. Kadunud Oskar Luts võiks teises ilmas selle segadiku varal kirjutada veel ühe veste «Tõlkijad»⁶.

«Kevades», teistegi eesti ja muude filmide vene keelde tehtud dublaažides on säherdusi «parandusi» kubinal. Ühest küljest näikse olevat tegemist dublaaži eripäraga (suuliigutuste ja häälikute ühitamisega)⁷, teisest küljest aga ka adekvaatsuspõhimõttesse meie omast erineva suhtumisega.

Ja veel üks eripära. Kinopubliku hulgas on palju neid, kes valdavad nii vene kui ka eesti keelt, kuulavad teksti ja loevad subtiitreid ning teevad tõlke analüüsi (väga mitmesugusel tasemel). See on situatsioon, mida ei pea arvestama romaani, näidendi ega taedusraamatu tõlkija. Niisugune nähtus kipub tõlki aheldama. Vabamat tõlget käsitatakse veana ja usin tõlkekommentaator annab oma hinnangu telefoni teel või kirjalikultki teada. Tavalaitus on umbes seda laadi: «Teie tõlgite *копейка рубль бережет* niimoodi: kes kopikat ei korja, rubla ei saa. Õige on ju ometi: *копикас hoiab kokku rubla!*» Muidugi tuleb ette ka asjalikke õiendusi, mille eest tegijad on alati tänulikud.

Aga ikkagi stiil. G. Zargarjan ütleb otse välja, mis teada ja tuntud kogu maailma subtiitrimispraktikast: «Subtiitrimine on vältimatult seotud dialoogi tunduva lühendamisega, ta teeb elavast keelest «telegrammi». Ja mis peaaasi — subtiitrid vaesestavad dialoogi...»⁸

Mis tõsi, see tõsi. Nii piiratud ruumis manööverdades (25—50—75 täheruumi) tuleb parimat taotledes paraku leppida võimalikuga. Muidugi on raskusi tegelaste stiili individualiseerimisega, ehkki selle poole püütakse. Eks avaldu inimese kõnemaneeer tihtilugu kiil- või täitesõnade kasutamises, neile jääb ekraani allservas harva ruumi. Sagedasem on argosõnade kasutamine, sest need on harilikult lühikesed. Vahest kõige suurem on erinevus pidulike tiraadide ja nende tõlke vahel. Parimagi tahtmise juures pole võimalik näit. diplomaatiliste vastuvõttude osavõtjaskonna kõiki tiitleid subtiitrites üles lugeda. Järgmise näitelause lugemiseks ei kuluta kiirkõnes vilunud diktoriga üle nelja sekundi (50 täheruumi!), selle mahutamise subtiitrisse on infot välja jätmata võimatu.

Kuuba Vabariigi Riiginõukogu ja Ministrite Nõukogu esimees, Kuuba Kommunistliku Partei esimene sekretär, Rahvusvahelise Lenini Rahupreemia laureaat Fidel Castro Ruz.

Ja veel oleneb tõlge ekraanikõne intonatsioonist, maneerist, isegi žestidest (saab ju žestiga anda sõnadele isegi vastupidise tähenduse!). Näidendi tõlkele annab intonatsiooni näitleja. Seega on tegemist vastandnähtustega: ei interpreteerita tõlget, vaid tõlgitakse interpretatsiooni. Selle külje kajastamisest kipub tõlgetes puudu jääma. Olulisim põhjus on vahest see, et tõlk ju filmi ei näe. Kui Eestisse jõuab montaažileht, pole filmikoopiad veel saabunud. Erandid vaid kinnitavad reeglit. Koopiaid pole võimalik ära oodata, sest tõlkimine ja toimetamine võtavad oma aja, ladumine, korrektuur ja trükkimine samuti, filmi kinodes näitamise aeg aga on ette määratud.

Kuna tõlk filmi ei näe, langeb suurem vastutus toimetajale, kelle hooleks jääb tõlke teksti ja filmi teksti idententsuse kontrollimine, ühtaegu tõlke rõhuasetuste sobitamine näitlejate intonatsiooniga.

Tõlke algmaterjal on montaažileht. Filmistuudiotse seisukohalt on neid vaja ekraanilt kostva teksti ja nähtava pildi võrdlemiseks, et kas koopias on ikka kõik olemas, mis olema peab. Tõlkimisvajadusi silmas ei peeta. Kaadris näha oleva kirjeldus on ülimalt lakooniline, välisfilmide dublaažide kohta sisaldavad montaažilehed ainult tegelaste nimesid (vahel pole neidki) ja dialoogi, ainsagi vihjeta sündmustikule. Eks siis pea pingutama kujutusvõimet, aga see võib käia ju teist rada kui filmi tegijail. Näiteks ei saa mõnigi kord pilti nägemata kindel olla, kas *уду* on

⁷ Vt näit. Г. Заргарьян, *op. cit.*, lk 109—153.

⁸ Г. Заргарьян, *op. cit.*, lk 113.

tule või mine, kas *нужно* on kirjutama või *маалима*, kas *ребята* on lapsed, mehed või semud vm.

Montaažilehtede algset otstarvet silmas pidades pole ehk põhjust nuriseda, et nad on vahel nii tuhmid (masinakirja- või rotaatoripaljundus), et kõike ei loe luubigagi välja või et neis on trükivigu (sealhulgas eksitavaid) ja õigekirjavigugi.

Otse ja kaudu

Algselt venekeelse filmi subtiitritõlge on mõistagi otsetõlge. Aga teiste liiduvabariikide ja välisfilmid?

Mõne harva erandiga jõuavad kõik välis- ja teiste liiduvabariikide filmid meie ekraanile dublaažidena vene keelde. Dubleerinud filmistuudioolt saadakse ainult venekeelse tekstiga montaažileht. Seega võiks väita, et niisuguste filmide eestindus on sisuliselt otsetõlge. Meie algupärane on ju venekeelne. Nii see on ja ei ole ka.

Vaataja-kuulaja näeb-kuuleb ainult seda, mis ekraanile projitseeritud ja häälevaljendisse lastud. Kui siinsel tõlgil olekski algupärane käsi-kiri kasutada, ei saaks ta ikkagi selle järgi ümber panna, vaid peaks juhinduma dublaažist. Muidu ei läheks ekraanikõne ja tõlge kokku nagu eespoolses näites «Kevadest». Selles mõttes on jällegi tegu otsetõlkega.

Asi läheb otsemaid keerukamaks, kui tõlk peab teksti sobitama isiku-, koha- jm nimesid. Need nõuavad otsetõlget dublaaži algupärandist. Algkeelseid stsenaariume aga ei ole ega tule. Ei tea öelda, kas dubleerivad stuudiod keelduvad neist meile koopiaid tegemast või pole kohalikud filmilaenutajad neid küllalt resoluutselt nõudnud. Tänapäeva paljundusvahendid peaksid küll võimaldama koopiaid teha, ilma et kulud ülepääsmatult suureks läheksid. Tõlgile ja toimetajale säästaks see aga palju ülearust vaeva ja peamurdmist.

Vahel pole ju teada isegi mõne režissööri nime kirja-pilt. Ekraniseeringute puhul saab abi teosest, mille järgi film on linastatud, aga sedagi mitte alati. Näiteks on prantsuse film «Must Tulp» tehtud küll Alexandre Dumas' samanimelise romaani ja Saksa DV film «Sonja kannab ette» Ruth Werneri jutustuste järgi, kuid kummalgi juhul on filmi autorid andnud tegelastele uued nimed.

Mõnikord saab hõlpu, kui kohanimi on näha teeviidalt (mõnigi kohanimi on filmides ju välja mõeldud, mistõttu neid atlastest ei leia), kaupluseomaniku nimi sildilt, teose pealkiri kaanelt või tiitellehelt. Kuid teinekord ei aita seegi. Alles see oli, kui Gjaurovi-filmis «Ei ela ühte elu ma» oli teatriplakatilt selgesti lugeda Verdi ooperi pealkiri «Simon Boccanegra», ehkki kõigis kätte puutunud teatmeteostes on «Simone Boccanegra». Ning pilt ja subtiitritekst ei lähegi omavahel kokku.

Alaline mureküsimus on ekraniseeringute eestindamine, kui ekraaniteose aluseks olev raamat meil emakeeles olemas on. Lugejal on ju ehk meeles, kuidas on öeldud raamatus ja ta ootab kinos subtiitris talle tuttavat ja omast väljendust. Kui aga subtiitritõlk raamatust pikemalt mõtlemata maha kirjutab, on ta plagieerija.

Tuleb ette, et raamatutõlkest on kasu ehk ainult nimede kirjutamisel, näiteks Shakespeare'i näidendite filmivariantide puhul. Kinolinalt kõlab venekeelne puhaste riimidega rütmikas värsskõne, mille vasteks ei sõanda kuidagi võtta eestikeelset kohmakavõitu sõnastatud, raskepäraselt lausstatud ja rütmita teksti. Samasugused probleemid kerkivad veel Nikolai Gogoli «Revidendi», Molière'i «Ihnsa», paljude Aleksandr Ostrovski näidendite ja teistegi aegunud eestinduste puhul.

Võib olla ka vastupidi. Just eesti keelde tõlgitud raamatust pole 20 kasu nimede asjus, kui tõlk on neid mingitel kaalutlustel eestipärastanud

või muidu kohandanud. Jan Brzechwa «Pan Kleksi akadeemias» on kuldnoke nimi poola keeles *Mateusz*, eestinduses *Matteus*. Mis teha ekraniseeringu tõlkes? Lapsed tunnevad kuldnokka raamatunime järgi. Kas jääda subtiitrites muganduse juurde või mitte?

Nii nagu ekraniseeringul on omad erinevused alusteosest, võib ekraniseeringu tõlgegi erineda alusteose tõlkest. Mõnikord ja mõnes suhtes peabki erinema. Küllap tuleks lähtuda põhimõttest, et tõlgitakse filmi, mitte ei kohandata selle aluseks olnud kirjandusteose tõlget. Nende kahe eestinduse erinevust tuleks pidada normaalseks. Tegelikus töös on see probleem lõpuni lahendamata. Aastat 15—20 tagasi üks toimetaja koguni nõudis, et subtiitritõlge peab olema tehtud raamatueestinduse sõnadega. Praeguseks on nii kategooriline seisukoht taandunud, kuid raamatutõlge tahab juba oma olemasolu faktiga subtiitritõlget mõjutada.

Meil ja mujal

Kas eespool käsitletud subtiitrite tõlkimise põhimõtted on universaalsed, ülemaailmsed või vähemalt Nõukogude Liidus üldkehtivad? Ei ole. See töö on eri riikides ja isegi ühe riigi sisesi eri subtiitrimisettevõtetes väga erinev. Variandid johtuvad nii tehnikavahenditest (kui trükimasin võimaldab subtiitreid filmilindile trükkida ainult kahes reas, siis kolmandat pole, kui trükimärgid on filmilindi pindalaga võrreldes suured, tuleb subtiitrid hakkida lühemaks, et nad ekraanist liiga suurt osa ei kataks, igal pool pole reas just 25 täheruumi jne) kui ka sellest, milliseid juht-mõtteid kusagil järgitakse.

Olemasolevate kontaktide varal võib teha järgmisi järeldusi.

Kõige lähemal meie (siin kirjeldatud) põhimõtetele näivad olevat Soome TV subtiitrid, ehkki neil on kalduvus edastada rohkemgi infot kui lugeja vastu võtta jõuab. Soome kinodes on asi juba teisiti. Filmidel on pildialused kirjad soome ja rootsi keeles, mis mõistagi võimaldab kummaski keeles edasi anda vähem täheruume (ja infot) kui ainult ühte keelde tõlkides. Niisamasugune on lugu näiteks Belgias, kus kinolinal on lugeda prantsus- ja flaamikeelsed subtiitrid (prantsuse filmidel muidugi ainult flaami- ehk hollandikeelsed ja vastupidi).

Vahel tuleb mõni film Nõukogude Liiduski ekraanile venekeelsete subtiitritega, mis on üldjuhul seniste kogemuste järgi veidi lühemad, s.o infovaesemad ja stiililt neutraalsemad kui meil tehtavad eesti-keelsed.

Ainult kõige hädapärasemalt vajalikkude edastavad oma subtiitrites meie lõunanaabrid lätlased. Algteksti ja tõlke vahekorras huvitab neid ainult see, et tõlge oleks mõttelt õige. Algupärandile lähedast stiili ei taotleta, põhieesmärk on lakoonilisus ja lühidus.

Selles valguses tundub liialdusena väide: «Võib-olla on subtiitrite ülepeakaela tõlkimine... põhjuseks, miks Eesti filmi dialoogi pole ollagi. Lapsepõlves ekraani alläärest loetu mõjutab senini stsenariste, režissööre, toimetajaid.»⁹ Tõestamiseks tuleks tuvastada näiteks läti või soome filmide dialoogi tunduvalt suurem kidakeelsus eesti omadega võrreldes. Ja küllap on üle pakutud subtiitrite eeskuju andev mõju üldse.

Subtiitritõlge on ala, mille alused on igas keeles rajatud omaette. Et kõige üldisemas on palju ühist, tuleb sellest, et inimene on inimene, kõnelgu ta mis keelt tahes. Et üksikprobleeme väga erinevalt lahendatakse, oleneb tegijate suhtumisest rahvuskultuurisse üldse ja filmikunstisse eriti, tehnilistest võimalustest, honoreerimispoliitikast, filmitõlke korraldusest ja veel paljudest muudestki asjaoludest.

⁹ O. R e m s u. Stsenaristika, meie kunsti heitlaps. — «Teater. Muusika. Kino», 1983, nr 9, lk 16.



JAAN RÄÄTS
Kontsert
kammerorkestrile

EVI PAPP

Üks inglise kunstiajaloolane on paberile pannud üsna humoorika ajaskaala (E. Vende. Suur tundmatu. — «Siluett», sügis 1970), mis ilmekalt illustreerib inimese meele muutlikkust esteetilise hinnangu andmisel. Ei saa kuidagi üle kiusatusest see siin ära tuua, olgugi et tegu on pisut proosalise, muu hulgas (või eelkõige) ka utilitaarset funktsiooni kandva valdkonnaga — rõivamoega nimelt. Üks ja sama rõivastuse võib selle skaala järgi erinevatel ajajärkudel olla: riivatu — 10 aastat enne oma aega, väljakutsuv — 5 aastat enne oma aega, julge — 1 aasta enne oma aega, väga kena — siis, kui ta on moes, maitsetu — 1 aasta pärast oma aega, inetu — 10 aastat pärast oma aega, naeruväärne — 20 aastat pärast oma aega, naljakas — 30 aastat pärast oma aega, omapärane — 50 aastat pärast oma aega, meeldiv — 70 aastat pärast oma aega, romantiline — 100 aastat pärast oma aega, ilus — 150 aastat pärast oma aega.

Kui pilk muusika- (või mis tahes kunstiliigi) ajalukku heita, ei tundugi väga sündsusetu vestifassongi hinnangute juurest puhtesteetiliste maitseotsustuste juurde siirduda: raskesti prognoositav (kui üldse) ja üksjagu käsitamatu on väärtuskriteeriumide muutumine nii ühes kui teises. Eeltoodu eeskujul võiks hinnanguskaala koostada nii mõnegi muusikaliteratuuri tippteose kohta, ja omaaegsed muusikaarvustused või muidu väljaõeldud arvamused annaksid selleks hoopis värvikamat-emotsionaalsemat sõnavara. Ei tarvitse vist lisada, et selline äärmusi hõlmav skaala ei kehti mitte ainult aastasadu läbival ajalhel, vaid — sõltudes teosest ja hindajast — võib ära mahtuda ka hoopis lühemasse ajavahemikku.

Kui nüüd tõsisem nägu teha ja midagi järeldusetaolist ka välja öelda, siis vist umbes nii: kriitika ja hinnanguline tegevus üldse (mis tahes vormis ja mis tahes valdkonnas) on heterogeenne ja dünaamiline nähtus. Üksikhinnang võib küll suuremal või vähemal määral esindada mingi ühiskonnagrupi (kultuuriareaali) dominantseid hoiakuid, mille tähendus aga laiemas kontekstis siiski vaid lokaalseks, loomingu ja kultuuri teadvuse hetkesuhet fikseerivaks võib osutuda. Mis tahes kunstiteose (stiili) asukoht kultuurimaastikul võib oluliselt muutuda või vähemasti täpsustuda koos kultuurikonteksti, kultuuri teadvuse, kogu ideoloogilise süsteemi muutmisega.

Seda oli mul vaja enesele öelda, enne kui asusin kirjatöö kallale, mille aineks Jaan Räätsa Kontsert kammerorkestrile — selleks, et veel kord üle rääkida, miks ja kui mõttetu on siiski pretensioon muusikaajaloos midagi lõplikult ja edasikaebamatult «paika panna» (ka selles, mida me klassikaks nimetame), ja kui möödapääsmatud ja loomulikud on tagasi-vaated, et hinnanguid uues kontekstis, uuest vaatepunktist teadvustada.

Jaan Räätsa Kontsert kammerorkestrile (1961) on tänaseks vaieldamatult eesti muusika klassika. Paar aastakümnet tagasi oli selle (ja mitte ainult selle) teose kõlamaailm aga nii mõnegi jaoks kui mitte lausa välja-

kutsuv, siis eesti muusika eelnenud aegade taustal julge ja harjumatu igatahes. Mida võib teose ja tema muusikaloolise tausta kohta öelda nüüd, läbi kaheksakümnendate aastate muusikakogemuse?

Kontsert kannab oopusenumbrit 16. Teose loomisajaks on eelnevalt kirja pandud 4 sümfooniat, 2 kvartetti, klaverikvintett, klaveritrio, 2 kontsertiiniot viiulile, kontsertiino klaverile, sümfooniline poeem «Ood esimesele kosmonaudile», «Kevadoratoorium», 3 sonaati klaverile ja veel mõnda. Loetletu hulgas on õpilastõidki. Loetletud teoste vahendusel on üks suveräänne, «oma elemendi» leidnud muusikaline minatunne endast üldises muusikapildis juba tähelepanu väärival kombel teada andnud. Kui muusika levimisel-levitamisel mõnikord ehk ka õnnelik juhuse või soodsad olukorrad kaasa mängivad, siis aeg sõelub teenimatud soosikud enamasti välja. Räätsa kontsert on sõela peale jäänud — sellest kõnelevad arvukad ettekanded nüüd juba üle kahe aastakümne nii Nõukogude Liidu piirides kui ka välisriikides. Teist nii laia esitusgeograafiaga teost eesti muusikast ilmselt ei leia. Kontsert on kõlanud USA-s, Kanadas, Prantsusmaal (välismaine esiettekanne Pariisis), Mehhikos, Kuubas, Inglismaal, Austrias, Belgias, Norras, Saksamaa Liitvabariigis, Saksa Demokraatlikus Vabariigis, Soomes, Rootsis, Taanis, Türgis, Keenias, Bulgaarias, Jugoslaavias, Poolas, Ungaris, Tšehhoslovakkias, Jaapanis. Paljudes riikides (Kanada, SDV, Soome, Rootsi, Taani, Poola) on Kontserti mängitud mitmeid kordi. New Yorgi kuulsas *Carnegie Hall*'is tuli teos kordamisele — fakt, mida võiks vist publiku erilise vaimustuse ja poolehoiu märgiks pidada. Teos kuulub selliste meie maa nimekamate kammerorkestrite põhirepertuaari nagu Moskva, Kiievi ja Leedu kammerorkester, Leningradi ja Moskva konservatooriumi kammerorkester (viimase repertuaaris juba 20 aastat). Leningradi konservatooriumi kammerorkestri ettekandes (I. Serebrjakovi juhatusel) on kontsert ka filmilindile jäädvustatud. Välisorkestritest olgu nimetatud Praha kammerorkester ja SDV Weimari kammerorkester. Lisaks autoriteetidele muidugi paljud õpilisorkestrid — on ju teos selleks küllalt käepärane. Plaadistatud on kontsert lisaks NSV Liidule veel Jaapanis ja Saksamaa Liitvabariigis.

Mis puutub teose levikugeograafiasse, siis siin toodud loetelu ei pruugi veel kaugeltki täielik olla: kõikidele ettekannetele ei jõua autorgi jälile ja kõik ei mahuks ka siia kirjatöösse. Viimane nõudmine teose esituseks jõudis kohale näiteks Jaapanist. Páris esimest korda jõudis kontsert publiku ette muidugi mõista Eestimaal (1961), Riikliku Filharmoonia kammerorkestri ettekandes.

E. Tamberg: «Räätsa helikeel oma esialgsel kujul kujunes välja 50. aastate lõpul ja saavutas kõige suurema kontsentratsiooni Kontserdis kammerorkestrile.» (TMK 1982, nr 7) Minu jaoks ei ole selle teose maailm mitte ainult Jaan Räätsa loomingu ühe stilliperioodi kontsentratsioon, vaid suurel määral ka 60. aastate maailmapildi muusikaline võrdkuju (või vähemasti selle üks, väljendusrikkaim tahk). See on nii, hoolimata teadmisesest, et nähtused on enamasti keerulisemad ja paljutähenduslikumad kui meie kujutlused neist. On ju iga kunstiteos olemas vähemalt kahel viisil: kui väike suletud maailm, immanentset tähendust kandev, suveräänne oma suletuses, ja kui teiste «maailmade» tinglik mudel, väärtustatud oma looja isiksuse läbi.

Jaan Räätsa Kontsert kammerorkestrile ei ole teatavasti esimene orkestrikontsert eesti muusikas. Aastast 1956 on pärit E. Tambergi «Concerto grosso», 1960 — H. Jürisalu Orkestrikontsert. Eelkäijaist eristab Räätsa Kontserti suurem lähedus klassikalisele orkestrikontserdile. See lähedus algab ehk juba vormist (viieosaline tsükkel tempokontrastidega — *Allegro-Andante-Allegro-Grave-Allegro*, iga osa intonatsioonilise ja meeleolulise ühtsusega) ja materjali organiseerimise viisist. Olulisem on siiski 23

muu: E. Tambergi «Concerto grossos» valitsevad (olmemuusika mõjudest hoolimata) psühholgiseeritud ja dramaturgikäega paika pandud kujundid; H. Jürisalu Orkestrikontserdis (samade mõjudega) ei ole sellist dramaturgilist sihipärasust eriti taga nõutud, esiplaanil on kontsertlik mängulisus, improvisatoorne vabadus läheneb kohati džässilikule, üldmulje on mõnevõrra rahutu ja intonatsiooniliselt kirev; J. Räätsa Kontserdi intonatsiooniline reljeefsus, arenguloogika selgus ja kõlaline tasakaal on klassikalisele mõtteeisile lähemal.

Muusikas (ja ilmselt igas kunstilises tekstis) ei räägi kaasa mitte ainult see, mis tekstis tegelikult olemas on, vaid ka see, mida seal ei pruugi ollagi, teisisõnu — kuulaja ootused. 50. aastail olid traditsioonilised ootused seotud tolleaegsest rahvuslikkuse ja rahvaläheduse nõudest lähtuvate žanrilis-intonatsiooniliste ja dramaturgiliste stereotüüpidega. Räätsa kontserdis neid leida ei ole: puudub sealt ju eestlase südamele (tänapäevani?) nii armas leigevõitu lüürika, rääkimata tundelisematest meloodiakäändudest või dramaatilisest kõrgepingest. Labajalarütmis rahvapidu või muid 50. aastate stiilis apoteoslikke ettevõtmisi ei kosta ka kõrvu. Magusavõitu ja pateetikkasse kalduv rahvusromantiline arsenal on kõrvale jäetud. Selle asemele tulnud uutes kujundites on liikumisrõõmu ja kõlavärskust, mõttekontsentratsiooni, mis teose algaegadel võis mõjuda ilmselt sama ergutavalt, kui äkilise iseloomuga külmaveeprotseduur. Imelikul kombel ei ole loo toonusttõstev efekt aja jooksul kaduma läinud. Algab too ergutav toime ennekõike teose rütmikast.

Rütmikasutus eesti muusikas kõigi aegade jooksul võiks muidugi omaette käsitluse aineks olla. Selles loos aga ei saa kuidagi läbi Eduard Tubinat nimetamata. Tema loomingus omandab rütm esmakordselt eesti muusikas eriti tugeva väljendusliku laengu, olgu jutt sümfooniast või kontserdiloomingust. Aga — ehkki Tubina teoste meisterlik rütmika on teiste väljendusvahendite seas üsna iseseisva olemisega, ometi on ta alati diferentseeritud dramaturgilisele arengule vastavalt, kooskõlas teiste väljendusvahenditega dramaturgiasse integreeruv. Sellest tema rikkuski. Kui 60. aastatel Jaan Rääts oma kammerorkestrikontserdi ja teiste teostega uuesti rütmil päevakorda tõstab, näeb see hoopis teistmoodi välja: Räätsa rütmika mitte niivõrd ja ainult ei täienda, ei rikasta, ei võimenda teisi väljendusvahendeid kujundi loomisel. Sagedamini on tema muusikas rütm ise kujund. Või vähemasti prioriteeti nõudev, domineeriv element kujundis. Oeldu kehtib ka Kammerorkestrikontserdi kohta. Aja jooksul on rütmikasutus Räätsa loomingus muutusigi läbi teinud, tähendusrikkum eneseväljenduses on jäänud. Arvata võib, et selline rütmika «iseolemine» meloodika ja harmoonia kahjuks 60. aastate alguses üsna ketserlik näis.

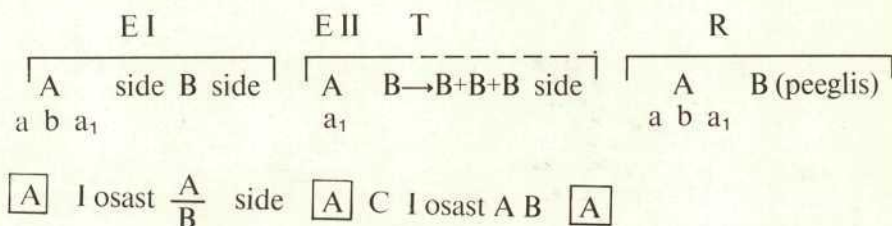
Traditsioonilise dramaturgia (nüüdki veel kehtivate) ettekujutuste kohaselt seostub aktiivne, pealetükkiv rütmika suurel määral dramaturgiliste pingementidega, on eelnevate muutumiste ettevalmistatud tulemus. Räätsa rütmika annab endast teada esimestest taktidest alates ja taandub vaid ajuti väiksema intensiivsusega fooniks või omandab meloodilisema kaju, et seejärel seda suurema energia ja üleolekuga valitsema hakata.

Motoorne rütmika on muusikas ikka olemas olnud. Eelklassikute ja klassikute mootorika on enamasti plussmärgiga nähtus — rõõm olemisest, rõõm liikumisest, energiaküllus. Kahekümnenda sajandi muusikas kipub mootorika eelkõige ahistava ja inimvaenuliku miljööga seostuma. Kontserdis kammerorkestrile kannab motoorne rütmipulss — kord delikaatsemal, kord pealetükkivamal moel — nelja osa viiest, ja — annab teesele ülimalt nakatava, elurõõmsa, inimsõbraliku ilme. Oma osa on selles kindlasti teose orkestrikoosseisul: keelpillirühm on liialt inimhäälnel, et «koge-mata» väga kurja mootorikat teha (teadlikku kavatsust selleks muidugi ei olegi), ja — tsükliks domineerival tempokal *Allegro*'l.

Et teost tervikuna haarata — selleks mõnda vormi kohta. Autori ütlemise järgi on kontserdi vormikujundus vaba, intuitsiooni järgiv (N. Aleksejeva annotatsioon plaadiümbrisele). Kuidas selle intuitsiooni ja loogikaga mõtlemises üldse ja loomingus eriti täpselt on, seda ei või esialgu vist keegi päris kindlalt ega umbkaudugi öelda. Intuitiivne mõtlemises võiks vist enamasti ebakonventsionaalsete lahendusviisidega seostuda, loogiline — mõtlemispraktikas juba fikseerunud seostamisviiside järgimisega. Olgu kuidas on — Kontserdis kammerorkestrile ei näi autori intuitsioon loogikat välistavat või sellele vastanduvat: teose struktuur on hästi korrastatud ja sealjuures ka tavapärestest vormimisvõtetest (kolmeosalisus, repriisilisus, regulaarne kordus erinevatel struktuuri-tasanditel) hooliv. Iga osa ülesehitus on võrdlemisi lihtsa skeemiga kirja pandav. Mingeid klassikalise žanrikäsitlusega seostuvaid vorme puhtal kujul me siit siiski ei leia. Seda ongi autor vist öelda tahtnud. Lihtsusest rääkides ei saa ära unustada, et vahepeal on ligi 25 aastat mööda läinud. Kujutlus sellest, missugune üks korralik instrumentaalkontsert olema peab, seostus 60. aastate alguses veel tugevasti klassikaliste eeskujudega žanrikäsitluses — seda nii vormi ja tsükli kui ka muusikalise materjali valiku ja arendusvõtete osas. Selle kujutluse taustal oli Jaan Räätsa Kontsert kammerorkestrile kahtlemata ülimalt ebakonventsionaalne teos.

I osa ülesehituse võiks skeemina sellisel kujul kirja panna:

Skeemi võib mitut moodi ka ära seletada, päris kindlalt võib aga öelda järgmist. Osas on kaks põhikujundit. Esimeses neist (A) valitseb röömsakõlaline motoorika. A-kujundi (mida tinglikult ka osa peapartiiks võiks nimetada)



Skeem 1

ehitus on kolmeosaline: äärmistes osades (a, a₁) puudub peaaegu igasugune märk sellest, mida meloodiaks võiks nimetada, on vaid masinlikult korduv rütmifiguur ja teravakõlaline vertikaal. Lühike a (4 takti) on tegelikult vaid ühe septakordi peale üles ehitatud, a₁ on pikem ja arendatud, kuid viimane seisneb vaid vertikaali astmelises teravnemises ja seejärel taandumises unisooni, rütmipildis säilib juba kuulnud ostinaatne kordus. A-kujundi keskmises osas (b) on horisontaalski mingit seotud liikumist märgata, see liikumine aga allub endiselt motoorsele rütmile, mis nüüd

Allegro non div

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c

Cb

Näide 1

on uue kuju saanud. Taktikaupa korduvad fraasikesed rühivad alumisest registrist mingi mehaanilise sihikindlusega ülespoole. Kui A-kujundi kahte elementi (a ja b) ühendab katkematu rütmipulss, siis eraldab neid 25

registrikontrast: a püsib suhteliselt kõrges registris ja on trompetlikult väljakutsuva kõlaga (umbes nagu: «Hei, teie seal!»), b algab madalamast registrist ja on tuhmima kõla ning asjalikuma loomuga. A-kujundis sisaldub peaaegu et kogu kontserdi kõlaline kontsentraat ja põhimeeleolu. Ergas ja kaasakiskuv atmosfäär on loodud üpris nappide vahenditega.

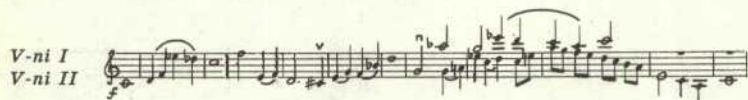
B-kujundis kõlab räätsalikult nurgeline meloodika. Seda võiks karakterit silmas pidades ehk ka kontrastseks lüürikasse kalduvaks kõrvaltee-



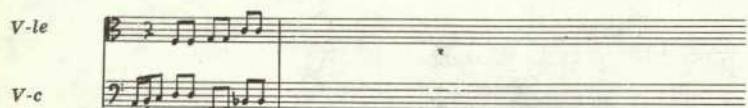
Näide 2

maks nimetada. Teema liigub suhteliselt pikkades vältustes, millele vabameelselt suured intervallihüpped siiski hoogsust lisavad. Meloodiale annavad ilmet funktsionaalse harmoonia seadustest lähtuvate astmesuhete teadlik ja demonstratiivnegi vältimine ning laadi astmete vaba kõrgendamise-madaldamine. Lüürika varjundi saab B-kujund vaid suhtes ülienergilise, rütmidominandil põhineva peapartiiga. Kontrast tekib seoses meloodia tulekuga fakturi. Tegelikult säilib ka B-kujundis reibas, tunde- listest intonatsioonidest hoiduv väljenduslaad. Alles jääb katkematult aktiivne rütmipuls: ostinaatses foonis korduva fraasikese rütm on laenatud peapartiist (a).

Põhikujundite esialgsele ekspositsioonile järgneb teinegi — lühendatud kujul. Lühike töötluslikuma karakteriga keskmine osa põhineb kõrval-



Näide 3



Näide 4

teemal. Et osa ise lühike ja töötluslikkuse tunnusedki mitte eriti esiletükkivad (meetrumine teemas, uued teemaga kontrastsed ostinato-liinid kontrapunkti, tugevnev lineaarsus, laaditugipunktide muutlikkus), ei saa traditsioonilisest «päristöötlustest» muidugi juttu olla.

Töötuslik keskmine osa viib sujuvalt repriisi, milles peapartii kordub muutumatult, kõrvalteema aga kõlab (mittetäielikul kujul) peeglis. Kõrvalteema läheb sujuvalt üle millekski lõpupartii taoliseks, milles uus materjal on seotud peapartii intonatsioonidega.

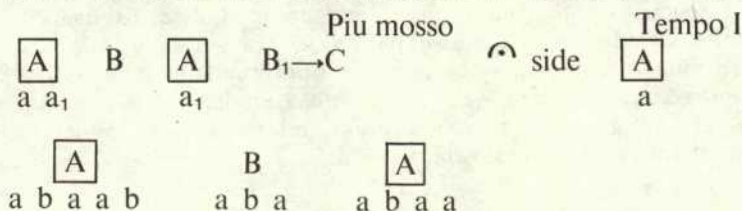
Mingisse traditsionaalsesse vormiskeemi I osa hästi ei mahu. Domineerib kolmeosalisus. Kui hästi pingutada, siis võib I osas (ainsana tsükliks) ka sonaadivormi formaalseid tunnuseid leida, sonaatlikkuse sisulised aspektid on selle muusikale aga nii võõrad, et sel teemal rääkida tundub isegi natuke kohatu ja kunstlik. Põhjuseks võiksid olla väljendusvahendite traditsionaalse hierarhia (milles esmatähtsus meloodilis-harmonilisel kompleksil) muutumine rütmis kasuks ja sellega seoses oluliste dramaturgiliste faktorite taandumine, ostinaatse rütmika nivelleeriv roll faktuuris, lineaarsuseilmingud, lakonism. Sügavamaks põhjuseks võib vist vaimulaadi pidada, millele tundeelu ambivalent, paljusõnalisus ja pateetika (aga seda sonaatlikkus suurel määral eeldab) võõrad on.

Ja veel üks aspekt, mis õieti ühe osa ja ühe teose piiridest väljub: domineeriva struktuuriühiku muutumine. Selleks ei ole mitte niivõrd ja

ainult teema, vaid ostinaatsest rütmist tulenev fraas või motiiv, mis on muutumas põhiliseks dramaturgiliseks faktoriks. Kontserdis kammerorkestrile (ja teistes varasema perioodi teostes) on Räätsale iseloomulik fraasi- või motiivikordus veel allutatud temaatilisele mõtlemisele: on olemas enam-vähem lõpetatud vormiga teema või partii. Aga üsna sageli on see teema kokku pandud korduvatest või varieeruvatest motiivikestest ja ei mahu enam hästi tavapärase teemamõiste alla. Sellisena lähenebki Räätsa väljenduslaad Kontserdis kammerorkestrile vivaldilikule kontserdistiilile, milles sihipärase temaatilise organisatsiooniga kaasneb ja seda kohati asendab motiiviline. Jaan Räätsa hilisemas loomingus näeme nende «väikeste ühikute» veelgi suuremat iseseisvust — ja räägime fragmentaarsusest. Vivaldilikkus puudutab muidugi mõista vaid materjali kokkupanemise viisi. Intonatsiooniline külg ja väljendusvahendite suhe teoses on hoopis kaugel eelklassiku kõlapildist.

Kontserdi tsükli teljeks võib pidada kolme *Allegro*-tempo osa (I-III-V). Vastaspoolusele jäävad aeglased osad (*Andante* ja *Grave*). Kõikides osades peale neljanda (*Grave*) on vormikujunduse aluseks lihtsad üldpõhimõtted: selged repriisid ja põhimaterjali võrdlemisi täpne, ulatuslike transformatsioonideta kordus. Sellest ka vormi kerge loetavus. Konkreetsemateks vormiprintsiipideks on kolmeosalisus ja rondolikud struktuurid. Oluline on sealjuures ostinaatse rütmika siduv roll. Tsükli tervikut loov faktor on I osa põhiteemade taastulek V osas.

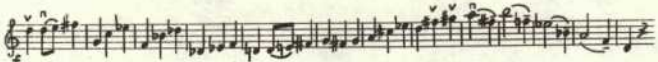
Zanritunnustega intonatsioonide rõhutamine ei ole Jaan Räätsa loomingu stiilivõttena just eriti iseloomulik. Vastupidi — neid on ilmselt



Skeem 2


enam-vähem teadlikult vältida püütud. Kontserdi III osa põhikarakter on sellele vaatamata üsna varjamatult humoristliku tantsulisusega seostatav.

Aeglaste osade kogumaht teoses ei ole küll eriti ulatuslik, dramaturgilise vaheldusrikkuse seisukohalt on aga nendes eksponeeritavad kujundid

V-ni I  Näide 5

märkimisväärse tähendusega. II osa põhiteema on üsna lähedane I osa kõrvalteemale ja näib jätkavat selle lüürilist joont. Siingi ei pääse meloodiajoonis rütmiseerivast ostinaatsest foonist. Uudsenäa mõjuvad selles osas punkteeritud rütmidel põhinevad kujundid, milles isegi dramatismivarjundiga seisundipingeid välja kostab.

Erilisel kohal on tsükli IV osa — tavatult lühike: 8-taktiline korduv periood. See on kontserdi ainus osa, milles mootorika kõrvale on jäetud.

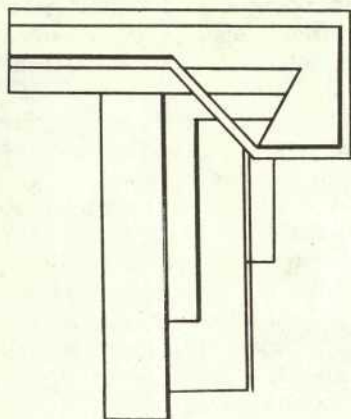
V-ni I  Näide 6

Üliaeglane tempo ja lineaarne faktuur koos dissoneeriva vertikaaliga loovad tsükli pingestatuima kujundi ja maandavad täielikult eelnevate osade liikumisaktiivsuse. Osa kordus põhineb üsna tavalul võttel — selleks on dünaamikakontrast must-valge põhimõttel: esimesel korral kõlab 8-taktiline periood *pianissimo*'s, kordamisel — *fortissimo*'s. Sama põhimõte (ehkki mitte nii äärmuslikul kujul) kehtib ka kontserdi teistes osades, pinge krüvumist-maandamist *crescendo*'de-*diminuendo*'de vahendusel Rääts ei harrasta ja see ei sobi ka kuidagi kokku tema muusika vaimulaadiga ja helimaterjali organiseerimise viisiga.

Harmooniast traditsionaalses mõttes selles teoses ja Räätsa loomingus üldse eriti tõsiselt rääkida ei saa. Põhjuseks on lineaarne faktuur. Vertikaal, mis häälte liikumisel moodustub, on ebapüsiv ja ei organiseeru püsivatesse funktsionaalsetesse suhetesse. Rikastunud (vabale 12-toonilisusele lähenev) laadikäsitus muudab vertikaali küll dissoneerivaks, kuid hõre faktuur (enamasti 2—3-häälnene) väldib kõlalist ülekoormatust. Kõlapildis domineerib eelkõige häälte liikumise iseseisvus ja karakterus.

Kui igal stiilinähtusel ja -perioodil muusikas ka mingi karakterne intervall või intervallikompleks aluseks peaks olema (aga nii see vist ongi), siis 60. aastate muusikas on selleks kahtlemata sekundi-septiminooni kõlad — kõik dissonantsed intervallid, mis tertsharmoonial põhinevat heakõnalisust helikeeles vältida võimaldavad. Üeldu kehtib ka Jaan Räätsa kammerorkestrikontserdi intonatsioonilise külje ja vertikaali kohta.

Kui eespool toodud on püütud mõnda, mis Jaan Räätsa Kontserdis kammerorkestrile kuulda on, sõnadesse panna ja ära seletada, siis üks oluline asi jääb küll seletamata — teose püsiv publikumenu. Aga selleks oleks vist omaette kirjatööd vaja — ja ei ole üldse kindel, kas see seletamine korda läheb. Jäägugi see siis saladuseks, mis igas heas muusikas sees on ja äramõistatamist vist ei vajagi.



QES?

Peter Hall



1960. aastal nimetati Stratfordi *Shakespeare Memorial Theatre*' peanäitejuhiks 30-aastane Peter Hall. Teatri 81-aastase ajaloo jooksul oli see 22. juhtkonna vahetus, kuid Halli määramine sellele ametikohale osutus erakordseks sündmuseks. Just tema teostas omapärase revolutsiooni, mis viis Stratfordi teatri Euroopa eliidi hulka. D. Addinbrooke, kelle sulest pärineb üks põhjalikumaid uurimusi selle teatri kujunemisloost (D. Addinbrooke. *The Royal Shakespeare Company. Peter Hall Years*. London, 1974), kirjutab: «Kuningliku Shakespeare'i Trupi ajalugu — see on Peter Halli lugu.»

Hall on sündinud 1930. aastal provintsis, mille elu ta kujutas hiljem filmis «Aconfield» (1974). Erinevalt paljudest eakaaslastest oli ta juba lapsena kiindunud teatrisse, paistes silma kohutava auahnusega: silmitsedes *Memorial Theatre*' tohutut halli hoonet, kuulutas 15-aastane Peter Hall: «Mina hakkan seda juhtima.» Sellised prohvetlikud ettekuulutused lähevad harva täide, kuid Halli lapsepõlveunistustele oli antud täituda ja pealegi ebaharilikult ruttu. Asi on selles, et lisaks auahnusele oli ta uskumatult töökas, sihikindel ja andekas. Pärast kooli teenis ta armees, siis astus Cambridge'i ülikooli. Nagu paljud inglise režissöörid, tuli ta professionaalsesse teatrisse amatöörlavalt. Cambridge'i päevil lõi ta kaasa üliõpilasetendustes, seejärel hakkas ise neid lavastama. Asjaarmastajatega tehtud Beckett'i «Godot'd oodates» 1955. aastal toob talle edu. 25-aastaselt on Hall juba kuulus. Järgnevalt debüteerib ta Stratfordis «Asjatu armuvaevaga», 1960. aastaks aga oli tal seljataga terve rida õnnestumisi, kusjuures ühesuguse õnnestumisega lavastas nii Shakespeare'i kui ka oma kaasaegseid autoreid — Tennessee Williamsit, Jean Anouilh'd.

60. aastate lõpul kahanes Inglismaal huvi Shakespeare'i vastu märgatavalt. Vana tüüpi akadeemilistest lavastustest oldi tüdinud. J. B. Priestley oli koguni seisukohal, et Shakespeare'i lavastused takistavad kaasaegse teatri arengut. Teda tuli hakata lavastama uut moodi — mitte kui «igavest» klassikut, vaid kui

meie kaasaegset. Shakespeare peab väljendama «meie tänase päeva tundeid ja mõtteid» — sellise ülesande püstitas endale Hall ja tema ümber koondunud grupp noori entusiaste. *Shakespeare Royal Theater* Stratfordis nimetati ümber Kuninglikuks Shakespeare'i Trupiks (*The Royal Shakespeare Company* ehk lühendatult RSC). Nimemuutus ei olnud juhuslik. Hall üritas teatrit muuta mõteteaaslaste kollektiiviks, kellel on ühine programm ja esteetika.

Kõigepealt pidi teater saama demokraatlikuks ja hindama elu «vasaku tiiva positsioonidelt». Intervjuus ajalehele «Stratford Herald» ütles Hall: «Olen radikaal, ja kui ma seda poleks, ei saaks ma teatris töötada.» Demokraatlik vaim väljendus eelkõige uues suhtumises vaatajasse. Teater pole luksus väljavalitu-tele. «Me tahame,» rääkis Hall, «et meie teater oleks rahvalik. Me ei taha olla institutsioon, keda toetab kodanlus tänu oma superkasumitele. Me peame olema sotsiaalselt ja kunstiliselt üldkättesaadavad. Me peame ligi tõmbama inimesi, kes varem kunagi teatris ei käinud, eriti

noori.» Vaatajat peab usaldama: «Publik on alati targem oma üksikutest esindajatest. Näitleja, õpetaja ja režissöör peavad alati tõtt rääkima. Valelt tabatakse nad otsemaid.»

Teisest küljest oli vaja ümber korraldada suhted näitlejatega. Võrdõiguslikkuse printsiipi rakendati kõigi kollektiivi liikmete suhtes. Näitlejale anti õigus rollist keelduda. Halli kohta räägiti, et ta armastab võimu, ja ka ise ei ole ta seda eitanud, kuid ometi polnud ta despoot. Konkurentsi ta ei kartnud. Hall kutsus RSC-sse tööle selliseid suurepäraseid režissööre nagu Peter Brook ja Michel Saint-Denis, hiljem Trevor Nunn.

Tänapäeva probleemidele pühendunud teater ei võinud rahulduda üksnes klassikaga. Hall lõi Londoni Aldwychi teatrisse RSC filiaali, kus lavastas kaasaegset dramaturgiat. Peamiseks jäi siiski töö Shakespeare'iga.

Halli programmiliseks lavastuseks kujunes «Punase ja Valge Roosi sõda» (1963) — lavastuste tsükkel, mille aluseks olid Shakespeare'i kroonika «Hen-

W. Shakespeare'i «Hamlet» 1975. aastal National Theatre's. See on P. Halli teine «Hamleti»-tõlgendus, esimene tuli lavale täpselt 10 aastat varem RSC-s. Stseen lavastuse finaalist.



ry VI» kolm osa, mida traditsiooniliselt ei peetud lavaliseks, ja «Richard III». «Henry VI» teine ja kolmas osa nimetati ümber «Edward IV-ks». Halli peaeesmärk oli vältida vanade akadeemiliste lavastuste pompoossust. Rüütlipeohhi ja krestomaatiahistorismi traditsiooniliseromantilisest laadist ei jäänud jälgegi. Hall näitas julma ja tuttavat maailma.

«Lava oli kaetud terasplaatidega,» meenutab Addinbrooke, «äärtel seisid massiivsed kolmnurksed tornid. Nende seinad olid kaetud rauaga ja neid pöörati saali poole kord ühe, kord teise küljega, jagades erinevalt lavaruumi. Lava vasakus osas oli tohutu metallsein, selle keskel raske kahe poolega värav... Lahingustseenides dekoratsioon kadus ja lava jäi tühjaks.» Raua teema läbis kogu lavastuste tsükli. Lancasteride ja Yorkide algul läikinud sõjarüüd kattusid rooste ja verega, kuni lõpuks hõivasisid lava mõrtsukad — Richard III käsilased mustades nahkkostüümides. Kõik muud värvid haihtusid. Inglismaa mattus pimedasse öösse.

«Shakespeare'i kroonikate ideed on täiesti aktuaalsed,» rõhutas Hall. «Ma tahtsin valgustada võimule tunginud «poliitilise looma» olemust. Sõnad, millega inimesed õigustavad oma ülemvõimu, ei ole enam need, mis nelisada aastat tagasi. Terminoloogia on muutunud. Selle asemel, et öelda: «Ma tegin seda Püha Jüri nimel» või «üldise hüve nimel» või «lihtrahva heaks» või «Issanda kiituseks», öeldakse nüüd: «ühiskonna, rahvaste sõpruse, lihtsate tööinimeste huvides», ja muud sellesarnast. Võimu olemus ja võimu korrupsioon on aga jäänud muutumatuks, just seda ma tahtsingi näidata. Ja nendes näidendites ilmneb see tõepoolest.»

Nagu võiski oodata, süüdistasid konservatiivsed kriitikud Halli klassika moonutamises. Režissöör omakorda vaidles vastu — ümbertegemine osutus hädavajalikuks, et autori esialgseid kavatsusi paremini tänapäeva vaatajani tuua. Kui lavastaja interpretatsioon ei rahulda, võib alati riuilult raamatu võtta ja selle läbi lugeda. «Kui ma lähen Louvre'isse ja Mona Lisa näole suured mustad vuntsid vööpan, jäävad need sinna igaveseks. See oleks tõesti «klassika moonutamine». Kui ma aga lavastan «Mac-



«Hamlet». Kriitika väitis Albert Finney' Hamletit olevat võluva, seksapiilse, üleannetu, teravmeelse ja halastamatu, seda Hamletit iseloomustas robustne intellektuaalsus.

bethi» punastes vaipades (ja just nii see juhtuski), ei lollita ma kedagi peale iseenda. Mis puutub näidendisse, siis jääb ta selliseks nagu oli — suurepäraseks, olles mulle elavaks etteheiteks. Ma ei ole «Macbethile» vähimatki kahju teinud.»

«Punase ja Valge Roosi sõja» edu oli nii võimas, et teatris otsustati lavale tuua kogu Shakespeare'i kroonikate tsükkel alates «Richard II», mille Hall teostaski dramaturgi 400. sünniaastapäevaks 1964. aastal. Halli vaieldamatute õnnestumiste hulka kuulub ka

«Troiluse ja Cressida» lavastus, mis hajatust müüdi selle näidendi ebalavalisusest, eriline tähendus oli aga 1965. aastal tehtud «Hamletil».

Kui «Troilust ja Cressidat» tõlgendas Hall sõjavastase tükina, siis tema «Hamlet» kutsus esile ilmseid assotsiatsioone 50. aastate lõpu «noorte vihaste meestega» Inglismaal ja äsjasündinud «uuspahempoolsete» liikumisega. Hamlet oli D. Warneri esituses üliõpilane, kes protesteerib endassesulgunud bürookraatliku maailma seaduste vastu. Tudori ajastu kostüümidest hoolimata meenutasid Claudiuse lähikondsed viktoriaanlike poliitikuid. Claudius, Polonius ja õukond kujutasid endast *Establishment*'i, mille vastu Hamlet mässi tõstis, suutmata siiski otsustavalt tegutseda ja süsteemist välja rabelda. Kriitika murdis lavastuse üle piike, publik aga võttis selle vastu vaimustusega.

Hall ei piirunud üksnes Shakespeaare'iga. 1966 lavastab ta Gogoli «Revidendi», 1967 Pinteri «Tagasituleku» (hiljem tegi ta selle etenduse põhjal filmi). Ometi kulutab ta palju aega ja jõudu organisatoorsele tegevusele. Hall on võib-olla üks vähesed režissööre, kellele tööpeolest meeldib administratiivne töö. Eeskujulikult korraldas ta kõige erinevama tasandil koosolekuid ja nõupidamisi, saades sellest tõelist rahuldust. Tal õnnestus teatri jaoks välja võidelda tunduvad riiklikud subiidiumid, olgugi et see ei läinud sugugi libedalt. Rahaline toetus oli teatri loomingulise programmi elluviimiseks erakordselt tähtis. Ilma selleta ei oleks mõeldavad olnud odavad piletihinnad ning järelikult poleks olnud ka demokraatlikku publikut, laiu masse esindavat vaatajaskonda. Halli tegevust saatis täielik edu. Riiklik dotatsioon kasvas mitmesaja tuhande naelani ja hiljem, juba pärast tema lahkumist RSC-st — miljonini, kuigi esialgu ei nõustunud valitsus pennigi maksma. Halli võitlus tuli kasuks ka teistele teatritele, kes hakkasid samuti riigilt dotatsiooni saama.

Trupi radikaalne orientatsioon ärritas paratamatult konseratiivseid valitsusametnikke. Juba 1961. aastal üritas lordkantsler teha muudatusi teatris lavastatavates näidendites ammu unustatud 1737. aasta tsensuuriseaduse alusel

(seda rakendati veel Henry Fieldingi vastu). Teater avaldas vastupanu: kaas-aegsetest näidenditest välja praagitud kohad trükiti ära kavalehel. «Halli sõda tsensuritega» kestis kogu tema RSC tüüri juures oleku ajal ja nõudis talt palju energiat. Asi lõppes 1968. aastal sellega, et lordkantsleri volitused draamakriitikuna tühistati.

Peanäitejuhi tegevus ei piirunud teatri huvide kaitsmisega. «Trupp nagu sõpruski vajab alalist hoolitsust,» on ta öelnud. Tuli pidevalt säilitada ühtsust ja üksteisemõistmist mõttekaaslaste kollektiivis. Teatris organiseeriti isegi kursused näitlejatele (juhendajaks oli põhiliselt Saint-Denis) ja seda mitte ainult nende meisterlikkuse ja haridustaseme tõstmiseks, vaid ka stuudiovaimu tugevdamiseks.

Kaheksa aastat juhtimistööd, mil kõike tuli alustada lausa nullist, kurnasid Halli põhjalikult. 1967 lavastas ta ebaõnnestunult «Macbethi». Selle näidendi saatus inglise lavadel on olnud äärmiselt kurb, seda ei mängita kuigi meeleldi. Näitlejad eelistavad vestluses vältida näidendi pealkirja, viidates sellele kui «tükile» või «šoti tragöödiale». «Macbethil» ei vedanud nüüdki. Esietenduse eel Hall haigestus. Erinevalt tema eelnevatest töödest kujunes lavastus «arheoloogiliseks». Aimates ette ebaõnnestumist, tegi Hall Peter Brookile pakkumise lavastus ümber teha, kuid too keeldus, ilmutades pealtnägijate tunnistuse järgi «ebaasku». Kui «Macbethi» näidati RSC külalisetendustel Moskvas, olid vaatajad, kes mäletasid trupi eelmist viisiit NSV Liitu mõni aasta tagasi, pettunud. Varsti pärast Moskva-gastrolli lahkus Hall RSC pearežissööri kohalt. Tema jõud oli otsakorral.

Peagi asus Hall juhtima ooperiteatrit *Covent Garden*, kuhu jäi kuni 1972. aastani. Ooperirežissuuriga oli ta tegelnud varemgi. Tema tööde hulgas *Covent Garden*'is figureerivad «Jevgeni Onegin» ning «Tristan ja Isolde». Halli peamiseks kutsumuseks jäi siiski sõnalavastusteater. Töö *Covent Garden*'is oli talle pigem omamoodi hingetõmbeks: juba 1972. aastal palutakse tal asuda Rahvusteatri etteotsa.

Ettevalmistused *National*'i uue hoone avamiseks olid jõudnud lõppjärku. Tea-

ter kuulus Thamesi lõunakaldale rajatava kultuurikeskuse koosseisu ja sai enda käsutusse kolm mängusaali. Praeguseks on *National*'ist kujunenud keerukas kombinatsiooniteater, mis ühendab tegelikult mitu kollektiivi ühtseks tervikuks.

RSC juhtimisel omandatud kogemused olid Hallile hädavajalikud Rahvusteatri ümberkujundamiseks. Jälle tuli kõik luua praktiliselt tühjale kohale. Hall asuski asja kallale.

Nagu varem Shakespeare'i teatrisse, õnnestub tal ka *National*'i kaasa tõmmata terve hulk andekaid režissööre. Ise peab ta jälle tunduva osa oma ajast pühendama administratiivtööle. Imestusväärne, et sellele vaatamata suudab ta jätkata lavastamist. «Režissöörina olen ma kohustatud jätkama tööd oma loomejõu säilitamiseks. Tingimata pean aga tunnetama konkurentsi,» ütleb Hall.

Rahvusteatris hakkab ta algusest peale valmistuma Christopher Marlowe' «Tamerlani» ja Aischylose «Oresteia» lavastamiseks. «Punase ja Valge Roosi sõjas» avanenud novaatorlikud printsiibid pidid nendes lavastustes saavutama uue arengutaseme.

Siiski alustas Hall oma tööd *National*'is Shakespeare'i «Tormiga», mis esietendus 1974. aastal. 1975 lavastab ta suure menuga Ibseni «John Gabriel Borkmani», seejärel Beckett'i «Õnnelikud päevad» ja Pinteri «Eikellegimaa». Juba RSC aegadest oli Pinter üks ta lemmikdramaturge. Kriitikud väitsid, et Hall tunnetab nagu ei keegi teine Pinteri dramaturgiat, tema teksti musikaalsust. Halli tõlgenduses eristavad Pinteri kangelasid teravdatult «oma» ja «võõrast», mis muundub juba loomalikuks «territooriumiinstinktiks». Halli lavastustest jääb mulje, et Pinteri näidendite tegelased pärinevad pigem loomariigist.

«Tamerlan» esietendus Rahvusteatris alles 1979. aastal. Lavastus, mida nii kaua oodati, osutus ebaõnnestunuks. Sellest hoolimata äratas etenduse valmimisprotsess suurt huvi. Hall korraldas proove publiku juuresolekul (nagu omal ajal soovitas Diderot) — otse lahise taeva all *National*'i terrassidel; eksperimenteeris, arutas tükki näitlejatega, tegi ümber juba tehtut. «Tamerlan» köitis publiku tähelepanu juba ammu

enne esietendust, kuid lootused ei täitunud. Ettevalmistustöö osutus palju huvitavamaks ja olulisemaks kui lõpptulemus.

Ka «Oresteia» ei saavutanud «Punase ja Valge Roosi sõja» sensatsioonilist menu. Inglise teatrielus hõivavad juhtpositsiooni uued, nooremad režissöörid, kes suudavad vaatajaskonnas huvi äratada. Paljud neist alustasid teatritööd Halli käe all (Trevor Nunn, Terry Hands jt). Kunstiareenil leiavad aset muutused. Ja ikkagi jääb Peter Hall endiselt üheks kaasaegse briti teatri legendaarseks kujuk. Ilma selle ennastsalgava uuenudustööta, mille Hall ja tema kaaslased viisid läbi RSC-s 60. aastatel, oleks uus režissööride põlvkond vaevalt saanud esile kerkida. Jutt pole mitte lihtsalt õnnestunud lavastustest, vaid murrangust, muutunud suhtumisest klassikasse, teatrisse üldse, uuest loomingulisest õhkkonnast. Selles osas on Peter Halli teeneid raske ülehinnata.

BORISS KAGARLITSKI

The Royal Shakespeare Company nüüdne päle

Inglismaa tuntuima teatritrupi *The Royal Shakespeare Company* (RSC) päris kodu on suure dramaturgi sünnilinnas Stratford-upon-Avonis, mängupaikadeks Shakespeare'i Memoriaalteater ja eksperimentaalne stuudiotheater *The Other Place*. Selle kõrval antakse etendusi ka Londonis, kus pikka aega oli trupi esinemispaigaks Aldwychi teater. Hiljuti valmis aga suurejooneline Barbican kunstikeskus ja nüüd annab RSC oma Londoni-etendusi seal. Nagu Stratfordiski on Barbicanis trupi käsutuses suur ja väike saal, mis võimaldab lavastusi ilma suurema vaevata pealinna üle kanda. Barbicanis on loomulikult ülimoodne lavatehnika, kuid asjatundjad kurdavad, et puudub vanadele teatrisaalidele omane eriline atmosfäär ja hubasus. Selle all kannatavat kohati isegi parimad lavastused. RSC kümnekonna režissööri hulgas on järele jäänud noorte uustulnukate kätte, kellest erilisi lootusi asetatakse Adrian Noble'ile. Lavastajate nimekirjas on ka Peter Brook, kuid viimasel ajal toovad teatriteed teda üha harvem kodumaale.

RSC 1982. aasta jooksvas repertuaaris oli 24 tükki, mida mängiti põhiliselt Stratfordis ja Londonis, aga ka ringreisidel. Hooaja avatenduseks oli Howard Daviese lavastatud «Macbeth». Shakespeare'i uuslavastustest võiks mainida veel Ron Danielsi tehtud «Tormi» (Prospero osas Derek Jacobi) ja Barry Kyle'i käe all valminud «Törksa taltsutus». Adrian Noble tõi lavale «Antoniuse ja Kleopatra» Michael Gamboni ja Helen Mirreniga nimiosades.

Peale eespool nimetatute ilmus mängukavva «Palju käre ei millestki», kus peaosalisi kehastavad Derek Jacobi ja Sinead Cusack. Paljude, eriti noorema põlvkonna teatrikriitikute arvates on siin tegemist uudse, 80. aastate stiilis Shakespeare'i-tõlgendusega. Laval puudub trikkide kaskaad. Sündmused kulgevad rõhutatult aeglaselt ja rahulikult. Loobutud on sõnamuusikast, selle asemel rõhutatakse jäise mõtteselguse ja eesmärgikindlusega toimuva sotsiaalset tähendust. Ometi ei küüni näitlejate mäng ideaali lähedale, milleni jõudsid selle teose esitamisel Laurence Olivier' hiilgav soolo 1955. aastal ja mõni aeg tagasi nähtud Trevor Nunn'i meisterlik kammerlahendus.

RSC hooaja tippsünnimuseks kujunes Ad-

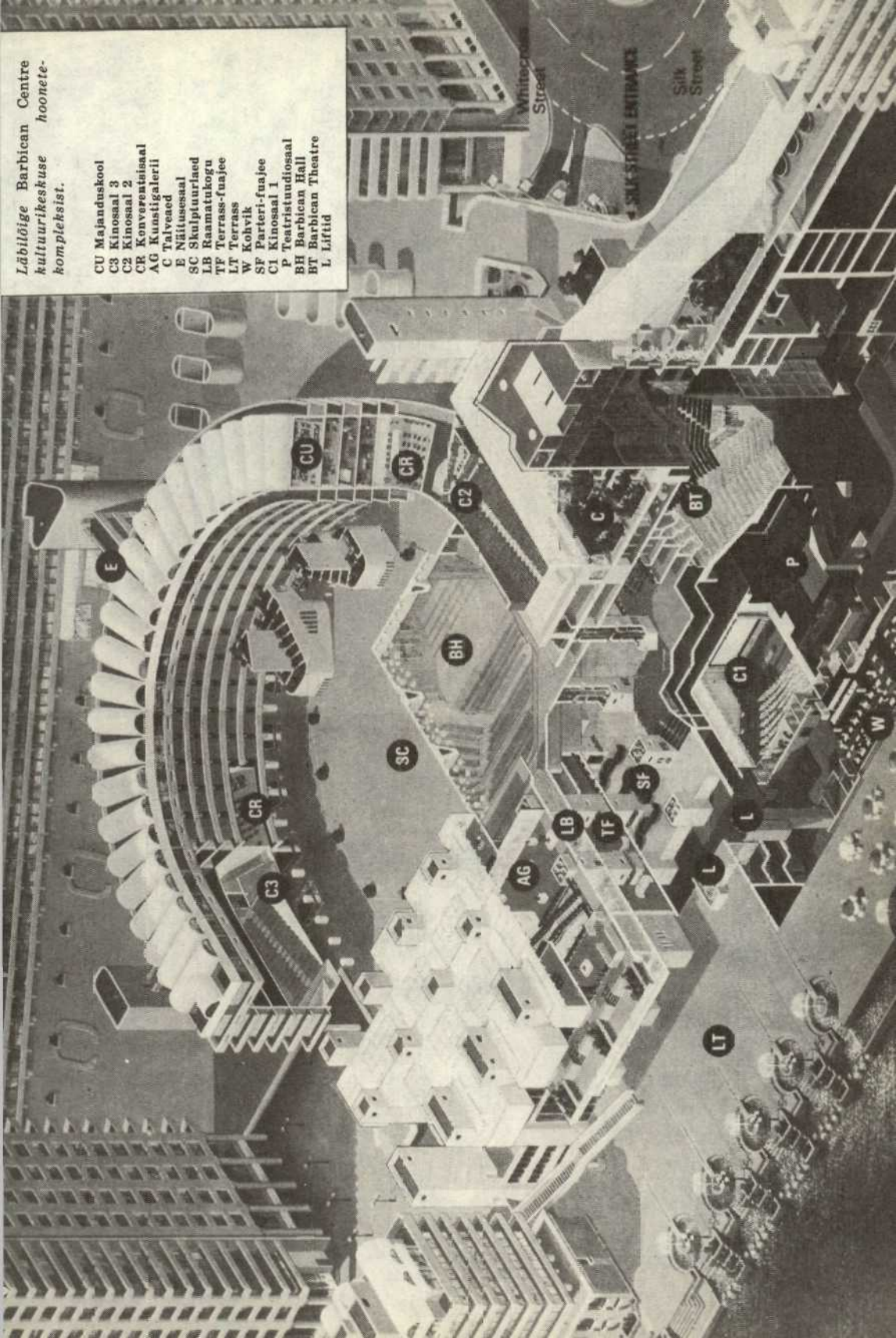
rian Noble'i lavastatud «Kuningas Lear». Nädalapäevad pärast esietendust avanes teatriteatrilisel haruldane võimalus võrrelda seda Edward Bondi näidendiga «Lear», mis sai lavaküpseks stuudioteatris *The Other Place* (lavastaja Barry Kyle). Staažikas teatrikriitik Richard Findlater toob välja kolm tegurit, mis tõstavad just Shakespeare'i «Kuningas Leari» RSC esinduslavastuseks. Laval on sündinud harva esinev metamorfoos, kus hea näitleja ilmutab end täiesti uuest küljest, saavutades oma loominguteel kõrgema kvaliteedi. Üeldu kehtib eelkõige Michael Gamboni (Lear) ja Antony Sheri (Narr) kohta. Otseku selle kinnituseks hõivasid nad hiljem ajakirja «Plays and Players» korraldatud Londoni teatrikriitikute ringküsitlusel meesnäitlejate hulgas vastavalt teise ja kolmanda koha. Antony Sheri Narr on kõvakübara ja suure punase ninaga rändkloun, kes pisikese viiuliga oma tekstile palavikuliselt saatemuusikat kääksutab, alalõpmata valesti mängides. Aeg-ajalt hüppab ta akrobaatlikult otse Learile sülle, otsides kuningalt kaitset nagu väike

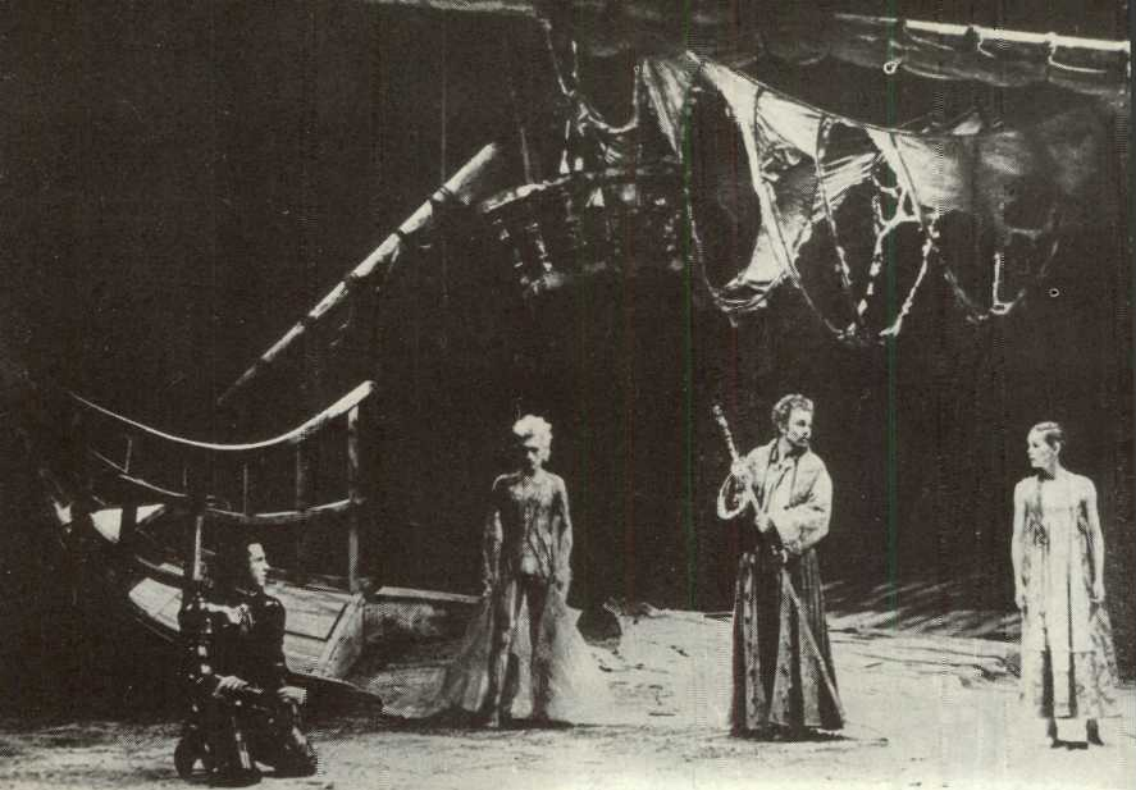
Barbican Centre Londonis. Keskuse nurgakivi asetati kohale 1972. a novembris, mitut kino-, teatri- ja kunstisaali ühendav kultuurikeskus avati 1982. aasta märtsis. Täna on keskust külastanud 4 miljonit vaatajat ning antud ligi 3300 etendust.



Läbilõige Barbican Centre
kultuurikeskuse
hoonete-
kompleksist.

- CU Majanduskool
- C3 Kinosaal 3
- C2 Kinosaal 2
- CR Konverentsisaal
- AG Kunstigalerii
- C Talveaed
- E Näitusaal
- SC Skulptuurilae
- LB Raamatukogu
- TF Terrass-fuajee
- LT Terrass
- W Kohvik
- SF Parteri-fuajee
- C1 Kinosaal 1
- P Teatristuudiosaal
- BH Barbican Hall
- BT Barbican Theatre
- L Liftid





W. Shakespeare'i «Torm» (lavastaja, üks RSC nn noore režissuuri esindaja Ron Daniels). Ferdinand — Michael Maloney, õhuvaim Ariel — Mark Rylance, Prospero — Derek Jacobi, tema tütar Miranda — Alice Krige.



36 «Torm». Prospero ja õhuvaim Ariel.

laps. Sher lausa ründab publikut vodevilli laadis koomikaga, seostudes hästi lavastuse XX sajandile viitava kujundusega (Bob Crowley). Kuigi näitleja balansseerib köie-tantsija osavusega ülevuse ja labasuse piiril, jääb ta ometi äratuntavalt Shakespeare'i loodud kujuk, sügavalt kannatavaks inimeseks, olles seejuures täiesti vaba sentimentaalsusest. Michael Gambon esitab oma rolli vaoshoitumalt: erinevalt paljudest eelkäijatest ei ole temas enne tormistseeni veel jälgegi rui-neeritud, juba hullusele lähenevast olekust. Ta pole kaugeltki väsinud rauk, kes oma kuningavõimu all kokku variseb, vaid hoopis edev, ähvardav, kaval, kirglik ja jõuline mees, kelle parimad aastad ei olnudki nii ammu. Gamboni Learist ei tasu otsida majesteetlikku suurust, ülevat paatost ega hingelist ekstaasi, ta mõjub oma selguse ja lihtsusega.

Õnnestumisena tõstetakse esile ka Adrian Noble'i lavastajatööd. Noble pälvis samuti eelpool mainitud ringküsitusel režissööride seas auväärse teise koha. Noor lavastaja on osanud näitlejatelt kätte saada maksimumi, etendusterviku sünnile aitavad kaasa ka oskuslik helikujundus ja valguspartii. Tragöödia on lavastatud kaasakiskuvalt ja arusaa-



W. Shakespeare'i «Kuningas Lear» (lavastaja Adrian Noble). Cordelia — Alice Krige, Lear — Michael Cambon.

Narri osatäitmine «Kuningas Learis» kuulub RSC noore juhtiva näitleja Antony Sheri viimase aja menukamate rollide hulka, ehkki ajakirjale «Plays and Players» antud intervjuus tunnistas näitleja juba väsimust nn klassikalistest tegelaskujudest, mistõttu võtnud rõõmuga vastu Martin Glassi (lihtne inimene) osatäitmise David Edgari uues näidendis «Maipäevad».

davalt laiale publikule, säilitades seejuures peadpöörivad sisusügavused, grotesksed nüansid ja varjatud õudused. Harva võib näha, et meistritööd nõnda meisterlikult lavastatakse ja mängitakse, et sellele nii nakatavalt kaasa elatakse, mis võimaldab teose suurus ka etendusel ära tunda — see oli kriitiku jaoks kolmas avastuslik moment RSC «Kuningas Leari» vaadetes.

Edward Bondi «Leari» esitamine paralleelselt seda inspireerinud teosega (paljud osatäitjadki on samad) toob veenvalt esile Shakespeare'i geniaalsuse. Enam kui kolm sajandit tagasi klassiku sule all sündinud piirsituatsioonide ülevuse ja madaluse, kogu tragöödia tunnetusliku mitmetähenduslikkuse kõrval näib Bondi üksteist aastat vana näidend skemaatilisena ja lihtsameelsena, selle keel vaesena ja tegelased vaid siluettidena. Ometi on esitus näidendist mõjuvam, ületades autori didaktilise skeemi — kohati on laval tunda lausa shakespearelikku hõngu. Üle-



E. Bondi «Lear» (lavastaja Barry Kyle). Nimiosas Bob Peck. Nagu Shakespeare'i tragöödias, nii ka selles lavastuses kehastavad Leari tütreid näitlejad Jenny Agutter (Fontanelle) ja Sara Kestelmann (Bodice).



W. Shakespeare'i «Kuningas Lear» (lavastaja A. Noble). Leari tütreid Regan — Jenny Agutter ja Goneril — Sara Kestelmann.

kohtune oleks väitagi, et kuulus eelkäija tänapäeva ühe tuntuma dramaturgi päriselt varju jätab. Tandem-eksperiment ju töötab — erinevatel tasanditel ja ootamatul kombel. Barry Kyle'i lavastuses esitavad peaaegu kõiki rolle kõigest pool tosinat näitlejat (Clive Wood, Malcolm Storry jt), kes hämmastava kiirusega kostüüme vahetades samasuguse tempoga ümber kehatuma peavad. Bob Peck peaosas avaldab suurimat muljet siis, kui rõhutab oma kangelase hierarhiaredelist sõltumatut kõikehõlmavat mõjuvõimu, ilma et näitleja seejuures krooniks Leari pühaku aupaistega. Cordeliat kehatab mõlemas lavastuses Alice Krige. Tema on ka ainus, kelle osatäitmine Bondi näidendis ületab Shakespeare'i tragöödias nähtu.

1983. aasta andis viis Shakespeare'i uulavastust. Hooaeg avati 29. märtsil Stratfordis «Julius Caesariga». Ron Danielsi lavastuses mängib nimitegelast Joseph O'Connor ja Cassiust Emrys James. «Kaheteistkümnes öö» oli John Cairdile lavastajadebüüdiks RSC trupiga. Nagu eelmiselgi aastal sai Adrian Noble'i režissöörikäe all lavaküpseks kogu kaks klassiku teost — «Mööt möödu vastu» ja «Eksituste komöödia». Mõlema pu-

hul märgiti ära viljakat tööd ühtlase näitlejaansambli loomisel, erilist kiitust pälvisid «Eksituste komöödias» põhiraskust kandnud Jane Bookes, Peter McEmery, Zoë Wanamaker ja Joseph O'Connor.

Aasta parim Shakespeare'i tõlgendus tuli aga hoopis Howard Davieselt, kes sõandas välja tuua vähemärgitava «Henry VIII». Teadaolevalt on see suure dramaturgi viimane näidend, mille ta kirjutas 1612—1613, mõni aasta pärast tagasipöördumist Stratfordi. Daviese lavastust iseloomustatakse kui neobrechtlitku, kus kaheksa džiinidesse riietatud muusikut esitavad Iona Sekaczi komponeeritud Weilli stiilis muusikat. Kostüümid (Deirdre Clancy) on lihtsustatud, kuid ometi pole nad teostatud realistlikus maneeris. Vähesed erksad värvid on mõjusaks domineerivaks kollakale põhitonaalsusele, mis harmoneerub Hayden Griffini mahedas värvigammas lavakujundusega. Richard Griffithsi kehatuses meenutab Henry VIII renessansi-aegset printsi. Esituse mõningane võõritatus ja jahe intelligentsus rõhutavad noore tüsedapoolse monarhi varjus peituvat tööetsijat. Gemma Jones on võluv, hukutava pilguga kuninganna Katherine, kellest õhkub üheaegselt väärikust ja valulikkust. Sügavaima



E. Rostandi «Cyrano de Bergerac» esietendus Barbicanis 1983. aasta juulis (lavastaja Terry Hands). Peaosades RSC esinäitlejad Derec Jakobi (Cyrano) ja Alice Krige (Roxane).

mulje jätab aga John Thaw' kardinal Wolsey, kelles on tunda otsekuu kaasasündinud enesekindlust — nõnda jõuab vaatajani ka lavastuse rikas alltekst, ilma et osatäitja peaks võitlema publiku tähelepanu eest. Allteksti on tunda kogu lavastuses. Ükskõik kui väike osa ka ei oleks, ükskõik kui vähe ridu näitlejatel esitada ka ei tuleks, ikka annavad nad teada, millised on nende omavahelised suhted ja suhtumine peategelastesse. Hetkekski ei teki tunnet, et keegi tegelastest lihtsalt patseerib laval ringi, et sobival hetkel mõni repliik puistata. Ja seda isegi siis, kui lava on kõrvalosalistest tulvil, nagu Buckinghami lahkusmissteenist.

Eelnevast võib jääda mulje, nagu tegeleks RSC eranditult Shakespeare'i sajanditetaguse loomingu interpreteerimisega. Selle pettekujutuse kummutamiseks piisab, kui heita kõigest põgus pilk möödunud hooaja ülejäänud esietendustele. Howard Davies lavastas hiljuti manalasse varisenud William Saroyani «Aeg elada», mis on kirjutatud 1930. aastatel ja mille tegevus toimub USA läänearannikul. Angela Hewinsi raamatu põhjal valmis Ron Hutchinsonil dramatiseering pealkirjaga «Kõnn», mille lavastas Barry Kyle. Tükk äratas kodupublikus elavat vastukaja, kuna sündmustik leiab aset sajandivahetusel Stratfordis, teemaks linna ja teatri ajalugu nähtuna tolleaegse madalaima ühiskonnakihi seisukohalt. Lavaküpseks said veel Nicholas Wrighti «Selle maa tavad» (lavastaja David Jones) ja Nick Darke'i «Keha», mis oli Nick Hammi režissööridebüüt RSC-s.

David Edgari «Maipäevad» (lavastaja Ron Daniels) valiti Londoni teatrikriitikute poolt aasta parimaks algupärandiks. Teos hõlmab küllaltki pikka perioodi (1945—1980) ja laialdast geograafiat (Suurbritannia, mandri-Euroopa, Ameerika). Põhjalikumalt käsitletakse 60. aastate lõpu generatsiooni poliitilist ja personaalset ajalugu. See ajajärk manatakse vaataja ette kogu oma tõeluses — poliitika praktiseerimine oli saanud moeasjaks, üliõpilased ja töölised võitlesid oma õiguste eest, vaimustuti nii Che Guevara kui Mao Zedongi ideedest. Paljud noored nägid elu kõrgeimat eesmärki rockmuusika, narkootikumide ja seksi kolmainuses; oskarnata õigesti kirjutada «fašism», võisid nad seavutu tsiteerida Bob Dylani laulude sõnu kas või tagantpoolt ettepoole. Autor on kogu selle kireva materjali suutnud valada sujuvalt jutustavasse vormi, mis meenutaks nagu Dickensit. See paralleel pole sugugi juhuslik — oli ju David Edgar see mees, kes koostas ohtrat kiitust pälvinud mammut-dramatiseeringu klassiku romaanist «Nicholas Nickleby». Näitlejatest tõstetakse «Maipäevades» esile peategelasi Martinit ja Amandat kehastavaid Antony Sheri ja Alison Steadmani.

Uudisloomingu kõrval tutvustab RSC järjepidevalt Shakespeare'i kaasaegsete teoseid. Mängukavva ilmusid Philip Massingeri 1625. aastal kirjutatud komöödia «Uus meed vanade võlgade tasumiseks» (lavastaja Adrian Noble) ja «Arden Favershamist». Viimase näidendi puhul on tegemist anonüümse tragöödiaga, mille oletatavate autorite hulgas figureerivad ka Shakespeare ja Marlowe ning tegevus keerleb mõrva ümber Kentis 1551. aastal. Lavastas Terry Hands, kellelt pärineb ka RSC hooaja tipplavastus — Edmund Rostand'i «Cyrano de Bergerac». Londoni teatrikriitikute ankeedis tõusis ta eelkõige tänu sellele tööle paremuselt teiseks lavastajaks, sama koha hõivas «Cyrano» kujundanud Ralph Koltai kunstnike paremusreas. Suur osa kiitusest, mis RSC «Cyrano de Bergeracile» osaks saanud, tuleb asjatundjate arvates kanda Anthony Burgessi suurepärase tõlke arvele. Varasemad ingliskeelsed tõlked on olnud küll originaaltrüüd, kuid tulvil võltspaatost ja -romantikast, mis on reeglina lavalegi üle kandunud. Praegune tõlkevariant loob eeldused spontaanseks ja vahendituks eneseväljenduseks, millega paistavad silma eelkõige Alice Krige (Roxane) ja Derek Jacobi (Cyrano). Jacobi kannab tegelikult kogu etendust ja valiti selle osatäitmise eest aasta parimaks meesnäitlejaks. See äärmiselt terava tajuga paindlik näitleja pole mitte ainult füüsiliselt atleetlik, vaid omab ka ulatuslikku häälematerjali. Sardoonilisuselt ja ähvardustelt võib ta momentaanselt ümber lülituda kõige õrnemate hingeliigutuste väljendamisele. Vaataja otsekuu tunnetaks, kuidas ta meeled kontrollivad sündmuste kulgu. Kordagi ei teki kahtlust, et ta suudab solvangule vastata peene kalambuuriga või tõrjuda ühe käega eemale möögaga ähvardavat vaenlast, samal ajal kui teise käega parajasti sonetti kirjutab. Lavastus pakub Jacobi osalahenduse kõrval küllaga muudki huvitavat. Terry Handsi artistlikkus režissöörina on leidnud näidendi, mis otse nõuab seda.

1984. a detsembrikuu afišsidele on ilmunud aga juba uued nimetused: S. Poliakoffi uus näidend «Vaikuse lõhkumine» (lavastaja Ron Daniels), J. M. Barrie «Peeter Paan» (John Cairdi ja Trevor Nunn'i lavastuses) ja B. Brechti «Ema Courage» (lavastaja Howard Davies).

HANNES VILLEMSON



Filmidirektor RAIMOND FELDT

Kuidas saada(kse) filmidirektoriks?

Oigem on küsida, kus. Moskvas, VGIK-is. Viimasel ajal on see pea ainus tee. Varem oli ka «isehakanuid», mõtlen administreerivat personali, kellel piisavalt praktilist kogemust kogunes.

Millega algab film direktori jaoks?

Ikka stsenaariumiga, tööaeg hakkab jooksma lavastaja palgale määramisest ja lõpeb likvideerimisperioodiga, kokku 16 kuud. See pole muidugi range piir, minu praktikas on tootmisperioodid osaliselt kattunud. 7 aasta jooksul üheksa filmi — seega veidi üle 9 kuu filmi kohta.

Mõne sõnaga, kuidas veedate need 9-10 kuud?

Pärast kirjandusliku stsenaariumi kinnitamist NSVL Kinokomitee poolt algab filmistsenaariumi kirjutamine, aega selleks on maksimaalselt 2 kuud ja 10 päeva. Tööst võtavad osa režissöör-lavastaja, operaator-lavastaja, kunstnik-lavastajad, vajaduse korral stsenaarist ja muusikaline toimetaja ning filmidirektor.

Direktor koostab filmi majanduslikud tootmisnäitajad ja orienteeruva maksumuse.

Järgmisel, režiistsenaariumi kirjutamise perioodil (3 kuud) toimub kõrvuti sellega näitlejate valik, fotoproovid, võttepaikade täpsustamine, samuti filmi ettevalmistusperioodi kalenderplaani ja eelarve koostamine ja näitlejate valik.

Üks pingelisemaid on ettevalmistusperiood (2-4 kuud), kus komplekteeritakse filmi põhigrupp, kuni 20 inimest. Põhiliseks loominguks tööks saab lavastusprojekti koostamine.

Tihti peale kulub lõviosa ettevalmistusperioodist puhtloominguks tööle — lavastusprojekt ning näitlejad kinnitatakse alles vahetult enne filmimisperioodi (mõni näitleja ka filmimisperioodil). See avaldab otsest mõju edaspidisele tööle. Filmidirektor jääb küllalt kompitseeritud olukorda: ühelt poolt peab ta mõist-

ma osatäitjate põhjaliku sobitamise ja lavastusprojekti viimistlemise vajadust, teiselt poolt viib iga viivitus filmigrupi otsesse ajahätta. Sel juhul on operatiivsus seotud riskiga.

Filmimisperiood (4-5 kuud) on probleemide poolest keerukaim. Võib ju kogu tööüriti täiesti lootusetult segi paisata mõni filmigrupist sõltumatu asjaolu, peaaesjalikult muidugi ilm. Baltimaade ilmastik on tujukas ja märksa nõudlikum kui näiteks sisemaal. Võid ju olla stardivalmis nii päikesepaistelise kui ka pilvise ilma puhuks, aga kui ilmajaam lubab kuude kaupa «vahelduvat pilvisust»...!

Montaažiperiood (3 kuud) on rahulikum. Üheaegselt montaaži- ja sünkroniseerimistöödega toimuvad likvideerimistööd (dekoratsioonide demontaaž, kostüümide, rekvisiitide korrustus ja tagastamine). Likvideerimisperioodil (1 kuu) koostab direktor majandusliku aruande, jälgib koopiade valmistamist ning reklaam- ja lähtematerjalide üleandmist.

Raimond Feldt «Corrida» võtetel 1981. aastal.
Arvo Iho foto.



Nii, et kunsti saab teha tähtjaks?

Peab tegema. Et filmikunst pole ühe looja eraasi, vaid realiseerub tehnilise personali osavõtul ja on seotud ulatuslike kulutustega, on tähtaegadest kinnipidamine obligatoorne, eriti väikestes stuudios. Kas või ühegi mängufilmi tähtjaks mittelõpetamine häirib stuudio tööd aasta või paari jooksul.

Tähtaeg kannustab?

Ta lihtsalt on, sinna pole parata. Tihti «tormatakse» montaažiperioodil, vahetult enne filmide üleandmist. Maksimaalse resultaadi (või ka kompromissi) nimel proovitakse mitmeid variante, kõrvale jääb esialgne, igati läbimõeldud lavastusprojekt.

Ka kõige väiksemate «Goskino» esitatud täpsustuste puhul algab viimistlus uuesti. Seega on liiast raisata aega näiteks helitehnilistele nüanssidele enne filmi esitamist «Goskinole», mis tõlke pealelugemise tõttu nagunii kaovad.

Kas looming ja tootmine on põhimõtteliselt ühendatavad?

Kuivõrd filmilooming on teostatav ainult tootmise kaudu. Maksab aga üks film väga palju. Maksimum on oleneb suuresti ka osavõtjate arvust, tegevuskohtade asupaigast. «Hukkunud Alpinisti» hotelli» filmisime kaks kuud Alatau kõrgmäestik 2000 m kõrgusel, «Briljandid proletariaadi diktatuurile» — seni meie suurearvilisema osavõtjaskonnaga film — võeti üles Moskvas, Zagorskis, Kolomnas, Tallinnas, Põlvas ja Valga rajoonis.

Vaid loominguliselt positsioonilt lähtudes peaks lavastajale andma piiramatud võimalused, nii aja kui ka ressursside suhtes, majanduslikult on see muidugi võimatu. Kuna riigipank krediteerib üldfilmide tootmist vastavalt kalendriplaanile ja eelarvele, on tal õigus ja kohustus kontrollida tähtaegadest ja summadest kinnipidamist.

Takistuseks töös võib aga saada ja kahjuks saabki üksikute töötajate ülibürokratlik lähenev probleemidele — eeskirjad on neile justkui tabu, kardetud ja pühad, millega vastuollu sattumise võimalust nad näevad alati ja kõikjal. Esineb liigpüüdlikke eeskirjade ja ettekirjutuste tundjaid, kes aga ei näe neis esitatud mõõndusi. Vasturääkivusi esineb pahathti ka eeskirjades enestes.

Millised on suurimad mured praegu?

Seni on selleks Pöögelmanni tänava võttepaviljoni väikesed mõõtmed, mistõttu sisevõtteid on tehtud Moskvas, Kiievis, Leningradis, Riias, Vilniuses ja ka mitmetes Tallinnas asuvates, filmimiseks mittemõeldud ruumides (näiteks «Dünamo» vana ja uus tennisehall). Kuna viimasel ajal on suurenenud vajadus interjööride kasutamiseks, ja on ka valminud uus paviljon Hiilul, siis peaks olukord paranema.

Interjööris filmimisega kaasnevad peale tehniliste ka administratiivprobleemid: saavutada kokkulepe asutusega väljavalitud ruumide kasutamiseks (tavaliselt öösiti või puhkepäevadel), mis igal juhul vastava asutuse tööd häirib. Ainuüksi «Lurichi» tegemisel kasutati üheteistkümneme asutuse interjööre. Ehituspangas ehitati ajutiselt ümber fuajee, koliti ümber direktiooni ruumid. Filmiti APN-i majas Leineri tänaval, TA Presiidiumi ja Rahvakohtu ruumes Toompeal, Olemkohtu koridorides, Eksperimentaalbioloogia Instituudi ruumes Harkus, Mererajooni Spordikoolis, Tallinna Garnisoni Suveteatris, Haapsalu raudteejaamas ja mujal. Tänaada tuleb nende asutuste vastutulelikke juhtkondi.

Eriti suvekuudel on raskusi näitlejate ja muu kaadri majutamise ja piletite hankimisega. Kui suurte stuudio teinud juurde on selleks loodud vastavad teenindusbürood, siis meil on see filmi administratsiooni otsene mure.

Suurtes stuudios, kus on korralik tootmisbaas ja tasemel teenindustehhid, on administratsiooni tööd märgatavalt vähem. Paljudel juhtudel on tal ainult tellimuste täitmise jälgimise funktsioon.

Kunagi lugesin kuskilt, kuidas imestati, et isegi nii väikeses stuudios nagu «Tallinnfilm» on igal filmil direktor, temal asetäitjad, ja 1-2 administraatorit (see moodustabki filmi administratsiooni). Toodud arvamuse ebakompetentsus peaks olema ilmne.

Direktor on puhverlüli võttegrupi ja bürookraatiasina vahel. Suhe pole loomulikult üksühene. Kelle poole hoiab, kellega sõidib filmidirektor?

Intrigeeriv küsimus.

On selge, et alati ei saa realiseerida kõiki loomingulisi kavatsusi. Grupp, kes siin direktorit mõistab, saab temast endale täieliku toetaja. Lootustandva stsenaariumi ja küllaldase ettevalmistuse puhul laabub ka koostöö. Ülitundliku režissööri puhul on direktori täita olev puhvertsoon mõistagi laiem.

Ka sõidida on tulnud. Kõige enam vahest eelarvete kinnitamisel, näitlejate palgamäärade taotlemisel, aga mujalgi. Sest alati ei ole filmitootmist teenindavad lüürid nõutaval tasemel.

Ideaalsel juhul võttegrupi ja bürookraatliku instantsi — kui mõtlete stuudio juhtkonda — vahel lahkarvamusi ei esinegi. Meie stuudios on eeldused selleks olemas, loomingulise töötaja — E. Rekkori — direktorikohale asumise tõttu.

Kas lavastaja usaldab või kardab direktorit? Pigem vastupidi. Leidub direktoreid, kes kardavad režissööri, vaevalt aga režissööri, kes kardaks direktorit.

Direktor seisab tiitrites viimasena. On see hinnanguline pingerida või hoopis sümbolne joonealune kokkuvõte?

ÕNNITLEMES!

Esmatähtis on režissööri koht tiitrites, õnnestunud filmide puhul sooviksin tema nime linal näha pärast filmi lõppu, et elamuse saanud lahkuv vaataja seda mäletaks. Ebaõnnestumise puhul mõistagi vastupidi — filmi lõpuks suudab saali jäänud vaataja ta ehk ära unustada. Sellel, kus asub tiitrites direktori nimi, pole mingit tähtsust.

Nõnda jään kõikide linasteoste lõppu ootama režissööri nime, suurelt ja pikalt!

Milliste filmide juures olete kogemusi (ametisaladusi) kogunud?

Direktoriristsed sain J. Kuni filmi «Jalg-rattataitsutajad» juures, tegime selle koos vanameister Kullo Mustaga. Kõige suuremad töörõõmud on kogetud toreda sõbra ja suurepärase kunstniku Grigori Kromanovi juures. Tema «Viimne reliikvia», «Briljandid proletariaadi diktatuurile», ««Hukkunud Alpinisti» hotell», «Meie Artur» (viimane «Eesti Telefilmis») olid tootmisprobleemide poolest keerukaimad, vaatajate arvult menukaimad. Ja see rõõmustab.

Ametisaladusi ma ei kogu. Olen nõus kõike, mida tean, jagama kolleegidega.

Küsitlenud PEEP PEDMANSON

2. aprill — HENN JAANISTE,
endine Pärnu Draama-
teatri näitleja — 70

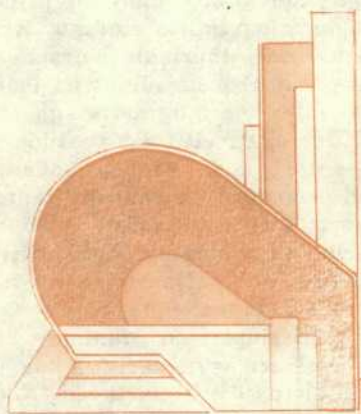
3. aprill — REIN PLOOM,
helilooja — 85

5. aprill — ERNST RAISTE,
endine «Vanemuise» bal-
letiarst ja näitejuhi abi
— 60

5. aprill — KIRILL RAUDSEPP,
«Estonia» teatri dirigent,
Eesti NSV rahvakunstnik
— 70

15. aprill — EVA NOVEK,
Rakvere Teatri näitleja,
Eesti NSV teeneline
kunstnik — 60

29. aprill — REIN KLINK,
Filharmoonia lavastus-
osakonna juhataja — 60



«Sajandi lapse pihtimus» RAT «Estonia» tõlgenduses

ANNA EKSTON
LAURI LEESI

E. Denissovi ballett «PIHTIMUS» (A. Demidovi libreto A. Musset' romaani «Sajandi lapse pihtimus» alusel). Lavastaja T. Härm, kunstnikud B. Birger ja P. Pasternak, dirigent P. Mägi. Esietendus RAT «Estonias» 30. nov 1984.

Meie vabariigi viimaste aastakümnete mitte just eriti frankofiilses kultuuri-situatsioonis on iga prantsuse suurmehe loomingut tutvustamine teretulnud nähtus. Paul Pinna aegadel läksid prantslaste näidendid täissaalidele; «Maaailma ja mõnda» ning «Suurte sõnameistrite» prantsuse kirjanike eestindused on praegugi meie lugejaskonna lemmiklektüüre. Nüüd ikka mängitakse ja tõlgitakse ka, kuid juhuslikumalt. Lavastajaid ja kirjastajaid ei tõmba enam millegipärast suured nimed ja kõlavad pealkirjad. Nimetatud asjaoludel on Tiit Härmil püüde maailmakirjanduse kullavara rikastanud prantsuse romantilise lüüriku Alfred Musset' (1810—1857) loomingut meie publikule vahendada vägagi tänuväärt. Musset on meile tundmatu. Nüüd aga on ta oma romaani «Sajandi lapse pihtimus» balletiinstseneeringuga «Estonia» küllastajaile kättesaadav. Väga hea! Ja suur aitäh Tiit Härmile valgustustegevuse eest!

Iga kunstniku puhul on primaarne tema looming, mitte elulugu. Kui jutt läheks Musset' lüürikale ja dramaturgiale, s. o autori püsiväärtusega loomingu osale, võiks ehk biograafiatagi läbi ajada. Kuna aga meil tuleb peatuda teosel, mis autori enda sõnade kohaselt on «vaid poolenisti kirjanduslik fantaasia» (Musset' kirjast Lisztile), tuleb artikli autoritel nagu kõigil Musset' kriitikuilgi kirjaniku biograafiasse tahes või tahtmatult sukkelduda.

Alfred Musset on prantsuse kõrgromantismi armastuslüürik. Tema esimesed luuletused vaimustavad Nodier'd, Hugod, Vigny, Lamartine'i. Kuulsus paneb noormehel pea ringi käima. Ta

hiilgab salongides, lehvitab oma kuldseid lokke, riietub väljakutsuvalt elegantselt, pillab kalambuure, jälgendab oma ebajumalat Byronit, siiski surnu pealuu seest punssi joomata ning oma esikus karu ja hundi vahelist duelli korraldamata, nagu tema inglases iidol seda olevat teinud. 23. eluaastal kohtub ta endast kuus aastat vanema naiskirjaniku George Sandiga ja muretu seltskondlik koketerii asendub kirkedemõllu ja lõputute kannatustega. Arme unustame, et see oli aeg, mil ohked ja kired olid moes. Moes oli ka Itaalias, Hispaanias või Lähis-Idas reisida, mis mõjuvat tunnetele eriti kosutavalt. Veneziases naasmisel haigestub Sand, ja Musset, selle asemel, et oma armastatu eest hoolt kanda, olevat daami sõnade põhjal prasinud ei tea kus ja tont teab kellega. Kui Sand terveneks, haigestus omakorda Musset. Noor arst Pietro Pagello määrab täpse diagnoosi «tüfoidne neuroos», mis tänapäeva mõistes peaks vist lihtsalt psühhopaatiat tähendama. Deliiriumis uskus Musset nägevat oma armastatut arst Pagello (romaanis Smith) suudemas ja ühest tassist teed joomas. (Ehk nägigi?) Juuresolijate tunnistuste järgi olevat Musset märatsenud, toas alasti ringi karanud, lõhkunud, maas püherdanud, lühidalt teinud neid tempe, mis ta juures varem ja hiljemgi ilmnenuid, ainsa vahega, et ägedamas vormis. Kuidas see nüüd täpselt oli, kuid tervenedes sõidab poeet Pariisi tagasi üksi, G. Sand aga koos laiaõlgse arsti Pagelloga. Poole aasta möödudes proovitakse uut kooselu, kuid nääklemistest-hurjutamistest kaugemale ei jõuta ja nüüdne lahkuminek on lõplik.

1836. aastal ilmub «Sajandi lapse pihtimus», teos, mille süžee on ligilähedane Musset'—Sandi armuloole. Teosest sai otsemaid bestseller. Kuulsate inimeste armuvahekord oli kõneaineks Pariisi—

Londoni—Sankt-Peterburi kuluarides, kus jaguneti «sandistideks» ja «müsetistideks». Viimaseid oli muidugi rohkem, sest G. Sand, kes kandis juba tol ajal «pükskostüümi» ja meeste kübarat, ei peljanud piipu ega muudki, mis naisi meestega võrdseks teeb, oli peenes seltskonnas nii mõnelegi pinnuks silmas. Musset'sse suhtuti kui vaesesse noorukisse, kelle see «naisinimsööja» võrgutas ja kannatama pani. Poolehoid Musset' vastu kasvas veelgi raamatu ilmumisega, sest selle kirjutamisel käitus autor galantse mehena, võttes kogu süü endale, tegelikult aga oma kahtlustamismaaniet kogu oma generatsiooni kaela veeretades. Ajastu literaadid, eriti aga suurim kriitik Sainte-Beuve ei jaganud publiku vaimustust. Ta heitis romaanile ette kompositsiooni kaootilisust, liigset ilukõnet ja süžee põhikanvaat naiivsust. Chateaubriand leidis, et 30. aastate noorsoo kannatused on forsseeritud ning tituleerib neid «tahtlikuks eneseipiinamiseks». Gustave Lanson oma kapitaalises «Prantsuse kirjanduse ajaloo» ei pea vajalikuks Musset'le pühendatud peatükis «Sajandi lapse pihtimust» üldse ära märkida. Ta ütleb vaid: «Ta ei pööra kompositsioonile mingit tähelepanu, mis ongi takistuseks hiilata suurvormis. Kompositsiooniline nõrkus toob kaasa ka fantaasiavaesuse, mistõttu Musset on oivaline vaid lühivormis.»¹ Nõukogude kirjandusteadlane E. Jevnina kirjutab NSV Liidu TA väljaandel ilmunud «Prantsuse kirjanduse ajaloo» Musset' romaani kohta järgmist: «Äärmine individualism, skeptitsism, kirjaniku asotsiaalsus takistavad tal oma kangelastele õiget väljapääsu leidmast, mistõttu pärast nii hiilgavat ühiskonna kritiseerimist teose alguses Musset, selle asemel, et edasi minna, hoopis taganeb raamatu lõpuosas.»² Nüüd aga jõuame kõige tähtsama juurde. Meie sajandi prantsuse kirjanik ja tunnustatuim kriitik, Prantsuse Akadeemia liige Emile Henriot kirjutab oma uurimuses Musset' kohta: «Kahtlemata oli kirjanikul oma ainsa teose, mis ei ole ajahambale vastu pidanud, kirjutamise hetkel südamehaav veel liialt värsked.

¹ G. Lanson. «Histoire de la littérature française», Paris, 1908, lk 950.

² «Prantsuse kirjanduse ajalugu», Moskva, 1956, lk 314.

Ta polnud veel läbi seedinud neid emotsioone, mis nii vajalikud literaadile, et tõusta kõrgemale oma isiklikust draamast.»³ Samas lisab kriitik järgmist: «Ärgu meie sümpaatia Musset' vastu meid liialt pimestagu. Tema ilukõne, mis tihti pääseb enesekontrolli alt, läheneb liigsele paatosele. Sellest pole päris puhtad ka tema värvid, kuid siin päästab muusika ja rütm, mida proosas ei ole. Üksikud kohad «Pihtimuses» on lausa jälgid.»⁴ Kui teose imekaunis pealkiri ja oivaline proloog välja arvata, jääks teosest vähe väärtuslikku järele. Ka kõige siirama lugupidamise juures poedisse, ei jää Octave'i ja Brigitte'i lugu Romeo ja Julia või Abelard ja Héloise'i armastuslugude kõrvale maailmakirjandusse särama, nagu seda ennustas A. de Musset ise.

Siit ka üllatus, et Tiit Härm oma romantilise inspiratsiooni just sellest Musset' teosest sai ja mitte tema näidenditest või poemidest, mis kirjaniku surematuks teinud. Seda enam, et kavalehel märgib lavastaja, et ta ei ole taotlenudki romaani süžeed ümber jutustada (ometigi ta seda teeb). Siit võib järeldada, et ta taotles hoopis sümfoonilist balletti luua. Kuid kas selleks poleks paremini sobinud poem «Rolla» või neli kurikuulsat «Õöd», kus duetid Muusa ja Poedi vahel või poedi hingeline kahestumine on nii hästi tantsukeelde ülekantavad?

Algallika puudused on ka E. Denisovi—T. Härm balleti peamised puudused. Forsseeritud kannatusi on liialt palju, nende põhjused on selgitamata, karakterid välja toomata. Kangelaste suhtes puudub üldistus ja kogu draama kannab seetõttu isikliku draama pitserit.

On loomulik, et kirjandusteose teise žanri ülekandmisel tuleb teda kärpida, kohati muuta, kuid teose põhiideed, kangelaste karakterid ning isikupära jäetakse ikkagi samaks. Milleks siis muidu üht või teist teost algallikaks võtta? Mérimée Carmen on ju äratuntav nii ooperis kui ka balletis, Puškini Tatjana seostub otsemaid Tšaikovski ooperi kangelannaga. Paraku ei ole praegusjuhuks Musset' Octave samastatav Denisovi—

³ E. Henriot. «Alfred de Musset», Paris, 1953, lk 55.

⁴ Sealsamas, lk 55.



E. Denissovi «Pihtimus».

Kõrtsineiu — Rufina Noor, Octave — Tiit Härm.

Octave — Tiit Härm, Armukadedus — Jevgeni Kirejev.

Octave — Tiit Härm, Uhkus — Mihhail Netšajev.

Gunnar Vaidla fotod



Härmi Octave'iga. Milles seisneb Musset' «sajandi lapse» haigus? Musset ütleb selle romaani proloogis selgelt välja: «Ei mingit armastust, ei mingit kuulust. Milline pime öö ümbritseb maad!... Süüa, juua ja magada — see ongi elu. Inimestevahelistes suhetes on sõprus selleks, et raha laenata, sugulus, et parandust saada, armastus kehaline treening; ainsaks intellektuaalseks meelelahutuseks jääb edevus...» (romaan 2. peatükk). Ja selle mandunud restauratsiooni ja juulimonarhia sünnitatud noorsoo tüüpiline esindaja ongi Octave. Raamatu Octave on laisk, loid, tahtejõuetu, egoistlik, pahelisusele kalduv, enesepiinamises masohhismi küündiv, kes ei ole Brigitte'i õilsa südame vääriline, kes viib oma lähima olendi enesetapu ääreni. Ka viimane tegu, et ta loovutab oma

armastatu ja ideaalid teisele, soovimata võidelda iseendaga, rääkimata juba ühiskonnast, on vaid Octave'i nõrkuse tunnuseks ning paigutab ta liigsete inimeste kilda. Paraku ei ilmne see «sajandi haigus», s. t pahelisus Härmi—Denissovi Octave'i karakteristikas. Kolme vaatuse vältel Octave kannatab küll palju, kuid kus on need teod, mis teda nii kannatama panid? Just see pahe (raamatus Octave magab kõrtsiplikaga, samas kui ta süda kuulub ikka veel Armastatule, priiskab ja teeb hulle tempe külmaverelelise vabamõttelejast Desgenais'ga, peatab tänaval sõiduki, et mõnitada reisijaid, rõõgib, karjub oma armastatu peale, flirdib tahtlikult Brigitte'i sõbratariga ainsal eesmärgil, et kallimale haiget teha, tuhnib Brigitte'i päevikus, spioneerib armsaima olevuse akende taga, jne,

jne). Laval aga on hell ja armastav Octave ja vaatajail on kahju sellest sümpaatsest noormehest, kelle kõik millegipärast maha jätvavad, kellel elus lihtsalt ei vea.

Teised tegelased on balletis veelgi ähmasemad. Desgenais — Octave'i allakäigu põhjustaja, Brigitte — puhta armastuse kehastus, Smith — ideaalse mehe kuju, Octave'i vastand. Viimane on balletis eriti vaeslapse ossa jäetud. Ainsa käesuudlusega paistab ta Bri-

gitte'i poolehciu võitvat. Raamatus on tema iseloomustamisele rohkeid lehekülgi pühendatud. Kas see ei pidanuks kajastuma läbi tema või Brigitte'i tantsu karakteristika?

Kui nüüd üle minna Tiit Härmi lavastaja- ja koreograafitööle, tuleks ehk alustada päris algusest. Kavalehel seisab: «Octave astub ellu. Temas tormitsevad erisugused tunded. Neid tunnetades avastab ta endas terve kirgede ja emotsioonide maailma...». Paraku ei väljen-



da lavalt nähtu mingeid kangelase sisetundeid. Puuduvad seda sisemaailma väljendavad vahendid, sest igas tantsus, klassikalises või modernses, on ikka kõige tähtsam kujund, mis peab väljendama kangelase või situatsiooni olemust. Nähtu aga on pigem formaalseste liigutuste jada, mis tundub olevat omavahel isegi ebaloogilises järjestuses. Pealegi on nii siin kui ka kogu balletis üldse repliik Tiit Härmi poolt Mai Murdmaa lavastustes varem tantsitule. Et end mõistetavaks teha, võtab koreograaf appi sümbolised kujud — Lootuse, Kuruse, Uhkuse, Armukadeduse ja Südametunnistuse. Inimloomus on aga tunduvalt keerulisem, nii et tekib küsimus: miks just need tunded? Tundenüansse on väga palju. Kui antud tunded kooruksid välja balleti tegevusest, jõuaks lavastaja mõte ka saali. Tantsijale, kes üht või teist tunnet kehastab, peaks olema seatud ka mingi koreograafiline kujund, et vaataja mõistaks, et see on nüüd Uhus ja see Armukadedus. Praegusel juhul on fikseeritud vaid teatud tantsukombinatsioonid ja vaataja on sunnitud kavalehelt pimeduses uurima, kes on kes. Hea veel, kui mõnd tantsijat nägupidi tunned. Aga suurem osa publikust ju ei tunne, ja ei peagi tundma. Üllatama paneb, et kangelane kannatab juba *a priori*. Midagi pole ju veel juhtunudki! Ja kust sai lavale nii vara Armukadedus? La Rochefoucauld' määratluse järgi armukadedus sünnib koos armastusega, kuid paraku ei sure alati koos temaga. Kas ei hakka siin Armukadedus kangelast veidi varavõitu kummitama?

Teises pildis kohtub Octave Armastatuga ja samas suudleb neiu juba Desgenais'iga. (Raamatus on Desgenais siiski sellest patust puhas. Kuid olgu pealegi süžee lihtsustamise mõttes lujusel üks patt ees või taga.) Armastust nagu polegi, aga kannatusi kui palju! Armastajate vahel puudub suhtlemine, armastuse puhangu asemel me fikseerime vaid seltskondlikku koketeriid, mistõttu kangelase pettumus Armastatus väljub usutavuse piirest. Muusikas on see koht väga lüüriline, mis võimaldaks seada mitte formaalse kompositsiooni nagu praegu, vaid tõelise poeetilise puhangu.

Neljas pilt viib meid kõrtsi, mis peaks

peegeldama juulimonarhiaaegset paheleisust. Vulgaarsuse kujutamise ja vulgaarsete vahendite vahel on suur vahe. Asi pole selles, et see stseen on vulgaarne, ta peabki seda olema, näitamaks inimese ürgset pahelisust ning tahtejõuetu kangelase mülkasse vajumise momenti. Antud juhul rühmale maitsetult seatud tõsted küll šokeerivad, kuid puudub pahelisuse üldistus. Kas mitte kõigi lavalolijate diferentseeritus poleks siin paljuskki kaasa aidanud? Tantsukeel on üldse vaene, nii peaosalistel kui ka rühmal. Nii ongi kõrtsistseeni koreograafia sarnane balli omaga, kuigi peaks hoopis erinev olema. Kangelasel pole nagu mingit suhet ülejäänutega. Siin pole tema pahelisusest juttugi. Näeme vaid kõrtsiplikat, kes ahvatleb vaest poissi. Seda, et kangelane ise laskus porri, me ei tunnetata. Ning me ei mõista ka seetõttu Octave'i moraalset läbielamist.

Nii nagu raamatus, nii ka lavastuses tuleb kangelanna mängu suhteliselt hilja. Kuna muusikas on Brigitte'i väime olemus antud, oleks saanud seda ka koreograafilise portree kaudu publikuni tuua. Käesolevas variatsioonis, mis on klassikalise tantsu trafarett, ei taju me kuidagimoodi, milline see Brigitte siiski on. Armastajate kohtumises ei taju me samuti, et nüüd Octave rahunes, et ta kohtas lõpuks just seda, keda ta oli nii pikka aega otsinud. Veel arusaamatumaks jääb aga konflikt nende vahel. Muusika emotsionaalne tõus ei peegeldu tantsus. Mis siis õieti juhtus, miks nad tülli läksid? Me ei mõista, et Octave ei küüni Brigitte'ini, et Brigitte läheb ära, sest Octave on ta ära kurnanud. Praegu jääb mulje, et ka see naine jättis ta maha ja tal järjekordselt elus ei vedanud.

Hoopis segaseks jääb, miks Brigitte eelistas Octave'ile Smithi. Nähes ühte meest pealt kuulamas Brigitte'i klaverimängu ja tema kätt suudlemas, ei saa me veel aru, et tegemist on uue armulooga. Me ei mõista kangelanna käitumise motiive. Kas ei peaks Brigitte'i tants just väljendama, et ta ei suuda enam Octave'iga olla, et ta otsib uut tuge elus? Praegu jääb mulje, et ta on kergemeelne naine, kes eemaldub rikka sisemaailmaga Octave'ist, minnes tund-



«Pihtimus». Lootus — Irina Fomina, Octave — Tiit Härm, Südametunnistus — Janis Garancis.
Gunnar Vaidla foto

matu meesterahvaga. Ometigi oli kangelaste armastus nii suur ja ilus.

Kas me kõik ei näe oma nägemustes neid, kellel meie hinges kõige suurem osa? Balletist ilmneb, et Octave'i südames on suurim osa esimese vaatuse Armastatul. See nägemus kummitab teda kogu lavastuse ulatuses. Sellel poolilma-daamil on nii suur mõjujõud, et isegi eesriide sulgumise eel jäetakse ta peategelasega kokku ja üldkookuvõttes jääb vaatajail mulje, et see oligi see õnnetu armastus, mille tõttu Octave kogu etenduse vältel kannatas.

Balleti autorid on püüdnud oma teosele läheneda kahest aspektist. Esimene neist on tunnete maailm ja teine konkreetne draamaballeti olustik, kus tants peamiselt illustreerib vastavaid situatsioone. Kuna ei ole leitud silda nende kahe maailma ühendamiseks, siis see esimene, sümfoonilisele balletile omane lähenemine haihtub ja kõlama jääb rohkem teine.

Lavastus jättis pretensioonika üldmulje, kuid kahjuks ei leidnud see väljendamisest kunstilises taotluses. Ühtse kontseptsiooni puudumine lavastuses on ehk tinginud sama puuduse ka lavakujunduses, mis on stiilidekirev ja lohakalt viimistletud. Tegevuskohad on küll ära märgitud, kuid kujundusdetailid ei sobi omavahel kokku.

Edisson Denissovile on «Pihtimus» esimene ballett, aga muusika on õnnestunud, sel on iseseisev kunstiväärtus. Lühidalt väljendades — see on õnnestumine ja helilooja valikus on Tiit Härm tõemeeli märki tabanud.

Naljad Shakespeare'iga

ANDRES HEINAPUU

Kui Shakespeare'i traagiline looming on veel üsna hiljuti* Eesti teatripilti oluliselt mõjutanud, siis komöödiograaf Shakespeare oli viimase kümne aasta jooksul esindatud ainult Pärnu teatri «Mööt möödu vastu» etendustega. Klassikalise komöödia taasavastamise õhkonnas on möödunud aastal Tallinna teatreiski lavastatud kaks Shakespeare'i komöödiat. 1974. aasta 18. aprillil, kui Konservatooriumi lavakunstkateedri VI lennu «Suveöö unanõ» (lavastaja G. Kromanov) valmimisest oli möödunud täpselt 10 aastat, 1 kuu ja 11 päeva, esietendus sama näidend Eesti NSV Riiklikus Vene Draamateatris peanäitejuht Nikolai Seiko lavastuses. Varsti järgnes Noorsooteatri suveetendusena Piritla kloostri «Windsori lõbusad naised» Draamateatri lavastaja Evald Hermaküla käe all.

Hermaküla, Panso-järgse Noorsooteatri ja Shakespeare'i esmakohtumine erilisi üllatusi enesega ei toonud. Nii Hermaküla kui ka Noorsooteater astusid publiku ette oma tuntud headuses. Etenduse lärmakalt teatraalne laad (osalt küll mängukohast tingitud) oli tuttav juba mitu suve sealsamas Piritla mängitud «Dekameronist» nagu ka Hermaküla lavastustest. Näidendi seisukohast ootamatu etendus etenduses (mängitakse «Windsori lõbusate naiste» mängimist Shakespeare'i trupi poolt) on trupi ja lavastaja varasemat tegevust arvestades samuti ootuspärane. «Dekameroni» lavastuses oli säilitatud Boccaccio raam: katku eest pagenute seltskond jutustab-mängib üksteisele lõbusaid lugusid; Hermakülagi on etendus etenduses varem paelunud, näiteks lavastustes «Mäeotsa Jeppe» ja «Elektra, mu arm».

Üks tegelasi, võorastemaja peremees (Guido Kangur), on grimeeritud Shakespeare'iks. Suuremalt jaolt mängib G. Kangur Autorit: ta on pidevalt laval, lava taga, kõrval või ees ja kontrollib kiivalt, tekstiraamat käes, näitlejate kõnet ja mängu. Kui vaja, ütleb ette või parandab ning eelkõige naudib enese

kirjutatud teksti esitust, täpsemalt, teksti ennast, karikeerides suurepäraselt autoriedevust. Et suur osa naljast just Shakespeare'i-kehastusel põhineb, näitas kujukalt 18. augusti etendus, milles Shakespeare ei esinenud ja mis seetõttu situatsioonikoomikalt tunduvalt vasem ning vähem terviklik oli.

Tegelik Shakespeare küll ei oleks valmistunud tekstist, mis Noorsooteatri näitlejate esituses kloostrimüüride vahel kõlas. Georg Mere tõlkest, mis kavalehe järgi peaks esitama, on lavastuse tekstiredaktsioon niivõrd erinev, et korrekten oleks see erinevus ka kuidagi ära märkida, sellest hoolimata, et Shakespeare'i teksti kohandamine lava tarvis on paratamatu ja üldiselt tavaks. Võrdluseks: «Lõhutud vaasi», Noorsooteatri teise suveetenduse kavalehel on kirjas, et esitatakse Mati Undi lavalist redaktsiooni Paul Viidingu tõlke alusel, kuigi Undi töötlus lahknub Viidingu tõlkest vähem kui Hermaküla lavastuse tekst Mere tõlkest. Shakespeare'i teksti on kärbitud umbes kolmandiku võrra. Välja on jäetud juba komöödia algtekstis küllalt häguseks jääv hobusevarguse-intriigi, kärbitud või moderniseeritud tänapäeva eesti vaatajale kommenteerimist vajavaid kohti.

Segasemaks, võrreldes algtekstiga, jäi Ann Page'i (Mare Martin) mehelepanek: siin oleks Shakespeare'i sõnastusele halastades võidetud rohkem mänguvõimalusi Fentonile (Tõnu Oja), kes jäi, hoolimata sonetideklamatsioonist, küllaltki väheütlevaks — küllap osalt ka rolli positiivsuse, seega sobimatuse tõttu etenduse üldiselt iroonilisse konteksti. Eriti aga jääb tekstist puudu kahel petta saanud kosilasel Abraham Slenderil ja doktor Caiusel. Rein Oja suudab küll Slenderi totruse abil nii mõnigi kord nalja teha, kuid sellest hoolimata jääb Slender lähemalt karakteriseerimata, mingiks abstraktseks lolliks üleüldse. Mõnevõrra konkreetsem on Jaak Johanson võorkeeli rääkiv doktor Caius, aga sellegi rolli mahlakamaks muutmiseks oleks teksti jätkunud.

Näidendisse on monteeritud muudki Shakespeare'i kirjutatud. Tuntud kat-

* Artikkel on kirjutatud enne «Ugala» «Hamleti» ja Nukuteatri «Romeo ja Julia» valmimist. (Toim.)

kendid, näit «Hamletist», mõjuvad sobimatus kontekstis koomiliselt, iseloomustavad mõnel juhul tegelast, kes neid esitab, ja lõpuks, koos Shakespeare'i lavaletoomise ja topeltmänguga väljendavad etendajate suhtumist etendatavasse.

Klassikalavastust tänapäevaga tihedamalt siduma on kutsutud ka ansambel «Turist». Etendus algab Shakespeare'i aegsete laulukestega Jaak Johansonini esituses. Siis saabuvad ansambli «Turist» pillimehed ning naturaalse hääle ja kitarriga asemel hakkab kostma elektripillide võimendatud heli. Jaak Johanson lahkub vähimagi pahameelele. Ei harmooniat ega dissonantsi. Sild üle sajandite jääb loomata. Seda rõõmustavam on hiljem tõdeda, et «Turisti» instrumentaalsed vähemärgid (kavalehel on muusikalise kujunduse autoriks märgitud Olav Ehala) etendusse hästi sobivad, andes tegevusele hoogu ja rütmi ning vahel ironiseerides publiku oletatavate triviaalreaktsioonide üle. Ansambel esitab ka kaks laulu, millel esmapilgul tundub etendusega üsna vähe ühist olevat. Et aga ühe tekst kavalehelegi trükitud on, liiati ainsa lisainfona etenduse kohta peale osatäitjate loetelu, peab see ometi lavastajakontseptsiooni seisukohalt oluline olema. Ja just siit algavadki lavastuse põhilised küsitavused.

Evald Hermaküla ütles ühes raadiointervjuus, et ta tulnud «Windsori lõbusaid naisi» Noorsooteatrisse lavastama eelkõige seetõttu, et seal on Ilmari Tamhuri näol Falstaff olemas, millest võis oletada, et Falstaffist saab etenduse keskne tegelane. See olu ka loomulik: isegi Hugo Raudsepp, teinud artiklis «Ruumis ja ajas. Tähelepanekuid klassitsismi kriisist» (Õitsituled IX) maatasa kogu Shakespeare'i komöödiatoodangu, oli sunnitud mõnma: «Shakespeare on andnud suure huumoriga oma Falstaff'i, pole midagi öelda ta karakter-koomika vastu.»

Selle kõige taustal tundub vähemalt kummaline, et võimeka Ilmari Tamhuri Falstaffi saab iseloomustada Hardi Volmeri laulusõnadega kavalehelt. «See minu mina — mitte keegi / mu teadvust toidab»: etenduse Falstaff on lihtsalt paks rumal vana mees. Nii jääb karakterikoomika lihtsalt ära. Eespool oli juttu sellest, et teistegi tegelaste karakterid on redutseeritud miinimumini. Võiks öelda, et kogu etenduse tegelaskonnast on mingi karakter ainult Falstaffi kannupoistel, kahel kelmil Nymil (Sulev Teppart) ja Pistolil (Toomas Löhmuste).

Esimene neist saavutab karakterikoomilise efekti väljenduslaadi ja erilise kavala rahulikkusega, mis mõjub ootamatult (teksti põhjal ootaks natuke suuremat käredust «niisuguse iseloomu» puhul). Seejuures on Tepparti rollijoonis täiesti loogiline: nii väljendub võimendub tekstist aimatav Nymi mina-pildi dominant — ta kujutleb end kavalaks meheks. Tegelikult on ta muidugi rumal. Löhmuste käitub küll ootuspäraselt, lähtudes Pistoli tekstis leiduvast tühjast pateetikast, kuid viib oma paatose, kasutades näidendisse sissemonteeritud teksti ja moderniseeringuid, ülima piirini.

Olgu teiste karakteritega kuidas tahes, kuid kui karakterita Falstaff «ei või, ei saa, ei taha endaks jääda» ja saadab armastuskirjad kahele auväärt daamile, siis paraku võib juhtuda, et sellegi teo vastu «ei tunne huvi mitte keegi», sest lihtsalt «nii halli hinge mitte keegi ei näe». Õnneks tunneb siiski keegi, nimelt mr Frank Ford (Andrus Vaarik), huvi sir John Falstaffi ja tema kirjade vastu ning tõuseb nii etenduse keskseks tegelaseks.

Ka Ford on karakterita inimene, kuid ta isetus väljendub mõjutatavuses ja ebakindluses, mis viib ta peaaegu isiksuse kahestumiseni. Väline kahestumine Fordiks-Brookiks ristub seesmise kahestumisega selleks, kes usub, ja selleks, kes ei usu oma naise truudusetust. Vaarik väljendab Fordi ebakindlust ja kõikumist lausa kaleidoskoopilise näoilmete vaheldamisega ning lõbustab publikut kiirete kontrastsete reaktsioonidega temast väljaspool toimuva. See Ford on ülimal määral oma ümbruse ori. Kõnealolevas etenduses on Andrus Vaariku osatäitmine kahtlemata parim. Kahjuks segab rolli hindamist laiemas kontekstis asjaolu, et näitleja on analoogset tehnikat kasutanud näiteks Linnapeana «Draakonis» ja Scapinina hoopis teistsuguste eesmärkide saavutamiseks.

Fordi oponendi George Page'i on enn Kraam joonistanud nappide väliste vahenditega, ent veenvalt tasakaalukaks introverdiks, keda on raske rööpast välja viia. Etenduse parimate hulka kuulub käitumiskontrastidele ehitatud stseen, kus Pistol ja Nym püüavad Fordile ja Page'ile müüa infot selle kohta, et Falstaff nende naistele külge lööb.

Lõbusate naiste Mrs Fordi (Luule Komissarov) ja Mrs Page'i (Helene Vannari) suhtumine rumala vanamehe armastuskirjadesse on esialgu loomulikult ühene: nad on lihtsalt solvunud. (Hili-



W. Shakespeare'i
«Windsori lõbu-
sad naised» Noor-
sooteatri lavastu-
sena Pirita kloost-
ris (lavastaja E.
Hermaküla,
kunstnik L. Pih-
lak). Vöörastema-
ja peremees —
Guido Kangur,
Fenton — Tõnu
Oja, Anne Page —
Mare Martin.



«Windsori lõbu-
sad naised».
Stseen lavastu-
sest. Keskel sir
John Falstaff —
Ilmar Tammur.

«Windsori lõbusad naised». Mrs. Ford — Luule Komissarov, Mrs. Page — Helene Vannari. Gunnar Vaidla fotod.



«Windsori lõbusate naiste» tege-laskond, suvi, 1984. Arno Saare foto.

sem käitumine, tōsi küll, komplitseerib mõnevõrra nende suhtumist Falstaffisse.) Oma nalju Falstaffiga ei tee nad sugugi lõbu pärast, nad tahavad talle lihtsalt jultumuse eest kätte maksta. Falstaff peab ikkagi endaks jääma — vanaks, paksuks ja rumalaks — ning et ta on «taganend keelust ja loast», küllap siis tedagi «kestev igatsus nuudliteks loikab», nagu laulis Hardi Volmer.

«Windsori lõbusad naised» on ju lõbus etendus, seejuures mitte lihtsalt naljategemine nalja pärast. Suveetendusele kohaselt pakub Hermaküla lavastus igauhele midagi: kes tunneb Shakespeare'i enda kaju ära, võib nautida etendust etenduses. Kuid nalja saab seegi, kellele autori lähedalolu saladuseks jääb. Lisaks toob etendusele oma publiku ansambel «Turist».

Imestust äratav ainult materjalikasutuse ebaökonoomsus. Mängitakse komöödiat, mida on kiidetud karakterite konkreetsuse eest ning mille karakterikoomikat on läbi aegade hinnatud, peaosas väljapaistva karakternäitleja I. Tammuriga. Ajakohastamise käigus aga komöödia dekarakteriseeritakse, et käsitleda tänapäeval aktuaalset isetuse probleemi. Karakterikoomika asendatakse teksti või lavakäitumisse suuremalt jaolt väljastpoolt sissemonteeritud sõnaja situatsioonikoomikaga. Nii muutub etendus eklektiliseks üksiknaljade ja daks ja kohati raskesti mõistetavaks, lõpus koguni igavaks.

«Suveöö unenäo» kohta on Hugo Raudsepp arvanud resoluutselt, et «keda see tänapäev huvitab, see on teater ala-

«Windsori lõbusad naised». Vennad Rein ja Tõnu Oja oma etteastet ootamas. Arno Saare foto.



ealiste». Vene Draamateatri «Suveöö unenägu» lasteetendus küll ei ole. Ja publikul näikse ta huvitavat ka: suurel enamikul rahvast saalis on lõbus. Etendus on hoogne, täis nooruslikku mängulust, sest kaasa on haaratud näitlejaskonna peaaegu kogu noorem osa. Noored (ja ka vanemad näitlejad) turnivad virtuoosselt kolmekorruselisel lavaseadeldisel (kunstnik Irina Tšerednikova). Eriti imeteldav on Pucki (Valeri Klassen) lavaline liikumine — tekib tõesti illusioon, et ta võib 40 minutiga maakerale ringi peale teha. Kuid paraku on tüki süžee raskesti jälgitav, tervik pudeneb siingi üksiknaljade reaks, millest mõned balansseerivad hädaohtlikult hea maitse ja roppuse piiril.

Ainus terviklik osa etendusest on käsitöölise näitemäng, vaimukas paroodia liiga tõsise teatritegemise kohta. Mõned korrad on seda suvel esitatud ka eraldi ja nii on temast veel parem mulje jäänud. Etenduse tegevustikuga pole ta eriti tugevasti seotud, kommenteeriv pulmaseltskond taustal tundub liigne. Ja veel — näitemängu proovi tehes jõuavad käsitöölised mõned naljad lihtsalt ära kulutada. Režissöör Peter Quince'i (Vladimir Laptev) «langetõbi» muutub «Suveöö unenäos» tüütavaks, eraldi mängitud käsitöölise-paroodias on aga omal kohal.

Tõsi küll, juba Strindberg on tunnistanud, et kuigi ta oli näinud «Suveöö unenägu» mitmetes esitustes, polnud ta näidendist siiski ettekujutust saanud. Polevat aidanud ka parimad näitlejad. Kuid ta jätkab: «Kui ma nüüd «Suveöö unenägu» uuesti lugesin, avastasin ma üksikasju, mida varem polnud tähelegi pannud.» Ta avastas, et Hippolyta on amatooson, kellega Theseus võidelnud on, et Hermia põgeneb metsa surmaotsuse eest, et haldjad pole sugugi nii meeldivad olevused, nagu etendustest on paistnud, ning «kolmekümneaastase luuletaja kõike läbinägeva pessimismi».

«Suveöö unenägu» kannab siiani endaga kaasas viktoriaanliku interpretatsiooni traditsioonilist taaka, sedasama, mille tõttu Strindberg näidendist öieti aru ei saanud ja mida Raudsepp ainuvõimalikuks pidades kritiseeris.

Georg Meri, kommenteerides käsitöölise etendust «Suveöö unenäos», on öelnud Bottomi kohta: «Sisu ignoreerimine viib paratamatult vormi ülehindamisele.» Kehtib ka vastupidine: vormi ülehindamine viib sisu ignoreerimisele. «Suveöö unenäo» tõlgendamisele on mõjunud mõlemad printsüübid sellest dia-

lektilisest paarist. Victoria ajastu heakodanlik vaim ei kannatanud välja ei Shakespeare'i läbinägevust ega ta pessimismi, lavatehnika tormiline areng ja üldine suundumus vaatamängulisusele aga leidis Shakespeare'i fantastilises näidendis hea ettekäände katsetada-kasutada mitmeid uusi efekte. Romantiseeritud saksa kultuurialal levis mõõdund sajandil vendade Grimmide laadis ilutsev-muinasjutuline tõlgendus. Felix Mendelssohn kirjutas 1827. aastal Ludwig Tiecki lavastuse jaoks muusika, mis ka Inglismaal populaarseks sai ja sellest peale näidendi lahutamatu osana romantilis-viktoriaanlikku tõlgendust konserveerida aitas. Nõnda kadus Shakespeare'i sisu «Suveöö unenäost» pikaks ajaks, asemele tuli kaunis muinasjutumets ja muusika, tantsivad lapshaldjad, lendavad nais-Oberonid ja -Puckid. Käesoleva sajandi algul, kui polnud võimalik enam millegagi eelkäijaid üle trumbata, asustati muinasjutumets isegi elavate küülikutega.

Et Vene Draamateatri lavastuseski on viktoriaanlik-romantilise tõlgenduse retsidiive (Erkki Tanni seatud liikumine Koreograafiakooli õpilaste esituses, tekstis leiduvate konfliktide mahendamine, Ateena-stseenide vähehütlevus jne), siis võib oletada, et just viktoriaanlikust traditsioonist lähtumine tingiski selle, et lavastaja on läinud «Suveöö unenäo» vormi täiteks sisu mujalt otsima. Lavastuses kõlab Pucki suu läbi melanhoalse Jaques'i tekst Shakespeare'i näidendist «Nagu teile meeldib»: «Maailm on lava / ja mehed-naised kõik vaid näitlejad.» Et see tekstikatke on seatud väljendama lavastuse põhilist mõtet, seda kinnitab must valgel näiteks V. Klasseni intervjuu mõõdund aasta 19. aprillil «Sovetskaja Estonias». Paraku ei anna «Suveöö» näidend ise lavastuse idee väljendamiseks praktiliselt mingit võimalust («On alusetu võtta seda kuulsat kohta Shakespeare'i oma seisukohana, nagu see kirjanduses sageli sünnib; Jaques'i sõnad iseloomustavad üksnes teda enast,» kommenteerib Georg Meri Shakespeare'i «Kogutud teoste» 4. köites).

Mitmeid rolle mängib «Suveöö unenäo» algtekstis üksnes Bottom (kangur, eesel, Pyramus) ja temagi ümber kehas tumata, armastajate meelemuutused ei ole sugugi seotud eri rollide mängimisega: nad ei m ä n g i armunud, vaid on armunud kord ühesse, kord teisesse daamisse. Nende kiring on nende eneste jaoks (olgu või unenäos) reaalne. Võib-olla seetõttu, et näitlejad (Andrei Tene-

ta ja Aleksei Sipenko) ei tea, kas Lysander ja Demetrius on armunud või märgivad armunud, on nende käitumine daami(de) suhtes kantud mingist ebatõelisest kirglikkusest ja kohati paroodiasse (või oskamatusse?) langevast paa-tosest, nii et saalis olijalil võib tekkida kahtlus, kas nad tõepoolest Helenat ei pilka. Helena (Jelena Garšina) umbusklik-meeleheitlik reaktsioon noormeeste meelemuutusele seevastu on ehtne.

Veel oleks ehk võimalik oletada, et rolle (siis sotsiaalseid) mängivad kodanikud Ateenas, metsas aga saavad iseendaks, või mängivad seal teisi osi. Selle mõtte väljendamiseks oleks vaja metsa ja Ateenat selgemalt vastandada. Lavastuses on kõik karnevallikult segi.

Shakespeare'i näidend pole ka sellest, et elu on karneval. Ta võib olla maskiballist inspireeritud, nagu arvab Jan Kott, kuid sellest ei järeldu, et ta samastaks elu ja karnevali. Shakespeare'il on elu ja unenägu kindlalt lahus, ja karnevali tänapäeval populaarne tähendus on pärit hoopis teisest kultuurist. Elu ja unenäo segiajamine «Suveöö unenäos» lõhub näidendi ideelis-kunstilist ülesehitust. Nõidus on Shakespeare'il võimalik ainult metsas. Vene Draamateatri lavastuses algab ta esimeset hetkest võlur Philostrateuse valgusefektidega. Et Theseus (Vassili Bezrodnõi) ja Hippolyta (Jekaterina Jegorova) nõidusega kuidagi seotud ei ole, jäävad nad etenduses funktsioonita, sest Theseuse maise võimuga ei ole kogu lavastust valdaval segadusel kõige vähematki pistmist.

Seikolegi saab ette heita ebaökonomust. Mõistes, et viktoriaanlik «Suveöö unenäo» tõlgendus tänapäeva ei sobi, on ta püüdnud seda moderniseerida. Moderniseering eemaldub aga Shakespeare'ist niivõrd, et see, mida tahetakse väljendada, pole «Suveöö unenäo» teksti kasutades väljendatav. Selle asemel, et vana tõlgendust moderniseerida, olnuks otstarbekam ta hoopis kõrvale jätta.

Pärast Harley Granville-Barkeri lavastust Londonis Savoy teatris 1914. aastal* pole viktoriaanlik traditsioon enam ainulevinud. 70. aastatel, pärast Peter Brooki kuulsat lavastust, on ta mõjuvõim lõplikult murtud. See ei tähenda sugugi, nagu oleks Brook andnud uue ainuõige tõlgenduse: Euroopa teatri

* Lavastusest (ja üldse «Suveöö unenäo» lavastamise ajaloost Inglismaal) on lähemalt kirjutanud J. L. Styan raamatus «The Shakespeare Revolution» (1977).



W. Shakespeare'i «Suveöö unenägu» Vene Draamateatris (lavastaja N. Seiko). Peter Quince — V. Laptev, Snout — O. Rogatšov, Dmitri Praatsu foto.

hilisemate, tõlgendusel küllalt erinevate lavastuste praktiliselt ainsaks ühisjooneks on asjaolu, et nad ei hooli viktoriaanlikust stambist. Kui varem võis viktoriaanlikust traditsioonist lähtumist normiks pidada, siis pärast Brooki on ta hälve, mis nõuab sisulist õigustust — ka Eestimaal, sest Grigori Kromanovi lavastus lavakunstikateedri diplomandidega oli viktoriaanlik-romantilisest interpretatsioonist vaba.

Hermaküla lavastuses arvestati traditsiooni liialt vähe, Seiko vastupidi, oli traditsioonis liiga kinni. Ometi on nende lavastused sarnased. Esiteks, mõlema teksti on lisatud lõike Shakespeare'i teistest näidenditest ja sonette. Sonetid jäävad seejuures mõlemas lavastuses võõrkehadeks, muud lisandused on Hermakülal õnnestunud. Teiseks, väliselt on püütud läheneda Shakespeare'ile ja tema ajastule, samuti tänapäevale. Neid kahte tendentsi pole aga suudetud ühendada. Kolmandaks, mõlemad lavastajad tahavad — Hermaküla küll vähem kui Seiko — kõnelda hoopis teistest asjadest kui Shakespeare. Ja see on mõlemale saatuslik. Et lavastusest kujuneks kunstiline tervik, tuleb tal paratamatult arvestada näidendit. Lavastus ei pea olema tingimata autoritruu

(mõistetagu seda terminit kuidas tahes)*; ta võib autoriga polemiseeridagi, teatrikunstil selleks vahendeid jätkub. Kuid ta ei tohi olla alusteksti suhtes ükskõikne. Paraku on aga Shakespeare'i komöödiate ja nende mõlema lavastuse vahekorid just niisugune nagu «Windsori lõbusate naiste» alguses ansambli «Turist» vahekorid Jaak Johanson'i soolaga: ei harmooniat ega pinget. On sümptomaatiline, et «Windsori lõbusate naiste» meeldejäävamad rollid on need, mille puhul Hermaküla leiab oma taotlustele Shakespeare'ilt toetust: mr Ford on ka näidendis isetu Pirandelloinimese eelkäija, Falstaffi kannupoisid — kelmid.

Eraldi võttes võib mõlemat käsitletavat lavastust suhteliselt õnnestunuks pidada, oma publiku meelt lahutavad nad edukalt. Et aga Shakespeare'i komöödia Eesti laval harv külaline on, Vene Draamateatris veel ainsa maailmaklassika teosena, tuleb olla nõudlikum. Ja kui klassika puhul kujuneb «teemast mööda» lavastamine tendentsiks, teeb see murelikuks, eriti veel, kui lavastaja oma taotlused realiseeruvad poolikult või veelgi vähem.

* Termin'i ähmasust iseloomustab kujukalt asjaolu, et N. Seiko, lähtudes «Suveöö unenäo» lavastuses näidendi «Nagu teile meeldib» repliigist, on autoritruu, muidugi kui usume, et Shakespeare kõik oma teosed ise kirjutas.

TEADUSE JA TEATRI SÜMBIOOS (eksperimendist Inglismaal)

Gardiffi ülikoolil Inglismaal on oma teater, mis asutati 1973. aastal. Sellel on üks eripära: kaks korda aastas toimuvad seal nn teaduse nädalad. Londoni teatri «Mermaid» baasil on loodud eriline teatritrupp nimega «Molecule». Trupp korraldab teaduse nädala raames inglise lastele teatrietendusi, mis on pühendatud teadusele.

Sisuliselt võib sellist teatrisuundumust käsitleda eksperimendina. Cardiffi ülikooli professorid, haridusküsimuste spetsialist John Beestone ja füüsik-eksperimentaator Charles Taylor kirjeldavad ühes oma artiklis eksperimenteraatorite taotlusi. Küllalt ebatavalise eksperimendi eesmärk on püüda ületada teaduse ja kunsti vahelist barjääri. Samuti muuta tavaarusaama teadlastest, keda filmides ja telesaadetes kujutatakse enamasti maniakina, kes on mõistuse kaotuseni haaratud ühestainsast ideest, töötades ja elades üksnes selle idee nimel. Cardiffi ülikooli teadlased on veendunud, et teadus peab kujunema õpetamisprotsessi oluliseks osaks. Eriti häid tulemusi võib saavutada algklassides, kus lastel ei ole veel selget piiri töö ja mängu vahel. Lapsed peavad teatrietendusel osalemist eelkõige mänguks, seetõttu võib teaduse ja teatrikunsti ühendamine osutada eksperimendi eesmärkide saavutamisel üsnagi viljakaks ettevõtmiseks. Erilise hoo on teaduse nädalad saanud alates 1981. aastast. Etendused toimusid siis üheaegselt Cardiffi ülikooli teatri suures (480 kohta) ja väikeses (150 kohta) saalis. Kokku anti 40 etendust, mida külastas ligi 10 000 vaatajat, kellest üle 8500 olid õpilased. Teaduse nädalatel korraldatavaid üritusi võiks jaotada kahte gruppi:

1. Lektorite või näitlejate esinemised, mis omakorda võivad toimuda kolmel erineval viisil:
 - a) teaduse saavutuste demonstratsioon (õpilastele arusaadavas vormis) või mõne olulise teadusliku mõiste piltlik selgitamine;
 - b) katsed seostada teadust inimtegevuse teiste valdkondadega, peamiselt erinevate kunstiliikidega;
 - c) ettekujutuse loomine teaduse ja tehnika mõjust meie planeedile.

2. Üritused, milles osalevad ka õpilased. Näiteks temaatilised (teadus- ja tehnika-) võistlused, viktoriinid jm üksikute teadusdistsipliinide kohta.

1981. aasta teaduse nädalal oli veel üks eripära. Nimelt korraldati õpilastele näidendivõistlus teemal «Teadus ja teater». Võistlus oli mõeldud Lõuna-Walesi koolide 8-kuni 18-aastastele õpilastele. Konkursile võis esitada

stsenaarjume teaduse ja tehnika ajaloost või mõnest kaasaja olulisest probleemist, mis on seotud teaduse ja tehnika arengu sotsiaalsete tagajärgedega.

Etendus võis kesta 15—20 minutit, dekoratsioonid pidid olema sellised, mille ülespanekuks ei kuluku üle viie minuti. Etendus võis olla draama, pantomiim, tants või mõni teine vorm. Konsultantideks, kui õpilased seda soovisid, olid Cardiffi ülikooli teadlased. Näidendeid lavastasid õpilased omal jõul, kusjuures žürii käis kohtadel kõiki etendusi vaatamas (kokku esitati 13 tööd). Žürii oli kolmeliikmeline: organisaator, teaduseekspert, kes hindas teemat, ja teatriekspert, kes hindas etenduse kunstilist poolt ja artistlikkust. Lõppvooru valiti neli etendust, kaks nooremast (8- kuni 14-aastased) ja kaks vanemast (15- kuni 18-aastased) rühmast.

Ülevaate näitlikustamiseks sobivadki lõppvooru näidendite stsenaariumide lühikirjeldused.

«HAIGE»

Dekoratsiooniks on tiik väiksema tööstuslinna ääremaal. Tegelas tekis putukad, kalad ja loomad, kes elavad tiigis või selle ümbruses. Näidend algab suure segadusega tiigielanike hulgas: tiigis on järsult suurenenud konnade arv, mis ohustab tiigi ökoloogilist tasakaalu. Konnade rohkuse põhjused selguvad esimeses vaatuses, uusasukast ja põliselanikust konna dialoogist, mida kuulab pealt väikene tiigis elav tigu. Sündmuste arenedes saab selgeks, et põhjused, miks uuselanikest konnad pidid lahkuma oma endisest kodutiigist, on märksa tõsisemad ja ohtlikumad kui tiigi ökoloogilise tasakaalu rikkumine.

Näidendi peateemaks on looduseskeskkonna saastamine ja selle tagajärjed. Üks ekspertidest ütles hiljem, näidendi arutelul, et näidendi vaadanud inimesele jääb alatiseks meelde, et igasugune tiik on ikka kellegi kodu. Sellele näidendile anti esikoht nooremas vanusegruppis.

(Järg lk 71, 85)

Teine reaalsus

MARGOT VISNAP



* Kaadrid filmist «Teine reaalsus». Jaanus Orgulas ja Vello Rummo. Tõnis Kask filmi «Kaks paari ja üksindus» võtetel. Ita Ever.

Tundub, et üsna sageli kiputakse unustama telefili suhteliselt mitmekesiseid võimalusi ja proovitakse sellega harjutada ka vaatajat. Otsekui elava meeldetuletusena mõjus film «Teine reaalsus». Võib ju juubelihõngulist (paratamatute minevikusugemetega) filmi tehes langeda üsna kergesti faktirohkesse ja kirjeldavasse ümberjutustusse, kus domineerib filmikunsti jaoks teisejärguline väljendusvahend — sõna. See film demonstreerib aga jällegi visuaalse haarde lummatavat mõju, avades tegelikult ju üsna palju eksploateeritud fakti: 1953. aastal lõpetas 25 eesti noort Moskva Riikliku Lunatšarski-nim Teatriinstituudi, millest 1983. mõõdus kolmkümmend juubellikku aastat. Meie teatrilooost on see sündmus üsna võimsalt tänasesse teadvusesse kinnistatud (ja kas ehk liigagi ülekohtuselt hilisemate näitlejapõlvkondade-lendude arvelt?), aga see pole etteheide filmile, pigem valikuprintsibiile, mis üht ajalooost üles korjatud fakti rutiinselt (inertsist?) võimendama võib hakata.

Aga film ei rõhuta fakti iseeneses, vaid püüab seda erinevaist reaalsustest puutepunkte otsides mitmetähenduslikult lahti mõtestada. Tegijaid huvitab gitistlastest rahvusstudiodo projitseerimine kaasaega, praegune seis(und). Meie kultuuripilti kindlalt jäädvustunud (võimalikust) kahekümne viiest võiks ju rääkida ka kui ainult gitistlastest — meie teatrikunsti Meka, suurkooli GITIS-e autoriteetse aupaiste valgusel. Aga nii on korduvalt räägitud, see aspekt ühetähenduslikult ammendunud. Suurde plaani on võetud tänased Kiisk, Ever, Kask, Orgulas, Kromanovitš ja tänane aeg, millele film on andnud juba veidi väsinud ja sügismõtliku vastupeegelduse. Ja üsna õiglaselt on koolist saanud just impulsi, suure võimaluse andja, mille teostumine kolmekümne aasta jooksul nii erinevaid saatusi on vorminud.

Niisiis pole sündinud ajaloolist dokumentaalfilmi, kus kuiv faktoloogia ajastu atmosfääri mätta võiks. Nimetaksin seda poeetiliseks dokumentalistikaks, kuivõrd vaba žanrimääratlus on siinsamas ajakirjas (T. Elmanovitš, Eesti mängufilmi žanrijooni TMK, nr. 10, 11, 1984) käibebe lastud, küll mängufilmide puhul. Film pöördub 50. algusaastatesse, mis elustuvad lausa võõrituslikes dokumentaalkaardrites vihjena reaalsusele, kust tuldi, ning teeb siis 30-aastaseid hüppeid tänapäeva. Kuid see pole mehaaniline ajastupiltide vastandamine, pigem on see nii tajutavate kui ka nähtamatute põhjuslike seoste

«TEINE REAALSUS». Stsenarist Ene Hion, režissöör Heini Drui, operaator Dorian Supin, helilooja Lepo Sumera, 28'34", värviline, «Eesti Telefilm», 1984.

kokkutõmbamine erinevate aegade ümber — praegushetke alt kumavad minevikusündmused annavadki filmile selle tabamatu teise reaalsuse kummalised värvid. Erilise väärtuse saab tollaste teatritudengite kojusaadetud kirjade lugemine — üsna leidlik võte heietavatest mälestustest hoidumiseks (on ju mälestused alati veidi ebaausad, minevikust sageli vaid emotsionaalseid kõrghetki kumuleeriva toimega). Kirjad toovad vaatajani konkreetse tunnetuse omaaegselt Moskvas, veel võõrasse keskkonda sattunud eesti tudengite vähese keeleoskuse, metrookartuse ja raskusi ületada püüdva kohanemisega. Praegusele pilgule on see isegi naljakas, mitte sugugi nn karmi reaalsuse moodi. Aga siiski. Omefi ei ole minevikuline taustsüsteem ainukeseks võimalikuks seletuseks filmi pealkirjale, mis märgiks nagu kolmekümne aasta taha jäänud reaalsust. Samahästi võib see olla teatrimängu tabamatu teine reaalsus, või veelgi laiemaid dimensioone haaravalt loovisikuse seletamatu maailm. Just vaatajat usaldav mitmetähenduslikkus (-plaanilisus) on filmi iseloomulik, sümpaatne joon.

Vaatamishetkel meenutab film etüüdi — improvisatsiooniliste mõttevälgatuste hüplevat vaheldumist, nagu kergitaks alateadvus pinnale varasemaid mäluhilte, mis nüüd ehmatava kontrastina tänasesse vastanduvad. See etüüd, milles ei looja ega vaataja pole kaitstud ootamatuste eest, laseb end kaasa kiskuda mõttearendusest ja tempomuutustest, nii et lõplik selgus jõuab päralt alles finaalis. Kaamera justkui heitleks 30 aasta (mitme reaalsuse) vahel, haarates kainet tänapäeva ja 50. aastate optimismlainetusi, põigates gitislaste juubeliõhtule, lavakunstikateedri vastuvõtukatsetele, kus eksamikomisjonis istub veel Kromanov, ajastuhõngu kandvale omaaegsele maiparaadile, Kiisa osafäitmisel «Džinnimängus» ja Everi-Areni dialoogi «Pilvede värvides», T. Kase juurde võtteplatsile jne. Teravad aktsentueeritud üleminekud ühest reaalsusest teise, need kontrastid justkui läbiksid koos gitislastega 30-aastase vastuoluliselt muutliku vahemaa, jõudes sügiseaimduslikku finaali.

Režissööri- ja operaatorimõte on kaamera liikuma pannud Draamateatri laval — sealt ju «alustasid» kõik 24 Eestisse suunatud — etenduse-eelsesse või -järgsesse segadusse, teatritolmu õhkavate dekoratsioonide ja butafooria vahele. See on lummava teatrimüsteeriumi telgitaguseid paljastav segadus; teatrifluidumi pitsar on surutud kogu filmile. Kaadritagune tekst tollasest diplomilavastusest (M. Gorki «Barbarid») loob illusiooni, nagu kõlaks see tõepoolest praeguselt lavalt, nii et üleminek lavastuse dokumentaalkaadridetele on ühekorraga sujuv ja ehmatavalt järsk. Sellised kontrastid on omased kogu filmile: lavakunstikateedri katsetele pääsenute ürgtahe lavaeluks suubub ekskursi Moskva suurkooli tühjades(!) ruumides, kunagise diplomilavastuse dokumentaalkaadridetele (tegelikult juubeliõhtu gitislastele) aplodee-

rib tänane publik, 50. aastate maiparaadi lõikab läbi võtteplatsil tegutsev T. Kask, «Džinnimäng» sujub mineviku Moskvasse jne. Operaator on kinni püüdnud hajuvate kontuuridega, impresionistlikult mõjuva Moskva panoraami, mis on kui sulam eri aegade koosmõjust — 50-ndate retro ja praeguse suurejoonelise metropoli ühendus. Seisatunud aeg on niisama leidlikult pandud kaduvusse liikuma Draamateatri lavapõrandal, kus tõepoolest valitseb ju ainult hetk.

Filmi on raske kirjeldada, pigem võib edastada tegijate suhet käsitletavaga. See on diskreetne, juba sõnalise kommentaari puudumine tõestab seda. Kaamera jälgiks otsekui salaja tänaseid gitislasi, tuues suurde plaani vaid mõned lõpetanud. Üsna sageli kummitab filmi jooksul mõte varjatud kaamerast, hea leiuna toetab efekti muusika L. Sumera l sümfooniast — tegelikult kasvab siit kogu filmi ilmestav eeleegilisus, hinge ängistav tonaalsus.

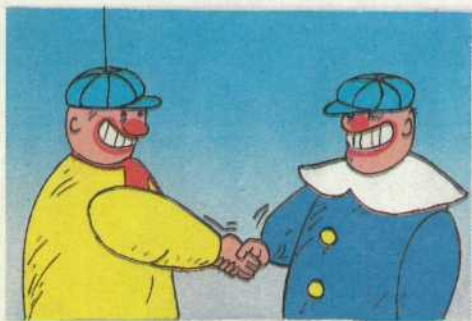
Mosaigikillud erinevate reaalsuste koosmõjuna kulmineeruvad üllatavalt mõtlikus finaalis, Draamateatri pöördlavale jäävad keerlema tühjad toolid — on see vihje elust, teatrist lahkunutele või jäävad keerlevad toolid ootama uue lavapõlvkonna tulekut? Otsekui veelkordseks tõestuseks, et polegi tahetud pakkuda ajaloolist õppefilmi, kõlavad finaalis K. Kiisa sõnad: «Võib-olla oleks pidanud konkreetselt rääkima, mida olme teinud, mida teeme. Aga ei tea, ei tea...»

Triibuline kass võtab «aja maha»

HEINZ VALK

*Astusin sesse meeleusse maailma,
et naerda end vähemalt vabaks.*

A. Alliksaar



«Aeg maha»

«AEG MAHA». Stsenarist ja režissöör Priit Pärn, kunstnik-lavastajad Priit Pärn ja Miljard Kiik, operaator Janno Pöldma, helilooja Olav Ehala, helioperaator Olo Saar. 260,9 m. «Tallinnfilm», 1984.

Enne Priit Pärna uue filmi «Aeg maha» vaatlust tahaksin ütelda natuke üldisemat selle mehe kohta. Pärna peetakse maskuliinselt ramedaks mürtsufegijaks. Tema loodud tüüpide, olustiku jne kohta on kasutatud sõnu: inetu, ebaesteetiline, hirmus. Tean inimesi, kes keelaksid minutipealt Pärna kärneritöö kaunite kunstide rohuaias. Ja selles pole midagi imelikku. Erakordsed talendid ei mahu väljakujunenud normide piiridesse. See kehtib ka Pärna kohta. Olen ammu veendunud, et kõrgeim huumor ei saa läbi teatud protsendi traagikata, brutaalsuseta, inetuseta. Veijo Meri on nimetanud huumorit sajaprotsendiliselt õnnestunud tragöödiaks ja see aforism pole lihtsalt vaimukus vaimukuse nimel, vaid selles on tõelise huumori mõistmist. Nagu kõik tõsiselt arvestatavad naljaloojad on ka Pärn eelkõige humanist. Kõikides tema filmides on esikohal inimese mõistmise taotlus, talle kaasatundmine. Seejuures mitte õrnnuuskuv õlalepatsutatav lohutamine, vaid meheliku võllanalja vahendusel oma sümpaatiatunde avaldamine. Lisaks humanismile on Pärna teostes ka tubli annus huumorile vajalikku sügavat ja ehtsat tundelisust, mille paremaks mõjuvuseks ta kasutabki ohtralt kõige banaalsemaid detaile, inetusele lähenevaid tüüpe, brutaalseid olukordi. Pärn tajub, et ilutsev vorm tapaks huumoris tõelise tunde ja jätkaks järele ainult lõhnaseebimaitsetelise väikekoodanlikult meeleolutseva teeskluuse. Pärnaga ühesugust taotlust näeme ju J. Hašekil, M. Zoštšenkol, S. Steinbergil, J. Tatil, M. Undil ja paljudel teistel tõelistel humoristidel. Kahjuks ei suudeta seda alati mõista ja nii nähaksegi eelkõige inetust ja traagikat, märkamata selle varjus inimest mõistvat huumorit.

Kuigi Pärna viis autorifilmi moodustavad küllaltki kindla terviku, on neis siiski märgata kahte suundumust. Esimeses domineerib inimeksistentsi üldmõistete ja -nähtuste vaatlus («Kas maakera on ümmargune?», «Harjutusi iseseisvaks eluks», «Kolmnurk»). Neis keskendub ta ühele kindlale probleemile, hoides vaos oma pillavat vaimukust, mis tahtlikule distsiplineeritusele vaatamata aeg-ajalt siiski välja purskub. Teine suundumus («... ja teeb trikke», «Aeg maha») on vist Pärnale vajalik temas



tusega, neid ei saa üle kanda kusagile mujale. Veel rohkem olen seda Pärna võimet imetlenud tema joonistustes, kus ajastutruudus on sageli lausa kõigi meeltega tajutatav. Filmis «Aeg maha» näeme sellist ajastuehtsust alguses, kuni oleme koos triibulise kassiga maa peal. Edasises naljamõllus vilksatab küll mõni konkreetne meie keskkonna detail, kuid tervikuna on kõik väljaspool täpset aega ja ruumi, sest pole ju kassi pilgar midagi muud kui alati, igal pool ja kõigile inimestele kuuluv puhas ja siiras rõõm.

Kuna loo mõte on stiilipuhtalt välja mängitud, tundus veidi tarbetu äratuskella likvideerimiseks kaadrisse ilmuv käsi, mis sai ühtlasi märguandeks lustipeo lahtipäästmisele. See «deus ex machina» tüüpi lahendus ei rikkunud olulisel määral filmi tervikkust, kuid pisut siiski häiris, oleks piisanud juba selle vastiku kella lagunemisest, et võtta rõõmuküllane «aeg maha».

Tehes loo puhtast elurõõmust, riskis Pärn elitaarse kultuuriseltskonna usalduse kaotamisega. Seal peetakse ju õilsaimaks humoristlikuks eneseväljenduseks kas väsinud ja blaseerunud irisemist, küünilist masohhismi või siis koni kustutamist naabri kohvitassi. Seega tihendab Pärn oma filmiga meie nüüdiskultuuris üht hõredat kohta. Pidulikumalt väljendus võib ütelda, et ta täidab isegi vajalikku sotsiaalset tellimust, sest elujõuline nali on inimesele tunduvalt vajalikum kui tema päästmiseks väljantud tosin käsikirja.

kuhjunud rõõmu vallapäästmiseks ning seda teeb ta siis ka niisuguse andumuse ja lõbuga, et teravmeelsuste tulevärk lööb hinge kinni ning naer ei suuda sealt välja pääsedagi, enne kui film otsas. Ainult kõõksud ja vabised. Mõnele teisele tegijale piisaks sellest naljade hulgast mitme filmi täitmiseks, kuid Pärna muusa on ilmselt nii viljakas daam, et tema hoolealune võib nalju loopida lausa nelja käega ja ikka ei saa tagavara otsa. «Aeg maha» on sellise laadi tippe. Rohkem vaimukust ühte filmi koondata pole vist enam võimalik. Ja seetõttu ta polegi lihtsalt multifilm, vaid lausa multifilmilikkuse pidu, huumori pidu, kunsti pidu. Sest üks niisugune kunst ole põgenemine närvesöövast argielust vabastavasse kunsti pidupäeva. Selles filmis inimesele pakutud meeldivat võimalust võiks näha muidugi ka suurema üldistusena. Kas või meie tühistelt argiaskeldustelt pilgutõstmist kaunistatele väärtustele, näiteks inimvaimu loomingu väärtustele. Usun, et Pärnal pole midagi ka sellise tõlgenduse vastu, kuid nagu ta pisut häbeneb avalil tundelisust, nii häbeneb ta ka paatost ja seetõttu ei taha minagi siin liig suuri sõnu kasutada.

Trikitegemise lugudes pehmendab Pärn tublisti oma saatanlikku võimet argireaalsuse edasiandmiseks. Vaadake «Kolmnurka» või «Harjutusi...». Millise sisendusjõuga annab Pärn seal edasi meie harilikku keskkonda! Olgu see kraanikauss seinal, paneelmajadevaheline tühermaa, maanteeserv või mingi muu konkreetne ese või ruum, kõik nad on Pärna poolt paika pandud halastamatu ajastutunne-

Lahkumine

LILIAN VELLERAND



Foto Ibseni «Nukukodu» («Nora») kavalehelt.

Ibseni 10. surmaaastapäeva puhul kirjutas 30-aastane Friedebert Tuglas: «Tema kangelased on alati probleematilised, need on ideed inimeste näol. Kuid nad ei näi meile igavad ja ühesugused, siis sellepärast, et tal ideid igäühe jaoks jätkub. [- -] See, mis alles hiljuti oli Ibseni voores, hakkab suure rutuga ta paheks muutuma. Kord polemiseeriti ääretu ägedusega «Seltskonna tuge»

ja «Nora» puhul, kuid keda liigutavad nüüd veel isiklikult nende teoste põhimõtted, — ainult mõnikümmend aastat hiljem! [- -] Tuleviku inimese hing muutub kahtlemata nõtkemaks ja taibukamaks. [- -] Ja ma kardan, et talle ka Ibsen tihtipeale niisama igav tundub, nagu meile vahest valgustusaja kirjanud. Ibseni draamade allegooria paistab juba nüüd läbi... Gynt, Brand, Solness

muutuvad paradoksideks, kuid Hamlet, Werther ja Raskolnikov jäävad inimesteks...»

* * *

Nüüd, sada aastat pärast «Norat» (1879), «Kummitusi» (1881) ja «Rahva-vaenlast» (1882) tundub, et need juurdlevat realismi (Tuglase termin) esindavad ja kodanliku ühiskonna eluvalat paljastavad näidendid ei ole siiski vana-
nenud. Sest peale oma aja oluliste ideede on neis geniaalse tähelepanelikusega märgatud ja täpselt fikseeritud tänaseni elulisi ja tähendusrikkaid inim-
vahekordi, väljendatud sümpaatiat ja huvi isiksuse vastu.

Seejärel on mõistetav eesti teatri püsiv huvi suure norralase vastu. 80. aastate Ibseni-buumi (?) avas Mati Undi «Kummitused» Hilja Varemi veetleva proua Alvinguga peasas.

Nüüd, esimesel aprillil esietendus külalislavastaja Anette Bøe [loe: Böö] tõlgenduses ka «Nora».

Kaie Mihkelson (Nora), Eero Spriit (advokaat Torvald Helmer), Kalju Komissarov (doktor Rank), Luule Komissarov (proua Kristine Linde) ja Enn Kraam (juriskonsult Krogstad) moodustavad sobiva ansambli «Nora» uueks tõlgenduseks pärast 30-aastast vaheaega eesti laval. («Vanemuises» lavastas Epp Kaidu selle näidendi 50. aastate esimesel poolel Velda Otsusega peasas.) Miks just see koosseis? Aga miks ka mitte?... Kaie Mihkelsonis on stiili, Eero Spriidis mehelikkust, Kalju Komissarovis intelligenti, Luule Komissarovis karget leebust, Enn Kraam mängib sümpaatseks keda tahes.

Mõned mängureeglid kõne all olevas lavastuses: kõik inimesed selles loos on ühtviisi vooruslikud või ühtviisi pahelised. Tõeliseks patuks ei piisa neil kirge, jõudu ja elutõsidust. Kui — siis ehk Noral. Keegi ei tee kellelegi sihilikult kurja ja keegi pole rohkem egoist kui igaüks meist.

Kõige õnnelikum ja vabam inimesena on neist — Nora.

Lavapilt: Suur telliskivipruun vaip külgportaalist portaalini. Sellel vajaduse järgi ümberpaigutuvad kolm väikest valget koverget jalgadega ümarmargust lauda ja hulk samas stiilis toole. Atmosfääri loob eelkõige valgus, mis võib moodustada ka eesriide ja vahel-

dub kirkast heledusest sünge hämaru-seni.

Taust: Käepärased andmed nüüdsest, viimase aastakümne Noradest jätavad sellest kunagi skandaale, abielulahutusi jms põhjustanud, uut aega sissejuhatavast kangelannast ootamatult argipäevase mulje. Isiksuse nivelleerumise mõjud?! Näidendi lõpudialogi protestifanfaarid on, iseenesest mõista, vaiksemaks keeratud. Aga ka valest, egoismist, karjerismist ja ükskõiksusest läbiimbunud ümbrusse, mida eriliselt ja väga mitmeti rõhutatakse, näib Nora ise sulavat kergemini kui kunagi. Ta näib olevat kaotanud isiksuse jõu ja veetluse. Kui just ei ole tegemist sellise näitlejaga nagu Liv Ullman, kelle «mina» nii või teisiti alati maksvusele pääseb.

* * *

70., 80. aastate rikutud või vaelevate Norade kõrval tundub nii uude lugeda Velda Otsuse Nora kohta «Edasist» 1954, 17. jaan.: «Ta näitab, et Norale on omased puhtinimlikud nõrkused ja meelegendlusetus, kuid tervikuna on ta loomus puhas ja aus, ta on võimeline suureks tundeks ja otsustavaks tegutsemiseks. Nora koju esitab näitleja arenemise ja liikumise.»

30 aastaga on parajasti nii palju aeg mööda läinud, et lavale võib taas tulla suureks tundeks ja otsustavaks tegutsemiseks võimeline Nora. Kaua aega teatris jõude või väärilise tööta elanud Kaie Mihkelson jõudis selle temale nii sobiva osa ära oodata. Et tõusta esile ümbruses, mille tähendusrikkalt loob võimekas näitlejate ansambel.

Seni Eesti viimane Nora — Velda Otsus. «Vanemuine», 1953.



Kes on kes?

Majaisand *Torvald Helmer*, äsja ametikõrgendusega pangadirektoriks saanud. Vaiksemad ja madalamad toonid mehelikud ja tasakaalukad, kõrgemad — vahel liiga innukad. «Laululinnul peab nakk vidistamiseks puhas olema, mitte kunagi võltstoone!» ... «Mitte kunagi võltstoone!» — Helmeril on kombeks teatavat osa oma manitsustest naisele esitada väikese koduse etteastena. Ta kas tõstab vasaku väga pikana mõjuva nimetissõrme parema kõrva juurde või pöörab silmi kissitades pisut pead, nagu eriti teravalt kuulatades. Seda teeb ta võluva seltskondliku mänguna: võib kujutleda, et põhimõtteliselt samuti mängib ta oma alluvatega pangas, sisendades neile distsipliini, kuulekust ja austust uue, teotahtelise autoriteedi vastu. Selles pedantse aususe mängus on tal mingid tööpoolest tõsised, siirad ja sisendavad keskmised registrid. «Peaaegu kõigil varakult kõlvatule teele sattunud inimestel on valelik ema olnud. [...] Sääraste inimeste läheduses tunnen ma otse füüsilist valu.» Kui *Spriidi* ausalt kannatavat ilmet ei saadaks peaaegu märkamatu ooperlik žest, tuleks ka vaatajail Helmeri sõnu päris tõsiselt võtta, nagu neid sel hetkel võtab *Nora*.



Stseen pärast maskiballi, mis viimase kümnendi lavastustes on mujal sageli lõppenud vägivallega, rohkem kui kord Nora vägistamisega vaibal või koguni paljal põrandal, on selles lavastuses märgitud äärmise diskreetsusega. Natuke veinise Helmeri joviaalsed ja isegi mitte vasturääkivad ülestunnistused sellest, miks ta tõi Nora nii vara peolt ära (üks seletus Kristinele, teine Norale), häirivad Norat, kes täna, nende oletatavasti viimasel öhtul, tahab oma mehelt midagi «hingelisemat» kui seltskonnale muljet jätta või diivanil pisut armatseda. Nora ootamatu tõrjuvus kainestab ka Torvaldi, kes pöördub järsult istuma ja jääb seal «Mõtletaja» poosis, selg Nora poole, valvsalt ootele. «Sa teed minuga vist küll nalja...» Solvunud mees ei tõsta häält, aga ta suu avaneb korraga tigidalt ja laialt, paljastades tugeva, terava hammasterea...



«Nora». dr Rank — Kalju Komissarov



Doktor Rank.

Rangi—Helmeri—Nora stseen pärast balli on üks lahkumisi. Kuigi sõnades — ainult natuke seltskondlikku lobisemist. Rank ongi esimene mineja sellest perekondlikust või mitte-perekondlikust liidust. Ta on olnud kiindunud majasõber, kes pole endale lubanud enam kui vargsi nautida Nora sundimatut, õige natuke sensuaalset mängu temaga või tema ees. Viimane kord on arusaamatus (Nora on lõpuks otsustanud paluda Rangilt oma õnnetuses nõu või isegi raha) viinud armuavalduseni Rangi poolt, mis on isenesestki mõista nurjanud Nora endalegi ootamatu ja veel lõpuni sõnastamata abipalve. Rank on tark ja delikaatne inimene. Aga elu lõppetapp, milles ta viibib, paneb ta paratamatult mõtlema kõigepealt oma kahtlustele ja iseendale. Kas Komissarovi Rank tõesti ei märka, mis Noraga toimub, või ei taha end viimasel minutil segada tema asjadesse, saada tema saatuse kujundajaks, jääb mõistatuseks. On lavastusi, milles eriliselt rõhutatakse selle draama kõigi tegelaste, ka Rangi, egoismi. On sellel mõtet? Nad kõik viibivad keerulis, äärmuslikes olukordades, kus iga samm võib olla ekslik. Täna enne balli on Rangi kahtlustest teadmine saanud: ta ei jää elama. Nende kolme vestluses annab ta seda Norale mõista. Nora, kes ise elab oma viimaseid kolmekümmend üht tundi — enne tema süü avalikukstulemist ja plaanitsetavat enesetappu —, tunneb end Rangiga ühtviisi hukkamisele määratud. Siin mõistavad need kaks teineteist poolelt sõnalt ja mängivad Helmeri ees kurblik-naljakat pimesikumängu. Nora annab Rangi sigarile tuld ja palub talle head und soovides, et Rank sooviks talle sedasama.

Toda mängu pimedada ja kurdi Helmeri ees mängivad Mihkelson ja Komissarov oma parima, eneseiroonilise surmapõlgusega (millega Komissarov üllatas juba üliõpilaspäevade Filipis ja mis Lenini teksti esitamisel Satrovi näidendis «Sinised hobused punasel luhal» süvenes inimlikult suureks, filosoofiliseks valmisolekuks — lahkuda. Mihkelsoni määratlematu eemalolek maise elu tühiasjast on aeg-ajalt ikka tabatav olnud, kui ta pole just mänginud mõnd kindla joonega karakterrolli). Siiski pole nad üks-

kõiksed. Rangi viimastes sõnades Norale: «Head und ja aituma tule eest» peidab end vastastikku tajutud tragöödia. Helmer peab Rangi suurejoonelist, näitlejalikku lavalt lahkumise žesti purjus mehe ülepakkumiseks. Nora teab, mis see on. Tema «mittemidagiütleval» liikumatu vaikimine ütleb kõik.

Krogstad ja leskproua Linde .

Nemadki on lahkujad. Kristine on tulnud ära kodust, kus teda enam keegi ei vaja. Temagi põhiloomuses on tahe end kellelegi või millelegi pühendada, kellegi heaks ohverdada. Nad on Noraga kooliõed ja milleski väga sarnased. Ainult Kristine kristlikus kõlbluses puudub võimalus käskudest-keeldudest mööda vaadata, iseseisvuda, elule oma, isik-

«Nora». Leskproua Linde — Luule Komissarov



likke nõudmisi esitada. Kuigi — just nagu sellepärast ta kodust ära tulnud olekski. Tema soovis inimestele meeldida või neid aidata ei ole Nora kirglikku iha ja vajadust teha seda riskides, oma vabast tahtest, mõõta inimesi ja olukordi omaenda sisemise õiglustunde järgi, kui — siis ohverdada ennast täie söömuga. Nende osade valikus võib näha omamoodi paradoksi: Luule Komissarovi Kristine temperament eeldaks ehk sellist vabadusesõustu enamgi. On see rangem kasvatus, vähesem kujutlusvõime ja huumorimeel, elurutiini halvavam mõju, millele lavastaja tähelepanu juhib ja mis Kristine elueetika kindlatesse raamidesse surub? Ta on valmis Nora heaks tegema kõik, ainult mitte andestama talle tema vabameelsust. Ta ei saaks kunagi toimida nagu Nora, temas puudub see miski (hea või halb?), mis eetilise stereotüübi lõhkumisele viib.

Luule Komissarovi Kristine on võluv naine, seepärast ei tundu algusest peale ebaloogiline või kunstlik, et Krogstad oma väljapressimisplaanist loobub, niipea kui ta Kristinet jälle enda kõrval kujutleda tohib. Aga Kraami Krogstadile on inimene üldse tähtsam kui karjäär. Selles tema «veregrupi» erinevus Helmerist. Temagi ju on asetatud väga tõsise, jälle paradoksaalse valiku ette: selleks, et oma head nime, mida ta viimased aastad nii hoolega taastada on püüdnud, säilitada, peab ta taas minema autule teole. Tema käes on võlakiri, millele Nora oma haige isa meelerahu säästmiseks ja mehe elu päästmiseks isa eest võltsitud allkirja andis. Krogstad pole loomult väljapressija. Talle pole tarvis muud kui säilitada koht pangas. Helmerite võõrastetuppa tuleb ta nagu varas. Aga Kraami seekordses pehmelt kohmetus, tippivas sammus puudub vähimgi koomika või naeruväärsus. Krogstadil on häbi taluda Nora vaenu. Kristine toel ta otse tormab võimalusele paljastusest loobuda. Sõbranna Kristine ise on see, kes oma jäiga õiglustundega loob situatsiooni, kus kogu tõe nukukodust Norale järsu šokiga paljastuma peab. Kristine mõtleb seda hästi — kehtiva moraali keeldude-käskude piirides. Ja nagu inimene, kes oskab malelualal ette näha ainult järgmise käigu. Tegelikult ongi tema see, kes «saatuse käsilasena»



«Nora». Krogstad — Enn Kraam

lõkkab Nora lõhangu servale, kust tagasi astuda pole võimalik. Kust võib ennast alla kukutada või teisele kaldale hüppata — ja Nora hüppab...

* * *

Nora ja ajalugu.

Georg Brandes märgib oma Ibseni-käsitluses, et tema arvates suhtus kirjanik emantsipatsioonisse algusest peale vaenulikult, oli selle põhjuseks siis kasvatus või emantsipatsiooni enda karikatuursed ilmingud, kuid et sel eitaval suhtumisel tuli lõpuks taganeda kõige tulisema kaastunde ees. Ja eriti siis, kui kirjanik taipas, et tegemist on kaasaja olulise võitleva ideega.

Brandes tõstab näitena välja repliigid Helmeri ja Nora lõpudialogist. Helmer: «Keegi ei ohverda oma au selle eest, keda armastab.» Nora: «Sajad tuhanded naised on seda teinud.» Brandes analüüsib seda dialoogi eelkõige perekonnaillusiooni lõhkumise seisukohalt: «Sajandite vältel on ühiskond moralistide ja poeetide suu läbi ülistanud armastusele rajatud perekonda kui päästvaid sada-

mat... Nüüd näidatakse meile, et see sadam on täis veealuseid karisid.»

Tänapäeval, kus Ibseni julgus purustada perekonnaillusioon enam kedagi ei ehmata, on mõtet seda näidendit lavastada ainult siis, kui tema pealisülesanne seada laiemalt (pole kahtlust, et Ibsen seda isegi tegi), nii et kõlama hakkaks vastuolu loomulike ja siiraste inimtunnete ning ühiskondliku variserlikkuse vahel (nii nagu tehti seda Venemaal 1905. a revolutsiooni eelõhtul). Selliselt, et õnneliku kodanliku perekonna illusiooni purunemine üldisema tähenduse saaks: mitte ainult perekond, vaid armastuse ja au mõistegi seatakse vaekausile seal, kus pole midagi püha, kus elu ja inimene on nii põhjalikult läbi imibunud silmikirjalikkusest, et ta enam isegi omaenese nägu maskist eraldada ei suuda.

B. Zingerman märgib teoses «*Otšerki istorii dramõ 20. veka*» (M., 1979, lk 189), et kuivõrd aktiivsus ühiskondlikus ja poliitilises sfääris viib Ibseni järgi inimliku olemuse moonutamisele, sedavõrd osutavad mehed, kes on tihedamini seotud elu avalike sotsiaalsete vormidega, tema näidendites madalamale ja naised kõrgemale asetatuks... Naine kohtleb oma väljavalitut kui terviklikku vaba isiksust, aga mees, seotuna käsist ja jalust, pole võimeline vastama talle esitatud nõuetele.

Ei meenu ühtki suurt näidendit, mille lõpu vastu oleks tema sünniajal ja hiljemgi nii palju protesteeritud. Ja mitte ainult selle fakti vastu, et Nora oma mehe ja kolm last maha jätab, vaid ka selle vastu, kuidas näidendi lõpustseen kirjutatud on. Esimesele saksa Norale tuli Ibsenil endal uus lõpuvariant kirjutada (Nora ei lahku, vaid langeb lastetoa ukse taga nõrkedes toolile); arvukad tõlgendused on jätnud õhku võimaluse Nora tagasipöördumisest; Eleonora Duse, kes mängis lahkumisstseeni erakordse ekspansiivsusega, loobus paljastavast monoloogist ja täitis kärpe pika väljendusriikka pausiga. Oli kriitikuid, kes, lugenud näidendit suure sisseelamise ja vaimustusega, peatusid arusaamatuses ja hämmelduses hiljem kuulsaks saanud lõpudialogi ees.

Aga Ibsen ise ütleb ühes oma kirjas Münchenist (jaan, 1891), et näidend on kirjutatud ainult sellesama lõpustseeni pärast. (!)

Bernard Shaw, kes muide on mänginud Krogstadina kaasa «Nora» etenduses (ja Norat mängis Karl Marxi noorim tütar Eleanor Aveling), on märkinud, et tänu sellele täiesti uuele dramaturgile võttele, tänu «Nukukodu» konversatsioonile, mis lisatud juba praktiliselt lõppenud intriigile, faabulale, vallutas Ibsen Euroopa ja löi uue, sajandi kooli draamakunstis. Selle, draama vormi puutuva mõttearenduse kõrval tuleks meenutada veel teistki tsitaati Shaw'ist, mida kasutab ajakirja «*Plays and Players*» kriitik, retsenseerides üht 1982. aasta inglise «Norat»: «Viimaks olen hakanud aru saama anti-ibsenismist. See peab tähendama seda, et olen jäänud vanaks ja nõrgaks, muutunud sentimentaalseks ja rumalaks ning ei suuda vastu panna tegelikkusele.»

Jättes kõrvale kõik möödunud kümneni rikutud (=pahelised) Norad, on mõtet võrdluseks pöörduda kahe suure klassikalise tõlgenduse — Duse ja Komissarževskaja Nora — poole (Liv Ullmani omapoolne nägemine küpsevast, lakkamatult armastavast, isiksusena enastületavast, vaimult ja suuremeelsuselt erakordsest Norast jäi kriitikute poolt vist kontseptsioonina päris selgesti tabamata). Duse Nora, kes armastuse pärast mängis nukukese rolli, mis on algusest peale talle vastumeelne, lõpetas jõulise protestiga. Komissarževskaja Noras, kes elas puhast ja siirast, õnnelikku ja täidetud naiseelu (mõne kriitiku järgi nukukavas olekus liigagi kaua), ärkas isiksus ootamatult, ülepääsmatust vajadusest teha valik, loobuda kompromissist ja võltsmoraalist, — äkiline nägijaks saamine asjade tegeliku seisuga suhtes.

* * *

Nora ise.

Milles on Mihkelsoni Nora omapärane? ... Ta on inimene, kes elab omaenese eetilise mina, oma tervikliku sisemaailma reeglite järgi. Kaie Mihkelsonile on omane selline peidetud hingestatus, mis tegi 70. aastate teatris suureks Demidova, Vassiljeva, Tšurikova. See lahtist pateetikat tauniva aja Nora on õnnelik oma erilisel viisil: mängides osa, mis talle antud ja sobib. Mis pole vastuolus tema enda vaba tahtega. Tema roll selles mängus on hoida stiili ja tuju, teha

täiuslikult seda, mida temalt oodatakse, teostada ennast, pühendudes esiteks armastatud isale, siis armastatud mehele, lastele, kodule. Tuua ohvreid ja tunda neist rõõmu. Uskuda muuseas, nagu kristlikus moraalisis ehk nähtud, et need ohvid, kui tuleb aeg, tasutakse. Uskuda inimeste headusse, eetika otstarbekusse, elu õiglusse. Kõige veetlevam väljend meie praeguse Nora kõnepruugis on: «Tühja kah!» Ta ütleb seda sageli, alati isemoodi ja väljendades ühtsamat: elus tuleb eristada tähtsat tühisest. Tal on piisavalt huumorimeelt: kui ta mees keelab tal mandlikookide söömise, siis sööb ta neid salaja. Sest rumalaid keelde tuleb lihtsalt ignoreerida. Võrratu on stseen, kus Nora Kristine ja Rangiga lobisedes teatab, et nüüd on veel üksainus asi, mis teda täielikult õnnest lahutab — see on Torvaldi kuuldes kuradiit vanduda. Ta ei kaeba pedantse abielumehe peale. See on väike hullav huligaansus nende kõigi ülima kombekuse arvel. Nora, kes armastab liikuda, kelle tuju ja stiil väljendubki tema elegantse püsimatuses, libiseb nüüdki oma hasartse «kuradi-kuradiga» külaliste, laudade, toolide ümber. Kui Helmer ootamatult uksele ilmub, peatub Nora sundimatult, teeb üliisiva näo ja läheb mehele vastu oma mõistatuslikema naerutusega. Selle nimme koomilise salapäraga, mis sunnibki meest teda hüüdma nii tobedate hellitusnimedega. Oma tembutustest ja just nagu sihitust liikumisest võib Nora silmapilkselt loobuda, seepärast ei märkagi Helmer neid ebaharilikke vaikeluhetki, mis kasvava hirmu ja ahistuse koorima all sagenema hakkavad. Kui on jäänud veel need täpselt välja arvestatud kolmkümmend üks tundi.

Nora tunneb vaistlikult, et senine õnn või koguni elu on purunemas. Ta ei suuda uskuda, et on teinud midagi ebaväärikat, aga ta pole ka laps, et mitte karta seaduste rangust. Veel enam aga üllatab ja ahistab teda jäikus, millega inimesed ja eriti tema mees elule vaatavad. Selle mängu tühine formalism, mida ta seni kui omaenese elumängu kaasa mänginud on... Kui ta selleks, et takistada Torvaldi kirjakasti juurde minemast (kus ootab paljastav läkitus), tantsib oma kuulsat tarantellat, väljendub

selle uuesti ja jälle uuesti algamises täielik peataolek: Nora nagu prooviks ennast suruda sellesse võõraste, korrapäraselt kaunisse vormi, mida temalt oodatakse ja mida ta nüüd järsku nii selgesti kõrvalt näeb...

* * *

Kui Helmer pöörab ähvardavalt pead ja hammastereia välkudes nõuab: «Sa teed minuga vist küll nalja... Kas ma ei ole su mees?»... valitseb enne Rangi koputust laval pikk paus. Selle vältel saab Nora jõuga üle oma tardumusest ja libistab end jälle — nagu oma parimatel minutitel — toolide-laudade vahel. See oli tema esimene naisemäss ja ta suruks selle ise maha, kui ei tuleks doktor Ranki. Aga kui Rank on läinud ja ka tema surmamärk käes, on Nora ahastus ja hirm nii kaugele kasvanud, et ta teadmatust enam kannatada ei suuda ja ise tõukab Helmeri saatuslikku kirja lugema. Aga enne kui Torvald oma tuppahakub, soovib Nora talle väsinult ja õrnalt, kätega pikalt hellitades üle smokingi reväärade libistades — head ööd. Kui Helmer on läinud, võtab Nora mehe doomino, tõmbab endale ümber, teeb toolide vahel veel paar liuglevat sammu ja jookseb siis meeleheitliku otsustavusega olematu ukse poole. Kui Helmerit ei tuleks, lähekski ta «musta, jääkülma vette». Sel hetkel jätkus tal selleks samuks ahastavat otsustavust. Järgneva stseeni vältel kuuleme ja näeme vaid selle aule ja karjäärile mõtleva mehe raevu, mis teeb võimatuks igasugused seletused või vastuväited. Kõrgete toonidega karjutud: Silmakirjateener! Valletaja! Kurjategija! Solvunud, kohtuotsused, keelud ja käsud, millele Nora vastab peaaegu kuulmatult... Siis korraga saabub päästev kiri. Silmapilkselt on Helmer endine — enesekindel, suuremeelne, armastav ja... andestav abielumees. Enne küll jõuab ta veel täiesti ennastunustavalt juubeldada: «Ma olen päästetud!» Nüüd kohe märkab ja mõistab ta sedagi, et kõik, mis Nora tegi, tegi ta armastusest tema, oma mehe vastu.

Esimene asi, mida nüüd lõpuks Noralt kuuleme, on tema pisut pilklik tänu andeksandmise eest. Helmeri andestamisest ülevoolav monoloog, mille ta Norale teise tuppahakule peab, on aus ja siiras.



Ja mida sisendavamaks Spridi Helmer muutub, seda selgemaks saab situatsiooni tragikoomika . . .

Nora tuleb tagasi ranges reisikleidis. Nüüd järgneb dialoog, mille pärast Ibsen näidendi kirjutas.

Nägudega vastamisi, aga teineteisest kaugel istuvad kaks inimest. See pole enam see alguse hingestatud särav Nora, ka mitte perekonna ja mehe karjääri purunemise pärast hirmu tundev ja süümepiinades vaevlev Nora. Nii väsinult ja tühjalt võib istuda ja rääkida keegi, kes on viimse sendini paljaks varastatud, kellel pole hinge taga ei armastust, au ega ühtki lähedast inimest. Ja nii istuvadki mees ja naine laest langevates kõledates valgusvihkudes, eraldatud pikast pimedusest. Ja läbi selle pimeduse räägivad teineteise jaoks mõttetu sõnu ja teineteisele tundmatuid mõtteid. Selle dialoogi väline vorm nagu mõni muugi asi selles lavastuses, näib tsiteerivat või plagieerivat viimaste aastakümnete eesti teatrit. Lõpudialoog meenutab «Tuulte pöörise» lõppu — Jaagu monoloogi. Kostavad kord tugevnevad, kord vaibuvad, peaaegu monotoonsed sõnad, millest

Nora — Kaie Mikkelson

T. Tormise, G. Vaidla, H. Saarne, K. Orro ja A. Ilo
fotod



saali jõuab eelkõige meeleolu ja alltekst. Need kaheksa aastat koos elanud, lähedased olnud, kolm last sigitanud mees ja naine on võhivõõrad inimesed. Üks neist otsib ja kaitseb inimest, tema õigusi, tema vabadust. Teine kõneleb veendunult ja veenvalt usust, kohusest, sea dustest. Üks räägib inimeseks kasvamisest, teine — kasvatamisest. Üks armastusest, teine — aust.

Ja just selle jutuaJamise käigus idaneks Noras nagu mingi uus teadmine. Üks on see, mida ta oma mehele räägib. Teine — kuidas ta teda nende kõneluse ajal järjest tähelepanelikumalt ja järjest nukrama ükskõiksusega vaatab. Mida edasi, seda enam vabaneb ta süüdistajakrambist, seda pehmemaks muutub tema hääl ja pilk. Ta nagu astuks nüüd juba täie kindlusega kõrvale — võõrast, teiste mängust, et hakata vähehaaval tajuma oma, isikliku elumängu võimalust.

Olustikulised jutud võtmetest, asjade pakkimisest jms on dialogist välja jäetud, samuti — välisukse prantsatus. Nora ja Helmer jäävad eesriide sulgudes istuma sinna, kus nad on — teine teisel pool ületamatut hämaruseriba.

Nende viimased repliigid.

Helmer (väga vaikselt ja nagu lõpuks taibates võimatust kokku jääda): «Peanna sulle alati võõraks jääma?»

Nora: «Siis peab imede ime sündima.» (Sama vaikselt, nüüd enam imedesse uskumata.)

(Algus lk 57)

«AATOMITUUMA LÖHUSTUMINE»

Näidendi tegevus toimub ühe firma aatomelektrijaamas. Saabub ametlik delegatsioon, et seletada kohalikule linnapeale ja tema abikaasale aatomireaktori tööpõhimõtet. Reaktorit võrreldakse klassiruumiga, kus istuvad uraani aatomid. Delegatsioon koos linnapeaga «siseneb» reaktorisse ja näeb õpetajat, kes püüab hakkama saada äärmiselt püsimaat uraan-235 aatomite rühmaga. Õpetajat segab firma «huligaanidest neutronite» tulek, kes alustavad tülid. Õpetaja peab välja kutsuma Aeglustaja koos tema sõpradega, et vaigistada «huligaane». See aga pingestab olukorda veelgi ja vaene õpetaja on meeleheitel sunnitud pöörduma doktor Boori (keemiline ühend) poole, kes suudab mõneks ajaks korra kindlustada. Kuid neutronitest huligaanid seovad doktori tema kabinetis kinni ja tulevad tagasi, et veelgi suuremat segadust tekitada. On tunda, et olukord on juba väljunud igasuguse kontrolli alt. Vastuseks õpetaja appikutsese ilmub lavale Super-Boor ja jälle valitseb rahu. Uhineme taas ametliku delegatsiooniga, kes on toimunud sündmuste mõju all. Linnapea ja tema abikaasa hakkavad mõistma tuumareaktsiooni põhimõtet.

Etendus oli rock-opper, sõnad, muusika ja heliefektid löid lapsed ise. See töö sai noorema vanusegrupi konkurentsisis teise auhinna.

«AATOMIDISCO»

See näidend oli pühendatud Robert Brownile, 18. sajandi šoti päritoluga botaanikule, kelle nimega on seotud elementaarosakeste liikumise seaduspärasuste uurimine (Browni liikumine). R. Brown uuris teravilja tolmlemisel kujunevat liikumist ja see osa tema tööst on näidendis illustreeritud muusika ja tantsudega. R. Brown ise ei suutnud leida seletust tolmuosakeste liikumisele. Browni liikumisele andis 20. sajandi algul seletuse Albert Einstein.

Näidendis ilmub lavale ka Albert Einstein, kes seletab lihtsalt aineosakeste käitumist tahkes, vedelas ja gaasilises olekus. Näidend lõpeb üldiste vaimustusavaldustega.

Sellele näidendile anti peaauphind vanemas vanusegrupis. Töö peamine väärtus seisnes traditsioonilise teatri sidumises tantsuga. Osalt oli põhjus selles, et näidendi loomist konsulteerinud keemiaõpetaja oli ühtlasi ka kooli tantsuõpetaja.

(Järg lk 85)

Uitmõtteid «Eesti ballaadidest»

ARNOLD KLOTINS



Veljo Tormise kantaat-ballett «EESTI BALLAADID» kahes osas, sõnad ja viisid rahvaluulest, stsenaariumi koostanud Lea Tormis, tekstid seadnud Ülo Tedre. Koreograafia: Mai Murdmaa, dirigent: Tõnu Kaljuste, kunstnik: Mari-Liis Küla. Esietendus RAT «Estonias» 27. juulil 1980. Teater näitas lavastust külalisetendustel Riias 1984. aasta juunikuus.

Veljo Tormise «Eesti ballaadid» ja nende lavastus on huvitavamaid nähtusi meie päevade muusikateatris.

Huvitavad on nad muu hulgas aspektist, mida võiks nimetada muusikas avalduvaks müüdi poeesiaks — just samamoodi on tavatsetud nimetada Gabriel García Márqueze, Alejo Carpentieri ja paljude teiste kirjanike «nüüdisromaa-

ne». Mul pole küll kavatsust kõrvutada neid «Eesti ballaadide» süžeedes esinevate mütoloogiliste motiividega, küll aga müütilise poeesiaga muusika enda struktuuris. Mõistagi pole sellega tahatud öelda, nagu püüdnuks Tormis kirjanduse müütilisest poeesiast midagi otse muusikasse üle kanda. Hoopiski mitte — selletaolist poeesiat kohtab praegusel ajal

üpris sageli tegelikkuse kunstilises mudelis üldse.

Kuid siiski, millisel kombel kehtib öeldu helikunsti kohta?

Nagu teada, on müüdi tegevuslik, funktsionaalne lähtepunkt rituaal. Selles on kõige ilmekamalt jälgitav müütilise aja tsüklikontseptsioon, korduse stiihia. Nüüdiskirjanduses ja -kunstis ongi situatsioonide tsüklikline kordus, sündmuste «rotatsioon» ehk «oravarattas keerlemine» müütilise poeesia olulisim tunnus. (Márqueze romaanis «Sada aastat üksildust» jõuab suguvõsa ürgema Ürsula Iguarán järeldusele, et aeg liigub ringi mööda, tema aga, end saja-aastaselt peaaegu igavesena tundes, on selle liikumise telg, mille ümber kogunevad paljude põlvkondade mehed ja naised, samade kirgede ja pattudega märgitud inimesed, kellest paljud on koguni samanimelised.) Struktuuri kujundava vahendina on tsüklikul kordusel, rituaali protsessuaalsusel tänapäeva kirjanduse nüüdispoetikas esmane tähtsus. Midagi niisugust kehtib minu arvates ka nüüdismuusika struktuuride kohta.

Meenutagem, et 60. aastate keskpaigast peale on Tormis juhtivaid heliloojaid nende seas, kes vanade tavandilaulude kihte otsekui avavad. Neid oma loomingus käsitledes vältis ta traditsioonilist romantilist psühholoogiseerimist ning tõstis hoopis esile nendele kihtidele omase folkloorse esteetika — funktsionaalsuse, sünkretismi, rituaalsuse. Rahvamuusika monotoonsete meetrumrütmiiliste struktuuride temapoolsetes professionaalsetes modifikatsioonides ei toimunud nende «elustamist» või «mitmekesisdamist», vaid vastupidi, ostinaatseid elemente ja tsüklikulist kordust aina rõhutati. Sel kombel suurenes ühetaoliste «sündmuste» hulk muusikas otsekui tugevas paljunduses.

Eriti eredaid tulemusi saavutas Tormis oma ainulaadsete koorisuurvormidega, kus on alati tunnetatav lähtumine rituaalist («Pikse litaania», «Raua needmine» jt). Paljude korduste rõhutatud stiihia läheb nendes tavandilauludes üle juba teise, artistlikku kvaliteeti, mistõttu rahvalaulu matkimise asemel kannavad teosed erilist esteetilist mõtet. Igal juhul läheneb Tormise sellistes teostes, kuhu kuuluvad ka «Eesti ballaa-

did», folkloorne maailmamudel rituaalsele, müütilisele mudelile. Ilmselt toimib niisugune nähtus siis, kui teose kujundisüsteemis on tegu folkloorsete või müütiliste personifitseerimistega. Viimaseid ei kasutata üksnes folkloorsete või müütiliste valmis kujudena, vaid nad tekivad ka uutena teose struktuuri vormumisel. Ajaliselt püsivas rituaalses korduses mõiste või kujund otsekui personifitseerub, omandab iseseisva sümboli tähenduse.

See kõik oli Tormise loomingust hästi teada enne «Eesti ballaade». Nimetatud kantaat-balleti omapära seisneb aga muusika ja Mai Murdmaa koreograafia väljendusvahendite vastandlikkuses. Ühelt poolt muusika ürgselt rituaalsed, ainulise ja üldise, individuaalse ning üliindividuaalse ammused orgaanilist ühtsust fikseerivad struktuurid, ülim müütilis-poetiline üldistatus, maailmamudeli stabiilsus. Teiselt poolt inimhinge subjektiivsete ekspressioonide avalikustamine kehaplastika abil nüüdisballeti vormides. Ma ei tea, kas selline mõte pärines muusika autorilt. Jaataval korral vaimustab muusika absoluutne kompromissitus, ehkki ootuspärane olnuks püüd tulemuse teravust ka mõneti pehendada. Eitaval puhul oleks mis tahes teist, teose esteetilisust ainuüksi muusikas antuga ammentatuks pidavat autorit lavastuse nägemine võinud viia sügava pettumiseni ja oma ideest loobumiseni. Olulisim on antud etendusega saavutatu: muusika ja koreograafia vastandlikkus osutus ülimalt viljakaks. On ommoodi imetlusväärne «Eesti ballaadide» etenduse autorite loominguline vaist, millega muusikaline ja koreograafiline alge viidi sellisesse suhtesse, nagu vanas regilaulus esinevad oma väljenduslikkusega meloodia ja sõna.

Mis mõttes?

Selles, et vanimates folkloorikihtides, eriti tavandilauludes esinev tervikukujund on meie jaoks harjumatu tinglik. Seal puudub otsene side sõnade poetilise mõtte ja meloodia emotsionaalse karakteri vahel. Seetõttu pole garanteeritud ka sõnade ja muusika emotsionaalne vastavus, millega inimesed on renessansist peale professionaalses muusikas harjunud. «Süžee» areng ei leia muusika poolt tundealamuslikku, afektiivset kom-

menteerimist. Muusika kõneleks nagu millestki tähtsamast, üldisemast.

Sellega seoses meenutagem, et muusika mõjutusmehhanism on läbinud pika ajaloolise tee, mis võiks kanda nimetust «eetosest afektini». Ei antiikses Kreekas ega keskaegses Euroopas teatud midagi muusikasse emotsionaalsest sisseelamisest. Kauges möödanikus saavutas muusika sihi otseku vähehaaval, kaude. Tal oli n-ö tarbeline ehk «instrumentaalne» funktsioon (menetlevas võttes), tänu seoste tekstiga, maagiaga, kuid samuti inimese osalemise tõttu rituaalis ning nüüdismaailmas või siis sugereeriva vahendina monotoonses korduses. Nüüd juba kahe tuhande aasta vanusteks loetud eesti runod on oma lõputult korduva, monotoonse vormellikkusega tõepoolest üpris lähedased nimetatud «instrumentaalsele» mõjule. Igal juhul on runode struktuuri ja dramaturgilised omadused «Eesti ballaadides» tõstetud stiilinormatiivide seisusesse.

Seetõttu on «Eesti ballaadides» muusika see, mis jääb draamast väljapoole ehk «kõrgemale» — mitmemõttelisena, üldistavana, objektiivselt emotsionaalsena. Koreograafia aga paneb käärima maailmapuu hangunud elumahlad, vabastab kõik jõud vahetule liikumisele. (Tekib võrdluse võimalus läti režissööri Pēteris Pētersoni luuleteatriga, kus I. Ziedonise ja A. Čaksi luulekogumike lavastustes püütakse olemasolevaid poeetilisi üldistusi tagasi viia nende vahetute, dramaatiliste alglatete juurde.) Kokkuvõtvalt öeldes kehastab «Eesti ballaadides» koori-, solistide- ja orkestripoolne eepost, koreograafia draamat ja lüürikat. Selles vastandlikkuses väljendub ka terviku haare.

Kuid eeposele, see tähendab muusikale, jääb ikkagi tähtsam osa. Sest nagu müüdis lahutub või kontsentreerub konkreetne ja ajalooline mütoloogiliseks mudeliks, nii haaravad ka siin muusika rituaalsed ja poeetilised, sajandite traditsioonides töödeldud ja õilistunud struktuurid oma liikumise igiringi kõik, mis konkreetset emotsionaalne. Muusika ülimalt tüüpilise interpreteerib koreograafia psühholoogiliseks. Ja see vastandite liit sunnib seda enam meenutama kaasaegset müüdikirjandust. Siin on minu arvates asjakohane ka teatrialases nüüdiskirjanduses juba üsna kulunuks pruu-

gitud võrdlus antiikteatriga: muusika esineb koori rollis, koreograafia täidab draamanäitlejate funktsiooni.

Puhtmuusikalisest aspektist vaimustab mind «Eesti ballaadide» autori julgus täispikka muusikalist lavateost üpris nappidele, isegi piiratud vahendite rajada: kogu konstruktsioon püsib eesti vanade runode lühikeste meloodiate struktuurivormelitel. Niisugune eksperiment õigustas end täiesti, olles seda rõõmumustavam, et arhailise, ahta struktuuriga rahvaviisi sümfooniline arendamine oli paljudele rahvuskultuuridele pikema aja vältel probleemiks.

1984

Eestlased ja Peterburi konservatoorium

IVALO RANDALU

Kodanliku Eesti aegu eriti ei räägitud ega kirjutatud Peterburi Konservatooriumi (PbK) rollist meie rahvusliku professionaalse muusikakultuuri katalüsaatorina ja praktilise põhikoolina. See on arusaadav: esiteks oli PbK veel üsna lähiminevik ja kooli gigantsus asjaomastele enesestmõistetav, teiseks polnud toonase väike- ega muu kodanluse meelepaha suunatud mitte üksnes balisaksluse, vaid veel enam venepärase ja kõige vastu, mis pärit (Nõukogude) Venest. Kultuuriorientatsioon pöörati Läände, Inglis- ja Prantsusmaa kaarde, idapoolne — nii olev kui olnu — kuulutati kahetsusväärseks; see oli teema, millest eelistati enamasti vaikida, kuigi rääkijaid ja kirjutajaid leidis ajakirjanduseski.*

Nii või teisiti — esimese analüütilisuurimusliku artikli PbK-st ja selle osast eesti muusikakultuuris avaldas Aurora Semper alles 1940. aastate lõpuks.¹ Vaatamata tolle aja tendentsile pole selles töös liialdusi — A. Semper ei saanudki neid teha, sest PbK ja Moskva Konservatoorium olid juba ka vaadeldaval perioodil, s.o aastakümned enne ja pärast sajandivahetust, ühed maailma parimad muusikaõppeasutused. A. Semperi kõnealune artikkel oleks väärt ja kõlblik praegugi avaldada, kuid oma rõhuasetuses käsitleb see meile tänaseks juba selgeks kirjutatud isiksusi rahvuslikus muusikas. Esmane soov praegu on aga laiendada seda pinda maksimaalselt

* Ka «Muusikalehe» veergudelt paistab see silma, polaarsete näidetena võib tuua 1926. aasta jaanuarinumbri juhtkirja A. Kasemetsalt ja R. Pätsi «Muljeid Nõukogude Vene muusikaelust» (nr 7/8, juuli-august ja nr 9, sept, 1937). Esimese kutsutakse järsult selga pöörama «ida loiule pinnapealsusele, pealiskaudsetele žestidele», «vähenedlikkusele» ja igasugustele muudele pahedele, teises jagatakse objektiivset kiitust Nõukogude muusikailmingute mitmetele tahkudele — pärast tutvusreisi Moskvasse ja Leningradi.

kõigile PbK-s käinud eestlastele — ka sinna sissesaanutele kuid mitte lõpetanutele. Sest ainult niiviisi saame amendava ettekujutuse, kui suur siis tegelikult oli meie rahva ärkamine ja tegus pürgimine professionaalse muusikakunsti suunas. Mõistagi oleks piirdumine PbK-ga ebapiisav, sest näiteks paljud lauljad õppisid Maria teatri kuulsustest konservatooriumi õppejõudude erastuudiotest (erapraksisega tegelesid aga peaaegu kõigi erialade õpetajad), kürmekond eestlast on käinud Moskva ja õige mitmed Saksamaa (peamiselt Leipzigi) konservatooriumides. Aga alustada tuleb just siit, kuna PbK oli meile peamine. Ja kummaline küll, et seda juba märksa varem pole vajaliku äratundmise ja põhjalikkusega tehtud!

Juhuslik oli, tõsi, nüüdnegi algus 1982. aastal. Nimelt M. Saare ja P. Süda toimikuid ja hinnetelehti otsidesuurides Leningradi Riiklikus Ajalooarhiivis (LRAA), kus enne mind ja TMM-i praegust muusikaosakonna juhatajat Tiina Lõhmustet oli käinud veel umbes 10 inimest ENSV-st,* hakkasime töös tekkinud pauside ajal süütu uudishimu ajel sirvima PbK-s 1862—1916 käinute nimekirju ning avastasime terve rea kahtlaselt eestipäraseid ja (meile) tundmatuid nimesid; hiljem «kahtlustasime» toimikute väljanõutamise teel läbi ka peaaegu kõik saksapäraseid liignimesi, millega ju hulk vaaremasid ja -isid võis omal ajal ringi liikuda. Sellest siis idee kõiki tabada — kaasa tõi see 6 komanderingut kokku umbes 150 töötunniga.

Kõnealune üliõpilaste nimekiri koos isikutoimikute šifritega hõlmab ühtekokku 13 000 isikut, nendest üle 8000

* H. Kõrvits, L. Kirepe, V. Lensin, O. Tuisk, V. Lippus, U. Uustalu ja veel mõned, kes aga kõik on huvitunud mingist vastavast kitsast lõigust või töötanud seal üksnes pisteliselt.

olid nais- ja ligi 5000 meessoost, lisaks 500 mõlemast soost eksterni.

Isikutoimikutel kui sääraстал tasub lähemalt peatada.

Esimese dokumendina paikneb kaante vahel reeglina sisseastumisa valdus. Sellel käsitsi kirjutatud paberil väljendati soovi õppida seda või teist eriala, kusjuures küllalt tihti nimetati ära konkreetne õppejõud, mis viitab konsultatsioonidele ja eelleppimustele. Liiga napi üldhariduse korral kohustuti see kooli juures omandama (научные предметы — need ei ületanud siiski algkooli nõudeid, õpiti viis aastat). Igal juhul töötati tingimusteta täita kõiki sisekorraeskirju. Eraldi ja ilmtingimata toodi koos sünnikubermangu, -linna, -maakonna või -valla nimetamisega ära sotsiaalne seisus ja usutunnistus, seevastu mitte kunagi ei märgitud rahvast. Niisugusel tsarismi rahvuspoliitika ühel kõveral tundub PbK-s aga olevat olnud terve, internatsionaalne värving — õpilasi ei eristatud mitte selle järgi, kas nad olid voorimehe pojad või kindrali tütreid, vaid ikka muusikalise ande ja edusammude põhjal. Inspektori allkiri avalduse alläreal kinnitab, et ka muud paberid pidid korras olema ja kandidaat pääses katsetele. Avalduse pöördele andis õppur allkirja koos kuupäevaga passi kättesaamise kohta kantseleist — tavaliselt aastate möödudes — ja see on märgiks suhete lõppemisest kooliga.

Meile on väga tulusad sünni- ja ristimistunnistused, kuid mitte kõik pole neist ära kirju teinud või originaale sinna jätnud. Nii mõnegi rahvuslikku kuuluvust oli võimalik kindlaks teha alles vanemate või vaderite selgelt eestilike nimede põhjal (Mari, Juhan).

Lihtsama rahva puhul asub toimikus obligatoorsena valla- või linnavalitsuse nn vabastuskirri, millega tõendati, et selle Vene riigi alama vastu pole ei maksulisi ega muid nõudmisi ja et tal lubatakse PbK-sse astumiseks pealinna siirduda.

Absoluutselt kõigi kohta aga vajanes politseist lojaalsusetõend, asjaolu, mis ei küsi siinkohal kommentaare. Samuti elukohajärgsed arstitõendid üldtervislikust seisundist, kaitsepookimistest jms; noormeestel — samuti

elukohast — sõjaväekohustusest vabastamise (pikenduse) õiendid ja templid.

Paksemates, s. o ikka õppima asunud (liht)kodanike toimikutes on tüüpilisemateks PbK load koolivaheajal Vene Impeeriumis vabalt liikuda, poole aasta kaupa end Peterburis (Petrogradis) ajutiselt sisse kirjutada, mitmesugused postisaadetiste kviitungid. Mõnel vaesemal mehel leidub üsna arvukalt neid kõige «valusamaid» pabereid — õppemaksust kas osalise või täieliku vabastamise palveid (sääraстал vabastamist nimetatigi siis stipendiumiks). Sõnaga: kui lugeda oskad, võib tervele tragöödiatele jälile sattuda ja kaasa elada.

Üllatavalt palju leidub (iseäranis sakslaste) toimikutes atestaate ja uhkeid, spetsiaalselt kriitpaberile trükitud lõpudiplomeid. Neid ei antud välja millegipärast mitte kevadel, s.o lõpetamise aegu, vaid alles sügisel (1. septembril), mil paljud ei hakanud selle järele metropoli tagasi tulema. Ekskinna see ka meie meestelt kuulnud, et ega väljaspool konservatooriumi mujal diplomit nõutud-küsitudki.

Niisiis — erilist rahvusküsimust PbK-s ei esinenud, selle «tõstatame» alles meie nüüd. Kompuutrit kaasas polnud, seepärast kannab järgnev «statistika» kindlasti mõneti emotsionaalset pitserit. PbK-s kuni 1917. aastani käinute (sissesaanute) hulgast moodustasid suurema osa juudi päritolu õpilased, ka lõpetanute protsent oli neil kõige kõrgem. Järgnesid venelased koos ukrainlastega, 3.—5. kohta jagasid enam-vähem sakslased, lätlased-liivlased ning eestlased.*

Sealjuures oli lätlasi eestlastega võrreldes rohkem möödunud sajandil, eestlaste

* Lõunapoolsemate Venemaa rahvaste (armeenlaste, grusiinlaste jt) põhikooliks kujunes Moskva Konservatoorium (sakslastele Peterburgis umbes samaväärselt); Kesk- ja Lõuna-Venemaa ning Siberi eestlaste järgi kõnealustes koolides pole õnnestunud leida. Ka leedulased hoidusid ilmselt lõuna poole (Varssavi). PbK-s tuli aga ette juba tollal üksikuid väga huvitavaid kodakondsusi: Inglise, Prantsuse, Itaalia, Kreeka, Hispaania jt, isegi üks kõrgest soost luksemburglane puutus silma. Hämmastab soomlaste ülinapp esindatus — kuigi Helsingis eksisteeris praeguse Sibelius Akadeemia eelkäijana üpris heatasemeline muusikakool 1882. aastast (sai konservatooriumi staatuse alles 1924).



ИМПЕРАТОРСКАГО РУССКАГО МУЗЫКАЛЬНАГО ОБЩЕСТВА С.-ПЕТЕРБУРГСКАЯ КОНСЕРВАТОРІЯ.



ДИПЛОМЪ.

Художественный Советъ С.-Петербургской Консерваторіи Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества съезъ съобщаетъ, что Уроженецъ Жемлянской губерніи, Константинъ-Новикъ Тюрнпу (Türnpu), Евангелическо-Лютеранскаго вѣроисповѣданія, рожденный 1 Августа 1863 года, окончилъ въ Мѣѣ въѣздъ 1891 году курсъ музыкальнаго образованія, по установленной для вступленія диплома программѣ, и не выучивъ вѣнчавъ окончилъ слѣдующія учебныя въ Гамбургѣ, избранъ для спеціальнаго изученія, предметъ — игра на органѣ по классу Профессора Гольдштерна 2-го — ордена Лордовъ, въпродолженіе — ордена Османовича; по истощеніи обязательныхъ предметовъ; теорія музыки по классу Фуртв — Профессора Гольдштерна — окончилъ, достигая — ордена Лордовъ; по окончаніи и вторую музыку; о наученъ образованіе представлялъ Свѣдѣтельство объ окончаніи курса Вольбергскаго Музыкальнаго Общества, востановивъ Художественный Советъ С.-Петербургской Консерваторіи, утвердивъ 31 Мая 1891 года Консерваторіи Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества, востановивъ Художественный Советъ С.-Петербургской Консерваторіи, утвердивъ 31 Мая 1891 года Августинъ-Новикъ Тюрнпу удостоить диплома на званіе свѣдѣтельнаго художника. Въ удостоеніи сего данъ ему, Константинъ-Новикъ Тюрнпу, съ дѣлать, и вѣдѣтельницамъ и съ вѣдѣтельницамъ мѣста С.-Петербургской Консерваторіи.

Въ Предѣлѣхъ Соборнаго . . .
Директора Консерваторіи

М. С. Зининъ, С. Н. Козловъ, А. М. Ивановъ
Писаревъ, Тюрнпу, Шлегель, Гривъ, Козловъ, С. М. Шлегель
С. А. К. Шлегель



Въ Мѣѣ въѣздъ 1891 года

ülekaal aga ilmne iseäranis I maailmasõja eelõhtul.* Siitki nähtub, et lõuna-naabrid «ärkasid» meist varem; parallele näeme muuseas kõiges: omaaegses Tartu tudengkonnas (lätlasi ühtekokku 1500), kutselise teatri — ka ooperi ja ooperiloomingu — tekkes, kirjanduses ja ajakirjanduses, mereasjanduses jne — ainult laulupeoga jõudsime väheke ette (I üldlaulupidu neil 1873), kuigi siin oli lätlastel baltlastelt eeskujuga võtta Riia saksa laulupäevade näol ligem ja varem (Riias esimene 1836, Tallinnas 1857). Et PbK-s käinud eestlaste ja lätlaste koguarv enam-vähem võrdne, lätlasi endid aga kolmandiku jagu rohkem, siis julgen küll väita, et eestlased kokkuvõttes toona suhteliselt usinamad olid vähemalt muusikat õppima. (Muide, olen kuulnud lätlasi väitvat meid ka musikaal-semaiks, aga olgu see nende eraasi.)

Palju me siis neid eestlasi suutsime kindlaks teha? Üle 120 — poole rohkem, kui seni arvatud. Lisame veel umbes 60 muulast, — sakslast, venelast, juuti — kes enamal või vähemal määral eesti kultuuri juurde kuulunud, ja näeme, et PbK-st kui eesti professionaalse muusika baasist tuleb kõnelda veelgi rõhutatumalt kui seda sõandas teha Aurora Semper. Kui toonaste õppurite koosseisu lähemalt silmitseda, tõdeme, et nendele kui pärastistele heliloojatele, kõigil tasanditel interpreetidele ja pedagoogidele toetus eriti 20. aastatel peaaegu kogu kohalik muusikaelu — välja arvatud ehk vanatraditsiooniline osa koorikultuurist, ent sedagi žanri tervikuna asusid tõhustama ja *liedertafel'*ist võõrutama just «konservatoristid».

Mida sellest arvust — 120 — ikkagi arvata? Rehkendame maha need nimekad paar-kolmkümmend, keda teame J. Kappelist alates üle M. Härma, K. Tüرنpu, R. Tobiase, A. Kapi, J. Tamme, Lembade, M. Lüdigi, A. Topmani, M. Saare, J. Aaviku, R. Kulli, P. Süda, C. Kreegi, J. Vaksi ja A. Vedro kuni H. Ellerini välja. Jääb järele veel peaaegu sadakond, kellest ligi pooled jõudsid lõpukursus-

teni. Nii lõpuni käinute kui ka teiste seas leidus hulk tublisid inimesi, nii ühtede kui teiste hulgas aga ka n-õkadusid: kes lihtsalt suri noorelt, kes osutusid vähem tegusaiks või siirdusid hoopis võõrsile, jätmata jälge meie kultuurilukku. Tundub küll, et tollastes oludes oli arv 120 isegi poole sajandi kohta tähelepandav, ja, nagu teame, ei jätkunud Eestimaal mitte kõigile annetele esialgu kohast rakendust (J. Kappel, A. Kapp, R. Tobias jmt). Tuleb aga sedagi tunnistada, et kõnealuse kontingendi seas oli veel ühes mõttes mitut masti inimesi. Esiteks need, kes meile kõige tähtsamad, kelle tunnusjooni oli oma missiooni rahvusliku sisu kõrgendatud mõistmine ja tegutsemine sellest johtuvalt (eeskätt ja esimesed R. Tobias ja M. Saar). Teiseks need, kelle rahvustunne oli jahe ning muidugi muulased, kuid kes tugevate interpretidena ja õpetajatena ikkagi kohapeal palju üldkultuurilist kasu tõid (K. Tüرنpu, E. Franz, J. Paulsen, M. Bäche, S. Mamontov). Ning kolmandaks need, kellele Eesti olemasolu üsna ükskõik, kes end eestlaseks kas ei pidanud või ei tegutsenud siinmail (G. Kross?, W. Ratassepp, A. Rebane). Viimaseid leidus rohkem möödunud sajandil, esines aga hiljemgi, ja ega meil nende vastu õigupoolest muud kui faktihuvi saagi olla. Ent see on ka üks omamoodi kõdine tunne, sest kes ütleks, et tal ükskama, kes olid esimesed PbK-s käinud eestlased, mis nad tegid ja endast kujutasid? Kohe jõuamegi selle teemani, enne vaid PbK-st üldjoontes.

Heaks kooliks tõusis PbK juba esimesel tegutsemiskümnendil, s. o möödunud sajandi 60. aastail. Aluse rajas teadagi akademist Anton Rubinstein, üheks paremaks kujuneski tema juhitud klaverikateeder. Tegutsema hakkasid kohe veel laulu-, kompositsiooni-teooria, oreli-, keel- ja puhkpillikateedrid. Vajadus säärase õppeasutuste järele oli Venemaal sajandi keskpaigaks muutunud möödapääsmatuks, 1866 avati seepärast konservatoorium veel Moskvas.* Koolitatud oma mehi õpetajateks algul ei jätkunud

*Vastavad rahvuslikud ja üldse esimesed kõrgemad muusikakoolid avati Riias, Tartus ja Tallinnas 1919 — seega kohapealne tõhusam haridus ei tulnud ka Lätis varem kõne alla (küll aga koondus 1919 kaalukalt ühte). Moskva Konservatoorium jäi lätlastelegi kaugeks.

* Esimene konservatoorium Tsaari-Venemaa territooriumil asutati tegelikult juba 1821 Varssavis, ent siis oli nn Poola Kuningriigi autonoomia veel tõsiasi ja kõõl ise jäi hilisemale venestamispoliitikale vaatamata rahvuslikuks ilminguks.

Amanda Liberte-Rebane Carmenina. Lavanimeks võttis ta juba sajandi teisel kümnendil «Reboné» (Pebone).

Dateerimata foto Johannes Kappelist — ikka peterburglasena, kuid juba hulk aastaid pärast PbK-d.



(kõiki omavaheliste sisepingete tõttu ka ei kutsutud: A. Dargomõžskit, O. Petrovi — tegelikku vene laulukooli rajajat), seepärast meelitati pedagoogid enamasti kohale võõrsilt, peamiselt Saksa-maalt. Kui teame, et Peetrist alates mängisid tsarismi valitsusaparaadis sakslased — suuresti nimelt baltlased — tähtsat ja seejuures reaktioonilist osa, siis teaduses ja hiljem muusikas olid sakslased üldjuhul kenad, kuigi sageli konservatiivsed inimesed — PbK-s esines lausa tagurlasena 1905. aasta revolutsiooni käigus ainult direktor August Bernhard, kes aga kompositsioonitehniliste distsipliinide professorina oli väga hinnatud. Üldiselt valitses PbK-s läbi aegade tore internatsionaalne õhkkond, sajandivahetuseks olid nüüd jälgitavalt teravnunud suhted vaid mõneti klaveri-, enam kompositsioonikateedrite alalhoidlike (J. Johansen, N. Solovjov) ja novatorite-rahvuslaste (N. Rimski-Korsakov, A. Ljadov) vahel. Kooliliselt iseäranis tugevaks arenes PbK möödunud sajandi lõpuks, mil siin ikkagi tegutsesid L. Auer (1868—1917, ühtekokku 49 aastat!) ja mitmed-mitmed teised rahvusvahelise mainega muusikud, tähtsam aga —

oli kujunenud välja oma, vene kaader eesotsas selliste korüfeedega nagu N. Rimski-Korsakov ning tema õpilased A. Ljadov ja A. Glazunov, kes kõik meiegi muusika «vaderid».

Kitsikuses õpirahva jaoks oli vägagi oluline see, et PbK-s koolitati ühtviisi neid, kellel raha ja soovi, kui ka neid, kel vaid annet ja suurt tahet jätkus. Nimelt võeti meeleldi vastu rikaste võsuid (õppemaks 200 rbl aastas), et siis tükatigi nende arvel vaesemaid ja andekamaid toetada õppemaksust osalise või täieliku vabastamise teel.* See on meile hästi tuttav motiiv, sest eestlasi, kui PbK-s rahamuresid polnud, annab ühe käe sõrmedel üles lugeda. Et näiteks P. Süda omad kursused siiski läbitud sai, selles võib kaudselt tänada ka näiteks ühte Odessa kaupmehe naist ja ühte Orenburgi kindrali tütar, kes Südaga üheaegselt KbK-s viibides õppemaksu lahedasti ära õiendasid, õpiaega kenasti venitasid ja Südast, kel ju (teistel

* Meie sajandi teisel kümnendil oli juba fakulteede, kus õppemaks ulatus 250 rublani aastas. Kõige odavamalt (paiguti isegi tasuta) õpetati orkestrantide nappuse tõttu puhkpillikateedris, millega suurel määral seletatav meie «poiste» tung sinna.

Ka Mihkel Lüdig jäi pärast PbK-d mitmeks aastaks metrooli: Lüdigite abielupaar oma Peterburikodus 1907.



Sellel ajakirjandusest ümbervõetud fotol oli talituselt juures kiri: «Vabaduspäevad 1905. a Peterburis. Ülal ülikooli katusel eestlane Ed. Sõrmus punast lippu püstitamas.» Tegelikult E. Sõrmus otseselt PbK-s ei käinud, võtnud vaid mõned tunnid kuulsalt L. Auerilt. PbK eesti «kolonistidest» läksid mitmed noored mehed õige ügedasti sündmustega kaasa (Rudolf Nieländer jt).

põhjustel) samuti 10 aastat kooliaega kulus, seda tegema jäidki.* Olgu siiski öeldud, et niisuguste daamide suhteline vähesus väga mitmetele (alates F. A. Saebelmannist, kes küll ka ise loiuvoitu olnud) saatuslikuks sai ja nad nimelt majanduslikel põhjustel õpingud katkestasid.**

* Vähem markantseid analooge leiab ka Tallinna Kõrgema Muusikakooli *alias* konservatooriumi ajaloost.

** Paljud ei läinud seepärast proovimagi ja piirdusid eratundidega.

Kes olid esimesed eestlased PbK-s? Seni teadaolevalt õekesed Emilie ja Maria Karell. Kuid sedagi n-õ poolikult või tinglikult, kuna ema poolt olid nad Soome rootslannad. Küll aga isa, papa Carl Karell, meie esimesi autodidaktist muusikuid ja Peterburi tuntud eesti patrioodi dr Ph. Karelli vanem vend — oli täiseestlane, kes ilmalegi tulnud veel pärisorjana (1791). Emilie sündis Peterburis 1845, Maria aasta varem Tallinnas. Viimane õppis 1873—

1876 taulu (alustas Maria Miloradovič-Konstantinoviči juures), ei lõpetanud, arvatavasti majanduslikel põhjustel; Emilie aga õppis klaverit Gustav Krossi juures 1867—1875 ja jõudis diplomini (eelnevalt olid mõlemad lõpetanud Peterburi ülikooli juures vastavad kursused ja omandanud koduõpetaja kutse).² Meie kultuurisfääri nad ei puutunud, ilmselt ka üldse mitte muusikamaailma, sest näiteks Emilie abiellus kellegi sakslasest vabrikudirektori J. Brandtiga ja sinna jäljed kaovad.³

Peaaegu samast ajast pärinevad Pärtelite (Pertelite) toimikud. Ühe nimi oli Eduard, teise Peeter; PbK-sse astusid mõlemad 1870: Peeter metsasarve, Eduard oboe erialale. Peeter Pärteli päritolusse ta toimik selgust ei loo, lõpetas aastal 1878.

Eduardi toimik on aga üsna kõnekas: ta sündis 3./15. jaanuaril 1852 ja oli eestlane, kuivõrd Pärnu linnavalitsuse vabastuslubagi on välja antud eesti ja saksa keeles 20. nov. 1870 (vkj). Oboed õppis prof J. Ferrero juures

(samuti kontrabassi), klaverit prof F. Czerny, kaanonit ja fuugat prof J. Johanseni ning eriinstrumentaariumi ja loomingut (!) N. Rimski-Korsakovi juures — andmed pärinevad dokumendist kuupäevaga 24. sept 1875 (vkj). Samal aastal lõpetas oboel, 1879. aastal kontrabassil.⁴

Ütelge nüüd ise: kuidas ei peaks huvituma, mis niisugusest inimesest (momen dil esimesest tõestatud eestlasest PbK-s) hiljem sai? Kartma peab, et Eestis ei olnud tal erialaselt midagi peale hakata.

Aga veel.

Üsna ootamatult kerkis meie jaoks päevakorrale E. Karelli juba mainitud õpetaja Gustav (Gustavovitš) Kross. Aastat paar tagasi huvitus tollest isikust nimelt Jaan Kross: pärimusteateil on tal põhjust oletada üsna otseliinis sugulust, samuti mäletatud perekonna kunagisi külaskäike Ingerimaale, kust G. Kross ka suure tõenäosusega pärineb. Kahjuks on praeguseks veel avamata Krosside täpne genealoogia, kaevumata



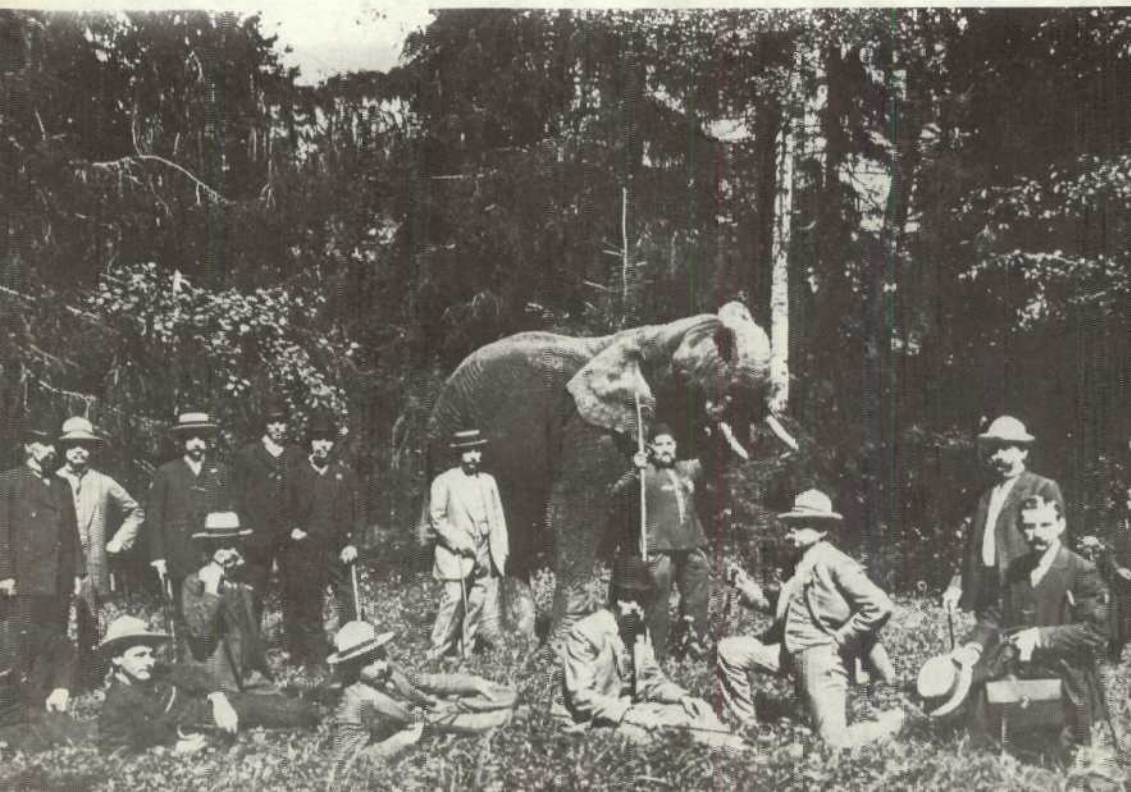
vastavatesse arhiivimaterjalidesse.* PbK toimik⁵ jutustab järgmist: G. Kross sündis 1831 (kuupäevata) Peterburi kubermangus aadliku peres (происходящий изъ дворянъ), lõpetas Larini Gümnaasiumi Peterburis, oli 1860. aasta märtsist (vkj) titulaarnõunik (hiljemalt 1870. aastast kolleegiumi assessor), asus A. Rubinsteini klassi õppima 1862 — s.o PbK avamisest peale, 31-aastaselt (järelikult mitte mingi algajana, vaid läks sinna n-õ akadeemilist lihvi saama) ning lõpetas 1865 hõbemedaliga. Õpiajal ja mitmed aastad hiljemgi töötas riigiametis edasi, kusjuures 1867. aastast sai ka A. Rubinsteini assistendiks PbK-s; 1874. aastast nimetati II astme, 1884. aastast I astme professo-

* PbK toimiku põhjal on teada G. Krossi laste nimed: Gustav, Olga, Antonida ja Alma, kes kõik hiljemalt 1879. aastaks olemas olid. Abikaasat kutsuti Olga Antonovnaks — see muidugi ei tähenda, et ta tingimata venelanna oleks. Samas — saksa verd meesliini pidi Krossidel polevat (J. Kross).

Aegade jooksul oli eestlastel pealinnas oma paarkümmend kõige mitmesugusemat ühingut. Ühe nii-suguse — jumalakartliku — seltsi meeskoori näemegi väljasõidul Tšarskoje Selosse 1909. a. Muide, sellel pildil on kõik ehtne — nii hingekarjaseta pausi pidavad mehed kui ka keiserlik pasundaja koos karjasega.

riks. Suri 13./25. oktoobril 1885. Uht-teist leiab toimikust veelgi lugeda — igasuguste ordenite asjaajamisest jm. Sedagi, et 1882 suvitas G. Kross Vaivara mail; aga seal, eriti Sillamäel ja Toilas, suvitati Peterburist massiliselt — kindralite, kõrgametnike ja literaatide kõrval viibisid Põhjarannikul sageli ka pianist prof Theodor Stein* ja eespoolmainitud A. Bernhard. G. Krossi tegevuses on viimasel ajal ilmsiks tulnud huvipakkuvaid tööku ja näib, et tema isiku vastu äratavad need põhjendatud huvi. Nii selgus hiljuti, et G. Kross oli kuulsale Hans von Bülowile pühendatud Tšaikovski Esimese klaverikontserdi te-

* T. Stein (1819—1893), PbK õppejõud aastast 1872 kuni surmani. Pärines Altonast, muusikalise hariduse omandas Berliinis. 1837—1872 elas Tallinnas, olles siinse saksa muusikaelu keskmeks. PbK pedagoogina võis tema mõju eesti pianismile olla üksnes kaudne — teatava tagasiside andsid mõistagi mõned õpilased ja õpilaste õpilased. Vt ka «Muusikalisi lehekülgi» II — V. Lippuse artikkel «Klaverimuusika Eestis enne 1919. aastat», Tallinn, 1979, lk 13.





PbK tudengid Johannes Muda (Helila) ja Cyrillus Kreek hooli täismundris 1911. a.



Samad mehed sama piltniku juures (vaid teistpidi) näitamaks, kuidas nad suvevaheajal rahva viise korjamas käivad.

gelik esmaettekandja ja juba sellestki tõsiasjast saaks-tuleks arendada mitmeid põnevaid süüvimusi Krossi ja Tšaikovski kontaktidest ning suhetest jms, kuid see oleks juba omaette teema.

Teatavaks saanust kõige irriteerivam tundub olevat Krossi kuuluvus aadlisesusse, mis aga ühele eestlasele — kelleks me G. Krossi kipume eeldama — väljaspool kohalike baltlaste mõjusfääri polnudki ilmvoimatu. Teiseks: ükski PbK eestlasest kaasaegne pole temast kui suguvennast märku andnud — aga seegi ei ütle veel midagi, kuivõrd Vene maal meid tollal sageli sakslaste hulka arvati, samuti võis ta seda ise teha ja suure tõenäosusega tegigi (olgu põhjendatult või mitte). Ent kui siiski . . . siis võib sündida meeldiv tõiksensatsioon.

1881. aastal oreli erialal hõbemedaliga lõpetanud J. Kappelist peale (kellest kahjuks ei saanud rahvusliku muusika kandjat juba mentaliteedi tõttu) me oma nimekaid teame. Nüüd mõned

huvitavamad, aga üsna nimetud kujud, kellest osa siinkohal lausa esmakordselt käsitleme.

Tolsamal 1881. aastal astus PbK-sse erikompositsiooni õppima Eduard-Ferdinand Kiil või Kill (venekeelses transkriptsioonis Киль). Toimikust⁶ nähtub vaid, et sündinud on ta 1860, Viljandimaa talupoeg ja et tema tegelikust stuudiumist teadmata põhjusil asja ei saanud: sama 1881. aastaga paberid lõpevad. Ent fakt ise on palju ütleb ja lugu — kurvahõnguline. Ehk sai temast vähemalt koolmeister?

Selgelt traagilisi saatusi jätkus. Üks niisuguseid oli Voldemar Lutsul, kes sündinud 12./24. novembril 1888 Peterburis Märjamaalt pärit erusoldatist kutsar Jakobi ja Annetta Maria pojana; PbK-s hakkas ta õppima 1904 oboe erialal. Tema toimik aga koosneb põhiliselt arstitõenditest ja isa puhkusepalvetest pojale, kuni linnavalitsuse teatiseni, mis 83

konstateerib noormehe surma 17./30. mail 1910 — tiisikus.⁷

Muidugi esines veel hoopis teist laadi kadusid — noorte naisterahvaste seas. Nagu üks Viljandi tütarlaps, kel kõik «viied», aga viimaseks märkuseks toimus — pärast paariaastast stuudiumi — oli: läks Rakvere linna mehele.⁸ Kodustel põhjustel poolelijättnuid leidus neidude hulgas teisigi.⁹

Paljusid, ka lõpetanud, ei tea me veel seepärast, et need võttis sõda. Nagu arvatavasti Gustav-Hans Hio¹⁰ (sünd. 27. apr./9. mail või 27. aug./ 8. sept. 1877), kes 1904 sai diplomi metsasarvemängijana ja oli Jaan Tamme õpilane. Vaid põgusalt on temast jutustanud oma mälestustes August Topman.¹¹ Siiski on teada, et ta tegutses Peterburis (ja veel vististi ka Petrogradis) nii ansamblistina kui koorijuhina.*

Väga huvipakkuv peaks olema siinseal perioodikas juba vilksatanud nime-dest Wilhelm Ratassepä¹² isik, kelle esma- või taasavastajaks tuleb vist pidada jälle Virve Lippust. Sündinud on see mees 2./14. augustil 1884 Peterburis, lõpetas silmapaistvalt klaveri alal prof A. Dubassovi juures 1905 (diplomini jõudis 4 aastat hiljem). Edasine on veel uurimata, kuid teada on, et elama asus ta Leetu, kus oli Teise maailmasõja eelsetel aastatel hinnatud klaveripedagoog.

Või Amanda (Anna) Rebane-Liberte, sünd 25. veebr /9. märtsil 1891 Viljandis.¹³ Laulu erialale astus 1910 Jaan Tamme toetusel, kelle juures siis elaski. Õppis prof J. Ivanov-Smolenski klassis (toimik on hõre ja lõpeb 1915. aastaga), olnud R. L. Voore andmetel mõnda aega ka «Muusikalise Draama ooperiartist», 1920—1925 tegutses Eestis mõneti kammerlauljana, kuid tõeline tähelend algas Riias, kuhu viis teda abielu sealse ooperi tunnustatud dekoraatori ja kunstniku A. Libertsiga. Kuigi 1911. aasta ühelt

hinnetelehelt¹⁴ loome, et suure musikaal- suse ja meeldiva tämbri juures (ta oli metso) olnud ta hääli kahjuks «väga õrn ja raskesti töödeldav», kujunes temast kõrgetasemelise Riia ooperi prima- donna, kelle Carmenit võrreldi Euroopa standarditega ja kellele läti muusika- ajalugu veel praegugi uhke.

Huvitavaid näiteid — rõõmsamaid ja nukramaid — oleks küllaga tuua, aga ehk piisab.

Kokkuvõtteks. Õppima asuti kõigile erialadele kontrabassist viiulini (tšellot küll vähem — suurimaks kujukse oli siin Hollandi päritoluga pärnakas Raimund Bööcke, kes kogu oma oskused ja jõu pühendas eesti muusika edendamisele) ja tuubast flöödini, eriti aga oreli ja kompositsiooni ja klaveri, samuti laulu erialale.*

PbK-sse tuldi peaaegu kõigist Eestima paigust: Tallinnast, Tartust, Võrust, Valgast, Haapsalust, Pärnust, Viljandist, Rakverest, arvukalt väikesest Narvast, kus sajandi algul tegutses muusikakool (see oleks jälle omette tore uurimisteema). Tuldi paljudest valdadest ja saartelt, aga ka Põhja-Lätimaalt ja Riias, Jamburgist, Gatšinast ja mujalt Peterburi kubermangust, iseäranis aga Peterburist endast, mis sajandivahe- tuseks oli kujunenud suuruselt teiseks eestlaste linnaks.

Kogu selle pürgimise tähendus on hästi teada, vaja on aga jõuda nendele inimestele lähemale — mida rutem, seda parem, sest juba on paljus hiljaks jää- dud. Uurida on tarvis teisigi, väljaspool PbK-d õppinuid,** seejärel aga juba lige- malt Leningradi ja Moskva konser-

* Väikseim kateeder oli oreli oma, sajandi algu- sest peale oli jäme ots seal eestlaste käes. Nii luges Peeter Süda 1902. a sügisel üles õpilaste koosseisu, milles 12-st 3 olid sakslased, 2 lätla- sed-liivlased ja tervenisti 7 eestlased (TMM M F 1:1/15) — need kolm rahvust selle kateedri ae- gade lõikes täitsidki.

** Peterburis oli palju muusikaõppeasutusi, kuid eeskätt peaks huvi pakkuma eestlaste osalemine Peterburi Rahvakonservatooriumi (asutati 1900) õppetöös, kuna seal said erialast tarkust hulk lauljaid (Karl Ots, Made Päts, Elli Pöder), mit- med pianistid ja teisedki. Selle Peterburi Rahva- ülikoolide Seltsi juures asuva suurima sektsiooni (korraga 2000-2500 õpilast) tase polnud küll lai- ta, tegevust on aga sedavõrd vähe valgustatud, et seal käinuid samastati pahatihti PbK-s õppi- nutega, mis siiski pole üks ja sama.

* R. Põldmäelt on TMM-is andmeid Jüri mehest Jüri Hiost, kes 1897 «läks mujale ametisse» (TMM F MO 57, lk 12—14). Jüri Hio ja Gustav-Hans Hio identsusel äratub peale nimede lahknevuse kaht- lust ka vaevalt 15-aastase nooruki suutlikkus «kö- va käega» viia järgmise nelja aasta jooksul orkes- ter Tallinnas 1896. a üldlaulupeol I auhinnale. Tei- selt poolt — palju neid puhkpilli-Hiostid ikka on, kes Jürilt jäljetult kaovad ja Peterburisse ilmudes teatavad end Tallinnast tulnukaina?

vatooriumi neid kasvandikke, kes tänast muusikamaastikku kujundavad-loovad. Sest äärmiselt rumal oleks tekitada analoog ja jätta see omakorda nende raskeks hooleks, kes meile tagasi vaatavad, ütleme, poole sajandi pärast.

Seepärast see kirjutis ja palve: saatku nii otsesed kui ka kaudsed sugulased või tuttavad, koduloolased jt vähegi asjaomased isikud kogu neil olemasolev teave muuseumi — olgu fotod, ükskõik millised dokumendid või kirjaljed, mälestuskillid või pärimusteaded. Meid huvitab kõigist kõik, aadress: 200001 Tallinn, Müürivahe 12, Teatri- ja Muusikamuuseumi muusikakosakond, tel 44-69-63. Tingimata koos saatja aadressiga edasiste kontaktide loomiseks. PbKs õppinute ja meid eriti huvitavate isikute nimed avaldatakse k.a aprillikuu viimases «Sirbi ja Vasara» numbris.

¹ A. Semper. Peterburi eesti heliloojad ja nende osatähtsus eesti muusikaelus. Käsi- kiri, TMM F M 273.

² LRAA F 361/2-2988 ja 2989. Selle ja üldse kõigi teada olevate PbK eestlaste isikutoimikute kirjeldused asuvad Teatri- ja Muusikamuuseumis, F MO, 249.

³ C. Karelli fondis TMM F M, 103 võib küll leida viite, nagu oleks ühel ödedest veel meie sajandilgi olnud kontakte Eestiga. C. Karelli kohta on ilmunud eri aegadel mitmeid artikleid ajakirjanduses, M. Lipult aga raamatuke Karellide sugupuust. Oma kunagist õpetajat C. Karelli meenutab ka V. Stasov — Valitud teoste II kd, kirjavahetuses (Moskva, 1953) jm, juttu temast on ka N. Strelnikovi raamatus A. Serovist (Moskva, 1922) ja mujalgi.

⁴ LRAA F 361/1 — 3064.

⁵ LRAA F 361/9 — 84.

⁶ LRAA F 361/1 — 1847.

⁷ LRAA F 361/1 — 2461.

⁸ Helmi Maria Tamman-Press; LRAA F 361/2 — 6551.

⁹ Klara Parmil, õppis 1910/1914; LRAA F 361/2 — 5128. Anna Talvik, õppis 1879—1886; LRAA F 361/2 — 6546.

¹⁰ LRAA F 361/1-929a.

¹¹ A. Topman. Mälestused. Tallinn, 1972, lk 57 ja 190.

¹² LRAA F 361/1 — 3359a.

¹³ LRAA F 361/2 — 5685.

¹⁴ LRAA F/8 — 115 lk 333.

Teatri- Gloobus

(Algus lk 57, 71)

«AJA TÜRANNIA»

See näidend oli rohkem filosoofilise suunitlusega. Autoriteks õpilased koolist, kus reaalaained ei õpetata põhidistsipliinidena.

Paljude sajadate vältel on ajaprobleem inimese tähelepanu köitnud. Ikka on inimene püüdnud aja saladustesse tungida ja unistanud aja valitsemisest. Ulmekirjanikud on palju kordi läbi komponeerinud ajas rändamise võimalused. Inimesed olid sunnitud õppima aega täpselt mõõtma. See oli vajalik astronoomiale, meresõitudeks, teaduslikele uuringutele. Kuidas selleni jõuti? Kas inimene õpib aega uut moodi mõistma? Neid probleeme lahkas õpilaste näidend. Mängiti stseene ajajärkudest, kui inimene püüdis lahendada aja saladust. Näidend püstitab küsimuse, kas ajaprobleemi uurinute avastused on inimese elu paremaks teinud. Kas näiteks praegused täpsed ajamõõtjad, elektronkellad, aitavad inimesi nende igapäevases tegevuses või meenutavad nad üksnes, et aja kulgu on võimatu peatada.

Näidend sai vanemas vanusegrupis teise auhinna. Mõned järeldused võistlusest. Kui planeeriti võistlust «Teadus ja teater», ei formuleeritud selle pedagoogilisi eesmärke lõplikult. Töö käigus vaatasid võistluskomisjonid näidendeid ja vestlesid õpilastega. Ilmsiks tulid probleemid, mille lahendamist eksperimentaatorid ise oluliseks peavad. Paljud Inglismaa koolide õppeprogrammid koosnevad traditsioonilistest ainetest, mis ei ole omavahel vähimalgi määral seotud. Erinevate ainete vahel on kunstlikud barjäärid. Eksperimendi korraldajad jõudsid veendumusele, et need barjäärid tuleks lõhkuda. Mõnes koolis arvati olevat toimunud selles suunas väike nihe tänu võistlusele «Teadus ja teater».

Teine valus probleem Inglismaa koolides on loodusteaduste õpetamine. Paljudes keskkoolides jäävad loodusteadused õpilaste enamikule liialt «matemaatilisteks». Algkoolides ei ole aga loodusteadusi sageli isegi õppeprogrammides. Praegu laieneb Inglismaal teaduse ja tehnika õpetamist pooldav liikumine algkoolides. Võistlus näitas, et teatraliseeritud vormi kasutamine teaduste, eelkõige loodusteaduste õpetamisel algklassides avab uusi perspektiive ning muutub omaette pedagoogiliseks fenomeniks, mida on vaja jätkuvalt uurida.

Ajakirjade «Импакт», 1984, № 2 ja «Impact of Science on Society», № 4, 1982 põhjal refereerinud IVI PROOS

A. Dudarav, «Üle läve» (lavastaja V. Gvozdkov). Viimase hooaja suurroll, juubelivääriline Buslai ema — Eva Vahur.

Fotoobjektiivi ette on ennast sättinud rühm õpilasi omaaegsest teatrikoolist, mis tegutses Tartus aastail 1922—1924. Teiste hulgas (viimases reas vasakult teine) on oma esimesi teatrichariduslikke samme tegev Eero Neemre (Nüssik). Kool sündis tema asutaja, tänaseks teatriajaloo kulisside varju jäänud Lulu Kitzberg-Pappeli (pildi keskel) varasemate samalaadsete katsetuste pinnalt. Nii või teisiti on see võõramaise oiekuga salongidaam entusiastlikult õpetust jaganud A. Bachmannile, R. Kleinile (Tarmo), K. Adrale, isegi E. Hiirele, R. Ritsingule jpt.



Eero Neemre Noore süürlasena O. Wilde'i «Salome's» 1924. a «Maarah-teatris». Samal aastal oli L. Kitzberg-Pappel koos kooli lõpuklassiga kolunud Võrru asutamaks teatrit kreedoga: «Kunst peab pääsema rahva hulka!» Noorte entusiastide ühendus lähtus «demokraatlikest» põhimõtetest — kavalehtedel puudusid näitlejate nimed, kõik lavatagused tööd jaotati näitlejate endi vahel.

Üksmeelselt võttis publik vastu O. Lutsu «Äripäeva», mis A. Meringu käe all esietendus 1939. a värskelt taasavatud suurepärases «Vanemuise» teatrihoones. Kiideti ühtlast ansambli, viimistletud tüüpe; nende hulgas oli ka E. Neemre üks esimesi õnnestunud karakterosi, vana rätsepmeister Kiir. Esietendusel jälgis saalist oma lavateisikut (R. Rataspepa kehastuses) ka kirjanik O. Luts.

**VANEMAIID
TEGEVNÄITLEJAJID
EESTI
TEATRITRUPPIDES**

**Eva Vahur ja
Eero Neemre — 80**



«Mõtle, kui viiksime malevlastele väikse ilusa plaadikoogi, nii — söamest!» ütleb vanaisa Kaspar Hans H. Luige esiknäidendis «Tuled sa tagasi?», millega märtsis Eero Neemre juubelit tähistati. (Näidendi on lavale seadnud Jaak Allik.)



H. Balzaci «Võõrasemas» 1952. a «Vanemuises» mängisid peaosi Ants Lauter kindral de Grandchampina ja Eva Vahur tema naise Gertrudina. Lavastus kandis juba Epp Kaidu psühholoogilise realismi suunas kujuneva lavastajakäekirja tunnusooni.



1953. a etendus «Vanemuises» E. Kaidu lavastuses H. Ibseni «Nukukodu» — tollane arvustus leidis küll, et seesugune pealkirjavalik lavastuse puhul ennast ei õigustanud: näidati sotsiaalse draama asemel ikkagi isiksusedraamat («Norat»). Dr Rank — Aleksander Mälton, Nora — Velda Otsus, proua Linde — Eva Vahur.



H. Ibseni «Kummituste» esimene püüdnud lavastus Eestis 1956. a «Ugalas» (lavastaja K. Ader). Ülesannet arvati raskeks, sest puudus nõukogulik traditsioon teose lahtimõtestamiseks, ent tuldi toime, publik jäi rahule. Pastor Manders — Eero Neemre, Regina Engstrand — Reet Leissar.

B. Shaw' «Lese majad» jõudis Eestis esmakordselt lavale «Ugalas» 1955. a (lavastaja K. Ader). Selles peaaegu et noortelavastuses (kaasa tegid H. Mandri, E. Koppel, I. Urmi, V. Rahn) esindas juba keskmist põlvkonda Eero Neemre. «Sartoriusena viis ta oma osa samuti läbi kindlas ja selges raamis, näidates algul hallipäist auväärt džentelmeni, rangelt kõbelist meest ja oma tütre suhtes õrnutsevat isa, milline õilis mask rebeneb ja kaob aga tegevuse kestel.» Kirjutati tookord. Sartorius — Eero Neemre, Lickcheese — Johannes Rebane, William de Bugh Cocane — Einari Koppel.



Üheks südamele lähedasemaks rolliks peab Eero Neemre Bazarovit I. Turgenevi «Isades ja poegades» (1949. a «Ugalas» pealkirja all «Isad ja lapsed», lavastaja Karl Ader). Odintsova osas esines noor lavajõud ja praegugi teatri koosseisu kuuluv Laine Vaga.

B. Kaburi lastenäidendis «Rops aitab kõiki» 1966. a «Ugalas» (lavastaja Aleksander Sats) tegi lõbusat karakterrolli, tädi Bonifatiat, Eva Vahur. Karakterrollid pole näitleja ampuaks kujunenud, ometi leidub kõikides tema osatäitmistes täpseid detaile, üllatavalt karakterikohaseid leide.



Probleem: ühisköök!

TATJANA ELMANOVITS

1984. aasta detsembri esimesel nädalal toimus Minskis NSVL Kinoliidu teleteooria ja -kriitika nõukogu istung, mis oli pühendatud telekriitika probleemidele.

Telekriitikuid on ahastama panevalt vähe. Televisioonist kirjutavad juhuslikud inimesed, keda ei tunta ja kes omakorda tunnevad vähe seda, millest nad kirjutavad. Sest ajakirjandus pole loonud vastavaid rubriike, pole eraldanud veerge, milleta vastavad kriitikud ei saagi kujuneda.

Nõukogu aseesimees S. Muratov:

«Statistika on kindlaks teinud, et inimene vaatab telerit 2—4 tundi päevas. Seega veedab ta teleri ees 6—12 eluaastat. See annab õiguse loota, et tuntakse huvi, mida ta õieti vastu võtab.»

Stsenarist ja kriitik V. Sokolov väitis, et üksnes KTV loominguline ühendus «Ekraan» toodab 100 mängufilmi aastas. Kriitikute tähelepanu pälvib neist mõni üksik. Oleksid hädatarvilikud süsteemilised aastaülevaated, tuleks leida vahendeid nende koostamiseks, võimalus avaldamiseks.

GITIS-e raadio- ja telekateedri dotsent A. Šarell tutvustas KTV kirjajadeosakonna statistilisi andmeid. Paljudele populaarsetele saadetele on hakanud tulema vähem kirju.

Näiteks:

«Tervis»	—	aastas 20 000 kirja senisest vähem
«Ümber maailma»	—	„ 15 000 „ „ „
«Muinasjuttu maailmas»	—	„ 30 000 „ „ „
«Matka-klubi»	—	„ 2 500 „ „ „
Mängufilmide toimetus	—	„ 55 000 „ „ „

Kas kriitika on valmis seda nähtust seletama?

Tuleks ette valmistada süsteemselt mõtlemaid, programmide koostõju tunnetavaid kriitikuid.

Valgevene filmiteadlane O. Netšai ja armeenia kriitik A. Jerzikjan kõnelesid telekriitikute ja -teadlaste ettevalmistamisest.

Kostis ka skeptilisi noote kriitikuks õpetamise kohta. Nii väitis A. Lipkov: «Kunagi kavatses VGK-i rektoraat hakata filmiteaduskonna lõpetanute diplomisse märkima kaht omandatud eriala: toimetaja ja kriitik. Viimaks siiski piirduti ühega: toimetaja. Kas lõpetanust saab ka kriitik, seda näitab alles elu, seda

peab suletööga tõestama. Kriitikuks ei õpita, kriitikuks kujunetakse.»

S. Muratov jätkas: «Tegelike kriitikute puudumist korvab ajakirjandus kõlavate nimedega. Tuntud kirjanikult või akadeemikult tellitakse arvustus tähelepanu äratanud filmile. Keegi ei saa väita, et nähtusele pole reageeritud ja pealegi ehib kõlav nimi väljaannet. Mis puutub nime kandjasse, siis too tuleb ja läheb (romaani kirjutama!). Erilist tüli temast ei ole. Iseasi on alaline kriitik, kellega peab arvestama ja kelle arvamus ei pruugi toimetaja omaga sugugi ühte langeda.»

NSVL Kinoliidu telekomisjoni juhataja G. Mihhailova rõhutas veel kord:

«Kinoliidu vabariiklikel organisatsioonidel on eriline ülesanne noorte kriitikute kasvatamisel, abistamisel ja suunamisel. Nende organisatsioonide juhid peaksid endale selgeks tege-ma, milleks on kriitikuid tarvis ja mida neilt oodata, mida vajavad kriitikud ja millised on reaalsed kasvutingimused. Tihti elab film, eriti kui ta saatus pole õnnelik, edasi üksnes kriitikute kirjutistes. Olen veendunud: kui meie komisjon oleks kahekümne aasta eest, nn telebuumi algpäevil pööranud piisavalt tähelepanu kriitikutele, poleks meil täna põhjust siin koos olla.»

Ka allakirjutanu võttis sõna, rääkides ühest te-gurist, mis ei soodusta kriitika arengut.

Režissöörid ja kriitikud elavad ühe organi-satsiooni katuse all, ent kinoliit tunnetab end ikka pigem režissööride liiduna. Nende ühiskodu peremeeste arvates on kriitik üksnes režissööri huve teeniv, tema sihte õigustav, ühesõnaga — justkui kinoliitu teenindav liige, kellest tuleks mingit kasu saada. Kui ka noortelt kriitikutelt kohe niisugust kasu hakatakse taotlema, mürgitab see nende kasvuruumi ja võib järelkasvu sootuks hävitada. See on praegu kahtlemata kriitika teravaim probleem. Kuni me ja-game ühist katusealust, tuleks sõlmida vahe-rahugi ning õppida teineteist taluma!
Detsember, 1984.

Püüdes tänase teatrietenduse suurest hulgast komponentidest — millest ükski pole määratud eraldi, iseendana eksisteerima — eraldada kunstnikku, st lavakujundust, kostüümi, valgustust, ei jõua me ilmselt kuigi kaugemale. Teater on juba ammu hüljanud pildiliku jutustamise, milles kunstniku osa paistab loomulikuna ja kergelt mõistetavana. Nüüd on kunstniku esimeseks kohustuseks luua näitlejatele mänguruum, milleks vajatakse põhimõtteliselt vaid mitut erinevat tegevuspaika. Tekib vägisi mulje, et teater on pikka aega arenenud kunstniku võimalusi maha surudes. Kujundus võib seisneda vaid ühes trepis. Ei saa öelda, et niisuguste puristlike kujunduskäikudega pole seotud mingeid eraldi tähelepandavaid saavutusi. Kuid funktsionaalse lavakujunduse probleemid on eelkõige funktsionaalsuse probleemid ning enamalt jaolt kunstnike suhtes etteheitvad — näiteks miskipärast ei suutnud loodud keskkonnad võimendada näitlejate mängu, või kammitses mõju valgusrežiini puudulikkus, mida teatris tihti põhjustab ajanappus ettevalmistusperioodil. Teater toitub tähendustest, ning kunstniku ülesanne on nii mõnigi kord produtseerida etenduste kaupa puhtakujulisi allegooriaid väga piiratud arvu vahenditega, kujundite ja sümbolitega. Ta tahab oma trepi muuta millekski erakordseks — millest ka kunstniku sagedane konflikt funktsiooniga.

Aime Unt on töötanud teatris neliteist aastat. Tema kujundusi iseloomustab kainus ja kujutamisjõud. Kunstniku tugev külg on püsimine visuaalsete mõistete piirides. (Literatuursete reminitsentsidega kujunduses hajub mõnikord lavastuse vorm ja kannatab esteetiline terviklikkus.) A. Unt fundamenteerib oma lahendusi funktsionaalses vormikõnes. Kogu tähenduslikkus saavutatakse lavale seatud esemete, konstruktsioonide ja kujundite vormiväljenduslikkuse ja maaliliselt käsitletud pindade esteetilisel ühismõjul. Ühtlasi nõutakse vaatajalt valgustuse häälestuse jälgimist.

A. Unti huvitab värvimõju, tervet etendust hõlmav värvikompositsioon. Algul iseloomustas tema töid ekspresioon, raskete, jõuliste toonide kõrvutamine, milles on rikkalikke võimalusi põnevateks faktuurideks. Hiljem kaldub ta piiratud toonivahekordade kasutamisele. Kuna talle on tähtsad maaliliselt käsitletud pinnad, värvisüüdmused ja vormiväljenduslikkus, loob ta kujunduse maalikunstniku kombel. Tal on seejuures oma süvavõtmed mõtte ja tegevustiku interpreteerimisel.

Funktsionalistlik, esteetiliselt väljenduslik, diskreetne lavakujundus on terves maailmas levinud. A. Unt sai selliseks lahenduseks tellimuse oma teatritöö algaegadel Noorsooteatris 1960. aastate lõpul, 70. algul koostöös M. Mikiveriga, kui seal niihästi Shakespeare'i, N. Ostrovskit kui ka A. Millerit lavastati intellektuaalse, isegi dokumentaalse draama laadis.

Kujutava kunsti seisukohalt peaks sellisele teatrilaadile lavalise vaste leidmine tuginema abstraktse kunsti kogemusele. Publiku mõjutamine toimub selles kunstivoolus umbes nagu mõtteta sõnaluletuses. Välja on tõrjutud kunstniku vahendav fantaasia, vastupidiselt argiritiinile püsitakse visuaalsete mõistete piirides, mis meelitavad vaatajat endasse, kus ta kohtub oma alateadvusega. Niisuguste oskusteta ei teki laval tinglikkust, mida vajab loogiliste abstraktsioonide ja peenendunud metafooride teater. Ajaloolist tõepära ei võeta siin kaugeltki tõsiselt, sest juba ette on kavatsatud kajastada tänapäeva. Samas käsitletakse sündmusi sageli müüdi vormis, mis rõhutab teravalt kontseptuaalset külge. Niisuguse materjali puhul tunneb kunstnik nagu autorgi teravat vajadust monumentaalsete vormide järele, mis lahutaksid neid ümbritsevast maailmast. Mõne motiivi võimendamiseks saab kunstnik kasutada erilisi vastandusi, kontraste, puhtaid vorme. Tekivad õhk, aeg ning kõikus.

Võimendajatest erakordseim oli tollal kahtlemata tühi ruum, mis kõige efek-

tiivsemalt lõhub väliste suhete pindmist harmooniat. Ta on A. Undi (siinkohal meenutaksin tema kuulumist ANK-64 lähikonda) suur kiindumus. Lage pind lausa nõuab enda juurde kontrastiks jõuliselt läbitöötatud pindu, rasket lage, pingelisi faktuure, millest ka teatrikujundite ekspressiivsus. Ka siis, kui Noorsooteatris lavastati A. Milleri südame-tunnistusedraamat «Proovireisija surm», oskas A. Unt argitasandilt lahkuda, liikudes oma vormikõnes kangelase erutunud, pingestatud teadvuse jälgedes. Kui kujundaja loeb Vonneguti näiliselt täpselt antud tegevuspaiga kirjeldust näidendis «Õnne sünnipäevaks...» (Draamateatris 1976), ei saa ta lasta ennast eksitada selle täpsusest.

«Tulede süttides avaneb vaatajale rikka mehe korteri elutuba, mis kubiseb igasugu sõja- ja jahitrofeedest. Toast avaneb korteri välisuks, üks peremehe magamistuppa ning koridori, mis viib teistesse tubadesse, kööki ja nõnda edasi.»

Ta teab nimelt, et selles toas hakkavad ühtlasi liikuma vaimud, et lugu ise on Odüsseuse müüdi projektsioon, mis kajastab nüüdisinimest tema probleemidega.

A. Unt tegi toast amfiteatrikujulise, antiikteatri maskidega ruumi, millel võis olla seoseid nii Mükeene arhaikaga kui ka meieaegse inimpsüühika keerdkäikudega. Kasutades tervet keskkonda hõlmavat värvisümboolikat — punases gammas lahendatud kinnist ruumi, löi ta mänguvälja E. Albee «Kes kardab Virginia Woolfi?» tegelastele (A. Sapiro lavastus Pärnus 1977). Tühja ruumi efekt kordus seega kahes «väljaandes»: Vonnegutis — läbi vormi (amfiteatri trepistiku), Albee's — läbi värvi.

Värv on otseseoses alateadvusega, inimesed reageerivad ettekavatsematult ühtmoodi erinevatele värvitoonidele. Järjekindlalt ja suurejooneliselt elluviidud värvikompositsioonid on vaatamängude igivana väljendusvahend. Muidugi leidub ka teisi üldkehtivaid mõjutusvahendeid. Seepärast ei tegele A. Unt põhimõtteliselt täpsete olustik kirjeldustega. Ajastu on tolmune ning teda peab nägema läbi tänase päeva prisma. A. Unt, intellektuaalse müüdidraama maailmale lähedane kunstnik, peab tegelikult rasket heitlust oma põhimõtete eksisteerimisvõimaluse nimel. Praegu on teatrilaval

taas asjad, tõeline asjade paljusus. A. Undi seisukohalt on neid ülearu, nii kasvab neist ainult tühjust.

Lähedane suhe on A. Undil sümboolsetelt alltekstidelt rikaste lavateostega, st kujundusega, mis peab aktiivselt neid vahendama. Ta nägevat oma lahenduskäike sageli unenägudes ette. Kruusvalli «Pilvede värvide» kujundus on kena näide A. Undi konkreetsest sümboolikäsitlusest. Nimelt esitab ta tüki probleemile visuaalse lahenduse tee kujundis: jalajälgi täis tee on nagu tühi tunnel läbi lavaruumi, mis on esitatud eesti maa-maja olustikuna. Kujund on terav, ulatuslike tunnetuslike tagamaadega. Sellisel mõttes Tiit Pääsuke, luues kunagi pildi tühjast, kottivajunud rahvariidest. Niisugused lahendused on lihtsalt õhus olemas, järelikult kunstnikud lausa peavad neid vormima.

Kunstnikutöö teatris on osa tervikust, kontekstist. A. Unt väidab, et lausa endastmõistetavalt on teatrikunstniku töö alati lõpetamata: kostüümi lõpetab näitleja žest ja kõnnak, loodud karakter, see, kuidas näitleja kostüümi kannab, ja lavaruumi kujunduse lõpetab valgusekiir või heliakord.

P. S. Aime Undist on loodud eesti portreekunsti klassikasse jõudnud portree. Teatrikunstniku vaimset olekut, intellektuaalsust väljendavana on see Leili Muuga portretistitalendi tippsaavutus. Tema peen vaatlusoskus, mis sageli jääb modellide tavalisuse tõttu realiseerimata, leidis seekord palju tähelepanuväärset. Pilt on tehtud peaaegu toon-toonis, peenima värvivalikuga. Modelli enesesulgunud olekus aimah vaataja isiksust, olemist pingestavat mõtet, edukate tööde vastu helki, tulevikuplaane ja seda tervet skepsist, millela pole üldse võimalik siin ilmas midagi korda saata.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. АПРЕЛЬ 1985

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

ТЕАТР

КТО? Питер Холл (29)

Б. Кагарлицкий знакомит читателя с жизнью и творчеством английского театрального режиссера и постановщика Питера Холла. Приводится обзор наиболее известных постановок режиссера в Royal Shakespeare Company и National Theatre, автор затрагивает также оценку трактовки классики, поставленной Холлом в английском театре в 60-е годы.

Х. Виллемсон — Royal Shakespeare Company в настоящее время (34)

Рассматривается лучшая часть репертуара Royal Shakespeare Company в сезоны 1982/83 и 1983/84, причем основное внимание уделяется трактовкам Шекспира, а также постановкам современной драматургии на сценах RSC.

А. Хейнапуу — Шутки с Шекспиром (50)

После длительного перерыва в театрах Таллина поставлены две комедии Шекспира: «Виндзорские проказницы» (реж. Э. Хермакюла) в Молодежном театре (на летней эстраде) и «Сон в летнюю ночь» (реж. Н. Шейко) в Таллинском русском драматическом театре. Рецензент находит, что в обоих случаях мы имеем дело с тенденцией ставить «мимо темы», со стремлением говорить совсем о других вещах, чем Шекспир. И это стало для обеих постановок роковым. В постановке Молодежного театра ощущается недостаточность традиции, постановка Русского драматического театра, наоборот, слишком придерживается (викторианско-романтической) традиции, и все же обе работы чем-то схожи — равнодушны к тексту автора, а стремления самих постановщиков реализуются наполовину или того меньше.

Л. Веллеранд — Уход (62)

Апрельская шутка-рецензия признанного театрального критика на воображаемую постановку «Норы» Г. Ибсена в исполнении ансамбля конкретных прекрасных актеров. На уровне проблем мистификация авторитетного критика намекает на недостаточную загруженность способных актеров и малочисленность классики в репертуаре наших театров («Нору», например, не играли в Эстонии уже 31 год!).

Старейшие актеры в театральных труппах Эстонии (86)

В этом году отмечают свое 80-летие два старейших, работающих еще в театре эстонских актера — супруги Эва Вахур и Ээро Неамре, родным театром которых сейчас является Вильяндский драматический театр «Угала». По случаю этой знаменательной даты редакция публикует подборку фотографий, которые представляют роли актеров в разных театрах и дают краткий обзор их долгого сценического пути.

МУЗЫКА

Р. Ляте — Первая колонка (7)

На вопросы отвечает Хендрик Крумм (9)

Интервью с народным артистом СССР, солистом ГАТ «Эстония» Хендриком Круммом, в котором он говорит о вершинах своего художнического пути, принципах подбора репертуара, о положении дел в театре «Эстония» в течение последних трех десятилетий. Интервьюировала Вильма Паалма.

ИЗ ВЫДАЮЩИХСЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ:

Я. Ряэс — Концерт для камерного оркестра (22)

Концерт для камерного оркестра Я. Ряэса является, по всей вероятности, тем произведением эстонской музыки, которое наиболее широко исполняется в мире. В год создания (1961) Концерт воздействовал на слушателя на фоне существовавшей эстонской музыки неожиданно, необычно. Автор статьи Эви Папп рассматривает произведение, его стиль и структуру, исходя из сегодняшнего мировосприятия эстонской музыки.

А. Экстон, Л. Леэзи — «Исповедь сына века» в ГАТ «Эстония» (44)

Рецензия на первую постановку нового балета Эдисона Денисова «Исповедь» в ГАТ «Эстония» (либретто Александра Демидова по мотивам романа Альфреда де Мюссе «Исповедь сына века», хореограф и исполнитель главной роли Тийт Хярм, оформление Бориса Виргера и Петра Пастернака). Сильная сторона балета — музыка. Хореографу не удалось создать целостную концепцию. Чрезмерно форсированно передается изображение душевных мучений главного героя без выявления их причин (Мюссе наделяет его большим количеством отрицательных черт, Т. Хярм же идеализирует своего героя). В силу этого вся драма кажется органично личной.

А. Клотынь — Разрозненные мысли по поводу «Эстонских баллад» (72)

Размышления известного музыковеда Латвийской ССР о балете-кантате Велье Тормиса «Эстонские баллады». Автор статьи находит, что крайне плодотворным в произведении оказывается противоположность музыки и хореографии (Май Мурдмаа) (обобщенное влияние мифическо-поэтической обобщенности музыки, и хореографии как выразителя субъективной экспрессии человеческой души). Он утверждает, что музыкальное и хореографические начала спектакля находятся между собой в таких же отношениях, как в старой рунической песне мелодия и слово. Оценка: редко удается столь результативно развить из оригинальных архаических структур народных песен такое объемное симфоническое произведение.

И. Рандалу — Эстонцы и Петербургская консерватория (75)

Эстонцы приезжали учиться в Петербургскую консерваторию со всех концов Эстонии, а также из других мест (особенно из самого Петербурга как второго по численности эстонцев города на рубеже веков). Это учебное заведение стало катализатором эстонской национальной профессиональной музыкальной культуры и основной практической школой. Об учебе ведущих деятелей эстонской музыки в этом учебном заведении уже велись исследования и о них писалось. Ивало Рандалу обнаружил в ленинградских архивах сведения, позволяющие сделать более широкий обзор. По вновь найденным данным, например, число эстонцев, обучавшихся в Петербургской консерватории, наполовину превышает известную нам цифру — составляет примерно 120 (плюс еще приблизительно 60 представителей других национальностей, связанных с эстонской культурой). В статье прослеживается интересный жизненный путь некоторых из них. Публикация кончается призывом ко всем, кто располагает историческими сведениями об учебе эстонцев в Петербургской консерватории и других учебных заведениях Петербурга и Москвы, сообщить об этом в Таллинский музей театра и музыки, Таллин 200001, Мююривахе 12.

ИННО

У. Лийваку — Текст под изображением (15)

Автор статьи У. Лийваку является одним из маститых переводчиков субтитров в Эстонии. В своей публикации он затрагивает вопросы, связанные с переводом субтитров. Читая субтитры, зритель теряет при односерийном фильме 10—15 отводимых на просмотр картины минут. Основное правило при переводе субтитров: экономить как можно больше зрительского времени, передавая при минимальном количестве слов максимальную информацию. Это означает, что в отличие от текста фильма субтитры передают меньшее количество слов, они беднее информацией и более нейтральны по стилю.

П. Педмансон — Директор фильма Раймонд Фельдт (41)

Р. Фельдт является директором 9 художественных фильмов. Он говорит о том, на что и как уходят 9 месяцев производства фильма: период подготовки, съемок, монтажа и ликвидации. Благодаря новому руководству и только что вступившему в строй съемочному павильону Р. Фельдт надеется, что на киностудии «Таллин-фильм» разрешатся многие проблемы, которые до сих пор затрудняли производство фильмов.

М. Виснап — Вторая реальность (58)

Рецензия молодого театрального критика на документальный фильм «Вторая реальность» (сценарист Э. Хион, режиссер Х. Друй, оператор Д. Супин, композитор Л. Сумера; «Эстонский телефильм» 1984). В фильме рассматривается в течение 30 лет, начиная со студенчества до наших дней, жизнь эстонских актеров, закончивших в 1953 году Московский государственный театральный институт им. А. Луначарского. Воспоминания, иллюстрация прошлого и кадры, отражающие сегодняшние дела и заботы, объединены в фильме как бы поэтично и это, по мнению рецензента, удачный выбор формы.

Х. Валк — Полосатый кот берет время (60)

В рецензии на мультфильм Прийта Пярна «Небылицы» известный карикатурист Х. Валк пишет, что в фильмах П. Пярна главным всегда являлось стремление понять человека, и это присутствует в картине неприкрашено, как необузданный юмор висельника, в форме «пира юмора». Киновторчество Пярна разделяется на два направления — наблюдения над конкретными явлениями жизни, истории с конкретным сюжетом и трюковые фильмы со свободным полетом фантазии. «Небылицы» относятся к последним.

Т. Эльманович — Проблема: общая кухня! (89)

Киновед и критик подытоживает всесоюзное обсуждение проблем телекритики, которое состоялось в Минске в декабре 1984 года. Автор считает, что одним из самых болезненных вопросов сейчас является такое сосуществование критиков и кинематографистов, практически создающих фильм, при котором обе стороны считались бы друг с другом. Если такое соотношение будет достигнуто, будет надежда на быстрый прирост кадров молодых критиков.

РАЗНОЕ

Эха Комиссаров — Театральный художник Айме Унт (90)

Айме Унт — одна из известнейших театральных художников республики, главный художник Государственного академического театра драмы им. В. Кингисеппа. С начала своего театрального пути для ее работ характерно функционалистическое, скромное, эстетически выразительное оформление, не выходящее за рамки зрительных восприятий. Особую близость испытывает художник к интеллектуальному миру мифической драмы.

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. APRIL 1985

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

THEATRE

WHO'S WHO? PETER HALL (29)

B. Kagarlitsky presents the life and work of Peter Hall, English theatre director. The review covers the most popular of his productions as the director of the Royal Shakespeare Company and the National Theatre; the author also touches on the reception of Hall's classical productions at the English theatres in 1960s.

H. VILLEMSON. Royal Shakespeare Company today (34)

The best productions in the repertoire of the Royal Shakespeare Company in 1982/3 and 1983/4 seasons have been reviewed, with a focus on Shakespeare interpretations and some contemporary productions.

A. HEINAPUU. A joke on Shakespeare (50)

Over a long period we can see again two of Shakespeare's comedies on the stages of Tallinn theatres: the Youth Theatre has produced *The Merry Wives of Windsor* (as an open-air performance) (directed by E. Hermaküla) and the Tallinn Russian Drama Theatre has staged *A Midsummer Night's Dream* (directed by N. Sheiko). The reviewer states that in both cases there is a tendency to «misrepresent the subject», an attempt to present ideas different from Shakespeare's. And this proves to be fatal to both. The production at the Youth Theatre pays too little attention to tradition, while that at the Russian Theatre relies too heavily on tradition (in a romantic style typical of the Victorian production). However, the productions are somehow similar — both are indifferent to the original text and the directors' ideas have been carried out to a half, if not even less amount.

L. VELLERAND. Leave taking (62)

An April Fools' Day hoax by a celebrated theatre critic — a review of an imaginary performance of H. Ibsen's *Nora* with a real cast. On a problematic level this mystification could refer to an inadequate use of our accomplished actors and an insufficiency of classical repertoire at our theatres (for instance, *Nora* was last staged in Estonia 31 years ago!).

The oldest practising actors in Estonian theatrical companies (86)

This year two of the oldest Estonian practising actors, wife and husband Eva Vahur and Eero Neemre celebrate their 80th birthday anniversaries. The Ugala Drama Theatre at Viljandi is their home theatre now. The journal publishes a pictorial record of their appearances in different roles at different theatres to give an idea of their long stage career.

MUSIC

R. LÄTTE. The leading article (7)

HENDRIK KRUMM answers (9)

An interview with Hendrik Krumm, People's Artist of the USSR, soloist at the State Academic Estonia Theatre in which he discusses top moments during his artistic career, the principles of his choice of repertory, the Estonia Theatre in the past three decades. The interviewer is Vilma Paalma.

OPUS MAGNUM. J. Rääts. Concerto for Chamber Orchestra (22)

Concerto for Chamber Orchestra by Jaan Rääts is probably the most widely performed piece of Estonian music in the world. At the moment of its birth (1961) it sounded unexpected and unconventional against the background of Estonian music, composed so far. The author of the article Evi Papp describes the style and structure of this work from the standpoint of the conception of the world in contemporary Estonian music.

A. EKSTON, L. LEESI. La Confession d'un enfant du siècle at the Estonia Theatre (44)

A review of the first performance of Edison Denisov's new ballet *A Confession* at the stage of the State Academic Estonia Theatre (libretto by Aleksandr Demidov after Alfred de Musset's novel *La Confession d'un enfant du siècle*, choreography and leading part by Tiit Härm, design by Boris Birger and Pyotr Pasternak). The strength of the ballet lies in its music. The choreographer has not been able to form a uniform concept. Too much emphasis has been laid on conveying the spiritual sufferings of the main hero without revealing the causes (Musset gives him a number of unpleasant traits, but T. Härm idealizes him). Thus, the whole drama acquires a narrow personal aspect. The claims of the production are clearly too high overriding its artistic values.

A. KLOTINSH. Reflections on Estonian Ballads (72)

The renowned Latvian musicologist gives his impressions of Veljo Tormis' cantata-ballet *Estonian Ballads*. He finds that opposition of music and choreography (Mai Murdmaa) (the interaction between the general mythical and poetical nature of music and choreography as a subjective expression of human soul) proves to be extremely productive. He claims that musical and choreographic elements of a performance are related similarly to melody and word in an ancient Runic song. His opinion is that it has seldom been possible to develop an extensive symphonic work from authentic archaic folk song structures with such a good result.

I. RANDALU. Estonians and the Conservatoire of St. Petersburg (75)

The St. Petersburg Conservatoire was the place where Estonians came to study from every corner of Estonia as well as from other places (especially from St. Petersburg as the second largest Estonian-populated city at the turn of the century). This school became the catalyst in the development of Estonian professional music and it served as the basic school of music in reality. The academic career of leading Estonian musicians has been followed and documented. Ivalo Randalu came across some more data in the Leningrad Archives which make it possible to widen the scope. For example, we get half a bigger figure of the Estonians who have studied at the St. Petersburg Conservatoire — 120 (plus 60 persons or so from diverse nationalities who have contributed to Estonian culture). The article follows some of more interesting life stories. It ends with a call to everybody who has some historical evidence of Estonians studying at the St. Petersburg Conservatoire or at any other St. Petersburg or Moscow musical school to inform the Tallinn Theatre and Music Museum: address — 12, Müürivahe St., Tallinn 200001.

CINEMA

U. LIIVAKU. The caption (15)

The author of the article U. Liivaku is one of the most prolific translators of subtitles in Estonia. In his article he discusses some problems in that connection. The spectator loses about 10—15 minutes of a one-part film reading subtitles. The main rule in translating subtitles is to save spectator's time, to use minimum words in order to convey maximum information. This means that subtitles, in comparison with the film text, contain fewer words, less information and are stylistically more neutral.

P. PEDMANSON. Assistant producer Raimond Feldt (41)

R. Feldt has been assistant producer of 9 feature films. He discusses the nine months of film making: preparation, shooting, cutting and editing. Thanks to new management and a newly built studio several problems which hampered film making will be solved, R. Feldt hopes.

M. VISNAP. Another reality (58)

The young theatre critic reviews the documentary *Another Reality* (script by E. Hion, direction by H. Drui, camera by D. Supin, music by L. Sumeru, the Estonian Telefilm studio, 1984). The film depicts 30 years in the life of Estonian actors who in 1953 graduated from the Moscow A. Lunacharsky State Theatre Institute, from their student years up to this day. The reviewer thinks that this improvisational combination of reminiscences, retrospectives and today's activities has been a successful find.

H. VALK. A striped cat calls time out (60)

A review of Priit Pärn's animated cartoon *Time Out* by well-known Estonian cartoonist H. Valk. Pärn has always aimed at an understanding of man, conveyed through unadorned, unrestrained black humour, in the form of «a revel of humour». Pärn's films may be divided into two: studies of particular life events with a fixed plot, and trick films in which he allows his fantasy to flow freely.

T. ELMANOVICH. The communal kitchen — a trouble spot (89)

The film critic makes a summary of the discussion of the problems of Soviet telecriticism held in Minsk, December 1984. The author is of the opinion that one of the sorest points today is a sensible and mutually respective coexistence of film critics and film makers. When a state like that is arrived at, there will be hope for a sudden growth of a new generation of critics.

MISCELLANEOUS

E. KOMISSAROV. Theatrical designer Aime Unt (90)

Aime Unt is one of best-known Estonian theatrical designers, chief designer for the V. Kingissepp State Academic Drama Theatre. From the very start of her career she has specialized in functional, discreet, aesthetically expressive images, remaining within boundaries of visual concepts. The artist feels a close relationship to the world of intellectual, mythical drama.

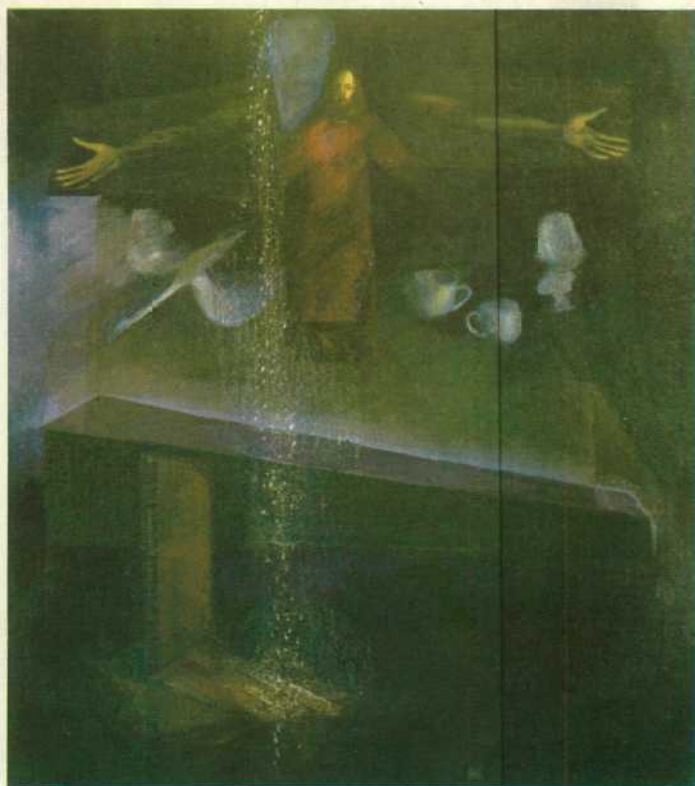
Editorial Office:
200090 Tallinn
P.O. Box 51
Estonian SSR

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 19. 02. 1985. Trükkimisele antud 21. 03. 1985.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadle 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,9. MB-03034. Tellimuse nr. 654. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiaru 15 500.

Saadu in набор 19. 02. 1985. Подписано к печати 21. 03. 1985. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,9. Заказ 654. MB-03034.

«Театер. Муузука. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР, Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 20090 г. Таллин, почтовый ящик 51. Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллин, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 15 500. Цена 75 коп.



Aime Unt. Kujundus lavastusele «Armastus ja surm» (M. Mikiveri dramatiseering ja lavastus A. H. Tammsaare «Tõe ja õiguse» II osa järgi) TRA Draamateater, 1984. A. Ilo fotod



Aime Unt. Valik kostüümihavandeid lavastusele «Keisri hull». TRA Draamateater, 1984. A. Ilo foto



