

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



6
/1985

juuni

IV aastakäik

Esikaanel: stseen M. Undi lavastusest «Vai-
mude tund Jannseni tänaval» (Pärnu Draama-
teater L. Koidula Majamuuseumis, 1984). Aino
Kallas — Siina Üksküla, Lydia Koidula —
Helle Kuningas. V. Menduneni foto.

Tagakaanel: Dokumentaalfilm «Mälu» (režis-
söör A. Sõöt). Fragment maalingust Muhu
kiriku koori põhjaseinalt (seko, XIII sajand).
V. Raami foto 1983.



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA KULDAR RAUDNASK

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt. 5
postiaadress 200090, postkast 51.
Peatoimetaja asetäitja
Vallo Raun, tel. 66 61 62
Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel. 44 54 68
Teatriosakond
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 44 54 68
Muusikaosakond
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 44 31 09
Filmiosakond
Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel. 44 31 09
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel. 44 54 68
Fotokorrespondent
Alar Ilo, tel. 42 25 51

KUJUNDUS: MAI EINER

SISUKORD

TEATER

Konstantin Rudnitski	KRIITIKU LIHTSAD TÕED	27
Maimu Berg	PISARAD VAATAJA SILMIS ...	54
Lilian Vellerand	... MUIE VAATAJA SUUNURGAS (<i>Kaks muljet lavastusest «Vaimude tund Jannseni tänaval»</i>)	59
Ene Paaver	IDENTIFITSEERUMISVÕIME, INIMESE IMELINE ANNE (<i>Draamadebüüt 1984</i>)	62
Jaan Kaplinski	IIRI NÄITEMANG PÄRNU LAVAL	70
	TEATRIÜHINGU AASTAPREEMIAID 1984	90

MUUSIKA

	TŠAIKOVSKI KRIITIKUNA	16
Pjotr Tšaikovski	HUVITAVAD, KUID KURVAD KUNSTTÜKID (<i>Rubriik «Mõttevaramu»</i>)	18
Maris Männik	TUUDUR VETTIK. «KUU» (<i>Rubriik «Tähtteos»</i>)	31
Tiia Järg	REPLIIK	69
Avo Hirvesoo	EDUARD TUBIN JA KODUMAA	78

KINO

Jaan Ruus	AVAVEERG	3
	VASTAB ARVO IHO	5
Györg Báron	LUCHINO VISCONTI PORTREEJOONI	38
	FILMIGLOOBUS	61, 84
Hans Luik	LAUL, MIDA HOMME ENAM POLE (<i>Muusikaline telefilm «Laul, mida eile polnud veel»</i>)	75
Peeter Joonatan	ÄRAHÜPE (<i>Joonisfilm «Hüpe»</i>)	76

Krescencijus Stoškus	ARUSAAMATU KUNST: SELLE APOLOGEETIKA JA KRIITIKA	21
	KROONIKA	85
Evi Pihlak	34 AASTAT KUNSTNIKUNA «ESTONIAS»	96



«Palun sõna» (režissöör G. Panfilov, 1975).
Sotsiaalne film. Objektiivse intonatsiooni taga
leiame ajastu probleemid.



«Jõulud Vigalas» (režissöör M. Soosaar, 1980).
Talurahvarevolutsiooni stiihia läbi ereda
vaatemängulisuse.



«Hospital Britannia» (režissöör L. Anderson, 1982).
Swifti-laadne vaimukas pamflett Inglismaa
poliitilistest tavadest.



Terve viimase aasta jooksul kõnelesid filmijuhid, et paljusid kodumaiseid filme ei vaata publik sugugi meeleldi. Need on filmilevi objektiivsed andmed. Muide, ka näiteks Soomes on sama probleem: Soome filme soome publik ei näi eriti armastavat. Rootsis on jälle olukord vastupidine. Seal kuulub kodumaistele filmidele 25 % vaatajaskonnast, olgugi et ainult 10 % linastuvatest filmidest on Rootsi enda omad; 1983. aastal olid kümnest kõige populaarsematest filmist viis tehtud Rootsis.

Muidugi ei tehta filme ainult eneseväljenduseks, vaid selleks, et neid vaataks rahvas. Kuid tahaks öelda, et ka siin ei saa võrdsustada erinevaid töid ja mõne filmi (näiteks «XX sajandi piraadid») kiirest edust teha kaugeleulatuvaid järeldusi. Kindlasti ei tee «Rong jäi seisma» või «Nipernaadi» sellist kassat nagu «Viimne reliikvia». On filme-sprintereid ja on filme-staiereid. Mõned filmid korjavad publikut aegamööda, kuid selle-est pidevalt, meie aga opereerime ju vaid esimese linastusaasta andmetega. Need aga sõltuvad paljudest teguritest: filmilevist (näit meie filmilevi, muidu justkui huvitav headest taiekest, näitas Tallinnas üles tõrksust Abdrašitovi uue filmi «Planeetide paraad» suhtes), aga muidugi ka filmikriitika operatiivsusest, ajalehtede ja televisiooni tähelepanust, kunstiavalikkuse reageeringust.

Ja miks on vaatajat ära tüüdanud sõjafilmid? Sellepärast, et teda on tüüdanud halvad filmid sõjast, filmid, mis kordavad seda, mis juba tehtud, ja kordavad palju halvemini. Grigori Tšuhrai kirjutab: «Olen veendunud, et sõjafilmi õnnestumine ei sõltu mitte sellest, kui palju inimene on läbi elanud, vaid sellest, kuivõrd ta on endasse kogunud kui kunstnik, kui tõsiselt ta suudab vastata kunsti jaoks peamisele küsimusele: kuidas avaldub inimene sõjas? ... Viimasel ajal olen sageli saanud stsenaariume. Neid tuli ka varem, kuid nüüd on neis uus omadus: autori soov kuulsaks saada sõjast osavõtjana. Mingit seost neil mälestustel, mis kaunistatud kõikvõimalike «kunstiliste» üksikasjadega, kunstiga aga ei ole. Ent aplomb ja enesekindlus on tohutu. Pole midagi teha, inimesed vananevad, kaotavad reaalsustunde.»

Meie viimaste aastate filmikunstis (mõtlen siin üleliidulist protsessi ja muidugi ka Eestist selle osana) on nõrgenenud otsiv, eksperimenteeriv alge. On tekkinud teatav stabiliseerumine, töötamine harjumuspära rööbastel. Aga on banaalne tõde, et ilma eksperimentideta kunst ei arene.

Muidugi võib tuua näiteid tõestamaks, et eksperimenteeriv alge pole meie kinost veel täiesti kadunud; piisab Nikita Mihhalkovi, Irakli Kvirikadze, Priit Pärna ja Mark Soosaare nimedest, kuid valdav tendents on stabilisatsioon, rahunemine, enesekordus. Umberringi oleks justkui palju huvitavaid ja andekaid filmitegijaid, kuid aja jooksul harjuvad nad filme tegema kummalisel keskmisel tasemel. Režissööriisiksused nivelleeruvad.

Kas on põhjus see, et me ei oska üles seada köitvat intriigi? Et meil ei ole filmitähed-süsteemi? Intriig ikkagi on, on ka populaarsed filminäitlejad. Ent enamikus filmides puudub leidlikkus, omapära ja soov vaatajale oma kunstimaailma ning ühiskonnaavaadet (kui see on olemas?) selgeks teha, puudub soov vaatajat mõjutada. Käsitööoskus on meie kinematograafil käes, aga mida sellega peale hakata? Ning kui siis seansist seanssi voogavad ühetaolised kunstivormid vaatajat unustavad, ongi tagajärjeks, et vaataja tüdib kinost, ei ootagi enam ekraanivärskust; kui ta seda aga siiski kohtab, on see talle harjumatu ning siis olemegi hämmastunud vaataja vaiksest tõrksusest uute kunstivormide suhtes ja kõneleme sellest, et vaataja ei võta meie filme vastu.

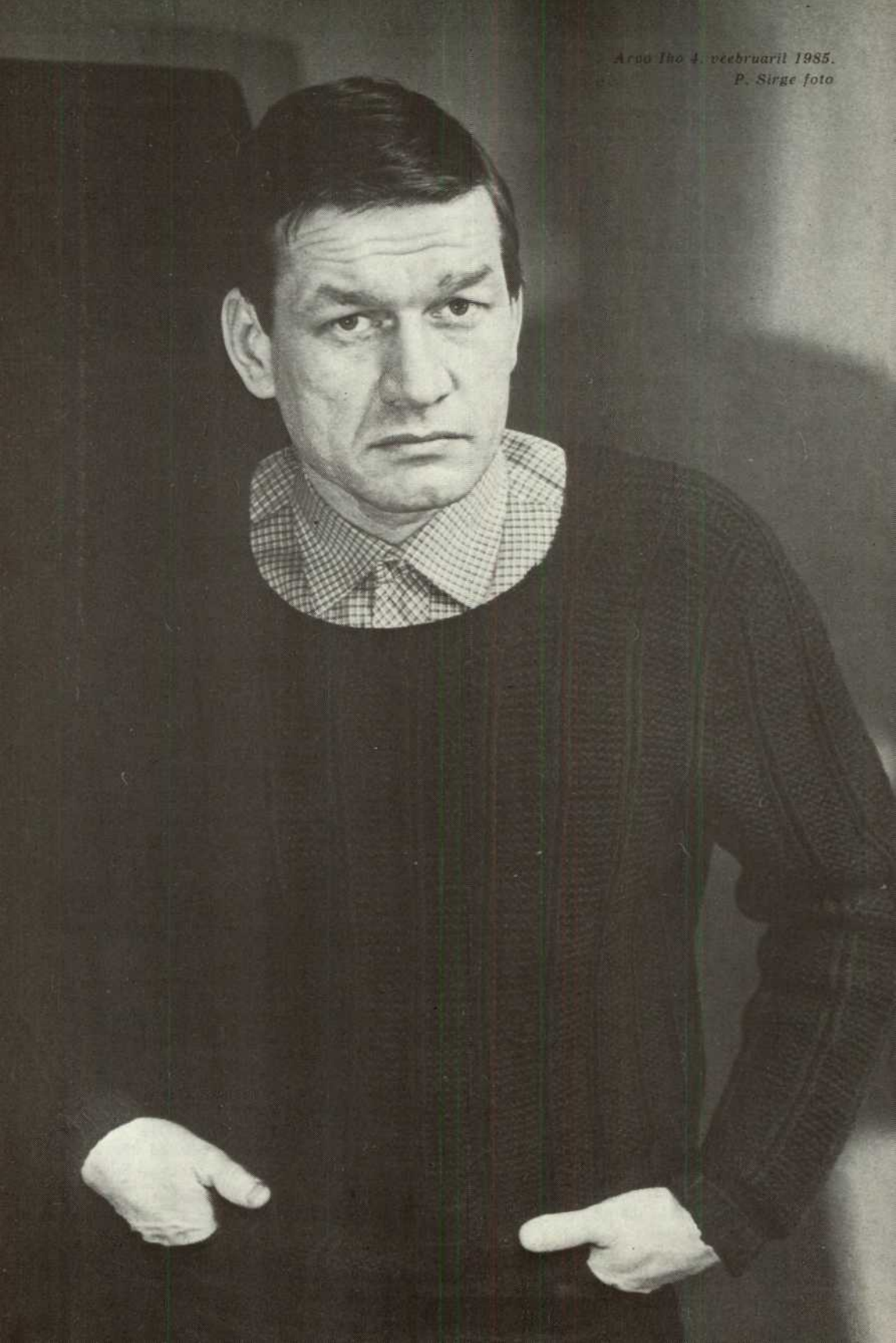
JAAN RUUS

P. S.

Igal juhul on õige pidada filmikülastajate kohta sellist arvestust, mis ei piirduks esimese linastusaasta andmetega. On ju filme, mille juurde tulevad üha uued põlvkonnad (alates «Lumivalgekesest...» ja lõpetades «Sõja ja rahu», «Kevade» ja «Peegliga»).

Ja muidugi, kus on meie filmisotsioloogia?

Arno Iho 4. veebruaril 1985.
P. Sirge foto



Tervet tuba täitvat lauda katavad fotode read. Kahe tunni pärast tuleb siia väikesesse saali fotoalase aastapreemia žürii. Arvo Iho korrastab pilte erinevatesse tasapindadesse.

Prantsuse filmiteoreetik André Bazin on väitnud, et filmi põhiolemus on fotograafiline. Mulle on see väide väga lähedane. Aga peale hakata tuleb vist sellest, mille poolest staatiline pilt ehk foto erineb filmipildist. Eelkõige eristab neid liikumine, selline kategooria nagu aeg. Film on see vahend, millega saab kinni püüda ja säilitada aja voolamist. Me võime kas või kümneid kordi uuesti läbi elada olnud aega ja see ongi minu meelest kino kõige lummavam eripära.

Nende kahe ilmingu, foto- ja filmimeediumi vaheline maa-ala on mind viimasel ajal eriti huvitanud. Ja selles näituses, mis Kiek in de Kōkis väljas oli ja mida poolsegamini siin laual näed, püüdsin kombata ka fotot kui liikumise ja ajavoolu jäädvustajat ja ka muusikalist väljendusvahendit, kui nii tohiks öelda. Proovisin pilte muusikast ja muusikutest kokku viia mingiks tervikuks selle linnakeskkonnaga, milles see muusika sündinud on. Kolmanda liinina tõin sisse veel elava muusika: näituse saateks ja meeleolu loovaks fooniks oli fotodel esitatud meeste loodud ja mängitud džäss. Soovisin, et tekiks midagi, mis asuks puhtakujulise foto ja filmi vahel, et vaataja selles mitmehäälses voolus omi seoseid leiaks ja kaasa improviseeriks nagu džässis.

Sa panid sellele näitusele nimeks «Kivilinna bluus».

See oli vihje, et kogu väljapanek on mõeldud teatava muusikalise tervikuna, mille olemuseks on just bluusilik tunnetus. Meie kivilinna ja džässmuusikat ühendab minu arvates mingi raskesti selgitatav bluusilik tundetoon. See on, kui pole olemas puhtaid rõõmuvärve, kui pole mõrkja kõrvalmaiguta rõõmu, ent samas ka kõige melanhoolsemis seisundis toimib edasikandev eluimpulss, kui ka masenduses on ikka olemas rütm, mis bluuksi edasi kannab.

Bluus kasvab argipäevast, on tihti kare ja paradoksaalne nagu tege-likkus, ta on liikumine ja tung ja igatsus. On ju meie igapäevaelus ikka tamp taga, kõige selle melu kohal hõljub aga sageli nukrus.

Eeldame, et kõik, kes seda praegu loevad, ei ole näitusel käinud. Kui kirjeldaksid oma näitust.

Lähtusin sellest, et tulevane näituseruum on ring. Selline on Kōki alumine keldrisaal, ilus kumera võlviga paekiviruum. Oletasin, et seal hakkab muusika hästi kõlama, ja tahtsin ka pildid panna mõjuma muusikalise vooa. Bluuksi alustades antakse vahel mingid juhtakordid. Mul olid need ka piltide näol olemas: esimesena, trepi alguses, oli mustvalge pilt trompetist linna kohal ja näituse nimetus «Kivilinna bluus». Siis, pool korrust allpool, tuli kolm kombineeritud pilti, kus esitasin oma bluuksi peategelased: Paul Mägi, Lembit Saarsalu ja Tiit Pauluse, koos pillide ja perekondadega. Ja päris all, näituse tasandil, andis esimesena mingis mõttes sümbolse pildi «Valged majad ja lind», kus kujutatud kivine, inimesele küllalt võõras keskkond ja üksik, peaaegu nähtamatu lind lendamas selles miljöös valguse ja varju piiril. Ja siis hakkaski peale bluus, kõrvuti liikusid kaks «häält»: madalal mustvalgena, hästi argipäevaselt näidatuna meie elukeskkond, Lasnamäe ja muud uued elamurajoonid, ja kõrgemal värviline, alumisest tasapisi lahtikerakiv, justkui lendutõusev rida muusikutest ja muusikast. Püüdsin nende kahe pildivoolu vahel tekitada kontrapunkti, et ülemine

rida, nagu bluski, toetuks igapäevastele asjadele, kuid tõuseks lendu — justkui tänu muusikute inspiratsioonile. Niiviisi, kahehäälselt, vahepeal isegi kolmehäälselt läinud pildilise muusikana oli see näitus mõeldud.

Kas arvad, et publik mõistis sinu taotlusi?*

Olin üllatunud, et nii hästi mõistis. Arvasin, et teen näituse, kus tõestan ennekõike iseendale, et on võimalik käsitleda ka niisuguseid määratlemata või käsitlemata alasid. Proovisin, kas fotode puhul on uute pingete tekitamiseks võimalik rakendada midagi filmimontaaži taolist, kas läbi staatiliselt antud sekundikümnenäide on võimalik panna voolama aega ja tunnet nagu filmis. See oli ju natuke riskantnegi ettevõtmine ja olin valmis mittemõistmiseks, ehkki päris läbikukkumist ka ei uskunud, sest meie vaataja on harjunud paljuga. Aga hämmastav oli, et publik tajus seda sisemist tungi, mis sundis mind sellist näitust tegema. Võtsin seda kui eraasja ja suhtusin vastuvõttusse skeptiliselt. Aga tuli kaks täiskirjutatud raamatut suhtumisi ja arvamuseavaldusi ning oli meeldiv tõdeda, et mind mõisteti paremini ja rohkem, kui olin osanud oodata. Keegi muusikateadlane Donetskist kirjutab isegi, et ma olevat maha saanud sonaat-allegro vormiga, milles veidi varem toodud kooda. Selle kohta ei oska ma küll midagi öelda.

Muusika sulle ju kauge ei ole, oled varem orkestriski mänginud.

Koolipäevil ja sõjaväes mängisin veidi puhkpilliorkestris ja džässbändis, aga ahjuks pole ma muusikat kunagi õppinud. Kuid ega džässi vist saagi õppida, see kas on sinus või ei ole. Vana Satchmo, surematu Louis Armstrong, on öelnud kunagi, et «peaaegu mõttetu on hakata vähikule sõnadega selgitama, mis asi on bluus või džäss, sest kui inimeses endas on olemas džässi-hingus, tunneb ta selle muusikas kohe ära oma jalgade, selja või südamega — kuidas keegi». Nii see vist ongi.

Osa näituse pilte on värvilised, ent mitte täielikult.

Siin on esitatud üks teatud värvikontseptsioon: mitte naturalistlik värv, vaid kahe värviteema vastandlikud mõjutused. Bluisis on ju sügavalt sees see nukruse ja igatsuse toon — «blue», mis siin sinise erinevais varjundeis antud. Teine on tundelisust, erootilisust väljendav punane ja roosa. Džäsis on need põhimeeleolud. Püüdsin seda ka piltides väljendada.

Sa fikseerisid ilmekad hetked fotodel ja siis organiseerisid neist «ajavoolu». Kusa-gil kumab siin fotofilm. Kas sinu näituse printsiibil saaks teha filmi?

Arvan, et saaks. Filmitegijail on ju erinevad kontseptsioonid. Mõni teeb filmi kui lõpetatud, täiuslike kaadrite rida. Mina käsitan filmi kui voolu, kus kaader ei ole mitte rangelt paigas, täiuslik ja lõpetatud pilt, vaid kus üks kaader justkui voolab edasi ja jätkub teises. Määrava tähtsusega on minu jaoks filmis rütmid, nii pildilised kui helilised. Rütme moodustavad näitlejate liikumine, žestid ja kõne, kaamera panoraam, valgused-varjud, värvi muutumised, tuules sahisevad lehed ja veevirvendus, loodushääled ja kujundusmuusika. Kõik see peaks heas filmis sulama ühtseks maagiliseks tervikuks, mis lummab vaatajat. Mõistan filmi ikka nagu muusikat, kus jookseb korraka mitu häält, mis põimudes ja arenedes peaksid kokku andma suure terviku. Ja hea filmilavastaja oleks kui dirigent, kes kõiki neid rütme tunnetab ja sihiteadlikult kasutab suurvormi loomiseks, mis film ju tegelikult on.

Kõnelesid filmi seosest muusikaga, sellest, et film nagu muusikagi voolab ajas, aga samas on sind huvitanud ka puhas staatika. Näiteks «Mitme kandiga Öun» on skulptuurifilm. Ja skulptuur on staatiline kunst.

* A. Iho fotonäitus «Kivilinna bluus» sai 1984. aasta fotopreemia, mida annab välja Põlva rajooni «Kalevi» kolhoos.

Mind huvitavad paradoksid ja Ülo Õun on paradoksaalne kujur. Ta suudab anda kindla skulpturaalse vormi inimese alateadvuslikele tungidele ja keerulistele psüühilistele ilminguile. See ainevald aga pole skulptuurile eriti omane. Õun loob suurepäraseid karakterportreid, kuid ka läbi nende konkreetsete portreede materialiseerib ta ürgseid ja sügavaid tundeid. Õuna kujud võivad olla ehmatavad ja humoorikad, brutaalsed ja õrnad. Ta loominguks on nii mõistust kui ka kõva annus irratsionaalset. Püüdsin mingil moel neid tahke oma filmikeses edasi anda. Olen veendunud, et tahab kunstnik seda või ei, aga tema enese inimlik loomus pääseb ta loomingu kaudu ikka maksvusele, ja seepärast püüdsingi mitte hakata kunstnikku sõnaliselt selgitama, vaid teha nõnda, et kujud hakkaksid ise mängima. Ja kuna Õuna kunst on tihti ootamatu, siis püüdsin sellele ka vastavat vormi leida, viies kujud sellisesse kohta, kus neid tavaliselt ei ole.

Oled operaator, aga «Mitme kandiga Õun» näitab sind kui loovat autorit. See on, jah, autorifilm.

Viimasel ajal räägitakse palju autorifilmist. Kuidas sa seda mõistad? Mängufilmis?

Ütleme, et mängufilmis.

Mängufilm on ikka režissöörifilm. Režissöör on minu arvates dirigent, kel peaks olema oma selge kontseptsioon, mille ta suudab mõistetavaks teha mulle kui lavastavale operaatorile ja kunstnikule. Ta peab meid oma stsenariumi tõlgendusega kaasa tõmbama ja meie anname sellele pildilise vaste. Ainult siis, kui lavastajal on olemas oma järjekindel kontseptsioon, tekib filmitervik, ainult siis hakkavad kõik tegijad ühtmoodi hingama ja film saab elu sisse. Seda aga ei kohtagi teab kui tihti. Kahjuks.

Aga kes on siis operaator? Esimene viiul?

Ei tahaks küll, et operaator «esimene viiul» oleks. Lõpetatud, valmis filmis peaks esimese viulina mõjuma ikka näitleja. Operaatorit tuleks ehk pidada loo pildiliseks tõlgendajaks. On vist midagi viltu, kui valmis filmis operaator kõigest väest tähelepanu endale püüab tõmmata. Nagu erinevais muusikateostes on orkestratsioon erinev, nii peaks ka pildilise väljenduse intensiivsus sõltuma eelkõige loo iseloomust ja lavastaja maneerist.

Oled ühes intervjuus kvalifitseerinud tuntud operaatoreid Vadim Jussov ja Georgi Reerbergi uue suuna loojaiks nõukogude operaatorikunstis. Kas siin ei peitu võimalus, et äkki on ühe pilli mängija hakanud n-ö liigselt soleerima?

Hakkan pihta sellest, mida nende uute suundade all mõistan. Kui 1950. aastatel käsitati nõukogude kinos filmipilti kui suurt pompoossust võimsa staatikaga, mis üsna täpselt kopeeriti klassikalistelt maalikompositsioonidelt, siis Jussov koos lavastajaga tõi 1960. aastatel filmikunsti mõiste «film voolab». Tähendab, kaadrit ei käsitatud enam raami sisse suletud ilupildina, vaid ta sai nimelt filmikaadriks, mis on suure filmiterviku orgaaniline osa. Elu, mis näidatud kaadri raami sees, jätkus ka väljaspool kaadri raame. Näiteks «Andrei Rubljov». Seal peaaegu ei olegi staatilisi kaadreid, kogu aeg on tasane liikumine ja sa tunned, et elu, mis on kaadris, kulgeb ka kaadri kõrval, taga, igal pool. Jussovi operaatoritöö ei ole mitte ainult kaadrisisene tervik, vaid avar, elav ja hingav maailmatervik.

Seejärel, 1960. aastate lõpupoole, «Aadlipesast» alates, hakkas Georgi Reerberg viljelema uuesti maalikunsti traditsioonidele orienteeritud suunda, asus rafineeritud ilu taga ajama, stiliseerides filmikujutist maali seaduste järgi. Vahepeal oli filmis juba läbi tehtud dokumentaalsust ja voolavust taotlev arengutsükl. Andeka kunstnikuna suutis Reerberg orgaaniliselt ühendada kaadri voolavuse põhimõtte ja maalikultuuri. Selles mõttes on Jussov ja Reerberg etapilise tähtsusega mehed.

Aga see tervikust enda osa esiletõstmise, tahtmatult solistiks tõusmise küsimus?

Jussovile minu teada küll ei või soleerimist ette heita, aga Reerbergi puhul, eriti viimaste aastate töodes, on seda küll. Minu meelest on Reerbergi «Peegel» selle stiili ideaal, kus kõik on suurepäraselt kooskõlas ja allutatud tervikutunnetusele. Ka «Peeglis» võib leida imekauneid kaadreid, kuid nad pole kusagil eesmärk omaette. Edaspidi aga hakkas Reerbergil palju esinema seda, et vaataja peaks justkui iga kaadri puhul vaimustusest ohkama, ja see on minu arusaama järgi juba halb. Selle näite varal tulebki ilmsiks tõik, et terviku nimel tuleb osata end piirata, distsiplineerida. Teiselt poolt aga näitab see, et partnerid peavad olema ühe kaliibriga mehed — nõrga lavastuse võib tugev operaatori- ja kunstnikutöö eriti nähtavaks teha. Kõik taandub ikka sellele, et filmitegijad peavad suunama oma pingutused filmiloo kui kunstilise terviku saavutamisele.

Tooksin ühe võrdluse näitlejamängust. Mulle näib, et näitlejaid on kaht tüüpi. Ühed mängivad ennekõike kogu aeg iseennast...

Aleksei Batalovi tüüpi, üks ole...

Jah. Ja teised, nn karakternäitlejad kehastuvad ümber — mõnikord tundmatu-seni. Kas operaatoritöös saab ka nii olla, et üks operaator võtab kogu aeg ühes ja samas maneeris, ja hoopis režissöörid kohanevad temaga...

Kas valivad või ei vali...

Ja teine võimalus oleks siis, nagu sina ütled, et operaator kohandab end režissöö-rile.

Jumala õnn, et meiegi saame valida, mitte üksi režissöörid. Kõigepealt valin lugu. Mind ei huvita kaugeltki iga stsenaarium. Teiseks võin ma ka režissöörile ära öelda, kui meie nägemised põhimõtteliselt lahku lähevad. Ja ikkagi ma arvan, et hea operaator saab olla see, kes valdab paljusid stiile.

Nii et operaator on üks ehtne mitme näoga Janus, mitte ainult kunsti ja tehnika vahendaja, vaid ka muutuv, sõltuvalt lavastajast?

Jah, tahaksin küll olla see Janus, kes iga filmiga saab uue näo.

Taatsin sulle esitada küsimuse, et kas tandem režissöör-operaator peab olema pidev, eluaegne, aga sa oled juba vastanud.

On väga hea, kui lavastaja on lähedane inimene, kellega tahad ikka ja jälle filmi teha. Mul õnneks selliseid on. See aga ei tähenda, et teeksin ainult nende paari inimesega. Kardan, et ka abielu võib igavaks minna, kui see kestab rangeni viiskümmend aastat. Väikesed *amour*'i-lood võivad vahel ikka olla, loomingus nad isegi peavad olema, muidu jääb inimene tuimaks.

Sinu selgituste põhjal võib ka mõista, miks sind on kriitikas kiidetud, tõsi, väga pealiskaudselt, sest filmikriitika lähtub ennekõike loost, stsenaariumist, paljud kriitikud tulevad kirjandusest...

Kahjuks on see küll niimoodi, et filmi kriitikat on meil väga vähe. Film on ikkagi omaette meedium, tal on oma keel ja vastavalt filmikeelele tuleks teha kriitikat.

See on õige. Aga põgusalt on filmikriitika sind tunnustanud noorte ühisdebüüdi «Karikakramäng» puhul. Leiti, et oled kolme noore lavastaja erinevale taotlusele väga hästi vastu tulnud, et oled scodustanud kõigiti kolmikportree kujunemist.

See oli mul kena vedamine, et ühe aasta jooksul kohe pärast kooli sai teha kolme erinevat asja. Pärast lõpetamist oled ideid täis, käsi sügeleb... «Promenaadi» püüdsime teha kui pildilist muusikapala, kus on voolamine, valguse muutumine, ja pidev, pikkade kaadritega antud vaikne liikumine. Kahjuks saan alles nüüd tagantjärele aru, et selles filmis lobiseti liiga palju.

Pinge või tunne, mille oleks pidanud tekitama teiste režii- ja näitlejamängu vahenditega, tuli välja lõputu sõnadevooluna ja nõrgestas filmi tublisti. Teine lugu, «Salakütt», oli niisugune olustikukirjeldus, kus ka pilt pidi olema kaine ja kuivavõitu, ilma kõiksugu uduste ja metafüüsiliste asjadeta. Nagu protokoll.

Kolmandas, noore poisi armumise loos, «Tätoveeringus», oli tugev lüüri-line ja groteskne element, mis tuli kokku sulatada. Määravaks oli armunud poisi lootusrikas ellusuhtumine. Sellepärast kasutasime seal ka impressio-nistlikumaid toone.

Põnev on erinevate meestega tööd teha, avastad ka iseenda. Kunagi ei tea ju, kas suudad veel teistmoodi teha. Ainuüksi valgus võib tohutult erinev olla. Ta võib olla julm ja ükskõikne, ta võib olla ka väga tundeline ja erutav. Sellega seoses tõuseb värvi osa äärmiselt suureks. Mõtlen, et on tulnud aeg, kus värvi tuleb filmis hakata vabamalt kasutama. Viilul võib ju olla sinine, kui vaja. Muusiku peas võivad olla sinised juuksed — nagu mu fotonäitusel. Kui on vastav lugu, võib värviga väga vabalt ümber käia. Näiteks meeldis mulle üks Fassbinderi film, kus oli kasutatud äärmiselt tugevaid värve. Aga peab olema lugu, mis seda lubab, muidu tuleb välja vigurdamine.

Film on kõikidest kunstiliikidest siiski kõige elusarnasem, on seda enam kui teater, milles on ikkagi rohkem tinglikkust. Kas kino ei ole üldse liiga elusarnane, et olla kunst? Ja kuidas anda sellejuures edasi filmitegijate kui kunstnike suhet materjaliga? Kirjanduses on lõpuks alati olemas autorikõne.

Tänu oma fotograafilisele iseloomule on film tõesti justkui väga elulähedane. Aga mingisugune kunst ei ole kunst, kui ta on vaid elu matriits. Tuleb sisse viia tinglikkus, eluilmingud mõtestada. Tinglikkus avaldub eelkõige selles, et eluvoolust võetakse välja vaid teatavad hetked, ja siis pannakse need valitud hetked mingil kindlal viisil kokku. Montaaž, eks ole. Ja määrav on, et filmitegijal on oma suhtumine maailma ja elunähtustesse, ja et see tuleks filmi kaudu välja. See suhtumine avaldub niihästi võttechetkede valikus kui ka selles, millisele pildile millise heli filmitegija alla paneb, või selles, kaua ta ühte pilti näitab.

Üks minu enda lemmikkunstnikke filmi alal on Luis Buñuel. Õppinud bioloogina vaatleb ta elunähtusi kui teadlane ja filosoof. Ta ei tee oma filmides kunagi elu ja inimesi ülemäära lihtsaks, sest ta u r i b inimest. Oluline ongi, mida filmitegija uurib ja k u i d a s ta seda teeb. Ta võib, ütlemel, kõnelda peaaegu luulevormis, afekteeritult, nagu filmis «Romanss armunutele». Buñuel aga käitub kui objektiivsust taotlev teadlane. Ta ei varja inimese ühtegi kirge, olgu see ka must või räpane. Ta valgustab välja inimese sügava olemuse, mitte ainult ta mõistusliku poole, vaid ka irratsionaalsed impulsid, ka selle, mida me tavaliselt püüame varjata. Selliste lavastajate nagu Luis Buñuel ja Orson Welles, Akira Kurosawa ja Luchino Visconti elukäsitusest tuleneb juba see, et nende filmid on kunst. Nad ei reprodutseeri elu, nende filmides ei anta elu koopiat, vaid fotograafilise pildi abil annavad nende filmid edasi loojate käsitust inimestest ja ilminguist. Ja nii, nagu on erinevad nende meistrite elukäsitused, on nende filmidel ka erinev pildiline vorm.

Buñueli filmides pole pilt kunagi ilutsev, pigem on ta karm. Kujutis on ikka terav, faktuuririkas ja kontrastiderohke. Viscontil on aga alati dekadentslikku ilu ja rafineeritust. Inimene võiks verisena poriloigus lamada, kuid tema filmis oleks sellelgi paheline ilu juures. Kurosawa filmides on ikka plahvatuslike liikumispuhangute ja pingelise staatika vaheldumised. Ta filmides on lummas rütm. Värvidel on peale esemelise väärtuse ikka ka jaapani kunstitraditsioonidest tulenev semantika.

Nii ongi, et «iga muusikat tuleb isemoodi interpreteerida».

Filmikunst muutub liiga ruttu, nii nagu automargid. Sageli vaatame vaid heldimustundega tagasi vanale filmile. Ja filmitehnika muutumine ei ole neis muutustes mitte kõige viimane põhjus.

Seda küll, et uueneva tehnika osa on filmitegemisel suurem kui teistes kunstiliikides, kuid minu meelest pole kogu filmitoodang kaugeltki kunst. Kõigepealt on ta vaatamäng, mis tehtud hästi või halvasti, ja sellest sõltuvalt ta kas lahutab meelt või mitte. Teiseks on film kommerts, rahasaamise vahend, ja vaid erandjuhtudel on filmid kunstiteosed. Ja kui vaadata neid erandjuhte, siis, ütleme, Murnau «Viimane inimene», mis tehtud 1928. aastal, on ka praegu kunst. Või Buñueli «Kuldajastu», mis valmis 1930. aastal, on siiaaani kunst ja jääbki selleks. Wellesi «Kodanik Kane» 1940. aastast on endiselt kõrgeima klassi kunst. Ei maksa panna kõiki filme ühe mütsi alla, kõik filmid ei pea, ei taha ega suudagi olla kunsti tõelises mõttes. Kunst on ikkagi see, mis peab andma hingelise vapustuse ja inimest selle kaudu puhastama. Aga mingisugune odav melodraama või keskpärane sõjafilm ei taotlegi seda, sest üks on lihtsalt kaubaartikkel, teine aga ajude nõristamise vahend. Ma ei räägiks sugugi iga filmi puhul kunstiprobleemaatikast.

Ka filmitehnikas on nii, et Karel Freund, saksa ekspressionistlike fimide operaator, suutis oma käega vändatava algelise kaamera abil teha kunsti. Gregg Toland, kes tegi 1930.—1940. aastate kuulsad filmid John Fordi ja Orson Wellesiga, võttis need üles kaheksakümnekilose «Mitchelliga». Tõsi, praegu tehakse seal filme seitsme ja poole kilose Prantsuse või sutsu raskema Lääne-Saksa kaameraga, meie uue sünkroonkaamera kaal on tõusnud aga uhke sajani. Võime end vaid lohutada vana tõega, et ükski masin ise ei loo midagi. Mulle meeldib vana tšehhi fotograafi Josef Sudeki ütlemine: «Andke mulle vana ämber, ma löön augu põhja ja teen ka sellega teile kuunstilise foto.» Nii et kui sul on olemas objektiiv ja lint, siis kulutades küll palju rohkem aega ja vaeva, teed ikkagi midagi ära. Meil ju aeg ei ole raha ja liigset tööjõukulu ei peeta probleemiks. Tehnika ainult oma olemasoluga ei garanteeri veel f i l m i k u n s t i sündi, eeldus on ta aga küll. Eks vist filmigi puhul peab paika tõik, et mida rohkem looja paneb oma tundeid, mõtteid ja tööd loodavasse, seda kauem peab viimane ajale vastu.

Mäletan, kui nägin Neil Armstrongi kõndimas Kuul televisiooni otseülekanDES, siis mõjus see mulle nagu vapustav päevasündmus, aga kui palju hiljem nägin laiekraan-värvifilmi kosmonautidest Kuul, jättis see täiesti külmaks. Fakti teadsin juba ammu, olin selle läbi elanud reportaaži ajal, ja filmis puudus esteetiline mõtetatus, sest automaatselt toimiv kaamera ei saa ju mõtestada, ikka teeb seda inimkäsi.

Inimese silm peab nägema, inimese aju valima, inimese käsi peab juhtima ja käivitama ning lõpuks tuleb kõik mõtte ja tundega kokku panna. See muudab materjali perforeeritud tselluloidlindil elavaks.

Fellini on kirjutanud: «Filmi kirjutatakse valgusega. Valgus loob inimesed.» «Kui ei ole valgust, ei ole midagi näha, on lihtsalt pime. Mida ja kuidas me valgustame, sellest oleneb, mida ja kuidas me näeme,» ütles Jüri Sillart ühes TMK intervjuus. Needsamad põhimõtted peaksid ju ka fotograafia kohta käima.

Jah, käivad küll. Erinevus on vaid liikumises ja muutumises. Ka fotos võib erivõtetega püüda kujutada muutumist ja liikumist, kuid filmis on see olemuslik element. Kui inimene liigub, siis ka valgus ta näol muutub kogu aeg, ta on kas lambile lähemal või kaugemal, astub päikesekiirtest varju või helestab ta figuuri mingi peegeldus. Igal juhul meeldib mulle filmida nii, et valgus stseeni jooksul pidevalt muutuks ja teiseneks. Valguse esmane funktsioon filmis on muidugi see, et näha oleks, tema kui kunstivahendi ülesanne on aga vaataja tunnete mõjutamine (sageli ilma et inimene ise aru saaks, mis just talle mõjub). Kaamera liikumise ja valguse muutumise oskuslik kasutamine võib anda lummavaid efekte. Heades filmides on see liikumisrütmi ja valguse emotsionaalne koosmõju alati vägevalt ära kasutatud.

Täheldasid kunagi, et erinevatel laiuskraadidel on erinev valgus. See peaks olema endastmõistetav, aga ikkagi oli see minu jaoks avastus.

Selle äratundmine oli mulle endalegi üllatav. Olen lugenud palju vaimustunud sõnu kreeka antiikskulptuurist, aga Leningradis, Ermitaaži esimese korruse tuhmis valguses, tundus see kuidagi hall ja elutu olevat. Ja siis paar aastat tagasi, Kreekas turismireisil, hämmastas mind, kui elavad ja sugestiivsed olid need kujud. Oli tunne, et neil on mingi täiesti eriline elu sees. Vaatasin ja juurdlesin, kuni viimaks taipasin, et seal on ju hoopis teistmoodi valgus. Päike on hele, valgust palju, kuid ta ei ole ülemäära terav. Pilved, õhuniiskus, heledad hooned ja heledavõitu maapind hajutavad valgust nii palju, et ta langeb justkui suunatuna ja pehmentatuna samal ajal. Nii tungib ta marmori sisse, pannes kujud eriliselt kumendama ja elama. Inimesedki liiguvad seal nagu sooja valguse meres. Meie põhjamaade valgus on hoopis teistmoodi, päike käib madalalt, varjud on pikad ja libisevad.

Ja kas ei mängi valgus teatavat rolli selleski, et näiteks kreeka ja egiptuse skulptuur nii erinev on? Kreeka skulptuur on heledast ja pehmet marmorist, väga soe ja inimlik. Egiptuse skulptuur on mustast kivist, väga range ja staatiliselt ülev. Muidugi on siin esmajoones erinevus maailmatajus, kuid kas ei ole ka maa reljeef ja valguse iseloom väga erinevad. Egiptuse laiuskraadil langeb valgus juba lagipähe ja on vist teravamgi. Heledast kivist skulptuuril hävitaks selline valgus sügavate varjude tõttu vormi terviklikkuse, tumedast poleeritud kivist skulptuuril mängivad aga läiked, peegeldused ja vorm säilib justkui paremini. Reljeefidki joonistab kõrgelt langev valgus välja nagu graafikunoaga.

Nii, et erinevatel laiuskraadidel tehakse erinevat laadi kunsti; erinevad laiuskraadid määravad teataval moel kunsti iseloomu ka siis, kui see on samade tehniliste vahenditega tehtud?

Filmi puhul määrab siis, kui on naturifilm ja tegevus toimub jumala päkese all. Paviljonis võid muidugi valguse saada nagu ise heaks arvad või õigeks pead. Aga paikkond tervikuna, maa reljeef, looduse omapära ja valguse iseloom mõjutavad kindlasti mitte üksnes kunsti ja selle väljendusvahendeid, vaid ka inimeste iseloomu. Neid asju ei saa võtta eraldi, üks ta on kõik üks suur tervik.

Kui kõnelda värvist, kas värv muutis filmikunsti palju? Ja operaatori seisukohalt?

Muutis nagu uus tehnika ikka kunsti muudab. Ja filmis on tehnika väga tähtis. Algul ehmatav uus ära. Tegijad satuvad nagu kammitsasse. Nad määsavad sellega, et saada esemele omast värvi: et lehed oleksid õiged rohelised, et taevas oleks õige sinine, et inimese nägu ekraanil oleks õiges toonis. Seegi on meie lindi puhul tihti keeruline, kuid on siiski puhtalt käsitöö ja tehnoloogia probleem. Esteetilises mõttes on sellest nüüd üle saadud ja värvi on hakatud käsitama vabamalt, kunstilise väljendusvahendina. Algstaadiumis kompas uut vahendit avangard. 1940. aastate lõpul püüdsid Eisenstein ja Moskvin «Ivan Groznõi» tõenäoliselt esimestena filmis värvi mõtestatult kasutada, kuid tulemus jäi siiski poolikuks. 1960. aastate lõpupoole kasutasid värvi aktiivse väljendusvahendina aga juba mitmed eliit-filmloojad nagu Antonioni ja Di Palma «Punases kõrbes», Fellini ja Di Venanzo filmis «Giulia ja vaimud». Neis oli aga värvi kasutamine veel siiski liialt deklaratiivne ja veidi kramplik. Tõeliselt allutati värv alles 1970. aastate algul Visconti—Rotunno filmides «Surm Veneetsias» ja «Ludvig», Bergmani—Nykvisti filmides «Allikas» ja «Sosinad ja karjed». Bertolucci—Storaro, Mihhalkovi—Lebeševi, Kontšalovski—Paatašvili, Reerbergi ja tema lavastaja ning veel paljude teiste töodes sai värv lõpuks filmi orgaaniliseks osaks. Ent nüüd on asi nii kaugele, et praktiliselt igas korralikus komertsfilmis on küllalt rafineeritud pilt ja see lõputa ilu hakkab juba tüü-

tavaks muutuma. Kõige selle ilutsemise peale tahaks vahel ka karedat ja maskuliinsemat pilti teha.

Järgmine värvifilmi arenguaste peaks nüüd olema see, kus operaator, nagu hea džässimuusik, valdab väljendusvahendeid niivõrd, et on loole vastavalt suuteline tegema filmikujutise, alates naturalistlikust kuni väga tinglikuni, rafineeritud ilust rameduseni. Filmitegija peaks valdama valgust, värvi, liikumist ja rütme nii palju, et ta mängiks nendega nagu tahab. Kunst on ju ikka mäng ka, eks ole.

Ma ei tahaks, jah, fototehnika kohta sinu värvilistes piltides eraldi hakata küsimusi esitama, neid tehnikavõtteid eraldi alla kriipsutama...

Ka operaatori kunsti puhul peaks vist olema nii, et tehnika eraldi ei tarvitseks teie ajakirjas jututeemaks olla. Filmitehnika on selleks, et teda kasutada kunstilise efekti saavutamiseks ja filmitegija peab ennekõike olema hea käsitöölaine. Ilma selleta pole mõtet hakata mingit kunstijuttu ajamagi. Keskaegsed maalijad näiteks pidasid end headeks käsitööliseks. Aga et nad tegid oma tööd usu ja andumusega, jääb see väärtuseks, kuni meie segane maailm püsib. Nii peaks ideaalselt filmigi tehtama. Kahjuks kohtame seda üsna harva, et kogu oma hingejõud ja veendumused mängu pannakse. Ju on ta liigagi tihti hea rahateenimise vahend ja palagani-värk.

Oled Kinoliidu noortesektiooni esimees. Missugused omadused peaksid olema noortel meestel, keda soovivad minna operaatoriks õppima?

Mul on asjale veidi omamoodi lähenemine. Kui sina ütled «operaator», tahaksin mina öelda «kinematograafist». Ma ei tahaks, et kui lõpetatakse filmikool operaatori erialal, siis ollaksegi operaator ja ainult. Kui mu ees on

*Arvo Iho koos assistent Arno Saarega dokumentaalfilmi «Mitme handiga Oun» võtetel 1984. aasta suvel.
A. Saare foto*





«Arvo Pärtin soolo.»
A. Iho foto näituselt «Kivilinna bluus» (1984).

mõni andekas noor, siis kaalun väga, kuhu tal soovitada õppima minna. Näiteks Peep Pedmansonile ütlesin: «Ära mine kinokooli, sul on selleks liiga lahtine pea, mine parem Tartu Ülikooli. Kui filmivalu ikka sees, tuled filmi juurde tagasi, mitmekülgse humanitaarharidusega ja avarama mõtlemisega.»

Üksjagu operaatoreid jääbki valdavalt tehnikaspetsideks, kasvamata üle loovkunstnikeks. Suure kultuuripagasiga inimene ei muutu aga vist kunagi kitsaks professionaaliks. Kui seesama Orson Welles tuli Hollywoodi, ei teadnud ta filmitegemisest suurt midagi. Seetõttu oli ta aga ka vaba filmialasest rutiinist. Et tal õnnestus partneriks saada tolle aja parim Hollywoodi operaator Gregg Toland ja et ta ise oli põrgulikult energiline ja andekas mees, kel seljataga teatri- ja raadiotöö kogemus, ja et stsenaarium, mille järgi lugu tehti, oli tõeliselt uudse kontseptsiooniga, sündis epohhi loov film «Kodanik Kane».

Film tuli novaatorlik oma ülesehituselt: kronoloogiat oli rikutud, faabula ei kattunud süžega, filmi esimene episood oli tegelikult lõppepisood — aga ta oli uudne ka operaatoritöö poolest.

Toland pidi ju leidma novaatorlikule sisule ka adekvaatse pildilise vaste. Väga palju tegi ta risti vastu sellele, mis tollal filmis normaalseks peeti, sest täiesti vastupidine tavapärasele oli ka inimesekontseptsioon, millel see film baseerus: «Inimisiksus on lahendamatu mõistatus ja iga teine inimene näeb ja käsitab teda isemoodi.» Siit tulenesid lõppkokkuvõttes ka kõik vormilised uuendused — kõik need ülisügavad misanstseenid ja dramaturgilised iseärasused. See film näitab selgelt, et kõiki konventsionaalsusi võib rikkuda kui lugu seda nõuab. «Kodanik Kane'i» olen oma kuus korda vaadnud ja ikka on huvitav olnud, sest ta on tõeline filmikunstiteos.

Nii et konkreetsed teadmised ja käsitööoskus on ikka omandatavad, nagu on omandatavad ka füüsikavalemid, aga õige ekspositsiooni panemise oskus ei tähenda veel seda, et ollakse loov kinematografist. Kõigepealt peab olema lahtise, avara mõtlemisega isiksus, kel all korralik kultuuripõhi.

Tõsi, meie Söödid, Soosaared, Maranid pole ainult operaatorid. Nad on laia silmaringiga inimesed. Praktika näib kinnitavad sinu tõe.

Nad kõik on lõpetanud operaatoriteaduskonna, aga õnneks pole neil silme ees erialaseid klappe. Filmikaamera, mida nad meisterlikult käsitsevad, on neile instrument, mille abil uurida elu ja luua filme, mil suurem kui ainult hetkeväärtus. Nad on loovad kinematografistid. Õnnestuks mulgi kord seliseks saada.

Noorte inimeste õppima minemise kohta vastasid sa mulle paradoksaalselt, aga kui ma nüüd konkreetselt pärin, kas, ütleme, sellest, kel on eeldused kunstiinstituuti astumiseks, võiks saada hoopis operaator?

Mitte sugugi kõigist. See, kes tahab olla kinokaamera taga, peab armastama tehnikat. Ta peab armastama täpset teadmist ja oskama seda teadmist läbi objektiivide ja masinavärkide filmi kunstilise idee teenistusse rakendada. Mitte igale kunstiandega noorele see ei sobi.

Tähendab — masinatundmine...

... masinalembus peab olema, seda küll. Ja masinast peab üle olema. Kõigepealt peaks aga operaatoril olema hea valgusetaju, arenenud ruumitunnetus ja vorminägemine. Ka rütmitaju on tähtis.

Meil Kinoliidu noorteseleksioonil on käinud noori mehi, kes on head fotograafid, kuid mitte igast korralikust piltnikust ei saa head filmioperaatorit, sest tihtipeale tajuvad nad kaadrit staatilisena ja eraldatuna. Ent filmikaader peab olema orgaaniline osa filmitervikust. Siin on tingimata vaja arendada montaažlikku mõtlemist, sest iga kaader sõltub eelnevast ja järgnevast.

Kas mängu- ja dokumentaalfilmi operaatoril on vahet? Peab mängufilmi operaator olema kvalifitseeritud ja isikuliselt tagasitõmbunud, vähem minakeskne?

Nad on tavaliselt veidi erinevad mehed küll, kuid see ei tähenda, et üks ei või teise tööd teha. Mängufilmi operaatoril on tõesti rohkem tehnilisi teadmisi vaja ja üsna kodus peaks ta olema ka kunstiajaloo, kirjanduse, muusikas. Dokumentaalfilmi operaatoril pole see ehk ilmtingimata vajalik, soovitatav aga kindlasti. Dokumentalistil on rohkem vaja erilist hetke püüdmise oskust, võimet sündmusi ette aimata, et õigel ajal õiges kohas olla. Mängufilmis on tavaliselt tegemist tinglikuma keskkonna loomisega, mis igal filmil erinev. Siin peab oskama valida filmi stiiliga sobivad väljendusvahendid ja tihtipeale tuleb tõesti end piirata, distsiplineerida.

Filmitegemine on koostegemine, kollektiivne töö. Maalikunstnik võib loodusesse minna, seal ta maalib ja tuleb siis inimeste hulka tagasi. Kunstnike elulood on ikka võimendanud seda «väljaspool tsivilisatsiooni olekut». Kinos see nii ei ole.

Üldjuhul ei ole tõesti. Oleks tõeline õnn teha filmi kolme-nelja kaaslasega. Mängufilmi ümber askeldab aga kümneid inimesi, igaühel oma kired ja tahtmised. See teebki töö keeruliseks ja kurnavaks. Mida vähem rahvast asja kallal, seda mõnusam töötada. Ainuüksi võttegrupi komplekteerimine on ju omaette oskus, ja sellest sõltub üllatavalt palju: kas inimesed suhtuvad kolleegi töösse lugupidamisega, kas grupi iga liige tunneb end olevat tõesti hinnatud ja vajaliku, kas on koos filmi entusiastid või tehakse niisama raha eest igapäevast tööd. Ühe filmi tegemine on ju terve aasta elust ja seetõttu on soojad inimestevahelised suhted väga tähtsad, mulle vähemasti küll.

Telesioon loobub paari aasta pärast 35-mm filmilindist ja läheb üle videolindi kasutamisele. Mida see muudab?

Usun, et kõigepealt muutub filmide tootmine tunduvalt kiiremaks, sest tehnoloogilisest protsessist jääb välja materjali laboratoorne töötlemine ja võttetulemust saab alati kontrollida vahetult võttepaigal. See on aga hindamatu võimalus eksimuste ja hilisemate ümbervõtmiste vältimiseks. Esteetilises plaanis avab videotehnika tee paljudele uudsetele pildilistele efektidele. Seni jääb videokujutis küll filmikujutisele kvaliteedi poolest kõvasti alla, kuid usun, et see edumaa ei jää igaveseks. Filmi põhimõtteliseks eelseks aga on minu meelest just fotograafiline kujutis — see, et filmi monteerimise ajal võib iga kaadriku vajaduse korral palja silmaga eraldi vaadata ja pildilisi üleminekuid väga täpselt rütmistada. Sel on suurem tähtsus, kui esmapilgul võib näida. Arvan, et film nõuab ka rohkem esteetilist mõtestamist ja tema osaks jäävad ehk nõudlikumad ekraanilood. Aga mine tea, mis lähema kümne-viieteistkümne aasta jooksul veel juhtub. Hõbegi on ju lõppemas, kuid seniajani on filmitegijad ikka hõbedaketrajad olnud.

Aga holograafia?

1960. aastatel tuli stereokino, oli nii palju tehnilisi probleeme, et kunstist ei saanud mõeldagi, ta on tänini atraktsioon. Ja kui nüüd saadakse maha hologrammilise filmiga, on ta algul vaid efektne atraktsioon. Uus tehniline vahend tuleb kõigepealt omandada, siis tuleb tinglikust taotleda, kunstivahendeid proovida ja hakata temaga mängima. Ja kui algab mäng, alles siis algab ka kunst. Nii et — läheb veel tükk aega, enne kui holograafiaga hakatakse tegema kunsti. Ütled, et praegune kahetasapinnaline pilt on väga lähedal reaalsusele. Aga seal on kolmemõõtmeline kujutis, see on reaalsusele veelgi lähemal ja seda on veelgi raskem muuta kunstiks. Aga see tee tuleb kindlasti läbi käia.

Küsitlenud JAAN RUUS

Tšaikovski kriitikuna

Et Moskva ajalehe «Sovremennaja Letopis» senine muusikakriitik H. Laroche oli lahkunud Neevalinna, vajati 1871. a sügisest uut, mitte vähem kompetentset autorit. Ettepanek tehti Moskva Konservatooriumi noorele professorile ja tähelepanu äratanud heliloojale Pjotr Tšaikovskile.

Naasnud augusti lõpu Moskvasse, üüris Tšaikovski, kes seni oli peavarju leidnud Nikolai Rubinsteini kodus, omaette korteri:

«Ei jõua küllalt rõõmustada oma otsustavuse üle lahkuda Rubinsteinist. Vaatamata kogu mu sõprusele tema vastu, ta naabrus koormas. Olen end kenasti sisse seadnud, ja rõõm on tunda end täieliku peremehena. Lisaks konservatooriumitööle kiirustan kevadeks lõpetama oma ooperit («Opritsnik»); peale selle võtsin ette kirjutada muusikast följetone, millega olen kimbus, kui võrd see on mulle võõras asi.» (Kirjast vennale 3. IX 1871.)

«Sovremennaja Letopisi» veergudel ilmub Tšaikovskilt kuu aja jooksul neli artiklit, siis ajaleht suletakse. Tšaikovski «kroonikutegevuses» tekib paus.

1872. a sügisest 1875. a lõpuni tegutseb Tšaikovski «Russkije Vedomosti» muusikakriitikuna. Järgmise aasta suvel lisandub veel viieosaline «Muusikapidustused Bayreuthis» — reportaaž R. Wagneri «N belungide»-tetraloogia esietenduselt. Tšaikovski kuuekümnest artiklist on 53 kirjutatud «Russkije Vedomosti» jaoks.

Tšaikovski lühiajaline kriitikaalane tegevus jäi ehk vähemärgatavaks tema kaasajal, mil eriline tähelepanu koondus autori heliloomingule. Vene muusikakultuuri ajaloole ei möödunud see ometi jäljetult. Heas kirjanduslikus vormis (juriidilise stuudiumi kasulikkus?) astub lugeja ette muusikapublitsist, kes mõistab oma ülesande suurust ja kannab vastutust vene publiku maitsekuju nemi eest.

Ei vene rahvusliku ooperikunsti ega -kunstnik olukord polnud pealinna atriteks kiita. Nii näiteks sai E. Frezzolini (1818—1884, väljapaistev itaalia sopran) Peterburis esinedes lisaks palgale (100 000 franki ja 2 tuluõhtut) aastail 1848—1850 «Tema Keiserliku Kõrguse kabinetist 33 000 rubla». Üks nimekamaid vene basse O. A. Petrov (1807—1878), kellele Glinka spetsiaalselt kirjutas nii Sussanini kui ka Ruslani, ja Dargomõžski — Möldri partii, kellele Mussorgski pühendas «Surma lauludes ja tantsudes» «Trepaki», sai aastas 1142 rbl ja 85 kop assignatsioonides ja 28 rbl etenduselt, s. o vähem kui Frezzolini ühe etenduse eest.¹

Vene rahvusoooperi langus 1860. aastail oli otseses sõltuvuses välismaiste antreprenööride valitsemisest. N. Rubinsteini eestvedamisel esitati ministrile palvekiri «Moskva vene ooperi sisu küsimustes», kus toodi ära ka majanduslikult reaalne plaan olukorra parandamiseks. Kuid sellel plaanil ei saanud olla edu inimeste juures, keda Saltõkov-Štšedrin iseloomustas nii: «Olles võimetud käänama asja omamoodi, ajavad nad selle nurja ja selles seisnebki meie aja kogu riiklik tegevus.»²

Oma arvamuse vene ooperi kohta ütleb Tšaikovski välja juba esimeses kaastöös ajalehele «Sovremennaja Letopis»:

«Olen valmis nõustuma, et enesest lugupidaval pealinnal ei sobi läbi ajada ilma itaalia ooperita. Kuid kas võin vene muusikuna unustada

¹ А. Гозенпуд. Достоевский и музыкально-театральное искусство. Л., 1981, с. 29.

² А. Альшванг. П. И. Чайковский. М., 1967, с. 224.

proua Patti trillereid kuulates kas või üheks hetkeks, millisesse alandusse on surutud Moskvas meie oma kunst, mis pole leidnud ei peavarju ega aega? Kas võin unustada meie vene ooperi haletsemisväärset vegeteerimist ajal, kui meil on oma repertuaaris mitmed sellised ooperid, mille üle iga teine e n e s e t l u g u p i d a v pealinn tunneks uhkust kui kallihinnalise aarde üle?» (15. XI 1871)

Nii kirjutab 31-aastane helilooja, kellelt Moskva on kuulnud juba mõningaid ulatuslikumaid teoseid: ooperit «Vojevood», Esimest keelpillikvartetti. Teine sümfoonia on veel kirjutamata. Moskva Konservatoorium ja Tšaikovski selle pedagoogina töötavad ju alles kuuendat hooaega.

TIIA JÄRG

Huvitavad, kuid kurvad kunsttükid

PJOTR TŠAIKOVSKI



Tunnistan, et Mozarti «Don Juani» esitamine Suure Teatri laval oli mulle, nagu ka igale teisele selle geniaalse teose hindajale, ärarääkimata piinade allikas, kuna vaevalt on kultuursel maal elavad inimesed pidanud kunagi nägema lubamatumat irvitamist kunstiteose üle, mis kujutab endast kogu tsiviliseeritud maailma imetlusobjekti. Millist õudust, missugust sügavat kurbust tunneks maalikunsti tõsine armastaja, nähes rahvahulgale pilamiseks väljapandud suure meistri maali, mida on moonutatud, kärbitud ja toore maalrikäega üle võõbatud? Aga just nimelt maalri rollis on suure Mozarti teose kallal itaalia ooperi artistid, lubades endale kõige näotumat labastamist, arvestades vaatajate täieliku vähiklusega. Ja missugustest kaalutlustest juhindub hr Merelli, itaalia ooperi repertuaari koostaja, tehes oma lauljatele ülesandeks esitada «Don Juan»? Publik, kes nii heldelt tasub hr Merellile tema vaeva eest esteetiliste naudingute

pakkumisel, tungleb itaalia ooperisse, nagu ma juba varem maininud olen, sugugi mitte esitatava, vaid esitajate pärast; hr Marini kõrge «do», pr Patti ja pr Volpini trillerite pärast, kõige rohkem aga suurilma peene hõngu pärast, mis täidab Suure Teatri uhket saali itaalia ooperi etenduste ajal. Kui aga hr Merelli tahab «Don Juani» pakkudes olla meelega järgi publiku muusikaliselt haritud vähemusele, siis julgeme talle kinnitada, et see vähemus eelistab pigem üldse mitte vaadata «Don Juani», kui olla tunnistajaks tema häbiväärsele moonutamisele.

Peaosa (Don Juan) esitas hr Moriami. Rääkimata juba sellest, et laulu välimus ei vastanud põrmugi ettekujutusele liiderlikust, kuid ülimalt elegantsest hispaania aadlimehest — ta polnud oma osas kindel, mängis ja laulis igasuguse innuta, viimase võimaluseni ükskõikseltselt. Kuulates ja vaadates hr Moriamit, oli raske uskuda, et tema just nagu võluva välimuse ja kõitva kirglikkuse pärast on niisugune hulk õrnema soo esindajaid jäänud ilma aust ja õnnest. Veel palju halvem oli hr Marini, kes üldse ei tundnud oma partiid, lauldes nagu nimme kogu aeg orkestrist lahus, lakkamatult eksides ja ansambles teisigi segi ajades. Tõsi küll, hr Marini on üsna ilus hääl ja tänu rinnaregistri kõrgetele nootidele kutsub ta esile publiku kärarikka heakskiidu, samas on ta aga äärmiselt eamusikaalne ja tema esituses pole põrmugi artistlikkust. [— — —] Ma ei suuda loetleda «Don Juani» esitanud lauljate kõiki möödalöömisi ja jämedaid vigu, ka on följetoni raamid liiga kitsad nii pika rea muusikaliste totruste jaoks, mis solvavad igasugust esteetiliselt nõudlikku publikut. Ütlen lühidalt, et ei olnud ainsatki numbrit, milles ei sündinud mingit kurioosset kakofooniat solistide, koori ja orkestri vahel, kuna härrad Moriami ja Marini ning pr Volpini olid oma partiidest täielikus teadmatuses. Kui veel dirigent hr Bevigniani oleks kas või kuidagimoodi toetanud oma halvasti distsiplineeritud komandot; kui ta vaid ükski kord (nagu seda teevad osavamad itaalia maestrod) oleks rutanud päästma eksinud interpreeti! Aga ei. Isegi kõige jämedamate eksimuste puhul jätkas hr Bevigniani automaadi kõigutamatus ja täpsusega oma tapvalt ühetaolisi viibutusi, just nagu öeldes: «Kapellmeister on pandud oma kohale selleks, et kepiga vehkida, ma ju vehingi, mida teile veel vaja on.»

Võib-olla ootab lugeja, et ma jutustan teenitud karistusest, mis tabas hr Merelli interpreete Mozarti sääraste solvangute heitmise eest? Jah! Sügavalt pahandatud publik väljendas oma õiglast rahulolematust innuka plaksutamise ja kutsudes härrasid Marini ja Moriamit ja pr Volpini valjusti tagasi. On kurb, ja naeruväärt, ja hale! [— — —]

Ma oleksin võinud saada pr Aleksandrova tuluõhtust meeldivaima mulje, kui seal poleks olnud üle mõistuse kohutavat koori. Julgen kõrgesti haritud teatrijuhtkondadele ette kanda, et see koor, mis koostatud auväärsetest, hr Merelli valitsemisest äraevaevatud tööinimestest, ei laula juba ammu enam. Ta toob kuuldavale mingeid fantastilisi kähisevaid helisid, milles pole midagi inimlikku. Kolmandas vaatuses, kui Agathe sõbratare kujutav naiskoor õnnitleb teda eelseisva laulatuse puhul ja laulab:

*«Me kõik nüüd siia tulime
head soovides, sõbranna.»*

tuli mulle pähe mõte, et vaataja, kes tunneb ooperi sisu halvasti, võib küsida, mille eest Agathe küll oma sõbratare naeratades tänab, ta peaks hoopis põgenema nende õuduste eest, mida koor talle teatab.

(Mozarti «Don Juan» itaallastelt. Weberi «Nöidkütt» vene ooperi ettekandes. «Sovremennaja Letopis», 15. XII 1871)

Pr Honoré (Rogneda) on kogenud lauljatar, kes oli oma partii hoolikalt ära õppinud ja mängis, olgu küll ilma seesmise tuleta, ikkagi tugeva annuse teeseldud paatosega, mis suutis pühapäevast publikut elektriseerida. Vaikses *cantabile's*, kus pole kõrgete pea- ja madalate rinnaregistri nootide forseeritud väljakarjumist, on aga pr Honoré hoopis kehv. Mõnedest keskmise registri nootidest — *c, cis, d, es, e* — on ta alatiseks ilma jäänud. Huvitav ja ühtlasi kurb oli jälgida mitmesuguseid kunsttükke, mida auväärne lauljatar kasutas, et varjata publiku eest seda oma hääle suurt puudust. Märgin, et ta tegi seda väga oskuslikult, mille üle mul on hea meel: pr Honoré leping lõpeb alles kauges tulevikus, millal viie kadunud noodi asemel puuduvad juba kõik registrid ja läheb vaja tohutult rafineeritud kavalust, sundimaks publikut kujutlema, et ta kuuleb helisid, mida keegi kuuldavale ei too. Izjaslavi rolli laulis keegi jumal teab kust väljailmunud pr Scudéry. Midagi armetumat ei ole ma Suure Teatri laval näinud. Tilluke, kõlatu hääleke, ebapuhast intonatsioon, halb partii tundmine ja lisaks sellele kõigele täielik mänguuskuse puudumine. Muuseas, viienda vaatuse duetis läks pr Scudéry nii sassi, et ajas segi ka muidu kindla pr Honoré, millest tekkis täiesti ootamatu häälele kontrapunktiline põimumine, millega helilooja kuidagi polnud arvestanud ja mis ainult tänu Serovi paksule, kärarikkale orkestratsioonile möödus enamikust märkamatu. / — — — /

On märkimisväärne, et kõik mõõdalöömised, kõik segadused tulid seekord sealt, kust me seda kõige vähem oleme harjunud ootama — nimelt orkestrist. Esiteks, ma ei pea kuigi otstarbekaks seda jõudude kokkuvõtmist, mida meie teatris viib läbi hr muusikainspektor. Niinimetatud ooperiorkestrit, mis on eeskujuliku koosseisuga, hoiab see tark ülemus hoolega itaalia ooperi jaoks, milles Wagneri arvates orkester pole midagi muud kui kolossaalsete mõõtmetega kitarr; säärase ooperi jaoks aga, nagu «Ivan Sussanin» oma ideaalselt kauni, erakordselt peene ja poeetilise instrumentatsiooniga, antakse meile balletiorkester, milles on küll mõned asjalikud muusikud, mis on aga harjunud maha tuututama härrade Pugni, Minkuse ja teiste nendetaoliste laadale parajaid ajusünthesisi. Teiseks, enamik härraseid orkestrante oli minu arvates ilmunud teatrisse nimepäeva-lõunalauast, oma vaimsete jõudude ebanormaalses seisundis, — muuga ei oska ma seletada nende andestamatult lohakat suhtumist oma kohustustesse. Eriti paistsid silma puhkpillid, ja nende hulgast märgin esimest klarnetisti, kes rikkus ära suurepärase B-duurse episoodi krakovjakis, ja tenortrombonisti, kes kõigutamatu kangekaelsusega tõi kuuldavale mingeid kujuteldamatuid helisid, mis kuulajate kõrvus tekitasid kohutava kakofoonia. Selle viletsa esituse süüd ei või ma ajada lugupeetud kapellmeistri, hr Šrameki kaela, kes ei saanud oma ohjeldamatule jõugule midagi teha, piirdudes vaid etteheitva pearaputamise ja tasase sisistamisega.

(Taas kavva võetud «Rogneda». Serovi ooper. — «Ivan Sussanini» uuslavastus. «Russkije Vedomosti», 5. IX 1872)

Tõlkinud VALTER OJAKAAR

Arusaamatu kunst: selle apologetika ja kriitika

KRESCENCIJUS STOSKUS

Kui tihti me alustame juttu arusaamatust kunstist: arusaamatust muusikast, arusaamatust maalikunstist, arusaamatust luulest! Aga imelik on, et niipea kui see küsimus selgelt esile tõuseb, me justkui ehmume, satume segadusse, muutume närviliseks ja otsekui südametunnistuse rahustamiseks võtame kiiruga appi vanad kulunud stereotüüpsed vastused. Neid vastuseid on aga palju.

Esimene vastus: arusaamatut kunsti pole. On üksnes kunsti mitte mõistev, selle arengust maha jäänud publik. Täpsemalt väljendudes isegi mitte publik, vaid üksikud inimesed, kes vahel harva saadavad oma arvamuse ajalehele, aga ajalehed trükkivad mõnikord nende arvamused millegipärast ära. Sellistel puhkudel saavad kvalifitseeritud spetsialistid (kunstnikud ja kriitikud) võimaluse publikut õpetada, häbistada, kutsuda üles uusi teoseid tähelepanelikumalt vaatama, kuulama, lugema.

Tähendab, rahulolematu publiku nurin näitab vaid seda, et lonkab meie kunstialane kasvatustöö või astub meie kunst edasi nii jõulisel sammul, et inertne publik ei jaksa kannul püsida. Ent kummalgi juhul pole asi kunstis. Kogu jutt arusaamatust kunstist on oma hädade teiste kaela veeretamine. Selle järgi on kunstil alati õigus ja eksib alati publik. Professionaalne kunst teab alati, mida teeb. Publik aga on üksnes huviline, tarbija. Kas p leks parem, kui publik pretensioonide esitamise asemel tähelepanu endale pööraks? Ta peaks kunstiga paremini kohanduma, sellega harjuma, aga mitte püüdma kunsti arengut pidurdades tõmmata seda oma algeliste vana-moeliste arusaamade stereotüüpide juurde. Kui kunst annaks järele konservatiivse publiku ma tsele, muutuks ta banaalseks massikultuuri nähtuseks, millel puudub arenguperspektiiv. Tõeline kunst peab olema publikust ees. Ta peab õpetama ja juhtima, mitte aga olema õpetatud ja juhitud. Häda sellele, kes ei mõista selle protsessi ajaloolist mõõdapääsmatust. Tuleb rõõmustada, aga mitte etteheiteid teha, et on olemas selline arusaamatu kunst, sest just selles ongi meie endi kultuuritaseme kasvu võimalus.

Kommentaari. Täheendab, arusaamatu kunsti probleem pole siis mitte midagi muud, kui publiku kasvatamise, harimise ja tema kultuurivastuvõtlikkuse suurendamise (st pedagoogika ja andragoogika) ning enese-kasvatuse ja -harimise probleem. Ja see seisukoht tundub seda veenvam, mida sagedamini me puutume kokku kunstialase kirjaoskamatuses ilmingutega. Kuid sellel on ka üks suur puudus: liiga kergesti jaotub ühiskond täielikult pühendatud kunstnikeks ja mahajäänud publikuks ning nende vaheline teineteise mittemõistmine jääb publiku süüks. Käitutakse tuntud rikošetiprintsiibi järgi: õigus jääb sellele, kes oma oponenti süüdistab viimasena. Ühiskonna sellise lõhestamise korral samastuvad omavahel järgmised asjad: 1) professionaalne kompetentsus (tihtipeale üksnes täiesti formaalne, lõpudiplomiga kinnitatud) — kunstniku sotsiaalse ja kultuurilise küpsusega; 2) kunstist mitteamusaajad — professionaalse kompetentsuseta inimestega. Meil pole mingit alust arvata, et ennast kasvatada on vaja ainult publikul, et mitteamusaaja publik koosneb üksnes professionaalse kompetentsuseta inimestest. Poleemika professionaalide endi vahel on isegi pingelisem kui publikuga. Ja pole üldse oluline, et siin tavaliselt ei

räägita mitteamusaamisest. Seal, kus publik räägib «ei saa aru», ütlevad professionaalid kategoorilisemalt — «see ei ole kunst». Ja mõlemad teevad sama otsustuse — heidavad kõrvale teose, mis neile midagi ei ütle.

Teine vastus: arusaamatu kunst on olemas. Rangelt tuleb eristada kunsti, millest pole aru saadud, arusaamatust kunstist. Üks asi on mitte mõista hiina keelt, hoopis teine aga — mitte mõista mõttetut keelt. Hiina keele võib selgeks õppida, kuid pole võimalik mõista seda, milles pole mingit mõtet. Arusaamatu kunst on mõttetu kunst. See on kunst, mis mitte midagi ei ütle, midagi ei väljenda. Seepärast ei saa ta ka olla kommunikatiivne. Aga kui ta mitte midagi ei ütle, kellele on teda siis vaja? Ehk vaid elitaarse nobismi ülalhoidmiseks. Snob on seda suuremas vaimustuses, mida vähem ta taipab. Arusaamatust võtab ta sügavmõttelisusena ja peab suureks auks publiku silme all arusaamatu teose nautlemist, sest sellega saab ta näidata oma suurt tarkust. Seepärast paljud kunstiõukondlased ei julgegi tunnista, et kuningas on alasti. Isegi publikut harjutatakse kordama legendi kuninga uutest riietest. Ja üksnes väga harva leidub lihtsaid naiivseid inimesi, kes öukonnarituaale tundmata ütlevad välja seda, mida nende silmad näevad. Nad ei tea isegi seda (võib-olla mõnikord siiski riskeerivad), et neid hakatakse kutsuma rumalateks, ebaküpseteks, tumedateks inimesteks, keda seiratakse mõistva naeratusena. Piisab nägemisest, kuidas niisugust kunsti tehakse, et hajuksid kõik illusioonid selle tähenduslikkusest. Arusaamatu kunst — see on juhuslike vormide vaba mängu tulemus. Muusikas on isegi välja mõeldud omapärane loomingu meetod — aleatoorika, mis põhineb täringu viskamisel, tindi pritsimisel noodijoontele ja muudel juhuslikkuse produtseerimise moodustel. Omamoodi aleatoorikat kasutatakse ka kujutavas kunstis (värvide juhuslik lõuendile kallamine, juhuslike laikude genereerimine), kirjanduses (eriti luules) ja fotograafias. See tendents murrab mõnikord sisse koguni filmi- ja teatrikunsti.

Et niisugune kunst on mõttetu ja arusaamatu, paistab isegi selle apologetide arvustustest, kus tavaliselt loetletakse vaid tehnilised veidrused või fantaseeritakse kokku midagi mõttetut ja tühja. Selle tarvis on olemas isegi mugav teooria, mille järgi iga kriitik on täiesti vaba interpreteerija, kelle jaoks kunst on üksnes juhuslik algaines eneseväljenduseks. Järjekindlalt mõtet edasi arendades pole seegi vajalik. Stanislaw Lem armastas kirjutada arvustusi olematutele teostele.

Kommentaari. Niisugune suhtumine väljendab küllaltki valusat tõde kaasaegse kunsti ühe tendentsi kohta, kuid hinnang sellele antakse muutu-matu hea maitse ja stabiilse kunsti positsioonidelt. Niimoodi vaadates näib, et stohhastiline (st juhusemängule rajanev) kunst on kas mingi arusaamatu mõistuse pimenemine, mis ühiskonnas saladuslikul kombel levib, või mõni kunstnike vandenõu tumeda, ent snobistliku publiku šokeerimiseks. Isegi kui selline kunst oleks tõepoolest mõttetu, peaks ikkagi välja selgitama selle tekke ja leviku põhjused: kõiki mõttetusi ju kunstiks ei pöörata.

Kolmas vastus: tõeline kunst on alati arusaamatu. Tõeline kunst on mõttetu selles tähenduses, et tema mõtet ei saa määratleda mõiste ega kujutelmaga. Tähendab, ta ei saa olla ka arusaadav. Mõtted on loogilised, ratsionaalsed, teadvustatud, aga kunsti sisu (kui see üldse olemas on) — irratsionaalne, aalooiline, alateadvuslik. Me võime uurida (ja seda me ka alataseme teeme), kas meie vestluskaaslane sai aru meie mõttest, aga imelik on küsida, kas ta mõistab Ciurlionise «Merd» või Püha Anna kirikut. Arhitektuuriteos võib meeldida või mitte. Seda võib tunnetada, sellest võib elamus saada, aga mitte aru saada. Isegi kui keegi tõsiselt süveneks sellistesse küsimustesse ja püüaks selgitada, milliseid mõtteid ja kujutlusi tekitab temas sümfooniline poem või arhitektuuriobjekt, ei suudaks me ikkagi öelda, kas seda teost on õigesti või valesti mõistetud, sest need

mõtted ja assotsiatsioonid kuuluvad mitte teostele, vaid ainuüksi sellele, kes neid tajub.

Kommentaar. Pole alust kahelda selles, et meie arusaamine igapäevast kõnест ja kunstiteostest on üks ja sama asi. Igapäevase kõne väidete mõte tuleneb tunnetuslikust sisust, kunstiteoste mõte väärtushinnangute struktuurist. Väiteid tuleb selgitada, mõista mida neis kinnitatakse, kunstiteoseid tuleb läbi elada, tunnetada nende loodud väärtushinnangulist struktuuri. Kunstiteosest arusaamine — see on isiklikule kogemusele toetudes teoses väljendatud väärtussisu, kogu selle inimliku tähenduse taastoomine. Sellest, millel on tähendus, on võimalik ka aru saada. Ainuüksi tähenduse olemasolu tõttu pole kunstiteos tavaline füsioloogiline ärritaja ega tajumiseks mugavas vormis esitatud meeldivate emotsioonide tekke stimulaator. Kunstiteos pole klaver, mille klahvidele vajutades kunstnik ärritab meie aju naudingukeskusi, vaid mõtestatud tekst, mis tuleb läbi lugeda, mida mõista, teisiti öeldes üle võtta selles väljendatud sisu ja niimoodi lülitada vaimsesse esteetilisse suhtlemisse.

Neljas vastus: ei ole arusaamatut kunsti ega mitteamusaajat publikut. Arusaamatu kunst on *contradictio in adjecto*. Kui eksisteerivad teosed, mi lest pole võimalik aru saada, pole need üldse kunstiteosed. Teisest küljest pol k niisugust publikut, kes kunstist sugugi aru ei saaks. Seepärast võib rääkida vaid sisukamast või vähem sisukast kunstist ja sügavamast või pin-napealsemast tajumisest.

Kommentaar. Tõepoolest on see tõde, aga niivõrd üldine, et ei ütle mitte midagi kaasaegse kunstisituatsiooni kohta. Ja üldse, kui nii kõrgest tornist jälgida kunstiprotsessi, pole kunsti mittekommunikatiivsuse küsimusega võimalik kokku puutudagi.

Viies vastus: kunst on arusaamatu sellele, kes sellest aru ei saa. Juba aitab kunsti arusaadavuse absoluutsete kriteeriumide otsimisest. Kunst on arusaadav sellele, kes sellest aru saab ja arusaamatu sellele, kes sellest aru ei saa. Kui räägime arusaamatust kunstist, väljendame laiade ühiskonnakihtide suhtumist kunsti, millest aru saab väiksem hulk inimesi (peamiselt professionaalid). Nii tekib laiadele ühiskonnakihtidele arusaadav massikunst ja arusaamatu — kitsa inimesteringi kunst. Aga see ei ole õige. Kui on olemas mingi kunstivorm, on olemas ka rühm inimesi, kes seda mõistab. Kuna professionaalidel on omad spetsiaalsed kutsehuvid, loovad nad ka liialt eksperimentaalset kunsti, millega mõnikord lahendatakse üksnes tehnilise meisterlikkuse küsimusi. Selge, et niisugune kunst ei ole laiale publikule huvitav ega arusaadav. Kuid kas tõesti peab kogu kunst kõigile meeldima? Seda luuakse ju piisaval hulgal. Seepärast ei tasu kogu kunsti tõmmata ühtemoodi arusaamise liistule ja sellest nii tõsist küsimust teha. Miks ei või igaüks valida kunstiteoseid oma huvide ja kiindumuste järgi?

Kommentaari. See seisukoht imponeerib demokraatlikkuse ja tolerant-susega, kuid põhineb antiteoreetilisel eeldusel, et kunsti tähendust ja väärtust ei määra mitte teoreetik ja kriitik, vaid t a j u j a i s e. Kui kunstil pole üldist, kõigi jaoks tähtsat ühtset tähendust, mida võiks kindlaks määrata kunstiteadlane, ja kui need tähendused sõltuvad ü k s n e s erinevate inimeste k a l d u v u s t e s t j a h u v i d e s t, kas on siis alust neid pidada k u n s t i tähendusteks? On selge, et kunsti vormiline mitmekesisus loob publikule võimalused valida teoseid oma kalduvuste ja huvide järgi. Aga sellest ei piisa: et kunstivorme vabalt valida, tuleb nendest aru saada. Kuigi kunst eksisteerib vaid selle jaoks, kes teda mõistab, ei anna olemasolev arusaajate hulk alust väljaselgitamiseks, mis on kunst, ega ka seda, kui palju on võimalik laiendada selle arusaamise ala piire.

Kuues vastus: arusaamatut kunsti pole võimalik eristada arusaadavast kunstist. Iga katse eristada arusaadavat kunsti arusaamatust on pretensioonikas, sest püütakse jagu saada ülesandest, mille lahendamine on jõukohane üksnes ajaloolle. Originaalne uus kunstitendents tundub alguses alati imelik ja arusaamatu, sest tavapärased kriteeriumid selle hindamiseks ei kõlba. Sellises olukorras võib vaid väga nappi ajaloolist kogemust omav kriitik võtta enda peale ettekuulutaja tänamatu missiooni. Ettevaatlikum kriitik peaks kõike õigustama ja isegi seda toetama, millest aru ei saa. Ajalugu ise mõistab kohut, otsustab, kes on mida väärt ja kui palju mõistetud, ning kriitik, kes läheb seda teist teed, ei määri käsi ega südametunnistust. Ta ei pea tulevaste põlvkondade ees punastama vigade pärast, mida ta võiks teha perspektiivseid, kuid antud hetkel arusaamist mitte leidnud kunstinähtusi kõrvale heites. Kasvagu kõik, mis aga tärkab. Päikese all on kohti piisavalt. Kui me hoolitseme looduse mitmekesisuse eest, miks peaksime siis kunsti mitmekesisust piirama?

Kommentaar. See on kõige liberaalsem seisukoht, mis paelub sellega, et avab väravad kõikidele kunstivormidele ja kõikidele otsingutele. Aga värvaid nii laialt l hti tehes peab loobuma püüetest eristada professionaalset kunsti diletantlikust, sisukat lamedast, originaalset epigoonset, sotsiaalselt küpset infantiilsest. On mõistetav, et see, mis tärkab, võib kasvada, kuid me peame kultuurtaimi eristama umbrohost, söögiseent kärbeseseenest, et võiksime siia maailma püsima jääda. Hindamine ei ole mitte mingi kriitike väljamõeldis, vaid meile vajalik aspekt maailmas orienteerumise tarvis. Vaatamata ohule eksida, ei saa me loobuda kriitilistest hinnangutest. Mis juhtunuks teadusega, kui vigade vältimiseks oleks katkestatud uurinud, ehkki on ju tänapäeval hästi teada, et põhimõtteliselt pole võimalik luua vigadevabu teooriaid.

Kunstinähtuste ajalooline valik ei saa kunagi asendada seda valikut, mida me peame kunstimaailmas orienteerumiseks tegema ise. Heita kõrvale hinnangud, tähendab heita kõrvale võimalus orienteeruda kunstimaailmas. Maailmas aga, kus kõik on võrdselt väärtuslik, pole midagi väärtuslikku, nii et oma väärtuse kaotab ka kunstinähtuste mitmekesisus ise.

Üldkommentaar

Kõik need kuus (ja neile sarnased) vastused võime jaotada ka teisiti. Ühe rühma moodustavad need, mis ei näe mitte mingisugust probleemi, teise — mis arusaamatut kunsti apologetiliselt kaitsevad, ja kolmanda — mis selle kriitiliselt kõrvale heidavad. Arusaamatu kunsti probleemi ei teki vaid sellel, kes üldse loobub reaalse kunstisituatsiooni seletamisest, väites, et hea kunst on alati arusaadav (IV vastus). Need, kes arusaadavust peavad kunsti olemasolu vältimatuks tingimuseks ja peavad seda põhimõtteliselt kooskõla-tamatuks mõnede uu kunsti vormidega, satuvad radikaalse kriitika positsioonidele (II vastus). Apologetilist orientatsiooni ei väljenda mitte ainult see kunstikriitik, kes arusaamatust peab tõelise kunsti oluliseks tunnusooneks, vaid ka see, kes arusaamatust seostab üksnes publiku mahajäämuse, kunsti arengusse mittepühendatusega, samuti publiku erinevate soovide ja nõudmistega; ning lõpuks isegi see, kes üldse ebakriitiliselt õigustab igat uut kunstinähtust (I, IV, V ja VI vastus).

Peale mittekonstruktivse esimese seisukoha võime kõik arusaamatu kunsti selgitused taandada kriitilisteks ja apologetilisteks. Silma hakkab, et kriitiline kriitika, suutmata näha kunsti uuenemise kultuurilisi ja sotsiaalseid aluseid, muutub üleliia konservatiivseks ja dogmaatiliseks, st negatiivselt kriitiliseks; seevastu apologetiline kriitika, kartes kahjustada kunsti arengut, piirata selle mitmekesisust, üllalt igat otsingut toetada püüdes, lakkab olemast kriitika. Ainus ülesanne, mille see endale jätab, on võidelda konservatiivse negatiivse kriitikaga ja ülistada uut. (Ainult kuidas

on mõeldav midagi ülistada seal, kus kõik on ühtviisi kõrgel!) Kui esimene tavaliselt viskab koos pesuveega välja ka lapse, siis teine ei söanda sellist õnnetust peljates ära kallata ka vett. Kriitiline kriitika otsib visalt rangeid kunsti hindamise kriteeriume, mis kunsti piirid selgelt ära määraksid, aitaksid head teost eristada halvast, professionaalset diletantlikust; apologetiline kriitika rõhutab tavaliselt kunsti mitmetähenduslikkust, selle hindamise kriteeriumide suhtelisust, subjektiivsust, selgete piiride puudumist hea ja halva, professionaalse ja diletantliku teose vahel.

Kuna kriitilisel kriitikal on tõsine oht sattuda retrograadsesse kunstis radikaalsete muudatuste summutaja rolli, on ta tihti sunnitud otsuste lange- tamisest hoiduma. Nüüd väljendub see rohkem sporaadilise rahulolematuse, üldiste soovitude või mitteametliku nõrdimusena. Aga mõte on üks — kogu eelpool mainitud stohhastilise kunsti praktikat peetakse mingiks arusaamatuseks, ebakõlblate andetute inimeste vandenõuks, kunstialaseks kir- jaoskamatuseks, harimatuseks jne. Peale selle, et uus kunst on mõttetu, ei arvesta see täiesti avalikult kunsti arenguseaduste ja inimese tajumisvõime loomulike eeldustega. Seal, kus kriitiline kriitika näeb kunstiloojate mandumist, kunsti degradatsiooni ja lagunemisprotsessi, märkab apologetiline kriitika kunsti permanentset progressi, tingimatult väärtuslikku uuene- mist. Tihtipeale peetakse progressiks tehnilisi uuendusi või oma maal esi- mest korda rakendatud leiutusi. «Niimoodi teha on hea, sest kogu maailm teeb nii.» Mis on nende leiutuste mõte, jäetakse tavaliselt selgitamata. Aga leiutused ise ei tundu olevat nii silmapaistvad, et võiksid ilma vaidlemata olla samastatud kunsti progressiga. Tindi pritsimine noodijoontele, heli saamine sõrmedega üle klaverikeelte tõmmates on tehnilised uuendused, ent selleks liiga tähtsusetud, et iseenesest ära selgitada kunsti progressi. Ma ei taha öelda, et apologetiline kriitika ainult seda tüüpi uuendusi näebki, kuid piirdumine tehniliste uuendustega paneb siiski kunsti arengut ette kujutama kui ainult selliste muudatuste protsessi.

Kuivõrd vähe tõsidust on uues muusikatoodangus ja selle helide üles- märkimise viisis võrreldes reeglipärase ja meetoodilise loomingu ning tradi- tsioonilise notatsiooni täiuslikkusega! Nagu primitiivne lapsemäng näib tänapäevane värvide lõuendile või paberile pritsimine, kallamine ja määri- mine, võrreldes prettsiisse joonistamistehnika täiustumisega, subtiilsete ruumiperspektiivide loomisega uusaja maalil või kanoniseeritud figuuride ja värvstruktuuride komponeerimisega keskaegses kunstis. Aga mõningad olmejäätmetest (kaltsudest, paberitükkidest, puuhalgudest, lehtedest, suit- sukonidest jms) valmistatud brutaalsed kompositsioonid rikuvad lausa küü- niliselt traditsioonilise kunsti loodud austust kunstiloomingu vastu. Vaataja pole enam suuteline rakendama esteetilisi kriteeriume. Sellisel üleliia de- struktiivsel kujul avaldub üks veidramaid kaasaegse kunsti tendentse, mida selgitada ei suuda ei apologetiline ega ka kriitiline kriitika: esimene näeb vaid mingit fataalset absoluutset progressi, mis üksi on piisav ja mida ellu viivad selgeltnägijad kunstnikud-ettekuulutajad, aga teine vaid puhtakuju- list laostumist, mis tuleneb kunstnike madalast kultuuritasemest, nende tühjast auahnusest, soovist publikut imestama panna ja šokeerida. See on isegi vähe öeldud — ei suuda selgitada, — kunsti kriitika polarisatsioon apologetiliseks ja kriitiliseks kriitikaks on ilmselgeks kinnituseks tõsi- asjale, et meil pole siiani üsaldusväärset teooriat, mis seletaks uusi ten- dentse kunstis ja seepärast tegelemegi vaid oma pooldajate mobiliseerimi- sega («kes pole meie poolt, see on meie vastu»). Tõsi, need pooldajate mobi- liseerimise püüded pole kergesti märgatavad, sest kriitika mõlemad vormid ei ole kunagi avalikult konkureerinud: paari aastakümne eest domineeris kriitiline kriitika, viimasel ajal — apologetiline kriitika. Apologetilisel kriitikal oli äärmiselt tähtis osa kunsti vabastamisel üksikute inimeste kitsa maitse dikteeritud kaanoneist ning sotsialistliku kunsti stiililise ja vormilise

mitmekesisuse suurendamiseks soodsa atmosfääri loomisel. Kuid avaldub ka selle tendentsi pahupool: hääbunud on konstruktiivne kriitika. Ma ütlen «konstruktiivne», et ei arvataks nagu saaks kaasaegse kunsti hindamise probleeme lahendada naasmisega vana negatiivse destruktiivse kriitika juurde. Esteetilisi ja poliitilisi etikette külge kleepida ning oma maitset absoluutse maitse normiks pidada on lihtne, palju raskem on välja selgitada, miks teatud tendentsid kunstis levivad, millised on nende kinnistumise p ühholoogilised, sotsiaalsed ja kultuurilised alused.

Praeguse kunstisituatsiooni selgitamiseks on vajalik avameelne ja kvalifitseeritud teoreetiline uurimus, aga mitte üksnes tervele mõistusele tuginevate erinevate arvamuste avaldamine. Ma ei ole arvamuste vastu, need on väga vajalikud. Ainult ei maksa neid segamini ajada teoreetilise analüüsiga ja kujutleda, et mingid vestlused ümmarguse laua taga või ükskõik missugused erinevad arvamused ajalehtede diskussioonides võiksid sellist analüüsi asendada. Küll aga võivad ja peavad sellist analüüsi ergutama. Tuleb tunnistada, et tihti peale nii ka juhtub: iga tõsisem diskussioon näitab, et suurema jao üksikute probleemide juured viivad tänapäeva üldise kunstisituatsiooni juurde. Ainult kahju, et ükski sellistest aruteludest ei kasva üle ammendavamaks selle situatsiooni uuringuks, sest kunst üldises tähenduses — see on eikellegimaa. Me murrame pead oma tsunfti pärast (see keskaegne termin on väga soositud), oma köögiprobleemide üle, aga niipea kui selgub, et meie köögi seisukord sõltub sellest, mis tuleb sinna mujalt, lakkavad meie diskussioonid. Me ei märka, et olemasolevast kunstisituatsioonist mööda minnes saame üha vähem aru üksikute kunstialade probleemidest. Seega pole juhuslik, et kohates küllalt harjumatu muutusi eri kunstiharudes ja suutmata neid isegi endale selgitada, kiirustame rahustama publikut ja iseenda kahtluseussi: kaasaegne kunst on väga keeruline, assotsiatiivne, metafoorne, mitmeplaaniline, polüfooniline, tõlkimatu, selgitamatu ja iga loll (andestage see sõna!) sellest juba aru ei saa. Kahtlemata on tänapäeva kunstis keerulisi asju. Aga kui me niimoodi vastame inimesele, kes ei mõista kaasaegseid kunstiteoseid, reedame me, et ka meile endile pole praegune olukord selge. Selline vastus üksnes annab tunnistust, et apologetiline kriitika on meid veennud, et kõik, mis muutub, muutub paremuse poole. Siin pole koht selgitamiseks, et selline progress on ühtaegu nii naiivne kui ka ohtlik. Aga mitte see ei pane siin imestama. Kõige veidram on, et teoste selgitamise valinud kriitik ütleb «pass» ja hakkab avalikult propageerima kunsti selgitamatust. Sellised asjad ei tekita hämmastust, kui need toob välja kunstnik ise (teose selgitamine pole tema missioon), kuid kriitiku huulilt tundub see imelik. Siis ei saa aru, mida ta teeb, miks ja kelle jaoks.

Ajakirjast «Kulturos barai»,
1984 nr 9 tõlkinud
MART TARMAK

KRESCENCIJUS STOSKUS (s 1937) on V. Kapsukase nim Vilniuse Riikliku Ülikooli filosoofiakateedri juhataja asetäitja, dotsent, filosoofiakandidaat.



Kunstiteaduste doktor KONSTANTIN RUDNITSKI — nõukogude elavas teatriteaduses praegusaja autoriteetsemaid nimesid. Tema kui ajaloolase seni kapitaalseima ja hiilgavaima töö, elutöö, moodustavad kaks raamatut Meierholdist (Режиссура Мейерхо́лда. «Наука», 1969; Мейерхо́лд (Серия «Жизнь в искусстве»). «Искусство», 1981). Samal ajal on tulnud ta sulest ka mitmeid faktirohkeid uurimusi Stanislavski ja Kunstiteatri kohta, ja veelgi laiemalt — 20.—30. aastate teatri-

esteetikast. Tema toimetamisel on ilmunud ka Kunstide Ajaloo Instituudi väljaanne, suhteliselt vähelevinud ja vähetuntud, kuid erialainimesele väga väärtuslik kogumik 20.—30. aastate nõukogude režiiprobleemidest, «В поисках реалистической образности» («Наука», 1981). Näitekirjanduse tundjat Rudnitskit tutvustavad raamatud Suhhovo-Kobõlinist (1957), dramaturgide portreede raamat (1961) jne. Oieti on K. Rudnitski isikus originaalselt ühinenud erudiit, ajaloolist protsessi tunnetav arhiivitruu uurija ning alati tänase päeva probleeme tajuv, meeldejääva väljendusviisiga isikupärane kriitik. Nende kahe pooluse sünteesina on sündinud raamat «Снектаклу разных лет» (1974), mis jutustab nelja autori — Tšehhovi, Majakovski, Bulgakovi ja Brechti — erinevatest lavatõlgendustest eri aegadel, kujutades sellisena head käsi-raamatut interpretatsiooni mõiste ja võimaluste jälgimiseks lavakunstisfääris. Õnneks pole Rudnitski päriselt taandunud ka jooksvast kriitikast. Harva küll, kuid seda enam sündmusena ilmuvad tema artiklid praeguse teatriprotsessi kohta almanahhis: «Sovremennaja Dramaturgija» ja kuukirjas «Teatr», viimasel ajal ka sisuliselt uuenenud ajakirjas «Teatralnaja Zizn».

K. Rudnitskit on meie ajakiri varemgi tõlkinud, vt 1983 nr 1: «5 küsimust K. Rudnitskile» (eesti teatri kohta) ja 1983 nr 7: «Lutikas», «Saun» ja muutlikud ajad» (Majakovski juubeli puhul). Rudnitski seekordne sõnavõtt kriitikast kujutab endast üht vestlust kolleegidega, korfee suulist pöördumist noorte kriitikute poole. Jäädvustus on tehtud üleliidulise kriitikaboratooriumi (üldjuhataja R. Kretšetova) õppusel Moskvas 1985. a veebruaris. (Üleskirjutaja Margot Visnap.)

Kriitikast, kriitiku ülesannetest jms on meie ajakirjas ikka aeg-ajalt juttu tehtud. Viitame siin kõigepealt kahele klassikule «Mõttevaramu» rubriigis, Nemirovitš-Dantšenkole ja Lunatšarskile (1982, nr 5 ja 1982, nr 9), samuti kahele TMK-s ilmunud dialoogile (J. Allik — L. Vellerand, 1982, nr 8 ja J. Allik — R. Kretšetova, 1984, nr 8). Meenutame M. Undi «Ad astra» (1984, nr 2) ja R. Heinsalu «Per aspera» (1984, nr 5) vaidluse telge, aga kaudselt ja osaliselt ka L. Kärgi «Hüvastijättu commedia dell'arte-ga» (1984, nr 4). Teatrikriitika üle on mõtisklenud A. Langemets («Hilinenud ülestunnistus», 1984, nr 8) ja kriitikaga on polemiseerinud või leppinud teatrijuhid (vt 1985, nr 1 ja 2). Sellel foonil laskem nüüd taas kord kõnelda vanal targal mehel kaugemalt ja kõrgemalt «mättalt» päris endastmõistetavana tunduvatest asjadest.

Olen teatrikriitikaga tegelnud nelikümmend aastat ja selle pika aja jooksul jõudnud arusaamisele, et kriitikuna ei kirjuta ma teatritele või kui, siis alles viimases järjekorras. Jah, sellest hoolimata ma võin olla, olen teatri, ka konkreetse näitetrupi teener, aga ainult kohe, pärast etendust — kui lähen näitleja juurde garderoobi ja ütlen talle oma arvumuse. Siis olen täielikult näitlejate teenistuses. Aga kui ma kirjutama hakkasin, ei mõtle ma enam neile, siis asuvad nad minu jaoks nn kolmandas plaanis. Kirjutan publikule, kelle hulgas kriitika lugejaid on ju tegelikult üsna vähe, kirjutan neile vähestele. Ma pole kunagi silmas pidanud teatrit, st etendust reklaamivaid eesmärke. Rohkem on mind huvitanud näidendi ja lavastusega seotud sotsiaalsed ja esteetilised probleemid, see annab kriitikale võimaluse rääkida elust. Pealegi ei saa teater (ja alati pole vajagi) kõike lõpuni välja öelda, kriitika aga on k o h u s t a t u d seda tegema, sõnastama lavastuse idee ja probleemid. Seda ei tohiks mõista kui teatri ja publiku alahindamist, kriitika fikseerib lihtsalt teatri käesoleva seisundi ja teema, nii-öelda korrastab teatrist saadud muljed ja mõtted loogilistesse seostesse, või kui soovite — aitab publikul lavastusi «lugeda», teatrit paremini mõista.

Kriitikule soovitan mitte kunagi lõhkuda distantsi teatri ja enda vahel, see on vajalik oma kriitiku-mina säilitamiseks. Ja kui oletegi otsustanud teatri sisemise tööprotsessiga tutvust teha, nn kõõgipoolt tundma õppida, siis minge teatrisse ja jälgige ühe lavastuse sünni esimesest lugemisproovist kuni täieliku valmimiseni. Aga tehke seda ainult ü k s kord elus! Muidu sukeldute sellesse tegelikult ju huvitavasse protsessi ja siis... kaob objektiivsus, kaovad õiglasel hindamiskriteeriumid. Tutvute lavastajate ja näitlejatega (kes on kõik ju toredad inimesed) ja te ei pruugi märgatagi, et ajapikku kaotate osakese oma printsiipiaalsusest. Kui olete juba kord teatri loomingulisse atmosfääri sisenenud, siis on sealt raske välja pääseda. Eneselegi aru andmata hakkate etendusi lavastaja, näitlejate silmadega vaatama, hakkate sagedamini andestama, üht kunstnikku teise eest kaitsma, loobute kriitilisematest hinnangutest, sest kardate kaotada tutvusi, rikkuda suhteid. Ja siis on sellest pöördumatust protsessist raske kõrvale astuda, kriitik aga peab suutma säilitada teatrist sõltumatu objektiivsuse.

Pole vist mõtet korratagi, et teatrist kirjutamine nõuab teatriloo põhjalikku tundmist. Et osata märgata teatriprotsessi pealtnäha aimamatuid sisetisi liikumisi, tuleb taustsüsteemi haarata ka ülejäänud kunstivaldkonnad, kogu ühiskonnas toimuv. Kunagi, juba aastakümneid tagasi ennustas filmirežissöör M. Romm teatritele surma kino läbi, toetudes filmikunsti tehnilistele eelistele: massilisusele, kättesaadavusele. Täna on aeg tõestatanud selle väite alusetust — teater pole kuhugi kadunud, on säilitanud iseseisva kunstiliigi positsiooni ja muutnud mõttetuks teatri ja kino käsitlemise võistlejatena — tegemist on siiski nii erinevalt käivituvate mehhanismidega. Saab rääkida vaid sellest, mida üks teiselt üle võtab või kuidas üks teist mõjutada võib. On ju kino kõrvale nn teise konkurendina asunud televisioon, mille vahel ohtlikkugi mõju publiku teadvusele ei saa eitada. See televisiooni pakutav, massidele orienteeritud meelelahutus, mis hoidub valu ja haiget tegemast ning väldib mõtlemist, ei tohiks ahvatleda teatritegijaid. Ometi ei pääse massikultuuri mõjude eest kuhugi. Märkasid neid algeid A. Efrosee «Tartuffe'is», mis oli iseenesest väga hea lavastus, kuid hakkas milleski lähenema sellele televisioonipärasele magususele, armastusväärsusele. Siit edasi jätkata ei tohiks, teater mängib siis kõik maha. Lavastaja peab oskama end sel teel peatada ja kui ta seda ei suuda, peab seda tegema kriitik. Tuleb osata mängida õiget, teatritele omast mängu. Teater peidab endas muidugi palju erinevaid mänguvõimalusi (näit Vaitkus, Sturua) ja kõik pole õnneks televisioonipublikule orienteeritud, st on liiga probleemne ja sügav koduse telepubliku jaoks.

Televisiooni vastuvõtupsühholoogia eeldab küll intiimset kontakti vaatajaga, kuid on suunatud laiale audientidele ja stereotüüpse maitsega publikule. Teater peaks julgema sellest massiauditooriumist mööda vaadata ja kunstiliselt kõrgete nõudmiste säilitamise huvides orienteeruma väiksemale publikuosale. Mulle tundub, et teater on just sinnapoole teel, ja ma ei näe selles midagi halba, et teater televisiooni massiauditooriumi kõrval jääks kunstiks väiksemale publikuosale, ehkki ta alustas ju nii demokraatliku

kunstiliigina. Eks märgi ju sellesuunalist tendentsi viimasel ajal kasvanud väikeste saalide populaarsus. Ehkki siin on oma negatiivne tagasimõju väikestel lavadel alustanud režissööridele — väikesed lavad võivad saada algajatele (andekatelegi) ohtlikuks tupikuks, kust ei leita enam välja-pääsu suurele lavale. Tekib hirm suuremate mõõtmete ees, süveneb oskamatus (või kaob tahtmine?) oma ideid suurele lavale planeerida või seal realiseerida. Tean praegu mitut andekat noort lavastajat, kel on ilmseid raskusi väikeselt lavalt lahtirebimisega. Aga siiski näen väikeste lavade kui intiimse teatrivormi jaoks suuremat tulevikuperspektiivi, ehkki pole ju teatrit ilma ruumita, saalita. Londonis ja Pariisis on teatrid 2—3 korda rohkem kui Moskvas ning suurenenud on just keskusest eemal asuvate intiimsemate väiketeatrite hulk. Moskvas aga on viimase kolmekümne viie aasta jooksul loodud vaid kolm uut teatrit...

Kriitiku enesearendamisel pean kõige olulisemaks tööd sõnaga. Õppige täpselt väljendama oma mõtteid, teie keel peaks olema huvitav, väljendusrikas, assotsiatiivne, kuid arusaadav. Ühesõnaga: õppige sõnu! See nõuanne võib tunduda ju primitiivne, aga kui toon teile ühe näite sellest, kuidas kirjutab oma artikleid üks mu kolleeg, siis mõistate mind ehk paremini. Jutt on väga isikupärasest, lugejat alati oma haarava kirjutuslaadiga võlunud kriitikust Vjatšeslav Gajevskist. Olen teda ikka mõttes endale eeskujuks seadnud ja soovitaks in teilegi, ehkki tean, et see üleloomulik visadus, millega ta oma lugusid lihvib, ei leia vist kellegi poolt järgimist. Mul on olnud mõnel korral võimalus näha, kuidas ta töötab. Kirjutama asudes on ta oma vasakule käele varunud paki puhtaid paberilehti. Pannud esimese lause kirja, mõtleb ta selle üle kaua, ja kui teeb paranduse, siis kirjutab lause puhtalt ümber uuele paberile. Ja nii iga parandusega! Lause-lause haaval, leht-lehe haaval ikka puhtalt ümber, ikka uuesti algusest, nii et lõpetades on ta paremal käel pakk täiskirjutatud parandustega lehti! Ja ma ei nimetaks seda käsitööks (vähemalt halvustavas tähenduses mitte). Selles on austust sõna ja lugeja vastu. Kui lugeda ükskõik millist Gajevski artiklit, siis ei teaks ial aimata, missugune järjekindel töö ja pingutus selle taga varjul on. Lugeses jääb mulje, nagu oleks kriitik oma kirjatöö paberile pannud ühe hingetõmbega, selles on hoogu ja lendu! Ja selle nimel tasub töötada. Sõnastamisoskus on üks teie põhirelv.

Kriitiku kõrgeimaks missiooniks pean kõige kaitsmist, mis näitekirjan-duses ja teatris väärtuslikku luuakse. Selleks peab olema võimet ja tahtmist ajas ette näha, julgust ametkondlikest huvidest ja seisukohtadest üle olla. Kahjuks on seda antud vähestele. Vahel on mul tunne, et elame kohu-tavalt paksunahaliselt, kuulutades mõlemaltul välja tuima ja nüri sõvi igale uuele ideele. Oleme aegade jooksul niimoodi sõdinud Arbuzovi, Rozovi, Volodini ja Vampilovi vastu, ometi jõudsid nende näidendid lavale. Aga alles pärast millist mõttetut vastuseisu ja võitlust! Nüüd on samasse seisu jõudnud Petruševskaja, tema näidend «Kolm tüdrukut helesinises» ootab lavaõigust juba neljandat aastat* (see on lihtsalt naeruväärne — lapsuke, keda I. Tšurikova kätel kiigutama peaks ja kellega Moskva Leninliku Komsomoli nim Teatris lavaproove alustati, on juba oma rollieast välja kasvanud!). Ja ometi on Petruševskaja talent — tuleb aeg, kus teda män-gitakse kõikjal, ning selle nimel (et seda a e g a lähemale tuua) oleksin val-mis kas või põrandat pesema.

Kriitiku julgus esimesena õiglase hinnanguga välja tulla on kuhugi aastate taha kadunud (kas sellepärast ei veni ka uuslavastuste järgsed retsen-sioonid?). Tean üsna mitmeid kriitikuid, kes kirjutavad hästi, kuid esimese impulsi peavad saama kelleltki teiselt. Ei olda lihtsalt suutelised otsustama, kas on tegemist hea või halva lavastusega, oodatakse ära, kuhupoole kaldub üldine arvamus. Tunnen juba nende küsivaid pilke pärast esietendust, tunnen vestluses neid äraootavaid tähenduslikke pause... Selliste kriitikute pilkudest võib lugeda vaid üht küsimust: kas jaa või ei? Aga siis, «õige» impulsi saanud, võivad nad kirjutada isegi väga hea retsensiooni.

Siin räägitus ei tohiks näha tingimatuid ettekirjutusi, universaalset retsepti ju pole, nagu kunstis ikka. Pealegi — sõna abil edasi anda teatri

* L. Petruševskaja «Kolm tüdrukut helesinises» jõudis Moskva Leninliku Komsomoli nim Teatris esietenduseni 1985. a 18. märtsil. — *Toimetus*.

olemust on peaaegu et võimatu, ja kas vajalikki? Kujutan ette, et üheksakümmend protsenti lugejatest pole tavaliselt etendust näinud, ja kui nüüd suudaksimegi laval toimuvat adekvaatselt edastada, ehk sulgeme siis lavastuse võimalikule publikuhuvile tee edaspidiseks. Aga see on juba rohkem hüpoteetiline mõttekäik.

Arvan, et kirjutades peaks kriitik orienteeruma eelkõige intelligentsile, keda protsentuaalselt on ju vähem, kellest aga sõltub, loodan, siiski veel palju.

KONSTANTIN RUDNITSKI



TUUDUR VETTIK

«Kuu»

MARIS MÄNNIK

«Lihtsad ja sisurikkad laulud on õnnelikud inspiratsiooni leiud. Neid pole igapäev võtta. Iga autor on õnnelik, kui ta sellisele aardele satub.» (Vettik)

«Minu «Kuu» on lihtsaim kui lihtne loodusemaaling, kõige tavalisemate võtetega.» Niisuguse hinnangu on helilooja kirja pannud oma märkmetes. Ometi on see lihtne laul lauldud paljude eestlaste teadvusse ja südamesse ning tal on olnud lummav mõju ka väljaspool keelepiiri. «Kuust» kõnel-dakse ikka superlatiivides. Seda meie koorimuusika kullafondi kuuluvat teost võiks lihtsaks tunnistada ainult pelga noodipildi silmitsemise järel. Kuid see lihtsus on kaugel vaesusest ning primitiivsusest (neid mõisteid kiputakse meil vahel samastama). Lihtsus, mis ei tähenda vaesust, olevat J. Peegli arvates inimese suurepärasemaid jooni. See kriteerium peaks olema täielikult maksev ka kunstiteose hindamisel. Lihtsus osutub sageli ka küpsuse tunnuseks. Teame ju muusikaajaloost palju selliseid heliloojaid, kes oma loominguga varasel perioodil on kirjutanud märksa keerulisemalt kui hiljem. Arengut keeruliselt lihtsamale võime täheldada ka T. Vettiku loomingus. «Kuu» on kirjutatud 1940. aasta augustis, ajal, mil helilooja oli oma loominguga tipul. T. Vettiku portfellis oli selleks ajaks juba kolm auhinnatud koorilaulu: «Su põhjamaa päikese kullast» (M. Univer), «Nokturn» (K. Merilaas) ja «Põhjamaa lapsed» (A. Haava).

T. Vettik ei armastanud oma teoste saamisloost rääkida, ta ei pidanud seda oluliseks, senini ei ole tema loominguga ümber tekkinud ka põnevaid lende, mille vajalikkus on muidugi suure küsimärgi all. On tõsi, et iga-sugune heliteos sünnib ennekõike oma sisemisest arenguloogikast. Kuid kaldun siiski arvama, et loominguprotsessi käivitavad, mingil määral ehk suunavadi alateadvuses, sageli mitmesugused välised tegurid. Nii et nende nähtuste kirjeldamine seoses heliteose analüüsiga ei tohiks olla päris «rumalus», nagu arvab L. Sumera¹. Iseasi muidugi, millistes proportsio-nides see toimub, missugune kaal neile analüüsimisel antakse. Mida roh-kemate niitidega on osatud heliteos tema looja ja ümbritseva elu külge siduda, seda parem.

Arutlegem nii siis meiegi, kust ja millest võis T. Vettik impulsse saada «Kuu» loomiseks? Julgen arvata, et pisut süüd on selles A. Kapi sega-koorilaulul «Kuu» (E. Vaara sõnad), mille A. Kapp on pühendanud 25. augustil 1937 T. Vettikule². Neid kahte «Kuu»-nimelist laulu ei kutsunud omavahel kõrvutama mitte ainult ühised pealkirjad, vaid ka ühine, sealjuu-res üsna haruldane luulekujund: «Kullakirgas kuu». See kujund inspi-reeris arvatavasti T. Vettikut «Kuu» teksti³ ja miks ka mitte kogu laulu loomisel.

¹ Vastab Lepo Sumera. «Teater. Muusika. Kino» 1985, nr 2, lk 8.

² Vt Artur Kapp. Koorilaul. Koost. T. Vettik. T, 1977, lk 114.

³ Mitmetes nooditrukistes esineb «Kuu» sõnade autorina A. Saarik. Siinkohal väike meel-detuletus: A. Saarik oli T. Vettiku pseudonüüm.

Ühesugust valmimisaega (1940. august) kannab T. Vettiku «Kuu» nii sega- kui ka meeskoori variandi esimene käsikiri⁴. Kummaga helilooja enne alustas, on raske arvata. Mõlemad kooriliigid olid T. Vettiku elus tol korral võrdselt tähtsad, kuna ta töötas üheaegselt meeskooriga «Eesti Laulumehed» ja koolinoorte segakooriga «Leelokund». Tema hingele oli aga lähemal segakoor, mis on värvirikkam, nagu ta ikka rõhutada tavatses. Mõlema variandi esimeses säilinud käsikirjas on teksti rohkem (kaks salmi), kusjuures laulu tuleb algusest korrata. Sellisena «Kuu» (meeskoorile) ka Eesti Lauljate Liidu poolt 1944. aastal esmakordselt paljundati. Teises originaalkäsikirjas meeskoorile (kaks neid TMM-s ongi)⁵ on inult üks salm, muusikas on muudatusi minimaalselt tehtud. Kõik ülejäänud trükised ja paljundused «Kuust» (nimetatuga kokku on neid olemasolevail andmeil 10) põhinevad muudetud käsikirjal.

Hoopis pikem tööprotsess on kestnud «Kuu» segakoorivariandiga. Aastatesse 1940—1963 mahub kokku 7 originaalkäsikirja⁶. Tõsisem töö laulu kallal näib olevat toimunud 1963. aasta algul, pärast seda kui Suure-Jaani koorijuht Jaan Joandi saatis T. Vettikule omatehtud segakooriseade «Kuust».⁷ 29. jaanuarist 1963 pärineb T. Vettiku kiri J. Joandile: «Vaata-sin läbi Teie seade ja tegin mõned parandused (nagu näete). Ma siiski olen veendumusele jõudnud, et see variant, mis eelmise laulupeo noodis trükitud on ja mida meeskoorid viimasel ajal laulavad on kõige parem. Kahe salmi lauline toob kaasa vaid laulu lahjendamise. Kui aga tingimata tahate 2 salmi, siis kordamine sündigu «Moderatost», mitte aga algusest. Teie seade on tehtud üldiselt hästi. Ma arvan aga, et selles helistikus [G-duur] on «kuu-valgust» veidi vähe, sest naishääled laulavad üldiselt liiga madalalt, meeshääled jälle mõnes kohas liiga kõrgelt. Seetõttu akordid on kitsas ulatuses — ja s ä r a v u s t vähe. Segakoor kõlab aga siis hea, kui akordid on laiemad (ja kui naishäätel rohkem avarust ja laiust, nii nagu orkestris viiulitel). Saadan Teile igaks juhuks ka oma seade. Jätsin laulu do-mažoori. Nii kõlab kõige kaunim ja kõikidel häätel on küllalt avarust. Ka madalad noodid (ppp) ei tohiks raskust teha, sest kui veidigi kuminate antakse — ongi küllalt. Võib ju ka ilma madala do ja re-ta (kui neid kuidagi ei saa), siis aga jääb puudu sellest ilusast helgist, mis need üksikud noodid annavad. Nagu näete, on kolmas osa (öö on hääletu) lahendatud siin teisiti. Viis on antud alldile (meeskoori saatel), mis siis ka harjutada nii, et see sujuvalt ja paenduvalt kõlaks. Sopranile on antud uus ülesanne (pillab uut moodi valgust ülalt alla).» (Sõrendused kirja autorilt)⁸. (Vt näide 1.) Samas kirjas leiab T. Vettik veel, et laul on segakooris «rikkalikum — ja see on päris loomulik, sest segakoor on ju värvirikkam. Ja laul K u u s t (T. V. sõrendus) vajab värvirikust». Vaatamata autori enda eelistusele on «Kuu» meil segakooriseades praktiliselt tundmatu. Helilooja on ta paigutanud oma viimasesse esinduslikku segakoorilaulude kogumikku (ainuke paljundus «Kuust»), mis ilmus 1978. aastal. Kooride repertuaaris ei ole ta aga täit elu veel elama hakanud. See tundub natuke kummaline: läks ju «Kuu» kohe 1941. aastal meeskooride seas ringluse. Üks põhjus võis olla selles, et autor ei pidanud 1940. aastal valminud segakoorilaulu täiuslikuks, millest muidu see edaspidine variantide rohkus ja pidevad muutmised. Esimene ja viimane käsikiri erinevad üsna palju teineteisest. Erinevad on näiteks kohe laulu algused: algvariandis liiguvad nais- ja meeshääled oktavise, viimases on antud tenoritele aga omaette liin. Üldse on harmooniat tihendatud ja seda põhiliselt kahel teel: akordihelide kahendamistega ning nn kooripedaalide lisamisega sopranitele. Segakoorilaulu kõrvalejätmise teine põhjus võis olla selles, et Vettiku mõõtu koorijuht-helilooja soovis ise oma teost esiettekandes juhatada, kuna tal aga laulu valmimise aastal (1940) head sega koori ei olnud (koolinoorte koorile käis see vist üle jõu), siis jäigi «Kuu» paremaid aegu ootama. Ja kas «Kuu» on üldse nii lihtne laul, nagu noodipildist ekslikult võiks arvata? Näiteks leiab Vettik ise, et

⁴ Vt TMM FM 347 (T. Vettik) — 2/s ü 17 ja 138.

⁵ FM 347 — 2/138.

⁶ FM 347 — 2/17.

⁷ Vt samas.

⁸ TMM FM 347 — 2/17.

Tempo I

Kuu,

öö on hää - le - tu,

hel - gib hõ - be - kuu,

be - kuu, kuu,

öö ja hõ - be - kuu,

öö ja hõ - be - kuu.

rit. ppp

Näide 1

tema «Nokturn», vaatamata vahelduvatele taktimõõtudele, rohketele alteratsioonidele ja tempo muutumistele on kergemini lauldav kui «Kuu». «Just laiad ja rahulikud akordid (Kuu) on rasked sooritada nii, et nad ilusalt kõlavad.»⁹ Lisaksin veel, et enamiku T. Vettiku koorilaulude, kaasa arvatud «Kuu», keerukusest on pool peidus noodijoonte kohal asetsevates kõikvõimalikes märkides. (Neid on vist rohkem kui ühelgi teisel eesti heliloojal.) Kui neid märke näha ega arvestada ei taheta, siis kaotavad tema laulud ka poole omapärasest ja võlust.

«Kuu» nõuab koorilt, nii sega- kui meeskoorilt, eelkõige väga head häälematerjali ja tooni kandvust. Ja enne kui laulule ligineda, tuleb endale selgeks teha, nagu G. Ernesaks ütleb: «Kuidas helilooja sõnale ja meloodiale kaalu annab. On laule laia laulmisega ja on laule sõnatiheda ütlemisega... On laule, mille õrnale meloodiale tuleb asetada diskreetselt õhuke tekstikiht ilma, et miniaktsendikesedki meloodia volavusest kahjustuksid.» Viimaste hulka kuuluvad J. Brahmsi ja M. Saare hällilaulud ning ka T. Vettiku «Kuu»¹⁰. Kas pole «Kuu» õnnestunud sulam pidevalt volavast muusikast ja väga poeetilisest ning muusikaalsest tekstist? Ta on oma läbi paistvate värvidega rohkem akvarell kui õlimaal. Kui vaadelda omaette selle laulu teksti, siis torkab silma meisterlik sõnade kõlalise koostamise oskus:

Üle pihlapuu helgib hõbekuu.
 Taevas on tuuletu, öö on nii hääletu.
 Kulged kaunilt läbi öö,
 üle kauge täheöö.
 Oi, sa kullakirgas kuu,
 kuldne kuu, hõbekuu.
 Öö on hääletu, helgib hõbekuu,
 öö ja hõbekuu, öö ja hõbekuu.

⁹ T. Vettiku kiri J. Joandile (dateerimata). TMM, F M 347 — 2/17.

¹⁰ G. Ernesaks «Laine tõuseb». T, 1983, lk 133.

Palju on siin laulmist soodustavaid vokaale, alliteratsiooni ja assonantsi, lõppriimi jne. Kõik see kokku teeb teksti väga muusikaalseks (vormi, rütmi ja kõige muu luulet puudutava üle otsustagu aga asjatundjad). Lüürika võlu tekkivat suurelt jaolt just sõnade muusikast, arvas J. Semper¹¹. Samas toonitab ta, et «sõnal on üks külg maagiline: ta kõla, mis on l a u l d e s veelgi suurem».¹² «Kuu» üldises väga poeetilises atmosfääris ei ole tekstis peitaval muusikal mitte vähetähtis koht. Vettik on paljude oma lauludega tõestanud, et ta eelistab muusikaalseid tekste ja oskab teksti kõladega koori koloriiti rikastada. Teksti kõlade instrumentatsioon (mõten siin kõlalist paigutamist) on tema koorilalude üks huvitavam külg.

«Kuu» on väga läbipaistev teos. Läbipaistvuse annab heakõlaline harmoonia, meisterlik hääle juhtimine, muusikaalne tekst, faktuuri avarus ja ääretu *piano*'de mitmekesisus. Mitte raksatavad *forte*'d, nagu T. Vettikule võib-olla rohkem omane, vaid just öhkõrnade *piano*'de män. «Kuu» faktuuri finessid tulevad ilmsiks eriti laulu kadentsides ja kulminatsioonis (B-osa keskel), kus helilooja üksikute häälerühmade jagunemise teel suurendab hääle arvu, saavutades sellega erilise kõlalise avaruse. Iseäranis armastab Vettik kõne all olevates kohtades basse oktavi jaotada, madalaid toone sisse tuua t olemaks omapärast «kuminat», nagu ta ise armastas öelda. (Vt näide 2. Lõik «Kuu» keskmisest, B-osast).

Näide 2

Vaadeldavas näites bassis tekkiv orelipunkt värvib ka harmooniat. Üks selle laulu harmoonilisi leide on VI₂ kasutamine I₆₄ asemel. Viimane oleks siin «liiga magus», nagu T. Vettik J. Joandile teatas. Rõhutamaks selle akordi iseäralikku kõla nõuab helilooja näiteks laulu lõpukadentsis veel aktsenteeritud esitamist. (Vt näide 3).

Näide 3

«Kuu» meeleolu kõige otsesem kandja on meloodia. Selles on lõputut voolamist. Iga fraas on kujundatud oma väikese tõusu ja tagasilangusega, kusjuures iga uus fraas algab erinevalt dünaamilise skaala astmelt. Laulu teeb vokaalselt eriti raskeks kõrgete nootide laulmine (meeskooris lähivad tenorid esimese oktavi si-ni) küllalt aeglases tempos.

G. Ernesaks leiab, et «Kuu» võidab, kui teda laulda nõutavast tempost (*Andante*) veidi aeglasemalt, siis olevat pilt tõelisest kuu tõusust veelgi ehtsam ja väarikam. See laul meeldivat aga eelkõige just neile, kes tunnevad mõnu koori värvidest¹³.

Meeskooril ul «Kuu» on elanud aktiivset lavaelu nüüd juba 45 aastat. Täpsed faktid laulu esiettekanne kohta küll puuduvad, aga kõigi eelduste

¹¹ J. Semper. Mõtterännakud I. T, 1969, lk 114.

¹² Samas, lk 113.

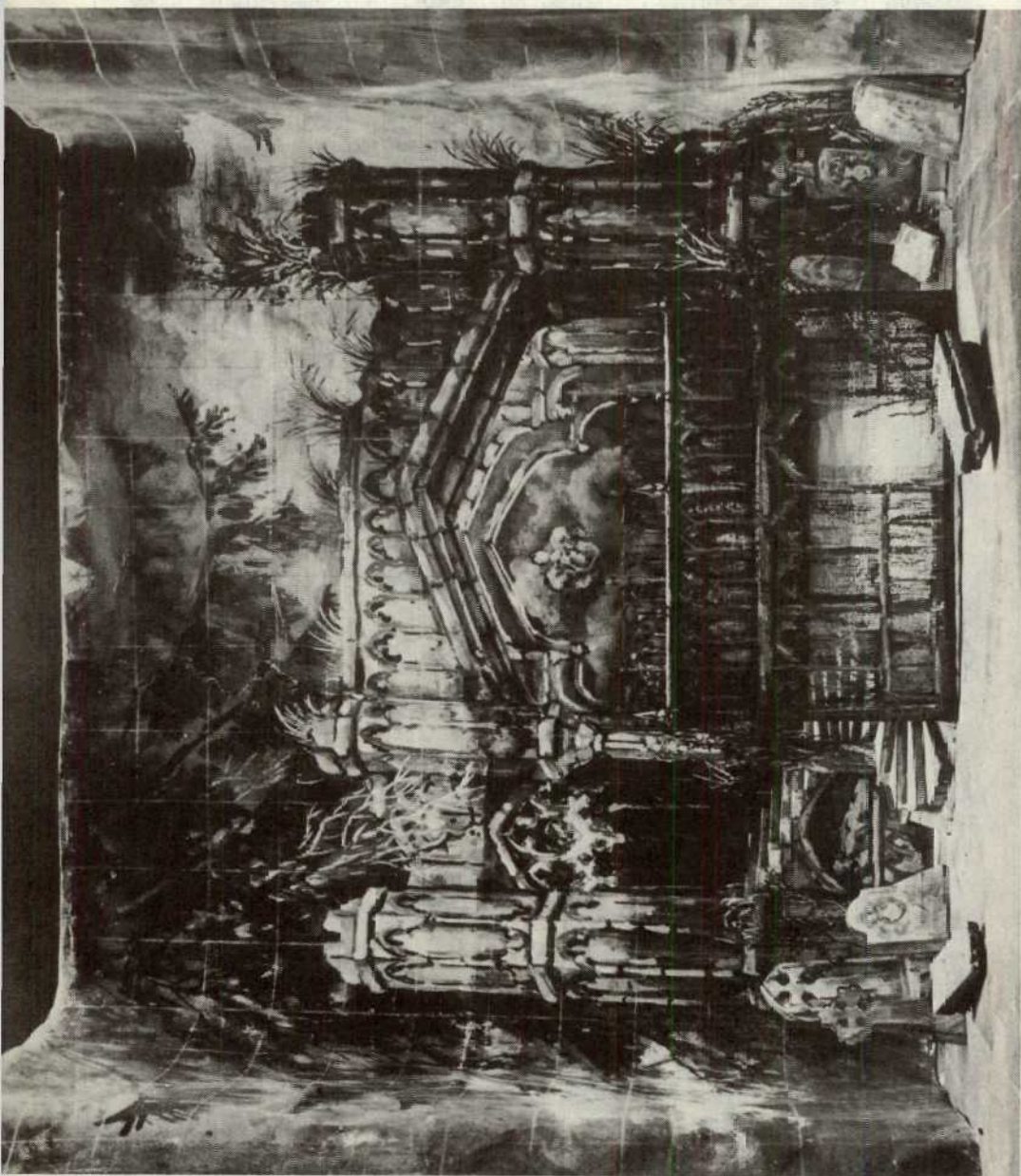
kohaselt toimus see meeskori «Eesti Laulumehed» kontserdil T. Vettiku juhatusel 1940/41. aastal. A. Velmet, kes T. Vettiku nimetatud koori dirigendi kohalt 1941. aasta sügisel välja vahetas, juhatas «Kuud» juba novembrikuu kontserdil, kuid arvustused ei märgi, et tegemist oli laulu esiettekandega.

«Kuu» tõeline elu algas siiski 1945. aastal, kui nüüdne RAM, tol ajal Riikliku Filharmoonia meeskoor G. Ernesaksa juhatusel valis selle oma esimese täismõdulise kontserdi kavasse 21. I 1945. Arvustuses kirjutati sel puhul: «Nauditav oli T. Vettiku «Kuu», mille meeleolustav toime oli kõitev ja tõstvalt mõjuv.»¹⁴ 25 aastat hiljem oli RAM laulnud «Kuud» juba 512 korda ja see seisis ettekannete arvult nende repertuaaris koos A. Läte lauluga «Pilvedele» esikohal. 1985. aasta 1. aprilliks oli see arv kasvanud 713-ni (eesti muusikast oli «Kuust» ees vaid Ernesaksa «Näärisokk», Saare «Lindude laul» ja Türnpu «Meil aiaäärne tänavas»). T. Vettik juhatas «Kuud» viimast korda RAM-i ees 21. jaanuari 1978.

«Kuu» on muutunud RAM-ile ja paljudele eesti meeskooridele südame- lauluks. RAM-ile on laul ka pühendatud. Sellel «lausa visuaalselt tunnetatud helimaalingul» (I. Rannapi väljend) on kulmineerinud arvukad kontserdid. «Kuu» on lummav, öeldakse ikka ja jälle. Mis aga teeb «Kuu» lummavaks? Jäägu see igaühe isiklikuks saladuseks, sest muusikas peab olema salapära, siis on ta igavesti ihaldatav.

¹⁴ Riikliku Filharmoonia meeskori avakontsert. «Rahva Hääle» 25. I 1945.

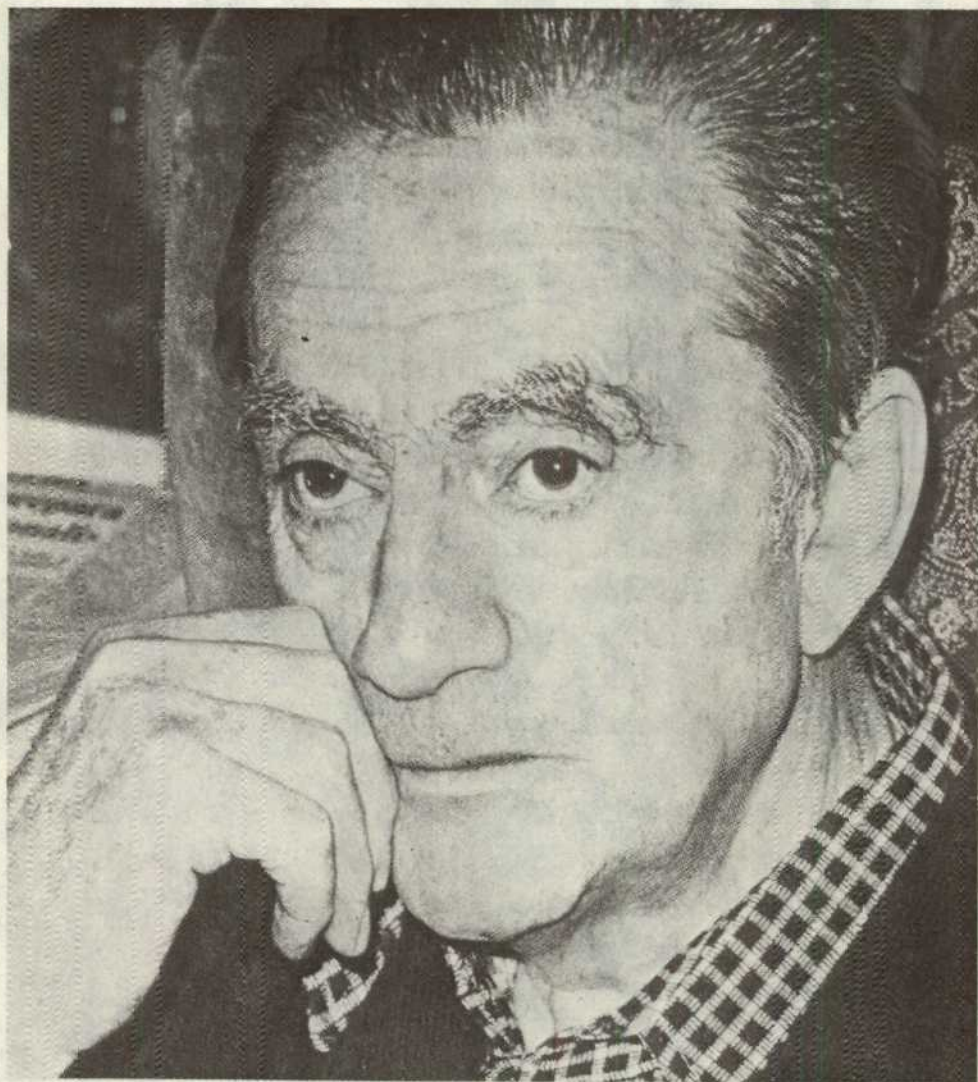
Eldor Renter.
«Lucia di
Lammermöo-
ri» lavak-
junduse ma-
kett. 1984





Luchino Visconti portreejooni

GYÖRGY BÁRON



Luchino Visconti 1975. aastal.

Hertsog Po provintsist

Modrone hertsog. See nimi peaks tuttav ette tulema mõnestki Visconti filmist — «Kirg», «Gepard», «Ludwig». Modrone hertsog, ühe silmapaistvama 38 Põhja-Itaalia patriitsiperekonna võsu,

on Luchino Visconti ise¹. Tema esiisad panid aluse Itaalia kõige tugevamale linnriigile — Milano hertsogkonnale.

¹ Täpsemalt Don Luchino Visconti di Modrone, sündinud 2. novembril 1906 Milanos. — See ja järgmised märkused toimetajalt.



Kolmekümnendate aastate keskel saabub muusikast, maalimisest ja filmist huvituv noor hertsog Pariisi, toleaegsesse moodsa filmikunsti pealinna. Võimul on pahempoolne rahvarindevalitus, öitseb prantsuse «poetiline realism». Viscontist saab — legendi järgi, moekuninganna Coco Chaneli vahen-



«Osessione», 1942.

dusel — Jean Renoiri assistent.² Sakslaste sissetung sunnib teda pöörduma tagasi koju, Itaaliasse. Põhja-Itaalia aristokraat kavatseb filmida lõunaitaalia suure realisti Giovanni Verga³ kaht romaani: «Malavogliad» ja «Krahvinna armukest». Veristliku Verga teoste lavastamist fašistlik tsensuur, nagu arvata võiski, ei luba. Siis pakub Visconti välja James M. Caini bestselleri «Postiljon helistab alati kaks korda», millest Prantsusmaal juba film tehtud. See, nagu samuti võis arvata, läheb läbi.

Teos esilinastus 1942. aastal pealkirja all «Osessione»⁴, tähistades kaasaegse

² Visconti assisteeris Renoiri filmides «Põhjas» (1936) ja «Päev maal» (1937) juures. 1939. aastal, mil Renoir saabus kultuurivahetuse korrast Rooma, asub Visconti koos oma õpetaja ning Carl Kochiga kirjutama stsenaariumi «La Tosca», see jääb aga 1940. aastal sõja tõttu pooleli.

³ Giovanni Verga (1840—1922). Sitsiilia päritoluga itaalia kirjanik. Jutustusega «Nedda» (1874) paneb aluse verismile itaalia kirjanduses. Romaanides «Malavogliad» (1881) ja «Maestro Don Gesualdo» (1889) kirjeldab ta kapitalismi arengust tingitud sotsiaalseid muutusi Sitsiilias.

⁴ Pealkiri «Osessione» on raskesti tõlgitav ja on eri keeltesse pandud erinevalt. Tihti jäetakse see üldse tõlkimata; itaalia keeles «kurjast vaimust (deemonist) vaevatud hinge seisund», «paine», «lummus» vmt.

filmikunsti ühe eredama suuna, neorealismi sündi.

Visconti tegi ameerika bestsellerist itaalia filmi Verga stiilis. Ta pöördus tagasi Po provintsi. See piirkond on olulisemaid itaalia moodsa filmikunsti arengus. «Osessione» filmimise aegu saabus siia ka Antonioni, et alustada oma esimest tööd — dokumentaalset «Po rahvast»⁵. (1947. aastal lavastati siin juba teist neorealismi suurteost, Giuseppe de Santise «Traagilist ajujahti»⁶, Zavattini, Lizzani, Antonioni kaastegevusel, ja aasta möödudes naaseb ka Visconti, et vändata oma järgmist mängufilmi «Maa väriseb».)

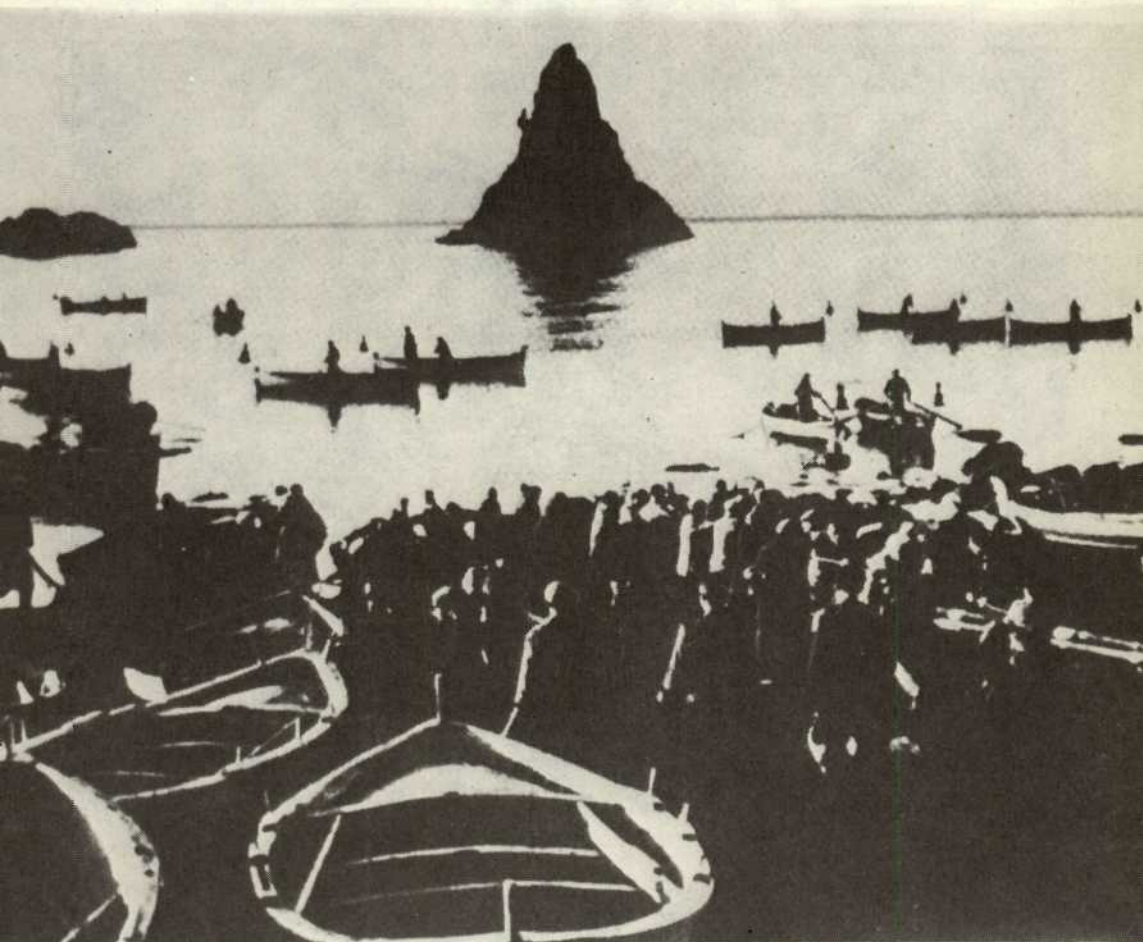
«Osessione» on ka nüüd, üle 40 aasta hiljem, värskem ja elulisem kui sama teose pärastine töötlus, Bob Rafelsoni 1981. aastal tehtud Ameerika menufilm. Visconti tööde tänaseni säilinud mõju kindlustavad jutustamisviisi ballaadlik lihtsus, inimsaatuste ja -suhete psühholoogiline põhjendatus, eluainese töötruuus. Sündmustikust tähtsam on vaoshoitud, täpne hingeanalüüs, realistlik keskkonnakuju ja eelkõige osa võtlik lähenemine tegelastele, mis täielikult puudub hilisemas Rafelsoni külma arvestusega tehtud filmis. Visconti töös kutsub kuritöö ja karistuse esile kujutatav vilets maailm ise. Jutt ei ole ainelisest viletsusest — sellest midugi ka —, vaid niisugusest elust, kus puuduvad väljavaated ja lootus, kus silmapiir on ahas. «Osessione» kõik kolm põhitegelast on ohvrid: vaesuse, kitsikuse, kire ja armastuse ohvrid. Kuiva, faktirohke naturalismi varjus avaneb neorealismi poeesia. Filmis annavad tooni mõned unustamatult ilusad stseenid: vaikus enne tormi ühise õhtusöögilaua ääres, armastajate kohtumine kõrtsis, samal ajal kui laval laulab paks mees ooperiaariat, kaks musta varju poolhämamas majas pärast tapmist, armastajate öötraagilise lõpu eel pimestavalt valgelt, ääretul mererannal. Juba siin, ühes neo-

⁵ Michelangelo Antonioni (s 1912) puutus filmikunsti kokku esmalt kriitikuna ja stsenaaristina 1930. aastail, ühinedes noorte kineastide rühmitusega ajakirjade «Bianco e Nero» ja «Cinema» toimetuste juures. 1943—1950 valminud 7-osalist dokumentaalfilmide tsükli alustas ta 1942 lühifilmiga «Gente del Po».

⁶ Giuseppe de Santis (s 1917). Itaalia neorealismi rajajaid ning põhilisi meistreid. Alustas ajakirja «Cinema» kriitikuna. 1942 oli «Osessione» koostsenarist. Esimene täispikk mängufilm «Traagiline ajujaht» valmis 1947. aastal. Tähtteos «Kibe riis» (1948).

realismi põhiteoses, kujunevad probleemid, mis saavad keskseks kogu Visconti loomingus: moraalsete väärtuste allakäik, «maailmasüsteemi» varisemine, regress, kuritöö ja sellele järgnev karistus. «Osessione» on ka tänapäeval oma lihtsuses paljuütlev, ballastist vaba teos, mis sai filmiajalooos pöördepunktiks,

munud, seiskunud maailma, maailma, kus pidevalt tuiatakse kriidiga täis-soditud paberpörandal, kus taustdeko-ratsioon vangub ootamatult avatud ukse tõmbetuules, kus ikka puhkevad siidpaberist roosid... Meie aeg on tulnud, kuid nemad on veel alles, ja keegi ei tea, milleks.»



«Maa väriseb», 1948.

saates lõplikult kolikambrisse «valge telefoni» labasuse. Võidukaks kujunes lahing, mille režissöör juba aasta enne filmi valmimist kuulutas välja sõnadega: «Mõnd filmikompaniid külastades usud end komistavat laipadele. Teistelegi võib osaks saada sama mis mulle: sa küll näed neid, kuid ei tunne neid ära, sest väliselt ei erine nad meist. Kuid neis toimuv lagunemisprotsess levitab sellist lehka, mida isegi pisut harjunud nina ei saa märkamata jätta... Nad elavad surnutena, ei pane tähele seda, et aeg läheb edasi, et peeglid näitavad neile tuh-

«Osessione» ja tema näol uus itaalia filmikunst pühkis nad minema.

1947. aastal avanes Viscontil võimalus vändata «Malavogliaid». Ta kolis ümber Acì Trezza nimelisse väikesesse kalurikülla — ikka Po provintsis, jutustas kaluritele Malavoglia perekonna loo ja küsis nende arvamust lavastatavate stseenide kohta. Küla mängis filmis kaasa, usutavalt ja suure sisseelamisega, just nagu oleks tegemist nende endi saatusega. Lugu võib esmalt tunduda banaalne ja deklaratiivne: üks kalur hakkab mässama kaupmeeste väl-

japressimise vastu, iseseisvub, kukub läbi ning saab uuesti eksploateerimise ohvriks. Valitud meetodi ohtlikkuses veenavad tänapäevaste pseudodokumentaalfilmide kahtlase usutavusega kaadrid. Visconti teos «Maa väriseb» on ilmselt selle meetodi tänini ületamatu triumf: realismi, tõepärasuse, kunsti-

dub uskumatu, kuidas režissöör kutsub külameeste näitlejalikust tehtusest või kohmakast amatöristmist välja täiesti siira mängu. Loo toob ballaadliku jõuga esile poeetilistesse kõrgustesse küündiv, igavest inimlikku dilemmat peegeldav emotsionaalne muusika, eelkõige aga stseenide artistlik komponeeritus.



Anna Magnani filmis «Kõige ilusam», 1951.

lise läbimõelduse ja tunnetuse võit.⁷

Nagu kirjutab Visconti, filmiti stseen enam-vähem improvisatsiooniliselt, ilma valmis stsenaariumita. Talupojad mängisid omal kombel, oma sõnade ja žestidega. Kuid nad olid tunnistajateks filmi kui terviku komponeerimise juures. Filmi aura ühtsus, dramaatiline läbimõeldus ja järjestuse täpne rütm alutasid spontaansed stseenid ja juhuslikkused režissööri kontseptsioonile. Valitud mosaiigiosakestest kujunes eksimatult kunstitervik ja see arvata-vasti eristabki säravat Viscontit hilisematest jälgendajatest. Tänapäeval tun-

Lüüriline ja tundeline on see sotsio-graafilise tagapõhjaga teos, nagu peaaegu kogu neorealiste looming. Loojangu- ja koiduaegne kalapüük, varisenud krohviga külamajade rida, tumedate kaljude vahel ootavad musta rietatud naised tuulisel mererannal annavad filmile ballaadide ajastu ilu ja kaalu. «Maa väriseb» jõuab neorealismi ideaalile vahest kõige lähemale — mitte üksnes Visconti loominguga, vaid kogu suuna seisukohalt.

«Film filmi vastu»

Kahe nimetatud filmiga lõppes Visconti loominguga «puhtalt» neorealistik ajajärk. Minu arvates on need ka tema õnnestunud teosed. Nendele — lisatagu siiski ka suurepärase «Kirg» ning

⁷ Rääkides oma filmi «Maa väriseb» põhilistest kunstilistest mõjutajatest, on Visconti korduvalt viidanud Robert Flaherty «Araanlasele» (1934).

«Rocco»⁸ — järgnevad eklektilisemad, formaalsemad, melodramaatilisele filmimaitsele järele andvad, viimastele üleestetiseeritud oopustele eelnevad teosed.

Ent vahepeal valmis veel üks kummaline, kibedalt ironiline film — «Kõige ilusam», mida enamik kriitikuid peab puhtalt vahemänguks, mõõduvaks epi-

filmi kõlama. Tema naer läbi pisarate, *commedia dell'arte*'s karastunud mängustiil, tüüpiliselt itaaliapäraseid žestid annavad loole sära. Tütre eest tiigrina võitlev Mamma Roma kuju teeb «Kõige ilusamast» tänini elava, nauditava filmi, see on neorealismist võrsunud itaalia komöödia meistriteos. Samas on ta



«Kirg», 1952.

soodiks kunstniku eluteel. Kahtlemata pole see tüüpiline Visconti, ei varasem neorealism ega üleminekuperioodile iseloomulik, see pole seotud ka hilisemate teostega. Kuid igal juhul väärib «Kõige ilusam» tähelepanu, see on hea film, ainus, kus särab ka režissööri huumor. See ei ole traagikale eelnev, vaid traagikale järgnev tõeline, hinge sügavusest esiletungiv huumor.

Anna Magnani⁹ hiilgav mäng paneb

⁸ Tegelikult «Rocco ja tema vennad». Stsenarium ilmus eesti keeles Aleksander Kurtna tõlkes 1962. aasta «Loomingu» Raamatukogus nr 11/12.

⁹ Anna Magnani (1908—1973) näitlejatee algas 1920. aastatel. Esimene filmiroll pakuti 1934, tuntuks sai Pina osaga Roberto Rossellini filmis «Vabalinn Rooma» (1945). Neorealismi põhinäitlejaid. «Mamma Roma» on P. P. Pasolini 1962. aasta film, milles AM mängis peaosa.

filmitegija naljatlev-kurb pihtimus; ühe itaalia kriitiku sõnu kasutades: «film filmi vastu».

Kolm Viscontit?

Üks ungari kriitik alustas oma Visconti-käsitlust nõnda: «Ei oleks absurdne öelda, et on olemas kaks Viscontit. «Tõepärane» Visconti oli juba 60. aastate alguses, kui tema nimi sai maailma kuulsaks, just nagu ruumi tegemas «hämarale» Viscontile.» Kümme aastat hiljem, tundes juba kogu tema elutööd, võiksime pigem rääkida kolmest Viscontist, kui sellisel skisofreenilisel jaotusel oleks mõtet. Neorealistlike ja üleestetiseeritud «hämarate» teoste vahele paigutub elutöö kaht poolust kõrvalt vaatlev üleminekuperiood. Seda ei tule mõista väärtushinnanguna, sest selle perioodi tulemuseks on, vastupidiselt minu mee-

lest vähem tähelepanu väärivale hilis-etapile, mõned huvitavad tööd. Tuntu-
matest filmidest võiks nende hulka lu-
geda «Kire», «Rocco», ja «Gepardi».
Neis võib leida nii varasemale kui ka
«hämärale» Viscontile omaseid jooni.

Filmiajaloo ühe perioodi lõpphetke on
võimatu täpselt määrata. Neorealisis-

käigu märke. Oigesti kirjutab Lizzani:¹¹
«Kirg» mõjub nagu värskest puhkenud
lill tummas, väljasurnud kõrbes (seda
ka Visconti enda loomingus suhtes) või
nagu julm käitsivõitlus (...) ja mitte
nagu suurejooneline, raskerelvadega
peatav sõda, milleks neorealisticid ja kõik
režissöörid seda neil aastail kuulutada
oleksid tahtnud...»

Tõeliseks pöördepunktiks Visconti
elutöös on efektne «Rocco», vähemal
määril ka hoopis teist laadi «Gepard»,
neile järgnes juba läägete, formalistlike
filmide rida — kuni meistri surmani.
«Rocco» on kahepalgeline šedööver:
ühelt poolt näitab ta varasemat, kuid
teisalt on selles eos ka hilisem Visconti.
Näitab teed, kuhu Visconti suundus ja
kuhu lõpuks välja jõudis. See pole taga-
sikäik, vaid teadlik pöördumine. Visconti
kirjutab: «Kui ma lõpetasin filmi
«Maa väriseb», mõtlesin, et nõnda jät-
kangi. Nüüd, kus «Rocco» on valmis,
usun, et pean jätkama selles laadis. Nii
pöörasin ma selja filmi «Maa väriseb»

¹¹ Carlo Lizzani (s 1922) — režissöör, kriitik
ja filmiloolane. Alustas kriitikutuna, 1950. aastal
debüteeris dokumentalistina, 1951 valmis esimene
mängufilm «Ettevaatust, bandiidid!». Tema loo-
mingu (üle 30 filmi) põhiteemasid on fašismi pal-
jastamine ning analüüs — ka viimati meie ekraa-
nidel nähtud filmides «San Babila, 20 tundi»
(1976) ja «Fontamara» (1980).

Claudia Cardinale filmis «Rocco...».



«Rocco ja tema vennad», 1960.

mi lõppu kuulutavad siiski kaks ühel
ajal kõlanud, ühes toonis kellalööki.
1954. aasta Venezia filmifestivalil
näidati korraka «Kirge» ja Fellini
«Teed». Siin ei tulnud uued suunad veel
kuigi teravalt esile, kuid selgeks sai, et
neorealismil on lõpp. Samal ajal kui
«Tee» on avangufilm, näitab silmapais-
tev «Kirg», see *risorgimento*¹⁰ ajal toi-
muv kostüümides lugu, muide juba alla-

¹⁰ *Risorgimento* (it «taassünd») — Austria
ülemvõimu vastu suunatud itaalia rahvuslik
vabastusliikumine 18. sajandi lõpust 1870. aas-
tani.







Romy Schneider filmis «Töö», 1961.

stiilile ning jätkasin kaevurite ja kehvik-talupoegade elu näitamise asemel, oma esialgsete plaanide asemel «Roccoga».

1960. aastal näidati «Roccot» Venezia festivalil. See on moodsa filmikunsti läbimurde suur aasta. Fellini lõpetas sel ajal «Magusa elu», Antonioni «Seikluse» ja «Üö». Cannes'is näidati juba Godard'i «Viimsel hingetõmbel». Režissöörid ei olnud loobunud mitte üksnes neorealismist, vaid näisid lõplikult lahti ütlevat ka lineaarse filmieepika seni valitsenud vormidest. Visconti toetus siiski neorealistlikele lähtekohtadele ja lõi neile tuginedes uut liiki, suurromaan'i vormis filmi. «Rocco» on vaieldamatult

Godard'i filmid kuulutavad uue algust, Visconti filmil on lõpumeeleolu, sellele järgneb fiaskode rida.

«Rocco» algab realistlikult, sellel on aeglaselt voogava romaanifilmi vorm. Niisugune kahestumine peegeldabki varasemat ja hilisemat Viscontit. Filmi eeskujuks on peetud Dostojevski «Idiooti», vahel ka «Vendi Karamazovide», ja mitte päris põhjusega. Paar Vincenzo—Rocco sarnaneb tõesti Rogožini ja Mõskiniga. Viscontiga seoses, kes filmis «Valged ööd» ja tõi lavale «Kuritöö ja karistuse», on lihtne mõelda Dostojevskile. Ka see film tõstab selgelt esile kuritöö ja karistuse, õigluse ja inimliku tõe küsimused. Keskfond, läbini realistlike stseenide aura (see ongi «Rocco» suurim väärtus) on vastuolus lõpuni kaalutud väljendusviisiga, peategelaste ebatöelise, sümbolistliku või embleemse ilmega. Vennad Parondid on pigem mingi idee, eluviisi kehastus kui elavad inimesed. Visconti lavastab neorealistlike atribuutidega näidisdraamat. See viitab hilisematele, tekstiga üleküllastatud, modelleeritud teostele. Mõnes stseenis — vägistamis- ja kaklusepisoodis — ilmneb juba siin kalduvus teatraliseerimisele ja kõrgstiilile. Lõpustseen, kus noorim vend võtab kokku selle, mis tal öelda, on tänasel pilgul naeruväärselt plakatlik «tõeütlemine», vastuolus filmi külma-verelise realismiga. Ka Visconti ise tundis seda: «Kokku võttes, ja pean ütlevat, ilma et ma seda varem oleksin märganud, kukkus «Rocco» lõpp välja sümbol-

Marcello Mastroianni filmis «Võõras», 1967.





«Ludwig», 1972.

listlik, võiks öelda, et isegi plakatlik: töö-
liseks saanud vend räägib kodus pere
noorematele liikmetele sellistest vaade-
test, mis ideaalselt vastavad Antonio
Gramsci¹² mõtetele.»

Siiski, hoolimata mõningasest eklekti-
lisusest ja möödalaskmisest on «Rocco»
ajale vastupidav, kaalukas töö — ilmselt
viimane selline Visconti loomingus. Vi-
imane realismi võit režissööri elutöös.
Sündmustiku, tegelaskujude paigutist
emblemsust paneb unustama tundetoo-
nilt realistlik keskkonnakujutus: itaalia
tööstuslinnade vaated, kõrtsid, poksimat-
šid, vabrikud, vanad elumajad ja do-
kumentaalpildid vaeste tööliste kodu-
dest.

«Visconti kullatud kuningriik»

«Rocco» on Meistri üheksas film, mil-
lele järgnes veel kaheksa täispikka ja
kaks lühifilmi. Segadusseviivalt täpsete,
vaatemänguliste romaanimuganduste ri-
da: Lampedusa «Gepard», Thomas Man-
ni «Surm Venezias», Camus' «Võõras»,
D'Annunzio «Süütu» langesid Visconti
maitse ohvriks. Uus film — uus fiasko;
niisugune on kriitikute ühine arvamus.
Võib-olla ainult «Roccole» järgnev, tei-
siti vastuvõetud «Gepard» välja arvatud.
«Gepardit» näidati 1963. aastal, kui
maailma paelus Fellini «Kaheksa ja
pool». Visconti ja Fellini teed läksid siis
juba lõplikult, silmanähtavalt lahku.

Kui lehtisesime läbi Visconti hilise-

Antonio Gramsci (1891—1937) — Itaalia Kommunistliku Partei rajaja, põhilisi mark-
sismi teoreetikuid Itaalias.

mate teoste kohta kirjutatud kriitika
(Guido Aristarco, ungarlased Pál Réz ja
Mátyás Domokos), selgus, et kõikjal,
konkreetsetest filmidest sõltumatult,
kohtame ühesugust loogikast kõrvalekal-
dumist. Guido Aristarco¹³ näiteks arut-
leb režissöörile saadetud kirjas («Ge-
pardi» kohta) järgmiselt: «Kirjanduslik
tekst ei muutunud sulle inspiratsiooni-
allikaks, sa ei töötanud ainet läbi sinule
omaste meetoditega, vaid jäid šabloon-
seks.»

Sellised seisukohavõtud — täiesti õig-
lased — on sarnased selle poolest, et
filmile lähenetakse kui teose adaptee-
ringule ja süüdistatakse režissööri
stseenide kopeerimises, pildiraamatulik-
kuses. Minu meelest ei peaks probleemi
tuuma siiski mitte siit otsima. Visconti
tööd on tähendusrikkamad, mitte ainult
tühjad «überpanekud», me ei saa neid
vaadata nagu pildiraamatuid, vaid nad
on värvitud-lõhnutud ja minu arvates
tihti ekslikud kohandused, tõe on sel-
les, et need filmid sarnanevad pigem
üksteisega kui aluseks olnud romaani-
dega. Visconti töötas välja ainult temale
iseloomuliku omapärase stiili: romaani-
filmi, millele kirjanduslik algupärand on
üksnes vormiline lähteallikas.

«Viscontile hakkas sündiva, uue kaju-
tamise asemel meeldivam paistma vana,
surev,» väitis juba 1963. aastal seoses

¹³ Guido Aristarco (s 1918) — itaalia filmi-
teadlane ja -kriitik. Ajakirja «Cinema» toimetaja
ja «Cinema Nuovo» peatoimetaja. Vene keeles
on ilmunud tema «Filmiteooria ajalugu» («Storia
delle teorie del film», 1960).

«Gepardiga» Marcel Martin.¹⁴ Lagunemine, langus, ühiskonda puudutavate reeglite ja väärtuste kadumine on üks tänapäeva inimese kinnismõtteid, see avaldub ka Fellini, Antonioni, Bergmani loomingus. Viscontiga on teine lugu: tegemist on dekadentsi kui tunnetusviisi, stiili ja vormiga. Filmikunsti «euroopaliku dekadentsi» tunnused formuleeris Pasolini seoses Fellini «Magusa eluga»: «Meeleolu» laialivalgumine, mis on iseloomulik dekadentlikule kirjandusele ja filmile, (...) puhtalt vormilise ekspressiivsuse vohamine (...) pelga kõlavuse tähtsaimaks pidamine (...) visuaalsuse ületähtsustamine filmis, kus pilt kaotab oma funktsiooni, muutub puhtalt vaatamisväärsuseks, luues enda ümber vaatamängulisuse lumma.» Täna sel pilgul pole «Magusa elu» sugugi dekadentlik, selle sõnaga võiks Fellini töödest iseloomustada pigem «Casanovat». Need tunnused kehtivad, muidugi reservatsioonidega, hilisema Visconti kohta. Dekadentlik üleestetiseerimine, pildi ja meeleolu «laialivalgumine» kalduvad, vastupidi Fellini «Casanovale», eneseimetlemisse, tühja ilutsemisse. Dekadentsile ei ole olemuslik mitte langus iseenesest, vaid selle loominguine ja inimlik tähtsustamine. Ja nimelt see puudub Visconti hilisemate tööde sündmustikus ja karakterites: pelgalt nägemismeele rahuldamisega, pildilikusega jääb režissöör meile midagi võlgu. Küllap sellest on mõelnud ka Thomas Manni poeg Michael Mann, kui ta kirjutab filmi «Surm Venezias» kohta: «Achenbach... on vaid neurootiline veidrik, kes lõpuks sureb kurba surma. Mis temas puudub, see on algses schopenhauerlikus tähenduses «langemise suurus» või (igapäevasemalt öeldes) läbikukkumise traagika.»

Visconti puhul ei ole dekadents elutunnetusviis, vaid pelgalt laenatud loosung, programm. Tema meetod on täpselt vastupidine Fellini omale. Fellini ehitab kõik üles piltidest, tunnetest, meeleoludest, meenutustest. Visconti lähtekohaks on eesmärk ise. Fellini meetod on induktiivne, Viscontil deduktiivne. Fellini filmides on alati mingi meeldiv lõpuni väljaarvestamatus, Visconti «hämar» perioodi tööd on aga täpselt läbi kaalutud.

Deduktiivsest meetodist tuleneb hooli-

kalt väljapeetud romaanifilmi vorm, vastava meeleolu loomiseks vajalike stiilielementide kataloogitav jada, näitlejate umbisikuline, tühjalt sümboolne mäng. Visconti oli tuntud teatri- ja ooperilavastaja.¹⁵ Võib-olla seetõttu tõmbab teda vastupandamatult teatraliseerimise, deklamatsioonizestide, suurooperliku orkestratsiooni poole (seda stiilieripära pidas Bertolucci hiljem kõige silmatorkavamaks).

Suure hoolega ja rafineeritult kujundatud kulissidemaailm vastandub filmi omapärasele — samuti laenatud ja deklaratiiivsele — «ühiskondlikule sisule». Pilt ise ei kannu sõnumit, vaid üksnes annab sellele suuremas osas võõrale sõnumile meeleolulis-tundelise tausta. Need kaks vastandlikku, ka eraldi võttes problemaatilist meetodit, teevadki ühte põimudes Visconti viimased tööd nii vastuolulisteks.

Kindluse mõttes vaatleme lähemalt üht selle perioodi iseloomulikumat filmi «Jumalate hukk».

Fašismile allutatud 30. aastate Saksa-maa mandunud aristokraatia ja suurokodanlus abistab võimuseid ja toetab totaalse riigi ideid. Meeleolu: allakäik, dekadents, maailmalõpu-ilu. Sündmustiku iga detail illustreerib teese, pildi iga element — valgustus, kaamera liikumine, interjöörid — seisab kavandatud meeleolu teenistuses.

Film algab õhtuga ühe tööstusaristokraadi perekonnaloosis. Elatanud parun annab asjaolude sunnil tehase üle SA-juhi sugulasele ja sureb veel samal ööl. Tehases võtab tegeliku juhtimise üle surnud paruni natsimeelne ametnik, kes on lese armuke. «Pikkade nugade ööl» laseb püüdlik ametnik oma käega maha SA-mehe sugulase, kes on peamiseks takistuseks tema võimuteel. Sündmusi juhib tagaplaanilt kuni lõpuni salapärane blond sinisilmne SS-ohvitser. Lese poeg, paruni tegelik pärija, on seksuaalselt väärustunud, ta vägistab ja tapab väikese tüdruku. SS-ohvitser päästab ta karistusest. Poeg võtab emalt ja tema armukeselt tehase üle. Ta vägistab oma ema, sunnib teda armukesele mehele minema, viib lõpuks nad mõlemad enesetapuni. Filmi viimases stseenis seisab ta, seljas SS-munder, kahe laiba kohal ja tõstab käe natslikuks tervituseks.

On vist selge, et selle filmiperekonna liikmed on kõik isikupäratud, rõhutatult sümboolsed kujud. Sündmustik ei järgi reaalselt elukulgu, vaid sümbolistlikke

¹⁴ Marcel Martin — prantsuse filmiteadlane ja -kriitik. Vene keeles on ilmunud tema monograafia «Filmikeel» («Le Langage Cinématographique», 1955).

¹⁵ Peale filmide lavastas Visconti 42 draamat, 19 ooperit ja 2 balletti.

sõlmpunkte ja tegelasi. Perverssused, homoseksualism, verevalamised, tapmised, Oidipuse-kompleks — kõik ebanormaalne filmis illustreerib võib-olla veenvalt poliitilise ja hingelise väärastumise ühist algupära, kuid viitab samas ka ülepakutud taotlustele.

«Jumalate hukk» on filmitud teatri-

nägemismeelele rõhumises on midagi võltsi ja laadalikku, kinnitab Visconti kõikides oma viimastes filmides sellega ometi veenvalt, et tema filmimeistritalent ei kadunud. Rafineeritud pompoosus, üliküps stiil, sündmustiku elegantne juhtimine ei lase nende tööde puhul kahelda Meistri tasemes.



«Surm Veneziaas», 1970.

lava miljöös. Varjud, värvid ja dekoratsioonid viitavad hämarale luksuslikule baarile ja mitte 30. aastate Saksamaale. Tegelased näivad elavat altpoolt valgustatud lossikulisside keskel, keset külmi siniseid ja rohelisi või ajuti punaseid toone, nagu ekspressiivsel ooperietendusel. Baar oma vaatamisväärsete dekoratsioonide ja võõrituslikkusega üksi hoiab filmi ülal — hoolikalt väljapeetud repliikidest ja sündmustikust sõltumatult, näidates kohati kahtlemata loomingulist leidlikkust.

Visconti hilisemate tööde hoolikalt läbitöötatud visuaalsus, tühi, kuid iseeneest terviklik ja silmale meeldiv pildimaailm on nende väärtus. Ehkki sellises

Luchino Visconti suri 1976. aastal (17. märtsil Roomas filmi «Süütu» montaaži ajal. — *Toim*). Nagu kuuldus, kavatses ta hakata filmima M. Prousti romaani «Kadunud aega otsimas». Mürgised kriitikud tõstsid juba häält Prousti kaitseks. Suur prantsuse romaanikirjanik, nagu ka Lampedusa, Camus ja Dostojevski, ei vaja muidugi sellist kaitset. Nende töö tegi juba puutumatuks ja kuldasa üle «kadunud aeg». Missuguse Visconti filmiga teeb ta sedasama?

Ungari ajakirjast «Filmvilág» (1983, nr 6) lühendatult tõlkinud KAJA TAEI



Helmut Berger ja Ingrid Thulin (esiplaanit) filmis
"Jumalate hubko", 1968.

1942

«OSSESSIONE» Stsenaristid: Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini [James M. Caini romaani «The Postman Always Rings Twice» («Postiljon helistab alati kaks korda») põhjal]. Operaatorid: Aldo Tonti ja Domenico Scala; järjestaja (monteerija): Mario Serandrei; kunstnik: Gino Franz; kostüümikujundaja: Maria de Matteis; helilooja: Giuseppe Rosati; lavastaja assistendid: Giuseppe De Santis ja Antonio Pietrangeli. Osades: Massimo Girotti (Gino), Clara Calamai (Giovanna), Juan De Landa (Bragana) jt. Mustvalge, originaalkestus 143 minutit. Esilinastus 1943. aasta juunis Roomas.

1945

«GIORNI DI GLORIA» («Kuulsuse päevad»). Režissöör: Mario Serandrei Luchino Visconti, Giuseppe De Santis ja Marcello Pagliero osavõtul. Operaatorid: Giovanni Pucci ja Massimo Terzano. Mustvalge, originaalkestus 71 minutit. Esilinastus 1945. aasta detsembris Roomas.

1947/48

«LA TERRA TREMA» («Maa väriseb»). Stsenarist Luchino Visconti [Giovanni Verga romaani «I Malavoglia» («Malavogliad») põhjal]. Operaator: G. R. Aldo; järjestaja: Mario Serandrei; muusika: Luchino Visconti ja Willy Ferrero kujunduses; lavastaja assistendid: Francesco Rosi ja Franco Zeffirelli. Osades: Aci Trezza küla elanikud (sitsiillased). Mustvalge, kestus 146 minutit. Esilinastus 2. septembril 1948 Venezias. «La terra trema» oli tegelikult LV poolt kavandatud, kuid teostamata jäänud triloogia esimene film alpealkirjaga «Episodio del mare» («Mereepisood»).

1951

«BELLISSIMA» («Väga ilus», nõukogude filmilevis «Kõige ilusam»). Stsenaristid: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Rosi (Cesare Zavattini novelli põhjal). Operaatorid: Piero Portalupi ja Paul Ronald; järjestaja: Mario Serandrei; kunstnik: Gianni Polidori; kostüümikujundaja: Piero Tosi; helilooja: Franco Mannino (Gaetano Donizetti «Armujooji» teemal); lavastaja assistendid: Francesco Rosi ja Franco Zeffirelli. Osades: Anna Magnani (Maddalena Cecconi), Tina Apicella (Maria Cecconi, tema tütar), Alessandro Blasetti (Alessandro Blasetti) jt. Mustvalge, originaalkestus 116 minutit. Esilinastus 28. detsembril 1951 Mailandis.

1951

«APPUNTI SU UN FATTO DI CRONACA» («Märkmed seoses ühe lehetatega»). Luchino Visconti dokumentaalfilm «Lionello Egidi juhtumi» alusel. Kommentaar Vasco Pratolinilt. Mustvalge, originaalkestus 8 minutit. Esilinastus 1951. aasta sügisel.

1953

«SIAMO DONNE» («Meie, naised»). Stsenaristid: Cesare Zavattini ja Suso Cecchi D'Amico; operaator: Gabor Pogany, järjestaja Mario Serandrei; helilooja: Alessandro Cicognini; lavasta-

ja assistent: Eriprando Visconti. Luchino Visconti lavastatud lõigu (kestus 18 minutit) ainuosaline Anna Magnani. Teised episoodid filmis — Emma Danielist, Alida Vallist, Ingrid Bergmanist, ja Isa Mirandast — lavastasid Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Roberto Rossellini ja Luigi Zampa. Mustvalge. Kogu filmi pikkus 101 minutit.

1953/54

«SENSO» («Tunne», tõlgitud ka «Kirg»). Stsenaristid: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Giorgio Prosperi, Carlo Alianello ja Giorgio Bassani (Camillo Boito samanimelise teose põhjal, dialoogide kirjutamisel töötasid ka Tennessee Williams ja Paul Bowles). Operaatorid: G. R. Aldo ja Robert Kraker (assistent Giuseppe Rotunno); järjestaja: Mario Serandrei; kunstnik: Ottavio Scotti; kostüümikujundaja: Marcel Escoffier ja Piero Tosi; muusika Anton Bruckneri 7. sümfooniast ja Giuseppe Verdi «Trubaduurist», lavastaja assistendid: Francesco Rosi ja Franco Zeffirelli. Osades: Alida Valli (krahvinna Livia Serpieri), Farley Granger (leitnant Franz Mahler), Massimo Girotti (markiis Roberto Ussoni), Heinz Moog (krahv Serpieri) jt. Massistseenides osales u 10 000 inimest. Värviline, originaalkestus 126 minutit. Esilinastus 3. septembril 1954 Venezias.

1957

«LE NOTTI BIANCHE» («Valged ööd»). Stsenaristid: Luchino Visconti ja Suso Cecchi D'Amico [F. Dostojevski samanimelise jutustuse järgi]. Operaator: Giuseppe Rotunno; järjestaja: Mario Serandrei; kunstnikud: Mario Chiari ja Mario Carbuglia; kostüümikujundaja: Piero Tosi; helilooja: Nino Rota; lavastaja assistent: Rinaldo Ricci. Osades: Maria Schell (Natalia), Marcello Mastroianni (Mario), Jean Marais (Giuliano), Clara Calamai (prostituut) jt. Mustvalge, originaalkestus 107 minutit. Esilinastus 6. septembril 1957 Venezias.

1960

«ROCCO E I SUOI FRATELLI» («Rocco ja tema vennad»). Stsenaristid: Luchino Visconti, Vasco Pratolini, Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa ja Enrico Medioli

«Suure Vankri kahvatud tähed», 1964.



[Giovanni Testori romaani «Il ponte della Ghisolfa» («Ghisolfa sild») järgi]. Operaator: Giuseppe Rotunno; järjestaja: Mario Serandrei; kunstnik: Mario Garbuglia; kostüümikujundaja: Piero Tosi; helilooja: Nino Rota. Osades: Alain Delon (Rocco Parondi), Renato Salvatori (Simone), Annie Girardot (Nadia), Katina Paxinou (Rosaria Parondi), Roger Hanin (Morini), Paolo Stoppa (Cecchi), Suzy Delair (Luisa, pesumaja omanik), Claudia Cardinale (Ginetta), Spiros Focas (Vincenzo), Max Cartier (Ciro), Corrado Pani (Ivo), Rocco Vidolazzi (Luca) jt. Mustvalge, originaalkestus 182 minutit. Esilinastus 6. septembril 1960 Venetias.

1961

«IL LAVORO» («Töö»). Episood filmist «Boccaccio '70». Stsenaristid: Suso Cecchi D'Amico ja Luchino Visconti [Cesare Zavattini idee Guy de Maupassant'i «Au bord du lit» («Voodi serval») põhjal]. Operaator: Giuseppe Rotunno; järjestaja: Mario Serandrei; kunstnik: Mario Garbuglia; kostüümikujundaja: Piero Tosi; helilooja: Nino Rota. Peaosades: Romy Schneider (Pupa), Tomas Milan (krahv), Paolo Stoppa (advokaat). Värviline, Visconti lõigu kestus 46 minutit, kogu filmi pikkus 198 minutit. Esilinastus märtsis 1962 Mailandis.

Teised episoodid lavastasid Federico Fellini, Vittorio De Sica ja Mario Monicelli.

1962

«IL GATTOPARDO» («Gepard»). Stsenaristid: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Pasquale

Festa Campanile, Massimo Franciosa ja Enrico Medioli [Giuseppe Tomasi di Lampedusa samanimelise romaani põhjal]. Operaator: Giuseppe Rotunno; järjestaja: Mario Serandrei; kunstnik: Mario Garbuglia; kostüümikujundaja: Piero Tosi; helilooja: Nino Rota (Giuseppe Verdi teemal). Osades: Burt Lancaster (Salina vürst), Claudia Cardinale (Angelica Sedara), Alain Delon (Tancredi, vürsti vennapoeg), Rina Morelli (Maria Stella), Paolo Stoppa (Don Calogero Sedara) jt. Värviline, originaalkestus 201 minutit. Esilinastus 27. märtsil 1963 Roomas.

1964

«VAGHE STELLE DELL'ORSA» («Suure Vankri kahvatud tähed»). Stsenaristid: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico ja Enrico Medioli. Operaator: Armando Nunnuzzi; järjestaja: Mario Serandrei; kunstnik: Mario Garbuglia; kostüümikujundaja: Bice Brichetto. Muusika: Cesar Franck, Donaggio-Pallavicini, Magliacci-Faleni, Carlo Alberto Rossi, Pino Calvi, Le Tigri. Osades: Claudia Cardinale (Sandra), Jean Sorel (Gianni), Michael Craig (Andrew), Renzo Ricci (Antonio Gillardini) jt. Mustvalge, originaalkestus 105 minutit. Esilinastus 3. septembril 1965. aastal Venetias.

1966

«LA STREGA BRUCIATA VIVA» («Elusalt põletatud nõid»). Episood filmist «Le streghe» («Nõiad»). Stsenaristid: Giuseppe Patroni Griffi ja Cesare Zavattini. Operaator: Giuseppe Rotunno; järjestaja: Mario Serandrei; kunstnik: Mario

«Salome», Spoleto 1961.



Garbuglia ja Piero Poletto; helilooja: Piero Piccioni. Osades: Silvana Mangano (Gloria), Annie Girardot (Valeria), Francisco Rabal (Paolo, Valeria mees), Massimo Girotti (sportlane), Elsa Albani (klatšimoor), Clara Calamai (endine näitlejanna) jt. Värviline, originaalkestus 107 minutit. Visconti episoodi pikkus 37 minutit. Esilinastus 1967. aasta algul Roomas. Teised episoodid lavastasid Mauro Bolognini, Pier Paolo Pasolini, Franco Rossi ja Vittorio De Sica.

1967

«LO STANIERO» («Võõras»). Stsenaristid: Suso Cecchi D'Amico, Georges Conchon ja Emmanuel Robles [Albert Camus' samanimelise romaani põhjal]. Operaator: Giuseppe Rotunno; järjestaja: Ruggero Mastroianni; kunstnik: Mario Garbuglia; kostüümikujundaja: Piero Tosi; helilooja: Piero Piccioni. Peaosades: Marcello Mastroianni (Meursault) ja Anna Karina (Marie Cardona). Värviline, originaalkestus 110 minutit. Esilinastus 6. septembril 1967 Venezuelas.

1968

«LA CADUTA DEGLI DEI»/«THE DAMNED». («Jumalate hukk»/«Neetud»). Stsenaristid: Luchino Visconti, Nicola Badalucco ja Enrico Medioli. Operaatorid: Armando Nannuzzi ja Pasquale De Santis; järjestaja: Ruggero Mastroianni; kunstnikud: Pasquale Romano ja Enzo del Prato; kostüümikujundajad: Piero Tosi ja Vera Marzot; helilooja: Maurice Jarre. Osades: Ingrid Thulin (paruness Sophie von Essenbeck), Dirk Bogarde (Friedrich Bruckmann), Helmut Berger (Martin von Essenbeck), Helmut Griem (Aschenbach), Umberto Orsini (Herbert Thallmann), Charlotte Rampling (Elisabeth Thallmann), René Koldehoff (parun Konstantin von Essenbeck) jt. Värviline, originaalkestus 157 minutit. Esilinastus oktoobris 1969 Roomas.

1970

«MORTE A VENEZIA» / «DEATH IN VENICE». («Surm Venezuelas»). Stsenaristid: Luchino Visconti ja Nicola Badalucco [Thomas Manni samanimelise jutustuse põhjal]. Operaator: Pasquale De Santis; järjestaja: Ruggero Mastroianni; kunstnik: Ferdinando Scarfiotti; kostüümikujundaja: Piero Tosi; muusika Gustav Mahleri 3. ja 5. sümfoniast. Osades: Dirk Bogarde (Gustav von Aschenbach), Björn Andresen (Tadzio), Silvana Mangano (Tadzio ema) jt. Värviline, originaalkestus 135 minutit. Esilinastus 1. märtsil 1971 Londonis.

1972

«LUDWIG». Stsenaristid: Luchino Visconti, Enrico Medioli ja Suso Cecchi D'Amico. Operaator: Armando Nannuzzi; järjestaja: Ruggero Mastroianni; kunstnikud: Mario Chiari ja Mario Scisci; kostüümikujundaja: Piero Tosi; muusika Robert Schumanni, Richard Wagneri ja Jacques Offenbachi teostest. Osades: Helmut Berger (Ludwig II), Romy Schneider (Austria Elizabeth), Trevor Howard (Richard Wagner), Silvana Mangano (Cosima von Bülow), Gert Fröbe (paater Hoffmann), Helmut Griem (krahv Dürckheim) jt. Värviline, originaalkestus 189 minutit. Esilinastus 18. jaanuaril 1973 Bonnisis.

1974

«GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO». («Perekonnaportree interjööris»). Stsenaristid:

Suso Cecchi D'Amico, Luchino Visconti ja Enrico Medioli; operaator: Pasquale De Santis; järjestaja: Ruggero Mastroianni; kunstnik: Mario Garbuglia; kostüümikujundaja: Vera Marzot; helilooja: Franco Mannino (muusika W. A. Mozarti teostest KV 364 ja KV 418). Osades: Burt Lancaster (professor), Silvana Mangano (Bianca), Claudia Marsani (Lietta), Helmut Berger (Konrad Hübel), Elvira Cortese (Erminia), Stefano Patrizi (Stefano), Claudia Cardinale (professori naine) jt. Värviline, originaalkestus 121 minutit. Esilinastus 10. detsembril 1974 Mailandis.

1976

«L'INNOCENTE» («Süütu»). Stsenaristid: Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli ja Luchino Visconti [Gabriele D'Annunzio samanimelise romaani põhjal]. Operaator: Pasquale De Santis; kunstnik: Mario Garbuglia; helilooja: Franco Mannino (Chopini, Mozarti, Liszti ja Glucki muusika). Osades: Giancarlo Giannini (Tullio Ermil), Laura Antonelli (Giuliana Ermil), Jennifer O'Neill (Tereza Raffo), Rina Morelli (Tullio ema) jt. Värviline, kestus 132 minutit.

Pisarad vaataja silmis . . .

MAIMU BERG

Mati Unt, «VAIMUDE TUND JANNSENI TANAVAL». L. Koidula nim Pärnu Draamateater Koidula Memoriaalmuuseumis. Lavastaja M. Unt, kunstnik M. Kõrgessaare. Esietendus 6. oktoobril 1984.

Võib-olla on nii, et hakkame Koidulat unustama. Kui elavat inimest. Kui poetessi. Kui ühiskonnategelast. Koidulast on saanud müüt. Legend. Niisugune legend, kellel ei ole isiklikku elu. Tal ei ole midagi isiklikku ega tõeliselt isikupärast. On stampettekujutus Koidula välimusest: üldtuntud lehvivad lokid, sipelgapiht. Kas mõtleme Koidulale «Mu isamaa on minu arm» lauldes? Kas mõtleme õhule seda hingates?

Aino Kallaski on legend. Ainult et teistsugune. Ühtpidi tunneme tema elu mõnda perioodi lausa kuupäevade järgi. Aga teiselt poolt on ta meile kaugem, ähmasem ja mitte nii endastmõistetav. Ta nagu oleks meie oma ja ei ole ka. Me peame teda jagama — Soomega, Luigaga, Leinoga, Rosenthalsiga. Koidulat me usadame, Kallast imetleme, aga võõristame. Ükskõik kui suure omaaegse rahvusvahelise tunnustusega, ükskõik kui kindlalt kinnistunud maailmakirjandusse, ei ole tal oma kummalegi kodumaale kunagi olnud niisugust tähendust nagu Lydia Koidulal Eestile ja eestlastele. Muide, sellest annab Kallas Undi näidendis ka märku, öeldes Koidulale kadedalt: «Lydia, sind tuntakse. Sa oled eestlane ja su rahvas tsiiteerib sind. Aga mind soomlased ei tsiiteeri.»

Ent Aino Kallas oli esimene, kes püüdis «Täheleenus» meile avada Koidulat kui inimest, ema, naist, poetessi. Mis on siis loomulikum, kui et Kallas meile Koidulat nüüd jälle esitleb. Just nüüd, kui «Meil aiaäärne tänavas» peaaegu rahvalauluks saanud ja Koidula isiksus legendi taha ära kadumas.

«Vaimude tund Jannseni tänaval» on naistenäidend, mis sellest, et lavastaja ja üks tegelane on mehed. Need me-

hed on oma asja ajamas nii delikaatselt, et nad etenduse suurepärasest maailma valgustades ja hingestades endale tähelepanu ei nõua. Naiselikud kired, ambitsioonid ja õelused antakse mahendatuna, naiste hingejõud ja loomistung võimendatuna meestepoolse objektiivselt imetleva pilgu läbi. Niisama delikaatselt distantsiga nagu Rein Laose Muuseumitöötaja etenduses kahesse suurnaisest peategelasse suhtub, suhtub neisse ka Mati Unt kui dramaturg ja lavastaja. Mitte tema tahtsi ei vastandu need kaks naist. Kui vaataja (hindaja) neid näebki vastandlikena (vt O. Kruus, Kahe naiskirjaniku kohtumine Pärnu äärelinnas, «Sirp ja Vasar» nr 1, 1985), siis võib ju olla, et need naised on vaatajas endas juba ammu enne vastandunud. Unt pigem lähendab neid teineteisele, liiksaks otsestele seostele saavad lavastuse kaudu äratuntavaks ka need allhoovused ja sidemed, mis köidavad kaht loovat isiksust, kaht naist, kes oma loojaegoismi perekonnale ja naiserollile overhadedes ei saa siiski õnnelikuks muidu, kui luues, naiserolli unustades ja oma looja osast egoistlikult joobudes.

Nii palju kui on Koidulast ja Aino Kaldast kirjutajaid, nende esitajaid laval, nii palju on ka milleski erinevaid Koidulaid ja Kaldaid. Mati Undi ja Helle Kuninga Koidula on nõtkelt tundlik, natuke ehk harjumatulki eksalteeritud (seda rõhutab ka teatav maneerlikkus esinemises, lühinägelik silmade kissitamine, järsud, rabadad, pigem puberteetlikud kui naiselikud liigutused). Üksikute vastandlikesti omadustest sades-
tub aga välja hingestatud terviklikkus. Kirjaneitsi? Jaa, kindlasti. Laste ema? Loomulikult. Mehe naine? Paratamatult. See Koidula teab, milline osa oli tal eesti rahva ajaloo kanda, ta teab ka, et ta mingil määral oma rolli ja oma rahva reetis ning tema reageeringud ja õigustused Aino Kalda esitatud süüdistustele tegelikult ainult kinnitavad tema süütunnet. Abitüd ja väetid on selle Koidula katsed olla «nagu teised». Ta

pole seda, ta teab seda ja on tegelikult selle üle uhke.

«Ma armastasin oma isamaad liiga,» see on aade, mis selle naise juhtmõtteks on olnud terve tema teadliku elu.

Sümboolseks saab näidendis Koidula ümbermatmise lugu, ärarebimine mehe kõrvalt, keda ta (võib-olla?) armastas, ja toomine isamaale, mida armastas liiga. Kaastunnet äratav, kuid ebaveenev ja selle tõttu veelgi mõjuvam on Koidula mure «vaese Eduardi» üksijäetud põrmu pärast. Tema ainus tõeline missioon siinilmas oli oma isamaad armastada, armastada nii jõuliselt, et see armastus haaras terve rahva ja peegeldus rahvalt tagasi poetessile. Helle Kuninga vahendusel haarab see armastus nüüdki, üle sajandi hiljem, endisesse Ülejõe koolimajja kogunenud publiku. Selle Koidula kohta kehtivad Aino Kalda sõnad «Täheleannus»: «... tema kõrgusi taotlevas ja haavatud linnu saatuses tuksub kogu inimkonna igavene ja abitu püüd lahti maast.»

Mati Undi ja Siina Üksküla Aino Kallas on tegelikult, võiks koguni öelda — üllatuslikult, vähem maneerne kui Koidula. Ta on edevam, teravam, naiselikum. Kuid pigem on see mask, pigem suurem rafineeritus ja lihv kui tõeline olemus. On siiski midagi nii teravalt ühist nendes kahes naises, kahes saatuses ja see ühine sunnib Aino Kallast etenduses maski langetama. Ei, mitte langetama, ära kiskuma, kõrvale heitma, nii sobib tema temperamendiga rohkem. Aino Kallas ei meeldi alguses. Võib-olla, jah, ei ole ka tuntavat välist sarnasust. (Koidula puhul on välise sarnasuse taotlus küll ka palju olulisem — kes siis Koidulat ei teaks?) «Täheleannus» lugenule on natuke noriv Kallas teatava piirini ootuspärane. Koidula 35. surma-aastapäeval kirjutas Hugo Raudsepp: «Võib-olla — kahtlemata — langeb mõnigi kild legendaarse Koidula raidkujust Kallase analüüsi terava haamri all. Kuid seda soojemalt köidab meid Kallase Koidula sureliku inimesena.» («Vaba Maa» lisa «Kirjandus ja teadus», 28. aug, 1921.)

Siina Üksküla Kallas pole mondäanne, mida Aino Kallas ilmselt oli. Asjaolu, mis häirib nii kaua, kui ta ka dramatiseringu järgi võiks seda olla. Ent pinges üleskrüvija on Üksküla Kallas võrratu. (Need pinged, mida Aino Kallas meisterlikult tekitada oskas, on ju tunda tema päeviku ridade vahelt, lugeda omaaegsest seltskonnakroonikast, aimata ta ilukirjanduslikust loomingust, kuulda

kaasaegsete mälestustest.) Üksküla Kallas on naine, kellel peab olema vaenlasi, kes peab julmalt ja otse ütlemata, kes seetõttu kaotab ehk palju oma naiselikust võlust, kuid võidab seda enam vaimset.

Kulminatsioonistseenis, kus iseend ja teineteist vastastikku üleskrüvinud naised jõuavad üksmeele ja pisarateni, on inimlikest, pateetilis-isamaalistest, loomingulistest ja naiselikest pingetest kaasahaaratud publikki nii üles krüvitud, et pisaraid alati tagasi ei hoita.

Pisarad teatrivaataja silmis? Ilmselt pole see ammu enam teatritegijate taotlus. Publikult ei oodata sentimentaalset tundlemist, vaid kaasamõtlemist kuni teatava kaasautorluseni välja, mõistmist, aga võib olla ka vastupidi, jahmatust, hämmeldust, arusaamatust. Hea, kui süvenemist ja kaasaalamist. Kas kaasaalamist pisarateni? On see katarsis või odav nutu väljapressimine kindlate vahenditega? Mida publikul siis teatrilt tahta, kas rolli ja näitlejaga samastumist või kannatamist tema pärast, tundlikkuse ja vastuvõtuvõime suurenemist, kriitilise valvsuse, künismi, iroonilise üleoleku kustumist? Katarsis? Undi+trupi «Vaimude tund Jannseni tänaval» oli minu jaoks teatrielamus. Või veel täpsemalt — elamus. Võib-olla libisesingi seetõttu üle etenduse väikestest nõrkustest (pean selleks näiteks Siina Üksküla Aino Kalda kohatist liigset pinguldatust, ärevust, teksti vuristamist, ka näidendis esitatud faktilise materjali üldtuntust vms). Kuid nii emotsionaalsena, otse, teadlikult foku-seeritud löögina mõjuvat etendust näeb harva. On tunda, et näitlejad ja lavastaja on moodustanud ühtse terviku üldises üksteisemõistmises. Mis on niisama haruldane. Ei maksa alahinnata vaatamisrõõmu, naudingut, mida teatrivaataja saab otsekohe, ilma tingimuste ja vaevata (vt A. Sapiro, «Lõppeva aasta külalisteatreid» TMK 1984, nr 12, lk 72).

Esitamata elitaarse teatri võimalusi ja vajadust selle järele, tahaks siiski meenutada ka teatrit, kus vaatajate emotsioonid raputatakse ausalt põhjani läbi, kus saab südamest naerda nagu vanasti Raudsepa tükkides või praegu Baskini teatris, ja miks mitte ka südantlõhestavalt nutta. Kus «tehakse teatrit».

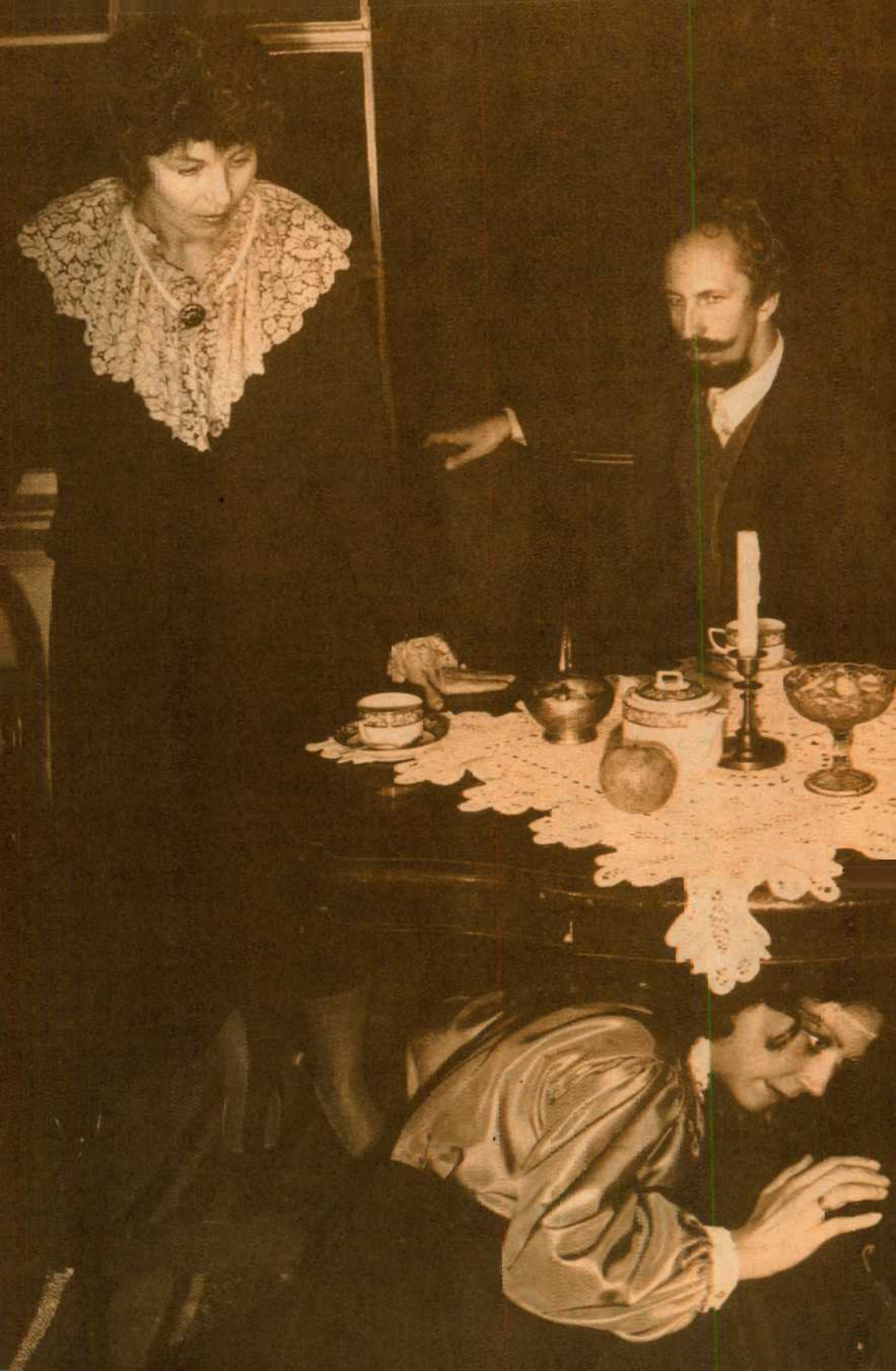


«Vaimude tund Jannseni tänaval» (tekst ja lavastus: Mati Unt). Aino Kallas – Siina Ühsküla, Lydia Koidula – Helle Kuningas.



«Vaimude tund Jannseni tänaval». Aino Kallas — Siina Üksküla, Muuseumitöötaja — Rein Laos, Lydia Koidula — Helle Kuningas.

Lydia Koidula — Helle Kuningas, Aino Kallas — Siina Üksküla.



... Muie vaataja suunurgas

LILIAN VELLERAND

Vahel on hea, kui tõe ei tunne... Osa vaatajaid, kes on uurinud või tunnevad Koidula ja Kalda elu põhjalikumalt ning on nende suhtes kindlama hoiaku kujundanud, leiavad need kaks kirjanikku Mati Undi lavastusest ajaloolise tõe seisukohalt liiga deformeerunud olevat (seda sõna, küll mahedalt ja möödaminnes, on kasutanud oma «Loomingu» artiklis ka Mihkel Mutt). Vaatamata sellele, et Unt näidendi sissejuhatuses kinnitab: «Näidendit ei tohi nimetada dokumentaalseks, sest originaaltekstid on ümber monteeritud ja sõnasutatud. See on võimalik kohtumine...»

Võib vaielda selle põhimõtte vastu, aga kuna teos on sündinud fakt, maksab talle läheneda loomise reeglite järgi. Mis ei tähenda, et peaks etendusele minema puhta lehenä. «Vaimude tund» on üks neist hoogsalt moodi läinud nn kontekstilavastustest, kus taust, tagamaad, meie endi teadmised, kogemused ja hoiakud moodustavad elamuse põhibaasi. Peale selle näib tähtis olevat tahtmine lasta ennast üllatada, lasta oma hoiakuid muuta ja deformeerida. Ainult siis saabki toimuda kontakt dramaturgi ja lavastajaga. Tähtis näib siin ka see, kui palju tunned Mati Undi loomingut laiemalt ja kuidas sellesse üldiselt suhtud. Kolmas moment, mis võib etenduse vastuvõtul teatavat osa mängida, on Jannseni klassitoa fenomen. Kellele ja kuidas see kaasa mängima hakkab. Mihkel Mutt arvab, et etendust võib väga hästi ka mujal mängida, Karin Kask ka (nii ütles ta pärast üht etendust). Siin kirjutaja, olles neli aastat õppinud niisuguses või üsna sarnases vana koolimaja klassitoas, kus olid samasugused laiad kulunud põrandalauad, ülevärvi-

tud suur ahi ja väike puuraamiga tahvel ja kus õpilased peaaegu niisama tiheidalt oma pinkides koos istusid kui etendusel üksteise kõrvale surutud vaatajad, on lavastuse sellise «kujunduse» suhtes muidugi eriti tundlik ega saagi klassitoaelamust etenduseelamusest lahutada. Tundub, et teater ja Mati Unt on selliseks elamuseks avatud vaatajaga arvestanud ja veelgi enam — temale panuse teinud. Lootes nähtavasti, et see eriliselt sugestiivne suletud kultuuri atmosfäär saab tajutavaks kõigile, ka neile, kes ise oma aabitsat sellises ümbruses kunagi veerinud pole. Moekad kontekstilavastused apelleerivad ju igal juhul kollektiivsele mälule ja alateadvusele. Kui seda etendust mängida mujal, kaob see kombativ materiaalne osa, mis niisamuti kui näitleja rollis oma tähendust kiirgab.

Kui Rein Laose Muuseumitöötaja sundimatult juhatab inimesi kohtadele, on ta nagu selle etenduse esimene hea vaim. Kui ta räägib Pärnust, tänasest Pärnust, oled temaga veel siinsamas, aastas 1985. Aga siis korraka tunded, et saabub hetk, kus käivitud teise aega ja ruumi. Mulle juhtus see siis, kui märkasini sõnu: «Kell seisab» ja «Pöönin gul jooksevad hiired». Nagu oleks juba tekkinud poetilises atmosfääris sisse lükatud uus käik, järgmine dimensioon. Mati Unt, kes siin nähtamatult viibis, seisus justkui kohtumise ootel kahe omaenese loodud naisega, kellel on midagi ühist legendaarse Koidula ja Kaldaga. Ja kelle kaudu tahab Unt midagi öelda iseenda ja meie endi kohta...

Etenduselt lahkudki teadmise ja tundmisega, et Unt on jälle rääkinud oma häälega, kord vaiksemalt, diskreetsemalt, kord oma ülemeelikuses isegi lõmpsides või hardas tõsiduses pisaraidki valades. Pärast kahte vaatamist tundub, et näitlejail on ta aidanud kätte saada nii harva esineva mänguvabaduse 59

«Vaimude tund Jannseni tänaval». Aino Kallas — Siina Ühsküla, Muuseumitöötaja — Rein Laos, Lydia Koidula — Helle Kuningas.

V. Menduneneni fotod

ja improvisatsioonijulguse. Nagu alati, näib Unt ka siin inimestesse ja kolleegidesse, st legendaarsetesse kolleegidesse suhtuvat tagasihoidliku vabameelsusega. Aga nagu alati jälestab ta siingi neid mitmesuguseid tarbetuid riputisi, mida aeg tarvilike inimlike tunnuste kõrvale alati valmis riputama on. Kaasa arvatud moodne, ajakajaline mehelikkus ja naiselikkus. Naist ja naiselikkust on Unt alati rohkem silmas pidanud ja seetõttu saab ja tohib ta tema suhtes olla terasem ja teravam. Eriti kriitiline pilk naisele on välja tulnud siis, kui on tahtud talle kaasa tunda, nagu näiteks «Sajandi armastusloos». Siingi on ju tegemist naisloojaga, aga tänasest Soome ühiskonnast. Naise ja kirjanikuga, kes samuti vaevleb aja vangis. Ja üha areneva enesetunnetusega inimesena isiksuse sisevabaduse tähtsust tunneb.

Aja ja olude vangipõlvest ei vabasta Unt ka neid kaht kohtujat Jannseni tänaval. Neid kaht kohtujat, kes erineval määral tegelevad omaenese isiku ja tema suuruse lahtimõtestamisega. Ja kelle tegeliku teineteisemõistmise võimatust alla kriipsutavad need pisaratest märjad kaelalangemised, mille puhul oma lemmikutest piinlikkusega kõrvale vaatab delikaatne Muuseumitöötaja, kes osutub vahel isegi peenetundelisemaks kui Unt ise. Kui etendus veel sisse mängitud polnud, küsiti, milleks Valvur — segamas kahe suure naise kohtumist. Nüüd märkasin mitmel puhul Muuseumitöötaja täpseid reageeringuid ja vandeseltsi Undiga. Selles — pilgus kõrvalt — peitub hea võimalus ennast kontrollida, kui kaastunne toimuvale liiga sentimentaalse värvingu võtab. Sest eelkõige on see vist intellektuaalne teater, kus erutus mõttest tulema peab.

Lavastuse paljuplaanilisus tekib kontrastidest ja paralleelidest. Lõikuvad ajad ja ajalised nähtused. Ning sünnitavad meie teadvuses midagi igavikulisemat. Kuidas kuulab Koidula oma põrmu ofitsiaalset ümbermatmise akti, millele on alla kirjutatud eesti kultuuri oma aja suurimad nimed! Sündmuse ideekihtidesse lisandub vaataja isiklikus ja krestomaatilises mälus säilinud teadmine selle sündmuse tähtsusest ja tähendusest. Unt võtab meie kultuuriloo ühe pidulikuma ning liigutavama lõigu ja

valgustab seda paljude aspektide ootamatu efektiga. Ammu surnud ja oma Educhingi kõrvale maetud Koidula vaatevinklist, ümbermatmise ammuse mõtte algataja (1929), Aino Kalda vaatevinklist, kultuurpoliitilisest ja üldrahvalikust vaatevinklist. Ja lõpuks vaatevinklist, mille on Mati Unt asja ja asjassepuutuvate suhtes kujundanud etenduse välitel. Mulle tundus, et näidendi ja etenduse dramaatiline kulminatsioon, kus aja ja looja suhted saavad üleaegsema tähenduse, on just siin. Koidulat on meile enne seda stseeni juba tutvustanud «Täheleenu» Kallas (ja mitte ainult «Täheleenu», vaid eelkõige Undi Kallas) Siina Üksküla esituses. Helle Kuninga Koidula on ennast kirka loojana ja keerulise inimesena juba «Täheleenu» kontseptsioonidest vabastanud, teinud seda uue, veenva ja tähendusriikka kontseptsiooni kujundamisega. Välise boheemluse ja eksalteerituse taga laseb end aimata suur lihtsus ja siirus, elu vastuolude, selle lehedate ja tumedate poolte tark mõistmine. Suurem huvi oma aja, selle elu ja inimeste kui omaenese isiku vastu. Ja kui ta siin nüüd niiviisi pika seeliku all poolpõlvili (?) väga tähelepanelikult, kõigest jõust mõista püüdes kuulab oma ümbermatmise dokumenti, mille kaine ametliku tooni taga teab ja kuuleb vaataja — mitte Koidula — peituvat nii rahva siirast austust kui ka fanfaare, sünnib etenduse kõige mõtte- ja tundeühedam, kergelt koomilise varjundiga tõusuhetk. Kirjanik on uutele aegadele pärandiks saanud ja need ajad talitavad temaga oma reeglite ja äranägemise järgi. Mihkel Mutile oli see stseen liiga pikk, etenduse kulminatsioon võis olla tema jaoks mujal. Nii rohkeid assotsiatsioonide tekitava etenduse puhul on see täiesti võimalik. Aga selline kulminatsiooni võimalik liikumine räägib ka sellest, et lavastaja pole etenduse kompositsiooni päris range käega paika pannud. Isegi mängustiil ei näi olevat päris täpselt fikseeritud. Lavastaja on andnud näitlejatele võimaluse end etenduste käigus proovida. Siina Üksküla Kallas liigub sellel noateral, millest ühele poole jääb reaalspühholoogiline samastuv esituslaad, teisele poole olukordade koomikat võimaldav teatraalsus. Kui Üksküla kaldub rohkem sinna, teatraalsele poolele, on temas vahest liigagi palju kohtumõistjat Kalda

üle ja Aino Kallas jääb võitluses Kuninga Koidulaga liiga alla. Tundub, et Unt ei keela näitlejatel arendada oma isikupärrast stiili või kalduda isegi stilisatsiooni, mis aitab etendusest eemal hoida «naiste sõja» lamedad toonid. Nähtud etenduste korduv, kinnistunud mõte näib olevat see, et mängigu Siina Üksküla Kallast kuidas tahes, oma ajaga, selle moodsate mõistete ja eneseteadvusega peab Kallas lõpuks siiski jääma Koidulale ja tema noorele, ärkavale ajale alla. Aegade kontrast, mitte kultuuri levikuala või -piirid, vahest ongi see, mis siin võimalikuks teeb loojate ja aegade kaalumise. Ka inimeses endas peituvate tormide ja tungide suurus, intensiivsus. Nii intensiivselt kui nüüd Helle Kuningas Koidulana, väljendas ja tõestas ennast omal ajal Iivi Lepiku Antigone, kes samuti ei kartnud väliseid ülipingeid. Tähtis selles etenduses on, et kogu tema välise eksalteerituse, ajastuliste või isikupärraste stiiliaktsentide, ka koomiliste, naeruvääristavate nootide tagant surub end välja, tõuseb esile Koidula — eesti ajaloo ja kultuuriloo esimese *tragédieenne*'i — saatus kogu oma lihtsuses ja ülevuses. Selle kõrval tundub maailmanaise Aino Kalda elu kõigi oma võitude ja kaotustega tavalisem, argipäevasem, nii nagu oli tavalisem, argipäevasem ka tema aeg.

Selle lavastusega ajab Mati Unt oma asja ja teeb seda hästi. Ta näitab, mida loovisik võib ja mis määrab tema suuruse üle aja.

KOHUS FEDERICO FELLINI ÜLE

F. Fellini «Laev...» äratas vaidlusi juba võtete ajal. Pärast selle linastumist ilmus arvukalt kriitilisi artikleid nii Itaalias kui ka välismaal. Laevas nähti Euroopa sümbolit, kogu filmis aga apokalüptilist ettekuulutust või hoopis Lääne massiteabevahendite hukkamõistu; nii seletused kui ka hinnangud on siiani olnud väga vastuolulised. Vaidlused kulmineerusid Itaalia TV-s lavastatud kohtuprotsessis F. Fellini üle. Prokurör ja kaitsja olid Itaalia tuntud kultuuritegelased Giorgio Bocca ja Italo Calvino, kaasistujateks filmi-instituutide üliõpilased.

Fellini ütles oma viimases sõnas, et talle endale meenutab «Laev...» kõigile tuttavat telesilma kodudes. Ta ütles: «Tänapäeval me oleme üksnes võõrdunud vaatlejad, keda ei seo enam mingid kohustused, me ei vastuta öieti millegi eest. Kuna film tahtis kommenteerida meie aega, on ta tehtud erilise võõrdumuse, enesega rahulolu stiilis. Ta on loodud tummfilmi laadis: liikumatu kaamera, keskplaanid, ainult paar panoraami, ei mingeid võttenõkse. Nii tahtsin ma osutada ükskõiksusele, millega vaatame maailma väikese telekraani kaudu, mis on tunginud igasse kodusse, informeerides meid ilma emotsionaalse vahenduseta kõigest, jätmata võimalust isiklikuks suhteks.»

«Mis puutub karistusse — üle lugeda kogu Sigmund Freudi looming —, siis see on mulle täiesti vastuvõetav. Palju koledam, kui mul oleks keelatud üldse filme teha.» Selles seoses ei nõustunud Fellini G. Bocca süüdistusega, et tema film sisendab hirmu, on rusuv, ja et tegemist on «külma šedöövriga». «Minu arvates on see isegi lõbus film, mis kutsub mind otsekohe tööd jätkama uue kallal. See poleks saanud teoks palava entusiasmita.» Sedastades üleüldiselt valitsevat pessimismi ja lagunemismeeleolu, märkis Fellini oma kõne lõpul, et temale annab looming tagasi lootuse, pakub talle alati uut eksistentsikogemust. «Ja tegelikult ma ei tea üldse, mille muuga peale filmi võiksin tegelda,» nentis süüalune viimaks — mõte, mida Fellini enesehinnangutes ikka-jälle kordab.

Identifitseerumisvõime, inimese imeline anne

DRAAMADEBÜÜT '84

ENE PAAVER

Lugu dramaturgiast tahaksin alustada reveransiga näitekunstile: «Näidend pole muud kui õilistatud pantomiim ja näitlemise aluseks ei ole mitte tekst, vaid miimus: liiklemine, žest, miimika, draamaatiline kujundus — kogu metamorfoosiks elustunud inimkeha psühhofüüsiline tegevusühtlus. Näitlejal ei tule produtseerida mitte ainult autori teksti, vaid ka (ning palju enam) iseennast, sellepärast suutluse näitleja juures on tükk hoopis kõrvalise tähtsusega.» (Valmar Adamsi esseest «Teater ja kino» LR 1985, nr 1/2). Lakooniliselt ja täpselt on siin tabatud näitekunsti olemuses see, mis teeb ta kirjeldamatuks, filmimatuks, sõnastamatuks. Üht pilku, üht rõhku, pörisevat r-i, närvilist peapööret või graatsilist viibet ning tähendust, mida see kannab lavastuse kontekstis, ei ole võimalik adekvaatselt edastada teiste vahenditega. Siit ka teatrikujundi kordumatus — teine kord ei ole pilk nii hell, liigutus nii järsk, misanstseen nii täpne — ja tähendus kaob. Hirmutav, kui mõelda, millise koorma vastutust laob niisugune asi näitleja õlgadele. (Ja kuidas, suutmata seda kanda, vahel siiski mängitakse.)

Ent see kõik on ikkagi KUIDAS-küsimus. Hoopis muu on MILLEKS; MIDA tähendab ja ütleb lõpuks see, kui näitleja suudab karakteri avada kas või pelga kulmunõksatusega (Paul Pinna!). See tähendus peaks olema juba paremini sõnastatav, kirjeldatav. Ta on ratsionaalsem, tulles ilmselt etenduse lavalist olemist raamivast tekstist, mis pakub välja põhilise mõttesuuna ja mida lavastaja kas märkab või mitte, aksepteerib või mitte, näitleja kas suudab elusaks, oluliseks mängida või mitte, mis läheb vaatajale korda või mitte.

Tsiteeriksin veelgi Valmar Adamsi suurepärast esseed: «Iga tõelise kunsti mõju põhineb samastumise seadusel. Kes ei suuda end samastada kõrgemaga, peab astuma alla — kuni poksivõistlusteni, kus ta ehk suudab end samastada näkkukargava rusikaga.» «... teatrikriis, nagu ka luulekriis, on meie eetose kriis, hinge kriis, keda püütakse asendada mehhanismiga. [- - -] Identifitseerumisvõime, inimese imeline anne oma mina avarada ka väga erinevate sinade vastuvõtmiseni on tema hingejõu küsimus.» Niisiis, millega me kasutame oma imelist metamorfoosi-

ja samastumisvõimet, kui kõrgelt teeme läbilõike elust. Kas lavastus pakub näkkukargavat rusikat või vaatajat ülendavaid, õilistavaid sinasid? Vastus sellele ripub esmajoones ära teksti autori antud väärtustest.

1984. a esietendus meie teatrites (sellises järgnevuses) kolm draamadebüüti: Toomas Kalli «Lõunavaheaeg», Andres Lille «Jaan Vaarandi 99 päeva» ja Hans H. Luige «Tuled sa tagasi?». Tegevuspaikadeks elamispinda jaotava ametniku kabinet, suurehitus, talu-õu Saaremaal, ilmutab kaasaeg end isiksuse-, majandus- ja põlvkonnaprobleemide kaudu. Neist asjust on alati palju kirjutatud, sest aja muutudes muutub arusaam isiksuse mõõdust, rääkimata, et muutuma peaks majandus ja eelmistest erineva uued põlvkonnad. Kõik kolm lugu on ka nende jaoks tänuväärse lavale jõudnud, asetunud sobivasse konteksti: kammerlik näidend «Lõunavaheaeg», naer läbi pisarate «Vanalinna Studios»; «Vane muises» «Jaan Vaarandi 99 päeva» — peaaegu massistseene nõudev päevapealne pildistus ühest elusfäärist; praeguses, sotsiaalsele temaatikale orienteeruvas «Ugalas» «Tuled sa tagasi?» (kuigi see sobinuks hästi ka Ingo Normeti käe alla Pärnu lavale, kus «Näete, kes tuli» ja «Superdiskoriga» uue põlvkonna ning Ott Kooli näidenditega maateema sisse on juhutatud; või siis — ununema hakkav võimalus juba — Noorsooteatrisse «Cinzano», «Armsa õpetaja», «Meie elulugude» jt rida jätkama!).

* * *

Kalli «Lõunavaheaeg» on oma kompaktsuse ja terasusega võluv näidend. Aluseks küll sageli kasutatav «rollid-poosid-maskid» mäng, on see siin peenem, huvitavam kui näiteks A. Gelmani «Pingis», kus Mees piirdub peamiselt ainult nimede vahetamisega. Kalli Ametnik mängib läbi terve ellusuutumiste, tüüpide galerii, alates sellest suurepärasest käigust näidendis, kui kella kukkudes too mees oma kipsjäigast ametnikukestast välja astub ja avaneb... Kes? Kõiki «Lõunavaheajast» kirjutanud on ahvatlenud määratlema ta tõelist olemust: «mugavalt miilustav bürokraat», «liiga vedel seelikukütt», «kapseldunud intelligent», «salajane unistaja ja veidrik valel kohal», «väike kruvi», «osav



Aleksander Eelmaa ja Toomas Kall.

K. Suure foto

T. Kalli «Lõunavaheaeg» «Vanalinna Studios» (lavastaja R. Baskin). Ametnik — Aleksander Eelmaa, Tütarlaps — Viire Valdma.

H. Saarne foto



näitleja», «saama peal väljas demagoog», «sä-rav, vaimukas isiksus». Pakutute hulgas ei ole aga ilmselt ühtegi, millele kui ainuõigele kaks joont alla võiks tõmmata, nii meeldival moel jääb see üheselt selgumata. Sel ei olegi tähtsust, huvitavam on võimalus mängida maski langemist, seda detailselt ja lähedalt vaadelda järelsdrukaste paljastuste tegemise asemel.

See lugu ei ole «väikese inimese» õigustamine, see on sotsiaalne kriitika läbi isiksuse analüüsi. Autor tabab nende poolte ühenduskoha: Ametnik: «Ega nad mind nii väga ei söimagi, nad söimavad minu kaudu kedagi teist. [- - -] Ma ei lase ennast ometi teise pärast söimata, ma panen maski ette. Kõik ametnikud panevad.» Süžee on oskuslikult sõlmitud, kohe alguses tekib äratundmine seoses korteriküsimusega, sellele järgneb kiiresti sisuline sõlmitus: korterisooviga tema palvele tulnud Tütarlapsele ütleb Ametnik siis: «Te olete mulle nii palju häbematusi öelnud, et kui ma tõesti ametnik oleksin, ma oleks teid ammu välja visanud. Aga ma ei ole visanud, sest ma ei ole praegu ametnik. Mul on praegu lõuna.»

Autori tundlik sotsiaalne närv ei avaldu mitte korteriprobleemi puudutamises — selleks pole praegu just erilist tundlikkust tarvis —, vaid isiksuse ränga lõhestumise ühe võimaluse kujutamises. See on võõrandumise musternäide: mitte mingit seost sellega, mida sa teed, lausa teadlik enese isoleerimine ja vastandumine oma ametile. Ametnik on seatud leevendama sadade hädaliste muret, ja rollituna, n-ö inimesena tahakski seda teha, ent kortereid tema ei ole, nii et näiliselt võimukal kohal ei olene temast mitte midagi. Mis oleks loomulikum enesekaitse kui suhtumine oma ametisse kui keستasse, mille varnast võtta ja sinna panna saab. Kui vaid mõelda, kui palju päevaseid nn kesti jäetakse pärast tööd rippuma ametiasutuste varnadesse...

«Lõunavaheajas» näidatav oleks nagu eluline. Aga teisalt on see ju karjув absurd, kui

inimene peab tegema midagi, mida ta tege-likult teha ei saa! On vaja olnud õige väikest vaatenurga nihet või toonimist groteskiga, et ühes elulises situatsioonis paljastuks selle sügav absurdus. (Bettialverlikult: Maailma saatust alati/ vaekausil määrab gramm, /kateedrist hullupalati/ on ainult väike samm...) Arvan Toomas Kalli tõelist meisterlikkust avalduvat mõõdotundes, millega ta absurdi teravdab — kruvi mitte üle keerates ja siiski sedavõrd pingutades, et olukord täieliku meeletusena tunduks. Näidendi esimene pool on selles suhtes täpsem ja mõnevõrra kõitvam, «ruumikujundamine» teises vaatuses on pisut liiga asi iseenese jaoks ja seal pinge langeb. Ent Kalli dialoog on siiski läbi näidendi nauditavalt teravmeelne ja täpne, dialoog sõna parimas mõttes: Ametnik: «Mees, kes selle karbi tõi, ütles, et tal on ühe inimese kohta täpselt nii palju pinda, kui suur on see karp.» Tütarlaps: «Ja teie võtsite vastu!» Ametnik: «Ma ei saanud ju tagasi anda. Kuhu ta selle kodus oleks pannud?» Tütarlaps: «Teie ametis ei tohiks nii küüniline olla.» Ametnik: «Ma ei ole praegu ametis, mul on lõuna.»

«Lõunavaheajal» on veel üks haruldane omadus — ta vaimukus pole kistud. Iga travesteerimise puhul on põhjust karta jäme-

koomikasse langemist või küündimatust, Kalli nali on aga peen ja taktitudeline. See on äärmiselt oluline, ilma selleta olnuks Ametniku traagika nõretav, haletsema nõutav, või veelgi halvem — säratu «olmekas» korteripuuduse teemal.

Näidendil on vedanud, saades lavastajaks Roman Baskini, kes autori mõõdutundest täpselt kinni pidas. On ülim aeg rääkida ka peaosatäitjast Aleksander Eelmaast, sest just tema on lõpuks see, kes teksti 1/8 alla ehitab miimikast, žestist ja intonatsioonist Ametniku olemuse 7/8. Vähem tundliku koomikatajuga näitleja käes taandunuks praegune takt peategelase suhtes ning Ametnikust saanuks lihtsalt veidrik, edev ja rumal inimene. Praegu toimub laval küll värvikas vaatemäng, kuid Eelmaa kõik väikesed «etendused etenduses» (näiteks koodeksite-show) ei löhu tekstiga määratud raami ega lämmata tähendust.

«Ajaloos tajumise» retsensioonis kirjutas Lauri Leesi, et Toomas Kalli valge laev näib olevat humanism — mis on suurelt öeldud, ent vist tōsi. Sest «Lõunavaheaeg» ei pila mitte lõhestunud inimest, vaid seda, mis seeguse lõhestamise talle peale sunnib. Mitte ametniku elu välise deformeerumise veidrus ei ole siin peamine, vaid säilinud osa tervet mõistust, emotsionaalsust. Näidend ja, sama rida pidades, ka lavastus ei paku vaatatajale mitte ainult maskist loobumise mängu, vaid ka õeluset, üleolekuta suhtumist inimesse.

Toomas Kalli ja Andres Lille näidendid on hea paar kõrvutamiseks ühe tunnuse alusel: mõlemas on situatsioon peategelase jaoks

äärmiselt keeruline, ei saagi kaaluda, et kummal hullem (kas anda palujale korter, mida sul anda ei ole, või näiteks panna püsti sein paneelidest, mida enam ei toodeta?). Kuid kui Kallil saab situatsioon taustaks — ei ole tähtis, kust ja kellele lõpuks kortereid jagatakse —, siis Lille näidend jääb pidama keerulise olukorra üksikasjalise lahendamise juurde (projekti muutmine, materjali muretsemine, tööjõu kauplemine, jne). Nagu kriminull, kus tegelaste isikud on tähtsad vaid niipalju, kui palju nad puutuvad põhisündmusesse! Ainult et kriminullis on siis ka kõik ühele kaardile pandud, «Jaan Vaarandi 99 päeva» taotleb aga olla draama. Vaadake praegu näidendit. Lavastusest seda, et Raivo Adlaski on üsna tundlik lavastaja olnud, mis «Jaan Vaarandi» puhul tähendab aga näidendi ebaühtluse, tõsiste tõusu- ja mõonakohtade kaasatagemist, nende lavale laskmist.

Võib eristada kaht teineteisega nõrgalt seostuvat liini: lugu rajoonihaigla ehitusest ja stseenid ehitusvalitsuse juhataja eraelust. Esimeses on reprodutseeritud pilt jällegi ühest võõrandumise vormist — ehituse organisatsioon muutub mõnikord takistuseks ehitustegevusele. Juht peab varastama riigi taskust (mis on keelatud!) riigi jaoks (mis on mõõdapääsmatu!). See konflikt on reljeefne ja ilmselt asjatundmisega kirjutatud. Teine, eraelu osa, oleks oma dramaturgilise ja tähendus kvaliteedi poolest nagu hoopis teine tükk samas näidendis! Jaan Vaarandi suhetest armukese, õe ja naisega tuleb loota, et nagu ehituse-lugu on needki «elust maha kirjutatud», ei tahaks ju arvata, et osava majan-

A. Lille «Jaan Vaarandi 99 päeva» «Vanemuises» (lavastaja R. Adlas).
Stseen lavastusest. Vasakul; Jaan Vaarandi — Aivar Tommingas.

E. Reinapu foto



Andres Lill.

A. Ilo foto

duspoliitiku äkiline muutumine naiivseks, erakordselt viimahimuliseks (pool lavaajast joomane), rumalavõitu naiste lükata-tõugata mehkeks oleks autoripoolne panus!

Kui võrrelda situatsioonikujutust ja inimeskujutust, siis viimane on Lille skemaatilise, tasapinnalise. Jaa, rollitaitjana on Jaan Vaarandi huvitav — peaaegu Positiivne Kangelane, igavesti kulumatu toonusega, mängeldes raskusi lahendav noor ehitusjuht, «keelan-käsin-poon-ja-lasen» tüüpi juhtimisstiiliga mees, kes kuulatab, et raskused (NB! mis näidendis muide võrdub: ka organisatoorse nõmedusega õiendamine jms!) talle isegi meeldivad! Läbi kogu näidatava jampsi käib ta nagu külm ja libe raudmees, tundmata tüdimust, väsimust, jõuetust, alandust. Ent eraelus, rollist välja astudes — nii isekuseta, pingeta ja lõöpiv, et pole jälgegi ehituse-supermenist! Kahtlane juba väheusutavate sõnadegi pärast, mida Vaarandi isiklikus elus räägib. See ei ole ka oreoli maharebimise soov, mõjub pigem püüduna omamoodi rahvamehelikkuse ja n-õ inimlike nõrkustega sellele sära lisada. Veidi lubavam on Jaani armukese-nukukese Reeda tekst, ent osatäitja Marika Jalakas ei kasuta seda lubavust eriti. Karikatuurini nappidest kõrvalkujudest on näitlejad mitmeid elustanud (Ants Anderi Jānes, Jaan Kiho Nikitin, jt). Neid, kelle funktsioon samuti napp, ent teksti palju (Pilot, Leida), teevad näitlejad (T. Lepp, K. Adlas) küll koloriitseks, ent mitte sisuliselt kaalukaks. Ja Aivar Tomminga mängu-tehniline osavus, tugevad värvid ja vitaalsus n-õ söödavad vaatajale edukalt sisse Jaan Vaarandigi dramaturgilise tasakaalutuse.

Rahvas tahab tõe kuulda, kirjutas Kaarel Ird «Edasis» näidendi esietendumise järel. Mis oleks õigem neist sõnadest! Kuid tõe millest, kellest? Majanduse teatud vastuolude kirjeldamine (see on iseenesest juba küll suur asi) ei ole kõik, mida teater suudab, teater võib rohkemat, võib näidata ka seda, mis need vastuolud teevad inimesega! Selle kohta ei ole Lille näidendis tõe, sündmuse konflikt ei saa inimese konfliktiks. Kasutada teatris inimeste hingelist avaliolekut puuduliku varustamise vms kohta tõe selgitamiseks on liiga vähe, neid küsimusi lahendatakse mujal. Mujal...? Siin näib peituvat terve suundumus.

Kui kanalid, millele on pandud sellelaadse info edastamine ja analüüs, oma funktsiooni ei täida, siis ei jää info ja analüüs mitte olemata, vaid suubub mujale, teistesse kanalitesse, toimub teistes institutsioonides. Kas või teatris. Kuid sageli ei ole see teatripärases vormis, olmelisus on laval liiga alasti ja otse. Praegu oleks igapäevase elu ilustamata kujutamine saamas nagu omaette kõikeõigus-

tavaks väärtuseks — nii suur on selle defitsiit! Elulähedane — ja küllalt! Tõetruuduse-nälj saab leevendatud, aga n a i t e k u n s t maksab lõivu. («Elulähedusest ja vaimulähedusest» — J. Semper... Ajalugu, sa kordad ennast!) Olmelisuse element on toonud lavale ajakirjandusliku väljenduslaadi ja nägemise. Probleemi konkreetsus, piiritletus, selgele lahendusele osutamine, lõpetatus, ratsionaalsus, üheselt mõistetavus on tänuväärset omadused leheloo juures, aga mitte laval. «Laudalüürika» ja «Rublariütlid», «Musta kassi õösel ei näe» ja Maarja-lood, nüüd «Jaan Vaarandi 99 päeva» jne — kui laiuti ja sügavuti võib see suund areneda? Teisalt on olmelisus võib-olla lihtsalt meie ajastu dominant, kõige argisemad olmeprobleemid seesugune pais, alles mille kõrvaldamise järel vabaneb mõte ja sõna abstraktsemate väärtuste jaoks.

Kuigi Andres Lille teoses kuhjub hulk põnevaid ja teravaid materjale, pole uut väärtust sellest päriselt sündinud ning sobib korjata, mis kirjutas Juhan Liiv: «Luulet tahan, mitte aineid, millest see võiks sündida. Ma tahan kunstist väljatöötlust, mitte töö materjali, kulda, mitte kullakambrit.»

Osalt kehtivad need sõnad ka Hans H. Luige näidendi «Tuled sa tagasi?» kohta. Leidub ses loos ka õige hinnatav osa — autori väärtushoiak —, ent tõelise jõuga saaks see ilmuda ainult kirjlikus ja jõulises dramaturgilises konfliktis. Et aga viimane on lõtv ega pingestu, ei ole ka väärtuste konflikt selgelt tajutav ega haarav. Ja nagu Lillgi ei ole Luik materjali esitanud kuigi kujundiliselt. «Tuled sa tagasi?» on sotsiaalne publitsistika, siin on rohkesti ratsionaalset, teesidena sõnastatud, selgepiirilisi vastandusi ja lõpetust, nii et teatrikujundil on kitsas. (Vastupidine näide on «Pilvede värvid» — tekst ise sisaldab vähe hinnangulist, ent alltekst võimaldab selle lavakujundlikku väljendust.) Erinevusena «Jaan Vaarandi 99 päeva» üldisest sõnaliiasusest torkab Hans Luige teksti süsina silma lihvitus, ühtki tegelast ega detaili pole ripakile jäetud, iga viimanegi süžeeots on loosse sisse sõlmitud. (Kui püss on esimeses vaatuses seinal, siis teeb ta viimases pauku: kui algul ilmub sündmustikuga vähe seotud tegelane, lapsega naine, siis viimases vaatuses aitab ta kaasa naiste ühises nutukooris oma soo ürgsete kannatuste üle.)

See lugu on jälle üks uue põlvkonna (enese)paljastus. Meie avalik sõna tundub levitavat ettekujutust identifitseerimatust noorest ja tema probleemide ringist *à la* mida teha vaba ajaga, ehk tänaksid kirjasaopra: «Tuled sa tagasi?» on võrratult täpsem, tabades tendentsi ja seda ühe sotsiaalse grupi näitel konkretiseerides. Isegi sedavõrd, et tudengid on EÜE vormis, mis diferentseerib ka juba tudengkonna lõikes. Hans Luike on noore 65

intelligentsi kujunemine ja vanade tööks-
pidamiste ümberhindamise protsess ennegi hu-
vitanud, vastav eritlus läbib ta publitsisti-
kat ja kriitikatki. Pangem siin ritta mõned
programmilised tsitaadid: «Need «jumalata
noored» on hämmastavad, ei mingit idealismi!
Neil puudub eetiline pidur, nad ei ole juhita-
vad ühegi veendumuse kaudu. /- - / ... kala-
de põlvkond edeneb, ronib ühiskondlikele
positsioonidele, murrab kõlbluse kaela ja
maksab kätte manitsejaile.» («Jumalata noo-
ruse» arvutusest.) «Uuel põlvkonnal on oma
nägu (see ei tähenda haaknöelu, punksoengut
ja muud moejampsi, vaid muutunud tunne-
tust).» («Oleme 13-aastased» arvutusest.)
«Ent midagi peab välise atribuutika taga
ometi peituma. Seda tuleb otsida, otsida uuri-
des ja jälgides, hoidudes kolle kujutlemast,
aga ka nendest mööda vaatamast, kui nad
kusagil siiski pesitsevad.» («Ruja»-filmi

lahendusele osutamine on tihti olnud puudu,
kui räägitakse eri aegade spetsiifilistest noor-
sooprobleemidest.» («Jumalata nooruse» ar-
vutusest.) On paras hetk pöörata Hans Luige
sõnad ta enda vastu ja küsida, palju ta seda
puuduolekut on täita suutnud.

Süžee keerleb ühe vana laitmatu korras
talu ostmise ümber, mida vanaperemees enam
pidada ei jaks, kuid linnavurledele suvi-
laks ka ei müü. Ta otsib noort peremeest (nee-
tud talu ja noore peremehe arhetüübid eesti
kirjanduses!). Pooljuhuslikult satuvad ostu-
avantüüri ka üliõpilased, mõistagi vurled
(vähemalt algusmulje järgi on nad seda kõik).
Nii et süžee pinnal on asi talu ostmises, põ-
himõtteliselt aga väärtushoiakute vastandu-
mises. Suurima huvitavusega ongi tudengite
fikseering, sest meie kirjanduses ja publitsis-
tikas, lavast rääkimata, puudub peaaegu
täiesti eesti üliõpilaskonna kujutus, vähemalt



Hans H. Luik.

M. Metsa foto

Hans H. Luige «Tuled sa tagasi?» «Ugalas» (lavastaja J. Allik).
Inseneri naine — Anne Margiste, Insener — Peeter Jürgens, vana-
isa Kaspar — Eero Neemre, Paul — Viljo Saldre.

E. Veliste foto



arvutusest.) «Noo, peremees, mis sest maail-
mast nii saab? Ma täitsa võtsin südamesse
seda teie juttu ennist. Et pole enam seda endist
südidust jäänud Eestimaale. Teate, täpselt
sama lugu on linnas ka. Ma õpin ülikoolis ja
kui selle pilguga vaatan, ega ikka naljalt
meest ei leia küll, kes ei oleks jobu ja kellest
ka midagi saaks. /- - / ... raha oleks nagu
ainus asi, mis tibagi liigutama paneb.» («Tu-
led sa tagasi?») «Just psühholoogiline ana-
lüüs isiksuse tasandil ja põlvkonnasisesele

praeguses ajalöikes. Hans Luige «Tuled sa
tagasi?» täidab täielikku tühikut.

Autori vaatepunkt on sotsioloogiline ja ta
tegelased t ü b i d. Paul, tema näitsik Laine
ja söber Aksel — üks rohkem, teine vähem —
on sellist tüüpi inimesed, kes pole harjunud
end lülitama laiemasse sotsiaalsesse konteksti.
Neid — eeskätt Pauli-taolisi — iseloomustab
peaaegu absoluutne egotsentrism. Et Paulid
on lennult hüljanud seesugused igiväärtused
nagu ausus, töö, pretensioonitus jne, siis on

neis selle kaudu näha ka järjepidevuse katmine eelnevate põlvedega. Mitte mingisugused abstraktsed ideaalid ja väärtused, mis olnud enne neid, ei lähe neile korda, ja ka üldse mitte miski muu, kui see ei anna materiaalist või midu kasulikku väljundit nende ellu. Ei liigu midagi Pauli südames, nähes ometi liigutavat pilti hääbuvast vanast kodust ja vanast mehest, temale on see müüa olev talu ja selle müüja. Need poisid, täna, ütleme, juura- ja agroomiatudeng, on homme n-õ rooli juures! Nemat, kes ei mõtle ei enda ega teiste elu ja tegude eetilise üle, on oma isiklikes suhetes jõhkrad ja küünilised. Ja kõige selle juures ometi nagu õnnelikud, perspektiivikad ja juba edukadki! Tähendab, pole vajagi eetilist pidurit, pole vajagi kõikvõimalikke (kodu-, südame-, au- ja kohuse-) tundeid! Ei, leidub ellusuhtumise tüüp, mille ees egotsentriksed EÜE-st alla vanduma peavad. See on — kas praegusel maakodu-nostalgia sugereerimise ajal mitte veidi konjunktuurne? — *à priori* positiivne muut vanast heast talumehest-saaretaadist (elu näinud, tööd rüganud, mõndagi üle elanud, ent südamele ikka hea, humoorikas ja vanuigi terane). See muut lihtsustab veidi konflikti, sest nii muut vastustustunde(tuse) teema üsna üheselt maateemaks: miks noored maale elama ei tule, miks ei astu esivanemate jälgedes loomakasvatavate-põllupidajate rada. Kuigi seda, kui poisid ütlevad vanapapile, et pole, lihtsalt ei ole kellestki meest ta talus päriselt elama ja töötama, võib mõista ka nii, et praegustest noortest pole üldse «missioonipärijat», «kultuurikandjat», kui neis — intelligentis — katkeb side alusega, paatoslikult hüüdes «maa ja rahvaga». Põllutöö oleks siis lihtsalt millegi kasuliku äratagemise kriteerium. Teistpidi võib aga muidugi maaelu ses näidendis ka omaette teema ja väärtusena võtta.

Jaak Alliku lavastus rõhutabki nimelt viimast tähendust. (Kas teadlikult või üldistusele viivate vahendite puudusest? Kuigi — kavalehel tuuakse ju ära maaelanike arvu ja loomapidamise vähenemise statistika!) Eriline rõhumärk seesuguse lähenemise kohal on aga muusikaline kujundus: «Lapsed kasvasid, sirgusid suureks, / võõrdusid metsast ja maast. --- kandsid kingi / pastelde asemel nad, / otsisid õnne avali silmi, / õnn jäi neil leidmata»; «... kus küll need eided jäid, / kus küll need taadid jäid...»; «...kuhu rändan kuhu kolin / linna kivikõhus...», jne. Kas jälle vana tuttav «ainult parsil...», «ainult vommil...»? Nii äärmuslik see pole, ja praegusajal omaette positiivne sõnum tekib kahtlemata «tuled sa tagasi rookatuse alla?» rõhuasetusestki, ent publitsistlikus näidenditektis paeluvad enam kultuurikandjad, missioonijätkajad, tulevane intelligents,

keda üks taluostja, keskealine tehnokraat üheselt «auditooriumides logelejateks» klassifitseerib. Kantaat «Illus maa» lavastuse lõpul on hoopis kolmas ja eelnevaid sünteesiv toon, olles nagu kõrgemal näidendis ja lavastuses pakutud konkreetsusest ning loitsides platoonilist tuleviku- ja headuseusku «maa tuleb täita lastega» ja «kõige vastu võidelda/ mis vaenulik või valelik».

Konkreetses etenduses sõltub olulisel määral osatäitjatest. Eero Neemre Vanaisa on karmim ja targem, Edgar Valge sentimentaalsem. Viljo Saldre mängib Pauli, kõige küünilisemat tudengitest, keda omapärane slängiohter sõnavara ja maneerlik kõneviis iseloomustavad täpsemini kui mõnigi teesina sõnastatud vaade. Ütlused *à la* «ölad nagu kapil — aga mõtle!» (sõber Akseli kohta) jt nõuaksid väga selget ja vastava teravusega väljamängimist, Pauli tekstist ei tohiks ükski nüanss kaduma minna. Ka on sellel toorevõitu noormehel omad segadushetked, mis praegu ei eristu, kuid roll on mängitud ühtlaselt ja viimasel ajal ka üllatavalt orgaaniliselt. Ajapikku eristub Pauli-tüübist Andres Tabuni Aksel. Aksel on leebem, nii leebe ja «õige» mõnikord, et ruttu on selge — tema'p see ongi, kes «Vargamäe Anduna oma kraamikoormaga ette logistab», temas on pääsemine. Paraku jääb tema tegutsemisvaene «positiivsus» ähmaseks, koguni igavaks. Lavastuse teravus kaotab see läbi; autori läbi nägev tendentslikkus uue põlvkonna diagnoosimisel samuti. Tundubki, et see on tudengirollide vähese intensiivsuse asi, et nii üheselt jääb domineerima taluteema.

Paljud nn noorsooküsimust suhuvõtnud teosed on noort põlve ikka haletsemiseni õigustanud, otsides püüdliselt põhjusi, mis nad niisuguseks on teinud. Tõesti, juba seegi, millal ja kus me sünnime, määrab meid nii või teistsuguse ajastu märulis nii või teisiti kaasa tegema, ent kuskil on piir, millest alates saab sõltuda iseendast. Just neis teadlikes, kujundavates, määravates hoiakutes, millest räägib «Tuled sa tagasi?» Võtmata suisa süüdistaja positsiooni, paneb Hans Luik vastutuse ülbete eükatel endi peale (millist joont lavastus toetab). Hämmastav on ühelt poolt autori nõudlikkus nende noorte meeste suhtes, teisalt pieteet ja tähelepanu nn igaveste tõdede vastu. «Ometi olete sootuks noor, kui uskuda Teie pilti (*resp* sünniaastat kavalehel). Miks pole Teid hukutanud uuduse ja edevuse saatat?» (A. H. Tammsaare «Ühe vanakirjaniku kiri ühele noorkirjanikule», «Rahvaleht», 5. XII 1938.)

* * *

Tundub, et püsivaima väärtusega võiks neist kolmest näidendist olla Toomas Kalli oma. Olgugi temas ka asju, mis kohese, tänase äratundmise annavad (ei jätku kortereid, ametnikud on jõhkrad), ent isegi kui ses suhtes ajad muutuma peaksid, on ikkagi arvata, et me ei pääse vastuoludest enda ja ümbruse vahel ja et inimese loomuse, isiksuse tuuma otsimine ei kaota oma külgetõmmet. Niisugune individualiteedi-analüüs ongi võib-olla kunsti pärisosa. Äkki hindan seda aspekti Kalli juures üle, võib-olla on nähtud eten-dused näidendist saadud muljet sedavõrd kallutanud (st äkki too analüüs pole Kalli juures üldse peamine), ent kord silma hakanud, tundub ta tähtis.

Nii, nagu praegu räägitakse 60-ndate põlvkonna aktiivsest eluhoiakust, sotsiaalsest tundlikkusest ja optimismist tollase luule, kirjanduse ja ajakirjanduse põhjal, nii, ma arvan, jääb tulevikus Hans Luige mitmes suhtes üllatavalt (karmilt, tabavalt) antud pilt 80-ndate alguse tudengitest esindusli-kuks, nii et selle näidendi väärtus võib ajas kasvadagi. Aga et üldistus on neis kolmes tudengis väljendatud üsna vähe individua-liseeritult ja vähe lavapäraselt, oleneb palju lavastajast, mida ja kuidas tekstis rõhu-tada.

Andres Lille näidend, mille parim osa tegeleb väga tänase ja väga — loodetavasti — ajutise probleemiga, on mingis mõttes täna-matus olukorras: lootes vastuolu lahenemist, kaoks ka näidendi aktuaalsus. Ent teistpidi, seda tähtsam on ta ehk meie ajas, võib-olla sel-lelaadne jututegemine aitab mingitel ten-dentsidel selgida, tekitab avalikku arvamust, laseb väljenduda seni avalikustamata, ent ometi kõigile tajutatavana tuikavaid vastu-olusid direktiivdokumentide ja tegelikkuse vahel.

Need kolm näidendidebüüti on kõik täna-päevast. Kuigi autorid on üsna erineva kir-jandusliku kogemusega, on sellest tänapäe-vast saadud ja vahendatud elukogemuses mingi ühine element. Ütleksin, et see ongi eri-nevates kaasaegsetes ilmingutes tajutud võõrandumine.

Ja siinjuures on kaks asja olulised: esiteks, et seda võõrandumist märgatakse, tunnista-takse, väga tähtis on selle adekvaatselt pee-geldamise võimalus; aga teiseks — mis tuleb peale fikseerimist. Mis on autorilt, tema suhe ja tõlgendus. Taas Valmar Adamsi nõudlikku-sele toetudes: teatrikriis on eelkõige meie eetose kriis, nii et kas nihestunud eluväär-tuste kujutamisest saab lõpuks positiivne sõnum, selle otsustab autori eetilise hoiak; kas võimaldab ta vaid väärte vormide äratundmist või suudab meie iden-tifitseerimisvõimet, inimese imelist annet, kasutada alternatiivi pakkumiseks.

See viimane ei pea siin olema, mõistetud soovina näha laval selge Halva kõrval seis-mas selget Head, pigem vastupidi, igatsu-sena filosoofilisema, abstraktsema, kujundli-kuma, peenema mõtiskluse ja sedakaudu alternatiivile osutamise järele. Need kolm de-bütanti on tugevad märkajad, üks vähem, teine rohkem ka mõtisklejad, ja õelgem, et ka osutajad, igatahes sedavõrd, et võib hin-natavaks nimetada nende panust dramatur-giapilti.

TIIA JARG

HANS VON BÜLOWI KAITSEKS

Suurt huvi pakkus ajakirja käesoleva aasta aprillinumbris artikkel «Eestlased ja Peterburi konservatoorium». Meie kultuuriloo kujunemise seisukohalt äärmiselt tarvilik kirjatükk kipub aga käre-pima Hans von Bülowi teeneid Gustav Krossi kasuks.

«Nii selgus hiljuti, et G. Kross oli kuulsale Hans von Bülowile pühendatud Tšaikovski Esimese klaverikontserdi tegelik (minu sõrendus — *T. J.*) esmaettekandja (...)» väidab artikli autor I. Randalu (vt lk 82—83).

P. Tšaikovski populaarseima kontserdi lugu on muusikaajaloos küll tuntud, aga tehkem sellest jälle kord juttu, et jääksid ära valejäreltuste võimalused.

P. Tšaikovski lõpetas 1875. aasta veebruaris oma Esimese klaverikontserdi (*b*-moll *op* 23) partituuri ja pühendas teose algselt Nikolai Rubinsteinile, pärast viimase eitavat hinnangut aga — Hans von Bülowile, tollal 45-aastasele pianistile ja dirigendile, kelle kätte usaldasid oma teoste esmaesitusi nii Wagner kui Liszt, nii Tšaikovski kui Brahms.¹

H. v. Bülow (1830—1894) kandis Tšaikovski Esimese klaverikontserdi ette 13. (25.) X 1875 Bostonis², dirigeeris B. J. Lang. Kontserdi *k o d u m a i n e* esiettekannet toimus 1. XI 1875 Peterburis. Solistiksi oli G. G. Kross, dirigeeris E. Napravnik. Kohal viibis ka helilooja, kes sellest ettekandest kirjutas Bülowile: «Moskva, 19. XI (1. XII) 1875.

Seni kuulsin teda (s. o kontserti — *T. J.*) mõned päevad tagasi Peterburis, kus ta oli hullusti sandistatud eriti tänu

orkestri dirigendile, kes tegi kõik siin ilmas, et akompaneerida nii, et muusika asemel oli see lausa öudne kakofoonia. Pianist Kross mängis kohusetruult, kuid lamedalt, maitsetult ja igasuguse veetluseta. Tükil polnud mitte mingit edu.» Jäeb lisada, et kontserdi esiettekandega Moskvas jäi helilooja väga rahule: 21. XI 1875 mängis *b*-moll kontserti 19-aastane Sergei Tanejev, orkestrit juhatas ... Nikolai Rubinstein.

¹ 22. I 1875 — Liszti Sonaat *b*-moll, 10. VI 1865 — Wagneri «Tristan ja Isolde», 27. X 1881 — Brahmsi Kontsert *B*-duur (soleeris autor). Jätame kasutamata võimaluse näidete rida pikendada, meenutame vaid, et Bülowile pühendas Brahms oma Kolmanda sümfoonia.

² 1875. aastal tegi Bülow kontserdireisi Ameerika Ühendriikidesse; ainuüksi Bostonis andis ta sügisel kuus (!) kontserti.

Iiri näitemäng Pärnu laval

JAAN KAPLINSKI



B. Frieli «Tõlkijad» L. Koidula nim. Pärnu Draamateatris (lavastaja P. Pedajas). Owen — Jaan Rekkor.

B. Frieli «TÕLKIJAD». L. Koidula nim Pärnu Draamateater (lavastaja Priit Pedajas, kunstnik Vello Tamm). Esietus 16. novembril 1984.

Priit Pedaja lavastajadebüüt oli «Iiri muinasjutud» «Ugalas», leidlik ja hoogne lavastus, mis võeti hästi vastu. Pedajas ei otsinud tükki Saksa, Inglise või Prantsuse dramaturgiast, mis oluks tavapärasem, vaid dramatiseeris Euroopa

äärerahva — iirlaste muinasjutte. Ei tahaks aga arvata, et siin oli määrav eksootikajanu — pigem tunnistab pöördumine Iiri folkloori poole Pedaja head kirjanduslikku vaistu. Mida tunnistab ka tema laulutekstide valik. Nii lavastajana kui lauljana on Pedajas ikka püüdnud interpreteerida väärtkirjandust. Folkloristidele on Iiri juttude väärtused teada ja kes on lugenud ka Iiri muistset ja uuemat ilukirjandust, ei saa jätta

imetlemata selle vähetuntud väikerahva geenist.

Pärast põiget Kaugesse Itta («Koh-tunik Di»), Kesk-Euroopasse (Švejk), Soome ja Eestisse (Soome ja Eesti muinasjutud; «Liblikas ja peegel») on Pedajas tulnud jälle tagasi Kaugesse Läände, Iirimaale, lavastades John Synge'i «Üle Lääne kangemehe». Selle järel tuleb mit-te eriti mõjuv Eino Leino «Lalli». Ja nüüd tõi ta Pärnus lavale päris värske Iiri näitemängu, nimelt Brian Frieli «Tõlkijad» («The Translations»).

Niisugused valikud iseloomustavad Pedajat juba päris mitmelt tahult: koos-neb ju inimese isiksus mingis mõttes just valikutest, mis ta teeb, olgu elus või kunstis. Seda, et Pedajas valib ikka hea kirjandusliku teksti, nimetasin juba, kuigi enesekriitiliselt pean tunnistama, et «Liblika ja peegli» lavastatud va-riant on nõrgemaid Kaplinski teoste ja küllap ka Pedaja lavastuste hulgas. Aga karakterset on temaski — püüd argielu valusaid sõlmi lahti sõlmida kõr-gemaid-kaugemaid tasandeid (visioon, müüt, ime) appi võttes.

Sõlmede sõlmimise ja harutamise-ga puhtalt argielutasandil ei ole Pedajas kunagi tegelda tahtnud, ta on ikka otsi-nud teisi dimensioone, argisest avaramat ruumi. Ja loomulikult on seda ruumi kergem leida muinasjuttudest, kaugest Hiinast ja Iirimaalt.

Tõsi küll, kunst, teater ja katarsis võivad alata ka ühiselamus, tehaseõuel kui külalistetoas, aga igal juhul toovad teised dimensioonid perspektiivi avardu-mist, kotkapilguga nägemist, argise ja olmelise ületamist. Poleks sellest mõtet rääkidagi, kui ikka ja jälle ei kohtaks kunstile tehtavat ahistavaid nõudmisi — käsitletagu-kujutatagu-aidatagu la-hendada nii- ja naasuguseid tootmise-, perekonna-, moraali- vms probleeme. Võib ju kunstiski neid probleeme tõs-tatada ja lahendada aidata, aga ma ei usu, et kunstnik-kirjanik-lavastaja oleksid eriti head probleemide lahendajad. Peame oma tootmise, abielu, alkoholismi ja kuritegevusega ise, kunstilt nõu küsi-mata hakkama saama. Aga muidugi, ka probleemilahendajale inimesele (*Homo problematicus?*) ja igasugusele teisele inimesele võib kunst, kunstielamus, ka-tarsis midagi olulist anda, võib teda olu-

liselt aidata. Aga kunst on minu meelest ikka suunatud pigem inimesele kui probleemile. Kunst avardab, liigutab, vabastab, ülendab, puhastab, põrutab, loksutab, erutab jne seda inimest, *homo't*, ja eks see avardatud, liigutatud ...loksutatud inimene saa ka mõne probleemi kergemini lahendatud ja mure murtud kui muidu, liigutamata ja loksutamatata olekus.

Hädades, muredes ja probleemides võib inimesel ikka olla suur abi krea-tiivsusest, loovusest. Kreatiivsust sõan-dan siin määratleda lihtsalt: see on ini-mese võime meeles pidada, et peale selle, mis on, on alati ka Midagi Muud. Selle Muu meelepidamine annab meie vaimu-le rohkem liikumisruumi, isegi lisadi-mensiooni, ja tänu sellele saame pare-mini hakkama sellega, mis on. Vaim võib oma tarviliku Midagi Muud leida nii tegelikkusest kui kujutlusest, vii-masel puhul avardab teda fantaasia. Fantaasia kuulub kreatiivsuse juurde.

Fantaasia kuulub ka iiri vaimu juur-de. Iirlastel on fantaasiat ja kreatiiv-sust ikka olnud nii palju, et seda on jät-kunud ja jätkub teistele jagamisekski. Iiri fantaasiat kohtame kõigepealt muinasjuttudes, müütides ja legendides, munkade põrgu- ja paradiisivisiooni-des, naljajuttudes, aga hilisematel aegadel kas või Bernard Shaw' intellekti-mängus, kelle aforismid põimuvad otse-kui alguse ja lõputa keldi ornamendiks.

John Synge ei harrasta intellekti-mängu ega fantastikat. Tema krea-tiivsus leiab mängumaa keeles, rahva-keele vaimukuste kasvatamises suurde kirjandusse, kus keelerõõm ja keeleilu tema meelest oli kaduma läinud.

Brian Frieli «Tõlkijates» on kahtle-mata palju kreatiivsust, kuigi siin ta ei avaldu fantastikana, keelemängudena või aforismitulevärgina. «Tõlkijad» on minu meelest kõigepealt dramaatilisel kreatiivne. Midagi Muud on näidendi keskeid ideid ja tervet tema sündmus-tikku võib iseloomustada kui inimeste kohtumist selle Millegi Muuga, mis võib olla traagiline kui koomiline, ulatab aga tegelikult üle traagika, koomika ja tragi-koomikagi. Dramaatilisuse tuumaks on peetud konflikti. Aga uuem teater on ehk õpetanud meid nägema, et siin on peidus enamgi — paradoks, absurd. 71

Midagi, mida kanname endas ja mis vahel dramaatilisel moel ilmsiks saab. Nii igatahes «Tõlkijates», mis on täis absurdi- ja paradoksihõngulist, kus ühendamatu on ühendatud, võimatu on tavaline.

Antiikkultuuri, klassikalise hariduse viimaseid kantse on vilets kodukool, mida peab joodik vanamees vaeses Iiri-



«Tõlkijad». Maire — Laine Mägi, Owen — Jaan Rekkor, Doalty — Elmar Trink.

Sarah — Katrin Nielsen, Bridget — Aire Johanson.

maa kolkakülas. Tema sõber, kasimata vanapoiss Jimmy loeb õhinal Homerost originaalis ja pihib, et on armunud jumalanna Athenasse (kelle kultus kiriku poolt keelati ja suri välja üle tosina sajandi tagasi). Talupoisid ja talutüdrukud, kelle meel ja mõte on täis muretsemist kartulimaa, viljalõikuse, lamaste ja armuasjade pärast, leiavad aega ja tahtmist õppida ükskordühte ja ladina keelt, milles nad end enam-vähem väljendadagi oskavad. See haridus on suuresti ilma praktilise väärtuseta.

Võib-olla on selles visas klammerdumises klassikalise hariduse külge alistatud ja alandatud rahva meeleheitlikku enesejaatust. Iirlane, keda valitseja-valutaja inglane peab matsiks ja barbariks, kisendab talle ladina värsis vastu, et ta on kultuurne, valgustatud inimene. Iiri rahvas on nagu tumm tüdruk Sarah, kes suuri vaevu saab öelda oma nime, seda, et ta ON.

Valitsejatel ja vallutajatel endil ei ole vajadust enesejaatuseks kultuuri valdas, nendele aitab võimust, teadmist, et neid tuleb kuulda võtta. Terror on ürgselt lihtne ja selge keel: «Kui teie teete, mis meile ei sobi, teeme teile karistuseks...» Kaptan Lancey'le piisab sellest primitiivsest terrorikeelest. Ta tunneb võimust mõnu ja võimumõnu on nagu kasvaja, mis surub inimese meelest huvi teise inimese vastu, soovi teda mõista. Võimukandja ja võimualuse vahekord on vastik oma absoluutses primitiivsuses. Võib mõelda ja küsida, keda võim alandab ja mürgitab rohkem — Brian Frieli näidendit vaadates hakkab tunduma, et võimukandjate vaimne tase ja inimlikkus kannatab rohkem kui võimualustel. Kaltsudes Iiri talupoiss on inimene, punases kuuks kaptan Lancey on hingeta ja vaimuta masin.

Aga inimlikkus on midagi, mis tõrjub inimesest lahkumast. Inimlikkus võib inimesele meelde tulla, unest virguda ja siis hakkab ta kindlasti vastu masinale, iseenda masinlikuks saamisele. Niisugust inimlikkuse virgumist ja mässu kannab «Tõlkijates» leitnant Yolland. Muidugi jõuab tema ärkav inimlikkus armastuseni ja armastus saab siin veel kord tõestada, et ta on midagi väga suurt ja tõelist, võimu ja terrori keelest vahest vägevamgi ürgkeel.

Armastus toob arusaamisegi, armastus saab läbi keelt oskamata, aga armastus võib ka keele selgeks õpetada. Ja armastus ei tunnista midagi peale iseenda — nii on ta ühtaegu loov ja ühendav, lõhkuv ja lahutav. Armastus toob Inglise leitnandi iirlaste hulka, aga viib Iiri tüdruku omade hulgast ära,

lest ta vaimselt üle on, ja hävitama oma rahva ajalugu, oma kodukohta minevikku, milles ta on kasvanud ja mida tunneb ehk pareminigi paljudest teistest. Owen on tõlkija — see võiks olla hea ja õilis töö. Aga ainult siis, kui tõlgitakse inimest inimesele. Kui üks pool on võimukandja ja teine võimualune, moondub



«Tõlkijad». Jimmy Jack — Jüri Vlassov.
V. Mendunenä fotod

ajab Manuse kodunt minema ja teeb Sarah' taas tummaks. Ja armastus ei oska end kaitsta — võib aimata, et Yollandi kadumine pole juhus, et selle taga on Iiri tasujate käsi, mis aga siingi, nagu nii tihti, tabab valet meest, vaenlase asemel sõpra. Ja samaväärne paradoks: võimude repressioonid tabavad süütuid — rahulikke talupoegi ja kariloomi. Terrorism, olgu ta rõhujate või rõhutute oma, on pime.

Kõige suurem paradoks aga on paradoksaalset kaksikelu elav Owen-Roland, inimene, kes peab teenima isandaid, kel-

tõlkiminegi vägivallaks, saab konstruktiivsest destruktiivseks. Iiri nimede inglise keelde panemine hävitab nad, uus kaart uute nimedega on iiri kultuuri hauakiri. Pean Owenit «Tõlkijate» peategelaseks. Sellele vihjab ka loo pealkiri, mis võib-olla oma algsel kujul — «Tõlked» või «Tõlkimised» — oleks siiski parem olnud. Tõlkija on üks, tõlkeid, võimalikke ja tegelikke, on palju.

Brian Frieli näitemängus on veel palju, mida võiks seletada ja rõhutada. Usun aga, et see ei ole päris õige ja kasulik. Näidendi avamise peamine tee on

ikkagi lavastamine, ülejäänud võib olla hoopis olemata või piirduda minimaalsete selgitustega ja kommentaaridega.

Tundub, et Priit Pedajas on «Tõlkijad» hästi lavastanud. Muidugi ei ole lavastamine teksti tõlkimine niisugusesse lahtiseletavasse keelde, väidetesse ja lausetesse nagu eelnev jutt. Lavastaja kasutab sobivamat, avaramat ja mitmetähenduslikumat keelt. See keel võib olla räige ja domineeriv nagu nooremal Jaan Toomingal või diskreetne, pealetükkivuseta saade nagu nüüd Pedajal. Millegipärast meenutab tema lavastajakeel mulle Veljo Tormise klaverisaadet rahvalauludele, nii suur on tema respekt autoriteksti vastu, nii vähe on tal tahtmist oma mina peale suruda. Mõnes üksikus kohas annab Pedajas iseseisva ja tugeva aktsendi, mis minu meelest tüki taotlustega täiesti kokku läheb, paari vastandust, paradoksi tabavalt rõhutab. Nii koolmeister Hugh, kui ta lööb lahti oma kuue räbaldunud hõlmad. Jimmy, kui ta tuleb, teodoliit kaenlas. Yolland ja Lancey, kui nad tulevad pesunööri alt läbi, üks kummardudes, teine oodates, et nõõri tema ees kergitatakse.

«Tõlkijates» on Pedajas saavutanud jälle kindluse ja täpsuse, millest tal vahepeal puudu kippus jääma. Võib arvata, et lavastuse edule aitasid kaasa ka Pärnu teatri tugevad näitlejad. Igatahes on lavastaja ja näitlejate üksteisemõistmine siin olnud hea: kõik on häälestunud ühele lainele. Kui tahaks norida, ei jääks peaaegu midagi muud kui avaldada kahtlust, kas Yolland ja Oopkaup on päris õnnestunud paari pandud. Margus Oopkaup on endale juba üliõpilaspõlves nime teinud perspektiivikas näitleja, kuid kahtlen väga, kas ta rollide hulka sobib Tema Majesteedi insenerivägede leitnant A. D. 1833, olgu see leitnant pealegi väga lüürilise loomuga.

Aga need küsitavused teeb tasa ülejäänud trupi mäng, milles mulle jäid eriti meelde vana koolmesiter Hugh (Peeter Kard), Jimmy Jack (Jüri Vlasov), Sarah (Katrinn Nielsen). Nende rollid pole aga nii keerulised kui Oweni oma, millega Jaan Rekkor minu meelest hiilgavalt hakkama sai. Kujutada inimest, keda käristavad nii rasked vas-

tuolud, kes oma valu all looka vajudes siiski vapralt püsti püsib ja kuidagiviisi ikka endaks jääb — see on väga arvestatav näitlejasaavutus.

Usun, et «Tõlkijate» lavastus Pärnus on oluline samm Priit Pedajale, küllap aga mitmele näitlejalegi. Mind igatahes aitas ta välja vahepealsete pettumuste ja kurvastuste sünnitatud teatriskepsisest.

Laul, mida homme enam pole

HANS LUIK

«LAUL, MIDA EILE POLNUD VEEL». Stsenarist ja režissöör Toomas Lepp, operaator Dorian Supin. 30 min, 20 sek. «Eesti Telefilm», 1984.

Alustaksin kaugelt. Ei «Tallinnfilmis», ei «Eesti Telefilmis» ole keegi püüdnud teha üht tõelist rockfilmi — filmi, milles rockilood ei oleks paljalt süžee illustreerimiseks (nagu «Slaagris»), vaid mis sisuliselt kätkeks rockmuusikas peituvat maailmatunnetust. Näiteks «Ruja», «In Spe», «Radari», «Turisti» koguloomingust piisaks enam kui ühe filmi jaoks, kuid üheks tähtsamaks kunstiks peetud filmikunst ei ole selle muusikaga rahuldavat kontakti leidnud. Ei usu ka, et otsingud niipea elavneksid ja õnnestuks vastu tulla, nagu öeldakse, kümnete tuhandete noorte maitsele. Mis siis imestada, kui elamust otsitakse videokassettidelt, mis toovad meieni «Pink Floyd» filmi «The Wall» või biitlite «Let It Be».

Film «Laul, mida eile polnud veel» ei ole rockfilm ei idee ega tunnetuse poolest. See on film populaarsest levilauljast Ivo Linnast, kes oma amplituudilt on hetkel meie kõige universaalsem solist; ta laulab kõikjal ja kõigiga: koos Sauli, Kikerpuu, Rjabovi, Henn Rebase, SDV estraaditähe, laste ja lõpuks siiski ju ka «Rock Hoteliga». Milliseks jääb seejuures Ivo Linna ise, näib olevat filmi läbiv küsimus. Vastust otsides on filmitud Linnat laulmas mitmetes argistes olukordades. Bändimuusikale spetsiifilist õhkkonda, elavat hüplemist efektsete pillikomplektide ja võimenduskastide keskel, värvusmuusikat ja maarajajääsuitsu filmis pole. See on julge loobumine, sest musitseeriv ansambel on ju paeluv vaatepilt. Kahjuks pole seda materjali hüljates leitud asemele midagi, mis niisama huvitav jälgida oleks ja meeleolu edastaks.

Nüüd konkreetselt. Vanadekodu naturaalkitarri saatel lauldud Presley armuviis toob hetkeks sügavamä mõtiskluse. Mõjuvaimad löigud, millel film seisab, tunduvad olevat seesama vanadekodu, seejärel just tottrusega üllatavad episoodid (Linna lööb rongkäigust taldrikuid kokku; episood kordub ka sama režissööri filmis «Sõprusring»); südamlikud on kaadrid abikaasa Reedaga. Kõige igavamalt on filmitud esimesed laulud, mille kestel kaamera jälgib solisti. Operaatori vaatevinkel on tuim, ta ei tun-



neta laulja omapära. Vokalistil võib, kuid ei pruugi olla näitlejaandi ja teadupärast loob Linna sarmi just välise žesti talitsetus (vähemalt väljaspool «Rock-Hoteli» lavaetendust). Praegusel kujul filmituna ammendab laulja napp miimika end vaataja jaoks kähku, sest filmitud on ebahuvitava valgustusega, ebahuvitava rakursiga, plässilt. Sama kehtib Saaremaa metsas võetud kaadrite kohta, kus kaamera tundub

justkui puu külge kruvitud. Kahjuks on seejuures veel põhimõtteks võetud laulud kogu pikkuses maha mängida.

Teksti poolest on film tumm, sõnu pole rohkem kui lauludes kuuleb. See ei tähenda isenesest midagi, võib ka ainult laulusõnadele välja mängides hea muusikafilmi saada («The Wall»). Aga tekstid on praegustel viisidel küllaltki nahksed. Luulet tundub olevat ainult «Rahu hällilaulus» (sõnad H. Karmo). See toonitab veel kord, et Linna ampluaa pole viimasel ajal päris laitmatu, stiilipuhtusest rääkimata.

Mõnede episoodide puhul (Ivo Linna hobukopliis mära ja varssa paitamas, ühe suure kontserdi imal atmosfäär) pidanuks režissöör olema halastamatum. Kokkuvõttes aga on filmis siiski tugev annus dokumentaalsust. Osutasin eespool suhteliselt teravas vormis, et režissöör ja operaator on oma eesmärgile alla jäänud. Eesmärki ennast tahaks aga tunnustada, ja ärgu kõlaga see õlalepatsutusena. Eesmärgiks aiman olevat võetud väljendada muret, mis mitmetel levimuusikaspetsialistidelgi meie Linnaga seostub.

See iva, mis siiski vist filmilindile püüdmatu jäi, võiks olla selline. Noorte lemmik, soovisaadete soosik esineb väljaspool «Rock-Hoteli» ka märksa teistsuguste paladega. Selline on laulja roll väikevabariigis. Esimestes kaadrites ja filmi lõpus kordub tühja saali ja ootel seisva mikrofoni kujund. Laulda tuleb, laulma peab. Kas pole Linna siiski olnud liiga heasüdamlik, liiga kergel jalal mikrofoni manu astunud, liiga lahkelt erisuguste pakkumistega soostunud?

Ärahüpe

PEETER JOONATAN

«HÖPE». Stsenarist ja režissöör Avo Paistik, kunstnik-lavastaja Mati Kütt, operaator Janno Põldma, helilooja Sven Grünberg. 260,4 m. «Tallinnfilm», 1985.



Millest saab alguse Avo Paistiku filmikangelase «sportlasete»? Lapsepõlves näeb ta võitjat, kelle rahvas kätele tõstab, keda kroonib ning ülistab. «Hüpet» saab tõlgendada kui sissevaadet tippspordi olemusse, ja seejuures väga mõjuvat sissevaadet. Alasti kujul näidatakse mehhanisme, mis tänapäeva rekorditejahile ning võidukultusele nii omaseks saanud. Sest ainult võit või rekord on see, mis «nüüdisaegset gladiaatorit» massi silmis õigustab. Kusjuures võit peab olema järjest suurem ja rekord järjest kõrgem — niisugune on «spordipubliku» aplus, mis oma olemuselt langeb ühte väikekodanliku, tarbijaliku aplusega. Tippsportlasest on saanud omamoodi marionett, asi, kaup, mis, kord kinni makstud, peab andma kasumit.

Tippsport on võimalus leida tunnustust, saavutada kuulsust. Seda enam, et suur sport on tänapäeval üks poliitikavorme. Sporditulemusi loetakse kajastavat riigi majanduslikku ning poliitilist võimsust, tõstvat ta prestiiži. Tippsport täna — see on peaaegu kõikjal elukutse, töö — mille eest makstakse palka. Ning preemiaid. Võimalik, et ta on lausa «tootlik jõud» (nagu teadus)! Mis, võidu korral,



tõstab ühiskondlikku tööviljakust, või vastupidi, põhjustab stressi. TippSPORTlane on see, kellele igaüks saab projitseerida kõike, mis temas eneses puudu jääb; ta on illusoorne kompensatsioon me ühiskondlikule ning isik(sus)likule mannetusele, on kunstlik turguti, isegi narkootikum.

Muidugi, noortele annab tippSPORT impulsid enese kehaliseks arendamiseks, ent on kvalitatiiivne erinevus tänapäevase, ülepingutuse piirimal asetleidva «eneseületamise» ning regulaarse, mõõduka, tõeliselt tervisliku kehakultuuri vahel. Kui palju tippSPORTlane tegelikult tervet keha vajab, seda näeme niipea, kui rekordite- ning võiduiga möödab, pahatihti lausa hüppeliselt suurenevast kehakaalust, eluviisist, millel kunagise režiimiga enam midagi ühist ei pruugi olla.

TippSPORTlane on inimene, kes usub, et teostab end oma k e h a kaudu, äärmisel juhul nende vaimsete võimete kaudu (tahtejõud, sihikindlus, «loobumine kõigest muust» jt), mis on keha viimiseks piirimaile hädavajalikud. Samal ajal kui tõeline eneseteostus on midagi kaugelt avaramat, terviklikumat, vaimsemat. Loomulikumat!

Muidugi on tippSPORTdilgi, nagu kõigil piirsuatiivsetel fenomenidel, oma võlu, mis sellele pühendunud puhastab ja ülendab. Ent kardan, et tänapäeval kahvatub see medali varjupoole kõrval ning võidetav energia osutub tühiseks

ohverdatava jõu kõrval. Korrakem: on kaugelt terviklikumaid, loomulikumaid viise Suureks Eneseteostuseks. Ka kehalises plaanis: tervist, vaimset tasakaalu ning rõõmu kinkiv liikumine, kehakultuur — me liikumisvaeguse ning ülesõõmise küüsis vaevlevas sootsiumis. Ning sel juhul on keha vahend teist laadi eesmärkidele, mida tippSPORT enese ette seab ning mille saavutamiseks me oma füüsisest viimase välja peame pigistama.

Kõigest sellest on Avo Paistiku «Hüpe». Filmil on muidugi veel hoopis üldisem plaan, mis seotud mitte üksnes spordiga, vaid inimeluga üldse. Siis on filmis kujutatav iseendaks saamise tee, vabanemine tarbijalike ootuste kütkeist ning tõus «kõrgemasse sfääri» — läbi «maise puhastustule». «Hüppe» lõpukaadred kirkastab justkui ebamaine valgus, milles ennast ületav kangelane, maise keha tükkideks lennates, lahustub. Aga sellegagi pakub Avo Paistiku uus film mulle erutavat ainet edasimõtlemiseks.

Eduard Tubin ja kodumaa

AVO HIRVESOO

Rootsis ilmunud Sohlmani muusikaleksikonis nimetatakse Eduard Tubinat «eesti päritoluga rootsi heliloojaks» («svensk tonsättare av estnisk härkomst»). Sama määrangut esineb teisteski rootsikeelsetes väljaannetes, samuti ka mõnes suuremas teatmeteoses, nagu Growes' 5. väljaandes, O. Thompsoni rahvusvahelises muusikaentsüklopeedias jm.

5. jaanuaril 1984 jõudis Rootsi raadios eetrisse E. Tubinale pühendatud mälestussaade, kus kurdeti üsna kahetsusväärset tööka, et lahkus helilooja, kes elas Rootsis küll 38 aastat, kuid jäi selles ühiskonnas laiemale üldsusele täiesti tundmatuks. Talle ei olevat pööratud ka suuremat ametlikku tähelepanu; ei omistatud riiklikke autasusid ega jagatud muidki tunnustusi.

Midagi vasturääkivat on nendes allikates! Kui üks ühiskond ei tunne oma heliloojat, siis on viga kas ühiskonnas või ei kuulugi see helilooja sellesse ühiskonda. Ei lohutanud mainitud raadiosaate prohvetlikud sõnad, nagu seisaksid Tubina loomingu head ajad Põhjamaade muusikas alles ees. Saates esitati helilooja 4. («Lüüriline») sümfoonia, s. o teos mis valmis Eestis 1943. (?) aastal.

ENE, samuti kõik teised nõukogude teatmeteosed nimetavad Tubinat eesti heliloojaks. Sama loeme ka autoriteetsest Riemanni leksikonist, soome, poola jt muusikateatmeteostest.

Kuid ka Sohlmani määrang on siiski tähelepanuväärne. Kas või sellegi poolest, et üks rahvuslik koolkond on valmis enda hulka arvama teise koolkonda kuuluvat. Piibeleht öelnuks sel puhul, et «kaubal on jumet!». Tõepoolest annab see kätte ka väärtushinnangu. Teame, kui ahnelt imes näiteks USA teadus ja kultuur 30.—40. aastatel endasse Euroopa tippe, sh ka muusikuid (Stravinski, Rahmaninov, Weill, Heifetz... ,

kümneid, sadu). Kuid kuulusid ju viimased veel enne nende väljarändamist kogu maailmale ja jäid selleks ka pärast USA-aastaid. Kas söandaksime aga Tubina puhul nii suurt analoogiat näha? ...

Alljärgnevalt põgus pilguheit helilooja mõningatele eluetappidele teel suurde muusikasse.

Tubina ainsaks õpetajaks jäi Heino Eller, kelle kompositsiooniklassi ta lõpetas Tartus 1930. aastal. 20. aastate Tartut me paraku elava muusikaelu euroopalikuks keskuseks pidada ei saa. Seepärast pürgisid Tubina koolikaaslased (Karindi, Roots, hiljem ka Leichter) esimesel võimalusel suurema keskuse, Tallinna poole. Siit algasid hiljem mõnel neist kaugemadki õppereisid (eeskätt O. Rootsil). Tubin aga jäi tartlaseks — praktiliselt kuni kodumaalt lahkumiseni (20. sept 1944). Kahel korral avanes temalgi võimalus käia kaugematel õppereisidel (1931 Viinis, 1938 Budapestis), kuid need ei kujutanud endast praktilisi tunde mõne nimeka pedagoogi käe all, pigem rohket muusikakuulamist ja isiksuste jälgimist. (Muidugi: ei saa eitada ega alahinnata vahetute muusikaelamuste harivat mõju, eriti aga andekatele, kelle võime kuuldut kõigi meeltega justkui salvestada on läbi aegade teada tõsi-asi.) Viinis kuuldu-nähtu otsest mõju Tubina loomingule oleks raske oletada (kaudset kindlasti!). Seevastu Budapesti reis ja kohtumine Kodály ja Bártókiga, tutvumine nende rahvuslik-koolkondlike otsingutega, avaldasid talle vaieldamatult otsest mõju. Ungari-matka vahetu tulemusena valmisid sümfoonilised «Eesti tantsud» (1938); suurenes huvi nii eesti rahvusliku mütoloogiaainestiku kui ka otseselt rahvaviiside vastu (kogu järelejäänud suve ja sügise veetnud ta Eesti Rahvaluule Arhiivis). Siit sündis ka «Krati» idee, veel enne «Estonia»



Eduard Tubin. Foto on pühendusega maestro Ellerile.

teatri poolt väljakuulutatud balletikonkurssi, libretistiks Elfriede Saarik (1916—1983), hilisem helilooja abikaasa. Siit algab Tubina loomingu viljakaim periood, mis kestab ühtejärke kümnekond aastat. «Krati» esimene variant pärineb aastast 1939. Veel samal aastal valmis tal kolme nädalaga Sümfoniett, sügiseks aga uus lühiballett «Siurulind» («Kalevipoja» ainetel). Jätkus töö «Krati» õhtuttäitva variandiga, mille helilooja lõpetas 1940. aasta jaanuaris. 1941. aastal alustas ta ooperi «Pühajärv» loomist (J. Sütiste libreto), ja tööd 3. sümfooniaga. Siis järsku valmisid kuueaastane päevaga viiulikontsert (1941) ja mõned väiksemad tööd (sh klaverisonatiin). Sõjaolude kiuste valmisid 3. sümfoonia (1942) ja 4. sümfoonia (1943) ning algas töö ooperiga «Libahunt» E. Toona libretole (1944), mis jäi pooleli nagu «Pühajärvgi».* Viljakad

* Helilooja esimesed ooperikavatsused ei tahtnud kuidagi realiseeruda. Juba 1937. aastal annab «Postimees» (19. XI) teada, et Tubin kavandab ooperit «Sinimandria» E. Uuli, A. Meringu ja K. Aluoja libretole. 1943. aasta «Eesti Sõna» (nr 289) lisab nimetatutele veel uusi ooperikavatsusi: «Sinimäed» E. Uuli libretole, «Toomas Nipernaadi» (novelli «Pärilipüüdjad» järgi). Peamiseks töö katkemise põhjuseks olid sõjaolud, mis ei andnud minimaalsemaidki väljavaateid ooperite lavaletoomiseks.

olid ka esimesed pagulusaastad, millest Tubin osa veetis laagriolukorras. 1945. aastal valmisid Klaverikontsertino ja 2. viiulikontsert, 1946 5. sümfoonia ning Eleegia kahele viiulile ja kahele tšellole, 1947 «Neli rahvalaulu minu kodumaalt» klaverile, 1948 Kontrabassikontsert, jne.

Kõik eelpool loetletu baseerub sügavalt eesti rahvuslikule ainekule ja on kõige otsesemas seoses rahvusliku laadiga. Vähemalt üks ooperitest («Pühajärv») valminuks kindlasti 1941. aasta sügiseks, kuna selle lavastamine oli kavandatud Nõukogude Eesti kultuuripäevadeks Moskvas. Sellele oli heliloojal ka Kunstide Valitsuse tellimusleping. Ühes erakirjaski 15. maist 1941 vihjab ta: «Vehin praegu hirmsa hooga ooperit kirjutada.» Suvel isegi tutvustati valmisolevat osa Heliloojate Liidus, siingi rõhutati teose rahvuslikku omapära.

Tähendab, need aastad oli Tubin kindlasti eesti rahvuslik helilooja. Või loovutas ta oma põhimõtteid hiljem? Sest «suurele ringile» kodumaa periood teda tööpoolest ei viinud (taas sõjaolude tõttu) — kuigi see saabus oige pea siingi.

Emigrantlik ajakirjandus on üsna sageli kurtnud, nagu ei mängitaks Tubina teoseid kodumaal. On see ikka nii olnud?

Eduard Tubin ja arhitekt Eva Hirvesoo 1975. aastal Tubina Stockholmi-kodu väraval.
A. Hirvesoo foto





E. Ole. Eduard Tubin. Oli. 1955.

Mõelgem tagasi ajale, mil kodustele olid jäänud ahervaremed, millest tuli üles ehitada sama hästi kui uus eesti rahvuslik muusika. Kultuurivaremed (veel täpsemalt: olematuse) jätsid endast maha need kunstitegelased, kes lahkusid teisele poole barjääri. Millega pidid sellist sammu õigustama kodused? Kas kaotustel ongi õigustust? Ja ometi püüti mitmetesse, sh ka Tubinasse, suhtuda vähemalt lugupidamisega. Teati, et juba kodanliku Eesti päevil ei läinud ta kaasa ühegi poliitilise vooluga. Veelgi enam! Ta ei kuulunud ühtegi muusikaorganisatsiooni (v. a. hiljem juba Eesti NSV Heliloojate Liidu orgkomiteesse). Ka okupatsiooniaastatel piirdus tema tegevus vaid «Vanemuise» teatri muusikajuhi ametiga ja heliloojatööga.

Sõja-aastatel oli raske, kui mitte võimatu, jääda erapooletuks. Ei jätnud te-

dagi ükskõikseks ümberringi valitsev laokilolek, mäng inimsaatustega (tema orkestriliikmetest «kadusid» okupatsiooniaastatel mitmed üleöö).

1980. aastal külastasime koos abikaasaga oma Rootsi-reisi päevil ka Tubina 75. sünnipäeva kammerkontserti 6. juulil Stockholmi Muusikaakadeemia saalis ja viibisime järgmisel päeval mõned tunnid maestro võõrastena hubases koduses ringis. Kes suudaks nüüd tagantjärele kõike kõnesolnut meenutada! Ühte aga küll. Mind vapustas tema valuläve madalus, kui jutuks tulid need okupatsioonipäevade «kadumised», eriti aga orkestri kontsertmeistri Boriss Muršaku ja tema perekonna juhtum, kelle fašistid mõrvasid 1941 Tartu tankitõrjekraavis. Nägin, millise kirega ta tegelikult vihkas fašismi. Ma ei tea, kas see oli ta suurim sõja-aastate masendus —

heitumine lojaalsuses. Teda painasid veel tookord, 36 aastat hiljem, mõttetus surmad, arutud purustused. Neile ohvritele pühendaski ta oma viimase lõpetatud töö, «Reekviemi», mille muusikaga mul oli partituuri vahendusel tol korral võimalik tutvuda, autor kõrval kommenteerimas.

kontserdisaal (G. Ernesaksa «pimedaks pistetud silmadega Eestimaa» sai jälle nägijaks), siis juba avakontserdile järgnenud sümfooniakontserdil (16. juulil) mängis V. Alumäe Tubina 1. viiulikontserti, juhatas R. Matsov. Nemad mängisid teost korduvalt mujalgi (Moskvas, Kiievis . . .), sealhulgas ka üleliidu-



Eduard Tubin ja Heino Eller.

Tubina lahkumiseks kodumaalt ei olnudki põhjust. See oli suur arusaamatus, sest ka otseküsimusele «miks?» vastas maestro tumm olakehitus.

Tubina teoseid kodumaal mängiti. Kui ta esimesed võõrsilkirjutatud teosed ei leidnud laimat vastukaja Rootsis, siis kodumaal mängitud, tegelikult okupatsioonipäevil loodud Tubina tööd võeti väga soojalt vastu. Kui kohe pärast sõda V. Alumäe mängis tema neljaosalist süiti eesti rahvatantsudest (ja hästi mitmeid kordi), seadis B. Lukk selle veel ka kahele klaverile. Klaveriduos koos A. Klasiga jõudis teos koguni Moskva publiku ette 1946. aasta märtsis toimunud eesti muusika esinduslikel kontsertidel. Või teine näide. Kui 1946. aastal avati taas varemtest tõusnud «Estonia»

lise dirigentide konkursil ühe võitja, R. Matsovi laureaadikontserdil Leningradis. Need olid esimesed Tubina loomingu tutvustamised nn suurele ringile. Hinnangud olid kõikjal tunnustavad. Ka G. Ernesaksale ja ta meeskoorile olid Tubina laulud vägagi lähedased. Kahju vaid, et neid siis nii vähe oli!

Tõsi, 40. aastate lõpul ja 50. algul tekkis meil tööpoolest vaheaeg Tubina loomingu esitamisel. Ühelt poolt põhjustasid seda kohalikud raskused kogu kodanliku kultuuripärandi ümberhindamisega. Teisest küljest aga ka asjaolu, et Tubina võõrsil loodud tööd olid kodusetele tundmata. Polnud ju tookord minigeid kontakte Rootsiga. Need tekkisid alles hiljem, niivõrd, kuivõrd külma sõja voolused taanduma hakkasid. Ala-

tes 1960. aastast külastavad Rootsit (sh ka Tubinat) üksteise järel E. Kapp, V. Alumäe, RAM ja G. Ernesaks. Ja õige pea (1961) sõandas Tubin tulla oma esimesele kodumaakülastusele (saades hiljem emigrantlike tegelaste kogu sõimuvalingu enda kaela). Olin tookord alles tudengiseisuses ja mäletan hästi, kui soojalt ainuüksi konservatooriumi pere Tubinat tervitas. Samas sai teoks väike kontsert tema loomingust.

Kuid veel enne seda, 1956. aasta 21. septembril läks «Estonia» kontserdisaalis täismajale 5. sümfoonia esmaesitus kodumaal. Dirigent S. Prohhorovi oli vahetult enne hankinud teose partituuri taskuväljaande. Mäletatavasti avaldas V. Kapp pärast kontserti veel vaimustunud artikli «Sirbis ja Vasaras» (28. IX).

Kas siis selles, et rahvusliku muusika seisukohalt nii oluline E. Tubina teos jõudis kodumaal kõlada alles kümme aastat hiljem, olid süüdi kodused (midagi niisugust meile ette heideti)? Kuid selle teose kojutulek lisas palju austajaid mitte ainult Tubina enda loomingule, vaid kogu eesti muusikale. 1966. aastal trükiti 5. sümfoonia partituur Moskvas, saateks J. Fortunatovi vaimustatud eessõna. Kuid veel enne seda juhtusin pealtkuulajana olema tunnistajaks Fortunatovi Tubina-vaimustusele. 1963. aasta algul olin koos O. Tuisu, V. Paalma ja M. Vaitmaaga NSV Liidu Heliloojate Liidu korraldatud noorte muusikateadlaste üleliidulisel seminaril Moskvas. Kuulsime-nägime tookord palju. Ühe loengu pealkiri oli «XX sajandi orkestridramaturgiast», lektor J. Fortunatov. Meie (eestlaste) hämmastus oli aga ülisuur, kui kogu ligemale kolmetunnise loengu vältel käsitles esineja detailideni vaid Tubina 5 sümfoonia finaali... Ja kuidas veel! See oli tema arvates sajandi tipp-saavutus heliloomingus. (Siis elasid veel, ja koguni samas majas Šostakovitš ja Hatsaturjan!) Kas siit juba globaalne ring?...

Sümfooniažanr kui helilooja pärisosa, on mõistagi olnud see, milles ta on ennast jäägitult avanud, milles ta on ka suutnud kõige enam anda. Kümme sümfooniast (XI jäi pooleli) oleksid juba isenesest terve elutöö. Kuid milline hulk head muusikat Tubinal veel on! Iga

suurteos vääriks eraldi artiklit. Kuni viimaste oopusteni välja ei tunne me ainsatki Tubina teost, kuhu ta poleks mahutanud osakestki kodumaad. Ei tea ma aga ainsatki tema teost, milles kajastuks vähemalt sama ehedalt Rootsimaa. Ja miks peakski Tubin olema rootsi helilooja? Ega rootslased isegi seda kuigivõrd julgenud lootä (v. a algul mainitud juhtumid). Seda tõdemaks tarvitseb meenutada vaid tema teoste Rootsi ettekandeid (ja mitte ainult neid!) saatnud arvustusi, kus kriitikute enamik on selgelt tunnetanud helilooja eesti päritolu ja kuulnud seda ka muusikas endas. Alles 1961. aastal võttis Tubin endale Rootsi kodakondsuse. Pärast esimest kodumaa külastust kutsuti teda osa võtma ka Rootsi heliloojate ühingu tegevusest. Küsimusele, milles selle organisatsiooni tegevus seisneb, vastas Tubin 1976. aastal ühel kohtumisel «Klaverimängude» saatesarja (kus muuhulgas A. Kuuseoks mängis ei tea mitmendat korda tema Klaverikontsertiint) eel: «Neljapäeviti süüakse koos hernesuppi. Aga viimasel ajal pole see mu seedimisele enam hääd.» Ta teadis siis juba väga hästi, millist sisulist tööd teeb meie Heliloojate Liit. Siiski pean rootsi organisatsiooni kaitseks ütleva, et see annab välja regulaarselt heliloomingu reklaambrošüüre, tänu millele oleme meiega 1964. aastast peale saanud parema pildi Tubina võõrsil valminud töödest. Muus osas on sellel ühingul mõndagi sarnast kunagise Eesti Akadeemilise Helikunsti Seltsiga (v. a hernesupiõhtud).

Kahtlemata on seni E. Tubina kõige edukamaks teoseks olnud 5. sümfoonia, mille ettekanded on toimunud kõigil mandritel (peale Aafrika). Nõukogude Liidus on see kõlanud umbes kahekümnel korral, USA-st on teada vähemalt kaheksa ettekannet. Austraalias esitas seda 1958. aastal vähemalt neli korda Nikolai Malko. Nimekamatest dirigentidest on teost juhatanud veel H. Schmidt-Isserstedt, A. Fladmoe, Th. Jensen, D. C. Howard-Mitchell, I. Romanenko, ka O. Roots jt. Rootsimaa ettekandeid võib olla kümne ringis. Soomes on seda juhatanud vähemalt kaks dirigenti: M. Similä ja T. Hannikainen. Edukuselt järgneksid 5. sümfooniale ballett «Kratt» («Estonias» 1944, 1966 ja «Va-

nemuises» 1943, 1961) ja ooper «Barbara von Tisenhusen» («Estonias» 1969 ja «Vanemuises» 1972).

Kas kodumaal on Tubina teoseid esitatud vähe? Et sellele ammendavalt vastata, tuleks küsida: millega võrreldes? Kui võrrelda eesti klassikute loominguga (R. Tobias, A. Kapp, A. Lemba, H. Eller...), siis julgen küll väita, et kõlanud Tubina teoste absoluutarv peaks neid ületama. Üheks viimaste aegade suuresituseks oli ehk taas I. viiulikontsert J. Sepa suurepärasel interpretatsioonil tele-raadio ühissaatesarjas «ERSO stuudiotund» (22. I 1983). Mitmete ansambli repertuaaris kohtame Tubina kammerteoseid. Kuid mis salatal Küllap naudiksime meelsasti kõik veelgi sagedamini selle suurmeistri, eesti muusikaklassiku loomingut. Ehk on selleks tänavu, E. Tubina 80. sünniaastapäeval ka enam põhjust?

Filmi- Gloobus

MICHELANGELO ANTONIONI PLAANID

Mitmekülgne M. Antonioni alati omane olnud. Nooruses oli ta tennisetšempion, siis töötas ajakirjanikuna ja dokumentaalkinos, oli stsenarist. Viimastel aastatel on režissöör tegelnud maalimisega. Venezias toimunud maastikupiltide näitus pani kriitikud Antonioni kōnelema kui omapäraselt kujutav-kunstnikust. 1983. aastal ilmus Roomas raamat, mis sisaldas tulevaste filmide kavandeid ning jutustusi. Hiljuti vahetas Antonioni taas ametit: tema esimene katsetus «videomuu-sika» vallas jutustab Gianna Nannini estraadiansamblist. «Muusikaline vahepala» on Antonioni jaoks üksnes hingetõmbeks; ta kavatses vāndata veel mitu täispikka mängu-filmi. «Pea tegema filmi Giuletta Masinaga, sellest tööst loodan ise väga palju. Siis hakkab filmima «Meeskonda», lugu inimesest, kes satub laevale ja jääb avamerel vastakuti kolme julma ning surmapõlgava meremehega. Itaalia TV valmistub seriaaliks Rooma paavstist, ühe episoodi pea tegema mina. Veel pakub huvi hüpotees, et kunagi läbis maailm-lähise ruumi komeet, kutsudes esile katastroo-filised muutused maakera kliimas. Selle taga-järjel surid välja hiidimetajad, kes asustasid Maad tol kaugel ajal. Ühe minu järgmise filmi kangelane tegeleb selle probleemiga.» Küsimusele, kust võtab ta aega kõigi nende kavatsuste teostamiseks, vastas Antonioni: «Töötan juba 40 aastat filmi vallas ning olen omandanud vähemalt ühe tõe: ei tohi kiirustada, on tarvis töötada järjekindlalt ja vān-data üksnes seda filmi, mis on täiesti küps.»

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZE STSENAARIUM

Kirjastus «Nueva Nicaragua» avaldas hiljuti Nobeli kirjanduspreemia laureaadi G. G. Márqueze filmistsenaariumi «Elagu Sandino!». Selles kõneldakse julgelt operatsioonist, mille 1974. aastal oli ette valmistanud grupp sandiniste: vallutada diktaator José Marina Gastillo kindlustatud villa. Retsensendid toonitavad, et dokumentaalsele materjalile tuginev stsenaarium peegeldab sandinistliku rinde algusaega tõetruult.

Kultuuriministeeriumis

8. jaanuaril toimunud kolleegiumi koosolekul arutati «Vanalinna Stúdio» ja L. Koidula nim Pärnu Draamateatri kunstinõukogude tööd lavastuste ettevalmistamisel ja läbivaatamisel. Eriti teravaid etteheiteid oli «Vanalinna Stúdio» juhtkonnale ja kunstinõukogule. Asja sisust esitas ettekande Teatrite Valitsuse juhataja M. Kubo. Sõna võtsid ministri esimene asetäitja I. Moss, asetäitja J. Viller, EKP Keskkomitee kultuuriosakonna sektorijuhataja T. Koldits, Pärnu teatri peanäitejuht I. Normet, Riikliku Filharmoonia direktor O. Sapožnin, tema asetäitja «Vanalinna Stúdio» alal J. Karindi, «Vanalinna Stúdio» kunstiline juht E. Baskin, teatrikriitik L. Vellerand jt. Kokkuvõtte arutelust tegi minister J. Lott. «Vanalinna Stúdio» tegevuses ilmnenuid puuduste kohta võttis kolleegium vastu otsuse.

23. jaanuaril olid kolleegiumi päevakorras etendusettevõtete ning Rahvaloomingu ja Kultuuritöö Teadusliku Metoodikakeskuse finants-majandusliku tegevuse kontrollimise tulemused. Neist kandis ette ministeeriumi plaani- ja finantsosakonna juhataja A. Kuusemets. Kohal viibisid ja selgitusi andsid Eesti NSV Rahandusministeeriumi Kontrolli ja Revisjoni Valitsuse esindajad. Aru päriti RAT «Vanemuise» korraldajadirektorilt M. Raigilt, Viljandi teatri «Ugala» direktorilt E. Koselt ja teistelt, sõna võtsid ministri esimene asetäitja I. Moss ja asetäitja J. Viller. Kokkuvõtva sõnavõtuga esines minister J. Lott. Ilmnenuid puuduste kõrvaldamiseks võttis kolleegium vastu asjakohase otsuse. Selsamal kolleegiumi koosolekul arutati veel, mida andsid meie teatrite külalisetendused väljaspool vabariiki 1984. aastal, ning kavandati edasisi plaane teatrite sõprussidemete süvendamiseks. Ettekanded olid Teatrite Valitsuse repertuaarikolleegiumi pea-

toimetajalt M. Tiksil ja ministeeriumi muusikaosakonna juhatajalt E. Mattisenilt.

27. veebruaril arutati põhiküsimusena Eesti NSV Riikliku Nukuteatri tööd laste ideeliskunstilisel ja esteetilisel kasvatamisel. Teatrite Valitsuse juhataja M. Kubo analüüsis ja teatripoolselt kõnelnud peanäitejuht R. Aguri jutust jäi soodus üldmulje: repertuaaris on 25 lavastust, millest kolmandiku moodustavad algupärase eesti dramaturgia järgi loodud teosed. Sõna võttis kirjanik E. Niit. Ministri asetäitja J. Viller toonitas vajadust mõelda näitlejate järeelkasvule. Arutelu võttis kokku ministri esimene asetäitja I. Moss. Kolleegiumi otsuses on muu hulgas punkt korraldada teatri tegevusele kaasaitamiseks tänava sügisel nukunäidendite võistlus. Selsamal koosolekul vaadati läbi ka maaraajoonide ning maal asuvate klubiliste asutuste ja rahvaramatukogude 1984. aasta sotsialistliku võistluse tulemused (ettekanded Klubiliste Asutuste ja Rahvakunsti Valitsuse juhatajalt V. Roosipõllult ning Riikliku Raamatukogude Inspeksiooni juhatajalt I. Tingrelt). 19. märtsil oli vaatluse all Eesti NSV Riikliku Filharmoonia töö maaelanike kultuurilisel teenindamisel. Aru andis Filharmoonia direktor O. Sapožnin, oma arvamuse muusikapropaganda probleemide kohta ütles välja Eesti NSV Helloojate Liidu juhataja esimees J. Rääts. Pikemalt kõneles minister J. Lott, kes andis hinnangu Filharmoonia senisele tegevusele ja seadis selle juhtkonnale ette uusi ülesandeid. Teise päevakorrapunktina arutati ministeeriumi muusikaosakonna tööd Suures Isamaasõjas saavutatud võidu 40. ja Eesti NSV 45. aastapäeva tähistamisel. Tehtust ja teoksil olevast kandis kolleegiumile ette nimetatud osakonna juhataja E. Mattisen. Sõna võtsid ministri esimene asetäitja I. Moss, J. Rääts jt. Probleeme kokkuvõtvalt esines minister J. Lott.

Kinokomitees

21. jaanuaril arutas ENSV Kinokomitee kolleegium 1984. aastal läbiviidud revisjonide tulemusi ja kinnitas 1985. aasta revisjonide plaani. Arutati ka mängufilmistenaariumide võistluse korraldamist.

28. jaanuaril tehti kokkuvõtteid kinovõrgu sotsialistlikust võistlusest 1984. aasta IV kvartalis. Võitjaiks tunnistati Viljandi Rajooni Kinovõrk ja Tallinna kino «Sõprus». Eesti NSV Riiklik Kinovõrk ning Filmilauetuse ja Reklaami Valitsus esitati osa võtma üleliidulisest sotsialistlikust võistlusest. Samas analüüsi 1984. a sotsialistlike kohustuste täitmist, kinnitati kinovõrgu töötajate premeerimise uus põhimäärus. XVIII üleliidulisele filmifestivalile Minskis otsustati esitada mängufilm «Hundiseaduste aegu» (lavastaja O. Neuland), lastefilm «Karoline hõbelõng» (H. Murdmaa), joonisfilm «Aeg maha!» (P. Pärn), nukufilm «Imeline nääriöö» (R. Unt, H. Volmer), populaarteaduslik film «Elu värv» (R. Maran) ja dokumentaalfilm «Kõige ilusam» (H. Speek).

11. veebruari istungil vaadeldi filmifondi aastainventuuri tulemusi. Märgiti filmikoopiate tehnilise seisukorra paranemist, soovida jätab aga varasemate aastate mängu-, dokumentaal- ja õppefilmide kasutamise intensiivsus. 1984. aasta vabariikliku sotsialistliku võistluse võitjad — Põlva Rajooni Kinovõrgu ja Võru kino «Noorus» kollektiiv — otsustati esitada Eesti NSV Ministrite Nõukogule ja Eesti NSV Ametiühingute Nõukogule autasustamiseks. Aunimetuse «Kutseala parim» andmiseks esitati positiivikontrollör Lidia Maslovskaja ja kinomehaanik Kalju Truuts. 21. veebruaril analüüsi Tallinnas kooli- ja õpilaskinodega tehtavat tööd. Arutelust olid kutsutud osa võtma Eesti NSV haridusministri asetäitja K. Luts, ENSV Kutsehariduskomitee esi-

mehe esimene asetäitja E. Alas ja Tallinna Linna RSN Täitevkomitee haridusosakonna juhataja V. Hiieaas. Põhilsena märgiti vajadust tihendada kinofikatsiooni- ja haridusorganite koostööd laiendamaks koolikindode võrku ja parandamaks sisulist tööd. Tallinna Kinofikatsiooni Valitsusele tehti ülesandeks välja töötada ettepanekud Tallinnas spetsialiseeritud lastekino avamiseks.

18. märtsil oli vaatluse all NLKP Keskkomitee ja NSV Liidu Ministrite Nõukogu 1984. aasta 19. aprilli määruse «Abinõudest kinofilmide ideelis-kunstilise taseme edasiseks tõstmiseks ja kinematograafia materiaal-tehnilise baasi tugevdamiseks» täitmise kulg ENSV Kinokomitee süsteemis. Märgiti, et filmidramaturgide ringi laiendamise eesmärgil on tihendatud loomingu- ja tööalaseid kontakte ENSV Kirjanike Liidu ja ENSV Ajakirjanike Liiduga, filmitöötamise koordineerimiseks ja materiaalse baasi paremaks kasutamiseks on loodud ametkondadevaheline komisjon. Ehitamisel on kinod Pärnus ja Elvas. Kolleegium kohustas komitee osakondi ja allasutusi jätkama määruse täitmist. Aktiviseerida tuleb tööd kinokülastajatega, parandada filminäitamise kvaliteeti. Samas arutati süsteemi allasutuste 1984. aasta finants- ja majandustegevuse tulemusi ning lastefilmide repertuaarikomisjoni tööd, vaadati läbi Suures Isamaasõjas saavutatud võidu 40. aastapäeva tähistamise kinoürituste repertuaar ning kinnitati täispikkade mängufilmide stsenaariumide võistluse juhend.

29. märtsi istungil tegi kolleegium kokkuvõtteid 1984. aasta kollektiivlepingute täitmisest. Kolleegium kuulas ka informatsiooni kapitaalremondi plaanide täitmisest, vaatas läbi 1985. aasta II kvartali repertuaari-, informatsiooni- ja reklaamiplaanid ning tegi kokkuvõtteid allasutuste iga-aastasest raamatupidamise eeskujuliku korraldamise võistlusest. Parimaks tunnistati Valga ja Paide rajooni kinovõrgu raamatupidamine.

Heliloojate Liidus

26. veebruaril toimus Eesti NSV Heliloojate Liidu juhatuse pleenum, mis oli pühendatud sõjalis-patriootilisele teemale meie heliloomingus. Põhiettekannetega esinesid T. Vabrit (aastad 1940—1955) ja M. Topman (viimased 30 aastat). A. Vahter rääkis muusikaalust eesti laskurväeosades Suure Isamaasõja ajal, B. Körver — sõjaveteranide ansamblist. Sõna võtsid veel E. Kapp, L. Auster, H. Lepnurm ja V. Reimann.

* * *

Jaanuaris kuulati uudisloomingust H. Hindpere 10 lastelaulu (E. Esop, H. Mänd, M. Univer, P. Aimala), R. Eespere poemi meeskoorile ja löökpillidele «Mahtra sõja epiloog» (R. Eespere), I. Pakri 4 laulu lastekoorile (K.-E. Sööt), R. Kangro 3 laulu naiskoorile (rahvalaule), B. Parsadanjani Tromboonikvartetti barokkstiilis, E. Mägi 3 muinasjutulaulu, E.-S. Tüüri «Arhitektoonikat» puhkpillikvintetile, A. Põldmäe 5 lastelaulu (K. Kangur, H. Runnel), Jüri Tamvergi «In ragi» kahele klaverile, T. Lepiku meeskooripoemi «Mere väravas» (K. Merilaas, J. Kaplinski), H. Hindpere 1985. a rahvatantsupeo finaali muusikat.

Veebruaris: E. Aarne Sonaati tšellole ja klaverile, R. Kangro Sonaatsüiti viiulile ja klaverile op. 30, I. Pakri 2 koorilaulu segakoorige (J. Viiding), E. Kapi 4 sarkastilist kontrasti klaverile, Jüri Tamvergi Oboesonaati nr 2, H. Rosenvaldi 5 pala flöödile ja klaverile, A. Mattiseini muusikat «Pommeri aia» lavastusele, A. Põldmäe Sonaat-rapsodiaid eesti teemadele viiulile ja klaverile, J. Räätsa 8. sümfoonia.

Märtsis: P. Vähi Prelüüdi ja fuugat klaverile, K. Singi Flöötid sümfoonia, I. Garšneki 3 pala süntesaatorile («Vane-muise» lavastusele), B. Körveri 3 laulu baritonile (V. Kollin, O. Roots), Jüri Tamvergi 3 laulu sopranile (E. Niit), R. Kangro—E.-S. Tüüri muusikat firmarongide ärasaatmiseks, V. Barkauskase 4. sümfoonia, E.-S. Tüüri Sonataini 2-le klaverile, U. Soomere 3 poemi sopranile ja klaverile (M. Under).

Muusikateaduse sektsiooni koosolekul arutati M. Humala raa-

matut «Heino Elleri harmooniast» ja H. Tõnsoni «Hendrik Krummi» (12. III) ning ajakirja «Teater. Muusika. Kino», ajalehete «Sirp ja Vasar», «Rahva Hääl», «Noorte Hääl», «Ohtuleht» muusikaalaseid materjale (5. III).

Kinoliidus

23. jaanuaril toimus Kinoliidu ja Kirjanike Liidu ühisüritusena filmirežiissööride ja kirjanike kohtumine, kus vaatluse all olid eesti filmi tulevikuprobleemid. Peale Kinoliidu juhtide võtsid kohtumisest osa Kinokomitee esimees R. Penu, peatoimetaja Ruth Karemäe, «Tallinnfilmi» direktor E. Rekkor.

25. veebruaril juhatuse koosolekul kuulati Nõukogude Filmi-kunsti Propaganda Büroo Eesti osakonna direktori T. Huigi aruannet büroo mullusest tegevusest. Moodustati kriitikapremiate komisjon (A. Valton, R. Maran, M. Põldre).

27. ja 28. veebruaril toimus Moskvas NSVL Kinoliidu juhatuse V pleenum, millest võtsid osa Eesti Kinoliidu juhatuse esimene sekretär K. Kiisk, sekretär E. Rekkor, T. Elmanovitš, M. Põldre.

27. veebruarist 6. märtsini viibis Tampere rahvusvahelisel lühifilmide festivalil NSVL Kinoliidu delegatsiooni koosseisus J. Ruus.

28. veebruaril sai R. Maran esimese kineastina teenete eest loodusteaduste populariseerimisel Eesti NSV Teaduste Akadeemia Karl Ernst von Baeri mälestusmedali. Medali andis Baeri Majamuuseumis üle akadeemiksekretär A. Raukas.

Teatriühingus

6. jaanuaril toimus Moskva Näitlejate Majas H. Krummi loominguõhtu. Kaastegevad olid A. Kaal, M. Eensalu, T. Maiste. Ohtu juhtis A. Mikk.

18. jaanuaril kinnitas juhatus ETÜ ettepanekud teatrikunsti riiklike aastapremiate komisjonile.

29. jaanuaril arutati ETÜ kriitikasektsioonis M. Undi lavastusi «Vaimude tund Jannseni tänaval» ja «Kummitused».

10. veebruaril vaatas Moskva

teatriteadlane N. Tšernova RAT «Estonia» lavastust «Pihtimus». Toimus arutelu.

18. veebruaril otsustas ETÜ juhatus esitada kandidaadid Eesti NSV riikliku preemia saamiseks (T. Kuusik ja K. Ird). Kuulati ära informatsioon kriitikaseminari tööst ja õppetöö tulemustest (J. Allik). Arutati ajalehe «Sirp ja Vasar» teatriosakonna tööd. Ettekanne J. Allikult.

1. märtsil toimus Moskva Näitlejate Majas GITIS-e eesti stuudio lõpetajate õhtu. Osa võtsid E. Puudist, V. Kiple, K. Kiisk, A. Kruusement, T. Kask. Õhtu juhtis N. Krõmova.

4. märtsil kohtusid kriitika-sektsiooni liikmed ning Tallinna teatrite direktorid Moskva teatrikriitike M. Svõdkoi ja V. Maksimova ning NSVL KM Teatrite Valitsuse loominguilise osakonna juhataja N. Bereberinaga.

11. märtsil toimus kriitika-sektsioonis «Ugala» lavastuse «Hamlet» arutelu. Osa võttis lavastaja R. Kretšetova.

13. märtsil kinnitas juhatus teatriühingu nimelised ja aasta-preemiad.

22. märtsil korraldas ETÜ juhatus vastuvõtu Moskva Leninliku Komsomoli nim Draamateatri kollektiivile.

27. märtsil anti Tallinna rae-kojas pidulikult kätte vabariiklikud ja ETÜ preemiad.

29. märtsil oli Tallinna Draamateatri väikeses saalis kohtumine Moskva Leninliku Komsomoli nim Draamateatri näitlejate J. Leonovi ja I. Tšurikova. Vestlust juhtis M. Mikiver.

In publico

ESIETENDUSED TEATRITES

14. jaanuar — P. Enquist/E. O'Neill, «Üised külalised». Eesti NSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja ja kujundaja M. Unt.)

20. jaanuar — Balletiõhtu «Kirstumine», H. Villa-Lobose, G. Mahleri, L. Berio, S. Grünbergi muusika, RAT «Vanemuine». (Lavastaja M. Murdmaa, kunstnik A. Püüman.)

27. jaanuar — A. Tšehhov, «Tšehhovi naljad». Viljandi

Draamateater «Ugala». (Lavastaja A. Lepik, kunstnik I. Agur.)
2. veebruar — M. Traat, «Pommeri aed». V. Kingissepa nim TRA Draamateater. (Lavastaja M. Mikiver, kunstnik T. Virve.)
2. veebruar — H. Schmidt ja T. Jonesi kammermuusikal «Romantilised fantastikud». RAT «Vanemuine». (Lavastaja A.-E. Kerge, dirigent T. Leinatamm, kunstnik L. Pihlak.)

3. veebruar — F. Molnár, «Kaardiväeohvitser». Viljandi Draamateater «Ugala». (Lavastaja K. Raid, kunstnik K. Tool.)
4. veebruar — H. Luik, «Poiss põleva laevalael». Rakvere Teater. (Lavastaja U. Allik, kunstnik S. Pavel ERKI-st.)

10. veebruar — A. Strindberg, «Unenäomäng». RAT «Vanemuine». (Lavastaja J. Tooming, kunstnik I. Kruusamäng.)

15. veebruar — V. Udam, «Vastutus». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja I. Normet, kunstnik V. Tamm.)
25. veebruar — A. Ayckbourn, «Norman Vallutaja». V. Kingissepa nim TRA Draamateater. (Lavastaja E. Hermaküla, kunstnik V. Fomitšev.)

26. veebruar — J. Goldman, «Lövi talvel». Eesti NSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja R. Alalbert, kunstnik J. Vaus.)

1. märts — C. Magnier, «Unerohi». «Vanalinna Studio». (Lavastaja E. Baskin, kunstnik A. Unt.)

1. märts — R. Agur, «Olgu jääv meile päike». Eesti NSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja R. Agur.)

1. märts — M. Gorki, «Barbarid». RAT «Vanemuine». (Lavastaja A.-E. Kerge, kunstnik L. Pihlak.)

16. märts — L. Feuchtwanger, «Vennad Lautensackid». Viljandi Draamateater «Ugala». (Lavastaja K. Komissarov, kunstnik J. Vaus.)

16. märts — B. Brecht, «Mees on mees». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstkateedri XII lennu diplomietenendus. (Lavastaja I. Normet, kunstnik R. Kõiv.)

17. märts — A. Arbuzov, «Üine pihtimus». Eesti NSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja N. Seiko, kunstnik T. Tepandi.)
23. märts — A. Kivi, «Kullervo». V. Kingissepa nim TRA Draamateater. (Lavastaja M. Savolainen, kunstnik R. Pauku külalisena Soomest.)

27. märts — J. Svarts, «Don Quijote». Rakvere Teater. (Lavastaja M. Kalmet, kunstnik R. Vanhanen.)

ESIETTEKANDEN FILHARMOONIA KONTSERTIDEL

24. novembril 1984. a RAM-i kontserdi kava (TMK 1985, nr 3, lk 90) oli puudulik. Lisaks nimetatutele olid esiettekandel veel: G. Ernesaksa «Mahtra lugu», E. Kapi «Maalaul», J. Koha «Hommikul, kui tolmab rükis», H. Otsa «Rannamännid», A. Ritsingu «Serenaad», O. Sau «14. november 1944», V. Tormise «Jäta päike paistma» ja «Mu valged päevad».

7. veebruar — A. Marguste. 6. sümfonia. Esitaja ERSO, dirigent P. Mägi.

28. veebruar — R. Kangro. Avamäng «Hõljn». Esitaja ERSO, dirigent E. Klas.

ESILINASTUSED KINODES («Tallinnfilm»)

Dokumentaalfilmid

1. jaanuar — «Handicap», kinno «Kosmos». (Stsenarist ja režissöör T. Helme, operaatorid H. Roosipuu, A. Vilu ja N. Sarubin, helilooja T. Naissoo.)
21. jaanuar — «Kõige ilusam», kinno «Kosmos». (Stsenarist T. Loka, režissöör H. Speek, operaator V. Skolnikov.)
18. märts — «Kuulugu», kinno «Kosmos». (Stsenarist ja režissöör E. Tust, operaator A. Ruus, helilooja P. Pedajas.)

ESILINASTUSED TELEVISIOONIS («Eesti Telefilm»)

Mängufilmid

1. jaanuar — «Kevad südames». (Stsenaristid H. Luik ja A. Borodjanski, režissöör ja operaator M. Pöldre, operaator A. Mutt, heliloojad Ü. Vinter, T. Kõrvits, kunstnik A. Keskküla, helioperaator P. Roos. Osades: T. Uibo, M. Uibo, L. Keevalik, J. Pillau, T. Krall, P. Põldmäe, A. Haltunen, A. Paaju, F. Kark.)

Dokumentaalfilmid

1. jaanuar — «Elu nagu kümnendistlus». (Stsenarist H. Sild, režissöör ja operaator I. Vets,

operaator E. Putnik, helioperaator J. Sandre.)

«Kadriorg». (Stsenarist, režissöör ja operaator V. Kepp, helioperaator J. Sandre.)

30. jaanuar — «Teine reaalsus». (Stsenarist E. Hion, režissöör H. Drui, operaator D. Supin, helioperaator K. Kardna.)

19. märts — «Elada maal». (Stsenarist ja režissöör S. Skolnikov, operaator L. Blauhut, helioperaator J. Sandre.)

23. märts — «Ringrada». (Stsenarist ja režissöör P. Puks, operaator A. Vilu, helilooja T. Naissoo, helioperaator H. Eller.)

Populaarteaduslikud filmid

1. jaanuar — «Otsi loodusest liitlast». (Stsenarist, režissöör ja operaator R. Maran, helioperaator E. Sæde.)

Muusikafilmid

16. märts — «Palestra». (Stsenarist ja režissöör H. Sein, operaator D. Supin, kunstnik H. Parkja, helioperaator J. Sandre.)

ESIETENDUSED RAADIOTEATRIS

1. jaanuar — «Kass! Kass! Kass!» P.-E. Rummo stereokuuldemäng. (Režissöör S. Reek, helirežissöör A. Lauri, muusika T. Kõrvitsalt.)

19. jaanuar — «Romantiline teekond Dubrovnikusse». V. Rauni stereokuuldemäng. (Režissöör K. Toom, helirežissöör ja muusikaline kujundaja E. Sepling.)

22. veebruar — «Kohaliku tähtsusega lahingud». Stereokuuldemäng V. Kondratjevi näidendist. (Seade autor A. Lemmik. Režissöör T. Lään, helirežissöör K. Valdma, muusikaline kujundaja J. Ojakäär.)

28. veebruar — «Lemminkäise lugu». Stereokuuldemäng soome rahvuseeposest «Kalevala». (Seade autor K. Haan. Režissöör A. Kungas, helirežissöör A. Lauri, muusika ja muusikaline kujundus M. Sarvelt.)

28. märts — «Hingevaev». Stereokuuldemäng A. Tšehhovi novellidest. (Seade autor M. Tuulik. Režissöör A. Relve, helirežissöör M. Puust, muusikaline kujundaja V. Ernesaks.)

ESIETENDUSED TELETEATRIS

1.—3. jaanuar — «Rudolf ja Irma» A. H. Tammsaare romaani «Elu ja armastus» põhjal (3 osa). (Dramatiseerija ja lavastaja G. Kilgas, kunstnik T. Übi, helilooja J. Koha.)

TEATRI- JA MUUSIKAMUUSEUMIS

22. jaanuaril toimus Meta Kodaniporgi mälestusõhtu (80. sünnipäeva tähistamiseks). Vestlesid Elsa Maasik, Aino Kylvand, Linda Getreu, Arved Jakobi. Õhtut juhtis I. Randalu.

23. jaanuaril oli Eduard Oja mälestusõhtu (80. sünniaastapäev). Vestlesid Vaike Oja, Tea Vilms, Enna Lume. Õhtut juhtis Helju Tauk.

7. ja 8. veebruaril luges Andres Särevi Korterimuseumis Nukuteatri näitleja Eve Maremäe Mari Vallisoo luulet («Uks on meil oma inimene»).

27. veebruaril toimus Olav Rootsi mälestusõhtu (75. sünniaastapäeva puhul). Vestlesid Eugen Kapp, Tiit Kuusik, Villem Reimann, Herman Talmre. Õhtut juhtis Maris Männik.

1. märtsil avati Põlva Piimakombinaadi klubis teatrikuu alguse puhul K. Irdi loomingut ja tegevust käsitlev näitus. (Koostaja J. Vaher.)

19. märtsil oli meenusõhtu Paul Pinnast Tallinna Pedagoogilise Instituudi üliõpilastele. Vestlesid Lillian Kirepe.

29. märtsil leidis aset ENSV Kutsehariduskomitee, ENSV Teatriühingu ja -muuseumi korraldusel kutsekoolide vabariikliku teatriolümpiaadi parimate osavõtjate teatripäev.

MUUTUSI TEATRIT JUHTKONDADES

1. jaanuarist 1985 on Rakvere Teatri peanäitejuhi kt Madis Kalmet (sünd. 1955; TRK lavakunstikateedri lõpetanud 1980). Direktorina asus tööle näitleja Rein Olmaru (sünd. 1939; TRK lavakunstikateeder — 1961).

* * *

TRA Draamateatris on alates 25. jaanuarist 1985 rakendatud kollektiivset kunstilist juhtimist (kolleegium: Mati Klooren (direktor), Evald Hermaküla, Mikk Mikiver, Raivo Trass ja Kalju Haan).

KINOMAJAS

5. jaanuaril toimus vabariiklik noorte filmipäev, kus vaadati ja arutati osavõtjate tehtud filme, anti konsultatsiooni edasiõppimisvõimalustest VGIK-is jm.

24. jaanuaril oli G. Kromanovi ja J. Müüri mälestusõhtu. J. Müüri ja G. Kromanovi loomingust rääkisid filmikriitikud T. Elmanovitš ja J. Ruus. Vaadati katkendeid dokumentaalfilmidest, õhtu lõppes režissööride ühisfilmiga «Põrgupõhja uus Vanapagan».

31. jaanuaril oli «Tallinnfilmi» mängufilmi «Karoline hõbelõng» esmalinastus (režissöör H. Murdmaa, operaator A. Ruus).

4. veebruaril vaadati Kesktelevisiooni väliskommentaatori L. Zolotarevski filmiprogrammi Afganistanist.

7. veebruaril oli «Tallinnfilmi» telemängufilmi «Kaks paari ja üksindus» esmalinastus (režissöör T. Kask, operaatorid V. Blinov ja A. Jepsin).

11. veebruaril vaadati Gruusia uut mängufilmi «Noore helilooja teekond», kohtuti lavastaja G. Sengelajaga.

14. veebruaril vaadati M. Soosaare filmiõhtu tema töid «Aeg», «Mängutoos Manilaiul» ja «Viimane rahu».

22. veebruaril toimus Tallinna Teadlaste Maja õhtu, kus anti hinnang «Tallinnfilmi» 1984. a dokumentaalfilmidele (filmide läbivaatust ja hindamist alustati möödunud aastal).

«Tallinnfilmi» 1984. a parimaks dokumentaalfilmiks peeti A. Söödi «Mälu», autorile anti üle Teadlaste Maja aumedali.

25. veebruaril vaadati A. Dovženko nim Filmistuudio telemängufilmi «Naerutage klouni», kohtuti filmi režissööri N. Rašejeviga.

26. ja 28. veebruaril toimusid «Eesti Telefilmi» ja «Tallinnfilmi» 1984. a dokumentaalfilmide valikprogrammide läbivaatused. Filme analüüsis Moskva filmikriitik A. Plahhov.

4. märtsil oli «Eesti Telefilmi» mängufilmi «Võõra nime all» esmalinastus (režissöör P. Urb-la, operaator T. Massov).

11. märtsil toimus TRÜ professori J. Lotmani loeng filmisemiootikast.

11. märtsil vaadati P. Peters-Vainastu dokumentaalfilme

«Morni mehe monoloog», «Tallinna tipp» ja ringvaadet «Nõukogude Eesti» nr 4, 1985 («Spordimehed-rahvamehed»).

14. märtsil toimus «Tallinnfilm» 1984. a multifilmide läbiwaatus-arutelu. Filme analüüsis filmikriitik J. Ruus.

21. märtsil vaadati koos loodusteadlastega R. Marani uusi loodusfilme «Elu värv», «Ilus on maa», «Otsi loodusest liitlast».

25.—28. märtsini toimusid II Tallinna loodusfilmipäevad, millest oma töödega võtsid osa NSV Liidu rahvakunstnik A. Zguridi ja N. Kldiašvili Moskvast, J. Ledin ja J. Klimov Leningradist, P. Abukevičius Vilniusest, M. Zaplatin Permist ja R. Maran Eestist.

28. märtsil oli «Tallinnfilm» mängufilmi «Hundiseaduste aegu» esmalinastus (režissöör O. Neuland, operaatorid E. Oja ja V. Skolnikov).

31. märtsil toimus vabariiklik noorte filmipäev, kus vaadati ja arutati osavõtjate tehtud filme.

11.—13. märtsini toimus Vilniuses eesti telefilmide öhtu, millest võtsid osa T. Kask, H. Sein, M. Jõgi.

13.—16. märtsini toimus Kiievis ukraina teadusfilmi-režissööride seminar, millest külalisena koos oma filmidega võttis osa R. Maran.

NAITUSED KINOMAJAS

3. jaanuarist 10. veebruarini oli Priit Pärna sõejoonistuste ja graafika näitus. P. Pärn lõpetas 1970 TRÜ bioloogia-geograafiateaduskonna, töötas 1970—1976 Tallinna Botaanikaaias. Esimene kunstnikutöö oli joonisfilmis «Kilplased» (rež R. Raamat) 1974, järgnesid «Rüblük» (rež R. Raamat) ja «Pühapäev» (rež A. Paistik). Esimene autorifilm «Kas maake-
ra on ümmargune?» valmis 1977. Järgnesid autorifilmid «... ja teeb trikke» (1979), «Harjutusi iseseisvaks eluks» (1980), «Kolmnurk» (1982), «Aeg maha» (1984). 1980. a-st esineb Pärn kunstinäitustel joonistuste ja graafikaga (persoonalnäitus Kunstisalongis 1982).

11. veebruarist 24. märtsini oli Mati Küti pastellide näitus.



Priit Pärn. «Suur iseliikuv nägu». Süsi, pastell, 1984.



Mati Kütt. «Dr.», 1984.



Reet Rea. «Hundid». Värviline pliiats, 1984.

M. Kütt alustas tööd «Tallinnfilm» joonisfilmigrupis 1974 multiplikaatorina. 1979 tegi ta esimese filmi kunstnikuna («Klaabu, Nipi ja tige kala», rež A. Paistik). Järgnesid kunstnikutööd filmides «Klaabu kosmoses» (1981), «Naksitralid» (1984), «Hüpe» (1985). 1981. a. tegi M. Kütt stsenaaristina, režissöörina ja kunstnikuna lühifilmi «Monument» joonisfilmide kassetis «1+1+1».

25.—31. märtsini toimus II Tallinna loodusfilmipäevade ajal Reet Rea loomapiltide näitus (ERKI diplomitöö, kujundus raamatule «Räägi mulle rebasest», F. Jüssi tekst). R. Rea lõpetas 1984 ERKI graafika erialal, töötab kirjastuses «Val-

gus» mittekoosseisulise raamatukujundajana. Esinenud autoriplakati näitustel 1980 ja 1981, Balti plakatinäitusel Vilniuses 1983.

KÜLALINE TOIMETUSES

16. jaanuaril viibis meie toimetuses Saksa DV ajakirja «Theater der Zeit» muusikateatri ja-kriitika osakonna vastutav toimetaja Wolfgang Lange. Et TMK ja nimetatud Saksa DV väljaande tööpöld paljuki kattub, kujunes külalisega kasulik mõttevahetus. «Theater der Zeit» on 10 000-lise tiraažiga erialane väljaanne, mil käsil neljakümnes ilmumisaasta, seega vanim selle ala ajakiri Saksa DV-s.

Eesti NSV Kultuuriministeriumis võttis Wolfgang Langet vastu ministri asetäitja Jaak Viller. Külaline käis veel RAT «Estonias», tutvus Teatri- ja Muusikamuuseumiga ning uudistas Niguliste muuseumkontserdisaali. Ta viibis ka Moskvast ja Leningradis.



Taisto Noor

Georg Otsa nimeline preemia

Zürri koosseisus Eino Tamberg (esimees), Eri Klas, Mikk Mikiver, Teo Maiste, Endel Aimre, Vilma Paalma, Helga Tõnson, Valter Ojakäär otustas anda Georg Otsa nim preemia 1984. aastal RAT «Vanemuise» ooperisolistile Taisto Noorele järgmiste osatäitmiste eest: Bartolo G. Rossini ooperis «Sevilla habemeajaja», Figaro W. A. Mozarti ooperis «Figaro pulm», Porgy G. Gershwini ooperis «Porgy ja Bess», Scapin J. Faliku ooperis «Kelmuste kool» ja Mark R. Kangro ooperis «Ohver».

Ants Lauteri nimeline preemia

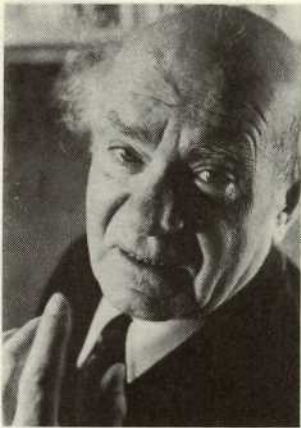
Zürri koosseisus Heino Mandri (esimees), Jaak Allik, Ilmar Tammur, Ita Ever, Raivo Trass, Linda Rummo määras Lauteri-nim preemia lavastajatöö eest L. Koidula nim Pärnu Draamateatri lavastajale Priit Pedajasele lavastuste eest «Iiri muinasjutud» «Ugalas», «Tõlkijad» L. Koidula nim Pärnu Draamateatris ja «Priidu viiul» ENSV Riiklikus Nukuteatris ning näitlejatöö eest TRA Draamateatri näitlejale Jüri Krjukovile järgmiste osatäitmiste eest: Andrei V. Rasputini näidendis «Ela ja mäleta», Mustafa P. Abrahámi operetis «Savoy ball» RAT «Estonias».



Priit Pedajas

Jüri Krjukov





Karl Ader

Priit Põldroosi nimeline preemia

otsustati anda Karl Aderale tema pikaajalise teatripedagoogilise tegevuse eest.

Zürisse kuulusid Karin Kask (esimees), Jaan Kross, Märt Kubo, Lisl Lindau, Paul-Erik Rummo.

1984. aasta parima lavastuse preemia (1000 rbl) määrati L. Austeri balletile «Tiina» RAT «Vanemuises» (lavastaja Ülo Vilimaa, dirigent Erich Kõlar, kunstnik Meeri Säre, osatäitjad Jelena Poznjak, Rufina Noor, Aleksandr Kikinov).

ETÜ aastapremia (igast teatrist üks loovtöötaja) pälvivad:

V. Kingissepa nim TRA Draamateatrist näitleja Rein Aren (Slopašev A. H. Tammsaare—M. Mikiveri «Armastuses ja surmas»);

RAT «Estoniast» dirigent Eri Klas (R. Wagneri «Lendav Hollandlane» ja G. Donizetti «Lucia di Lammermoor»);

RAT «Vanemuisest» lavastaja Ago-Endrik Kerge (J. Faliku «Kelmuste kool»);

Eesti NSV Riiklikust Noorsooteatrist lavastaja Mati Unt (H. Ibseni «Kummitused» ja H. Kleisti «Lõhutud vaas»);

Eesti NSV Riiklikust Vene Draamateatrist kunstnik Tiiu Tepandi (M. Karusoo «Tähetund» ja G. Figueiredo «Don Juan»);

L. Koidula nim Pärnu Draamateatrist kunstnik Vello Tamm (O. Kooli «Musta kassi öösel ei näe», I. Turgenevi «Kuu aega maal», B. Frieli «Tõlkijad»);

Eesti NSV Riiklikust Nukuteatrist lavastaja Rein Agur (W. Shakespeare'i «Romeo ja Julia»);

Viljandi «Ugalast» näitleja Leila Säälik (Mary Tyrone E. O'Neill'i näidendis «Pikk päevatee kaob öösse», Anu H. H. Luige näidendis «Tuled sa tagasi?», Gertrud W. Shakespeare'i «Hamletis»);

Rakvere Teatrist lavastaja Imbi Herm (Süvalep) (lastenäidendi «Võlulaul ehk Muinasjutt kuningast, kes oli alati väga väsinud» autor ja lavastaja);

«Vanalinna Stuudio» Eino Baskin (A. Tšhaidze «Kolmest kueni» lavastaja ja Ramaz Avaliani osatäitmine).

Tulemusrikkaima noorena muusikateatris sai preemia RAT «Estonia» solist Tarmo Sild.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ИЮНЬ 1985

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

ТЕАТР

К. РУДНИЦКИЙ — Простые истины критика (27)

Известный советский театралный критик, доктор искусствоведения Константин Лазаревич Рудницкий говорит о взаимосвязи критики и театра. Рассуждая о задачах критика и критики, Рудницкий как опытный публицист предъявляет к критике почти идеальные на сегодняшнем театральном фоне требования, с которыми реально должен бы считаться как с прописными истинами каждый пишущий о театре. Статья представляет собой запись выступления перед участниками лаборатории критики Всероссийского театрального общества.

М. БЕРГ — Слезы на глазах у зрителя (54)
Л. ВЕЛЛЕРАНД — Усмешка на губах у зрителя (59)

Два подхода к пьесе, написанной и поставленной М. Унто, о двух крупных эстонских писательницах Лидии Койдула (1843—1886) и Айно Каллас (1878—1956), которые, правда, никогда лично не встречались, но чьи роли как писательниц, общественных деятелей, жен, матерей и наконец ... мифов современному писателю М. Унту удалось сравнить между собой, создать между ними словное поле, переплести и противопоставить. (К тому же, именно перу Айно Каллас принадлежит первая эссеистическая биография Л. Койдула «Стремительный взлет», которая в большей части и легла в основу пьесы М. Унта «Час духов на улице Янсена»). Спектакль идет в Мемориальном музее Л. Койдула вярну (в исполнении актеров Ярнурского театра). В восприятии публики можно отметить два различных угла зрения: серьезное, sentimentальное благоговение и более диалектический аспект — зритель, следящий за парадоксами текста и контрастами двух разных эпох, в которых жили героини. Оба аспекта представлены на страницах журнала.

Э. ПААВЕР — Способность отождествляться — чудесный талант человека (62)

Статья о дебютах в области драмы 1984 года. В течение года свет ramпы увидели первые пьесы трех новых авторов: в «Студии Старого города» была поставлена пьеса Тоомаса Калла «Обеденный перерыв» (литературная премия им. Ю. Смуула этого года!), в «Ванемуйне» — «99 дней Яана Вааранди» Андреса Лилля и в «Угала» — «Вернешься ли ты?» Х. Луйка. Местом действия является: кабинет служащего, распределяющего жилплощадь, крупная стройка и кураторской двор, тема современности проявляется через проблемы личности, экономики и поколения. По мнению автора статьи, из этих трех пьес более постоянную художественную ценность имеет «Обеденный перерыв» Тоомаса Калла.

Я. КАПЛИНСКИ — Ирландская пьеса на ярнурской сцене (70)

Эссеистическая рецензия известного поэта и публициста, освещающего вопросы культуры, Яана Каплинского на пьесу В. Фриля «Переводчики» («The Translations») в Ярнурском драматическом театре (постановщик П. Педаяс). Статья концентрирует внимание в основном на проблемах ирландского народа, на тематике пьесы и освещении исторического конфликта между Ирландией и Англией, конкретному анализу пьесы и постановки уделено меньше места. Поэт отмечает, правда, что это представление помогло ему пересилить длительное пресыщение театром. «Переводчики» являются также одной из постановок, за которую режиссер Прийт Педаяс был удостоен в этом году Театральным обществом премии им. А. Лаутера как молодой режиссер.

МУЗЫКА

СОКРОВИЩНИЦА МЫСЛИ: П. И. ЧАЙКОВСКИЙ — Интересные, но грустные художества (16)

Некоторые примеры из критического наследия П. И. Чайковского. Композитор был музыкальным критиком сравнительно короткое время (в газетах «Современная летопись» и «Русские ведомости»), с перерывами в 1871—1876 гг. Однако его музыкальная публицистика — на хорошем литературном уровне, с осознанием своей миссии — оставила след в истории русской культуры. Автор вступления — Тийа Ярп.

Из выдающихся произведений: М. МЯННИК — Туудур Веттик: «Луна» (31)

Рубрика «Из выдающихся произведений» знакомит с хоровой песней Т. Веттика «Луна», написанной в 1940 году, которая к настоящему времени звучала в исполнении ГАМХа, например, 700 раз (ему и посвящена песня). Это произведение имеет вариант как для мужского, так и смешанного хора, последний почему-то менее популярен. Текст песни написан самим композитором (под псевдонимом А. Сааринен).

Т. ЯРП — Реплика (69)**А. ХИРВЕСОО** — Эдуард Тубин 80 (78)

18 апреля исполняется 80 лет со дня рождения Эдуарда Тубина. Воспоминаниями и мыслями о встречах с композитором и его музыкой как в Эстонии, так и в Швеции делится музыковед Аво Хирвесоо.

КИНО

Я. РУУС — Первая колонка (3)

Отвечает АРВО ИХО (5)

Молодой, но уже завоевавший известность оператор «Таллинфильма» Арво Ихо, снявший художественные фильмы «Гадание на ромашке», «Гнездо на ветру», «Что посеешь...», «Арабелла, дочь пирата», документальный фильм «Скульптор Бун», — говорит о своих взглядах на операторское искусство, о тенденциях операторской работы в Советском Союзе и за границей, рассказывает о своей работе фотографом (его фото-выставка «Блюз Каменного города» получила годовую премию в области фотографии).

Г. БАРОН — «Штрихи к портрету Лукино Висконти» (38)

Венгерский кинокритик дает обзор творчества Л. Висконти (добавляется полная фильмография). Г. Барон высоко оценивает «неореалистического» Висконти, по сравнению с «сумрачным» периодом его творчества, т. е. фильмы, снятые начиная со второй половины 1960-х годов.

Х. ЛУИК — «Иво Линна» (75)

Рецензия на музыкальный телефильм «Иво Линна» (сценарист и режиссер Т. Лепп, оператор Д. Супин, «Эстонский телефильм», 1984). Рецензент считает, что режиссер и оператор не справились с поставленной задачей. Фильм о популярном и в настоящее время самом универсальном эстонском певце Иво Линна не дает представления об исполнителе и музыка не воздействует на зрителя.

П. ИООНАТАН — «Прыжок» (76)

Рецензия на рисованный фильм «Прыжок» (сценарист и режиссер А. Пайстик, оператор Я. Пылдма, «Таллинфильм», 1985). Автор статьи высоко оценивает этот фильм, рассматривающий развитие личности в форме притчи (как прыжок в высоту), считает его достижением в творчестве А. Пайстика.

РАЗНОЕ

К. СТОШКУС — Непонятное искусство: его апологетика и критика. Мнения и комментарии (21)

Статья литовского философа, доцента Вильнюсского университета им. Капсукаса о противоречивых проблемах оценки искусства в наши дни.

Хроника (85)

Э. ПИХЛАК — 34 года художником в «Эстонии» (96)

Народный художник Эстонской ССР Эльдор Рентер оформил около ста сценических произведений в ГАТ «Эстония». Кажется, что особенно близкой для него является крупная трагическая опера прошлого века. В эстонской сценографии Э. Рентер — приверженец классических позиций. В настоящее время, когда так много говорится о постмодернизме, историцизме, трансавангардизме, его творчество — актуально.

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. JUNE 1985

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

THEATRE

K. RUDNITSKY. The simple truths of criticism (27)

Konstantin Rudnitsky, M. F. A., a noted theatre critic in the USSR talks about the relationship between criticism and theatre. While discussing the purpose of criticism and the tasks of critics, Rudnitsky, himself an experienced reviewer, sets requirements which, to a certain extent, have become ideal in the context of the theatre today, but which, as elementary truths, should be considered by each person writing about the theatre. This is a record of a speech held to the participants of the laboratory of critics of the Russian Theatrical Society.

M. BERG. Tears in spectator's eyes (54)

L. VELLERAND. A smile or spectator's lips (59)

Two approaches to a play about two great Estonian women-writers, Lydia Koidula (1843-1886) and Aino Kallas (1878-1956) written and produced by Mati Unt. Mati Unt, a contemporary writer, has successfully compared, heightened, interlinked and contrasted the roles of these two women as writers, public figures, wives, mothers... and lastly — as myths, although they did not actually meet. (Moreover, it was Aino Kallas who wrote the first essayistic biography of L. Koidula titled *A Meteoric Career* and M. Unt's play *The Hour of Spirits in Jannsen Street* draws heavily on it.) The play has been presented by the Pärnu Theatre Company in the L. Koidula Memorial Museum. Two different attitudes in the reception of the play by the audience may be distinguished: a grave, sentimentally reverent one and a more dialectical one which is able to grasp the paradoxes in the texts and the contrasts between the two ages in which the heroines lived. Both attitudes are represented in this journal.

E. PAAVER. Identification — a wonderful gift which man possesses (62)

An article presenting 1984 drama debuts. In one year the first dramas by three newcomers were staged: *A Lunch Break* by Toomas Kall in the Old City Studio (this year's J. Smuul Award for literature!), *99 Days of Jaan Vaarandi* by Andres Lill in the Vanemuine Theatre and *Will You Come Back?* by Hans H. Luik in the Ugala Theatre. The plays are set in an apartment allocation bureau, on a construction site and in a farmyard, respectively, the world of today reflected through personal, economic and generation problems. The author singles out Toomas Kall's play *A Lunch Break* as having more permanent artistic values.

J. KAPLINSKI. An Irish play on Pärnu stage (70)

Jaan Kaplinski, a renowned poet and author of many articles on cultural subjects reviews B. Friel's play *The Translations* in the Pärnu Drama

Theatre (directed by P. Pedajas). The essay concentrates more on the problems of the Irish people, the subject matter of the play and the introduction of historical Irish-English conflict, less on the artistic analysis of the play or the production. The poet states that this production helped him overcome his longstanding boredom with the theatre. *The Translations* is one of the productions which brought the director Priit Pedajas A. Lauter Award of a young director given to him by the Theatrical Society.

MUSIC

THE TREASURY OF THOUGHT. PETER TCHAIKOVSKY. Tricks, interesting but sad (16)

Some examples from P. Tchaikovsky's literary heritage. The composer contributed musical reviews to newspapers the *Sovremennaya Letopis* and the *Russkie Vedomosti* for a short time, with interruptions, between 1871 and 1876. Nevertheless, his articles, of high literary value and mission-conscious have left a deep impact on Russian culture. The presentation — by Tiia Järg.

OPUS MAGNUM: M. Männik. "The Moon" by Tuudur Vettik (31)

Under this headline the author presents "The Moon", a choral song by Tuudur Vettik, written in 1940 and performed 700 times by the State Academic Male Voice Choir (to whom this song was also dedicated). Two variants exist, one for male voice choir, the other for mixed choir, the latter being somehow less popular. The words of the song were written by the composer himself (under the pseudonym of A. Saarik).

T. JÄRG. Comment (69)

A. HIRVESOO. Eduard Tubin 80 (78)

On 18 June it will be 80 years from the birth of Eduard Tubin. The musicologist Avo Hirvesoo relates his reminiscences and gives his ideas of his contacts with the composer and his music both in Estonia and abroad.

CINEMA

J. RUUS. The leading article (3)

ARVO IHO answers (5)

Arvo Iho, cameraman working for the Tallinnfilm studio, young, but already well known who has filmed the features *Pluck a Daisy*, *A Nest in the Winds*, *An Ideal Landscape*, *Arabella*, *Pirate's Daughter*, the documentary *Many-Sided Oun* talks about his views on film photography, gives an account of the latest trends in this field in the USSR and abroad and discusses his work as photographer (his photo exhibition "Blues of a City in Stone" got the Award for Photography in 1984).

G. BARON. The portrait of Luciano Visconti (38)

A review by a Hungarian film critic of L. Visconti's work together with a complete filmography. G. Baron appreciates the Neorealist films of Visconti more than the «twilight» ones, i.e. films made since the 2nd half of 1960s.

H. LUIK. The song which has no tomorrow (75)

A review of the telefilm *The Song Which Had No Yesterday* (script and direction by T. Lepp, camera by D. Supin, the Estonian Telefilm Studio, 1984). The reviewer thinks that the director and the cameraman have failed in accomplishing their aim. The film which presents Estonian pop singer Ivo Linna, a popular and a most versatile singer, does not give a comprehensive picture of the singer, also, it lacks the perception of music.

P. JOONATAN. A take-off (76)

A review of the cartoon *A Jump* (script and direction by A. Paistik, filmed by J. Põldma, the Tallinnfilm Studio, 1985). The reviewer acclaims

the film which presents the development of personality in the form of a parable (as a high jump) regarding it as an artistic achievement in the work of A. Paistik.

MISCELLANEOUS

K. STOSHKUS. Incomprehensible art: apology and criticism. Ideas and comments (21)

An article by a Lithuanian philosopher, assistant professor in the Vilnius University on contradictory problems of art evaluation today.

Chronicle (85)

E. PIHLAK. 34 years of designing in the Estonia Theatre (96)

Eldor Renter, the People's Artist of the ESSR has made designs for about a hundred productions in the State Academic Estonia Theatre. The great tragic opera from the last century seems to have had a special appeal for him. In Estonian theatrical design E. Renter defends classical positions. Nowadays, when there is so much talk about postmodernism, historicism, transavant-gardism, his work strikes as highly up-to-date.

Editorial Office:

200090 Tallinn

P. O. Box 51

Estonian SSR

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 15. 04. 1985. Trükkimisele antud 17. 05. 1985.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 12,7. MB-03125. Tellimuse nr. 1448. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 15 500.

Sdano в набор 15. 04. 1985. Подписан к печати 17. 05. 1985. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 12,7. Заказ 1448. MB-03125.

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

Oma esimese lavakujunduse lõi Eesti NSV rahvakunstnik Eldor Renter «Estonias» 1951. aastal. Samal aastal lõpetas ta lavakujunduse eriala diplomandina Kunstiinstituudi. 13. mail sai Eldor Renter 60-aastaseks ja ta töötab endiselt samas teatris. Peakunstnikuna on põhiliselt tema andnud «Estonia» lavakujundusele suuna ja näo, mis mõneti erineb teistes teatrites valitsevast. Samal ajal on ta loonud arvukalt kujundusi ka väljaspool vabariiki.

Ajal, mil Eldor Renter õpingud lõpetas, valitses lavakujunduses illusoorset naturilähedust taotlev suund, kusjuures suurt rõhku pandi ajaloolistest stiilidest täpsele kinnipidamisele. 1960. aastatel enamik teatrikunstnikke hülgas selle laadi, eelistades lakoonilisemaid ja tinglikumaid kujundusprintsipi. Samuti ei peetud enam oluliseks stiilide otsest jälgimist. Ka E. Renter lõi sel ajal mõned musta fooni ja väheste kujundielementidega lavapildid. Kuid juba 1960. aastate keskel pöördus ta tagasi realistliku täisdekoratsiooni poole. Tema sümpaatiat kuulus Pariisi *Grand Opéra*'s ja teistes Euroopa vanade traditsioonidega muusikateatrites valitsenud klassikalisele kujundussuunale, milles annavad tooni suurejoonelised, keeruka maalilise teostusega dekoratsioonid. Nendest printsipiidest on E. Renter üldjoontes kinni pidanud kuni viimase ajani. Sealjuures on ta valitud suunda osanud täiustada ja edasi arendada selliselt, et see mõjub kunstiliselt elavana ja sisaldab loomispinget.

Oma teatritöö kestel on E. Renter kujundanud sadakond erinevasse žanri ja ajajärku kuuluvat teost. Kuid eriti lähedane ja sobiv tema kunstnikunatuurile näib olevat suur traagiline ooper mõõdunud sajandist. Kunstniku viimase aja loomingust esindab kujukalt seda suunda «Estonias» 1984 uuesti lavale tulnud G. Donizetti «Lucia di Lammermoor». Nagu paljudes oma värskemates töödes, nii on E. Renter ka sel korral valinud kujunduse ajalooliseks aluspõhjaks muusika loomise aja, mis antud juhul langeb 1835. aastasse, seega romantilisse perioodi. Romantism ihales kauget keskaega, koos vanade legendide elustamisega kirjanduses sündis arhitektuuris uusgootika. Neid stiilielemente kasutas ka E. Renter oma dekoratsioonides ilma otseselt keskaega tagasi minemata. Sealjuures on arhitektuurne alge sujuvalt ühendatud romantismiajajärgul valitsenud maalikäsitlusega, milles dünaamiline valgus-vari laseb üksikutel värviaktsentidel eriti hõõguvalt esile tulla. Antud lavapiltides on värviaktsentideks peamiselt šoti stiilis kostüümid. Seega etenduse visuaalne külg mõjub vägagi emotsionaalselt, ooperi dramatismi toetavana.

Lavapilte kaine pilguga vaadates ei saa jätta tähele panemata kujunduse respektiivalt kõrget professionaalset taset. Dekoratsioonide suhe lavaruumiga on lahendatud väga hea proportsioonitundega, nad loovad solistidele ja kooridele soodsad liikumisvõimalused. Samuti ei jää märkamata kujundaja hea koloriiditunne. Kuid mõeldamatu oleks sellelaadsete dekoratsioonide loomine, kui teatril puuduks vastava tasemega teostaja-maalija. Uno Kärbise näol on E. Renter endale leidnud kaas-kunstniku, kes tema kavatsusi suudab vajalikul kunstilisel tasemel laval realiseerida.

Oma loomingulise eripäraga ei ole Eldor Renter püüdnud meie lavakujunduses mingile uuenduslikule suunale teed rajada, ta on olnud klassikaliste positsioonide kaitsja. Kuid praegu, kus arhitektuuris nii palju räägitakse postmodernismist, historitsismist ja kujutavas kunstis mineviku kunstinähtuste vallast vabalt valivast transavangardismist, mõjub E. Renteri loominguprobleemaatika vägagi aktuaalsena. Meil on tema puhul tegu tõeliselt huvitava ja loominguliste võimete kõrgtasemele jõudnud kunstnikuga.

441213 2

2.000

№ 32

Winsky

- *Pulkras
- *Alaus
- *Madusõli-
- *Linn
- *Kõne-
- *Kõne-
- *Kõne-
- *Kõne-
- *Kõne-
- *Kõne-



7441213 2

2.000

№ 39

Winsky

Kõne-
Kõne-
Kõne-



501920 (1)

2.400

№ 20 W. Winsky

1 x nina

1 x nina

1 x nina



501920 (1)

2.000

№ 24 Winsky

1 x nina



