

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



9 / 1984

september

III aastakäik

Esikaanel stseen ENSV Riikliku Noorsooteatri lavastusest «Windsori lõbusad naised» Piritas kloostris (lavastaja E. Hermaküla, kunstnik L. Pihlak). Sir John Falstaff — Ilmar Tammur, Frank Ford — Andrus Vaarik. C. Vaidla foto.

Tagakaanel Tõnu Tepandi. A. Ilo foto



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
Valle Raun, tel. 666-162
Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel. 445-468
Teatriosakond
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 445-468
Muusikaosakond
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 443-109
Filmosakond
Jaan Ruus ja Aune Nuiamäe, tel. 443-109
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel. 445-468
Foto:korrespondent
Alar Ilo, tel. 422-551

KUJUNDUS: MAI EINER

SISUKORD

TEATER

	KAS KADUV MÕISTE — TEATRIJUHT? (intervjuu Aleks Satsiga)	30
Märt Kubo	VILNIUSE-LOOD (Balti teatrikevad)	51
Lilian Vellerand	NOORPÖLV LAVA-JAKOBSONI SELTSIS	66
Arne Mikk, Rein Agur	EESTI LAVASTAJAD SOOMES	76
	INTERVJUU REIN AGURIGA	78
	TEATRIGLOOBUS	65, 75

MUUSIKA

Tõnn Sarv	ISE LAULDUD — HASTI LAULDUD	12
Ines Rannap	MÜÜDUNUD HOOAJA VIIULIMUUSIKAST	37
Jaana Ross	VEEL KORD JAAN SOONVALDI HELIRIDADETEOORIAST	42
Mart Humal	JAAN SOONVALDI TEOORIA AJALOOLISES PERSPEKTIIVIS	43
Heili Einasto	MARIA TAGLIONI	83

KINO

	VASTAS GRIGORI KROMANOV	5
Viktor Slavkin	STSENARISTIKA, MEIE KUNSTI HEITLAPS III	22
Lembit Remmelgas	INIMENE EI AVA ENNAST KOHE	26
Vaike Kalda	TSEHHID DISKUTEERIVAD	26
	FILMIKLUBIDE FESTIVALIVÕITJAD	36
Hendrik Lindepuu	AEG, INIMESED, KIVID JA IGAVIK (M. Soosaare «Aeg»)	46
Jaana Paavle	«VISIOONI» VISANDID	48
	XVII ÜLELIIDULISE FILMIFESTIVALI AUHINNAD	58
Tatjana Elmanovitš	ROMAAN — ROMANSS (auhinnafilmist «Sõjaväljaromaan»)	59
Aune Nuiamäe	TAVATU LUGU (gruusia auhinnafilmist)	60
Vladimir Dmitrijev	MUUTUV JA MUUTUMATU HOLLYWOOD	62
Jevgeni Gabrilovitš, Nikita Mihhalkov, Viktor Sklovski	DOVZENKO MAAILM (90. sünniaastapäevaks)	72
	FILMIGLOOBUS (Lübecki filmipäevad)	80

Kalju Komissarov	ON ÜKS MURE	87
	KROONIKA	88
	TELEVISIOONIKUNSTNIKEST (intervjuu G. Randlaga)	96



H. von Kleist. «Lõhutud vaas» (lavastaja M. Unt, kunstnik K.-A. Püüman külalisena). Adam — Tõnu Kark, Walter — Andres Ots, Brigitte — Marje Metsur.

«Lõhutud vaas». Eve — Anu Lamp, Licht — Paul Laasik, Adam — Tõnu Kark, Walter — Andres Ots, Marthe Rull — Ene Järvis, teenija — Anneli Roos.

SUVETEATER

Tallinna suvist teatrihooaega sisustas sel aastal juba mitu teatrit, kõige enam ja statsionaarsetel mänguplatsidel jällegi Noorsooteater, kes seda järjepidevalt on teinud nüüd juba 8 aastat. Meeldetuletuseks järgnev statistika suvehooaja külastatavusest (seisuga 1. august 1984).

1977, 1978

«Naeruväärsed eputised» Dominiiklaste kloostris (lavastaja K. Komissarov). 15 etendust, 3370 vaatajat.

1979, 1980

«Imeteater» Dominiiklaste kloostris (lavastaja V. Jürisson). 30 etendust, 7062 vaatajat.

1980

«Buratino suveteater» «Kodulinna» õuel (lavastaja K. Komissarov). 29 etendust, 7859 vaatajat.

1980

«Olen 13-aastane» Kloogarannas (lavastaja M. Karusoo). 16 etendust, 5882 vaatajat.

1981

«Ära karda head hunti» «Kodulinna» õuel (lavastaja K. Raid). 17 etendust, 5100 vaatajat.



1981, 1982, 1983

«Elektra saatus on lein» Dominiiklaste kloostris (lavastaja M. Karusoo).
28 seeriat (à 3 etendust), 15 084 piletit.

1981, 1982, 1983, 1984

«Dekameron» Pirita kloostris (lavastajad K. Komissarov, M. Unt, E. Spriiit).
41 etendust, 15 905 vaatajat.

1982

«Kade Karu-Ott» «Kodulinna» õuel (lavastaja E. Spriiit).
17 etendust, 6996 vaatajat.

1983, 1984

«Kõik hiired armastavad juustu» «Kodulinna» õuel (lavastaja K. Komissarov).
24 etendust, 7972 vaatajat.

1984

«Lõhutud vaas» Dominiiklaste kloostris (lavastaja M. Unt)
11 etendust, 2200 vaatajat.

1984

«Windsori lõbusad naised» Pirita kloostris (lavastaja E. Hermaküla).
1 etendus, 307 vaatajat.



W. Shakespeare. «Windsori lõbusad naised» (lavastaja E. Hermaküla, kunstnik L. Pihlak — külastena). Sir John Falstaff — Ilmar Tammur, Emand Quickly — Marje Loorits.

«Windsori lõbusad naised». Pistol — Toomas Lõhmuste, Frank Ford — Andrus Vaarik, Mrs. Ford — Luule Komissarov, Mrs. Page — Helene Vannari.

G. Vaidla fotod





*Grigori Kromenoy 1984. a. juunis.
A. Ilo foto*

Olete lavastajana peaaegu võrdsel määral töötanud filmis ja teatris. Milliseid võimalusi kätkeb filmikunst, mida teatril ei ole? Kummast kunstiliigist olete ise vastuvõtjana tugevamaid elamusi saanud?

Ütlen ausalt: ma pean teatrit (muusika kõrval) kõige võimsamaks, kõige mõjuvamate relvadega kunstiliigiks: ta mõjujoud vaatajale võib olla nii tugev ja vahenditu, et seda ei saavuta ükski teine kunstiliik. Seetõttu võiks pöörata esitatud küsimuse filmi ja teatri võimalustest ka vastupidiseks. Teatri käsutuses on elav inimene. Filmikunsti vahendajaks on tehnika: aparaatuur, ekraan, ning kuigi film läbi selle tehnika vaatab mõnikord inimesele sügavalt hinge, siiski eeldan — kas või puhtteoreetiliselt —, et teater on lummavam, maagilisem, võimsam. Teater on nagu *corrida*. Mõni aasta tagasi nägin Hispaanias härjavõitlust — see oli vapustav teater. Hiljem lugesin *corrida* kohta Jean Louis Barrault'lt: «*Corrida* on etendus inimesest ja tema saatusest, kus inimese rollis esineb härg.» Matadoor, hiilgava tehnikaga näitleja, tantsib areenil oma surmatantsu elustihiaga — härjaga, tehes seda siin ja praegu, selsinatsel hetkel. Nagu teatriski, langevad seal loomingu- ja vastuvõtuhetk ühte, ja nii, nagu sureb iga teatrietendus, sureb areenil oma rolli äramänginud härg. Barrault ütleb: «Teater on kunst surma piiril. Ta tekib vaikumisest ja kaob vaikumisse. Teater on tunnetamise kunst.»

Film on mehaaniline, temas puudub sõltuvus hetkest, ta elab edasi ka siis, kui on juba moraalselt surnud.

Kuid vaatamata eespool öeldule, pean tunnistama, et tegelikult olen kinost saanud vähemalt samasuguseid elamusi. Eelkõige on need Fellini filmidest, mehelt, kel on absoluutne kinokuulmine ja kes täiuslikult valdab kinoinstrumenti. Tema eneseväljendust ei piiraks nagu ükski takistus. Ta filmid kõlavad nagu Richteri klaver või Karajani orkester.

Sellist täiuslikkusetunnet olen teatris kogunud vaid nooruses nähtud Moskva Kunstiteatri etendustel.

Kuid üldiselt on nii, et kõik, mis on väga hea, on võrreldamatu, ning ei tohigi võrrelda neid omavahel — väga head filmi väga hea teatriga.

Inimesed, kes teiega koos on filmi teinud, väidavad: Kromanoviga töötada on raske ja keeruline, kuid huvitav. Millised momendid loomingu- ja protsessis on teie enda jaoks olulised?

Arvan, et igas lavastuses peab leidma kõigepealt oma «mängu». Kui seda ei ole, siis ei ole ka resultaati. «Viimset reliikviat» tehes olime pisut poisi-kesed, filmigrupp muutus mõneks ajaks romantilisemaks ja lapsemeelsemaks. Niikaua kui see mänguhõng püsis töös, oli seda ka filmitud materjal. Ekraanil on ju näha mitte ainult see, mis oli kaamera ees, vaid ka see, mis on kaamera taga. Seni, kuni kaamera taga on ühine ja mõtestatud mäng, on filmi teha põnev. Ka «Meie Arturi» tegemisega kaasnes mäng: mäng, mis seostus varjatud kaameraga, millega filmisime enamiku materjali. Pidime iga kord otsima uue nipi, kuidas oma tegelasi neile märkamatuult filmida. See lõi puhtvälised mängureeglid, mis lõpptulemusena tingisid ka filmi sisemised mängureeglid. Tihti on aga filmitöös raskuste ja loobumuste määr nii suur, et mäng hakkab lõpuks lagunema: tekib läbi hammaste tegemine, üle jõu filmimine, päevanormi täitmine. Siis muutud ka ise, vähemalt mina muutun: juhtub, et poen peitu iseendasse, kaotan fantaasiavõime, tekivad pinged, mis kanduvad üle ka teistele. Niisuguses olukorras on raske leida ühist keelt ja ühtset tahet.

Jah, küllap see on õige, et minuga koos ei ole kerge teha filmi: pidevalt ei ole ma enesega rahul, ikka tundub, et saaks teha paremini. Ise olen kah endaga hädas. Tahan, et minu ümberolijad elaksid minuga ühises õhustikus. Muidugi saan aru, et see on raske ja võib-olla isegi ebaõiglane, kuid teiselt poolt ei kujuta ma loomingulist tööd ette ilma, et seda ei ümbritseks ühelt poolt kahtlused ja ühised otsingud, teiselt poolt mäng.

Mida arvate siin-seal rõhutatud teesist, et film olgu rahvuslik?

Rahvuslikkus on minu arvates inimeses sees, ja see, mis on sees, ilmneb ka loomingus. Kunstlikult seda kuhugi lisada ei saa. Sama on juurtega: neile pole vaja suurt mõelda, nad lihtsalt on ja toidavad puud. Kas hiinlased või prantslased mõtlevad sellele, et nende filmid oleksid rahvuslikud? Siin on vist tegemist meie tunnetusega, et oleme väikesed ja meil on vaja end iga hinna eest maksma panna selleks, et suured ja vägevad meid märkaksid. Siin on sama lugu kui inimesega, kes pürib liialt tunnustuse järele ja võib sel moel muutuda väiksemaks, kui ta on. Peaasi, et jääksime iseendaks.

Millises korrelatsioonis on teie arvates kunstniku anne ja tema eetika? On siin üldse mingit korrelatsiooni?

Kunstniku eetiline külg ja ande iseloom ei pruugi kokku langeda. Aga et nad teineteisest sõltuvuses on, see on ka vaieldamatu. Võib öelda, et nende paralleelsus, koosolemasolu tingib ande kestvuse ja resultaadi. Arvan, et mis me elus ka ei teeks, head või halba, jätab see kõigepealt jälje meile endile. Me alustame elu kõik ühisest stardist, «teadmata heast ega kurjast», aga finišisse jõuame igaüks erinevalt. Selles mõttes on kõige suurem kunst elamise kunst. Kuid kes meist seda oskab?

Olete, nagu vist kõik «Tallinnfilmi» režissöörid, kokku puutunud stsenaariumiraskustega — probleemiga, mis stuudios on olnud ühine erinevatele peatoimetajatele, direktoritele, toimetuskolleegiumi liikmetele ja lavastajatele. Kas oskaksite siin, kas või teoreetiliselt, näha mõnd võimalikku lahendusvarianti?

Kahjuks mitte. Juba aastaid tagasi kirjutas Lennart Meri oma artiklis «Suur üksiklane», et meie filmid ei eksisteeri eesti kirjanduse ja kunsti üldises kontekstis. Küllap oli tal õigus. Aga kuidas jõuda arengu ühtsuseni, sellele küsimusele ei ole seni keegi veenvalt vastanud. Teine asi on hea stsenaariumi tekkimise võimalus (mis aga sugugi veel ei tähenda head filmi!). Ime võib sündida seal, kus seda ei oskagi oodata. Nii ei olnud meie laval juba tükk aega head algupärast näidendit. Ja siis äkki saavutab Jaan Kruusvall oma «Pilvede värvidega» taseme, mis üllatab ja rõõmustab kõiki. Ehk juhtub midagi selletaolist ka stsenaariumirindel?!

Kas teie enda loominguplaanides on jäänud mõni kirjandusteos ekrani-seerimata?

Liigagi palju! Nende instseneeringute hulgas, mis mitmesugustel põhjustel tegemata jäid, on A. Beekmani «Kartuliikuljused», J. Krossi «Keisri hull», V. Baturini «Killu», G. Kanovičiuuse «Võoras» ja mõned teisedki, rääkimata huvi äratanud teostest, mis, samuti mitmesugustel põhjustel, stsenaariumistaadiumi ei jõudnudki.

Mis takistab teie arvates loomingulist tööd meie filmistuudios?

«Tallinnfilmis» on, piltlikult öeldes, pidevalt ruumi- ja õhupuudus. Stuu-diot raputavad palavikud ja külmavärinad ning ravi sellele pole siiani leitud. Igatahes praeguse juhtkonna soov suurendada toodangut oleks vist üks võimalus laiendada ka õhuruumi «Tallinnfilmis».

Mida arvate Eesti noorest filmirežissuurist?

«Tallinnfilmi» ja «Eesti Telefilmi» noorte režissööride viimaste aastate tööd on mul paraku enamikus nägemata, seepärast pole mu vastus ka kuigi pädev.

Peeter Simmil seisab alles ees oma teema leidmine, kuid juba praegu on tema filmides omadusi, mida sageli ei kohta ka küpsete režissööride töödes: väga vaba filmikeeles ja filmikujundites mõtlemine, leidlik fantaasia ja mängulust. Need omadused üllatasid juba Simmi esimeses novellis «Tätoveering» ja leidsid kinnitust hilisemas täispikas «Ideaalmaastikus». Iseloomulik Simmile, et ka ebaõnnestunud «Arabellas» on ikkagi tunda autori samasuguseid omadusi, kuid ilma neid ühendava selgelt läbiviidud mõttega. Meeldib, et Simm tuleb tugevalt välja oma elutunnetusega ja ainult temale omase nägemisega, omapärase huumori ja irooniaga. Näha ekraanil isikupärast on alati värskendav, see sisendab optimismi tuleviku suhtes.

Mida arvate noorte filmilavastajate tööst näitlejaga?

See asi on probleem mitte ainult noortele filmilavastajatele, vaid eesti filmile üldse. Meie filmilavastajad kas usaldavad rohkem visuaalset ja helikujundit või jääb näitleja ekraanile kuidagi üksinda ja alasti, tema ümber nagu puudub mõtteline väli, paus ja atmosfäär, teda nagu kiirustaksid tagant filmimeetrid ja ütlemist vajavad sõnad. Näitlejal puudub mänguruum. Sageli on näitleja ebamäärane töö tingitud režissööri antud laialivalgavast ülesandest.

Kas pole meie näitlejad küllalt professionaalsed, et ka iseseisvalt luua huvitavat rolli?

Kahjuks on näitleja iseseisvus võtteplatsil väga suhteline ja väljendub sageli ainult tema isiksuse ja ande kiirguses (kui seda on ja kui operaator oskab seda tabada). Muus osas on ta sõltuv väga mitmesugustest asjaoludest. Seepärast võib näitleja, kes ühe lavastaja käe all on teinud huvitava rolli, teise lavastaja juures näida lausa saamatuna.

Milliseid objektiivseid välistingimusi vajab kunstnik? Kas väliselt väga ebasoodne kliima võib andele halvavalt mõjuda?

See näib paradoksaalsena, aga on ehk tõesti alust öelda, et just väga soodne ja leebiv kliima on kunstnikule vastunäidustatud. Hoopis ohtlikum on talle vist vaskpasunakoos. Ebasoodsates välistingimustes on kunstnikud töötanud kõikidel aegadel Ovidiusest Bulgakovini, Michelangelost van Goghini. Sedoovrid siiski sündisid kõigele vaatamata. Küsimus on selles, kuidas üks või teine kunstnik neid vastuolusid ületab. Peamine selle juures on vist ikkagi sisemise vabaduse piir, mis eraldab kunstniku nõuded enese vastu ja välistest asjaoludest tingitud kompromissid.

Ainuke, talenti tõeliselt ohustav ebasoodne asjaolu on kunstnikult tema kateedri äravõtmine. See jääb hinge nagu emale sündimata jäänud laps. Kõige kurvem on sel puhul filmitegijate saatus, kelle tööd on seotud selliste riiklike kulutustega, et plaanide ebasobivuse korral on nende jaoks välistatud isegi tööprotsessi algus.

Olete viimastel aastatel elanud Leedus ja jälginud leedu teatrit. Mida ütlete leedu teatri tänase päeva kohta?

Praegusele teatriseisule Eestis ja Leedus on iseloomulikud mitmed ühisjooned: ühelt poolt kunstiline madalseis üldises teatripildis (seda kinnitavad üksmeelselt nii leedu kui ka eesti teatrikriitikud), teiselt poolt juba aastaid kestev teatrikiindumus ja suur külastatavus (eriti naiste hulgas). Eriti torkab see silma Leedus. Et pääseda Vilniuse või Kaunase teatritesse,

seistakse ööd läbi piletisabas. Saalides on täis mitte ainult iste-, vaid ka kõik võimalikud ja võimatud seisukohad. (Seejuures on meeldiv, et Leedu teatrite administraatorid püüavad võimaldada sissepääsu noortele teatrisõpradele isegi väljamüüdnud saali.) Muidugi, niisugune teatrilembesust teeb teatritegijate südamed soojaks, sest on ju veel meeles aeg, kus etendused läksid pooltühjadele saalidele. Nüüd aga on teatrikaalud kaldunud teisele poole: Vilniuse Noorsooteater ja Kaunase Draamateater piirdusid 1983. aastal ühekahe esietendusega, aga külastatavuse plaani täitmise muret neil pole olnud. Need on kaks teatrit, mis paistavad silma kui tänase leedu teatri liidrid. Kaunase Draamateatri peanäitejuht Jonas Vaitkus ja Vilniuse Noorsooteatri lavastaja Eimuntas Nekrošius on režissöörid, kelle töid oodatakse ja hinnatakse. Romantilise ja intellektuaalse Vaitkuse lavastuste keskne kuju on tugev indiviid — ere, kuid disharmooniline, sügavalt kannatav isiksus, kes on vastandatud teda ümbritsevale massile. See kangelane tahab julmuse ja vägivalla hinnaga parandada ühiskonda, taotleb madalaid vahendeid kasutades kõrgeid eesmärke. Sellised on kangelased H. Ibseni «Ehitaja Solnessis» ja J. Glinskise «Kingis», leedu klassiku V. Krivė «Šarunases» ja A. Camus' «Caligulas».

Eimuntas Nekrošius teatrit nimetaksin müütide teatriks (kunagi ehk õnnestub selle väite põhjenduse juurde tagasi pöörduda, siin puudub selleks õige koht ja ruum). Müüdile on allutatud nii Jelissejevi dokumentaaljutustusel põhinev «Kvadraat», Korōsteljovi «Pirosmani, Pirosmani», Shakespeare'i «Romeo ja Julia» ainetel tehtud muusikal «Armastus ja surm Veronas» kui ka seni viimane lavastus, Ajtmatovi «Ja sajandist on pikem päev». Sel suvel võtab teater lavastusega «Pirosmani, Pirosmani» osa BITEFI festivalist Jugoslaavias.

Nekrošiusse jõuline anne näib tõestavat, et metafoorteater ei ole teatri eilne päev?

Nekrošiusse teater ei tule vaataja juurde mitte mõistuse, vaid kõigepealt tunnete, isegi aistingute kaudu. Nekrošius jutustab inimeksistentsist igaveste sümbolite (vesi, muld, tuli), aga ka läbi konkreetsete ja lihtsate asjade (kepp, kark, kaalud) kaudu, mis hingestuvad ja muunduvad Nekrošiusse näitlejate mängu läbi mitmetähenduslikeks, mitte üheselt seletatavateks metafoorideks. Olen Nekrošiusse traagilise sisuga etendustel tabanud end tundmast kõige puhtamat rõõmu, rõõmu teatritegemisest, teatrimaagiast.

Mis puutub aga «eilsesse», siis seda teatrit ei ole, nii nagu ei ole «homsetki». On ainult hea ja halb teater: see, mis meid venab ja haarab või see, mis jätab külmaks ja ükskõikseks. Kunst voolab nagu jõgi, nagu elu. Kord on ta kärsitult kihutav, kord loiuult vaikne. Teater ilma kujundlikkuseta, ilma metafoorideta on aga nagu jõgi, mis kuivama hakkab.

Kuhu näete suunduvat meie tänast teatrit? Millist teatrit teeksite praegu teie ise?

Seda ei tea ma enne, kui olen tööle asunud. Arvan siiski, et ta peaks erinema sellest, mida olen teinud seni, aga võib-olla ka mitte . . . Jääme ju ikka vaid iseendaks. Pigem võiksin rääkida sellest, mis mulle tänases teatris meeldib. Meeldib aga eelkõige traagilise kategooria (ega mind asjatult pessimistiks peeta, kuigi minule sisendab traagiline kunstis just optimismi, näen selles inimese vaimsuse võidutsemist). Teatris meeldib mulle rohkem inimese seisund kui tema läbielamised, rohkem märk ja mask kui karakter. Olen omal ajal imetlenud ja püüdnud ise teha psühholoogilist teatrit (mitte ära segada psühholoogiaga teatris, mis Mati Undi õige väite kohaselt tema artiklis «Ad astra» tõepoolest teatri juurde ei kuulu). Kuid psühholoogiline teater ei suuda haarata kõike, miski jääb vaateväljast välja. Nii nagu me

8 Pariisi Jumalaema kiriku detaile imetledes ei saa pilti kiriku koguvõimsu-

sest ja ilust, nii ei suuda ka teater, mis keskendab tähelepanu vaid inimeste läbielamistele, tabada elu kogu suurt pilti. Selleks, et imetleda kogu kirikut, on vaja temast eemalduda. Teatri muutumised ongi olnud vaatlusdistant-side vahetumised: kord vaadeldakse maailma ja inimest mikroskoobiga, kord teleskoobiga.

Tänapäeva teatris, ka teiste dramaturgide, näiteks Gorki teoste lavastustes (ja ka filmis, nagu Panfilovi «Vassa» puhul õigesti täheldas Lauri Kärk) on väga tuntav Tšehhovi mõju ning ka Tšehhovi-lavastused muutuvad üha traagilisemaks.

Tahaksin siinkohal meenutada üht Valeri Bezzubovi huvitavat mõtet vastuses «Noorte Hääle» lugejatele. Rääkides pöördest, mis 1970. aastatel on toimunud vene nõukogude kirjanduses, ütleb ta: «Uue paatos asendub säilitamise vajaduse rõhutamisega. Kui varem oli kirjanduses väärtustatud tee kui liikumise, uuenemise kujund-sümbol (Majakovski: «Revolutsioon — see on tee»), siis nüüd on saanud tähtsateks sümboliteks m a j a, k o d u k o l l e. Sellega on seotud nüüdisaegsete nõukogude kirjanike orienteerumine m ü ü d i l e kui igavesele rahvatarkusele.»

See maja teema, kodu huku teema kõlab üha traagilisemalt ka Tšehhovi näidendite tänastes lavastustes. Müüakse kirsiaed, põleb Prozorovide maja, mõttetuks muutub onu Vanja töö, mittevajalikuks tema kodu (NB: meenutagem sama teemat «Pilvede värvides»!), tuultes ja vihmades hävib Treplevi ja Zaretšnaja teater, nende unistuste kajakas (ka see poeetiline lind on tänaseks kaotanud oma kodupaiga ja elab urbaniseerununa prügi-kastide ja solgiaukude naabruses).

Samad teemad on märgatavad Tšehhovi mõjudest kantud vene dramaturgia «uues laines».

Kas need tendentsid väljendusid mingil moel ka Balti teatrikevadel Vilniuses?

Hästi iseloomulik on fakt, et Balti teatrikevade kuuest etendusest olid viis seotud kodu teemaga. Ning minu arvates ei olnud see ühekülgsuse näitaja, nagu oma «Järeilmõtteis Balti teatrikevadele» arvas Jaak Allik, vaid näen siin probleemide ühtsuse väljendust. See, millest neis räägiti, ei olnud kodutalu ja kodukotus kitsamas mõttes, vaid just nimelt maja, mille katuse all elavad eestlased, lätlased, venelased või leedulased; ühine vana maja, mille kohale kogunevad üha tumedamad pilvede värvid ja mis vajab ühist kaitset. Tõlgendades Vilniuse teatrikevade lavastusi, näeb J. Allik neis vaid ühte probleemi: «kodukandist lahkumine ja sinna tagasipöördumine, isade maale ja esivanemate traditsioonidele truuks jäämine...» (Tahaks küsida, kas Indreku tagasitulek Vargamäele oli ka traditsioonidele truuks jäämine.) Rääkides kodu ja mälu probleemist neis etendustes, arvab J. Allik, et patriarhaal-etnograafiline mälu tuleb eraldada sotsiaal-ajaloolisest, kuna muidu võib esile kerkida kõigele leppimise ja kõige andestamise filosoofia, see on aga «mäluta inimese, mankurdi filosoofia». Kahtlen kõigepealt, kas mankurdil võib üldse filosoofiat olla; kuid olulisem on see, et mankurt ei kaota püsiväärtustest mitte ainult mälu, vaid koos sellega ka inimlikkuse. See peremehe truualamlik ori muutub ise peremeesorjaks, kes elatab end nende elumahladest ja verest, keda ta peremehe käsul on pandud valvama. Nimelt see on mankurtismi tragöödia, mitte aga see, et mankurt unustas oma patriarhaal-etnograafilised tunnused. Etendused, mida nägime Vilniuses, püüdsid, üks halvemini, teine paremini, rääkida nendest püsiväärtustest, millest ükski kunstnik ei saa mööda minna. Sest kunstnik, nagu kirjutas Antonio Gramsci Machiavelli «Valitud teoste» venekeelse väljaande sissejuhatuses, erineb poliitikust selle poolest, et püüab aru saada ja mõtestada elu igavesi seadusi, samal ajal kui poliitik on end täiel määral pühendanud ümbritsevale elule, selle mõtestamisele ja muutmisele.

See meie teatri püüd püsiväärtuste mõtestamisele sisendab minule optimismi teatri arengu suhtes.

Mida ütleksite sel taustal positiivse kangelase kohta, kellest viimasel ajal palju juttu?

Kangelased, kes on maailmakirjandusest inimkonna mällu jäänud, — sellised nagu Don Quijote, Hamlet, Faust, Oidipus — ei vasta kuidagi kitsale positiivse kangelase mõistele. Nad isegi ei kanna endas positiivset ideed, mis sel juhul oleks nagu algselt ette antud, vaid see idee sünnib koos nende traagilise elukäiguga. Positiivne idee ei pea olema laval, vaid ta peaks tekkima saalis, vaataja hinges, ta peaks mõjuma vaatajale avastusena: selles sisaldub positiivne laeng, mis lubab üle elada rõõmu, kuigi see sünnib tihti pisarates. Nii et kui rääkida ideaalist, siis arvan, et see on meis endis, maetud mõnikord nii sügavale, et me isegi ta olemasolust ei tea. Teatri peafunktsioon ongi see ideaal meis äratada.

Olen kuulnud väidetavat, et kunst ainult võimendab neurootilisust, mida elus niigi palju on.

Teater ja dramaturgia ja film peaksid olema sellised, nagu on parajasti inimese seisund ühiskonnas. Ümbritsev elu sünnitab kangelase laval, elu määrab tema positiivsuse laengu, ideaali võimaluse ja ka tema neurootilisuse. Kunst võib midugi sellest elu neurootilisusest rääkimata jätta, ja võib-olla olekski see õige, sest mitte kõigest pole meil õigus rääkida, miski peab olema tabu. Kuid keelu ja õiguse rääkimiseks annab kunstnikule tema enda südametunnistus, tema osavõtt maailma ja inimese valudest. Aga kui seda ei ole, siis ei tohiks ta lõhkuda seda, mis on iseenesestki juba küllalt lõhki. Kunstis on väga tunnetatav autori kõlbeline positsioon, seda ei õnnestu varjata. Küllap see määrabki ideaali olemasolu või teose hingelise tühjuse.

Olete töötanud TRK lavakunstkateedri erialaõppejõuna III ja IV lennuga, siis VI ja hiljaaegu X lennuga. Selle õppeaasta algusest hakkate uuesti tööle alustava esimese kursusega, mille juhendaja on teie kunagine õpilane Kalju Komissarov. Mida tähendab teile pedagoogitöö?

See töö meeldib mulle, võib-olla just selles töös olen saanud kõige enam rahuldust, kuid temas kätkevad ka küllalt suured probleemid.

Kõige suurem neist — ja viimasel ajal muutub see ikka suuremaks — on küsimus, kuidas noortest näitlejakandidaatidest kasvatada mitte ainult näitlejaid, vaid isiksusi, kes peavad saama kunstnikeks. See isiksuse ja kunstniku kujunemine ei saa tekkida väljaspool eluviisi. Üks asi on õpetada käsitööd ja professionaalseid oskusi, Stanislavski meetodi ja süsteemi elemente; siin on kõik enam-vähem selge, need rajad on juba läbi tambitud. Neil radadel peavad aga käima inimesed, kes elavad teisel ajal ja teistmoodi tunnetavad oma eksistentsi. Ning selles küsimuses saavutada ühtset lainet — kuid ainult ühtsel lainel on võimalik vastastikune usaldus loomingulises protsessis — see on huvitav ka endale. Lähenemine, mis selles protsessis toimub, peab olema vastastikune.

Keerukad probleemid on seotud kultuuri- ja haridustasemega, millega üliõpilased tulevad esimesele kursusele. Kogemused on siin vahel hämmastavalt sünged. Neil on lugemata raamatud, milleta lihtsalt ei või alustada teekonda kunsti juurde, ja peale ebamäärase tahtmise saada lavapõrandale pole neil enda poolt suurt midagi lisada. Loomulikult on alati olnud nii selliseid kui ka vastupidiseid näiteid, kuid hirmutab see, et negatiivsetel näidetel on mingi kasvav tendents. Paljudel vastuvõtueksamitel käinud noortel oli kultuuritase valusalt madal.

Realiseerimata kavatsusi?

Olen töötanud näitlejana, filmirežissöörina, lavastajana teatris ja televisioonis, teatri peanäitejuhina, lavapedagoogina, kuid öelda, et kusagil oleks mul õnnestunud teostada oma peamist tööd, ennast täielikult väljendada, ma kahjuks ei saa. Võib-olla olen ma liiga kärsitu, liiga uudishimulik; olen tahtnud katsetada, kõike proovida... Olen palju kogenud, palju rõõmu tundnud, kuid ometi jääb mingisugune rahuldamatustunne veel tegemata jäänud peamisest tööst.

Küsitlenud MARIS BALBAT

Vilnius—Tallinn

mai 1984

Eeltoodud intervjuu jäi Grigori Kromanovi viimseks publitsistlikuks sõnavõtuks. G. Kromanov sängitati mulda Pärnamäel 24. juulil.

Iselauldud — hästi lauldud

TÖNN SARV

1

Arvatavasti on kõikidel kultuurialadel igal ajal olnud omad kõrvalhoo- vused ja -harud, mis tegelikult alles koos suuremate ja tuntumatega moodustavad kogu kultuurivõrgustiku. Nende ojakeste ja nirekeste kogusumma võib olla kokkuvõttes suuremgi kui peamistel, hästi tuntud voolusängidel, sageli huvipakkavam, vahel uusi suundi ettevalmistav või vanu säilitav.

Nii nagu teater ei ilmuta end ainult kutselistes teatrites, kirjandus üksnes kirjastustes ning kunst vaid näitustel — nõnda on ka küllaldaselt muusikat, mida harva kuuleb raadiost, kontserdil või heliplaatidelt.

Rahvamuusikaks selle kõige üldisemas tähenduses võiks seda nimetada küll, unustamata seejuures näiteks regilaulu märksa laiemat ja sügavamat funktsiooni omaaegses traditsioonilises ühiskonnas; teiselt poolt aga silmas pidades, et näiteks isetegevuslik muusikaharrastus seda suurel määral jällegi ei ole.

Üks isetegevuse ehk taidluse hädasid ongi see, et ta ei kipu olema rahvalooming üheski mõttes, õieti peaaegu üldse mitte looming, on pigem peamiste voolusängide, «suure kunsti» jäljendus, imitatsioon, võiks öelda ka, sekundaarne kultuur. Peaaegu kõik mis tehakse taidluses, on juba varem tehtud, professionaalsel tasemel — kusjuures see professionaalne tulemus on tihti sõna tõsisel mõttes silmapilkselt ka kättesaadav (heliplaatidel, lintidel jm).

Kui üldse mingit elujõulist isetegevust ette kujutada (umbes nii on sellest varemgi kirjutatud), siis peaks see olema sõltumatu suurest kunstist. Tõenäoliselt ei oleks tal vaja sellest isegi mitte eriti eeskuju võtta, mitte väga üritadagi sinna jõuda. Alles siis võiks kõnelda enam mitte sekundaarsest, vaid, ütleme, alternatiivsest kultuurist ja kultuuriloomingust.

Sotsiaalpsühholoogiliselt eeldaks selline kultuur ilmselt teatavat vastakuti asetumist professionaalse kultuuriga, omamoodi protestivaimu või vähemalt rahulolematust enam soosituga. Muusikavallas võibki seda selgesti märgata. 60. aastatel massiliselt tekkinud biitansamblite tegevust toitis suurel määral rahulolematust kas või juba Eesti Raadio toleaege muusikavalikuga. Umbes samal ajal kuju võtnud folklaulu nimetatigi sageli otsesõnu protestilauluks, mitte niivõrd sisu tõttu, mis võis olla vägagi allaheitlikult lüüriiline, kuivõrd just vastuasetumise tõttu sisutühjale «šlaagerdamisele».

Ei tahaks selle nähtuse puhul kõnelda lausa opositsioonist, pigem mingi kuju võtnud positsioonist, hoiakust, mida võiks iseloomustada niisuguste sõnadega nagu «ise» ja «kiuste» — viimast siis valikuliselt eraldi või üheskoos: olude, tavade, hinnangute, menu, publiku, moe vms.

Nimi pole muidugi kõige olulisem. See, mida 50.—60. aastail folgiks nimetama hakati, pole nagunii enam päriselt see, mis ta oli siis. Ja üldse — miks peaksidki Eesti muusikanähtused olema üksüheses vastavuses mujal toimuvaga? Nagu saaks mõni laul alles siis endale õigustuse, kui teda saab nimetada: folk, kantri, swing, šansoon jne. Nagunii ei ole žanrite, stiilide ja voolude vahel kindlaid piire, rääkida saab küll tüüpilisematest esindajatest ning nende võimalikest sugemetest, seostest ühes või teises nähtuses. Niisugust üleaurust piirajamist võib kohata näiteks muidu üldiselt sümpaatses Anne Ermi raamatus «Polkast rokini».

Nime on aga siiski vaja. Eri aegadel on erineva eduga proovitud mitmeid: holalaul, kodulaul, tudengilaul, ühikalaul, malevalaul, runnelus — viimast koos *kitarri* ümberristimisega *rundleks* —, kui mainida kuuldud.

Nagu näha, ei ole need enamasti kogu nähtust hõlmavad, pigem selle alaliigid. Sama häda oli terminil «folk» endalgi.

Ning lõpuks — me võime kirjeldada praegusel juhul mida tahes, ometi kirjeldame vaid nähtavat-kuuldavat (nähtud-kuuldud) osa. Jäämäe veealune mass jääb tahes-tahtmata välja. Sinna jääb see, mis pole spontaanuse ja metsikuse kaosest sadagivõrd organiseerunud, et mingil aplodeeritava moel esinema tõusta.

Mida ümised ihuükski mööda metsa kõndiv inimene? Mida vilistab tööline tööpingi taga? Mida üürgab joodik tänaval? Mida lauldakse vaguni-kupeedes, sõjaväes, ekskursioonidel, saunapidudel, malevas, lõkke ääres? On see folk? Kindlasti mitte.

Kuid siit me saame teda juba kergemini määratleda.

Folk on sellest kõigest vahetult välja ulatuv, selle esinduslikum, isiku-pärasem, läbimõeldum ja lõplikuma kuju võtnud osa.

2

Võib-olla oleks otstarbekas põgusalt kirjeldada seda nähtust tema esialgselt väljakujunenud tasemel — nii umbes 1970. aasta paiku.

Selleks ajaks oli 6-keeleline hispaania häälestusega kitarr muutunud kõige enam kasutatavaks instrumendiks noorte hulgas. Enamasti oli seda omal käel mängima õpitud, võttes omandati siit-sealt kuuldu-nähtu järgi, sageli lihtsalt proovimise teel. Mängutehnika oli üsna algeline, kasutati peamiselt üle keelte tõmmatud akorde. Alles hiljem hakati rohkem kasutama sõrmitsemistehnikat ja muid võtteid.

Tüüpiline laulja oli enamasti tudeng, kes mitmesugustel koosviibimistel laulis kitarril mängides enda tehtud või teistelt kuuldud laule. Ta oli sageli «seltskonna hing», *magister cantandi*, kelle eestvõttel lauldi kõiki laule, mis parajasti käibel olid. Lauljat teati-tunti rohkem kui ühes tutvusringkonnas, aeg-ajalt tuli esinemisi ka laiemale publikule suurematel üritustel: klubides, kohvikutes, pidudel, kokkutulekutel jm.

Laulud olid enamasti üsna lihtsakoelise ehitusega salmilaulud, sageli kaasalauldava refrääniga, harva keerulisema harmooniaga kui «kolme duuri lood». Laulude sisu oli tihti lüüriline, mõtisklev, pessimistlik, hämaravõitu või allegooriline. Selle kõrval tuli aga ette ka satiirilisi, päevakajalisi, äärmiselt iroonilisi laule. Armastustemaatika esitati üldiselt alati veidi looritatult ja karskelt. Iseloomulik oli kaeblev, nukker, igatsev või anuv meeololu. Palju oli laule «sügavatel», filosoofilistel teemadel (hing, elu, vabadus, inimene, tõde, surm), kus laulja sai avada oma vaateid ja tõekspidamisi. Rohkem oli laule oma (või sõprade) sõnadele; lauldi ka «kõrget» luulet (J. Kaplinski, P.-E. Rummo), aga vähem.

Väljapaistvamad kujud võisid muidugi tunduvalt erineva kirjeldatud «tüüpilisest» lauljast.

Vahest suurim tähtsus eesti folkmuusika algusaegadel oli Peeter Toomal, kelle virgutusel ja äratusel hakkasid (eriti Tallinnas) paljud folklaulust lugu pidama ja seda harrastama. Ta tutvustas laiialdaselt paljude maade folkmuusikat, tõlkis laule ja esitas neid oma seades. Üheks tuntumaks kujunes tema ettekandes M. Reynoldsi laul «Väiksed kastid» («Little Boxes»).

Kohe järgmisena tuleb nimetada Tõnu Tepandit. Sõltumatult eeskujudest löi ta omaenda jõulise laulustili, mis jäi sellisena ainulaadseks ja järeleaimamatuks. Tepandi lauludest olid tuntuimad «Vettinud peiar» (P.-E. Rummo tekst) ja «Anssi Jukk» (soome). Esimene neist, üldtuntud soome laulu viisil, läks kiiresti rahva hulka. Teisi laule: «Kuiivanud peiar», «Nooremleitnant», «Vedrulaul» (P.-E. Rummo tekstidele), «Arkaadia teel» (K. Ristikivi tekst), «Mängumees» (K. Lepiku tekst).

Tepandile mitmes suhtes täiesti vastandlik kuju sel ajal oli Aleksander (Sass) Müller. Samuti täiesti sõltumatu ja isepärase stiiliga, saatis ta oma laule klaveril, harva suurema kui mõneteistkümmelise publiku ees. Tuntumad laulud: «Pime kerjus», «Madonna», «Põrguplika», «Kes kurat see yles et elu on praht» (Johnny B. Isotamme tekstidele), «Aeg» (A. Alliksaare tekst), «Olen narkomaan» (J. Üdi tekst).

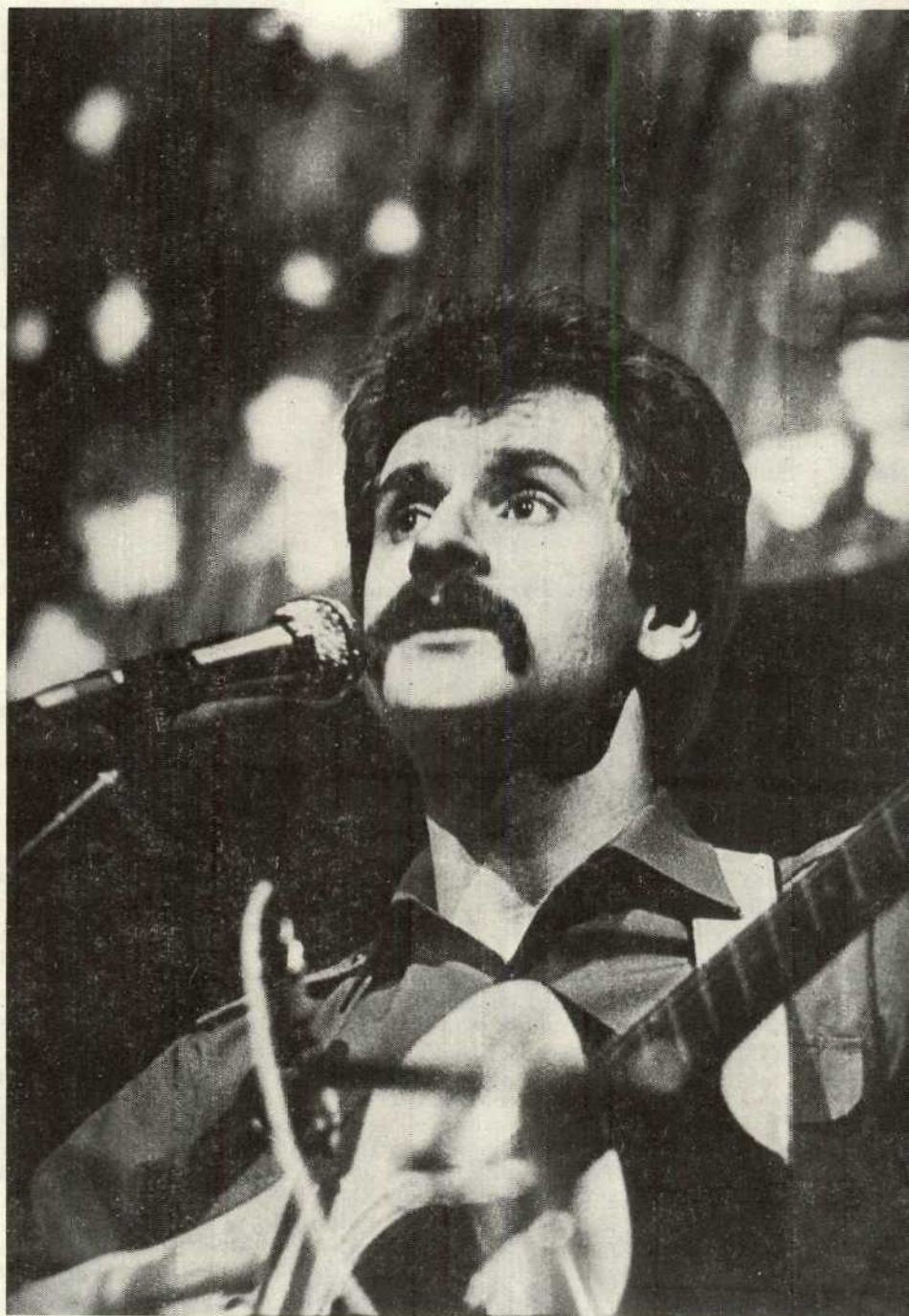
Peeter Tooma
Joel Steinfeldt
Aleksander Müller

Urmas Alender



Ja veel suvaline rida isikupärasemaid lauljaid tollest ajast: Urmas Alender, Andres Ots, Joel Steinfeldt, Lauri Nebel, Jaan Kiho, Väino Uiho, Inna Feldbach, Urve ja Karin Lippus, Reet ja Riina Valgma, Tarmo ja Toomas Urb, Toivo Tasa, Mihkel Zilmer, Tõnis Tulp, Hendrik Relve, Peeter Volkonski, Kaarel Kilvet, Tiit Sõber, Priit Pedajas, ja kindlasti veel väga palju teisi, keda praegu meelde ei tule või pole juhtunud kuulma.

Ansamblistest olid mõõtuandvamad ülikooli bio-geo trupp «Rajacas» oma laulutrioga (Mihkel Zilmer, Ilmar Kotta, Jüri Kask) ning ERKI juu-



rest alguse saanud «Peoleo» (Taivo Linna jt). Juba varem (1957—1958) oli oma vaimukate kupleedega laineid löönud TPI duo «Raki» (Vello Rajendi, Ain Kivisepp).

Enamik neist lauljaist laulab ka praegu; paljud on tunduvalt ja mitmes suunas edasi arenenud ning jõudnud küpse meisterlikkuseni, määrates nõnda ka nooremate arengusuundi.

3

Kui nüüd hakata vaatlema selle iselaulmisharrastuse praegust seisust, siis tuleks kõigepealt märkida, et selguse huvides on vaatluse alt kõrvale jäetud paar kõrvalharu.

Folklauluga üsna lähedane suund oli rahvalaulude laulmine. Kujunesid ehedalt regilaulu laulvad ansambliid «Leegajus», «Hellero». Praeguseks on see moodustanud omaette haru ning ei seostu enam vahetult folklauluga.

Teine, samuti folkharrastusest arenenud suund pälvis aga klubiliste asutuste huvi ning on nüüd saanud nimetuseks «protestilaul», «poliitiline laul» või ka «patriootiline laul», mida esindab näiteks ansambel «Aprilliklubi». Ka sellel suunal pole praegu enam palju ühist endise folklauluga.

Kuid ega 70. aastatele tüüpiline folklaulgi samasuguseks jäänud. Seltskondlik laulmine pole enam kindlasti nii populaarne, nagu oli siis. Isikupäraseid lauljaid on märksa tasakaalukamad, küpsemad, tolerantsemad. Laulude tekstid pärinevad väga sageli eesti väärisluulest.

Kitarr on endiselt jäänud üheks põhipilliks. Juurde on tulnud uusi huvitavaid lauljaid (Aivar Meltsas, Anne Adams). Tundub, et suuremat huvi ei paku praegu enam mitte niivõrd uute võtete leidmine, kui kitarril kõla kombineerimine teiste instrumentidega ansamblimängus.

Juba varakult avastatud kitarril ja suupilli üllatav kokkusobivus paelub jätkuvalt. Võiks meenutada näiteks Andres Dvinjaninovi võrratut esinemist viimasel Tartu kevadkontserdil.

Ilusaid tulemusi saadakse kitarride ja viiulite, samuti flöötide (eriti plokkflöötide) ansamblites. Iseloomulik on vanade instrumentide kasutuselevõtt. P. Pedajas näiteks on oma kitarrile mõnel esinemisel juurde toonud fiideli ja traavers-flöödi mängija; ta ise on mänginud mansi rahvapillil sankvaltapil. Mikk Sarv on sageli lisaks plokkflöötidele kitarride juurde mänginud okariini, roopilli, parmupilli jt. Ansambliid kitarride ja teiste näppepillidega (mandoliinid, bandžo, kandleid jm) on samuti sagedased; tavaliselt lisandub neile veel viiul või mõni teine pidevat kõla andev pill.

Ootuspäraselt kaunitult on kitarr kõlanud koos oreliga; ootamatuks, kuid täiesti võimalikuks on osutunud kitarril ettevaatlik seondamine klaveril ja koguni akordioniga näiteks Anne Adamsi laulukavas.

Kõige põnevamad on olnud kitarride ansambliid selliste instrumentidega nagu klavessiin, metallofon, parmupill, trummid. Viimasest koosmängust on meelde jäänud Ants ja Jaak Johansonid duett.

Kuid kitarrist võib väga hästi ka üldse loobuda. Lausa omaette nähtuseks on jätkuvalt Aleksander Mülleri laulud klaveriga. Klaverit on oskumata oma laulude juures kasutanud ka P. Pedajas, A. Adams, samuti Juhan Viiding — viimane, tõsi küll, ei mängi klaveril ise.

Peale kitarril ja klaveril leidub teisigi pille, mida oma laulude juurde on mängitud. Pole küll juhtunud kuulma, kuid kujutaks üsna hästi ette viiulit, löötpilli ja võib-olla veel mõnda. Peep Ilmet (Gorinov) on oma laule vägagi mõnusalt osanud kandlega ühendada; võiks arvata, et selliseid on teisigi.

Hoopis omanäoliseks suunaks on olnud laul trummiga. Meenuvad Jaan Tooming, Anne Maasik, Aino Kartul, Jaan Kiho jmt. See stiil (kui nii võib öelda) loob ühenduse meie rahvamuusika kõige ürgsemate lätetega isegi siis, kui tekst pärineb nüüdisajast. See laad eeldab ka tavalisest suuremat tähelepanu hääle suunamisele ja seadmisele.

Ja lõpuks on kogu aeg kuulda olnud ka laulmist üldse ilma mingi pillita.

Vormi poolest pole tavaline salmilaul koos eel-, järel- ja vahemängudega ning refräänidega küll kadunud, kuid selle kõrval tuleb üha sagedamini ette hoopis keerulisema struktuuriga lugusid, mitmeosalisust, ebasümmeetrilisust, kollaažitehnikat jne.



Priit Pedajas
Jaan Kiho ansambel
Karin Lippus
Tõnis Tulp
Väino Uibo



Omaaegseid tüüpilisi «kolme duuri lugusid» enam peaaegu ei kuule. Harmooniline kude on muutunud paindlikumaks ja värvikamaks. Tüüpiline on mediantide (III ja VI astme akordide) kasutamine, aga küllalt sageli tuleb ette ka kaldumisi, modulatsioone, helistike kõrvutamisi üsnagi komplitseeritud vormis.

Meloodia (see sünnib ju vahetult laulmisel, noodi abita) tuleneb laululisusest, on enamasti teksti (ja keele foneetikat) paindlikult järgiv. Professionaalse vokaalmuusika kohta ei saa seda, muide, kuigi sageli öelda.

Laulude tekstid pärinevad sageli eesti väärisluulest, harvemini on lauljate enda tehtud või nende sõprade-tuttavate omad. Rohkemlauldavaist autoreist tuleb nimetada H. Runnelit, teistest on sagedamini kuuldud J. Viidingu, D. Kareva, J. Sanga, A. Alliksaare, J. Kaplinski tekste. Eesti varasemast luulest on tihti kasutatud L. Koidula, J. Liivi, M. Underi, E. Enno, H. Adamsoni, A. Sanga, H. Talviku ja U. Masingu luulet. Tõlkeid lauldakse harvem (E. Leino, Ch. Baudelaire, F. Villon, P. Béranger). Lauldud on ka teiste rahvaste laule (soome, vene, saksa, inglise, ameerika).

Teatrite juures tegutsevatel lauljatel on olnud võimalik välja tulla oma laulukavadega (T. Tepandi, A. Ots, L. Nebel, P. Pedajas, U. Alender, A. Maasik, V. Uibo), lisaks veel mõnel üksikul mõne klubi juures (A. Adams). Laule on üsna mitmel moel kasutatud sõnalavastuste muusikalises kujunduses (E. Enno «Veli Joonatan» «Vanemuises», J. Kruusvalli «Jõgi voolab» «Ugalas», K. Komissarovi «Prötsess» Noorsooteatris jpm). Lauljate ühisüritusi on regulaarsemalt korraldatud Hiiumaal, Tartus ja Tallinnas. Eesti Raadio fonoteeki on kogunenud hulk laule, aeg-ajalt saab neid ka kuulda.



Andres Dvinjaninov
Reet Valgma

Hendrik Relve
Anne Maasik
Jaak Johanson
Mikk Saru





Anne Adams

Üldiselt on aga nähtus jäänud ilma suuremast tunnustusest. Selle põhjuseks on muu hulgas peetud ka ametkondlikke barjääre.

Tegelikult pole see siiski probleemiks, sest ambitsioonideta muusikaharrastus erilisi tingimusi ei vajagi. Asjatundlikke nõuandeid, kriitikat — seda võiks ju soovida (näiteks Heliloojate Liidu või Kirjanike Liidu kaasabil).

Kas aga sel puhul alati mõistetakse, et skaalaga «diletant—professionaal» pole palju midagi peale hakata?

Kunstimaailmas osatakse primitivismist ja naivismist lugu pidada. Vahet siis ka muusikas.

SAMAL TEEMAL ILMUNUD

kirjandust:

ALAVAINU, A. «Meil laulud aitavad elada...» — «Nõuk. Hiiumaa» 12. VIII 1982. /Folklaulufestivalist «Keskkond '82»./

BRAUER, M. Muusika vägi ja viletsus. — TMK 1983, nr 8, lk 24—28.

ENDRE, S. Priit Pedajase lauluõhtu. — «Kodumaa» 22. II 1978, lk 7.

ERM, A. Polkast rokini. Tln, 1984, lk 41—44.

HEINSALU, R. Minna, jah, aga ikkagi — kuhu? — SV 26. XII 1980, lk 10 /U. Alenderi laulukavast/

HELLERMA, K. Arkvelolek. — NH 6. V 1984. /T. Tepandist/

JAHILO, P. Kitarril ja lauluga kevadet tervitama. — TRÜ 30. III 1984. /Folklaulude kevadkontserdist Tartas./

KULO, H. James Bond pihib ehk räägime veidi «Rajacast» — TRÜ 1. III 1968.
 LAUR, G. Täna kõikjal värvimütse näed, on kätte jõudnud tudengite päev. — «Edasi» 20. X 1968. /Ansamblist «Rajacas»./
 MAASING, R. Mõttelauluõhtu. — TRÜ 6. IV 1979. /Folklaulude kevadkontserdist Tartus./
 MEELIND, A., ALLIKMAA, A., LEETS, G. Mittemuusikute muljeid. — «Pedagoogiline Instituut» 23. III 1984. /TPedi Vilde-päevade folkkontserdist./
 METSAND, K. Laulufestival keskkonna kaitseks. — «Nõuk. Hiumaa» 28. VIII 1980.
 MIROV, R. «Otsinud olen inimese häält». — Teatrimärkmi 1976/77. Tln, 1979, lk 206—214. /A. Otsa, T. Tepandi, P. Pedajase ja L. Nebeli laulukavadevadest./
 NEBEL, L. Lauri Nebel teatrist ja endast. Üles kirj. U. Lillepruun ja M. Saartson. — «Noorus» 1978, nr 7 lk 29—30.
 OJA, M. Urve ja Karin Lippus. — «Kodumaa», 23: I 1974, lk 5.
 «PEOLEO». — NH, 14. X 1967.
 PEOLEO. /Vestlus, üles kirj. N. Pontus. — TRÜ, 16. II 1968.
 PILVE, I. Ehe ja vaimustav algus. — NH 27. III 1977, /A. Maasikust./
 PILVE, I. Lauluvoistlus «Keskfond '82». — NH 15. VIII 1982.
 PILT, V. Töö, kitarr ja laul. — NH 24. VII 1968. /P. Toomast./
 PUUR, E. Molberti asemel kitarr. — «Edasi» 4. X 1967.
 PÄRL, M. Inimene läheb edasi. — TRÜ 7. III 1980. /A. Maasiku laulukavast./
 RINK, M. «Vanemuise» mõtteid. — NH 3. IV 1977. /Sealh. T. Tepandi laulukavast ja «Veli Joonatanist»./
 SALURI, R. «Rajacas» —!? — «Noorus» 1968, nr 4, lk 36.
 SANG, J. Tõnu Tepandi laulud. — «Melodija» C 60-16963-4. /Plaadiümbrise tekst./
 SANG, J. Tõnu Tepandi — läbi valu ja vaeva. — TMK 1982, nr 5, lk 70—71.
 SANG, J. Tõe ja lihtsuse vaim. — SV 13. V 1983, lk 10. /J. Viidingu ja T. Rätsepa «Lavakavast»./
 SARV, T., SARV, M. Anne Maasiku laulud «Vanemuises». — SV 22. II 1980, lk 10.
 SIKK, R. Raskemeelne folk mõtisklus. — TRÜ 1. IV 1983.
 TEPANDI, T. Jutukatkeid Tõnu Tepandilt. Üles kirj. J. Allik. — SV 4. III 1977.
 TOMSON, M. Lauluõhtud «Ugalas». — SV 21. V 1982, lk 6—7. /V. Uiibo ja P. Pedajase laulukavadevadest./
 TOOMA, P. Luua laule, nagu oleme. /Vestlus, üles kirj. S. Endre. — «Edasi» 12. IX 1971.
 TOOMA, P. Folklaule. «Meie Repertuaar» 1980, nr 3, lk 3. /Eessõna kogumikule./
 TOOMA, P. «Vanad laulud» Kirjanike Majas. — TMK 1983, nr 5, lk 62—63. /P. Pedajase laulukavast./
 TOOMET, T. Laulab Priit Pedajas. — «Kodumaa» 9. V 1979, lk 4.
 UIBO, V. Laps on mehe isa. — SV 3. II 1984, lk 11. /Vestlus, üles kirj. A. Põldmäe./
 VIIES, M. Puudu oli pipratera. — «Edasi» 18. IV 1984. /Ülikooli lauluvoistlusest./
 VOOR, V. Kolm meest Noorsooteatrist. — «Ohtuleht» 17. III 1982. /L. Nebel, J. Aarma, K. Kilvet./

noote:

ALENDER, U. (H. Runnel) Isamaa. — MR («Meie Repertuaar») 1981, nr 10, lk 17.
 ALENDER, U. (J. Viiding) Perepojad. — MR 1981, nr 10, lk 22—23.
 FELDBACH, I. (H. Runnel) Kevadkurbus. — MR 1980, nr 3, lk 30.
 KIHU, J. (K. Lepik) Kuradi surm. — MR 1981, nr 10, lk 13—14.
 LIPPUS, K. (J. Üdi) Mul puudub laul. — MR 1980, nr 3, lk 29.
 LIPPUS, U. (J. Kaplinski) Seebimull. — «Noorus» 1974, nr 6, lk 75—76.
 NEBEL, L. (H. Käo) Siis, kui laudadelt. — MR 1980, nr 3, lk 28.
 PEDAJAS, P. (E. Enno) Kojuigatsus. — MR 1981, nr 10, lk 19—20.
 PEDAJAS, P. (H. Runnel) Kui päikene loojub. — MR 1981, nr 10, lk 18.
 PEDAJAS, P. (H. Runnel) Kuulsuseta lugu. — MR 1980, nr 3, lk 25.
 PEDAJAS, P. (M. Under) Orb. — MR 1980, nr 3, lk 24.
 RANNAP, R. (E. Enno) Nii vaikseks kõik on jäänud. — MR 1981, nr 10, lk 21.
 RANNAP, R. (H. Runnel) Perekondlik. — MR 1981, nr 10, lk 16.
 RÜTTER, A. (L. Ruud) Märguanne. — MR 1981, nr 10, lk 15.
 SOBER, T. (T. Söber) Tule minuga. — «Noorus» 1974, nr 3, lk 75—76.
 ZILMER, M. (A. Sang) Millest mõtleb mees? — MR 1980, nr 3, lk 26.
 TOOMA, P. (J. H. Erkkö, Tolk. S. Ploompuu) Musträstas. — MR 1981, nr 10, lk 11—12.
 TOOMA, P. (H. Runnel) Ei mullast sul olegi enam suurt lugu. — MR 1980, nr 3, lk 27.
 TOOMA, P. (J. Viiding) Kõrges rohul. — MR 1981, nr 10, lk 24—25.

heliplaate:

TÕNU TEPANDI LAULUD. — «Melodija» C 60-16963-4: Vedrulaul (P.-E. Rummo), Reheahi (B. Kangro), Sisaliku tee (K. Ristikivi), Kiri kodukandist (S. Akesson, tõlk. U. Aaloe, J. Viiding), Arkaadia teel (K. Ristikivi), Mõnikord enne (J. Kaplinski), Taevatelgedelaul (indiaani folkloor), Restorani sildid (K. Ristikivi), Penikesed (J. Kaplinski), Süda on mul vaevas (H. Runnel), Perepojad (J. Viiding), Mängumees (K. Lepik).
 P. TOOMA (P. Simon, eestik. tekst P. Tooma). Vaikus /Esit. P. Tooma. — NOORTE LAULUD. «Melodija» C 60-10003-4.

Stsenaristika, meie kunsti heitlaps III

INIMENE EI AVA ENNAST KOHE

VIKTOR SLAVKIN

Mulle tundub, et osalt kirjanduses, aga kindlasti teatri- ja filmidramaturgias toimub praegu teatav välise pinge nõrgenemine. Süžee lödveneb ja samas koondatakse vaataja terane tähelepanu elule. Toimub justkui elu üksikasjalik silmitsemine. Kui varem huvitas meid nähtuste ja asjade ehitus, inimsuhete ja ühiskondlike olukordade konstruktsioon, siis nüüd köidavad meid enam detailid ja see, k u i d a s kõik toimub. Mitte — mida inimene teeb, vaid missugune on see inimene, mida ta endast kujutab. Ja mulle näib, et seda ei põhjusta ei mood, ei kirjanike ega režissööride omavoli, vaid sellist aeglast vaatlevat stiili dikteerib elu ise. Pikka aega ehitasime endile kindlad mudelid ja hiljem pidime neid võrdlema eluga. Teinekord jäi mudel kunstlikuks ja elu temas polnudki.

Nüüd, kui elu on stabiliseerunud, oleme mitmete sotsiaalsete ja ajalooliste protsesside tulemusena hakanud elu uurima sellisena, nagu ta on, mitte sellisena, nagu teda näha tahaksime. Ja ka inimest oleme hakanud vaatlema mitte ainult ideaalkujus, vaid sellisena, nagu ta elus on.

Nõukogude Eesti II filmifestivalil sain kinnitust oma arvamustele ja maitsetele. Näiteks videofilm «Musta katuse all». Tõsi, selles on kindel süžee, on isegi detektiivset pinget, kuid mitte see ei kõitnud. Kõige enam meeldis mulle näitleja Jüri Krjukov. Ta kandis kindlat dramaturgialaadi, kindlat suhet oma tegelaskujuga, kindlat mängustiili. Ta ei kiirusta tegelasest kohe kõike jutustama, vastupidi, ta käitub nii, et vaataja teab temast aja möödumisel ikka vähem ja vähem. Peter Brook küsib: «Mille poolest erineb halb näidend (võib ka öelda — halb stsenaarium — V. S.) heast?» Ja vastab: «Halvas näidendis kiirustavad tegelased kõnelema kõigist oma saladusist.» Tegelased ruttavad neid välja lobisema. Tuleb keegi lavale ja laob kohe kõik välja. Jüri Krjukovile on omane tänapäevasem mängumaneer, tal on saladus, kuid ta ei kõnele sellest, ta pigem suurendab seda. Ja finaali — režissöör on selle hästi teostanud. Olen harva näinud nii häid finaale: auto sõidab, aeglaselt, pikalt, jääb siis toppama. Tegevus aeglustub, kangestub, tardub. Selline laad on sageli omane nn uue laine dramaturgiale, millest nüüd palju kõneldakse. See dramaturgia püüab süveneda protsessi, selle asemel, et see protsess viia mõnda tormilisse tegevusse ja kasutada aktiivset süžeed. Muide, kriitika süüdistused uue laine dramaturgiale on kokkuvõttes järgmised: loid kangelane, süžeed ei ole, midagi ei toimu, pole aru saada, miks. Kuid needsamad nähtused on samal ajal näidendite vooruks. Ütleme, et tulete mõnda seltskonda, algab suhtlemine, vestlus, napsitamine, ja see kestab terve õhtu. Liitudes seltskonnaga, keda te enamalt ei tunne, tekib teil muidugi oma arvamus kohalolijatest, kuid õhtu jooksul see muutub, ja kui lahkute, mõtlete mõnest: teda ma ei mõistnudki. Ka tänapäeva teatrivaatajat iseloomustab selline arvamuste dünaamika. Varem oli olukord vastupidine: vaataja nautis kohest äratundmisrõõmu — see on selline ja too selline. Tänapäeval ma ei taha, et mulle kohe saladusi välja lobi-

setakse. Istun näiteks autobussis, vaatlen vastasistujat ja mulle valmistab lõbu mõistatada, mis inimene see on; jõuan aga juba mingile otsusele, avab too äkki oma portfelli ning võtab sealt midagi, mis lükkab minu oletused ümber. Sellised dramaturgilised käigud pakuvad tänapäeval huvi nii kirjainikule endale kui ka vaatajale.

Tooksin näite filmist, mis on minu jaoks nii-öelda vanamoodne, see on «Corrida». Õieti on selles nii uue kui ka vana dramaturgia elemente. Selge, et mulle esitatakse teatav mudel, milles ma kiiresti saan aru jõudude asetusest. Kuid siis tuleb hetk, mis on kõitev, nii dramaturgiliselt kui ka mänguliselt. Tuleb ujumispükstes noormees, ei kõnele midagi. Seejärel süüakse vaikides ja aeg, mil süvenen oma oletustesse, on minu jaoks palju huvitavam kui see, mil tegelased asuvad esitama oma elufilosoofiat. Siin tabab mind hoopis pettumus: ma sain üldiselt juba aru, aga mulle ikka veel selgitatakse.

Lühidalt, olen rahul, kui mulle esitatakse vaid teatavad tundemärgid, aga mitte kogu maastik. «Corrida» dramaturgia puuduseks pean ma kõige äraseletamist, kõige pinnaletoomist. Režissöör avab liiga palju ja kui tegelased hakkavad formuleerima oma seisukohta, kuigi tekst ise on huvitav, — nii kummaline kui see ka pole, hakkab pinge langema. Filmis on ülekaalus jutustamine, pajatus, aga mitte kujutamine. Mind aga köidab kujutamine, jutustust oskan näidatu põhjal ise kokku seada.

Annan endale aru, et ma ei kõnele n-ö statistilisest keskmisest vaatajast, kes endiselt armastab loo jutustamist, detektiivset süžeed, melodraamat, teda huvitab, kas abiellutakse või mitte, kurjategija tabatakse või mitte. Praegu kõneleme aga nagu rõivamoest: on see, mida kantakse, ja on kõrgmood, perspektiivne mood. Kinos ja teatris toimuvad mitmed protsessid, toimub lähenemine massikultuurile, teleprogrammid on peamiselt sellele rajatud, sest sadadele miljonitele vaatajatele korraga ei saa demonstreerida eksperimente. Kuid ka see vaataja läheneb teistsugusele kunstile. Kunsti arenemine viimase kahekümne-kahekümne viie aasta jooksul on toimunud just suunas, kus mitteharjumuspärane saab harjumuspäraseks ja vaataja hakkab nõudma nimelt seda, millele ta veel kümme aastat tagasi vastu seisis.

Kirjutades näidendit «Noore mehe täiskasvanud tütar», tahtsin luua just ajaloolist teost, olgugi lähiminevikku käsitlevat, aga tänapäeva seisukohalt ikkagi ajaloolist. Uurisin just seda ajastut, nelja-viiekümnendaid aastaid, millest kahjuks on vähe järele jäänud, sellest ajast pole ka monograafilisi käsitlusi. Leidsin muuhulgas «Krokodillist» suhteliselt hiljuti ilmunud kirjutise, kus autor küsib: «Miks näen ma kõikjal neid mind tüüdanud elektrikitarr, süntesaatoreid ja elektriinstrumente! Kui tore oli varem! Miks on tänapäeval nii vähe saksofone?» Ja mul tuli meelde, et veel viisteist aastat tagasi polnud saksofon mitte lihtsalt halb pill, ei, teda ei peetud üldse muusikariistaks. 1967. aastal toimus Tallinnas džässifestival ja ajakiri «Junost» avaldas selle kohta kirjutise. Muu hulgas märgiti selles, et esimese saksofoni Moskvas hankis endale helilooja Rõtškov, kes hakkas sellele ka mängima. Ja naabrid kutsusid välja miilitsa, mitte see-pärast, et Rõtškov oleks mänginud mingit kodanlikku muusikat, vaid nad arvasid, et mees lihtsalt huligaanitseb, et ta hankis kusagilt toru, väanas selle kõveraks ja teeb selle abil mingeid veidraid hääliitsusi.

Ja nüüd ihaleb sulge haarav lugeja saksofoni järele. Sama toimub pikkamööda teatri ja kinoga, kuigi erinevus terava süžeelise ja vaatleva filmilaadi vahel on alati olnud ja ilmselt ka jääb.

Mulle näib, et tänapäevane maitse-suund aeglasele vaatlusele, süžee-tusele, kontemplatsioonile vastab kõige paremini põhjarahvaste, sealhulgas ka eestlaste temperamendilaadile. Leidsin selliseid rahuliku jutustamise hetki igas eesti filmis, nähtavasti on neis tõesti juba rahvusliku kultuuri traditsioone.

Loodust silmitsedes ei nõua me temalt midagi, kuid märkame, et igal maastikul on oma dramaturgia, mis aga ei suru ennast peale. Siin oleme ainult vaatleja, kes tajub nähtavat ja elab seda läbi. Kontseptuaalsed filmid tarvitavad situatsiooni kallal vägivalda, vaatlevad filmid püüavad situatsioone reprodutseerida. Kuivõrd tiheneb elurütm, niivõrd tekib inimesel enesekaitsereaktsioon, ta püüab vastukaaluks elada aeglasemalt, pikaldasemalt. Moskvas, aga kindlasti ka teil püüab inimene linnast lahkuda. Ta ostab talu, enamgi, ta loobub oma endisest ametist. Tegemist on olulise nähtusega, mida uue laine dramaturgid püüavad teatris ja kinos fikseerida. Kui varem tikkus inimene tegema karjääri, püüdes edasi, siis nüüd täheldame ka protsessi, mida nimetaksin «väljalibisemiseks». Inimene on rahul elama isegi halvemini, kui ta saab elada pikaldasemalt, kontemplaatiivsemalt. «Lennud unes ja ilmsi» on sellest samast, inimene hakkab mõistma, et askeldused killustavad tema terviklikkust ning ei too vastukaaluks midagi.

Näiteks Haini Drui «Koit ja Hämarik» ja «Jätkata fortes» on esimesel pilgul meelelahutuslikud muusikafilmid, kuid nad erinevad sellisest tööst nagu «Teisikud». «Koit ja Hämarik» meeldis mulle väga. Temas oli uue, tänapäevase keskkonna tähelepanelikku jälgimist. Noor režissöör süveneb ühte küllaltki suletud valdkonda, varieteemaailma, filmile vormi otsides ei püüa ta konstrueerida süžeed ega otsida melodraamat ega isegi mitte leida konflikti, ta lihtsalt jälgib seda keskkonda. Tugevaim selles filmis ongi just jälgimisprotsess ise, jälgimine ja elulised detailid. Film võinuks olla muidugi huvitavam, üksikasjalikum. Mõistan tegijate raskusi, pole nagu tavaks sellest ainevallast kõnelda.

Tänapäeval täheldame üldse filmis ja teatris autori tagasihoitud positsiooni. Autor esineks justkui inimese osas, kes fikseerib, ei sekku; ta läheneb materjalile kui ajakirjanik, ei püüa ainekku üles keerutada ega kloppida. Dokumentaalfilmis köitis see meid juba üle viieteistkümne aasta tagasi, mängufilmi kohta arvasime seni, et ta peab olema teistsugune.¹

Kui seadsime lavastaja Anatoli Vassiljeviga minu näidendit «Noore mehe täiskasvanud tütar» lavale, püüdsime vaatajaile mitte ainult selgitada lavastust, vaid ka vastupidi, teda hämmeldusse ajada. Kui vaataja tuua probleemi keerukustesse, kui situatsioon esitada komplitseerituna nagu elus, peab ta lõppeks ise mõistma, mis on hea ja mis on halb. Ja see tuleb talle kasuks, see õpetab teda elama. Kui ta näeb vaid konstruktsioone ja retsepte, esitatuna sageli veel primitiivselt positsioonilt, hakkab ta samu asju ootama ka elult, elus aga on kõik keerulisem. On moodne sõna «ambivalents», ma ei armasta seda sõna, kuid selle taga on inimeste reaktsioonide mitmetähenduslikkus ja inimtegevuse enda erilaadsed, sageli vastakad tähendused. Selle sõnaga saab siiski edasi anda ka minu vaadet kunstile.

Kui sarnane ka poleks filmi «Lennud unes ja ilmsi» peategelane Vampilovi Ziloviga, erineb ta temast siiski oluliselt. Toimib nagu «parandus ajas» (kasutaksin endise insenerina seda inseneriterminist). Kuigi Zilov oli küüniline ja julm, oli temas veel romantilisust, häbitunnet, ta valetas, kuid kannatas, «Lendudes» aga kangelane juba enam ei piinle. Ta valetab ülemusele, et sõidab kohtama tädiga või matma vanaema ja ei tunne seejuures mingeid süümepiinu. Sama tegelaskuju, ent ajas veidi lähemale nihkunud.

Siinkohas pean tunnustama filmi «Corrida», mille kohta eespool avaldasin kahtlusi: kõigis kolmes tegelases on siiski teatavat elulist mitmekülgust, erinevaid inimlikke omadusi. Enim meeldis mulle Sulev Luik, ta mängib varjatult nagu Jüri Krjukov tolles videofilmis. Kus lavastaja seda varjatust rikub, seal film mulle ei meeldi.

¹ Pikemalt «Koidu ja Hämariku» ja «Jätkata fortes» kohta samalt autorilt, vt TMK 1983, nr. 12, lk 32.

Kui režissöör Anatoli Vassiljev lavastas minu näidendi «Noore mehe täiskasvanud tütar» (etendus kujunes muide paljude arvates justkui uue stiili, uue mängu- ja lavastuskooli demonstratsiooniks)² oli paljude arvates lavastuses oluline tähendus pausidel. Üks Vassiljevi metoodilisi soovitusi lavastamisel oli: mängige nii, et kui kõnelete teksti, ei tohi vaatajad aru saada, mida te mõtlete ja kellega on tegemist! Aga kui tuleb paus ja te vaikite, peavad vaatajad teid täielikult mõistma!

Mäletan tunnustavat retsensiooni lavastuse kohta Riia ajalehest, eriti lõpulauset, kus öeldi, et näitlejad vaikisid väga hästi, ja üleüldse meeldivad retsensendile pausid, sest meil on, millest vaikida.

See viimane on oluline nii teatri kui ka filmi puhul. Kusjuures ma ei mõtle ainult n-ö füüsilist vaikust. Selle asemel, et kuulata «Corridas» dialoogi: «Ma tahan, et need sklerootikud paisataks pjedestaalidelt...» — «Sa oled veel noor ja ei kujuta endast midagi...» jne, oleks huvitavam, kui osalised lihtsalt püüaksid kala ja räägiksid seejuures ükskõik millest: ilmast, kalast, *corridast* vms, ning seejuures kõneleksid inimsuhted. Ma ei mõtle mitte väikekodanlikult mõistetud absurditeatrit, vaid lihtsalt dialoogi pingestatust.

Ja veel segab mind «Corridas» tema paljutähenduslikkus. «Koidus ja Hämärikus» on, vastupidi, tegemist justkui tähtsusetute asjadega, see aga köidab mind rohkem. Justkui hakataks jutustama ebaolulist lugu, ja sellest kasvab siis kõik välja. See mõjub enam kui deklareering: «Kohe ma jutustan teile loo, mis...» Mina igatahes kaotan sellise jutustuse vastu huvi.

Näitekirjanduses on üldse oluline arenguliin ja järkjärguline väljakasvamine. Kusjuures kakkümmend aastat tagasi meeldisid meile sellised kõrgel toonil kõnelevad tähendusrikkad autorid nagu Brecht ja Dürrenmatt. Nüüd on elu ja kunsti areng meile huvitavaks teinud n-ö madala kunstiainese. Näiteks V. Rasputini «Lahkumises Matjorast», mis mulle üldiselt meeldib, segab just kohatine tähenduste rõhutamine, kohad, kus autor võtab kõrgendatud noote, võimalik, et mitte usaldades ennast ja lugejaid. Muidugi olen ma praegu teadlikult poleemiline, kuid tõin meelega näiteks tugeva kunstiteose.

Aeg-ajalt me üldse teeksimme nagu vaatajale salaja silma, et ta saaks aru, kui tõsine on asi... Mina taotlen dramaturgina just vastupidist: et vaataja algul mõtleks, et asju on näidatud justkui niisama, ja äkki taipaks — ei, kõik oleks nagu liiga lihtne... See moodus on nii stsenaaristi-, lavastaja- kui ka näitlejatöös viljakaim, sest ta peibutab vaatajaid, aga mitte ei tõuka neid eemale. Jälgin sellise käsitluse mõjusust teatrisaalis sageli nii enda kui vaataja ja ka kogu saalipubliku peal.

Teaduses ilmub viimasel ajal palju huvitavat mitte just n-ö teaduse magistraalteedel, vaid erinevate teadusalade ristumiskohtades, vahel ootamatutelgi uurimisaladel; magistraalsuundadel toimuv näib otsekui juba fikseerituna. Sellepärast tundub mulle ka teatri- ja filmikunstis huvitava vana inimene, kes asub toimuva perifeersetel, piirialadel.

Minu naine, muusikakriitik, ütleb muidugi: «Nojah, Beethoven pole sulle huvitav!» Kuid mulle on praegu tõesti huvitavam see, mida tehakse näiteks varietees. Sest Beethoveniga ei saa ma end kõrvu seada, viimastega aga küll. Nüüdisaegse kirjanduse, teatri, filmi üks joon on, et ma saan end identifitseerida tema kangelastega. See on võimalik n-ö madalate teemade puhul. Kui vaatan filmi «Corrida», mõtlen kohe: kirjanik, fotograaf — mis ma neist tean... , isegi nn tootmisnäidendid on meil läinud juba selleni, et tegelasi nimetatakse esimehe asetäitja, teine asetäitja, kolmas asetäitja. Mina vaatajaistmel aga mõtlen, mida ma nende kabinetielust üldse tean. Kui mulle näidatakse harilikku inimest, saan kohe aru, et see olen mina. Selle-

² Vt TMK 1983, nr 11 (lavastajaportreed rubriigis «Kes»).

pärast mõistan ka «Koidu ja Hämariku» tegelasi, «Corridat» jälgin aga kui mingit fantastilist filmi, mis on küll huvitav, kuid mulle tundmatu maailmaga. Ma ei armasta muide üldse teoseid kirjanikest, kunstnikest — krahvide elust, nagu öeldakse.

Veel üks näide nüüdisaegse teemale lähenemise kohta filmist «Corrida»: noor fotograaf sõidab paadiga minema ja viskab armsama fotod merre. Sellest võiks teha emotsionaalse episoodi tugeva näitlejamänguga: kõhklused, valikuraskused, piinlemine — loobutakse ju kõige kallimast. Filmis toimub kõik justkui muuseas, seejuures säilib dramatism ja traagika. Nagu Vassiljevi režissuuris, elu enda stiilis. Sest inimene pole situatsiooniga adekvaatne, inimene ei luba endale erutada seal, kus see peaks toimuma. Mis ei tähenda, et poleks pinget, niiviisi käsitletakse psühholoogilist liini paljudes tänapäeva filmides. Vaadates filmi «Musta katuse all», kaotasin näiteks huvi ja igavlesin seal, kus kõneldi jumalast ja filosofoeriti elumõtte üle, sest see toimus nii otse . . . Kui samasisuline dialoog oli varjatud, oli seda huvitav vaadata.

Asi pole minu meelest selles, nagu oleks lavastaja Neuland enne teinud hea filmi («Tuulte pesa») ja nüüd halva («Corrida»). «Corrida» pole lihtsalt ühtlane film, temas on head ja on halba, kuigi head on küllalt palju, samuti nagu filmis «Musta katuse all»: täitevkomitee esimehe tapmise režii näiteks. Tapjad pole mitte elukutselised, vaid inimesed, kes pole oma elu mõistnud ja kellele on püss juhuslikult kätte sattunud, kuigi nad on muidugi tapjad. Selliseid elulisi ja ilmekaid hetki nägin ma Nõukogude Eesti filmifestivali ajal paljudes eesti filmides. Isegi «Šlaagris» oli selliseid. (Tõsi, «Teisikutes» ma neid ei kohanud.)

Moskvas, dramaturg Viktor Rozovi õhtul esitati pooltunnine katkend filmist «Kured lendavad». Seda oli hea vaadata, film mõjus värskelt. Ent kui varem olid meile huvitavad just Kalatozovi võtterakursid, siis nüüd kõitsid mind inimsuhted, asjade olemus. Elusolend on nüüd huvitavam viisist ja maneerist, kuidas teda näidatakse.

VIKTOR SLAVKIN (sünd. 1935 Moskvas) on draamakirjanik. Õppis pärast instituudi lõpetamist Moskva Riikliku Ülikooli estraadistuudios, hakkas seal kirjutama näidendeid (esimene 1965). Praeguseks on tema arvukaid näidendeid lavastatud nii Moskvas kui ka mujal.

Vestlus V. Slavkiniga on lüüdnud II Nõukogude Eesti filmifestivali ajal Tallinnas.

TSEHHID DISKUTEERIVAD

LEMBIT REMMELGAS

Tšehhoslovakkia ajakirjas «Film a Doba» käib möödunud aasta lõpust peale äge diskussioon, mille on esile kutsunud halb olukord filmistsenaaristika alal.

Diskussiooni alustaja Karel Martínek nii ütlebki: «Pole saladus, stsenaariumide autorid kurdavad õigustatult, et mõistmatud ja tuimad režissöörid moonutavad nende esitatud kirjanduslikku alust, on oma töös pealiskaudsed ja tahavad iga hinna eest omaenda arusaamist ja tõe maksma panna. Aga samuti on teada, et filmirežissöörid esitavad samasuguseid süüdistusi kirjandusliku aluse vastu, milles nad näevad filmiloomingus kompromislike ja nigelate tulemuste põhjust.»

Mirolav Zūna küsib: «Milles on praegusel ajal kirjandusliku stsenaariumi peaprobleemid?» Ja vastab: «Stsenaarium peab kõigepealt sedavõrd valmis olema, et selle järgi võiks filmi vändata, st et ei tuleks jännata lõpe-

tamata stsenaariumi torsoga, viimistlemata fragmentidega, mida on küll näiliselt parasjagu arv lehekülgi, kuid milles tegelaskujude iseloomustus on pealiskaudne, kus puudub konflikt ja kus tegevus ise on lõpetamata, liiga napp, nii et sellest ei piisa täispikaks filmiks. Sellise stsenaariumi viimistlemine on suur töö.»

«Teine samasugune probleem on dialoog,» jätkab M. Züna. «Dialoog pole küllalt eluline. Dialoog on pahatihti raamatulik või siis räägitakse robustselt, rämedalt. Iseäranis viimasel ajal on käbele tulnud terve arsenal vulgaarseid, kaugeltki mitte viisakaid sõnu, nagu võiks elu avalduda stsenaariumis ainult siis, kui meid küllaldaselt tutvustatakse elu selle jöhkrama küljega. Vulgaarsed väljendid tingivad vulgaarse mõtlemise ja vulgaarseid tegusid. Ma ei ütle, et kõik vulgaarsed sõnad peaksid stsenaariumist kaduma, kuid neid tuleks tublisti piirata, sest filmi dramaatiline mõju ei seisne mitte nendes, mitte nendes keelelistes ja mõttelistes klišeedes. Enamik dialoogist aga pole midagi muud kui just klišeed.»

FAMU õppejõud Vladimír Bor võrdleb stsenaariume košmaariga, mis ei kao isegi siis, kui ta öösiti ärkab: «Stsenaarium vedeleb ikka laual. See on küll ainult lootusetu täiskritseldatud päher, kuid ma kardan teda. Autor on kindel, et tegemist on valmis asjaga, muudkui filmi. Autor on hall ja andetu, kuid tal on mõjukaid suhteid. Kriitiliste märkuste peale naeratab ta üleolevalt, küll režissöör kõik kuidagi korda seab. Miks ta küll kirjutab? Ja just stsenaariume? Võib-olla ta ei tea, et stsenaariumi kirjutamine on kõige vähem tasutav... Stsenaariumide lugemine on minu elukutse ja kannatused, minu rõõm ja professionaalne mandumine. Ma loen neid juba kolmkümmend viis aastat, kodus ja suvilas, öösel ja päeval, pühapäeviti ja jõulu ajal, kas või trammis. Loen laureaatide ja debütantide, kirjanike ja isehakanute, grafomaanide ja mõnede heade stsenaaristide stsenaariume. Seejuures tuleb iga stsenaariumi lugeda eri variantidena mitu korda... Leidub ka tekste, mis töötavad filmi ja provotseerivad meid uuteks leidudeks.»

Niiviisi kurvadavad kõik diskussioonist osavõtjad.

Diskussiooni alustaja K. Martinek peab stsenaaristikas valitseva halva olukorra, seega ka halbade filmide valmimise põhjuseks veidrat ja seletamatut tõsiasja, et just kirjanduslik stsenaariumi ei peeta siinamaani draamakultuuri osaks, see jääb väljapoole kirjandusliku loomingu piire, mida kinnitab ka asjaolu, et nii kirjanduslikke kui ka filmistsenaariume on võimatu vähegi kunstinõuetele vastavate iseseisvate teostena avaldada. (Siinkohal tuleb selgituseks märkida, et Tšehhoslovakkias praktiseeritakse filmi ettevalmistamisel kolme järku: kirjanduslik stsenaarium — filmistsenaarium — režii-stsenaarium; sedamööda siis kirjandusliku stsenaariumi puhul kõneldakse rohkem autorist, filmistsenaariumi puhul aga stsenaaristist, vahel ka dramaturgist.)

K. Martinekiga on nõus ka M. Züna: «Me kuuleme tihtipeale autorite ja stsenaaristide suust, viimastelt küll vähem, et kirjanduslik stsenaarium pole kirjandus ja sellele ei saa esitada samasuguseid nõudeid kui kirjandusteosele, et seda järelikult ei tulegi valmis kirjutada, aitab ainult pealiskaudsest visandist ja osav režissöör teha stsenaariumist asja. Selle seisukohaga ei saa nõustuda.»

Diskussioonist osavõtjad on kõik sellel arvamusel, et stsenaarium peab olema hea kirjandus. «Just stsenaarium on lõppkokkuvõttes süüdi filmi kõigis pattudes... Stsenaariumi spetsiifilisus seisab selles, et ta pole lõplik artefakt, vaid «ainult» selle projekt.» (V. Bor.) M. Züna, lugenud üles kõik stsenaariumide hädad, rõhutab, et stsenaarium peab olema hea dramaturgia: «Sellega oleme jõudnud kirjandusliku stsenaariumi ja ühtlasi tulevase filmi kõige tähtsama probleemi juurde. Kaasaegne draama pole moni lihtne lugu. Ta ei saa piirduda enam aja, koha ja tegevuse ühtsuse nõudega, vaid

tekib tihtilugu nende kiuste. Ei aita, et orienteeruda klassikalise draama reeglitele ekspositsioonist, kriisist, katarsisest, katastroofist jne. Kaasaegsel draamal on oma spetsiifilised seadused ja spetsiifiline meetod, kuidas saavutada dramaatilist mõju. Ühelgi juhul ei unustata dramaatilise nõuet, olgu see realiseeritud kuidas tahes. Dramaatilisus, dramaatiline areng ongi see, mis meie stsenaariumides enamasti puudub. Stsenaariumid pole lihtsalt professionaalsel tasemel.»

Diskussiooni käigus räägitakse filmi spetsiifikast, õigemini sellest, mis ei ole filmi spetsiifika. V. Bor ütleb: «... filmi spetsiifika ei seisne endastmõistetavalt mingis proosa jaotamises piltideks või kaadriteks, mille nummerdamisel «pole filmi suhtes rohkem väärtust kui uppunu jalatallale kirjutatud numbritel lahkamiskambris» (Eisenstein).» Ta meenutab ka Pudovkini nõudmist neile, kes kirjutavad filmi tarbeks, et nad «muutuksid sõnade kolleksioneerijatest kujundite kolleksioneerijateks». Ja Nikita Mihhalkovi sõnu: «Stsenaarium ei eksisteeri kui iseseisev kunstiteos. Stsenaristile, kes pretendeerib oma loomingu iseseisvatele väärtustele, tuleb soovitada, et ta kirjutaks oma stsenaariumi ümber novellik, romaaniks või jutustuseks ning avaldaks sel kujul.»

Sellega ühenduses soovitabki M. Züna järgmist lahendust: «Me teame, et Hollywoodis on kujunenud tavaliseks praktikaks, et autorile, enamasti tuntele ja kuulsale, antakse kolm, aga mõnikord koguni seitse head stsenaaristi abiks, millest on näha, kui tähtsaks peetakse stsenaaristi ametit ja mida ka vääriliselt honoreeritakse. Meie ei saa küll Hollywoodi kogemusi üle võtta, ent meil tuleb taotleda, et stsenaaristid saavutaksid niisuguse professionaalse taseme. Siis on võimalik ka spetsialiseeruda, pidada eri stsenaariste tegevuse, fabuleerimise tarbeks, eri stsenaariste dramaatilise, konflikti tarbeks, eri stsenaariste dialoogi kirjutamiseks jne.»

Üks diskussioonist osavõtja meenutab intervjuud Sidney Lumetiga, kes räägib, et USA-s tuleb ühe valminud filmi kohta 10—12 stsenaariumi, Saksa Demokraatlikus Vabariigis neli-viis, Tšehhoslovakkias aga hoopis vähem. Ta teeb järelduse: «Kvaliteediküsimus sõltub kvantiteedist, kuid kvaliteet kannatab konkurentsipuudumise tõttu. Meie Tšehhoslovakkias ei saaks endale ühe filmi kohta kümme stsenaariumi lubada, ent suurema hulga autorite ja stsenaaristide omavaheline võistlus parandaks asja küll.»

Markéta Zinnerová märgib, et film on terve suure meeskonna looming, kuid selles meeskonnas pole pahatihti üksmeelt ja vastastikust mõistmist. Filmikunsti hädade peapõhjus seisab selles, et režissöörid enamasti vaatavad kirjanduslikule materjalile kui mingile «platvormile isiklikuks eneseväljenduseks» ega pea end autori ideede realiseerijaks. Ta ütleb: «Autoriõiguse seadus räägib stsenaariumist selget juttu. Kirjanduslik stsenaarium on iseseisev loominguline töö ja seda kaitseb autoriõiguse seadus. Autori teadmata või nõusolekuta või koguni autori tahte vastaselt ei tohi seda muuta mingil moel, mis kuidagi rikub autori õigusi, autorlust. Tehniline stsenaarium on ainult režii ettevalmistus, mitte ühelgi juhul kirjandusliku stsenaariumi teistsugune variant.»

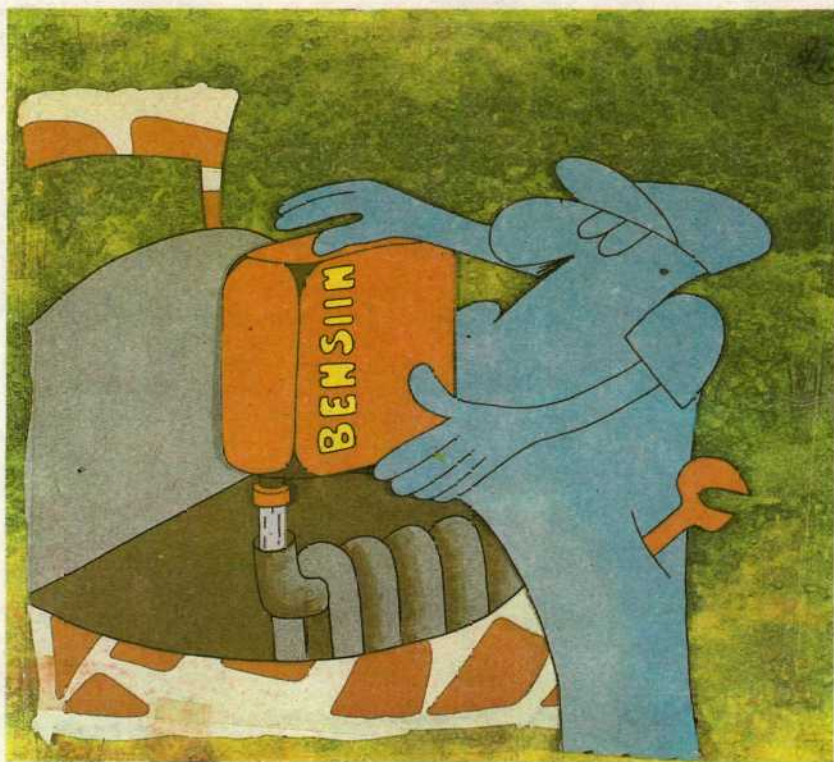
Dramaturgi, stsenaaristi ja režissööri eneseväljenduse, eneseteostuse sisulised küsimused on muidugi kogu diskussiooni taustaks, tõi küll, minule, refereerijale vähemalt kolmkümmend või rohkemgi aastat tuntud tasandil. Kurdetakse, et eneseväljendajate eneseväljendus on kangesti kitsas, pettumuslik ja pessimistlik, et see ei huvita laia vaatajaskonda, et filmivaatajate hulk ootab hoopis laiemaid, hoopis elulisemaid teemasid ja probleeme, ootab optimistlikku ja positiivset kangelat jne. Sekka kostab ka hääli, et küsimus ei ole mitte eneseväljenduse protsendis, võrreldes «objektiivse tege-likkuse peegeldamisega», vaid filmiloojate talendis, andes ja ka julguses kiiresti areneva elu probleemide analüüsimisel.

Diskussioon jätkub.



M. Kütt. Kaader filmist «Monument». 1981.

R. Raidme. Kaader filmist «Pisiasi». 1975.



Kas kaduv mõiste — teatrijuht?



Aleks Sats oma kodus Viljandis 1984. aasta suvel.

E. Veliste foto

See oli 1934. aasta jaanuaris, kui Tartu Draamateatri Seltsi juures alustas tööd Teatrikunsti Stuudio, mille õpilasnimekirjas oli ka ALEXANDER SATSI nimi. Kas see oli algus?

Jah, teataval määral küll. Aga tegelikult olin selle «teatrikonna» (nagu mina seda nimetan) alla neelanud juba lapsepõlves. Esimene kokkupuude teatri-tegemisega oli mul kuue-seitsme-aastaselt. Elasime siis Siberis, Tomski linnast 100 kilomeetri kaugusel. Seal Jäia jõe ääres, keset taigat oli vesiveski ja talvel, kui oli pikk jahvatusjärjekord, tegid veskilised veskipealses ruumis «keppnukuteatrit». Toigastest löödi rist kokku, selle ülemisse otsa kinnitati lauatuukk, kuhu joonistati sõega inimese nägu, kasukas pandi ristile selga ja müts pähe ning oligi inimene valmis. Selliseid «inimesi» tehti mitu. Nukukäsitsejad peitsid end tekkide ja kasukate alla, dialoog loodi sealsamas ja etendus kestis naeru ja naljade saatel teinekord paar-kolm tundi. Minule, väikesele poisile, oli see tohutu elamus.

Hiljem, kui vanemad Tartusse elama asusid, sattusin 12-aastase poisikesena «Vanemuise» teatrisse. Kutsus üks meie tänava poiss, Maidra (praegu on ta «Vanemuise» teatri peaelektrik). August Sunne lavastas siis lastetükke ja otsis just lapsi osatäitjaks, lapsed mängisid neis lavastustes suuri osi. Seal, muide, kohtasin ma esmakordselt üht väikest brunetti tütarlast, kes Tiina Kapperi tantsurühmlasena neis lavastustes samuti kaasa tegi. Vaevalt ma siis oskasin arvata, et sellest tüdrukutirtsust kasvab eesti teatrisse üks andekam ja armastatum näitlejaisiksus — Velda Otsus. Seal lasterühmas käisin ma, kuni algkool läbi sai. See oli minu lapsepõlve üks huvitavam ajajärk. Kolm aastat lausa elasin teatris. Tänava jaoks aega ei jätkunud. Pärast algkooli asusin edasi õppima Treffneri gümnaasiumi, kuid seal keelati «Vanemuises» käimine ära. Näitemängu-tegemist küll päris ära ei keelatud — koolivend Paul Ruubeliga sai kooliteatrit tehtud, aga «Vanemuisel» oli kriips peal. Tegime ju peale lastetükkide kaasa

ka õhtustel etendustel ooperites ja ope-
rettides (massistseenides). See tähendas
aga, et koju saime alles õhtul kella kümne-
üheteistkümneme paiku. Koolis arvati, et
küllap poiss võib teatris kokku puutuda
viinavõtmise ja muu ulaeluga — aga
niisugune asi koolipoisile ju ei kõlva-
nud!

Vahepeal kolisid vanemad Põlva lähe-
dale Rosmale ja seal sain ma juba esma-
kordselt näitejuhina tegutseda. Et tol
ajal said pidusid korraldada ainult selt-
sid, siis minu eestvõttel asutasime kõi-
gepealt Rosma Linnamäe Korrashoiu ja
Kaunistamise Seltsi. Korrastasime lin-
namäge ja õppisime näitemänge. Enam
ei mäleta, mida me seal maha mängisime,
aga tegutsesime elavalt. Oma tegevusega
muutusime Põlva aleviku haridusseltsi
näiteringile konkurendiks, seepärast
kutsuti mind kähku sinna lavastama.
Muidugi sain neid ainult pühapäeviti ja
koolivaheaegadel abistamas käia. Ja siis
tuli minu jaoks suur juhus — 1934.
aastal avati Tartu Teatrikunsti Stuudio.
Ma pidin sinna sisse saama, maksu mis
maksab, ja saingi.

Ma pole teatrikoolide praegusi prog-
ramme lausa uurinud, aga mulle tundub,
et millegi poolest oli tollane kool väga
omapärane. Näiteks oli meil niisugune
õppeaine nagu ansambliõpetus, mida
andis kooli direktor, doktor Viktor Hion,
kes õpetas individuaalpsühholoogiat ja
psühhoanalüüsi. Vahest ka tänu sellele
tuli seal palju näitejuhte, alates Kaa-
rel Irdist ja Epp Kaidust, aga ka veel
Leo Martin, Enn Toona, kooli kõneteh-
nikaõppejõud Karl Ader, noh siis mina
ise ju ka. Nagu teada, olid meil peda-
googideks ülikooli õppejõud ja üldse
tookordsed Tartu linna progressiivse-
malt meelestatud vaimuinimesed: pro-
fessor Suits, tema abikaasa Aino Suits,
dr Annist, prof Koort, kirjanikud Sem-
per ja Sütiste, näitejuht August Sunne
jt. Näitlejameisterlikkus (tol ajal nime-
tati seda lavapraktikaks) oli poolteist
aastat peamiselt August Sunne õlgadel,
aga et selts ei suutnud talle kuigi palju
maksta, siis võttis ta vastu töökoha Tal-
linna Draamateatris (Sunne oli ka ainu-
ke, kellele palka maksti, sest ta oli oma
põhitöökohalt «Vanemuises» lahkunud;
ülejäanud õppejõud töötasid tasuta,
entusiastid). Hiljem hakkasid lavaprak-
tikaga tegelema mitmed õppejõud, nende
hulgas ka luuletaja Sütiste, ta lavastas
meil veel Pagnoli «Eluaabitsa» — eks
Sütiste teatrihuvi on ju tuntud-teada
asi. Hiljem, kui ma Tallinna Draama-
teatris töötasin, oli tema seal drama-
turgiks. Mäletan, ta istus tihti proovi-

del loosis ja spontaanse inimesena pani
sageli proovi vaheleühedega seisma,
esitas sündmuse või konflikti omapoolse
analüüsi ja siis võis proov jätkuda. Mõ-
nel proovil ei lasknud ta Kalmetil sõ-
nagi sekka öelda.

Teine inimene, kes mulle stuudio päe-
vilt kogu eluks tugeva mulje jättis,
oli dr. Hion. Temast hoovas elujõudu,
ta oli alati heas tujus, mõte jooksis tal
tohtu kiirusega, nii et sõnad ei jõud-
nud kuidagi järele. Oma ääretu sõbra-
likkusega sulatas ta õpilased ja õpe-
tajad ühtseks kollektiiviks. Kord tuli tal
idee luua õpilastest oma džässorkester.
Proovid hakkasid toimuma tema pool
kodus. Lõpuks olime sunnitud siiski loobu-
ma, sest ei leidnud õiget meest trummi-
dele. Aga ideid jätkus Hionil kuhjaga.

Tegelikult oli ju stuudio eesmärk
luua tulevikus Tartusse omaette teater,
selle nimel Hion meid kokku sulatas.
Teatri asupaigaks olid planeeritud tol-
lase Saksa Teatri ruumid (praegune ikka
veel kasutuskõlbmatu «Vanemuise» väi-
ke maja). Aga juba pärast esimest õppe-
aastat oli selge, et oma teatri mõte tuleb
maha matta, sest «Vanemuise» teatri
juhtkond oli teinud kõik, et asutatav
teater kusagilt toetust ei saaks (tookord-
sed teatrid elasid linna- ja maakonna-
valitsuste ning kultuurkapitali toetu-
sel). Ja nii siirdusidki õpilased pärast
lõpetamist laiali: Draamateatrisse,



«Ugalasse», Töölisteatrisse. Need, kes Tartusse jäid, asutasid eesotsas dr Hioni, Irdi ja Kaiduga, õigemini äratasid varjurmast üles Tartu Töölisteatri.

Teie aga Tartusse ei jäänud?

Perekondlikel põhjustel olin sunnitud kolima Tallinna ja teatrimõttest loobuma, aga ainult esialgu. Mõne aja pärast kohtasin tänaval juhuslikult August Sunnet, kes oli nüüd juba Draamateatri näitejuht. Tema kutsus mind teatrisse. Algul olin Draamateatris, siis sealsamas tegutseva Noorsooteatri koosseisus. Tallinna-periood oli küll üsna lühike, tegin mõned väiksemad osad ja olin rohkem massistseenide kunde. 1942. aastal kutsus Enn Toona, kes oli «Vanemuises» peanäitejuht, mind taas Tartu. Siin tulid esimesed suured osad, samuti olin assistendiks Karl Adra lavastustes Ibseni «Kummitused» ja Tammsaare «Kõrboja peremees», assisteerisin ka mitme teise lavastaja juures. Mul oli juba juhtkonnaga räägitud, et järgmisel hooajal saan näitejuhi kohale, aga juhtus hoopis nii, et 1944. aasta sügisel olin koos Karl Adraga hoopis «Ugalas».

Jõuame põhiteemani: alustasite küll näitlejana, kuid suurema osa oma elust olete tegelnud lavastamisega. Kust ja millal see soov alguse sai?

Küllap see istus juba minu iseloomus, organisatori loomuses: koolipoisina organiseerisin koolis kirjatarvete ja raamatute kooperatiivi, maal seltsielu ja näiteseltskonna. Tegelikult oli mul juba stuudiopööril näitemängutegemisest välja kujunenud oma arusaam, oma ütelda tahtmine — see otsis väljapääsu. Tihti sigines etendusi vaadates mõte: aga kas seda või teist stseeni ja sündmust ei saaks hoopis teisiti, ilmekamalt, aktiivsemalt, lõõvamalt teha? Ka Draamateatris vaatasin paljusid lavastusi selle pilguga. Oli suur huvi teada saada, kuidas see päris lavastustöö käib, Kalmet oli siis Draamateatris peanäitejuht. Muidugi oli kõrvalistel isikutel proovide ajal saali minek kõvasti keelatud. Siis sai vargsi enne proovi saali, tagumiste tooliridade vahele poetud ja sealt salaja Kalmeti, Türgi või Tarmo proove pealt vaadatud. Ja nii see kõik tuli — ikka iseõppimise teel. Ka näitlejana rolli kallas töötades oli minuga see teine mina, näitejuht, ikka kaasas, kes mind kontrollis, suunas, teinekord isegi lavastajaga konflikti viis. Näitlejana sain ma küll vähe töötada, ennast selles suunas arendada ma ei jõudnudki.

«Ugalas» lavastasini aga juba 1945. aastal ühe lastetüki ja kontsertkava ning seejärel hakkas neid lavastusi ikka tulema, nii et 1948. aastal asusin üsna ootamatultki teatri peanäitejuhi kohale. Varem oli Viljandis mõnda aega peanäitejuhiks olnud Enn Toona, aga Toona tüdines ära, tal jäi lavastuski pooleli — Lavrenjovi «Murrang» —, pidin selle veel lõpule viima. Pärast Toonast tuli Leo Martin, kuid ta haigestus ja oli sunnitud Tallinna tagasi minema. Koolivend Ird oli tol ajal Kunstide Valitsuse juhataja Tallinnas ja tema kutsus mind välja: kas ma ei võtaks teatri juhtimise kaheks kuuks enda peale? Olin nõus, sest tõesti lihtsalt ei olnud kedagi. Ader oli siis näitejuht, aga tema keeldus kategooriliselt. Kaks kuud sai mööda ja ma sõitsin uuesti Tallinna ning Ird palus mul veel kaks kuud olla, sest nad ei olevat seni kedagi leidnud. Noh, ja läks veel kaks kuud edasi, ma küsisin Irdilt, et kuidas siis on nüüd? Ird vastas: «Mis sul häda on, ole edasi!»

Võiks arvata, et esimesed 4–5 aastat on lavastaja jaoks tema töös nn õpipoois aastad, ometi äratasid «Ugalas» lavastused tähelepanu ja väärtsid mitmeid vabariiklikke tunnustusi juba 1940. lõpus ja 1950. alguses. «Ugala» kui väiketeatri maine tõusis kohati võrdväärseks pealinna teatrite omaga. See oli tänaseks juba legendaarseks saanud aeg, mil teater oli kuulus väljaspool vabariiki, aeg, kui võideti laureaaditiitel 1958. aasta Balti teatrikevad. Kuidagi ei saa lahti kiusatusest esitada see naiivne küsimus: mis võis olla tollase edu põhjus?

Muidugi on raske sellele vastata ja nn universaalseid edu põhjusi otsida — teater elab ju oma ajas. See aeg tõi meile tõepoolest 1949. aastal Tallinnas teatrite ülevaatusel lavastuse «Kuus armastatut» eest Ülemnõukogu Presiidiumi aukirja, 1950 tõi V. Sobko «Teise rinde taga» Nõukogude Eesti preemia, väga suurt tähelepanu äratas Sargava-Meringu «Rahvavalgustaja» jne. Kui nüüd tagantjärele mõelda, siis oli see omaette üllatavgi. Küllap paljuski oli oluline see entusiastlik ühistegemise vaim, mida kasvatasid eelmised peanäitejuhid ja mida me Adraga püüdsime jätkata. Kindlasti ühendasid meid ka sõjajärgsed raskused. Pole ju saladus, et teatrite külastatavus oli siis küllaltki tagasihoidlik, teatrid oli plaanitaksega hädas, neid likvideeriti (nüüd on küll nende asemele siginenud võimekad rahvateat-

rid). Ka «Ugala» kollektiiv oli hirmul, millal tema kell kukub. Ainuke väljapääs oli kunstilist taset tõsta, ja see eeldas tööd. Iga proov kujuneski meil lausa stuudiotööks. Tegime lavastuse ettevalmistamisel 160—180 proovitudundi. Neid proove ja lavastusi iseloomustas mingi eriline, kõiki näitlejaid ühendav õhkkond. Millega me siis tegelesime? Väga palju prooviaega pühendasime sõnale — kõne pidi kuulda olema viimasesse ritta, pidi olema ilmekas, intonatsioonirikas, pidi kandma mõtet. Eriti range oli sõna suhtes Karl Ader. Oli aeg, kus «Ugalat» peeti kõige selgema ja kandvama sõnaga teatriks.

Oma töös pidasime ka väga oluliseks seda, et lavastus hakkaks hingama ja tal oleks oma atmosfäär. Atmosfäär — see on tüki tuum. Nii nagu lill lõhnab, nii peab ka lavastus lõhnama — selle lõhna tabamine oli kõige olulisem. See pole analüütiliselt lahendatav, see on tunnetusprotsess. Teine moment, mida me töös lavastusega väga oluliseks pidasime, oli tema misanstseneiline lahendus. Misantsseen kui rolli sisetgevuse väline väljendus pidi oma jooniselt olema karakterile, sündmusele, ajastule jne ainuomane. Selle otsingud käisid meil esimesest proovist viimase proovini, et iga väiksemgi liikumine ja liigutus laval oleks kõnekas, väljendaks mõtet, mõtet... Siinkohal olid olulised isegi pausid. Mäletan, needsamadki kaks lavastust «Kuigi on sügis» ja «Maja mere ääres», mis Balti teatrikavadel nii kõrge tunnetuse said, olid suuremalt jaolt pausidele üles ehitatud, just pausid mängisid, teksti oli seal imevähe... Üks praegune tore näide atmosfäärile ülesehitatud lavastusest on Draamateatri «Pilvede värvid». Näidend ise pole ju teab mis šedööver, aga tal on tugev tuum ja Mikiver on seda hästi tunnetanud ning loonud väga reljeefsete, nappide misantsseenide ja alltekstist kantud pauseidega tükile omase atmosfääri. Ja see haarab vaatajat, ka noorte teatrikooli lõpetajate mängituna. Ma ei ütleks, et seal nende noorte seas oleks praegu veel väga tugevaid näitlejaid, aga vaadake, kuidas see lavastus hingab! On ansambel, on atmosfäär.

Veel üks asi, mida me tol ajal väga oluliseks pidasime (ja millega mõnikord teatrid alt lähevad): lavastamiseks tükkivalides mõtlesime alati peosaliste — kas meil on olemas need näitlejad, kes võiksid kanda näidendi olulisemaid osi. Küsimus pole siin ainult näitleja võimetus, vaid tema sobivuses, tema isiksuses. Minu arust on see tohutult oluline.

Oi, kui palju pidi selle nimel tol korral loobuma! Tükk oli suurepärase, ka osaliste arv võimaldas lavastuse väljatoomist, trupp oli küllaltki võimekas, aga siiski puudus just see, keda vajab teos. Valiku tegemisel oli see peamine, see tähendas aga trupi tundmist, tema järjepidevat kasvatamist ja eesmärgipärast koostamist. Kutselise ettevalmistusega näitlejaid meil ei olnud, olid teatripraktikas kasvanud, paljud olid äsja isetegevusest tulnud, andeid tuli lihtsalt otsida ja neist näitlejad kasvatada. Mäletan omal ajal nii mõndagi näitlejat, kes tahtis mujalt «Ugalasse» tulla, kellele sai aga ära öeldud, sest meie ansambelisse ta ei sobinud. Püüdsime valida ja otsida ikka neid, kes peale võimete ja eelduste toonuks kaasa ka pisut kultuuri, intelligentsi ja isiklikku sarmi. Mul on siiani kahest noorest algajast näitlejast kahju, et nad teatrist lahkusid. Üks oli Astrid Appel-Relve (ta mängis väga toredasti «Münchhauseni kosjades» Jacobine'i) ja teine oli Malle Järve (mee-nub tore Paaž «Törksa taltsutuses»). Mõlemad tegid alles esimesi sammukesti, aga töid lavale kaasa kultuuri, nooruse, värskuse ja ... omapära! Neil mõlemal oli see MISKI olemas, millele oleks hiljem saanud ehitada toreda tuleviku.

Te tegelesite tol ajal väga palju noortega, nende kasvatamise ja arendamisega. Kindlasti kummitas teidki üks mure: et «Ugalast» nii paljud teistesse (ka pealinna) teatritesse lahkusid. Sergei Levin on öelnud «Ugala» 70. aasta juubelit käsitlevas artiklis, et 50.—60. aastatel lahkus sealt vabariigi teistesse teatritesse nii palju näitlejaid, et neist võinuks koostada veel ühe teatritrupi. Kas see meelehärmi ei teinud, et «Ugala» aina suuremate teatrite taimelavaks olema pidi?

See oli tõepoolest siis, ja üks ta olnud varemgi, «Ugala» kui väiketeatri mure, et sa pidevalt pidid kasvatama, kasvata-ma ja kui vilja hakkasid lõikama, pudes juba üks või teine käest. Oli aegu, kus meie trupp oli väga tugev. Oli toredaid noori, nagu Einari Koppel, Hilja Varem, Heino Mandri, Laine Vaga jt. Juba olid näitlejad olemas (isegi väljastpoolt vabariiki sõideti meid vaatama), nüüd oleks võinud hakata tegema, aga jällegi nad läksid. Kogu aeg hakka nagu otsast peale! See oli otseku liiv, mille oled võtnud peo peale, aga jällegi voolab sõrmede vahelt. Selles on muidugi omajagu traagikat.

Aga töötamise isu ära ei võtnud?

Ei saanud võtta, sest töö ise pakkus palju — see kasvatas ka meist, lavastajatest näitejuhid-pedagoogid, kellest eesiti teatris on mõningal määral praegugi puudus. Pealegi, mis on näitejuhile kõige toredam? See on proovitöö. Jälgida, kuidas näitleja areneb ja kasvab sinu silme all. See on ainuke tasu. Vahel ei saanud öösel isegi magada — tükk seisis, sina aga mõtlesid: kuidas saaks sellele inimesele läheneda, teda lahti päästa. Et ta juba homme proovis hakkaks paremini tegema? Muidugi, rumal on öelda, et mina kasvatasin selle või teise näitleja. Kuigi näitleja kasvab proovides, areneb ta siiski ise, ja mitte ainult teatriseinte vahel. Ta võtab endasse tema jaoks vajaliku igalt poolt, igalt lavastajalt, muidugi, kui on OTSIV ja arenev näitleja. Aga rõõmu on paljud valmistanud. Ja see ongi tasu olnud, see rõõmutunne. Jälgid oma kunagist näitlejat, ka teistes teatrites. Mõtled, kuidas ta algas, missuguseid esimesi samme ta tegi ja kuhu ta nüüd on välja jõudnud. See on tore tunne.

Milline oli tollase «Ugala» kunstikreedo, ideeline programm? Oma teema?

Eks seda tingis tollane ajastumõte, sellest lähtuv repertuaar. Esiplaanile tõusid inimese (eriti noore inimese) eetilised probleemid, küsimus vastutusest, noore inimese vastutusest enese ja oma tegude eest. Repertuaaripildis võis see mõnes mõttes ühepalgelisenaigi tunduda, aga minu arvates peaks see ühe teatri oma teema kujundamisel nii isegi olema. Seadsime oma ülesandeks probleeme kergitada, mitte neid lahendada. Oluline oli, et me vaataja emotsioone puudutaksime, et ta teatrist lahkudes ise mõtlema hakkaks. Püüdsime hoiduda näpuga näitamast. Meie vaataja on küllalt tark ja arukas — et ta mõtlema hakkaks, tuleb teda ainult emotsionaalselt raputada. Mäletan, päris mitmel korral pärast etendust helistati mulle koju: vaatajad ei suutnud võimalikke lahendusvariante arutades oma lõplikes seisukohtades ühist keelt leida, päriti minu arvamus järele. Siis ja praegugi arvan, et kunsti ülesandeks jääb avastada inimest sügavuti; otsida inimeses neid põhjusi, miks ta toimib nii ja mitte teisiti — miks sooritab kuriteo, miks läheb nii kaugele, et pääsevad valla sõjad . . . Inimene on ju suurepärase uurimisobjekt ja tema kaudu me avastame ja peegeldame elu.

Tollast teatri ja publiku ühendust iseloomustas suur kaasamõtlemisaktiiv-

sus. Teater oli väga populaarne, kuigi arvuliselt on praegune publik kindlasti suurem. Tänapäeval käib maainimene sagedamini teatris, on nn vaimselt linnainimesega kokku kasvanud. Kuigi vahel tundub, et linnas on tekkinud teataval määral tõusiklikkust — on inimesi, kes harivad oma maalappi ja autoga ringi «paarutavad» ning teatrist hoolivad vähe (või on siis põhjendamatu kriitilised).

Olete küll juba mõnda aega aktiivsest ja pidevast teatritööst eemal, aga siiski: kas on tajutavad mingid erinevused tollase ja praeguse eesti teatri vahel — mõtlen just teatri sise- mise, st töö poole pealt vaadatuna?

On siiski küllalt raske vastata, milline on praegune töössuhtumine teatris. Võin ainult rääkida, mis oli omal ajal ja mida aiman taipavat nüüd, saalis istudes. Üks asi, mis silma torkab, on mõne näitleja vähene töökoormus — st töötaolek. Isegi väiketeatrites, suurtest rääkimata. «Ugala» pidi omal ajal 8 lavastust aastas välja tooma, seejuures 360 etendust andma. Oli harv juhus, kui üks või kaks näitlejat mõnest lavastusest välja jäi. Näitlejad olid pidevas töötreeningus. Iga inimene kasvab ju praktilises töös, näitleja eriti. See on lausa kuritegu näitleja vastu, kui ta on juba kahest-kolmest tükist järjest vaba ja tal pole midagi teha. Arvan, et kõigiga on võimalik tööd organiseerida ja tööd teha (eksperimentaaletendused jms). Näitlejal peab alati olema mingi ülesanne. Kuigi tema areng on väga individuaalne, peab tal selleks siiski nn välistouge olema (eriti sel juhul, kui erksaid, kunsti poole püüdlevaid näitlejaid ei olegi nii palju). Üldjoontes tähendab eelöeldu ka näitejuhi oskust ükskõik kui hea või kehva materjaliga toime tulla. Näitlejad on ju näitejuhtide loomingu- ja arengupotentsiaal, mida tuleks suurendada pideva töökoormusega. See kõik tähendab aga seda, et lavastaja, eriti aga teatri peanäitejuht peab iga inimest trupis üksikult tundma. Ei saa nii, et Mina istun kabinetis ja tean, et mul seal kuskil on näitlejad X, Y ja Z ja kui neid kunagi kusagil tarvis läheb, siis ma kasutan neid. Nii siiski ei saa. Sa pead näitleja muresid kuulnud olema, sa pead ta sõber olema, kui vaja, ka karistama. Ka kõige noorem näitleja teatris peaks tundma, et temast peetakse lugu siin maa- ja, et ta on vajalik.

Kui meenutada oma teatrisse tuleku aegu, ka 50.—60. aastaid, siis tundub, et tänapäeval on eetikaküsimused kui-

dagi tagaplaanile jäänud. Siis oli tähtis pieteeditunne oma kutse vastu, olid õnelik, et said NÄITLEJAKS. Nüüd tundub vahel, et näitlejaks on väga lihtne saada: astud lihtsalt uksest sisse... eriti just väikelinnateatris. Ja kas ei mõju ka teatri kõõgipoole tutvustamine vaatajatele (just populariseerivas ja reklaamihõngulises vormis) liigse avalikustamisena? Ühest küljest on igasugused kohtumised publikuga jms üritused üpris tänuväärsed, kuid nendega tuleb ka ettevaatlik olla: see võib näitleja enesehinangut tõsta teenimatult liiga kõrgele — palju on selliseid näitlejaid, kes tahavad silma paista just väljaspool teatrit. Kõik see võib muuta publiku hinnangut näitleja suhtes (kui iga inimene teab näitleja elu üksikasju!), näitleja staatus on muutunud hoopis erinevaks, võrreldes kunagisega, kui tema peale vaadati lugupidamisega, kui ta oli autoriteet ja andis tooni väikelinna vaimuelupildis.

Vahel tundub väide, nagu oleks väike-teatri näitleja tööga nii ülekoormatud, et ei saa meie teiste teatrite etendusi näha, tugevasti liialdatud. Pigem on see loidus. Arvan, et kui näitlejal on tõsine tahtmine (isegi teise linna sõita), saab juhtkonnaga alati kokku leppida. Selline näitleja veidi ükskõikne suhtumine oma elukutsesse paistab vahel saaligi ära. Aga loomulikult ei saa selles ainult näitlejat süüdistada. Kui lavastaja istuks igal öhtul saalis, kas näitleja siis veel longiks teksti pealispinda mööda? Arvan, et teatris peaks igal etendusel olema kunstiline valve, kas lavastaja või mõni tugev näitleja, kes on näiteks ühtlasi ka lavastajale assistendiks olnud. Tükk peab tavaliselt ju etenduste käigus ikka kasvama, ei saa ükski tükk peaproovidega valmis. Oluline on järelevalve. Omal ajal «Ugalas» oli see kindlalt regulaarne. Ka näitlejad pidasid seda väga oluliseks. Mäletan, kuidas kavalust kasutades sai näitlejaile öeldud, et täna näitejuhti saalis ei ole. Pruukis aga lavastajal saalis ainult kohatada, kui juba läks lava taha teade: Sats (või Ader) istub saalis, tähendab tuleb ennast kokku võtta! Ja kas siis kohe pärast etendust või järgmisel päeval tehti märkused, sest kunstilist taset tuli hoida. Ei saanud nii, et teeme ühe lavastuse valmis ja las siis väntab — see on võrreldav mootori tühikäiguga. Eriti terav on see probleem külalislavastajate puhul, kelle huvid puudutavad sageli ainult lepingulist tööd, mitte teatri arengut. Ta võib olla väga andekas, tuleb, teeb oma lavastuse ja lahku. Mis saab aga etendusest pärast se-

da? Näitlejatest? Sellega ei taha ma muidugi öelda, et külalislavastajaid ei tohiks kutsuda — nad värskendavad, annavad trupile uue loomingulise impulsi. Aga kindlasti peaks siis külalisel olema teatrist assistent, kel oleks autoriteeti ja kelle pideva järelevalve alla tükk jääb.

Miks ma seda räägin? Sellepärast, et tundub: praegu on teatrites seda meietunnet vähemaks jäänud. Kehvemates oludes, kui kõigil olid ühised garderoobid, olid ka mured ühised. Nüüd on heades teatrimajades küll igaühel oma tuba, kus ta oma sõbraga rääkida võib, kuid teda enam ei huvita, kui palju oli täna kassa, kes istusid täna saalis — missugused kriitikud. Või kui peanäitejuht sõidab pealinna nõupidamisele, et siis tagasi tulles oleksid kõik põnevil — mis seal arutati? Seda trupp enam ei tea. Aga omal ajal oli see väga tähtis: kuidas meil on plaanitatimisega sel kuul? kui suur on meil aastaplaan? Küsiti peanäitejuhilt: eile oli kriitik saalis — kuidas oli? Mis ta rääkis? Millised olid ta seisukohad? Iga etendus oli ühine MEIE. Kui see MEIE kaob teatrist, tekib kiiresti ükskõiksus. Kollektiivil kaob ära oma teatri tunne, mõiste — meie teater, mille eest võideldakse päevast päeva, jääb ainult käegalöömine. Näitlejat A huvitab ainult see, et ta mitte vähem palka ei saaks kui näitleja B, aga see, mis ta teinud on või mis teatrist saab, pole enam oluline. MEIE asemele tuleb MINA. Pean seda meie-tunde säilimist, eriti väiketeatris, aga ka igas teatris üldse, väga oluliseks, see ongi teatri puhul võib-olla kõige tähtsam. MEIE — see on üksmeel trupis ja näitejuhtide vahel, see on suur õnn ja küllap ka ühe teatri edu pant.

Küsitlenud MARGOT VISNAP

Filmiklubide festivalivõitjad

13 085 filmihuvilist osales tänavu meie 44 filmiklubi töös. Festivalikonkurssse oli nagu mulugi kuus.

Rakvere filmiklubi XVIII lühidokumentaalfilmide festivalile ««Tallinnfilm» — 1983» esitas stuudio kümme võistlusfilmi. Esikoha ja klubi preemia võitis Mark Soosaare «Aeg». Teise koha ja Rakvere rajooni komsomolikomitee autasu sai Leida Laiuse «Kodulinna head vaimud», kolmanda koha ja E. Vilde nim kolhoosi autasu Valeria Andersoni «... ja supp saab valmis õigel ajal». Peep Puksi filmile «Visioon» anti Rakvere Rajooni RSN Täitevkomitee kultuuriosakonna eripreemia.

TPI filmiklubi VII festivalil võitsid «Suure hammasratta» (täispikad filmid) Enn Säde ja Jüri Müüri telefilmid «Kus kasvavad kivid» ning «Maa kivid». Lühifilmidest sai «Väikese hammasratta» Rein Marani telefilm «Euroopa naarits». Esmakordselt väljapandud «Minihammasratta» võitis kuni 5-minutistest filmidest «Eesti Reklaamfilm» «Arbuus».

TPI festivalil autasustas Eesti NSV Kultuuriministeeriumi žürii «Eesti Reklaamfilm» režissööri Kaupo Kloorenit filmi eest «Herald Eelma». Eesti Kinoliidu auhind «Pääsuke» läks taas jagamisele, seekord režissöör Leida Laiuse «Kodulinna heade vaimude» ja Hagi Seini telefilm «Dialog» vahel. ELKNÜ Tallinna Linnakomitee kuulutas parimaks noorsooteemaliseks filmiks «Kodulinna head vaimud» ja ajaleht «Molodjož Estonii» arvas parimaks noorsugu kosvatavaks filmiks Peeter Simmi «Järgmise loosimise».

Sel festivalil kogus kõige enam autasusid film «Kodulinna head vaimud», tulles muide hindamistabelis arvukate lühifilmide seas R. Marani «Sookurgede» järel kolmandale kohale.

Võru rajooni V. I. Lenini nim kolhoosi filmiklubi «Vikerkaar» VI festivali «Inimene ja maa» žürii otsustas parima põllumajandusfilmi autasu jätta välja andmata (mullune võitja «Künnimehe väsimus»). Looduskaitsealastest filmidest tuli võitjaks Rein Marani telefilm «Euroopa naarits».

Tartu Katseremonditehase filmiklubi «KaReTe» V festivalil tuli temaatilistest ringvaadetest võitjaks režissöör Mark Soosaare «Sõrulaste seltsis». Parimaks lühisüžeedest koosnevaks ringvaadeteks tunnistati Evald Vaheri «Nõukogude Eesti» nr 7.

Türi ja Rapla filmiklubides organiseeriti festival kolmandat korda. 34 reklaamfilmist andis Türi filmiklubi žürii esikoha Tiit Mesila, Peeter Simmi ja Ago Ruusi filmile «Laste liiklusohutus». Publiku preemia pälvis Harry Egipti ja Jaan Saare «Apelsin», mis TPI filmiklubi minifilmide konkursis tuli kolmandale kohale. Rapla festivali žürii andis oma auhinna Rein Raamatu joonisfilmile «Põrgu». Täiskasvanute publikupreemia sai Priit Pärna «Kolmnurk». Lapsed tunnistasid parimaks Heino Parsi «Meemeistrite linna».

VAIKE KALDA

Möödunud hooaja viiulimuusikast

INES RANNAP

On niisugune kena komme teha vahel kokkuvõtteid tõdemaks, et midagi on paremaks läinud. Hinnates viiuldajate kontserttegevust hooajal 1983/84 ei oska aga kiita ega laita, võib ainult väita, et olemata jäi see, mis teinuks äsjase hooaja meeldesöövivamaks eelmistest. Tundub, et rohkem oli elevust enne kontserte, nende aegu püüti üle saada mõningasest pettumusest, lepiti kuulduga ja jäädi lootma ime sündi järgmisel korral...

Üksjagu ümmarguseks on räägitud-kirjutatud meie viiuldajate soolokontsertideks valmistumise probleem. Kuigi mingeid muutusi selles vallas pole ette näha, ei tahaks lavalt kuulda poolfabrikaati, mille kohta esineja isegi väidab: kava tuli välja poolvalmina! Poleks siis pruukinud tulla. Käärid soovi vahel näidata end võimalikult regulaarselt uue soolokavaga ja selle selgeks õppimiseks vajaliku aja nappuse vahel

kipuvad kuidagi liialt laiali venima. Iga-aastane või tihemgi publiku ette tulek peaks viiuldajaid rohkemaks kohustama.

Suurim sumin oli kahtlemata Lemmo Erendi esimese Ecuadori-perioodi järgse kontserdi eel. Mäletati tema viimaseid tublisid esinemisi kodumail ja oodati isenesestmõistetavalt suurt kvalitatiivset hüpet. Paraku polnud seda esimeses pooles kuigi kerge täheldada. M. Raveli Sonaadis, mis on L. Erendi—V. Rootsi repertuaaris olnud üle 10 aasta, polnud nüüdki piisavalt impressionistlikku akvarelsust ja õiget *blues*'i-stiili tunnetust. Ei saa nõustuda P. Tõldsepaga, kes «Sirbi ja Vasara» veergudel (10. II 1984) kiitis sonaadi «lausa lummavalt täpset rütmi». Viimane on kahtlemata omal kohal III osas, «Igavseses liikumises», kuid ei tohiks kammitseada I osa nõtkust ja impulsiivsust. Mis puutub «Bluesi» esitustraditsioonidesse kuuluvate «glissandode ja ulmelist efekti taotlevate uju-

Lemmo Erendi





*Mari Tampere ja Bruno Lukk
Tiiu Heinsalu ja Toivo Peäske
Urmas Vulp
Mirjam Kerem*

*Mati Kärmas
Mare Teearu ja Helju Tauk
Anu Järvela*



miste» taunimisse P. Tõldsepa poolt, siis on need ju noodis fikseeritud ja kohustuslikud sellelegi interpretatsioonile, kellel pole blues'i lüürilis-kaeblikust ja põhipulsil endale rohkelt vabadusi lubavast esitusaladist aimugi.

Läbimõtetumust ja rabeledust ilmutas ka J. S. Bach'i Partita e-moll viiulile ja klaverile, vajalikku ranget rütmi lahjendasid siin asjatud kiirustamised, ülelibisemised, ka koosmänguline laialivalgusus. Kava tõsisema pooluse ebaõnnestumine löi järgneva vastuvõtuks veidi kõhkleva õhkkonna, olgugi et iga uue palaga pani L. Erendi end üha rohkem kuulama. Sillaks klassikast ladina-ameerika nüüdismuusikani kasutas kunstnik B. Parsadanjani hispaanialeku «Recitativo» ja M. Kuulbergi ecuadorlikku Soolosonaati. Mõlema teose põneva viiulipärase faktuuri najal teostas Erendi, et väledat sõrmejooksu, peenstrihhede tehnikat ja ründavalt romantilist mängumaneeri pole ta aastatega minetanud, pigem seda süvendanud ja lihvinud. Koostöö M. Kuulbergiga vääril erilist tähelepanu. L. Erendi tellitud soolosaatide tsüklist on valmis neli, üks huvipakkuvam teisest. Aukohal on muidugi viimane, viiuldaja poolt kaasa toodud rahvamuusikanäidete baasil loodud värvikalt omanäoline, ennenägematute mänguvõtetega läbipõimitud, eksootilise hõllandusega ümbritsetud «Memoria de los Incas». L. Erendi kätes löi see särava lausa vikerkaarana, sonaadi väärtustest annab tõendi ka asjaolu, et kaks kuud hiljem nägi Mati Kärmas seda mitmeti teistsuguse, kaugelkii mitte vähemkõitva vaatenurga alt.

Oodatud oli ka Anu Järvela viiuliohtu. IX vabariikliku keelpillimängijate konkursi võitja, praegu end Moskva Konservatooriumis täiendav viiuldaja on oma eeldustelt ja andelt noorema põlvkonna lootustandvamaid kunstnikke. Tal on ridamisi omadusi, millega ei saa kiidelda enamik meie viiulisolistide: täpne sõrmetöö, osav peentechnika, elegantne ja sugestiivne mängumaneer, varjunditerohke toonikäsitus. Nende vahenditega saavutas viiuldaja lisaks mängitud F. Kreisleri palades lausa vaimustavaid efekte. Kava tõmbenumbriks kujunes aga P. Sarasate «Carmen-fantasia». Üht-teist tuleks küll lihvida absoluutse kindluse nimel, kummatigi hiilgas A. Järvela siin üleoleva virtuositeedi, fraseerimisnõtke, karakterisusega.

Edasi tahaks jälle polemiseerida P. Tõldsepa, kelle arvates oli C. Francki Sonaat esituselt «suurejooneline ja

elamuslik» ning mille «suurt hingust, ühtlust ja kargust» kohatavat haruharva («Sirp ja Vasar» 27. IV 1984). Siinkohal võiks meenutada kolmel viimaselgi aastal kuulnud: F. Raskovič—A. Valdma (1983), T. Grindenko—J. Smirnov (1983), T. Heinsalu—T. Peaske (1982), V. Hudeček—P. Adomec (1981). A. Järvela—P. Lassmanniga võrreldes olid kõigi nende tõlgitsused haaravamad ja autorimõtte jälgimisel veenvamad. A. Järvelal tuleks püüda suurema haardeulatuse poole vormimaks pikemaid fraase, planeerimaks ulatuslikumaid tõuse-langusi. Tema muusikalised mõtted jäävad sageli pooleli, tempode valik läbi kaalumata. Oeldu käib nii Francki kui Mozarti Sonaadi kohta. Viimase *Andante* oli küll kujundatud väga ilusate nüansside abil, kuid äärmistes osades ilmnenud kavatsuslik lühinägelikkus — üksiku noodi või fraasi tagant ei aima tervikut — jättis sonaadi ebahütlase mulje.

Nagu «Sirbi ja Vasara» «Interpreedi-loost» (12. V 1984) võis lugeda, nõudis Mare Teearu hingeseisund seekordsesse kavva midagi tõsitraagilist, nagu on seda P. Locatelli sonaat «Haua ääres». Samas artiklis leidis H. Tauk, et «Mare on alati mänginud ainult tõsist, rasket, kohati ülinõudlikke teoseid ja seda on talle ettegi heidetud». Targad ja tundlikud kuulajad — need on M. Teearu austajate hulgas aga enamuses — muidugi etteheiteid ei tee. Interpreet peab ju tunnetama oma amplituudi, millest kõrvale astudes riskib ta muutuda võltsiks, koguni abituks. M. Teearu hindab oma piire äärmiselt kriitiliselt ja jääb laval alati iseendaks. P. Locatelli sonaadi ühtsuses viiuldaja olemusega oli midagi väga ausat ja liigutatavat. Hoolimata pisiasjadeni läbimõeldud ja detailselt paikapandud kavatsustest kõlas kõik läbinisti impulsiivselt. Tooni pehmus ja kõlaline täius prevaleeris nii aeglastes kui kiiretes osades. Kontserdi lõpetuseks valitud A. Šnitke «Süü vanas stiilis» tabas kumnesse. Tõsise akadeemilisuse kõrval on M. Teearus parasjagu huumorit, ta nautis Šnitke vaimukat jäljendamist ja oskas seda publiku tarvis mitmekordselt võimaldada. Nii viiselt siira matkimise vaheldamine groteskse võrtsikusega laabus M. Teearul—H. Taugil imeladusalt. Kahtlemata on nende näol tegu läbinisti homogeense ansambliga, kes 20 aasta vältel on üksteist sütitades, ühise musitseerimise rõõme jagades ja üksteise interpretinatuure rikastades kinkinud publikule palju elamusid.

Täiesti vastandlike omadustega köi-

dab Tiiu Heinsalu. Tema suhtumises viiulimängusse on palju päikeselist naerukust ja pisut kergemeelsustki. Kuid kavad koostab ta ikka nii nagu kombeks — seekord I osas Mozarti ja Brahmsi sonaadid, II osas A. Põldmäe Teine sonaat ja M. Kuulbergi poeem «Tiule». Kiitust jagama tahaks hakata aga hoopis kontserdi lõpust, F. Kreisleri paladest. Kahju, et ehtne virtuoosirepertuaar, mis valdavalt pärit viiuldajatest heliloojatelt (N. Paganini, H. Vieuxtemps, H. Wieniawski, P. Sarasate jt) kõlab kontserdilavalt üpris pisteliselt. Selline muusika, pealegi meelepärane laiemale publikule, annab parima võimaluse oma kunstnikumina mitmekülseimaks eksponeerimiseks. Kuulen vastu-hääli, et oskustest ei piisa, aga kas valides kavva Beethoveni, Brahmsi, Prokofjevi, Mozarti sonaate, peetakse jõukohasust silmas? Just nende puhul jääb meie pillimeestel sageli vajaka täiuslikust tõlgitsusküpsusest, sisemaailma rikkusest, tippväljendusvahendite valitsemisest, fantaasiast. Muidugi võib Brahmsi A-duur sonaati vaadelda ka lüürilisest aspektist, mõnusal mediteerides, nagu tegid seda T. Heinsalu—T. Peäske. Kuid kõiki kuulajaid niisugune variant ilmselt ei rahuldanud. Ansambel kippus pealegi lahkneema, nagu olnuks põhilised arendusliinid kooskõlastamata.

T. Heinsalu tunneb end nagu A. Järvelagi peremehena väikevormide keskel — kava teine pool tõi kaasa aina meeldivamaid üllatusi. Võib-olla eksin väites, et A. Põldmäe sonaati võiks käsitada omalaadse fragmentide kogumina, kuid sel moel õigustaksin T. Heinsalu—T. Peäske esitust: efektselt vormistati iga nagu pisut omaette liikuv lõik. H. Villa-Lobose, I. Albenize ja F. Kreisleri palade elegantset mänglevust tabas viiuldaja vähimagi pingutuseta. Soovitaks tal edaspidi panna oma soolokavades paar-rõhk just selleaolisele repertuaarile, nägemata selles kergema vastupanu teed. Ülalmainitud heliloojate oopustes on üsna kurikavalaid komistuskive, mille kallal pusimist parasjagu, kuid T. Heinsalu võiks seeläbi teostada end väga tulemuslikult.

Hästi stiilse programmiga tuli välja Urmas Vulp, klaveril Lille Randma (kahjuks mitte klavessiinil, nagu töötas kava-leht). Kõigi viie autori eludaatumid mahtusid 17. ja 18. sajandi sisse, seega barokkmuusika, aga kui erineva käekirjaga heliloojailt: J. S. Bach, G. F. Händel, G. Ph. Telemann, F. M. Veracini, A. Vivaldi! Poleks siin kuidagi osanud karta

ühupleaanilist üldmuljet, eriti kuna U. Vulbi näol on tegemist tugeva koolilise aluse, peene kõrva ja stiilitundega viiuldajaga, kelle tagasihoidlikku temperamenti asendab vajadus mõtestada esitatavat võimalikult sügavalt. Sedapuhku rakendusid viiuldaja väärtuskused küllalt pealiskaudselt: peaaegu kõikide sonaatide kiiretes osades valitses rütmiline loidus, aeglustes aga emotsionaalne inertsus. Viiuldaja näis loominguliselt väsinuna ja L. Randma püüdlused süstida partnerisse aktiivsust jäid tulutuks. Kummalisel kombel hakkas ansambel Samuel Saulusega liitudes järsku elama (A. Vivaldi Triosonaat), nüüd oli pulss ergas, dünaamilised gradatsioonid kontrastsed, muusikute ühistegevus kaasakiskuv.

Möödunud hooajal esinesid sooloõhtutega veel Mari Tampere koos Ivo Sillamaaga ja kauaaegne ansambli paar Mati Kärmas—Lilian Semper. Rohkesti oli kammerkontserte, kus osalesid mitmed interpretid. Üks tegevamaid, Mirjam Kerem, moodustab enamasti Helin Kapteni ja Ivo Juuliga kontserdi keskpunktiks oleva trio. Detsembris oli L. van Beethoveni sonaadi ja D. Sostakovitši 10 prelüüdi kõrval kavas J. Brahmsi trio; aprillis lisandusid nimetatuile veel viiuldaja Andres Laan, altist Jaan Kerem ja kontrabassist Toivo Unt, et panna kõlama meil varem esitamata teoseid: G. Rossini kaks sonaati neljale keelpillile ja M. Glinka Suur sekstett. N. Murdveel oli kahtlemata õigus, kui ta kirjutas («Sirp ja Vasar», 25. V 1984), et ansamblist jääb perspektiivikas mulje, kuna «kõik liikmed on aktiivse väljenduslaadi, hea ansambli tunde ja töövoimega tugevad professionaalid». Sellised kammerõhtud õigustavad end täielikult, nende ettevalmistus ei nõua erinevatel ametikohtadel töötavatelt muusikutelt nii palju energiat ja aega kui soolokava, kuigi ansambli kokkusulatamise ja tehnilise lihvimise tähtsust ei tohiks kunagi alahinnata.

Veel kord Jaan Soonvaldi heliridadeteooriast

JAAN ROSS

Mark Raisi hiljuti ilmunud artikkel «Laad ja tonaalsus Jaan Soonvaldi muusikalises süsteemis»¹ on minu arvates iseenesest sümpaatne katse käsitleda J. Soonvaldi heliridadeteooriat üldisemat kultuurikonteksti silmas pidades. Kahjuks aga kujunevad mitmed M. Raisi kirjutises väljendatud seisukohad lugejale, kes pole Soonvaldi töödega tuttav, mõneti desorienteerivaks. Kohe algul nimetab Rais Soonvaldi eesti matemaatilise muusikateaduse rajajaks. Kogu lugu pidamise juures Soonvaldi vastu tundub selline tiitel siiski veidi liiga pretensioonikas. Kõigepealt, kui väita, et on olemas eesti matemaatiline muusikateadus, siis tekib küsimus, kas on ka mingisugune laiem, mitte-eesti (ülemaailmne?) matemaatiline muusikateadus? Mis see niisugune on? Kas matemaatilist aparati kasutav muusikateadus? Kui rangelt võtta, siis sisaldub kirjandus- või ajalooteadusest, kuigi matemaatiliste meetodite rakendamine neiski on väljaspool kahtlust. Arutluse all oleva mõiste maht jääb minu jaoks igatahes segaseks.

Edasi väidab Rais, et «Jaan Soonvaldi [...] nimi on seni teenimatult vähe tuntud» (lk 111). Soonvaldi põhiline töö «Звукоряды и созвучия благозвучной музыкальной системы в освещении графо-математического анализа» (178 lk) on trükitud TRÜ väljaandel Tartus 1964. aastal ning järelikult kättesaadav kõigile asjast huvitatutele. (Kui paljudel eesti muusikateadlastel on siis trükist ilmunud iseseisev monograafia?) Kummalisel kombel ei märgita artiklis nimetatud teose väljaandmise aega ega kohta, ehkki refereeritakse põhiliselt just selles raamatus sisalduvat materjali. Nii jääb lugejale mulje, nagu oleks tegemist Soonvaldi käsikirjalise tööga.

Kuivõrd Soonvaldi raamat on trükitud kujul olemas, pole Raisi artikli näol niisiis tegemist enam tolmunud käsikirja arhiividest väljakaevamisega, vaid publitseeritud teooria omapoolse mõtestamisega. Peab tunnustama, et Soonvaldi teooria eriküsimustega on Rais tutvunud vägagi põhjalikult. Ent seda tüüpi artikliks nagu Raisi

oma ootaksin muu hulgas ka kompetentset üldhinnangut Soonvaldi ideedele tervikuna. Milline on Soonvaldi teooria suhe muu (muusika)teadusega? Kas leidub eksperimentaalseid andmeid, millega seda teooriat kõrvutada? Selletaoliste küsimustele Raisi artiklis adekvaatset vastust ei leidu. Sellest tingituna järgnevalt mõned kommentaarid.

Soonvaldi heliridadeteooria kõige iseloomulikumaks jooneks pean püüdu leida meid ümbritsevas maailmas universaale. Niisugune taotlus on teaduses eri aegadel olnud rohkemal või vähemal määral aktuaalne. Soonvaldi teooria tugineb hüpoteesile, mille kohaselt Euroopa muusikakultuuris kasutatav helidesüsteem käitub sarnaselt teatavate geomeetriseliste seaduspärasustega. Selliselt meenutavad Soonvaldi ideed paljuski keskaja teaduse ettekujutusi üleüldisest maailma harmooniast, mille võrdseteks erijuhtudeks peetakse nii taevakehade liikumist iseloomustavaid seaduspärasusi («sfääride harmoonia») kui ka muusikahelide omavahelisi suhteid. Kui otsida paralleele uuemast teadusest, siis meenub kõigepealt G. Milleri üldtuntud kontseptsioon, mille kohaselt inimese lühiajaline mälu mahutab korraga seitse (pluss/minus kaks) erinevat informatsiooniühikut². (Milleri kontseptsiooni alusel on näiteks põhjendatud, miks diaatooniline helirida sisaldab just seitse erinevat heli.) Soonvaldi teooria baseerub muusikalisel nn puhtal häälestussüsteemil, mis tähendab, et helide omavaheliste suhete aluseks on kolm konstruktivistset intervalli: oktav, kvint ja suur tert. See on Soonvaldi teooria esimene nõrk koht. Soonvald rõhutab raamatus oma teooria normatiivset iseloomu: ta peab seda pedagoogiliseks abivahendiks kompositsioonieriala üliõpilastele ning arvab, et selle abil on võimalik väärtustada muusikateoste harmooniat. Seni aga pole küllaldaselt põhjust arvata, et «puhas» häälestussüsteem oleks mingil moel muusikas eelistatum, võrreldes muude — Pythagorase või võrdtempereeritud — häälestussüsteemidega. Olgugi et intervallide reaalseid suurusi muusika esitamisel pole siiani eriti palju mõõdetud, viitavad olemasolevad andmed³, et näiteks

² G. H. Miller. The magic number seven, plus or minus two. *Psychological Review*, Vol. 63, 1956, pp. 81—97.

³ J. Sundberg. In tune or not? A study of fundamental frequency in music practise. In: *Tiefenstruktur der Musik*, SS. 69—97, Berlin, 1982.

¹ M. Rais. Laad ja tonaalsus Jaan Soonvaldi muusikalises süsteemis. Rmt: *Muusikalisi lehekülgi III*, lk 111—136, Tallinn, 1983.

viuldaja ei mängi muusikat sugugi «puhtale» häälestusele vastavalt, pigem lähenevad kasutatavad intervallide suurused võrdtempereeritud häälestuse omadele. Järelikult ei saa Soonvaldi teooriat vaadelda universaalse heliridasid genereeriva mudelina. Tegemist on ainuüksi huvitava paralleeliga teatava helidestruktuuri («puhta» häälestuse) ning teatava geomeetrilise struktuuri konstruktioonide vahel. Tõsi, ei või öelda, et Soonvaldi teoorial puuduks iga-sugune empiiriline alus. Suur hulk läbianalüüsitud muusikat kinnitab Soonvaldi seisukohti ning järelikult osutab, et paljude heliloojate muusikalist mõtlemist on võimalik vaadelda «puhtal» häälestussüsteemil põhinevatest akustilis-har-moonilistest normidest lähtudes. Kuid paljude teiste heliloojate muusika ei allu Soonvaldi teooria seaduspärasustele ning pole alust pel-galt nimetatud teooriale tuginedes seda muusikat väärtusetuks kuulutada. Küsimus, kas Soonvaldi teoorias postuleeritav helidestruktuuri ja geomeetrilise struktuuri vastavus tegelikult keh-tib, taandub niisiis küsimusele, kas euroopa-liku muusikalise mõtlemise aluseks on «puhas» häälestussüsteem või mitte. Et andmeid pole piisavalt, ei saa sellele küsimusele praegu anda ka lõplikku vastust. (Isiklikult kaldun arvama, et universaalseks aluseks mitte.)

Arusaamatüks jääb, miks on Raisil oma artik-lis (lk 134—136) tarvis viidata L. Dõssi kunagise efekande teesidele. Viimaste näol on tegemist kahjuks vaid täiesti spekulatiivsete arutlustega, millele hinnangu andmine oleks omaette artikli teema. Raisi väitlus Dõssi teesides sisalduvate seisukohtade ning Soonvaldi teooria sarnasuse üle on pehmelt öeldes naiivne. Väita, et nende teooriate sarnasuse aluseks on kas toetumine akustilistele seaduspärasustele või siis üksikute muusikateoste analüüs, tähendab ju teiste sõna-dega seda, et psühhoakustikas või muusika-teaduses pole erinevate teooriate, kontseptsio-nide jms vahel mingisuguseid erinevusi.

Jaan Soonvaldi teooria ajaloolises perspektiivis

MART HUMAL

Kuna M. Raisi kirjutis «Laad ja tonaalsus Jaan Soonvaldi muusikalises süsteemis»¹ on mõeldud eeskätt J. Soonvaldi teooria ühe või-maliku interpretatsioonina, mitte aga tutvustuse-na või refereeringuna, siis on artikli mõistmiseks vaja kõigepealt tunda vaadeldava teooria enda põhialuseid². «Muusikaliste lehekülgede» toime-tus avaldas M. Raisi artikli diskussiooni korras, sest J. Soonvaldi heliridadeteooria eri aspek-tidele polevat «praegu veel võimalik anda ühest hinnangut»³. Ka käesoleva kirjutise eesmärk pole anda hinnangut J. Soonvaldi teooriale ega selle interpretatsioonile M. Raisi artiklis. Nende küsimuste juurde on mõeldav tagasi pöörduda diskussiooni edasises käigus. Praegu tahaks ainult valgustada veidi kõnealuse teooria aja-loolist tausta ja kohta muusikateaduse arengus. Selleks on aga vajalik põgus tagasivaade muusikateooria ajalukku.

Esimese igakülgset läbitöötatud harmoonia-õpetuse lõi Jean-Philippe Rameau oma «Trak-taadis harmoonias» («Traité de l'harmonie», 1722). Tema õpetuse tuuma moodustavad kaks omavahel seotud küsimust: 1. akordipöörded ja akordi põhibass; 2. akordide funktsionaalne liigitus. Mõlemad teooria sõlmpunkte arendati edasi Rameau'-järgse harmooniaõpetuse kahe põhiharus. Põhibassi teooria võtsid üle prak-tilisema suunitlusega teoreetikud (G. Weber, S. Sechter) oma nn astmeõpetuses, mis tähis-tab akorde rooma numbriga helistiku astmete järgi, nagu me seda tunneme traditsioonili-sest kooliharmonias. Funktsiooniõpetust arendas edasi suurim XIX sajandi muusikateoreet-ik Hugo Riemann ning mitmed ta eel- ja järel-käijad. Akordide lihtsa numbriga registreeri-mise asemel tungib funktsiooniõpetus sügava-

¹ Muusikalisi lehekülgi III. Tln, 1983, lk 111—136.

² Trükiis on ilmunud järgmised J. Soonvaldi tööd: raamat Я. Соо н в а л ь д. Звуко ряды и созвучия благозвучной музыкальной системы в освещении графо-математического анализа (Тарту, 1964), samanimelise väitekirja autoreferaat (samas, 1969) ja artikkel «Helistikkude tuletamine graafilis-mate-maatilisel meetodil» («Nõukogude Kool», 1968, nr 10, lk 771—775). Suurematest käsikirjalistest töödest on lugejale kättesaadavad Teatri- ja Muusi-kamuuseumis asuvad «Колонка звуковой области и степени абсолютного родства тональностей» (1972) ja «Veljo Tormise üleliiduliselt premeeritud kantaadi «Lenini sõnad» harmoonia lahtimõtestus muusika-matemaatilise teooria põhjal» (1975).

³ Muusikalisi lehekülgi III, lk 111.

male harmoonia olemusse, otsides ja avades akordide tähendusi ja helistiku sisemisi seaduspärasusi. Juba H. Riemanni eelkäijatele ei jäänud märkamata mažoori ja minoori helirea ning kooskõlade struktuuriline erinevus, mille seletamiseks võeti käbele mažoori ja minoori dualismi põhimõte. Viimane saigi H. Riemanni koolkonna üheks teoreetiliseks nurgakiviks. H. Riemann ise seletab mažoori ülemhelireast, minoori aga hüpoteetilisest alamhelireast lähtuvana. Asjaolu, et alamhelirida looduses ei leidu, on põhjustanud etteheiteid H. Riemannile ja dualistlikele harmooniaõpetustele üldse. Siiski ei tohi unustada, et alamhelide idee kuulub alles H. Riemannile, dualistlik harmooniasüsteem loodi aga juba enne teda. Selle põhiline rajaja oli kõigi aegade kuulsaim Eestis sündinud ja tegutsenud muusikateoreetik, Tartu ülikooli füüsika-professor Arthur Joachim von Oettingen (1836—1920), kelle peamine muusikaalane uurimus «Harmooniasüsteem dualistlikus arenduses» («Harmoniesystem in dualen Entwicklung») ilmus Tartus aastal 1866.

A. Oettingeni peetakse õigusega üheks peamiseks H. Riemanni eelkäijaks harmooniaõpetuse alal. Ometi on nende teoorial oluline põhimõtteline erinevus: A. Oettingen (nagu ka ta eelkäija Moritz Hauptmann) lähtub nn puhtast, H. Riemann aga võrdtempereeritud häälestussüsteemist. Kuivõrd praktikas on puhas häälestus sama hästi kui teostamatu, võiks väita, et A. Oettingeni uurimisobjektiks pole mitte tegeellikkus, vaid selle ideaalkuju. Kuid sellegipoolest on puhas häälestus kuni tänapäevani mitmehääle tonaalse muusika loogiliseks aluseks, st me tajume muusikat sellisena, nagu kõlaks ta tõepoolest puhtas häälestuses.

Teatavasti tugineb puhas häälestus akustiliselt puhastele kvintidele (sagedussuhtega 2:3) ja suurtele tertsidele (4:5) ega tunnista helide enharmonilist samasust, mistõttu helide arv oktavis ei piirdu siin kaheteistkümnega, vaid on põhimõtteliselt lõputu. Sellest lõputust helimaailmast on pärit kõik põhilised tonaalse muusika seaduspärasused, ja kuigi nad toimivad ka võrdtempereeritud häälestuses, on nad seal paratamatult moonutatud, mugandatud. Teame, et Bach'i ajal oli muusikapraktika edasiseks arenguks hädavajalik võtta kasutusele võrdtempereeritud häälestus, ilmselt niisama tarvilik oli ka viimasega mugandumine XIX sajandi muusikateoorias selle edasise arengu huvides. Ent teaduses peidavad näilised ummikteed endas sageli veel palju avastamata võimalusi, ja varem või hiljem ilmub keegi, kes need üles leiab. Üks selliseid oli ka Jaan Soonvald, A. Oettingeni vaimne pärija, kes arendas oma teoorias edasi eelkõige neid momente oma kuulsa kaasinlase õpetusest, mis H. Riemannil ja ta järglastel jäid kasutamata, ning kelle peatöö «Kaunikõlalise muusikasüsteemi heliread ja kooskõlad graafilis-matemaatilise analüüsi valguses» ilmus samuti

Tartus 98 aastat hiljem kui A. Oettingeni oma.

Oma töödes pole J. Soonvald maininud kasutatud kirjandust, väites L. Mazeli suu läbi, et «autor jõudis selleni täiesti iseseisvalt»⁴. Siiski pole põhjust kahelda selles, et ta tundis A. Oettingeni õpetust, kokkulangevusi viimasega on raske pidada juhuslikuks.

J. Soonvaldi üldteoreetiline kontseptsioon keskendub põhiliselt kahe probleemi ümber. Neist esimene, helisüsteemi graafilis-matemaatiline tuletamine nn heligraafikute abil (siit pärinevad ka autori trükis ilmunud tööde nimetused) — kõige matemaatilisem osa tema teooriast, vägagi teravmeelne ja originaalne — on sisuliselt sissejuhataks teisele probleemile, autori keskele uurimisobjektile, milleks on mitmesuguste heliridade koostamine ja analüüs. J. Soonvald ise märgib: «Heligraafikud on nagu tellitud maja ümber — kui maja on valmis, lammutatakse tellingud maha.»⁵ Helisüsteem ise, mille J. Soonvald sel viisil tuletab — puhtal häälestusel tuginev «kaunikõlaline muusikasüsteem» — on sama, millest lähtub A. Oettingen (kes seda ise ei tuleta, vaid kasutab «valmis kujul»). Just selle süsteemi organiseerimisviisis ilmnevad kõige selgemalt kokkupuutepunktid J. Soonvaldi ja A. Oettingeni vahel. Nime-tagem neist mõningaid.

1. Valem $3^m \cdot 5^n$, mis tähendab, et süsteemi mis tahes heli asetseb teatud arvu (m) puhaste kvintide ja teatud arvu (n) suurte tertside kaugusel mingist lähtelist⁶. (Mõlemad teoreetikutunnistavad helide oktavmasasust, taandades kõik võimalikud helid ühte oktavile.) Kui väljendada helireas järjestikku ette tulevate puhaste kvintide ja suurte tertside hulka vastavalt arvudega m ja n, annab see valem ühtlasi helirea konstandi — mõiste, mille võttis tarvitusele J. Soonvald.

2. Helisüsteemi graafiline kujutamine kahe-mõõtmelise tabelina, mida võib põhimõtteliselt pikendada igasse suunda lõpmatuseni ja kus ükski heli ei kordu, mistõttu iga heli on tähistatud erinevalt. A. Oettingenil näeb see välja järgmiselt (vt lk 45).

J. Soonvaldi helisüsteemi tabel (mida autor ise nimetab heliriidaks) on ära toodud M. Raisi artiklis⁷. Allkirjutanu arvates on helide tähistusviis A. Oettingenil (noodinimetuse peal või all asetseva 1—2 kriipsuga või ilma) valitud ots-tarbakamalt kui J. Soonvaldil, sest võrreldes viimasega on siin selgemini näha, millisel «kor-rusel» mingi heli pärineb.⁸

⁴ Звукоряды и созвучия..., lk 7.

⁵ Samas, lk 38.

⁶ A. Oettingenil esineb ta kujul $5^m \cdot 3^n$ (vt A. Oettingen. Harmoniesystem in dualer Entwicklung, lk 15).

⁷ Muusikalisi lehekülgi III, lk 119.

⁸ Selgituseks olgu öeldud, et mõlema teoreetiku tabelites leiduvast kahest samanimelisest helist kõl-lab «korrus» kõrgemal paiknev heli teisest komma (80:81) võrra madalamalt, kahe «korruse» vahe võrdub juba komma ruuduga jne.

3. Helisüsteemi dualistlik käsitlus. A. Oettingeniil määrab helide harmoonilise tähenduse toonilisuse (*Tonicität*) ja foonilisuse (*Phonicität*) printsiip. Toonilisus on intervalli või akordi helide võime olla ühe nn toonilise põhiheli (*tonische Grundton*) ülemhelideks, foonilisus — intervalli või akordi võime omada oma kõigi helide jaoks ühist nn foonilist ülemheli (*phonische Oberton*).⁹ Loomulikult on igal intervallil, akordil ja ka helireal olemas nii tooniline põhiheli kui ka fooniline ülemheli ning kumagi seisukohalt on selle üksikud helid vastavalt kas toonilised või foonilised. Analoogiliselt sellega võib J. Soonvaldi teooria järgi mingi kooskõla või helirea iga heli eksisteerida nii võnke- kui ka keelhelina, olenevalt sellest, kas teda vaadelda nn. algvõnkehelist või algkeelhelist lähtudes. Nagu A. Oettingeni tooniline põhiheli, nii on ka J. Soonvaldi algvõnkeheli antud kooskõla või helirea kõige bemollidepoolsem heli (kvindiringi mööda luges), A. Oettingeni fooniline ülemheli ja J. Soonvaldi algkeelheli aga kõige dieesidepoolsem.

4. Helistikusuguluse käsitlus. A. Oettingeni järgi esineb kaht liiki helistikusugulust — nn paralleelsust (*Paralelität*) ja vastastikusust (*Reciprocität*). Esimene tekib võtmemärkidelt lähedaste (kuni kahe märgi vahega), teine kaugemate (praktiliselt kuni kuue märgi kauguste) helistike vahel. Esimest iseloomustab ühiste kolmkõlade olemasolu, teist selliste kolmkõlapaaride olemasolu, kus mažoorikolmkõla priim ühtib minoorikolmkõla kvindiga (näiteks C-duur ja f-moll)¹⁰. Nullastme paralleelsuguluses on A. Oettingeni järgi C-duur ja a-moll, nullastme vastastikusuguluses aga C-duur ja f-moll¹¹. J. Soonvaldil on helistikusuguluse käsitlus keerukam¹², kuid siingi kuuluvad lähisugulushelistikud (C-duur ja a-moll, C-duur ja d-moll, C-duur ja e-moll) paralleelsuguluse alla, kaugemad helistikud (C-duur ja f-moll, C-duur ja b-moll, C-duur ja c-moll) aga nn telgsuguluse alla, mis on mõneti analoogne A. Oettingeni vastastikususega (J. Soonvaldi arvates asuvad C-duur ja f-moll nullastme telgsuguluses¹³).

5. Mõiste «helikond». J. Soonvaldi teoorias moodustab «kaunikõlalises muusikasüsteemis» maksimaalselt võimalik helide hulk nn helikonna. Sama nimetus (*Bereich der Töne*) esineb ka A. Oettingeni raamatus, kuigi selle tähendus on veidi teistsugune — siin märgib ta ala, mis hõlmab kombineeritud paralleelhelistikuga (C-duur ja a-moll) suguluses olevate

⁹ A. Oettingen. Op. cit., lk 31—32.

¹⁰ Samas, lk 164.

¹¹ Helistike tähistused on siin ja edaspidi antud traditsioonilise terminoloogia järgi, mida A. Oettingen ei tunnista.

¹² Vt. Я. Соонвальд. Колонка звуковой области... (Käsikiri TMM-s).

¹³ Samas, lk. 42.

	8	7	6	5	4	3	2	1	0	-1	-2	-3	-4	-5	-6	-7	-8
n:																	
m																	
2	c								gis	cis	dis	his					
1	as								e	a	h	gis					
0	fes	ces	ges	des	as	b	f	c	e	d	a	e	h	fis	cis	gis	dis
-1	deses	ases	eses	bb	ges	des	as	es	b	f	c						
-2	bbb	feses	ceses	ases	eses	bb	fes	ces	ases	des	as	es	b	f	c		

helistike kõiki helisid¹⁴. Oma ulatuselt ühtib A. Oettingeni «Bereich der Töne» J. Soonvaldi nn loomuliku helikonnaga¹⁵, välja arvatud viimase alumine «korrus» (36 heli 45 asemel).

Ülaltoodud paralleelid ei kahanda mingil määral J. Soonvaldi õpetuse iseseisvust, küll aga näitavad, kui võrd orgaaniliselt vaadeldav teooria lülitub muusikateooria üldise arengu protsessi ja kui võrd autoriteetselt pinnalt ta lähtub, arendades varasemate teoreetikute poolt loodud eeldusi edasi isikupäraseks muusikateoreetiliseks süsteemiks (mille üksikasjalikum vaatlus pole aga siinkohal võimalik).

KRITIKASEMINAR

Aeg, inimesed, kivid ja igavik



Kaadrid filmist «Aeg».

«AEG». Stsenarist, režissöör, operaator M. Soosaar, helioperaator, muusikaline kujundaja E. Säde. «Tallinnfilm», 1983.

Aja kiire kadumine on igapäevastes kõnelustes tihti jutuaineks. Ka kunstis on see teema sageli kasutust leidnud. Aga ei meenu midagi nii kokkuvõtvat ja puhtalt ideed teenivat, kui seda on Mark Soosaare «Aeg». Inimelu on siin niivõrd «kokku surutud», et inimlikud askeldused — pühalikult veniv matusetalituski — toimuvad ekraanil naeruväärselt kiiresti. Muuseas, üks minu tutvusringkonda kuuluv filmihuviline noormees süüdistas Mark Soosaart inimeste solvamises: et näiteks pole ta «Ajas» arvestanud matuseliste tunnetega. Pidasin oma kohuseks talle vastata, et Mark Soosaar on siiski filmikunstnik, mitte tavandinõukogu ametnik.

Rahustavad (ja mitte kedagi solvavad) on filmis kaadrid, milles domineerivaks jääb looduse (eriti kivide) igavikuline rahu. Film ongi

¹⁴ A. Oettingen. *Op. cit.*, lk 169.

¹⁵ Raamatus «Muusikalisi lehekülgi III» (lk 119) toodud skeemis on seda nimetatud «keskvõrdsustatud süsteemiks».

üles ehitatud kontrastprintsipiil — kiirloomis inimeste sebumine vaheldub küll samuti kiirloomis, ent siiski tunduvalt rahulikumate ja hästi jälgitavate loodusvõtetega. Sellise vastandamisega on muudetud inimest ja ürgset, igikestvat loodust (igavikku) lahutav kuristik selgelt tajutavaks ja tunnetatavaks. Esmalt tekib ehk isegi mõte, et see on põhjatu. Kuid ometi võib leida midagi ühendavat inimese ja igaviku vahel. Filmis kujunevad sellisteks märkideks kivid (veskikivid, kiviaed, monumendid). Need on filmi rahulikemad «kujud» — ei neil ole kiiret kuhugi. Eriti jäi meelde valguse ja varju liikumine väärikal ja liikumatul veskivil.

Mul on kange tahtmine seda veskikivi võrrelda sügavaile mõtisklusile andunud ning end argimuredest mitte heidutada laskva targa ja stoilise filosoofiga. Filmi lõpus on inimeste rabelusele vastandatud lagunema hakkav või lõhutud hauamonument (aja või inimeste purustava, hävitava toime eest pole pääsu temalgi). Filmis eksisteeriks justkui kaks eri aega: inimeste ja kivide oma. Kivid võivad inimestele «vaadata» üleolevalt, nagu igaviku (jumala) positsioonilt, inimtoimetused näivad neile sipelgate sagimisenä. Kindlasti on midagi, mis kividelegi samamoodi ülalt alla võib vaadata, kuid film nii kaugel («päris» igaviku-jumala positsioonile) ei läinud. Kui ekraanil oleks võimalik näidata kivide lagunemist või olulist muutumist looduses, siis oleks filmikaamera kahtlemata sellel igaviku positsioonil, praegu jääb ta kividega (filosoofidega) ühele tasemele.

Mõni kergesti solvuv teatral võib Soosaare teosest välja lugeda ka torget teatrikunstis pihta. Kui Soosaar oma kaameraga (seega filmikunst) tõuseb kuhugi inimese ja igaviku vahele, siis millise tühise sagimisenä näeb ja näitab ta teatrit (kaadrid «Pipi Pikksukast»)! Aga tegelikult ei usu ma, et filmi autor probleemi selist asetust silmas pidas.

Kivide (filosoofide) ja igaviku (jumala) samastamisel on tegemist tähistäeva vaatamise paradoksiga. Maalt abivahenditega (teleskoobid jms) tähti silmitsedes näivad need ju kõik ühesuurstena. Nii kivid kui ka filosoofid on siiski vaid teatud vaheaste (ent väga vajalik vaheaste — eriti viimased) inimese ja igaviku vahel.

Tähele panemata ei saa jätta kujundit filmi algusest ja lõpust — vee katkematut voolamist. Selline lõpp kahandab ka autoril algsest kavast olnud variandi lõppkaadrite (matused) näilist troostitust. Praegu mõjub filmi lõpp selliselt: inimene (kui indiviid) sureb, aga elu jääb; inimene sureb, aga inimsugu jääb. Inimese kui indiviidi seisukohalt pole ehk praegunegi lahendus eriti rõõmustav, inimese tervikuna aga ei tundu see enam nii pessimistlik. Muidugi pole see ainuke tõlgendusvõimalus. Võib ka nii: üliammu, enne inimest, oli maakera kaetud vee-ga. Inimese eksistents siin maailmas aga on nii üürrike ning jälle on kaadris vesi kui inimesteta aja sümbol. Kuigi «Aeg» on valminud «Tallinn-

filmi» kroonika- ja dokumentaalfilmide loomingu- gulis ühenduses, ei ole filmi žanr määratletav nende nimetustega. Et «Aeg» on rohkem kunstiline film, märkis ka Moskva filmikriitik Andrei Plahhov Eesti 1983. aasta dokumentaalfilmide arutelul Kinomajas k. a 3. veebruaril (tema kasutas «Aja» kohta väljendit «kujundiloomise film»).

Ning veel. Veidi häirib mind filmist rääkimisel sõna «eksperiment». Kas seda sõna liiga kergekäeliselt ei kasutata, asja olemust liiga lokaalselt mõistes? Nii oli lugu ka Toominga ja Hermaküla «teatriuueendusega». Meile oli ehk uuendus, aga teatrile laiemas (ülemaailmses) mõttes? Kas «Aja» režissöör lihtsalt ei kasuta võtteid, mis meil Eestis seni tundmata või siis unustusse vajunud (sedagi on juhtunud kino lühikese ajaloo jooksul). Kas näiteks «Ajas» pole mingil määral vormilist sarnasust Dziga Vertovi filmiga «Inimene filmikaameraga»? Kui sääras- t lõpuni komponeeritud ja poeetilist, tõeliselt filmilikku filmi peetakse mingiks eksperimendiks ehk maakeeli «katsetuseks», siis on mul tahtmine kogu filmikunsti üheks suureks eksperimendiks pidada.

Juba ilmunud Tarmo Tedre retsensioonist («Relatiivusteooria kategooria», SV 13. I 1984) võib välja lugeda vihjet filmi teatavale misant- rooplikkusele. Kuid teos, mis paneb meid veel kord mõtlema elu lõppevusele ning aja lakka- matule voolamisele, mis sunnib meid paremini korraldama oma elu, õigemini kasutama seda aega, mis meile on antud, saab olla kõike muud kui ebahumaanne. Soosaare filmiuuletus ütleb: heida pilk igavikku ja sa mõistad oma elu.

Igal juhul, Mark Soosaare filmides on, mida interpreteerida. Tugeva filosoofilises alltekstiga vormikõitvas «Ajas» eriti.

HENDRIK LINDEPUU

«Visiooni» visandid

JAAN PAAVLE



Kaadrid filmist «Visioon».

«VISIOON». Stsenarist J. Olep, režissöör P. Puks, operaator N. Sarubin, helioperaator R. Sabsay, muusikaline kujundaja A. Valkonen. «Tallinnfilm», 1983.

Visioon — nägemus, kaemus. Olgu või põgus, ajaliselt äärmiselt lühike, ei saa ta olla kunagi hall, visandlik, sest tavaliselt kerkib ta pinnale meie sisekosmosest ja on millegi kujundlik, visuaalne kokkuvõte. Kas või Viiralti graafika, mis on seda oma põhiolemuselt. Nii et kui ilmus müügile mapp pealkirjaga «Inimene ja nägemus», oli kõik omal kohal, aga nüüd, kus meie ees on ekraanil uus lineteos, kutsungiks paljutootav «Visioon», hakkad valima sõnu, kobama ja otsima, et mitte kellelegi liiga teha, sest selge, et tegu on järjekordse kinovisandiga, seekord ühest meie huvitavast naiskulptorist Aime Kuulbuschist.

Enne kui asuda otsesõnu (kummaline käibe-
48 fraas!) Peep Puksi filmi kallale, mõni sõna ühest

suurest kinoparadoksist. Nimelt tõsielufilmist. Imelik on see, et iga tõsielufilm on dokument — ka kõige sandim film. Ja teiselt poolt võttes esitab see dokumentalistika loojale moraalise nõudmise, et nad tõepoolest ühe ajahetke dokumendina jäädvustaksid. Et siin on oma kordumatuid võimalusi. Näiteid ei pea naabritel otsima: M. Soosaar, P. Tooming, J. Mür-E. Säde, A. Sõöt, M. Põldre — rida oleks võimalik jätkatagi, tõin need nimed vaid silmämälu prooviks — kui erinevate võtetega on võimalik dokumentaalteost luua ja kui selge peab seejuures olema autorikreedit! Saab ka muidu, aga kas on mõtet?

P. Puksi senist loomingut jälgides peab nentima, et tegu on väga mitmekülgse kinodokumentalistiga: köitvad spordivaatemängu-filmid, aga ka vägagi tõsine «Pentathlon moderne» (kaasaegsest viievõistlusest), oma missioontunnetamisest «Missioon», «Taasleitud laul», «Põhjaviim», ent ka elust ja surmast läbi arstide «Ärge laske mul surral! Viisteist aastat tõsist tööd. Ja nüüd taas film n-ö positiivse kangelasega — oma tee leidnud ja end eesti kunsti maksma pannud huvitavast, andekast naisest. Aga äkki ei olegi film ühest inimesest, võib-olla püütakse filmis avada loomepsühholoogiat üldse? See võimalus on olemas, sest selge on, et autorit on huvitanud looja ja loodava ning algmaterjali (skulptoril tavaliselt inimene) suhe, film püüab luua loomise portreed. Väga raske ülesanne. Ja kui teose algul näeme ikkagi A. Kuulbuschi intervjuus, mis kohe katkeb, justkui tahaks filmi autor filmikeeles seda jätkata, võtame pakutavad mängureeglid omaks ja kuulamegi A. Kuulbuschi ütlust — vastusena küsimusele «Kuidas tabada inimesele ainuomast?» «See, mida püütakse varjata, paistab kõige rohkem silma.» Hästi öeldud! Aga kas kinos on nii võimalik? Kaamera peab siiski «rääkima» omas keeles rohkem, vähem inimesed: kõneteksti lindistamine kuulugu esmaõiguse raadiole. (Ja vägisi meenub P. Simmi «Järgmine loosimine», kus pilt ja tekst olid paras vahekorras ja haakuvuses, luues haarava terviku, selge ja määratlematu ühtaegu meie vastuvõtukanaleis. Filmikeel oli aga äärmiselt «loetav»). «Visiooni» põhihäda ongi minu arvates see, et kui võtta loo helifoon ja kuulata seda eraldi, saame peaaegu sama info, mis filmi jälgides. Kuigi ekraanil on ka palju väga ilusaid, meeleolukaid kaadreid: skulptuurid õuel (laste käte-

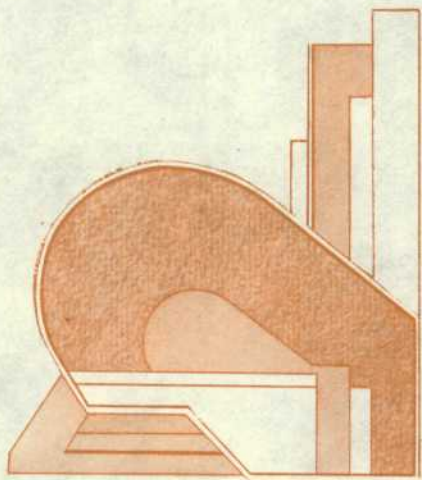
le langev lumi), hästi tabatud interjöörid, mis ise-loomustavad kunstniku loomingusfääre; ilmekalt filmitud Tiit Pääsuke, Kaisa Puustak, Juta Lehiste, Leo Gens, Juhan Viiding. On püütud anda portreeritavate portreid.

Inimesega s u h e l d e s avastad just selle inimese mina. Selle mõtte ütleb A. Kuulbusch. Ja mis veel rohkem kui film peaks andma selleks võimalusi! Film «Visioon» pakub aga väga palju konstateeringuid (muidugi paikapidavaid), jättes meid ilma võimalusest ise nendeni jõuda.

Kui filmist midagi mällu painama jääb, siis on see Aime Kuulbuschi tark ja irooniline nägu. Inimese hing, mis aimub selle maski varjust, ja lootus, et kunagi mõni filmimees jõuab lähemale sellele suurele saladusele, sellele suurele lihtsusele — loovallika lähte.

Aga filmi loojaile olgu ümberlökkamatuks lohutuseks fakt, et kõne all oleva teose kultuurilooline väärtus on ikkagi (jah, hoolimata kunstilisest ebaühtlusest) h i n d a m a t u: et keegi loojaist jäljetult kaduvikku ei kaoks. «Oleme suured mõistatused endale ja maailmale, selles ongi ilu ja tõde,» lausub Juhan Viiding, lausume meie. Ohkega? Miks? Kas sellepärast, et «Visioon» võinuks olla visiooniks ja esitada ühe mõistatuse mingis kummalises, ootamatus, ainult talle teada olevas vormis?

- 15. september — **HEIMAR ILVES**,
helilooja — 70
- 17. september — **JOHANNES BLEIVE**,
helilooja ja peda-
goog — 75
- 19. september — **FAUSTI TURBAN**,
Rakvere Teatri
kauaaegne näit-
leja — 70
- 26. september — **ANASTASSIA
BEDREDINOVA**,
ENSV Riikliku Vene
Draamateatri näit-
leja, Eesti NSV rah-
vakunstnik — 60
- 27. september — **SOPHIE SOOÄR-
MOISSAR**,
RAT «Estonia»
kauaaegne opereti-
solist — 70



Festivāli pecauhinnā pālpinud Leedu Noorsoo-
teātri labastus T. Aļmatovi «Ja sajandist on
pikem pēvu» (lavastāja Einuntas Nekrošius).
Jedīgei — Aļģirdas Lātenas.

A. Zavadskise foto



Eellugu

ENE-st ei tasu otsida märksõna «Balti teatrikevad». Ju siis ei jätnud 1956. a alguse saanud teatritevahelise suhtlemise vorm tugevat jälge teatrispetside mällu, kes ENE märksõnade kallas töötasid. Nüüd oleks aga juba piinlik uues ENE-s nähtusest, mis sel, 1984. a, uuesti reaalselt toimuma hakkas, mööda minna. Nagu teada, toimusid kolm esimest teatrifestivali Riias, Vilniuses ja Tallinnas. Muude põhjaste kõrval tingis festivali katkemise tõsiasi, et žürii otsustega ei olnud ühed või teised teatrikunsti ringkonnad rahul. L. Tormisel on õigus, kui ta nüüdki räägib kunstilase võistluse ja võrdluse põhimõttelisest raskusest (SV, 1. juuni 1984). Ometi teame, et võrdlust ja võistlusmomenti on teisteski kultuurivaldkondades — kunstinäitused, muusikafestivalid, kirjandusvõistlused. Tulla lihtsalt kokku ja mängida oma repertuaari, ilma et end teistega võrrelda, — nii võib, kuid siis puudub ju vedru, see nähtamatu ja seletamatu stiimul, mis sunnib end kokku võtma. Paraku tuli seekord välja küll korrespondentsvõistlus, sest teatrid omavahel kokku ei saanud. Aga võistlusvaim ja ärevus haaras vähemalt kõiki külalisi ja korraldajaid, viimaseid juba siis, kui...

Alguslugu

Ühel üleliidulisel nõupidamisel said kokku ministrid J. Lott, J. Mihnevits, J. Bielinis ja V. Kaupuš ning otsustasid teatrikunsti edendamise huvides süvendada internatsionaalseid sidemeid teatrifestivalide pidamise teel. Laiema kõlajõu saavutamiseks kutsuti Balti teatrikevadele ka Kaliningradi oblasti teatrid. Kujunes nii, et Leedu NSV Kultuuriministeerium sai järjekordse festivali korraldamise initsiaatoriks. Leedu teater on viimasel ajal olnud üleliidulise tähelepanu keskpunktis, kord Panevėžysis, kord Kaunases, nüüd Vilniuses on esile kerkinud säravaid režissööre, kelle kunst on jõudnud kaugemale koduvabariigist ja sellisena rikastanud teistegi rahvaste teatrimõistmist.

1983. aasta 8. aprillil kutsus Leedu NSV Kultuuriministeeriumi ministri asetäitja Jaak Villeri ja allakirjutanu kui Teatrite Valitsuse juhataja nõupidamisele, et koos teiste vabariikide esindajatega kooskõlastada festivali tingimused. Ühiselt leiti, et Balti teatrikevade eesmärgiks on nimetatud vabariikide töötajate ja teatriavalikkuse tutvustamine nõukogude paljurahvuselise teatrikunstiga, rahvuskultuuride vastastikune rikastamine, teabe vahetamine rahvusliku dramaturgia, režissuuri, näitlejameisterlikkuse, lava- ja muusikalise kujunduse enam väljapaistvatest saavutustest, teatrikriitika taseme tõstmine. Festivali võib korraldada aprillis või mais. Valiku aluseks on kalendriaasta lavastused (soovitavalt nõukogude rahvuslik algupärand) ning iga vabariigi ministeerium peab järgneva aasta jaanuariks teatama oma valiku. Korraldaja vabariik esineb kahe teatriga, kes mängivad kumbki üks kord, külalised esinevad kahel öhtul järjest ühe lavastusega. Lepiti kokku, et alates Riias, kus festival 1985. a teoks saab, võib kõne alla tulla väikese saali lavastuste kaasatamine konkursivälisena, ent festivali kunstisisu rikastavana. Arvati, et esimene ring toimub pealinnades, st pärast Riias Tallinn 1986. a, Minsk 1987. a. Teisel ringil otsustab vabariik ise, kus linnas festival korraldada. Välja antakse rändauhind, esimese tegid leedulased ja kui üks teater kolm korda festivali võidab, jääbki auhind teatritele. Siis tuleb uus rändauhind välja mõelda. Žürii määrab ka diplomeid, millest konkreetselt edaspidi. Iga vabariik annab kaks žürii liiget, esimees on korraldava maa esindaja. Festivali organiseerimine lasub kultuuriministeeriumil ja teatriühingul, moodustatakse ka vabariikidevaheline organiseerimiskomitee. Arutelul oli juttu sellest, et igast teatrist võiks osa inimesi festivaliprogrammist täielikult osa saada (kogu trupi kohalolu ei tuleks juba teatrisisestel kaalutlustel kõne alla — plaaninäitajaid kodulaval peab keegi täitma).

Organiseerimiskomitee koosolekul 1984. a 26. jaanuaril räägiti juba sellest, et vabariigi esindusdelegatsiooni võib seekord kuuluda vaid 10 inimest, mis aga hilisemate telefonikõnede käigus kahanes 6 esindajale igast vabariigist. Limiteerivaks teguriks väideti olevat pinged hotellimajanduses. Küllap mõjutas niisugust otsust arvamus, et Kasparovi—Smõslovi malematš võib kujuneda tõsiseks ja ajalisel ühtida festivaliga. Aprillis oli Vilniuse õhk maletajaist puhas, paraku ei muudetud esinduse suurust ja siit kogu festivalikorralduse olulisim probleem.

Niisiis, s. a 26. jaanuariks selgus festivali repertuaar peaaegu täielikult. Meie kultuuriministeriumis tulid võimalike kandidaatidena kõne alla neli lavastust: J. Toominga «Põhjas», K. Raidi «Juudit», V. Gvozdkovi «Vana maja» ning M. Mikiveri «Pilvede värvid», kõik kunstiliselt õnnestunud, kuid eriilmelised lavastused. TRA Draamateatri lähendamist festivalile mõjutas muude tegurite kõrval suuresti see, et «Pilvede värvid» on J. Kruusvallil õnnestunud algupärane näidend tõsistest sotsiaal-ajaloolistest probleemidest, kus konfliktisituatsioonid leitakse õiged, elujaatavad vastused. Lavastust olid varem näinud mitmed Balti teatrikriitikud, kelle väga heatahtlik suhtumine andis märku M. Mikiveri loomingu uudsusest, tipptasemest ja võimalikust konkrentsivõimelisusest. Leedulased esinesid siis kahe lavastusega — V. Bubnyse «Suve-taeva all» Leedu NSV Riiklikult Akadeemiliselt Draamateatrilt, T. Ajtmatovi «Ja sajandist on pikem päev» Leedu NSV Riiklikult Noorsooteatrilt. Nende kõrval olid programmis: A. Dudarevi «Õhtu» Vitebski J. Kolasi nim Valgevene Riiklikult Akadeemiliselt Draamateatrilt, F. Abramovi «Kodukotus» Kaliningradi Draamateatrilt, J. Kruusvalli «Pilvede värvid» meie Draamateatrilt. Ainult Läti Teatrite Valitsuse juhataja G. Treimanis (kauaaegne ja erudeeritud Läti teatrielu juht) muutis viimasel hetkel meelt ning ütles lahti eelregistreerimisel ülesantud lavastusest. Hiljem saime teada, et Läti rahvusliku dramaturgia teos asendati ungarlase E. Illési ajaloolise draamaga «Hispaania Isabella» A. Upitsi nim Akadeemilise Draamateatri esituses. Kõigi nimetatute kõrval oli see ainus kaugesse minevikku pöördunud lavastus, teised teatrid rääkisid suuremal või vähemal määral meie kaasajast.

Meie Kultuuriministerium kavandas

algul züriisse J. Alliku ja E. Tinni. Kuna aga E. Tinn pidi tähtsamaid ülesandeid täitma Tšehhoslovakkias, siis saadeti zürii liikmena Vilniusse L. Vellerand. Eestit esindasid veel L. Tormis, kes on osalenud kõigil eelmistel festivalidel, M. Tikks, R. Mikkel, K. Vanaveski ja M. Kubo organiseerimiskomitee liikmena.

Pärislugu

Tänase kiire elutempo ja alatise kiirustamise situatsioonis toimus Vilniuse festivali tavatult kaua — 16.—26. aprillini. Selle üle kuuldus nurinat paljudelt osavõtjatelt. Kuna aga etendused toimusid Vilniuse Akadeemilise Draamateatri saalis, siis teistmoodi polnud üldse võimalik asju korraldada. Draamateatri äsjane rekonstrueerimine tähendas sisuliselt uue teatri ehitamist Vilniuse kesklinna. Teatri arhitektuuriline lahendus — väliselt lihtne ja suursugune, sisemuses ehk liigigi toretsev, saalis mõnevõrra eklektilinegi — on pälvinud NSVL riikliku preemia. Teater oli festivaliks valmis. Kui külalisteatri näitlejad proovihommikul esimest korda üle Vilniuse Draamateatri läve astusid, võttis neid vastu rituaalne tervitus. Mingi kostüümi- või rekvisiidiviitega külalisteatri lavastusele etendati väike näitemäng. Soe ja südamluk, laulu, tantsu ja pillimänguga tervitus ehmatas meie teatrirahva alguses päris ära. Kuid nii tekkis lahe ja kodune tunne: sind on oodatud. Hiljem küll selgus, et tolle näitlejate spontaanse omaloomingu kõrval aeti selles majas kunstilise juhtkonna tasemel tasahilju, n-ö kuluaarides ka muid (ja mitte eriti meeldivaid) asju...

Festivali kunstilistest tulemustest on kirjutanud zürii liige J. Allik («Rahva Hää!», 13. mai 1984) ning tema analüüsiv põhietekanne kaunistas ka festivali lõppkonverentsi. Seetõttu püüan edasi anda mõningaid seisukohti lavastuste aruteludelt.

Nähtud lavastused võib ideelis-kunstilise tulemuse põhjal asetada kolmele tasandile. Festivali peaaühinna, nn Kulde jumalanna pärast, mis igal õhtul Draamateatri fuajees välja oli pandud, konkureerisid kaks lavastust: «Ja sajandist on pikem päev» ning «Pilvede värvid». Nende etenduste üle oli kõige rohkem telgisest ja -tagust juttu, neid lavastusi olid kriitikud juba varem vaadama sõitnud, just need tükid said ka züriilt kaalukamad preemiad. Teist tasandit, mille puhul peaaühind küll kõne alla ei tulnud, kuid mida siiski tõsiselt analüüsiti ja mis züriilt lisaühindu

teenisid, esindasid «Hispaania Isabella» ja «Ohtu». Nii kriitikute kui publiku hulgas tekitasid suuri küsitavusi «Suvetaeva all» ja «Kodukotus». Arvati, et niisuguse tasemega etendusi pole mõtet järgnevatele festivalidele tuua. Mis siis juhtus?

Kaliningradi oblastis on kokku kolm teatrit, neist üks Sovetskis. Valida pole öieti millestki, teatrikuuur kohapeal õrnõhuke, lavastajad tulevad ja lähevad. Lavastaja J. Tšernõsov kasutas L. Dodini dramatiseeringut, mida meilgi oli võimalik näha 1983. a teatrikuul Leningradi Väikese Draamateatri esituses. Arutelul arvati, et ebaõnnestumise aluseks kujuneski mitteuniversaalne L. Dodini režissööridramaturgia. Autoriinstseneering, lavastus, mis L. Dodinil läbi jõulise teatraalsuse õnnestus, pole üle kantav teistesse teatritesse. Piinlik oli lavakujunduse ja mõnede teatrivõtete kasutamise pärast. Kodukotust ei olnud, ei väliselt ega tegelaste hinges. L. Dodini neljatunnine etendus mängiti maha kahe ja poole tunniga — siit asjatu kiirustamine, karakterite pihustamine, võltsrahalikkus, lõpuks igavus saalis. Silma paistis trupi ebaprofessionaalsus, erinevate näitlejakoolkondade kokkusobimatus. Nagu hiljem kuuldus, jäid oblasti kultuurijuhid aruteluga rahule, põhjus rändrežissööri tagandamiseks sai leitud. Kes on aga järgmine ja mida see muudab?

Mõnevõrra tõsisem jutuajamine toimus NSVL rahvakunstniku A. Vancevičiuse lavastuse «Suvetaeva all» üle. Hinnaalandust teha ei saanud: akadeemiline rahvusteater, tuntud lavastaja, koolitatud näitlejad, pealegi ainus teater, kes kodulaval mängis. Ja ometi ei tahtnud lavastusest keegi rääkida. V. Bubnyse romaan õeldi olevat tugev ja mitmekihiline, selles avanevat meie kaasaja inimese kõlbeline maailm ühe perekonna lagunemise traagilise loo läbi. Nagu F. Abramovi romaanis, nii ka siin räägitakse maast, kodust, tõöst, peremehetundest, muutuvatest väärtustest. Paraku tahtis instseneerija «hõlmata hõlmatut», seetõttu võis romaani mitteluge nud vaataja ka mitte aru saada vaid punktiiriga antud rollikäsitlustest. Näitlejaansambli ei tekinud, olgugi et palju võimekaid näitlejaid lavastuses osales. Laval puudus elutõde, lõpp jäi lahenduseta, sest lavastus ei avanud tegelaste võimalikku tulevikuasaatust. Näib, et selle teatri režissuur elab üle raskeid aegu, eriti tänapäevase ja omanäolise teatrikeele leidmisel, üldse oma näo ku-

jundamisel. Paraku jäi mulje, et süüdlasi otsib akadeemilise teatri juhtkond ise mujalt, sealhulgas žüriist, kes lavastusele ühtki preemiat anda ei saanud, patustamata seejuures kunstikriteeriumide vastu.

A. Dudarevi «Ohtu» on eesti vaatajale tuttav Pärnu Draamateatri heas lavastuses. Siit ka meile võrdlusvõimalus, ja peab kohe ütleva, et mitte Pärnu kahjuks. Teema sama, mis eespool nimetatul: uued ajad, vanad väärtused, vanad inimesed muretsemas küla saatuse pärast. A. Dudarevi näidendid õeldi olevat kirjutatud suure südamevaluga. Lavakujundus oli küll suurejooneline: nagu kuivanud vitstest (sümboll?) punutud linnupesasarnane koduküla, kaevuümbrus ristuvate teedega, kuid lõppkokkuvõttes ühekülgne. Teise vaatuse tegevus mängiti maha sealsamas kaevuümbruses ja nii jäi tabamata too kodutare soojus ja inimtraagika hõng, mis nii puhtalt Pärnu teatris välja tulid. Ülepea tegi valgevene lavastaja V. Mazõnski kohe tüki alguses edasise vaatamise ebatõsiseks sellega, et lasi Multiku sõjas langenud seltsimeeste mälestuseks lilledele vett valada moel, mis meenutas solgi-ämbri tühjendamist, seejuures suure kolinaga ja lavasügavusse kaduva vee pahinaga. Ka karakterid ei kasvanud välja sisemusest, filosoofilist dispuuti igavikuliste asjade üle ei tekkinud, oli vaid tüli. Tinglikkus ja olme ei seonud organiliselt ega kunstiliselt. Rollijoonis ja -lahendus said selgeks kohe alguses, üleliia oli rõhutatud nii Multiku headust kui ka Gastriidi pahelisust, Hanna roll jäi väheütlevaks. Enamik kriitikuid leidis, et laste sisetoomine müstiliste (või müütiliste?) olevustena ainult segas näidendi poeetika tabamist, venitas etendust. Enamikule meeldis Gastriidi osatäitja, Valgevene NSV teenefiline kunstnik T. K o k š t o s, tema päris žüriilt diplomiga parima mees osatäitjana. Seega kinnistus vana tõde: pahelist, ja veel keeruka hingeeluga pahelist tegelast on huvitavam välja mängida.

NSVL rahvakunstniku A. Jaunušansi lavastatud «Hispaania Isabella» kutsus esile vastakaid arvamusi. Kahtlemata oli see festivali mastaapsem lavastus. Riias sõitis kohale 80 inimest, etendus kestis üle nelja tunni, laval vaheldusid dekoratsioonid, kostüümid, heli ja valgus. Kõike oli väga palju. Siiski arvati, et maailmas on selliseid näitemänge rohkesti ja läti teater ei teinud isiksuse ja võimu vahekorra probleemide avamisel midagi avastuslikku, 53

uudset. Põhjused peituvad juba dramaturgias. Liiga palju oli ajaloo illustreerimist, ka siin said karakterid üsna ruttu selgeks. Esile tõsteti teise vaatusse intensiivsust, mõnede motiivide kaasaegset kõla ning etenduse lõpu tugevust. Etendus oli suures osas vaatamänguline, meie tundemaailma vähe häiriv. Arutelul öeldi, et sellel etendusel jäi suur ja paks klaas saali ja lava vahele. Lavastuse tugevaim külg oli kõrge lavastuskultuur, alates kujundusest kuni väiksemate sisseastumisteni näitlejate poolt, väga kaunid ja küllap ajalootruud kostüümid, rikas ning näitlejat leidev ja toetav valgusrežiim, iga osatäitja täpne ja arusaadav tegevus laval. Näis, et teatriavalikkust võlus just läti teatri üldine kultuur, mis mõjus nagu protest vahe-

Lavastaja Eimuntas Nekrošius (festivali peapreemia ja žürii eripreemia režissuuri alal) lavastuse «Armastus ja surm Veronas» proovil.



peal lavale jõudnud džiiinikultuse vastu; poleemika argise olme kujutamise üle teatris. Muu hulgas öeldi välja mõte, et läti teatris on laval ilusad näitlejad, mis ka nagu vahepealsetel aastatel tähtis polnud. Tabavalt iseloomustati «Hispaania Isabellat» selle sisu ja teostuse järgi kui võõramaist paabulindu koduste varblaste kõrval. Lätlased viisid kaasa kaks auhinda. Žürii muutis kõrvalrolli diplomi teiseks parima naisosatäitja diplomiks ja andis selle Läti NSV teenelisele kunstnikule A. Kairišale Isabella suurrolli eest. Kunstniku diplom läks J. Kundžinžale kostüümide kavandamise eest.

Mulle etendus meeldis, kuid kardan, et teist korda vaadata oleks ta igav.

Teisiti on lugu kahe peaaunnale konkureerinud lavastusega. Olen M. Mikiveri «Pilvede värve» näinud viis korda ja iga etendus on mind haaranud, nii oma sõnaga kui emotsiooniga, nii näitlejameisterlikkusega kui ansambli-tervikuga, valguse, kunstnikutöö ja tabava muusikalise kujundusega. Meie Draamateatri etenduste piletid olid festivalil kõige defitsiitsemad, juba päeval kogunes kassa juurde kenake hulk inimesi lootuses, et äkki juhtub ime... Ohtul oli teatriavalikkus teatri ümber koos, õhus oli tunda, et midagi on tulemas. Enne etendust toimus tavakohane tervitus, seekord Draamateatri šeffidelt — Leedu Noorsooteatritilt. M. Mikiver vastas lühidalt: etendus räägib meie eest. Kui pärast saalipoolset mõtte- ja tundepingosat jälgimist eesriie sulgus, siis tunnistas aplaus, et eesti teater sai võidu, võidu publiku südames. Arvan, et need hetked teatrirahva elus aitavad üle elada praegusi suhtelisel raskeid aegu, mida on tinginud pikaajaline remont. Esimese öhtu õnnestumine tekitas järgmiseks päevaks veelgi suurema publikuhuvi. Mida aga arvasid tunduvalt kainemalt mõtlevad kriitikud? Arutelu oli pikk, sõnavõtjaid palju. Jällegi täheldati, et näidendi problemaatika on lähedane teistele festivalitükkidele: otsida püsiväärtusi, millele rajada tulevik. Lapsed elu ristteel, lahkujaid mõistetakse kodus, kuid ajaloo kohus tuleb siiski, objektiivselt. J. Kruusvalli näidendi kohta arvati, et kui talle dramaturgiareeglitega kallale minna, siis tuleks suur tüli. Ometi jätkab see näidend eesti kirjanduse paremaid traditsioone. Autor ei taha oma tegelasi hukka mõista, vaid mõista, dokumentaalsus kõrvuti eepilise maailmatunnetusega, rahvuskarakterite avamise oskus, samas aga laiemale üldistusele

suunatud mõtted. Autoriteetne kriitik ajakirjast «Teatr» Maria Sedõhh tõi M. Mikiveri loomingus avastuslikuna ja perspektiivsesena esile reaalsuse ja tinglikkuse vaheldumise, selle vaheldumise kunstilise täiuslikkuse. Siin arvas ta nägevat Panso traditsioonide uuenemist eesti teatris. Etenduse lihtsus, selgus ja inimlikkus lõi erilise suhte saaliga. Teater räägib otse ja tõsiselt keerulistest aegadest ja vahekordadest, pole kergest, lahtist emotsiooni, tunded on tagasihoidatud, tulevad sisemusest. Seda enam hakkas siin silma ja kõrva mõni kohati äraeksinud avatud, paisutatud emotsioon. Näitlejatöödest tõsteti üksmeelselt esile I. Everi roll ja žürii määras talle parima naisosatäitja diplomi. Kummardusi tehti M. Lille meisterlikkusele, tunnustavalt nimetati teisigi. Üksmeeles oldi õnnestunud kujunduse suhtes, eriliselt sai kiita V. Ernesaksa muusikaline kujundus. Mikk Mikiver, kel öeldi olevat absoluutne kuulumine lavastusatmosfääri ja pingevälja kujundamise vallas, sai žürii diplomi parima režissöör töö eest.

«Balti teatrikevade» peaauhinna võitis aga Eimuntas Nekrošius lavastus «Ja sajandist on pikem päev». Leedu Noorsooteater, kus direktoriks ülikooli endine majandusteadlane, kõikjale jõudev ja energiline Adolfas Berenis ja pearežissööriks Dalia Tamulevičiute, tõi 1983. a välja ainult ühe (!) lavastuse — sellesama T. Ajtmatovi romaani instseneeringu. Loomulikult kaasnesid materiaalsed sanktsioonid (juhtkond preemiast ilma!) plaanide mittetäitmise pärast, pahandused ministriumiga ning valuline olvat olnud ka etenduse valmimine ja vastuvõtmine. Nüüd siis kõige selle ta suks võit festivalil ja NSVL Kultuuriministeeriumi lähetus — sõit BITEF-i rahvusvahelisele teatrifestivalile. Need, kes Nekrošius lavastust kodulaval näinud, väitsid festivalietenduse mõnevõrra kunstiliselt kaotanud olevat. Lavastaja püüdnud küll lava taga päästa, mis päästa annab, tormanud ise ühe tehnilise vahendi (puld) juurest teise juurde, saavutamata jäänud maksimaalne kunstitase viis aga Nekrošius nii suurde ahastusse, et ta isegi auhinda vastu võtma ei tulnud.

Ometi leidsid kriitikud, kes festivalipäevil nägid ka ära Nekrošius «Pirosmani, Pirosmani», «Kvadraadi» ning «Armastuse ja surma Veronas», et Nekrošius on see tõeliselt suur kunstnik, kel on omapärane, kordumatu teatri-



V. Korostõljovi «Pirosmani, Pirosmani...» (lavastaja E. Nekrošius).

Pirosmani — Leedu NSV teeneline kunstnik Vladas Bagdonas.

Ija-Maria — Irene Krausaite.

A. Ulosavičiuse fotod

maailm. Nagu arutelul lausus Lea Tormis, peab sellesse maailma sisse mine-ma, ja kui sinna satud, siis imeb ta sind enda külge, mõnel etendusel rohkem («Pirosmani...»), teisel vähem. «Ja sajandist...» jäi varemtehtuist ehk ebaühtlasemaks, nii suurt sisemist pinget ja täiust ei saavutatud. Oli stseene, mis haarasid järgitult, kas või ligi 15 minutit kestev sõnatu algus Jedigei toimetuste ja olemise keskel, oli ka niisuguseid, mis venisid või päriselt ei veennud kunstiliste kujundite valikus. Isegi seda öeldi arutelul, et inimlikkust on vähe, ühtki naeratust ei taba laval. Ometi väideti sealsamas, et laval oli elu enam reaalne kui see pealiskaudne elu, mis kulgeb meie ümber. Aga ülepea, Nekrošius lavastusi ei maksa kirjeldada, neid peab nägema! Neil on mõjujõudu, mida sõnad ei seleta. Pole huvitusetat, et oma parimad lavastused on Nekrošius teinud vennasrahvaste kirjandusliku materjali põhjal, ometi väideti ta olevat sügavalt leedupärane, paralleele tõm-

mati isegi M. Ciurlionisega. Žürii eripreemia määrati samuti režissuuri alal ja seegi diplom anti E. Nekrošiusle. Koduteater ja leedu teatriavalikkus näib olevat uhke oma lavastajale, hoiab ja kaitseb teda. Pole kahtlust, et Leedu Noorsooteatri paremad lavastused mõjustavad praegu ja varsti kogu lähema ja kaugema teatri-regioni teatrikunsti.

Heameel on, et TRA Draamateater oli võrdväärne konkurent peaauhinna-saajale, kes sai selle teenitult. Heameel selle üle, et ka meie suutsime pakkuda suurt kunsti, taastus usk teatriimesse ka 80. aastate eesti teatris.

Kõrvallugu

Leedu Teatriühing korraldas külalistele väljasõidu Trakaise, järvestiku-alale. Uudistasime Leedu suurvärsi residentisi, mille suuremahuline rekonstrueerimistöökäib juba mitmendat aastakümnet, jalutasime läbi Galve järve ääres paikneva, mõnevõrra eksoteilise, omal ajal Krimmist välja rännanud karaimõ rahvakilluga asustatud küla, meile pakuti nende rahvusroogi ja lauasõeldi kauneid tooste leedu teatrielu õit-senguks. Teine väljasõit tehti Kaunasse, kuid millegipärast just niisugusel päeval, kui teatrid ei mänginud. Avatud oli küll kunstnike kohvik oma imepeene, antiikse sisekujundusega, kuhu seltskond pärast linnaga tutvumist suundus leedu kokakunsti tasemega tutvuma. Niisugune tähelepanu oma maa köögikultuurile oli muidugi külalistele kõhtumööda, kuid kahju oli kaduma läinud teatrinägemise võimalusest. Festivaliprogrammi kuulus veel leedu teatrite «kapustnik», kus esinesid nn teatrisamblid, nagu nad meilgi olemas on «Kuldse Trio», «Lillekese» ja «Hampelmanni» näol. Meelde jääv oli Kaunase Draamateatri noor lauluansambel ja Leedu Noorsooteatri «etendus» vene klassika, eriti Tšehhovi ainetel.

Jällegi tuleb korrata juba öeldut, et Noorsooteatri paremat lavastuste õhus-tikku, sõnatut näitlemist, žestide, liigutuste, pauside, vile ja muusika kummalist keelt pole mõtet sõnadesse panna, seda peab nägema. Aga kui oled kord näinud, siis vaataks aina uuesti. Mõned meeolud, mõned ilmed ja suhted püsivad imeselgesti meeles, eriti «Pirosmannist» ja «Kvadraadist». Isiklik nägemus «Pirosmannist»: Nekrošius on seisatanud seal, kus meie mööda tõttame — see on inimlikkuse, kannatuse, valu, alanduse ja uskumise traagiline läbipõimumine,

kunstniku maailm, kes ootab oma loo-mingu õilistamist tunnustuse läbi; külalised tulevad, nad peavad kohe tulema, laud aga lonkab, sest üks jalg on lühem, sinna topitakse midagi alla. Tarve olla austatud ja imetletud, kuid loota selles vaid oma tööle, oma kunstile, mis tuleb spontaanselt, sisemusest, voolab välja just sellisest maailmast, mida järjekindla käega loob Nekrošius. Ja samas vilksatab müllu nägemus Tallinnast, Draakoni galerii juurest: avatakse autorinäitust, voolab šampanja, külalised on tulnud, tehakse kummardusi ja öeldakse mingeid sõnu, kõik on ratsionaalne, kaalutletud, laud seisab kindlalt neljal jalal. Muutuvad ajad ja meie... Seda imetabasem on Nekrošius võime näha võimatut ning oskus seda õhtust õhtusse Vladas Bagdonase suurepärase mängu läbi uues-ti korrata.

Teatrikevadepäevadel nähtud etenduste ühiseks allhoovuseks saigi võib-olla ühelt poolt ürginimlik valu ja igatsus olla koos, olla koos oma ligimestega, oma külaga, oma rahva ja tema saatusega, teisalt aga sotsiaalsetest oludest tingitud võimatus kokku saada, koos olla ja kokku jääda. Mis sellest etendustes välja tuli, kuidas realiseerusid head kavatsused ning mida festival tagasivaates ja perspektiivsemas teatrisituatsioonis tähendas, sellest rääkis Jaak Allik lõppkonverentsi põhiettekandes.

Ei saa mööda minna ühest meeldivast seigast. Nimelt sellest, et Vilniuses elavad Irena Veisaite ja Grigori Kromanov. Nende külalislahkus ja abivalmidus tegi festivalipäevad koduselt kauniks, I. Veisaite, Eesti teatrit väga hästi tundva teatrikritiku ja õppejõu sõnavõttude etenduste aruteludel kujunesid tooniandvateks. Vilniuse kunstieluga ja Noorsooteatri näitlejatega viis meid kokku ministeeriumi repertuaarikolleegiumi liige Birute Zelvite, kelle õul kogu organiseerimistöökäib praktiliselt lasus. Birute on tuntud bulgaaria keele vahendajana, ise peab ta üheks oma unustamatuks õpetajaks Aleksander Kurtnat.

Õpetlik lugu

Nurinat festivali korralduse üle ja ümber oli kuulda üsnä tihti. Kõige valjemalt kõlas see teatrirahva enda suust. Festival kelle jaoks? Kas žüriile, publikule või peaks ta olema ka teatriinimeste kokkusaamine, etenduste üldine läbi-segi vaatamine, arutelude kuulamine? Mingid piirid seab muidugi majutamine ja iga teatri enda tööruum statsionaaris. Kuid järgmiste festivalide kor-

raldajad leidsid, et lavastajate ja näitlejate suurem esindatus on festivali elujõu seeshoidmiseks ilmingimata tarvilik. Oskusliku kavandamise korral, kahe lava kasutamise ja võimalik lühendada festivali kestust, mis on suurema hulga külaliste kutsumise esimene eeldus. Korraldajail jäid kahe silma vahele mitmed vajalikud üritused: alguses ei tutvustatud saabunud delegatsioonide koosseise omavahel, pressikonverentsi ei toimunud, žürii liikmedki said tuttavaks viimasel päeval asja otsustamisel. Puine oli arutelude korraldus, neid juhtis žürii esimees, ministeeriumi Kunstide Valitsuse juhataja R. Jakučionis. Kuna ta žürii esimehena ise ühtegi märkust ei teinud ja hinnanguid välja ei öelnud, jäid otsad kokku tõmbamata. Puudus asja hing ja elustaja, sõnavõtjaidki pidi iga liiduvabariik delegeerima. Terviklikum võinuks olla trükiste kavandamine. Niisuguse ajavaruga planeeritud ürituse puhul saab välja anda koondprogrammi, kus sees kõigi teatrite kavade, selgitused ja vajalikud teated. Siinkohal tuleb küll kiita TRA Draamateatri kavalehe koostajaid, oma teostuselt ületas see teisi tunduvalt. Reklaamplakadid ei õnnestunud ühelgi teatril. Järgmistel festivalidel oleks võib-olla põnev teatriplakati ülevaatenäitust vaadata. Ja üldse, kui kokku tulla, siis peaks olema rohkem vahetut suhtlemist nii enne kui pärast etendust, praegu toimusid sisulised arutlused hotellitubades. Kõige

nimetatu tegematajätmistes ei taha ma varju heita leedu kolleegidele. Nemad olid esimesed ja juba see iseenesest tähendab midagi. Esimeste pealt õpitakse. Juba Vilniuses selgus, et G. Treimani-
sel on Riia teatrikevade plaan valmis.

Järellugu

Festivali lõpetamine toimus Vilniuse Kunstide Palees, kus Leedu NSV kultuuriminister J. Bielinis hindas festivali kordalainuks. Anti kätte peaauphind, diplomid. Selleks ajaks juba ärasõitnud I. Ever ja M. Mikiver said autasud kätte koduteatris «Pilvede värvid» etendusel minister J. Loti käest.

Hilisemates kuluarijuttudes on avaldatud kahtlust, kas Kaliningradi oblasti teatritase on vääriiline esindama Vene Föderatsiooni. Võib-olla kutsuda teater Leningradist? Konkurents teravneks kohe. Nende küsimustega tegeldakse NSV Liidu Kultuuriministeeriumis, sealse Teatrite Valitsuse esindaja viibis Vilniuses ning avaldas lõppkonverentsil arvamust jätkata traditsioone.

Mida aga saata Riia teatrikevadele? Meie jaoks on see tähtsaim küsimus. 1984. aasta esimene pool jäi eesti teatrites tippude poolest hõredaks... Ootame sügist!

TAIESTI UUS LUGU tuleks kirjutada teatriajaloolastel, et kinnistada senised Balti teatrikevaded kultuurilukku.

Teatriühingu esimees Jüri Järvet õnnitleb Ita Everit parima naisosatütmise eest saadud preemia üleandmisel lavastuses «Pilvede värvid».

Kultuuriminister Johannes Lott ja Teatrite Valitsuse juhataja Märt Kubo annavad koduteatris Mikh Mikiverile üle Balti teatrikevade preemia parima režissööritöö eest lavastuses «Pilvede värvid».

A. Ilo fotod



XVII ÜLELIIDULISE FILMFESTIVALI AUHINNAD KIIEV, 1984

MÄNGUFILM

Peaauhinnad: «Kallas» (J. Bondarevi romaani alusel, lavastajad A. Alov ja V. Naumov, «Mosfilm»), «Sõjaväljaromaan» (P. Todorovski, Odessa filmistuudio), «Helesinised mäed ehk Tavatu lugu» (E. Sengelaia, Gruusia stuudio).

Zürri eriauhind: režissöör I. Dobroljubov filmi «Koduküla Belõje Rossõ» eest (Valgevene stuudio); režissöör A. Surin («Tagasi-pöördumine orbiidilt», Dovženko-nim. stuudio); E. Jassan («Dublant hakkab tegutsema», «Lenfilm»).

Parim režissuur: N. Mihhalkov («Ilma tunnistajateta», «Mosfilm»). **Parim operaatoritöö:** V. Kaljuta («Legend vürstitar Olgast», Dovženko-nim. stuudio, režissöör J. Iljenko). **Parim kunstnikutöö:** A. Mičius («Naine ja tema neli meest», Leedu filmistuudio, režissöör A. Puipa). **Parim muusika:** välja ei antud. **Parim naisosa:** J. Onaityte («Naine ja tema neli meest», Leedu filmistuudio, režissöör A. Puipa). **Parim meesosa:** V. Sanajev («Koduküla Belõje Rossõ», Valgevene stuudio, režissöör I. Dobroljubov).

LASTE- JA NOORSOOFILMI esimene auhind: «Kõurikud» (režissöör D. Assanova, «Lenfilm»).

MULTIFILMI esimene auhind: «Lõvi ja härg» (režissöör F. Hitruk, «Sojuzmultfilm») ja «Põrgu» (režissöör R. Raamat, «Tallinnfilm»).

DOKUMENTAALFILMI esimene auhind: «Sõdurilehed» (V. Artemenko, Ukraina kroonikafilmide stuudio). **Eriauhinnad:** «Esimeste korpus» (V. Sperkatš, Ukraina kroonikafilmide stuudio), «Ohuhoiatus» (D. Firsova, Dokumentaalfilmide Keskstuudio).

POPULAARTEADUSLIKU FILMI esimene auhind: «Vernadski seadus» (režissöör R. Sergijenko, Kiievi populaar-teaduslike filmide stuudio).

Mängufilmide zürri eridiplom anti ka filmile «Nipernaadi» (režissöör K. Kiisk, «Tallinnfilm»), samuti filmidele «Päev on pikem õöst» (L. Gogoberidze, Gruusia stuudio), «Demidovid» (J. Lapšin, Sverdlovski stuudio), «Pikk Linnutee» (A. Tažbajev, Kasahhi stuudio), «Võõrad kired» (J. Streič, Riia stuudio), «Ljubov Orlova» (G. Aleksandrov, J. Mihhailova, «Mosfilm»).

Mängufilmide zürri diplomi said heliloojad R. Kangro ja A. Valkonen («Nipernaadi», «Tallinnfilm», režissöör K. Kiisk), samuti näitlejad K. Tsonev («Pariisi draama», Dovženko-nim. stuudio, režissöör N. Maštšenko), A. Paulavičius («Võõrad kired», Riia stuudio, režissöör J. Streič), D. Haršiladze ja T. Shirladze («Päev on pikem õöst», Gruusia stuudio, režissöör L. Gogoberidze), M. Radžabova («Parool — hotell «Regina», Usbekistani stuudio, režissöör J. Agzamov ja Z. Roizman) ning operaator V. Iljin («Torpeedokaatrid», «Lenfilm», režissöör S. Aranovitš).

Auhinnade kogu nimekirja leiab asjasthuvitatute ajalehest «Sovetskaja Kultura» 19. V 1984.



«Sõjaväljaromaan».

Romaan — romanss

«**SÕJAVÄLJAROMAAN**» («Военно-полевой роман»). Stsenarist ja režissöör **P. Todorovski**, operaator **V. Blinov**, kunstnik **V. Konovalov**, heliloojad **I. Kantjukov**, **P. Todorovski**, laulutekstid **G. Špalikov**, helioperaator **E. Gontšarenko**. Osades **N. Burljajev** (Netužilin), **N. Andreitšenko** (Ljuba), **I. Tšurikova** (Vera), **V. Proskurin** (Novikov), **Z. Gerdt** (administraator) jt. Odessa filmistuudio, 1983, 2513 m.

Kas ei mäleta need, kel praegu turjal üle neljakümne, sõjajärgsetest linnalähedastest elektrirongidest kätetuid, jalutuid, kes laulsid käheda, ärajoodud häälega, vaevalt viisi pidades, mustlasromansi- ja rindefolklooriseguseid laule? Laulud olid lihtsakoelised, sentimentaalsed, kahejalgsete-kahekäeliste südametunnistust võimalikult valusalt näpistavad... Inimesed viskasid meelsasti tursunud nägudega laulikute mütsidesse münte, kägardatud paberraha ja tõtasid kinno... vaatama «Kubani kasakaid».

Aeg oli vaene, tõde aga liialt piprane, et elu lakeerimise kõikvõimalikud viisid kunstis suutuks seda taluda.

Kuid aastad läksid, elu arenes ning mälestused linnalähedaste rongide nukratest laulikute muutusid viimaks ka kunsti huviobjektiks. Nagu näiteks filmis «Sõjaväljaromaan», mis võitis üleliidulisel Kiievi filmifestivalil peaauhinna.

Filmi atmosfäär oma suurlinna õuede, poetaguste, üüritubade ja nende triibulistest madrusemaikades asukatega on tõepoolest enam romanslik kui tõsirealistlik.

Kus siis veel kui mitte tunnetest nõretavates mustlaslauludes võisid tegelased hoobilt elumõtte kaotada, pikemata põhja vajuda (hobusevarga kinnimine) või veelgi kiiremini õnne leida, kerkida (põgenemine, pidu kallis restoranis). Sest eluredeli vahepealsetel astmetel pole neis lauludes õieti mõtet ega tähendust. Ka filmi «Sõjaväljaromaan» jaoks mitte.

Kord näeme kangelannat Natalja Andreitšenko esituses rindepolgu «unistustena», siis mustade küünealustega, talvepakase käes tänavanurgal kuumi pirukaid müütamas, siis «korterinatšalniku prouana» (linnaromansi eluredeli tipp!).

Sümpaatse retrostiilse filmi teisedki tegelased on pärit samast maailmast, kujutades 1940. aastate neid inimtüüpe, kes «Kubani kasakatesse» ja muudesse sellistesse filmidesse kui-

TATJANA ELMANOVITS

dagi ei mahtunud. Näiteks ühiskorteris elav prantsuse keelt kõnelev areteeritud professori tütar atraktiivse Inna Tšurikova esituses ja tema mesallians hädavaresest kinomehaanikuga, keda naine alateadlikult häbeneb, püüab jõudumööda ümber teha ja veelgi enam kardab kaotada.

Sõjas põrutada saanud mehike Netužilin, Nikolai Burljajevi mängitud, ei soovi aga omandada kõrgharidust ja teistsuguseks muutuda ning kujuneb igivana kolmnurksituatsioon, mis seab professori tütre ja polgukaunitari, prantsuse keele ja tänavaargoo ühele pulgale.

Kuid siis hakkab folkloorsest allikast sedavõrd õnnelikult ammutavas filmis hargnema Inna Tšurikova Vera-liin, mis purustab romansi raamid, avastab nõretavate sentimentide varjus inimelu vaikse valu. (Too argine tunne ei huvitanud 1940.—1950. aastatel ei pompöössete filmide ega ka mitteametliku kitsikunsti tegijaid.)

Alandav võistlus noorema ja kaunima naisega oma mehe pärast sunnib peale koketerii, trikitamise, prantsuse keeles kõnelemise, klaverimängimise, paremana näida tahtmise... Kuid valed kooruvad ja kooruvad, kuni avaneb südamik, tuum, kuju olemus — vananeva ja inetu naise ärev üksindushirm, kasvatuslega kaasaantud tobe ja kaitsetu headus.

Vera jookseb vilttuuhvlites mööda tänavat ja seletab oma hädavaresest meest konvoeriivale miilitsale, kuidas seal arestikambris toita tema maooperatsiooni üleelanud abikaasat. Seda stseeni võiks vahest võrrelda üksnes Nonna Mordjukova Mariaga, kes «Suguseltsi» avakaadrites üritab oma seitsme kompsuga koduküla jaamast Moskvasse sõita.

Filmi tervikuna, eriti aga Inna Tšurikova mängitud Verat nautides mõtlesin taas «Tallinn-filmile». On ju «Sõjaväljaromaan» valminud kõigest ja ainult Odessa filmistuudios...

Mis vägi, õnn või õnnetus peaks see olema, mis pööraks meie filmitegijate palge tänapäeva, inimese, inimkarakteri, inimsaatusse poole?

Tavatu lugu

AUNE NUIAMÄE



«Helesinised mäed ehk Tavatu lugu».

«HELESINISED MÄED EHK TAVATU LUGU». Stsenaristid R. Tšeišvili ja E. Sengelalaia, režissöör E. Sengelalaia, operaator L. Paatašvili, kunstnik B. Tšakalaia, helilooja G. Kantšeli. Osades: Ramaz Giorgobiani (Soso), Vassili Kahniašvili (Vaso Tšorgolašvili), Ivan Sakvarelidze (markseider), Temuraz Tširgadze (direktor), Daredžan Šumbatašvili (Bella) jt. Gruusia stuudio 1983, 90'.

Gruusia filmikunstil on hea maine ja loodetavasti iga gruusia film meilgi oodatud. Eldar Sengelalaia (filmide «Valge karavan», «Ebatavaline näitus», «Veidrikud», «Samanišvili võõras-ema» jmt lavastaja) «Helesinised mäed ehk Tavatu lugu» pärjati üleliidulisel filmifestivalil Kiievis ühe peaaahinnaga ja kindlasti leiab film oma vaataja ka Eestimaal.

Kriitikas on E. Sengelalaia filme nimetatud mõistujuttudeks. Režissööri arvates oli dokumentalismibuum 60. aastate kinematograafias üheks

apoloogižanri kujunemise ja leviku põhjuseks 70. aastatel. Jättes kõrvale rea filme, mis moodustasid dokumentalismilaine harja, viis jaht fõsielulisusele, anatoomilise täpsuse tagaajamine filmikunstis paljudel juhtudel tulemusteni, mis ei suutnud tõusta kunstiliste üldistusteni.¹

Eldar Sengelalaia on öelnud, et mõistujutu loomine pole olnud tema töös omaette eesmärk, sest viisil, kuidas tehakse detektiivi, muusikali vm, mõistujuttu luua ei saa. Võib tuua ekraanile tema atribuutika, stilistika jne, kuid need võtted ei sünnita veel mõttesügavust ja -tarkust. Need üksnes aitavad seda teravamalt väljendada. Mõistujutt — see on inimõtte ebatavalise kõrguse, hinge avaldumine, ja üksnes meisterlikkusega seda ei saavuta, on vaja sise-mist küpsust.²

Kes vähegi selle maa ja rahvaga tuttav, tunneb kohe filmi esimestest kaadritest ehtsat ja

¹ «Кинопанорама», выпуск 3-й. М, 1981, стр. 284

² Samas lk 286

vatetut gruusiaparasust, detailide täpsust ja usutavust, mis vaatab vastu igast ekraanile ilmutvast kaadrist. Selle allegoorilise mõistujutu tegevus toimub suures vanas kõrgete korruste ja alailma rikkis liftiga majas, kus peaks tegeldama käsikirjade toimetamisega, (toimetused, kirjastused või filmistuudio, kuidas soovite). Majas, kus töötavad armsad, sümpaatsed inimesed, kus ülemust pole ilmiski kohal, ja kui juhuslikult ongi, siis üksnes senikauaks, et käigupealt mõni allkiri visata, akna all pöristavaid motopallureid silmata, toriseda — milline arusaamatu spordiala — ning lahkuda kiirustades järjekordsele banketile.

Elu selles suures majas aga kulgeb omasoodu. Autorid on teravmeelselt rõhutanud, kui märkamatuult voolab aeg, vahelduvad aastaajad, ja toimetuses aina toimetatakse. Käsikirju ühest kapist teise ja virnast virna, kuni need — toimetamise käigus muidugi — lihtsalt ära kaovad. Nimelt nii juhtub loo peategelase, noore kirjaniku Soso jutustusega. Toimetuses võetakse teda heatahtlikult, isegi soojalt vastu, kuid ta osutub tüütult järjekindlaks ja äärmiselt tülikaks autoriks, kes, maksu mis maksab, on huvitatud, et jutustus ilmuks. Võib-olla nii mõnigi neist inimestest, kellega noormees selles majas kohtub, oli ise kunagi samasugune nagu Soso, täis usku oma võimetesse ja tahet neid arendada, ja kes teab, kui palju kordi neist keegi koputas suletud ustele ning lõpuks väsis. Kes teab.

Aeg voolab, elu kulgeb. Šengelaia toob meisterliku (enese)irooniaga ekraanile terve galerii mahlakaid tüüpe, kes igaüks omal kombel väljendab seda rahulolevat tühimust, mis valitseb selles suures vanas majas. Autorid pakuvad välja terve buketi kõikvõimalikke meeldivaid tegevusi, millega igaüks meist võiks oma igavaid tööpäevi täita. Võib mängida malet, kerida lõnga, kasvatada viinamarja, keeta mune, kududa, õppida prantsuse keelt, niisama ringi sibada, jne, või — üldse mitte tööle ilmuda. Kõik oleneb sellest, mis kellelegi rohkem passib. Võimalusi on. Ainuke, kellele selles seltskonnas hirmsasti meeldib käsikirju lugeda, on remondimees. Sest tema töö on seina värvida.

Mees, kes nimetab end markšeideriks, istub päevast päeva ja ootab ülemuse jutule. Et ta sõna otseses mõttes igavusest lakke vahib, märkab ta seal pragu. Siis teist, kolmandat. Aeg voolab, elu kulgeb. Pragusid tuleb aina juurde. Pikapeale õnnestub mehel ka teiste tähelepanu progresseeruvale pragunemisele juhtida ja — tööle asuda. Pilamist kui palju, Soso saadetakse lausa loomingulisele komanderingule asja uurima!

Aeg läheb, elu kulgeb. Ühel heal päeval kukub maja kokku. Segadus on suur, nalja kui palju, aga elu selles toimetuses kulgeb omasoodu. Nüüd juba uues valges moodsas majas. Ka lift on seal arvatavasti korras (nimelt oli lift ainus koht, kus mõni sinna õnnetult kinni jäänu igavusest juhuslikult kaenlas olevat käsikirja võttis lugeda).

Niisuguse uskumatu loo jutustab meile Eldar Šengelaia.

Enne filmi linastumist Tallinna Kinomajas avaldas see terase mõtte ja targa silmaga režissöör lootust, et meil Eestis selletaolisi lugusid ei juhtu. See kõik toimuvat ju Gruusias.

Muutuv ja muutumatu Hollywood

VLADIMIR DMITRIJEV

«TOOTSIE». Stsenaristid **L. Gelbert, M. Schisgal**, jutustus **D. McGuire, L. Gelbart**, režissöör **S. Pollack**, operaator **O. Roizman**, kunstnik **P. Larkin**, kostüümid **R. Morley**, helilooja **D. Grusin**. Osades: **D. Hoffman** (Michael Dorsey Dorothy Michaels), **J. Large** (Julie), **T. Garr** (Sandy), **D. Coleman** (Ron), **C. Durning** (Les), **B. Murray** (Jeff), **S. Pollack** (G. Fields), **G. Gaynes** (John van Horn) jt. Producersid: **S. Pollack, D. Richards**. «Columbia Pictures», Ameerika Ühendriigid, 1982; orig 115 min.

«HALBADE KAVATSUSTETA». Stsenarist **K. Lütke**, režissöör **S. Pollack**, operaator **O. Roizman**, kunstnik **T. March**, helilooja **D. Grusin**. Osades: **P. Newman, S. Fields, B. Balaban, M. Dillon, L. Adler, B. Primes, D. Sommer** jt. «Columbia Pictures». Ameerika Ühendriigid, 1981.



«Tootsie».
Dustin Hoffman
Dorothy
Michaelsina.

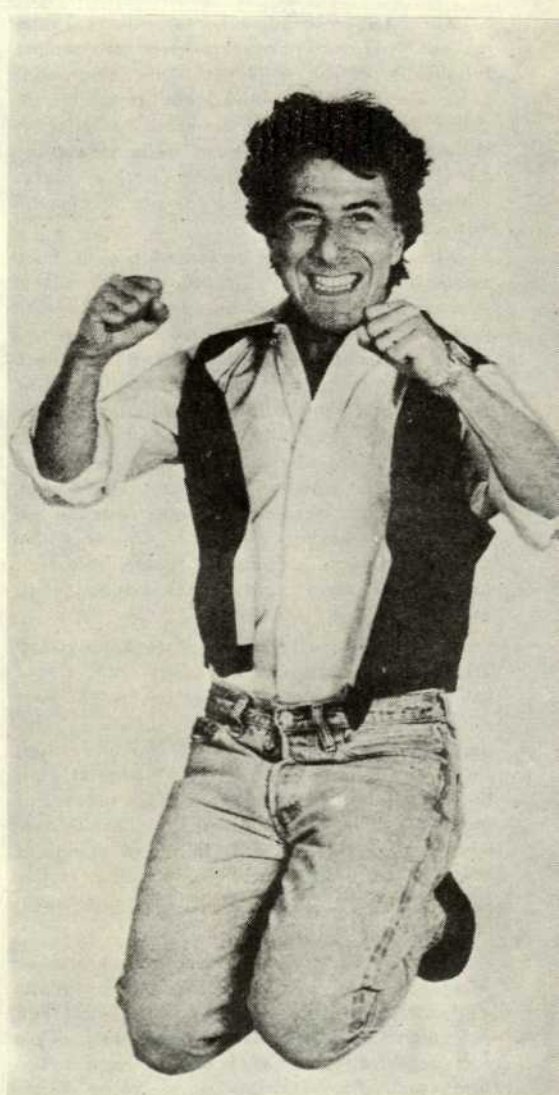
Viimasel Moskva filmifestivalil näidatud Sidney Pollacki kaks filmi veensid selles, et juba kaua aega Hollywoodis elav režissöör on seal täiesti kodunenud ja lubab endale üsna huvitavaid eksperimente, uudseid võtteid ja laene, mis mingis mõttes küll jätkavad Hollywoodi traditsiooni, kuid on seda oluliselt ka murdnud.

Muutus pole väliselt eriti märgatav, sest mõlemad Pollacki filmid on orienteeritud Hollywoodi esteetika põhikomponentidele: tugev süžeeelusus ja filmitäht. Süžee on põhjalikult läbi töötatud, põhjuse — tagajärje seos on järjekindlalt läbi viidud, põhisündmusi kommenteeriv teine plaan on välja arendatud, tegelaste käitumine on psühholoogiliselt motiveeritud ja tegevus lõpeb happy end'iga, millel — tõsi küll — on ajamärgina pigem kibe kui ohjeldamatult lõbus kõrvalmaik. Ka filmitähtede pealt pole režissöör kokku hoidnud, vaid on kutsunud mängima suurimad: ühel juhul Paul Newmani, teisel Dustin Hoffmani.

Pollackit on alati huvitanud ideede inimesed, kes pööraselt või vähemalt visalt püüdlevad seatud eesmärgi poole, kelle jaoks unistuste kokkuvarisemine on nagu maailma lõpp, kes hukuvad katastroofilise ebaõnne tõttu või leiavad võimaluse uuesti alata. Ühelt poolt huvitab režissööri selline tegelane nagu Gloria meile hästi tuntud filmist «Äraetud hobused lastakse ju maha?», kes mõistab end surma, kui tal eluloterii võiduvõimalus luhta läheb. Gloria vastand on noor naiskommunist kuulsast filmist «Millised me olime», kes elab läbi makkartismi õudused, reetmise, pettumused, kuid säilitab kõigele vaatamata usu «punaste kolmekümnendate» ideede õiglusesse.

Moskva festivalil näidatud Pollacki film «Halbade kavatsusteta»* on loodud 1981. a. Faabula, mis põhineb vaele, õnnetul ohvril ja süüdlaste paljastamisel, oleks andnud režissöörile võimaluse luua pingelise tegevuse; sellest on aga Pollack kohe loobunud. Teda ei huvita juhuslik, st erandlik, vaid rutiinne, st igapäevane. Provintsi ajaleht «Miami Standard» laimas võimude mahitusel paha tahtmata süütut inimest, viis paha tahtmata ühe noore naise enesetapuni, külvas kaaskondlase üle valedega — samuti paha tahtmata. Ja ehkki mõned isikud selle eest maksid — said töölt lahti —, ajalehte ometi ei suletud, surnut ellu ei ärata, laimust end nii ruttu puhtaks ei pese. Pyrrhose võit.

Kuid Pollacki filmi mõte ulatub pelgast fakti nentimisest kaugemale: ta ei loonud filmi mitte mõnedest ebaeetilistest ajakirjanikest, vaid Ameerika ajakirjanduse olemuslikust ebaeetilisusest. Viis aastat enne Pollackit löi tema kaasmaalane, tuntud režissöör Allan Pakula Watergate'i afääri le toetudes hünni Ameerika aja-



D. Hoffman

kirjandusele filmis «Kogu presidendi armee». Kui selle filmi finaalis lõovad kaks noort ajakirjaniku ajalehe «Washington Post'i» tohtus hoones kirjutusmasinal ümber järjekordseid paljastavaid materjale, seejärel aga avaneb lühikestes teleteadetes president Richard Nixon ametist lahkumise lugu, siis tekkis vaatajail tõepoolest mulje, nagu oleks need paar «sõltumatu ajakirjanduse» silmapaistmatut teenrit, kelle figuurid sulasid poolhäämaruses kaugelt filmituna peaaegu ühte ümbritsevate esemetega, teinud ennenägematu teo, sundides riigi esimese mehe erru minema. Sidney Pollacki film «Halbade kavatsusteta» ongi selle laialt levinud kõikvõimsa kodanliku ajakirjanduse müüdi pahupidi pööratud variant provintsi transkriptsioonis, mis viib kokkuvõttes üsna kurbade järeldusteni.

* Kas poleks parem eestikeelne pealkiri olnud «Paha tahtmata». Orig. *Without Malice*. (Toim.)

Kurvastab eelkõige nukker tajumine: kui vähe maksab isiklik inimlik korralikkus ja sisemine tundlikkus, võrreldes ühe elukutse amoraalsusega, kui kergesti ületavad eetilise piiri üldiselt mitte sugugi halvad inimesed, kes ei soovi kellelegi kurja, kuid teevad seda ometi iga päev; kuidas mis tahes põhimõtted ei maksa midagi ajaleheveergude sensatsiooni omavoli ees.

Kuid kurvastamiseks on teinegi põhjus. Filmi peategelane Michael Callagher, alkohoolsete jookide hulgemüüja, kes on laimu peamine objekt, võitleb kogu filmi jooksul oma nime hea maine taastamise ja süüdlaste karistamise eest. Paul Newman näitab hämmastavalt täpselt ja mitmeladtselt inimese raevu, kes üksinda püüab võidelda tõe eest. Kõik on tõesti nii, kuid meetodid, mida Gallagher kasutab, rajanevad samuti suurel määral valedel, provokatsioonidel, intriigil. Olgu pealegi hädavale, ega sellest kergem ei hakka. Seetõttu mõjubki filmi happy end tegelikult nukralt, see ei ole tõeline õnnelik lõpp, vaid Sidney Pollacki kurb ettekääne.

Filmi «Tootsie» lavastas Pollack aasta pärast «Halbade kavatsusteta» ekranaile tulekut. Nii selle kui teiste Pollacki varasemate töödega võrreldes võib «Tootsie» näida tühine — elegantne, liigutav, virtuoosselt väljamõeldud, suurepäraselt lavastatud, säravalt mängitud, kuid tühine, mõeldud vaatajale meelelahutuseks. Ent tegelikult pole asi kaugelki nii: ülimalt tuttavas ja (kui palju kord!) tüütuseni mängitud loos mehe riitumisest naiseks peitub selles komöödias aga nii järelduste tõsine mitmetähenduslikkus kui ka huvitav sisu.

Kuigi režissöör on lõbusalt ja üksikasjalikult kujutanud New Yorgi kunstnikest boheemlaste elulaadi ja samavõrd üksikasjalikult, kuid kurjalt valgustanud Ameerika show-bisnessi, ei ole film žanriliselt siiski ei kommete- ega satiirilise komöödia. «Tootsie» on eelkõige karakterikomöödia, täpsemalt karakteri komöödia, mida jälgitakse üksikasjalikult, kuid teatud nurga alt, mille läbi režissööri ei huvita mitte niivõrd isiklik, kaasasündinud, kuivõrd see, mis põhjustatud ajast, ümbritsevatest oludest, elukutsest ja ka kinematograafilisest eelkäijatest. Niisugust karakterit on Sidney Pollack jälginud iroonilise naeratusega, Dustin Hoffman mängib aga oma osa täiesti tõsiselt (millest sünnib veel täiendav koomiline efekt!).

«Tootsie» on Hoffmani benefiss. Ja mitte seetõttu, et ilma temata vaevalt selline teos oleks üldse saanud sündida. Ka mitte sellepärast, et ta domineerib täielikult filmis nõnda, et teistel näitlejatel, isegi andekal Jessica Langil on tulnud teda ainult assisteerida. Ja isegi mitte sellepärast, et ta esineb alati ühtviisi maitsekalt ja suurepärase oskusega, libastumata kordagi labasusse. Peamine on see, et Hoffman ei kujuta mitte lihtsalt hädavarest näitlejat

Michael Dorseyt (naisena on ta Dorothy Michaels), vaid esitab tegelikult omaenda täheksaamise müüdi, kandes oma saamatu intelligendi maski.

Nii Pollack kui Hoffman pidid tööle asudes kahtlemata silmas pidama kuulsaimat ümberriietumise komöödiat «Mõni tahab kuumalt» («Some like it hot»), mitte niivõrd eeskujuna, kuivõrd poleemika objektina. Mainitud filmi, mida nõukogude vaataja tunneb pealkirja all «Džässis ainult tüdrukud», tegi silmapaistev režissöör Billy Wilder 1959. a.

Wilderi filmi tegelased, keda suurepäraselt mängivad Jack Lemmon ja Tony Curtis, põgenevad jälitamise eest, riietuvad ümber ja satuvad naisorkestrisse, mida juhatab blond kunitar, kuulus Marilyn Monroe. Selles filmis nägid mehed kogu aeg välja nagu ebaseaduslikud võõrasse maailma sattunud tulnukad. Seetõttu oli Wilderi film meheliku vaatevinkli paraad ja jättis naistele küll olulise, kuid siiski teisejärgulise koha.

Nagu Pollacki filmides tavaline, seisab ka «Tootsie» peategelane valiku ees: jääda rahata ja kuulsuseta või üritada naise kujul saada osa populaarsesse teleseeriafilmi. Michael Dorsey teeb valiku ja osutub võitjaks: tema prillitatud Dorothy Michaels meeldis nii produtsendile, režissöörile kui vaatajatele. Kuid valida tuleb paratamatult veel kord: kas jääda eraelus meheks või jätkata ka seal naisena oma telerolli. Ja Michael Dorsey teeb veel kord valiku ning astub täiesti võõrasse maailma, kuid just see maailm jääb tema ees suletuks. Ta on praegu parem naine kui päris naine. Mis suudavad kõige fanaatilisemad feministid ja «Womens liberation'i» aktivistid tema naiste võrdõiguslikkuse kaitsesse peetud vihase kõnega võrreldes! Millist päris naist saaks võrrelda kõike-mõistva Dorothy Michaelsiga, kes südamliku sõbrannana suudab rahustada ja lõbustada ja anda head nõu? Milline päris naine sobiks niisama hästi üksindusest väsinud elatanud mehe elukaaslaseks?

Siit algabki täpselt ettenähtud murdekoht. Michael Dorsey satub samasugusesse rolli, nagu oli kuulsa näidendi «Hea inimene Sezuanist» kangelanna. Nagu interpreteerides parodeerivalt Brechti, viskleb ta oma eraelu ja rolli-elu vahel: aidates lähedasi naisena, korraldab ta endale mehena rohkesti ebameeldivusi; mehena on ta ebahuvitat ja needsamad lähedased ei vaja teda, ja üldse pole lõpuks võimalik enam aru saada, kus on selle õnnetu näitleja mask ja kus tõeline nägu.

Situatsioon on väljapääsmatu: pole võimalik igavesti mängida rolli, kuid ilma rollita asub hinge hirm. Traditsiooniline ameerika film ei salli lahtist lõppu, mis siin oleks kõige enam omal kohal, ja Pollackil tuleb tahes-tahtmata valida: kas anda asjale rõõmus lõpp või teha tragikoomilise paatosega kummardus elegantse-

le sofistikalne. Režissöör on valinud teise variandi, kuid kahjuks järjekindlusest. Seepärast ongi filmil tegelikult kolm lõppu: farslik finaali, kus Dorothy Michaels muutub hämmastunud publiku ees Michael Dorsey'ks, kurb lõpp, kus Michael kohtub inimesega, kes armus temasse, kui ta oli naine, ja lõpuks iroonilis-sentimentaalne lõpp, kus tegelased omavahel lepivad ja mis lubab õnnelikkust tulevikku. Sellel pluralismil on oma tagamõte, kuid filmi terviklikkus osutub kolme lõpu tõttu siiski rikutuks.

Sidney Pollackit ei peeta tavaliselt maailma juhtivate meisterkineastide hulka kuuluva, ka kriitika on temasse suhtunud pideva kõikumisega, alates tunnustusest ja kiitusest (näiteks komöödia «Tootsie» sai üsna üksmeelselt kõrge hinnangu) kuni süüdistusteni, et ta poeb vaatajate ees. Pollack pole tõepoolest mitte mingi lihtne autor, vaid nõuab põhjalikku ja tõsist uurimist. Ent üks tema antud õppetund on küll tähtis, ning filmid, mida näidati Moskva festivali ajal (väljaspool konkurssi), kinnitavad seda: tõeline režissöör teab niihästi seda, kuidas filmida, kui ka seda, miks ta filmib. See tõdemus panebki Sidney Pollacki loomingust lugu pidama ja äratada lootust, et tema paremad tööd seisavad veel ees, ehkki juba tehtugi on viinud ta USA edumeelsete filmikunstnike põhikoosseisu.

Ajakirjast «Iskusstvo Kino» 1983 nr. 12
tõlkinud SIRJE RUUTSOO

Vladimir Dmitrijev (sünd 1940) on Moskva filmiteadlane ja kriitik. Lõpetanud 1962 Üleliidulise Riikliku Kinematograafiasinstituudi filmiteadlasena, töötab Üleliidulises Riiklikus Filmiarhiivis (Gosfilmofond) välisosakonna juhatajana.

Eesti keeles on avaldatud tema raamat «Müüdi anatoomia. Brigitte Bardot» (Tallinn, 1978), kirjutatud koos V. Mihhalkovitšiga.

Viimases «Iskusstvo Kinos» (nr 7) võib lugeda tema erudeeritud analüüsi ameerika aatomiplahvatus-filmi «Järgmisel päeval» kohta.

Teatri- Gloobus

SOTIMAA:

Sotimaa suurima linna Glasgow *Close Theatre Club* läks hingusele pärast seda, kui nende teatrimaja paar aastat tagasi maha põles. See ei jäänud linna enam ühtegi väiksemat teatrihoonet, kus *fringe*-trupid esineda saaksid. Kohati anti etendusi hädapärast selleks otstarbeks kohandatud kohvikuruumides ja näitusesaalides. Niisugune lahendus sai olla vaid ajutine ja varsti leiti väljapääs — Troni kirik, mida asuti kiiruga ümber kujundama teatrimajaks.

300 istekohaga saal avati külalisetendusega. Selleks oli Stephen MacDonaldi «Kangelastest ei räägita», kus juttu kahest poeetist, kes erinevatel põhjustel sattunud Edinburghi vaimuhaiglasse. Järgnes esimene Tronis kohapeal valminud lavastus — Austria kirjaniku Peter Turrini «Josef ja Maria», mille sündmustik leiab aset kaubamajas, tegelasteks koristaja (Kay Gallie) ja öövaht (John Shedden). Esialgu juhitakse teatrit kollektiivselt, kunstilist juhti pole veel palgatud.

Uued tuuled hakkasid puhuma ka Sotimaa ühes juhtivas teatris, Glasgow *Citizens'is*, kus rakendatakse uut (või siis õige vana) repertuaaripoliitikat: lavastused tulevad välja regulaarselt kolmapäeviti, mil soovijad võivad tasuta jälgida peaproovi; sama tükki mängitakse igal õhtul kuni järgmise nädala laupäevani ja kolmapäeval hakkab tsükkel jälle otsast peale. Peab ütleva, et vaatamata sellisele tempole on tihti tegemist küllaltki nõudliku materjaliga, mitte tüütute salongikomöödiatega Agatha Christie stiilis *thriller*'itega. Kiire repertuaarivahetuse algatas Philip Prowse, kelle lavastuses etendati kuue nädala jooksul üksteise järel kolme Genêt' näidendit. Prowse kasutas ühte lavakujundust, varieerides seda vastavalt tükile.

Edaspidi hakkasidki lavastused vahelduma kiirtempo: kaks nädalat ja uus näidend. Hooaja alguse repertuaar oli näiteks järgmine: Massingeri «Rooma näitleja», O'Casey «Punaseid roose mulle toob», Goethe «Torquato Tasso», Brechti «Ema Courage», de Sade'i «Filosoofia buduaaris» — kõik suhteliselt lihtsakoelistes lavavariantides, mis olid siiki piisavalt erinevad, et teatri kolme režissööri üksteisega mitte segamini ajada. Kõigil neist on oma isikupärane lavastajakäekiri, kuid parimaks peetakse hetkel ikkagi Giles Havergali. Üllatav, et enam-vähem permanentne noor näitetrupp tiheda programmiga sammu suudab pidada, välja kuulutati aga Shakespear'i ja Shaw' teosed.

(Järg lk 75)

Noorpõlv lava-Jakobsoni seltsis

LILIAN VELLERAND



*August Jakobson
viimastel elukuudel.*

Teatrietendusega on nii, et temast kas jääb või ei jää midagi järele. Ma ei mõtle selle juures mitmesuguseid jäädvustamise vahendeid, see kõik on kordamine, teisene, ebatõeline. Mõtlen neid muljeid, mis igapäevases meist jäävad etenduse vaatamisest. Neil peab olema mingi tähendus ja tähtsus, sest mälu on küll kummaline, aga milleski kindlasti järjekindel sõel. August Jakobson on meie pä-rastsõjaaegse kümnendi kõige suurem

dramaturg. Iga uus näidend tuli lavale kohe ja korraga mitmes teatris. Meenutada Jakobsoni näidendeid tähendab meenutada tervet epohhi elus ja teatris. Proovin seda teha selle inimese õigusega, kelle kooli- ja ülikooliiga langes kokku Jakobsoni-kümnen-diga; kes õieti alustas oma enam-vähem teadlikku teatrikülastajaelu Jakobsoniga.

Tallinnas, Tartus ja Pärnus lavastati 1954 ja 1955 August Jakobsoni viimane

rambivalgust näinud näidend «Vana tamm» (hilisem «Tormisõlmed» ongi jäänud ainult lugemisdraamaks). «Vana tamme» on nimetatud sissejuhatuseks uuele etapile eesti nõukogude dramaturgias. Kujutas see etapp (Smuul, Rannet, Liives jt) tagasipöördumist lähema elutegelikkuse ja psühholoogilise inimese juurde, kust vahepeal, konfliktituse teooria valitsemise aegu, oldi otsustavalt kauge- netud.

«Vana tamme» lavastas Draamateatris Andres Särev, «Vanemuises» Ants Lauter, Pärnu teatris Kaarel Ird. Tolleaegse teatri jaoks uut, keerulisemat ja vastuolulisemat inimest, doktor Räni, «kes variseb kokku omaenda raskuse all», mängisid Arno Suurorg, Ants Lauter ja Arnold Sikkell. Nagu kriitikast lugeda, köitsid Tallinna lavastuses tähelepanu suured näitlejaisiksused (Arno Suuroru kõrval Hugo Laur, Meta Luts, Aino Talvi, Lisl Lindau), kõige terviklikum lavastus ja kõige traagilisem kangeline, kes oma egoismi ja individualismi kohe ei paljasta ning kes äratas sümpaatiat ja kaastunnet, tuli Pärnust.

Ka August Jakobsoni enda loomingus oli ring täis saanud. 1939. a avati «Vanemuine» pärast põhjalikumat ümberehitust A. Jakobsoni «Viirastustega», näidendiga, mis oli võitnud sel puhul korraldatud näidendivõistluse peapremia. Kriitika pidas seda psühholoogilist perekonnadraamat autori silmapaistvaks kirjanduslikuks saavutuseks, publik vaatas etendust hästi. Uuesti tuli «Viirastused» «Vanemuises» lavale 1954. aastal Epp Kaidu lavastuses. Ja uuesti vaadati teda huviga. Helend Peebu, Arnold Kasuka ja Elli Vartsi tõsielulist triot mäletan paremini kui mitmete teiste näidendite lavastusi, eriti aga Velda Otsust väikeses, nukrust ja kaastunnet äratanud tütre rollis.

1955. aastal lõpeb Jakobsoni-küm- nend eesti ja võib ka öelda — kogu nõukogude teatris. Näidendeid «Elu tsita- dellis», «Oõ ja päeva piiril», «Saakalid» mängiti kümnetes Nõukogude Liidu teat- rites, kõige enam «Kahte leeri» (rohkem kui 30 teatris). «Vana tamme» ajaks aga oli Jakobsoni-buum juba raugenud. Teatri- ja Muusikamuuseumis on regist- reeritud ainult üks välislavastus.

Vaatasin ära peaaegu kõigi Jakob- soni näidendite lavastused (peamiselt Tallinnas), välja arvatud «Vana tamm». Oli see juhus või seaduspära, mis kinni- tab «Vana tamme» ühe tegelase sõnu, et «vana väljavahetamine uue, moodsa vastu läheb ikka midagi maksma»?... Võib arvata, et 50-ndate aastate kesk-

paigas oodati teatrilt juba midagi muud, kui oldi harjunud nägema Jakobsoni draamades (seda uut temalt endalt enam oodata ei osatudki). Ootasin nähtavasti minagi, üsna harimatu teatrikülastaja (kes ei lugenud ei retsensioone ega muud teatrikirjandust), kelle eelisžanrid olid ballett ja klassikaline ooper, kes pärast «Häda mõistuse pärast» vaatamist (1948) draamaklassikat võimalikult väl- tis, kes armastas nii kinos, teatris kui ka kirjanduses eelkõige põnevate süžeed ja põnevaid inimesi. Teatris käisin juhus- likult. Aga nüüd isiklikku statistikat tehes selgub, et sellest juhuslikust mood- stab lõviosa ... kaasaegne eesti näi- dend ja muidugi Jakobson.

Ajaloo faktide kiuste meenub esimese nähtud Jakobsonina — «Võitlus rinde- jooneta» (1947). VII—VIII klassi tüdruk klassivõitlust õppimas? ... Praegu tun- dub, et sellest samast esimesest näge- misest ongi kõige rohkem meeles. Tihe, põnev õhkkond, ilusad noored inimesed ja veel midagi, millega puutus elus kok- ku esmakordselt. Kõigepealt tulevadki mälust suurde plaani Ellen Liiger kau- nis, vanamoodsas volangidega kleidis ja Olev Tinni peen kahvatu nägu, kui ta millestki vapustatult läheb üles oma tuppä (üliõpilane, kes peab valima, kel- lega jääda — peremeeste või sulastega). Ka vabrikantide Kondorite suur külalis- tetuba, kus valitseb pinev, ähvardav vai- kus, millegi kohutava ootamine. Aga sel- les kohutavas on rohkem põnevust kui traagilise-tunnet. See on nagu seiklus, sest sellisena võtab või näib võtvat toi- mumvat Ellen Liiger, pealtnäha sümpaat- ne eakaaslane. Või peaaegu eakaaslane. Kui palju töötas samastumismehhanism,

«Võitlus rindejooneta» 1947. aastal Tallinna Draa- mateatris. Hans Kondor — Johannes Kaljola, Tiit Kondor — Arno Suurorg.



kui palju surusin näitlejale kujutluses peale oma seiklushimu, ei tea. Igatahes jäi siit Ellen Liiger alaliseks meeldima ja mõnigi kord veel läksin ainult sellepärast teatrisse, et teda näha.

Selles perekondliku lõhenemise loos, kus loomulikult tundsin kaasa töölistele, mitte peremeestele (näidend, Leo Kalmeti lavastus ja näitlejad ei andnud mingeid võimalusi kaksipidi mõtlemiseks), oli mees, kes jäi meelde ehmatava, iseäralikult puudutava kogemusena. See oli üks vendadest Kondoritest, keda mängis Johannes Kaljola. Kubjas ja nuhk. Minu talupojatraditsioonidega perekonnas ei õpetatud kriitilist suhtumist teistesse inimestesse. Paha inimene oli ikka olnud midagi abstraktset, ebatõelist, kirjanduslikult fiktiivset. Selliseks jäi ka Arno Suuroru Tiit Kondor, ja mulle tundub, et ka kõik tema järgmised suured paksud pahad või mitte päris pahad mehed Jakobsoni näidenditest. Johannes Kaljola mängis kurjuse ja madaluse reaalsuseks. (Võib-olla peitub siin üks teatrikunsti võlu saladusi?) Olin varem näinud Kaljola Leari. Aga mäletan teda vähem kui seda väga selge kontuuriga joonistatud pealekaebajat. Ka pole ma kunagi hiljem teatrilaval tähele pannud nii loomulikult õlist ja hiilivat pilku. Kaljolast õhkus ohutunnet, millega elus alles hiljem kokku puutusin, ja mis siis — võib-olla tänu Kaljolale — enam nii hirmuäratav ei tundunudki. See oli juba nähtusena ära seletatud, tuttav.

«Elu tsitadellis» (1946) puhul meenus kõigepealt (need mälu imelikud vingerpussid!) õnnetunne sellest, et istun esimeses reas ja hingan sisse professor Miilase kabineti mööbli ja raamatute lõhna. (Mängiti «Glorias», praeguse Vene Draamateatri ruumes.) «Tsitadelli» inimestest elustub mälus eelkõige Aino Talvi, ilus, hurmavalt uje proua Miilas. Aino Talvi nagu Ellen Liigergi jäi magnetiks, mis kiskus teatrisse. Keda usaldasid ja uskusid. Rohkem kui Paul Pinna doktorit, Albert Üksipi professori Miilast või Kaarel Karmi Ralfi mäletan Lembit Rajala Ralfi, kes aga, nagu selgub, on pärit samanimelisest filmist.

Lembit Rajala justkui paheline, sügavate sisselõigetega profiil kujunes tookord mingiks märgiks, sümboliks. Teda võtsid alati vaenlasena, isegi kui ta seda olema ei pidanud. Nagu Rudolf Nuudet sõbrana või omamehena. Noorele inimesele, kes midagi ei teadnud ampluaast, kes polnud lugenud ka *commedia dell'arte* tüüpidest, andis selline teatrikogemus ise reeglistiku, mis tegi

asjade eetilise hindamise lihtsaks ja vähendas juurdlemisvaeva. Erinevalt stiili või ka elu äratundmisest tekkis rõõm kohtumisest tuttavate kujudega. Kahju, et ei näinud siis «Vanemuise» lavastust, kus Ralfi mängis Kaarel Ird.

Lembit Rajala terav nagu nagu torkis sind oma salakavala kurjusega. Aga selle näo eest võisid kergesti ära pöörduda. Jaan Toominga Ralf (huvitav oli võrdluseks selle vaenlasega kohtuda 30 aastat hiljem Epp Kaidu «Vanemuise» lavastuses 1976) ahvatles ennast vaatama. Rajalaga võrreldes Toomingal nagu polnudki nagu või karakterit, see suur ilus «uuseurooplane» kiirgas nimetut vägivalda. Toominga Ralfi jõhkros oli näotult põhimõtteline, Rajala oma — selgelt personaalne. Nagu kujutleksid seda nägevad sündinud kurjategijas. Toominga Ralf oli hävingu ideoloog ja kunstnik, pigem 70-ndate kui 40-ndate aastate «blond metslane». Nii avameelne, põhjalik ja printsipiaalne inimesepaljastus (sadistlik stseen proua Miilasega — Milvi Koiduga) ei olnud võimalik ega moeski 40-ndate aastate eesti kunstis. Selle kõrval oli toonane, Rajala kehastatud Ralf mustatööline, kes parajasti tuli oma kuldhambakohvriga Klooga surmalaagrist. Inimene tollasest tegelikkusest, kelle suhtes ei olnud tekkinud veel mingit üldistamisvajadust, peale selle, et ta kandis hävitamiseks valmis vaenlase märki.

Niisama nagu Rajala Ralf oli ka Rudolf Nuude major Kuslap inimene tollasest argielust...! Seda sõna välja öeldes mõistad, et tolle aja kohta see ei sobi. Elu oli selleks siis liiga draamaatiline. Nuude Kuslap oli sõjamees, tema relvadeks vaprus, kindlameelsus, optimism. Evald Hermaküla hiljutine major Kuslap Epp Kaidu lavastuses oli hoopis teistsugune mees. Juurdleja, kes otsib vastust küsimusele, milline pe a k s olema maailm ja inimene. Nuude Kuslap väljendus aja keeles ja kuulas aja käsku, millesse ise uskus. Hermaküla Kuslap kui filosoof, kui marksist mõtles ise oma mõtted välja ja proovis nende jõudu tegelikkuse peal.

Epp Kaidu 70-ndate aastate lavastuses ei rõhutatud Kuslapi ja Ralfi duelli ajaloolist konkreetsust. See oli kahe erineva mõtlemistüübi kokkupõrge (Toominga Ralf on oma ebeameeldiva iluga enesekeske inimese — kui kasutada moeterminit — mõjuvamaid kehastusi ja üldistusi eesti laval). Kaidu avas selles kokkupõrkes psühholoogilise ja maailma-vaatelise «mina» ühtsuse. See tähendab

vist ka midagi olulist täna aktuaalse, harmoonilise inimese otsimise probleemi juurde (Evald Hermaküla major Kuslap on omakorda 70. aastate sümpaatsemad inimesi ja siiramaid kommuniste eesti laval). «Elu tsitadellis» esmalavastustes (ka filmis) oli peamine päevakajaliselt poliitiline aspekt. Epp Kaidu lavastus rääkis ikka samast asjast, aga ajavälise veenvusega. Tookord oli tähelepanu keskmes vana professor Miilas, tema apoliitiline maailmavaade ja tsitadell, 70-ndate aastete keskel kaks noort meest, kelle eneseteostus on seotud erineva humanismikontseptsiooniga, praktiliselt kahe omavahel võitleva leeriga. Siis sõandas autor välja tulla oma aja kõige kohutavamate asjadega, millest lastele hoiduti kodudes rääkimast. Nüüd, kolmkümmend aastat hiljem, ulatusid need kohutavad asjad ikka veel iseloomustama ja üldistama maailmas valitsevaid pingeid. Võib-olla oligi üks Jakobsoni tugevaid külgi dramaturgina see, et ta sõandas rääkida millestki, mis kajastab aja dramatismi, selle vaimu muutumisi, ehmatava lihtsusega. Elu ja surma peale käiva võitluse inetust ja julmüst varjamata.

X klassis avastasin Dostojevski. See oli 1949. aastal. Ma ei lakanud vaatamast Jakobsoni. Ei arva ka, et vaatasin nüüd teda uue pilguga. Ainult klassikasse vist hakkasin suhtuma suurema huviga.

1950 ilmus ja lavastati «Ehitajad» (nägin Ants Lauteri lavastust Draama-

teatris), vist esimene eesti tootmistemaaline näidend, kus tulipunktis kaadri või juhtimisstiili küsimused. Oli üks sadama ehitajate koosolekustseen ja kül-lap käis ka kontoris aeg-ajalt sisse-välja mõni tööline. Üldiselt aga meenusid inimeste vahekorrad ja osadesse valitud näitlejad juba nähtud asju. Arno Suurorg mängis jälle natuke paha, vigadega, aga küllaltki sümpaatset juhtivat jõmmkäraakat, Hugo Laur oli tark ja täiesti sümpaatne, Aino Talvi veetlev, Rudolf Nuude positiivne.

«Ehitajatest» on jäänudki igavavõitu etenduse mulje. Mäletan ka pooltühja saali, mõni rida vaatajaid esimeses kolmandikus. See täna kujuteldamatu pilt oli siis harilik. (Umbes sellest ajast meenub ainult üks päris täis saal — elamus omaette — Sheridani «Seltsidaam» Linda Tubinaga nimiosas.) «Ehitajatest» veel niipalju. Kuigi ükski tegelane selgesti silma ette ei tõuse, mäletan päris kindlasti huvitavat rahvasumma, ilmselt koosolekupilti. Kavalehelt näen, et selles summas viibisid müürseppade ja katuselööjatena Ants Jõgi, Aleksander Mägi, Johannes Kaljola, Ado Hõimre, Lembit Rajala ja võib-olla ka Ants Eskola, kes oli algul mingi ametnik ja pärast hakkas treialiks. Ei imesta, et selline «summ» meelde jäi. Tegi ju iga nägu sellises summas alati midagi: kuulas, ootas, igavles, pahandas... Kusagilt, võib-olla sealtsamast «Ehitajatest» on kujutluses keegi torisev papi, suured kottpüksid jalas ja naljakalt seotud nõo-

«Ehitajad» 1950. aastal «Estonias». Rein — Ferdinand Veike (vasakult teine), katuselööja — Lembit Rajala (kolmas), müürsepp — August Mihklisoo (neljas), katuselööja — Ants Jõgi (paremalt kolmas).



ridega kummis saapaninad nende all. Pole võimatu, et see oli Ants Jõgi, keda nimena tundma õppisin alles alates «Puntilast». Kui etenduse põhiliinis midagi rabavat ei juhtunud, hakkasin ikka — seda mäletan päris hästi — kõrvaltegelasi vahtima, sest mõnigi neist elas oma vaikset elu üpris huvitavalt. Koos aga võisid sellised väiksed vaiksed elud moodustada meeolelukaid pildikesi. Loen nüüd üllatusega, et arvustaja ei olnud «Ehitajate» koosolekuga rahul: «...kollektiivsus ei olnud tunda» ... «jäi mulje, et töölised... ei ole tööst üldse huvitatud, vaid kõigest tüdinenud ja kõige vastu ükskõiksed. Selline lahendus pole muidugi õige... Pilt peab olema lõõvam.» Toonase vaatajana aga tunnen veel praegugi ninas selle pildi eluliselt tõepärast atmosfääri... Oli see nn olustikuline realism, mis tol korral kontrastina nii võlus?

«Vanemuises» nägin 1954. aastal «Suremist» (Tallinnas mängiti «Kaotatud paradüüsi» nime all). Selle pingelistest sündmustest lahus, kuid kõige selgemini meele on linnakese täika. Aga siin juba toetab mind ka arvustaja, kes ütleb, et «tuleb aina imetleda, kui elulised, koloriitsed lavakujud loovad Leopold Hansen (Berens) ja Ellen Kaarma (Nööbimüüja) oma piiratud osades» (E, 14. II 54).

50. aastate alguses seisab näitekirjanduses endiselt kesksel kohal August Jakobsoni looming. Endiselt moodustab tema draamade aluse kahe antagonistliku leeri kokkupõrge. Kuid nüüd kandub see raja taha, rahvusvahelisele areenile. Üha enam pääseb žanrina maksusele satiir. (Vt ka O. Utt. Eesti nõu-

kogude kirjanduse arengujooni. Rmt.: O. Utt. Aja kutse. Tln., 1969.)

Dramaatiliseks satiiriks on autor ise nimetanud «Saakaleid» (1951), «Kaitseinglit Nebraskast» ja «Suremist» (1953). Dramaatilise jutustuse «Õõ ja päev piiril» (1951) keskne teema on rahuliikumine. Sündmused toimuvad kusagil maršalliseeritud väikeriigi sadamalinna. Jälle meenub kõigepealt kaunis blond Ingeborg Aino Talvi kehastuses. Pojad kaotanud ema Olseni (Linda Tubin) traagika on aeg mälust pühkinud. Aga jäänud on tollal ilmselt mõjunud üllatus: Rudolf Nuude tavalisest erinev roll. «Osatäitja ei või ennast siin enneaegselt välja mängida... Viis, kuidas Herman kergelt, nii muuseas, mööda minnes räägib surmalaagri lilleaiast, kuidas ta külm-asjalike kommentaaridega ulatab emale kohutavad fotod, see on näitleja poolt antud suure meisterlikkuse ja mõõdutundega,» kirjutab kriitik. Lembit Rajala esines lavastuses oma harjunud ampluaas — kiskjana. Teda oli muidugi tore jälle kohata. Aga Nuude Hermanni puhul mäletan mingit võorastavat arusaamatust ja kahjutunnet. Tuli see trafareti purustamisest või inimlikust pettumusest, ei tea.

Varasemat, «Kahte leeri» (1948) pidin näinud olema «Vanemuises» (oli ka nagu teada, et see oli Epp Kaidul hästi õnnestunud), sest kui ülikooli näiteringis hakkasime seda tegema (see oli 50-ndate algul), tundsin tõstis meelehärmi, et ei saanud Velda Otsuse osa (kunstnik Rita). Millegipärast jäi meil «Kahe leeri» lavastamine pooleli. August Jakobsoni näidendeid mängiti tollal vist küllalt sageli ka isetegevuslavadel. «Kaitseinglit» vaatasin nii Draamateatris kui praeguses Vilde-nimelises rahvateatris. Sõbrad võtsid kaasa oma sõpru vaatama. Mäletan, et peaosalist kiideti paremaks kui — ma ei mäleta missuguses — professionaalses teatris. Aga minu jaoks ei olnud paremhalvem siis probleem, kriitilise meele ärkamist kogesin alles hiljem. Ja kuigi sõprade võrdlus pani tollal õlgu kehitama, meenub praegu just see, isetegevuslavadel nähtud eksalteeritud ja kõverik kaitseingel. Võib-olla sellepärast, et ta oli ise üliõpilane ja teada poiss.

Jakobsoni satiirilistest lugudest elustuvad mälus grotesksed plastilised grupeeringud: end kokku surunud hüppevalmis «šaakalid» või lõdisevad mehikesed, käed püsti Rudolf Nuude taoliste kangelaste püstolitoru ees. Need etendused olid tigidad, sarkastilised ja eredalt mängulised. Naerma nad ei ajanud,

«Kaks leeri» 1948. aastal «Vanemuises». Rita — Velda Otsus.



aga erutasid küll. Loen kriitikast, et Ants Lauteri lavastatud «Suremisele» heidetakse ette hirmu satiiri ees. Tõepoolest. «Vanemuise» «Suremine» ongi meelde jäänud mahedamana, aga see-eest huvitavalt dekadentsihõngulisena. Mingi mädaneva, agoonias lookleva kummitusmajana. On arusaadav, et negatiivne, paheline koloriit mälestustes ülekaalu saab; nagu praegu loen, märgiti artiklites ka siis juba korduvalt, et nii autoril kui lavastajatel kipuvad positiivsete tegelaste kujud kahvatuks jääma. Aga öeldi ka seda, et sellest hoolimata ei jää positiivne leer nõrgaks, sest sündmuste käigu kaudu räägib ta kõlavalt ja mõjuvalt.

Kui kaasaegne dramaturgia kõneleb mastaapselt aktuaalsetest asjadest, kui kes-keda võitlus käib pidevalt ja jälgitava loogikaga, võib ta ilmselt jätta elust ja inimestest ka midagi ütlemata või kajastada seda koguni argitõe seisukohalt võõriti. Aga ühes peab ta siis andma garantii: et kõigi nende võitluste tagatipuks hea võidaks kurja. Kuni tänaseni kipun kriminaaljutte ja teaduslikku fantastikat valima selle tingimuse järgi. (Kui mõelda Christie' või Simenoni populaarsusele, siis mitte mina ükski.) Pole vist midagi katki, kui üks osa dramaturgiast seda, inimese loomulikku igatsust hea võidu järele, silmas peab. Teine osa ja klassika seda niikuinii ei tee.

Jakobsoni pärast sõda kirjutatud draamadest oligi teistsugune vaid «Vana tamm», kus professor Liigand ütleb doktor Ränile: «Niikaua kui olid esimene... olid ka suur ja hea... ja avara hingega... Niipea aga, kui su koht kõikuma lööb... nii kohe langed kokku üsna pisikeseks ja tigidaks ning kitsarinnaliseks putukaks.» See teistsugune draama ning tema juba teistsugune, keerulisem ja vastuolulisem kangelane võitis kohe — ja eriti hiljem — kriitika poolehoidu, aga laiemaks menutükiks ta ei saanud, üle keelepiiri ei läinud. Kümme aastat hiljem (1964) tuli Kihnu Jõnn, kes sama lihtsalt ja sirgelt kui Jakobsoni varasemad kangelased (aga juba teises ajas ja teise poetikaga) kinnitas, et mees peab olema suurem kui ta saatus. Ja jälle mängis tükki kodus kaks teatrit ja vaatas ka palju rahvast. Ainult otsevõitlus — kes-keda — ei olnud siis enam nii tähtis ei elus ega laval.

Jakobson oli andekas dramaturg. Ta tajus oma aja põhikonflikti. Millest kirjutaks ta praegu — ja kuidas?

«ELU TSITADELLIS»



«Elu tsitadellis» 1946. aastal «Vanemuises». Richard Miilas — Aleksander Mälton, Emilie Värihein — Epp Kaidu, Eeva Miilas — Elo Tamul, August Miilas — Enn Valdre.



«Elu tsitadellis» 1946. aastal «Estonias». Värihein — Hugo Laur, Richard Miilas — Paul Pinna.



«Elu tsitadellis» 1949. aastal Eesti Riikliku Teatriinstituudi eksamitööna. Ants Lillak — Jüri Järvet.

Dovženko maailm



Aleksandr Dovženko 1930. aastate algul.

A. Rodtšenko foto

Septembrikuus saanuks tuntud ukraina nõukogude filmilavastaja ja kirjanik Aleksandr Dovženko, August Jakobsoni eakaaslane, 90-aastaseks. 33-aastaselt filmirežissööriks hakanud, sai ta tunnustuse juba oma kolmanda filmiga «Zvenigora» (1928). Järgnesid «Arsenal» (1929), eriti kuulsaks saanud «Maa» (1930), «Aerograd» (1935), «Stšors» (1940), «Mitsurin» (1949, esialgne variant «Elu värvis»), 1958 lavastas tema abikaasa Julia Solntseva juba pärast Aleksandr Dovženko surma tema stsenaariumi «Poeem merest». Postuumselt 1959, anti sellele stsenaariumile Lenini preemia (ilmunud ««Loomingu» Raamatukogus» ka eesti keeles).

Kõik Dovženko filmid on tehtud romantilistes tundetoonides, igas filmis on suur osa ka loodusel. Kõigis tema filmides on haaret ja monumentaalsust. Fantasiaalennu poolest on ta võrreldav Felliniga. Mitmed stsenaariumid jäid tal nn väheste filmide ajajärgul lavastamata: «Tarass Bulba» (1941), «Ukraina tules» (1943), «Jumalaga, Ameerika» (1949), «Antarktise avastamine» (1952).

Tema loomelaadi iseloomustavad alljärgnevalt kolm tuntud nõukogude kinneasti.

JEVGENI GABRILOVITS

Kunagi, kui ma stsenaariumiarhiivides vajalikke materjale otsides sorsin, sattusin vanale, nõoriga kinniseotud käsikirjale. See oli Dovženko stsenaarium. Harutasin nõori lahti ja lehitsesin seda. Ning ei saanud end enam lahti kiskuda. Lugesin ja lugesin, hämmastunud minu ees avanevast maailmast.

Mulle kangastus midagi sellest kättesaamatust, mida olin pidanud stsenaaristika pärusmaaks. Ma kuulsin kummaliste, kaugete, mingite taevaste sõnade kuminat. Need sõnad polnud sugugi niisugused, nagu neid lausutakse elus, ja ometi olid nad samal ajal hingelt, südameilt ja sisetundelt neile justkui üllatavalt lähedased. Siin oli Dnepr, inimkond, tared, tulekahjud, maa. Ja samas oli see jäägitumalt just nimelt Dovženko. Tähed olid Dovženko. Sõdurid olid Dovženko. Lumi oli Dovženko. Vana ahi lõhutud talumajas oli Dovženko. Dnepr oli samuti Dovženko.

See oli tõepoolest kinematograafiline kirjasõna, sest siin kinnitas filmidramaturg oma õigust väljendada enda eriomast maailma, eriomast sõna, talle omast kujundiarhitektoonikat, mis pole sarnane ühegi teisega. Võis vaielda kogu selle maailmaga ja arhitektoonikaga, kuid see oli kahtlemata maailm. Just siin, nende luhtunud stsenaariumide mappide ja oma viimsesse puhkepaika jõudnud vana kirjavahetuse keskel, mõistsin ma äkki selgelt, kui pinges võib olla kirjasõna jõud stsenaariumis. Esma-

kordselt tajusin täiel määral stsenaarse sõna jõudu.

Muidugi, märgime kohe, filmikunstis ei saa kirjanik olla ainult kirjanik selle sõna tavalises mõttes. Stsenaarne edu (tõeline, mitte ajutine) tuleb siis, kui stsenaariumi autor tunneb ennast kinematograafias sama vabalt, sama haaratuna oma tööst nagu kirjanduses: kui tal ka kinematograafias on oma avastused, oma kõnnak, ainult temale omased eelistused visuaalsete väljendusvahendite valimisel kui ka sallimatus teatud vahendite vastu, oma stiil ja vormikujundusmaneer.

Selline kirjanik oli Dovženko. Mulle võidakse vastu väita, et Dovženko lavastas oma stsenaariumid ise. Õige. Kuid enne autorifilmi lavastamist kirjutas ta autoristsenaariume. Need eksisteerivad tema režissöör tööst sõltumatult. Kõik tema stsenaariumid ühtekokku on raamat. Filmikirjaniku raamat.

NIKITA MIHHALOV

Kui kunstnikult päritakse, kes olid tema õpetajad, ei nimeta ta sageli mitte neid, kes teda tööpoolest õpetasid, vaid neid, kelle juures ta oleks tahtnud õppida. Nii ka mina, nimetades oma õpetajatena Dovženkot, Fellinit ja Bergmanit, ei pea mitte silmas, et käisin nende juures filmikoolis, — ülepea ei ole ma ühegagi neist kohtunud, — vaid seda, et nende töodes leian mulle kunstis lähedast andelaadi, mida tahaksin neilt omandada. Muidugi on igal nimeetatud kunstnikul erinev, ainult temale omane loomelaad.

Mis puutub Dovženkosse, siis ükskõik kuidas ka suhtuda tema ühte või teise filmi, on nende taga tuntav tema isiksus — kordumatu, mitte ühegi teisega sarnane. Kahjuks pole raske meelde tuletada hulgakaupa filme, milles võiks vahetada tiitreid ja keegi ei kahtleks, et loojate loetus toodud režissöör lavastas või võiks lavastada selle filmi. Dovženko filmide juurde ei saa lisada teisi tiitreid ja tema nimi ei sobi teiste filmidele. Ta on kordumatu, kuigi paljud on püüdnud teda korrata.

Jäljendajate filmid, nagu teada, devalveerivad sageli esmaavastajate töid. Kui võtta mõni vähiklik, esteetiliselt inertne kinoskaija, kes kuigi sageli ei käi ka teatris ega loe ilukirjandust, ja näidata talle näiteks «Maad», siis arvatavasti ta hüüatab: «Seda olen ma juba kusagil näinud!» Ja tõesti, midagi

sellesarnast ongi ette tulnud, kuigi tunduvalt halvemal kujul.

Ent kui järele mõelda ja meelde tuletada, et «Maa» sai viiekümne aasta vanuseks ja et ta on ka praegu hämmastavalt kaasaegne ja oma keelelt värske, et sellist kutseoskuse vaba ja sundimatut valdamist, luulelennu ja kujutusvõime rikkust kohtad harva tänaste lavastajate juures, kelle käsutuses on, näib, et palju suurem tehniline arsenal ja kunstikogemus, siis saab seda enam ilmsiks, kui vähe suutsid Dovženkolt üle võtta tema jäljendajad, kui kaugel on nad tema suurusest.

Minu vanaisa, kunstnik Pjotr Kontšalovski pidas «Maad» kõigi aegade ja rahvaste parimaks filmiks üldse: arvan, et just nimelt temale olen ma paljus tänu võlgu armastuse eest Dovženko vastu. Vanaisa andis mulle malli tema maailma, tema poeesia mõistmiseks.

Poetiline maailma nägemise võime on peamine, mis iseloomustab Dovženko loomingut. Seejuures on tema filmide poeesia harukordselt loomulik, mitte seipitsetud ega raamatutest võetud. Ta oskas poetiseerida kõige lihtsamaid asju, selliseid, nagu on töö. Seejuures pole tööpoeesial tema filmides vähimatki tehtuse ega pinguldatuse varjundit, sellest hoovab niisugust usku, siirust ja eelarvamusbaba olekut, et seda võib ainult kadestada.

Võtame ükskõik millise Dovženko filmi, olgu see silmapaistev «Stšors» või filmikeele avastustega üllatav «Aerograd» (esimest korda kõnelevis filmikangelased otse vaataja poole pöördudes) või «Maa», tema kõige lõpetatum klassikaline töö, — igaihes avaldub kõrgpoeesia. See on tõeline poeesia, kordumatult individuaalne ja tuleneb elutäiuse harukordsest tunnetamisest.

Vahest oli Dovženko üks esimesi, kes loobus faabula ümberjutustamisest filmis. Teda ei huvitanud mitte süzee esitamine, vaid omandada mõtted elust ja maailmast — edasi antud poeetiliste vahenditega. Seejuures polnud see kirjanduslik, sõnaline poeesia, vaid nimme kinematograafiline, kus peamine on kujundlik keel ja vormikujukus.

Dovženko poeesiakujundid üllatavad oma ainulaadsusega, mahukusega, arusaamade avarusega. Neid ei saa väljendada sõnades, nad mõjutavad meid alateadlikult ja jätvad sügava jälje müllu. Mulle tundub, et Dovženko mõju tänastele noortele režissööridele ei väljendu mitte niivõrd nende püüdes teda jäljendada, ühes või teises kujundilahenduses,

vaid tema filmides tajutud poetiliste vormide alateadlikus tunnetamises. Näiteks kui me filmisime «Lõpetamata palas pianoolale» Platonovi jooksu pärast tema jutuajamist Glagoljeviga, püüdsime kõige vähem jälgendada Dovženkot, ilmselt ei mõelnud me sel hetkel temast üldse. Ent kui ma nüüd filmi ajadistantsilt analüüsin, mõtlen, et see lõik on sisendatud Dovženko filmidest, näiteks Vassili minekust filmis «Maa», kui ta läheb tantsides piki õist külatänavat, teadmata, et hetke pärast on lõpp tema elul.

Ja kõige tähtsam, mille poolest jääb Dovženko alati suureks: tema mõtlemise mastaapsus. Üksik inimsaatus liitub tema filmides Kodumaa mõistega, mineviku ja tulevikuga, Maakera saatusega, Universumiga. Need oleksid justkui täiesti erineva suurusjärguga mõõtkavad, kuid seesama asjaolu toob meieni inimese ilu, ka kõige argisema hetke tähendusrikkuse.

Siit ka Dovženko filmide poolt sisendatud Maa, Inimese, Ajaloo suurus ja igavikulisus. Selle poolest on tema loodu erakordselt kaasaegne.

VIKTOR SKLOVSKI

1.

Hallipäine mees, silmad hallid.

Tiflisis käis ta valges burkas.

See oli pärast seda, kui «Ivani» sarjati pealinna ajakirjanduses.

Seltsimehed trööstisid Dovženkot.

Tal on suur elulugu. Kinno tuli ta maalikunstist, räägib partisanisõjast vähe, kuid teeb seda paremini neist, kes sellest pidevalt räägivad.

Aleksandr Dovženko on peamiselt mees otsustava hääleõigusega.

Üks režissöör, andekas inimene, jutustas endast: «Teenisin kahurväes vabatahtlikuna. Vaatluspunktis sattusime vaenlase tule alla. Sõdurid heitsid pikali, ohvitserid seisis. Ei teadnud, mida teha, olin vabatahtlik. Ma kükitasin.»

«Nii kükitadki kogu elu,» ütles Dovženko, «ei seisa ega lama.»

See režissöör oli nõuandva häälega. Dovženkol oli kunstis ja revolutsioonis otsustav hääl. Räägitakse, et tema isa oli talupoeg, kuid mõistis, mis on esiplaan filmis.

Räägitakse, et ta on kirjaoskamatu, kuid teeb leiutusi.

Ja alguseks leiutas omaenda tähestiku, et märkida üles oma mõtteid.

Dovženko on isaga üht nägu. Ta leiutas ise endale tähestiku, et märkida oma mõtteid filmilindile.

2.

Sergo Ordžonikidze ütles kunagi, et tema eelis metallurgiaspetsialistide ees on, et ta pole spetsialist.

Muidugi ta pole spetsialist, kuid ta on spetsialist, kes tulnud teiselt erialalt. Dovženko elas omaenda tähestikku leiutades nähtavasti murerohket elu.

Kinos pole ta spetsialist. See, mis kiirelt kokku vändatud, on kinos karmelt omaks võetud.

Montaazi loogika, lõigu pikkuse loogika ja reeglid, teadmine, et suur plaan saab olla viis meetrit pikk, näisid geometriatõdedena.

Muutumatu kui gravitatsiooniseadus oli: pimendus antakse selleks, et üle minna teisele objektile.

Dovženko andis suurt plaani ja stseeni üldplaanis igas pikkuses, ta muutis meie arusaamist kinost.

Inimene tantsib meie ekraanil liiga kaua, ent ilmneb, et Dovženko tähestiku järgi polegi see kaua.

Tema keel saab meie omaks. Dovženko kas seisab või lamab, ta pole mees, kes kükitab.

Meheliku käega teeb ta ümber filmi kaanoneid.

Te asute vaatama, kuidas inimene tantsib, ja arvate, et vaadata tulebki tantsu.

Ning kui inimene tapetakse, hakkab teil temast kahju.

Pole vaja kaotada grammatikat, õigekirja, kogemust.

Kui spetsialistiks saanud Dovženko vabastas filmi põgusatest riivamistest, tõi sisse tõelise nägemise.

Mis võiks olla lihtsam Dnepri näitamisest «Ivani» alguses.

Ent vaadake, asjad on ümmargused.

Pirnid tühjal rohelisel kaldal mõjuvad ruumiliselt.

Dovženko lahutas esemelise maailma ekraanipinnast.

Ta pööras kaamerat, filmis maailma liikumises ja pööretel.

3.

Dovženko sai tunda kaotusi, teda õpetati palju ja õpetati rutakalt, see oli aeg, kui RAPP-i kunstnikele anti kalendritähtaegu ümberehitusteks.

Ent kunstnikel pole vahel ehitushooaeg ja on alati oma tee.

Dovženkole heideti ette, et tema arbuusid ja õunad ja taevas ja pullid tekitavad kahtlusi biologismis.

Dovženko on tänane inimene, talle pole ükskõik, mis temast räägitakse, sellepärast, et isegi kui jutt on udune, on läbi udu vahel ka valgust paista.

Dovženko kaitses meeleheitlikult «Maad», kuid tema peale sööstnud torm rebis temalt lehti.

Jäi lehtedega kaetud Dnepr «Ivanis».

Kõige tavalisem nimi — Ivan.

Süžeed võttis Dovženko vaid kui «esimest astet», kuid teda hakkasid vihtuma biologismiks nimetatava raagus oksad.

4.

Aerogradis elab praegugi Dovženko. Veel ehitatakse seda linna.

Sellesse linna tullakse lennul — teda ehitama.

Selle linna inimesed pole kükitajad.

Minnakse halliks, kuid ei vananeta.

Päevad on karmid ja romantilised ja karmid mitte iseenda jaoks.

Päevad kõnelevad täiel häälel ja ekraniilt pöördatakse saali, kui nende mure on suur.

Leidurist Dovženko jõuab kõigile mõistetavate asjade juurde, tema tähti oskavad lugeda kõik, ja tema elukäik avardas kõigi teed.

Raamatust «Довженко в воспоминаниях современников», Москва, 1982 tõlkinud JAAN RUUS

Teatri-
Gloobus

(Algus lk 65)

Kas teatrikassa täitub niisama kiiresti, kui vahelduvad mängukavas maailmanimega autorid? Kuigi sellist lootust hellitati, võib esialgu täheldada hoopis vastupidist. Põhjusi on pakutud mitmeid: lühike prooviperiood võivat olla halvavalt mõjunud etenduste kunstiasemele (kriitika nii ei arva); publik polevat suutnud uudse kiirsüsteemiga veel kohaneda; või käib sedavõrd soliidne repertuaar reavaatajale lihtsalt üle jõu ja ta on kaotanud endise huvi Glasgow *Citizensi* tööde tegemiste vastu. Kas publiku vähenemise tendents sunnib teatri juhtkonda oma uut repertuaaripoliitikat revideerima või toimub murrang hoopis vastupidises suunas, seda näitab aeg.

TSEHHOSLOVAKKIA

Tšehhoslovakkia kultuuripäevadel Saksa DV-s käis esinemas tervelt kuus naabermaa teatrit. Kõige elavamast vastukaja leidis Praha Musta Teatri etendus «Unenägude nädal», mida näidati Berliinis, Karl-Marx-Stadtis, Rostockis, Leipzgis, Halles, Stralsundis, Neubrandenburgis ja Stassfurtis. Lavastuste väljatoomisel kasutab teater kõige erinevamaid vahendeid: pantomiimi, balletti, kujutavat kunsti ja nukuteatri elemente. Eriti oskuslikult rakendatakse nn musta ruumi, mis võimaldab materialiseerida ka kõige fantastilisemaid kujutluspilte. Sellele viitab lühisketšidest koosneva lavastuse pealkirigi. Tekstist on täielikult loobutud, mistõttu teater ei tunne keelepiire ja saab end raskusteta mõistetavaks teha kõige erinevates maades. Prahast esineb Must Teater aastas keskel läbi ühe kuu jooksul, ülejäänud ajal ollakse pidevalt ringreisidel.

Eesti lavastajad Soomes



13. NOVEMBER 1983,
HELSINGI SIBELIUSE
AKADEEMIA ÕPPEATEER.
B. BRITTENI «ME TEEME
OOPERIT VÄIKE
KORSTNAPÜHKIJA»
LAVASTAJA EESTI NSV
TEENELINE KUNSTNIK
ARNE MIKK:



Kui me 1977. aasta lõpul tõime Tallinna Riikliku Konservatooriumi ja RAT «Estonia» ühise etendusena välja B. Britteni «Me teeme ooperit. Väike korstnapühkija», siis ei võinud ma kuidagi ette aimata, et koos selle pisikese mehikesega saab ära käia veel Moskvas, Tampereis ja Helsingis. Seejuures avas möödunud aasta 13. novembril toimunud esietendus Helsingis ühtlasi uue kammeretenduste andmise paiga — Sibeliuse Akadeemia õppeteatri. Kui lisada veel niipalju, et proovide vaheaegadel paigaldati saali prožektoreid, ehitati poodiume ja aknakatteid, et lavastuse kunstnik Matti Laine pani ise kõikjal käed külge, et dirigent Markus Lehtinen ja kõik orkestrandid olid samuti üliõpilased, siis etenduse valmimise üldine atmosfäär oli väga tükipärane ja entusiastlik.

Ma ei taha hakata lavastusi omavahel võrdlema, sest mu enese kogemused olid iga lavastuse puhul küllaltki erinevad, eriilmelised olid ka esitajate ansamblid ning esitamiskohad, kuid kindlasti peab ära märkima soome lauluüliõpilaste väga tugevat üldmuusikalist aluspõhja. See aga võimaldas näiteks etenduse esimesele osale anda tunduvamalt aktiivsema ja loomulikuma olemise, kuna helilooja rollis esinenud Erkki Rajamäki mängis vabalt klaverit, Lasse Myllymaa saatis «tenorikonkursil» ennast ise akordionil jne. Lasteansambli liikmed on aga kõikjal võtnud oma ülesandeid suure andumusega ning elanud tõsiselt üle seda paratamatust, et esietendust saab teha kahjuks ainult üks kooseis...

Tänu akadeemia rektorile professor Ellen Urhole ja ooperistuudio juhatajale professor Pekka Salomaale oli mul võimalik tutvuda ka kogu nende õppeasutuse elu ja tööga. Meie erialaga seotust tooksin esile kaks momenti: need üliõpilased, kes on juba jõudnud ooperistuudio kursusele, valmistavad aasta jooksul kindlasti ette mitu osa, esitades seejuures neid teoseid kas või montaažidena klaveri saatel koos minimaalse lavastuse ja kostüümidega. Sageli praktiseeritakse ka külalisprofessorite kutsumist lühiajalisteks seminarideks või kursusteks.

Igal juhul peab tõdema, et soome ooperilauljate üha kasvav rahvusvaheline maine ei ole juhuslik plahvatus, vaid väga mitmepalgelise koolitamise tulemus.

Lavastuse kavaleht.

Stseenid lavastusest «Me teeme ooperit. Väike korstnapühkija».



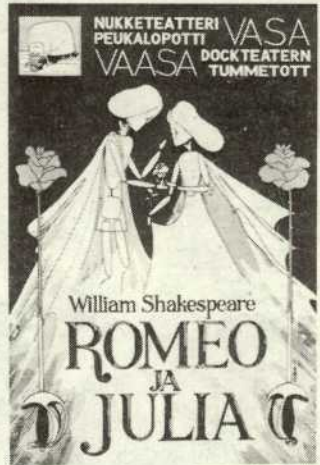
Vaasas on kolme inimese nukuteater, nimeks «Peukalopotti», mis meie keeles peaks tähendama Pöialt või Täitappu vms. Tegutseb see teatrike, toetudes pigem entusiasmile kui kindlale majanduslikule organiseeritusele. Igal juhul oli ta baasiks Soome Teatrikooli seitsmekuulise nukuteatrikursuse ühele rühmale Shakespeare'i «Romeo ja Julia» väljatoomisel.

Kui mulle ja Rein Lauksile tehti ettepanek koostööks, ei teadnud me selle teatri tõelisest olukorrast öieti midagi. Oskasime vaid arvata, et kui teatril on nii auhned soovid, küllap siis on ka võimalused laiad. Ent selgus, et võimalused on soovidest kaugel maha jäänud.

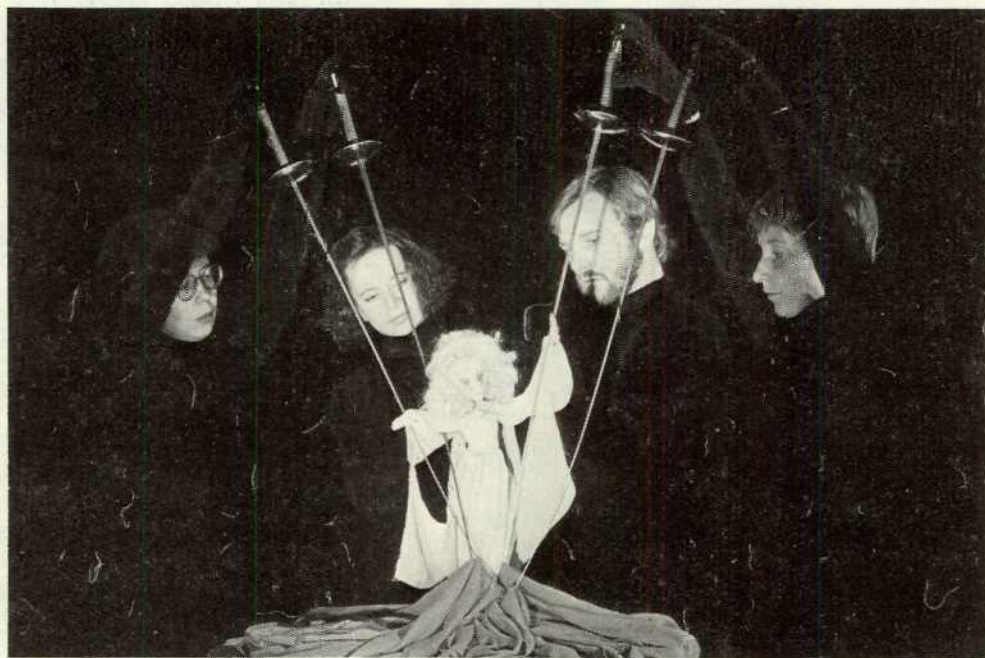
Kujunes välja olukord, kus «Peukalopottist» osales üks näitleja, kursuslastest näitlejatena kaks, kunstnik-teostajana üks ning lavastaja assistendina üks. Kaks näitlejat tuli juurde otsida. Onneks andekaid töötuid näitlejaid Soomes leida oli. Prooviruumideks andis linn ühe pisikese lammutamist ootava klubi. Töö läks käima maksimaalse pingega, sest juurde otsitud näitlejad said palga ka proovide eest, ja seal raha tuulde ei loobita. Kuna nukku oli varem käes hoidnud vaid üks näitleja viiest, siis algas kõik nullist. Töötahe oli rõõmustavalt suur, töö seega üllatavalt produktiivne. Kaks kuud on lühike aeg niisuguse materjali vallutamiseks ka ilma nukkudeta, nukkude elustamine nõuab aga veel palju lisavaeva. Töötasime puhkepäevadeta ja päevad olid just nii pikad, kui jõudu jätkus. Samaaegselt näidendi analüüsiga toimusid nukuvaldamise treeningud. Selleks, et nukud valmiks võimalikult kiiresti, tegime Tallinnas toorikud valmis ning Soomes nad ainult riietasime.

Soome näitlejad on usinad ja tohutu töövõimega rüüglajad. Kahjuks on nende fantaasia põhjaliselt tasakaalukas. Olustikulise realismi harjumus on see, mis segab neid tabamast lennult nukule vajalikku poeesiat. Pani imestama tehniliste ülesannete iseenesestmõistetav demokraatlik jaotumine: ei peetud üldse vajalikuks arvestada naiste napimat jõudu. Naised ise seda ei soovi, nagu sedagi, et lavalt lahkumisel neid ette lastaks. Emantsipatsiooni julm võit, mis tööd, tõi küll, lihtsustas. Näitlejad, kelle koostööperioodid on lepinguga määratud (ja need aja-vahemikud on suhteliselt lühikesed), oskavad kiiresti meeldivalt asjalikud suhted luua. Üksteise toetamine, vaidluste rahulik ja oponenti austav toon paistab neil loomulik norm olevat.

Oli meeldivaks vahelduseks see raske töö.



2. OKT 1983, VAASA
NUKUTEATER
«PEUKALOPOTTI».
W. SHAKESPEARE'I «ROMEO
JA JULIA»
LAVASTAJA EESTI NSV
TEENELINE KUNSTITEGELANE
REIN AGUR:



Stseen Rein Aguri lavastusest «Romeo ja Julia» Vaasa Nukuteatris.

Peaaegu aasta tagasi sai teoks Eesti NSV Riikliku Nukuteatri peanäitejuhi Rein Aguri sõit Soome, kus ta Vaasas lavastas nukuetenduse «Romeo ja Julia». Et sõit oli mõneti eriline, meie ajakirjanduses pole sellest aga seni täpsemalt juttu tehtud, palume talt täiendavat teavet.

Mida kujutasid spetsiaalsed nukuteatrikursused?

Soome Haridus- ja Tööstusministerium organiseeris need seitsmekuulistena. Nead seda üritust finantseerisid. Õppust said 20 nukkudega tegelevat soome näitlejat, lavastajat, kunstnikku, lasteainednikku. Lektorid olid kutsutud Rootsist, Saksamaa Liitvabariigist, Tšehhoslovakiast ja Eestist. Kokku 20-liikmeline grupp jagati neljaks ja suunati nelja Soomes oleva nukuteatri juurde, kus nende baasil iga grupp tegi ühe lavastuse. Vaasa «Peukalopoffi» juurde olime siis mina lavastajaks ja Rein Lauks kunstnikuks kutsutud.

Kuidas te iseloomustaksite neid kursusi?

Kursused olid hästi organiseeritud. Selleks seitsmeks kuuks oli loodud kursuste juhtkond ja kantselei. Kursuste koordinaatoriks ja ülemvalitsejaks oli Teatteri Korkeakoulu. Viimane nädal tuli mulgi olla Helsingis kursuste täiskooresseis ees loenguid pidamas. Minu teemaks oli režii.

Miks see üritus Soomes korraldati ja miks just nüüd?

Soomlased on üldse üks kursusi armastav rahvas. Kursusi on palju: täienduskursused, ümberõppimiskursused jne. Soome nukuteater on alustajateater ja riik pidas vajalikuks ta professionaalsemale tasemele viia. Siiani on ta oma tasemelt võrdlemisi isetegevuslik.

Kellele olid kursused mõeldud?

Nukuteatriga tegelejaid on Soomes palju. Oli konkurs, kus nimetatud 20 kohale pürgijaid loeti kokku üle 160.

Juhendajaid oli kutsutud mitmelt maalt. Miks?

Küllap soomlased tahtsid näha mitut moodi, mitut laadi teatrit. Leian, et see oligi õige. See laiendab otsekohe Soome nukuteatri tegemise, mõtlemise laadi ja võimalusi. Üks mees on üks mees. Neli meest annab korraka neli nägemust.

Kui pikk on Soomes nukuteatri ajalugu?

Umbes niisama pikk kui meil. Pärast sõda käis Obraztsov seal ja soomlased ise loevad seda oma nukuteatri alguseks.

Soomes ja Eestis sügav nukuteatritraditsioon puudub. On meil ühist nukuteatri aja-loos!

Jah, Skandinaaviamaades, Soomes, ka Eestis ei ole tegelikult nukuteatritraditsiooni, nagu on näiteks Leedus. Olen märganud, et maades, kus katoliku usk on olnud valdav ja valitsev, on ka vana nukuteater. See on täiesti loomulik: katoliiklik jumalateenistus on ise teater ja minevikus on seal kasutatud ka nukke. Luterlased on aga oma kirikust rangeks ja kuivaks pitsitatud.

Eesti Riikliku Nukuteatri asutamist alustati vähesest, kuid meil siin oli oma naabritega suheldes seda kergem teha kui soomlastel, kel siiani puudub ettevalmistus sel teatrilal. Eestis anti juba 1936. aastal nukuetendusi Draamateatri baasil. Leo Kalmet käis pool aastat seda kunsti Tšehhoslovakkias õppimas. Soomlased käivad nüüd ka, aga asi võtab raskelt vedu. Hea, et seda on mõistetud ja püütakse olukorda parandada.

Kas riik aitab nukuteatreid!

Praegu on Soomes 4 nukuteatrit, kes saavad minimaalset riiklikku dotatsiooni. Rühmateatreid on palju ja rühmad, kes annavad korrapäraselt etendusi, saavad linna või valla kultuurisummadest toetust: aasta-, korralist, ringreisi-, ruumiüürimistoetust jne. Muidugi peavad nad arvestama, et raha pole raisata. Tehnilist ja administratiivpersonalit on minimaalselt. Näitlejad teevad kõik ise. Valdavalt on olukord selline: on kaks-kolm näitlejat, auto, kantselid ja soov mängida. Aineline baas on sellisel tasemel, mis eeldab, et kõik tuleb põlve peal valmis teha. Proovisaal üüritakse. Need teatrid on tegelikult rändteatrid. Helsingis on kolm nukuteatrit, kuid ainult ühel neist on oma 30 kohaga esinemisruum. Näitlejatel tuleb oma jõud jagada põhitöö, tehnilise ja administratiivse töö vahel. Meie näitlejad ei oleks nõus nii töötama. Meie isetegevusel ilmselt ka mitte.

Igal suvel leiab Vaasas aset ettevõtmine, mille nimi on «Vaasa nukuteatri suvi». See on kümnepäevane nukuteatrite kokkutulek, kuhu kutsutakse külalisi isegi väga kaugelt, näiteks Aafrikast. Samal ajal peetakse ka lühiajalisi kursusi.

Millist nukuteatrit nähti Soomes perspektiivis, kas lastele või täiskasvanutele!

Eks see ole nukuteatri arengustaadiumi küsimus. Harilikult alustatakse teatrit lastele ja see kasvab edasi teatriks kõigile. Vaasas anti etendusi põhiliselt lastele, aga neid oli ka täiskasvanutele. Lastele on nukuteatrit vaja. Soo-

mes publiku puudust ei ole, etenduste puudus küll ja kvaliteediga ei olda rahul. Meilt telliti «Romeo ja Julia». On selge, et see tegelikult ei ole lastele, aga võib olla. Teater kuulutas selle lastetükiks, sest nii sai ta linnalt suure summa toetusraha. Nad mängisid loomulikult ka täiskasvanutele.

Nukuteatris on eriti oluline, milline kunstnik etenduse kujundab. Kuidas on Soomes kunstnikega!

Kujunduses jäävad nad nõrgaks. Kardetakse eemalduda profotüübist, ollakse liiga naturalistlikud ja kohmakad tehnikas — tehnikas, mis nuku sees ja teda elustab. Soomes on sellele tööle vähe tõmmatud kunstnikke, maalijaid, graafikuid. Nukuteatri ajalugu näitab, et just selliste kunstnike najal on kasvanud mitmeid huvitavaid teatreid. Nad ei lähe otseselt jälgendama natuuri, oskavad enam üldistada. Ka praegu on lavakujunduses midagi soomlaslikku, põhjamaist olemas, aga palju on esialgu veel teostuse abitust.

Mis mulje jäi nähtud etendustest!

Ühtegi põnevat draamaetendust ei juhtunud nägema. Palju on nn jõhkrat teatrit.

Aganukuteatris!

Nukuteatris on, nagu ma juba mainisin, palju diletantismi. Nad on selles staadiumis, millest meie oleme ammu üle ja edasi läinud. Me nimetasime seda süssutamiseks; on selline võlts hellitlev-moraliseeriv laad.

Kuidas meil ennast täiendatakse!

Meil vahetatakse kogemusi eelkõige Balti liiduvabariikide ja Valgevene nukuteatrite festivalide kaudu, peale selle mitmesugulist regionaalset ja üleliidulist festivalidel ning loominguilistes laboratooriumides. Samas peab ütleva, et tänu väga tugevale ülemaailmsele organisatsioonile UNIMA, mille liikmeskonda ka meie kuulume, oleme praktiliselt kursis kogu maailma nukuteatriga. Nukuteatritel on selles suhtes eelis draamateatrite ees.

Tagantjärele on kuulda, et soomlased on hakanud aktiivselt ja konkreetselt tegutsema: nad astusid UNIMA liikmeks ja neil on loodud ülesoomeline nukuteatritegijate liit, keskusega Lahfis. Miljon marka, mis riik kursuste läbiviimiseks kulutas, olevat juba ennast õigustanud.

Küsitlenud ANDRES LAASIK

PÖHJAMAADE FILMIPÄEVAD

Lübeck, muistne hansalinn Trabe jõe kaldal, on tänapäevalgi ennekõike kaubandus- ja meresõidukeskus. Kuid Lübecki üheks huviohjektiiviks on põhjamaade film. Siin toimuvad põhjamaade filmipäevad, *Nordische Filmtage Lübeck*.

Kõik sai alguse eraviisilisest harrastusest, travemündlasest apteekri Rolf Hilleri armastusest filmi vastu. Kohaliku filmiklubi presidendina organiseeris ta 1956. aastal linnas korraldatud põhjamaade päevade raames Lübecki esimesed filmipäevad. Üheks korraks mõeldud üritusest kujunes tava, filmipäevi korraldada aasta hiljem uue programmiga. Ja nii oli loodud traditsioon — arvesse võtmata kolme vaheastat — 1958, 1961 ja 1965.

Filmipäevade korraldamine eraettevõtmisena nõudis siiski äärmiselt palju aega ja vaeva. Ka ürituse majanduslik külg oli ebakindel. 1966. aastal loodi päevade tugiorganisatsiooniks eriline registreeritud ühing, *Nordische Filmtage Lübeck e.V.*, mis sai tegevuseks toetust ka linnalt. Ja lõpuks 1971. aastal, 13. filmipäevadest alates oldi kõigiti valmis andma ürituse korraldamine Lübecki linna kultuuriametile. Novembri algul 1983 korraldati Lübeckis põhjamaade filmipäevad juba 25. korda.

Lübecki raekoda, vanimaid Saksamaa Liitvabariigis.



Sellest peale, kui päevade korraldamine jäi Lübecki linna mureks, on programmi valiku ja muude jooksvate küsimuste lahendamise eest vastutanud kolmest mehest koosnev «troika». Siia kuuluvad Bernd Plagemann, päevade kunstiline juht, Hauke Lange-Fuchs, dokumentatsiooni korraldaja ning Hans-Gerd Kästner, Lübecki linna kultuuriameti esindaja. Abiks on olnud üks filmitoimetaja igalt põhjamaalt ja iga maa filmikunsti rahvuslik edendajaasutus, Soomest Soome filmifond.

Päevade põhiosa on aastaid püsinud suure osas muutumatu: parimad uued mängufilmid igalt maalt ning esinduslik valik värskeid lühifilme. Pärast seda, kui rahvuslik filmitootmine Islandis mõni aasta tagasi jalad alla sai, on nelja põhjamaa — Soome, Rootsi, Norra, Taani — traditsiooniline ring laienenud veel ühe liikme võrra. Milliseid filme kunagi just parimaiks peetakse, on teadagi alati olnud arvustuse all — parimalgi juhul on nende hulka mahtunud vaid kaheksa täispikka filmi.

Pikki dokumentaalfilme on programmis olnud kaks-kolm, lühifilme umbes viisteist. Mõnel viimasel aastal on filmipäevade ajal näidatud ka sarja lastele ja noorsoole. Novembris 1983 oli viimati mainitud sarjas Soomest kaasas Päivi Hartzelli ja Liisa Helmise tehtud täispikk muinasjuttfilm «Kuningas, kel polnud südant».

1977. aastal tegutses Lübeckis filmipäevade kunstilise juhina erakorraliselt Otto Erich Kress Hamburgist. Tema ettepanekul oli päevade kavas retrospektiiv — tava on säilinud ka järgmistel aastatel. Esimesel aastal oli vaatluse all taani filmimeister Carl Theodor Dreyer; 1980 — Teine maailmasõda põhjamaade filmides, aastal 1982 soome režissöör Jörn Donner jne. Mullu oli teemaks parimad põhjamaised filmid läbi aegade. Soomest olid sellesse sarja pääsenud Helena Yläse valitud Erkki Karu klassikaline tummfilm «Nõmme kingsepad» aastast 1923 ja Matti Kassila Sillanpää ekraniseering «August» aastast 1956.

1970. aastate filmipäevad sisaldasid enamikul juhtudel filmialaseid avalikke arutelusid. Teemaks olid muu hulgas põhjamaade filmitsensuur, kinode tegevus, sõltumatu põhjamaade film ja naised filmitegijatena. Pärast 1981. aastat pole selliseid ametlikke arutelusid enam korraldatud — päevade programm on niigi küllalt täis filmivaatamisi, koosolekuid, nõupidamisi, vastuvõtte ja muud. Lisaprogrammina on näidatud Saksamaa LV filme (1978 ja 1983). Viimase tava kinnitumist püsivalt filmipäevade programmi osaks raskendavad siiski esitamissoigust ja majanduslikku külge puudutavad probleemid.



Lübecki linnateater, filmipäevade keskus.

Põhjamaade filmipäevi ei saa päriselt pidada filmifestivaliks, kuna osavõtivate maade arv on piiratud, filmid ei võistle auhinnale, mindeid ärilisi filmimesse päevade koosseisus ei korraldata. 1979. aastast on kohalik ajaleht «Lübecker Nachrichten» siiski lasknud igal aastal uuesti valitud viieliikmelisel lugejažüriil kroonida nende meelest parima filmi erilise «Lübecker Linse»-auhinnaga. Selle auhinna on siiani saanud kolm Taani, üks Rootsi ja üks Norra film. Loodetavasti tuleb lähematel aastatel ka Soome ja Islandi kord.

Nii kaubanduslik kui Hansa traditsioonidega Lübeck ka ei ole, pole põhjamaade filmipäevadel mingit ärilist tähtsust. Seda kaalukam on üritus kultuuri osana — seljataha jäänud 25 filmiaastat on kasvatanud Lübeckis ja selle ümbruskonnas asjatundliku kinokülastaja, kellele põhjamaade film on rohkem tuttav kui mõnele Skandinaavia filmikriitikule. Pa-

rim paik tutvumiseks põhjamaade filmikunsti uute suundadega ongi esialgu ainult *Nordische Filmtage Lübeck*. Seda tutvumist hõlbustavad veel Hauke Lange-Fuchsi saksa põhjalikkusega koostatud kavalehed ja mitmekülgse taustteabega muu dokumentaalne materjal.

KARI UUSITALO



Maria Taglioni balletis «Nathalie»

Maria Taglioni

«Maria Taglioni anne avaldas märgatavat mõju balletikunsti arengule. Tema tants oli hingestatud, puhas, õhuline, graatsiline, kantileenne. Oma isa abiga (too oli peaaegu kõikide Maria Taglioni repertuaaris olevate ballettide koreograaf) tõi Maria balletti uusi väljendusvahendeid, nagu varvastants jm. [— — —] Maria Taglioni kunst vabastas balleti maa külge aheldatusest ja kunstlikust tunde paisutusest.»¹

Maria Taglioni (1804—1884) on romantilise ideaali kehastus. Olles rootslanna Anna Kirsteni ja itaalia ballettmeisteri Filippo Taglioni tütar, olid temas ühendunud põhja- ja lõunamaine temperament. Välimuselt mitte just ilus — ebaproportsionaalne nägu, liiga pikad käed ja jalad, kergelt kühmus selg —, suutis ta oma kunstiga vallutada Euroopa publiku.

Karjääri alustas Maria Taglioni tolle aja kohta suhteliselt hilja: 18-aastasena (1822) Viini *Hoftheater*'is oma isa balletis «Noore nümfi vastuvõtt Terpsichore õukonda», äratades kohe tähelepanu oma erilise kergusega. S. Hudekov kirjeldab üht Taglioni tantsu pehmust iseloomustavat episoodi. Kui Taglioniid Londonis viibisid, peatusid nad võõrastemajas ning tegid ühe toa treeningute tarvis tühjaks. Kui nende all elav häärasmees kaebas, et baleriini hüpetel tekkiv müra teda segab, vastas Filippo Taglioni nõrdinult: «Mina pole iial kuulnud oma tütre sammel!»²

1823. aastal tantsis noor Taglioni Pariisi *Porte-Saint-Martin*'i teatris, kuid jäi tol korral pariislastele märkamatuks ning sõitis edasi Stuttgarti ja Münchenisse, kus saavutas tohutu menu. 1827. aastal tuli Maria Taglioni taas Pariisi. Pärast triumfaalseid esinemisi «Sitsiillastes», «Marsis ja Veenuses», «Bajadee-

ris» ja mujal sai temast Pariisi Ooperi solist.

Kaasaegsed kirjutasid Taglioniist nõnda:

«Taglioni on ainus tantsijanna maailmas, kes kehastab oma tantsudega kõike, mis siiani näis teostatamatu poeetidelegi, — see on täiesti õhuline ja graatsiline naisekujud vanadel vaasidel ja medaljonidel. [— — —] Ta on tantsugeenius... andekam kui Byron poeesias.»³

«Puuduvad kirglikud stseenid silmade mänguga, kutsuvate naeratustega, nurgeliste küünarnukkidega ja murtud randmejoonega — sõnaga kõik see, mis iseloomustab iganenud kooli. Temas on kõik harmooniline, ta õrnalt ümardunud jooned on hämmastavalt puhtad. Ta ei tantsi mitte ainult jalgadega, vaid on läbinisti «õhuline», nagu kannaksid iga ta liiget tiivad.»⁴

«Graatsia-, pantomiimi- ja tantsu-ideaal — see on Taglioni. Nagu roosid ta pärjas, nii on temas põimunud suur draamanäitleja esmaklassilise tantsijaga. Iga poos ja väikseimgi liigutus väärrib kunstniku pintslit ja kutsub esile elava imetluse.»⁵

Maria Taglioni tuntuim osa oli Sülfiiid J. Schneitzoefferi samanimelises balletis Filippo Taglioni koreograafiaga (esietendus 1832 Pariisi Ooperis).

«Väljudes teatrist, unustad sa Taglioni, sa mäletad ainult Sülfiiidi, imelist, õhulist, kättesaamatut unistust, mis jälitab sind, mis ahistab hinge nagu Rossini või Weberi muusika imekaunid helid... Sul on nii hea, nii kerge nendel õnnistatud hetkedel, et sa ei taha enam midagi.»⁶

³ А. Плещеев. Наш балет 1673—1896. Санкт-Петербург, 1896, с. 103.

⁴ С. W. Beaumont, «La Sylphide» raamatus *The World of Dance*. M., 1982, p. 64.

⁵ О. Петров. Русская балетная критика конца XVIII—первой половины XIX века. M., 1982, с. 137.

⁶ А. Плещеев. Наш балет 1673—1896, с. 102.

¹ Театральная энциклопедия. Том V, M., 1967, с. 40.

² С. Н. Худеков. История танцев. III часть. Петроград, 1915, с. 108.



Maria Taglioni

Taglioni-lehekülj raamatust C. H. Худковъ «История танцевъ». Часть III Петроградъ, 1915.

Vene balletikriitik V. Strojev kirjutas ajalehes «Severnaja Ptšela» (25. IX 1837, nr 215):

«Teda mõned korrad vaadates märkate esmalt tema hämmastavat kergust. See, mis teistele tantsijannadele raske töö, on Taglioni meelelahutus. Ei mingit pingutust ega pinget, ei mingeid töö märke. Te olete valmis uskuma, et ta elab õhus, et see on tema loomulik

keskkond. Silm ei taba, millal ta jalg põrandat puudutab, näeme vaid lendamist. See õhulisus on tema tantsude eriline tunnus.

Seejärel vaimustab meid tema imeteldav graatsilisus. Iga liigutus ja poos on pilt. Teda võiks joonistada mis tahes hetkel. Looduselt on Taglioni saanud suurepärase keha ja võrratu piha ning tuntud Sülfiid kasutab neid meisterli-

ТАЛЬОНИ.



ТАЛЬОНИ
въ разныхъ роляхъ.
(Рис. 102).

kult. Samal ajal näeme, et ta ei mõtle oma graatsiale, ei püüa meid võluda, see kõik tuleb iseenesest. [— — —]

Siis märkate tema tantsude erakordset tagasihoidlikkust. Taglioni ei spekuleri tunnetega, ei meelita uudishimulike silmi peibutava iharusega. Tal ei ole meie jaoks armsat naeratust ega sõbralikku pilku. [— — —] Kui ta tantsib, ei mõtle ta vaatajale, ta on täiesti andunud oma rollile. Kui ta on Sülfiid, näeb ta ainult armastatud šotlast; kui Bajadeer, imetleb ta ainult oma Tundmatut. [— — —]

Taglioni tantsu peamised tunnused on seega kergus, graatsilisus ja tagasihoidlikkus.⁷

«Sülfiid» vallutas Euroopa. «Sülfiidis» oli kehastunud see traagiline püüdlus ideaali poole, mis kannab kogu romantilist kunsti; siin tuli kõige selgemalt välja konflikt reaalse ja ideaalse maailma vahel. «Sülfidi» võit oli Maria Taglioni võit, sest Sülfiid — see oli Taglioni ja Taglioni — Sülfiid. Nad olid lahutamatud.

⁷ О. Петров. Русская балетная критика. С. 142—143.

Maria Taglioni balletis «Bajadeer».



Vadim Gajevski kirjutab:

«Baleriini hiilgav tehnika sisaldas tundmatuid hingesusgavusi avavaid kergeteid hüppeid ja «väljasirutusi». Taglioni lend — see on tema ülistatud aplomb, st oskus säilitada poosi ilma partneri toetuseta. See on tema kaunis joon, tema siluett, tema lõpmatusse püüdlev arabesk. Taglioni aimas joonte tähtsust balletikunstis. Peale varvastantsukultuuri võttis Pariisi ballett temalt üle ka joontekultuuri. Taglioni laiendas tantsu ajas ja ruumis. Ta kandis sinna kestvuse ja kujundite piirituse. Lennuefekti saavutas ta nii õhus kui põrandal. Lend on tema kunsti universaalne põhimõte.

Teadlikud pingutused hingestada akadeemilist kaanonit — see ongi Taglioni kunst.⁸

Peale selle, et Taglioni tõi balletti mitmesugused hüpped, lendlevad poosid ja varvastantsu, puudutas tema reform ka balletikostüümi. Kuigi Prantsuse revolutsioon (1789) oli toonud looduslähedasema moe ja antiigi jäljendamise, oli naiste balletirõivas endiselt üsna ebamugav ning takistas vaba liikumist. Sülfiidina kandis Taglioni kerget valget musliinkeiti, mis sai aluseks klassikalisele balletikostüümile.

1837. aastal lahkus Maria Taglioni Pariisist ning sõitis Venemaale, kus ta järgmise viie aasta jooksul pidevalt esines, tantsides Laurettat «Gitanas ehk Hispaania mustlannas» (1838), peaosi «Varjus» (1839) ja «Mereröövlis» (1840).

Maria Taglioni repertuaari kuulusid ka mõned karakterosad, nagu Lauretta «Gitanas» ja nimiosa «Nathalie's ehk Sveitsi piimatüdrukus», ent need polnud päris tema osad, tal jäi puudu temperamendist ja energiast. Tema suursaavutused olid peosad oma isa balletides «Sülfiid», «Vari», «Doonau tütar».

1840. aasta tõi esimese märgi langu-sest. Londonis viibis sel aastal ka noor Fanny Cerrito (1817—1909), hiilgava tehnika ja kauni välimusega baleriin. Kuigi mitte nii suur tantsija kui Taglioni, oli ta noorem ja võluvam. 18. märtsil 1840 tantsisid mõlemad baleriinid ühel etendusel, mille lõppedes jagunes saal kaheks: ühel pool Taglioni, teisel Cerrito austajad. Et tütre hiil-

⁸ В. Г а е в с к и й. Дивертисмент. Судьбы классического балета. М., 1981, с. 15.

gust taastada, lavastas Filippo Taglioni Londonis «Varju», ent oodatud menu ei järgnenud ning Taglionid lahkusid Inglismaalt. Hiljem esinesid mõlemad tantsijannad üheaegselt Milanos ja jällegi näis, et Taglionil tuleb alla anda.

1845. aasta 12. juulil toimus Londonis Donizetti ooperi «Anna Boleyn» vaatuse vaheajal balletiminiatuuri «Pas de quatre» esietendus. «Pas de quatre» (muusika C. Pugnilt, koreograaf J. Perrot) oli lavastatud neljale suurele romantilisele baleriinile, olles igäühele neist eksamiiks. Taanlanna Lucile Grahn tõmbas tähelepanu tehniliste raskuste kerge ületamisega, maailma esimese Giselle'i, Carlotta Grisi tants oli graatsiline ja lendlev, Fanny Cerrito kütkestas oma püüdlikkuse ja efektse esinemisega, Maria Taglioni tants kandis endas erilist, ainult Taglionile omast mõtlikku meeleolu.

Kaks aastat hiljem (1847) lõpetas Maria Taglioni lavategevuse ja töötas pedagoogina Pariisi Ooperis. 1860. aastal lavastas ta oma ainsa balleti — J. Offenbachi «Liblika» oma õpilasele Emma Livryle. Aastail 1870—1882 elas ta Inglismaal, kus andis tantsutunde aristokraatide võsukestele.

Maria Taglioni suri päev enne oma 80. sünnipäeva Marseille's suures vaesuses.

«Tänapäeva mõistes oli Taglioni intellektuaalset tüüpi baleriin. [— — —] Intellekt määras tema loomingus palju, kuid kaugeltki mitte kõike. Mõistuslike vahenditega vabastas Taglioni tantsu sunduslikkusest ja mittepoetilisest ratsionalismist. Tema tants oli terviklik, otse hingesügavusest tekkiv, talle olid võõrad mehaanilised impulsid ja mehaaniline rütm. Ta otsis klassikalises tantsus spontaansust. Ta otsis teadlikult seda, mille poole teadmatult püüdesid teised, see on, mis määras uue, romantilise stiili.»⁹

HEILI EINASTO

SUVETEATRIST OMALT MÄTTALT

Jah, just omalt mättalt. 1985. aastal saab 20 aastat ENSV Riikliku Noorsooteatri asutamist. 20 aastat, ja oma maja pole. Ning vaevalt leidub praegu Eesti NSV-s meest, kes oskaks ka öelda, millal ta tuleb, sest täna lohutame end sellega, et tuleb uus «Estonia»... «Vanemuise» väike maja on pärast tuleõnnetust ikka veel taastamata ja kas jõuab Ird ära oodata aja, kui Tartusse lõpuks oma suveteatrit tegema hakatakse (on ju tema sellest suveteatrist meist kõigist kauem rääkinud ja kirjutanud)? Ja eks majamured ole ka Rakvere Teatril ja Nukuteatril. Kaugele kauguste taha jääb ilmselt veel aastateks ka lavakunstikateedri õppelava.

Aga meil on ju meie Tallinn! Olümpiaregatiiks oli plaanis Pirita kloooster ka vabaõhuetendusteks korda seada — et kloostris oleksid sobivad istmed, elekter, käimlad ja ehk ka kohad, kus näitlejad saaksid kostüüme vahetada ja grimmi teha. See kõik oli plaanis valmis saada neli aastat tagasi. Tänaseks on jõutud niikaugemale, et hädapärane lahendus istmete paigutamiseks on kuidagi leitud ja teostatud. Kui 8 aastat tagasi spetsiaalselt vabas õhus lavastamise ja mängimisega alustasime, olime õnnelikud, kui Dominiiklaste kloostris meid inimest 50—60 üles leidis. Tänaseks on olukord põhimõtteliselt muutunud. Publikumuret meil pole. Lisaks mängime Pirital ja «Kodulinna» õuel. Oli ka M. Karusoo ja noortetrupi õnnestunud välksõöst Kloogaranda.

Tööd on tehtud ja vaeva nähtud. Mis saab või peaks saama edasi?

Kõigepealt: igal teatril peaks olema repertuaaris üks vabaõhuetendus lastele. Miks seda vaja, on vist seletamatagi selge.

Teiseks: Kultuuriministeeriumis tuleks maha istuda ja vabaõhuteatريفestivali igati realne plaan konkreetset kokku panna, sest aeg on küps, kaotada pole meil midagi, küll aga võita. Vanalinnas mängivad nüüd ka Nukuteater ja Vene Draamateater, külalisenäsi isegi ettevõtlik Rakvere Teater, on proovinud ka Draamateater.

Mulle tundub, et asi on sealmaal, kus iga teater üksi, omaette rügedes, enam midagi suurt ja uut ei tee. Peab looma suveteatri organisatsioonilise aluse kogu Eestis.

Ja lõpuks: NSV Liidus ei ole seni toimunud ühtegi rahvusvahelist teatrifestivali. Miks ei võiks meie alustajad olla?

KALJU KOMISSAROV

Kultuuriministeriumis

10. aprillil toimunud kolleegiumi koosolekul arutati laste ja noorte teatrilast teenindamist, vaatuse all ajavahemik 1981—1984. Teatrite Valitsuse juhataja M. Kubo nentis oma ülevaates, et näiteks hooajal 1982/83 oli mängukavas 42 lastelavastust, mida vaatas 337 300 külastajat. Muusikateatrite lastelavastustest kõneles ministeeriumi muusikaosakonna juhataja [T. Tarum.] Mõttevahetuses osalesid TRA Draamateatri asedirektor A. Tulvi, Rakvere Teatri direktor K. Eller ja Nukuteatri direktor A. Kivirähk, räägitu võttis kokku minister J. Lott.

Samal koosolekul tehti M. Kubo informatsiooni põhjal ka esialgseid kokkuvõtteid lõppenud teatrikuust.

Kolleegiumi 15. mai koosolekul analüüsi, kuidas teatrid valmistuvad Suures Isamaasõjas saavutatud võidu 40. aastapäevaks ja Eesti NSV 45. aastapäevaks. Ettekanne oli M. Kubolt. Sõna võtsid minister J. Lott, Noorsooteatri direktor J. Mämers, RAT «Estonia» peanäitejuht A. Mikk, Rakvere Teatri peanäitejuht R. Trass, TRA Draamateatri kirjandusala juhataja K. Haan jt. Teise päevakorrapunktina vaeti Riikliku Vene Draamateatri tegevust elanike teenindamisel ja juhtkonna tööd kaadriga. Aru andis teatri direktor A. Iljin, pikemalt võtsid sõna minister J. Lott ja ministri asetäitja J. Viller. Veel oli kolleegiumi koosoleku päevakorras kokkuvõte üleliidulisest laste- ja noorsooraamatu nädalast ning küsimus Eesti NSV muusika aastapreemiade määramisest. Kinnitati ajaloo- ja kultuurimälestiste kaitse volinike ja ühiskondlike inspektorite põhimäärus.

12. juunil peetud kolleegiumi koosolekul vaadati, kuidas TRA Draamateater on täitnud repertuaari perspektiivplaani ja kuidas näitlejad on olnud hõivatud

etendustes aastail 1980—1984. Asjade seisust rääkisid Teatrite Valitsuse juhataja M. Kubo ja teatri peanäitejuht M. Mikiver. Pikemalt kõneles ka ministri asetäitja J. Viller, probleemid võttis kokku minister J. Lott.

Kinokomitees

27. aprilli istungil arutas kolleegium «Tallinnfilmi» kroonika-, dokumentaal- ja populaarteaduslike filmide LTV tööd 1983. aastal. Märjiti, et kuigi dokumentaalfilmide aastatoodang oli teemadelt mitmekülgne ja oli ka loomingulisel õnnestumisi, saab seda tervikuna pidada vaid keskpäraseks. Kolleegium vaatas läbi ja kiitis põhiliselt heaks 1985. a. dokumentaalfilmide temaatilise plaani. Heaks kiideti ka multifilmide 1985. a. temaatiline plaan. Arutati riikliku kinovõrgu töötulemusi 1984. a. I kvartalis ja tehti kokkuvõtteid sotsialistlikust võistlusest. Võitjateks tunnustati Põlva rajooni kinovõrk ja Sillamäe kino «Rodina».

14. mai istungil arutati allasutuste finants- ja majandustegevust 1984. a. I kvartalis. Kinnitati abinõude plaan filmide ideelis-kunstilise taseme tõstmiseks EKP Keskkomitee büroo vastavast otsusest lähtudes.

31. mai istungil arutas kolleegium NLKP Keskkomitee 1981. a. otsuse «Laste- ja noorsoofilmi tootmise ja liinastamise parandamisest» elluviimise käiku. Otsuse paremaks täitmiseks on vaja laiendada laste- ja noorsoofilmi žanri-skaalat ning saavutada laste kinokülastuse tõus. Kolleegium kuulab ka informatsiooni «Eesti Reklaamfilmi» tegevusest. 27. juuni istungil vaeti Tallinna Kinofikatsiooni Valitsuse kompleksrevideerimise tulemusi ning analüüsi filmi- ja kinotöötajate kvalifikatsiooni tõstmise olukorda. Tehti ka kokkuvõtteid laste filminädalast ja filmifestiivalist «Muinasjutt» ning

kooli- ja õpilaskinode XV vabariiklikust ülevaatuses. Kuulati informatsiooni 1984. a. kapitaliteadusplaani täitmise käigust, vaadati läbi 1984. a. III kvartali repertuaari-, informatsiooni- ja reklaamiplaanid.

Heliloojate Liidus

6.—7. aprillini toimus Eesti NSV Heliloojate Liidu kongress, kus põhiettekandega esines juhatuses esimees Jaan Rääts, revisjonikomisjoni aruande esitas Raimond Läte. Sõna võtsid EKP Keskkomitee sekretär Rein Ristlaan, NSVL Heliloojate Liidu juhatuses sekretär Aleksandr Holminov, Valgevene muusikateadlane Tamara Dubkova, Gustav Ernesaks, Eino Tamberg, Raimo Kangro, Lepo Sumera, Valter Ojakäär, Tiina Vabrit, Vardo Rumessen, Mart Humal, Arne Mikk, Arvo Rataspepp jt.

2.—7. aprillini toimus eesti muusika festival. Aprillikuus kuulati uudisloomingust T. Lepiku Soolosonaati violale; E. Kapi sololaulude tsükli tenorile klaveri saatel «Merelaulud», osad: «Sina, meri» (M. Under), «Mässav meri» (A. Kaalep), «Muraste rand» (M. Veetamm), «Laine virgub» (J. Sütiste), «Kalamees tuleb koju» (J. Smuul); L. Veevo Klarnetisonaati; R. Lätte tsükleid lastekooridele (H. Runneli sõnadele) «Mõtelda on mõnus», osad: «Mõtelda on mõnus», «Päike läheb looja», «Mõnikord ma mõtlen» ja «Hää on», viimase osad: «Kosmose jõgi on taevast», «Oi, l'õlikad», «Pähklid ja paiglid», «Hää on»; B. Körveri 3 laulu sopranile klaveri saatel: «Enne» (Radžab), «Läbisegi» (Tangrökuljev), «Hällilaul» (O. Saar); A. Männiku laulu «Mu aare» (A. Männik); R. Kangro kantaati «Solarum tuberosum» (L. Tungal); M. Kuulbergi avamängu «Dominante» (pühendatud ENSV Heliloojate liidu asutamise 40. aastapäevale); I.

Garšneki süntesaatorimuusikat «Päikesevarjutus» ja «Ussikuningas» rock-ansamblile.

Maikuu: P. Vähi Sonatiini 4-le süntesaatorile; «Concerto piccolo» ja «Concerto grosso» süntesaatoritele; G. Tanieli kantaati «Elu hind», pühendatud Viljandi 700. aastapäevale (H. Taniel, M. Sepling, r-luule, A. Haava vahelugemised); O. Sau Polüfoonilist pala 4-le saksofonile; J. Koha Rondot viulile ja klaverile; E. Mägi «Bukoolikat» sümfooniaorkestrile; M. Kuulbergi Klaverisonaati 4-le käele «13377...»; E. Mägi «Lauluema» kammerkoorile (A. Annist r-luule põhjal); R. Eespere Passiooni sopranile, segakoorile ja sümfooniaorkestrile (R. Eespere); R. Kangro Klaverisonaati nr 4; E. Kapi 3 soololaulu bassile klaveri saatel: «Kevadõhtul» (K. E. Sööt), «Lillekesed, kumarduge» (K. E. Sööt), «Mind võlub kodumaine haljus» (K. Kask); H. Kareva Triptühhoni altsaksofonile ja klaverile «Parise kiusatus»; V. Ignatjevi süiti saksofonide kvartetile; A. Raiti Partiiat klaverile; R. Ploomi Kontrastseid tantse puhkpilliorkestrile; R. Ploomi 3 laulu lastekoorile (K. Murakas); «Nukule», «Putukate märss», «Valge kisu»; R. Rannapi 3 lastelaulu (O. Arder): «Mõistke meest, kes kasvab veel», «Karu talv», «Lõbus suvi».

Juunis: H. Kareva soololaulu «Valge õõ» (A. Kallas); G. Ernesaksa soololaulu «Vaikigem» (P. Neruda); L. Veevo Eksprompti kitarrile; A. Marguste klaveripalade tsükli «Bidstrupiana»; H. Otsa «Burleski» metsasarvele ja klaverile; V. Kella Prelüüdi ja fuugat topeltkvartetile; H. Kareva Sonaati metsasarvele ja klaverile; L. Veevo 2 soololaulu: «Ma olen kui taevavõlv» (H. Mänd) ja «Ois lumes» (A. Blok); L. Veevo kvartetti saksofonidele; J. Bleive «Marcia funebre» vaskpillide kvintetile; A. Ritsingu tsükli naiskoorile «Küünlaring» (M. Sepling), tsükli meeskoorile «Kuulaulud» (A. Kaal), «Igatsust» meeskoorile (E. Niit).

Muusikateaduse sektsiooni koosolekut käsitleti artiklites kogumikke «Muusikalisi lehekülgi» II ja III, Tallinn, 1979 ja 1983, koostajad P. Kuusk, T. Subin (8. mail); toimus muusikateaduse sektsiooni matk muusikaloolistesse paikadesse Tartu

ümbruses, tutvuti M. Härma, A. Lätte, E. Tubina, J. Aaviku, interpretide O. Rootsi, L. Juhli, A. Tamme, L. Hanseni jt. sünni-, elu- ja loomingupaikadega, vaeti mõtteid muusikaajaloo seotud paikade paremaks märkimiseks, hooldamiseks ja säilitamiseks. Külas viibisid Ukraina NSV Heliloojate Liidu Kiievi organisatsiooni heliloojad Ljudmõla Dõtško ja Lev Kolodub ning vastutav sekretär Jevgenija Alekseenko, kes tutvustasid tänapäeva ukraina heliloojate uumat loomingut.

Kinoliidus

9. aprillil juhatuse koosolekul arutati eelseisva EKL pleenumi ettevalmistamist ning korteriküsimusi.

17. aprillil juhatuse koosolek oli tervikuna pühendatud korteriküsimustele.

Moskvas 18. mail toimunud üleliidulisest kinotöötajate nõupidamisest võtsid osa Eesti NSV Kinokomitee esimees R. Penu ja Eesti Kinoliidu esimene sekretär K. Kiisk.

7. juunil peeti Eesti Kinoliidu juhatuse laiendatud pleenum «EKL V kongressi otsuste täitmiseks NLKP KK juunipleenumi (1983) ja veebruaripleenumi (1984) otsuste põhjal.» Ettekanne EKL kriitikasektsiooni esimehelt J. Ruusilt. Sõna võtsid S. Elmanovitš, V. Paas, R. Raamat, J. Määr, A. Bogomolov, R. Penu. Sõnavõtuga esines EKP KK kultuuriosakonna juhataja asetäitja J. Kaarma. Kokkuvõtte pleenumist tegi K. Kiisk.

Teatriühingus

2. aprillil oli teatripäev Aravete keskkoolis. Esinesid Arne Mikk, Anu Kaal, Voldemar Kuslap, Reet Laul.

5. aprillil arutas kriitikasektsioon TRA Draamateatri lavastust «Pilvede värvid». Sõna võtsid Karin Kask, Lea Tormis, Endel Link, Kalju Uibo, Elem Treier, Lillian Vellerand jt. Teatri poolt osalesid Mikk Mikiver, Kalju Haan, Ellen Liiger, Mari Lill, Helle Pihlak, Tõnu Tamm. 10. aprillil esines Andres Säre-

vi kortermuuseumis iseseisvate tööde sarjas Tõnu Tamm A. H. Tammsaare miniatuuride kava-ga «Poiss ja liblik». Kaastegev Els Roode.

15. aprillil kinnitas ETÜ nõukogu Teatriühingu juhatuse esimehe asetäitjaks loomingu alal Reet Mikkell. Samal õhtul toimus Filharmoonia kontserdisaalis teatrirahva ball. Avasõnal lausungu esimees Jüri Järvet. Anti kätte ENSV Teatriühingu aastapremiad. Ballika-va juhtis Arne Mikk.

19. aprillil oli kinomajas draamasektsiooni filmipäev. Tutvuti nukufilmide ajaloo-ga, vaadati Rein Raamatu «Põrgut».

28. aprillil juhatuse koosolekul tehti ettepanekuid teatrikunstis riiklike preemiate määramiseks 1983. a. parimate loomingu-liste saavutuste eest.

9.—10. maini korraldati draamaja kriitikasektsiooni sõit Vil-nisse. 70 meie vabariigi teatri-inimest vaatas Leedu NSV Noorsooteatris E. Nekrošiu-e lavastusi — V. Korostõlovi «Pirosmani, Pirosmani» ja T. Ajtmatovi «Ja sajandist on pikem päev».

16. mail oli kriitikasektsioonis Rakvere Teatri lavastuse «Kuningas Richard II» arutelu. Sõna võtsid Karin Kask, Lea Tormis, Elem Treier, Rein Heinsalu, Endel Link, Ene Paaver, Margit Mikelsaar jt.

15.—19. maini toimusid Tal-linnas ja Tartus Düsseldorfis Draamateatri külalisetendused. Avaetendusele järgnes ETÜ juhatuse vastuvõtt. Külalisi tervitasid Jüri Järvet ja Arne Mikk.

18. mail oli TRA Draamateatri väikeses saalis kohtumine kül-liskollektiiviga Düsseldorfist. Oma muljed jagasid ja vastasid küsimustele Karin Kask, Kalju Uibo, Elem Treier, Mikk Mikiver jt.

22. maist — 2. juunini viibisid Inglismaal Ülevenemaalise Teat-riühingu vahendusel Reet Mik-kel ja Helgi Sallo.

23.—27. maini andis Tallinnas külalisetendusi Itaalia balleti-trupp «Aterballetto». Avaeten-dusele järgnes balletisektsiooni eestvedajatel kohtumine meie tantsijatega. Õhtu juhtisid Mai Murdmaa ja Helmi Kiik-Puur. 24.—31. maini korraldati Tar-tus koos Ülevenemaalise Teat-riühinguga muusikateatreite kir-jandusala juhatajate üleliiduli-ne seminar.

28.—29. maini toimusid Pärnus teatritevahelised spordivõistlused. Korvpallis oli parim TRA Draamateater, meeste võrkpallis RAT «Estonia» ja naiste võrkpallis ENSV Riiklik Noorsooteater. Lauatennises oli teistest tugevam ETÜ Tööstuskombinaat ja males «Ugala». Teateujumise võitis TRA Draamateater. Parimateks sportlasteks tunnistati Ain Lutsepp (korvpall), Katrin Saukas ja Ants Kollo (võrkpall), Vilhelmine Kangur ja Toomas Kall (male), Eevi Tammeorg ja Erkki Voo (lauatennis).

6. juunil oli A. Lauteri nim Märjamaa keskkooli teatripäev — pühendatud Ants Lauteri 90. sünniaastapäevale. Ettekangetega esinesid õpilased Oskar Isak — «A. Lauteri mälestuse jäädvustamisest», Arne Vilmann — «Märjamaa keskkooli teatripäevade traditsioonist» ja Kersti Kohver — «Meie kool ja teater 1983/84». Teatrirahva poolt esinesid Karin Kask, Arne Mikk, Arvi Mägi, Helvi Raamat, Tiit Tralla, Reet Laul.

In publico

ESIETENDUSED TEATRITES

8. aprill — T. Hrennikov, «Valge öö». RAT «Vanemuine». (Lavastaja K. Ird, dirigendid E. Kõlar ja T. Leinatamm, kunstnik L. Pihlak.)

8. aprill — K. Capek, «Valge katk». «Ugala». (Lavastaja V. Saldre, kunstnik K. Rattus.)

17. aprill — W. Shakespeare, «Suveöö unenägu». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja N. Seiko, kunstnik I. Tseretnikova.)

30. aprill — G. Frid, «Van Goghi kirjad». M. de Falla, «Meister Pedro nukumäng». RAT «Estonia». (Lavastaja N. Kuningas (GITIS-e diplomand), dirigent V. Pähn, kunstnik J. Vaus.)

2. mai — D. Cimarosa, «Salaabielu». RAT «Estonia». (Lavastaja A.-E. Kerge, dirigent K. Raudsepp, kunstnik E. Renter.) Tallinna Riikliku Konservatooriumi üliõpilaste esituses.

6. mai — E. O' Neill, «Pikk päevatee kaob öösse». «Ugala». (Lavastaja K. Raid, kunstnik I. Agur.)

8. mai — A. Gelman, «Pink». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja ja kunstnik K. Komissarov.)

11. mai — A. Tšhaidze, «Kolme küueni». Vanalinna Studio. (Lavastaja E. Baskin, kunstnik P. Torga.)

13. mai — L. Auster, «Tiina». RAT «Vanemuine». (Koreograaf Ü. Vilimaa, dirigent E. Kõlar, kunstnik M. Säre.)

17. mai — O. Kool, «Musta kassi öösel ei näe». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja I. Normet, kunstnik V. Tamm.)

24. mai — J. Osborne, «Vaata raevus tagasi». Rakvere Teater. (Lavastaja P. Urbla, kunstnik T. Virve.)

3. juuni — H. von Kleist, «Lõhutud vaas». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja M. Unt, kunstnik K.-A. Püüman.)

7. juuni — M. Gindin, V. Sinakovič, «Nagu kass ja koer». ENSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja R. Agur, kunstnik R. Lauks.)

14. juuni — A.-H. Tammsaare — M. Mikiver, «Armastus ja surm». TRA Draamateater. (Lavastaja M. Mikiver, kunstnik A. Unt.)

15. juuni — J. Masteroff, F. Ebbl, J. Kander, «Kabaree». RAT «Estonia». (Lavastaja A.-E. Kerge, dirigendid E. Nõgene ja P. Mägi, kunstnik G. Sander.)

17. juuni — N. Simon, «Kahekesi Teisel avenüül». Rakvere Teater. (Lavastaja U. Allik, kunstnik H. Mänd.)

18. juuni — A. Lill, «Jaan Vaarandi 99 päeva». RAT «Vanemuine». (Lavastaja R. Adlas, kunstnik L. Pihlak.)

20. juuni — E. Vilde — E. Hermaküla, «Prohvet Maltšvet». TRA Draamateater. (Lavastaja E. Hermaküla, kunstnik V. Fomitšev ERKI-st.)

22. juuni — A. Reinla, «Naeris naeris». ENSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja V. Luup, kunstnik L. Roosa.)

26. juuni — W. Shakespeare, «Windsori lõbusad naised». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja E. Hermaküla, kunstnik L. Pihlak.)

30. juuni — V. Katajev, «Polgu poeg». RAT «Vanemuine». (Lavastaja K. Ird, assistent E. Aavik, kunstnik E. Kittus.)

ESIETTEKANDED FILHARMOONIA KONTSERTIDEL

2. aprill — M. Kuulberg, avamäng «Dominante». L. Auster, ood «Igavene tuli», L. Sumera, Teine sümfoonia. ERSO, dirigent P. Lilje.

4. aprill — H. Jürisalu, avamäng ooperile «Püha Susanna». H. Otsa, Viulikontsert (solist Ü. Kaadu). ERSO, dirigent P. Lilje.

5. aprill — M. Kuulberg, «Niente» sooloflöödile. Esitaja J. Öun. L. Veevo, Sonaat klarnetile ja klaverile. Esitajad H. Altrov ja P. Lassmann. R. Kangro, Sonaat nr. 4 klaverile. A. Põldmäe, Sonaat nr. 4 klaverile. Esitaja K. Randalu. A. Ritsing, «Lumine vaikus» segakoorile. L. Veevo, «Inimesed ja lilled» segakoorile. Televisiooni Raadiokomitee Segakoor.

6. aprill — E. Kapp, «Kaks kontrasti». A. Ritsing, «Põgenik». E. Mägi, «Lauluema». Filharmoonia Kammerkoor, dirigent T. Kaljuste.

7. aprill — A. Söber, Teine sümfoonia. R. Rannap, Klaverikontsert (solist autor). R. Espere, «Concerto ritornello» (solistid M. Tampere ja M. Kärmas). R. Kangro, kantaat «Rahu» (kaastegev Televisiooni ja Raadiokomitee Segakoor). ERSO, dirigent E. Klas.

ESILINASTUSED KINODES («TALLINNFILM»)

Mängufilmid

2. juuni — «Lurich», kinos «Sõprus». (Stsenaristid F. Jereimeikin ja V. Kuik, režissöör V. Kuik, operaator A. Iho, kunstnik T. Virve, kostüümid L. Girin, grimm H. Sikk, A. Levoll, M. Valter, helilooja L. Sumera, helioperaator J. Elling. Osades T. Lume, E. Klooren, R. Razuma, L. Ševtsov, T. Kotova, R. Karemäe, T. Aav, A. Lutsepp, J. Järvet, jt)

Multifilmid

16. aprill — «Trammivasikas», kinos «Sõprus». (Stsenarist P.-E. Rummo, režissöör K. Kurismaa, kunstnikud T. Linzbach ja K. Kurismaa, operaator A. Nuut, helilooja T. Naissoo, nuku-

juhid M. Bamberg, T. Sakkai, A. Vaik, helioperaator Ü. Saar.)

Dokumentaalfilmid

2. juuni — «Mäletate», kinos «Sõprus». (Stsenarist I. Kosenkranus, režissöör ja operaator S. Skolnikov, helilooja H. Jürisalu, helioperaator Ü. Saar.)

ESILINASTUSED TELEVISIOONIS («EESTI TELEFILM»)

Dokumentaalfilmid

7. aprill — «Kui jala Austraaliasse saab». (Stsenarist ja režissöör P. Väinastu, operaator I. Vets, helioperaator J. Sandre.)

Muusikafilmid

13. aprill — «Sügiskuld». (Stsenaristid E. Lööve, V. Vällik; režissöör E. Lööve, operaator A. Razumov, kunstnik E. Lausmäe, grimmikunstnik K. Pärt, helioperaator V. Vällik.)

10. aprill — «W. A. Mozart. Kontsert klaverile ja orkestrile B-duur, KV 595». (Režissöör J. Tallinn, operaator M. Kärner, helioperaator J. Sandre.)

27. aprill — «Sügishooaeg». (Režissöör I. Lään, operaator E. Putnik, helioperaator H. Pedusaar.)

1. mai — «Marginaalid kahele klaverile». (Režissöör L. Pulk, operaator V. Kepp, helioperaator S. Pruuli.)

6. mai — «Looduse kutse». (Režissöör H. Malmstein, operaator H. Rehe, helioperaator I. Parmas.)

ESIETENDUSED RAADIOTEATRIS

25. märts — Leho Männiksoo kuuldemäng «Hüvasti, kipper». III osa triloogiast. (Režissöör S. Reek, muusika autor T. Kõrvits.)

29. märts — Vitali Sergejevi kuuldemäng «Reamees Velijej». (Režissöör A. Kungas, muusikiline kujundaja E. Sepling.)

5. aprill — Jiri Just'i kuuldemäng «Avogadro juhtum». (Režissöör A. Relve, muusikiline kujundaja M. Puust.)

9. mai — H. Saarmi seade Juhan Peegli romaanist «Ma langesin

esimesel sõjasuvel», 5 osa. (Režissöör H. Saarm, muusikiline kujundaja S. Vahuri.)

ESIETENDUSED TELETEATRIS

29. aprill — J. Rannap, «Salu Juhan ja ta sõbrad». (Lavastajad R. Suviste ja J. Pihel, kunstnik T. Alver, helilooja T. Naissoo.)

12. mai — O. Danek, «Lugu N linna kirurgiast». (Tšehhi keelest tõlkinud K. Tohver. Lavastaja T. Kask, kunstnik K. Pärnson.)

KINOMAJAS

24. aprillil pidas kriitikute seminaril «Uusi ja vanu teooriaid» Eisensteini montaažiteooriast loengu L. Kärk. 3. mail näidati Gruusia filmikooli programmi. 24. mail esmalinastus «Tallinnfilm» mängufilm «Reekviem».

NÄITUSED KINOMAJAS

Aprillis-mais toimus Heinz Valgu portreekarikatuuride näitus. H. Valk lõpetas 1961 ERKI metallehistöö eriala. 1958. a-st esinenud kunstinäitustel graafika, joonistuste, metallehistöödega, 1961. a-st karikatuuri näitustel (personaalnäitused Kunstisalongis 1976. A. H. Tamm-

A. Valton



saare Memoriaalmuuseumis 1982, Saksa DV-s 1983 ja 1984, Stockholmis 1984). 1970. a. debüteeris H. Valk stsenaristina, režissöörina, kunstnikuna nuku filmis «Mis? Kes? Kus?»

L. Sumera



H. Valgu šaržid

1.—10. juunini toimus vanalinnapäevade raames näitus «Tallinn läbi aegade».

Juunis-juulis oli Epp-Maria Kokamäe akvarellinäitus. E.-M. Kokamägi lõpetas 1983 ERKI maali eriala. 1979. a-st esineb kunstinäitustel akvarellide ja maalidega (personaalnäitused A. H. Tammsaare Memoriaalmuuseumis 1981, Pärnu teatri palmisaalis 1984). E.-M. Kokamägi on olnud «Tallinnfilm» mängufilmide «Naine kütab sauna» (1978) kostüümikunstnik ja «Pulmapilt» (1980) kunstnik-lavastaja.

E.-M. Kokamägi. «Jaam. Kevad. Emaga.» Akvarell, 1984.



ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. СЕНТЯБРЬ 1984
 ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО
 КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И
 ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР.

ТЕАТР

Руководитель театра — исчезающее понятие? (30)

Интервью с народным артистом Эстонской ССР, постановщиком Александром Сатсом, который вспоминает начало своего театрального пути, а также насыщенный и плодотворный период работы главным режиссером в Вильяндском драматическом театре «Угала». Постановщик рассуждает о художественных и этических принципах руководителя театра и находит, что по сравнению с 50-ми годами в современном театре начинает уходить на задний план руководитель театра, воспитывающий коллективное чувство единства.

М. КУБО. Вильнюсские истории (51)

Начальник Управления театров М. Кубо дает подробный обзор состоявшегося в апреле 1984 года фестиваля «Прибалтийская театральная весна». Автор статьи коротко знакомит с историей фестиваля и его организационной стороной. Он характеризует наиболее интересные и вызвавшие полемику постановки и знакомит с оценками, данными жюри при обсуждении постановок. Ближе говорится о двух постановках, претендовавших на главный приз: «Цвета облаков» Я. Круусвалла (Таллинский ГА театр драмы им. В. Кингисеппа), получивший диплом за лучшую режиссерскую работу (М. Микивер) и исполнение женской роли (И. Эвер), а также «И дольше века длится день» Ч. Айтматова (Литовский ТЮЗ), получивший главный приз фестиваля (режиссер Э. Некрошос).

Л. ВЕЛЛЕРАНД. Молодость с пьесами Якобсона (66)

2 сентября исполнилось 80 лет со дня рождения эстонского писателя и драматурга Августа Якобсона. По этому случаю выступает театральный критик Л. Веллеранд, которая вспоминает свои театральные впечатления, относящиеся к послевоенным годам, когда в эстонском театре пользовались популярностью пьесы А. Якобсона: «Борьба без линии фронта», «Жизнь в цитадели», «Строители», «Два лагеря» и др. В памяти всплывают наиболее яркие исполнения ролей и постановки, которые характеризуют реакцию драматургии и литературы на злободневные проблемы общества. О том, что разные эпохи дают возможность по-разному подходить к пьесе и истолковывать ее, свидетельствует сравнительный анализ двух постановок пьесы А. Якобсона «Жизнь в цитадели», относящихся к 1946 и 1976 гг. Резюмируя, критик считает Августа Якобсона крупнейшим драматургом послевоенного десятилетия, который определял лицо своего времени.

Эстонские постановщики в Финляндии (76)

Своими впечатлениями о работе делятся два наших постановщика, которые посетили в 1983 году Финляндию в связи с постановкой спектаклей. Заслуженный артист Эстонской ССР, главный режиссер ГАТ «Эстония» Арне Микк поставил на сцене Хельсинкской Академии Сибелюса «Давайте ставить оперу. Маленький трубочист» Б. Бриттена. Постановщик высоко оценивает общемузы-

кальную и сценическую подготовку финских студентов-вокалистов. Заслуженный деятель искусств Эстонской ССР, главный режиссер Кукольного театра Рейн Агур поставил в Ваасакко кукольном театре «Пеукалопоти» «Ромео и Джульетту» В. Шекспира. Он ценит работоспособность финских актеров, но находит их фантазию по-северному уравновешенной. Оба постановщика считают работу с финнами удавшейся.

Интервью с Рейном Агуром (78)

На вопросы отвечает Р. Агур, который параллельно с режиссерской работой в Финляндии принимал участие в качестве лектора в семимесячных курсах кукольного театра Финского театрального училища. Он разъясняет цель мероприятия и его организацию и дает краткий обзор состояния кукольного театра в Финляндии.

К. КОМИССАРОВ. Есть одна забота. О летнем театре со своей колокольни (87)

Главный режиссер Государственного молодежного театра Эстонской ССР К. Комиссаров говорит о заботах, связанных с представлениями на открытой эстраде в Таллине и в других местах республики. Постановщик жалуется на отсутствие полностью выстроенной летней сцены. В будущем театр под открытым небом, как ставшая популярной форма летнего театра, нуждается в большем внимании: следовало бы подумать об устройстве фестиваля театра под открытым небом и вообще о создании организационных основ летнего театра. И почему бы не стать инициатором международного фестиваля?

МУЗЫКА

Т. САРВ. Сами спели — хорошо спели (12)

В статье рассматриваются развитие фольклорной музыки в нашей республике и проблемы, связанные с этим видом музыки. В обзоре дается и краткая характеристика наиболее активных исполнителей песен этого жанра: Пеэтера Тоома, Урмаса Аллендера, Анне Мааани, Тьну Теланди, Вяйно Уйбо, Анне Адамс и др.

И. РАННАП. О скрипичной музыке прошлого сезона (37)

Обзор концертов скрипачей сезона 1983/84, в котором автор в итоге утверждает, что по сравнению с предыдущими сезонами здесь ничего очень запоминающегося не было. С концертами выступали Леммо Эренди (партия фортепиано Валдур Роотс), Ану Ярвела (Пеэп Лассманн), Маре Теару (Хелью Таук), Тийу Хейнисалу (Тойво Пяяске), Урмас Вульп (Лилле Рандма), Мати Кярмас (Лиллан Семпер).

Я. ПОСС. Еще раз о теории звукоядов Яана Соонвальда (42)

Основной полемической статьи является разъяснение теоретического наследия нашего теоретика музыки старшего поколения Яана Соонвальда (1890—1980) и знакомство с ним в сборнике «Музыкальные страницы III» (Таллин, 1983).

М. ХУМАЛ. Теория Яана Соонвальда в исторической перспективе (43)

Музыкально-теоретическая концепция Яана Соонвальда, основы которой изложены в его книге «Звукояды и созвучия благозвучной музыкальной системы в осве-

цении графо-математического анализа» (Тарту, 1964), исходит из т. н. «чистого строя» (служащего логической основой всей многоголосной тональной музыки). Она в известном смысле является дальнейшим развитием некоторых аспектов учения А. Эттингена (1863—1920), основоположника дуалистической теории гармонии. Среди общих черт, характеризующих музыкально-теоретические системы Я. Сооувальды и А. Эттингена, можно отметить такие, как: формула $3^{m}5^{n}$; графическое изображение звуковой системы в виде двухмерной таблицы; дуалистический подход к гармоническим явлениям; некоторые особенности трактовки родства тоналностей; понятие «звуковой области».

К. ЭЙНАСТО. Мария Тальони (83)

Краткий обзор жизни и деятельности танцовщицы Марии Тальони (1804—1884) и ее влияние на развитие классического балета.

КИНО

Ответил ГРИГОРИЙ КРОМАНОВ (5)

Режиссер кино и театра, заслуженный деятель искусств Эстонской ССР Г. Кроманов считает театр самым мощным и действенным видом искусства. Основной функцией театра он считает пробуждение идеала в людях. Его собственный театралный вкус: в театре ему больше нравится состояние человека, нежели его переживания, больше знак и маска, нежели характер. Очень мягкий климат он считает противопоказанным художнику. Существенной проблемой автор считает воспитание личности в молодых кандидатах в актеры. В литовском театре он отмечает постановки Я. Вайтуса и Э. Некрошюса. Из молодых эстонских кинорежиссеров он отдает предпочтение П. Симму. Относительно эстонского киноискусства Г. Кроманов настроен достаточно скептически.

Сценаристика, подкидыш нашего искусства III (22) Дискуссия продолжается выступлением московского драматурга В. Славкина, который на основе просмотренных на II кинофестивале Советской Эстонии фильмов анализирует эстонские фильмы. Он отмечает расслабление внешнего, сюжетного напряжения в советской театральной и кинодраматургии и возрастающее пристальное внимание к жизненным подробностям. В эстонских художественных фильмах он находит элементы как новой, так и старой драматургии. Автор приводит принципы драматургии т. н. новой волны и утверждает: живое существо для него теперь интереснее способа и манеры его показа.

Литературовед и драматург Л. Реммельгас реферировал дискуссию о сценаристике, проходившую в чешском журнале «Film a Doba», участники которой отмечают оппозицию сценаристов и режиссеров (К. Мартинек), профессиональное неумение сценаристов (М. Зуна, В. Бор). К. Мартинек и М. Зуна удивляются, почему литературные сценарии по сей день не считаются частью ни драматической культуры, ни литературы. Многие участники дискуссии считают основным недостатком сценаристики отсутствие драматического развития; дискутирующие находят, что недостатки фильма начинаются в основном со сценария.

Х. ЛИНДЕПУУ — «Время, люди, камни и вечность» (46)

Рецензия на экспериментальный авторский фильм Марка Соосара «Время». В своей короткой экранной работе М. Соосар размышляет о временном и вечном, переходящем и непреходящем, вечной природе и нашей временной жизни. По оценке рецензента это фильм-стихотворение, который говорит: загляни в вечность и ты поймешь свою жизнь.

Я. ПААВЛЕ — «Видение не равняется видению» (48)

Рецензент считает, что режиссера П. Пукса в фильме, сделанном о скульпторе Аяме Куульбуш, интереснее прежде всего соотношение творца, творимого и исходно-

го материала, делается попытка охарактеризовать творческий процесс. По мнению Я. Паавле, художественная сторона фильма неровная, но произведение имеет неоспоримую ценность в культурно-историческом аспекте — кроме А. Куульбуш, фильм описывает и других эстонских деятелей культуры: Т. Пяэуке, К. Пуустак, Ю. Лехисте, Ю. Вийдинга.

Т. ЭЛЬМАНОВИЧ — «Роман — романс» (59)

Рецензия на фильм режиссера П. Тодоровского «Военно-полевой роман». Фильм, завоевавший на всесоюзном кинофестивале в Киеве один из главных призов, возвращает нас в послевоенные годы. Т. Эльманович отмечает несколько исполненных ролей, прежде всего Инну Чурикову в роли Веры. Именно линия Веры разрушает рамки фильма как романа и открывает в тени сантиментов молчаливую боль человеческой жизни. Рецензент отмечает, что в свое время об этих событиях сняты помпезные фильмы, но повседневные чувства людей начинают появляться на экранах только в наши дни.

Призы XVII всесоюзного кинофестиваля. Киев, 1984 (58)

А. НУПАМЯЭ — «Неправдоподобная история» (60)

Краткое ознакомление с фильмом Эльдара Шенгелая «Голубые горы или Неправдоподобная история», который получил один из главных призов на состоявшемся в Киеве всесоюзном кинофестивале. Название «притча», использованное при определении жанра фильмов Э. Шенгелая, применимо и на этот раз. Фильм приводит простую историю о стремлениях молодого писателя к самовыражению, которые наталкиваются на замкнутую в будничной суете рутинную атмосферу редакции издательства. Авторы фильма спрашивают, почему мы терпим в своей повседневности чуждость и внимательность к окружающим нас людям и миру.

В. ДМИТРИЕВ — Изменяющийся и неизменный Голливуд (62)

Рецензия на фильмы «Без злого умысла» и «Тутси» американского постановщика Сиднея Поллака, анализирующая названные Фильмы в контексте эстетики Голливуда (оригинал статьи напечатан в журнале «Искусство кино» 1983, № 12).

Мир Довженко (72)

По случаю знаменательной даты (90 лет) со дня рождения киносценариста и режиссера Александра Довженко выступают сценарист Е. Габрилович, расценивающий Довженко как истинно кинематографического писателя, режиссер Н. Михалков, который считает Довженко одним из своих учителей (особенно ценит поэтическое видение мира Довженко) и В. Шкловский, который говорит о Довженко как об обновителе киноязыка, о том, что он расширил путь киноискусства для всех.

К. УУСТАЛО — Дни фильмов северных стран (80)

Обзор Дней фильмов северных стран, проходящих в городе Любеке (ФРГ). (Nordische Filmtage e. V.)

РАЗНОЕ

ХРОНИКА (88)

О художниках телевидения (96)

Краткое интервью с художником Эстонского телевидения Гунтой Рандла о специфике работы телевизионных художников-оформителей и экспонировании их творчества на выставках. Интервьюировала Эха Комиссаров.

Адрес редакции:
Эстонская ССР,
200 090 Таллин, п/я 51.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. SEPTEMBER 1984

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

Artistic director — a dying concept? (30)

An interview with Aleksander Sats, the Merited Artist of the ESSR, stage director, who recollects the beginning of his theatrical career and his work as an artistic director of the Viljandi Ugala Drama Theatre — an active and fruitful period. A. Sats discusses the artistic and ethic beliefs held by artistic directors; after comparing the modern theatre with that of the '50s he concludes that an artistic director who tries to inculcate team spirit in the theatre is fading into the background. The interviewer is M. Visnap.

M. KUBO. The narrative of Vilnius events (51)

M. Kubo, chief of the Théâtre Board gives a detailed survey of the Baltic Spring Theatre Festival, April, 1984 in which Estonian, Latvian and Lithuanian theatres participated. The author of the article presents briefly the history and organization of the festival. He characterizes some more interesting productions which aroused discussion and informs us about the jury's opinions of productions which they expressed in the course of the discussion. Two productions, contenders for the first prize of the festival, have been more thoroughly discussed: J. Kruusvall's *The Colours of the Clouds* (produced by the Tallinn State Academic Drama Theatre) which got a diploma for the best direction (M. Mikiver) and T. Aitmatov's *And a Day Is Longer Than a Century* (the Lithuanian Youth Theatre) which won the first prize of the festival (direction by E. Nekroshius).

L. VELLERAND. Youth spent in the company of Jakobson's dramas (66)

On 2nd of September 80 years passed since the birth of Estonian writer and dramatist August Jakobson. On this occasion the theatre critic L. Vellerand recollects her theatrical experiences from postwar years when A. Jakobson's plays — *A Fight Without a Front Line*, *Life in the Citadel*, *Builders*, *Two Camps*, a.o. were popular on the Estonian stage. From these recollections some striking performances and productions emerge, which are characteristic of the response of the drama and the theatre of that period to current social issues. Different periods provide different approaches and interpretations — this is proved by a comparative analysis of two productions (from 1946 and 1976) of A. Jakobson's play *Life in the Citadel*. To sum up, the author expresses her opinion that A. Jakobson was the greatest dramatist of the postwar decade, the mirror of his age.

Estonian stage directors in Finland (76)

Two of our stage directors, who were to Finland in 1983 to direct plays, discuss their work. Arne Mikk, the Merited Artist of the ESSR, artistic director of the State Academic Estonia Theatre staged B. Britten's *Lei's make an Opera*. *The Little Chimneysweep* at the theatre studio of the Helsinki Sibelius Academy. The director praises the musical and theatrical training of the Finnish music students. Rein Agur, the Merited Artist of the ESSR, artistic director of the Puppet Theatre staged W. Shakespeare's *Romeo and Juliet* in the Vaasa Peukalopotti Puppet Theatre. He appreciates the capacity for hard work of the Finnish actors but thinks that their fantasy — typically northern — is restrained. Both directors regard their collaboration with the Finns as successful.

An interview with Rein Agur (78)

Questions are answered by Rein Agur who, apart from working as a stage director in Finland, participated as a lecturer in a seven-month-long puppet theatre course arranged by the Finnish Theatre School at the Vaasa Puppet Theatre. He explains the aims and organization of this course and discusses briefly the state of the puppet theatre in Finland. The interviewer is A. Laasik.

K. KOMISSAROV. A worry. On the summer season from a personal standpoint (87)

K. Komissarov, artistic director of the State Youth Theatre of the ESSR talks about worries over the arrangement of open-air performances in Tallinn and elsewhere in this country. The director complains about the absence of a properly constructed open-air stage. In future, more attention should be paid to the open-air theatre as a popular kind of theatre in the summer: the arrangement of an open-air theatre festival should be considered and an organizational basis for the open-air theatre should be formed. Why not start an international festival?

MUSIC

T. SARV. Self-song — well-sung (12)

The article deals with the development and problems of folk music in this country. It presents a profile of our most active folk singers: Peeter Tooma, Urmas Alender, Anne Maasik, Tõnu Tepandi, Väino Uibo, Anne Adams, etc.

I. RANNAP. On violin music of the last season (37)

A review of violin concerts arranged in the 1983/84 season. In sum, the author states that there was nothing strikingly memorable, compared with the previous seasons. The concerts were given by Lemmo Erendi (piano accompaniment — Valdur Roots), Anu Järvela (Peep Lassmann), Mare Teaar (Helju Tauk), Tiit Heinsoo (Toivo Peäske), Urmas Vulp (Lille Randma), Mari Tampere (Ivo Sillamaa), Mati Kärmas (Lilian Semper).

J. ROSS. Once more on Jaan Soonvald's scale theory (42)

This polemic article is based on interpreting the work of our older generation musicologist Jaan Soonvald (1890—1980) and its publication in the collection *Muusikalisi lehekülgi III* (Tallinn, 1983).

M. HUMAL. Jaan Soonvald's theory in a historical perspective (43)

The theoretical conception of Jaan Soonvald which in principle was laid down in his book *Scales and Chords of the Harmonious Tonal System in the Light of Graphic-Mathematical Analysis* (Tartu, 1964, in Russian) is derived from the so-called just intonation (on which polyphonic tonal music is logically based). In a sense J. Soonvald elaborates some aspects of A. Oettingen's (1863—1930) theory of dualistic harmony. Some common features of J. Soonvald and A. Oettingen may be observed, namely, the formula $3^m 5^n$, graphic representation of a tonal system in a twodimensional table, dualistic approach to harmony, some peculiarities in the treatment of key relationship, the concept of tone region.

A short account of the dancer Marie Taglioni's life (1804—1884), career and influence on the development of classical ballet.

CINEMA

GRIGORI KROMANOV answered (5)

G. Kromanov, the Merited Artist of the ESSR, theatre and film director regards the theatre as the most powerful and influential of the arts. He thinks that the chief function of the theatre is to arouse ideals in men. His own theatrical taste: he likes to watch the state of Man better than his experiences, a sign or a mask better than a character. A very mild climate does not agree with the artist. An essential problem in his opinion is to develop personalities from young people who have joined the acting profession. He singles out Y. Vaitkus' and E. Nekroshius' productions on the Lithuanian stage. From Estonian young film directors he praises P. Simm most. He is moderately sceptical about the development of Estonian cinema.

The script, founding of our cinema III (22)

The discussion is continued with the Moscow dramatist V. Slavkin's comment who analyses Estonian films on the basis of what he saw on the 2nd Soviet Estonian Film Festival. He observes that there is a tendency to reduce the thrill of the action and to pay closer attention to vital details in Soviet theatre and film dramaturgy. He notes the elements of both the old and new approach in Estonian feature films. The author presents the concepts of the so-called New Wave dramaturgy and maintains that a living being is more important to him now than the manner in which he has been depicted.

The literary critic and dramatist L. Remmelgas makes a summary of a discussion about scriptwriting problems published in the Czech journal *Film a Doba* in which the participants talk about an opposition between scriptwriters and directors (K. Martinek), professional incompetence of scriptwriters (M. Zuna, V. Bor), K. Martinek and M. Zuna wonder why screenplays have not been regarded as part of drama or literature so far. Several participants in the discussion think that the main fault in the scripts is the absence of dramatic development; they state that the shortcomings of the film start with the shortcomings in the script.

H. LINDEPUU. Time, men, stones and eternity (46)

A review of an experimental one-man film *Time* by Mark Soosaar. In this short screenplay M. Soosaar reflects on the relationship between the temporary and the eternal, the vanishing and the lasting, eternal Nature and our temporary life. The reviewer's opinion is that this is a poetic film which says: cast a glance into eternity and you will understand the meaning of your life.

J. PAAVLE. A vision — not compatible with a vision (48)

In the reviewer's opinion the director P. Puks in his film on the sculptor Aime Kuulbusch is first and foremost interested in depicting the relationship between the creator and the created and the original material, is trying to describe the process of creation. J. Paavle thinks that the film is artistically variable, but it has an unquestionable value from the aspect of cultural history — in addition to

A. Kuulbusch the film outlines some other Estonian arts people: T. Pääsuke, K. Puustak, J. Lehiste, L. Gens, J. Viiding.

The prizes awarded on the 17th Soviet Film Festival. Kiev, 1984 (58)

T. ELMANOVITCH. A story like a romance (59)

A review of the director P. Todorovsky's film *A Battlefield Story*. The film which was awarded one of the first prizes on the Soviet Film Festival in Kiev takes us back into the postwar years. T. Elmanovitch singles out several performances, first of all that of Inna Tchurikova as Vera. Namely, the story of Vera breaks the framework of the film as a romance and discloses pain in the human life which is hidden below sentiments. The reviewer states that in the past pompous films were made of those days, but everyday human emotions are coming to the screen only in these days.

A. NUIAMÄE. An unusual story (60)

A short review of Eldar Shengelaia's film *An Unusual Story or Azure Mountains* which got one of the first prizes on the Soviet Film Festival in Kiev. E. Shengelaia's films have been put into the genre 'a parable' which is also true this time. The film tells us a simple story about a young writer's attempts at self-expression which clash with the stuffy atmosphere of editorial offices caught in everyday routine. The authors of the film ask: why do we lose our sensitivity and curiosity to surrounding people, to surrounding world in our everyday life.

V. DMITRIYEV. Changing and unchanging Hollywood (62)

A review of the American director Sidney Pollack films *Without Malice* and *Tootsie* which analyses the films in the context of Hollywood aesthetics (the original was printed in the Moscow journal *Iskusstvo Kino*, No. 12, 1983).

The World Dovzhenko — 90 (72)

On the birthday anniversary of Aleksandr Dovzhenko, scriptwriter and director, the following people give us their ideas: the scriptwriter Y. Gabrilovitch singles out Dovzhenko as a genuinely cinematographic writer, the director N. Mikhalkov who regards Dovzhenko as one of his teachers appreciates Dovzhenko's poetic vision, V. Shklovsky talks about Dovzhenko as an innovator of the film language, who opened up new horizons for everybody.

K. UUSITALO. The Film Festival of Northern Countries (80)

An account of a film festival "Nordische Filmtage" in Luebeck (FRG).

MISCELLANEOUS

CHRONICLE (88)

On TV artists (96)

A brief interview with Gunta Randla, artist in the Estonian Television about the specific nature of TV artists and designers and the display of their work at exhibitions. The interviewer is Eha Komissarov.

Editorial Office:

200090 Tallinn

P. O. Box 51

Estonian SSR

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Lõdumisele antud 15. 07. 1984. Trükkimisele antud 24. 08. 1984.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,2. MB-05872. Tellimuse nr. 2657. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 87-a. Trükiarv 15 500.

Сдано в набор 15. 07. 1984. Подписано к печати 24. 08. 1984. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 11,2. Заказ 2657. MB-05872.

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

Teatri- ja televisioonikunstnike töö spetsiifikast teame väga vähe, miskipärast suhtleme teatri- ja televisioonikunstnike teoste väljapanekutel reeglina kavanditega, millel on vähe ühist nende tegevuse tegelike tulemustega. Justkui teatrikunstnik polekski õnnelik oma väljavalitud rollis, teda näib kiusavat vajadus jäädvustada kultuurilukku graafikuna, maalijana või akvarellistina, briljantsete etüüdide meistrina *à la* Bakst. Küsitleme ETV kunstnikku, arvukate telelavastuste kujundajat GUNTA RANDLAT.

Millist laadi töö kuulub üldse televisioonikunstnikule?

Igasugune. Kunstnik osaleb alates diktori kujundamisest telelavastuseni välja. Muidugi kujuneb aja jooksul välja oma ampluaa. Ise olen teinud rohkem lastesaadete ja telelavastuste kujundusi. Tähtsat rolli etendavad kindlasti telegraafikud, kelle ülesandeks on luua kõik see graafiline, mida me ekraanil näeme: tiitrid, saatepead jms. Vaataja jaoks on need pildikomponendid sama suure tähtsusega nagu kõik ülejäänud. Igaüks oskab hinnata saatesarja atraktiivset algust. Praegu töötab meil telegraafikutena palju noori, kes teevad oma parima. Paraku kammitseb neid nõrk tehniline baas. Näiteks on Telepoiss igivana saatepea, kuid puudub võimalus selle uuendamiseks, sest TV-l pole oma multitsehhi.

Kuidas siis määratleda telespetsiifikat televisioonikunstniku töös?

Loeb eelkõige televisioonitehnika ebatavaliselt suur osakaal tulemuses. Praktiliselt tähendab see, et teatud hetkel lõpeb kunstniku töö ja algab operaatori ning lavastaja oma. Kunstnik võib puldis sekkuda, kuid pilt ise — ja muuga meil ju pole tegetmist — onoleb operaatorist ja režissöörist. Teatrikunstnikest erineb me igatahes väga: meie pilt on liigendatud, kasutatakse põhiliselt suuri ja keskmisi plaane, seega lähivaateid. Iga detail mängib. Kostüüm peab olema võimalikult ehtne, nõõpaugu kvaliteet omandab ootamatu tähtsuse. Õnneks on meil hea garderoob. Televisioonitehnikast tulenevad samas arvukad võimalused. Nii ei ole me teatri kombel seotud aja ja ruumi ühtsusega. Näiteks näitleja viibib eraldi kaamera ees ning kujundus võetakse eraldi üles. Hiljem viiakse kõik omavahel kokku. Muide, terve rea lahenduskaike dikteerib TV-s asjaolu, et kõigea on väga, väga kiire.

Nii et lootkem julgelt tehnikale?

Ainult tehnikaga opereerimine pole siiski kaugeltki alati lahendus. Mõni aeg tagasi äratas tehniliste efektide arsenal üldist vaimustust. Nende tulevargi poole pöörduiti igal võimalikul juhul — kuni hakkasime ükshaaval neist loobuma, sest nad mõjusid liiga kunstlikult. Selgus, et tehnikaefekt ei tohi võimutseda. Kuid ikkagi jääb tehnika TV-s aluspõhjaks. Ta vahendab pilti, on suuteline võimendama, ja sama kergesti ning loomulikult kõike hävitama. Televisioonikunstniku probleem ongi sageli ennekõike selles, kas vahendajad — operaator ja režissöör — kasutavad ära nende valduses olevaid võimalusi. Sageli nad seda ei tee, sest üks asjaosalistest ei tunnegi neid. Niisugune olukord tekib tihti näiteks telelavastustes.

Aga kas kunstnik tunneb?

Ma ei saa anda sajaprotsendiliselt jaatavat vastust. Sageli ei tunneta ka meie telespetsiifikat lõpuni. Televisioon longib, nagu mulle näib, teatri ja kino järel. Harrastab teater retrot, on see ka TV-s aktuaalne, enne olid sümbolid ja nii see on käinud. (Muide, televisioonikunstnikuks õppimiseks leidub väga vähe võimalusi.) Tavalistes saadetes matkime peamiselt filmi. Minu meelest on kõige novaatorlikumad meie estraadisaated. Ma olen täiesti kindel, et estraad on tõeline televisiooni pärusmaa, sest selle sisu soodustab vormiga mängimist. Olen väga rahul ka muusikasaadete režissööri Jüri Tallinna tööga. Mulle tundub, et ta kasutab kõiki võimalusi, mida muusika hvides võimalik. Ja seda muide tänu heale tehnika valdamisele.

Mida arvate kevadtalvisest (1.—18. III 1984 Kunstisalongis) teatri- ja televisioonikunstnike näitusest?

Küllap rahuldab niisugune näitusevorm teatrikunstnikke, meid siiski mitte. Siin jääb esmatähtsaks vormiküsimus ja me pole seda lahendanud. Küll oleme proovinud fotosid mängu tuua, montaaže ja kollaaže, ent needki pole meid rahuldanud. Televisioonisaade jäädvustub videolindil, eks ole? Muide, minu meelest pole terves maailmas veel leitud rahuldavat vormi televisioonikunstnike töö käsitlemiseks. Oleme liiga spetsiifilised.

Küsinud EHA KOMISSAROV



G. Randla. Kostümi-
kavandid filmile
«Arabella. mererõv-
li tütar». 1983.



Raamatupalat

84-1099a

26.9.84