

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



1

/1983

1 / 1983

jaanuar

II aastakäik

Esikaanel: Ulo Oun. Veljo Tormise portree. Värv. kips. 1980

Tagakaanel: R. Maran loodusfilmivõtetel A. Tomasbergi 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 JAAK ALLIK

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

KUJUNDUS: MAI EINER

SISUKORD

TEATER

Marina Otšakovskaja	«UUS LAINE» TÄNAPÄEVA VENE DRAMATURGIAS	21
Raivo Trass	ARVI MÄELE — A. LAUTERI NIM. PREEMIA PUHUL	33
Reet Neimar	VOLDEMAR PANSO NIM. PREEMIA PEETER SAUTERILE	35
Irina Šostak	«VANEMUINE» MOSKVAS: SÖNALAVASTUSED	47
	5 KÜSIMUST K. RUDNITSKILE	59
Riina Schutting	NUKUFESTIVALIL NÄHTUST JA RÄÄGITUST	60
Reet Reiljan	ÄÄREMÄRKUSI RAKVERE TEATRI HOOAJALE	65

MUUSIKA

	VASTAB GUSTAV ERNESAKS	2
Urve Lippus	RINGIST RINGI (V. Tormise «Eesti ballaadide» muusikast)	14
Helga Aumere	MÖTISKLUSI KAHE TEATRISÜNDMUSE ÜMBER («Kihlus kloostris» ja «Savoy ball» RAT «Estonias»)	37
Reet Rimmel	PROKOFJEVI OOPERIST «ESTONIA» LAVASTUSE TAUSTAL JA VASTUPIDI	42
Marina Nestjeva	«VANEMUINE» MOSKVAS: MUUSIKALAVASTUSED	54
Ivalo Randalu	ISEÄRALIK PEETER SÜDA	80
Enno Mattisen	«HELISEVAST NOIARINGIST»	77

KINO

Kalju Kivi, Priit Pärn, Rein Tammik, Arvo Nuut, Toomas Kall	MEIE MULTIFILM TEISTE SEAS? Ringküsitus	6
Liina Kirt	REIN MARAN: «LOODUSES ON IGAÜHEL OMA KOHT»	26
Andres Valkonen	KOLM MUUSIKAFILMI («Regatirütmid», «Jaak Joala», «Kuukiired»)	70
Vello Kallaste	SHOW ÜMBER SURMA («Kuritegelik reportaaž»)	74
	MEELELAHUTUS SOTSIAALSE REALISMI KOSTÜÜMIS («Kramer Krameri vastu»)	78
Peeter Tooming	IKKA FOTOST! ÜKSKOIKSUS JA ANARHIA	89

KUNSTILEHEKÜLG

Ike Volkov	ÜLO ÖUN	96
------------	---------	----

Kuidas jääte rahule meie professionaalsete kooride tasemega?

Ei. Mitte täiesti. Rahul oleksin üksnes siis, kui nad vahetpidamata tegeleksid oma kunstilise taseme tõstmisega, eriti aga vokaalse külje arendamisega. Peale vabalt ja forsseerimata võetavate kõrguste peavad ka müüd kõlaomadused nagu koorikõla, ühtlane toon, meeldivus, kogu dünaamiline skaala olema tervikuna täiuslikud. Siin näikse arenemisruumi jätkuvat kõigile meie professionaalsetele kooridele, rääkimata taidluskooridest.

Meeldivalt on liitunud senistele professionaalsetele kooridele pesamuna — Filharmoonia kammerkoor.

Kui suur on võnkumine nende ja (tipp)isetegevuskooride vahel?

Erandjuhul võib professionaalse koori alavormi ja taidluskoori paremate päevade puhul taseme kõikumine ulatuda üllatuseni. Esimeste plusiks on vabamad käed lauljate valikuks. Pealegi omavad nad päevpäeva kõrval töötades ulatuslikumat repertuaari.

Mitmeid taidluskooride õnnestunumaid kontserte võib hinnata professionaalide tasemelt. Nii mõndagi nende kooride võimekamat lauljat näeksin meeldi kutseliste seas, kuid nad on teistel aladel kõrgemalt hinnaftavad.

Muuseas, RAM otsib vahetpidamata täiendust oma I tenorile.

Kooriühingul on nüüd olnud veidi aega hoogu võtta — mida edasi?

Aeg kongressist tänaseni on kulunud peamiselt ettevalmistavaks tööks, nagu ruumide ja sisustuse muretsemine-korraldamine, põhikirja lõplik kinnitamine, koosseisu komplekteerimine, osakondade ja algorganisatsioonide loomine, kooriliikide sektsioonide reorganiseerimine, jne.

Kogu muusikaline kaader oli tegev koolinoorte laulupeo ettevalmistamisel ja Mart Saare juubeli korraldamisel. Raskuspunkt langeb nüüd XX laulupeo kava koostamisele, selle õpetamisele.

Repertuaari osas peaksid koorid abi leidma tulevases noodikogust. Esialgu ootame heliloojatelt, koorijuhtidelt, kooridelt, orkestritelt omapoolset panust noodikogule aluse panemiseks.

Tõsisemaid kontakte tuleb arendada loovate liitude ja konservatooriumiga. Alalises tähelepanuorbiidis olgu koorijuhtide enesetäiendamine, uue repertuaari muretsemine.

Mõne aja pärast palun teie ajakirja esindajat läbi astuda Eesti Kooriühingust, et pilku heita hetkeseisule ja tulevikukavatsustele.

Mida arvata muusikapropagandast meie vabariigis...?

Arendada, süvendada, laiendada!

Palju oleneb nähtavasti propagandaliinide — TV, raadio, kino, loomingu liitude, ajalehtede, ajakirjade, plaadi- ja kassetivabrikute, kontsertide korraldajatest, peatoimetajatest, juhtidest, direktoritest. Vahel ka nendele alluvatest abimeestest rööpaseadja ja nupukeerajani välja.

Igal žanril on eluõigus, ent tabagem sügavamalt ka tera ja kõlka vahelisi proportsioone.

Ei mõtle, et süvamuusika propaganda mahus peaksime jõudma spordile ja kergele muusikale järele.



... muusika, sealjuures koorimuusika kohast TV-s, raadios, ajakirjanduses?

Mõnikord ei rahulda koorimuusika ülekande helikvaliteet. Nähtavasti tuleb teha rohkeid katseid mikrofonide õige paigutamisega. Tähtis osa on mängida ka teisel dirigendil elektrilise juhimpuldi taga.

Koori esinemisi on raske pildiliselt huvitavaks teha. On olnud mõningaid kordaminekuid, seepärast maksab otsida pildi ja heli vahelisi uusi seoseid.

Mis oleks, kui TV-s algaks hästi ettevalmistatud pikem sari «Eesti koorimuusika». Mis sellest, et see üritus vajaks palju tegijaid.

Heliloojate Liit ja Kooriühing võiksid tulevikus tutvustada uusi koorilaulu ja nende autoreid. Ka koore, juhte ja nende ühiseid saavutusi.

Raadio on pakkunud koorilaulu küllaltki kordaläinult. Arvatavasti jätkuvad ka edaspidi meie paremate ja huvitavamate kooride esinemised. Saatesse on võimalik põimida heliloojaid, luuletajaid, muusikateadlasi ja teisi kultuuritegelasi.

Meeldivad on olnud õhtused vestlustunnid muusikutega. Siin pakun välja ka pikema sarja «Eesti muusika arengulugu».

Muusikud ei ole kasutanud ajakirjade ja ajalehtede võimalusi piisavalt. Ei ütleks, et ka toimetustepoolne aktiivsus oleks küllaldane. Igal ajalehel, ajakirjal võiks vastavalt oma profiilile olla muusikalised nõuandjad-kirjasaatjad.

Lõpuks, kas ei peaks tuhandetesse ulatuva üliõpilaste arvuga kõrgkoolides tegutsema ka muusikakateedrid.

Sageli kurdetav hõre kontakt süvamuusika ja laia auditooriumi vahel — kes või mis on süüdi?

Vahe on ikka olnud, on praegugi ja jääb ka tulevikus. Lõhe on siiski vähenenud. Uued huvitavad kontserdipaigad (Raekoda, Kunstimuuseum, Kiek in de Kök, Piritä klooster jne.) on toonud juurde rohkesti uusi tõsisema muusika sõpru.

Laia auditooriumi ma ei süüdistata.

Üldised kontaktid olenevad meie kultuurikihhist, selle kandvusest. Palju oleneb muusikalevitajate tasemest ja arusaamadest, ka pakkumise aktiivsusest. Loomulikult ei saa unustada üldharidusliku kooli ettevalmistavat osa. Eks seal jätku alusmüüri edasiehitamine, mida kunagi kodus ja lasteaias alustati. Lahendust otsides tuleme lõpuks ikka ja jälle kaadri taseme tõstmise juurde. Nii peavad kunstilised vastutajad ja organisatorid alati teadma kuhu, miks ja kuidas minna.

Milline osa muusikaelust langeb maaelanikule ja milline peaks langema?

Vähene. Eeskujuga peaksime võtma teatritelt.

Linnad, asulad, kolhoosid, sovhoosid, tehased, koolid, kellel on kasutada sobiva akustikaga suuremaid saale, muutugu niisugusteks muusikaelu keskusteks, kuhu sõidaks kokku ka ümberkaudne rahvas. See vajaks pikaajalist plaani, järjepidevat toetust ja entusiastlike korraldajaid.

Tõesti, miks ei või mõni kolhoos peale silmapaistvate töötulemuste kujuneda ka oma ümbruskonna kultuuritsentrumiks.

Kui palju peab üldse helikunstist teadma, et teda mõista ja nautida. Kaasa teha?

Muusikat võib sügavalt nautida ka siis, kui puudub spetsiaalne ettevalmistus. Peale kuulatava teose peab ka esitus hea olema. Ent ikka ja jälle rõhutan ma TV ja raadio «muusikakoolide» tähtsust ja nende pikaajalist, mitte pealepressivat pedagoogilist tegevust.

Meil on põlvest põlve kujunenud kenaks traditsiooniks osa võtta oma

võimetele vastava muusikaüksuse tööst. Paljudki, kes on tüdinenud mõtetust ajaraiskamisest, tühituulamisest, kalduvad muusikaharrastusele.

Noortelgi tekib aja jooksul tarve läheneda ükskõik millisele kunstiliigile. Enda rikastamine, elule sisu otsimine on ju omane igale arenenud inimesele. Kaua sa ikka tühja jooksed!

Kuidas on lood eesti koorimuusikapärandi rahvani jõudmisega...

Veel pole me suutnud kõike väärtuslikku kooridele trükitult ulatada. Mis olemas on, see jõuab.

Koos kooride tasemega on tõusnud vajadus pidevalt repertuaari uuendada, suurendada ja rikastada. Uued kavad ning teemad vajavad ka rohkem valikuvõimalusi.

Koorimuusikat aitavad levitada ka heliplaadid. Siin on veel palju juhuslikkust, pikemaajalist plaani nagu poleks. Veel ei ole helis jõutud jäädvustada kõike, mida vaja. Aja jooksul oleks mõttekas koostada läbilõige meie koorimuusika arenguloost Kunileidist alates. Sellesse mahuksid ka vastavad autoriplaadid.

Kirjastamise liinis peame jõudma selleni, et meie koorimuusika paremik oleks kättesaadav ka teistele rahvastele.

...meelespidamise ja unustamisega muusikalises ja arhiivitegevuses?

Unustada muidugi midagi ei tohi. Mõtlen, et meelespidamise osas peaksid kodu-uurijatega liituma ka kõik Kooriühingu veteranid. Igasugune informatsioon kunagisest silmapaistvast heliloojast, koorijuhist, lauljast, muusikategelasest võib lisada meie eilsetele tegudemestele uusi täiendavaid tahke.

Meie muusikaala «ukulased» peaksid arvatavasti koonduma Teatri- ja Muusikamuuseumi ümber ja aitama täiendada selle arhiivi varasid küll kirjalikult, küll esemete näol.

Missugused sidemed on koorirahval (noorte) heliloojatega?

Pole küllaldased. Kuigi aktiivsed, ent mitte üliaktiivsed. Osa koorijuhte on agaralt nõutamas uusi teoseid. Minu arvates noorte heliloojate poolne vastukaja jätab soovida. Küllap or ka muusikaõppeasutustel põhjust vokaalheliloomingu tulevikuprobleeme hoolikalt läbi arutada.

Ees ootab Heliloojate Liidu ja Kooriühingu tõhusam koostöö noorte heliloojatega ja nende uute tööde tutvustamine.

Küsisin alles hiljuti ühelt instrumentalistliku hingeeluga heliloojalt uusi laule, eriti laulupeo jaoks. Sain üllatava vastuse: «Kas tõesti on vaja? Esimest korda kuulen.» Muidugi on tarvis. Ja valiku tegemiseks kui palju! Noorte sisustada ja vastutada jäävad juba kõige lähemad laulupeod.

Kui tänapäevased on meie tänapäevased koorilaulud?

Tekstilt ja muusikalt on nad nii tänapäevased, kui tänased luuletajad neid tänaste heliloojate kaudu tänastele koorijuhtidele ulatavad.

Arvan, et muusikaliselt peaksid nad olema niisugusel tasemel, et tänapäeva kuulaja neid veel teist ja kolmandat korda kuulda sooviks.

Mis on olnud teile viimasel ajal muusikalisteks elamusteks?

Muidugi Mart Saare 100. sünniaastapäeva tähistamise kontserdid. Pean neid endamisi Saare loomingut teistkordseks avastamiseks. Küllap tuleb veel kolmaski!

Rõõm oli koolinoorte laulupeost kui tulevaste laulupidude puukoolist, kasvulavast.

Mureks jääb, miks pole igas koolis veel koore ega tõsisema kallakuga orkestreid.

Olgu rohkem kultuurilembesid direktoreid ja rahva ees vastutust tundvaid võimekaid muusikaõpetajaid.

Meie multifilm teiste seas?

RINGKÜSITLUS

KALJU KIVI, režissöör

Jaotaksin multifilmid kolme rühma:

- a) klassikalised,
- b) avangardistlikud,
- c) naivistlikud.

Need rühmad on loomulikult küllalt tinglikud, aga siiski aitavad nad luua selgemat pilti minu arvamuse kohta maailma multifilmist. Piltlikult kujutades asetaksin need rühmad ringjoonele nii, et ring jaotub kolmeks, kusjuures rühmade vahele ei teki kindlaid piirjooni, vaid nad kattuvad, sulavad üksteisesse. Mida siis rühmad sisaldavad? Alustame klassikalisest. Aluseks olen siin võtnud Disney oma koolkonnaga. Samuti arvan siia kuuluvat filmid, mis tegelikult meenutavad joonistatud mängufilmi. See tähendab, filmid, mis fantaasialt ja vaimukuselt jäävad Disney stiilile alla, on aga tehniliselt korrektselt teostatud.

Edasi avangardistlik rühm. See algab sealt, kus klassikalises filmis käibel olev küllaltki reaalne tegelane ja keskkond ära kaob, asemele aga ilmuvad tinglikud kujundid, mis edasi juba sümboliteks arenevad. Avangardistliku laadi äärmuseks võiks olla ainult värvide ja faktuuride mäng. Et avangardistlik rühm asub minu ringjoonel klassikalise ja naivistliku vahel, siis oma täielikku tippu, või õigem oleks öelda, äärmust, ta polegi, ta lihtsalt sulab naivistlikku. (Geniaalne on ju ülimalt lihtne.)

Naivistliku rühma moodustavad minu arvates filmid, mis oma olemuselt ei taotlegi kõrgeid eesmärke. Tihti on nad valmistatud kõige primitiivsemate vahenditega. Siia kuuluvad filmid, mis on tegelikult diletantlikud ega ole võimelised kaalukat väljendama. Samas on siin filme, mis oma kujundikeelt on naiivsed, aga milles sisuliselt on võimas sõnum. Need viimati mainitud filmid püüvad iselaadselt avangardismi suunas.

Tundub, et Eesti multifilm on kogu oma olemasolu vältel olnud mõõdukalt realistlik (tõsioluline), s. t. klassikaline. Seda just eriti nukufilm. Esimesed nukufilmid, mis meil loodi, olid üksikasjades realistlikud. Nii tegelased kui ka keskkond, samuti mängureeglid. Loomulikult olid nad oma aja kohta küllalt kõrge tasemega, sellest annavad tunnistust kas või rahvusvaheliste festivalide diplomid nukupaviljoni seinal. Aastad läksid, varieerusid aga ainult kunstnikud, kes andsid nukkudele uusi vorme, venitasid neid välja või surusid kokku. Põhiolemuselt jäi aga kõik endiseks. Siiski: vahel pääses ka fantaasia võidule, nii sündis «Jalakäijad», mida mina pean esimeseks suuremaks nihkeks avangardismi poole. Tegelased said uue välimuse, mängureeglid aga olid juba märksa abstraheritud, sündmustik oli teravalt kriitiline, ei korratud lihtsaid tõdesid. See film kisub mind isiklikult praegugi kaasa, kümme aastat pärast valmimist. Teiseks edasi pürgivaks teoseks oli (või on) «Nael I». Siin minetatakse täielikult traditsiooniline nukk ja inimlikke jooni mängivad maha naelad. Selle filmi kohta võiks öelda: peaaegu täiesti avangardistlik. Miks mitte täiesti? Sellepärast, et mängureeglid olid klassikalised.

Ja edasi taas traditsioonilised nukufilmid, mõni parem, mõni halvem, üldjoontes keskpärased. Kohati võib-olla isegi naivistlikud, sõna halvemas mõttes, sest aastast aastasse üht ja sama korrates muutub teos primitiivseks. Kuid see ei tähenda veel sugugi, et nukufilm sellele tasandile tukkuma jääb. Ruumilises animatsioonis on võimalik elustada ükskõik mida, kaaderhaaval võttes saab kõik reaalse muuta ebareaalseks ja vastupidi. Võetud materjali järjestades saab veel kord kõike paigast nihutada. Kõike seda kasutades saab «nukkudega filmis» luua teoseid, mis on oma klassikaliste eelkäijate väärilised!

Edasi Eesti joonisfilmi juurde. Eesti joonistfilm sündis millalgi klassikalise ja avangardistliku vahepeal, ja nii on ta kogu aeg seal sammunud, kaldudes kord ühele, kord teisele poole. Mis hoiab siis seda joonistfilmi nii kindlalt seal, kus ta on? Kord on mängus täiesti abstraheeritud tegelased ja keskkond, siis on mängureeglid klassikalised, s. t. tegelased kõnnivad, jooksevad ja elavad nii, nagu me seda näeme ümbritsevas elus. Kui mängu mehhanism on ebareaalne, on tegelased reaalsed jne. Tekib muidugi küsimus, kas avangardistlik film on ainult abstraheeritustest koosnev jada? Ilmselt siiski mitte, kuid sel juhul tuleb kas või klassikaliste tegelastega nii ümber käia, et see vaatajale väga tugeva elamuse annaks. Joonistfilmis on ilmselt Pärn midagi sellist saavutamata («Harjutusi iseseisvaks eluks»). Kuid nagu nukufilmilgi, on meie joonistfilmil ilmselt kõik veel ees. Tehtud on õieti päris vähe.

Kui nüüd teistes liiduvabariikides tehtu ja tehtav minu ringjoonele asetada, algab see jada kuskilt kõige naivistlik-primitivistlikumast kohast peale ja venib peaaegu avangardismini välja. Kõige rohkem kuhjub töid sinna, kus asuvad klassikalised filmid: tehniliselt on nad perfektselt teostatud, aga trikitist ja mõte pole just paljuütlevad. Multifilmide loomisel kasutatakse järjest ühtesid ja samu stampe, erinevused on tihti ainult kunstnike käekirjas ja tegevuse järjestuses. Palju on ka filme, mis tegelikult ei õigustagi oma loomist. Parimad filmid on menu saavutanud mitte uudse väljenduskeele või probleemiasetuse pärast. Neis on tugev ja kõitev olnud dramaturgiline täpsus ja kaasakiskuvus. Kahjuks on aga selliseid teoseid nii suure hulga juures vähe. Enamiku filmide adressaadiks on lapsed. Sellest lähtepunktist töötab ka kogu süsteem, mis teeb avangardistlikud katsetused vähetõenäoseks. Viimastel aastatel on siiski ka Nõukogude Liidus ilmunud värsked tuuli seismajäänud multifilmi-atmosfääri, mis eeldab lähemas tulevikus uued isiklikud omanõulisi töid.

Maailma multifilmitoodang laotub muidugi üle kogu «stiilide rõnga». Ilmselt ei jõuakski kõike vaadelda ning lahata ja ei ole ka nii palju kursis kõige tehtuga. Siiski võib selle pisku najal, mida on õnnestunud näha, mõningaid mõtteid avaldada. Kõige rohkem kohtab reavaataja jaoks määratud klassikalist joonistfilmi. See tohutu täpsusega teostatud ja fantastilise trikitistikuga film on hea ajaviide, kuid tal pole erilist kunstilist väärtust ja ta ei sea südant valutama panevaid probleeme. Sedavõrd on aga just viimati mainitud eesmärgil tehtud filmid tugevamad. Nad lausa kisivad kaasa oma ühiskondliku mõju ja aktuaalsusega. On ka superavangardistlikke vaatamänge, millest saab vist paremini aru tunduvalt vähem inimesi, kuid mis kannavad endas ka tõelisi kunstiväärtusi. Isiklikult mulle meeldivad just sellised nähtused multifilmimaailmas kõige rohkem. Teiselt poolt olen viimasel ajal hakanud hindama ka tõsinaivistlikke filme, sest õieti on neil olemas kindel adressaat — lapsed. Esmasel vaatlemisel on sellised filmid küll igavad ja tunduvad isegi diletantlikena, kuid nad on tehtud kindla eesmärgiga: anda väikesele vaatajale aega kõike näha ja mõista, mis ekraanil sünnib. Lõppkokkuvõtteks näib, et maailma multifilmides leiavad kajastamist kõik probleemid, mis inimesele hingerahu ei anna, samuti kõik see, mis 7

inimeses ilusat ja erutavat on. Iga vaataja ja iga kunstnik teostab ennast kinosaaalis või teleri ees ja taga.

Veel väike lisa Nõukogude multifilmi juurde. Käsitlemata jäi teemade ring, mis valdavalt multifilmides käibib. Enamiku filmide aluseks on kas muinasjutt või mõni õpetlik lugu, kus kuri saab teenitud karistuse. Vähem leiavad käsitlemist tänapäeva aktuaalsed probleemid. On küll mõningaid satiirilisi filme, mis materdavad väärnähtusi ühiskonnas, kuid täielikult puudub kriitiline ja hoiatav film. Just viimase puhul on multiplikatsioonil võimalik öelda oma sõna, näidata valvsusele kutsuvaid prognoose visuaalselt, ennetades neid ja nii ka luues võimaluse neid vältida.

Lõpuks natuke multifilmide internatsionaalsusest. Kui vaadata Eesti filme, tekib sageli mõte, et neid oleks võinud teha suvaline rahvusrühm, suvalises maakera punktis. See tähendab, et kui välja arvata mõnede filmide tegelaste riietus, saab niimoodi asju käsitleda kõikjal. Erandi moodustavad üksikud filmid, mis on tehtud rahvuslikel ainetel («Suur Tõll» näiteks). Siit järeldub, et meie multifilmil on ka selles suunas veel palju teha, et kujuneks välja oma käekiri ja omatunne, mis eraldaks meid ülejäänud maailma tohutust multiplikatsioonimassist. Kas see on aga reaalne ja kas sellel on mõtet? Peamise püüdlusena ilmselt siiski mitte, sest tänapäeval levivad erinevad stiilid ja voolud üle kogu maailma ja iga rahvus võrdsustab neid oma maitse järgi. Luua midagi täiesti uut ja seda maailmale pakkuda tähendaks lihtsalt uue voolu sünnitamist, ning peagi oleks kogu maailm täis pseudo-Eestit. Viimased mõtted on juba natuke ülepakutud, aga ma ei hakka neid ka olematuks tegema.

Võiks veel vaadelda filmilevi probleeme, siin on küll palju vajaka. Võtame kas või Eesti multifilmid, mis on aegade jooksul loodud. Film linastub teatud aja ja kaob siis ekraanidelt. Harva, kui kolme-nelja aasta pärast mõnda filmi kusagil näeme. Nii ongi, et igal põlvkonnal on omad filmid. Kuid miks ei võiks iga põlvkond juba tehtut vaadata? Raamatutest, just lasteraamatustest tehakse meil viimasel ajal päris palju kordustrükke. Nii on letile ilmunud vanad head lapsepõlvvetuttavad, kes vahepeal olid hoopis unustusehõlma vajunud. Uus põlvkond saab taas midagi sellist kogeda, millest meie kord osa saime. Miks ei võiks multifilmidega samuti olla?

PRIIT PÄRN, režissöör, kunstnik, stsenaarist

Et jutt asjatundlikum oleks, pean edaspidi silmas peamiselt Eesti joonisfilmi, kuna ise ainult sellega seotud olen ja arvan joonisfilmi probleemide paremini tundvat kui nukufilmi.

Üleliidulises ulatuses tõusis meie joonisinimise kiiresti juhtgruppi. Lõhi maine. Üksikud kontaktid maailmatasemel (osalemised festivalidel, meie külalised jms.) on kinnitanud meie filmide lähenemist sellele tasemele. On juba tulnud rahvusvahelisi auhindugi.

Meil pole mindud odava konjunktuuri peale, samuti pole mängitud rahvuslikkusele selle lihtsustatud mõttes (Disney stiilis talleke rahvusliku ornamendi foonil).

Tundub aga, et edasiminekuruumi on veel küll ja küll. Kõigepealt polnudki eriti raske üleliidulises ulatuses läbi lüüa, sest nii kurb kui see ka ei ole, on multifilmi tase praegu üsna madal, välja arvatud üksikud tipud (peamiselt Juri Norštein), kes võivad ridamisi rahvusvahelisi festivale ja hoiavad seega üldist mainet.

Põhjusi Nõukogude multiplikatsiooni halluseks on mitmeid, ning ilmselt ei oska ma kõiki välja tuua. Mingil määral aga üritan.

Multifilm on meil enam-vähem ametlikult kuulutatud «lastekunstiks». Mis võiks selle vastu olla, kui lastele häid multfilme tehakse? Aga siis võiksime ka mängufilmi puhul ainult lastefilmidega piirduda — lastele ju kino meeldib. Ja igapidi oleks lihtsam ning rahulikum. Või kui kogu kujutav kunst piirduks lasteraamatu illustatsiooniga? Kuidas oleks siis vastata ringküsitlelusele «Meie kujutav kunst teiste seas?» See, et meil samal ajal praktiliselt häid lastefilme ei ole, on täiesti seaduspärane. Sest lastefilmi ei ole kergem teha kui täiskasvanute oma. Asjade loomuliku käigu juures selekteeruksid muidugi paratamatult välja need, kellele meeldib teha lastefilme, ja need, kes selleks ei sobi.

Meie praegune lastele mõeldud multifilm on didaktiline, ohtra tekstiga, mis ilmselt tuleneb usaldamatusest pildirea vastu, lõpus on enamasti alasti moraal. Temaatika on hämmastavalt kitsas — peaaegu igas filmis otsib keegi sõpra. Või sõprus võidab. Või siis mõistab rebasepoiss, et aita sõpra hädas, küll siis sõber omakorda aitab sind. Võib-olla keegi usub, et lapsed nendest filmidest midagi õpetlikku omandavad. Mina küll ei usu, või kui, siis ainult seda, et nende filmide vaatamise peale ei tasu aega raisata. Paljud meie lastefilmid seisavad koos nagu kahest osast: üks on moraliseeriv, «õige» lugu, ja selle külge on kleebitud nippe Disney arsenalist (tõsi küll, nigelas teostuses) — kukkumised, hoobid pähe, jalaga tagumikku... Esimesega püütakse õnge võtta stsenaariumiga tegelevaid instantse, teisega — noort vaatajat. Muuseum, multiplikatsiooniga tegelevad inimesed «Goskinos» alluvad lastefilmide toimetusele, nii palju kui mina seda tean. Siit ilmselt ka teatud lapselikkuse pitser üksikutel täiskasvanuile mõeldud filmidel. Üle kõige kardetakse, et vaataja ei saa aru. Justkui oleks tegemist rumala vaatajaga.

Kui veel üleliidulisest tasemest rääkida, siis teine nõrk koht on kunstnikutöö — muidugi jällegi üksikud erandid välja arvatud. Erinevad kunstnikud töötavad samas maneeris, puudub isikupära. Ei oska nimetada praktiliselt ühtki eredalt isikupärase joonega kunstnikku. Ilmingut soodustab nii kunstnike-lavastajate ettevalmistamise süsteem kui ka tootmise organisatsioon. Multfilmide kunstnike-lavastajaid valmistatakse ette Üleliidulises Kinematograafiainstituudis põhimõttel, et kõige alus on kirjanduslik stsenaarium, kunstniku-lavastaja ülesanne on leida sellele vastav pildiline vorm. Kasvatatakse kunstnikku, kes on valmis oma stiili pidevalt muutma. Resultaat on see, et oma stiili ei tekigi. Vähem andekad (või pretensioonitumad) kannavad filmist filmi üle üht ja sama anonüümselt ilmetut maneerit, andekamad matkivad eri filmide puhul eri eeskujusid.

Külaliskunstnike kasutamist ei soosita. Üheosaline film nõuab kunstniku osalemist ligi kaheksa kuu jooksul tootmisprotsessis, tasu pole märkimisväärne, põhitööd aga vaevalt et õnnestub kunstniku-lavastajatöö kõrvalt teha.

Kui nüüd tagasi Eesti joonisfilmi juurde tulla, siis julgen väita, et kõik üleliidulised puudused on suuremal-vähemal määral ka meie puudused, meie voorusteks on aga mõnede nende puuduste puudumine. Nimelt — silmapaistvate «kõrvalt» tulnud kunstnike osalemine ning mittelaste-filmide suur protsent.

Soliidne väljanägemine pluss soliidne sisu multfilmi puhul mõjub asjasse mittepühendatud vaatajale (ja peale tegijate endi on enamik meie vaatajaid asjasse pühendamata) olulise teatena. Ah ka selline võib multifilm olla! Kass ei ajagi hiirt kaikaga taga, selle asemel on hoopis midagi filosoofilist! Seniste ettékujutuste murdmist pean meie joonisfilmi praegustest saavutustest kõige olulisemaks. On antud mõista, et multifilm võib olla tõsiselt võetav kunst.

Kuid pikapeale ei piisa ainult sellest, milline film välja näeb ja kellele 9

ta on mõeldud — oluline moment on, millest film räägib. See on meie, ja nagu öeldud, mitte ainult meie nõrk koht. Kriitika on küll tihti kirjutatud probleemidest, filosoofilisusest jne., kuid tundub, et enamasti võib nende terminite puhul julgesti eesliidet pseudo- kasutada.

Kui juba kriitika peale läks, siis veel veidi. Eestis professionaalset multifilmikriitikat ei ole. Veel. Üleliidulises ulatuses võib nimetada kaht nime: moskvalased S. Assenin ja A. Volkov. Nad on palju kirjutanud ka Eesti multiplikatsioonist. Kuigi nimetatud mehed on maailmas toimuvaga üsna hästi kursis, tekitab nende puhul hämmingut see, et nad mõlemad käsitlevad Nõukogude multiplikatsiooni täielikus vaakumis, justkui poleks mujal kunagi midagi tehtud. Ega tehta. Siit ka siis ohtralt üli-võrdeid, uued sammud, uute väljendusvahendite avastamised jms. Kasu selline kriitika vaevalt et toob.

Kõige paremini võib mujal maailmas toimuvast aimu saada, kui õnnestub pääseda mõnele rahvusvahelisele multifilmifestivalile.

Suundadest rääkimine läheks pikaks. On meie filmidest selgelt paremaid, selgelt halvemaid. Torkab silma autorifilmide rohkus. (Väike rep- liik. T. M. K-s nr. 3 arutleb J. Ruus artiklis «Multimarginaale», kumma autorifilm on «Suur Tõll», kas kunstnik Arraku või režissöör Raamatu oma, jõudes järeldusele, et autorifilmi mõistest tuleks loobuda. Üldiselt kasutatakse aga terminit «autorifilm» siis, kui stsenaaristik, kunstnikuks- lavastajaks ja režissööriks on üks ja sama isik). Üks oluline moment paljude muude kõrval on autorifilmi puhul see, et film ei pruugi lähtuda ega alata kirjanduslikust materjalist, vaid visuaalsest kujundist. Nii sünnivad emotsionaalsed filmid, mida ka tagantjärele on võimatu kirja panna 'stsenariumina, mis vastaks klassikalise dramaturgia nõuetele, ilma selleta ta aga kinnitava funktsiooniga instantse ei läbi. Arusaamatul põhjusel ei soosita meil autorifilmi tegemist, kuigi peale muu kasuliku on ka kokkuhoid ilmne: osa tööd tuleb teha entusiasmist.

Veel festivalimuljetest. Enamasti võib selgelt taibata, millest või milleks film on. Kui on meelelahutus, siis meelelahutus, seda ei püüta imala didaktikaga kokku traageldada. Kui on terav film, siis terav. Või näiteks selline asi. Kui meil on meeldiv vaadata staatiliste värvi- laikude kombinatsiooni, s. t. maali, miks ei võiks me siis nautida nende laikude liikumist muusika rütmis, ilma et lõpus selguks, et sõprus võidab? Saaksime lihtsalt esteetilise rahulduse.

Kui võrrelda meie filmide paremiku mujal tehtud heade filmidega, siis torkab silma meie omade teatud kramplikkus, ponnistatus. Ilmselt on tegemist ülemineva kasvuraskusega, sooviga pärast esimesi edusamme iga hinna eest vapustavat kunsti teha.

Tendentsid?

Maailma ulatuses on ilmselt oluline elektroonika tungimine multipli- katsiooni, niihästi uue tehnoloogiana kui ka klassikalise multiplikaadi abivahendina.

Meil jällegi kasvab järjest filmide töömaht, olles ilmselt lähedal kriitilisele piirile.

REIN TAMMIK, kunstnik

Esimesel pilgul tundub, et olles mõned aastad multifilmi tegemisest eemal, on üsna raske midagi konkreetset öelda: eeldab ju selline küsimus professionaalsust ja piisavat informeeritust multifilmi valdkonnas. Sama- gas aga hakkab üha enam süvenema arvamus, nagu oleks kultuuripilt 10 (eriti mingis kitsas lõigus) midagi hologrammitaolist. Holograafilise slaidi

iga tükk sisaldab informatsiooni terviku kohta, kuigi, mida pisem fragment, seda ähmasem kujutis.

Meie multifilm teiste seas. Arvan, et valikprogramm (15 parimat Eesti multifilmi) ei häbistaks meid ühelgi rahvusvahelisel multifilmifestivalil. Võrrelda meid aga konkreetset «Sojuzmultfilmi», teiste liiduvabariikide toodangu või maailma multifilmi tasemega minu arvates pole mõtet. On häid ja halbu filme. Ilma kommertsfilmideta pole siamaani hakkama saadud ja tundub, et edaspidigi ei saada. Ja kas tasub ka pidevast taseme tõusust rääkida? Kunst pole sport. Disney on omas laadis ikkagi ületamatu ja iga hea film pole parem kui poolsada aastat tagasi tehtud hea film.

Enesevaatluslikku. Hoopis olulisem oleks uurida meie suundumusi. Võib ju heade filmide arv mõnel perioodil kasvada või kahaneda, olenevalt lähtepunktist.

Minu jaoks jagunevad kõik filmid kolme rühma ja mitte ainult Eestis, vaid kogu maailmas.

1. Eepilised, mängufilmi spetsiifikat ja rütmi jälgivad, ajastu aktuaalseid probleeme käsitlevad filmid.

2. Kujutavast kunstist lähtuvate probleemidega tegelevad, visuaalse atraktiivsuse pinnal liikuvad, puänteeritud, teist tõugu dramaturgia ja dünaamikaga filmid.

3. Disney traditsioone minimaalse enesekriitikaga järgivad filmid. (Siin ei taha ma öelda, et filmid oleksid iseendast halvad, vaid seda, et nad ei püüa olla originaalsed.) Loomulikult on see klassifikatsioon nagu iga teinegi lihtsustatud ja mingil moel vägivaldne. Nimetame esimese grupi väga tinglikult «literatuurseteks», teise «visuaalseteks» ja kolmanda «disneylikeks» filmideks.

Rein Raamatu filmid kuuluvad kahtlemata «literatuursete» filmide hulka ja on sellistena ka laias maailmas tunnustatud. Kuigi Priit Pärna filmid kuuluksid justkui «visuaalsete» filmide hulka, seisab ta siiski ühe jalaga «literatuursete» filmide territooriumil. «Disneylike» filme tegid ja teevad meil peaaegu kõik, kaasa arvatud Rein Raamat ja Priit Pärn varases loomeperioodis.

Ei maksa arvata, et minu jaoks Eesti multifilmis rohkem nimesid polegi, kuigi paljudes multitsentrumites seostatakse Eesti multiplikatsiooni ainult Rein Raamatu nimega. Arvan, et eespool nimetatud kolm rühma ei ole meil vajalikus proportsioonis, kahetsusväärset vähe on «visuaalseid» filme. On ju multifilmil peale filmilike ka autonoomseid väljendusvahendeid. Lihtsamalt öeldes: on asju, mida saab multifilmiga kõige paremini ära öelda. Meie aga üritame multifilmiga maailma parandada, nagu teevad seda XX sajandi mängufilmi suurmeisterid. Situatsioon meenutab mulle mõnede fotograafide ambitsioone tänapäeval. Tahe-takse kangesti olla «suure kunsti» esindajad, tajumata, et ka fotograafia on võrdne võrdsete seas, kui ta tahab ja suudab iseendaks jääda.

ARVO NUUT, operaator

Nukufilme tehakse praegu igal pool vähe, enamik multifilme on joonisfilmid. Nukufilmi kuldajad on möödas, kadunud koos selliste lavastajatega nagu I. Trnka, K. Zeman (Tšehhoslovakkia), L. Reiniger (Saksamaa, Inglismaa). Viimase Zagrebi festivali programmis oli vaid kaks puhast nukufilmi ja needki polnud midagi väärt. (Muidugi, nukufilmi mõiste alla saaks ju tuua ka mõned nn. eksperimentaalfilmid, mille liigitamine on praktiliselt väga raske, nagu 8-minutiste rühmas esikoha saanud soomlaste E. Leino ainetel tehtud «Kadunud manner»).

V. Degtjarjov ja V. Burovs on kaks tuntud lavastajat, kes töötavad klassikalises, literatuurses, peaaegu et akadeemilises nukufilmi stiilis. Nende filmide aluseks on kirjandusele ja teatridramaturgiale omased seadused. Kasutatakse kõikide meile tuntud kunstiliikide võtteid ja vahendeid, ent, vähemalt minu jaoks, puudub see multifilmile eripärane, ainuomane. Kuid ka nii saab häid tulemusi. Näiteks Läti koolkond Burovsiga eesotsas, mis toetub heale kirjanduslikule alusele, on väga tugev, eriti tõuseb esile nukude skulptuurisus.

Vastkaaluks klassikalisele nukufilmile, mis on vaoshoitud, kammitsetud, eksisteerib, ma nimetaksin, assotsiatiivne film. See on pidevalt muutuv, uusi võimalusi haarav ja katsetav filmisuund. Ma ei nimetanud seni sellist nukufilmikuulsust nagu J. Norštein. Minu meelest on tema üks niisuguse suuna algatajaist, mis lähtub puhtvisuaalsetest, just multifilmile omastest vahenditest. Julgeksin isegi öelda, et näiteks R. Raamat kasutab hästi ära suurepärase kunsti, tugevat dramaturgiat, ta filmid on väga head. Ent tema filmides ei teki minu jaoks uut n.-ö. multifilmikujundit. Aga P. Pärnal juba hakkab tulema, esmalt töös «... ja teeb trikke», seejärel filmis «Harjutusi iseseisvaks eluks», kus ilmneb täiesti uus, vaid multifilmile omane kujutsulaad.

Eesti nukufilm on 90 protsendi ulatuses klassikaline, ühed filmid rohkem õnnestunud, teised vähem. Kuid on olemas ka lähenemisi n.-ö. uuele multifilmile. Kõigepealt muidugi «Nael». Kuigi «Nael» ei ole veel päris vaba jutustavusest, on siin lähtunud just multifilmi võimalustest, «Naela» dramaturgias on kasutatud materjali enda omadusi ja kogu film on ehitatud sellele. Samasugust laadi võime leida ka «Paberilehes», kus tavaliste kantseleitarvete abil on antud suur ja lai maailm.

Meie nukufilmile on praegu omane mõningane seisak, nii kurb kui see ka endal tõdeda pole. Lähteallikad, millest oleme elanud, on praeguseks ammutatud. Me teeme kogu aeg ühtmoodi seda klassikalist filmi. Oleme saavutanud hea professionaalse taseme, võrreldava ja ütleksin isegi, täiesti võrdse teiste maade nukufilmide omaga. (Kui palju aga on nukufilmis õieti muutunud Starewiczist peale? Seitsmekümne aasta jooksul väga vähe. Muidugi: tehnika lubab teha teisi asju, montaaž on muutunud, režissööride mõttemaailm samuti, aga rohkesti tehakse nukufilme edasi samamoodi.)

Kuid nukufilm lubab panna kõik liikuma, kõiki asju saab deformeerida, kõikide asjadega saab mängida. See tähtsaim on meil peaaegu kasutamata. Teeme ikka neidsamu puunukke, kes astuvad, kõnnivad nagu inimesed. Nukutraditsioon on maailmas aga väga rikas... Tunnetame praegu oma kasutamata võimalusi, võib-olla oli sellest veel kümnekond aastat tagasi vara rääkida.

Veel üks tähelepanek: paljudel festivalidel on laineid löönud ootamatult mingi uude materjali ja ülesehitusega film. Näiteks Kanada «Liivalossid», kus liivast tekkisid igasugused kummilised olendid. Lavastaja C. Houdeman oli selle kuulsusehetkeni tundmatu, üheks festivaliks tõusis ta esile, tegi haruldase filmi ja rohkem temast kuulda ei ole. Selliseid näiteid on veel. Just liiv ja viis, kuidas liivaga ümber käidi, andis sellele filmile dramaturgia. Teises materjalis sellist laadi sama edukalt kasutada ei saa. Tekivad käärid: kui «Liivalossid» lavastaja jääkski elu lõpuni «liivaga mängima», ei saavutaks ta ikkagi enam sellist efekti kui algul. Teiselt poolt: kunstnik võib elu jooksul muuta oma lähenemist, käekirja üks, kaks, maksimum kolm korda. On ta võimeline uue filmi juures üle minema uuele materjalile, uuele lähenemisele, uuele mõtlemisviisile? Ja peab ta seda tegema? Näiteks kuulus itaalia plastiliinifilmide tegija. Teeks ta teises laadis sama häid asju?

Muidugi, kõige olulisem on, et filmi tegemine ei muutuks palgatööks, praegu ta seda kipub. Kui on eestvedajaid, kes panevad vaimu liikuma, siis on ka tulemused.

Eesti multifilmi ja sellest nii kaugel seisvate kunstide nagu näiteks luule- või tarbekunsti arengulugu võrreldes paneme tähele, et multifilmil puudub «naivne» periood, mil selle kunsti harrastajad oleksid tegelnud asjaga puhtast rõõmusest, enda ja lähedaste heameeleks, ilma vajaduse ja võimaluseta ennast kaugemate naabritega võrrelda. Teisiti on luule- ja tarbekunstiga — nemad on niisuguse perioodi läbi teinud ning otse sealt, rahvaluulest (laulust) ja rahvakunstist olemegi nad pärinud. Multifilmi me pole pärinud, selle oleme laiaast maailmast lihtsalt üle võtnud, ja siin ongi põhjus, miks eesti multifilmitegijad on algusest peale, nüüd juba 25 aastat, töötanud kindlas teadmises, et peale kohaliku taseme eksisteerivad veel vähemalt kaks olulist — üleliiduline ja maailmatase, samuti põhjus, miks just filmimehi nende koht «teiste seas» rohkem huvitab kui mõne vanema kunsti esindajaid.

Vaatame, kuidas need tasemed lähemalt välja näevad. Üleliidulise taseme peaks tagama juba filmitootmise praegune korraldus, ilma et režissöör end eriti pingutama peaks: erinevaid instantsid ja nõudmisi on parasjagu palju, tabud on teada või aimata, nii et üleliiduliselt arvestatav tulemus on lausa paratamatu — see on vähemalt kõigi asjasseगतute eesmärk. Tegelikult on asi muidugi keerulisem. Kujutame ette režissööri, kes ei taha end juhuse hooleks jätta ja püstitab endale teadlikult eesmärgi teha üleliidulise tasemega film. Mis kriteeriume ta arvestama peaks? Režissööri loominguline mõte liigub umbes nii: «Heameelega käsitleksin Teemat! Aga äkki peetakse seda Teemaga spekulatsiooniks, või mis veel hullem, Teema labastamiseks? Tühja kah, teen parem lastele väikese muinasjutu! Aga äkki see ei ole praegu aktuaalne? Teeks hoopis midagi originaalset! Aga kas see ongi originaalsus, äkki ütlevad, et autor lihtsalt originaalitseb? Olgu, riskime — teen midagi pooloriginaalset!» Film saab valmis ja juba tabab režissööri uus üllatus: Üleliidulise Kinokomitee ja üleliidulise filmifestivali žürii hinnangud erinevad nagu öö ja päev. Pärast seda režissöör vaevalt oskab öelda, mis see üleliiduline tase on...

Uued paradoksid ootavad režissööri, kelle film on niivõrd üleliidulisel tasemel, et see maailmatasemega võrdluse võib astuda. Originaalsus üksi teda muidugi maailmatasemele ei vii, globaalne teema või helge optimism või muud sedalaadi omatrumbid samuti mitte, sellepärast on režissöör teinud oma filmi igaks juhuks erakordse tehnilise meisterlikkusega. Paraku saadetakse rahvusvahelisele konkursile praakkoopia, ja režissöör ei saagi teada, mis see maailmatase on. Kuulub ta sinna või ei kuulu? Kui kuulub, on ta siis selle taseme hoidja või edasiviija? ...

Nende kurbade anekdootide kaudu jõuame lõpuks ka käesoleva sõnavõtu mõtte juurde, ja nimelt: kui lugu üleliidulise ja maailmatasemega tõesti nii keeruline on (seda suurem au neile, kes nii kaugele on jõudnud!), kas pole siis paras aeg seda usinamalt kohlikku taset edendada? Režissöör, kes oma uue filmiga ainult Eesti multiplikatsioonid midagi ära tahaks teha, tunduks praegu natuke imelik. «Miks nii vähe? Miks nii madal lend?» küsiksime temalt. Kas on madal? Võib-olla tahab see režissöör sama, mis luuletaja või tarbekunstnik — olla see üks, kes kõigi eest ütleb, või pakkuda lihtsalt tarvilikku ilu. Seda ei ole ju vähe.

Kõige kõrgusse pürgimise kõrval, kõigi rahaliste raskuste kiuste tabub teha ka filme, mida mujal ei vajatagi kui siin, või mida siin vajatakse rohkem kui kusagil mujal. Mida rohkem on meil niisuguseid maailmatasemel filme, seda vähem oleme häiritud, et prantslastel, jaapanlastel või ameeriklastel on neid ikka veel rohkem kui meil.

Ringist ringi

URVE LIPPUS

Veljo Tormise kantaat-ballett «Eesti ballaadid» kahes osas, sõnad ja viisid rahvaluulest, stsenaariumi koostanud Lea Tormis, tekstid seadnud Ulo Tedre, koreograafia loonud Mai Murdmaa. Esietendus 27. juulil 1980. a. teatris «Estonia».

Praegune situatsioon muusikailmas pole tõsisele loojale kuigi soodus. Sajandipikkune muusikakunsti reeglite suhtes destruktiivsete voolude-moodide vahetumine on jätnud järele musta maa. Surnud punkt näib küll olevat möödas — kui pidada selleks 60. aastate lõpu paiku levinud arutlusi teemal «Mis on muusika?» — ja karusell keerleb. Vanasti, ja vist veel selle sajandi algupoolel, teadis üks haridustee lõpetanud komponist vähemalt seda, kuidas tuleb muusikat kirjutada, ja üldjoontes sedagi, miks ja millest tuleb kirjutada. Meeldis see siis talle või mitte, aga pind, millel kas või mässata, oli enam-vähem kindel. Kas oleks vana Bach jõudnud kirjutada veerandit oma lugudest, kui ta oleks pidanud lahendama selliseid käsitööst algavaid ja filosoofiasse lõppevaid küsimusi, millega praegu iga keskpärane helilooja peab rinda pistma. Mõtlen siin ikkagi tõsist loojat, kes tahab tegelda elu ja igavikuga, mitte tühipalja meelelahutusega. Vaevalt saab see oma tee otsija süveneda seeriatehnikatega seotud keerulistesse arvutussüsteemidesse, kui tuleb hakata mängima paukpadrunitega, vävalt jõuab sanskriti sõnu õigesti hääldama õppida, kui selgub, et tegelikult päästavad hinge ikka ainult indiaanlaste flöödid jne. Karusell keerleb ja kes siis tahab maha jääda. Ja kes julgebki — saad vaid endale sobiva ratsu ära tunda, kui juba süüdistatakse sind kordamises, paigaltammumises, vanamoelises ja teab milles veel. (Mihkel Muti maailmad on küll meie praegusest jutust väga kaugel, siin aga ei saa jätta viitamata tema enesekaitseartiklile «Kordamisest» — «Looming», 1981, nr. 2, lk. 272—276.) Kahel õhtumaises muusikas üldtuntud kompositsioonisüsteemil kuldsõnaga täisringi tegemiseks ca 300 aastat. Kuigi rahunemis- või tühimismeeleolud on juba kümnekond aastat ilmsed, soosib avalik arvamus ikka veel aina uut. Kas aga midagi uut ja universaalset tuleb või saab üldse tulla? See on muidugi retooriline küsimus, sest vähemalt senises muusikaajaloos on üldised kompositsioonisüsteemid olnud väga tihedalt seotud ideede ja maailmavaadete levikuga.

Jätame nüüd tänases jutus kõrvale kõik regilaulu ja rahvuskultuuri-teemalise, mida Tormise-fenomen küll lausa arutama tõmbab, ja püüame vaadelda «Eesti ballaade» kui kunstiteost. Eespool vihjasime küsimustele, mida helilooja tänapäeval veel enne kirjutamist endale selgeks mõtlema peaks. Regilaul kultuurinähtusena kuulub ühte enam-vähem terviklikku vaadete ja eluhoiakute ringi; samas laulustiilina sisaldab ta ka lihtsa, kuid süsteemse helikeele ehk muusikalise mõtlemise algeid. Nii et kui üks komponist leiab oma hinges võimaluse end mingil määral sellesse traditsiooni sisse tunda, võiksid nii mõnedki põhilised loomeprobleemid tema jaoks lahendatud olla. Tormisel on juba pikka aega jätkunud visadust tegelda peaaegu ühe asjaga nii sisu kui vormi vallas, kuigi aegade-moodide vaheldumised kajastuvad vihjamisi temagi töödes (vrd. näiteks «Luigelendu» 1965., «Eesti kalendrilaule» 1967., «Liivlaste pärandust» 1970. ja

muutus teisigi eesti heliloojaid tabas). «Eesti ballaadide» näol on nüüd tegemist küpses eas sündinud kokkuvõtliku monograafiaga, mis kirjutatud sellest, mida eluaeg mõeldud ja uuritud. Ja see annab ka põhjust just selle tööga seoses rääkida kompositsioonist. Võib-olla ongi tegemist piiratud ühemehesüsteemiga nagu on enamik meie sajandi kompositsioonitehnikaid, kuid see on terviklik, viimistletud ja ilus.

«Eesti ballaadide» jaoks on valitud vanemad, kogu regilaulurepertuaaris väga olulised laulud. Eestlaste napist eepikast (õigemini lüro-eepikast) on välja nopitud peaaegu kõik vähegi dramaatilised lood. Ballaadide aluseks on võetud laulude konkreetse esitusvariandid (vaid «Mehetapja» viis on üles kirjutatud teiste sõnadega), sealjuures tekste peale konkreetsete murrete kaotamise ka vormikamaks töödeldes. Nimetus «ballaad» pole siin päris otseselt seotud laulužanriga (eesti folkloorikirjanduses peetakse neist lugudest ballaadideks «Mehetapjat», «Naisetapjat» ja «Kalmuneit»), kuid erinevais muusikalistes ja kirjanduslikes traditsioonides on sel sõnal ka väga erinev sisu. Kõige üldisemalt tähendabki ta pikemat jutustavat laulu. Viisid kuuluvad oma ehituse poolest samuti vanemasse kihistusse, mis arvatakse olevat tekkinud juba feodalismieelsel ajal. Teos koosneb kuuest jutustusest ja neid omavahel raamjutustusena ühendavast Proloogist-Epigraafidest-Epiloogist. Iga ballaad omaette on sisuliselt ja muusikaliselt iseseisev pala, teiste osade temaatilist materjali ei sisalda, kokku aga moodustub neist terviklik muusikaline vorm. See tervik on saavutatud Tormisele omaste kompositsioonitehniliste vahenditega, mis aga tema loomingus esmakordselt nii suurde mastaapi viidud. Tormise helikeel on küll talle ainuomane, kuid kompositsiooni põhiprintsiibid vastavad klassikalistele muusikalise väljenduse seaduspärasustele:

— muusika vormitakse terviklikuks teoseks, mille osad on üksteisest sõltuvad, proportsioonis ja tasakaalus; olulisemaks tervikut kooshoidvaks jõuks on muusikalise (loomulikult ka sisulise) pinge järkjärguline tõus mingisse punkti ja langus; suuremas mastaabis pingelõõgastuse täpne jaotus, tippude omavaheline koordineerimine nii tugevuses kui kauguses;

— temaatilist materjali on vähe, kuid sellest on nii horisontaali kui vertikaali jaoks välja pigistatud maksimum (umbes selline väljend on muusikateaduslik trafarett Beethoveni, Wagneri jpt. suurmeeste puhul);

— muusikaline tekst on pidevalt arenev, järske üleminekuid ühelt materjalilt või faktuurilt teisele on vähe, needki kindla sisulis-vormilise funktsiooniga.

Enne kui vaadelda, kuidas need üldised põhimõtted väljenduvad käesolevas teoses, peaksime lühidalt iseloomustama Tormise helikeelt, sest nad kõik realiseeruvad küllalt piiritletud ja kindlas süsteemis.

Meloodika. Tormise olulisemates töedes on temaatiliseks materjaliks regiviis. Muu meloodilise materjali osa on väike — mõningad viisiga kontrapunkteeruvad saatehääled; viisist tuletatud neutraalsed meloodilised liikumised (tavaliselt sekunditel) teksti laulmiseks arenduslikes vormilõikudes. Sellised poolretsitatiivsed liikumised jäid mulle esmakordselt meelde «Raua needmisest». Tormise lühemates rahvalaululistest lugudes on tuletatud meloodiad kõrvalise tähtsusega. «Ballaadides» on raamlaulu viisile kontrapunkteeruvast orkestrimeloodiast saanud suurvormi juhtmotiiv (näide 1). Nimetada seda Saatuse- või Emateemaks on tegelikult üks ja seesama. Meloodilistel sekundliikumistel on eriti suur osa «Kalmuneius». Suur sekund on regilauludes üldse kõige tähtsam meloodiline intervall (kes ei usu, võib vaadata Jaan Sarve statistikat*);

* Я. Сарв. Анализ интервального состава эстонских рунических песен. Проблемы таксономии рунических мелодий. Таллин, 1977, с. 118—127.

Näide 1.

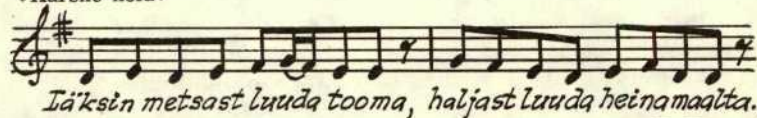


Orig.: «Tütarde tapja», laulnud Katri Sikk (Rõuge), üles kirjutanud H. Tampere. (H. Tampere. Eesti rahvalaule viisidega. IV köide. Jutustavad laulud. T., 1964., lk. 118—119.)

paljudes kvardi- ja üksikutes kvindiulatusega viisides aga on ta ka funktsionaalselt silmatorkav (viisi tähtsamad helid moodustavad sekundkvart- või tertskvart-konstruksioone). Tormis on «Ballaadidesse» just selletaolisi viise kokku otsinud (näide 2). Lõpuks ma ainult vihjaksin sellisele XX sajandi kompositsioonitehnikates levinud võttele nagu konstruktiivne intervall (jäädes eesti muusika juurde meenutagem kas või E. Tambergi Kvartetti 1958. aastast) — sekundi kasutamist «Ballaadides» võiks ka nii nimetada.

Näide 2.

«Karske neiu»



Orig.: «Suisa suud», laulnud Juuli Ott (Kolga-Jaani), fon. H. Tampere (sealsamas, lk. 206—210).

«Eksinud neiu»



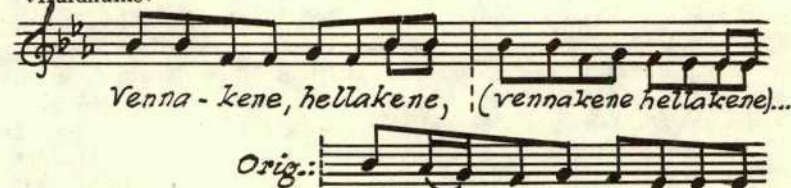
Orig.: «Mareta laps», laulnud Mari Kullamägi (Kadrina), viisi üles kirjutanud K. Viljak (sealsamas lk. 202—205).

«Mehetapja»



Viisi orig.: «Laevahukk», laulnud Miina Aer (Pöide), üles kirjutanud F. ja A. Paulmeister (sealsamas, lk. 269—270).

«Kuldnaime»

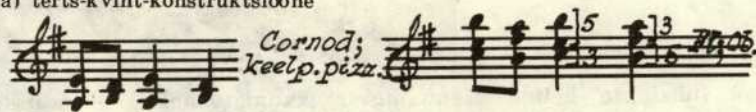


laulnud Miina Salström (Kuusalu), üles kirjutanud K. Viljak ja G. Vilberg (sealsamas, lk. 177—178).

Akordikas domineerivad kvindid ja kolmkölad. Akordide vahel puuduvad harmoonilised seosed-suhted, kui see pole ka kõlavärvifaktuur. Tormise muusika on selgelt tonaalne — alati on olemas keskeli- või põhiheli, mis allutab endale teised helirea astmed. Üldiselt jääb Tormise lauludest mulje, et ta koostab dissoneerivama kooskõla erinevais faktuurikihtides paiknevatest sekundisuhtelistest tertskvintkonstruktsioonidest. «Ballaadides» näib iseseisvate sekundikõlade roll suurem olevat — sageli on see seotud sekundi temaatilise tähtsusega (näide 3). Laiemas mastaabis näitab helide valik kooskõladesse, milliseid viisiheliseid ja mis funktsioonis peab Tormis laadiliselt oluliseks. Üksikud tertskvintkonstruktsioonid on enamasti seotud laadiliste tsentrumitega oma bassi kaudu. Kooskõlad ei vahetu tihti — ca 2–12 viisikorduse pikkustes elementaarsetes löikudes piisab ühest bassist ja paarist akordist. Pinge tõusuga kasvab akordide ja kogu faktuuri laius, tihedus ja dissoneerivus, ja vastupidi. See pole aga reegel — vahel võime klastrit kuulda ka üsna neutraalses situatsioonis.

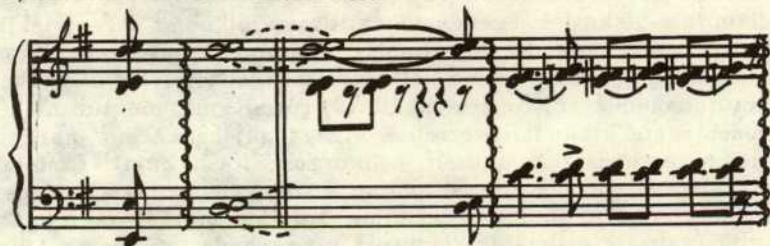
Näide 3.

a) tertskvintkonstruktsioone



Bass: D (Proloog, t. 25 jm.) Bass: E (Proloog, t. 29 jm.)

b) sekundikõlasid saatefaktuuridest.



(Proloog, t. 2 jm.) (Proloog, lõpp — «Karske neuu», t. 1) («Karske neuu», t. 19 jm.)

Sekundi- või septimikõlad iseendast pole sellises akordikas tingimata dissoneerivad ja lahendust nõudvad, nende tähendus sõltub täiesti kontekstist. Tonaalsust väljendab ja hoiab kas orelipunkt või veidi figureeritud ostinaatne bass. Sama tonaalsus püsib tavaliselt kauem kui ühe elementaarse löigu akordidekomplekt ja on juba oluline element suure vormi loomisel. Püsiva toonika taustal võivad ülemised faktuurikihid ajuti ka dissoneerivaid liikumisi sisaldada, üldiselt aga kõlab läbi kogu vertikaali sama heli või helid. Ka laadiliselt kahemõtteline kõikumine sekundi ülemise-alumise astme vahel, mida «Ballaadides» sageli ette tuleb, on kindla funktsiooniga võtte ja mitte juhuslik astmete diferentseerimatuse tulemus. Bassi (harva hoiab toonikat mõni muu hääl või faktuurikiht) liikumist võiks sellises tonaalsuse-laadi käsitluses võrrelda liikumisega toonikalt dominantile või mõnele teisele toonikale vastandatud astmele, juhul kui viisi helikõrgus ei muutu (näit. «Mehetapja» keskmistes löikudes); modulatsiooniga, juhul kui liigub kogu faktuur (näit. «Kalmuneiu» arenduslik keskosa). Viisi helikõrguste muutmine on üldse üks kõige tugevamaid pinge tõstmise vahendeid ja seda tehakse harva (v.a. setu «kergütamine» «Naisetapjas», kus kuulaja otsest tõusumomenti ei tohiks tabada — helikõrguse tõusu-languse vormifunktsioonid on aga ikka samad).

Arendusvõtete seas puuduvad sellised regilaulule kauged võtted nagu motiiviline, harmoonilis-figuratiivne jms. töötlus. Viis kordub, sisaldades üksikuid originaalvariantidest pärit või nende eeskujul tehtud



Veljo Tormis. Foto: Tõnu Tormis

variatsioonid (üksikute helide asendamised, kaunistushelid, rütmilised ümbergrupeeringud vastavalt rõhugruppide jaotusele värssides, meloodia-kontuuri kohandamine vahelduva rütmiga). Muusikaline tekst koosneb 2—12 viisikorduse pikkustest iseendast staatilistest löikudest. Areng tekib nende elementaarsete löikude järjestamisel — pingetõuse, kui igas järgmises löigus on (1) veidi laiema ulatusega ja dissoneerivam akordika, (2) tugevam dünaamika või rohkem hääli, (3) rütmijoonis muutub kirjumaks, kiireneb saate liikumine, võrreldes viisiga, (4) helikõrgus muutub (pingetõusuga assotsieerub üldiselt helikõrguse tõus, kuid «Eksinud neius» loob üllatava efekti just vastupidine — langus). Arengu pidevuse loob väga ökonoomne ja täpne doseerimine. Kuulaja märkab (või tajub alateadlikult) faktuuri pisimaidki muutusi ning nende arenduslik jõud läheb täie eest. Suuremate muutuste eel — kui pole just vaja vormi liigenduse kohta markeerida — tulevad mõned uue faktuuriga elemendid sisse juba eelmises löigus ja/või nihkub osa vanu uue faktuuri löiku.

Ja jõuamegi eespool nimetatud üldprintsiipide arutamiseni. Teeksime seda, jättes olulisema lõpu.

— Kuidas tekib pidev areng? Rõhutaksin veel kord, et elementaarsete löikude sees muusikaline tekst ei muutu, võib teha vaid *crescendo*-*diminuendo*-t ning *accelerando*-*ritenuto*-t. Need löigud on lühikesed ja erinevused nende vahel väikesed, selleks et muusika liiguks pidevalt. Kuid ka kõik järjest kõrgema tasandi vormi liigenduskohad kuni üleminekuteni ühelt osalt teisele on rohkem või vähem sujuvad. Ainus generaalpaus partituuris asetseb «Kalmuneiu» kulminatsioonil — funktsiooniks tähelepanu koondamine, mitte vormijaotuse markeerimine. Huvitav on selles mõttes isegi vaheaja paigutus: «Naisetapja» pikk tõus jõuab kulminatsiooni, langust aga ei järgne (ainus sellelaoline lugu kogu tsükli) ja järgnevat Epigraafigi kuuleme alles pärast vaheajalt naasmist. Vormi liitekohtade silmatorkavust vähendatakse mitut moodi:

— juhtmotiivi või -teema abil, mis oma sekundiintonatsiooniga haakub loomulikult kõikide osade viisidesse; kõige vaimukamaks selles mõttes pean üleminekut «Kalmuneiu» algusele, kus suurest sekundist saab märkamatuks väike;

— ülemineku tsesuurid on faktuuri eri kihtides ajaliselt veidi nihutatud, seda küll ainult osasisestest liigenduskohades, sest uue algus peitub

— uue tonaalsuse helid ilmuvad juba eelmise osa või vormilõigu lõpu eel selle materjalil (näit. *B* ja *C* «Epigraaf I» ja *Es* «Kuldnaise» akordilistes lõputaktides).

Temaatilist materjali ja selle rolli akordikas-tonaalsustes juba puudutasime — kokku on seda siis raamlaul, viis esimeste ballaadide viisi ja neli viisi viimases, «Kalmuneius». Esimesed kolm regiviisi on väga sarnased — kvardi ulatuses, kusjuures keskne intonatsioon on suur sekund. «Mehetapjas», mis on nii sisu kui muusikalise teostuse poolest eelnevast palju dramaatilisem, on samuti kvardiulatusega viisis rõhutatud raamivat kvarti ja keskmised helid on nõrgemad. See toob ka bassi kesksetesse helidesse kvardi-kvindi vahekorrad, mis annab saatefaktuuri-dele rohkem liikumisruumi.

«Ballaadide» raskuspunktidesse on valitud setu laulu, mis erinevad tugevasti muust eesti regilaulustilist — nad on mitmehäälsed, teistsuguse helirea ja laadilise ehitusega (helireas leidub suurendatud sekundit, tõuseb väikese sekundi tähtsus, toonika on rohkem helirea keskel, häälte vahel tekib kromatisme), lisasilpidest ja värsiosade kordustest tekib omapärane pikema perioodiga rütmiline kujund (näide 4), et viisid on publitseerimata, pole neid nii lihtne originaalidega võrrelda. Kuigi setu laulus tavaline, on see kõik teiste osade materjali taustal muusikaliselt rahutum, dünaamilisem. «Naisetapja» viis on veel suhteliselt lihtne. Maksimaalselt näitab setu laulu võimalusi «Kalmuneiu», mis nii mahu kui ka dramaturgilise komplitseerituse poolest on «Ballaadides» tähtsaim omaette «tükk tükis».

Näide 4.

«Naisetapja»



Toomas tore, mees madala, Toomas jo, Toomas tore, mees madala...

«Kalmuneiu» (esimene viis — Peetri motiiv).



Peeter peeni poisikene, Peeter peeni, Peeter, peeni poisikene.

Teise vaatuses esimene jutustus «Kuldnaise» on kogu tsükli kõige neutraalsem lugu, oma naabrite kõrval peaaegu koomiline, ja mõjub hingetõmbepausina enne «Kalmuneiu». Omapärane on ka selle viis — üks vähestest kvindiulatusega regiviisidest, milles rõhutatud alumist sekundit ja ülemist kvarti (tavaline oleks kolmkõla või vähemalt alumine kvart). Nii aga tekib ka teemadest-viisidest rida — alguses kvardiulatuse, «Naisetapjas» katab mitmehäälsed kooririda juba kvindi, ja «Kalmuneiu» viisid haaravad juba seksti.

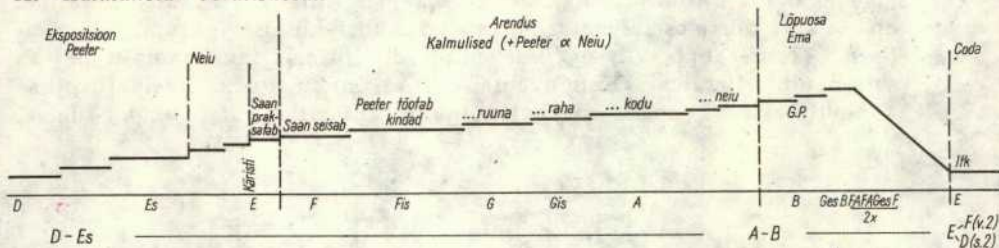
Vorm. Tormise kompositsioonis on kaks väga tugevat külge: esiteks — viia alati otsad kokku loomulikult ja sujuvalt, teiseks — vormi arhitektoonika. Suurele vormiskeemile näib alluvat absoluutselt kõigi väljendusvahendite jaotus tekstis, nii et kangesti kipub tekkima kujutlus kompositsiooniprotsessi juhtunud must-valgel projektist. Tõenäoliselt päris väljatöötatud kujul seda siiski polnud. Üldiselt on vorm lainekujuline — tõus, tipp, langus. «Kalmuneius» võib selgelt eristada kolme vormiosa — ekspositsiooni, arendust ja lõpuosa (repiisiks ei taha seda nimetada, sest see vihjab klassikalistes kolmeosalistes vormides ka alguse materjali tagasitulekule). Väiksemahulistes vormides ekspositsioon ja arendus sula-

vad kokku üheks pikaks tõusuks. Ka kolmeosalises tervikus on tunda tõusu ja tipu-languse vastandumist, seega jaotust kaheks. Esimene osa on küll pikem, veine aga jälle raskem. Huvitav, et sellist kahe-kolmeosalisuse vahelist vormiehitust leidub juba «Eesti kalendrilauludes»*. Materjal paigutub kolme, pingete jaotus ja arengu suund aga kahte ossa (võrreldes klassikaliste kolmeosaliste vormidega on areng pidevam ja ühesuunalisem, puuduvad lõigusisesed kulminatsioonid ja vahepealsed pingevabad episoodid). Sama süsteemi leiame «Ballaadide» tsükli tervikuna — tegemist on kolme jutustusepaariga («Karske» ja «Eksinud neiu», «Mehe» ja «Naisetapja», «Kuldnaine» ja «Kalmuneiu»), millest neli esimest moodustavad ekspositsiooni-arenduse paari esimese vaatusena, järgneb koomilise «Kuldnaise» ja kulminatsiooniloo «Kalmuneiu» paar teise vaatusena.

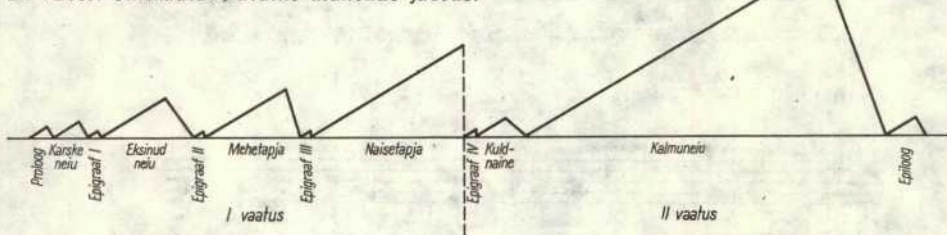
Püüdsin «Kalmuneiu» vormi ja «Eesti ballaadide» mahtude jaotuse joonisega (näide 5) seda proportsioonidejuttu illustreerida. Üldiselt tundub, et selliste arendusvõtete puhul on tõusude tempo üsna aeglane ja stabiilne, tipu kõrgus-tugevus sõltub peamiselt eelnevale arendusele antud ruumist.

Näide 5.

A. «Kalmuneiu» vormiskeem.



B. «Eesti ballaadid», üldine mahtude jaotus.



Regilaul tänapäeva kunstiteoses on võrreldav pöördumisega mütoloogilise materjali poole, kuigi peale kalmuliste «Ballaadides» otseselt mütoloogilisi elemente pole. Selline ainek laiendab teose ideede ja kujundite tähendusringi assotsiatsioonidega algmaterjalist, eri ajastutest, materjaliga seotud teistest kunstiteostest jne. Neil lauludel küll veel sellist kultuurikihti ümber pole kui suurte kunstitraditsioonide mütoloogilistel süžeedel, ent vähemalt oma rahva jaoks funktsioneerivad nad põhimõtteliselt samuti. Mütoloogial ja sellele põhineval kunstil on vaatamata vormistuse mitmekesisusele väga üldistes põhimõtetes palju ühist — tegemine inimese, tema eetika ja moraaliga, eelkõige aga ta tegevust juhtiva saatusega; abstraheritus olustikulistest detailidest, aga ka inimeste käitumise, tunde- ja hingeliigutuste seletamisest. «Ballaadide» ehituses igal sammul ette tulevat arvu kaks (sekund) on Tormis seletanud: «... inimese võib elada nii... või teisiti...», jätkaksin — aga valiku tegemisel on ta kõrval saatus. Siiski, loo keskne kuju, ema, sisendab kokkuvõttes rahu, lootust elu järjepidevusele.

* Towards a monographical analysis of some folksong arrangements. Preprint KKI—6. T., 1976. pp. 23—24.

«Uus laine» tänapäeva vene dramaturgias

MARINA OTSAKOVSKAJA

Pärast Aleksandr Vampilovi varajast surma tundus, et ta looming satub teatrieksootika alaliiki. Tema näidendite problemaatika oli täiesti väljaspool 60. aastate lõpu—70. aastate alguse vene tänapäevadramaturgia arengu voolusängi, mida selgelt ilmestasid Aleksei Arbuzovi ja Viktor Rozovi nimed. Sealjuures oli ta elutee lõpp nii hullusti lähedal loomingutee algusele, et mingist oma, Vampilovi koolkonnast ei saanud juttugi olla.

Nõnda siis võis oodata, et «Zilov ja teised», korraks ereda komeedina teatritäevas sähvatanud, jäävadki vaid «provintsi-anekdootideks», ei millekski rohkemaks kui lihtsalt teatrifenomeniks. Ent Vampilov, kes tööpoolest ei loonud oma koolkonda, osutus omalaadseks detonaatoriks, mis kutsus esile uusi teemasid ja uusi nimesid sisaldava dramaturgilise plahvatuse. Need nimed — Ljudmila Petruševskaja, Aleksandr Galin, Ljudmila Razumovskaja, Semjon Zlotnikov, Aleksandr Kazantsev, Vladimir Arro, Andrei Kuternitski, Viktor Slavkin ning veel mõned, mis ehk vähem tuntud, ent mitte vähem huvitavad — on sattunud nii teatrivaatajate massi, kogenud teatralide kui ka teatrispetsialistide mitte küll alati heatahtliku, kuid vaieldamatult suure huvi orbiiti. See dramaturgiafenomen hämmastab nii nimede hulga (tööpoolest, oma viieteistkümnene uue nime ilmumine afišsidele viie-seitsme aasta jooksul on ebatavaline nähtus), tegelaste sotsiaalse kuuluvuse, temaatika kui ka... peenikeste, ent selgelt märgatavate ühendusniitidega, mis viivad Aleksandr Vampilovi näidendite juurde. Mis puutub viimasesse asjaolusse, siis seda seost märkasid kriitikud peaaegu otsekohe; Moskva teatriteadlane Anatoli Smeljanski leidis uuele lainele nimetusegi — «postvampiilovlus» —, mis läks terminina käibele. Nii et ikkagi koolkond? Ei, seda mitte, kui kasutada terminit üldlevinud tähenduses: õpilaste rühma mõttes, kellele juht on edasi andnud oma vaadete süsteemi. Jah, siiski koolkond, kui selle all mõista samu sotsiaalseid nähtusi kujutavate dramaturgide ühtsust. Ma kordan: samu sotsiaalseid nähtusi, sest teatriesteetika tasandil on «postvampiilovlastel» omavahel väga vähe ühist ja ses mõttes ei saa neid hästi mõttekaaslastekski nimetada, koolkonnaühtsusest rääkimata.

Ent ikkagi... Neid autoreid ühendavat on märksa rohkem kui eraldavat. Nende tegelased. Esmakordselt pärast pikki aastaid ei pöördu dramaturgia ei kangelase ega antikangelase, vaid tavalise inimese, nagu öeldakse, halli massi poole. Lavale on tulnud tavalised, keskpärased inimesed. Hädavaresed. Inimesed, kes pole jõudnudki isiksusteks kujuneda. Mitte akadeemikud, vaid selvepoee kassiirid. Mitte kosmonaudid, vaid sotsiaalses mõttes degradeerunud tüübid. Ning selgub, et neil on samuti probleemid. Neil on samuti tunded. Neil on samuti tragöödiad. Ning et neile tragöödiaile elab kaasa publik, kes üldiselt ei koosnegi ju ainult kosmonautidest. Vladimir Arro teeb oma näidendi «Näete, kes tuli» kangelaseks juuksuri. Andeka juuksuri. Juuksuri-tšempioni. Kuid ikkagi juuksuri. Sel juuksuril on eneseväarikustunne. On uhkus saavutatud töö tulemuste üle. Ja on ka alaväärsuskompleks — sellepärast, et temast pole kujunenud inimest, kelleks saamise kasvatussüsteem talle sihiks seadis; sellepärast, et ta sotsiaalne seisund on vastuolus tema psüühikasse sisen-

datud kategoorilise imperatiiviga. Ta püüab aralt ja alandavaltki intelligentide seltskonda pääseda; viimased on näidendis esindatud ühe kokkuvõttes tühise perekonna näol, ning need lükkavad ta põlglikult eemale just nimelt seepärast, et olgugi andekas, olgu huvitav — kuid ta on ikkagi juuksur. Ta pole võrdne, pole omasugune. Ning ta mässki on juuksuri tasemel: vihahoos rikub ta Alina soengu, selle naise soengu, keda on armastama hakanud ja kelle kaudu loodab intelligentide ringi pääseda, ent saab pilkliku keeldumise osaliseks. Näidendis on veel kaks meest juuksur Kingi ringkonnast: ta sõbrad Robert ja Levada, baarimees ja saunamees. Neil igatahes komplekse ei ole ning oma *socium*'i nad vahetada ei püüa. Kuid hoidku taevas suhtlemast selles mõttes täisväärtuslike isiksustega. Robert ja Levada on kõlbluseta inimesed, täisväärtuslikud on nad oma amoraalsuses. Dramaturgi poolt ülesseatud dilemma on äärmiselt huvitav: kas säilitada kõlblusprintsüübid ja piinelda oma seisukoha pärast ühiskonnas, või saavutada kõlbline tasakaal kõlbluse aluste hülgamise teel. See dilemma esineb teatud määral ka teistes «uue laine» näidendis.

L. Petruševskaja näidendi «Kolm helesinises kleidis tütarlast» peategelasel Irinal õnnestub halli tüütu igapäevasuse käest pääseda siis, kui hakkab kellegi Nikolai Ivanoviči armukeseks — mehe, keda näidendis vaid mõne joonega kujutatud, sest nõnda ebahuvitav on ta autori meelest. Ent seegi väljapääsemine surnud ringist mingisse teise elutasandisse on lühiajaline ja illusoorne; eluvool ise viib Irina tagasi harjunud ringi. Ning siit leiamegi teise «postvampiilovlasi» ühendava joone.

Selle põlvkonna dramaturgidel ei tõuse «rõõmu otsingud», kui kasutada V. Rozovi terminit, kõrgemale olmetasandist ning lõpevad tavaliselt krahhiga. Ilf ja Petrov on kord märkinud, et on olemas kaks maailma: suur maailm tehaste, hüdroelektrijaamade, pooluste vallutamise ja rekordite püstitamise ja ning väike, olmemaailm. 60. aastate näidendite tegelaste «rõõmu otsingud» kulgesid suures maailmas, oma võidud saavutasid nad seal, see oli väikese maailma eitamine. Tõsi, mõnikord lõpetasid dramaturgid näidendi kolme punktiga, kuid need olid nõnda ilmekad, et vaatajal polnud kahtlust: nii suurepärasele, ennastohverdavale kangelasele ei või saatus tasumata jätta, ta saab ilmtingimata õnnelikuks. Uus dramaturgia ei välju põhimõtteliselt «väikese maailma» piiridest. Dramaturgid näitavad ära tegelaste sotsiaalse seisundi ning kujutavad sellele vastavalt nende olmet; autorid ei huvitu oma kangelaste ühiskondlikust elust ning tegelevad eranditult nende perekonna-, armu- ja rahaasjadega, ühesõnaga, olmeasjadega. Ja nende olmeprobleemide lahendamise püüe lõpeb edutult.

Kodukohta pöördub tagasi Aleksandr Galini «Idatribüüni» Vadim Konjajev. Kord lahkus ta sellest kopitanud provintsikolkast rastignaclike plaanidega vallutada pealinn, saada kuulsaks muusikuks. Eks me tea hulka süžeesid kangelase isamajja tagasipöördumisest. Ent ilmselt veel mitte kunagi pole tagasitulekut põhjendatud niimoodi, nagu seda teeb Galin. On olnud triumfaalseid tagasitulekuid, on olnud sentimentaalseid, kolmandat võimalust nagu poleks. Nõnda käsitleb seda teemat kunstiajalugu Rembrandti «Kadunud poja tagasitulekust» peale kuni Dürrenmatti «Vana daami visiidini». Konjajev aga tuleb kodulinna tagasi selleks, et müüa seal välismaiseid hilpe ja selle rahaga kinni maksta oma lapse viibimine lõunas. Ei ole temal aega koduhõngu hingata, temal on asi ajada. Ta on hädavares, kes läks maailma vallutama ja sai koha draamateatri orkestriruumi. Pole muusiku jaoks just kõige suurem karjäär... Väike palk, halvasti korraldatud eluolu, vajadus last ravida muudavad kodulinna müügitiks. Triumf on ära jäänud, miski pole muutunud.

Üksteisele hirmutavalt sarnastest lülidest koosnevad eluketti kujutab oma uues näidendis «Ühe katuse all» leningradlanna Ljudmila Razumovs-

kaja, keda Eestimaal tuntakse Kalju Komissarovi kõmu tekitanud lavastuse «Armas õpetaja» («Kallis Jelena Sergejevna») järgi. Väikeses kahe-toalises korteris elab kolm eri põlvkonna naist: vanaema, ema ja tütar. Vanaema Niina Petrovna ja tema tütre Valentina ning selle tütre Ljubakese vanusevahe on enam-vähem ühesugune. Niina Petrovna kasvatas Valentinat oma arusaamade kohaselt ning lootis, et tüdrik ootab ees nii huvitav elu (Valentinal oli kirjanduslikku annet) kui ka perekonnaõnn. Ei tulnud sellest midagi. Valentina on mingis kontoris insener ja ta on Ljubakest kasvatanud ilma isata. Ka Valentina on oma tüdrik kasvatanud iseene seisukohtadest lähtudes ja loodab, et vähemalt Ljubakesel läheb kõik hästi. Tüdruk ootab oma seitsmeteistkümnendal sünnipäeval last. Meest tal pole. Meelega ühetoonilised monoloogid, harjumusest tekkivad ja harjunult kulgevad tülid, nukrad õnnekujutused loovad nii tugeva ebaõnne-atmosfääri, et tundub: ei Ljubake, ei ta tulevane laps ega tolleigi laps pääse sellest.

Niisiis, kõrvaltrepikojast pärit tegelased, hämar-sünge elu ning ka veel keel ühendavad neid dramaturge omavahel. Keelest peab eraldi juttu tegema. «Uue laine» dramaturgid on oma näidenditega end kuulutanud Aleksei Arbuzovi antipoodideks. Arbuzov leiutas oma tehissituatsioonide jaoks samasuguse tehiskeele. Arbuzovi näidendite tegelased vestlevad omavahel veidras slängis, mis väljaspool näidendi piire on kujutlematu. Noored dramaturgid jagavad oma kangelastele otse trammikõnelustest, köögilahingutest, klaastaara vastuvõtupunktidest pärit hägusaid, särata stampväljendeid. Erinevalt vene futurismitraditsioonidest ja 60. aastate noorte proosast ei mängi nad sealjuures tänavakeelega, ei püüa selle ilu esile tuua. Need sõnad on praegustele autoritele vajalikud täies igapäevasuses, kulununa ja tüütuna. Kõige kaugemale on sel teel jõudnud Ljudmila Petruševskaja, kellel keel ja seda pruukiv isik moodustavad orgaanilise, lõhkumatu terviku ning kellel juba pärast tegelase paari-kolme fraasi saab kujutatava inimese karakter sama hästi kui lõpuni selgeks. Rohkem või vähem on see omane ka teistele noortele dramaturgidele.

Kui vaadelda kangelast tervikuna, tema *socium*'i, tema konflikte ja keelt, siis veendud, et «uue laine» näidendite geneesi tuleb tõepoolest otsida Vampilovi dramaturgiast, kus esmakordselt nõukogude teatris näidati laval puhvetipidajaid ja autojuhte, hädavareseid ja alkohoolikuid. Vampilovi näidendite ja kogu muu dramaturgiahulga kontrast oli sedavõrd suur, et noore irkutskilase näidendid ei suutnud kaua aega üle teatri läve pääseda, ning vaid ta individuaalse ande jõud murdis lõpuks traditsiooni ja avas uuele suunale läbipääsu lavale. Muide, mulle tundub, et teatri aeglane, raske pööre uue dramaturgia suunas oli tingitud ka veel üldkirjanduslikest asjaoludest. 70. aastail toimus kirjanduses, eriti proosas «vahkonna vahetus». 60. aastate pihtimusproosa adepte kõrvale surudes said liidreiks niisugused kirjanikud nagu Juri Trifonov, Fjodor Abramov, Vassili Sukšin, Valentin Rasputin, Viktor Astafjev. Kõigist nende seasmist erinevusist hoolimata kuuluvad nad lugejate ja kriitikute meelest ühte ritta. Ilmselt ei ole käesolev artikkel see koht, kus hakata kirjeldama nimetatud autorite omapära ja loomingu omadusi. Peab vaid märkima, et ka Vampilov kuulub sellesse ritta. Ja nagu proosamehed said kord kirjas-tuste poolt tunnustatud, nii pääsesid ka Vampilovi ning mittem ta järglaste näidendid lõppude lõpuks lavale. Sotsioloogidel seisab veel ees selgitada kirjanduse ning teatrikursi seesuguse fenomenaalse muutuse olemus, mis on seda enam üllatav, et toimus väga järsku ning ilma nähtavate väliste mõjutusteta.

Kõigest öeldust võib jääda mulje, et noorte dramaturgide praegune tee on aina roosidega üle puistatud. See pole üldsegi nii. Mõned üksikud näidendid. olgu küll kümnete lavastustena paljundatud, ei tee veel ilma. 23

Selleks aga et veenduda: lavale on pääsenud vaid mõned üksikud näidendid, pruugib tutvuda retsensioonide ja ülevaadetega teatriajakirjades. «Retro», «Naise juurde tuli mees», «Vana maja», «Noore mehe täiskasvanud tütar», veel paar-kolm näidendit, ja ongi kõik. Peaaegu et teatrisse sattumata on kõige andekam noortest dramaturgidest — Ljudmila Petruševskaja, äsja jõudis lõpuks lavale Ljudmila Razumovskaja, (mõlema naisdramaturgi esmaavastajaks kutselisel laval sai Tallinna Noorsooteater), oma varajaste näidendite laadist on pidanud loobuma ja traditsioonilise dramaturgia juurde tagasi pöörduma Aleksandr Remez. Ning afišilegi sattunud autoritelt mängitakse viis-kuus aastat vanu näidendeid. Mihhail Bulgakov on öelnud, et käsikirjad ei põle. Ent kahjuks nad vananevad. Ning kõnesolevate dramaturgide puhul on see eriti ohtlik. Sest nemad ei tegele üldinimlike probleemidega, nende tugevus on just nimelt konkreetsuses.

Küllap pole selles süüdi noorte dramaturgide vastu vaikumisevandenõu ette võtnud lavastajad. Praegu annavad teatris tooni teistsuguse, 60. aastate esteetika pinnal kasvanud inimesed. Uut draamat vanade meetodite abil interpreteerides on režii määratud juba ette ebaõnnestuma. Merle Karusoo, Aleksandr Vassiljevi, Kalju Komissarovi, Roman Viktjuki, Leonid Heifetsi üksikud võidud on siiani jäänudki üksikuteks tähtedeks ebaõnnestumiste tumedal taevavõlvil. «Vilistlasi», «Vanamoelist komöödiat» või «Ookeani» lavastades üles kasvanud režissöörid kalduvad «uue laine» näidendis üldjuhul nägema melodraamat. Ja ka lavastama kui melodraamat. Sealjuures aga näidendi väärtuse kahanevad, tuhmistuvad, kuid puudused tõusevad esile, sest uuele dramaturgiale on vastunäidustatud varjamatult olustikuline lavastajalahendus. Hea veel, kui need on autori isiklikud, vähesest meisterlikkusest tingitud puudujäägid, siis saab neid korvata puhtteatri vahenditega. Ent uuel dramaturgial on ka orgaanilisi, meetodist enesest tingitud puudusi, see on nende väärtuse pahupool. Mikroskoopiline vaatlus muundub puhuti vaatenurga kitsuseks. Loobunud tolle «suure maailma» kujutamisest, vaesestavad nad oluliselt oma teoste psühholoogilist infrastruktuuri ning «väikeses maailmas» probleemidele lahendust leidmata ekstrapoleerivad väljapääsmatuse elule tervikuna. Pole juhuslik, et nood näitekirjanikud otsivad ideaale ja hingeharmoniat minevikust. Galini «Retros» vastandub noore põlvkonna vaimsusetusele ja omakasupüüdlikkusele «positiivne» vanakestelik. Aleksandr Kazantsevi näidendis «Ja katkeb hõbedane pael...» on kõige tihedamalt, sisuküllasemalt ja meeldivamalt kujutatud vana kirjanikku, kelle surmale on järgnemas laos. Vaevalt et «varem-oli-kõik-parem»-moraali saab kunstis pidada värskeks pilguseks.

Uus näitekirjandus vajab lavastajaid, kes suudaksid näidendites esinevaid erisuunalisi jõude tasakaalu asetada, oskaksid rõhutada näidendite tugevaid külgi, leiaksid oma sügavamate juurtega Tšehhovi dramaturgiast välja kasvavale keerukale nähtusele adekvaatse teatrilahenduse.

Totter oleks arvata, et uus laine areneb muust vene nõukogude dramaturgiast omaette, isoleeritult, et on olemas mingi selge piir nende kahe asja vahel. See ei ole nii. Noored võtavad üle vanema põlvkonna kogemusi; seesugune auväärne dramaturg nagu Viktor Rozov ei pidanud paljuks kasutada «Metsise pesas» nooremate kolleegide leide. Käimas on vastastikuse rikastumise protsess, ning üht võib kindlalt väita: noored dramaturgid, «postvampiilovlased» on märgatavalt laiendanud tänapäeva vene dramaturgia spektrit, on näinud palju vaeva näitekirjanduse prestiiži taastamisega teatris, mis viimasel ajal oli väga paljude instseneeringukatsete ja tänapäeva vene proosa lavavariantide tõttu märgatavalt vähenenud. Nende suur hulk oli aga omakorda tingitud sisuka repertuaari



NÄITLEJA 1971 VÄRV KIPS
AKTEP

Rein Maran: «Looduses on igaühel oma koht»

«Aukartuses elu ees, tema hoidmise ja jätkumise nimel on loodud kõik Marani filmid,» kirjutas poolteist aastat tagasi Rein Marani 50. juubeliks Mark Soosaar.

Kauaaegne kolleeg, tema paljude filmide helirežissöör Enn Säde on öelnud: «Loodusega silmitsi olemise hetked, tünnid, nädalad on loonud Rein Maranist sellise filmimehe, nagu teda nüüd tuntakse. Veidi raskepärase, maskuliinselt lüürilise, alati professionaalse.»

Rein Marani esimene populaarteaduslik loodusfilm valmis 14 aastat tagasi. See oli 1968. a.: «Kindlus meres», mis tutvustas Vilsandi linnurüüki, Rein Maran oli operaator, film pälvis auhinna Ungaris. Rein Marani loomingulises biograafias on väljapaistvad operaatoritööd mängufilmides («Värvilised unenäod», 1974 jt.), täispikas dokumentaalfilmis «Linnutee tuuled» (1977); autorifilmid kunstist («Inimeselt inimesele», 1972; «Põlvest põlve», 1974; «Neli sammu», 1978). Tema viimase aja loomingu põhi-osa on saanud autorifilmid loodusest: «Okaslinnus» (1971), «Inimene ja loodus» (1975), «Looduse hääl» (1975), «Tagastatud väärtused» (1976), «Rabade vaikuses» (1976), «Tutkad» (1976), «Aranei» (1978), «Tavaline rästik» (1978), «Matsalu linnurüük» (1980), «Nõialoom» (1981), «Ühe armastuse lugu» (1981). Siia kuulub ka mängufilm «Laanetaguse suvi» (1979).

Loodus on andnud mulle elumõtte, võime elus orienteeruda, on andnud sise-
mise tasakaalu. Inimesest puutumata loodus on see viljastav keskkond, mis annab uut ainekust mõtlemiseks, tunneta-
miseks. Ma usun, et ma ei eksi kui ütlen, et enamik, mis mind seob eluga, mis mõtestab elu, on pärit sealt.

Mis tõi sind filmi juurde, loodusfilmi juurde?

Soov filmiga tegelda oli mul üsna ammu. Fotoaparaadi võtsin kätte 14-aastaselt ja ega ma seda enam käest ära ole pannudki. Kui töötasin Teaduste Akadeemias, tekkis mul teadlaste mõjutusel idee fixe hakata tegema teaduslikku filmi ja ma läksin 1967. aastal Üleliidulise Kinematograafiainstituudi kaugõppeosakonda operaatoriks õppima. Esimene tõsisem filmialane katsetus oli samal aastal. Teaduslikud töötajad Ruth Ling ja Svein Onno uurisid lindude käitumist ja nende tellimisel tegin filmi. See oli protokollmaterjal, mis mõeldud uurimistöö alusmaterjaliks ja nõudis alles dešifreerimist. Mulle aga sai sellest alates meelisteemaks loomade käitumise vaatamine, inimese ja looduse vahekord, mille juurde ma ikka ja jälle tagasi tulen. Hakkasid tõsiselt huvitama kokkupuutepunktid inimese ja looma käitumises. Hämmastas, kui palju ühist selles on. Ei tea muidugi, kui palju inimene üldse on võimeline iseennast mõistma, küll aga olen enda ja teiste mõistmisele ise märksa lähemale jõudnud just tänu loomade elu jälgimisele.

Usun, et tulevikus loodusfilmide osatähtsus kasvab. On ju film üks väheseid vahendeid, mille kaudu linnainimene saab loodusega kontakteeruda. Mida rohkem inimene loodusest kaugeneb, seda enam suureneb ta huvi selle vastu. Mõten päris hirmuga tulevikule, mil linnainimese loodusehuvi muutub maksimaalseks ja tuleb tõenäoliselt looma hakata piiritsoon puutumata looduse kaitseks, kuna muidu ei jää linnule ega loomale enam elupaika. Ideaalina peaksid loodusfilmid vaatajal vähemalt looduse haavatavust mõista aitama ja neid looduses käitumise üle mõtlema panema.

Sinu esimene autorifilm loodusest oli «Okaslinnus» 1971. a. See oli VGIK-i diptomitöö, mis pälvis järgmisel aastal I auhinna üleliidulisel filmifestivalil Tbilisis. Miks tegid oma esimese autorifilmi just sipelgatest?

Sipelgatega seob mind ammune tutvus-sõprus. Lugu on nimelt selles, et mu ema tegi noorpõlves kirjakatsetusi, kirjutades lasteraamatuid ja -näidendeid. Tal oli ka üks raamatuke pealkirjaga «Okasmüürlased», mis avaldas mulle lapsepõlves suurt mõju. Tekkis huvi sipelgate vastu, soov neist aru saada, nende saladust mõista. See pikaajaline huvi realiseerus lõpuks selles sipelgatefilmis, mille stsenaariumi kaasautoriks oli mu ema. Sipelgate teema võimaldas kõige ulatuslikumalt rakendada teaduslikule uurimusfilmile omaseid töömeetodeid. Mäletan, et ehitasin suure agarusega kõikvõimalikke seadmeid, hea nõuga abistasid sipelgaurijad. Kõigele vaatamata tekkis siiski situatsioon, kus pool võtteeaiga oli läbi, pool materjali filmitud, kuid mul polnud ühtki kaadrit, mida tõsiselt oleks saanud kasutada. Olin päris mures, seisin dilemma ees, kas üldse edasi teha. Sai siiski kõik jõud kokku võetud, edasi tehtud ja lõpuks midagi tuli. Hiljem selgus, et aeg polnud päris tühja jooksnud, kuna olid tekkinud mingid kogemused. Nüüd tagantjärele näib, et minu üks plusse tollal oli teadmatus, kuidas ei tohi filmi teha, igasugune reeglite puudumine. Tegin nagu tahtsin ja oskasin. Nähtavasti tuli lugu veidi ootamatu välja, et ta nii palju tähelepanu pälvis. Eks see kõik andis omamoodi julgust ja tahtmist edasi proovida. Too üleliidulise filmifestivali I auhind on siamaani jäänud kõige suuremaks ametlikuks tunnustuseks, mis mu tööle osaks on saanud.

«Okaslinnuse» võtete kõige olulisemad kogemused?

Eks neid või päris palju üles lugeda. Kõigepealt sai mulle selgeks, et filmiaridus ei lõpe kaugeltki teoreetilise kursuse lõppemisega, diplomi kättesaamisega. Siiski kõige olulisemaks «Okaslinnuse» kogemustest oli arusaamine, et loodusfilmis ei saa olla kanoniseeritud suhtumist objektisse. Peab olema paindlik, iga hetk kohapeal valmis olemasole-

vat stsenaariumi ja režiid ümber tegema, uusi episoodide lisama või hoopis kõik sõltuvalt reaalsest olukorrast pea peale pöörama. Tegelikult tingis see ka minu muutumise filmi täielikuks autoriks, kuna pidin paratamatult varasemast skeemist võimalikult vabanema. Teise stsenaariumi on raske muuta kas või austusest autori vastu, oma mõtetega võib olenevalt situatsioonist operatiivselt ümber käia.

Väga palju vajalikke kogemusi on mulle andnud veel operaatorina tehtud mängufilmid. See oli nagu Kinematograafiainstituudi teine ring kohapeal. Olen siiani tänulik meestele, kellega koos sai filme tehtud. Oppisin midagi igaühel, olgu see siis Jaan Tooming või mõni teine. Igaüks on andnud oma mõtteid, oma kogemusi, oma maailmanägemist. See on väga oluline.

Millised on operaatori põhiraskused loodusfilmi tegemisel?

Lisaks tavalistele operaatoriteadmistele peab looduses oskama käituda. Filmitõtted looduses, sõltuvalt muidugi filmitavast objektist, on kahesugused. Ühed, mille jaoks on vaja kõikvõimalikke lisaseadmeid, terraariume, insektaariume, kusjuures ükski retsept või eeskiri ei õpeta neid tegema. Kõik tuleb endal välja mõelda, samuti avivahendid filmitava juurde pääsemiseks. Teised, suurem osa, on võtted vabas looduses, nõndanimetatud puhaste kätega võtted. Need on võtted, kus filmioperaator ei sekku oma kangelaste ellu, ei provotseeri neid, ei dresseeri, vaid püüab varjatuna mööduvat elu jälgida. See läheneb tavalises filmipraktikas tuntuks saanud varjatud kaameraga filmimise meetodile. Airult filmitav on märksa ettevaatlikum, ja iga erineva isendi puhul on oma tegutsemisvarjundid: kuidas läheneda, märkamatuks muutuda. Filmimaailmas tavapärane materjalisse suhtumine «autoripositsioonilt» seda tüüpi loodusfilmide puhul ei sobi. Loodus oma keerukate suhete ja mitmekesisusega on alati rikkam inimese fantaasiast. Nii on kõige olulisem valitud isendi maailma loogikast ja suhetest aru saada. Alles sellest tuleneb autorisuhtumine. Kogu filmimise tehnoloogia, kohmaka operaatoritehnika selle pikkade objektiivide, makrosüsteemide, 27



R. Maran:
kaader filmist
«Tutkad» (1976).



R. Maran:
kaader filmist
«Matsalu
linnuriik» (1980).

R. Maran:
kaader filmist
«Sookurg»
(1982).



valgustingimustega peab kohandama filmitava isendi elukeskkonnale, sealjuures võimalikult vähe segades ja võimalikult palju kaameraga nähes. Saavutada seda on küllaltki raske, vahel peaaegu võimatu. Eriti filmimisel varjatud kaameraga, sest kaamera on aheldatud ühte kindlasse punkti ja montaažiks vajalikke erinevaid rakursse tavaliste harjumuspäraste vahenditega ei saa.

On olemas käbeväljend: mehed kaameraga metsa, filmiga tagasi, ja muret ei mingit. Kui palju on sellel tõehja all?

Ega see nii lihtne küll ole, et lähed kaameraga metsa, kõik käe-jala ulatuses ja muudkui filmid. Ülemaailmne praktika on tõestanud, et tõhusaid loodusfilme tehakse ikkagi ainult seal, kus on tugev filmijate kollektiiv välja kujunenud. Kollektiivi kasvatatakse tavaliselt aastaid, et tuleksid vajalikud oskused, suhtumine. Isegi juhul, kui filmitakse merel, laidudel või metsas, on ikkagi vaja terve hulk abirakiseid, -ruume, baase toetumiseks. Meie väikese vabariigi tavaline populaarteadusliku filmi

praktika ja ka filmi tegemise eeskirjad ei ole kohandatud loodusfilmide tegemiseks, mistõttu loodusfilmid saavad teoks siiski ainult tänu filmigrupi entusiasmile, paljude inimeste omakasupüüdmatule abile. Pikka aega oli meie loodusfilmigrupi liige operaator Vallo Kepp, nüüd juba iseseisev autor. Kaks aastat tagasi tuli gruppi Andres Tomasberg, sel aastal Tõnu Talpsep, kes varem kooli bioloogiaõpetajana viibis võtetel lihtsalt entusiastina. Oluline osa loodusfilmides on helil. Tõsise panuse on andnud sellesse mitmed meie helioperaatorid-režissöörid, kõige enam muidugi Enn Säde. Praegu katsetab esimest aastat loodusfilmi helimehe konarlikul teel Peeter Rattiste. Asendamatuks isiksuseks meie filmigrupis on olnud ja on Fred Jüssi oma rikkaliku fonoteegi, kogemuste ja mõttemaailmaga. Viljakat koostööd oleme teinud Lepo Sumeraga ja Hannes Valdmaga. Viimasel ajal on kirjutanud muusikat Mikk ja Henn Sarv, kelle looming oma ürgsete sugemete ja looduslähedusega sobib hästi loodusfilmi, laulud on esitanud Priit Pedajas.

Üldse pole vahest täpne öelda, et loodusfilme teeb väike grupp entusiaste. Kui me saaksime filmitiitritesse panna kõik need looduskaitse- ja metsamajandustöötajad, teadlased, lihtsalt loodusetundjad, kes meid abistavad, siis oleks tiitritele antud metraaz lootusetult lõhki.

See lennukas väljend: mehed kaameraga metsa... sisaldab siiski ainult pealiskaudset arvamust ja on tulnud võibolla sellest, et metsa keegi naljalt filmimist vaatama ei tule ja ega me lasekski kedagi filmimispaikadele liiga lähedale.

Milliseid ettenägemataid väliseid takistusi tuleb ette loodusfilmi tegemisel?

Neid tuleb sageli ja küllalt ootamatult. Sel aastal jäigi meil kurgede tants filmimata. Oli küll kaks kohta selleks välja peilitud, aga juhtus, et kui kõik oli valmis filmimiseks, tulid äkki lennukid ja hakkasid väetist külvama. Kured lendasid ära ja tagasi nad enam ei tulnud. Üldse läheb üha raskemaks leida filmimiseks paiku, kuhu ei kostaks masinate müra, ei tuleks peale maaparandusega kõnnikid juhulikud inimesed või pesarüüstajad. Meie varionnide ja telkide rüüstamine on üsna tavaline nähtus. Nii võib üks juhulik segaja mõtlematult võttekoha täiesti kõlbmatuks muuta ja meie pikka aega kestnud töö nulli viia. Seetõttu ongi nii, et kui üht või teist loodusfilmi ka kiidetakse, teame meie, tegijad, millest vaataja on ilma jäänud just selle tõttu, et me käed pole kõigeni ulatunud.

Sind on nimetatud põlatute ja valesti mõistetute eestkostjaks. Rabad, rästikud, kärnkonnad, ämblikud! Kuidas leiad või valid oma tegelased?

Üsna sageli on mul tõesti filmi peategelaseks valitud inimese poolt paariaks kuulutatud loomad. Ega nad looduses paariad ole, looduses ei esine niisugust nähtust. Looduse suures koosluses ei ole mõisteid «halb», «hea». Need mõisted on puhtinimliku suhtumise tunnus. Olen nimme selliseid looduse esindajaid valinud, kelle kohta inimlikud ekshiarvamused on eriti suured ja sageli ka hukatuslikud. Filmidega olen soovitud neid müüte, mis inimarusaamistes on süvenenud ja kivilinenud, kummutada ja tahtnud näidata, et need ei vasta kau-

geltki tõele. Eks nad ole pärit millalgi lapsepõlves kuuludud loomalugudest, mis tegelikult polegi loomalood, vaid hoopis lood inimestest, kellele on siis selga pandud kas loomanahad või linnusuled. Nende lugude kaasatoomine lapsepõlvest täisikka ja nende ülekandmine tegelikku loomariiki on üsna sageli esinev nähtus. Loodusfilmi üks eesmärke ongi inimest mõtlema panna iga üksikisiku vastutusest elu kui niisuguse ees, millest meie, inimesed, olemä ainult osake.

Soov ja otsus mingist isendist filmi tegema hakata kasvab aga välja ikkagi temaga kokkupuutumiste kogemustest. Tavaliselt mõte kellestki filmi teha küseb sooviks kolm-neli aastat. Eelmise filmi ajal püüame uue tegelaskuju käitumisega tutvuda. Enne tõsiselt filmi juurde asumist on vaja, et meie filmirühmal oleks küllaldane hulk teadmisi sellest isendist ja kogemusi temaga, muidu ei tule film lihtsalt välja. Praegu on meil selline juhtum kurgedega, kus filmivõtetel on selgeks saanud, et meie eelnevatest teadmistest jäi väheseks. Kured on ettevaatlikud linnud ja meie jaoks on igal sammul nii palju mõistatusi.

Millist filmi on seni kõige huvitavam teha olnud?

Pole olnud ühtki loodusfilmi, mida endal poleks olnud huvitav teha. Iga filmi tegemine on uue maailma avastamine. See maailm on olnud ikka kordumatu ja hämmastav.

Millist oma filmi on seni kõige raskem teha olnud?

Kõige raskemaks on olnud mängufilm «Laanetaguse suvi». Arutamist selle ümber oli omal ajal mitmel pool, et millega ikka tegemist on, kas dokumentaalfilmi või mängufilmiga. Tegemist on siiski mängufilmiga. Tõsi küll, mängufilmiga, mis püüdleb maksimaalse tõetruuduse poole juba teema valikuga, sest teemaks on loodus ja peategelaseks filmis on samuti loodus. Osake loodusest on filmis esinevad inimesedki, linnud ja loomad. Näitlejad sai valitud lähtudes püüdest maksimaalse tõetruuduse poole, tähendab, sai valitud inimesi, kes mitte ainult oma väliselt tüübilt, vaid ka sisemiselt laadilt olid kõige lähemal isiksustele, keda nad pidid mängima. Nii inime-

sed kui ka loomad olid üsna suurel määral selle filmi kaasautorid, kuna nad mõtlesid ja tegutsesid, nagu nad enamikul juhtudel oleksid ka elus tegutsenud. Siiski see lahtiütlemine tavapärasest mängufilmitraditsioonist, minek tundmatule rajale oli nii ränk, et siimaani pole olnud soovi eksperimenti korrata.

Tundub, et samuti üks raskemaid filme on seesama kurefilm, mida praegu lõpetame. Seda filmi peaks tingimata tegema vähemalt kaks aastat, mis aga kahjuks pole võimalik.

Millist oma filmi armastad kõige enam?

Ma loodan, et see film on alles ees. On ju niimoodi, et iga järgmist filmi me hakkame tegema nagu oma elu parimat, aga see elu parim jääb ikkagi sinna kusagile tulevikku. Tehtute kohta ei oska ise midagi öelda. Eriolist kiindumust ma nende vastu ei tunne, ei saagi vist olla liialt kinni tehtus, see hakkaks järgmisi takistama. Filmi tegemise ajal oled küll temaga üks tervik ja elad filmi nimel. Oma elugi möödab filmidega; see sündmus oli selle filmi ajal, too tolle ajal jne. Kui aga film on valmis, hakkab ta elama oma elu. Tegijale on ta veel ainult niipalju vajalik, kuipalju seal võib vigu näha, millest õppida.

Millist filmi oled kõige kauem teinud?

Iga filmi reaalne tegemisaeg on keskmiselt olnud kolm-neli aastat, tegelik tootmisaeg sellest umbes neli kuud, Oieti oleks hädavajalik filmi tootmisperiood kahele aastale viia. See ei tähenda sugugi, et ühte filmi kaks aastat peaks tegema. Selle aja jooksul võib väga hästi neli filmi teha. Seega jääks hulk samaks, aga oleks võimalik märksa terviklikum materjal kätte saada.

Kas mitme filmi paralleelne tegemine ei sega?

Mitme erineva filmi vahelduv tegemine võimaldab filmimiseks normatiivselt antud liiga lühikest aega pikemaks venitada. Looduslik elutsüklil on ju pikem normatiivsest. Praegu teeme paralleelselt kurgede filmiga filmi putukate elust. Putukate maailm äratub viimasel ajal üha rohkem inimeses huvi ja ilmselt peatume meiegi tulevikus sellel oma filmigrupiga. Järjest rohkem selgub putukate määratult suur osa meie planeedi elu ringluses. Tavaliselt me neid ei mär-

kagi või märkame ehk ainult siis, kui nad muutuvad meile liiga tülikaks. Näiteks sääsk on ebameeldiv ja inimene oleks õnnelik, kui teda üldse ei eksisteeriks. Kui aga mingil moel õnnestuks kõik sääsed ära hävitada, lõhuksime elu eksisteerimiseks ühe vajaliku toiduahela ja see tooks kaasa katastroofilisi tagajärgi ka inimesele endale.

Hiljaaegu olid Indias. Mida andis India sulle kui loodusfilmi tegijale?

India jäi hinge, India oli õpetlik. Vahetu kokkupuude Indiaga muutis üsna tõsiselt ettekujutust sellest maast, andis jõudu ja suurendas usku inimese võimalustesse. Mis siin salata, aeg-ajalt kipub tekkima tunne, et inimene polegi suuteline oma tormilises progressis ja arengus ümbritsevat mõistma, vaid peabki niimoodi pimedana marssima, külvates hukku ja hävingut kõigele elavale enda ümber, iseendale. Hindude ellusuhtumine, suhtumine kõigesse elavasse on olemuselt hämmastavalt terve, elu säilitav ja elu austav. Elu järjepidevuse, voolamise tunnetamine, sisemine austus elu vastu on vahest kõige väärtuslikum selle rahva juures. See on üks maailmase suhtumise mudel, millele peaks väga tõsiselt mõtlema just praegusel tehnika tormilise arengu ajastul.

Ega see austus kõige elava vastu ka meile nii väga võõras ole. Kui heidame pilgu tagasi ürgesivanemate poole, märkame, et nendegi omapärasele maailmakäsitusele oli omane salliv ja austav suhtumine kõigesse elavasse. Nii loodusesse tervikuna kui ka üksikult austus loomade, lindude, rohu, puude, vee ja õhu vastu, suhtumine neisse kui võrdsetesse partneritesse.

Loodusega seotud probleemide ja küsimuste ring on keerukas ja komplitseeritud. Tagasi puu otsa või püstkotta minna me ei saa ja selleks pole ka vajadust. Selleks, et eksisteerida, tarbime me nagu kõik liigid teisi liike ja see on paratamatu. Teine asi, kas on vaja ilma otsest vajaduseta hävitada. Looduses on igaühel oma koht, ka meile kõige ebameeldivamal isendil. Ükskõik millise liigi hävitamisega lüüakse looduse ahelasse ikkagi auk. Inimene ei saa eksisteerida surnud maailmas, mis on täidetud ainult inimestega. Iga mõtlematu pishävituski viib aga sellisele maailmale lähemale. 31

Sageli on mul tunne, et inimesel on just suhtumises loodusesse kõige suurem mõtlemisvaegus ja samal ajal looduse järele ka kõige suurem vajadus. Ma ei usu, et loodusfilm midagi väga oluliselt suudaks muuta, aga vahest on ta siiski üks vajalik lõiguks, mis täidab olulist lünka inimese tajude maailmas. Ma ei räägi seda mitte sellepärast, et me oma grupiga loodusfilme teha tahame, vaid mul on arglik lootus, et loodusfilm on ehk üks nendest vahenditest, mis kuidagi aitab inimesel jõuda elu terviklikkuse tunnetamiseni, aitab aru saada selle terviklikkuse säilitamise vajadusest.

Mõne aja eest viibisid delegatsiooni koosseisus Inglismaal, kaasas filmid «Tavaline rästik», «Nõialoom», «Ühe armastuse lugu». Kuidas filmid vastu võeti, mis jäi endale meelde?

Kui jätta kõrvale komplimentid ja viisakus, tundus, et inglastele need filmid meeldisid ja tekitasid omajagu elevust. Oige oli, et filmidele said trükitud ingliskeelsed subtiitrid, tänu millele säilis nende struktuur. Inglaste meisterlikest filmidest erinesid meie filmid oma poeetilise, filosoofilise ja ürgseoseid otsiva struktuuriga. See struktuur ärataski inglaste tähelepanu.

Mulle oli omaette elamuseks Oxfordi Teadusliku Filmi Keskus. See sai alguse 14 aastat tagasi, kui rühm entusiaste, 5 bioloogi, otsustas loodusfilme tegema hakata. Praegu on rühm 24-liikmeline ja ainulaadne maailmas. Neil on muidugi ülivõimas baas, nad valmistavad ise kõik oma rakised, tänu millele on nad suutnud avastada inimesele täiesti uusi tahke looduses. Nad on ehitanud terve rea ülikeerukaid unikaalseid seadmeid, mis on võimaldanud välmistada kombineeritud võtteid paljudele mängufilmidele, sealhulgas ka selsisele superfilmile nagu «Tähtede sõda».

Kui nüüd fantaseerida, siis millest peale looduse tahaksid veel filmi teha?

Kusagil väga sügaval on peidus soov teha film inimesest nende vahendite ja meetoditega, mida me kasutame filmimisel looduses. Teeksime filmi inimesest, nagu oleme teinud madudest, konnadest, lindudest, uurides inimese käitumist vaheda erapooletu pilguga. See mõte on küll esialgu väga abstraktne, kas ta ku-

nagi realiseerub, ei tea. On samuti soov teha film etnograafiast. Sel teemal ma kahjuks autorifilmi teha ei saa, sest puuduvad vastavad teadmised, küll aga lööksin kaasa mõne tõlise etnograafiafilmi loomisel. Soovunelmatest puudu ei tule, aga kõike haarata pole võimalik. Ka filmitegija peab mingile alale spetsialiseeruma, selles alas orienteeruma, sest ainult siis on filmiga võimalik ka midagi öelda. Filmitegemisel pole mõtet, kui ainsaks ajendiks on soov filmi teha. Kui ma poleks loodusfilme tegema hakanud, oleksin nähtavasti leidnud teise südame lähedase ala. See aga ei tähenda, et ma vahel ei tahaks mingisse teise valdkonda astuda. Olen vahel mõelnud, et oleksin heameelega kõrd Andres Söödi assistent, et näha ja tajuda, kuidas sünnivad tema erakordsed filmid inimesest. Kordaksin meeleldi ka koostööd Lennart Merega, mis on väga viljastav.

Mida pead armsaks ja hindad peale looduse?

Siin maailmas on nii palju, mida armastada, mida hinnata. Kaunid kunstid. Ilu, mille inimesed on loonud ja loovad. Eriti on mulle kui operaatorile lähedane kujutav kunst. Kuigi loodusfilmitegijad on väga suured individualistid ja töötavad metsas või laiul omaette, on neilegi loomiseks hädavajalik kontakt teiste loomealadega, ajastu mõtte ja tundega. Rikastavad on kokkupuuted teiste rahvastega, nende elu ja maailmaga. Hea on tunda, kuivõrd lähedased on siiski erinevad rahvused. See loob kummalise tasakaalu-, tasapinnatunde, selle nii vajaliku toetava õla-tunde. Viimasel ajal olen järjest rohkem hakanud hindama inimese üht omadust ja hakanud otsima seda kõigis inimestes. See on sallivus, mis on omane hindudele. Sallivus, leplikkus, püüe mõista. Mõista ja mitte tampida oma egoga teiste inimeste turjal ja hinges. Lihtsalt mõista, et kõik inimesed on erinevad, iga inimene on omaette maailm. Tunnistada õigust erinevusele nii inimeste maailmas kui ka kogu elavas looduses. Üha sügavam austus tekib nende vastu, kelles on see võime olemas.

Usutlenud LIINA KIRT

Kaks laureaati 1982

ARVI MÄELE — A. LAUTERI NIM. PREEMIA PUHUL

Vahel tuksatab meile, et TEATER ja NÄITLEJA on kusagil ELU ja FANTASIA vahemail, enne tõelist KUNSTI (kui tõelise kunsti all mõelda väärtusi, mida inimkond on loonud ja loob veelgi), seda nähtavat, kuultavat ja katsutavat, enamasti jahmatavalt kütkestavat, jahmatavalt lihtsat, igiloomulikku.

TEATER on seejuures alati vaid ELU sisemisi ilminguid matkiv punkt: kohati sündsusetult isepäiselt tahtmas protsesse suunata, teiselt poolt isemõnuses kohalduvuses kõigega, mitte ainult AJA rikkaliku sisuga

Nii mõtleme siis ka, et NÄITLEJA saatus on hetk (nagu varem mujalgi kirjutatud), on tihti temast sõltumatu moment. Ja õnneliku edu puhul — midagi AJA amplituudi poolehoiust AJA käigukõvera määramatuses.

NÄITLEJA on alati pilguke AJA panoraamist, ehk küll esiplaanil olev või ka terendav objekt. Tähtsam on koondina panoraam ise. Näitlejat ei pruugi tähele panna, temast võib üle libiseda, teda mitte arvestada (AEGA panoraamselt hinnates). Ja erandina võib ka nõnda juhtuda, et NÄITLEJA kaug- või lähiasetuses ongi AJA enda kvintessents.

TEATER läbi NÄITLEJA ei saa kunagi AEGA hõlmata kogu tema keerukuses, ikka jääb ta killukeste, setme-tuhandikuste tundevarjundite peegelduseks, hiiglaslike hammasrataste vähendatud varjuks.

NÄITLEJA loodu on enim müstika kui reaalsus, hetkeks kehastunud illusioon, metafüüsiliste hõrkude pöörasus, vale pöördunud lummus! --- Kas see on siis KUNST?

Sellise umbmäärasuse juures on ju päris loogiline, et NÄITLEJA saavutus- test (iseeneslikest, perifeersetest, liidu-

listest, üleilmsetest) kaob ehe ja esmapilgul ahhetama panev kohe, niipea kui see on jäädvustatud tehniliselt ja jäädvustatud hiljem, tagantjärele (mitte aga vormisolekus, loodava rolli parimal hetkel). Kaob nii, et paneb ainult õlgu kehitama: mis on selles nähtavat, kuultavat, katsutavat? Olgu siis jäädvustatud kas meeletu lummuri või hulkade lunastaja looming. --- Nii et siis kusagil enne klassikalist kaanonit — KUNSTI — on hoopis vaieldav kultuurilooline paratamatus.

Ääretus ilmselguses, viirastuslike gala- (show)ktikate võbelevas valguses näib kogu meie NÄITLEJATÖÖ (nii oma AJAS au sees olev kui ka mitte olev) väärtuseta, pigem pinnavirvendus ja sisehoomade peibutuslik degeneraat. Aga milleks siis rühmata, venitada suulihaseid ja kulutada mälnärve, kui kõik on niigi ette kiire põleng ja rusud? Riismetest leiame mõned tehtud rollid: katkendid videos ja filmoteegis; või ka antud intervjuud, kõnelemised raadios küll lapsehäälel, küll hardaltki; ja kindlasti leitakse üles ka nimi ARVI MÄGI. Mis selle nimega tulevikus peale hakatakse, seda me veel ei tea. Võime oletada, et ta pannakse mõnele teisele nimele juurde, nagu Sinu omale pandi juurde ANTS LAUTERI nimi. Jääb küll ka võimalus, et kusagil sõidab laev või kulgeb uulits: ARVI MÄGI. Hiljem kirjutab keegi nimepooled kokku ja saab Arvimägi, nagu juba on olemas Tõnismägi ja Sinu koduteatri linnas keegi Vallymägi. Lohutus seegi, Mägi!

RAIVO TRASS



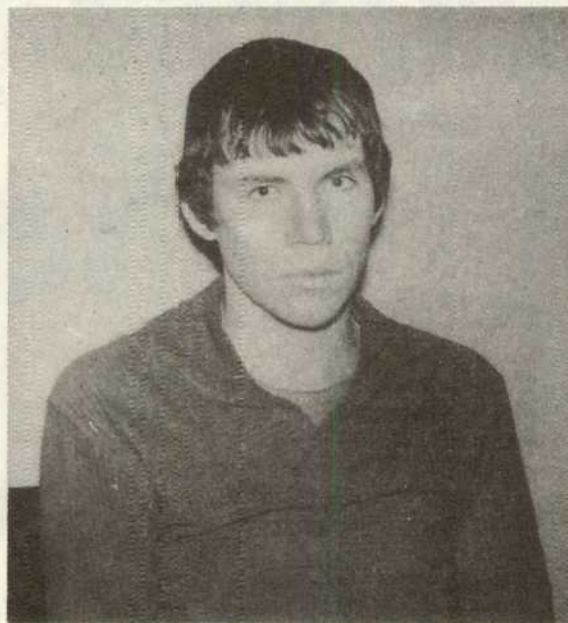
Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri 3. kursuse üliõpilane Peeter Sauter koos kursusekaaslastega erialatunnis.
K. Orro fotod



Arvi Mägi — Lauris, peeglimeister. K. Saaberi «Virumaa leib» (lavastaja R. Trass).

Arvi Mägi — Andrei. A. Kazantsevi «Ja katkeb hõbedane pael...» (lavastaja U. Allik).

Arvi Mägi — Taavet Soovere. M. Metsanurga—R. Trassi «Taavet Soovere elu» (lavastaja R. Trass).



H. Kõssi fotod

VOLDEMAR PANSO NIM. PREEMIA PEETER SAUTERILE

Viiendat aastat järjest anti 30. novembril, V. Panso sünnipäeval, välja Volde-
mar Panso nimeline preemia. Tuletame
meelde eelnevalt pärjatud noored (üli-
õpilas)näitlejad: 1978 — Toomas Lõh-
muste, 1979 — Ain Lutsepp, 1980 —
Andrus Vaarik, 1981 — Sulev Teppart.

Kes on Peeter Sauter — seekordne
1982. a. laureaat? Avalikkusele ütleb see
nimi vähe või ei ütle midagi. Et Panso-
nim. preemia läheb alati lavakunstika-
teedri üliõpilasele, on päevakangelane
preemiasaamise hetkel alles vähem või
rohkem «eesriide varjus». Kui ta õpib
mõnel nooremal kursusel (nagu praegu-
selgi juhul — nimelt III kursusel), on
tema lõpuetenduste rollid veel nägemata
või isegi sündimata; kui tegemist on dip-
lomandiga, oskab publik ehk juba nime
ka näo ja teoga kokku viia. Ometi põle
see ilmtingimata kursuse (kooli) pari-
male näitlejale mõeldud preemia. Lau-
reaat võib, kuid ei pruugi seda olla. Või
mis on «parima» mõõdupuuks?

Nii nagu on isevärki Panso-nim. pree-
mia vorm, mis peale au ja mälestusme-
dali tagab üliõpilasele ühe välisreiši (eks
olnud Pansogi maailmarändur), nii on
isevärki ka selle sisu või lähtealus. Peale
erialase (arvatava) perspektiivi ja õppuri
korraliku õpiedukuse märgib see preemia
tavaliselt ära esiletõstetu koha kursuse
elus ja kunstis, kursuse vaimu ja mo-
raali mõjuväljas. Aarne Üksküla ütles
kord, et Panso preemia saab see, kelle
kohta ülejäänud kaaslased aastate pä-
rast mõtlevad ja ütlevad: «Ma õppisin
t e m a g a ühel kursusel.»

Mida öelda värskel laureaadi tutvus-
tuseks?

Kooli tuli ta «kõigeteadjana», üpris
targana ja üpris tähtsana. Selliseid tuleb
ikka. Kogemus on näidanud, et edaspidi
kujuneb neist välja kaks võimalikku
teatritudengi liiki. Ühtede tarkus jääbki
ninatarkuseks, halvasti varjatud blufiks
ja pretensiooniks süveräänse ning huvi-
dega inimese nimel. Nad ei ela kooliellu
kui givõrd sisse, ei võta sealt seda, mis
võtta oleks. Stuudium jääb poolikuks või
formaalseks. Nende inimeste erialastki
perspektiivi ei hinda teatrikool neist
(enneaegselt või normaalajal) lahkudes
eriti kõrgelt. Teiste tarkus-ilmutab tasa-

lisi süvenemisvõimet, erialast taiplik-
kust, seesmist organiseeritust, tunneb
ära ühistunde vajalikkuse ja inimliku
tagasihoidlikkuse võlu. Need inimesed
kuuluvad kursuse tuumikusse või esi-
rivistusse. Nad lähevad koolist teatrisse,
kaasas õpetajate salalootused ja parimad
soovid.

Peeter Sauteri areng on seni kulge-
nud tolle teise ja sümpaatsema mudeli
järgi. Ta on huvi tundnud lavastamise
vastu, kuid pärast «lastehaiguse» märke
kandnud uhket algust on tal jätkunud
kannatust ja tagasihoidlikkust võtta en-
dale ses tegevuses järelemõtlemisaega.
Tema häälematerjal oli I kursuse algul
näitlejakutse jaoks ebatänuväärne, et
mitte öelda — lootusetult kehv. Ta pole
põlanud tööd ja vaeva, et oma häält või-
maluste piires märgatavalt parandada,
õppida seda kasutama, s. t. õppida oma
kutsetöö tehnikat.

Tal on organisaatoritalenti. Et Panso
preemia statuut näeb ühe punktina ette
«arvestamist kollektiivi huvidega», siis
näib preemia minevat õigele mehele. Sest
praegune III kursus armastab suuri ette-
võtmisi (teatripäeva tähistamine teatri-
karnevali ja «teatrijalooliste» näitemän-
gudega; oma kursuse töö- ja puhkelaa-
ger; suvine hobuteater jne.), ning pre-
meeritud on nende kursusevanemat,
juhti. Peeter Sauteri analüüsi- ja kirja-
oskust tõestab meie ajakirja lõppenud
aasta 8. number.

Peeter Sauteri nime liitmist hiljem
mõnele teisele nimele ei julge isegi Raivo
Trassi eeskujul lubada ega ennustada.
Elu on näidanud, et Panso preemia võib
minna inimestele, kellel või kellega ei
ole hiljem teatris lihtne. Nad on proble-
meemised isiksused. Ja näib, et mõnel tei-
sel läheb libedamalt. Iseasi, kas ikka
peab olema lihtne — nendel ja nendega?
Libedasti minek võib ka libedale viia.
Tulevaste ohtude, vigade ja hädade eest
ei kaitse küll miski, võib-olla kõige vä-
hem veel Panso preemia aupaiste. See
tutvustab avalikkusele lihtsalt üht tublit
tudengit ja annab üliõpilasseltskonna
pürgimustele ja püüdmistele stiimuli või
täpsemalt — kriteeriumi.

Olo Öun. Etüüd teatrist. Värv. kips. 1979
A. Reinsalu foto



ETÜÜD TEATRIST
STUŽI O TEATRA 1979 A. REINSALU

Mõtisklusi kahe teatrisündmuse ümber

HELGA AUMERE

Trükisõnas võib tihti kohata küsimust kirjanikele — miks te kirjutate? Vastus on põhimõtteliselt ühesugune: kui on midagi öelda, kui midagi erutab, siis ei saa seda kirja panemata jätta. Muusikateatri kriitikuilts küsitakse sageli vastupidist, suusõnal — miks te ei kirjuta? Vastus on siingi ühene: pole mõtet kirjutada. Mitte et erutavast puudu tuleks, ent ses erutuses on enamasti ülekaalus negatiivne. Ja puudusi vaagima hakates tekib vastuseis: kui antud olukorras polegi võimalik paremat oodata, milleks siis maaslamajat materdada. Praegu, mil «Estonia» on maailmaklassi kuuluvate lauljate poolt rikkam kui kunagi varem, oleks ülekohtune hakata neile ette heitma tegusid või tegemata jätmisi, milles nad süüdi pole. Teatavasti on lauljaid kutsutud ja seatud abistama lavastajad. Ja siia see koer maetud ongi: neid mehi on «Estonias» vähe.

Mind sundis kirjutama heameel kahest «Estonia» lavastusest, mida võib minu arvates muusikasündmuseks nimetada. Need on S. Prokofjevi ooper «Kihlus kloostri» («Duenja») ja P. Abrahámi operett «Savoy ball». Esimese eest tänane Moskva lavastajat Georgi Ansimovit, teise eest nüüd juba «Estonia» koosseisus töötavat Ago-Endrik Kerget.

Ega Prokofjevi ooperitega iga teater toime tule. Raskelt omandatava meloodika ja rütmikaga muusikast suudavad tehniliselt üle olla vaid esmaklassilised lauljad. Estoonlastel tuleb peaaegu kõik kergelt välja, nagu polekski seljataga vaevahõhkeid harjutamisi üksi, kontsertmeistri ja dirigendiga. Ainult Jenny Anvelt siia seltskonda ei sobi, sest tema lai, raske hääl pole loodud Luisa rollile iseloomuliku kiire liikumisega silpiderohke muusika jaoks. Et vokaalpartiid näiliselt tüli ei tee, ongi saavuta-

tud ideaalne olukord, kus osatäitjad saavad kogu tähelepanu pöörata mängulisele küljele. Kahele noorele armastajapaarile ooper endaavaldusteks palju võimalusi ei paku, kuigi kogu sündmustik nende ümber tiirleb. Peategelaste kolmik — duenja (Urve Tauts), Mendoza (Teo Maiste) ja don Jerom (Ivo Kuusk) — on need, kes tegevuse tempot ülal hoiavad. Rikkalikke mängulisi nüansse võimaldavad rollid on meistrite kätes. U. Tauts viibib «Kihluses» laval küll suhteliselt lühikest aega, kuid jõuab luua täisverelise kuju. Nauditavamaid kohti on laulukese esitamine Mendozale, mille jooksul inetu ja vanavõitu seltsidaam end nii võluvalt naiselikult küljest eksponeerib, et rikka kalakaupmehe oma võrku tõmbab. T. Maiste kujundab oma rolli ühtlaselt kõrgel tasemel, nii et oleks patt üht stseeni välja tõstes teised märkimata jätta. Ja kui hästi on tal, nagu I. Kuuslgi, käes kunst üle minna laulmiselt rääkimisele ja vastupidi! Sellest peaksid noored õppust võtma. Libreto järgi peaks vaatajal vanast don Jeromist kahju hakkama, sest ponnistuste juures lapsed oma tahtmist mööda paari panna veetakse teda pidevalt ninapidi. Kui lõpuks igaüks siiski endale meelepärast saab, särab I. Kuusk suurest meeleheast, justkui oleks tema asjad joonde ajanud. Jääme uskuma, et oli mis oli, aga nüüd algab kiuslikul, kuid rõõmsameelsel vanakesel õnnelik elu. Kui Prokofjevil on ooperi pealkirjaks «Kihlus kloostri», sulgudes «Duenja», siis «Estonia» lavastuse puhul võiks sulgudesse asetada «Don Jerom», niivõrd peategelaseks mängib end I. Kuusk.

Mine tea, kas koomiliste kujude kolmiku etteasteid olekski nii läbematult oodanud, kui lavastaja poleks lüürikaga kraadi võrra üle soolanud. Esi-

mene haigutamisvõimalus avaneb esimeses pildis tänavamuusikute stseenis. Muusika lausa nõuab lavalist liikumist, kuid me näeme hämaruses pooleldi tegevusetat, maskeeritud inimesi. Ei taipa, miks lavastaja järgneva tantsu (ainsa ooperis) hoopis välja viskas. Praegu teeb küll ainult kavalet meile selgeks, et on karnevaliaeg.

Üheksasse pilti jagatud arvukate stseenide kiire vaheldumise tagab pöördlava (külaliskunstnik Jevgeni Sofronov pärineb Jerevanist). Ometi kipub ooper lohisema, seda eelkõige lüürilistes etteastetes. Asi ei seisa tempos, vaid muusika tunnetamises. Esietendusel (dirigent Peeter Lilje) oli kõik korras. Ligikaudu kuu aega hiljem nähtud etendus oli nagu ära vahetatud. Ei tahaks süüdistada noort dirigenti Vello Pähna. Tõenäolisem on nähtus, mis külalislavastajate töödega ikka kipub kaasnema: kui etendustel pidevalt silma peal ei hoita, pudeneb selle ehitus laiali. Kui leiduks mõni kohalik lavastaja, kes «Kihluse» oma šefluse alla võtaks, võiks see armas lugu «Estonias» veel pikka aega laval püsida ja nõukogude ooperile sõpru võita.

Suurtele avastustele on teadlasi viinud mõni lihtne nipp, nii et iärel-

tulijad imestavad, miks sellele varem ei tuldud. Analoogiline lugu tundub olevat ka «Savoy balli» lavaletulekuga. Kuigi klassikalise opereti järele juba ammu igatsesid estoonlased ja ootas publik, jäi kõik ainult unistuseks, sest puudus mees, kes selle opereti oleks avastanud. Mida siin avastada? Ilus muusika, eluline sisu, sobivad osatäitjad olemas, võta vaid ja pane lavale. Bachi muusika kohta räägitakse, et see on nii geniaalne, et ka kõige viletsam interpret seda päris ära solkida ei suuda, midagi jääb ikka järele. Nii geniaalse teatrimumuikaga paraku seni kokku puutunud veel pole. Millised riismed võivad «Savoy ballistki» järele jääda, kogesid tallinlased, vabandatagu minu külalislahkusetust, Volgogradi Muusikalise Komöödia Teatri etendustel. Järelikult seisab asi eelkõige ja ainult tegijais.

Lavastaja töö algab opereti ümber-
tegemisest, kui lugu on kaua noodikogu riulil lebanud, sest üks vanane ju me kõik. A.-E. Kerge kirjutas juurde palju vaimukat teksti, viskas väli-

«Savoy ball». Keskel — K. Karisma (Daisy).



aegunu koos üleliigsete tegelastega. Muusikaga käitus ta veelgi vabamalt: jättis numbreid ära, tõstis ümber. Maitseasi, kas uus variant muusikaliselt kõige parem on, võib-olla väärinuks esitamist see, ärajätmist hoopis too laul või tants. Olgu maitsega kuidas on, aga kõige tähtsama ta saavutas: igav teil ei hakka.

Lavastaja näeb uut tükki lugedes ka kohe osatäitjaid. Kuidas A.-E. Kerge tuli mõttele tuua operetti kaks «oma poissi» — Jüri Krjukovi ja Urmas Kibuspuu — pole vaja küsida, sest nendega on tal koostöö ennegi väga hästi laabunud. Draamanäitlejate rakendamine «Estonias» ei ole iseendast enneolematu võte: mäletatakse vist elulõpuni, millist furoori tekitas Linda Rummo esinemine Elizana F. Loewe' muusikalis «Minu veetlev leedi». Nüüd oli efekt veelgi suurem, sest uustulnukaid oli kaks.

Nagu «Kihluses kloostri» mängis end keskseks kujukaks I. Kuusk, nii sündis see «Savoy ballis» J. Krjukoviga. Tuldilduvate silmadega türk-lane Mustafa pörutab publikut (ime, et mitte oma jalgu) juba esimeses vaatuses, kui ta ilusat neidu nähes unustab trepi olemasolu ja kukutab end rohkem kui kahe meetri kõrguselt langevarjurliku elegantsiga alla. Pole ime, et emotsionaalsele, tantsivale ja viisipidavale Mustafale naised laval karjakaupa järele jooksevad. Teatakse fakte, et «Savoy balli» Krjukovi pärast vaatamas käiaksegi.

U. Kibuspuu on end nii popiks koomikuks mänginud, et ainult tema lavaleilmumine kutsub esile naeru. Hästikasvatatud, tagasihoidlik noormees Céléstin, kes saab kokkuhoidlikult elades endale lubada kord kuus kinokäimist ja kord aastas «Savoy» hotelli ballile minekut, publikut naerutada oskab. Võrratud on tema tummstsenid, näiteks esimene lähenemiskatse Madeleine'ile, enda sobitamine tangot tantsiva daami partneriks. Ja kui ilusasti U. Kibuspuu laulab, olgugi falsetiga, igatahes puhtamalt kui mõni elukutseline tenor!

Järgmine paar, kes oma varjust üle hüppas, on Katrin Karisma ja Hans Miilberg. (Laval esinesid nad algul eri-



«Savoy balli». H. Sallo (Madeleine), U. Kibuspuu (Céléstin).

nevates koosseisudes, s. t. mitte paaris.) K. Karimat oleme juba harjunud nägema ilusa, elava subretina. Ameeriklanna Daisy Darlingtoni hästi esitatud laulud näitasid, et ta on teinud oma vokaalse küljega tõhusat tööd. Ka füüsiline ettevalmistus paneb imestama: ta oleks suuteline koguni görlidega kaasa tantsima kui laval ruumi oleks. Igatahes šampanjana mõjuv partner J. Krjukovile! H. Miilbergi jälgides tuletas end meelde igavesti vaidlusalune probleem: kas on õige rakendada ooperilauljaid operettides, sest rääkimine rikkuvat lauluhäält. Ei usu, et H. Miilberg ooperites nüüd halvemini laulma hakkaks, veelgi paremini mängima aga kindlasti. Ega tal ole kerge J. Krjukoviga rivaalitseda, kuid midagi puudu ka ei jää. Laulab endast- 39



«Kihlus kloostri». T. Maiste (Mendoza) ja V. Kuslap (don Carlos). S. Puura (Luisa), I. Kuusk (don Jerom), V. Puura (Ferdinand). T. Maiste (Mendoza) ja U. Tauts (duenja).

G. Vaidla fotod

mõistetavalt hästi, räägib arusaadavalt, rohkem põhja poolt päritoleva türklastena on oma võlud temalgi.

Ükski operett ei saa hakkama ilma armastajapaarita. «Savoy ballis» on see markii Aristide de Faublas ja tema abikaasa Madeleine ehk Voldemar Kuslap ja Helgi Sallo. On olnud kuulda arvamust, et Kuslap on nagu Kuslap ikka, Sallo samuti. Aga vaat kus vanasti oli Milvi Laid! Konstantin Savi jäetakse mainimata, sest Kuslapi taselele ta ei küündinud. Tõsi mis tõsi: estoonlyaste hulgas praegu lihtsalt ei leidu niisugust primadonnat-daami, nagu oli Milvi Laid või Meta Kodanipork. Ka võidakse Sallosse suhtuda eelarvamusega: veel liiga selgesti on mees tema Pipi-aegne periood, rääkimata hilisematest subretlikest osatäitmisest, mis segavad teda võtta daamina. Kuid tähelepanelikum osa publikust märkas kindlasti nii Sallo kui ka Kuslapi juures sammu täiuslikkuse poole. Sallo käib nii sirge selja ja kauni kõnnakuga kui ei kunagi varem, ja laulma on hakanud ka väga hästi. Mida ta teeb lauluga «Toujours l'amour» teises vaatuses, milliseid nüansse annab, kuidas hääle eri värvinguid kasutab, on omaette ooper. Kuslap, vastupidi, kaldub tihti liigsele soliidsusele. «Savoy ballis» on ta lah-tisem, eriti stseenides Krjukoviga. On see Kerge töö vili või Krjukovi sugestiivsus? Vaadake, missuguste koerte poiste nägude ja rabinaga nad lavalt ära tõttavad, riietumaks ümber, et ilma Madeleine'ita ballile minna!

«Savoy ballis» saavad tööd kolme generatsiooni esindajad: staažikaimana Endel Pärn (Aristide'i kammerteener Archibald), noorimana Tallinna konservatooriumi lauluklassi üliõpilane Vaike Kiik (Daisy Darlington). Kõikide ümber võiks pikalt heietada, kuid nad on eelkirjutajailt oma osa kätte saanud.

Küll aga peab veel puudutama dirigenditööd. Esmakordselt tegi seda «Estonias» Endel Nõgene, eluaastate poolest veel noor, kuid «Vanemuises» välja kujunenud dirigent. Nii ühtlase nivooga operetimuusikat pole ammu kuulda olnud. Keskmises mezzoforte's esitatakse nii saatepartiid, mis peaksid palju vaiksemalt kostma kui ka soolo-

numbrid, mis peaksid olema palju dünaamilisemad. Eriti kannatab tuimuse all opereti jooksul korduvalt kõlav tiitelvalss «Ball on «Savoys»». Nii akadeemiline esituslaad sobiks mõnele kontsertvalsile, kuid mitte joovastavale tantsuvalsil.

Opereti keskset, teist vaatust sai oodatud põnevusega, et olla, kuigi passiivselt, kesk voogavat balli. (Paljuke neid balle tänapäeval korraldatakse neile, kel aastaid üle kahekümne! Peale «Vanemuise» omade ei teagi.) Kõlas valss, eesriie läks lahti, kuid paarid kas kõndisid või amüseerisid, ei mingit valsitantsimist, ka edaspidi mitte, sest... «Estonia» suurel laval polnud ruumi. Baarilett on ennegi meestele saatustlikuks saanud, kahju, et ka kaineelt kaalutlev A.-E. Kerge selle otsa komistas. Keeras pöördlava selle õnnetusehunniku kuhu tahes, ikka jäi ta jalgu. Ilma baarita ballil toime ei tule (või nagu mu vanaema Pärnu murdes ütles, et «ju need mehed ühed reod oo, aga ilma nendeta sa ka elatud ei saa»), kuid vaiksem nurgake oleks hea tahtmise iuures leidunud.

Ballivaatuses tekkinud küsimusele — miks? (nii kitsas oli ja vähe tantsiti) — leidsin vastuse kohapeal. Esimese ja kolmanda vaatuse kohta käiv küsimus «kus?» on vastuseta tänaseni. Kus asus rikka markii kodu? Kõik, kes välisuksest sisse astusid, ilmusid nähtavale kõrgel trepimademel, nii et elutuppa või salongi jõudmiseks tuli trepist alla tulla. Niisiis keldrikorrusel? Või katusealuses? Jaburad oletused mõlemad! Muusikakriitikud jäävad tavaliselt oma liistude juurde ega puuduta dekoratsiooni ja kostüümi probleeme. Nähtavasti on «Savoy balli» asjad selle koha pealt nii viltu, et ajaleht «Sirp ja Vasar» ilmutas 9. juulil 1982 spetsiaalse artikli pealkirjaga «Kus ja millal oli «Savoy balli?»», millega Mart Kalm paneb asjatundliku ning kurja käega paika kunstnikutöö.

Rahvas on alati operetti armastanud, kuid «Savoy balli» ümber toimuv möll on enneolematu. Et tungeldakse maitsekalt lavastatud opereti piletite pärast, teeb vaid rõõmu. Enneolematu on ka «Savoy balli» publik; suure osa moodustavad inimesed, kes haru-

harva teatrisse satuvad. Olgem optimistid ja lootkem, et «Savoy ballit» kaasasaadud teatripisik viib needsamad inimesed ka «Eesti ballaadide» ja «Boheemi» etendusele.



«Savoy ball». V. Kuslap (Aristide), J. Krjukov (Mustafa), K. Karisma (Daisy), H. Sallo (Madeleine).

All: lavastaja Ago-Endrik Kerge

P. Abrahami operett «SAVOY BALL». Lavastaja A.-E. Kerge, dirigent E. Nõgene, kunstnik A. Unt. Peaosades: H. Sallo ja S. Puura (Madeleine), V. Kuslap ja V. Puura (Aristide de Faublas), K. Karisma ja V. Kiik (Daisy Darlington), J. Kriukov ja H. Miilberg (Mustafa), U. Kibuspuu ja R. Gurjev (Céléstin), M. Voites ja K. Kumpan (Tangolita). Esitendus 13. mail 1982. a.

Prokofjevi ooperist «Estonia» lavastuse taustal ja vastupidi

REET REMMEL

Prokofjevi ooper «Kihlus kloostris» valmis väga lühikese ajaga.¹ Eellugu oli siiski pikem. Helilooja esimese abikaasa mälestuste kohaselt tutvustanud Moskva Kammerteatri lavastaja A. Tairov umbes aastail 1938—1939 Prokofjevit oma plaaniga lavastada Sheridan'i komöödia «Duenja». Tükk tuli Kammerteatri lavale küll pärast ooperi valmimist, kuid viimase loomismõte hakanud idanema siis. Helilooja teise abikaasa, Mira Mendelson-Prokofjeva meenutamist mööda jutustanud tema, tegeldes parasjagu Sheridan'i komöödia tõlkimisega, veidi enne sõda Prokofjevile selle sisu, mispeale helilooja vaimustunult hüüdnud: «Sellest võib ju saada Mozarti või Rossini stiilis ooper!» M. Mendelson-Prokofjeva osales ka libreto kirjutamisel, temalt pärinevad luuletetid, komöödia tõlkis ooperi tarvis ja libreto kirjutas aga S. Prokofjev ise.

Ooperi «Kihlus kloostris» lavalettoimine läks korda alles üsna mitmendal katsel, ja samuti nagu Prokofjevi teine tollest ajast pärit suurteos «Sõda ja rahu», sai seegi nii sõja-aegsest kui ka järgsest olukorrast tingituna küllalt palju kannatada. Esietendus toimus 5. mail 1946² Praha Rahvusooperis, lavastamisplaanidega tegeldi aga juba 1943. aastal Moskvast, kus ooperi kinnise läbivaatuse järel (esitas Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko-nimeline Muusikateater) otsustati see võtta Suure Teatri kavasse. Pärast mainitud läbivaatust kuulati ooperit veel kord — Suures Teatris, kus lavastajatele ja solistidele tutvustas tükkii klaveri taga helilooja ise. Ooper planeeriti Suure Teatri filiaali (põhilaval pidi minema «Sõda ja rahu»). Prokofjevile tuli arvestada terve hulga kriitiliste märkustega: kirjutada uuesti rida stseeni, töötada ümber Jeromi ja Mendoza partiid. Juhatama pidi ooperit Prokofjevi loomingut innukas propageerija S. Samossud, kuid 1943. aasta detsembris tuli tal ootamatult Suure Teatri dirigendi kohalt lahkuda. Tõenäoliselt oli see tõik küllaltki määrav ka selles, et teos teatri plaanides edäspidi puudus. Ooper

tuli lavale Leningradi Kirovi-nimelises teatris 3. novembril 1946, esimene Moskva-lavastus sündis konservatooriumi ooperistuudios alles 1959. aastal.

Küna partituur sai üsnagi viimistletud n.-õ. pealaest jalatallani ehk pealkirjast lõpujoonteni, peatuksin põhjalikumalt mõnel detailil.

Märkusena olgu öeldud, et «Kihluse» libreto aluseks olnud Richard Sheridan'i ballaad-ooperi «Duenja» faabula, mis esialgsel tutvumisel ei üllata just oma värskusega ja mõjub pigem komöödiažanri rändteemana, on pärit kirjaniku enese tormilisest elukäiguist. Jäägu siinkohal draama autori vahekord oma teosega lahkamata, viitaksin aga kirjandusteose ja Prokofjevi ooperi olulisematele erinevustele.

Esiteks laienevad ooperis tunduvalt olustikupildid (äri-, turu- ja kloostristseenid, öine karneval, finaali), mida žanrispetsiifikast joltuvalt võib ka loomulikuks pidada: lubab see ju kestvamalt ekspluateerida üht meeoleolu, laseb muusikal omaette mõjuda. Teiseks on helilooja lisanud ette kaks stseeni (eksponeerivad Mendoza ja Jeromi), mis võiksid draamateoses nagu eelneda eesriide tõusule. Fakt, mis märgib helilooja ulatuslikumaid kavatsusi süžee kokkupanekul. Kolmandaks on tähelepandavaid erinevusi tegelaste juures, nii eetilises väärtustamises kui ka komplitseerituse astmes. Mendoza saab psüühika kandi pealt draamas üheselt karmi iseloomustuse: kodusmaa- ja usureetur, kes kõik inimliku on otsemajd valmis varanduse vastu vahetama. Ooperis esitatakse ta seevastu mõnelgi kohal mõnusa ja nutika elukunstnikuna. Viimast illustreerib näiteks stseen kloostris altkäämaksuks antud rahakukruka, mille idee Sheridanil on omistatud Antoniole. Ka don Jeromit peab Sheridan vajalikuks valgustada vaid varjukülge: Jerom on tüüp, kel rahajaht juba sündides veres (naitudes olnud tal kõige õrnedamad tunded oma kaasa tukatite vastu). Tervet stseeni täidab Antonio tühja tengelpunga pilamine; ei häbene ta sugugi ka oma kahjuröömu, kui auväärsete d'Almanzade tütar Clara on isakodust põgenenud. Ooperi Jerom pole sugugi nii sünge. Tema põhiseisund on mõnulemine, isegi isaliku muretsemist pillatakse stseeni, kus ta sobitab Mendozaga kosjakaupa. Armastust peab Jerom tõesti nii tühi-

¹ Libreto on dateeritud 27. maiga 1940. Klaviiri ja partituuri valmimisest teatab helilooja kirjas G. Snejersonile sama aasta 21. sept.

² Mõnedes allikates on Praha esietenduse ajaks märgitud 10. okt. 1947. Vt. Л. Данько. Оперы С. Прокофьева. Л., 1963, с. 32.

seks väärtuseks, et usub tütre õnnesse, kindlustades talle jõuka kaasa.

Sheridani tegelased leiavad endid erinevalt ooperist juba valmisituatsioonidest. Näiteks teine vaatus (kolmas pilt draamas) algab duenja ja donna Luisa sõjanõuga don Jeromi vastu. Draamas on naiste plaan pildi aluseks juba küps. Duenja majast lahkumise põhjusiks peab saama tema käest leitud Antonio armastuskiri Luisale, Sheridanil duenja: «Andke ruttu viimane kiri, mille ma Antoniolt teile tõi. Nagu te juba teate, peab see saama minu erumineku põhjuseks.» Ooperis hauvad Luisa ja duenja eesriide avanedes tõenäoliselt mingit teist plaani (millist konkreetselt, ei öelda). Uus plaan kirjaga sünnib käigult: duenjal tuleb mõte kirja sõõdaks kasutada alles seda nähes, Luisale on idee äga täielikuks üllatuseks.

Miks on Prokofjev teinud selliseid esimesel pilgul tühisena tunduvaid muudatusi? Juba põhitegelasi iseloomustav tekst (mis teadagi libretos tunduvalt napim kui näidendis, seega peaks ilma põhjalikult läbi töötamata sarnanema võimalikult originaaliga) on üllatavalt paindlik. Toodud üksikute näidetest (neid leidub ooperis aga küllaga) nähtub, et helilooja pole teost kavandanud otseselt Sheridanini malli järgi. Libretoga seoses tekib kohe küsimus, miks tõlkis Prokofjev Sheridanini teksti ise, kui tal pidi olema võimalus kasutada (vähemalt osaliselt) abikaasa tõlget. On teada, et oma üheksast ooperist (üks, lõpetamata) kaheksale kirjutas või osales libreto kirjutamisel Prokofjev ise (kolmele neist ainuisikuliselt, neljale koos M. Mendelson-Prokofjevaga, ühele kahasse ooperi aluseks olnud jutustuse autori V. Katajeviga). Seda seletab asjaolu, et Prokofjev valdas suurepäraselt kirjanduslikku teksti ning teadis täielikult ooperlikule tekstile esitatavaid nõudeid. Vaid üks näide «Kihlusest».

Teadupärast kasutab Prokofjev siin leitmotiivi — muusikalise keele semantilisi komponente —, mille kordumine ja põimimine mõtestab konteksti. Juba «Tristanist ja Isoldest» on teada võte, kus sama muusikaline motiiv esineb kord ühe, kord teise tekstiga. Ooperis otseselt mitteväljendatud, tekib tekstide mõtteline seos, andes kuulajale sootuks uue, allteksti. «Kihlusest» võib põhimõtteliselt samasuguse näite tuua. Ooperi teises pildis on stseen, kus Jerom veenab tüdruki Mendozale naiseks minema, öeldes: «Sina aga igas punktis oled tema /Mendoza/ maitse.» Lauset saadab Mendoza «kalade-laulust» pärit leitmotiiv. Kui muusikas juba antakse viide Mendozale, siis tekstide sidumine tekitab seose uuel tasandil — Mendoza tekst «kalakene, sõua ja meie võrku jõua» osutab nüüd juba rikka aadlipreili naimise mõtte mitte just eriti üllastele tagamaadele. Tekstide mõttelisel



«Kihlus kloostri». (Lavastaja G. Ansimov, kunstnik J. Sofronov)

Mendoza — E. Kärvet, don Jerom — I. Kuusk

G. Vaidla fotod

ühendamisel tekib ka teistpidine tagasiside. Kui Luisa on igas mõttes kalakaupmehe maitse, siis maitseomadustele mitmeski mõttes juhtis ka algus-stseeni «kalade-laul». Kolmanda plaani antud motiivile annab meloodia enese ehitus ja orkestratsioon. Meloodia tuum kasvab ja kahaneb varjatud kahehäälsusena (väikesest sekundist puhta kvardini), liikudes väikeste sekundite haaval üles-alla. Prokofjevile tüüpiliste nurgelisi hüppeid ja suurt ulatust armastavate meloodiate kõrval on see erandlik. Individualiseeritud meloodiat saadab kiiretest jooksudest ja *glissando*-dest lainetav foon, mida on programmilises muusikas palju kordi kasutatud, iseloomustamaks merd. Et selline siiralt programmiline mõtlemisviis on Prokofjevile võõras (on teada tema eitav suhtumine programmilisuse säilimisse oma loomingu isegi juhul, kui programmiga teose lõik on üle kantud absoluutsesse muusikasse), tekitab nii selge kujund assotsiatsioon muusikaga. väljaspool Prokofjevit, minul eeskätt Rimski-Korsakoviga. Muide, et siin juba tekstist juttu oli, tahaksin esile tõsta ka M. Sarve

ja V. Paalma tõlget. Illustratsiooniks olgu kas või Mendoza lause esimesest stseenist. Jeromi küsimusele, kas merest on ka kasulik kala püüda, vastab Mendoza: «Merest on ka kasulik.» Originaalis kõlab viimane: «С моря тоже выгодно», mis tagamaadesse süüvimata lubaks eesti keele süntaksit arvestades täiesti tõlkevarianti «ka merest on kasulik» (helilooja rütmiskeem võimaldab seda täielikult). Viimane on aga sirgelt ühemõtteline, seevastu jätab kasutatud tõlge Mendoza äriaäärdele rohkem tagamaad.

Niisiis näeme, et Prokofjev pole draamateksti libretoks sättinud sugugi suvaliselt, s. t. pole arvestanud ainuüksi lokaalseid vajadusi, nagu näiteks vokaalselt sobivamate häälikute valik, rütmide leidmine (tekstisobitamise variante leidub tema mustandites hulgaliselt). Arvestades libreto tihedat mõttelist organiseeritust, pakub huvi ka manipulatsioon ooperi pealkirjaga, mis kahjuks ei tee au helilooja loomingu uurijatele ega ka väljaandjatele. Kätesaadavad noodiraamatud annavad tiitelhel eri variandid — klaviir («Советский композитор», 1960) «Duenja» («Kihlus kloostris») ja partituur («Музыка», 1967): «Kihlus kloostris» («Duenja»). Kirjanduses ja kõnekeeles tarvitatakse muidugi lihtsuse mõttes vaid üht pealkirja, ja enamasti on selleks «Duenja». Prokofjevi-uurijate materjalides esineb valdavalt pealkiri «Duenja», mis võis sinna sügeneda ühe võimalusena kaasaegsete mälestustest ja arvamustest, mida on korduvalt ka trükit avaldatud, näiteks D. Sostakovitši hinnang pärast ooperi esietendust, S. Samossudi mälestused. Ka Prokofjev ise on mõtteavaldustes ooperi kohta suuremalt jaot piirdunud just selle pealkirjaga, kuigi oma klaviiri autograafi on ta esikohale kirjutanud just «Kihlus kloostris»; P. Lammi koostatud (helilooja enese näpunäidete järgi) partituuri käsikirjas on viimane ainsaks. Võib oletada, et helilooja lõplik otsus — «Kihlus kloostris» — lähtus reaalsest sisulistest kaalutlustest, ka lihtsalt topelpealkirju pole Prokofjev kunagi kasutanud. Kuigi intriigi põhisepitseja ooperis on duenja, ei taha helilooja teda üle tähtsustada. Tundub, et ta on otsustanud jätta lavastajatele vabad käed ka teiste tegelaslinide väljatoomisel. Vähe usutav, et ta oleks pikemat pealkirja «Обручение в монастыре» (mis muide eesti keeles kõlab märksa lõõvamalt) eelistanud «Duenjale» (hisp. dueña = seltsidaam) viimase võõrapärasust või midagi muud välist silmas pidades.

Külalislavastaja Georgi Ansimovi kontseptsioon «Estonias» lähtub eelkõige duenjast, selle markeerib ta teravalt juba ooperi sissejuhatust tummstseenina lavastades. Ei mõista duenjast lähtuvat juhtliini ei paremaks ega halvemaks hinnata. Kindlasti toob see sisse aga rea lisandeid, mis Prokofjevil puuduvad. Nii

sunnib antud lähtepunkt duenjat osalema finaali lõpuni, et peategelane saaks võidukalt oma kätetööd nautida, teenib ta ju koos Mendozaga ära isegi Jeromi õnnistuse. Profkofjevil neab Mendoza enne lõpukoori kogu alatut aääri ja põgeneb, duenja sööstab talle järele. Võimalik, et sissejuhatuse lavastamise mõte tekkis ka vastupidiselt, lähtudes duenja esimestest apoteosis. Igatahes jäsb see etendusele muusikas kajastamata duenja-Mendoza stseeni finaalis, mis õhust võetuna õhku ka rippuma jääb. Muide, partituuris on viimases vaatuses nii duenja ilmumine kui ka lause «kallis kaasa, sa ju ise röövisid mu» muusikaliselt markeeritud: esimene neljandas pildis duenja ilmumise analoogiaga, teine tema romansiga, samuti neljandas pildist.

Lavastaja suhtest selle tegelasega veel niipalju, et häirib kergelt vulgaarne joon. Juba sissejuhatuses iseloomustab duenja end ühemõtteliselt pretensioonikana. Niimoodi kujutaksin ette mõnda Miljutini või Dunajevski operetti, aga see on juba maitseasi.

Üldine režiiplaan paistab toetuvat ringtee mudelile: liikumine olgu katkematu ja nähtavus hea. Lavastuse põhiprintsiip — tegevuse sidusus — võib olla ajendatud ooperi mitteooperlikust muusikast. Mitteeooperlikust selles mõttes, et kõne all olevat teost ei saa paigutada selle lavažanri traditsioonilise klassifikatsiooni raami. Kuigi põhiolemuselt lähedane numbrioperile, hakitakse siin tihti üksikud numbrid ja põimitakse vahele sündmusi siduv tegevus. Režiisse ülekantud läbikomponeeritud arendus annab mõneski kohas huvitavaid tõlgendusi. Teise vaatuse neljas stseen algab Profkofjevil duenja põgenemisega Jeromi eest, kes nõuab temalt Luisale määratud Antonio kirja. Eelnenust teame, et kiri oligi mõeldud Jeromi kätte sattuma, põhjustamaks duenja väljaviskamist. G. Ansimovi lahenduses ennetatakse partituur: juba kolmanda stseeni lõpus, kus Jerom saadab tütre oma kambrites «asumisele», ilmub lavale duenja, üritades Jeromile varjatult kirja Luisani toimetada. Fakt, et duenja jääb kirjaga vahele, on toodud lavale, vastasel korral oleks stseen toimunud vaid publiku ettekujutuses.

Kas maksimaalse seotuse taotlus režiis end alati õigustab, on kahtlane. Võte viib kupüüri alla esimese vaatuse maskide tantsu, mis andnuks õigustatud ja vajaliku seose öise karnevallipildiga. Praegu tundub viimane tervesse tükki paraku kunstlikult liidetuna. Jääb teadmata, miks on muudetud bufonaadiks mušitseerimisstseen, mis heliloojal mõeldud kena koduse triona: Jerom koos teenri ja ühe sõbraga menuetti mängimas. Miskipärast asetatakse majaperemees siin dirigendirolli. Klarinetimängu, nagu on kirjas partituuris, võinuks ta lihtsalt markeerida, pole ju võimalik, et kõik lauljad nii oskuslikud instrumenta-

listid oleksid. Kloostristseenis, mis tempo hoidmise korral on lausa ooperi pärl, tundub, et mungad hakkavad end riided lahti koorima liiga ühekorraga ja liiga üksmeelselt. Oine karneval, mis peaks olema terve ooperi kordumatu õhkkonna looja, mõjub veidi närvilisena. Puudu jääb tänavamuusikale omast loomulikkusest. Kuigi ansambli «soolokontserdile» ooperis otseselt midagi ette heita ei saa, paistab, et polegi niisama lihtne tempos püüdes vabadust saavutada, millega lauljaid pidevalt piinatakse. Kindlasti on selle stseeni meeleoluline apardumine tingitud ka lavakujundusest (külaliskunstnik J. Sofronov), mis ei lase näitlejail end vabalt tunda. Veel kujundusest. Esimesel pilgul näib etendust läbiv kahekordne rüdfassaadi imitatsioon küllalt imponantne. Kergena ja õhulisena peaks see päikesepaistelist Sevillat üsna tõelähedasena mõjuda laskma. Ka liikumisruum on avar, lisaks kindlalt jalul seisev rõdukorrus, mis avardab ruumi vertikaalselt ja laseb end läbi etenduse allavarisemisohuta kasutada. Kuid antud juhul see ooperi tervikkusele kaasa ei aita, pigem vastupidi. Piiratud tuleku-minerkurum tekitab eriti stseenide liitekohtades kohutult pikka sagimist, solistide antud ainuvõimalus — tulek lavasügavusest — jätab pigem mulje: üks, kaks, kolm — tagumine paar välja! Visuaalse pildi mitmekesistamiseks on lavastaja kasutanud ka pöördlava, kuid stationsaarse üldkujunduse korral on sellegi võimalused ahendatud. Viimases pildis mitu korda ümber lava tiirutav pulmalaud on selge märk ponnistustest, mida lavastaja oli sunnitud ette võtma pildi dünaamilisemaks muutmisel. Muidugi, on ju tehtud lavastusi ka absoluutselt «alasti» ruumis, kuid need võiksid jääda (vähemalt praegu) väljapoole «Estoniat» ja tõenäoliselt ka väljapoole Prokofjevi «Kihlust» juhul, kui lavastuskaanonid järgivad traditsioone. Kokkuvõttes on «Kihluse» lava semantiliselt vaene, tähenduslikkus peaaegu puudub, mis raskendab ka näitlejate tööd; laval ei teki turvalisusetunnet. Puhtalt ratsionaalse funktsiooniga atribuutide (toolid, sohva) kõrval on ainus sümbolina väljapakutud asi, kalakesega akvaarium Mendoza juures täiesti küsitava väärtusega. Kas seesama Mendoza, kes ise ütleb: «Kus näed sa kala, ma näen ainult raha,» peab kodus akvaariumi? Viimase kuulumine don Carlosele, kes muide kasutab isegi Mendoza hommikukuube, on vähe usutav. Sisust johtuvat seletust kolossaalse hobusega tõllale on samuti raske külge haakida.

Mõni sõna näitlejatöödest. Lavastuses on tegev peaaegu kogu «Estonia» trupp, koosseis enamasti kolmekordne. Kuna kõiki pole kahjuks õnnestunud näha, puudutavad märkused vaid osa neist. Üldiselt hakkab silma tugev lavastajapoolne rollide piiristamine, iga osa-

täitja allutamine oma ettekujutusele võimalustest, kuidas tegelase siseloogika lubaks ühes või teises situatsioonis käituda. Erandina jääb mulle mõistatuseks don Jerom. Nii Ivo Kuuse kui ka Kalju Karaski tõlgenduses on ta mugav elunautleja, omast kohast heasoovlikki, kuid äärmiselt piiratud bufotüüp. Minu jaoks on motiveerimata lavastajapoolne rolli rooniline käsitlus, mida järgides I. Kuusk ja K. Karask selle bufonaadina väljagi mängivad, ja ses suhtes au vaid näitlejale. Teo Maiste Mendoza on meeldivalt tegutsemiserk, taiplik ja jõuline. Kogu olemusega näitab ta, et asises maailmas on meri talle põlvini, kuid naisterahva liginedes laseb temagi lainel oma pea kohal kokku lüüa. Täiesti usutav, et sellisena võib duenja ta lõpuks ära võrgutada. Ervin Kärveti Mendoza sobib üldplaanis aga rohkem minu ettekujutusega rollist. Tema Mendoza eneseimetlus paneb imetlema ja üllatunud üllatav. Pisimärkusena olgu öeldud vaid, et alati pole veenev tema teksti mõtestamine. Näiteks fraas, millest eespool juba juttu oli: «Merest on ka kasulik,» kõlab läbimõttematult intoneerituna loogikaväliselt. T. Maiste, muide, mängib selle ehadalt välja. Mendoza tahumatut loomust täiendavad vastandina Voldemar Kuslapi ja Tarmo Silla don Carlos. Esimene neist on elutormidest sasiitud, kuid huumoritunde ja üllameelsuse säilitanud, teine ülimalt väärikast lastetoast pärit, elus petta saanud, kuid sellest ka palju õppinud aadlimees. T. Silla don Carlose sugestiivsus ja isikupära on märkimisväärt, ka vokaalsest küljest. Sarmitumaks jääb tema Ferdinandiroll, kus näilise lõvinaha varjus sootuks väiksem loom pesitseb. Don Carlose puhul jäi meelde huvitav grimm, mis kuuldavasti polnud kunstniku, vaid meie enda grimeerija töö (jumestus ja parukad — I.-A. Kale). Rõstislav Gurjev don Antoniona väevalt et võiks viia Ferdinandi mõttele, et pruut võidakse temalt üle lüüa. Ta on oma olemus liiga kõhkvel. Ääremärkus: kitarr on siiani ikka häälestatav pill olnud, Antonio serenaadis kasutatava kohta, millel siin küll vaid mõned akordid mängida, ei tea seda muidugi öelda. Väga meeldivalt üllatas Ants Kollo hoolega lauldud ja hooga mängitud don Antonio. Väino Puura Ferdinandi ei oska rollipäraseks ega -päratuks tunnistada. V. Puura senised lavategelased, kes enamasti üsna piiratud sisulise tagamaaga, lasevad pinnalisusel lahedasti tükist tükki minna, ilma et tekiks vajadustki sügavuti vaatamiseks. Kuna tema vokaalne areng on ilmne ja laulja on kammeržanris häid sisulisigi leide näidanud, on küsimus tõenäoliselt vaid sütitavas lavastajakäes, mis «Kihluses» vähemalt selle rolli puhul olemata. Meesosatäitjate loetelu lõpetades veel ühest pühast vennast, vend Elystafist (Mait Robas). Seda tegelast on Prokofjev õnnistanud ainult ühe

stseeniga, kuid see-eest väga vastutusrikkaga. Kuigi partii pole ulatuslik, sõltub muusikaliselt ülimalt vaimuka stseeni õnnestumine suures osas tema hääles- ja temposüsimisest. Nauditavaks mängitud rollile aitab kindlasti kaasa ka tämbri erakordne sobivus.

Naiste galerii, ehkki vähemuses esindatud, on vastanditerikkam. Särab Urve Tautsi duenja. Lavastaja pole temale pakutud võimalustega just kokku hoidnud ja U. Tauts pole neid ka asjata pillanud. Teatris juba aastaid töötanud lauljate puhul vokaalne külg tavaliselt erilisi uudiseid ei paku. On lihtsalt kas suurema või väiksema hoolega, stiilsemalt või stiilitumalt esitatud hääletööd. Urve Tauts on erand, ja Prokofjevi vokaaltehniliselt nõudliku ooperiga nii ilusaks erandiks jääda on kunstükk omaette. Kui ma õigesti mäletan, ütles Georgi Ansimov tükiläbi pühendatud raadiosaates, et Luisa on duenja käes marmor, mille viimane elustab. Sirje Puura Luisast Pygmalioni meistritööd ei saa, ehkki materjal on päris hea. Tema Luisa on kuidagi ühe-ülbaline ja kale, seda ka vokaalselt. Jää, mis näis temas Poulenci «Inimhäälega» murduvat, ootab veel kevadist suurvett. Teine Luisa, Jenny Anvelt, pakub küll silmale kena pilti, kuid ainult sellest on ühe ooperi jaoks häbemata vähe. Vaevalt siin mingist rolli kujundamisest üldse saab juttu teha, sest puudub elementaarne — tempo (dirigendi heasoovlikkus ja kohusetunne on siin hindamatud), fraasiarendusloogika (loogikast rääkimata on siin fraasi kui niisugust üldse raske leida, markeeritud on vaid suuremate lõikude algus- ja lõpp-punktid), diktsioon (nüüd läheb hädasti tarvis kavalehte sisuseletusega, et üldse millestki aru saada; ehk oleks võinud kasutada isegi originaallibretot, nagu tehakse küllalaste puhul, mis oleks lubanud mõningat mängulist ja musitseerimisvõimalust), liikumine (seda asendab järjekindel «kükitamine» dirigendi märguannet oodates). Kellele enam antud, sellelt ka rohkem nõutakse. Tugeva mulje jättis kodukootud häälekooliga (heas mõttes) Marika Eensalu Clara. Paistab, et niisugust kooli ei peaks häbenema nõudlikumadki muusikateatrid. Lauljatar on osakindel, tehnikat valdav, emotsioone mõõdutundega pakkuv, lavasarmi ja -taktiga, tema esinemine sisutihe ja -sügav. Clara rollis on minu arvates üks konks: kuidas mõtestada fraasi teises vaatuses, kus Clara, otsustanud kloostrisse minna, juhatab Luisale ülima täpsusega kloostriteed, samas aga keelates sellest Ferdinandile lobiseda. Kas on siin peidus naiselik lihtsameelsus ja lobisemiskirg või veeretab ta juttu soovitud suunas kindla tagamõttega, et «saladus» Ferdinandini jõuaks. M. Eensalu valib esimese variandi ning õigustab seda ka seitsmenda pildi kloostristseenis, kus ahastades töötab oma elupäevad lõpule saata. Ka teine võimalus on mõeldav, kuid tekitaks

raskusi seitsmenda pildi alguse muusika emotsionaalsel tõlgendamisel.

Lõpetuseks tahaksin veel kord tulla Prokofjevi juurde. Kuigi «Kihlus kloostris» valmis tal erakordselt kiiresti — ligilähedaselt sellise tempoga on valminud täispikkadest lavateostest vaid «Romeo ja Julia» ning «Armas tus kolme apelsini vastu» —, oli tema töö üksikasjadeni läbi mõeldud ja tervikuks liidetud. «Estonia» lavastusest on näha tervik ja lihitatud detailegi, filigraanini pole aga jõutud.

S. Prokofjevi ooper «KIHCLUS KLOOSTRIS». Lavastaja G. Ansimov (Moskva), dirigent P. Lilje, kunstnik J. Sofronov (Jerevan). Peaosades: I. Kuusk ja K. Karask (don Jerom), U. Tauts ja L. Tammel (duenja), T. Maiste ja E. Kärvet (Mendoza), S. Puura ja J. Anvelt (Luisa), R. Gurjev ja A. Kollo (Antonio), M. Eensalu ja V. Laane (Clara), V. Puura ja T. Sild (Ferdinand), V. Kuslap ja T. Sild (don Carlos). Esi- etendus 23. aprillil 1982. a.

SÖNALAVASTUSED

1975. aasta külalisetendustest saadik on «Vanemuine» tugevasti muutunud, milline asjaolu teatri auväärset iga arvestades on mõnevõrra hämmastav. Asi pole ju lihtsalt selles, et nägime esmakordselt mõnda uut näitlejat. Ja mitte ka repertuaaris, sedapuhku küll vaieldamatult akadeemilises: mängiti A. H. Tammsaaret, J. Smuuli, B. Brechti, M. Gorkit. Asi on pigem selles, et «Vanemuine» on hakanud elule vaatama peamiselt oma kahe kasvandiku — J. Toominga ja E. Hermaküla — silmadega. Seekord avanes moskvalastel võimalus saada täielikum ettekujutus «Irdi poiste» loomingust — «Irdi poistest» kõnelejad tunnevad teatrit Moskva gastrollide kõrval suuresti just Tartu etenduste järgi.

Paljud Moskva teatraalid mäletavad veel J. Toominga «Musketärianat» ja E. Hermaküla intiimset tubateatrit. Nüüd töid «Irdi poised» Moskvasse täiesti teiselaadsed lavastused. Meile üllatuseks näitas J. Tooming eesti klaskiku A. H. Tammsaare instseneeringuid ja J. Smuuli, E. Hermaküla aga B. Brechti, seda ratsionaalse XX sajandi ratsionaalseimat autorit. Paljud hakkasid nüüd rääkima, et isu täis «mänginud» poistest on saanud tõsiste loominguiliste huvidega tõsised lavastajad, keda erutavad filosoofilised probleemid. Ja et poiste vanust arvestades oligi juba ammu aeg seda oodata.

Tarvitades kaks korda järjest sõna «tõsine» ei taha ma sugugi näidata, et siin peitub minu jaoks humoristlik varjund. Vastupidi, mulle tundub, et oma soliidusetaotluses on J. Tooming ja E. Hermaküla mõnevõrra üle pingutanud. Ega siis juhuslikult öelnud etenduste arutelul üks teaduste doktor, et temal jäi väheks just komöödiat,

kuigi repertuaaris olid komöödia «Härra Puntila ja tema sulane Matti» ning komöödia «Kihnu Jõnn». Või vähemasti on need autorite meelest komöödiad. Tema aga ei rääkinud kavalhel kirjapandud žanrimääratlusest, vaid nähtud etenduste muljest.

Nõuda «Härra Puntilalt» või «Kihnu Jõnnilt» kõikehaaravat lõbusust oleks mõttetu, sest nende näidendite komöödialikkus asub sügavamates kihvides, neis on ilmselt rohkem ironiat kui lahtist nalja. Ometi pole juhus, et sellest hoolimata on need teosed lavastajate tõlgenduses pigem mõistukõned kui filosoofilised komöödiad.

J. Toominga ja E. Hermaküla režissuuril on mainitud kahe lavastuse puhul üks ühine omadus — kirjandusliku materjali tuumale lähenemise akadeemilisus, ratsionaalne soliidus. Ja seda teoste tekstidega küllaltki vaba ümberkäimise juures. Ma ei saa öelda, et see oleks erilist rõõmu teinud, kuigi mõlemad lavastused mulle põhimõtteliselt meeldisid — kui võtta neid «Vanemuise» kogurepertuaarist ja -loomingust eraldi.

Mälul on omad seaduspärasused. Järjest sagedamini meenub mulle «Enrico-100» teravmeelne elegants ühes selle vaheda satiiriga, või samade tunnustega «Kuningal on külm». Kuigi ma saan aru, et paljugi seal näiks praegu vananuna, on mul siiski terav nostalgia nende järele. Nagu ka mõnede teiste «Vanemuise» teatri komöödiaetenduste järele, mida moskvalased omal ajal ei näinud, kuid milleta pilt sellest teatrist poleks minu jaoks täielik. Ja see nostalgia pole seotud ainuüksi mõistmisega, et «Vanemuise» teatri ja kogu nõukogude režissuuri jaoks on Epp Kaidu surm korvamatu kaotus.

Kuid elu läheb edasi, teater muutub. See on paratamatu.

Ma olen näinud viit «Kihnu Jõnni» lavastust: Moskva Nõukogude Armees Keskteateris V. Panso lavastuses, Lenigradis N. Simonoviga peaosas, Petroskoi Soome Draamateateris E. Kaidu lavastuses unustamatu T. Lankineniga Jõnni rollis, K. Irdi enda lavastust «Vanemuises» ja nüüd siis J. Toominga oma. Sel näidendil on õnne olnud — ükski neist lavastustest ei sarnane teisega. Sellise «Kihnu Jõnni» pidi J. Tooming pärast Tammsaare epopöad lavastama. Neil on sügav ja loomulik sugulus tervikliku maailmapildi ning mõtteühtsuse nõol.

«Tões ja õiguses» ning «Põrgupõhja uues Vanapaganas» mõtiskles lavastaja inimese ja maailma igaveste vastuolude üle, mõistes neid kui sotsiaal-etiiliste suhete kompleksi. Selliste probleemide globaalsus tõukas teda mõttele uurida üht teemat, üht probleemi hoopis sügavamalt, seda kõigest ülejäanust kuidagi esile tõstes.

«Kihnu Jõnn» andis J. Toomingale võimaluse peatuda Jõnni isikul, kes oma suhtumisega maailmasse ja inimesesse tõestab iseendale headuse alge igavikulist olemasolu inimeses, vajadust täielikult uskuda tema aususesse, kohusetundesse, sõprusesse ja seltsimehelikkusesse. L. Eelmäe Jõnn jääb eelkõige meelde stseenis, kus ta kohtub «Fortuunale» tagasipöörduvate madrustega. Ta särab üleni rõõmust, et pole pidanud teistes pettuma. Sel hetkel on ta õnnelik. Ja nii muutub keskseks just see stseen, mitte aga kuulus monoloog-jutlus «meie igapäevasest leivast», mis on Jõnni osatäitjatel mõnikord kõlanud kui kontserdinumber. «Igapäevase leiva» ja selle eest võitlemise teema kõlab etenduses võimsalt ja eredalt eeskätt tänu suurepäraselt kasutatud rahvalauludele, mis tõusevad paljude osalistest rinnast, kes ajuti Kooriks ühinedes muutuvad inimlikust headusest kõneleva loo ühtseks kangelaseks.

Ebatavalise kollektiivse kangelase suhu pandud mõte sellest, et inimese tähendus maamunal — see on elu aluseks olev mehine töö, mis on niisama katkematu ning lõppematu kui inimsugugi, — see mõte liidab nii Jõnni kui ka kogu

etendust Andresega, kes tundub olevat kõige lähedasem Tammsaare kangelane ka Smuulile.

Ent ma pole veendunud, et J. Smuul kirjutas oma Jõnni ainult selleks; miski tõukas J. Toomingat kasutama montaaži eesti rahvalauludest ja kõrvale heitma nii Ajaloolist Tõde, kes kõigist rohkem kannab näidendis iroonilise laodateatri märki, kui ka poolt J. Smuuli tekstist. Iroonia Jõnni kuju suhtes ei saanud J. Toomingat rahuldada: ta ei kannata kaksipidist või vastakat suhtumist oma kangelastesse, ta eelistab karedavõitu otsekohesust isegi sellistes mitmetähenduslikes lugudes nagu «Kihnu Jõnn» ja «Põrgupõhja uus Vanapagan».

«Põrgupõhja» oli mul lihtsalt kahju, ma nägin selle esietendust 1976. aastal ja võin kindlalt öelda, et siis jättis ta erakordse mulje. Nüüd aga, kuus aastat hiljem, ei hämmasta seal leidunud avastuslikud režiilahendused enam kedagi, kuue aasta jooksul on paljud lavastajad need paljudesse lavastustesse laiali kandnud. Siin pole juttu plagiaadist — J. Tooming jõudis tollal lihtsalt enne teisi uute teatrivõimaluste äratundmisele. Avastamishetk oli kõigi jaoks ukse ees, sai aga teoks just J. Toominga «Põrgupõhja» lavastuses. Ma pean silmas neid stseene, kus režiitehnika eelendid muutuvad lavateose filosoofilist kontseptsiooni väljendavateks vahenditeks (finaal ja Kaval-Antsu episoodid). Kuigi orelikoraalid kõlavad nüüd igas kolmandas Moskva teatrietenduses — ükskõik, kas asjakohaselt või mitte —, ometi nende nii otstarbekat kasutamist kui «Põrgupõhjas» ma teist meenutada ei tea. Mul on heameel märkida, et tõusnud on L. Eelmäe meisterlikkus, et tükk ise on aja jooksul muutunud kompositsiooniliselt rangemaks, tihenunud terviklikumaks ja lõpetatumaks.

Aeg on aidanud professionaalselt selgineda ka nii keerukal lavateosel nagu «Tõde ja õigus», mida ma esmakordselt nägin 1978. aastal A. H. Tammsaare 100. sünniaastapäevale pühendatud teatrifestivalil. Selle lavastuse avastuslik tähtsus tundub mulle praegu olevat niisama suur kui tollal. Põhjuseks on eelkõige O. Toominga tehtud instseneeringu uuelaadsus. Kirjandusliku materjali polüfooniline ülesehitus tingis

ka vastava lavastajalahenduse, kus lavaline metafoor kasvab välja kogu kujundite süsteemist. See võimaldab luua lavalise vaste nii autori mõtetele kui ka stiili omapärale. Mulle tundub see kõige kaalukama argumentina pikaleveninud diskussioonis proosa lavastamise võimalustest ja piiridest. (Nagu teada, oli just see probleem tähtsal kohal «Literaturnaja Gazetas» ja ajakirjas «Teatr».) Laval võib teha kõike, seda tõestab J. Toominga lavastus otseses mõttes näitliku veenvusega.

«Tões ja õiguses» kulgevad ilma mingi kronoloogiata eri põlvkondadesse kuuluvate kangelaste saatused, kohtuvad elavad ja surnud tegelased. Lavastus räägib nii talupoegadeist kui ka intelligentsist, nii kodanlikest äritegelastest kui ka Karini. võltssäras suurilmaelu mutta heidetud ja selles hukkuva naise saatusest; lavastus räägib erinevate inimeste tõe ja õiguse otsinguist. Kord lüüriliste, kord satiiriliste, siis jälle filosoofiliste või traagiliste episoodide kaleidoskoopilisus, nende esimesel pilgul tunduv segaminiaetus, mingi pööristuulisus annab edasi tunde terve ühiskonna olemisest ajas ja ruumis. Ent kui lavastuses puuduks peategelane, jääks etendus vaid särava professionaali käega kujundatud huvitavate visandite reaks. Peategelane ei ole ses lavastuses aga füüsiline isik, vaid autori antud vääramatu kõlblusseadus. Lavastaja kõige olulisem saavutus seisnebki selles, et me tunnetame igas stseenis seda autori kõigutamatut, vankumatut moraalset käsulauda. See pole väljendatud ainuüksi Krööda sümbolkujus ja tema lauldes. Lavastuse iga tegelast näeb J. Tooming A. H. Tammsaare silmade läbi, iga tegelast hindab ja õigustab ta t e m a mõödupuuga.

Mul polegi õnnestunud näha selles tükis E. Hermaküla — Indrekut on ikka mänginud J. Tooming. Ja tegelastest on just Indrek tundunud mulle vähem individuaalsusena ja rohkem lavategevust organiseeriva kujuna. Ning Indreku ja Karini vahelist konflikti veab tegelikult Karin üksi; ka kahaneb Indreku — Andrese kokkupörke emotsionaalne pingestatus. Need kaotused pole sugugi tingitud materjali koondamise printsiibist. Selle lavastuse polüfoonilises koes on

need tunnetatavad juba seetõttu, et iga kuju on siin osa ühtsest tervikust, eriline meloodia, mille puudumisel vaesestub kogu kõlavärving. Siin oleks lihtsalt hädavajalik see, mida valdab näitleja E. Hermaküla. Ma mõistan, et Indreku roll on J. Toomingale kallis, kuid tegemist on just selle juhtumiga, kus lavastaja peaks endas näitleja armutult maha suruma. Vaid ammune tutvus «Vane muisega» sunnib mind seda nii kategooriliselt välja ütleva.

Võitlus teatristambiga, harjumusliku ettekujutusega näidendist või kujust, interpretatsiooni ebatraditsioonilisus on saanud «Vanemuise» traditsiooniks. Mäletan «Vanameest» E. Koppeliga. Tõsi küll, «Vanamehel» ei ole nii rikast lavaajalugu, nagu on seda «Bulõtšovi», ning pole ka nii väljakujunenud peosa esitamise traditsiooni. Bulõtšoviga on lood keerulisemad (raske on nimetada populaarsemat M. Gorki näidendit): vaevalt jõuab trupi peosade mängija vananeda, kui ta hakkab Bulõtšovi rolli nõudma.

Enne J. Toomingat olen ma näinud ainult üht noort Bulõtšovi — M. Uljanovit telefilmis. Ja ehkki see juhtus kümme aastat tagasi, ei olnud ka M. Uljanov siis enam kaugeltki 36-aastane. Alustan meelega vanusest, sest juba G. Tovstogov tõestas oma esimeses Gorki-lavastuses «Barbarid», kui tähtis on M. Gorki näidendites tegelaste õigete vanuseliste suhete säilitamine. Meie praeguste ettekujutuste järgi on Jegor Bulõtšov elujõu tipul hirmsasse ja piinavasse haigusse surev inimene. Kuid see on inimene, kes on juba elu ära elanud, kõik saavutanud, kõik läbi proovinud ja läbi elanud. Ja äkki saab see inimene enne surma aru, et ta nagu polegi tõeliselt elanud, sest «on elanud valel tänaval». Minu jaoks on selles J. Toominga ja K. Irdi koostöös tähtis just see: inimene mõistab, et elu oli pühendatud valedete eesmärkidele ja pühitsetud võltsväärtustega — raha, võimu ja elumõnudega.

Tähtis on see sellepärast, et siin haakub K. Irdi klassikalavastus tänapäeva dramaturgia põhiteemaga. Praegustes parimates näidendites esitatakse arve inimesele kui isiksusele, tema suutlikkusele eristada olemise tõelisi ja ebaväärtusi. J. Toominga Bulõtšov on vastuolus igasuguse tavapärase ettekujutusega 49



E. Rannet «Südamevalu» (lavastaja E. Hermaküla). Kustas Lokk — Evald Hermaküla. Mari-Elts — Liina Orlova. Kelder — Aivar Tommingas.

A. H. Tammsaare — O. Tooming «Tõde ja õigus» (lavastaja J. Tooming). Andres — Lembit Eelmäe, Pearu — Ants Ander. Indrek — J. Tooming.

R. Velskri foto

V. Baženovi foto



M. Gorki «Jegor Bulõtšov ja teised» (lavastaja K. Ird). Propotei — Jaan Kiho, Sura — Kersti Neem, Bulõtšov — Jaan Tooming, Giäfira — Helje Scosalu.

V. Baženovi foto

sellest tegelasest. J. Toominga Bulõtšov ei ole punapäine, märatsev ega raevukalt üleemeelik, ta pärineb ennekõike neist vene kaupmeestest, kes Savva Morozovi moodi lõpetasid oma elu traagiliselt, jättes kõrvale need traditsioonilised vene rahamehed, kes tulid teatrilavale juba A. Ostrovski näidendites. Ainult et K. Irdi lavastuses on see mees ilma jätud vajadusest ise määrata oma saatust — elu on tema eest juba kõik ära otsustanud. J. Toominga Bulõtšov on sümpaatselt kohmakas, pehme, intelligentne ja täis elujõudu ning tema ägedus on suunatud vaid ühele eesmärgile: iga hinna eest teada saada, kindlaks määrata nende väärtuste tõeline hind, millest on koosnenud tema elu. Näitleja ja kogu etenduse jõud on suunatud sügavale sissepoole — draamast saab vaikne ja väljapääsmatu tragöödia, suletuna peremehele võõra, otsekui peatse hukkumise ootusest vereruskeks värvunud maja nelja seina vahele. Just nimelt võõra, sest sellisele Bulõtšovile on tubade esinduslik toredus võõras ja ebamugav, ta näib siin tulnukana.

Kõik see meeldib, meeldib ka Bulõtšovi-stseenide peen täpsus. Ja kui toomingliku intellekti jõule selles rollis vastaks võrdväärne emotsionaalne rikkus, oleks see küllap tõeline meistritöö. Kuid esialgu pole seda veel juhtunud. Arvan, et see on jällegi seotud J. Toominga näitlejandade eripäraga, millele on ikka lähedased olnud rohkem analüüsi kui kõigi iseloomujoonte sünteesi nõudvad kujud, rohkem veendunud eitamist kui millegi jaatamist nõudvad kangelased. Ka seisab J. Tooming alati nagu pisut oma lavakuju kõrval ja voolib seda siis meistikäega. Selline lähenemine on väga täpne Luciferi puhul, kuid väga raske vastu võtta sellise Bulõtšovi puhul, nagu teda lavastaja ja näitleja ise välja pakuvad.

Ma tean, et «Jegor Bulõtšovi» mängiti Moskvas alles viiendat korda, ja et K. Irdil on kaldumus oma lavastusi ümber teha, töötada nende kallal veel kaua pärast esietendust. Huvitav oleks näha lavastust umbes järgmise aasta aprillis.

Ent siiski muutis see lavastus mind ettevaatlikuks «Vanemuisele» nii armsa rollide ebatraditsioonilise tõlgendamis-

püü suhtes. See tunne süvenes lõplikult pärast «Härra Puntila ja tema sulase Matti» etendust, mille lavastas ja kus peaosas mängis E. Hermaküla.

Selle B. Brechti näidendi lavastuste lopsakatele värvidele ja laadarämedusele meie lavadel on E. Hermaküla vastu kaaluks seadnud rafineeritud, kuiva võitu, elegantse, viimse vindini mõõdetud ja kaalutud tõlgenduse. Loo muusikaline külg kujutab endast tänapäevast igale maitsele sobivat diskoteeki. Sellest tekkis etenduses algusest peale sügavalt intelligentsele publikule mõeldud peene kohviku atmosfäär. See publik tahab moega sammu käia ja ometi ei luba endale selles mingeid «üle piiri minekuid». Mingeid «üle piiri minekuid» polnud ka etenduses.

«Puntila»-lavastuse kujunduse ja kostüümide must-valged toonid ei meenu ta mitte ainult graafikat, vaid ka väga vanu must-valgeid filme — nii tekivad assotsiatsioonid praegu moesoleva retrostiiliga, millele aitab vägagi kaasa stseen Puntila «pruutidega»: kõik nad on antud kui tummfilmiaegsed levinud naistüüpide maskid. Ainult Mattil ja Eval on selles etenduses õigus päikesekiirte spektri teistele värvidele, kahju, et näitlejad kasutasid seda õigust ainult kostüümide kirevuse mõttes. Karaktereid mängitakse ikka sessamas, ülearu ranges värvigammas, kus paljud varjundid ja värvid lihtsalt kaduma lähevad. Need ainsad elavad inimesed maskidemaailmas on lavastuses samuti muutunud maskideks, olgu peale, et väliselt pisut uhke maiks. Maskid ja värvitus väljendavad E. Hermaküla maailma hingetust ja elutust, selle mehaanilist etteprogrammeeritust. Kõige tähtsamaks maskiks on muutunud Puntila — E. Hermaküla. See on elav, kõnelev mask — erinevalt tohutu suurest ja kuni lõpulauluni vaikivast topisest. Mustvalge nägu, ilma jätud võimalusest väljendada mis tahes tundeid, paneb punkti rühikale, paindlikule, automatiseeritud graatsiaga graafiliselt täpseid poose võtvale kujule, mida aitab esile tuua tume foon.

Kui Puntila teeb tütrele peapesu või võtab raha tagasi, ühesõnaga siis, kui ta on kaine ja teeb oma sotsiaalsest loomusest ning kuuluvusest tingitud tegusid, siis «töötab» maskivõte täius-

likult. Kuid sama võte ei lase Puntilal saada elavaks, kui ta joob end täis ja teeb tegusid, mida käsib tema eluterve mõistus ja temas ärkava lõbusa ning hea inimese joobumus. Piir kaine ja joobnud Puntila vahel on E. Hermakülal tegelikult märkamatu, nähtamatu, on tajutav vaid teksti kaudu.

Siinkohal tekib tahtmatult küsimus: kas Hermaküla mõtles maskivõtte selleks välja, et mitte mängida järsku üleminekut Puntila ühelt olekult teisele, või siis lavastaja E. Hermaküla lihtsalt ei märganud, kuhu lõpptulemusena jõuab näitleja E. Hermaküla? Milline neist põhjustest ka tõeline poleks, tulemus on ikkagi üks ja järelalus sellest samuti. Maskivõtte kasutamine on vajalik olnud selleks, et purustada iga hinna eest traditsiooniline ettekujutus rollist. Ja just sellepärast see ärritabki.

Mul ei õnnestunud näha E. Ranneti «Südamevalu», kus E. Hermaküla kui näitleja tõestab oma endist, kahtlusteta näitlejakiindumust mahukate ja huvitava karakterite loomisse.

Tundes hästi nii mõlemaid lavastajaid kui ka näitlejaid, pean ma häämatusega märkima, et praegu, mil nende eksperimendid režissuuri vallas lähenevad staadiumile, kus neist on juba saanud väljakujunenud käekirjaga küpsed lavastajad, püüavad nad oma lavastajataotlustega justkui täiendada seda, mis neil näitlejana puudu jääb.

J. Tooming kui näitleja tundub mulle alati palju tugevam neis rollides, mis nõuavad ratsionaalset lähenemist — režissuuris osutub ta lavastusterviku sügavast läbimõeldusest hoolimata kaaskakistuks väga emotsionaalsest algest. E. Hermaküla kui lavastaja kaldub oma lavakeeles kuivuse ja asketismi poole: tema režii on samuti vastupidine ta näitlejaandele. Kuid nad mõlemad võisid kasvada iseseisvateks kunstnikeks vaid K. Irdi juures.

Sest ajal, kui «Irdi poisid» alles alustasid oma eksperimente, mis kutsusid paljudes esile pelga huvi, mõnedes aga vaid vastumeelsuse, torkas ometi kõigile nähtavalt silma üks asi: mõlemad tegid kõike teistmoodi kui nende Õpetaja. Ja mis kõige kummalisem, Õpetajale just see meeldiski. Üht võin ma praegu julgelt öelda: seni on see ainus teater

meie maal, kus meisterlavastajate kõrval kasvas üles uus lavastajate vahetus, teatri tulevik, kellest nüüdseks on saanud tema tänane päev. Ja sellega on «Vane-muine» endiselt unikaalne.

IRINA SOSTAK on kunstiteaduste kandidaat, ta töötab Ulevenemaalise Teatriühingu nõukogude rahvaste teatri kabineti juhatajana.

MUUSIKALAVASTUSED

Alati, kui teater saabub külalisesinemistele, tekib kiusatus kujutleda nende põhjal tema kogu tööd statsionaaris. Seekord ei võinud mul niisugust pretensioonikat kavatsust tekkida, kuna sain tutvuda vaid selle paljudes žanrides etendava kollektiivi muusikalavastustega, ja kuna teatri NSV Liidu 60. aastapäevale pühendatud külalisreis tingis sündmuskohase ning küllalt spetsiifilise repertuaari. Kuid nüüdki võis eristada «Vanemuise» mitmesuguseid töösuundi. Saime võimaluse hinnata, kuidas kollektiiv interpreteerib klassikalist ooperit (G. Rossini «Sevilla habemeajaja»), lahendab juba igihaljana tuntud teemasid (T. Kogani balletid «Zemfira» ja «Sulamit» vastavalt Puškini ja Kuprini ainetel), kuidas mõtestab lahti Dickensi kuulsaid tegelasi, keda on nähtud hoopis teiselt kultuuripinnaselt pärineva helilooja silma läbi (G. Santõri «Pickwick-klubi») ja süveneb Dagestani auuli olustikuliselt ning psühholoogiliselt harjumatusse maailma (Š. Tšalajevi muusikaline komöödia «Bahhaduri pruudikink»). Oluline liin teatri tegevuses on rahvusliku mineviku mõtestamine nüüdisaegsete loojaisiksuste pöördumises eesti rahvakunsti muistsete kihistuste poole (V. Tormise «Nais-telaulud» ja R. Eespere «Kodala-sed»).

Enne kui lühidalt peatuda nimetatud etendustel, lubatagu mõned üldisemad tähelepanekud. «Vanemuine» on alati huvitav olnud kui teater, kes äratab lavaelule uusi teoseid, kui ammutuntud ideede, teemade, süžeede originaalne käsitleja, kellel on alati oma seisukoht, vahel teile või mulle ka vastuvõtmatu, kuid esitatud veenvalt ja argumen-teeritult.

«Vanemuise» töötingimused eeldavad tegijatelt paindlikkust. Tõepoolest, nüüdisaegne ja klassikaks muutunud muusika, stiilide, tüüpide, žanride rohkus — tahes-tahtmata nõuab see kiiret kohanemist. Seda nõutakse igalt teatri-kollektiivilt, kuid «Vanemuisele» on see elunõue. Muusikaline ja lavakultuur,

maitse ja mõõdutunne on «Vanemuises» nagu iseenesestmõistetavad «viisakus-reeglid».

«Sevilla habemeajaja». Kui palju kordi on seda ooperit lavastatud ainuüksi meie maal! Siiski sai vanemuistlastel teoks küllalt omanäoline etendus. Selle laadist annab märku juba eesriie: koketne ja lõbus, roosa-valge-sinine, kõikvõimalike volangide, pitside ja satsidega mõjub ta galantselt ning samas parasjagu irooniliselt (külaliskunstnik Aime Unt V. Kingissepa nim. TRA Draamateatrist).

Näib, et Rossini hiilgavat ja elegantset komöödiat avades lähtuvad lavastuse autorid teose esisast Beaumarchais'ist. Sellele viitab etendus võrtsitav rahvalik huumor ja teadlikult liialdustesse kalduv laad, mida hoovab kõikjalt, armuavaldustest kuni misanstseenide plastika ja lavatrikkideni, eeskätt aga eredalt dünaamiline, hoogne tempo. Loomulikult mõjutab niisuguses etenduses Beaumarchais' vaim ka tegelaskujude tõlgendus.

Rosina on Evi Vanamõlderit esituses tuulepäine, tujukas, veetlev olend. Silmatorkava kergusega tuleb ta toime Rossini virtuossete fiorituridega, sattumata neist sõltuvusse ja kasutades neid Rosina iseloomustamiseks; sundimatu on ka tema lavaline liikumine.

Tõelise avastusena jääb etenduselt meelde Taisto Noore Bartolo. Tegemist on ehtsa ooperipärase sünteesiga: lauljaga, kes valdab t õ h u s a t intoneerimiskunsti, demonstreerib virtuossetelt erisuguseid vokaalmaneere, sealhulgas kiirkõnet ja falsetti; ning hea klassikalise näitlejaga, kes omab paindlikku ja mitmekülget miimikat, žeste ja poose, mängides väljapeetult vana torisejat ja puis-tates samas terve valiku koha peal leitud detaile. Kõike ei jõua tähelegi panna!

Hästi täidab oma kohta Figaro (Väino Puura RAT «Estoniast»), suure, sügava hääle ja samasuguse massiivse, jõulise kunstnikunatuuriga laulja. Selline Figaro on tüüpiline lihtrahva esindaja. Mõnikord ei jätku V. Puural kõikjal vokaal-

tehnilist vabadust, kuid oma eestvedaja, kavalpearolliga saab ta edukalt hakka-ma, liigub laval osavalt ning täis mängu-lusti. Almaviva (Rostislav Gurjev RAT «Estoniast») jääb niisuguse Figaro kõrval veidi tagaplaanile, juba liiga sõltu-vaks oma teenrist. Tundub, et tema rollijoonis on ülearu utreeritud ja kaldub liialt maneeritsemisse, edvistamisse (või on see ehk kavatsuslik ja apelleerib «Fi-garo pulma» sündmustikule?). Seetõttu näis laulja kõige orgaanilisemana karak-termoondumistes, joobnud sõdurina ja muusikaõpetajana. Kui vokalstile ta-haks R. Gurjeville kindlasti soovitada puhtamat intoneerimist.

Evald Tordik Basiliona ja Maimu Kri-nal Marzellinana täiendasid vääriliselt solistide ansamblit. Veel tuleb nimetada Kuno Otsuse (teener Ambrosio) ja Tiit Lilleoru (Notar) virtuoosseid töid, kes hiilgasid meisterliku miimika ja liikumi-se plastilisusega.

Ansambli mänguline ja muusikaline kooskõla on etenduse tugevaid külgi. Asi pole ainult selles, et massistseenides laul-jad tajuvad hästi üksteist ja dirigenti, vaid ka selles, et igaüks säilitab seejuures oma tegelaskujule antud individuaalsed jooned. Muidugi peab siin tunnustama ka dirigent Endel Nõgene teeneid, kes juhatab etendust temperamentselt, hea rütmitunde ja väljendusriikka žestiga. Tundub aga, et selle muusika voolamisel läbi E. Nõgene käte ei jätku veel seda vabaduse ja distsipliini tabamatut ühte-sulamist, mida, paraku, on nii raske saavutada...

Agó-Endrik Kerge kutsuti «Sevilla habemeajajat» lavastama V. Kingissepa nim. TRA Draamateatrist. Kaarel Ird, «Vanemuise» kunstiline juht ja hing haarab sageli oma majja tööle kol-leege teistest teatritest. Seekordne kutse osutus enam kui õnnestunuks. Lavastaja kujundas lõpuni välja tegelaskujud, fik-seerides kõik osajoonised kogu etenduse vältel; küllast teose eredalt vaatamän-gulise lahenduse paljude ootamatute detailidega ja pani täpselt paika drama-turgilise arengu sõlmkohad, nagu näi-teks vaimustavalt teravmeelsed stopp-kaadrid Gogoli «Revidendi» finaali laa-dis. Suurepärase leid on ka ooperi finaali, isegi mitte finaali, vaid omapärane finaali-järgne epiloog: Ambrosio kutsub kulis-

side tagant Susannat, nagu luues mõt-tesilla «Figaro pulmani». Kutse peale ilmub kaunis balletineiu Susanna kos-tüümis ja jagab lavalviibijaile veini-pokaalid. Niisuguseid improviseeritud intermeediumi tüüpi episoodid sisaldab etendus mitmeid. Olgugi nad lavastaja omalooming, sobituvad nad hästi tege-vustikku, muusikalis-teatraalse kanga kulgu, mis lubab lahedalt laulda ja pakub küllaga mänguvõimalusi.

Kanda Dickensi kuulsa mister Pick-wicki ja tema sõpradega sündinud lugu-sid üle teatrilavale on väga raske. Ooperi-lavale — kahekordselt raske. Kuid Mosk-va helilooja G. Santõri, libretot kirjuta-des N. Venksterni instseneeringust läh-tunud S. Tsenini ja «Vanemuise» kollektiivi jõupingutustega on see korda läinud. Sündmuskäik põhineb kohtu-asjal, mida õhutab Pickwicki korteripere-naine, kes on talle silma heitnud. Selle ümber arenevad dramaatilised ja nal-jakad situatsioonid, põimuvad kõrvalli-nid, ilmuvad üha uued tegelased. Tule-museks on kompaktna, kooskõlaline eten-dus, täpselt väljajoonistatud süžeekeer-dude ja tegelaste iseloomustustega. Diri-gent Erich Kõlar ja lauljad esitavad mõ-nuga ooperit, milles on oma õpetusiva, huumorit ja lüürikat. Osatäitjatel on vokaal-lavaliine materjal kindlalt käes, laval käib vahetu, elav suhtlemine. Sun-dimatus, millega «tehakse etendust», annab tunnistust kogemustest nüüdis-muusika (sealhulgas, nagu teame, Prokofjevi ooperite) kättevõitmisel. Muide, stilistiliselt, dramaturgiliselt arenduselt järgib Santõri teos Prokofjevi rajatud traditsioone. Tõsi, siin-seal tajub muusi-kas veel «inglise aktsenti», eriti väga sümpaatses «Laulus vanast heast Ing-lismaast», mis läbib eri variantidena kogu ooperit ja jääb ka mällu püsi-ma.

K. Irdi lavastus kulgeb otstarbe-kalt, misantstseenid on mugavad ning tõhusad, puudub sagimine. Eriti on re-žissööril õnnestunud massistseenid. Pais-tab näiteks silma episood kohtus, kus iga roll on selge funktsionaalse piiritlu-sega — õilis ja kindlameelne Pickwicki teener Sam Weller (Lembit Soone, Henn Pai), söimlev kohtunik (Evald Tordik), pea kaotanud tunnistajad (Kaljo Johann-

son ja Väino Karo). Stseen on küllalt lakooniline, haarab aga hoogsuse, dünaamilisusega. Irdil piisab kuju loomiseks paarist napist, kuid tabavalt leitud joonest. Hoolikalt on läbi mõeldud näitleja plastika allutamine rolli tüübile: Pickwick (Tiit Tralla RAT «Estoniast») on sujuv ja rahulik, liigub kaalukalt, sulivõitu mister Winkle (Ao Peep) väle ja pöklev, teener Joe (Tõnu Kattai) kas norskab tugitoolis või keksleb tunnete ülikülluses naljakalt, Rachel (Maimu Krinal) askeldab ja edvistab.

«Bahhaduri pruudikink». Siin näitas teater oma rahvuslik-kultuurilist, žanrilis-psühholoogilist ümberkehatumisvõimet. Vaese nooruki, juveliir Bahhaduri armastuselugu sisaldab nii lüürikat kui ka huumorit. Nende lüürilis-koomiliste heiete peened põimingud ilmselt teevadki köitvaks A. Abu-Bakari jutustuse (mille alusel löid V. Viktorov ja R. Sats-Karpova libreto) ja ka S. Tšalajevi muusika. Etenduse väljatoojad on neid kaht põhimeeleolu hästi tajunud ja edasi andnud.

Hingestatult kõlavad peategelase Serminazi sõbrataride ja vaibakudujate koorid, õnnestunuks tuleb lugeda ka kogu etendust läbiv «teekonna» teema ja Bahhaduri armuavaldus Serminazile. Komöödialikest episoodidest paistsid silma juveliiri ema Aiša (Maimu Krinal) ja onu Dajan-Duldurumi (Evald Aavik) duetid, vintis külamehe tants, mitmed massistseenid. Näitena mainigem eredalt lahendatud Bahhaduri unenägu. Kangelane katsub kätte saada eest libisevat mõrsjat, pörkab kogu aeg kõikjale jõudvate keelepeksumooride otsa, murrab nende koondrivist läbi, tahab ette jõuda võistlejatest, kes püüavad taevast sadavaid punaseid südameid, ühesõnaga, keerleb, pöörleb, kuid tulemusteta — Serminaz haihtub jälle...

Värvikalt on kujutatud küla keelepeksumoorid. Igaühele on antud eri rollijoonis, mis kokku liituvad terveks plastika- ja miimikavõtete seeriaks. Kahju, et neil puuduvad iseloomustavad vokaalpartiid, nagu ka külaväljakule — godekanile — kogunenud meestel. Sest siin tõuseb kõige enam esile dagestani küla omapärane koloriit, siin valitsev elukogenuid, optimistlik filosoofia. Põhjuseks ilmselt valitud žanr. Muusikaline ko-

möödia pole koomiline ooper, sellesse ei sobi keerulised ansamblid. Ja ka Tšalajevi helikeel on spetsiifiline, mitte kõikidele osatäitjatele jõukohane. Mõned aga saavad toredasti hakkama. Intonatsioonilis-rütmilise kanva terav karakterisus, täpne artikulatsioon on omased E. Aavikule, M. Krinalile ja Tõnu Kattai, kes kehastab akrobaati. Võluva mulje jätab Aivar Tommingas peategelase Bahhadurina. Ta tunnetab hästi kujundit, liigub vabalt, tõsi, tahaks kuulda värskemat, helisevamat häält. Tundub, et trupp alles mängib seda etendust sisse.

Erinevalt komöödialikest ooperitest valitsesid «Vanemuise» ballettides sügavtõsised motiivid. Kahte ühevaatusealist koreograafilist miniatuuri — «Zemfira» Puškini «Mustlaste» ja «Sulamit» Kuprini samanimelise jutustuse ainetel — ühendab, nagu on tunnistanud helilooja T. Kogan, üks ja sama tõdemus: «Inimese minevik jääb temaga alatiseks, selle eest ei pääse pakku.» Mainivad neid koos, tahaksin aga kohe tõmmata etenduste vahele selge piiri. Sest minu meelet on «Sulamit» balleti loojatele suur kordaminek, milles autorid oma kavatsused täpselt realiseerisid. «Zemfira» aga ei arenenud kaugemale huvitavatest paljulubatavatest ideedest... Arvan, et sellist vahet annab seletada eelkõige muusika tasemega. «Sulamitis» õnnestus T. Koganil luua kujundlikult mõttelt tabav partituur, mis eriti viiulikadentsides ja vokaliisides on tiheda emotsionaalse laenguga. Küllap mängis ka oma osa see, et helilooja töötas tollal veel koos koreograaf Leonid Jakobsoniga, kellele kuulus balleti esialgne mõttekavand. «Zemfira» muusika on vaesem, täidab rohkem illustreerivat funktsiooni, on tegevustikule pigem fooniks kui dramaturgiliseks suunajaks. Ülo Vilimaa on aga niivõrd musikaalne ballettmeister, tema loodud liigutuste plastika mõjub niivõrd «laulvalt», et lihtsalt kisub neid nimetama intonatsioonideks. Vilimaa põhilised *pas'd* on üldiselt napid ja lihtsad. Teatud konteksti lülitatult omandavad need kontsentreeritud väljendusliku sisu. Kunagi ütles üks muusikateadlane Tšaikovski meloodikat iseloomustades, et sel heliloojal «unistab iga gamma kunagi kantilee-

niks saada». Vilimaal muutuvad tavalised liigutused imekombel balletiplastikaks, tema lavastused paistavad silma ka tugeva režiiga. Ja kui «Zemfira» põhilahenduses võib märgata teatud kunstlikkust, isegi skemaatilisust, siis «Sulamitis» kehastub teema psühholoogiliselt täpsetes, peentes koreograafilistes vormides. Tore leid on siin kolm viuldajat, kes kommenteerivad tegevust, kord sekkuvad sellesse, kord eemalduvad, täites vanakreeka tragöödiate koori meenutavat rolli, ainult enam individualiseeritult.

Tugeva mulje jätavad Vilimaa duetid: äärmiselt leidlikud, sügava tähendusliku sümboolikaga. Ballettmeister peaaegu ei kasuta traditsioonilisi tõsteid, poosid vahetuvad sujuvalt, plastilised liinid nagu sulaksid üksteisesse või vastupidi, näivad katkendlikud, kuivalt graafilised. Näiteks kuningas Saalomoni (A. Avilotšev) ja kuninganna Astise (J. Tšaulina) duetti tahaks nimetada pigem antiduetiks, niivõrd kujukalt väljendab sinne nurgeline, kalk plastika vastastikuse võõrdumise ideed. Kontrastina on Saalomoni ja Sulamiti (V. Voronina) armastusduett järkjärguline teineteiseleidendmine, tähelepanu on siin pöördunud väljasirutatud kätele, tänulikkuse ja andumuse žestile, mis omandab peaaegu rituaalse tähenduse. Mällu sööbib polüfooniliselt arendatud trio: ees armukadeduspiinades Astis, tagaplaanil puhkeva lillena tardunud armunud. Üllatavalt oskab Vilimaa poetiseerida tavalist olus-tikutantsu. Näiteks Sulamiti ja tema sõbrannade karakteriseerimine põhineb tavandlikul plastikal, ringmängutantsul, mida võinuksid tantsida viinamarjakorjajad-neiud. Kuid selle leksika on rikastatud liigutustega, mis on tuletatud pigem vanadelt vaasimaalidelt ja taimornamendist.

Huvitava lahendusena ballettmeister «intoneerib ümber» Zemfira (J. Poznajak) ja Aleko (A. Avilotšev) dueti, kus neiü armastus on juba kustunud. Eelnenud harmoonilisuse lõhub dissonants: Aleko puhangulised liikumised jäävad samasugusteks kui enne, Zemfira aga ei vasta enam nendele, väldib kokkupuudet, ta nagu närtsiks võõraksjäänud mehe käte vahel.

Saades igal sammul tunnistust Vili-

maa rikkalikust fantaasiast, paneb imes-tama, kui ta ise end viimase võimaluseni kammitseb sellises töös nagu «Kodala-sed». Mulle selgitatakse, et eesmärgiks on seatud elustada Kaljo Põllu graafiline sari, erilise etnograafilise ülesandena tahetakse «meenutada praegusaegsele inimesele muistseid aegu» ühiskondlikus arengus ja iseteadvuses. «Vaat, mida oleksid pidanud vaatama kõik meie muinasaja uurijad,» kuulsin lausuvat üht etnograafi pärast etendust. Küllap nad leidnuksid siit endale mõndagi. Ise aga tabasin end kogu aeg naiivselt soovilt näha maskides olevuste ettekatvatsetult monotoonse, primitiivse, ehkki teatud määral väljendusliku plastika taga veel midagi: tollaegset elutunnetust, psühholoogiat, saatust. Antud juhul valitses aga püüd vältida dekoori, eksootikat, isegi sümboolikat. Võib-olla kui René Eespere muusika oleks moodustanud sellisele askeetlikule lahendusele kontra-punkti, oleks saadud tulemuseks ootamatu ja originaalne efekt? Kuid muusikagi «mängis sama pilli järgi»: domineerisid lihtsad ostinaatsed vormid, tõsi, vahel vilksatasid koloristlik-rütmilised assotsiatsioonid «Pühitsetud kevadega», mis aga samas hajusid...

Täiesti vastupidise mulje jätsid Veljo Tormise «Naistelaulud», kompositsioon eesti rahvalauludest naiskoorile ja solistidele. Nende laulude kaudu kujutavad etenduse autorid eesti naise saatust lapsepõlvest hauani. Hoolimata kompositsiooni tinglikult üldistavast laadist, haarab siin elutõde, tajume pilgus-heitu minevikku ja praegusaegse kunstniku suhtumist sellesse.

Taktitundeliselt, asjasse süüvinult, armastusega ühendab Tormis need iid-sed laulud üheks tervikuks. Üksteist orgaaniliselt täiendades liituvad «esi-emade hääled» (lindilt kostavad rahvalaulikute autentseid üleskirjutused) ja laulud, mida on nii hoolikalt töödeldud Tormis ja mida nii ehtsalt esitavad teatri solistid, ooperikoori naishääled, teatri õppekoor ja TRÜ naiskoor (koormeister ja dirigent Vaike Uibopuu). Kaks korda vapustavad ruttamata veeretatud lauluheiet kulminatsioonid. Esimeses erutavad rõõmsad noorusunelmad (kiigelaulude sari). Teine, jutustus mehetapjast Maiest, on dramaatiline kõrgpunkt.

Helilooja oskusliku töötamise tulemusena saab lihtsatest viisidest polütonaalsete, -meetriliste, -fooniliste komplekside keeruline partituur. Kooriliikmetelt nõuab selline muusika täpset intoneerimist, igalt rühmalt suutelisust välkkiirelt ümber lülitada soleerivast funktsioonist saatvasse.

Niisugust kompositsiooni on väga keeruline lavastada. Siiski tuldi sellega hästi toime. K. Ird ja kunstnik Meeri Säre kasutavad minimaalseid vahendeid: lauljate ühesugused avarad tumedad rõivad, ühtviisi seotud rätid; harva vahelduvad, staatilised poosid, iga liigutus — põlvililangemine, kohavahetus laval, käetõste — on omaette sündmus. Selles ja veel skulptuurselt organiseeritud rühmade ümberpaigutustes, vaiguse-värvimängudes seisnebki etenduse väljendusrikkus.

«Vanemuise» teatri külalisetendused olid suurepäraseks õppetunniks, näitasid, kuidas peab armastama ja hoidma oma rahvuskultuuri, kuidas sellele tuginedes avardada silmapiiri ja heita pilk

teistesse vabariikidesse, isegi maadesse, ja kuidas suhtlemisest rikkamana naasta oma kultuuri lätete juurde.

MARINA NESTJEVA (s. 1938) — ajakirja «Sovetskaja muzõka» muusikateatri osakonna juhataja. Arvukate nõukogude muusikakultuuri puudutavate tööde seas kirjutanud ka eesti heliloojatest (s.h. vastavad artiklid Grove'i muusikaentsüklopeedia uusväljaandele) ja muusikalavastustest. Üks pioneere meie maal võrdleva diskograafia alal.

Hetk «Vanemuise» külalisetenduste avamiselt Moskvast: G. Ansimov ja K. Ird.

V. Baženovi foto





5 KÜSIMUST K. RUDNITSKILE

RAT «Vanemuise» Moskva-külalissetenduste arutelul NSVL Kultuuriministeeriumis esines sõnalavastusi puudutava sissejuhatava ettekandega kunstiteaduste doktor K. Rudnitski, kes oli lahkesti nõus vastama ka mõningatele küsimustele, mis viitavad «Vanemuise» seekordsete gastrollide teatriajaloolisele kontekstile.

1. Te tunnete eesti teatrit alates 1955. aastast. Milliseid meile teatrite iseloomulikke arengujooni olete täheldanud!

Minu ammune tutvus eesti teatriga ei olnud kahjuks küllalt põhjalik. Ma nägin eri aegadel suurte ajavahemike järel kõige erinevamaid etendusi. Valdavalt jätsid nad tugeva mulje. Tabasin veel sellise suurepärase näitleja nagu Ants Lauterj, nägin teda Linnapea osas «Revidendis», hästi mäletan Kaarel Karmi «Antoniuses ja Kleopatras» ja paljusid teisi tugevaid näitlejaid. Kui aga püüda määratleda eesti teatrite iseloomulikke jooni, siis oleks vaja öelda, et millal ma ka poleks sattunud Eestisse, olen iga kord taas veendunud, et eesti teatrikunst on lavastaja kindla tahte väljendus. Eesti näitlejad avanevad eriti eredalt püsivates, kindlates lavastusstruktuurides. See tähendab, et eesti teater vastab tänapäeva kõrgetele nõudmistele, et tema parimaid etendusi iseloomustab tõeline kunstiline terviklikkus ja vormiilu. Peale kõige muu on eesti teater tõsine teater. Isegi komöödia eesti laval, niipalju kui mul on olnud võimalust hinnata, ei ole eriti kergemeelne, ta on lõbus, kuid õpetlik, tema kurikavalates naljades on peidus impulsid, mis suudavad inimest mõtlema panna üldse mitte naljakate probleemide üle. Selles veenis mind muu hulgas ka Voldemar Panso «Kuningal on külm» — tema esimene ja seni unustamatu lavastus.

2. Milliseid lavastusi te loete eesti teatrikunstis tippudeks!

Nähtuist (paljusid kuulsaid lavastusi ma pole aga näinud) — Voldemar Panso lavastatud «Kihnu Jõnnos», «Härra Puntila ja tema sulane Matti», lavakunstikateedris tehtud «Seitse venda», Epp Kaidu lavastused «Kolmekrossiooper» ja «Inimese tragöödia», Kaarel Irdi lavastatud «Los Caprichos» ja «Naistelaalud», Jaan Toominga «Põrgupõhja uus Vanapagan».

3. Milles avaldub teie meelest eesti teatri rahvuslik eripära!

See on raske küsimus ja vastus võib olla ainult väga umbmäärane. Mulle tundub, et eesti teatritele on omane küllaltki harva esinev põhjamaise võimsuse, välise joonise määratletuse seos tormilise ekspressiivsusega, karge ja mehise vaimu seos kergesti ärkava temperamendiga. Eesti teater ei karda olla ja oskab olla robustne, järsk ja terav, kuid nende karmide vahenditega kaitseb ta üllaid vaimseid väärtusi, eelkõige — rahvuslikku omapära ja kõlbelist täisväärtuslikkust.

4. Kas te tunnetate Brechti mõjusid eesti teatris! Kas eesti Brechti-lavastustel on ka mingit tähendust kogu Nõukogude teatripildis!

Minu meelest on Brechti esteetika eesti lavakultuurile lähedane. Juba mainitud irooniline, peen ja graatsiline V. Panso «Puntila» ning üheaegselt häbematu, poeetiline ning sarkastiline E. Kaidu «Kolmekrossiooper», lisaks täiesti uus kuiv, karm ja kuri E. Hermaküla «Puntila» annavad tunnistust sellest, et Brecht allub kergesti eesti lavastajatele ja näitlejatele. Üleliiduliselt võivad eesti Brechti-lavastustega edukalt konkureerida ainult R. Sturua «Kaukaasia kriidiring» Tbilisis ja J. Ljubimovi tööd Moskva Taganka teatris. Nii on nõukogude Brecht väga suurel määral eesti Brecht.

5. Eesti teatris on üles kasvanud lavastajate ja näitlejate uus põlvkond. Kuidas te neid iseloomustaksite!

Kõige suuremad lootused on mul Jaan Toominga ja tema kaaslaste peale. Mulle näib, et Toominga on suuteline laiendada kogu eesti lava esteetilist ulatust. Teda võlub kunst, milles olus-likust sünnivad grotesksed ja hüperboolsed kujundid, ja see kokkupõrge saavutab filosoofilise täidetuse ja üldistuse mastaapsuse. Kuid arvan, et Toomingal on juba aeg üle minna suure klassika juurde, eelkõige Shakespeare'i juurde. Mõtetes ma kujutan teda Hamletina ja tahaksin väga, et tal oleks jultumust «Hamletit» lavastada ja kuni pole hilja — printsi mängida.

Nukufestivalil nähtust ja räägitust

RIINA SCHUTTING

Möödunud aasta septembris leidis aset järjekordne Balti liiduvabariikide ja Valgevene nukuteatrite festival — sedakorda VI ja jälle Tallinnas, kus traditsioon kuusteist aastat tagasi ka oma alguse sai. Esimene ring on nüüd täis, ürituse sünnilinnas käidi vaagimas-võrdlemas ka seda, mida kellelgi järgmisele kaasa võtta on. Osalevaid teatreid sai seekord viis. Soome kiirustav Vilniuse teater, tõsi küll, esines oma täiskasvanutele mõeldud lavastusega väljaspool konkurssi. Teistest rohkem sai mänguvõimalusi meie nukuteater, kes selles osas loomulikult oma korraldajaeelseid kasutas. Külalisi saabus oodatust tunduvalt rohkem — neid oli kogu Nõukogude Liidust, paljudest sotsialismimaadest (Poolast, Saksa DV-st, Bulgaariast jm.) ning Soomest.

Iga festival sunnib tegema üldistusi või järeldusi, paneb aga samas nende objektiivsuse niisuguse piduliku sündmusega paratamatult kaasneva peale-tükkiva atmosfääri tõttu kaunis suure küsimärgi alla. Üldpilt Balti liiduvabariikide ja Valgevene nukuteatrite praegusest (ja ka võimalikust tulevases) olukorrast festivali põhjal siiski tekkis. Ehkki kaks lavastust ei suuda anda kuigivõrd õiglast pilti iga teatri tegelikust tasemest (seda enam, et mitmel puhul kerkis küsimus, miks valiti festivalil näitamiseks mitte just väga tugevad tööd), võivad nad kõik kokku pakkuda juba pisut autentsema ülevaate üldistest loominguulistest võimalustest ja suundumustest.

Tundub nii, et momendiseis mingiks hõiskamiseks põhjust ei anna. Huvitavaid ja omalmeliste seas nägi üllatavalt palju ka keskpäraseid lavastusi, igatahes küllalt, et kiskuda alla muljet tervikpildist.

Nagu see ikka kipub olema, sõltub kriitika tase ka seekord teatri omast.

Arutelusid ja sõnavõtte iseloomustas mingi leigus ja hambutus: nokitseti pisiasjades, ülistati detailikesi, ebaõnnestumiste puhul välditi lakoonilist otseütlemist. Põhimõtteliste küsimuste ja probleemide korral tekkis vaid harva vaidlusi ja seda sugugi mitte suurest üksmeelest. Üheks asjaoluks, mis kahtlemata takistas väga kategoorilistele seisukohtadele asumast, oli etenduste keelebarjäär. Et enamikku etendustest mängiti oma keeles, siis langes loomulikult sõnaline osa kriitika alt automaatselt välja. Ehkki nukuteatris on visuaalsel küljel eriti tähtis koht, ei leidunud just palju neid etendusi, kus kujunduslik pool oleks suutnud oluliselt korvata tekstist mittearusaamist, ühes sellega läks aga tihti kaduma ka mõte. Et sellisel juhul koondub kogu tähelepanu välisele küljele, sest kõita võib üksnes dünaamika ja kujundusega, tulevad puudused selles osas ka teravamalt esile. Pikad staatilised dialoogid või midu vohama kippuv sõna (lasteteatri puhul küllalt taunitav nähtus) jäid siiski kohati häirivalt silma-kõrva.

Viimasel ajal on nukuteatris eriti teravalt esile kerkinud näitlejaprobleem ja seda seoses uute vormiotsingute jõudmisega ka sellesse kunstiliiki. Näitleja on väljunud koos nukuga sirmi ette, tõustes nukuliigutajast paljudel juhtudel temaga võrdses tegelaseks. Kui seni jäi näitleja nuku varju, siis nüüd võib tekkida vastupidine oht. Et mitte muutuda draamateatriks, kus nukul on võib-olla ainult dekoratiivne osa, peab nukuteater visalt püüdlema näitleja ja nuku ühiseks organismiks liitumise poole. See oli küsimus, mida festivalil elavalt arutati; üleskutse saavutada meisterlikkus nuku elustamiseks kõlas ka festivali deviisis.

Nukuteater on ju eelkõige lasteteater ja just sellepärast ei tohi teha mingeid

järeleandmisi mõttekvaliteedi arvel. Ta peab rääkima lapsega, olemata sealjuures lapsik. Üheks kurvastavamaks nähtuseks nii mõnegi lavastuse puhul oli lapse mitteusaldamine, tema mõtteja kujutlusvõime alahindamine. Infantiilsusel ei tohiks nukuteatris kohta olla!

Kahjuks ei saanud festivali ajal jälgida laste reageerimist, mis oleks võinud kujuneda kõige objektiivsemaks hindamiskriteeriumiks, sest saalis istus täiskasvanud publik, kes vaatas kõike professionaali pilguga. Nukuteater oli välja kistud oma normaalseks eksisteerimiseks vajalikust keskkonnast, publikuga hoopis teisel tasandil sündinud kontakt jättis lasteetendused kuidagi poolikuks. Nendega kõrvuti mängitud täiskasvanute lavastused leidsid aga täpse adressaadi ja täieliku mõistmise.

Konkursi juhatas sisse Läti NSV Nukuteater B. ja V. Sudaruškini instseneeringuga tuntud vene muinasjutust «Havi käsul». Lõbus jant oli kõik, mis lavastaja V. Bogatš lastele pakkus. Muinasjutt, nagu ta algsel kujul on, ei suuda ju tänapäeval enam midagi olulist öelda (siinkohal meenub ühe lavastaja repliik pärast etendust: «Kas tõesti on praegu mõtet lastele rääkida, nagu toimuks midagi veel havi käsul?»), küll aga võib igas muinasjutus peituv humaanne alge anda alust väga paljudeks kaasaegseteks tõlgendusteks. Lätlaste lavastuses on sellest aga loobutud ja nii taandub kunagi rahva fantaasiat väljendanud imede ja üleloomulike jõudude maailm lihtsalt naiivsuseks.

Vormilt küllalt staatiline ja kohati tekstirohkuse all kannatav etendus kippus publiku tähelepanu hajutama. Mõni üpris huvitav näitlejatöö või stseenilahendus ei suutnud üldist muljet korvata, seda enam, et ka kunstnikutöö jäi keskpäraseks (Läti NSV teeneline kunstnik P. Senkov).

Ka lätlaste teine tükk, teatri noore näitleja H. Paukssi dramaturgidebüüt «Nõia kolm saladust» (lavastaja Läti NSV teeneline kunstitegelane A. Cepuritis) jäi väheütlevaks. Kuigi žürii märkis näidendi ära, tundus, et see oli rohkem mõeldud avansina. Tegemist

on palju ekspluateeritud ideede (võitlus kurjaga, sõprus, õnneotsingud) kaunis tavapärase käsitlusega, nõrgaks kohaks teravate konfliktide puudumine: võitlus on asendatud juhuse abistava käega ja rasked olukorrad lahenevad kuidagi iseenesest.

Palju mõttevahetust tekitas etenduse vormiline külge. Suletud mustas ruumis liiguvad mingist hõbedasest materjalist nukud — liiga ebamaised, et panna end uskuma või luua mingi emotsionaalne suhe (poolehoid, põlgus). Karakteri loomine on jäetud täielikult näitleja oskuste hooleks, sest pigem stiliseeritud joontena näivad nukud on oma välimusega täiesti võimetud teda aitama. Igatahes peale esimest meeldivat üllatust (uudsuse moment siin igatahes on) koged, et sellist asja võib huviga jälgida kõige rohkem viis minutit. Tegemist on peaaegu täiusliku televisiooniefektiga ja seda nii visuaalses mõttes kui ka otsese kontakti puudumisest publikuga, mistõttu kõik «ekraanil» toimuv tundub kuidagi kauge ja ebahuvitav.

Nukuteater, nagu iga teinegi teater, peab aktiivselt tegelema uudsete vormilahenduste otsimisega. Antud juhul osutus aga leitud vorm nukuteatri üldistele põhimõtetele vastutõotavaks ega suutnud sellepärast end õigustada. Püüab ju nukuteatergi oma eluõigust tõestada eelkõige erinevuse kaudu televisioonist ja kinost, nendele kunstiliikidele lähenemine on tema jaoks ilmselt kaunis ohtlik tendents.

Ainult korras õigustas end too hõbedane lahendus — finaalis, kus lõppes tegevus ja pääses maksvusele sümbol. Täiusliku efekti purustas osaliselt aga liigne venitatus (kaunis üldine nähtus paljude lavastuste juures). Kunstniku (A. Mangalis) teostus oli midu laitmatu, kohati päris vaimukaski, pälvides üldisi kiidusõnu, mis veel kord tõestab, et tänapäeva teater, eriti aga nukuteater on oma elementides orgaaniline. Tõeliselt hea etenduse sünniks on ühe komponendi kõrgtasemest vähe, hea kunstnik ei suuda korvata lavastaja töö puudusi.

Ilmekalt demonstreeris seda ka Kaunase nukuteatri etendus «Lõbusad kukekesed». Väline külge jättis kaunis

meeldiva mulje. Hoogsas tempos kulgev etendus äratas tähelepanu nii näitlejate mängulusti kui ka otstarbeka ja leidliku kujundusega (V. Mazuras ja A. Kumpikas). Dramaturgi A. Močurovase taotlused panevad aga nukralt õlgu kehitama: näidendil puudub põhjendus, idee või mõttetelg, mille ümber koonduks tegevus, on vaid rida pildikesi mis küll tegevuse ja süžee kaudu seotud, aga mille otstarbekuses võib kahelda. Lapsi kutsutakse reisile mingisse imelisse linna, see aga, mis seal toimuma hakkab, on kaunis trafaretsed stseenid elust, kus peategelasteks võiksid kukekeste asemel olla ka koerad, hiired või lapsed. Igatahes jääb arusaamatuks, mida sügavamat lavastaja (A. Stankevičius) linnukeste äparduste rida lavale tuues on tahtnud öelda.

Seda, et ka nukuteater algab dramaturgiast, näitas E. Ignatavičius nuku näidend (P. Cvirka novelli järgi) «Tuhkurhobuse saatuse», mida oli võimalik nautida koguni kahes, s.o. Kaunase ja meie nukuteatri tõlgenduses. Asjaolu, mis teeb selle näidendi eriti võluvaks, on ühelt poolt see, millest lastega räägitakse, ja teiselt poolt see, kuidas seda tehakse. Millest? Elu igavestest alustest: sünnist, kodus, armastusest, reetmisest, saatuse kibedusest ja surmast. Kuidas? Täie usaldusega laste mõista suutmise vastu, loomulikult ja peenetundeliselt. On suur kunst rääkida surmast, ning teha seda nii elujaatavalt ja poeetilisel moel.

Kui rääkida kahest festivalil pakutud lavastusvariandist, siis tundub, et näidendi olemusele jõudis lähemale Rein Aguri oma. See jäi leedulaste omale alla küll teostuse suurejoonelisuselt, kuid oli selle võrra hapram ja kujundlikum, võites nii üldiselt meeoleult. Kõige ilmekamalt väljendas ehk Aguri käsitluslaadi stseen hommikusel järvel — sellist lõpetatud, terviklikku ja hingepõhjani vapustavat kujundit lõunanaabrite lavastuses ei leidunud. Üldse oli nende fiksoofia naturalistlikum ja kibedam, humaanne alge jäi kohati täiesti selle varju. Eesti nukunäitlejate eelis on kahtlemata ka nende meisterlikkus nuku käsitsemises.

62 Väga meeldiva üllatuse pakkus Tõnu

Raadiku viiul: elava muusika kasutamine tegevuse markeerijana tundus olevat päris õnnestunud lahendus, koos Raimo Kangro väga hea muusikalise kujundusega andis see etendusele toreda lisakvaliteedi.

Mingis mõttes võib eelmisega võrrelda ka Valgevene NSV Nukuteatri lavastust «Pillimees Sõmon». Tegijad olid võtnud endale kaunis komplitseeritud ülesande: tuua lavale valgevene poeedi Jakob Kolase rahvaluulelähedase eepilise poemi instseneering. Tulemuseks on väga omanäoline ja huvitav etendus, millest ei saa küll rääkida kui küpsest kunstitervikust, aga kui originaalsest eksperimendist ometi. See on püüdlus näidata igas rahvas peituvat poetilist alget, mis vaatamata karmile saatusele alati tärkamisvõimeliseks jääb. Kuna lavastus on rohkem sümbolistlikku kui eepilist laadi, siis pääsevad etenduses maksvusele just need kohad, kus valdavaks on kujund, seal õigustavad end ka staatiline vorm, dekoratsioonide puudumine ja stiliseeritud nukud. Kõik need komponendid toimivad aga puudustena pisut liiga ülekaaluka naturalistliku plaani puhul. Sõmon — see ei ole individuaalne karakter (mille puudumist talle millegipärast ette heideti), vaid sümbol. Stseenis, kus ta esmakordselt võtab kätte viiuli, ei mängi ta seda, vaid laseb kõlada oma sisemisel muusikal, sel hetkel on ta ise muusika. See täiesti liikumatu stseen on etenduse üks haaravamaid.

Kaunis meeldiva mulje jättis ka nende teine lavastus: H. Chr. Anderseni muinasjutu põhjal loodud «Ööbik» oma väljapeetud olustiku ja hiinapärase stiiliga. Muinasjutt ülistab lihtsuse ilu ja loomuliku kunsti kõikevõitvat jõudu, mille kandjaks on ööbik, temale vastukaaluks toretsev, silmakirjalik ja võlts õukond. Viimane on lavastuses ilmekalt välja joonistatud, isegi Anderseni teksti täiendamist abiks võttes; ööbik aga, kes on muinasjutu ideekandja ja seega primaarne suurus, on kahvatu, väike ja halvasti välja mängitud. Kuidagi ei usu, et ta suutis võita surma (lavastuses määratute mõõtmetega imposantne moodustis) või meelitada oma lauluga keisri silmist liigutuspisaraid. Sellises

käsitusel on tegemist rohkem näidendiga keisri kurvast saatusel. Kuid mõningatele sisulistele valerõhkudele vaatamata võib etendust siiski õnnestunuks lugeda.

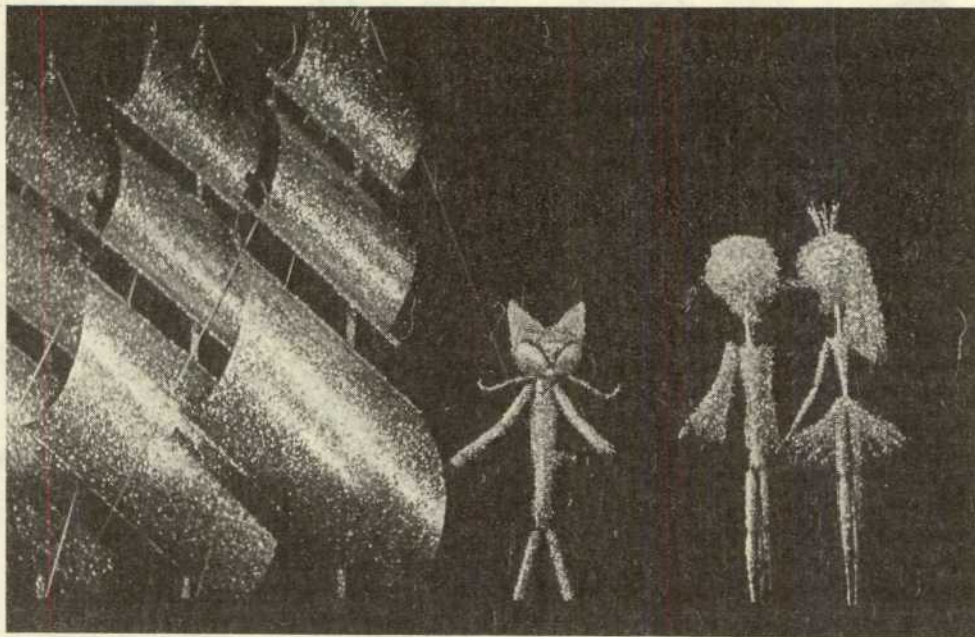
Üldisel foonil kujunes festivali kulminatsiooniks meie nukuteatris lavastatud Y. Kokko — J. Sanga näidend «Pessi ja Illusia». Peaaegu ainukesena vastas ta tõesti festivali deviisile tänapäeva aktuaalsete probleemide püstitamist ja seda materjaliga, mis on kirjutatud 1939.(!) aastal. Praegune poliitiline olukord maailmas sarnaneb nii mõneski mõttes tolle äreva ajaga enne Teist maailmasõda, seega on lavastaja R. Aguril olnud küllalt põhjust tükki just nüüd lavale tuua, ilma et tekiks küsimust selle vajalikkusest või õigustatusest (mis aga kaunis teravalt tõstas nii mõnegi teise, päris hiljuti kirjutatud dramatur-

giat kasutava lavastuse puhul). Antud juhul ei ole tegemist lavastamisega lavastamise pärast, vaid eesmärgiga anda edasi s õ n u m, mida näidend sisaldab ja mis lavastajat ennast erutab. Seda otsekui tajudes võtavad lapsed ka etenduse jäägitult vastu, ehkki rohkem emotsionaalsel kui kontseptsioonilisel tasandil, mis on suunatud siiski ju rohkem täiskasvanud vaatajale. H. Toompere Pessi on just selline olend, kellesse väike vaataja esimesest hetkest piiritult uskuma hakkab, nagu ta usub ka tema ja Illusia puhtasse, altruistlikku ja kõikevõitvasse sõprusesse, mis peab suutma ja suudabki vastu seista tõhu egoistlikule julmusele, hane juhmile agressiivsusele ja käo kosmopoliitilisele tõusikkusele — s. o. sõja pimedatele tööriistadele. Sõda kui inimlik alatus roo-
mab pideva reaalsusena nende seljataga,

M. Martinaitise «Maa tütar» Leedu NSV Nukuteatris (lavastaja ja kunstnik V. Mazūras).

A. Zavadskise foto





H. Pauhssi «Nõia kolm saladust» Läti NSV Nukuteatris (lavastaja A. Cepuritis, kunstnik A. Mangalis).

J. Preimane foto

kogu aeg on tunda tema ähvardavat rippumist rahumaailma kohal. «Pessi ja Illuusia» on karje ükskõiksuse vastu, see on üleskutse hoida ja kaitsta kiivalt kõike elavat, ilusat, habrast ja inimlikku.

Festivalil sai näha ka kahte otseselt täiskasvanutele mõeldud lavastust, mõlemad demonstreerisid nukuteatri piiramatuid võimalusi kõige mitmekesisema ja erinevama materjali elustamisel. Nendest esimene, Vilniuse nukuteatri «Lele» «Maa tütar» (autor M. Martinaitis), andeka kunstniku Vitalijus Mazurase visioon ussikuningannast Eglest oli nähtud lavastustest kindlasti üks huvitavamaid. Kuigi see oma vormilt ja sisult meenutas pigem draamaetendust, välistas ta igasugused vaidlused sellel teemal, sest, nagu ütles keegi sõnavõtja, ei ole tähtis, kas mängitakse sirmi ees või selle taga, kas nukuga või ilma, tähtis on resultaat — hea või halb etendus. Leiti, et on tegemist tõeliselt andeka tööga. Kunstnik läks legendi ja esivanemate juurest edasi — alguste alguse juurde. Näitleja annab oma hinge kultuurile, nagu Egle annab elu loodusele. Väga õnnestunud oli ka muusikaline 64 kujundus, mis toimis võrdse tegelasena.

Meie nukuteatri «Gulliver ja Gulliver» on oma tegeliku lavaelu juba lõpetanud kuuldavasti publiku puudusel, mis on kivi viimase kapsaaeda. Festival tõestas, et lavastus on alles täies elujõus ja oleks kahju, kui see Mati Undi tööpoolest väärt tükk teatri repertuaarist (kus ta seni edukalt täitis täiskasvanutele mõeldud etenduste suhteliselt tühja kohta) nii proosalisel põhjusel välja langeks.

Lõppenud festival viitas mingile seisakule või kriisimomendile Balti liiduvabariikide ja Valgevene nukuteatrites (Eesti oma ehk rõõmsa erandina välja arvatud), mida iseloomustab mitte loomepotentsiaali nõrkus, vaid just loomingu-otsingute sihitus ja eesmärgi suuruse mittevastavus teostuse võimalustele, huvitavate ideede poolik realiseerimine. Kriitika põhjendas seda teatud üleminekuperioodiga, kus vana traditsiooniline vorm on kõrvale heidetud, aga uuega pole veel harjutud või pole seda leitudki. Seni on eksperimentide aeg, mis peab näitama, millist teed mööda minna edasi. Et see tee cleks sirgem ja siledam, on vaja õppida kolleegide kogemustest, nende vigadest. Ehk oligi see festivalil peamisi eesmärke.

Ääremärkusi Rakvere Teatri hooajale

REET REILJAN

Sedastades, et Rakvere Teatri asjad lähevad praegu hästi, ei avasta ääremärkuste kirjutaja enam Ameerikat. Palju on viimasel ajal räägitud ja kirjutatud murrangust, mille suutis suhteliselt lühikese ajaga ühe meie murelapse töösse tuua Raivo Trass. Ja tundub, et teatri teisedki ohjad on viimaks ometi õigetes kätes. Raivo Trassi kõrval töötab direktorina teatri raudvara Kitty Eller, kes tunneb peensusteni selle teatri majandusküsimusi. **Trupp on saanud uute noorte kõrgharidusega näitlejate näol juurde värsket verd. Tööd tehakse kõvasti ja selle viljad on juba mõnda aega näha. Teatri maine on tublisti teisenenud. Temast räägitakse nüüd kui ärksa vaimuga kollektiivist, kellel on omanäoline repertuaar ja kelle mitmed lavastused on teinud ilma terves vabariigis.**

Tundub, et loominguliste saavutuste poolest oli Rakvere Teatrile kõige õnnelikum hooaeg 1980/81, mil nägid järjest rambivalgust sellised silmapaistvad lavastused nagu «Taavet Soovere elu», «Suvisteöö kevadlökete põledes» ja «Nelikümmend küünalt». Nimetatud lavastused nihutasid teatri suutlikkuse latti tunduvalt kõrgemale ning panid kriitikuid huviga ootama teatri uut kvalitatiivset hüpet. On ju teada asi, et kui näitad kriitikule head lavastust, jääb ta otsekohe ootama veelgi paremat. Aga on teada seegi, et uus kvaliteet ei sünni järjepanu ega üleöö, selle tekkimiseks on tarvis vahepeal atra seada. Vaadeldavat hooaega võiks eelkõige nimetada adrasedmise hooajaks, mil teatri peatähelepanu oli suunatud mitte niivõrd üksikute tipplavastuste loomisele, kui võrd kollektiivi selle osa arendamisele, kelle kujundada on teatri homne päev. Noorte arendamisele. Neile anti sel hooajal nii rohkesti tööd,

et hooaega võiks õigustatult nimetada noorte hooajaks. Noortele näitlejatele usaldati rohkem suuri osi kui varem ja roheline tee anti neile, kes soovisid oma kätt proovida lavastajaina. Raivo Trass rakendas julgesti oma kunagi väljaõeldud põhimõtet, et las aga noored teevad, tegelikus töös saavad nad ise kõige paremini aru, mis ja kuidas, ning andis hooaja kuuest uuslavastusest kolm noorte hoolde. Kes noortest lavastada proovijaist sai oma esimesed «triibulised», kes esimese tunnustuse. Peamine aga — nad hakkasid vist paremini taipama, mis asi on lavastamine, milles nad on nõrgad ja milles tugevad, mida tuleb edaspidi töös püüda tingimata teha teisiti.

Imbi Süvalepale oli A. Kitzbergi «Neetud talu» «Smaragdlinna võluri» ja «Viletsuse komöödia» järel kolmandaks lavastuseks. Allakirjutanu jagab suures osas Oskar Kruusi seisukohti selle lavastuse kohta (vt. «Sirp ja Vasar» nr. 51, 18. detsember 1981). Noore la-

Julius (T. Arnover) ja Anne (N. Šprenk-Dorn) lavastuses «Neetud talu». (Lavastaja I. Süvalep)





vastaja töös oli paraku tõepoolest mõndagi ligikaudset, mille tulemusena kipus ähmastuma lavastuse kontseptsioon. Kõige parema tahtmise juures oli raske leida sõnumit, mida lavastaja tahtis vana hea «Neetud talu» kaudu 1981. aastal vaatajateni tuua. Lavastuses oli ju lustakaid stseene, oli toredaid osatäitmisi (Marika Verniku väga siiralt mängitud Anne, Rein Olmaru meisterlik Heinrich), aga jäi kahjuks leidmata see lavastuslik nipp, mida Kitzbergi külakomöödia vajanuks, et täna mõjule pääseda.

Ebaõnn tabas kahjuks ka Madis Kalmetit, kes valis oma esimeseks lavastuseks nii raske pähkli, nagu seda on Maurice Maeterlincki «Püha Antoniuse imetegu». Maailmakuulsa belgia klassiku näidendiga juhtus Rakvere Teatris see, mida kirjanik ise alatasa kartnud oli: et laval võib jääda ilmsiks tulemata tema dramaturgia kõige varjatud, peen sisu. Algaja lavastaja ja trupp ei suutnud päriselt tabada satiirilise legendi teist plaani, tema kummalist, Maeterlincki loomele iseloomulikku õhustikku. Kenades misanstseenides liiguvad näitlejad rääkisid paraku enamasti ainult sõnu, nende vahel toimus enamasti ainult väline dialoog, sisemine aga jäi kahjuks suures osas pidamata. Mäng ei haakunud ja lavastus ei hakanudki päriselt hingama. Igas teatris tuleb aegajalt ette lavastusi, mis vaatamata kõigile ponnistustele päriselt hingama ei hakkagi. Ärgu Madis Kalmet eelöeldut raskelt üle elagu. «Püha Antoniuse imeteo» ebaõnnestumine ei tähenda seda, et Kalmetil puuduvad eeldused lavastada. Võetud materjal oli talle hakatuseks lihtsalt liiga raske.

Päris tühi loos «Püha Antoniuse imetegu» Rakvere Teatrile siiski ei olnud. Riina Babitševa väga stiilikas lavakujundus pälvis koos kahe tema kujundusega vabariigi teistes teatrites Eesti NSV Teatriühingu 1981. aasta kunstniku-preemia. Kiitust väärrib ka «Püha Antoniuse imeteo» väga sisukas kavaleht, mis andis M. Maeterlincki loome kohta väärtuslikku teavet.

Kolmandal noorel lavastajal läks tunduvalt paremini. Pidigi minema, kuna Urmas Allik ei ole lavastajana autodidakt, vaid on omandanud selle-

ENSV teeneline kunstnik E. Novek lavastuses «Sõgedad». (Lavastaja R. Trass)

Stseen lavastusest «Püha Antoniuse imetegu». (Lavastaja M. Kalmet)

alase hariduse Moskva Kultuuriinstituudis. Kogemused Urmas Allikul, tõi küll, puudusid. Rakveres lavastatud Vassili Sukšini «Kas kõik jääb nagu oli?» oli tema diplomitöö, seega esimene lavastus teatris. See tutvustas noort meest nii lootustandva lavastajana kui ka dramatiseerijana. Seitse Sukšini külaainelist juttu olid koondatud ühe mütsi alla nii osavasti, et dramatiseering ei mõjunudki dramatiseeringuna, vaid tervikliku näidendina. Õnnestunult oli valitud põhijutt «Mõtisklused». Kolhoosiesimehe mõtisklused elu põhi-väärtustest ja oma küla inimeste saatustest vaheldusid stseenidega nende inimeste elust, kus nukker ja naljakas oli teineteisest läbi põimunud, nagu see Sukšini loomele iseloomulik. Juttude sarnased kangelased said nimede muutmise läbi tükki läbivateks tegelaskujudeks (Matvei, Jefim, Venja, Aljona), kelle elujuhtumisi oli huvitav jälgida.

Samasuguse raudse loogikaga nagu oma dramatiseeringu, oli Urmas Allik üles ehitanud ka lavastuse tegevused ja misantseenid. Kõik oli selles lavastuses põhjendatud, kõik kasvas eelnenust loogiliselt välja. Aga et «Kas kõik jääb nagu oli?» on puhas karakterite näidend, ei taga selle õnnestumist mitte lavastuslikud leiud, missuguseid oli Urmas Allikul küllaga, vaid lavastaja oskus suunata näitlejaid oma lavakujusid looma, töö näitlejatega, mis on teatavasti režii raskeim osa. Urmas Alliku kiituseks tuleb öelda, et ta tuli endale võetud küllalt raske ülesandega põhiliselt toime. Koostöö teatri trupiga laabus hästi. Enamik Sukšini lopsakaist karaktereid sündis ja arenes etenduste käigus edasi. Suure osa lavastuse näitlejatöödest võib kanda teatri selle hooaja õnnestunumate nimekirja. Nimetagem ENSV teenelise kunstniku Feliks Kargi võrratult lopsakat ätijuurikat Jefimi, nii ENSV teenelise kunstniku Eldor Valteri kui ka Peeter Jakobi elutarku Matveisid, ENSV teenelise kunstniku Eva Noveki südamlikku Aljonat, Arvi Mägi «üle-küla poissi» Venjat, Väino Laesi pioneer Jurkat, Viive Aamiseppa elus kibestunud Olga Malõševat, Toivo Arnoveri isevärki Pappi, kes usub rohkem piirituse ja elu enese kui jumala



ENSV teeneline kunstnik F. Kark (Jefim) lavastuses «Kas kõik jääb nagu oli?» (Lavastaja U. Allik)

Olga Malõševa (V. Aamisepp) ja Jefim (F. Kark) lavastuses «Kas kõik jääb nagu oli?»



Arlequin (T. Suuman) ja Silvia (A. Veesaar) lavastuses «Armastuse ja juhuse mäng». (Lavastaja R. Trass)

H. Kõssi fotod

sisse. Urmas Allikule jääb soovida edaspidiseks tööks samasugust põhjalikkust ja loovat vaimu. See, mis lavastuses veel mõnevõrra vajaka jäi — sõnalise režiini täpsus —, tuleb lavastajal loodetavasti edaspidise tööga, edaspidiste kogemustega.

Noor oli ka see mees, kes tegi «Kas kõik jääb nagu oli?» lavakujunduse. ERKI üliõpilase Vadim Fomitševi ülesanne polnud eriti lihtne, sest tükis on mitu mängupaika, mis kõik tulid lavale ära mahutada. Lava mõjus esemetest üleküllastatuna, näitlejate mänguruum nende vahel oli üsna napp. Ilmselt andnuks midagi lahendada ka teisiti. Aga ülevalt alla ripuvad külakoerad ja kosmoses kihutavad aparaadid mõjusid leidlike, lavastuse peamisi mõtteid toetavate kujunditena.

Hooaja ülejäänud lavastused tegi Raivo Trass ise. Kahes nendest — F. Naftuljevi «Võlusõnas» ning P. Marivaux «Armastuse ja juhuse mängus» olid peale Rein Olmaru rakendatud teatri kõige nooremad näitlejad.

«Võlusõna» on kena mõttega nääri-näidend. Autor laseb selles kohtuda mitmetel erinevate maade nääriivanadel, kes tutvustavad iseendid ja seda, kuidas nende kodumaal on kombeks tähistada aastavahetust. Nii et lisaks nääriööl toimuvatele sündmustele pakub «Võlusõna» lastele ka teavet. Lavastuses oli rohkesti liikumist, laulu ja tantsu.

Noortel näitlejatel, nende hulgas ka kahel noormehel teatri õppestudios, oli siin võimalus lasta n.-ö. kõik oma registrid lahti, mida igauks vastavalt oma võimetele ka tegi. Kui liikumise ja enamiku karakterite väliste joonistega saadi hakkama, siis teksti andmisel kimbutas liigsest kiirustamisest tingitud rabeledus. Osa teksti kippus isegi kaduma minema. Esile tahaks tõsta Toomas Suumani, Madis Kalmeti ja Anne Veesaare loodud kujusid. Viimase Lumehelbekesest kujunes laste reageeringute järgi otsustades üleüldine lemmik, mängujuht, kes leidis vaatajatega toreda kontakti. Mari-Liis Küla lavakujundusest sööbis müllu selle põhidetail: valge torbikukujuline hiiglakuusk, mille ees põhiliselt tegevus toimus.

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688—1763) on meie tänasele vaatajale tundmatu, kuigi teda mujal palju mängitakse. Prantsuse klassiku populaarseim komöödia «Armastuse ja juhuse mäng» (1730) viib meid rokokooajastusse sellele iseloomuliku graatsia, kerguse ja espriiga. Nimetatu reprodutseerimine laval nõudis noorelt trupilt head keha ja sõna valdamist; mida õnnestus proovide käigus ka saavutada. Riina Babitševa kujundatud ajastukohases kaunis saalis liiguti heas tempos ja rütmis, mängiti vallatult ja hasartselt, improviseeriti julgelt. Situatsioonikoomika kõrval pääses mõjule ka Marivaux' sõnakoomika. Kui püüda heas ansambelis mängivaist näitlejaist kedagi esile tõsta, siis oleks selleks Toomas Suuman, kelle Arlequini eriliselt nõtkel liikumine oli omaette vaatamisväärus.

Lõppude lõpuks õnnestus äärmärkuste kirjutajal ära näha ka Raivo Trassi kolmas lavastus — Juhan Smuuli 60. sünniaastapäevale pühendatud «Sõgedad». Talvel mängiti seda teatris õige vähe, vaid kirjaniku tähtpäeva ümber, kuna juunikuus pidi «Sõgedate» põhiliseks mängupaigaks saama Smuuli sünnikodu Koguval. Külma ja vihmane kevad tõmbas aga kriipsu peale nii «Sõgedate» etendustele kui ka teatri kõigile teistele uute ja vanade tükide vabas õhus mängimistele, millest Raivo Trass talvel nii innustatult rääkinud oli. Hooaeg oluks nende võrra kaht-

lemata loominguliselt rikkam. Koguvale saadi minna alles pärast puhkust. Ilmad olid selle aja peale jõudnud jälle heitlikeks pöörata. Päikesepaiste vaheldus Muhu saarel sihukeste paduvihmadega, et need võtsid Raivo Trassi ja trupi üpris murelikuks. Mis saab, kui vihm jääbki kallama? Kust leida siis katus, mille alla mahuks «Sõgedaid» vaatama vähemalt Koguva küla oma rahvas? Hea meremeeste Hoidja oli aga ilmselt taevataadile siiski augu pähe rääkinud. Esimese etenduse ajal päike säras, teise lõpupoole sadas küll sagar maha, aga asja see enam rikkuda ei suutnud. Etendused toimusid Smuuli Muuseumi kõrval, kus külavahetee kiviaiad paraja platsi moodustavad. Mõlemal päeval oli rakverelaste esinemist jälgimas üllatavalt palju rahvast nii Muhust kui ka Saaremaalt, sekka mõni uudistaja mandriltki. Lähem rahvas oli istumiseks tarinud kodust pinke, toole ja kalakaste, kaugemad võtsid platsi kividel ja murul.

Raivo Trassi tehtu ei ole Smuuli raamatu «Kirjad Sõgedate külast» instseneering, vaid hoopis mõtisklus Muhu saarest, Koguva külast ja Juhan Smuulist, koostatud viimase loomingu ning tema kohta kirjutatu põhjal. Heidetakse pilk Muhu kirjule ajaloole, tsiteeritakse Koguva vabaduskirja, loetletakse põlist Smuulide suguvõsa kuni kuulsa Juhanini välja, iseloomustatakse sõgedaid ning esitatakse Muhu monolooge. Kõik see, kaasa arvatud ka enne etenduste algust lindilt kõlanud Muhu külavahe- laulud (loe: lorilaulud), sobis siia, kus ta juured, nii hästi, et tunduks nagu kohatu «Sõgedate» Koguva-etendusi mingite kriitikamallide järgi lahata.

Olgu ainult öeldud, et kõik trupi näitlejad (Viive Aamisepp, ENSV teeline kunstnik Eva Novek, Volli Käro, Arvi Mägi) olid suutnud Smuuli monoloogidesse sisse elada ning esitasid neid «väliolukorraski» heal tasemel. Tänu teatri helitehniku Ants Viermanni oskuslikule võimendamisele ei läinud tekstist käduma ükski sõna, esitati monolooge siis kiviaial istudes või kunagise mörrakuuri peale ehitatud teise korruse akendest. «Tuttav keel, tuttav keel,» muudkui kordas etenduse ajal kirjutaja kõrvale istuma juhtunud Muhu mees.

Kuna esimene etendus tundus vabas õhus esitatuna nagu pikavõitu, kärbiti teine kahe monoloogi võrra lühemaks ning tehti teisigi lavastuslikke korrektiive. Kuigi see etendus sai tänu tehtule kompaktsem, oli allakirjutanul siiski kahju, et Viive Aamiseppa väga südamliselt loetud «Hea meremeeste Hoidja» välja jäi. Ja veel oli kahju sellest, et «Sõgedate» sisuka kavalehe osaliste nimistust puudus millegipärast Raivo Trassi nimi. Vaatajad ei saanudki teada, kes lindilt vahepeal nii sugestiivselt tekste loeb.

Tahaks loota, et Rakvere Teatri jät- kub ka edaspidi ärgast vaimu, töökust ja üksmeelt. Küllap tuleb siis kõik see, mida ühelt healt teatrilt loodetakse.

Kolm muusikafilmi

ANDRES VALKONEN

•REGATIRUTMID•. Stsenarist ja režissöör Leo Karpin, operaator Aleksander Razumov, helioperaator Paul Oja, kunstnik Avo Liik, «Eesti Telefilm», 1981. 25' 05".

•JAAK JOALA•. Stsenarist ja režissöör Leo Karpin, operaatorid Kristjan Svirgsden ja Peep Laansalu, helioperaator Eduard Kattai, kunstnik Arvi Siplane. «Eesti Telefilm», 1981. 28' 04".

•KUUKIURED•. Stsenarist ja režissöör Olav Neuland, operaatorid Harry Rehe ja Anton Mutt, helioperaator Indrek Parmas. «Eesti Telefilm», 1981. 18' 21".

Kuna levimuusikast kirjutatakse väga vähe ja levimuusikafilmidest peaaegu üldse mitte ning minu sümpaatia kaldub levimuusika poolele, siis vaatlen põgusalt «Eesti Telefilmi» kolme viimase aja kontsertfilmi, kus on leidnud kajastamist Nõukogude Lõidu ühe praeguse esilaulja Jaak Joala loomingu-natuur, meie džässil hetkel kõige tugevam esindaja Lembit Saarsalu kvarteti näol ja nii-öelda kirev kava 1980. a. kultuuriprogrammist.

Kõige kahvatum kolme levimuusikafilmi seas on kahtlemata «Regatirütmid» (rež. L. Karpin). Regatti ennastki võib tajuda vaid kaudselt. Muusikalistel numbrite valik on juhuslik ja valdavaks on laulude üksluine markeerimine. Filmitud on igavalt, võiks öelda lausa primitiivselt. Äärmuslikem näide on J. Martõnovi «Kiigel» autori enda esituses, mis on lausa ilmetu otse-ülekanne stiilis, nagu polekski tegemist filmiga: salmi osas on laulja ekraanil suures plaanis, refräänil ajal üldplaanis (nagu muid plaane polekski olemas). Täiesti koomilisena mõjub seejuures veel laulja tundeline žestikuleerimine muutumatu keskkonna taustal (mereäärne park). Igal juhul on see üks väga kehv näide markeerimise võimalustest televisioonis.

Nii veider kui see ka pole, on filmi kõige haaravam ja emotsionaalsem lõik samuti seotud J. Martõnoviga. Autor saadab end klaveril, lauldes oma igivana laulu «Aljonuška». Filmitud on see lõik otseheliga ja just seetõttu on ta filmi kõige nauditavam osa ning korvab mõningal määral pettumuse, et ei saa kuulda midagi uuemat laulja repertuaarist. Me saame näha, et ka selline staar nagu J. Martõnov pole mingi «raudmees», vaid harilik inimene, kellele pole võõras ei pabistamine ega ka kohatine ebakindlus. Just vahenditu esinemine teeb muusikafilmi huviga vaadatavaks ja kuulata- vaks ning seda banaalsemalt mõjuvad suumaigutamised ja teatraalsed kätega vehkimised ilmetutel taustadel.

Tundub, et «Regatirütmide» kogu õnnetus selles seisnebki, et filmi on tehtud nagu tavalist markeerimisega teleülekannet, kus põhikomponentideks on kaamera, laulja ja salvestatud muusika. Millegi poolest ei erine A. Kukule laulmine TV-studios ja J. Martõnovi esinemine pargis. Ainult I. Linna esinemise juures on tegijad pisut pead vae- vanud. Ka muusikaliselt ei sisalda film huvitavat ega värsket. Sadu kordi oleme viimaste aastate jooksul kuulnud raadiost ja grammofoniplaatidelt ning näinud telerist I. Linnat laulmas T. Aare laulu «Aeg ei oota» ja J. Martõnovit oma «Aljonuškast». Kui laule mahub filmi ainult viis tükki, siis ta- suks enne kõvasti kaaluda, milliseid kasutada, sest vähemalt need kaks kuuluvad vanurite kilda ka üleliidulises mastaabis. Ja ma usun, et me poleks midagi kaotanud, kui oleksime kuula- nud selle filmi heli lindilt pilti näge- mata.

Palju meeldivama mulje jättis kont- sertfilm «Jaak Joala» (rež. L. Karpin). Film on muusikaliselt tunduvalt ere-

dam, vaheldusrikkam, hea *sound*'iga. Repertuaar peaaegu ühtlasel tase- mel. Ka see film põhineb laulu mar- keerimisel, kuid siin on osatud seda serveerida märksa loomulikult, pilt ja heli seostuvad orgaanilisemalt. Kui režissööri ja laulja koostöö tulemusena vaataja ei suuda enam kindlat vahet teha markeerimise ja pärislaulmise vahel, siis on see kahtlemata väga hea tulemus. Kui J. Joalat näidatakse filmis küllalt loomulikuna ja usutavana (mitte ainult kontserdisaalis, vaid ka Lahemaa rahvuspargis), siis tekitavad arusaamatusi mõningad momendid pillimeeste ümbritsevasse keskkonda paigutamisel. Kas pole veider näha pillimeest näiteks turul jalutamas, elektrikitarri kõhu peal? Minu meelest on veider, sest tege- mist pole mitte naljatamissooviga. Pa- raku kohtame analoogilisi situatsioone filmis teisigi. Ma ei väida, et pillimehed peaksid olema eksponeeritud ainult muusikalises keskkonnas, kuid käesole- vas filmis on paigutus küll täiesti su- valine ja pildiliselt õigustamata. Igal juhul vaateliselt see filmile midagi juur- de ei anna. Kui režissöör on tõesti soovinud näidata filmis ka J. Joala partnereid ansamblist «Radar», siis kõige loomulikum oleks olnud panna nad omasse elementi — musitseer- rima. Filmis oleks võinud kasutada ka otseheli, sest «Radari» helirežissöör E Kattai on omal alal piisavalt tugev spetsialist, ansamblile omane *sound* sellega vaevalt midagi olulist kaotanud oleks.

Laulud on valitud n.-ö. joalalikud — meloodilised, natuke ka sentimentaal- sed, harmooniliselt huvitavad; nad on hästi sisse mängitud ja hästi salves- tatud. Muidu tugevate ja sisukate lau- lude seas häirib vahest ainukese eran- dina kõrva R. Paulsi «Joonistan sind» oma kergekaaluliste ja tüüpilaagri ele- mentidega. Rõomustav on asjaolu, et filmis kõlanud kaheksa laulu hulgas on ka üks meie vabariigi helilooja teos (K. Kikerpuu «Muusika ei vaibunud»). Miks siis rõomustav? Ikka sellepärast, et kuigi meil on küll üks Nõukogude Liidu tipplauljatest, on tema osa meie vabariigi laululoomingu populariseeri- misel olnud viimasel ajal küllalt taga- sihoidlik. Võrdluseks olgu nimetatud

Tõnis Mägi ja Gunnar Graps, kes on tõestanud, et ka oma vabariigi heli- loominguga võib üleliidulises ulatuses läbi lüüa. Levimuusika on mõnes mõt- tes väga spetsiifiline ja, ütleksin, raske žanr, kus üks helilooja töö tulemus ei pruugi tagada head kvaliteeti ja popu- laarsust. Tohutult on kasvanud interp- retatsiooni, seade ja *sound*'i osatäht- sus (s. t. muusika saatust sõltub suuresti heliloojavälistest tingimustest: esitajatest, ka esitajate endi populaarsusest). «Ra- dar» aga on just selline ansambel, kes suudaks oma oskuste, mõtlemise, koge- muste ja instrumentaariumi varal isegi kehvapoolse muusikalise materjali esin- duslikuks ja huvitavaks teha.

Film ise algab kauni maastikuvaa- tega, kus J. Joala on kuhugi teel. Para- tamatult kerkib keelele küsimus: «Ku- hu lähed, Jaak?» Film vastust ei anna, seda intrigeerivat küsimust pole tõsta- tatudki. Muusikalised tõekspidamised jäävad asjaosaliste endi teada. Küsitava teabeväärtusega on viimane jutua- jamine J. Joala ja L. Karpini vahel. Võr- reldes filmiaegse «Radariga», on an- sambli koosseis muutunud, ja üks lähe- mad ajad näita, kas jätkub «ilusa poisi ilusate laulude» aeg. Muusika kõige austavam tiitel on teatavasti «*ever- green*». Valdav enamik levimuusikat aga vananeb tohutu kiirusega. Tipus on raske püsida, pidevalt peab varuks olema midagi uut ning seda uut jääme meiega ootama.

Kontsertprogramm «Kuukiired» (rež. O. Neuland) on muusikaliselt heal ta- semel, huvitav ja vaheldusrikas film. Selle tugevaks küljeks on just see, mil- lest eelnevates filmides vajaka jäi — vahetu musitseerimine. Otseheliga on filmitud Lembit Saarsalu ansamblit, kes viimastel aastatel on edukalt esi- nenud džässifestivalidel nii meil kui ka mujal. Ja otseheli ongi see, mis teeb kogu filmi huviga jälgitavaks. Me saame kaasa elada vahetule musitseerimisele, näeme, kuidas sünnib muusika. Kui eelmisi filme hinna- tes võime parimal juhul rääkida aja- loolisest (arhiivi-) väärtusest, siis sellele filmile lisandub kindlasti ka hetke- väärtus (siin on kordumatu völu).

Filmi mahub neli instrumentaalpala, millest esimese ja viimase (U. Naissoo 71



Het* telefimi «Jaak Joala» filmimiselt.
Vello Joosti foto

«Voolavad veed» ja Y. van Heuseni «Kuukiired») esitab kvartett — L. Saarsalu, T. Unt, T. Paulus ja P. Ojaveri —, ülejäänud (R. Rannap—L. Saarsalu «Vaba improvisatsioon» ja E. Hinesi «Rosetta») duo L. Saarsalu ja R. Rannap. Palad on vaheldusrikkad. Kohtame eesti rahvusliku koloriidiga džassi («Voolavad veed»); tõepoolest vaba improvisatsiooni, mis algab rahvamuusikast pärineva eeslaulja ja järellaulja printsibi huvitava rakendamisega ja jõuab kulminatsioonis vahest et rannapliku absurdini välja («Vaba improvisatsioon»); klassikaks saanud vana head tuttavat väga maitsekalt kujundatud saatepartiiga («Rosetta»); nautinguga kuulatavat ja stiilselt hästi väljapeetud, ajalisel suhteliselt pikka pala («Kuukiired»).

Vaatamata filmi kõigile voorustele, oleks siiski lootnud näha pisut vabamat atmosfääri ja vähem sunnitud olekut musitseerimisel, rohkem emotsionaalsust. Isegi palade esitamise ajal oli kohati tuntav mõningane kramplikkus (pigem väliselt tajutav), rääkimata siis veel kaadritest, kus muusika ei kõlanud. Režissöör püüdis ilmselt saavutada loomulikkust kogu filmi ajaks, kuid palade vaheaegadel saavutas loomuliku situatsiooni, kus pillimees ei ole valmis etendama näitleja osa. Tekibki vastuolu — muusikalised lõigud pole orgaaniliselt seotud mittemuusikalistega. Ainuke tõesti hea muusikavaba lõik on pärast «Vaba improvisatsiooni».

Igasuguseks esinemiseks on vaja luua vastav atmosfäär, keskkond, vaimus. Selle keskkonna loomine ja vaimuse esilekutsumine on eriti oluline, kui on tegemist improvisatsiooniga. Mida rohkem pillitõhki, seda raskem on sundimatut mängulist atmosfääri luua. Improvisatsiooni filmimisel ongi režissööri kõige tähtsam ja ka raskeim ülesanne vajaliku meeoleu loomine. Paraku ei jätku seda vajalikkude atmosfääri kogu filmiks. Kaamerate olemasolu ei tohiks olla ekraanil tajutav. Tavaliselt on publik see, kelle juuresolek loob soodsa pinnase mängulise *feeling*'u tekkimiseks ja võib-olla olekski pealtvaatajate olemasolu aidanud kaasa suurema terviku saavutamisele. Kui on auditoorium, kerkib esile ka see kübeke näitlejat. mis meis kõigis olemas.

Eeltoodust ei ole vaja arvata, et propageerin ainult otseheliga filmitud kontsertprogramme. Kaugel sellest. Mõlemad on vajalikud. Markeerimisvõimalused on väga suured ja vaatamänguliselt saab n.ö. valmis muusikaga märksa vabamalt ja huvitavamalt ringi käia. Et seda ilmetut suumaigutamist (markeerimist) on televisiooni muusika-saadetes ülemäära palju (välja arvatud muusikasaade «Ring ümber») ja kuna see on niikuinii enamikul juhtudel lihtsalt paratamatu, siis filmi võimaluste juures tahaks näha midagi rohkemat, kui seda pakub televisiooni otseülekande stiil. Otseheliga filmimine õigustab end igal juhul, sest siis sünnib alati midagi kordumatu. Ja kui on tegemist otseheliga filmitud kontsertfilmiga või kontsertprogrammiga, peaks arvatavasti kohal olema ka publik — vajaliku õhkkonna loomiseks. Olgu selle markeerimisega kuidas on, aga emotsioonivaegust peab kompenseerima huviga jälgitav pildirida.

Show ümber surma

VELLO KALLASTE

«KURITEGELIK REPORTAAZ» (*La mort en direct*). Stsenaristid (D. Comptoni romaani põhjal) D. Rayfiel, B. Tavernier, režissöör B. Tavernier, operaator P. W. Glenn, helilooja A. Duhamel. Peaosades R. Schneider (Catherine), H. Keitel (Roddy), M. von Sydow (Gerald Mortenot). Prantsusmaa, 1979.

Bertrand Tavernier' «Kuritegeliku reportaaži» peosale näeme hiljuti surnud nimekat näitlejat Romy Schneidrit (Catherine). Film on loodud populaarses ulmefilmizhanris ning ta võitis XVIII rahvusvahelisel teaduslik-fantastiliste filmide festivalil Triestis «Kuldasteroidi». Bertrand Tavernier on tänapäeva Prantsuse filmi nimekamaid režissööre, kes on suutnud ühendada silmapaistva kunstilise taseme selge, sageli terava poliitilise sõnumiga.

«Kuritegelik reportaaž» projitseerib sündmustiku lähitulevikku, mil teadlastel on õnnestunud monteerida inimese silmadesse minitelekaamera. Nii-suguste kaamerasilmade omanikuks saab telereporter Roddy. See on filmi teaduslik-fantastiline sissejuhatus, eeldus. Edasi kulgeb juba päris realistliku koega sündmustik.

Televisiooniprodutsent otsustab teha Roddy «telesilmi» kasutades sensatsioonilise reportaažide seeria surmast. Mitte lihtsalt õnnetusjuhtumite ohvritest, vaid sellest, kuidas pikkamööda ja valudes lahkub inimene, kellele ta vältimatu lõpp on paar kuud ette teada. Selliseks televisioonisaate ohvriks saab Catherine, populaarsete seeriaromaanide tootja. Catherine keeldub tegemast oma surmast avalikku *show'd*. Ent ajakirjanikud jälitavad teda igal sammul, isegi ta mees näib oma vaikesel viisil olevat nende pool. Catherine annab järele ja müüb oma surma, sõlmides lepingu 600 000 dol-

lari peale, ning põgeneb. Ka seda on ettenägelik teleprodutsent arvestanud. Catherine'i teadmata saab tema kaaslaseks Roddy, kelle silmis on kaamerad. Iga Catherine'i samm jõuab teleekraanile...

«Kuritegelik reportaaž» on ulmefilm ainult poolenisti. Režissöör B. Tavernier on siin loobunud enamikust ulmefilmi visuaalsetest traditsioonidest, säilitades siiski žanri üldised hoiakud. Visuaalselt ei ole filmis öieti midagi, mis ei sobiks tänasesse päeva. Filmi realsus on nii veenev, et paneb unustama fantastilist raamistikku. Seetõttu võib kohati tekkida tunne, et autor on pealiskaudne karakterite avamisel, ei hoolitse piisavalt psühholoogilise motiveeringu eest jms. Ent ulmefilmizhanr asetab siin omad piirid.

Ulmekirjandust tervikuna ei huvita niivõrd individid, kui võrd tegevuse ja ideede areng. Karakterite põhjalikust avamisest on enamasti vähe kasu ideede arendamisele, mida raamat esile toob. Ulmefilmizhanr kangelane ei ole sageli midagi muud kui intriigise, rohkem abstraktsioon kui inimene lihas ja veres.

Ulmefilmis on need tendentsid ainult süvenenud, sest ulmefilmizhanruse intellektuaalsele rikkusele ei õnnestu ekraanil enamasti adekvaatset visuaalset vastet leida. Film teeb siin rõhu ümberasetuse emotsionaalsele tasandile, korvates intellektuaalset puudujääki põneva tegevustiku, efektse pildirea, rabava fantastikaga jms. Ulmefilmi maailmas süveneb tehnoloogiline müstika, mille võimusesse satuvad inimesed. Üldisele mehhanistliku maailmapildi tekkimisele aitavad kaasa ühemõõtmelised karakterid, kelle vahel puudub tõeliselt inimlik suhe, kes täidavad vaid teatud funktsiooni. Seesuguse tendentsi üheks äärmuslikuks näiteks on «Homunkulus»

(1916, rež. O. Rippert), kunstlik inimene, kellel on küll mõistus ja tahe, kuid puudub hing.

Nii kummaline kui see ka ei ole, ulmefilmi toitev allikas ei ole mitte niivõrd rikkalik kirjanduslik traditsioon, kuivõrd palju vanemad vormid ja hoiakud, nagu keskaegne fantaasimaailm (teadus on kuradist!) ja moralitee. Ulmefilmi levinud kreedo on, et armastus kaitseb, lahendab ja toob selgust rohkem kui mingi muu jõud. Ükski keskaegne moralitee ei suudaks dramatiseerida tähendusrikkamalt ja kergemini mõistetavates kujudes soovitud jääda lihtsate tunnete juurde, mille tagaplaanil on usk headuse võidusse, aimatavalt meie lahke looja tahtel.

Nii nagu ulmefilmi allikas on nihkunud eemale ulmekirjandusest (sageli ka siis, kui lähtepunktiks on konkreetne romaan), nii ka tema visuaalne stiil tuleneb ulmekirjandusele hoopis võõralt alalt — peamiselt koomiksi poolvisuaalsest maailmast. Nii nagu koomiks, pakub ka ulmefilm lihtsustatud intriigi, robustselt järsku tegevustikku, tüpologiseeritud ühemõõtmelisi karaktereid, keda näeme rituaalselt tuttavas keskkonnas. Ta toetub visuaalselt järeleproovitud võtetele ja sümbolsele keelele, et mööda minnes intellektist, apelleerida otse tunnetele. Mitmed ulmefilmid on võtnud oma idee ja intriigi otse koomiksitelt, nagu «Barbarella» (1968, rež. R. Vadim, peaosas J. Fonda), meilegi tuttav «Fantom» on sealt pärit.

Ulmekirjandus on enamasti poliitiliselt ja filosoofiliselt radikaalne; ulmefilm, nagu koomiks, elatub momendi poliitilisest ja moraalsest kliimast. Ulmekirjandus toetab loogikat ja korrastatust; ulmefilmi tegevustik loob kaose ja vallandab destruktiivsed jõud. Ulmefilm ei sisenda usku teadusesse, vaid vastupidi — külvab hirmu ja kartust selle ees. Ulmefilmi üheks kõige sagedasemaks motiiviks on teaduse saavutused, mis on pöördunud inimese vastu, seetõttu on seda mõnikord nimetatud ka antiteaduslikuks fantastikaks (*anti-science fiction*).

Selline on Lääne ulmefilmi põhihoovus, milles loomulikult näeb ka erandlikke keeriseid. Võtete üldine ko-



Kaader filmist «Kuritegelik reportaaž». Esiplaanil Max von Sydow G. Mortenot' osas.

gum, mida see endas kannab, pakub andekale loojale siiski piisavalt varieerimisvõimalusi.

B. Tavernier on nähtavasti teadlikult kasutanud neid valmiselemente, mis ulmefilmis ja Lääne massiteabes sageli esinevad.

Kunstlik elund (silm-kaamera) ja kaunitar, keda jälitab monstroom, on sageli korduvad motiivid ulme- ja õudusfilmis. Antud juhul on monstroomiks televisioon, kes, tõsi küll, astub ette üsna meeldiva mehe maskis. Kuid süütu välimur varjab robotlikku käsutäitmist. Käsud aga tulevad sealt, kus tehnika ja raha on tõrjunud eemale inimlikkuse. See on nn. koletise ja kaunitari (*beast and beauty*) motiivi variant, kus seekord aetakse kaunitari taga selleks, et nautida tema surma.

Vanas stiilis paheline teadlane, poolenisti alkeemik, kes veetis oma aega surmakiiri meisterdades või muutes inimesi loomadeks («Oo, õnneseen!», 1973, rež. L. Anderson) ja vastupidi («Ahvide planeet», 1967, rež. J. Schaffner), on tänapäevaks siiski mõnevõrra moest läinud. Peamine hädaoht tuleb nüüd juba aparaatidelt ja uutelt seadmetelt, mis ohustavad inimesi nagu minitelekaamerad Catherine'i.

Reportaaži tegemine kui süžee käik annab B. Tavernier'le võimaluse üldjoontes realistlikku olustikku jääda. Ainult suhteline tühjus suurlinnas ja

võtteobjektide valik hilisemal pagemisteekonnal loovad kergelt kummastatud atmosfääri.

Seda enam torkab silma tegelaste individuaalsuse puudumine. Peategelaste masinimlikkust toonitab kaamera Roddy silmas ja «Harriet»-mini-raal, mille abil Catherine toodab sarioromaane inimsaatustest. See on koomiksiinimeste ühemõõtmeline maailm, kus tähtis on vaid tegelaste funktsioon ja tegevus ise. Inimlik soojus on siin arusaamatu ja üleaarne asi. Et surma muutmine etenduseks võiks olla ebahumaanne, ei ole selles maailmas kuigi tõsiselt võetav mõte.

Catherine'i põgenemisega satume välja suurlinlikust tsivilisatsioonist, tühermaadele, kus väheneb raha võim ja kus Roddy silmade rikkimiseks kaob tehnika deemonlik jõud. Mida kaudumaks ja kargemaks muutub keskkond, seda inimlikumaks muutuvad peategelased. Näeme lõpuks mitmekesiseid tundeid — kaastunnet, abivalmidust, südamesoojust, heatahtlikkust. Ühesõnaga, peategelased omandavad hingeelu, millega nad sobiksid märksa rohkem juba psühholoogilisse filmi. Peategelaste niisugust metamorfoosi ei kannata ulmefilmi struktuur välja — ta laguneb. Seni lausa loogikavastaselt võimsad produtsendid, tehnika ja raha saavad lüüa ja langevad rivist välja — samuti mõnevõrra loogikavastaselt. Sellise hävingu põhjust ei leia otseselt sisust. Selle põhjustavad eelkõige vormielemendid. Koomiksitaoline ulmefilmi reaalsus hävineb sügavama psühholoogilise tõepära esiletõusmisega. Uus struktuur, õieti ainult selle eeldus, rikub senised tasakaalud ja hävitab vana.

Kui kannatustes inimesestunud Catherine saab teada, et tal tegelikult ei olegi surmahaigust, et äraostetud doktor söötis talle valu tekitavaid tablette, et viimasel hetkel pidi tulema imepärane pääsemine, läheb ta siiski surma. Isiklik elu on temalt röövitud, isiklik surm kuulub veel talle.

20. aastate Saksa ja hilisem Ameerika ulmefilm on olnud lähedastes suhetes ajakirjandusega. Vastastikune ideede ja teemade vahetamine on olnud

fakt on olnud stardipaiguks sündmuste lahtimängimiseks tulevikus. Laiemas plaanis kajastab see intiimne vahekord tõika, et ulmefilm nagu ajalehe joonealunegi on massikultuuri osa, luues ja esitades müüte, mille läbielamisele ta publikut kutsub. Kuigi läbitundmine asendab siin läbimõtlemist, tuleb kriitiline intellektuaalne hoiak paremates ulmefilmides siiski esile.

Ka B. Tavernier on laenanud ajakirjanduselt oma filmi tegevustiku telje — reportaaži tegemise. Ta näitab, mis võiks juhtuda, kui praeguses sensatsioonimaia ja rahaahne ajakirjanduse käsutuses oleksid täiuslikumad tehnilised vahendid. Surmal ja vägivald on juba praegu aukülalise koht bulvaripressis. Aeg, mil mehel võib olla kaamera silmas või aatomipomm kohvris, ei ole enam mägede taga. Mis saab meist seesuguste tehniliste vahendite võimu alla sattumisel?

B. Tavernier demüstifitseerib selle võimu, hävitab oma loos ulmefilmi ühe lemmikmüüdi. Mitte moodsad tehnilised vahendid, vaid raha võim on ohtlik. Mitte aparaadid, vaid inimesed, kes neid käsutavad, võivad saada hädaohtlikuks. Ta filmi kangelanna ei põgene mitte täiusliku tehnika, vaid ebataiuslike inimeste eest, keda on teinud selliseks mitte abstraktne kurjus, vaid konkreetset ühiskondlikud suhted. Vaid humaansuses ja õiglasemas ühiskonnakorralduses näeb B. Tavernier pääsemislootust läheneval supertehnika ajastul.

«Helisevast nõiaringist»*

Probleemid, mida I. Garšnek ja vestlusring vaagisid, ei ole kunstlikult tõstatatud, vaid juba hulk aastaid nii muusikutele kui ka kontsertide korraldajatele palju peavalu tekitanud.

Murelapseks on kvaliteetne helivõimendusaparatuur ja korralikud muusikariistad. Mõõdas on ajad, mil edukalt saime hakkama lihtsa ja odava tehnikaga. Tänapäev esitab heli kvaliteedile ja sound'ile ülikõrgeid nõudmisi. Et riiklikult pole olnud võimalik nõutaval tasemel aparatuuri ja instrumente muretseda, on Filharmoonia kollektiivid soetanud vajaliku varustuse endale ise. Moskvast ja Leningradist on võimalik turuhindadega hankida kvaliteetseid pille ja muud vajalikku, kusjuures hinnad on tõesti fantastilised ja tõusevad veelgi. Tundub aga, et hinnad ei ole rock-muusikutele selle muusika viljelemisel takistuseks, kuna vabariigis tegutseb ca 600 kollektiivi ning paistab, et enamikule tasub see ära.

Eri kategooria moodustavad eesti levimuusikat väljaspool vabariiki propageerivad kollektiivid, kelle riikliku varustamisega on lood kaugel ideaalist. Filharmoonia pole olnud siinamaani seda probleemi võimeline lahendama, kuigi, jah, väikest nihet paremuse poole lähemal ajal loodame. Paljuski on meid aidanud Tallinna Raadio-translatsiooni helitehnikaosakond ja V. I. Lenini nim. Kultuuri- ja Spordipalee, kellel igati korralik ja tänapäeva nõuetele vastav instrumentarium olemas. Jääb vaid loota, et nimetatud asutuste juhid näitavad ka tulevikus üles vastutulekkust ja suuremeelsust.

Et vabariigi ainukesel kontserdiorganisatsioonil puudub samaväärne aparatuur, on ebaloogiline ja teeb käsist ja jalust seotuks.

Kuid vaatamata nimetatud probleemidele kuuluvad meie Filharmoonia kollektiivid NSV Liidus vaieldamatult paremiku hulka. See rõõmutab ja kohustab.

Toimetuse vestlusring heitis mitu kivi Filharmoonia kapsaaeda. Enamik lahmivaid märkusi on arvatavasti tingitud teadmatusest. Väideti, et pillimees on ametis ükskõik kus, et ainult mitte Filharmoonia kaudu asju ajada, et meie liinis mängimine lõppes «Radarile» koosseisu lagunemisega, et «Magnetic Bandil» on ees siirdumine Leningradi kontserdifirma alluvusse jne.

Võrreldes maikuuga, mil toimus vestlusring, on olukord muutunud. Olen kogenud, et pilli-

mehed ja kollektiivid töötavad hea meelega Filharmoonia alluvuses. Käesolevaks ajaks on tekkinud juba olukord, kus kõikidele soovijatele pole meil plaanimajandust arvestades võimalik tööd pakkuda. Momendil on Eesti NSV Riikliku Filharmoonia alluvuses levimuusikakollektiivide kahurvägi («Radar», «Music-Seif», «Apelsin», «Vitamiin», «Erfia», «Magnetic Band», «Laine», «Mobile»).

Ka teised R. Langi väited ei pea paika: «Radari» koosseis ei ole lagunenu ja «Magnetic Band» pole Leningradi kontserdifirma alluvusse siirdunud.

Veel heidetakse ette, et me ei organiseerivat rocki-üritusi. Rock-kontserte me korraldame minu arvates piisavalt, rocki suurfoorumid aga pole meil ka plaanis organiseerida. Suurfoorumiks on traditsioonilised levimuusikapäevad Tartus, kus see on õigel kohal ja igati põhjendatud.

Tuleb ka mõista, et peale rock-muusika tegeleb Filharmoonia sümfoonilise ja kammermuusika propageerimisega, mis on noorsoo esteetiliselt kasvatamisel olulise tähtsusega. Väga tore oleks, kui rocki-publik ka süvamuusikaga sinasõbraks saaks.

Suuremat tähelepanu tahame tulevikus osutada džässmuusika propageerimisele. Kuigi teist aastat läheb edukalt džäss abonement ning regulaarselt toimuvad džässiohtud kirjastuse «Valgus» baaris, on seda veel vähe. Sooviks on taaselustada džässifestivalide traditsioon ning muuta Tallinn uuesti džäss suurfoorumite kohaks.

ENNO MATTISEN,
Eesti NSV Riikliku Filharmoonia
kunstiline juht levimuusika alal

* Vt. TMK nr. 7, lk. 78

Meelelahutus sotsiaalse realismi kostüümis

•**KRAMER KRAMERI VASTU**• (*Kramer vs Kramer*). Stsenarist Robert Benton (A. Cormani romaani põhjal), režissöör Robert Benton, operaator Nestor Almendros, kunstnik Paul Sylbert. Osades: Dustin Hoffman (Ted Kramer), Meryl Streep (Joanna), Jane Alexander (Margaret), Justin Henry (Billy Braker) jt. Columbia (Ameerika). Orig. 105 min.

1980. aastal viis «Oscarit» (parim film, parim lavastaja, parim meesosa, parim kõrvalosa, parim ekraniseering) saanud «Kramer Krameri vastu» oli Ameerika ja Euroopa-ekraanidel kassafilmiks. Näiteks Belgias (kui tuua illustreerimiseks viimased kättepuutunud andmed) jõudis ta tol aastal külastatavuselt isegi esimesele kohale. Ka kriitikute hulgas leidis ta äramärkimist. Nii on Ameerika filmiajakirjas «Films Illustrated» (jaan. 1981), kus kriitikud seavad pingeridu eelmise aasta parematest filmidest, naiskriitik Rosemary Stirling asetanud ta esikohale, s. t. siis aasta parimaks filmiks (teiseks Coppola «Apocalypse Now»), teine naiskriitik, Margaret Hixman, on filmi paigutanud paremuselt neljandale kohale. Meeskriitikud on «Krameriga» tunduvalt tagasihoidlikumad, enamik ei nimeta teda üldse, kuid siiski leiame ta kolmel korral, ühes nimestikus on ta 5., teises 8., kolmandas 14. kohal.

Küllalt levinud lahkumineku nn. laia publiku ja filmikunstist juhitud kriitikute vahel peegeldab inglise esinduslikumas filmiajakirjas «Films and Filming» (juuni 1980) ilmunud retsensioon tolleage se peatoimetaja Robin Beani sulest (ühtlasi iseloomustab kirjutis ka sellele ajakirjale omast lühiretensiooni-laadi). Toome sellest 78 väljavõtteid.

Peamine, mida kriitika võiks sellele «Oscariga» auhinnatud filmile ette heita, oleks filmi ebasirrus: sotsiaalse realismi varjus pakutakse meelelahutust.

Aastaid on meile püütud selgeks teha, et üheks probleemiks Ameerika ühiskonnas on vanemate omavaheline sobimatus. Juba 25 aastat tagasi filmis «Mässaja ilma põhjusega» (*Rebel Without a Cause*) karjus James Dean oma vanemate peale: «Te rebite mind lõhki! Sina ütled üht ja tema ütleb teist ja seljataga te muudate kõik uuesti ringil» Abielulahutused, vanemate ja laste üksteise mittemõistmine tundub olevat alati olnud Teise maailmasõja järgse Ameerika ühiskonna olulisi probleeme. Võõrandumine ja rahulolematuse on omane isekatele vanematele. See on paljude 50. aastate lõpu filmide teemaks...

Dustin Hoffman mängib isa, reklaamifirma suhteliselt edukat kunstnikku, kelle naine jättis kuueaastase pojaga maha, et elada oma elu. Mees saab hiilgavalt hakkama, kuigi seab seejuures ohtu oma karjääri. 18 kuu pärast tuleb naine tagasi, et nõuda poega endale. Mingil määral on selle ettevõtmise taga olnud head kavatsused, kuid õnnetuseks jääb asi ühepoolseks. Mehe edasine käitumine on põhjendatud, aga vähe on analüüsitud seda, miks naine jätab maha oma mehe ja poja.

Dustin Hoffman mehe osas veab tugeva näitlejana välja kõik rolli emotsionaalsed nullpunktid. Kui osatäitmine (mille eest ta sai «Oscari») on see palju keskpärasem tema eelmistest rollidest «Kesköises kaubois» (*Midnight Cowboy*) ja silmapaistvas «Lenny's». Võib-olla võitis ta oma eelmiste rollide tõttu (nagu Elizabeth Taylor oma võib-olla kõige halvemas filmis «Butterfield 8», mis ilmselt oli rohkem poolehoiu- kui kunstilisuse auhind).

Meryl Streep abikaasana saab filmis

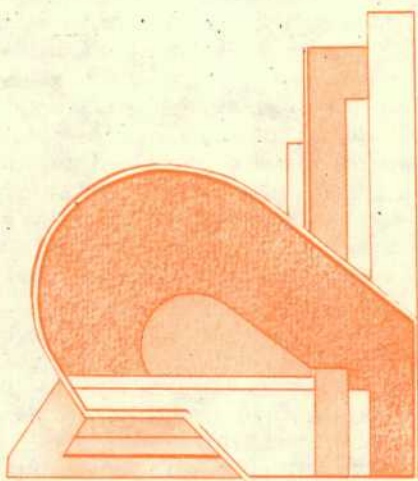
kõige enam kannatada, kuna tema osa on ebamäärane ja skemaatiline... lisaks sellele kaob ta poole filmi pealt, ja peamine tähelepanu jääb isale ning pojale (Justin Henry). Viimane püüab hoiduda lapsnäitleja karidest, kuigi see tal täielikult ei õnnestu. Lapse ja täiskasvanute suhted filmis «Kramer Krameri vastu» on sama tugevalt, antud kui Hayley Millsi ja John Millsi vahel filmis «Tiigrijaht» (*Tiger Bay*, režissöör J. Lee Thompson). Selles osas on inglise kinematograafia ameeriklastest igatahes üle.

Robert Bentoni käsikiri ja režissuur valmistab pettumuse: tagasivaates on Mark Robinsoni «Peyton Place» siiski palju siiram film kui «Kramer Krameri vastu».

Tõlkinud TIIA PARKER

ÕNNITLEMES!

21. jaanuar — ELO TAMUL,
RAT «Vanemuise»
näitleja, ENSV teene-
line kunstnik — 70
24. jaanuar — ÜLO RAUDMÄE,
helilooja ja dirigent,
ENSV teeneline kunst-
nik — 60
28. jaanuar — LEMBIT MÄGEDI,
L. Koidula nim. Pärnu
Draamateatri näitleja
— 60



Iseäralik Peeter Süda

IVALO RANDALO



Peeter Süda

Peeter Süda juubeli pühitsemiseks on õige mitu põhjust. Ta genereeris ainult sisukat ja tehniliselt laitmatut muusikat, kuigi kestuselt ja arvukuselt väheses mahus ja hulgas, ning sellest, mis Süda oma loomingust akolaadide vahele jõudis fikseerida, peetakse eesti oreliliteratuuris kindlasti ka homme lugu. Kuid ka oma oopusteta oleks ta nii organistina kui ka isiksusena tähelepanu äratanud. Süda aura, nagu nüüd öeldakse, oli sedavõrd toimeline, et selle mõju kandsid endas kõik tema muusikutest kaaskondlased elupäevade lõpuni (elas, õppis ja töötas nagu hull!), tema isik oli kogu äärmise tagasihoidlikkuse juures sedavõrd tähelepanuväärne, et tema varast surma ei osatud-oska ära kahetsedagi (mis siit kõik veel võinuks tulla!). Kultuuririndel oli Peeter Süda omamoodi

Juulius Kilimiti¹ aatekaaslane, oli samuti missioonikandja, kelle töö aga tole kirjandusliku kangelase omast pretensioonikamaks ja saatus seeläbi traagilisemaks kujunes. Temasse vaadata polnud siis ega ole nüüdki, mil uurijad pieteeti tundmata ta isiklikke kirju, märkmikke jm. sorteerida tohivad, kerge. Mingit autobiograafiat pole ta maha jätnud, isegi mitte ühtegi tsiteerimiskõlblikku sententsi, välja arvatud ehk: «Kes Bachi ei tunnista, seda ma ei tereta ka!» Seegi ainuke üsna enesekohane.

Alustada tuleb ikkagi juurtest ja käia ta eluga kaasas. Või kuidas muidu mõista, miks too elu kulges just nii ja mitte teisiti, mis selles oli tavalist või tavatut ning kuidas selle elu läbi tunda ennast neil aegadel majanduslikult, poliitiliselt ja kultuuriliselt tõusva eestlastemiljoni pärijana.

Sündis, kasvas ja oma esimesed üheksateist eluaastat saatis Peeter Süda mööda Kihelkonna kihelkonnas Saaremaal. Kogu tema liikumisgeograafia piirdus väikese laperguse rombiga, mille alustipus asub metsade keskel isatalu Tammiku, teises Kihelkonna (umbes 7 kilomeetrit Tammikult) oma kena oreli. esimese päris muusikaõpetaja kanter Ado Knapsi, viimase klaveri ja puhkpilli-orkestrikesega, kolmandas Lümanda (10 kilomeetri kaugusel) ministeeriumikool (õppis seal 1897—1901) ning neljandas Viidu (3—4 kilomeetrit), kus Kuusiku talus asus toosama kool oma esimesel tegevusaastal 1896—97 ja kus ta 13-aastasena alustas ametlikku kooliteed. Selles rombis kujuneski Peeter Süda iseloom ja vaimsus, mida hilisemad aastad üksnes süvendasid ja lihvisid.

Tammikul on Südade suguvõsa kirjade järgi elanud juba kaks inimpõlve enne 1691. aastal sisseseatud revisiooni-

¹ Peategelane K. Ristikivi romaanis «Rohtaed», Tallinn, 1942.

ja kirikuraamatuid. Riigimõisa metsades asuvat kohta asus päriks ostma 1830. aastatel vanaisa Kristian (oli siis alles peaaegu poisike), 1834 andis mõisnik perele liigname: «Elate seal metsa südames, olgu siis nimeks «Südda!» Talu sai pindalalt tohtu — 160 ha! Põhiliselt kattis seda mets, mida väga hoiti ja mille aeglasest müügist koha väljaostmine lõpetati alles käesoleva sajandi algul. Põldu oli sealjuures ainult 9 ha, lapsi põlvest põlve keskeltläbi sama palju. Majanduslik kitsikus (paradoksaalne küll, kuid just krundi suurus sellega proportsionaalsete maksudega Südasid küllap ahistaski) ei pidurdanud vaimset ärkamist ja vaimse traditsiooni süvenemist: Tammikul sündis Peetri vanalell Peeter Südda — Tõllu-lugude koguja ja esimene väljaandja (1883) ning Saaremaa esimese puhkpilliorkestri looja (1881. aastal Kärlas), üks lilledest, Laas, mänginud hästi viulit, lell Friido oli Kaarmas seminari lõpetanud ja 30 aastat Loona külakooli õpetaja, kolmas lell, Jaan, aga tübli muusikamees. Üks ema lelli oli oreli- ja muidu meistrimees ning häälestas Kihelkonna oreli, ema isa Taavi Kaar pidas kihelkonna kohtumehe ametit ja konstrueerinud Kuressaarde sõitudeks künnekohalise hiidjalgratta; onupoeg Friido oli Riias sillaehitusel «inženöör» jne. Sedasi kuni Peetri vendadeni, kes kõik kolm omasid samuti muusikalisi ja vaimseid huvisid: Jüri oli 17 aastat külakooliõpetajaks, Aleksander ja Eduard viibisid meeleldi positiivi või harmooniumi taga, lugesid õhinal igasugust kirjandust, kusjuures esimene tegeles mõnda aega näitemänguse, teine valdas osalt aktiivselt, osalt passiivselt vene, saksa, rootsi, prantsuse ja esperanto keelt. Tänapäeva mõistes olid kõik Südad kuni Peetrini autodidaktid, kel seljataga vaid algharidus. Nõnda ka isa Mihkel kohapidajana ja ema Viuu, kellele külakool andis vaid lugemisõiguse, kirjutamise õppis see lihtne saare naine ise ära. Ometi muretsetsid nemadki majja mandri ajalehti, raamatuid ja noote.

Iseloomult olid Südad suured individualistid — arutlused olid harvad, suu avati ainult äärmise vajaduse korral ja «läks üks põllule vilja kokku panema, siis siirdus teine metsa või heinamaale

loogu võtma või kuhugi mujale».² Vaatamata sellele, et elati omapäi, valitses hea läbisaamine, üksteist toetati sõnu tegemata ja õlale patsutamata, eriti sai seda tunda Peeter Peterburi konservatooriumi (PbK) päevil. Ometi näib meile kummalisena, et näiteks ühel ja samal orkestriproovil Kihelkonnas käisid vennad Jüri ja Peeter alati eraldi, ise metsaradu ja prooviski ei suheldud eriti kellegagi, mängiti korrektselt partiid ära ja loeti või nohiseti pauside ajal omaette.³ Hiljem Peterburi ja Tallinna aastatel Süda mõnevõrra «avanes», kuid ikkagi äratas üldsuse tähelepanu oma vaikiva oleku ja kinnisusega, võõrama seltskonna ja igasuguse publiku pelgikkuse, pikaldasuse ja passiivsuse ning pretsedenditu askeetsiga. Küllap vormis Tammiku elulaad tema üksildase oleku, kus ta maast madalast harjus «enesesse süvenema, oma suletud mõtteid mõtlema, kõige üle ise juurdlema ja vastust otsima».⁴

Sinna Tammikule olekski Peeter Süda ehk jäänud, võib-olla oleks temast saanud hea rahvapillimees ja ta elanuks kõrge vanaduseni, kui peres poleks olnud eespool kirjeldatud traditsioone, mis toonaste arusaamade kohaselt olid suunatud ümbritsevast keskkonnast «kõrgemale».⁵ Talle sai heas mõttes saatuslikuks isa otsus 1874. aastal muretsema koju positiivi, millel isa ise palju mängis (ka noodist — Punscheli koraaliraamatust ja mujaltki) ja millel õpetas mängima naise ja enamiku oma 9 lapsest. Ema mälestuste järgi, mille on kirja pannud Süda esmauurija ja materjalide koguja August Pulst,⁶ viidud 5-aastane Peeter jõulude ajal esimest korda kirikusse, kus ta kuulnud ligikaudu kümnet koraali. Koju jõudnud, astunud väikemees positiivi ette ja mänginud 4-häälselt kõik

² A. Pulst. Mälestusi muusika alalt. TMM f. M 1 234/7, lk. 306.

³ A. Knapi märkmed. TMM f. M1 1/75, l. 6—8.

⁴ A. Kase mets. Eesti muusika arvnemisluгу. Tln., 1937, lk. 303.

⁵ Peab täheldama, et paljudes eesti peredes, kus tegeldi «kunstmuusikaga», rahvamuusika harrastamine taandus. Tagasi viimase poole pöördusid alles samast võrsunud professionaalid (nagu osaliselt Südagi). Igatahes pole olemas ainustki teadet sellest, et Tammikul ka rahvamuusika oleks saandivahetusel kõlanud.

⁶ A. P. (1889—1977), teatrikunstnik ja etnograaf, ENSV teenel. kunstitegelane.



Viimane foto Peeter Südast 1920. a. koos skulptor August Pulstiga.
Peeter Süda 1910. a.

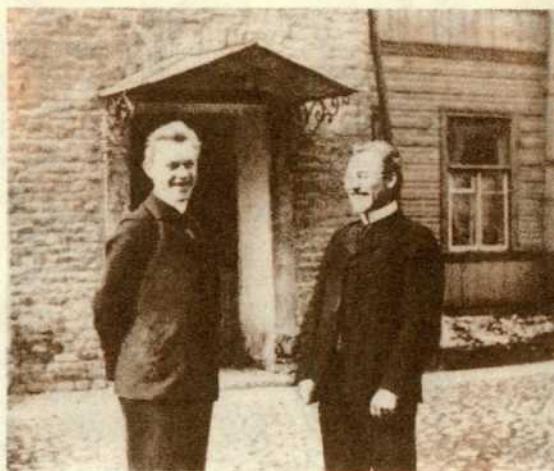
mälu järgi õigesti maha! Siitpeale — isa õnnistusel ja külarahva imeks — ei saadud poissi enam oreli tagant ära. Kohe algas ka noodiõppimine ja noodist mäng, kuigi suurema osa ajast armastanud ta niisama «loristada», s. o. improviseerida. 8-aastasena mängis ta juba õige nobedasti ja noodilugemine oli nii kaugel, et olemasolev noodimaterjal karjamaal pillitagi ajaviidet andis, ning nüüd polnud isal pojale peale tagantõhutamise enam midagi pakkuda. Siitpeale asus teda õpetama harituim kohalik muusikamees Ado Knaps, kes võimaldas aastate jooksul — kuni Süda Peterburi siirdumiseni 1902. aastal — harjutada tal oma pianiinol ja Kihelkonna kiriku «suurel oreil», läbi võeti ka muusikateooria alged ja kogu olemasolev literatuur. Viimast Knapsil jätkus, sest ta oli ise tõsiselt unistanud organisti kutsest ning loomulikult ei puudunud tal ka Bachi noodid. Igatahes algas Süda kiindumus Bachisse ja üldse (baroksesse) polüfoonilisse muusikasse 10—12-aastaselt (!). Et A. Knapsiga on tegemist kui tõsiselt võetava muusikuga, näitab suurepäraselt asjaolu, et ta nii leerilapsed kui ka terve koguduse oli õpetanud 4-häälselt koraale laulma, millist vaeva teised Eestimaa köstrid naljalt ette ei võtnud. Juba Tallinna ühe parima organistina külastas Süda igal koduskäigul meeleldi Knapsi, alati musitseeriti siis klaveril neljal käel.

Lümanda ministeeriumikooli päevil leidis noorukiikka jõudnud Peeter Süda suurt tuge koolijuhatajast Hans Arbeiterist (Arpost), kes soosis tema püüdlusi muusika vallas, andis talle prii voli harjutamiseks harmooniumil ja õhutas edasijõudmisele PbK-s. Need olid Süda väljakujunemisel küllap kõige otsustavamad aastad. Kahjuks ei tea me, millest nad Arbeiteriga oma sagedastel ühistel õhtutundidel vestlesid (eakaaslastega Peeter kuigivõrd ei lävinud) ja mida ta konkreetselt luges (lugemiskirg olnud tal juba siis tohtu). Mõõdunud suvel Eduard Süda (1889—1972) raamatukirstudest leitud koolivihikud kõnelevad korralikust õpilasest ja arenenud käekirjast, kuid lõputunnistus sai keskpärase: peale geomeetria «kolme» kõik muud «neljad». Võib arvata, et ministeeriumikooli lõpetamist võttis Süda kui

hädavajalikkude astet teel PbK-sse, kuhu nii vanana ilma alghariduseta enam ei pääsenud (kuni 14-aastastele olid PbK-s kohustuslikuna ette nähtud ka üldained alghariduse ulatuses, kel see veel puudus). Nii või teisiti kasvas poisist Lümanda-talvedega noor mees ning Peeter Süda kogu hilisem tasameelne, järjepidev ja lõpuni kestev eneseteostus sai oma kontuurid kätte päris kindlasti just siin — Saaremaal.

Kulus küll veel aasta, enne kui Peeter Süda sõandas (või sai majanduslikult võimalikuks) PbK oreliklassi kuulsale uksele koputada, kuid sisse pääses ta väga kindlalt. Siin said tema kui muusiku arengule määravaks järgmised isikud ja asjaolud: professor Louis Homilius ja van. õp. Jacques Handschin (orel), professor Nikolai Solovjov (eriharmonia, kontrapunkt ja fuuga), Peterburi teatri- ja kontserdielul, tema enda Saaremaal kujunenud iseloom ja — kaastudeng Mart Saar. Et mitte varem kirjutatut korrata, läheme siinkohal mõõda õppetöö korraldusest PbK-s, kaasõpilastest, «eesti koloonia» raskest majanduslikust olukorrast ja sellestki, kuivõrd lai oli toonaste kunstijüngrite üldkultuuriline haare, millest annab tunnistust Süda juba tuttavaks räägitud noodi- ja raamatukogu (vt. «Teater. Muusika. Kino» nr. 6, lk. 81—83). Saare mõju Südale tuleb aga küll käsitleda eraldi.

Saar kiindus Südasse otsemaid nende esimesel kohtumisel 1902. aasta sügisel Peterburis ja kui Juhan Aavik oma voodikoha Südale loovutas, asuti kokku elama. Koos musitseeriti öhtud läbi, käidi kordamööda ühe mütsiga koolis, nälgiti vahel nädalate kaupa, «aga tööd tehti ka tohutult». Kõik see polnud veel Saare mõju Südale, pigem vastupidi: Süda leebus, leppimine kõigega ja meeletu töötahe võisid olla just Saarele suureks toeks. Meie jaoks on see peamine, et Saar avastas Süda tarvis rahvamuusika uuel tasandil. (Eks ole pentsik: tulla maalt hiigellinna, et õppida kuulama maa häält!) Ja tulemused? Kui EÜS-i ja Oskar Kalda ettevõtmisel asuti üle Eesti organiseeritult vanavara koguma, kujunes Südast kõige aktiivsem (ja üks korrektsemaid) kaasategijaid. Aastatel 1905—12 käis ta ühtekokku kuuel suvel Hiiu-, Saare-, Lääne- ja Pärnumaal (koos Kih-



Peeter Süda ja Juhan Aavik 1904. a.

nuga) laule ja pillilugusid üles kirjutamas. Kvantitatiivselt polnud ta saak kuigi suur (ise tähendas üles 362 ja entusiastidelt hankis veel 103), kuid nende seas pole praaki, tema kommentaarid on põhjalikud ja täpsed. Ja kuigi ta jäi oma loomingus üldjoontes internatsionaalse polüfoonilise stiili pinnale, ilmub just Saare õhutusel 1912. aastal noodipaberile rahvalaulu kooritöötlus «Linakatkuja» («Alamb töö»)⁷. Kogu nende tiheda ja kestva suhtlemise vältel ärgitas Saar teda ikka ja jälle pöörduma rahvaviisi poole. Võimalik, et just Saare õhutusel kasutas Süda ühte Saaremaalt enda korjatud «selist»⁸ oma kaunis oreliminiatuuris «Pastoraal» (1920). (Kõike üleskirjutatud hoidis Süda hoolikalt alles, O. Kaldale saatis ta n.ö. puhtandid.) Kreek, Saar ja Süda vahetasid isekeskis oma oopuste dublikaate, neid vastastikku analüüsid (küll väga delikaatselt) ja säilitades originaalide kaotsimineku puhuks teineteise pool. Ning lõpuks — kui Süda ikkagi polüfooniliste vormide poole kaldus, ärgitas Saar teda nüüdki tagant nii sõna kui teoga, s. t. esitas neid oma kontsertidel.

Oreliõpetajatega Südal vedas: Homi-

⁷ Saare andmetel põlenud tal 1921. a. tulekahju ajal veel mõned selletaolised, kusagil mujal pole aga neist ei jälge ega juttu. (Vt. «Eesti muusika» L Tln., 1968, lk. 148.)

⁸ Selis — purje- ja võrgunõõr Saaremaal, kasutatud ka (vana) rahvaviisi tähenduses.

liusel⁹ sai ta põhjalikud teadmised klassikalisesest literatuurist ja põhikooli, Handschin¹⁰ (Prantsuse ja Saksa moodsa kooliga) tõi ta kaasaega nii literatuuri (Franck, Saint-Saëns, Widor, Reger jt.) kui ka registratsiooni osas (ka barokkmuusikas, milles Lääne-Euroopas alustati eemaldumist romantilisest käsitlusest ja liginemist Bachi-aegsele kõlale). Uurinud veel mullu PbK arhiivimaterjale, jõudsin veendumusele, et oreliklassi lõpueksamid (neid oli ikka kaks: eeleksam ja lahtine finaali) oleks Peeter Süda võinud õppemaksu tasumise korral sooritada Saarega isegi üheaegselt, s. o. 1908. aastal, kuid kohtumise Handschiniga, kes asus konservatooriumi tööle sama aasta lõpul, äratas temas (nigelale majanduslikule seisukorrale vaatamata) vastupandamatu soovi edasi õppida, tungida põhjani sellesse sootuks uudsesse maailma, mille uus õpetaja talle avas. Sümpaatia oli vastastikune, Südast sai kohe Handschini lemmikõpilane ja nii «venitasid» nad õpingud 1911. aasta suveni, mil Süda lõpetas erialal puhta «viiega».¹¹ Teoseks, mille kuulamine Aaviku jt. juttude põhjal Vitolsi kui ühe eksaminaatori hulgaaks ajaks kõrgmeeleollu viis ja millega seoses ta Südat oma õpilastele ja kolleegidele ikka meenutas, oli sajandivahetuse oreli-muusika tipplugusid — Widori VI oreli-sümfoonia, mis oma värvikuse, tehnilisuse ja tokaatalikkusega kipub tänapäevagi laheda traktuuriga oreliatel kõlama liiga massiivselt ja raskepäraselt. Süda aga oli hämmastanud kõiki just esituse kerguse ja puhtusega, kõnelemata peenest registratsioonist, milles oli hiljem Tallinnaski ületamatu meister. Võib kujutada, kuidas Handschin säras.

Mitmetes teoreetilistes ainetes (madalamatel kursustel muusikateooria, solfedžo) ei paistnud Süda ei Sokolovi ega Ljadovi juures esialgu millegagi silma, ainult harmoonia (Solovjov) ja klaver (Romanov) läksid kohe väga hästi. Ent mida aasta edasi, seda kindlam «otlitš-

⁹ L. H. (1845—1908), saksa rahvusest mitmekülgne muusik, tuntumaid vene organiste mõõdunud sajandil. Omas PbK-s oreliklassi alates 1874. kuni surmani. Oli kõigi meie vanema põlve organistide õpetaja.

¹⁰ J. (õieti Samuel) H., tuli Venemaale Sveitsist, 1908—20 PbK ainuke oreliõpetaja.

¹¹ Enamiku Süda kursuseeksameid kviteerisid nii Homilius kui Handschin «4,5»-ga.

nik» ta oli. Iseäranis köitis teda kontrapunkt (Solovjov), milles ta 1910. aasta kevadel jõudis oma lõpufuugaga polüfooniakunsti tippu. Samal suvel kirjutas ta Fuuga *f*-moll — küllap eksamilugu oligi otsene eelharjutus, juba pikemat aega küpseva proovitõmmis.

Sama 1910. aasta kevadel leiame Peeter Süda nime prof. Vitolsi spetsiaalse vormiklassi eksamilehelt¹², mis tähendab, et ta oli oreli kõrval asunud õppima ka spetsiaalset kompositsiooni. Seejuures aga jäid tal sooritamata mitmed oreliklassi kohustuslikud ained, ka Vitolsi aines ei tulnud hindeid. Teiste sõnadega: nagu Mart Saar, lõpetas ka Süda PbK üksnes oreli erialal, jõudmata atestaadinigi, kõnelemata diplomist. Olgu rõhutatud, et Eesti oludes polnud sellistel paberitel mingit tähtsust, et mitmel puhul mõndi välja lihtsalt stuudiumi läbimisele (eksamile lubati vaid õppemaksu tasunuid) ja et talupoeglikult kavalad vaesed mehed — Saar ees, Süda järel — ilmselt õpingute lõpul niiviisi talitasidki: õppisid mis jõudsid, aga raha ei maksnud, võtsid koolilt minimaalsete kulutuste juures maksimumi. Kuid 1910. aasta jaanuaris maeti Kihelkonnas Mikkel Süda, Peetri peamine toetaja, ja nagu näeme, isa abita pingutas ta end välja veel üksnes oreliksamini. PbK pärast viibis ta Peterburis 1912. aasta kevadeni, ent sellest viimasest aastast ei tea me sama hästi kui midagi. Või kui, siis aimamisi just seda, et vajalikku raha ei olnud tulemas ega tulnudki. Nagu küllap ka 1908. aasta kevadel, mil teda eksamitele ei lubatud, ent siis oli õppimine veel väga pooleli ja seda tuli jätkata iga hinna eest.

Veel tuleb Peterburi aastatega seoses ühest asjast rääkida. Teame, et ta küsis kodustelt alatast toetust ja laenas tuttavatelt, samas aga lükkas sageli häid teenimisvõimalusi tagasi. Kõrvalt vaadates võib tema säärane ellusuhtumine, pehmeltselt öeldes, arusaamatuna tunduda. Olen aga sügavalt veendunud, et põhjuseks polnud siin mitte üksnes vastumeelne tegevus (eriti ei meeldinud talle ilmetute tunni-tahtjatega jännata), vaid et Südale oli iga ta minut väärt. Ju ta siis eetikast 100-protsendiliselt ei hoolinud, kui lasi

kodustel ja sõpradel enda pärast pingu-
tada. Oigupoolest oli Süda küllap niivõrd
mugavgi, et eelistas igasugusele laiemale
suhtlemisele isiklikku, kitsalt suletud
keskkonda, piltlikult, eelistas uute sokki-
de muretsemisele rahus vanu nõeluda
(mida ta ka kogu elu tegi). Kallis oli
talle oma aeg mitte ainult töö, vaid ka
enesega üksiolemise mõttes. Sellest ka
kõik soodsate pakkumiste tagasitõrju-
mised, tulid need siis võrrastelt, Lüdigilt
või Handschinilt eneselt. Ent seejuures,
nagu näitavad märkmikud, oli ta laenude
asjus korrektne ja tasus kiirvõlad peat-
selt tõrgeteta, pikemaajalistega (ligi
800 rubla) sai ühele poole 1917.—1918.
aastaks.

1912. aasta sügisel asus Peeter Süda
Tallinna, väliselt nähtavaks tegevuseks
osalemine organistina «Estonia» rahva-
kontsertidel, esinemised kirikutes (orelite
ja raha pärast, kirikumehi ega teenis-
tusmiljööd ta ei sallinud) nii Tallinnas
kui perifeerias ning eratunnid (klaveri-
õpetus ja teooria). Ega Süda esinemiste
arv nii vähene olnud, kui kaasaegsete mee-
nustuste põhjal (kes ikka tema äraütlemi-
si kirjeldavad) arvama on hakatud, kuid
eratunnilisi valis ta tõesti hoolega ja need
pidid kuuluma kas lähedasse sõprusringi
(A. Terkmanni väike tütar, praegune
Eesti NSV teeneline kunstnik Tiiu Tar-
gama, pillimeistri Kristali pere liikmed)
või olemas silmapaistvalt lootustandvad
(A. Vedro, V. Saarmann, E. Franz, V.
Padva, V. Nerep). Aja jooksul sulasid
need ringid tema jaoks ühte.

Esialgu — täpsemalt kontserdini
«Estonias» 16. veebruaril (v. k. j.) 1914—
varjatumaks, aga seda olulisemaks
tegevusalaks oli kujunenud komponee-
rimine. Raske öelda, millal ta heli-
loomingule tõsiselt pühendus, kindlasti
juhtus see Peterburis ja juba enne *f*-moll
Fuuga paberile panemist. Tallinnas tege-
les Süda ikka veel enda harimisega:
luges, uuris ja treenis, väga rahulikult,
kiirustamata, kindlalt. Sajandi teiseks
kümnenndiks tõusis Süda üksnes muusika-
literatuuri süvatundmises siinmail üle-
tamatuks, ja kui häid orelimängijaid
leidis veel teisigi (Tallinnas Topman),
sisis entsüklopedistina oli ta suverään.
Tema soliidne autoriteet toetus kõige-
pealt muusikute, viimaste kaudu aga
kogu avalikkuse silmis nii mänguoskusele

kui ka tarkusele. Tänaval hakati talle
viisakalt järele vaatama.

Loomemeetod (kui nii võib öelda) oli
Südal karm: ta ei kirjutanud improvi-
satsioonilist muusikat, ei valanud paberile
hetke mõtte- ja tundetulva ega paisa-
nud seda seejärel kohe «turule» või sõp-
rade ette. Süda lõpetatud teostest on vaid
mõnest säilinud eskiise ja visandeid,
kuigi ta loomulikult neid tegi igal puhul
ja üldse otsis iva võrratult pingsamalt
kui enamik kolleege. Ent tema noodi-
paberiks näib olevat olnud rohkem ta
enda aju ja hiilgav mälu. Kirja pani ta
teose sageli alles siis, kui see oli peas
lõplikult kinnistunud. Mis aga kirjas,
see oli põhjalikult viimistletud ega tund-
nud hilisemaid parandusi. Nii vähemalt
oli veel teise kümnendi keskel, kui Süda
oopuste registrisse (mida ta ise ei pida-
nud) ilmusid lisaks *f*-moll Fuugale 1913.
ja 1914. aastal kirjutatud ja eespool mai-
nitud kontserdi tarvis esmakordselt
Orelisüidiks koondatud palad Improvi-
satsioon, «Ave Maria» ja *Basso ostinato*,
koorilaul «Linakatuja» ja soololaul
«Muremõtted» (dateerimata) ning suur
Fuuga *g*-moll (1914, alustatud 1911).
Ega lugusid alguseks nii vähe olnudki.
Kuid just nüüd, kui mõtteid-kavatsusi
sigines üha rohkem ja kui ta ei pääsenud
enam nende paberile visandamisest,
valmib kuue aasta jooksul vaid kolm-
neli originaalteost, asjaolu, mis jätabki
mulje madalast viljakusest. Sest põhi-
töödest valmisid veel ainult *Scherzino*
(1917), *Gigue* (1919, seitse aastat varem
alustatud ja siis kõrvale jäetud), *Pastor-
aal* ja viimase tööna *Prelüüd* (alustatud
1914) juba olemasolevale *g*-moll Fuugale.
Lõpetamata töid jäi temast paras hulk,
nende seas *Passacaglia*, Fuuga teemal
BACH, «Dies Irae» ja veel mitmed, ning
kahetsusväärseima tühikuna Tokaata
h-moll, millest on kirjas 26 takti ja 72-le
taktijooned valmis tõmmatud — see
muusika oli järelikult tal peas olemas
ja jäi lihtsalt fikseerimata. Võttes nüüd
arvesse, et 1919. aastal visandas ta veel
oma esimese tõelise suurvormi «Requiem
aeternam» (koorile ja orkestrile) kon-
tuure, tohib tulla välja mõttekäiguga, et
Süda ei olnudki nii vähe viljakas, ta vaid
ei jõudnud oma plaane realiseerida.

Peeter Süda muusika lühiiseloosus-
tamiseks on sobivaimad Vilma Paalma 85

sõnad: «P. Süda kui helilooja mõtte- maailm on tõsine, keskendunud, kuid sealjuures avali ja mitmepalgeline. Lihtsate südamlike tundeavalduste kõrval laskub ta sügavatesse juurdlustesse. Tema teosed, vormilt väikesed, paistavad silma sisutihedusega. P. Süda hindas oma loomingut väga kriitiliselt, viimistles iga detaili. Selle all kašnatas küll produktiivsus, see-eest ei leia me aga nõrku kohti. Kõigil teostel on loogiline, selge ülesehitus ja lõpetatud vormikujundus. Tavaliselt väga lakooniline temaatiline materjal kätkeb endas suurepäraseid võimalusi kontrapunktiliseks arenduseks, mida Süda tihti kasutas, kusjuures ta pani rõhku värvika ja värse harmoonia otsingutele.»¹³ Ja veel (H. Lepnurme käsikirjalisest artiklist «P. Süda oreliloomingust»): «Süda valmis teoseis ilmneb täielik üleolek tehnika ja vormi valdkonnas, vabadus, loomulikkus ja lõplik viimistletus./.../ Mõned heliloojad saavutavad oma küpse meisterlikkuse hulga teoste loomisega, millised osutuvad ajaloo distantsilt vaadelduna nagu eeltööks üksikuile šedöövrelle, millega need autorid kirjutavad oma nime ajalukku. Süda juures on see eeltöö sündinud nähtavasti kõik mõttes ja suurmeistrite töid uurides, mida ta tegi väga palju. Endassesüvenenud, killustamata karakter, suur töökus ja kiindumus lubasid ammutada Südal maailma muusikaliteratuuri sügavusist vast rohkemal määral kui mõnel teisel.» Fuuga *f*-moll kohta (samast): «Monumentaalsed ja tõsises teoses näeme hoolikalt vaatlemisel mõningate eeskujude jälgimist./.../, aga ometi on see kordumatult isiklik, nagu Saaremaa purjelaevameistrite välismaalgi imetlust äratanud veesõidukid, mis on samuti ehitatud üldiselt kehtivate tehniliste nõuete kohaselt, aga kodusaare tingimusi, materjalist ja töövõtete-» Kuigi Eestit peetakse orelimaaks, on orelimuusika siiski liiga kitsalt spetsiifiline muusikaliik selleks, et Süda «alused» kõigile maitsetele tuntud oleksid. Veelgi enam, oma tagasihoidliku arvu ja tuulte kiire kõrvalepöörumise tõttu uuele rahvuslikule pinnale ei suutnud Süda looming kuigivõrd mõju avaldada talle järgnenud helipildile eesti muusikas. See jäi lihtsalt omaette väärtuseks, mil-

lest osasaamiseks tuleb ise selle juurde minna.

Aastatel 1918—19 hakkas Peeter Süda elu tasapisi laabuma, töö- ja majandusajad stabiliseerusid. Erilist heameelt valmistas talle kõrgemate muusikakoolide avamine Tartus ja Tallinnas 1919. aasta sügisel. Viimasesse võttis ta endale teooriatunnid ja orelikateedri, kus tema õpilasteks said viis noort inimest, nende hulgas Peeter Laja ja Joosep Aavik. Eriti töörohkeks kujunes 1920. aasta suvi, mil ta loomekihu toimel juba mitmendat aastat järjest kojusõidu edasi lükkas.

Lõpp saabus ootamatult ja selles oli midagi mõttetut, nagu lapse surmas. 25. juulil pakuti talle Habersti suvituseltskonnas karusmarju, teistel ei juhtunud midagi, aga järgmisel hommikul olid temal seedehäired. 27. juuli päeval käis arst ja langetas tõsise diagnoosi: düsenteeria. 29. juuliks näis kriis juba möödas olevat, kuid siis halvenes hoopis südametegevus. Ja pöördumatult: 31. juulil Peeter Süda küll hospitaliseeriti, kuid 3. augusti ennelõunal lakkas tukumast see, mille nime ta oli kandnud.

Artur Kapp olevat kunagi öelnud, et eestlastel on ainult kaks suurt heliloojat: Tobias ja Süda. Tõdesid võib olla mitu ja töö peitub selleski lausumises. Kuigi Süda looming ei jätnud eesti muusikasse mõjujälgi, on ta meie kõige mängitavam orelimuusika autor. Ainuüksi Hugo Lepnurme ja Rolf Uusvälja ettekandes on Süda muusika kolanud üle 170 korra kõigis NSV Liidu orelilinnades. Juba üle poole sajandi on teda mänginud professor Lepnurm, sealjuures Soomes, Rootsis, Tšehhoslovakkias ja Saksa FV-s. Ja ka varem pole Eestis Süda muusikast saanud mööda minna ükski arvestatav organist. Vennasvabariikide muusikutest mängis teda esimesena professor I. Braudo Leningradist, üldse esimeste mitte-eestlasena J. Handschin ja lätlase oma aja suurim orelivirtuoos Alfrēds Kalniņš. Kui viimane aukülalisena võttis osa Kaarli uue orelil avamisest 20. jaanuaril 1924, esitas ta tohutu menuga Süda Prelüüdi ja fuuga *g*-moll. Kolme aasta pärast siirdus Kalniņš ajutiselt USA-sse, kus rändas palju ringi ja andis kontserte, mille kavad olid koostatud läti ja eesti



Ülal: Peeter Süda sünnikoht Tammiku talu kihelkonnas. Pilt on tehtud 1930-ndate aastatel, kehvast (aasta)ajal, mil talus elas veel kolm hälllooja-aegset inimest: ema, õde Ann ja vend Jüri oma perega.

All: Prelüüdi g-moll lõputaktid, viimased, mis Süda veel puhtalt paberile pani, dateeritud 15. Vii 1920, s. o. 20 päeva enne surma.

orelitöödest. 1928. aasta 11. mai «Postimehest» loeme, et A. Kalniņš kirjutab äsja Eestisse, huvituses eelkõige Süda (temal veel puuduvast) loomingu. Samast loeme: «Võin teile rõõmustava teate saata, et Süda oreliteosed meeldisid, et Ameerika organistid pärast kontserti pärisid, kas neid asju trükiis saada on. Niihästi müstiline, peen «Ave Maria» kui ka lõpul vägevalt paisuv «Fuuga» saavutasid väga suuri kiiduavaldusi — ka arvustustes. Sest näiteks L. Lacair, Philadelphia «Publik Ledger'i»¹⁴ väga kardetav arvustaja kirjutab, et mõlemad Süda tööd toredad on. Sama suurt vastukõla leidis, «Ave Maria» New Yorgis.» Sügavaima kummarduse sõbrale tegi C. Kreek, kes orkestreeris Oreliisüüdi. Ettekanne toimus 8. jaanuaril 1949 Paul Karbi juhatusel «Estonias».

Peeter Süda mälestust jäädvustasid sõbrad ja kolleegid mitmel moel. Kõigepealt asutasid nad ühingu, millest on välja kasvanud tänane Teatri- ja Muusikamuuseum, seejärel korraldasid mitmeid kontserte, 3. augustil 1927 püstitati Kaarli kalmistule Ferdi Sannamehe valmistatud büst, mille koopia aastatel 1929—1934 ilmestas «Estonia» kontserdimaja fuajeed ja mis nüüd konutab oma taoliste väärtmeeste rivis TMM-i skulptuuride riiulil, inventuurilipik kaelas. 1930. aastal nimetati rekonstrueeritud Ahju tänav Tallinnas ümber Peeter Süda tänavaks (seal oli tema viimane elukoht). Kõige ilusam žest Süda aadressil tehti 28. märtsil 1939, mil «Estonias» tähistati muuseumi 5. ja ühingu 15. aastapäeva suuresinimisega, kus tegi kaasa ka 1921. aastal Tammikult Tallinna toodud Südade koduorel. Kava, mis koosnes 31 numbrist ning kestis kolm ja pool tundi, algas pärast pidukõnet Paul Indra esinemisega sellel instrumendil, lõppes aga Süda «Ave Mariaga» (samuti Indralt) suurel kontsertorelil. Saal oli rahvast tulvil, esimeseks tunniks lülitati sisse ka «Hõbehalli» mikrofon.

Nüüd on siis kätte jõudnud Peeter Süda 100. sünniaastapäev, mida tähistatakse piduliku kontserdiga «Estonia» kontserdisaalis 29. jaanuaril; Kingissepa Lastemuusikakooli hõlma püstitatakse uus nägus büst; Leningradis näeb trüki-

valgust kõiki oreliteoseid sisaldav teaduslik kogumik, on oodata autoriplaati R. Uusväljalt, mis sisaldab kõik Süda lõpetatud orelitööd ...

Oli saatus talle siiski armuline, et isa 1874. aastal Kihelkonna meistril Freimanil Tammikule oreli lasi ehitada?

Vahel tundub, et mõnest asjast me aina räägime ja räägime, kuid kuhugi välja ei jõua. See tähendab, ära ütleme küll ja aru nagu saaksime ka, kuid tulemusi tegudes ei järgne kuskilt. Muidugi võiks selle peale öelda, et kunagi pole sõnasõda ajakirjanduses või kohvikulaus suurte tegudeni viinudki, et asjast hakkab asja saama alles siis, kui ideedele toeks ka lihast ja verest nurgakivi leitakse. Kurtmine ja hädaldamine, kritiseerimine ja näpuganäitamine (nagu käesolevaski artiklis) on tegelikult vajalik vaid fooni, tausta, kõlapinna, ühiskondliku arvamuseloomiseks — arvustatava olukorra või situatsiooni muutmiseks ei suuda ta kübetki kaasa aidata. Miks oleme tihtipeale nii kindlad või vähemalt täis lootust, et meie murettäis kirjutiisi ka need inimesed loevad, kellest midagi oleneb, kes asju tõepoolest muuta saaksid?! Või miks arvame, et kriitiline pala, mille me julgust kokku võttes ja kõiki võimalusi maksimumini kasutades kinoekraanile toome (ringvaade «Nõukogude Eesti»), ka selle inimese silme ette satub, kes tõepoolest võiks olukorda positiivses suunas muuta? Tegelikult ei näe kinoringvaateid enamik kinokäijaidki (ringvaade «laulatatakse kokku» mingi kindla filmiga ning nüüüsi hakkab ta ringlema mõõda vabarüki; kui palju aga on neid kinokülatajaid, kes ridamisi kõik filmid ära vaatavad?), rääkimata siis sellest võib-olla ainsast inimesest, kes antud küsimuses otsustajaks oleks. Nüüüsi on ka kinoringvaated paremal juhul üldise arvamusel kujuridajaks:

Veel enam kehtib see jutt artiklite kohta. Kui kord ringvaadet vaatama sattunu peab paratamatult ära nägema selle, mis teda tegelikult ei huvitagi (näiteks probleempala Eesti foto olukorrast), siis samasisulist artiklit ajalehes ta lugema ei vaevugi. Nü et kogu meie (s. t. asjaosaliste) mure ja vaevanägemine jääbki tegelikult meie eneste asiaks.

Kuulen juba nurisemist, et siis pole ju käesolevatki artiklit tarvis, kuid siiski pean probleemile fooni loomist vajalikuks. Niisüis — ikka fotograafias! Võib ju näida, et ajapikku on saadud kõik ära öelda, mis südamel kripeldanud, sest päris tammad pole olnud ei kirjutajad-fotomehed, ei ajalehed, ometi aga on lõpuni rääkimata isegi küsimus, milleks meie üldse foto? Kui ühelt poolt (ja seda kahjuks sealt, mida nimetame «kõrgemaks pooleks», asja otsustavaks pooleks) valitseb ükskõiksus (v. a. siis, kui keegi juhuslikult mõnele näitusele satub — umbes nüi, nagu satutakse ringvaateid vaatama — ja vaadatav mitte täiesti meelepärane pole ning on tarvis «abinõud tarvitusele võtta»), teisalt aga anarhia (mitte vabadus, mis kõiki hõlmab). Lubatagu kommenteerida.

Ükskõiksus. Eesti fotomeestel puudub koordineeriv keskus (või loominguiline liit või fotoühing või veel miski, kuidas soovite), kuid seda ei saagi teha enne, kui keegi asja tõsiselt käsile võtab, tühipaljast sõnad maha jätab ning keskuse (liidu, ühingu...) valmis teeb. Sest kes teile ikka tegema hakkab, kui te ise ei tee, öeldakse. Siiski väga palju oleneb ka vastasmängijast: kui see ei tunne mängureegleid või koguni hoopis teist mängu mängib, ei saa ka parim tegija enne midagi ära tehtud, kui vastasele põhialused kätte näidatud (= ükskõiksus murtud!). Eesti fotoelust näib lugu just nüisugune olevat, sest enne kui mõni tõesti asjalik üritus teoks saab, on seda tarvis ülemuste-otsustajate-finantseerijate ees kaitsta ja läbi suruda jõuga, mis tegijailt endilt pool energiat röövib. Fotograafia kui nüisugune tuleb meelde alles siis, kui midagi viltu tundub olevat; et aga viltuminekt ennetada või hoopiski arengut stimuleerida, meelepidamist ei jätku. Kuidas muidu võib juhtuda, et fotograafiaküsimused ei puu-

duta Eesti kultuurielu juhtkonda? Kuidas muidu võib juhtuda, et Eestis on küll rajatud aastapreemiad filmi- ja teatrikunstile, muusikale ja kujutavale kunstile, kuid täielikult on mööda mindud fotokunstist? 1976. a. saatis fotogrupp «Stodom» kirja ELKNÜ Keskkomiteele, paludes vähemalt edaspidi leida võimalust ka Eesti foto ärärmärkimiseks (komsomoli aastapreemia oleks ju suurimaks tunnustuseks, mida Eestis fotole osutatakse). Kuid ei vahepealsete ega ka 1982. a. preemiakandidaatide hulgas pole olnud fotokunstnikke. Küllap võidakse nüüd öelda, et mida need fotomehed nii väga on ära teinud, et juba preemiat ihaldavad, ent jutt polegi ju niipalju saamisest kui põhimõttest. Preemia võib ju välja andmata jääda (kui pole vastavatasemelist tööd), kuid tema saamine peaks teoreetiliselt võimalik ja teatavaks tehtud olema. Et kui äkki keegi noor fotomees teeb ülihea personaalnäituse või kellelki ilmub sügavtõsine fotourimus või keegi avaldab huvitava fotoalbumi, et siis oleks võimalik teda vääriliselt hinnata; ja mis siin häbeneda — et selle preemia nimel teaks töötada, olles innustust saanud ametlike instantside poolt otsustavast toest. See oleks Eesti fotoelu ilma ükskõiksusetä.

A n a r h i a. Eesti fotoelu üldine koordineerimatus on paratamatult viinud selleni, et igaüks püüab ära elada niimoodi, kuidas jaksab ja oskab: fotoajakirjanikud on koondunud Ajakirjanike Liidu fotosektsiooni, fotoklubid alluvad fotoklubide nõukogule, ülejäänud professionaalsed piltnikud, fotogruppide liikmed ja individualistid on lindprüüd, nemad ei kuulu kuhugi. Kuna puuduvad ühised ettevõtmised (üle-Eestilised näitused või preemiad), püüab iga organisatsioon ise oma liikmeid jõudumööda innustada. Üheks suurimaks ettevõtmiseks (ja samaaegselt suurimaks möödalaskmiseks) viimasel ajal on fotoklubide nõukogu poolt ainult klubide liikmetele väljaantav märk «Eesti NSV fotomeister». Nüisuguse pretensioonika nimetusega märk oleks ju suurepärane asi, kuid ilmselt võib selle saamist otsustada vaid žürii või komisjon, millesse kuuluvad nii professionaalid kui ka amatöörid ning seda võidakse anda ükskõik kellele, vastavalt tema fotoalastele saavutustele (hoolimata klubili-

sest kuuluvusest). Märgi nõudelatt aga peaks olema nii kõrge, et selleni küündimisega oleks tõsiselt tegemist. Praegused imestama panevalt madalad nõuded võivad ju kõlvata klubidele, vabariiklikul tasemel aga peaks märgi saamiseks hulga rohkem tarvis minema, vahest isegi nii palju, et meil keegi selleni veel ei küünigi. Siis oleks siht, milleni püüda, siis julgeks end üleliiduliseski arvestuses teiste kõrvale seada, siis oleks märgi nimetus vastavuses sisuga, siis oleks märgi omanik tõesti eliitklassi fotograaf ning võiks selle üle uhkust tunda.

Kuidas asja parandada? Kogu segadus on tegelikult tingitud ühestainsast puuduvast sõnast märgi nimetuses ja see sõna on «klubi». Kui märk oleks «Eesti NSV foto klubide fotomeister», jääks fotoklubide nõukogu otsustada, kellele ja mille eest seda anda ning mure oleks murtud, nüüd aga jääb üle ainult küsida, kuidas säärane segadus üldse tekkida on saanud? Kuidas võib fotoklubide nõukogu välja anda vabariikliku ulatusega märki (nimetuse järgi), arvestamata Eesti kõiki fotograafe, ning märke rinda lüüa vaid oma tsunfti liikmeile? Kust säärane õigus?

Muide, praeguse märgi saamiseks on vajalikud kõrged ühiskondliku töö näitajad. Ehk võiks märgi nimetus olla hoopis «Fototöö eesrindlane», mitte aga fotoloomingule vihjav «Fotomeister»?

Kes võiks majja korra luua? Kahjuks pole nüüd kusagil ei Väga Tähtsat Isikut ega lihtsalt Tähtsat Isikut. Ükskõiksus? Anarhia? Jah!

Ring ongi täis. Ja meie fotoelu samal kohal tammumas.



Mare Vint.
Head uut aastat.
Lito. 1976

HEAD UUT AASTAT!

Toimetuse soovib alanud 1983. aastal loominguilisi kordaminekuid, tähelepanelikku silma ja kõrva ning teravat sulge oma lugejaile ning autoritele Eestis ja kaugel. Me loodame kõigiga mõistva koostöö jätkumist ning tervitame neid inimesi, kellel uuel aastal on kavatsus ajakirja «Teater. Muusika. Kino» veerge kasutada oma sisukate ja probleemsete mõtete tutvustamisel.

Järgnevalt õnnitleme nende kaastööde autoreid, kelle panust ajakirja esimese aasta käigu ilme kujundamisse otsustas toimetuse ära märkida omapoolse preemiaga:

LAURI KÄRK «Teine reaalsus» (nr. 2),

«Kolm filmi: erinevad ja sarnased» (nr. 6),

MAI LEVIN — Kunstiartiklid (nr. 1, 3, 4, 5, 7),

ENNO PIIR «Orelimeistrite Kriisade kolm põlvkonda» (nr. 5),

PAUL-EERIK RUMMO «Järeloomõtteid nimetu kunsti konkursile» (nr. 4),

KULDAR SINK «Küü traditsioonides ja praegu» (nr. 9),

PEETER TOOMING «Eesti foto: sotsiaalsus või salonglikkus» (nr. 3).

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

ТЕАТР

М. ОЧАКОВСКАЯ — «Новая волна» в современной русской драматургии (21)

Завлит Государственного русского драматического театра ЭССР рассматривает так называемое постаимпиловское направление современной русской драматургии. На материале новейших пьес Л. Петрушевской, Л. Разумовой, В. Арро, А. Галина и др. автор прослеживает свойственную этому направлению тематику и проблематику, присущие характерам персонажей общие черты, а также языковые особенности.

Р. ТРАСС, Р. НЕЙМАР — Два лауреата 1982 г. (33)

В 1982 г. лауреатом театральной премии им. А. Лаутера стал артист Раковерского театра Арви Мяги и лауреатом премии им. В. Пансо — студент III курса кафедры сценического искусства Госконсерватории Пеэтер Саутер. С краткими статьями о лауреатах выступают главный режиссёр Раковерского театра Райво Трасс и заведующая отделом театра нашего журнала Рээт Неймар.

И. ШОСТАК — «Ванемуйне» в Москве (47)

Московский критик обращается к драматическим спектаклям, показанным ГАТ «Ванемуйне» в Москве во время осенних гастролей (1982). Автор утверждает, что в «Ванемуйне» усилилась тенденция взгляда на жизнь и проблемы глазами «Ирдовских ребят» — Я. Тооминга и Э. Хермакюла, постановки которых и составили основную часть гастрольного репертуара. Особое внимание критик уделяет спектаклям «Новый Нечистый из Пекла» и «Правда и справедливость» по А. Х. Таммсааре, «Кихнуский Йыннь» Ю. Смуула, «Господин Пунтяла и его слуга Матти» Б. Брехта — Х. Вуолийоки и «Егор Булычов и другие» М. Горького.

5 ВОПРОСОВ доктору искусствоведения К. Рудницкому (59)

Р. ШУТИНГ — Об увиденном и услышанном на кукольном фестивале (60)

Молодой автор рассказывает о впечатлениях и выступлениях участников и гостей состоявшегося в сентябре 1982 г. в Таллине VI фестиваля кукольных театров республик Советской Прибалтики и Белорусской ССР, проходившего под девизом «Мастерство оживления куклы в детских

спектаклях, воплощающих актуальные проблемы современности».

Р. РЕЙЛЯН — Заметки о сезоне Раковерского театра (65)

Автор останавливается на шести премьерных Раковерского театра: «Проклятый хутор» А. Китцберга, «Чудо святого Антония» М. Метерлинка, инсценировка У. Аллика по деревенским рассказам В. Шукшина «Останется ли всё, как было?», «Игра любви и слухая» К. де Ш. Мариво, композиция Р. Трасса по произведениям Ю. Смуула, «Волшебное слово» Ф. Нафтульева. Основное внимание уделялось театром в последнее время творческой молодёжи: как никогда прежде смогли проявить свои возможности и актёры, и начинающие постановщики.

МУЗЫКА

Отвечает **ГУСТАВ ЭРНЕСАКС** (2)

Народный артист СССР Густав Эрнесакс размышляет на предложенные редакцией темы: о сегодняшнем дне и хранении традиций эстонского хорового искусства, о музыкальной пропаганде на телевидении и радио, о благотворном воздействии музыки на молодое поколение.

У. ЛИППУС — Из круга в круг (14)

Кантата-балет Вельо Тормиса «Эстонские баллады» — произведение крупной формы, которое можно рассматривать итогом работы композитора за последние два десятилетия. В силу этого краткий обзор композиции и музыкального языка балета обретают более широкую значимость. В статье описывается использование Тормисом в композициях рунической песенной основы, создание и приёмы развития многоголосой фактуры. Особое же внимание уделяется музыкальной форме, анализируется формопостроение цикла «Баллад» в целом и его последней части — «Дева с погоста».

Х. АУМЕРЕ — Раздумья о двух событиях театральной жизни (37)

Рецензия посвящена двум спектаклям ГАТ «Эстония»: опере С. Прокофьева «Обручение в монастыре» (постановщик — Г. Ансимов из Большого Театра СССР, дирижёр П. Лилье) и оперетте П. Абрахама «Бал в Савойе» (постановщик А.-Э. Керге, дирижёр Э. Ныгене). Отмечаются удачные вокальные работы солистов в «Обручении в монастыре» и тонкая режиссура «Бала в Савойе».

Р. РЕММЕЛЬ — Опера Прокофьева на сцене ГАТ «Эстония» (42)

Рецензия на поставленную Г. Ансимовым оперу С. Прокофьева «Обручение в монастыре». Автор останавливается на истории создания оперы; сравнивает её либретто с текстом комедии Шеридана, отдаёт должное хорошему качеству перевода (М. Сарв и В. Паалма) и анализирует работу режиссёра.

М. НЕСТЬЕВА — Музыкальные спектакли (54)

Автор — заведующая отделом музыкального театра журнала «Советская музыка» — посвящает свою статью музыкальным спектаклям, показанным ГАТ «Ванемуйне» в Москве, подчёркивая высокую способность коллектива к сценическому проникновению в непривычный национальный уклад («Подарок Бахадура своей невесте» Ш. Чалаева), верное ощущение классического стиля («Севильский цирюльник» Д. Россини), добротную трактовку национального музыкального наследия («Женские песни» В. Тормиса).

Э. МАТТИСЕН — О «Звучащем порочном круге» (77)

Заведующий эстрадным отделом Госфилармонии ЭССР даёт оценку проблемам популярной музыки в республике по следам полемической статьи, опубликованной в 7 номере журнала за 1982 г.

И. РАНДАЛУ — Своеобразный Пеэтер Сюда (80)

Статья посвящена 100-летию со дня рождения прожившего недолгую жизнь, но увековечившего себя в истории культуры Эстонии органиста и композитора Пеэтера Сюда (1883—1920), рассказывает о его становлении и творчестве.

КИНО

Эстонский мультфильм среди других? (6)

Отклики на опрос журнала: режиссёр К. Киви, сценарист, художник и режиссёр П. Пярн, художник Р. Таммик, оператор А. Нуут, сценарист Т. Калл.

Р. МАРАН — В природе каждый имеет свое место (26)

Оператор Р. Маран размышляет по поводу своих фильмов о природе, рассказывает о роли природы в становлении его мироощущения. Интервьюировала автора Л. Кирт.

А. ВАЛКОНЕН — Три музыкальных фильма (70)

Рецензия на музыкальные фильмы студии «Эстонский телефильм» «Ритмы регаты» (реж. Л. Карпин), «Яак Йоала» (реж. Л. Карпин) и «Лунное сияние» (реж. О. Неуланд):

В. КАЛЛАСТЕ — Шоу вокруг смерти (74)

Рецензия на французский фантастический фильм «Преступный репортаж» (Реж. Б. Тавернье).

Развлечение в костюме социального реализма (78)

Обзор статьи Р. Бина на американский фильм «Крамер против Крамера» (журнал «Фильм анд фильминг», июнь 1980).

Есть одна забота: П. ТООМИНГ — Опять о фото (89)

Известный фотограф Пеэтер Тооминг осуждает некоординированность фотоискусства в Эстонии.

РАЗНОЕ

И. ВОЛКОВ — Юло Ыуна (96)

Архитектор Ике Волков представляет обзор творчества скульптора Юло Ыуна, посвящённого нашим мастерам искусств (Микк Микквер, Вельо Тормис, Юхан Вийдинг и др.).

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

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

THEATRE

M. OCHAKOVSKAYA. «The New Wave» in modern Russian dramaturgy (21)

The literary consultant of the Tallinn State Russian Drama Theatre analyses the so-called post-Vampilov trend in modern Soviet Russian dramaturgy. Dealing with the later plays of L. Petrushevskaya, L. Razumovskaya, V. Arro, A. Galin, and others, she dwells on the subject matter typical of the trend, the problems raised in the plays, characteristic features common to the heroes, and some language peculiarities.

R. TRASS, R. NEIMA R. Two laureates 1982 (33)

In 1982 the Lauter Drama Prize was awarded to Arvi Mägi, an actor from the Rakvere Theatre, and V. Panso Drama Prize was given to Peeter Sauter, a third-year student in the Drama Department of the Conservatory. In this connection Raivo Trass, the chief director of the Rakvere Theatre and Reet Neimar, the head of the theatrical department of this journal give brief information about them.

I. SHOSTAK. The Vanemuine Theatre in Moscow (47)

A Moscow theatre critic views in retrospect the performances given by the Vanemuine Theatre while on tour in Moscow in the autumn of 1982. She claims that the Vanemuine has begun to see problems through the eyes of «Ird's guys», J. Tooming and E. Hermaküla, whose productions made up the larger part of their repertoire for the tour. The reviewer pays more attention to the productions based on A. H. Tammsaare's *The New Satan of Põrgupõhja and Truth and Justice*, J. Smuul's *Kihnu Jõnn*, B. Brecht and H. Vuolijoki's *Mr. Puntila and his Servant Matti* and M. Gorki's *Yegor Bulychov and Others*.

FIVE QUESTIONS posed to K. Rudnitsky, Doctor of Fine Arts (59)

R. SCHUTTING. On the things seen and spoken on the Puppet Festival (60)

The young author relates about the 6th Puppet Festival of the Baltic republics and Byelorussia which took place in September 1982, in Tallinn, with the motto «The skillful manipulation of puppets in children's performances for emphasising the current problems in our modern world». She gives a brief account of discussions and reports made on the conferences.

R. REILJAN. Remarks on the season at the Rakvere Theatre (65)

The author reviews six first nights at the Rakvere Theatre: A. Kitzberg's *A Cursed Farm*, M. Maeterlinck's *The Miracle of St. Anthony*, the dramatization of V. Shukshin's stories from rural life *Will Everything Be As It Is?* by U. Allik, P. de Marivaux's *The Game of Love and Chance*, R. Trass' adaptation of J. Smuul *The Stunned*, F. Naftulyev's *The Magic Word*. During the past season the theatre paid much attention to the young, providing them with new productions and new roles. Some of the young have had their first failure; others have won their first recognition.

MUSIC

GUSTAV ERNESAKS answers (2)

Gustav Ernesaks, the People's Artiste of the USSR, here conversing on topics proposed by the editor: Estonian choirs today and their traditions, the music propaganda on TV and radio, the favourable influence of music on young people.

U. LIPPUS. From round to round (14)

V. Tormis' cantata-ballet *Estonian Ballads* is a masterpiece which can be seen as a conclusion of the composer's work during the past twenty years. In this context this brief treatment of the ballet composition acquires a wider meaning. The article shows how Tormis uses *Runo*-tune as a source of composition, creation, and development of a musical texture consisting of several voice parts. The author concentrates on musical composition and, as an example, analyses the structure of a whole cycle from the *Ballads* and the last part of it «The Maiden of the Tomb».

H. AUMERE. Reflections on two theatrical events (37)

The two theatrical events were S. Prokofiev's *Betrothal in a Monastery* (guestproducer — G. Ansimov from the Moscow Bolshoi Theatre, conductor — P. Lilje) and P. Abraham's *The Ball in Savoy* (producer — A. E. Kerge, conductor — E. Nõgene) on the stage of the Estonia theatre. The reviewer approves of the soloists' vocal parts in the opera *Betrothal in a Monastery* and the tasteful direction of the operetta *The Ball in Savoy*.

R. REMMEL. S. Prokofiev's opera in the context of the Estonia production and vice versa (42)

The review of S. Prokofiev's opera *Betrothal in a Monastery* on the stage of the Estonia theatre,

directed by G. Ansimov. The author gives a detailed account of the origin of the opera, compares the libretto with Sheridan's comedy on which the opera is based, praises the good translation (by M. Sarv and V. Paalma) and analyses the work of the director.

M. NESTYEVA. Music performances (54)

The author, head of the department of musical theatre for the journal *Sovetskaya Muzyka* characterizes musical performances which she attended when the Vanemuine Theatre toured Moscow. She finds that the Vanemuine was well able to adjust to foreign life and sympathise with foreign national character (V. Tshalayev's *Bakhadur's Present to his Bride*), that they had a fine perception of the classic (G. Rossini's *The Barber from Seville*), and that they gave a wonderful interpretation of their own national heritage (V. Tormis' *Women's Songs*).

E. MATTISEN. On the musical vicious circle (77)

Following the polemic in the 7th issue 1982, the head of the variety music department of the Philharmonic Society of the ESSR assesses the problems connected with popular music in this country.

I. RANDALU. The curious Peeter Sūda (80)

On the 100th birthday of Peeter Sūda (1883—1920) the author introduces this man whose life was short but who perpetuated himself in Estonian culture as an organist and composer, and comments on his artistic development and his work.

CINEMA

Estonian animated cartoons amidst the others (6)

Public questionnaire of the journal *Theatre Music Cinema*. The director K. Kivi, the script-writer, artist and director P. Pärn, the artist R. Tammik, the cameraman A. Nuut and the script-writer T. Kall are relating their impressions.

Väljaandja: kirjastus «Perioodika», Tallinn, Pikk t. 73. Ladumisele antud 16. 11. 1982. Trükkimisele antud 24. 12. 1982.

Õisetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud trükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,3. MB-13102. Tellimuse nr. 3853. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda, Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiaru 17 000.

Saadu in набор 16. 11. 1982. Подписано к печати 24. 12. 1982. Бумага 70×100/16. Печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,3. Заказ 3853. MB-13102.

R. MARAN. There is a place for everyone in nature. Interview by L. Kirt (26)

A conversation with the main nature-film maker of Estonia, the script-writer, director and cameraman Rein Maran. He discusses the problems of his artistic development and the significance of nature to his views of life.

A. VALKONEN. Three musical films (70)

The review of three musical documentaries released by the *Estonian Telefilm* studio: *The Rhythms of the Regatta*, directed by L. Karpin, *Jaak Joala*, directed by L. Karpin and *Moonlight*, directed by O. Neuland.

V. KALLASTE. A show involving death (74)

The review of the French science-fiction film *The criminal reports (La mort en direct)*, directed by B. Tavernier.

Entertainment in the guise of socialist realism (78)

The abstracts from the review by R. Bean on the feature film *Kramer vs Kramer (Films and filming, June 1980)*.

A WORRY. P. TOOMING. Once more on photography (89)

The well-known photographer Peeter Tooming criticises the uncoordinated State of Estonian photography and protests against the badge "Master of Photography of the ESSR" being given to the members of the clubs only.

MISCELLANEOUS

I. VOLKOV. Ülo Õun (96)

The architect Ike Volkov surveys the work of Ülo Õun, paying special attention to sculptures representing our artists (Mikk Mikiver, Veljo Tormis, Juhan Viiding).

Editorial Office.

200090 Tallinn
P.O. Box 51
Estonian SSR

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

Iga kujutav kunstnik, ent eriti skulptor, peab olema veidi ka lavastaja. Peab looma atmosfääri, tooma esile peamise, tabama täpselt peategelase — modelli — olemust, iseloomu, mõne põgusa detailiga andma edasi ümbrust ja aega, kust too pärit. Ja sõnum, missioon. Miks just tema? Miks just praegu? Vähe sellest, et nägu meeldis. Kunstiajalugude kriitpaberil nähtud Michelangelo kuulus «Pietà» on dramaatiline misantseen. Neeva kaldapealse «Vaskratsanik» — võidupaatosesest pakatav ülev kunstiteos. Kõneldakse: kujur Falconet lasknud parimail ratsastajail nädalate kaupa hobuseid täiel traavil tagajalgadele tõmmata, et siis sadadest eskiisidest, skitsidest parim välja valida. Eesmärk pühitseb abinõu.

Eesti teatraalseim skulptor on Ulo Õun. Ent talle pole tsaari tallide ratsastajaid tarvis. Ta teeb peast. Tal on erakordne silmamälu ja ettekujutusvõime, mälu pildi suudab ta adekvaatselt materjali viia. Mind on ikka hämmastanud, kuidas nõnda leebe, natuur nii jõulisi ja groteskseid teoseid loob, kui samas mõni teine energiast tulvil tahtekindel isiksus süütuid lapsi modelleerib.

Kunstnik elab end välja teostes. Ei kujuta Ulo Õuna ette tundide kaupa modelliga tött vahtimas. Ta loob üksi. Ta on ebakindel. Ent hoolimata sellest, või just nimelt selle tõttu aina üllatav, meisterlik ja produktiivne. Ta oskab töö õigel ajal lõpetada. Ta on püsimatult, vist sellepärast. Ma ei tea, kas ta teatris käib. Tal pole seda tegelikult vaja. Ta on ise teatral, ta on ise lavastaja. Ta on tajunud teatri olemust — igavikulist, kõmulist, hetkelist. Skulptuuri vaatad teist ja kolmandatki korda, teatrietendus ei kordu. Tegelikult on ka elamus skulptuurist alati isesugune. Vaatad sa teda lapsega jalutama minnes, armastatud neiega kohtudes, näituse avamise pidulikus saginas või üksi saalide tummas vaikuses luusides, süda ärev ja meel haige. Ja kohtad jälle vaaraodeaegse läbitungiva, tuttavalt lummava pilguga sfinksi, kes hoiab oma haardes väikest tuttavat näitlejat. «Etüüd teatrist». Nagu sfinks, nagu naine, nagu saatus ei lase teater lahti talle end andnud inimest. Antiigist pärit Tiit Pääsuke, harmooniline isiksus, kaunis klassikaline nägu kähara habeme ja juustepahmakaga, vähese läbimõeldud jutu ja viimistletud mõtetega vanaaja filosoof. «Saaremaa kadakate keskel». Kes tundsid kadunud fotograafi Elmar Kösterit, neid vapustab see terviseis pakatav punetav kaval nägu, nemad kuulevad ta alatisest tõttamisest pärit hingeldamist ja Saaremaa murrakut. Suhu tuleb magushapu kõõmneleiva maitse.

Pronks väärtustab taiest, loob igavikulise hõngu. Pronksi matt pind kutsub silitama nagu plüüs. Veljo Tormis on meie jaoks igavikuline, on meie muusika südametunnistus, kui pateetiline olla. Ulo Õun on pronksi, valanud laiade põsesarnadega pilukilsilmse soome-ugri kavalpea. Ka see on täpselt Veljo Tormise nägu.

Kui Ulo Õun kipsi värvima hakkas, oli see avangardism, skandalism, ta roheline lipsuga Mikiver arutluste ja kardinaalselt erinevate hinnangute objekt. Nüüd portreteerib ta kitkutud kana ja see on samuti klassika. Nõnda ruttu lendab aeg. Mõnikord kasutab ta mõnd veidrat, ebaloomulikku detaili, valesti paigutatud kehaosi, metamorfoose. Mõnd vihjet objektile iseloomule, elukutsele, ametile. Mõnd teravmeelset hüperbooli, vaikumat pealkirja. Vahel öeldakse selliste meeste kohta nagu Ulo Õun, et miski pole talle püha (eriti kui need mehed juhtuvad veel noored olema). Tema kohta õnneks ei enam. On küll püha. Kõik see maailm oma mitmekesisuses. Kõik see naljakas ja tore.

Ü. Oun. Psühholoogiline etüüd. Värv, kips, 1974
A. Reinsalu foto



PSÜHHOLOOGILINE ETÜÜD
ЭТЮД
1974 VÄRV, KIPS

