

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



11

1986

november

V aastakäik

Esikaanel: Musitseerib ansambel «Ruja», Jaanus Nõgisto, Urmas Alender, Tiit Haagma, Igor Garšnek.

A. Saare fotod

Tagakaanel: Vaade «Pirita» kinosaali.

A. Ilo foto



Toimetuse kolleeg um

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

PEATOIMETAJA LEMBIT RATTUS, tel. 44 04 72

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 40 80

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 44 31 09

Filmiosakond

Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel. 42 62 88

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel. 44 54 68

Fotokorrespondent

Alar Ilo, tel. 42 25 51

KUJUNDUS: MAI EINER, tel. 44 47 87

SISUKORD

TEATER		
Lea Tormis	KORDUMISTE KORDUMATUS («Libahunt» Rakvere Teatris)	34
Madis Kalmet	USUS JA LOOTUSES	41
	TALLINNA DRAAMATEATER — 70 (Dokumente kahest algusest)	44
	«REAMEESTE» NAISED (Valgevenelaste külalissetendusest — I. Ever, M. Lill, M. Klenskaja, H.-R. Helenurm)	57
	TEATRIGLOOBUS	56, 60, 65, 91
MUUSIKA		
	VASTAB ROLF UUSVALI	5
Dmitri Uhhov	TARTU MUUSIKAPÄEVAD — TRADITSIOONID MUUTUMISES	12
Heino Aassalu	ÜHEST «ESTONIA» BALLETILE ALUSEPANIJAST (Artur Koit)	82
KINO		
	«UNICA '86»	3
Olev Remsu	AASTAD JA FILMID (Essee Leida Laiusest)	20
Karin Hallas	TAASAVATUD «PIRITA»	61
	JOHANNES PÄÄSUKESE MÄRKMED 1913. AASTA SUVISELT MATKALT II	66
Peep Nemvalts	SÕUDES LÄBI SOOME SUVE	75
Mai Levin	DUFY JA MUUSIKA	96



«UNICA '86»

29. augustist 7. septembrini toimus Tallinnas Rahvusvahelise Filmi- ja Videoharrastajate Liidu (UNICA) 48. filmifestival ja 45. kongress. Festivalil viibisid filmi- ja videoharrastajad 20 riigist.

Festivalimaja — Poliitharidusmaja.



Killuke sugri eksotikat Altjal.



Herwig A. Rabl Austriast oli Eestis teist korda — esmakordselt oli ta Kiviõlis amstatel 1944—1947.



Filmiharrastajad Tallinna vanalinna-ekskursioonil.

R. Tiikmaa, P. Lauritsa ja
A. Ilo fotod

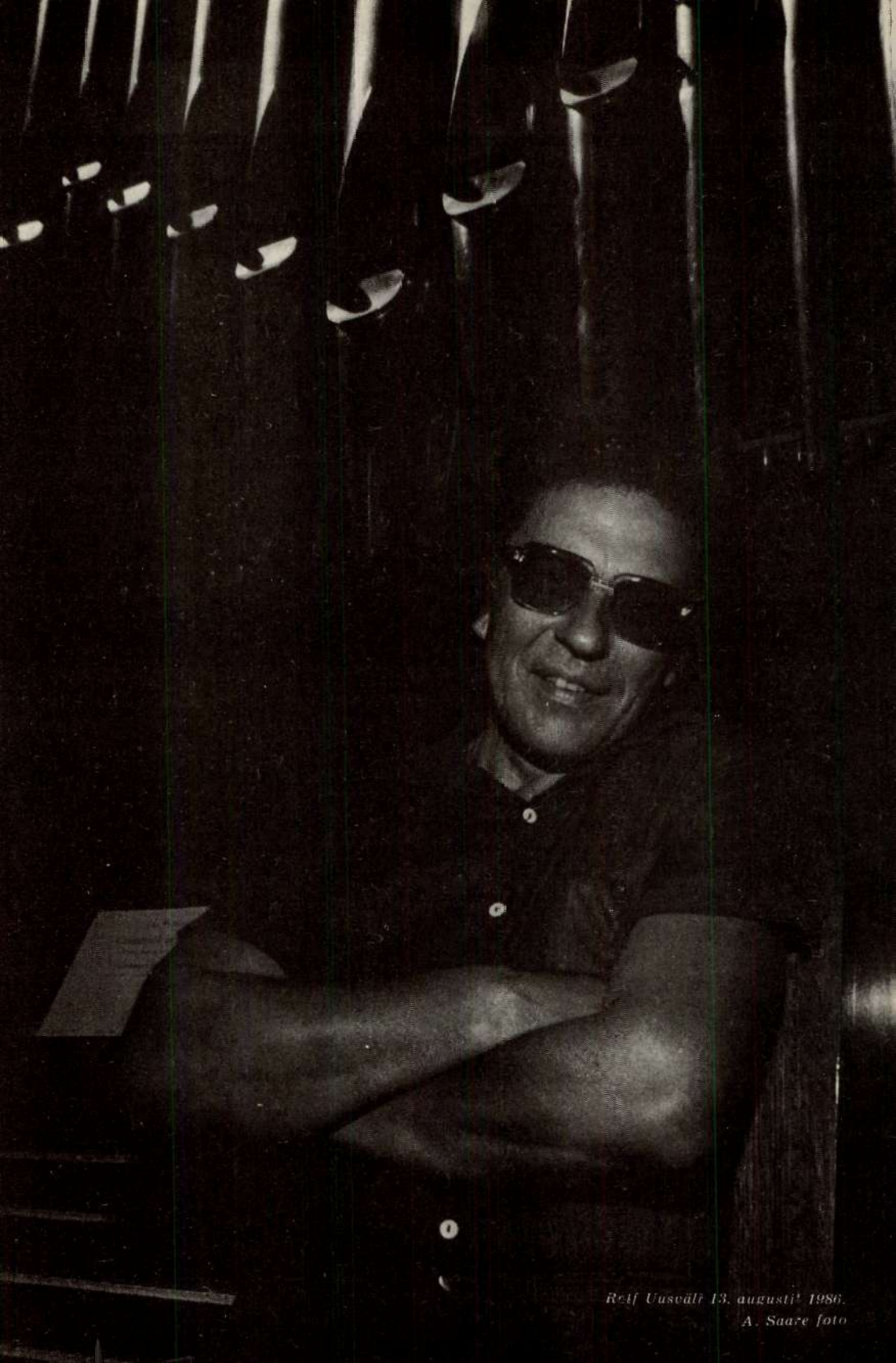


Hetk UNICA kongressilt. Prantsuse delegatsiooni juht Sylvie Michel ning UNICA viitsepresident Maurice Rispal, kes on ühtilasi UNICA esindaja UNESCO juures tegutsevas Rahvusvahelises Filmi- ja Telenõukogus.

Festivali žürii avalikult istungilt. Pildil žürii liikmed Joan Francesc Ainaud Hispaaniast, Arif Alijev Nõukogude Liidust ning žürii esimees Mark Soosaar. Hääletatakse pronks- ja hõbeauhinnafilme.



Argentina rühm näitamas oma filme noorteõhtul V. I. Lenini nim Kultuuri- ja Spordipalees.



*Reif Uusvälil 13. augustil 1986.
A. Saare foto*

Klaver ja orel on mõlemad klahvpillid, kõrvalt näib, et mängijal kulub ühe juurest teiseni ainult üks samm. Miks siis paljud pianistid alavääristavad orelimuusikat?

Need on teatud mõttekitsusega isikud. Ega nad muuda ka midagi, sest asi ise jääb eitamisest hoolimata alles.

Miks aga just pianistide seas halvustajaid leidub?

Ega need ainult pianistid ole — on keelpillimängijaid ja lauljaid ja kõiksugu rahvast. See sõltub arusaamisest, tajust ja vastuvõtuvõimest. Unustatakse, et orel oli näiteks Mozarti ja Schumanni lemmikpill. Schumann soovitas kõikidel oma õpilastel nii palju kui võimalik kasutada juhusel orelimänguks. Ja Liszt lasi endale ehitada kodu jaoks orelit ja klaveri hübriidi: sel oli 2 klaviatuuri, midagi panharmooniumi taolist. Liszt pidas oma orelitöödest väga palju; alles 1850. aastate algul kirjutas ta oma esimese, kõige ulatuslikuma oreliteose. Ta muretses erilise hoolega kogu oma oreliloomingu trükkimineku eest ning luges väga tähelepanelikult korrekture. Ise ta avalikult oma asju ei esitanud, kõik esiettekanded tegi üks tema õpilasi Alexander Winterberger. Nii et — klaveri suurkujud on alati lugenud orelit klaveriga võrdväärseks instrumendiks. Aga see eitamine tuleb ikka mingist sektantlusest. Mina küll orelit ei eita ja pean seda väga ilusaks asjaks!

Kas organist on emotsioonide kunstnik ja kas orelit- ja klaverimängu tunnetuslikud alused juba puhtfüüsiliselt ei ole erinevad: ühel on peaaegu otsekontakt heliga, teisel mitte?

No jaa, orelit teed on kaudsemad, aga interpretatsioonikunst ei ole emotsioonideta üldse võimalik. Ka orelit puhul mitte.

Kas see kaudsus (fraasisisese dünaamilise skaala puudumine jne) teebki orelit kitsamatele vaimudele tuimaks?

Orelimuusika ei nõuagi klaverit nüansse. Nii tundub vaid pianistlikust vaatevinklist, aga seda muusikat tuleb orelit moodi tõlgendada. Ega flöödiltki maksa sümfooniaorkestri kõlavust nõuda, eks? Orelit on emotsioonid hoopis varjatamad, mitte filigraansed. Siin tuleb valitseda suurt masinavärki ja teha seda nii, et ilmneks mingi muusikaline nägu. Muidugi näib see väliselt mehaaniline (üks, kaks, kolm registrit juurde või maha), aga ega seda läbitunnetuseta tohi teha. Orelit fraas on teistmoodi, laia hingusega.

Organist loob ka teose vormi tehniliste vahenditega (seesama üks, kaks, kolm seda- või teistpidi), läbi ajude — pianist loob vahet vormigi intuiitvsemal kombel.

Aga ikkagi sõrmedega mängitult, ja agoogika — see on orelimuusikas samuti olemas.

Võtame väikevormi. Selle kujundamine ei vaja pianistilt erilist mõttetööd, organist peab aga üksipulgi vahendid läbi kaaluma.

Kuna orelit on see rohkem värvide asi. Organistil sõltub dünaamiline plaan mis tahes teoses kõigepealt faktuurist, isegi selle pisiasjadest. Faktuur mängib alati kaasa — muutub tihedamaks, kaasneb ka dünaamiline tõus; ühehäälsus kõlab nõrgemini, mitmehäälsus tugevamini jne.

Pianismi ajalugu tunneb hulka imelapsi, pianismis saab emotsionaalne areng koos tehnilisega avalduda varakult. Oled alati rõhutanud, et organistide seas aga imelapsi olla ei saa, mitte ainult seepärast, et väikemehe jalad ei ulatu pedaalini — mängija peab olema inimesena küps.

Muidugi ei saa 6-aastane poiss mängida orelit, ta ei tee suure 4 manuaaliga puldi taga juba füüsiliselt midagi ära. Aga vaimselt samuti. Miks just, see puutub psühholoogia valdkonda ja seda ma ei tea.

Siiski, et klaverit mängida, ei pea seda klahvidest ja pedaalidest kaugemale sugugi tundma, aga orelit peab kohe väga, ja orel on seejuures ju äärmiselt keeruline pill! Peab teadma, millal ja millistes vahekordades missuguseid registreid kasutada, mis kuulub millise stiili juurde jpm.

Mõistagi, kuid see on ainult alguses raske, kuigi alguspagasi kogumine võtab aega. Iga kunst on omajagu käsitöö, iga käsitöö juurde kuulub tehnilise osa valdamine. Olen aga märganud, et elus katsuvad paljud ka ilma hakkama saada.

Võtame nüüd niisuguse aspekti. Heale Chopini mängijale on kindlasti suureks kooliks teiste Chopini tõlgenduste tundmine, kas või heliplaatide kaudu. Kas näiteks Buxtehude mängijaga on samuti? Vist aitab võrdlemine vähem?

Vähem jah, aga ma kardan hoopis, et ega heaks interpreediks üldse ei õpi. Kultuuri, kooli ja lihvi saab teistelt, kuid heaks pillimängijaks peab sündima. Keskmiste vaimsete ja kunstiliste eeldustega inimesest ei tee mitte mingil juhul suurt interpreeti. Aga kes on looduse poolt selleks predestineeritud, sellel on looduselt siis ka kõik käes: töötahe, rõõm sellest tööst, pluss kõik muud professionaalsed eeldused, nagu head käed (mõnel on seejuures need väga väikesed, kuid ikkagi mänguks sobivad!). Muidugi peab olema ka hea õpetaja, aga paistab, et see ei ole nii väga tähtis. Liszil oli pärast isalt saadud algõpetust vaid üks õpetaja, Czerny, ja üsna lühikest aega; Liszt kasvas ennast ise. Tal endal oli aga õpilasi üle 400.

Kui noor inimene on muusikale lahti, siis tavaliselt mingis kitsamas sfääris, ta pole jõudnud igasuguse muusika ja paljude autorite kuulamiseni. Väga tüüpiline on muusika juurde tulek romantikute, ütleme Griegi ja Tšaikovski kaudu...

Ma pole selles täiesti veendunud, on muidki teid pidi mindud.

Aga sina? Sa ei pärine muusikalisest perest, isa oli meremees. Klaveritunde hakkasid võtma 40. aastate keskel.

Jaa, olin siis juba üsna vana inimene, 14-aastane. Nooti tundsin varem — algkoolist. Leinuse-papa nõudis, et noodid tuleb selgeks õppida, laulutundides tegelesime ka noodilugemisega. Bassivõti läks ka kähku, nii et nooditundmisega pole ma kunagi hädas olnud.

Aga meeldis mulle siiski muusika üldse ja lihtsam oleks nimetada, kes või mis algusest peale ei meeldinud. Bach meeldis muidugi kohe, aga kole kuri olin operetimuusika peale. Ei tea isegi miks, praegu kuulan operetti hea meelega. Mingi aeg ei sallinud Straussi polkasid ja valsse, aga ka sellest olen ammu üle saanud. Noortel inimestel on ju üldse kalduvus absolutiseerida, oma tõesid üldmaksvaiks ning mis veelgi kohutavam — üldkohustuslikeks kuulutada. See kaob pärast ära. Millegi poolest on see ehk heagi — hoiab laiali valgumast.

Missugune muusika sulle praegu, 56. eluaastal, ei meeldi? Pop?

Pole väärt, et arutada. See ei ole muuseas ka muusikaline nähtus. Ei vaevagi end selle klassifitseerimisega!

Klaveriharjutamisega alustasid alles noorukieas. Kas sa tõesti sellega hiljaks ei jäänud? Arbo Valdma küll tunnistas endast seda.

Alguses andis küll natuke aega tunda, pärast mahajäämus kadus.

Oled õelnud, et sul on nii head käed, et kaks mänguvaba nädalat ei loe midagi?

Tund aega pean mängima, siis tuleb kõik tagasi. Käed on mul tõesti korras, ma pole neid väga tapanud ka.

On sul mõne helilooja vastuvõtmisega kõikumisi, liginemisi ja kaugenemisi olnud? Kui, siis kellega?

Beethoveniga. Kunagi kuulasin teda väga palju, seejärel ei tahtnud enam üldse kuulata, nüüd hakkab huvi jälle tagasi tulema.

Temaga käiakse kurjalt ümber, tast püütakse iga hinna eest teha suurt sümfoonikut. Minu meelest ta oma naturilt ei ole seda. Juba materjal on tal miniatuuri oma. Kõige meeldivamad on tal just väikepalad ning paar ooperit, «Jevgeni Onegin» ja üle kõige «Padaemand». Siis Esimene ja Kuues sümfoonia. Esimene on veel südilik ja viimane... Põlised Tšaikovski austajad saavad muidugi vihaseks aga — klaverikontsertidest ei oska ma öieti midagi pidada. Teine ja Kolmas on vormitud koletised ja Esimene on nagu ta on. Kui Gilels mängib, siis muidugi võib kuulata.

Kui maal funktsioneerib objektiivselt ja iseenesest, siis muusika ripub — kas kahjuks või õnneks — tõesti ära interpretatsioonist. Kuidas meie kodumaal orelimuusikat tehakse?

Keskmisel Nehatu luuavabriku tasemel. Terves maailmas on praegu orelimuusikabuum ja sellega koos ujub ka keskpäraseid ja halbu mängijaid välja. Juba alateadlikult edu haistes, siin on end lihtsalt kerge(m) teostada: nõudmine on suur ja pille palju. Kogu hulga peale on näputäis, kelle kohta võib pruukida epiteeti «suured».

Mul on jäänud paljudest mulje, et aetakse taga oreliviimast kõla. Nii kärgadatakse sageli teose vorm, sisust ja stiilist rääkimata.

Põhimõttel, et mida rohkem, seda parem, jah. Aga stiiliküsimus on samas kahe otsaga asi. Me oleme seda kõik omal ajal taga ajanud, kuid absoluutse kindlusega ei või keegi kinnitada, mis see õige stiil tegelikult on. Interpretatsioonil on see häda küljes, et tema on ja saab olla ennekõike kaasaegne, sinna pole midagi teha. Me võime kümme ämbrit nostalgiat välja valada ja ütelda, et siis tehti niimoodi ja et see on ainuõige ka nüüd. Aga keegi seda 100-protsendilise kindlusega ei tea, mismoodi see kunagi täpselt oli. On vaid kaudselt tõestatud väited, paraku sageli ka pretensioonikad. On mindud ka ekstreemsete seisukohtadeni, nagu võiks Bachi *viola da gamba* sonaate ainult *viola da gamba*'l mängida ja et tšellol mängimine on stiili võltsimine. Et ekstreemsus ja vaimus enne kõike! Bachi koor aga oli väike vaid häda pärast, ta sõdis selle suurendamise eest ja oli Leipzigi magistraadiga selles asjas alalõpmata naginas. Et nüüd tõstetakse kilbile Bachi väike koor, pole millegagi põhjendatud; tuleb hoopis oletada, et ta seesmiselt seda just tänapäevaseks suurena kuulis. Mis Händelisse puutub, siis tema puhul on väikeste koosseisude nõudmine täiesti vale: tema koorid olid suured («Messiase» esiettekandel osales üle 150 laulja), tema kunst on masside, massiivsuse kunst. Süüdistada ERSO-t ja Raadio segakoori, et nemad ja mitte miniatuurkoosseisud Händelit esitavad, ei ole õige. Näiteks «Veemuusika» ettekandeparaat oli selle esmaesitusel tohutu: suured koorid, paarkümmend oboed, puhkpille ja löökriistu üksi 56 (oletatakse, et isegi rohkem), kui palju pidi siis veel keelpille olema! Tema sai, mis tahtis, sest kuninglik komponist saab ikka kõik, mis tal tarvis! Vaadake barokkirikute ülekujutatud kaunistusi, punnpõskede ja -pepudega inglakesi, kõik kohad on neid täis, sest tollal armastati pompoossust. Kui seda kusagil, ka muusikas, vähem ette tuli, siis mitte sellepärast, et ei tahetud, vaid et seda lihtsalt ei olnud momendil võtta.

Kuidas suhtuda siis Bachi-aegse oreliviimasesse Albert Schweitzeri poolt?

Meie sajandi esimese kümnendi orelid olid väga rohmakad, toorelt intoneeritud, nende registrite koosseis oli säärane, et ei lasknud hästi polüfoonilist muusikat mängida (alikvootregistrid puudusid peaaegu täielikult; mikstuudid olid väga madalad, keelregistrid suured, paksud ja tugevad). See mitesobivus algas juba mensuuridest, st iga konstantne vilerida seati eelistama sopranit: alati oli kõrgem noot kõige tugevam ja kõik, mis sopranist allapoole, jäi varju. Järgiti XIX sajandi muusikalist mõtlemist — valdavalt meloodilist, homfoonilist. Eemaldumine vanemast oli ulatuslik, aga siiski mitte täielik. Mõõdunud sajandil elas väga häid orelehitajaid:

Saksamaal Friedrich Ladegast, Adolf Reubke, Eberhard Friedrich Walcker, Wilhelm Sauer (kõigi nende pille on küllalt toodud Eestimaalegi), Prantsusmaal Aristide Cavaillé-Coll, Inglismaal Henry Willis.

Kui Schweitzerit tähelepanelikult ja õigesti lugeda, siis näeme, et Schweitzer ei tahtnud Bachi-aegset orelit tagasi tuua, vaid uuesti elustada tollast disponeerimist, masureerimist ja mikstuuri kujundamise printsiipe. Samas oli ta siiski seisukohal, et Bachi-aegne orel on oreli põhiline eelkäija. Tema ideaal oli prantsuse XIX sajandi oreليهitus — ja need pillid ongi väga sobivad Bachi mängimiseks.

Mida aga arvata nn universaalsest orelist, mille saaks mängida kõike?

Niisugune pill on võimatu. Praegu ehitatakse küll põhimõttel, et kõik-mõeldavaid stiile haarata, kuid see ei õnnestu. Uued instrumendid Eestis on näiteks niisugused, et Buxtehudet on veel mingil määral võimalik esitada, ajas kaugemat muusikat aga küll enam mitte. Need on tugeva prantsuse mõjuga pillid, kõlbavad ennekõike Bachi ja prantsuse muusika mängimiseks. Itaalia vana klassika ei sobi neile, kogu selle võlu jääb avamata, kõlapilt võlts, sest itaalia pillid erinesid tugevasti saksa ja prantsuse omadest (olid põhiliselt ühe manuaaliga, teistsuguse mensuurarvutusega ja mikstuurikujundusega).

Räägime nüüd meie enda orelitest ja kõigepealt vanadest. Tänu Heliplaadi-stuudio kenale eestvõtmisele on valmis juba 26 plaati «Eesti oreleid», mis tähendab suurele osale pillidele uussüüdi Rakvere töökoja ja meister Hardi Kriisa käte läbi.

Meil kulgeb see üritus, jah, normaalselt. Leedulased alustasid samasugust sarja, aga jäid toppama. Lätlased teevad samuti, ent nende printsiibit on lihtsalt arusaamatu: kummaline repertuaar hulga solistidega, orelid enamasti vaid saateks...

Meie vanakeste hulgas on väga palju heade meistrite pille: terve hulk «Sauereid», «Walckereid»; meie oma meistrid ei jää nende sugugi alla, ja siis veel õige vanu. Hiljuti leidsin Kodaverest väga ilusa «Saueri» — samas ilus ruum, mis muidugi kõlab ka ilusti. Ja see pill on tõesti armas. Kosel ootab järjekorda üks Normanni orel, samuti üsna väike, aga väga kena. Lähema poole aasta jooksul peaks saama kohendatud August Terkmanni suur orel Pühavaimu kirikus, praegu hüüdvast eesti meistrite omadest suurim (ligi 70 registrit, suurem kui Toomkiriku oma).

Orelid ehitatakse ja arvutatakse akustiliselt peaaegu alati vastavalt konkreetse ruumi tarvidusele ja võimsusele, kuidas aga selle Terkmanni pilliga lood on?

Oi, see on nii suur ja üle laaditud, et võiks täita neli korda avarama ruumi. Mängida muidugi saab, aga ta varud ei pääse mõjule. Lindistamisel on lugu parem, sest praeguste tehniliste vahenditega saab suhted ilusti paika panna. Aga ruumivõimalustest on see orel kaugel ees ja tehti ilmselt põhimõttel: mida rohkem, seda uhkem.

Kuidas iseloomustada meie kolme sõjajärgset kontsertpilli?

Kõige ilusam, kõige toredam, kõige parem on siiski «Estonia» oma. Olgu küll, et seal ei armastata praegu käia ja Niguliste kõmised rohkem. Kahjuks on saali akustikat tugevasti torgitud ja halvemaks tehtud (riidest istmed võtavad maha, muidugi, istuda on see-eest jälle parem, nii et orel- ja istumishuvid käivad siin risti vastu). Kõik kannatavad: sümfooniaorkestri kõla on hoopis matim, klaverist rääkimata. Minu meelest ongi pianistid remondijärgses «Estonias» suurimad kahjukannatajad.

Ent Enn Tomson ütleb, et lindistada on pärast remonti märksa parem: heli ei laperda enam. Ainult et praegu ongi heli ülekandes kvaliteetsem kui otse saalis.

8 Aga ikkagi mängin seal ka ülekangeta meelsamini kui Nigulistes. Ainult viis päeva oleks vaja, et «Estonia» instrument lõplikult korda saada.

«Vanemuise» orel? Saali akustika on teadupärast küll õige vilets.

Jätame halastuse pärast saalist rääkimata. Mängida saab seal vaid väikseid asju, *cantus firmus*'eid ja lühipalasid, suured lähevad kõik haralikes ja koledaks, sest saal ei toeta oreliit kõige vähematki. Ja ometi on see orel hästi tehtud, soliidset ehitatud, väga puhas töö — parem kui Nigulistes. Niguliste pill on kunstilises mõttes lõpetamata, palju on intonatsioonilist ebaühtlust. All akustika küll nivelleerib selle, aga pilli juures mõtled ikka sageli, et mis see nüüd olgu, siit on üks heli äkki nõrgem, sealt tugevam! See on teadagi parandatav, aga millal, kunagi kapremondiga alles. Pealegi ei meeldi mulle öieti sealseid printsipaalregistrid, need on tühja vihmaveetoru häälega, niisugune õõnes ületoonideta kalgivõitu undamine (küll on «Estonia» printsipaalid ilusad, soojad ja — laulavad!).

Niguliste suur kaja, kesktl läbi 5,5 sek, on omaette probleem. Tore, et pererahvas tasapisi selle vähendamise tegeleb.

Jaa, käärkambri ukse juures on lausa mühin ja sahin, kesklöövi all, kus pingidki, võib siiski kuulata. Need vaibad aga, mis maha pandi, tegid asja juba paremaks ja nagu direktriss Marju Lagreküllil jutust olen aru saanud, tuleb neid juurde.

Eks see kaja ahenda ka repertuaari — Messiaeni muusika läheb seal päris kähra.

See läheb igal pool kähra — koosnebki ju «kägeratest». Üldiselt on asi paranenud ja ansambli üleval mängida juba lust. Viimati mängisin Tõnu Reimanniga, see tuli üle ootuste ilusti välja, pealegi on Tõnu Reimann muusikuna aktiivne natuur, isiksus, mille avastamine oli mulle omaette rõõm.

Sellega aga, et suurde saali vaid paarsada kuulajat lastakse, olen päri. Kõigepealt mahuvad nad parajasti kuulamiväärsesse tsooni. Teiseks arvan ma, et rohkem ei tulegi. Suur kontsertide arv toob paratamatult kaasa devalveerumise. Näiteks avati Kišinjovis väga ilus, heakõlaline ja maitsekalt kujundatud orel- ja kammersaal. Filharmoonia kukkus kassat taga ajama ja saigi mõnda aega, aga nüüd ei saa enam midagi. Kes orelipingil istuda oskab, see seal ka mängib. Kui viimati Kišinjovis käisin, usaldas keegi publiku hulgast, et pole enam huvitav kuulata, repertuaar kordub ja kaugegtki kõik ei mängi musikaalselt. Suurte ettevõtmiste tagatiseks Riia Toomkirikus on Jürmala sanatooriumid, n-õ transiitbijaad, kohalikku publikut seal suurt ei käi. Eks Nigulistegi ela juba parajal määral turistide arvel. Need pärinevad sageli aladelt, kus elavat orelimuusikat kuulda ei saa, nemad buumi tekitavadki. Üsna karakterne lugu. Üks poiss tahtis kangesti puhkepäeval harjutamise aegu sisse saada, ütles, et ta pole elus oreliit kuulnud ja õhtul viib rong ta minema. Et saali ei tohtinud teda lubada, istus ta eeskojas kaua ukse taga ja kuulas nii palju, kui sealt läbi tuli. Niisuguseid huvilisi suure maa peale muidugi leidub, aga kahjuks neid, kel puudub igasugune süvamuusikahuvi, on võrratult rohkem.

Aastate jooksul olen täheldanud sedagi, et orelipublik üldiselt pole eriti püsiv: juba mõne hooaja pärast jälle uued (ja põhiliselt) noored näod, ka talviti, st kohaliku elanikkonna hulgast. Ks sul publiku poolest meeldib NSV Liidus kõige rohkem mängida?

Kehva publikut nagu ei mäletagi, vaid mõned korrad on tulnud mõne uue pilli puhul esineda valdavalt uudishimulike ees. Mul on üldse publikuga vedanud, üsna igal pool, ei saa nuriseda.

Sulle meeldib palju mängida, ka enda tarbeks. Kui panin ette, et istu maha ja pane ise TMK jaoks midagi kirja, arvasid, et kui istud, siis üksnes mängimiseks või orelihituse arvutuste tegemiseks.

Klaveri taga viibin muidugi enda rõõmuks, üksindustunnid ja -ööd orelil juures annavad aga nii endale kui ka teistele: hiljem olen läbimängitud väärtpalad kõik kavadesse võtnud. Muusikat, ka orelimuusikat, on ju palju ning igas laadis ja stiilis leiab ohtrasti häid ja väga häid oopusi. Iga kava 9

tingib oma lähenemise, mille juhtmõtted tekivad kava koostades. Kellel on juhtmõtted juba ette valmis, läheb omadega alt. Turneedel ei mängi ma linnast linna ühte muutumatut rida, muudatused tingib iga konkreetne orel, ja need on kõik suuremal või vähemal määral erinevad (ka ühe firma tooted). Registreeriminegi ei saa ju olla erinevatel pillidel ühesugune. Kõike ei saagi igal pool mängida. Pealegi kardan ma hirmsasti rutiini.

Ega samas hetkemeeloludele ka alluda saa, sest kavad tuleb aegsasti, teinekord kuni aasta ette saata, kooskõlastada, kinnitada, trükkida jne. Muidugi on siis plussiks, kui orel juba tuttav, aga selleks peab ikka ka mälu olema, sest orelisaale on Nõukogude Liidus sadakond.

Oi, meeoleu tuleb mängides, kava ise teeb oma töö sinu kallal. Aga kui tõesti vastaval tunnil plaanitsetu ei istu, tuleb paha kontsert. Õnneks juhtub seda harva.

Organistile annab kindlasti palju juurde, kui ta oskab oma kunsti nii mitmekülgsest, nagu osati vanasti, kui tuli kantori ametis noodist ja generaalbassi järgi mängimise kõrval osata komponeerida ja improviseerida vastavate rangete kaanonite kohaselt, tuli teha koori- ja orkestrijuhitööd ja veel muudki. Sinu kooliline, suuresti autodidaktiline alus on väga tugev, näiteks kas või kontrapunktis, miks sa siis ei harrasta kontsertidel improvisatsiooni antud teemale, nagu seda viimati (niisiis üsna ammu) tegi Flor Peeters «Estonias»? See oleks publikule ju ilmatu põnev.

See lihtsalt pole minu (kõrval)huviala — selleks on mulle hoopis oreli-ehitus, peskätt mensuuri analüüs; olen kahele, Rakvere ja leedulaste oreli-töökojale peaaegu ainuke mensuuriarvutaja. See võtab kogu mängukõrvase aja, juhhib ka psüühiliselt mööda igasugusest vabast loomingulisest genereerimisest. Mis puutub aga avalikku improviseerimisse, siis seda pole meile õpetatud, see nõuab õppimist nagu iga muugi asi. Kellele improviseerimine huvi pakub, kellele mitte, sõltub täiesti natuurist. Üldiselt need, kes improviseerivad hästi, esitavad valmisteoseid kehvemini. Ning vastupidi: kes hästi esitavad, ei huvitugi eriti improvisatsioonist. Vanade aegade võrreldes on siingi toimunud eristumine, mis aga ei tähenda, et erandeid poleks — seejuures väga silmapaistvaid erandeid.

Jaa, nagu harva on heliloojad ka silmapaistvad interpreedid. Või vastupidi.

Kunagi olid — pea sa seda meeles! Möödunud sajandite suurused olid kõik väga head interpreedid. Nüüd, jah, paistab, et aeg on asjad laiali viinud, ülesanded on järjest suuremaks ja keerukamaks läinud. Võrdle XVIII sajandi muusikat ja praegust! Kui järsku mõni paarsada aastat tagasi elanud väga silmapaistev kunstnik tuua meie aega ja panna talle tänased noodid ette, ütleb ta, et seda pole võimalik mängida. Kõik! Eriti klaverimuusikas on arengu torimilisus iseäranis märgatav. See, mis toimus XIX sajandi alguses, oli ju pöörane!

Nüüdiskunstniku ees seisev stiilide ja tasandite kirevus vist ei taha väga lubada neist vaid ühe viljelemist?

Üldiselt mitte, aga monoarmastused siiski veel eksisteerivad. Nagu Moskvas Lazar Berman, suur Liszti interpret, või Lev Vlassenko. Baroki-ajastul aga mängiti põhiliselt oma lugusid, muidugi oli see lihtsam.

See oleks ilus aeg tagasi tulema...

Ei, see oleks hirmus, sest praegused viisimeistrid ei oska enam klaveritki mängida! Mõned üksikud ju katsuvad esineda, aga nad ainult arvavad, et oskavad — omagi asju mängivad võimatult.

Sageli kirjutatakse konkreetsele esitajale, juba eelmisest sajandist peale.

Bachki kirjutab palju oma õpilastele. Aga niisama heast peast on ka alati kirjutatud, mitte ainult müügiks.

Kuidas suhtud kadunud kodumusitseerimisse?

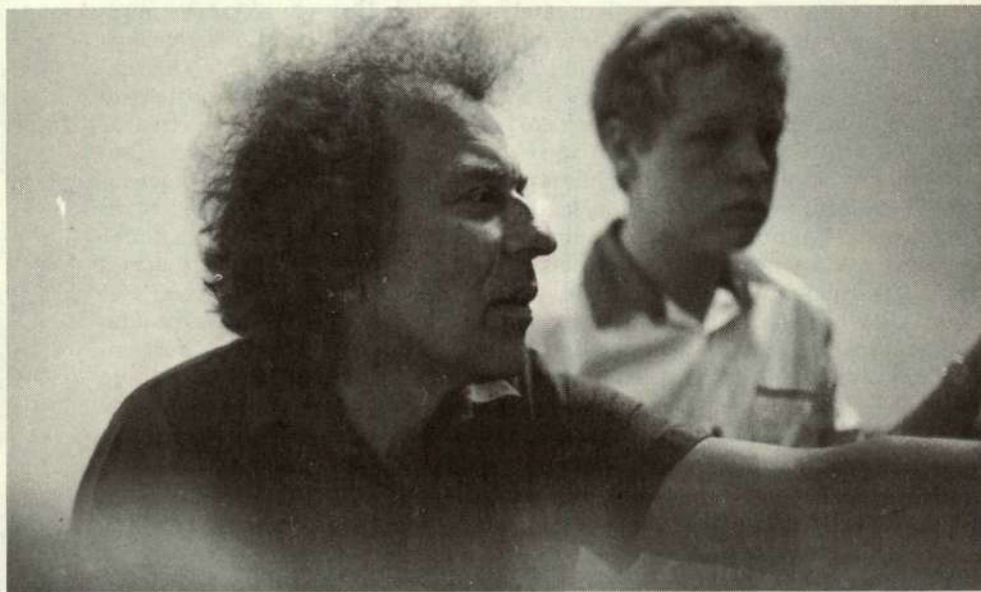
Tahaksin loota, et see on siiski ärkamas. See on väga ilus asi. Isegi kui inimene üsna vaevaliselt midagi mängib, vallandab see temas midagi rohkemat kui «konservi» kuulamine. Ise tehtul on oma väärtus, mängitagu kas või suupilli või kitarril. See on siiski vahetus kontaktis olemine, elav musitseerimine. Ehkki plaadid on ühed toredad asjad, mina armastan neid kangesti. Sinna juurde aga mängitagu tingimata ka ise!

Kodumusitseerimist tehakse viimasel ajal tõepoolest juba natuke rohkem: mängitakse plakkflööte, klahvpille on kogu aeg mängitud, aga viiuli- ja puhkpillide mäng võiks kodudesse küll tagasi tulla. Kuigi viiuli õppimine on kole närvesööv: nii kaua, kui ta pihta ei lähe, on see küll nagu kass ukse vahel... Jätkuks vaid rohkem kannatust!

Räägime veel arvustustest. Kas ka sinu meelest meil siin midagi kriiksub?

Kriiksub küll. Vanasti polnud säärast umbset vaikust. Arvustati palju, kõike ja julgesti. Nüüd on lausa kriitikahirm: katsu sa kellegi kohta tött rääkida, otsemaid taandatakse teravused mingiks isiklikuks kurjuseks või pahasoovlikkuseks. Kuid nii vähe kui arvustusi ka ei ilmu, tuleb ette ka täitsa asjalikke, eriti teatri, teinekord kontsertidegi kohta. Arvustajate professionaalne tase on tõusnud ja on päris loomulik, kui just pianistilt tuleb arvustus klaveriõhtu, viuldajalt viiuliõhtu kohta jne. Iseasi aga, kui võrd objektiivselt avaldatakse end siis, kui vaatlusaluseks juhtub oma kolleeg kateedrist. Meie vabariik on ikka pisike küll ja väljaspool tsunfti kõlblikke ütlejaid peaaegu polegi. Väga selge peab olema adressaat, kellele kirjutada, sest peensused saab ju omavahelgi ära rääkida. Niisiis on tegu ikkagi üldsuse valgustamisega, publiku kasvatamise ja n-ö aja konservi loomisega. Jube mõelda, kui näiteks poole sajandi pärast mõni uuriija on ajalehelõigete põhjal sunnitud järeldama, et meie kaasajal kontserdielu peaaegu soikus ja vähene, mis tehti, aina õnnestus. Rohkete arvustuste eest peaksid hoolt kandma kõik ajalehed. Seejuures ei saa kiitust patuks kuulutada. Kalle Randalu näiteks on niisugune õnnelik natuur, kelle juures ei olegi midagi laita. Selge on siiski, et kirjutavaid muusikuid on meil väga vähe ja üleöö uusi välja ei nõiu. Nii et probleem jääb esialgu lootusetult püsima.

Vahendanud IVALO RANDALU



Tartu muusikapäevad — traditsioonid muutumises

DMITRI UHHOV

Kardan, et kui ilmuvad need read, on eelseisvad IX Tartu muusikapäevad juba ajaliselt lähemal kui eelmised, kaheksandad. Seetõttu ei keskendu ma üksnes möödunud festivalile, vaid püüan ühtlasi arutleda levimuusika praeguste suundumuste üle üldse, sealhulgas eesti levimuusika suundumuste üle, nii nagu need paistavad moskvalasele. Enne Tartusse tulekut jõudsin kuulata algupoolt esimesest rockfestivalist Moskvas «Rockipanoraam '86», kahe ürituse vaatlus pakub samuti omajagu ainet võrdluseks ning üldistusteks.

Festivale toimub teatavasti mitmesuguseid ja mitmesugustel eesmärki-del. Tartu muusikapäevi olen käinud kuulamas neli viimast aastat, tundub, et ajapikku olen hakanud mõistma nende eripära: kogu paljutahulist nähtuste kompleksi, mida kujutab levi- ja eelkõige rockmuusika, esitatakse *muusikana*¹, mitte kui estraadirevüüd, *show'd*, šlaagrite televisioonikonkurssi nagu Sopotis või San Remos. Seejuures on festivalipärase pidulikkusega õnnelikult ühendatud vaba professionaalse loovuse õhkkond, mis on esinejatele nende rändrahva eluviisi ning keerulisi vastastikuseid suhteid arvestades väga vajalik. See lavalolijate isekeskis ja nende ning auditooriumi vahelise suhtlemise tõine, asjalik iseloom on Tartu festivali sümfaatsemaid jooni. Teistsuguses õhkkonnas oleks I. Garšnek vaevalt toonud kuulajate ette ilmselt lõpetamata teose (kaks osa kontserdist kitarrile ja orkestrile). Vaevalt oleks G. Grapsi taoline täht end kuskil mujal vabatahtlikult asetanud niisugusesse vähetänuväärsele ossa, kui pakkudes end abiks P. Ossetinskajale Schumanni Klaverikontserti esitama (kahjuks polnud koostöö muusikaline tulemus kuigi kaalukas). Publiku meelsust iseloomustas hästi ilmne häiritus, kui püüti meeldida väliste efektidega («Digitaal» kinkis lavalt saalis istuvatele neidudele lilli) või esitatava muusika sisuga sobimatute teatraalsete võtetega (M. Länik). Muide, Moskva «Rockipanoraamil '86» kukkus täiesti läbi TV-vaatajate lemmik «Karnaval», kes esines suhteliselt väikese Matkamaja asjatundlikule auditooriumile samas laadis kui kaamerate ees või staadionil. Oskamatus ja tahtmatus kohaneda kuulajaskonna ning ürituse eripäraga on ilmselt üks «tähehaiguse» põhisümpptomeid. Seepärast hindangi väga kõrgelt — kas või väheedukaid — katseid väljuda oma laia leviku tarbeks kujundatud *image'i* piiridest. Seni kõige õnnestunud ja ootamatul moel tulid sellega toime P. Kõlar & Co ansamblina «Sepapoisid» *happening'is* «Free-metal» aastal 1985. Olen vaieldud vastu mõnele teisele väljastpoolt kommenteerijale: muusikute osalemine korruga mitmes ansamblis ei räägi annete puudusest, vaid annab tunnistust asjalikust ning loovast õhkkonnast. Sest nii üksikud muusikud (nagu M. Kappel, M. Metsala) kui ka terved kollektiivid («V.S.P.—Projekt» — «Kobrin Blues Band», «Kuller» — «Rodeo») mängisid uue sildi all teistsugust muusikat. Just selliste kohakaaslaste esteetiliselt väärtuslikud tulemused tõestavad praegu eesti rockilaval valitseva põlvkonna loomepotentsiaali. Muide, ikka märgatakse vaid tippe, ja 1986. aasta Tartu festivalil päris võidukrooni kahtlemata «V.S.P. — Projekt»,

¹ Pole halba ilma heata — kui ei mõista teksti, reageerid puhtmuusikalisele väljendusele seda tähelepanelikumalt. Siiski, seetõttu ei julge ma avaldada arvamust I. Garšneki «Abielukantaadi» kohta, kus, nagu mulle tundub, on muusika ja teksti seos väga oluline.

selles mängiva R. Sibula bluusilauljavõimed aga oleksid «Kobrin Blues Bandi» ülesastumisteta jäänud avamata.

Helilooja A. Zurbini nentis kunagi, et väikesest Eestist ilmub peaaegu igal aastal üleliidulisse levimuusikaringluse uusi nimesid ja tõi põhjuseks, et Eestis toimib tõhus süsteem andekate levimuusikute leidmiseks ning edasiainamiseks, kus nagu hoolsal peremehel miski ei lähe kaotsi. Muusikas võib ühe või teise žanri hind vägagi kiiresti muutuda². Võib-olla arvestasid seda Tartu muusikapäevade organiseerijad, kui astusid tulusa sammu žanrite mitmekesisuse suurendamise poole: panid paralleelselt festivalikontsertidega «Vanemuises» käima EPA-s «alternatiivsed» hevikonserdid. Ansambliid nagu «Hetero» kindlasti ainult võitsid sellest.

* * *

Kõige tähtsam, kõige üldisemas alluvad Tartu muusikapäevad (tõenäoliselt isegi sõltumatult tema korraldajate tahtest) ülikeerulisele mehhanismile, millela pole mõeldav kultuuri areng — rahvuslikele vaimsele traditsioonile. Minu meelest asjatult heidetakse näiteks Tartu festivali žüriile ette kohatist džässrocki, *fusion*'i eelistamist. Meenutagem: omal ajal hakkas just eesti kompositsioonikoolkond esimesena nõukogude muusikas kasutama džässilike väljendusvahendite võimalusi. Just Eestis sündisid, eeskätt U. Naissoo sulest, esimesed kunstiliselt veenvad ulatuslikud folkloori alusel džässikompositsioonid. Kõrvaltvaatajale paistab ehk selgemini: üks eesti muusika olemuslike jooni ongi žanripiiride (improvisatsiooni ja kompositsiooni, akadeemilise muusika ja džässi, džässi ja rocki, akustilise ja elektroonilise muusika vahel) ületamine. Ilmselt samast vaimust on tekkinud J. Räätsa «Elektroonilised marginaalid», A. Rjabovi juhitud ansambel «Synthesis» (iseloomulik nimi!), «In Spe». Tõenäoliselt pole meie maal teist muusikut, kes võib esitada oma ühe ja sama kava Üleliidulises Heliloojate Majas, džässifestivalil, rockkontsertidel — ning kõikjal ühtviisi menukalt. Moskva ülemaailmsel noorsoofestivalil sain sellel tegutsenud popmuusika stuudio ühe juhina lähedalt jälgida, millise lausa põleva huviga jälgis kutselistest muusikutest koosnev rahvusvaheline auditoorium improviseerimas... muidugi teate, keda — R. Rannapit. Samamoodi läks «Radari». Nähtavasti on suundumused intellektualiseerumisele, ulatuslikele vormidele (s. h tihti süidist komplitseeritumatele, nagu kantaat, kontsert), sümfooniaorkestri kaasahaaramine esituskoosseisu³, levimuusikavahenditega teostatud esituse akadeemiline, puhtmuusikaline kuulamisviis üldse omased Balti vabariikide levimuusikale. Kõige kontsentreeritumalt ilmnevad need tendentsid siiski Eestis, kuigi «Radari», «Kasekese», «In Spe», «Ruja», duo I. Garšnek—N. Blumberg kõrval on tuntud ka Kaunase «Argo», Riia «Zodiak» ja «Modo». Et mujal on teisiti, tõestas kas või «Rockipanooram '86», kus umbes sama arvu kollektiivide seas nagu Tartuski leidis vaid kaks instrumentaalansamblit, kes aga ei pälvinud žüriilt vähimatki tähelepanu. Kuigi paljudes ansamblites polnud puudu tugevatest instrumentalistidest.

Tartus aga tunnistas žürii parimaks helindiks, millele kirjutati, nagu öeldakse, kahe käega alla, R. Sibula instrumentaalpala «Kuulaps». Ja lõbustavas rollis, milles tavaliselt esinevad tekstiga teosed, kõlas seekord samuti instrumentaalmuusika — R. Kangro võluv «Tuuru tubasümfoonia».

Niisiis, pean Tartu muusikapäevade omapäraks ning suureks väärtuseks, et siin ei jagata tunnustust mitte meelelahutuslikele šlaagritele, millel nagunii jääb levikuvõimalusi ülegi, vaid teostele, mis lahendavad mitmesuguseid loomingulisi probleeme.

² Kes võinuks aastat viieteist tagasi arvata, et B. Okudžava, V. Vössotski, üldse bardide-minstrelite loomingust ning tegevusest saab muusikateaduslike väitekirjade teema?

³ Moskvast tundub see mõeldamatu juba korraldusraskuste tõttu.

Ja veel ühest traditsioonilisest ilmingust, mille põhjal mõned kutsuvad eesti levimuusikat «kaitsealaks». Kaitseala on ju aga koht, kus kunstlikult säilitatakse väljasurevaid liike. «Modern Foxi» või «Barbershop-kvartetti» pole küll vaja kaitse alla võtta. Vastupidi, eesti levimuusikas hämmastab paljude stiilide ning žanrite elujõuline kooslus igapäevasele soodsas keskkonnas, mille ilmekaks näiteks on «Vanemuises» toimunud lõppkontserdid. Veel ilmekamat viljakat kõrvutiolekut nägime 1985. aastal, kui muusikapäevad langesid ühte ülelinnalise karnevaliga.

Traditsioone ei saa lihtsalt säilitada, nad peavad elama (ka stilisatsioonidena nagu «Modern Fox»), üksteist täiendades ja seeläbi arenedes. Minusuguse kõrvaltvaataja meelest on siinsete ansamblike vaimustav mitmehääline vokaal näiteks seotud eesti kooritraditsiooniga. «Barbershop-kvartetti» oli tõeline avastus! Unustad, et on tegemist a cappella lauluga, sedavõrd stiilselt ning täpselt esitavad nad keerulist, huvitavate harmooniatega muusikat. Kohalikku traditsiooni ulatuvad juurtega ka eesti kantriansamblid, keda õnnelikul kombel toetab analoogiline rahvusvaheline stiil. Juhtansambel «Justamendi» esitustasemele on arvatavasti tulusalt mõjunud koostöö I. Linnaga.

Olengi jõudnud enda arvates peamiseni. Milles on levimuusikamaailmas täheldatava stabiliseerumise põhjused? Arvan, et vastuseid ei leia, kui otsida neid ühe või teise žanri piiridest eraldi. Kuni viimase ajani ilmus iga uus rockmuusikute põlvkond kontserdilavadele koos oma, uudsete väljendusvahenditega, mis tihti sündisid teadlaste-tehnikute leiutuste tagajärjel. Nüüd valitseb aga omalaadne neoklassitsism — noored pöörduvad *mainstream*'i (nagu «Linnutee») või retro poole. Põhjusi on terve hulk, kuid peamine on ühine kõikidele muusikutele. Kunagi pole muusika kõlanud füüsiliselt mängimata, esitaja vaimu ning füüsilise ühtsusega. Ses mõttes on kõige raevukam hevirock või koguni «Free-metal'i» ja «Art of Noise» müramustrid⁴ lähedasemad pigem renessansspolüfooniale kui *electro-techno-pop*'ile ja *tape-music*'ule. (Tartu muusikapäevade tendents žanripiiride ületamisele meenutab muuhulgas sedagi, et muusika on ühtne ja, nagu vahel öeldakse, jaguneb vaid heaks ning halvaks.) Kui ei teata, kuidas ja kuhu minna edasi, siis pöörduetakse tagasi, traditsioonide poole. Nii ongi tekkinud neoromantism ja «uus lihtsus» süvamuusikas, *neo-hard-bop* džässis, huvi biitlite-eelse muusika vastu rockis (USA-s käibib selle kohta uus termin *trad rock*). Peenelt tajub asjade seis I. Linna, sukeldudes minevikku: praegu, 1986, on ta jõudnud 30.—40. aastate piirile, *rhythm and blues*'ini. Väga huvitav, mida ta pakub järgmistel, 1987. aasta muusikapäevadel — veel varasemal ajal eksisteerisid ju rockmuusika lätted veel lahus kui kantri, bluus, swing, *sweet* jne.

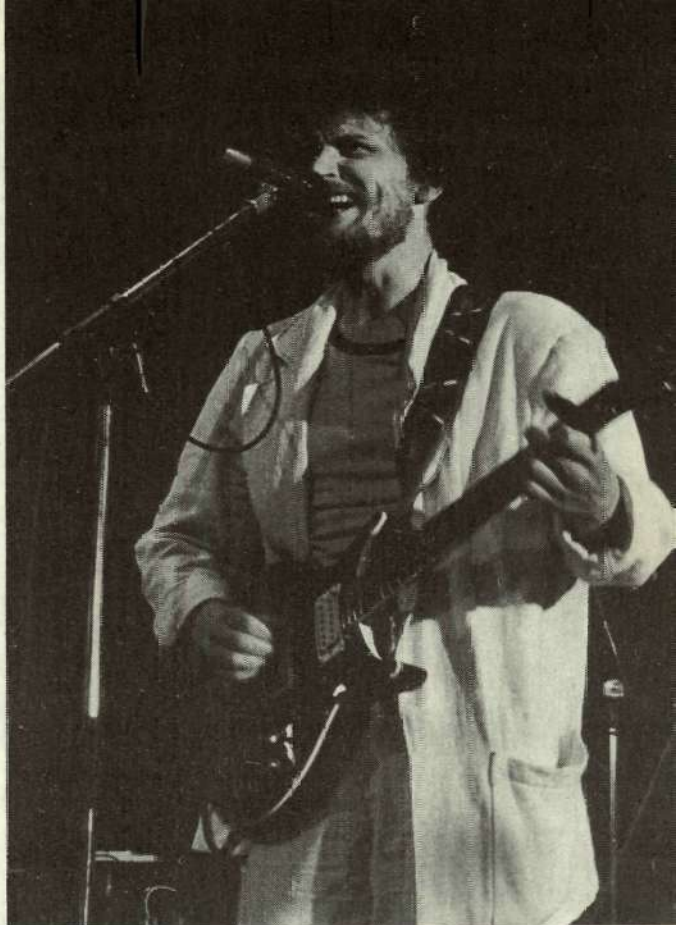
Kõigist kaugemale minevikku süvenesid P. Volkonski, A. Mattiiseni ja «E=mc²», väga targalt, ajatuulte suhtes tundlikult valitud punktis — olme-muusika eraldumisperioodis kontserdi- ning rahvamuusikast. Sest Schuberti *Lied* on olme-muusikaga tugevalt seotud ja sobib seetõttu muust klassikast kaugelt rohkem kokku rocki maneeridega: seadmata häälega, kõneintonatsioonidega. (Mitte juhuslikult pole Schubertil P. Volkonski lauldud «Forellist» kaks varianti, «kodune» ning kontsertlik.) «E=mc²» Schuberti tõlgendus pole tavapärane töötlus, vaid, kasutades B. Assafjevi terminit, «ümberintoneerimine» — meetod, mille järgi tekib vältimatu tarvidus igal intonatsiooniliste ajastute üleminekuperioodil, nn intonatsioonilise kriisi aegu. Praegune üldine retroinnustus väljendabki sellist kriisi (kriisi selle sõna teaduslikus, mitte hinnangulises mõttes). Muide, kui hinnata kunstniku tema enda loodud reeglite põhjal, oleksin soovinud A. Mattiiseni sea-

⁴ Neid võib tõlgendada vastureaktsioonina *techno-pop*'is ning *fusion*'is süntesaatoritelt liiga kergesti kättesaadavatele efektsetele «ilukõladele».

Riho Sibul — parima heliteose autor, parim instrumentalist.

Ajakirjanikud hääletasid parimaks ansambli «V.S.P. —

Projekt»: Aare Pöder, Raul Vaigla, Riho Sibul, pluss ansambelis külalisena esinev Andrus Vaht.





*Ansambel «T-klaas» — kõige menukam «alternatiivsel» festivalil EPA ruumes.
«Barbershop-kvartett»*

A. Saare fotod



delt vaheldusrikkamat faktuuri ning paindlikumat Schuberti laulude sisu arvestamist.

Moskva uusimas rockmuusikas võib jälgida, kuidas seesama retrotendents suunab teise, vene kultuuris kõige olulisema traditsiooni — kirjan-duse juurde. Nii mitmed tuntud rockmuusikud (A. Makarevitš, A. Gradski) kui ka uue põlvkonna autorid/esitajad teotsevad bardide-minstrelitena. Erinevalt Tartu festivalist ilmus «Rockipanoraami '86» igal õhtul lavale üks-kaks muusikut, kellel saateks vaid iseene akustiline kitarr. Stiililiselt Moskva rockmuusikute otsingud ei ulatu veel nii kaugele minevikku, tendents ise on aga selgesti jälgitav — neobiitlite sünnis («Bliznetsõ», «SV», Leningradi «Sekret») ja iseäranis ansambli «Bravo» pöörases menus Moskva festivalil. Ansambel musitseerib 60. aastate alguse tvisti vaimus (s. h on ta repertuaaris J. Saulski «Must kass»), kasutades samas tõsiselt luuletekste (A. Tarkovski, Saša Tšornõi). Muide, Moskva festivali korraldajad järgisid Tartu kogemust ning lülitasid isetegevusliku «Bravo» ühte kavasse kutse-liste ansamblitega. Ja praegu on «Bravo» juba Moskva oblasti filharmonia koosseisus.

Pöördudes tagasi Eestis toimuva juurde, tahaksin öelda, et siin on tõhu-salt ellu viidud retrotendentsi kõige olulisem õigustus — on ületatud noorte-pärase rocki ning ülejäänud levimuusika vaheline lõhe, taastatud vahepeal kaotsi läinud (sugugi mitte ainult rockmuusika süü tõttu) aegade side. Ka rockmuusikutele tuleb see kasuks. Tooksin tõestuseks, kui ootamatult sub-tiilselt ning naiselikult esitas S. Vrait E. Piafi laule, millest sündis muusika-päevade üks kõrgpunkte. Kusjuures see sidemete-seoste tunnetus annab üldises kultuurikontekstis kõige mitmesugusemaid väljundeid: muusika-teaduses (V. Ojakääru tegevus), teatrikunstis (menukas näidend R. Valg-rest). Jääb üle vaid heasüdamikult kadestada.

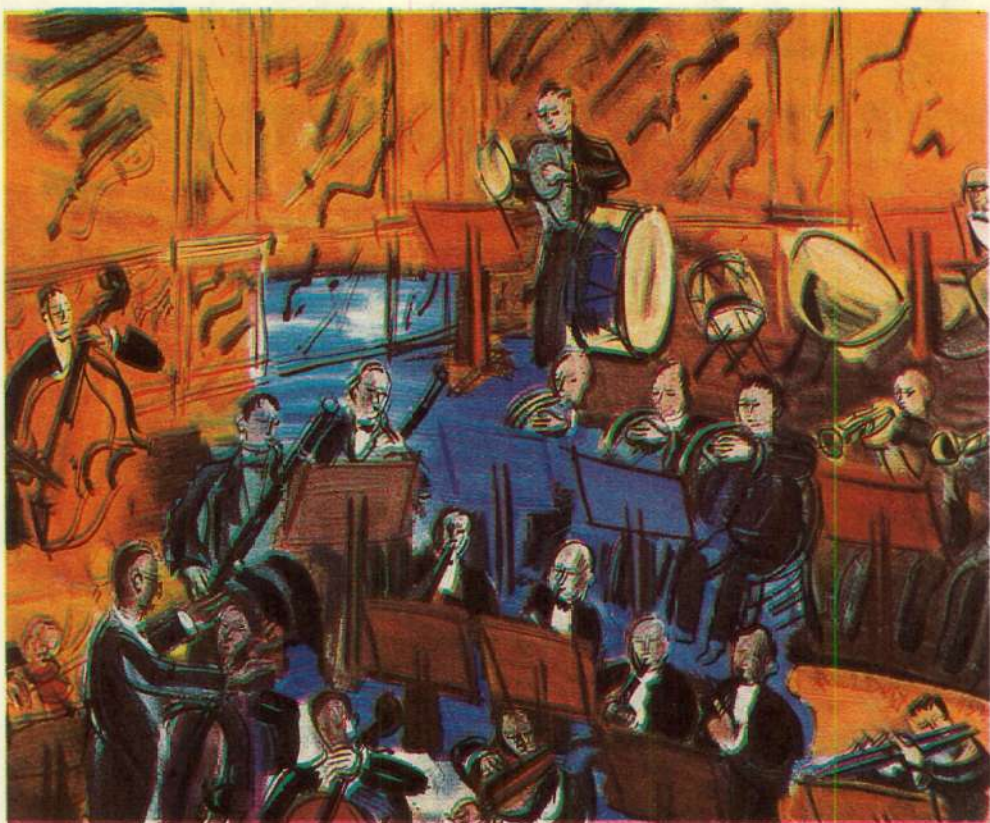
Vägisi meenub F. Zappa irooniline märkus: «Küll teenivad palju nostal-gia pealt!» Üks nostalgia leviku põhjusi on seejuures muusika kontsertvor-mide ja muusikavideo konkurents. Videokunsti võtteid enda liitlaseks teha oskavad tänapäeval veel vähesed (Moskva ansambli «Arsenal» programm «Elektripantomii», «Vitamiini» mõned misanstseenid)⁵.

Praegushetke levimuusikas jäävad püsima eelkõige need väljendusvahen-did, mis loovad kontserdil vahetuse ja kontaktuse, sündiva kordumatu-se õhkkonna. Siit tuleneb kõige noorema põlvkonna eriline huvi džässis vastu (nn uus džäss, mida esindavad kollektiivid «Working Week», «Style Council», «Savajazz»). Just loov improvisatsioon oligi element, millest jäi Tartu muusikapäevadel 1986 kõige tunduvamalt puudu. Selle elemendi puu-tepunktid levimuusikas pole ju ainult *fusion* ja bluus, vaid ka *free funk* ja *happening* (meil on nende esindajateks V. Tšekassini «Ruumimuusika» ning S. Letovi trio «Popmehaanika» Leningradis). Kahju, et «Free-Metal'i» suunda pole jätkatud.

Lõpetuseks tuletaksin veel kord meelde võidupala «Kuulaps». Tundub, et sel väikesel vaikselt poeetilisel pildil on vähe ühist rockmuusika äärmus-like tunnetega. Samas tunnistab see teos ja talle osaks saanud tähelepanu, et eesti levimuusika on kursis muusika suundumustega mujal maailmas, et nüüdne noorte rockmuusika on üle kasvanud «eitamise east» ja taotleb (näi-teks uusima stiilina *cold wave*) harmooniat, ilu, täiuslikkust, ka lähedust rahvamuusikaga (ansambel «Cocteau Twins»). Eestis elavate traditsioonide mitmekesisus lubab aga lootat, et siitki on, kuhu edasi minna.

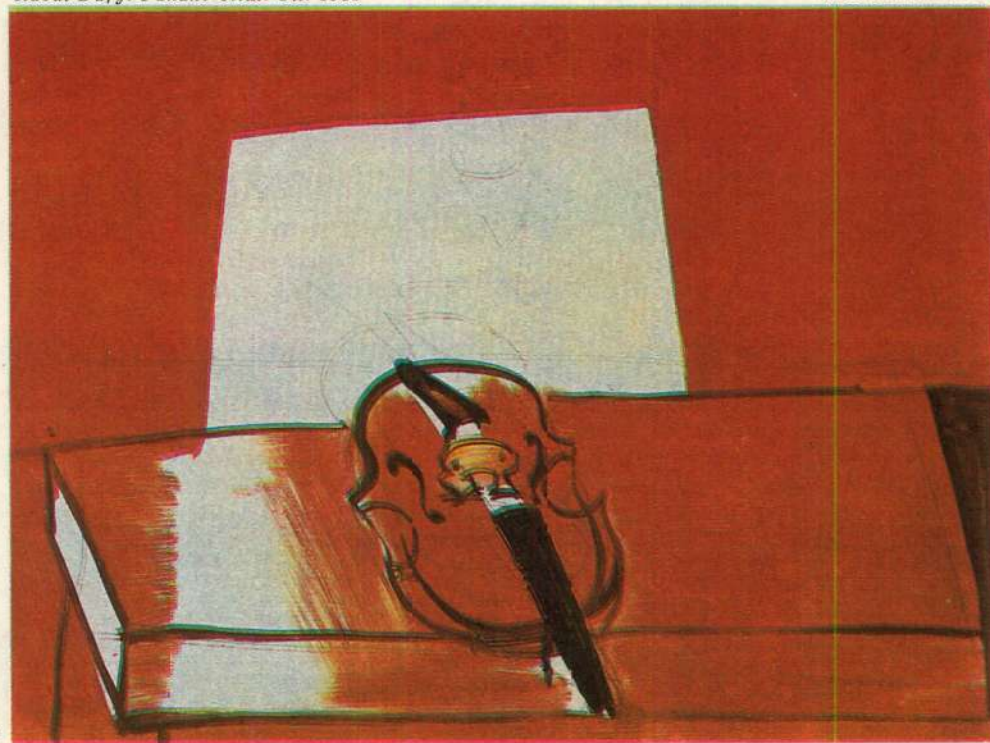
DMITRI UHHOV (s 1946) — Moskva levimuusikakriitik, kelle kirjutisi avalduvad paljud NSV Liidu ja välismaa perioodikaväljaanded. Kirjutab väitekirja anglo-amee-rika popmuusikast.

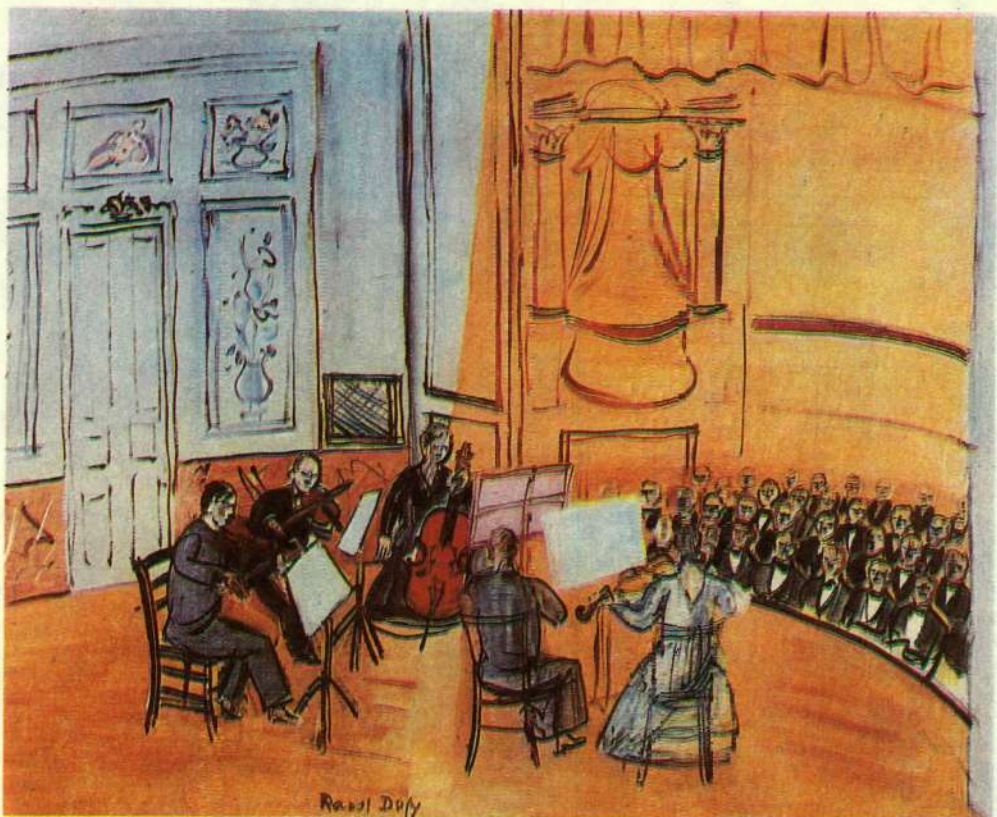
⁵ «Vitamiini» nimi vastab hästi tema vitaalsusele, oskusele valida väga mõjuvaid, elujõulisi väljendusvahendeid. Kahju, et üleliiduline auditoorium tunneb ansamblit vaid ühest küljest.



Raoul Dufy. Orkester. Oli. 1942
Raoul Dufy. Punane viiul. Oli. 1948

*** DUFY JA**
MUUSIKA LK 96





Raoul Dufy

Raoul Dufy. Kollane kontsert. Oli. 1942
Raoul Dufy. Hommage Mozartile. Oli



Aastad ja filmid

ESSEE LEIDA LAIUSEST

OLEV REMSU



Leida Laius «villas» («Naerata ometi» võttel).
A. Saare foto

Kas te olete isiklikult suhelnud Leida Laiusega? Milline tähelepanelikkus, milline kuulamis- ja süüvimisvõime! Ja — milline osavõtlikkus, milline keskendatus juhuslikulegi vestluspartnerile. Kunstnik, kelle meeli erutab kõik, kunstnik kes pillab end piasiasjadelegi.

Ent tee kunsti juurde oli pikk.

LAPSEPÕLV, NOORUS (1923—1941)

Leningradi oblast, Veimarni jaam. Sellest kuus-seitse kilomeetrit eemal üksik talu, nimeks Horoševo, pimedate laante keskel, lähimad naabrid paar versta eemal. Aga talu ees lookles hämar metsatee.

Ümberringi eesti asunikud. Isa vanemad, rentnikud Adiselt, Jõhvi külje alt, olid ostnud siia sajangivahetusel pisikesse tüki padrikut, mille põlluks raadasid. Ema abiellus isaga 1918. aastal, jõudis Eestist Nõukogude

20 Venemaale viimasel momendil.

Väike tüdruk valvas akna all, seiras mõeldujaid — imetluse ja kadedusega. Inimesed, kel on kuhugi minna, inimesed, kes ajavad asju. See ongi esimene mälestus. Igatsus, soov teha ja liikuda. Psühhoanalüütik oletaks: ehk algas kunst siit?

Keerulised, nepijärgsed, kollektiviseerimiseelsed, kollektiviseerimise ajad. Kolmehektarilise talu peremehe — isa — pea kohal ripus kulakuks tunnistamise oht.

Koolitee kolme kilomeetri pikkune. Koos onutütrega sibas 7-aastane Leida üle hangede, kooli ja tagasi. Opetus vene keeles, mida tüdrukud ei vullanud alul sõnagi. Hiljem kool kaugemal, veel hiljem väikelinnas Kingissepas, mis Laiuse sünniaastaks ristitud sellise uue nimega. Unistus Opetajate Instituudist ei täitunud — isa arreteeritud, perekond saadetud piiritsoonist välja Võšni Volotšokki, Kalinini oblastisse, kus keskkool sai läbi 1941. aastaks. Omblusvabrik.

Sõja müridesed tundus õmblusmasinatöö eriti rutiinne. Kiskus mujale, kiskus rindele, võitlema ülekohtu vastu. Bolojoge lähedal formeeriti sanitaarüksus, sinna läks vabapalgaliseks sanitariks 18-aastane neiugi. Mõne aja pärast määrati ta «kulturniku» ametisse. Tähtendas see palatist palatisse haigetele raamatute ja sõjateadete ettelugemist. Üksus suunatigi eesliinile, aga Laiust, hoolimata ta pealekäimisest, kaasa ei võetud — liiga noor. Tagasi Võõni Volotšokki, komsomolomiteesse. Seal õnnestus end kaubelda ühe teise sanitaarpataljoni raamatukokku. Tuli teha tuttavat «kulturniku» töödki. Tema organiseeritud naisansambelis oli alul 2, hiljem 25 liiget, muidugi laulis ta ka ise. Ansambel sai kuulsa kogu rindel (22. armee, 2. Balti rinne).

Avaldus parteisse astumiseks — siiras ja südamest. Jäi rahuldumata, põhjuseks isa olemata patud. Ent vaagimise käigus selgus tõsiasi, et üks eestlane sõdib rahvuskorpusest väljaspool.

Korpuse otsimine. Selle asukohta ei teadnud täpselt keegi. Kingisestapad olid mehed lahkunud. Narvas küsis Laius teed tagavara-polgust, kus leiti, et neilgi on kultuuriorgani-saator ja raamatukoguhoidja puudu. Tagava-rapolguga Tartusse. Seal arvestati lõpuks kogu aeg kibelnud soovi pääseda eesliinile. Ešelon veeres Kuramaale, kaasas ainukese naise-na Laius. Ta teadis kuupäeva, mil saab kaevi-kusse. Ent juhust saatis ta virgatsina Tartusse. Juhus, mille vastu tal endalgi midagi pol-nud — Tartus ootas kavaler, temaga oli tarvis jumalaga jätta. Teel sinna, Riias, 9. mail 1945, tuli sõnum võidust.

Sõjast jäi väsimatus, energia, tahe, poole-hoid õiglusele ja medal lauasahtlisse.

TALLINNA TEATRIINSTITUUT (1945—1950)

Veel enne demobiliseerimist, mundris, sõitis Laius Leningradi, sealsesse teatriinstituuti maad kuulama — kas tal tasub üldse janna-ta? Tehti proovi, soovitati tingimata tulla sis-seastumiseksameile.

Ema elas endiselt Võõni Volotšokis. Ema oli kangesti tütre plaanide vastu siduda end teatriga: näitlejaamet, see on midagi mada-lat, midagi narri.

Tallinn, Toiduainete Tööstuse Ministeerium, kontrollinspektori töö. Kuid saatusest pole pääsu.

1946. aastal tehti Tallinna Teatriinstituuti korraka kaks kursust — taheti valmistada ette nii teatri- kui ka filminäitlejaid. Tolla-sel kinoministril A. Raadikul olid suured plaanid. 1950. aastaks pidi Nõmmele tekkima terve stuudiolinnak, Eesti pidi tootma 10 mängufilmi aastas. Laius õppis filminäitlejate poolel, siht selge. Ent minister võeti pärast

lühiajalist edutamist maha, lakkas olemast protežee ja hing, instituudis sai kahest kursu-sest üks. Ühendatud kursusel olid Linda Rum-mo, Einari Koppel, ka Kaljo Kiisk, Grigori Kromanov ja Arvo Kruusement, kes küll peat-selt GITIS-esse siirdusid. Nõnda, plaanide luhtumisest hoolimata oli koos eesti filmikunsti tänapäev ja lähiminevik.

Hiilgav oli õppejõudude plejaad: Ants Lau-ter, Eduard Tinn, Alfred Rebane. Lähedasim oli ja kõige enam andis Laiusele Leo Kalmet, kes küll õige pea arreteeriti.

Tummade etüüdidega läks ilusti, aga edasi kippus areng takerduma: segas vene aktsent, teater aga nõuab perfektset keeleoskust. Esi-mene tõsisem ülesanne oli «Libahundi» Tiina. (Oomen?) Tekkis kõhkliusi, oli kriitiline seis, painavat küsimust oma õigest kohast elus ei suutnud tudeng maha raputada.

Kõik need viis aastat oli pingutamist ela-tise teenimisega. Laius õppis kogu aeg töö kõrvalt. Oli ametis sekretärina Arhitektide Liidus, Rahvaloomingu Majas ja mujal.

Instituutki sai läbi.

KULTUURIMINISTEERIUMI KUNSTIDE VALITSUS (1950—1951)

Sinna määrati instituudi lõpetaja sund-korras. Seal oli postil umbkeelne ülemus, Laiu-se kakskeelsus pidi olema talle toeks juhti-misel.

Nende ridade autor kaevab portreeritava-le teatamata välja mõned tollase teatri- ja muusikaasutuste vaneminspektori direktiivi-maigulised artiklid. Ju neid kooskõlastati ja lihviti siin ja seal, sellepärast ei otsigi me neist Laiust, ainult aega, ei muud.

Oli kombeks võidelda, võidelda ja võidelda. Meid puudutaval alal võideldi repertuaari puhtuse eest. «Täna möödub neli aastat ÜK(b)P Keskkomitee otsuse «Draamateatrite repertuaarist ja selle parandamise abinõu-dest» vastuvõtmisest.

Teatrikunsti arendamisel etendab eeskujulik, hoolega valitud repertuaar määratu suurt osa. Teatri loomingulise ja poliitilise ilme, tema ideelise ning kunstilise suuna ja lõpu-pude lõpuks ka tema kasulikkuse ning vaju-duse rahvale määrab kõigepealt tema re-pertuaar.» Iga sõna väärrib tähelepanu, eriti järjekord loetelus. Teksti eksegees mõtestab meile lahti ajastu püüdlused.

Kuhu siis jõuti? Tsiteerin edasi: «Poole aasta jooksul, 1. jaanuarist kuni 1. juulini 1950. on meie vabariigi draamateatrid la-vastanud 60 näidendit (juurde arvamata nu-kuteatrite näidendeid). Neist on:

vene tänapäeva näitekirjandust — 28

eesti tänapäeva näitekirjandust — 6

vennasrahvaste tänapäeva näitekirjan-dust — 2

vene klassikalist näitekirjandust — 15

eesti klassikalist näitekirjandust — 2
maailma klassikalist näitekirjandust — 7. »

Kummaline asi on selliste bürookraatlike kokkuvõtete: vene näitekirjandus on arvatud maailma dramaturgiapärandist välja! Märkame teisigi ksenofoobseid tuuli: Lääne ja Ida kaasaega pole üldse.

Rahvuskultuuri ei unustatud: «Aga kui vene niihästi tänapäeva kui ka klassikaliste tõlkenäitekirjandusega on lood veel enam-vähem head (esimene moodustab 52,8 % ja teine 30 % teatrite repertuaarist), siis rahvusliku repertuaariga tutvumisel saame hoopis armetu pildi. [— — —] Nii hästi eesti klassikalises kui ka tänapäeva kirjanduses on terve rida proosateoseid, mis väärisksid, et neid dramatiseerida (Tammsaare ja Vilde teosed, Toominga «Roheline kuld» ja «Pruuni katku aastail» jt.)» (Kõik kolm tsitaati «Rahva Häälest» 26. VIII 1950.)

Me kõik oleme oma ajastu lapsed. Tean, et neil aastail leidus ohtralt variserlikkust ja silmakirjalikku paatost karjääri ja kasuhimu nimel, aga kohe kindlasti jääb Laius sellest välja. Usun, et ma ei riiva etikapiire, kui avan siin ühe kuue silma all toimunud jutujamamise sisu.

Aastaid tagasi, kaua enne selle artikli kirjutamise kavatsust, rääkisime Laiusega teemal, mis lõikab praegust. Laius ütles, et tema oli Stalini surmateate saamisel nutnud. Leinamiitingul Draamateatris (1953 oli ta juba näitleja) jaganud ta kõnet pidades oma tundeid kuulajaile, palunud puldist võtta teda partei liikmeks. Teatri komsomolisekretäri palvet ei olnud rahuldatud — jälle põhjuseks isa. Tabasin siis: Laiuse puhul ei mängi poliitilised nüansid rolli (küll aga ehe sotsiaalsus), teda suunab anduma püha (ärgem peljakem suuri sõnu, kui nad on omal kohal) osadustunne ja õiglusemeel, sama, mis on suunanud teda nooruses ning filmide teemade ja truppi valikul. Parteisse astumine sai teoks alles 1976, takistuste äralangemisest kakskümmend aastat hiljem, juba uuel põhjusel. Laiust vaevas vahepeal kahtlus: ega liikmeksolek sünnita teenimatuid privileege tollal kaunis okkalisel kunstnikuteel?

DRAAMATEATER (1951—1955)

Ametiasutusest tõmbas ära, kunstnikuveeri ei anna kellelegi rahu — kui see on olemas.

Nii tugevat näitlejaansamblit pole varem ega hiljem olnud üheski Eesti teatris. Töölis-teater, «Estonia» draamatrupp ja mõned väiksemad teatrid olid suletud, Draamasse koondu sid tipud.

Osi Laiusele jätkus, peaosigi. Tagantjärele tundub talle, et suurim kordaminek oli Marta «Kaluri pojast».

Et ma ei ole teatriajaloo spetsialist, siis

pikemalt ma sel peatükil Laiuse elus ei peatuks.

Oma filmides Laius ise ei mängi, kuigi tal on selleks sobiv haridus ja vajalik teatripraktika. Ka stsenaariume ei armasta ta kirjutada, nagu meie nooremil režissööridel kombeks. Tõik kõneleb vastutustundest ja sisesemisest distsiplineeritusest. Laius on enese-kriitiline, ehk liigagi, ja teiste hindaja. Ta ei kogu loobereid ainult endale.

Aga tõttasime ajas taas kaugele ette.

MOSKVA. ÜRKI (1955—1961)

Murrang ühiskonnas, äkiline kurv Laiuse elus.

See pöörane kavatsus tegi 32-aastase naise endagi kõhedaks. 1955. aastaks oli taas jõutud Raadiku seisukohale, et Eesti peab looma oma mängufilme. Valmistati ette proovijaid. Kino-instituudis praegust, nn vabariiklike kohtade statuuti veel ei tuntud, taotlejad pidid läbi lööma üldkonkursil. Niigi olid pooled kohad välismaalastele broneeritud, teisele poolele tahtjaid tohtul hulgal. Laius istus õigesse rongi, kuid sõitis vanaisa hauale Narvas. Mis rääkis instituudi kasuks? Teatris oli tema kõrval tähtede koosseis, raske oli pretendeerida unistuste täitmisele. Näitleja sõltub lavastajast ja teistest inimestest, neistki, kellest ei pea sõltuma. Lavastaja on mõnevõrra vabam. Selge, režissööriks!

Moskvase jõudis Laius 8-päevase hilinemisega, teiseks eksamik, milleks oli retensiooni kirjutamine Dovženko «Mitsurinile». Kuidagi lubati tal katsetada, pärast ka esimene eksam õieendada.

Režissuuri pääsesid sisse korraga kaks eestlast, mis üliharv erand — geograafilise tasakaalustatuse printsiipi järgib vastuvõtukomisjon alati. Laiuse kursusekaaslasteks oli mehine mees Jüri Müür.

Esimeseks meistriks sai Dovženko, kes peatselt suri. Juhendajad vaheldusid, keegi ei tahtnud nende kursusega eriti tegelda. Veidi pikemalt püsis Mihhail Tšiaureli, kuni läks temagi. See kasvatas iseseisvust; ÜRKI-s on palju neid, kes üritavad meistrite kiiluvees liikuda.

Silma hakkas Hemingway 4-leheküljeline novellet «Ogonjokist» — avaldati juba välismaa autoreid! See sai stsenaariumi aluseks. 2-osaline kursusetöö «Keegi ei sure kunagi» pälvis Amsterdamis üliõpilasfilmide festivalil preemia. Filmi me enam ei näe. Tuleohutuse eest hoolitsedes põletati «Tallinnfilmis» Laiusele kingitud koopia: see oli veel süttivast materjalist.

*

Kõik see oli eelelu, karastav ja vormiv, aga eelelu. 37-aastane inimene hakkas tegema seda, milleks ta on sündinud.

Et kunstniku eluks on kunst, loobume

meiegi Laiuse biograafiliste faktide edasisest vaatlusest. Pühendum loominguks.

«OHTUST HOMMIKUNI» (1961)

4-osaline ÜRKI diplomitöö jooksis meiegi kinodes. Filmi näidati alles «Iskusstvo Kino» (1962/11) kriitika järel. Organiseeriti seanss kolmest erinevast lühifilmist.

- Filmi aluseks on «Loomingus» 1960/7 ilmunud Mart Kalda samanimeline žanripuhas novell, mis võistlusel hinnatud III preemiaga. Jutt ise on juba kaunis pingeline, viimse hetkeni ei selgu, kas elu või surm, Valdo Pandi stsenaariumis on põnevust lisatud. On haakuvat ja väledat dialoogi, on avantüüri, õnne ja õnnelikku juhust, pikki ja pinevaid stseene, käsikirja korraliku dramaturgiaga. Loo sisu — koonduslaagrist põgeneva vene sõjavangi päästmine surmariski hinnaga — pole küll ülalata, noil aastail kirjutati niisuguseid ikka.

Kummati pole «Ohtust hommikuni» seiklusfilm. Film on kammerlik. Sõda on lavastatud taas. Naised — Salme ja Karin — võidavad kurjuse.

Debüüdiks on seatud endale keeruline ülesanne: jutustada karakterite ja mitte sündmustiku kaudu.

Peategelast Salmet mängib noor isetegevuslane Viuu Härm. (Edasiselgi lavastajateel on Laius lausa otsija, kes avastab aarded enne, kui need kõigile sädelevad, ja tema ise on üks nende sädelema lihviijaid. Kui palju on tema filmides taidlejad ja algajaid, kellest enamasti — mitte kõigist — saavad mõne aasta möödudes tugevad näitlejad. Kas nimetada seda kooliks?) Härm toob reljeefselt esile muutused Salme karakteris, tema kannab filmi, ja seda Kirill Lavrovi kõrval, kellele see oli teiseks filmiosaks.

Kammerlik laad eeldab diskreetselt vihjavat interjööri, ja selle on filmi kunstnik Rein Raamat loonud, samuti nõtket operaatoritööd (kaamera Mihhail Dorovatovski käes). Kui kaunid on need valguse ja varjude üleminekud, mis mustvalge kinematograafia nii võrratuks muutsid! Arvo Pärdi muusikagi toetab ideid: naised, kuigi kodused, ei alistu.

Juba esimese meie ekraanidel demonstree-ritud filmiga tõestas Laius, et oskab meeskondi komplekteerida. Juba esimese filmiga jõudis Laius teemasse: naised, kodu, nende kaudu sotsiaalsus, õiglus. Ent sõandan oletada, et praegu Laius säärest filmi ei teeks — Salme paneb ju siiski oma hulljulge sangar-lusega ohtu perekonna. Laiuse hilisemate filmide naistegelased, olgugi ei vapramad ja sitkemad Salmestki, ei astuks selletaolist sammu eales.

Olgu näiteid toodud ka kriitika reaktsioonist: «Kokkuvõtteks on «Ohtust hommikuni» kordaläinud, sisukas ja huviga jälgitav

film. Aitüma tahaks «Tallinnfilmi» kollektiivile öelda [— — —]» (Jüri Lott «Ühest kinoseansist». «Sirp ja Vasar» 21. XII 1962.) «Sel-lepärast vist oligi pärast seanssi kinouksest välja astudes eriti hea meel nentida, et režissöör Leida Laiuse kunstnikukäekirja esimene lugemine sai elamuseks, tegemist on kordaminekuga.» (Valdeko Tobro «Onnestumine küll, aga...». «Edasi» 6. I 1963.)

«MÄEKÜLA PIIMAMEES» (1965)

Teame Vilde loodud peent intriigi: mõisnik Ulrich von Kremer pilab küll naise au, aga tegemist pole ei sunni, vägivalla ega võrgutamisega, ainult meelitamise ja ahvatlemisega, naine (Mari) soostub kahemehepidamisega lahkesti. Vilde keskendub põhiliselt Prillupi ja mõisniku pikantsetele suhetele (sealt romaani pealkirigi, tõsi, finantstehing kahan-dab pikantset ja alandab Prillupit veelgi), jätab Mari kavalalt üheselt lahendamata, pakub tõlgendusvõimalust. Teame Marit häbis-tavat, odavat freudistlikku spekulatsioonigi, mis päris mööda teosest polegi: Mari lähtub poliandrilistest vajadustest, kaks meest, Prillup ja Kremer, täiendavad teineteist töö-pooldest, moodustavad ihaldava terviku, mis Marit rahuldab.

Mida arvab sellest Laius? Kuidas päästab ta Mari teotusest?

Meil on olemas dokument, Valdeko Tobro intervjuu režissööriga võtteplatsil. Laius vastab: «Mari köidab mind eriti. Ta on romaan-niski, vastandina Prillupi üsna selgelt piirit-letud karakterile, komplitseeritud ja varja-tud hingeeluga isiksus. Ma ei leia Maris pahe-lisust. Ta läbib kogu selle rämpase tehingu oma puhtusest midagi loovutamata. Ta võtab osa ebamoraalsest tehingust, sest teab seda

«Ohtust hommikuni». Vang — Kirill Lavrov ning Salme — Viuu Härm.

A. Mõtuste foto



vaja olevat, kuid säilitab eneseväarikuse. Just Mari tegelaskuju kaudu saab filmile anda helgemaid toone. Mari kehastamise usaldasime Viljandi «Ugala» noorele näitlejale Elle Ehale.» («Ühe argipäeva mõtted ja mõtisklused». «Edasi» 13. XII 1964.)

Nõnda: programm on eht laiuslik ja... dostojevskilik. Mäletame «Kuritööst ja karistusestki» hella, õrna ja sitket Sofia Marmeladov, kes prostitueerib, et pere püsiks hinges, moraalselt rikkumatu.

Kuidas on Laiusel programmi täitmine õnnestunud tema esimeses täispikas mängufilmis, mis oli pühendatud Vilde sajandale juubelile?

Laius päästab Mari ja laseb tal mõisasse minna minu meelest keerulistel ja sõlmes põhjustel. Esiteks muidugi soov luua õe laste jaoks paremad olud. Teiseks: lapsikus, filmi alul pole Mari veel eetikaküps inimene, laseb end lihtsalt petta. Kolmandaks taganttõukajaks on Prillupi ahne ja alatu hädisus. Prillupist on Laius, kes alati on valmis osutama meeste nõrkusele, teinud haleda sutenööri. Minu arvates astub Laius nõnda söaka sammu, et lubab oletada: kui Kremer ei ajaks äri, kui ta tulnuks ise, kasutamata Prillupit kui vahetalitajat, võib-olla siis... Muidugi Prillupit, aga mitte lapsi hüljates, muidugi on see näidatud noore ja naiivse Mari tuulepäisusena. Usun, et oletuses pole vastuolu Laiuse intervjuuga; see ongi komplitseeritus, aga ka Vildepärane ambivalentne valgus Marile. Neljandaks: Mari jätkab vahekorda, koguni afišeerib seda kätemaksuks Prillupile, kes ta selleni keelitas ja kes on sootuks äbarik, ei mõista rikkakski saada, kui võimalus loodud, rääkimata muust, rääkimata sellest, et Prillup oleks õige (võib-olla koguni ideaalne?) mees. Viiendaks, ja see puhastab Mari lõplikult: kolbeline kollaps, nii Maril kui ka Prillupil, kuid mitte Kremeril, eestlase jaoks ei saa must septsus igavesti kesta. Ent Mari ei pane endale kätt külge, Mari on Prillupist üle, kollapsi järel pöörab naine nilbele minevikule otsustavalt selja, nagu Sofia Marmeladovagi. Programm on täidetud, ja hästi.

Vilde prima romaani ekraniseering on peenetundeline (ehk võinuks see kanda pealkirja «Piimamehe uus naine» või «Mäeküla Mari»), lühikesed, kiired ja tabavad kinematograafilised episoodid avavad karaktereid ja etnograafilise olustiku. Meeskond on põhiliselt sama — tiimi koospüsimine kõneleb usaldusväärsest ja kollegiaalsusest —, vaid stsenaarium sedapuhku Voldemar Pansolt. Imetusväärsest mängib Prillupit Jüri Järvet, kes muide on ise oma seda osa kuningas Leariski õnnestunumaks pidanud. Ants Lauter Kremerina näitab (kindlasti Laiuse idee — naisele peab partner igal juhul meeldima! — ja stsenaariumi järgi) mõisniku maiast ärkamist gerondipõlves paremana Vilde pakutust.

Kriitika vastuvõtt oli jahe:

«Vilde romaani ekraanilahendusest oleks soovinud veelgi eredamat muljet. Tuntud väärtteose teravdatud süžee, erakordsed karakterid ja situatsioonid on nn. filmikeelde tõlgituna midagi olulist minetanud. Film jääb emotsionaalselt pingelaengult loiuks. Rohkearvulised stseenid annavad suurema ülevaatlikkuse teosest, kuid paljud neist on fragmentaarsed ja võimaldavad vaid tegelaskujude demonstratsiooni. Tegelaskujud ongi filmist kuidagi üksikute portreedena meelde jäänud ning stseenid, milles nad viibisid, unustamisohus. Kas ei ole sedagi, et paljude stseenide rütm ja meeoleolu vähe erinevad, mistõttu nad oma ühetoonilisusest sulavadki kokku. [— —] «Mäeküla piimamees» on «Tallinnfilm» loomingulises töös pärast «Põrgupõhja uut Vanapaganat» siiski teine tähelepanuväärne ekraniseering. (O. Lutsu «Tagahoovis» ebaõnnestus täiesti.) (Elem Treier «Mäeküla piimamees». «Sirp ja Vasar» 30. VII 1965.)

«LIBAHUNT» (1968)

Läbi enese eluga riskinud ja perekonda ohustanud Salme, läbi lastele emaks tulnud, kuid naiivsuspõlves end siiski rüvetanud Mari kristallpuhta Tiinani, kelle püüd õnele sümboliseerib rahva vabadusejanu ja tuima nürimeeluse põlgust. Tagantjärele (praegu, 1986) tundub Laiuse valik loogiline, programmiline. Ta ei ole režissöör — nagu neid meie filmikunstis küllalt sagib —, kes juhuslikult otsust kinni haaraks. Tema tee on kindla sõnumi tee.

Olid kaunid ajad, vaieldi hoogsalt. (Võtan eeskju.) Dispuute puhuti lõkkel vöörandumise, Valtoni, lõpmatuse- ja lembeprobleemide puhul. Laiuse hingepalang kutsus esile pöörase elevuse (juba see võinuks mõtlema panna), enneolematule polemikale reageerisid raajoonilehedki, suuremas ajakirjanduses peeti heaks tooniks tõenäoliselt eestlaste armastuima näidendi ekraniseeringu küsimustes mitu korda sõna võtta. Üheks kõmu ärgitajaks oli «Libahundi» juhuslik reinkarneering erimunakaskiikuna — Noorsooteatri Mikiverilt ja «Tallinnfilmis».

Oli tigeemist, oli materdamist (need mateme unustusse), oli ekslikku asjalikkustki.

Tsiteerigem, ja tendentsivabalt:

«Ei aita ka ilusatest näolappidest, põnevatest tüpaazidest, kui need ei avane karakteritena, milles me aimaksime mõnd iseloomu püsiomadust, kui karakterivahelistest suhetest ei kooru välja mõnd põhilist konfliktit, mis pole aktuaalsust kaotanud tänapäevani. [— —] Kui lähtume oma põhiteesist, et ideid kannavad karakterid, siis peame tahes-tahtmata omaks võtma veendumuse, et karakteri põhiolemust põhjalikult tundmata po-

le võimalik nagu kord ja kohus üles ehitada intriige, sõlmida ja lahendada konflikte, saavutada sügavamat elutunnetust. «Libahundis» on õigusega nähtud kaht olulist peategelast Tiinas ja vanaemas. [— — —] «Tallinnfilmi» lavastajaid ei näigi enam huvitavat, missugust osa etendas vanaema, vaid lavastus kujuneb eeskätt suursüüdistuseks rahva vastu. [— — —] Vanaemale ei see ega eelmine, E. Sõgeli toimetatud kooliraamat (Kitzbergi-peatüki autor L. Rimmelgas) eritählepanu ei pühenda. Mäletame, et mitte kauges minevikus käis vulgaarsotsioloogilise interpretatsiooni viljelejate käes vanaema käsi veelgi halvemini. See oli aeg, mil «Libahundist» endast sai peaaegu libahunt, salakavalalt reaktsiooniline teos, kus vanaema tunnistati tagurlikuks A. Kitzbergi hääletoruks, vihkamisväärsaks vastuolude kinnimätsijaks, fašistlikuks tõuteoreetikuks (!). [— — —] Kui niisuguselt positsioonilt vaadata «Tallinnfilmi» «Libahunt», siis suurim mõodalaskmine näibki tulenevat sellest, et peategelase biograafia hüljati ja asendati müüdiga libahundist. Seejuures on kahjuks A. Kitzbergi «Libahundi» ja ka rahvapärimusega suvaliselt ning vulgaarseltki ümber käidud. (Helene Siimisker «Arutlusi «Libahundi» uuslavastuste ümber». «Looming» 1969/5.)

«Libahunt» on «Tallinnfilmi» ekraniseeringute hulgas küllalt kinematograafiline, oma kompositsiooni, montaaži poolest üks filmilikumaid. [— — —] Püüded konstrueerida sündmustikust sõltumatuid ja järelikult ebavajalikke filmisümboleid näib režissöör Leida Laius otsivat ja toetavat. Sellele viitab mitme misanstsenei ülesehitus. [— — —] «Libahundi» ekraniseeringu kujundite märgatav pretensioon tähendusrikkusele ning põh-

jendamatu sümboolika viitavad asjaolule, et kuigi kirjanduslikest stampidest on sedapuhku õnnestunud vabaneda, pole suudetud täielikult vältida kinematograafilisi šabloone. [— — —] Ekraanil hakkab arenema poetiseeritud kinematograafiline vaatemäng, mida kohati on küll kena vaadata, kuid mis pakub mõttele vähe.» (Valdeko Tobro «Kuldset keskteed ei olegi». «Sirp ja Vasar» 10. I 1969.)

«Kas ei lõhu pingepidevuse ja suure draama too mõnepäevane faabulatel: kellelegi õeldi jaanikul, et ta on libahunt, siis too keegi läks metsa, tuli pärast metsast välja, kutsus ka poisi kaasa, poiss kannatas, ei läinud ja tüdruk jäi üksinda. Ma käsitlen faabulat nimme primitiivselt, nii nagu teda vaatab meie kodumaa ulatuses inimene, kes ei tea Kitzbergist ega näidendist õhkagi, sest see vaataja täidab 98 % kinosaalist. Too mõnepäevane faabulatel on täis pikitud mälestuskilde, mis vahel soodustavad, vahel isegi segavad faabulakulgu. (Voldemar Panso «Filmiloomingust 1968. aastal ja meie uutest ülesannetest». «Sirp ja Vasar» 7. III 1969.)

«Muide vähendab säärane informeeritus (aluseks olnud teksti tundmine — O. R.) kunstilist nautimist, võrdled tahtmatult pidevalt ja puudub ka uudsustunne [— — —] Sündmustikku on põimitud tseene ja detaile nii «Libahundi»-jutust kui ka varasemast, käsi-kirja jäänud variantidest. [— — —] Nõia hukkamine on anakronism: selliseid julgusi XIX sajandil ei toimunud. Ei ole oluline, kas autor seda teadis või ei. Igatahes tragöödia ja ka filmi kui kunstiteose seisukohalt on see motiiv eriti andev. Ette heita ei ole midagi: kunstiteos ei ole ajalooline dokument, Shakespear lubas endale suuremaidki ajaloolisi vabadusi. [— — —] Episood on filmi süžees mõ-

«Mäeküla piimamees». Prillup — Jüri Järvet ja Ulrich von Kremer — Ants Lauter.

«Mäeküla piimamees». O. Vasema fotod



jukamaid. [— — —] on loobunud ajaloolise koloriidi kui mõjutava teguri väljatõstmisest, mis muidugi ei tähenda ajaloolisuse eitamist või arvestamata jätmist. [— — —] Tiina [— — —] oli eredalt omapärane kuju, mille löi näitleja: elukevadet, kogu nooruslikku elu ihu ja hingega nautiv, uljas, teistest sirgema seljaga. [— — —] Eba-kitzberglikkust ei saa ette heita ka Margusele, kelle lavaline tõlgendus on olnud läbi aegade kõikuv: alates tossikesest kuni peaaegu kangelaseni.» (Villem Altko «Linastatud «Libahunt»». «Edasi» 12. I 1969.)

«Mängu on pandud igasugused stiihiad — see on vee-, metsa-, aasa- ja päikeseilu. See kõik mõjub pigem ilutsemisena. Filmis on üsna mitmel puhul näpuga näitamist. [— — —] Ilma näitlejateta aga kaasajal filmi teha ei saa. Ainuüksi tüpaaži põhjal valitud inimene ei suuda alati kanda psühholoogilist rolli, selle rolli kaudu väljendatud mõtet. [— — —] Kui külarahvast vaadata, siis kõik on kuidagi ebardlik, ning tahtmatult tekib mõte, kas pole püütud koguni vastandada Tiinat ja rahvast. Siit võib tekkida koguni mõte, et rahvas ajas Tiina surma. See on muidugi mõista ebaõige.» (Elem Treier, allkirjastamata mõttevahetuse «A. Kitzbergi draama kinoekraanil» osavõtja. «Rahva Häälel» 19. I 1969.)

Võime olla tigidad, keelatud pole materdamine, kui missioonitunne käsib — eesti filmi-

kunsti panus meie kultuuri on olnud tühine, selle juhtimine meelevaldne. Ent siiski ilmub üksikuid tugevaid teoseid, ja neid peab kriitika märkama, muidu ta oma olemasolu ei õigusta.

Helene Siimiskerile, kelle raamatud ja artiklid mulle meeldivad. Piisab ilmekaist näolappidest ja tüpaažidest. Miklos Jancsó, maailmakuulus filmikunsti koreograafilise suuna viljeleja näitab nõndamoodi — ja sõnadena! — tervet Ungari ajalugu ja ekraniseerib klassikat. Ei karaktereid, ei realismi, ei etnograafiat. Vaid tüpaažid (muide, nad tantsivad tihti alasti — aga loomulikult pole tegemist pornoga —, iga kehaosa kõneleb) ja tinglikud märgid aja ja ruumi tuvastamiseks. Vt ka vastust Tobrole! Karakterite väljaarendamine on andnud maailmakunsti hiilgavaid tulemusi kuni sajandi keskpaigani ja hiljemgi, aga selle kõrval on alati eksisteerinud teisedki võimalused, mis karaktereid ei hooli. Minu veendumuse järgi (mida vaevalt paljud jagavad) on karakterite nikerdamise tulemuseks vale. Miks ei heideta karakterite puudumist ette Lydia Austeri balletile «Tiina»? Film pole kirjandusele sugugi lähemal kui muusika, eriti moodne film. Intriiig, sõlmitus, teisedki kompositsioonelemendid ning selgelt väljendatud idee olid olemas karakterite-eelseski kunstis — barokis, klassitsismis, varemgi —, jäävad kunsti ka karakterite anakronismiks

«Libahundi» filmimisel.



muutumisel. Vanaema ja Tiina biograafia hülgamine, kogu näitamata minevik on asendatud folkloorsete elementide ja koreograafilise jutustamise rõhutamisega ning see on teravdanud filmi sõnumit, muutnud filmi filmilikumaks. Vt ka vastus Treierile!

Lahkunud Valdeko Tobrole, kellest sügavalt lagu pean.

Laiuse «Libahunt» on eesti teatrirevolutsiooni eelkuulutaja, kätkeb endas mahedamal moel elemente, mida nägime Toominga ja Herma küla ajalooks saanud lavastustes: tohutu mahukad ja tähendusrikkad müütilised sümbolid, mis haakuvad üldsõnumiga, aga mitte faabulaga; šokilähedased, psüühikale mõjuvad efektid läbi tungimaks arutsensuurist, mõjutamaks emotsioone; folkloorse ainese liitmine otsimaks juuri. Mitmed misanstseenid — jaanituli, heinaniitmine, vanaema ja Marguse vestlus, kui vanaema tamarulikkude enesäilitamise ideoloogiat jutlustab, lambapesemine jne — on üles ehitatud koreograafilistele printsiipidele (seda harrastas ka Dovženko, Laiuse esimene juhendaja): liikumine ruumis, rütm, keha, kostüümid on pandud jutustama. Verbaalsele tunnetusele ei peagi seesugune poetiseeritud kinematograafiline vaatemäng midagi andma. Siin on kõik tinglik, aga kõnekas, nagu oli 1969—1975 «Vanemuises». Ja karakterite olemasolu unustame seda sorti kunsti nautides sootuks.

Lahkunud Voldemar Pansole, kelle lavastustest olen saanud katarsise. Kitzbergi draama tegevustik kestab 15 aastat, ning see on näidendi suurim ja ainus nõrkus. Tihendamise on kinematograafia nõue, tõestab stsenaaristide professionaalsust. Retrospektiiv, kalei-

doskoopiline mälestuspiltide jada olid tollal moes (ja mitte ainult filmikunstis, vaid teatris ja proosaski), see pakub vaheldust ja on «Libahundis» üles ehitatud täpsele assotsiatiivsele loogikale, väkseid üleminekuid toetab ja juhatab viiv enne nende toimumist sisse Veljo Tormise muusika. Paistab, et just Kitzbergi teksti tundmine on seganud vastuvõttu. «Libahundis» («Lesnaja legendas») ainult filmi näinud üleliidulise kriitika suhtumine oli leebem, kohati soosiv.

Lahkunud õpetajale Villem Altoale, kes Kitzbergist doktoritöö kirjutas ja kes väliskirjanduse professorina avangardistlikke nõkse teadis. See, ainuke täiesti kiitev retsensioon, ühtib suuresti minu arvamusega, ka tsiteerimata jagu.

Elem Treierile, keda olen alati austanud. Just stihiatega tegelebki assotsiatiivne kunst, püüab süüvida mõistusevälisesse, oletab leidvat sealt Suure Määraja. Minul pole midagi estetismi vastu, ka näpuga näitamine ja moraliseerimine meeldivad mulle tingimusel, et need pole silmakirjalikud, vaid julged ja õpetuslikud. Nagu Laiusel «Libahundis». Isetegevuslastega, ainuüksi tüpaazi põhjal valitud näitlejatega on tehtud hiilgavaid filme — ka Jancsó talitab nõnda —, ja neis polegi taotletud karakteri psüüholoogilist avamist. Muidugi tuleb vastandada Tiinat ja rahvast, kelle üheks osaks oli Tammaru pere. Me teame, miks rahvas oli nürimeelne, konservatiivne ja teisitimõtlemit vihkav. Rahva eksponeerimises sellisena väljendub filmi sotsiaalne sõnum. «Libahundi» autorid on armastanud rahvast, ei ole midagi varjanud.

Sedapuhku oli Laiusel ametis uus mees-

«Libahunt».

«Libahunt». Mari — Külli Song ja Tiina — Doris Kareva.

V. Reimanni fotod



kond. Stsenaariumi kirjutas ta ise kahasse stuudio tollase peatoimetaja Lembit Remmelgaga. Kõiki peacsi mängisid isetegevuslased. (Tõsi, Evald Hermaküla (Margus) oli äsja «Vanemuisesse» palgale võetud.) Kaamerat juhtis leedulane Algimantas Mockus, kellest oli saanud eesti operaator. Efektsed vaseliinkaadrid, nihutatud valgus, kiired pealesõidud ja muud operaatoritrikid, mis sobivad filmi uuenduslike taotlustega. Arvustus on üksmeelselt kiitnud Veljo Tormise muusikat, ja see on tõesti hea, aga ka Laiuse ideist tulenev ja neid toetav. Kostüümikunstnik Hilda Kruusi on loonud etenduslikku muljet rõhutavad, ühelt poolt sümbolised ja teiselt poolt folklooristlikud kostüümid (filmi kunstnik Linda Vernik).

Nõnda: kriitika, ja eriti see pool, millega ma vaidluse ei laskunud, ei mõistnud filmi, Laius oli ajast ees. Paljud, kes hiljem taunisid Toominga ja Hermaküla teatrirevolutsiooni, on «Libahundigi» kohta kurje sõnu pruukinud. Hinnakem nende inimeste maitsekindlust. Laius aga sattus Tartusse südameoperatsioonile. Ajakirjandus on põhjendanud kokkuvõtmist nii negatiivsete retsensioonide kui ka lahkkelidega tiimis. Oletan, et põhjuseks võisid olla mõlemad.

«UKUARU» (1973)

See on rängast saatusest üleolemise, naise kannatusvõime, jalulpüsimise film; arvult viiekümnes täispikk eesti kinematograafias.

Sööst modernismi oli lõppenud katastroofiga, Laius tutvustab end nüüd klassikalise, isegi pisut võluvalt konservatiivse vormikeele meistrina, kellena teame teda kahest esimesest teosest. Taas ekraniseering. Oma lapsepõlves on iga rahvuslik filmikunst toitunud

«Ukuaru».

kirjandusest. Imikuinstinkt ema järele, kelleks uusaja (NB: ainult uusaja!) kunstidele on belletristika. Veera Saare samanimelisest romaani on korraliku käsikirja teinud filmidramaturgiaharidusega Mats Traat, kasutanud ainult esimest osa, mis on kompaktses.

Veel üks tähelepanek. Materjali tekst on kirjutatud tagasivaadatuna, nõnda et olnuks jälle alust kasutada retrospektiivi, mille eest Laiust ramedalt nahutati «Libahundi» puhul. Seda pole tehtud, süžee areneb ajavoolu suunas. Ega Laius omista päevakriitikale liiga suurt tähelepanu?

Film on eepiline ja realistlik. (Minna romantilised põiked sobivad üldhäälestusega) teemaks Eesti metsaküla kolmekümnendaist aastaist sõja kestmiseni. Nii mõnigi oleks lõpetanud võiduga, võidu eest võidelnud ja võidujuubelduse kaasaelanud Laius mitte. Tema pole illustratiivne, kõigile teadaolevat tema üle ei korda, eriti selleks mitte, et stsenaarium ja film läbiksid hõlpsamini need instantsid, mis neil tuleb läbida. Tõetruudus keerukaima ainesegi valgustamisel. 1940. ja 1941. aasta: ei lippe, parade ega hõiskamist, vaid üldine arusaamatus kolkas; kaadris vilksatab rong, platvormvagunil presendi all raskerelvad; vekslivõlgade tühistamine, kergendus kehvi kuile; loomade kaotsimine.

Üheks peategelaseks on hunnitu mets. Ent jälgigem mehi. Filmis «Ohtust hommikuni» saadeti abikaasa otsustavaks ajaks ära, üksnes teda väliselt identifitseerivaid atribuute — rõivaid ja passi — oli naistele kangelasteoks tarvis. Teine mees — põgeneja — on vajalik sangarluse passiivse vahendina (ta on umbkeelne ja naiste talutatav), selle sooritamiseks, muuks mitte. Ilma Salme ja Karini abita oleks ta teises ilmas. «Mäeküla piima-

«Ukuaru». Minna — Elle Kull ja Aksel — Lembit Ulfsak.

O. Vasema fotod



mees» on mees, nagu juba öeldud, vilets sutenõõr eesti moodi, mõisnik ei saagi eetilisel puhtaks, pole suuteline vabastavat puhastust mõistmaga, üritab Marile lõpus linnakorterit sokutada, teadagi milleks. «Libahundis» ei julge Margus järgida Tiina kutset vabadusele ja vaimsele sõltumatusele ning see Tiina hukutabki. «Ukuarus» on Aksel joodik, laisk ja vastutustundetu, kõlbab ainult lõõtsmooniku venitajaks, ning surm on selle palgaks — ja surm ajal, mil ta naisest ja kodust emal on (Minna ei saa teda kuidagi päästa). Mees, kellest Minna loobus — Karl Olli, Keldriaugu rikas peremees —, osutub tapjaks, nõnda et naise intuiitiivne valik oli õige. Katku Villu «Kõrboja peremees» ei usalda oma väiklases mehehukuses naise kõikevõitvat armastust, mis invaliidsusest ei hooli, invaliidsusele toeks oleks, ja temagi teenib kuuli nagu Aksel, kuid — nii mehine ta siiski on, muidu Anna teda ei armastaks — enda lastuna, oma jahipüssist. On Laius süüdistav feminist?

Agas milleks mehed, kui Laius on ühes intervjuus tunnistanud, et meeskarakterid on talle võõrad. (Täpsustagem kohe, et ekraanil oleva järgi otsustades need sõnad ei kehti. Tõsi, esimeses filmis sõjavangi kehanud Kirill Lavrovi osatäitmine on läbikukkumine, aga järgnevad saavutused. Jüri Järveti üle aegade silmapaistvast Prillupist oli meil juttu; õnnestust «Libahundist» algas Evald Hermaküla ja õnnelikust «Ukuarust» Lembit Ulfsaki tähelend; Lembit Peterson Katku Villuna on filigraanselt viimistletud.)

«Ukuarus» on Laius paljule pretendeerinud: «Minna, see on eesti naise koondportree läbi aegade. Naine, kes on sajandist sajandisse

elu andnud, elu eest vastutust kandnud. Seda kaitsnud ka kõige raskematel ajaloolistel etappidel. Selliste isiksuste kaudu on rahvas ennast teostanud põlvest põlve, elu jätkanud ja elujõudu saanud.» (Leida Laius. «Režissöör filmist». «Ekraan» 1974/1.) «Veera Saare romaan «Ukuaru» paelus mind oma ainekäsitlusega. Inimelu põhiprobleemidest elu ja surmani välja kõneldakse siin viisil, mis on lähedane rahvatarkusele, lihtsalt ja läbitunnetatult. Siin pole midagi võltsi. Lihtsate tööinimeste saatust kerkib meie silme ette nagu elu ise. Kuid samas avanevad selle kaudu elutunnetuse sügavamad kihid ja hoovused, mis tõusevad suurte, läbi aegade maksvate üldistusteni. Minu erilise sümpaatia võitis romaani peategelane Minna, kes on vitaalne ja jõuline isikus, kindel oma sihiseadmises, puhas tunnetes, elurõõmus ja avarapilguline, võluv naine.» (All- ja pealkirjastamata intervjuust lavastajaga. «Kino» 1974/2.)

Ja selline on ta ka ekraanil, lavakunstkateedri üliõpilase Elle Kulli materialiseeringus. Režissööri meeleheitlik töö algajaga tõi kaasa tollaseks kõrgeima tunnustuse eesti filmikunstile: Elle Kullile anti üleliidulisel festivalil Kišinjovis 1974. aastal esimene preemia parima naisosa eest. (Saaki lisas Jüri Garšneki preemia parima operaatoripartii eest; meil noomis Karl Tamberg kaamera-meest, et see ei oskavat loodust filmida — «Rahva Hää» 23. II 1974.)

Minna on finessideni väljapeetud karakter (rolli kummitab selle positiivsuse tõttu ilmetu deklaratiivsuse oht), üldistav ja individuaalne. Psüühika on pööratud sisse: ei pisaraid ega hüsteeriat, ei paatost ega ahastust, vaid vaik-

«Kõrboja peremees». Katku Villu — Lembit Peterson.

«Kõrboja peremees». Anna — Kaie Mikhelson. V. Reimanni fotod



ne talumine ning oma asja — lapsed ja kodu — katkematu ajamine. Kired loomavad peidus, ekraanile ulatuvad varjundid ja poolvarjundid.

Paljud annab juurde Elle Kulli duo just Lembit Ulfsakiga, kes samuti seisis siis oma kutsumuse lävel.

Debüüdiks on film ühele teiselegi naisnäitlejale — Velda Otsusele (!), kes nüansikalt ja vaoshoitult mängib Minna ema. Minna isa, vana propsikoorijana näeme Jüri Järvetit, kelle professionaalsus lubaks olla kaamera ees ja ekraanil ükskõik kes. Kunstnikuks Halja Klaar, heliloojaga oleme tuttavad Laiuse kahest esimesest filmist.

Üleliiduline kriitika esitas teosele trafaretseid poliitilisi süüdistusi: klassivõitlus ja juunipööre jäävad alla kriipsutamata, Aksel ei sirgu revolutsioonääriks. (V. Išimov. «Olustik ja ajalugu». «Isskustvo Kino» 1975/1.)

Aga kuidas saaksid mehed poliitikat teha, kui naised läbi aegade muutuste lapsi elus ei hoiaks? Kõrvalteema lisamine emainstinkti andunud ja teadvustatud järgimisele (just selline on Laiuse poliitiline ja sotsiaalne kontseptsioon «Ukuarus») rikkunuks filmi täiuseni ühtse orgaanika.

Laius on jäänud truuks sümbolile, neid on suuri (esimene suits korstnast, naiste ihaldatud abielusõrmused, akordion kolmanda perekonnaliikmena, puudelangetamine) ja vähemahukaid.

Üldtoon on karge. Valitseb selgus ja otsetütlemine. Ainsagi vääratuseta stiilivaldamine. Faktuuri lummas eksponeerimine. Kaadrikompositsioon on graafikalähedane. Film on ürgeestilik, karakterid rahvuslikud, ka Karl Olli, kelle osas leedulane Antanas Barčas.

«Ukuaruga» tegi Laius end suureks kunstnikuks.

Reaarvustus üldiselt jaatas teost, aga ettevaatlikult, poolihääli ja nagu tal kombeks — süvenemata. Niisugused me oleme: materdama maiad, kiitma kitsid. Siiski, mehed, kelle sõnal kaalu, hindasid nii: ««Ukuaru» on igas suhtes lõpetatud struktuur. Tema igas kaadris valitseb üks stiil, eklektika on talle võõras. Kui mõelda Laiuse varasematele ekraaniteostele, siis pole see üllatuseks [— — —] (Mati Unt «Ukuaru». «Sirp ja Vasar» 15. II 1974.); «[— — —] «Ukuaru» [— — —] kinnitab Laiuse suudet oma loominguks kriitiliselt tagasi vaadata ja järeldusi teha. Niisugune kunstnikule ääretult vajalik omadus tõstab Leida Laiuse antud juhul meeldivalt esile «Tallinnfilmi» režissööride hulgast.» (Valdeko Tobro «Naise saatus», raamatust «Teater ja film». Tln, 1982 lk 162.)

«KORBOJA PEREMES» (1979)

Ütlen kohe, et minu meelest on see parim Laiuse film, ees isegi «Naerata ometist», mis talle üldise kuulsuse tõi.

Režissöör ja Mari (Monika Järv) «Naerata ometi» filmimisel.

A. Saare foto



Esimene värviline ja esimene ainult professionaalsete näitlejatega film. Ometi pole Laius unustanud koolitajamissiooni — peategelased (Lembit Peterson Villuna ja Kaie Mikhelson Annana) on noored, kaamera on ÜRKI diplomandi Ago Ruusi käes. Ja kõigi kolme töö on lavastaja suunamisel virtuoosne. Laius mõtleb järelkasvule, nagu vastutustundeline inimene ikka. Tema ei hoolitse ainult enda, vaid kogu eesti filmikunsti eest. Oleks sääraseid filmiringkondades kas või natukegi rohkem.

Tammsaarel on protagonistiks Villu, päris loogiline, et Laiusel saab selleks Anna.

Aga alustame otsast. Stsenaristid Paul-Eerik Rummo ja Leida Laius on — suhtudes klassikusse harda pieteediga (dialoogid on säilitatud, lisatud vaid üksikud repliigid) — süvendanud Tammsaare teksti peidetud ibsenlikkust. Pean viimase all silmas saatusedraamat, milles meeli kummitab tume, ärev ja esialgu tabamatu minevikupaine. Väliselt areneb tegevustik kõiki kompositsioonireegleid arvestades faabulaniiti pidi, olulisem on aga dialoogis allusioonidega antud järkjärguline kaevumine minevikku. Kulminatsiooniks pole otsustav kohtumine, vaid minevikukire, minevikuvälu, minevikuhäbi avastamine, nende taasloomamine. Dramaturgid on selle tehniliselt ülikeeruka ülesande lahendanud meisterlikult, seetõttu võib oletada, et film pakub enam neile, kes romaani ei tunne, ei aima, et Villu ja Anna on varemgi koos olnud. Jälgi-tagu ainult, kuidas Anna saab teada, et tema süül on Villu ühest silmast vigane, ja kuidas Villuni jõuab oid, et Anna oli juba lapsepõlves temasse kiindunud. Ka väline dramaturgia — Villu ja Anna eksponeerimine enne kohtumist, sõlmitus Kõrboja pärija probleemi näol ja kogu edasinegi sündmustik — on täpselt kompositsiooninõuete järgi tehtud, aga see on rohkem Tammsaarelt. Tektoonikast õhkub head teatrit, ja seetõttu on režissöör õigussega rõhutanud filmi etenduslikku, kammerlikuks lühivitud muljet. See mulje luuakse kohe alul tiitrite-eelse proloogiga, mis on Laiuse üks lemmikvõtteid, kus vihjatakse saladuse võtmele, ning dekoratsioonipärase maalilisusega.

Film on hõllanduslik, nostalgiline.

Tammsaarel (mitte kalgi) ratsionalistina kujutatud jahedavõitu Annast on saanud ehtlauselik introvert, kelle emotsioonidest tiine hing pakitseb sisepiinadest. Ehk näitab ta Laiuse unistusi? — niisugused võiksid olla kõik naised. Villugi on muudetud lavastaja maailmanägemise järgi tundelisemaks, tema iseloomu halvemaid külgi ei toonitata, nagu tõikagi, et ta rongaisa on. Kõik peab olema hea.

Mis nõiavits on Laiuse käes, et ta näitlejad nõnda mängima paneb? Ta imeb kolleegidest



«Naerata ometi» võttehetk.
V. Menduneni foto

välja kõik mahlad, töötab nendega sama halastamatult (muidugi eetikalt minetamata) kui endaga. Ja tulemuseks on kunst. Milline sugestiivsus, milline varjatud sensuaalsus. Laius teeb näitlejad suureks, õpetab (noorsoole) kaunist erootikast lagastamata armastust. Ja — iseenesest mõista — jätab ta tähelepanemata Tammsaarel üpris rõhuva motiivi: armastus kui hukutaja. Anna ju kihutab oma järjekindlusega Villu enesetapule. Laiuse tõlgendusest tuleneb Villu surm hoopis mehe usaldamatusest naise vastu. Mehe uhkus on talle väiklane. Laius rõhutab hoopis, et Anna Villu vallaslapse koos tolle emaga oma majja kutsub. Ette heita pole midagi. Vastupidi, režissööril peab olema kontseptsioon; kui seda poleks, poleks ta kunstnik.

«Ukuaru» puhul ütlesin, et olin nutule lähedal koos teistega, ja ometi polnud ma sel hetkel endaga üldse rahul. Kõigil pisarad kurgus, mul ka, ja jälle tundsin, et see pole õige. Justkui teatud vägivalda kasutati publiku kallal, riisuti talt analüüsivõime. Kõike seda tehti heade kunstivahenditega.» (Mati Unt «Inimesed suveoos», «Sirp ja Vasar» 14. III 1980.) Minul oli mölema filmi puhul sama tunne, mina nimetan seda kirkastumiseks. Teist korda vaatasin «Kõrboja peremeest» kiusuga — otsimaks vigu. Ei leidnud. («Ukuaru» neid siiski on.) Ei näitleja-, ei operaatoritöö, kõige vähem stsenaariumis. Sajaprot-sendiline stiilipuhtus. Tehkem järele.

Kriitika oli ülesannete kõrgusel, kiitis peaaegu üksmeelselt, tõrelesid vaid erandid, need, kes ikka Laiust on hurjutanud.

Muusika on Lepo Sumeralt, mängivad Ants Eskola, Ita Ever, Elo Tamul, Voldemar Paavel jt. (Enne «Kõrboja...» liikusid paha-tahtlikud kuulujutud — inimesed ei saa rahu õhkkonda mürgitamata —, et Laius ei oska tõeliste näitlejatega töötada. Kes pisutki mäletab Laiuse filme, mõistab kohe, et niisugusel rumalusel pole alust.)

«NAERATA OMETI»; kaaslavastaja Arvo Iho (1985)

«Kõrboja peremehest» kaugemale minna polnud lihtsalt võimalik, seda korrata tõenäoliselt küll. Aga suur kunstnik on üllatusjõuline. Nüüd demonstreerib Laius meile, mida ta vihkab. Ja minu jaoks oli see meeldiv ootamatus.

Sissejuhatus, taas tiitrite-eelseks proloogiks monteeritud, määrab filmi tooni, ja see on jõhker. Varem näitas Laius meile, mida ta armastab ja mille eest ta võitleb, nüüd näitab, mille vastu ta võitleb, miks ta on oma viies eelmises teoses headust propageerinud. Sõnum eituse eksponeerimise kaudu. Ka niisugune on kodaniku- ja kunstnikukohuse järgimine. Meile kõneleb temast kui isiksusest taotlus sellestki, et Laius pole eluvõõras iluleja, kel maailma asjadest aimugi poleks, kes praeguse noorusega kontakti kaotanud oleks. Aga muidugi oli tal püstitatud ülesande täitmiseks tarvis abi. Teiselt poolt tõestab Iho tunnustamine kaaslavastajana Laiuse seltsimehelikkust, ta ei korja loorbereid ainult endale (nagu juba tähendatud), talle on olulisim, et asi saaks aetud.

Mis on siis ekraanil?

Tigedus. Rõvetsemine. Hirmud. Inetus. Armastus ja luuletamine kui mõnitatavad kõneained. Armastus kui noorte isaste kaklus. Neidude löömingud. Julmus. Brutaalsus kui poos, mis aga tuleneb sisemisest brutaalsusest ja keskkonna — lastekodu — ettekirjutusist. Ahistav miljöö, vanglakombed. Vangla ja koloonia ongi paljudele tõenäoline perspektiiv, mis endile teadvustatud. Väärkollektivism, mis võtab terrori mõõtmed üksikisiku kallal. Kalk hingetus. Joodikud, liiderlikud, ema- ja isainstinkti kaotanud venemad. Rāpasus. Balti jaam kui kodutuse sümbol. Ja kõike on fikseeritud dokumentaalkinematograafia objektiivsuse, distantseerituse ja aususega. Autorid on maskeeritud end kõrvaltvaatajaks — et võimendada sõnumit ja sarnaneda meie kõigiga. Vapustav! Põhjusi ei seletata, moraali ei loeta, publikut on usaldatud, tehku ise järeldused.

Aga siiski: on ka klaver ja päevik kui teise, kõrgema maailma suured sümbolid, on tunneteloodete tekkimine, on laste olemuslik kindumstarve. Kui kaovad emotsioonid ja naiselikkus, läheb maailm hukka, ütleb Laius. Peategelaseks on tütarlaps, tulevane naine ja ema. Igal kunstnikul on põhialused, mis ei muutu.

See on Laiuse esimene tänapäevaaineline, esimene originaalstsenariumi järgi tehtud film (algtõukeks küll Silvia Rannamaa «Kasuema», kuid selle ilutsev didaktilisus on hüljatud; mäletatavasti oli «Kasuemas» tegevuskohaks internaatkool, mis on vanglast sootuks kaugemal kui lastekodu). Minevikust rääkides võib hõllanduda, võib ideaale otsida, tänapäev vajab tõtt, karmi tõtt. Moskva filmidramaturg Marina Septunova (jällegi noor!) on ise lastekodulaps, pole põhjust teda mitte usaldada. Täiskasvanute osi mängivad kutselised näitlejad, kasvandikke kooliõpilased — taas kordub Laiuse käekirjale iseloomulik joon. Tundes lavastaja vaistu, usun, et nii mõnestki viimasena nimetatust võib sirguda teenekas intellektuaal.

Meie arvustus oli pedagoogitsev, järele- ja edasimõtlev, autorite kavatsusile vastav. Ja mõjus sõnum, mis jõudis kohale läbi šoki.

Üleliidulisel festivalil Alma-Atas hinnati filmi kui kunstiteost.

Ettekirjutused žüriide tööle on avalik saladus, ning kui osalevad Juri Ozerovi diloogia «Lahing Moskva pärast» ja ka Elem Klimovi «Mine ja vaata», polnud — minu meelest — erilist edu oodata. Eks pidi «Naerata ometi» kangesti meeldima, et ta selles olukorras siiski pälvis ühe kolmest peaaühinnast. Lisaks preemia parima stsenariumi eest Marina Septunovale. Eesti filmikunst polnud varem nii kõrgele jõudnud. Tuli tunnustus (huvitav, et eitavale, mitte suunavale paatosele), mida Laius oli ammu väärt, «juba «Ukuarust» alates. Aga pole viga: kultuuri-ajalugu on rikas postuumsetestki pjedestaa-lile tõstmistest, tänaagem jumalat, et sedapuhku oldi mõistlikumad. Ovatsioonid, lilled ja banketid!

*

Rääkimata jääb paljustki. Laiuse filmid jäävad projitseerimata meie kultuuri taustale (üksnes «Libahundi» puhul püüdsin seda valgustada). Laius jääb suhestamata teiste režissööridega. Piiratud ruumiga isikuportrees oleks kole raske mõlemat üritadagi. Juttu polnud dokumentaalfilmidest, milliseid tegema Laius sattus stuudiointriigide tõttu. Neist algas viljakas koostöö Arvo Ihoga. «Sündis inimene» ja «Lapsepõlv» on kindlasti sissejuhatuses suursaavutusele. «Jäljed lumel», portreefilm 85-aastasest näitlejast Ants Jõest, tundub olevat pühendatud isa mälestusele. «Kodulinna head vaimud» jutustab kooliõpilastest ja nende innustajast Tiina Mäest, kes on südid ja hakkajad linna korralikuma väljanägemise eest hoolitsema. Isegi sinnakanti on küündinud Laiuse pilk.

Artiklit kirjutades vaatasin üle kõik tema filmid. Neil on omadus muutuda aja möödudes paremaks. Korraldaks filmilevi Laiuse teoste nädala, võiksid selles paljud veenduda.

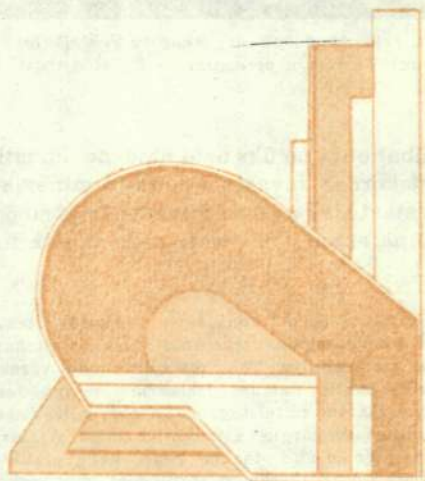
Laiuse, hiljem tiitlitega hellitatud Laiuse kunstnikusaatus pole olnud kerge. Aga ta pole alla andnud nagu tema kangelannadki. Temagi on elanud kunstis elus elamata poolt — nagu me kõik, kes me midagi teha soovime.

Ta on olnud muutuv ja jääv. Ma ei tea ta kavatsusi, kuid kindlasti on need tal olemas, kuna ta on programmiline. Läbi naisteteema on ta kuulutanud üldinimlikkust. Sooviksin temalt näha «Libahundi»-sarnast eksperimenti. Aga ju teab ta ise paremini.

Maailm tunneb vähe häid naisrežissööre — Agnes Varda, Sherley Clarke, Margaretha von Trotta, Lina Wertmüller, Larissa Sepitko, rohkem ei tulegi filmientsüklopeediasse piilumata meelde. Eesti NSV rahvakunstniku Leida Laiuse võime julgelt sinna hurmavasse ritta asetada, seda enam, et ta töö pooleli.

ÕNNITLEMES!

3. november — HARRI OTSA,
helilooja — 60
4. november — ALO RITSING,
koorijuht ja helilooja,
Eesti NSV teeneline
kunstnik — 50
9. november — JEVGENI VLASSOV,
Eesti NSV Riikliku Vene
Draamateatri näitleja,
Eesti NSV rahvakunstnik — 60
10. november — ILLART ORAV,
RAT «Estonia» ooperisolist — 50
17. november — VALDUR ROOTS,
pianist, Eesti NSV teeneline
kunstnik — 50
18. november — AILI LEETVA,
näitleja, kauaaegne hääleseade
õpetaja — 80
19. november — ANTS ÜLEOJA,
koorijuht, Eesti NSV
rahvakunstnik — 50
24. november — JELENA POZNJAK,
RAT «Vanemuise» balletisolist,
Eesti NSV rahvakunstnik — 50



Kordumiste kordumatus

RAKVERE «LIBAHUNT» TALLINNA DRAAMATEATRIS 2. juunil 1986*

LEA TORMIS



A. Kitzbergi «Libahunt» Rakvere Teatris (lavastaja Mikk Mikiver, kunstnik Aime Unt, mõlemad külalisena). Tamaru perenaine — Helgi Annast, Mari — Terje Pennie, Margus — Madis Kalmet, Vanema — Eva Novek.

H. Kõssi foto

«Libahunt» on üks neid näidendeid, mille järjekordse lavastuse puhul mineviku-taustast ja traditsioonist päris mööda minna ei saa. Ja ometi, seda tausta tea-

des ja mäletades — nii isiklikult nähtud kui ajaloolasena loetud — tundub mulle esmajärjekorras oluline vahetu mulje Mikk Mikiveri arvult kolmandast «Libahundi» lavastusest. Kuna see mulje kinnitab kõigi varasemate ja vahepealsete vaidluste, heitluste ja möödamiistmiste kiuste jälle, et Kitzberg on selle, jah, peaaegu et alati meie parimaks peetud näidendiga suutnud tabada midagi äärmiselt olemuslikku. Kõigepealt inimese olemises üldse. Ja teiseks — ka ühe rahva konkreetses ajaloolises saatuses.

* See kirjutis on konkreetse ühekordse teatri-mulje kohene jäädvustus koos mõne sellest hargneva mõtteniidiga. Ehk võib olla püüdel värsket, analüüsimatat elamust fikseerida mingi dokumendi väärtus ka teiste jaoks. Ainult sellega saangi õigustada järgneva trükkilubamist. Ajakirjaretsensiooni tarvis pean hädavajalikuks mitmekordset vaatamist-võrdlemist, mis seekord võimalikuks ei osutunud.

Kui meenutada kõike, mis «Libahundi kohta on varem arvatud, siis tõesti, pea-aegu kõik, mida sellest näidendist tuleb saada, on selles või teises kontekstis eri aegadel juba ära öeldud. Aga praeguse lavastuse puhul avastad, et teoses peituv tuum, mis eriarvamustest hoolimata on pannudki kõiki seda näidendi alati hindama, on lausa üllatavalt tugev. See tuum oma ehtsuses ja tõesti suures lihtsuses (tänapäevasemalt väljendudes: väga hästi tabatud müüt või loodud mudel) osutub koguni niivõrd tugevaks, et kõik, mis Kitzbergi juures oli isiklike loomevõimaluste piiridega seotud või ajalik, ajastulistest stiili- ja ideemõjustustest tingitud, taandub, muutub täna äkki väheoluliseks. Ja esile tõuseb põhiline, kus Kitzberg on olnud loojana suurem kui konkreetne sõnaline vorm, millesse ta oma mõtted valas. Niisugune mulje on nimelt teatri, lavastuse teene.

Kuidas ka ei oleks aeg-ajalt «Libahundi» tegelastesse suhtunud, ikka on mõtlevatele lavastajatele ja kriitikutele probleemiks olnud, kuidas lavalises konkreetsuses, lihast ja verest näitlejas ühendada seda, mida nimetatakse romantilise ja realistliku alge vastuoluks selles näidendis (Tammsaare sõnul 1912 «...ki-suks näidendi ots nagu taevasse, teine maha»). Näidendi alghinnanguis oli arvamus, et reaalse elupildi jaoks jääks «Libahunt» nagu hõredaks, aga kunstilise ümberloome, sümboolse kujundlikkuse jaoks ei ole tal ka piisavat katet. Minu meelest ei pääsetud neist kõhklustest päris välja ka Mikiveri eelnevate lavastuste puhul. Kuigi 1974. aasta diplomilavastuse teatraalsem lähenemisviis ja vabam ümberkäimine tekstiga mingi suurema lavalise ühtsuse tunde tekitasid kui võib-olla mitmed eesti teatri varasemad «Libahundi» lavastused. Praeguses Mikiveri lavastuses aga sellist küsimust õieti ei tekigi. Võib-olla on see saavutatud teatud kadude hinnaga. Aga kuni etendus toimub, ei tunne vajadust sellele mõelda.

Tõsi, küsimuse võiks ju vabalt asetada ka teisiti, ja nimelt: miks need kaks omavahel nagu sobimatut alget peaksid üldse olema paha, miks on seda käsitatud teose puudusena? On ju romantiliseks algeks peetu, põhiliselt Tiinaga seostuv,

ümbritseva vastuolus ka sisuliselt. Niisiis eritasandilisus mitte Kitzbergi oskamatus tõttu, vaid eelkõige vabest seetõttu, et Tiina on personifitseeritud idee, igatahes suuremal määral kui keegi teine lavalolijatest. Kuju algimpulsiks näib olevat olnud absoluudiigatsus või absoluutse vabaduse igatsus, mis tegelikkuses ju kunagi täielikult realiseeritav pole. Ja hädad «Libahundiga» on tekkinud lihtsalt tõsiasi, et laval tuleb seda ideed alati väga reaalse isiku kaudu tegelikult teha või kehastada.

Mikiveri seekordne lavastus on välja jõudnud niisuguse suhtumiseni teosesse, mis ehmatab eelkõige oma endast mõistetavusega — viib mõtte, et kuidas seda siis varem pole tabatud. Selgub, et näidendis on igal tegelasel omamoodi õigus ja kõik on omamoodi ekslikud! Lemmikküsimus «kes on süüdi?» ei toimi. Need selgelt Tiinaeelistuslikud tõlgendused, mida meie varasem lava- ja kirjanduslugu tunneb (olgu küll eri aegade ideede ja ideoloogia prisma läbi), ei ole näidendi tekstiga õieti kunagi põhjendatud olnud. Nad on olnud põhjendatud pigem inimeses peitva absoluudiigatsusega, mitmesuguste romantiliste äratundmistega ja ka mitmes ajastus korduva uue vajadusega Tiinast aktuaalselt põletava idee ruupor teha.

Kui praegu rahulikult tagasi vaadata, peaks olema endastmõistetavalt loomulik, et nii elus üldse kui ka inimühiskonnas, aga samuti iga üksiku inimese sisesuses on ju alati need kaks alget — säilitav, alalhoidlik ja väljamurdev, ärapärgiv — lihtsalt olemas. Iseasi, kuivõrd üks või teine neist omal ajal on vajalikum, rõhutatud, eelistatud. Juba mõnda aega on tee mainitud äratundmiseni märgatav. Dialektika, millest sõnusi alati lähtume ja tegelikult peaaegu kunagi ei lähtu, on nüüd tõesti jõudmas meie kunsti, järelikult ühiskondlikku teadvusse. Vajadus senisest dialektilisema elumõistmise järele on praeguses situatsioonis vist süvenemaski, «ambivalentsus» pole pelk moesõna. Peale «Libahundi» on seda teisteski lavastustes tunda. Vaatamata kunstiliikide suurele erinevusele ja balletižanris «Libahundiga» toimunud modifikatsioonidele, on põhimõtteliselt 35

sama lähenemine omane ka Vilimaa lavastatud «Tiinale». Aga Mikiveri lavastus pani — sõltumata isegi mõnede näitlejatööde resultaadist, ma räägin üldlahendusest — uue jõuga ära tundma, et need kaks alget võitlevad peaaegu igas inimeses.

Mikiver on lavastaja, kes tõelise näitlejana tajub probleemi alati läbi iseenda, seepärast on loogiline, et kuigi kesksetele tegelastele on seekord pühendatud võrdsemalt tähelepanu kui kunagi varem, võiks siiski lõppkokkuvõttes öelda, et seekordne «Libahunt» on Marguse lugu. Ränga valiku igiinimlik ja aina korduv lugu.

Silmatorrakav on just see inimese lõhestumine kahe alge vahel, meelde jääb Suure Paratamatuse äratundmise lugu. Kui rääkida veel kord romantilisest algest, siis kas see ei väljendugi ehk selles, et hingemurdva, kuid möödapääsmatu paratamatuse omaksvõtmist püütakse siin enda ja kõigi jaoks väärtustada millegi suuremaga kui su isiklik saatus ning anda sellele ülevalt traagiline (mitte ainult leplikult resigneeruv) kõla.

Tendentsi selle poole, et ka pahaks põlatud Tammarude enesesäilitamistungi on hakatud väärtustama, oleks muidugi hirmus lihtsalt ja üheselt võimalik tõlgendada kui mingit «uusnatsionalismi» või uuel tasandil «tõu ja vere» järjepidevuse juurde tagasipöördumist. Aga lihtsustavat teed pidi ei ole lavastus läinud. Pigem peegeldub siin kultuuriteadvusele, kunstiloomingule praegu üldiselt omasemaks saav suundumus säilitamise, allshoidmise poole, igauhele mõistetav, äraseletatav kõigi õhusolevate ohtudega. Ajal, kus kõik on muutunud nii hapraks ja kipub käest lagunema, tunduvad õige paljud (olguugi progressiivselt, revolutsiooniliselt või lihtsalt eksistentsiaalselt vägagi mõistetavad) üleskutsed välja murda, läbi murda, ära minna tuntud väärtuste traditsiooniliste arusaamade ahvistusest äkki ka küllalt hädaohtlikud, piisava inimliku katteta. (Retro pole ainult mood, vaid ka inimsoo enesekaitseinstinkt?)

Olin kunagi (kirjutades 1955—1956 oma instituudi lõpetamise diplomitööd Kitzbergi dramaturgiast) nende hulgas, kes püüdsid meeletult välja saada vahepealsete vulgaarsotsioloogiliste vas-

simiste rägastikust. Tookord leidsin selleks tuge mõnede vanade tarkade seisukohtade meeldetuletamisest, muu hulgas «Libahundi» sünni päevilt. Ja samuti K. Irdi väga kompromissitust, aga ka sotsiaalselt põhjendatud hinnangust, mille ta nõi aastail «Libahundile» andis. Koos püüdega uuesti mõista tegelasi ja nende probleeme tõusis tookordses uuenemise ja vabanemise õhkkonnas esile Tiinas — mitte enam kui erandlikuks üksikisikuks, vaid kui teatud inimtüübi ja ellusuhtumise, meie rahva parimate joonte esindajas — kehastunud vabaduse idee, kompromissitus. Veel rohkem sai kompromissituse ja konformismi vastandus kaalu juurde — juba ka laval, aga samuti kriitilises mõtlemises — 60. aastate ühiskondlikus situatsioonis. Mikiveri 1968. aasta «Libahunt» oli milleski paralleelne tema «Antigonega». Ja muidugi mitte modernne lavavõte, vaid eluhoiaku kuulutamise vajadus sundis tookord Tiina monoloogi orjaverest suunama otse saali. Eriti selgeks saab tol ajal õhus rippunud sotsiaalne tellimus kunstile siis, kui meenutame, et samas ajas ja jällegi Kitzbergi najal sündis ju ka Toomingu «Laseb käele suud anda». Nii siis — üleskutses ületada endas sajanditega sissekasvatatud ja omaksvõetud orjameelsust.

Ma ei usu, et keegi, ka Mikiver ise selles vajaduses praegugi kahtlema oleks hakanud, kuid too Kitzbergisse kodeeritud, tõesti üle aegade ulatuv sõnum osutub palju avaramaks, kui vahest varem oleme suutnud mõista. On ju see näidend, mõningatele ilutseva stiili iludusvigadele vaatamata (mis Tiina teksti lavalt rääkimise on alati raskeks teinud), ikka tõesti klassikale määratud ajaproovi vastu pidanud — just selle poolest, kui erinevalt ja uue aktuaalsusega ta võib igas ajas avaneda. Avaneda, nagu see praeguses lavastuses teoks saabki, ka ilma vahelesegavate muutmisteta kirjaniiku teksti ja karakterite süsteemi suhtes.

Siinkohal on muidugi üks a g a, see puudutab Tiina osa täitmist. Sest tema (romantiliselt ülespuhutuks peetud) teksti rääkimisel selles lavastuses saavutatud loomulikkus, ka tavapsühholoogia seisukohalt põhjendatud usutavus on saavutatud mõneti karakteri ereduse, jõulisuse, plahvatuslikkuse kaotamise

hinnaga. Praegu on raske öelda, oli see kohe algselt nii kavandatud või on siin puudusest tehtud voorus, nagu Mikiver kui targalt läbi näitleja töötav lavastaja suudab. Kuna tõlgenduslikult peab lõppkokkuvõttes kõlama jääma, ja jääbki kõlama vajadus edasi elada ja seejuures sisemiselt mitte surnuks muutuda, võiks ju ka öelda, et seekord Tiina temperamentsus ja isikujõud ehk polegi nii tähtsad kui mõne muu lahenduse puhul. Aga päriselt nii see ometi ei ole: võib-olla oleks lõpulahenduse mõõdapääsmatus veel võimsamalt kõlama jäänud, kui Kiiri Tamme Tiinas oleks leidunud Terje Pennie Mariga võrdselt sisemist jõudu — ka välises (eelkõige häälelises) väljenduses, mis oleks ühtlasi mõjuvalt saali jõudnud. (Ma ei räägi enesele vastu, sest äsja öeldu ei nihuta õnneks paigast ära k u j u d e s ü s t e e m i, mis Mikiver on Kitzbergilt võtnud ja lavaliselt teoks teinud.)

Mikiver kui hea lavastaja-psühholoog mängib paljuskii niisugustele kvaliteetidele, mis K. Tamme ka praegu avaldavad. Sest age-ajalt on ta mõnedes pilkudes ja pingulitõmbumistes Tiina sisemist jõudu aimata. Saali see siiski enamasti ei kandu, eeskätt hääleliste vahendite puudulikkuse tõttu. Aga teisalt — võib-olla tänu sellele, et suured tõusud ja plahvatuslikud pursked ära jäävad, on hästi rõhutatud situatsioonid, kus Tiina siiralt ei mõista, miks tema reageeringud, tema käitumine on teistele arusaamatud ja tunduvad neile vaenulike. Ja samal ajal teeb seda Tiinat (ka kõigi varasematega võrreldes) huvitavaks asjaolu, et ta siiski ei ole nii jäägitult vaba, üleni siiras, ta pole lihtsalt osa loodusest, nagu Kitzbergi kangelannat on püütud ja tahetud näha. Praeguses Tiinas on nüansse, mis panevad mõtlema tema egoistlikule enesekindlusele, nii näib ta veendunud, et tõesti suudab poissi «ära teha», «poisi endale järele panna». Tema Marguse-mõjutamistes on teadlikku provotseerimist. Saab mõistetavaks, et need jooned panevadki IV vaatuse olulises kokkupõrkes äkki ka Marguse Tiinat võõrastava pilguga nägema. Tahes-tahtmata joonistub välja üks mitte ehk nii võimas, jõuline ja ürgne, nagu sooviksime, kuid kaasaegselt väga äratuntav inimtüüp, kelles vastu-

pandamatu eksistentsiaalne vabaduse-ihha murdub kergesti hüsteeriasse, märterlikkusesse. Ja kelle üsna endakesksetel kutsetel «ära», lahti kõigest ahistavast ei ole tõesti õiget humanistlikku katet. Ning samas on temas siiski piisavalt sellistki mõju, mis sünnitab otse traagilist äratundmist, kui Margus ürgselt külgetõmbejõust ja kutsest lahti ütleb.

Marguse üks võtmestseene eeslaval (V vaatuse on Mikiveril Kitzbergi algredaktsioonis, Tiina tulistamisega juba Pähniipalu teel), otse kojujõudmise järel läbi hingetuisu ja hundilulgumise, on lavastuslikult ehk üle rõhutatud erilise tähendusrikkuse, hundinahk-woodrilise kasuka mängusümboolikaga. See oleks võinud häiridagi, aga ei häirinud tänu Marguse—Kalmeti hullumispiirini jõudva põletava hingepiina ehtsusele ja valusale mõjuvusele.

«Igaühele tegelaskujudest kuulub minu sümpaatia,» on Mikiveri tsiteeritud ühes lavastuse eeltutvustuses. Põhiliselt sama väitis ka Ü. Vilimaa «Tiina» kohta ja selles lähenemises ongi üks eelviidatud ajastunõudeli kokkulangevusi. Ballett eeldab aga juba žanriliselt suuremat selgejoonelisust ja vähem sisekeerukusi karakterites. Balletis on saatuslikult determineeritud vastasseis avatud valdavalt läbi Tiina—Mari: Margus on seal tahtejõuetum ja tema valikutraagika pole otustav (välgatab isegi kaasajahõngulise sotsiaalse infantilisuse, vastutusvõimetuse motiiv, rohkem küll rõhutatud Vilimaa «Kalevipojas»). Mikiveri—Kalmeti Margus kannab kaasasündinud vastustus-tunde taaka, murrab end läbi elu ja saatus, hambad risti ja hing verimarraskil. Oleks nagu tabatud midagi sellest, mida Tammsaare 1912. aastal Kitzbergi Marguselt tahtis. Seega jõudis ajuti, mainitud stseenis eriti, meieni ka AHT nägemus, «nagu sõidetaks hirmsa raudvankriga üle elavate kehade».

Meil on «Libahundi» kirjutamise ajast peale kaheldud, kui võrd Kitzbergi loodud Tiina (karakter) ajalooliselt ja üldse meie oludes realistlikult võimalik on. Aga tema teatraalsed romantiseerimised on jäänud õõnsaks. Kui hakata tagasi mõtlema kas või oma silmaga nähtule (mida on ka juba üsna palju), siis, jah, tead küll teiste sõnadest tolle alg-Tiina, 37

Anna Altleisi müüti, kes olevat olnud kõige ürgsemalt tugev ja kirglik just jaanitule ja lõplikult metsa minemise vaatustes, aga enamikule muudest Tiinadest on need stseenid ikka komistuskiviks osutunud. Ju ei saagi siis Tiinasse salvestatud ideed kunagi täielikult personifitseerida, vaid tuleb teda ikka ja jälle igas konkreetses ajastus ja konkreetse näitleja puhul omal kombel põhjendada ning veenvaks mängida.

Lavalises reaalsuses kipub Tiina sage li jääma pigem ohvriks kui võitlejaks. Kas Tiina on traagiline kangelanna selle sõna kirjandustraditsioonilises mõttes? Siis peaks temas endaski peituma ka «traagiline süü» (päriilik iseloom seda vist pole?). Selle lavastuse Tiina on vahest rohkem kui varasemad ka ise milleski süüdi. Temast on ka hju (vrd Mikiver: «Vaesed Tiinad, kes on sellistena olema loodud»), kuid tõeline tragism, vähemalt nähtud etendusel, jäi pigem teistele. Mikiveri praeguse lavastuse voo rus on küll selleski, et ta varasemast rohkem nüansseeritult ja usutavalt teeb selgeks peaaegu kõigi tegelaste puhul ilmneva Tiina-võõrastamise sotsiaalsed ja psüühilised tagamaad.

Mudelisituatsiooni — teistest erinev isik, kes tõrjutakse välja keskkonnast, kuhu ta ei sobi, mille tasakaalu ta ohustab — on «Libahundi» puhul enamasti alati nähtud. Kuid huvitav on just see, kuidas, milliste rõhuasetustega seda iga ajastu teatriva hendite abil konkretiseeritakse. Võib-olla on Mikiveril alateadlikult (kompensatoorselt?) niimoodi välja tulnud, aga seekordse lavastuse suhteliselt nõrgema või vähemalt müüdile mittevastava Tiina puhul pääseb äkki ehk hoopis tugevamini maksvusele see isiklik Tiina-alge igaühes meist. Ja küsimus: kas, kuipalju, mille nimel ja mis hinnaga on vaja seda alget ühel või teisel ajal endas ära võita. Või, vastupidi, kas või korra kski sellele järele anda ja «ära minna». Ma ei oska öelda, kas dialektilise mudeli (ilma Tammarudeta ei ole inimlikku püsivust ja järjekestvust, aga ilma Tiinadeta läheb maa haisema) Tiina-poolus pääseb Mikiveri praeguses lavastuses sama mõjusalt esile kui tema avar tammarulikkuse mõistmine, nähtavasti näeb iga vaataja seda isemoodi. Igatahes, kui jälginis Madis Kalmeti Margust (tol eten-

dusel mängis näitleja üllatava sisemise vabadusega, mis on situatiivse ahistatuse juures eriti oluline!), hakkasid mind jälitama luuleread, mis paluvad jaksu «ära tunda paratamatus paljude hulgas/kes teevad jõuga ette tema näo [...] paratamatus siin on mu teine käsi/teise andsin sulle juba et sündisin/paratamatus anna mulle käsi» (P.-E. Rummo).

See Margus arvas vist oma paratamatuse olevat ära tundnud. Vist.

Küllap üsna suur teene oli siin ka jõul ja veenvusel, mis peitus Terje Pennie loodud Maris. Kitzberg heitis ette, et tema Marit on laval nähtud liiga kitsa, kurja ja pahatahtlikuna. Niipalju küll, kui minu mälu ulatub, on head näitlejad (pärast Kitzbergi) alati püüdnud rõhutada Maris ta subjektiivset tõde, tema armastust ja isegi (võib-olla alateadlikult) tema koduhoidja-missiooni (näiteks Linda Rummo Draamateatri vastuolulises ja ebakindlas 1954. aasta lavastuses). Viimane missioon on täielikult teadvustunud siiski alles käesoleval ajal, eriti Vili-maa «Tiinas».

Terje Pennie osatäitmises ja Mikiveri lavastuses Mari subjektiivse aususe ja siirusega aga ei piirduta. Näidatakse ka seda, mida oma tões ja armastuses kindlaksjäämine Marile kui inimesele maksa läheb. See mitte ainult Margus ei maksa. Viimases vaatuses toob Pennie—Mari alistumine oma paratamatusele kaasa mingi jäiga otsustavuse ja kõleduse kooriku, mis ei lase seda kaju liiga idealiseeritud koduhoidjana näha (vastaval tendentsil oleks praegu vist õige kerge sündida). Ja samal ajal on finaalis siiski nii Marguses kui Maris, Maris muidugi väga varjatult, tunda sisimas edasi küdevat rahulolematust ja valu, mida ehk omakorda (dialektiliselt!) võikski nimetada Tiina võiduks. Aga kus on valu, seal ollakse veel elus ja võib-olla saadakse isegi veel lapsi (?) Vähemalt jääb siin... punktiiir.

Vanaema kujugi on Rakveres lavastuslikult täiesti paigas. Õnneks ei püüta temast nüüd enam teha ei ainult filosoferijat, ainult lepitajat ega ka ainult ohtlikku ideoloogit (kes M. Mikiveri esimeses «Libahundis» L. Lindau tõlgenduses sai isegi agressiivsed jooned). Nüüd on jõutud ringiga tagasi (edasi) selle müütilise algpõhja juurde, mis lihtsalt

laseb näha eatu elutarkuse avarust ja samas eluringi halastamatuid piire, iseneses mahasurutud Tiinat ja selle allasurutuse mõõdapääsmatust. Siin mängib igipõline pimeda nägija motiiv ja ka — väga olulisena — mitte üksnes rahvaliku elutarkuse avarus/piiratus, vaid ka rahvatarkuse mõistev headus, mis tõmbabki kõiki tegelasi Vanaema poole (nagu L. Siimisker 60-aastate «Libahundi» tõlgendusi hinnates läbinägelikult kirja pani).

Mikiveri lavastus annab aimu ka sellest, et need elukvaliteedid tekivad siis, kui on juba võimalik elu teatud vahe- maaga, tagasivaates näha. Ma ei kinnita, nagu kõik eelöeldu käiks otseselt Eva Noveki osatäitmise kohta, kuid kindlasti oli ta teatri näitlejakoosseisust parim variant ja ta Vanaema võimaldas nime- tatud jooni tajuda.

Eriti oluliseks loen aga seda, et kujud, kes peaaegu igas lavastuses on jäänud vaeslapse ossa — Peremees ja Perenaine —, on siin leidnud väga veenva ja läbimõeldud terviklahenduse, kui punktiirsed ka poleks neile näidendis antud võimalused. Ja jälle saab selgeks, kui kõikehõlmav on Kitzbergi «Libahundis» antud elumudel! Sest nemad on see õnnetu keskiga, kes on sunnitud igapäevas, pidevalt otsustama ja valima. Ning vastavalt sellele olema ka ülekohtuse- mad, eksima, paratamatuse üle mitte mõtisklema, vaid selles paratamatuses, lakkamatult lootes ja eksides, väsides ja kibestudes tegutsema. Kusjuures kõik nende inimlikud omadused ja kunagised võimalused, nendeski peituvad Tiinad, Marid ja Margused ning (teostamata jäävas potentsiaalis) ka Vanaema kõikemõistev andestavus on ehk esmakordselt laval nii märgatavaks tehtud. Kui ma kujutluspilti manan kaval- lehel lubatud A. Lutsepa Peremehe osas, näen seda ehk veelgi rohkem, aga ka Väino Laes, kes selliseid, režiiliselt läbi- töötatud tagamaadega rolle on saanud vähe mängida, tegi olulisemad pöörde- punktid arusaadavaks. Veel peenemalt ja jälgima panevamalt suutis seda Helgi Annasti Perenaine, kusjuures isegi tema grimmi abil varavananenuks tehtud ilus noor nagu kandis huvitavat lisateavet. Väga meeldis selle lavastuse kontekstis paljuütlev (olgugi Kitzbergi remargile

vasturääkiv) leid: kui väikeselt Tiinalt kõlab I vaatuse lõpu südantlõhestav «ema!», siis Annasti Perenaine tõuseb instinktiivse endastmõistetavusega, mis kahtlustest tugevam, ja läheb lapse juurde.

Pilku püüdis ühel või teisel olulisel hetkel oma läbituntud siseeluga ja mitme huvitava varjundiga peaaegu kõik väik- semategi osade täitjad, mõjuvama naidugi Rein Olmaru Jaanus.

Seekordse vaataja kriitiline meel hakkas elamuslikkust häirivalt kratsima siiski jaanikupildi esimeses pooles. Oli täiesti tajutav, kuidas kõik on mõeldud (ja hästi mõeldud), kuidas tõsiselt ja sis- setundmisega tehtud... ometi tuli kerge piinlikkustunne, ka katkendlikkus ja hõ- redus kimbutama. Kitzbergil on antud ehtne rahvalaul ja -mäng (need ei ole illustreeriv divertisment teosetervikus, nagu mõnikord arvatud). Praegused ärk- samad noored (pealegi Reeda Tootsi os- kaval eestvedamisel) tunnetavad neid hoopis omasemalt ja ehedamalt, kui kõ- las kunagiste lavastuste ilutsevalt teat- raalses «rahvuslikkuses» — ometi ei täit- nud see rahva kujundit ootuspäraselt avardavat ja dramaturgiliselt pingesta- tud funktsiooni. Kui mujal oli lavastu- se «orkestreering» meisterlik, siis siin jäi meeleoluline, konflikti paljastumist ette valmistav tervikumõju sündimata. Vaik- ne loitsimine tule juures — täiesti võim- lik, isegi maitsekalt tehtud, aga millegi- pärast mõjub võltsilt ja illustratiivselt. Kahju! Õige sisemine pingestumine al- gab nukujooksmisest, s. o alles siis, kui tähelepanu lülitub valdavalt peategelas- tele. Ja vaatuse pärislõpp on hea.

Õnneks on lavastuse kogumõju nii terviklik ja intensiivne, et vahepealne äralibisemine lõpu poole hoopis meelest kaob. Selle kogumõju teenistuses on täiesti nii V. Ernesaksa ja F. Jüssi heli- kujundus (L. Sumera muusika + eht- sad hundid!) kui ka Aime Undi tagasi- hoitud-täpne, sisenduslik lavakujundus, ka huvitav valgusrežiin (ei tea muidugi, mismoodi see külalis- ja kodulaval eri- neda võib).

Neile komponentidele, mis täiendavad võimalust teatriendust kõigi meeltega vastu võtta, jääb arvus- tus alailma võlgu. Jään minagi, sest ei riski tekkivaid-võimalduvaid kujundeid 39

ühekordse vaatamise põhjal nimetamagi hakata. Olulisim, mis öelda võin, ongi, et etendusega kaasa minnes ma neid mõju üksiktegureid suurt ei eristanud. See on tegelikult parim hinnang. Mõnda ei jõudnud, paljut ei tarvitsenudki eraldi tähele panna. Märkamine tuli siis, kui tekkis mingi kahtlus või küsimus! Näiteks näidendi neljandas vaatuses, kus lavaesemed enamasti juba Kitzbergil ära nimetatud (sealhulgas ka puutelgedega vanker), tõstetakse lauaplaat söögi ajaks vankrile. Kas see on puhtfunktsionaalne lahendus (pärast viiakse laud ära ja see seisab tagalaval jälle ristjalgadel nagu muistegi) või kannab hoopis tähenduslikumat mõtet? Söögilaud olnud vanas pereelus omamoodi kodu keskpunkt, midagi kindlat ja püsivat. Kui see nüüd ratastel on, siis...? (Noh, eks kriitikutel ole tavaks ise juurde mõelda.)

Kõige rohkem olen tänulik lavastuse imepärase atmosfääri eest. Vähemalt Tallinna-etendusel oli see lummav. Kui aasta-aastalt üha rohkem piinled teatri kasvava pealiskaudsuse ja enda vananedes tuhmistuva vastuvõtuvõime pärast, on hingepinevil täissaaliga koos kogetud kunsti ja osasaaja ühistunne nagu suur kingitus. Sellist suurt äratundmise ja mõistmise vaikust, kus õhk kumiseb, pole teatrisaalis vist ammu olnud. Seda ei kahjustanud etenduse nõrkusedki, nii tugev oli terviklaeng. Isepärane rütm, mõjuv aeglustus, pikad, aga kandvad (vähemalt sel etendusel) pausid.

Nüüd on (just nooremas kriitikas) jälle hakatud kõnelema katarsisest. «Libahundi» lugu oli tõesti «inimeseks olemise raskusest», nagu lavastaja öelnud; tundsime seda muserdatust koos ja igaüks läbi enda. Millest siis rõõmus helgus koju minnes? Katarsis? Lihtsalt kunstirõõm? Võib-olla hoopis Vanaaemaseisundile lähenemine?

Igatsust kuulda kord siiski Tiina läbi vapustavat ja uskumapanevat kutset ei saa endast tõrjuda.

Selle lavastuse lõpul üha korduvat küsimust: «Kuhu? Kuhu...» samuti mitte.

* * *

PS septembris 1986.

Praegu oleks öieti aeg mingeid üldistusi teha M. Mikiveri «Libahundi» nägemise muutmisest ja arengust, mis peegeldab ju ka 40 kogu teatrimõtte liikumisi. Aga oodata ole-

vat ta neljas, Draamateatri «Libahunt» (siis 60 aastat pärast kunagise Draamastuudio omamoodi murrangulist, Kitzbergi juubeli «Libahunti»).

Huvi ergutab ka Pärnu teatri juubeliks oodatav I. Normeti «Libahunt».

Olen ennegi mõelnud, miks küll kõiksugu festivalide ja ülevaatuste tuhinas kordagi pole korraldatud näiteks rahvusliku lavaklassika festivali (ilma instseneeringuteta!). Veel põnevam (olen kindel, et ka publikuhuvi ergutav!) oleks ühe rahvusliku suurnäidendi (paljuks meil neid, need vähesedki harva mängitud) enam-vähem üheaegne lavastamine vähemalt 4–5 meie teatris. (1941 oli ju «Libahundi»-lavastuste võistlus loodetavaks dekaadiks!) Vahepeal tehti selleks juhtiva-koordineeriva ametnikkonna poolt teadlikult takistusi (aga kui huvitavad olid vähesed erandid, kui tekkis kahegi lavastuse võrdlus!). Praegu paistab nii juhtijate kui ka tegijate suhtumine muutunud olevat. Olukorras, kus väiksemate linnade teatrid akadeemilistele juba kannale astuvad, võiks võrdlus saada viljakas, ergastav kindlasti. Seda võimalust vajaks väga nii näitleja kui ka vaataja, eriti noorem põlv, kes kooliklassikat kui tüütut kärbest peletama harjunud.

Mõte hargneb vägisi fantaseerimagi: mis oleks, kui ühel järjekordsel vabariikidevahelisel teatrikevadadel oleks võistluse ühtsena võrdlusalusena kohustuslik näidend oma rahvuslikust klassikast, teisel — kaasajapäidend, kolmandal — kõik mängiksid üht internatsionaalset tippteost (olgu või «Hamlet»!) Kas see ongi nii võimatu?

Usus ja lootuses

Näitlejakutse ja teatritöö seostuvad alati millegi erutavalt salapärase, kauni ja isegi ülevaga. Väljastpoolt vaadatuna, kõrvalseisjale on teater suutnud siamaani säilitada oma maagilis-müstilise oreooli. Ihaldusväärne avalik tunnus ja tunnustus, publikumenu ja aplaus, lilled ja austajad, põnevad kohtumised ja huvitavad inimesed, reisiderohke ja vaheldusrikas elu ning võimalused, võimalused, võimalused... pluss kindlasti ka lahe äraelamine, sest sissetulekud on ju, teadagi...!

Uskumatu küll, kuid just nimelt sellise igipõlise trafareti läbi näeb teatrit ja suhtub temasse, võiks öelda, valdav hulk inimestest ka täna. Võib-olla on heagi — selline illusoorne kujutlus on näitlejale tema hoopiski proosalisemas argipäevas omamoodi tasuks. Nagu lohutusauid, et vähemasti kellelegi võib see nii tunda!

Väga harva rebib näitleja päriselt maski eest, lastes tungida oma ellu garderoobi- ehk kõögipoleelt, ilustamata ja õilistamata sõnagagi seda tööd, mis on tema elukutse, tema äraelamise ja äraolemise võimalus siin ilmas. Eelkõige just nimelt töö selle sõna kõige argisemas tähenduses. Vaid näitleja ise teab, miks on paljud tema elu ja tööga seostuvad asjad tabu; miks ollakse kiivad vastama küsimustele, mis tungivad n-õ kulisside taha. Nii nagu kloun, kes ei saa ära seletada oma kaarditrikki, või nõid oma posimissõnade tähendust, või ka mustkunstnik, kes ei saa näidata oma kübarat, nii ei tohi ka teatritegemist liialt lahti harutada! Sest see on KUNST. Kes meist ei mäletaks pettumust lapsepõlves, kui sai lõhutud «imetoru», et kätte saada ihaldusväärseid kalliskivimosaiike, ning pihule pudenes vaid klaasi- ja plastmassikillukeste tuhm kuhi.

Respektein minagi seda igipõlist palaganisaladuse traditsiooni, kuid siiski

on kiusatus sedapuhku mõnd tagaust paotanud. Igal teatril on lisaks üldistele, meid kõiki puudutavatele probleemidele veel omad, erilised, vaid oma teatri kontekstist tulenevad mured. Ja Rakvere Teatril eriti. Mis seisab selle taga, mida nimetatakse ETENDUSEKS, teatri repertuaariks. Rakvere Teatri repertuaariks — ühesõnaga, mis on teatritegemise omahind Virumaal?

Pole uudis, et Rakvere on Eesti väikseim linn ja rajoonikeskus, kel oma teater. Aastaid figureeris statistikas ka fakt, et Rakvere on üleliiduliseltki kõige väiksem teatrit omav linn. Praeguseks on see rekord paraku (?) löödud. Lisada veel, et teater asutati aastal 1940 ja on seega eksisteerinud vabariigi, linna ja rajooni kultuuripildis vaid 46 aastat — ümmarguselt ühe inimpõlve. Siit ka Rakvere Teatri igipõliseim probleem — PUBLIK. Ajalugu on tõestanud, et 45 aastat teatritraditsiooni väikelinnas jääb ühe teatriorganismi elujõuliseks eksisteerimiseks väheseks. See põline publikumure toob endaga kaasa suure ringreisikooruse ning loogiliselt ka näitlejate ülekoormatuse. Et mingil moel otsaga kokku tulla, annab teater aastas kolmsada kuuskümmend kuni kolmsada kaheksakümmend etendust, mis teeb ühe näitleja koormuseks keskmiselt ligi kaks-sada etendust aastas, viisteist etendust kuus ja kõigist neist etendustest vaid neljandik oma statsionaaris! Aukartustäratav koormus, sest näitlejakoosseis on meil vaid 27 inimest. Etenduste arvu ning reisimahu poolest konkureerib Eestis Rakvere Teatriga vaid teine väike-teater — Nukuteater. Lisame siia veel hooaja uuslavastuste prooviperioodid, mis garanteerivad näitlejale lisaks õpitu-tele veel kolm uut rolli aastas! Suuremates teatrites saab sellise töömahu osaliseks vaid tippnäitleja.

Võidakse küsida, mis siin halba on, kui näitlejail on palju tööd! Seda küll. Kuid töö hulgal on teatris oma optimaalne määr. Näitleja, kes on väntsutatud pidevatest ringreisidest, kes pärast igapäevaseid proove sõidab etendustele Paidesse, Põltsamaale või Narva-Jõesuusse ja seda peaaegu aasta ringi, on oma jõu ammendumise piirimail. See ruineerib. Näitleja füüsilis-psüühiline väsimus ühelt poolt ning rahulolu ja kindlustunne, mis tuleneb pidevast garanteeritusest uue tööga, teiselt poolt, kujundavad enamikus näitlejates välja üldise ükskõiksuse ja mugava äraelamise mentaliteedi. Parim pinnas rollist rolli stampelahenduste reprodutseerimiseks. Kaob näitleja jaoks nii oluline tunnetus — janu, ahnus töö ja rolli järele. Soov igast väiksemastki võimalusest maksimum välja pigistada. Madaldub näitleja nõudlikkus enda vastu, tuimeneb enesekriitiline meel ning rahuldus saadakse kätte üsna vähesest. Ei mõju siis virgutavalt ka tugevad lavastajaisiksused ja head dramaturgilised materjalid. Kõige selle tagajärjel kannatab teatri loominguline põhielement — kannatab näitleja ise. Nõrgeneb proovimeeleolu, väheneb näitleja valmisolek eksperimendiks, kaob mängu- ja improvisatsioonilust, logisema hakkab eetika ja professioniuhkus. Kunst muutub liialt tööks, loominguga ja argitöö tasakaal on rikutud ning kalduub ülearu viimase kasuks.

Nii tekibki tunne, et rajooniteatri eksisteerimine on kujunemas mingiks sunnismaiseks mõisatöök — rõõmutuks ja vaevarikaks plaaninäitajate täitmiseks! Valdavaks saab üldine virisemine ja kurtmine — näitlejad pole rahul juhtkonnaga ja vastupidi; põhimõttele, kord maa külmand, kord kärss kärnas! Loomingulises mõttes tekib paral-leel III liiga jalgpallimeeskonnaga, kus oma veteranipõlve venitavad endised esiliiga staarid, noored aga üritavad ja loodavad enesenäitamise- ja läbilõõgivõim-lust — et seejärel põgeneda paremate tingimuste rüppe. Meeskonnamängu määngivad vähesed!

Rahuldavat lahendust ei näe ka üleliidulises teatrireformis, liiga palju on see lähtunud metropoli hiigelteatrite vajadustest ning kogemustest ja vähem

vabariikide väiketeatrite spetsiifikat. Majandusolude paranemist (preemiad + kõrgemad palgad) nähakse ju ette üleplaaniilise kasumi vaba kasutamise arvel.

Kuid millega suudaks väiketeater oma kasumit suurendada?! Üks võimalus — suurenda üleplaaniiliste etenduste arvu? Rakvere Teatri mängukoormuse juures võimatu variant. Teine võimalus — vähendada lavastuskulusid? Kahjuks pole midagi sellest olemasolevast miinimumist kokku hoida. Kolmas võimalus — koondada koosseise? Rakveres mõeldamatu, kellega siis teatrit teha?! Niisiis, laias laastus elame edasi peost suhu ning mingit sisulist muutust paremuse poole Rakvere oludes ei näe. Mõningat lahendust näeksin vaid selles, kui Rakvere Teatri suurusel teatril võetakse maha plaaniilised nõudmised ning ta võiks ise otsustada hooaja uuslavastuste arvu üle. (Praegu teeme hooajas kuus uuslavastust, mille lavastuskulud on umbes 9000 rubla.)

On provintsiteatri näitlejail pingelise töö juures ehk muid eeliseid? PARAKU EI. Võimalused end muus laadis järele proovida — teisi žanreid ja spetsiifikaid proovida, erinevaid partnereid ja lavastajaid kohata? Minimaalsed. Film, raadio, televisioon eksivad väga harva valikuga provintsinäitleja kasuks. Ja kui mõni tõsisem pakkumine tekibki, siis takerdub see sageli asjaajamise keerukusse, sest ikka on pealinnas kergem tööd organiseerida kohaliku näitlejaga kui koordineerida plaane provintsiteatri tiheda mängukavaga ning organiseerida transporti. Ja mis seal salata, seoses eespool öelduga kaob ka see vähene kõrvalteenistuse võimalus. On aga teada, et näitleja palk kõigub keskmiselt koristaja ning autojuhi palga vahemal, jäädes igal juhul alla Eesti NSV keskmisele kuupalgale 215,3 rubla.

Kui siia lisada veel ka enda umbne kultuurielu — pole alalisi kunstinäitusi, vaid juhuslikud kontserdid, teisejärguline filmiprogramm kinodes jne, rääkimata linna olmekultuurist — siis tekibki küsimus, kust peaks näitleja leidma jõudu nii vajalikuks loominguliseks plaaniks, värskuseks, mängulustiks?

Kuidas vabastada näitleja ebaolulisest, päästa ta argitrafareti küüsisist, olmeprahist, puhastada ta loominguks,

avada tema tõelised võimed, tema tegelik potentsiaal? See on küsimuste küsimus. Mõistetavalt ei ole mina see esimene, kellele mainitud probleem tõelise sfinksinäite ette astub. Kurb tõdeda, kuid praeguste nõudmistepinnal ja olemasolevate kasinate võimaluste juures kipubki teater muutuma etendusi tootvaks ettevõtteks ning näitlejad selles tuimalt funktsioneerivateks ühikuteks, nõõridest kistavateks marionettideks.

Kogu eelneva kvintessentsiks on — kriitika suhtumine provintsiteatrisse, konkreetselt Rakvere Teatri retseptioon! Provintsiteatris võiksid näitlejad juba ammu üle oma varju hüpata, luuavars võiks laval ammu kahuripauku teha ja lavastaja mitme meetri kõrgusel proovisaali kohal hõljuda — ikka jääks see märkamata pealinnas teadmatutes haigutaval kriitikul.

ETÜ kriitikasektsiooni poolt kevadel korraldatud teatrite hooaja arutelul ei leidunud ühtegi tegevkriitikut, kes suut-

nuks teha ülevaate Rakvere Teatri repertuaarist. Drastiline olukord! Meil endil paluti analüüsida oma hooaega. Ise teeme, ise arvustame — tõesti, meeldiv privileeg! Kui Virumaa teater ei kuulu lihtsalt enam teiste kutseliste teatrite ritta või kui tema tase on allpool arvustuse nivood, ehk leiab siis Teatrite Valitsus või ENSV Teatriühing kriitiku asemel ühe töömehe, kes uksele kaks lauda risti peale lööb...

Mastaapidele vaatamata, olgu tegu siis metropoli, miljonlinna või provintsi keskusega, peaks teater olema eelkõige kunstiasutus, loovate inimeste kollektiiv, kelle eesmärgiks on elav, vahetu, täisvereline teatrietendus. Etendus, millele publik ei lahkaks kui lihtsalt järjekordselt teatriõhtult — leige pettumuse või ükskõikse mõistvusega.

*Üks algaja peanäitejuht
oma sellesuvised muremõtteid
mõlgutades.*

MADIS KALMET

Madis Kalmet Kreekas, teatrikunstis hällis. Ateena akropol. Parthenon on tellinguis. Suvi, 1985.

K. Orro foto



Tallinna draamateater — 70

DOKUMENTE KAHEST ALGUSEST



«Pandorini» näitezeltskond (Draamateatri asutajad) 1916. aastal. Istuvad vasakult: August Sunne, M. Jürgens, Maria Türk, pr Hansing, Olli Teetsov, Eduard Türk, Aleksander Teetsov. Seisavad: Heino Vaks, Taavet Mutsu, Kari Vasko, Anna Markus, Ruts Bauman, A. Heintuõ (etteütletaja).

26. aprillil 1916 teatab «Vanemuise» näitlejate tuumik pressile, et teatri juhtkonna ja nende kunstiline suunitlus ei sobi kokku ja nad on sunnitud teatrist lahkuma, kuna ei nõustu nende loomingu- ja kompromissidega, mida «Vanemuine» neilt ootab. Tuldi Tallinna oma teatrimõttele lava ja katust otsima. Teatripinda leida polnud kerge. Lõpuks saadi kokkuleppele «Pandorini» (lõbustus)eltsi meestega.

1916. aasta 23. augusti «Päevalehest» saame teada: «Nüüd on siis Tallinnas kaks teatrit. Samades ruumides, kus «Estonia» kümne aasta eest pani aluse alalisele Eesti näitelavale, avas ka «Pandorin» laupäeva õhtul oma esimese teatri-
44 hooaja. «Pandorini» töö oli kergem kui

«Estonial», tal ei tarvitsenud vaeva näha jõudude koondamisega ega murda pead andeliste inimeste otsimisel, ning kulutada aega asjaarmastajate väljakoolitamisega; terve elukutseline näitetrupp — aastate jooksul teatritules kõrvenud — langes talle ootamatult sülle.

Need on järsud sammud, mida «Pandorin» astub. Minevikule kõigi ta tantsupidudega kärsitult selga pöördes asub ta uue ülesehitava töö kallale.

[— — —] Igatahes peab seda lugema edusammuks kultuuri alal, kui meie vähemad seltsid jõuavad ülalpidada näitetruppe, kes mitte üksnes mängida ei taha, vaid ka mängida võivad.»

«[— — —] Lühidalt, uus elukutseline teater on saanud sündmuseks Tallinna

teatrielus, ta leiab tunnustust nii ajakirjanduselt kui ka järjest elavamalt etendusel käivalt publikult. [— — —] Esimene hooaeg lõppeb heade saavutustega nii ainelisel kui ka kunstilisel alal ja see annab näiteseltskonnale julgust ja töö rõõmu.»

Heino Anto. «Draamateatri tähelend». Ajakiri «Teater» 1937, jaanuar.

Järgmine hooaeg, milleks tehti töiseid ettevalmistusi, jäi avamata — ruumid rekvireeriti.

Siit algab teatri raskeim ajajärk. Alaline ulualuse otsimine. Näiteseltskond hoitakse küll koos. Nimeks võeti «Eesti Draamateater» ja püüti omal jõul teatril elu sees hoida. Peavarju leiti Vene Seltsi majas.

«Uut teatrihooaega avades teatab juhatuse siinkohal avalikult, et ta ühegi teise Tallinna näitelavaga võistelda ei taha ega mõtlegi. Ta tahab ainult tööd teha Eesti näitekunsti edendamiseks, tahab oma põhimõtetega kooskõlas selle osa Tallinna teatripubliku teenistuses seista, kes teatril nõuab tõsist kunsti-küpsset repertuaari. Draamateatri juhatuse ei karda ütelda, et ta massi maitsega arvestama ei hakka ja tahab omas töös ning töövalikus ainult seda esitada, mida temalt nõuab tõsise näitekunsti mõiste.» («Tallinna Teataja» 13. IX 1917.)

13. septembril ütleb Draamateater oma lipukirja ja kuulutab hooaja alguseks 28. septembri. Hooaeg jääb aga avamata, kuna samal päeval rekvireeritakse Vene Seltsi ruumid. Ollakse jälle lagedal.

Uut lava pakub Tallinna Tööliste Teater.

«Kui omal ajal Tööliste Teater avati, siis võttis ta oma juhtnööriks tõsise näitekunsti etendaja olla. Igaühel on arusaadav, et noor kunstiasutus seda ühe ööga kätte saada ei või, vaid siin peab enne hiiglatööd ja vaeva nägema. Et nüüd endised «Vanemuise» ja Draamateatri näitlejad hr-d Teetsov, Sunne ja Triipus ja pr-d Markus, Teetsov ja Pöld-Reiman Tööliste Teatrisse üle tulivad, tohime loota, et see laiemat tõsist teatripublikut ligi tõmbab.»

17. märtsil 1918 sai läbi ka see periood. August Sunne lavategevuse raamatust: «Saksa okupatsiooni vägede sisestungimisel ja enamlike riigikorra ta-

ganemisega likvideerus ka Tallinna Tööliste Teater.»

Mis edasi?

Kokku sooviti jääda, kunsti taheti teha. Müüdi üht-teist isiklikest asjadest ja üüriti Rannamõisas suvila, säilitati vaid kirjutusmasin ja masinakirjutaja palk ja otsustati tulevikule vastu minna omal jõul. Esimesed ettevõtmised olid küllaltki teatrikauged — hakati salakaubavedajateks. Loodi Rannamõisa ja lähisaarte vaheline silgusild...

Heino Antolt («Teater» 1937, veebruar): «Osa kalalaadungist läks ümbruskondsetele taludele vahetuskaubaks leiva vastu, kuna ülejäänud osa tarvitati näitlejaskonna toiduks. Laadungite jahlilt mahatoomine, samuti nende levitamine taludesse sündis ööseti pimeduse katte all ja tekitas alati teatavat ärevust, kuna toiduainete salavedu oli sakslaste poolt kõva keelu alla pandud ja kalameeste saak rekvireeriti võimude poolt okupatsioonivägede toiduks. [— — —] Olgu täheldatud, et kõik rannad olid sakslaste poolt võetud hoolsa valve alla ja et tuli kasutada kõiki salakaubavedajate trikke, et kalalastiga sakslaste nägemata maale pääseda.»

Silgust-leivast võib kõhu täis saada, aga need inimesed olid näitlejad — nad tahtsid teha teatrit.

Kuna ei olnud lootust leida ruume Tallinnas, otsustati teha rändteater. Omaalgatuslik rändteater okupatsiooni ja sõja tingimustes! «Draamateatri ringreis nendes oludes oli küll raskemaid, mida üks näiteseltskond on läbi teinud. Tuli sõita viimase võimaluseni täiskiilutud kaubavaguneis. Vahejaamades tuli lüüa lahinguid, et kogu teatri inventariga — rekvisiitide, kostüümide ja muu pagasiga pääseda ainukele käigusolevale rongile minutise või pooleminutilise seisaku vältel.» (Heino Anto. «Draamateatri tähelend». «Teater» 1937, veebruar.)

Rongid ei sõida rahvamajade ukse ette. Kohale jõuda tuli jällegi omal jõul.

«Suuremaks nuhtluseks kui reisiraskused osutus gripilaine, mis tollal levis üle kogu Eesti. Üksteist nakatades jäid näitlejad kõrgesse palavikku. Kuid ühelgi neist ei tulnud mõttesse haliseda või end lasta reast välja lüüa — tööd tehti endiselt edasi. Päeval lamati palavikus... kuid etenduseks aeti end ikkagi 45

jalule. Oldi teadmisel, et etenduse ärajätmine tähendab ainelist kokkuvarisemist ja seda ei lubanud tookordne aine-line seisund.» (Heino Anto. «Teater» 1937, veebruar.)

1918.—1920. aastani saab teater tööta-da rahus Tallinna Saksa Teatri ruumi-des, mis ajutiselt olid omanikelt rekvi-

personal nii proovidel kui ka iseäranis etenduse ajal täiesti alluma. Mingisugust vasturääkimist või ettekirjutiste mitte täitmist proovidel ehk etendustel... ei tohi olla, kuid igal tegelasel on õigus pea-le proovi lõppu näitejuhilt küsimuse alla tulnud punktide kohta seletusi küsida. Kui tükk näitelaval läheb, ei ole tüki hu-



Draamateatri ringreis, 1922.

reeritud. Ka on kasvanud teatri vallas-vara. Raudteevalitsus on andnud näitle-jatele ühe sõjaeelse IV klassi reisivaguni. Teatri loominguline maine on hea ja ka aine-line olukord lubab lahedamalt otsi kokku tõmmata. See annab julgust end ka juriidiliselt registreerida.

Draamateatri Seltsi põhikiri on läbi vaadatud Tallinna—Haapsalu Rahukogu istungil 26. veebruaril 1920. aastal ja re-gistreeritud seltside ja ühingute regist-risse nr 5 all*. Fikseeritud saab ka teatri k o d u k o r d. Sellest saame üht-teist teada nõuetest, mida teater iseendale kehtestab:

§ 23. Näitejuhile, kui kõige suuremale kunstilisele vastutajale peavad kõik tegelased, nii näitlejad kui ka tehniline

* Et dokumendis on kasutatud väljendit «ümber registreerima», peab oletama, et on toimunud ka varasem registreerimine, mille kohta aga puuduvad seni täpsed andmed. — M. V.

vides mitte soovitav, et näitejuht — nii kui nii ärritatud olekus olevale näitlejale mängu kestel märkusi teeks.

§ 24. Dramaturgi poolt keele suhtes antud eeskirjadest peavad nii näitlejad kui ka etteütledjad võimalikult hoolikalt kinni pidama.

§ 25. Näitelava kunstiline juhatus on teatri hing. Näitejuht peab kaastegelas-tele kohusetunde, korralikkuse ja korrekt-suse pooldest eeskujuks olema.

Näitejuhi puudumisel on terve töö seisak, seepärast ei tohi näitejuht iialgi tööle hiljaks jääda, veel vähem puudu-da. [— — —]

§ 30. Dramaturg on näitejuhi lähem kaastööline näidendi ettevalmistavas töös. Ta peab hoolt kandma nii näitleja-te kõnekeele kui ka ettekantava näidendi tekstipuhtuse eest. [— — —]

Dramaturg peab tingimata osa võtma iga uue tüki lugemisproovist — või kui

seada ei ole, siis arransheerimis proovist ja peaproovist, kõneviigu parandades ja arusaamatusi teksti suhtes selgitades.

§ 32. Näitleja ei tohi töö kestel näitela-va juhatuse tegevuse ega korralduse va-
hele ei sõnade ega tegudega ennast sega-
da, nii sama ka kaastegelastega sõnele-
misse sattuda, mis üldiselt töö käiku takis-

§ 48. Etteütteleja kohus on mängu ajal näitlejaid kõiksugu tehniliste äparduste ja õnnetuste eest hoiatada, kui ka näitle-
jate tähelepanu juhtida korratuste peale riietes, jalanõudes ja muude mängu abi-
nõude juures, mida näitleja vast mängu
hoos ise ei märka.

§ 101. Rahatrahvid määratakse näitle-



1923. Ringreisil on paranenud.

taks, kuid tal on õigus arusaamatuste puhul näitejuhilt seletust küsida, siiski silmas pidades, et töö aeg on kallis.
[— — —]

Näitleja peab katsuma võimalikult puhast ja selget Eesti keelt kõnelda, hoiduma keelevigadest ja murdelistest sõnavormidest, kui nad eriliselt ette ei ole nähtud.

§ 33 [— — —] Tähtsamate näitekir-
janduse teoste lugemisproovidest peavad osavõtma ka käesolevas tükis vabad näit-
lejad.

§ 34. Näitleja on kohustatud harjutus-
tel kui ka etendustel ise selle järele vaatama, et ta õigel ajal ette astub, nii et ei oleks tarvis inspitsienti koormata veel te-
gelaste tagaotsimisega.

§ 36. Iga näitleja on kohustatud oma
osa selleks näitejuhatuse poolt määratud tähtajaks pähe õppima nii, et ta etteüttele-
ja järel vabalt mängida saab.

jaile... alljärgnevat normide järele. Juhtivate jõudude kohta, kes eeskujuks peavad olema, on maksvad samad normid, kuid kahekordsena võetuna: mahavõtu protsent on arvatud poole kuu pal-
gast.

Hiljaksjäämise eest proovile kuni 10 min.	1 %
Hiljaksjäämise eest proovile üle 10 min.	2 %
Põhjuseta puudumise eest proovilt või loengult	5 %
Etendusele hiljaksjäämise eest	10 %
Purjus olekus proovile ilmumine	10 %
Purjus olekus etendusele ilmumine	25 %
Mürgusõna peale hiljaksjäämine	1 %
Vähemate lohakuste eest, nagu keelelised vead, muudatused mängus, kostüümis ja grimmis, teatrikomisjoni äranägemise järgi	1—5 %

See majanduslikult hõlbus elu ei ole kuigi pikk. Saksa Teater läheb tagasi endistele haldajatele ja Draamateater peab sölmima nendega rendilepingu.

1920. aasta 20. augusti «Postimees» kirjutab: «Sellest kuidas Saksa Seltsiga lepingut tehti.»

«1920. a. maikuus andis Saksa Selts Draamateatri Seltsile teada, et kui viimane teatrit oma käes edasi tahab pidada, ta siis Saksa Seltsiga lepingu peab tegema. Lepingu tingimused oleksid järgmised: Draamateatri Selts maksab Saksa Seltsile aastas 150 tuhat marka üüri, kuid see üür reguleerub piletite hindadega. [— — —] Peale selle on Saksa Seltsil õigus üks päev nädalas etenduse ja kaks korda nädalas proovi ajaks vabaks jätta. Sellega ühenduses olevad kulud (teenimine, kütte, valgustus jne.) kannaks üürnik, s. o. Draamateatri Selts. Edasi jätab Saksa Selts omale õiguse neljanädalase etteütleamise järel veel ühe päeva nädalas saada, maksab aga Draamateatri Seltsile teenimise, kütte jne. (See on kojamehe kohuste täitmise eest $\frac{1}{4}$ bruto sissetulekust.) Ja veel edasi jätab Saksa Selts omale õiguse — pooleaastase etteütleamise järel — veel kaks päeva nädalas saada ja maksab Draamateatri Seltsile neil õhtuil $\frac{1}{5}$ bruto sissetulekust teenimise ja kütte eest. Nii, nii kojamehe kohuste täitmine *en gros* on odavam.»

Leping oli ränk, isegi solvav. Miks teater selle vastu võttis? «Meil ei olnud mitte ükskõik, kui niisuguse üldmise tähtsusega kultuurilise asutuse asemele — nagu seda on Draamateater tema praegusel kujul — kino või mõni muu mürgel tuleb. Tallinn upub juba muidugi neisse. [— — —] Meie ei või mitte lubada, et nüüd, kus see teater omale suurte jõupingutustega elu sisse on saanud — ta Rosen ja Ko saagihimu ohvriks langeb.» (Samas.)

Kuigi Draamateater teeb kõik võimaliku, et teatri majandamisega toime tulla, kujunevad olud siiski sääraseks, et kogu teenitud rahast jätkub nippi-nappi näitlejatele avansiks palkade arvel, sest põhississetulekud saab endale siiski Rosen ja Ko.

1924. aastal on teatri majanduslik seis niivõrd miinustes, et Saksa Teatri üüri katteks on panditud ka kostüümid. Et

kostüüme mänguks kasutada saaks, tuli anda Saksa Teatri Seltsile sellekohane tagatis. 23. novembrist 1923 pärineb vastav kiri: «Sellega palub Draamateatri Selts juurelisatud nimekirja järele Saksa Seltsi garderoobist, Tartu ja Valga võõrustenduste jaoks kostüüme välja anda.

Kostüümide kindlustuseks jätab Draamateatri Selts — 2 klaverit, harmooniumi ja juurdeostetud mööbli.» (TMM T 200.)

Oma maja unistusele tuleb kriips peale tõmmata.

P. Olaku teatrikiri «Postimehele» 1924. a: ««Draamateater» ei saa pikema aja peale kavatsusi teha, ta peab peost suhu elama, peab alati arves pidama võimalust, et aasta pärast tuleb ehk tänavale minna. Selle pärast on oma majast unistatud algusest peale. Selleks on raha korjatud, osatähti laiali laotatud, kuid unistus on kuni tänase päevani jäänud unistuseks.

Kes tänapäev Tallinnas uue teatrihoone tahab ehitada, olgugi poole vähema kui «Estonia», sellel peab 100 miljonit marka sularahas olema. Niisugust summat ei too mingi korjandus, mingi osatähtede müük, laenust ei ole aga juttugi, samuti esialgu ka jätkuvast riiklikust toetusest.

Iseäranis kitsikuks muutus seisukord käesolevaks aastaks. Hoone omanikud leidsid tarviliku olevat aega ja ruumi, mis draamalastel seni oli kasutada olnud, tunduvalt piirata selleks, et endisest lahedamaid võimalusi luua Vene emigrantide teatritele. «Draamateatritele» jäi tarvitada ainult kolm mänguõhtut nädalas, vastavalt kahanesid ka aeg ja ruum proovide tegemiseks, mida tuli jätta saksa ja vene trupiga.

Heaks tunnistuseks Eesti visadusele on, et «Draamateater» niiugustes kitsastes oludes ometi on suutnud areneda selleks, mis ta on: tõsiseks ja tähelepandavaks teguriks meie kultuuri elus.»

30. augustil 1924 sõlmiti leping ühelt poolt Draamateatri Seltsi ja teiselt poolt Draamateatri näitlejate kogu vahel teatritegevuse edaspidiseks jätkamiseks.

A. Sunne märkmetest võime saada teada:

«1. juulist 1924. a. võtab tegelaste kogu teatri edaspidise tegevuse jätkamiseks, kogu ruumide, sisseseadete, dekoratsioonide, rekvisiitide, kostüümide ja muu

tarvismineva vara muretsemise täielikult enda peale, tegelaste kogu vastutusel nii, et Draamateatri seltsil ei tekkiks sellest mingisuguseid kohustusi ja tegelaste kogu sõlmib kõik teatri majandusliku küljega seoses olevad lepingud ainult oma vastutusel ja nimel.» Ühtlasi nõudis leping, et «tegelaste kogu hoolitseks selle eest, et teatri kunstilise tase ei langeks nii repertuaari kui ka ettekannete suhtes, kusjuures «Draamateatri» seltsile jääb selle üle järelevalve õigus» (?). Lõpuks seisab lepingus, et «dekoratsioonide, rekvisiitide ja kostüümide ümbertegemine on keelatud». Kui aga teatril õnnestuks riigilt abiraha saada, siis lepingu järgselt jääb toetusrahast 2/3 näitlejate ja teatri tarbeks, 1/3 tuleb aga seltsile anda.

Natukene röövimise moodi see leping ju välja näeb. Aga tõsiasi on see, et paremas õitseas teater on täiesti rahata.

Tartu «Vanemuine» teeb Draamateatrile ettepaneku liituda. Kui ka teatrit finantseerivad organid sama soovivad koos vihjega, et toetussummasid jätkub Tallinnas ainult ühele teatrile, on näite seltskond pandud suluseisu. Pärast mitmekordset vaagimist otsustavad näitlejad häälteenamusega «Vanemuise» ettepaneku vastu võtta. Draamateatri truppi tuumik lahku Tallinnast ja seega oleks nagu Tallinna esimese puht sõnalavastusteatri elulugu lõppenud. Kuid ... eksisteeris juba teine tuumik.

* * *

Eesti teatrikooli tunnikell helises esimest korda 11. oktoobril 1920.

«On raske reprodutseerida seda nooruslikku ideelist ja naiivsuseeni vaimustuses veedetavat elu, mida elati esimestel aegadel studios. [— — —] Siin moodustus kuidagi teatrikunsti õigeusklike kude koondis. Elati üksmeeles ja -vaimus. [— — —] Töö innukus oli niivõrd suur, et läbematult sooviti näha sellele resultaatide, milleks kasutati iga vaba hetke nii kehaliseks kui vaimseks treeninguks. Tundide vaheajal võis näha Felix Moori žongleerimas ja vehklemas Arlekiinina, mõni studio preili tegi hüpeldes piiruette, Karl Otto liikus teiste seas laiad madrusepükstes nukelisena, ta kõrval aga jälle Fritz Pöldroos — kõhetu poisike seminaristi pluisis — vaidluses

teatri küsimuste üle, kellele sekundeeris tasakaalustunud rahuga Niglas Hindo» (J. Pert. «Draamastuudio 1920—1930»).

Õige pea selgub, et erastuudio on kallid lõbu ja otsustatakse luua Eesti Draamastuudio Ühing. Ühing registreerub 11. veebruaril 1921 Tallinna—Haapsalu Rahukogu avalikul kohtuistungil nr 35 all.

§ 1. Ühing loeb oma eesmärgiks ... teatrikunsti ja teatrikultuuri edendamise ja arendamise Eestis.

§ 2. Oma eesmärgi saavutamiseks peab ühing ülal 1) teatrikunsti kooli ja 2) teatrit.

Stuudio kunstiusu avalikustab «Päevalehe» (1921, nr 201) veergudel Priit Pöldroos: «Vägevalt tõusevad tänapäeva lained, toovad ikka ja ikka jälle vastseid ilmutusi, vastseid kokkukõlu taevallikkuse hallile voonile. Kesk mõistuse hiiglasaavutusi, kesk tehnika hooratate luksuvat raginat ja masinaks muutunud lihaksete massiivsust viskleb kannatavotsiv inimene, ilma jäetuna ajaannist, jälgib vastseid teid väljapääsuks, jänuneb ilosid.

Too kannatav-otsiv inimhing, alati liikuv, alati tungiv, leiabki väljendus- teid — ta ilmub kunstis ...

Ent meie teater sammub unisena ja pikaldasena, andes nii vähe kaunist, nii vähe sügavat ja vangistavat puhta kunsti pühitset puhangut. Puudub paatos, too energia mis tõukaks teda sammu pidama ajaga. Teater, too kõige lähem, ühtlasi ka kõige kättesaadavam ilutempel massile, on võõrutanud endast iga kauniduseotsija, tõsise vaatleja. On toonud esile konflikte hindaja publikuga, kes omakorda väljatõrjumis teatrit kunstide vallast.

Millest tingit see konflikt?

Võime ütelda, meil on häid näitlejaid, ent pole näitlejaid-kunstnikke. Meie laval puudub too intelligents ja vaimne distsipliin, mis viiks kokkukõlasse hingelise ja vaimse, sisemise inimese. Kasvatavajana on näitleja kõrgemal massist, peab selle ette ilmuma puhtana, peab tões ja vaimus kummardama enda jumala — kunsti ees.

Teater peab saama aru rahvast, peab kasvatama. Ta peab olema lihtsa, suursuguse ja igavese kunsti templiks, aga mitte vastutulev kirjule massile, mis hindab tsirkust ja palagani. Teater tuleb viia kunsti kõrgusele, pühitsusele ja pu-

hastusele, millest lahkudes ollakse pu-
hastatud ja lunastatud. Selleks peab
saabuma sisemine murrang ja vaimline
uuestisünd. Lava saagu altariks, millele
toob ohvreid suurim sünnitus — vaimu-
laps-preester: näitleja-kunstnik.»

Seda altari ja preestri lugu kirja pan-
nes oli Põldroos äsja 19-aastaseks saa-
nud.

publik — kumbki pole teisetä mõistetav,
mõlemad teatris ühevõrra tähtsad. Kui
ei suudaks näitleja kontakti luua publi-
kuga, poleks teatri olemiseks mõtet. Lava
ja publik peavad liituma ühiseks elamu-
seks. Ehk oleme jõudnud küll oma käi-
gul tulbani, kus võime «Kilk koldel»
näidendiga esineda, pole töö nimetatud
näidendi juures veel kaugeltki lõplik.



*Draamastuudiolasi koos teatrikooli õpetajatega aastast 1926. Esimeses reas vasakult: Otto Aloe, Leida Mõttus, Voldemar Mettus, Rudolf Engelberg, Karl Otto (Kaarli Aluoja), Leo Kalmel. Teine rida, vasa-
kult esimene Ly Lasner, teine Hugo Reiman, neljas Rahel Olbrei, viies Paul Sepp, kuues Hanno Kom-
pus, kaheksas Aili Engelberg. Kolmas rida, vasakult esimene Johannes Nolk (Kuljola), viies Richard
Kuljus, kuues Felix Moor, seitsmes Fritz (Priit) Põldroos.*

Esimene publiku ette astumine toimub
1922. aasta jaanuaris. Selleks oli «Kilk
koldel». Kavalehel veel pateetilised
kutsed templisse. «Astugem sisse kõik...
kõik... Lavaaltari tuli, mis süüdatud
põlema preester-näitleja tulise hinge-
ihaga, sulatab meid ühiseks vägevaks
kiidulauluks. Läheneme ühes ohvri-
tule suitsuga tundmatule jumalusele.»

Samal kavalehel on ka teine tekst.
«Nagu oleme võtnud näidendi harjutuse
kestvuse vaid õppetööna, mida teeme ar-
mastusest ja huvist kunsti vastu, nii
etendus on suur õppetund publikuga
kontakti loomise mõttes. Sest vana
teater on loov mitte üksilaval, vaid ka
publikus. Publik ja näitleja, näitleja ja

Töö kestab edasi vastsete võimaluste ot-
simisega.»

Et töö kesta saaks, selleks vajadid ka
stuudiolased katust pea kohale. 1921. aas-
ta ajalehtede kuulutuskülgedelt võime
leida mitmesugust taktikat ja mitmeid
paroole: «Soovin osta kohe südalinna
kivimaja. Pakk. saata slt. «Süda»».

«Majaperemehed tähelepanu! Eesti
Draamastudio tarvitab linna keskel 8—
10 toalist korterit. Soovitajale vaevata-
su. Pakk. saata slt. «Studio» all.»

«Soliidne välismaa äri tarvitab kiires
korras linna keskel suuremaid ruume.
Soovitajale hea vaevatasu välisvaluutas.
Pakk. slt. «Soliid äri» all.»

Studio siseelu on mõningatel perioodidel kauniski keeruline. Kool tajub, et senine töö on olnud süsteemitu, liigselt inspiratsioonile lootev, fikseerimata lõppeesmärgiga. «Asuti seniste seisukohade ja saavutuste ümberhindamisele. Nägime, et elu nõuab kindlamat vormelit, kategoorilist põhialust. Teadsime,

võrd lavaküpsiks, et oma teatrikunsti tõekspidamisi taheti kuulutada täisõigusliku teatrina.

Kuigi Draamateater ja Draamastudio olid kaks teineteisest erinevat loominguulist organismi, ei tohiks jätta märkimata neid sildu, mis kõrvuti eksisteerimisel iseeneslikult tekivad.



Tallinna Draamateatri veteranid 1946. aastal. I rida: Ly Lasner, Priit Põldroos ja Aili Engelberg; II rida: Johannes Kaljola, Kaarii Aluoja ja Leo Kalmet.

revolutsiooni võime läbi viia vaid siis, kui meie revolutsioonilistel lippudel on küllalt selged loosungid...» («Päevaleht» 30. VI 1923.)

Samal ajal kui kool otsis lipuloosungit ja palus eksisteerimiseks linnavalitsuselt toetust, sai ta sedapuhku leiva asemel kivi. «Linna rahandusasjade osakond tuli arvamisele, et kool veel alles noor asutus on, milleks ta võrsub ja mis-suguse kindla kuju ta omale tulevikus omandab, sellepärast ka teadmata on, kui palju kool kasu võiks tuua, ja ei soovita abiraha määramist.

Linnavalitsus on rahaasjanduse osakonna seisukohaga ühinenud ja abiraha määramisest keeldunud.» («Päevaleht» 14. III 1923.)

Draamateatri Tallinnast lahkumise ajaks olid stuudiolased saanud juba nii-

Kõigepealt Paul Sepa keerukas lavaisiksus, kes üheaegselt oli Draamastudio ainus erialapedagoog ja Draamateatri lavastaja. «[— — —] kergelt süttiv, kergelt jahtuv. Kalkulatsioonides eeskujulikult eksija. Kõiges kinnihaarav, ent mitte kergelt lõpuleviija. Alati ideedega, olgu need siis kunstiilmast või tegelikkusest. Ikka ees kavatsus, ideede realiseerimine. Ja ikka portfell täis uusi tagavara ideid.» Tema suurus ja nõrkus! «Ta on hea, tunnustatav, klassikalise repertuaari puhul. Sundimatult libastuv, ek-siiv, toores ja võõras realistlikkude teoste tõlgitsusis.» [J. Pert. «Paul Sepp» — (Essee).]

1921. aastast hakkame nägema Draamateatri kavalehtedel Draamastudio õpilaste nimesid. Kuigi abijõududena, aga see oli siiski lavalolemine koos Paul 51

RUOLF ENGELBERG (1896—1928) — Draamastuudio teatri juhiks kujunev noor lavastaja ja pedagoog. Selle perspektiivi lõi surm. 31-aastaseks jäänud Engelbergi elukäik: õppinud Kitzberg-Pappeli erastuudios, 1920. aastast Draamastuudio teatrikoolis. Samal ajal saab Draamateatri näitlejaks. Juba koolis olles asub ta juhendama ka teisi. Tõttab välja eesti foneetika kohase lavahääluse käsiraamatu. Lõpetab kooli



1924. aasta kevadel. Siitpeale on Draamastuudio lavastajaist väljapaistvaim, selle koolis aga foneetika ja hiljem ka lavapraktika õpetaja. Lavastusi: M. Mohri «Improviseerimised juunis», O. Wilde'i «Salome», G. Hauptmanni «Kobranahka kasukas», M. Metsanurga «Kindrali poeg», E. Hardti «Narr Tantris», A. Kitzbergi «Libahunt» ja ainult kord etenduda jõudnud (lavastajaga peaosas) L. Pirandello «Mees, loom ja voores». Oma hüüdnime Jonny sai ta esimese osa järgi Draamastuudio teatrikooli avatenduses «Kilk hoidel». Siitpeale jäi ta üldtuntuks Jonny Engelbergiks ja eesnimi Rudolf figureeris vaid paberites. Pulmapilt 1924. aastast. Jonny ja ta pruut, stuudiokaaslane Ally, Aili Tihkan-Engelberg.

Pinna, Liina Reimani ja teiste selle hetke märkimisväärsete näitlejatega.

Rudolf Engelberg, stuudio erudeeritud ja silmapaistvamaid lavaandeid, töötab Draamateatris näitlejana. Õige lühikese ajaga tõuseb ta kavalehe esinimeks. Ta osaleb ka Draamateatri näitlejate märgukirjas oma seltsi juhatusel, kus fikseeritakse, et näitlejaskond peab seltsi tööd asjatundmatuks ja soovitab, et teatri kunstilise juhtimise võtaks enda kätte Paul Sepp ja administreerimise August Sunne. Ka märgitakse ära, et teatri repertuaaripoliitikat peaks muutama nii, et publik ei jääks teatrikaugeks. «Repertuaar peab olema elav, mis suuremaid hulki suudaks huvitada. Temas ei tohi puududa tundlikkus, ta peab olema rikas tegevusel, dramaatilisel läbielamiselt, efektilt ja tekstilt suurematele hulkadele arusaadav ja vastuvõetav. Najamängud ei tohi olla ainult sisutud ja mõttetud jandid, vaid neis peab olema loominguline tegevus, terve ja arusaadav huumor, elavus ja ühtlasi hingeline läbielamus.» (TMM T 93/63.)

Oodatud sisereformi ei toimunud, või see hilines, sest Draamateatrit see enam ei päästnud.

Tallinnas aga jäid vabaks ühed lavalaud ja oli noor kollektiiv, kes neid vajas. Aastaid hiljem meenutab Leo Kalmet: noorel trupil, kel samuti puudus igasugune majanduslik tagatis, oli siiski julgus astuda lepinguvahekorda Saksa Teatri Seltsiga. «Meie organiseerusime teisiti. Igal näitlejal oli esialgu kõrvalteenistus. Nii oli Priit Põldroos haigekassa ametnik, Rudolf Engelberg trükiköoline, Felix Moor raudteeametnik, Joh. Kaljola habemeajaja, hilisematest lendudest juurdetulnud Ed. Tinn apteeker, Aadu Hõimre raamatupidaja, mina kooliõpetaja.» (TMM T 456 1/19.)

Teatri majanduslikku kitsikust aitas mõnevõrra leevendada Tallinna Töölise teatri Ühingu loomine. Rahaliselt toetasid seda tööliskonna hulgas kultuuri levitamisele huvitatud organisatsioonid.

«Töölise teatri asutamise mõte tekkis 1925. a. algupoole ja selle tekitajaks oli tol ajal seesmiselt tugevnenud tööliskonna vajadus kultuurilise iseseisvuse ja omaloomingu järele. See tööliskonna oma kunstilise asutuse loomise mõte küpses

kitsamas ringis kiiresti ja jõudis oma esimese teoni 1925. a. sügisel, mil registreeriti «Tallinna Töölisteri Ühingu põhikiri — asutajad liikmed: Pr. Põldroos, E. Kink ja J. Nerep.» (Oskar Kurmiste. «Töölisteri 1926—1936».)

Kui ühing sama aasta novembris pidas oma esimese peakoosoleku, siis võtsid

teatri nimi. Ei müüda mitte ainult lavastusi, vaid ka etendusi.

23. VIII 1926 otsusteraamatust: *Töölisteri palub lisaetendust.*

Otsus. Lisaetenduste honorariks määrata Mk. 5 000 etenduse pealt + erakordsed kulud, näit. hr. Lauteri esinemise puhul.



Draamastudio teatri ringreis, 1931. Vasakult esimene Johannes Kalljola, kolmas Ly Lasner, neljas Adolf Himbeck (Ado Hõimre), paremalt kolmas Voldemar Alev.

sellest osa ka Otto Aloe, Karl Otto (Kaarli Aluoja), Rudolf Engelberg, Priit Põldroos ja Leo Kalmet, praktiliselt kõik Draamastudio juhtivad liikmed. Mõlema teatri näitlejad olid samad. Ja et üks teater saaks eksisteerida, selleks müüs ta lavastuse teisele. Draamastudio otsuste raamatust 1. VII 1926 on perspektiivplaan kirja pandud nii:

- «1) iga 2 kuu jooksul anda 3 esietendust
 - 2) repertuaari võtta 6 studio lavastust [— — —]
 - 5 uut lavastust Töölisterile»
- (TMM T456 1/15)

On tekkinud kentsakas olukord: Töölisteri (juhtisikud — Põldroos, Aloe, Engelberg) ostab Draamastudioilt (juhtisikud — Põldroos, Aloe, Engelberg) lavastuse, mille afiüle pannakse Töölis-

31. VIII 1926 on otsusteraamatus fikseeritud Ants Lauteri honorar: *Iga osa väljatöötamise pealt Mk. 5 000, mängimise eest 2 000 Mk.*

Lauteri lavastajahonorari suurus on jäetud lahtiseks. Loodetakse saada lavastus 3 500 margaga, ja kui see ei sobi, on ülemääraks 15 000 marka.

5. X 1926: Tallinna Töölisteri juhatuse liikmetele ja kandidaatidele võimaldada vaba läbikäik kõigile Draamastudio etendustele.

16. I 1927 Töölisteri palvel 30. I 1927 Tapal, Haridusseltsimaja avamisetenduseks mängimise küsimus.

Otsus: Põhimõtteliselt pooldada, kuid esineda mitte vähem kui 10 000 neto honorari eest.

Ega seegi raha, mis üle Töölisteri Draamastudio kassasse tuli, kuigi suur olnud, kuid ta siiski aitas veidi, et studiotheater võiks hinge jääda.



Vallatusi ringreisilt, 1937. Made Varango, Mori Möldre, Linda Paberit, Edmund Aumere, Ruut Tarmo ja Ado Hõimre.

1926. aasta arveraamatutest selgub, et aasta jooksul on kõnealune raha laekunud järgmiselt.

Ja a n u a r: Saadud E. Kinki kaudu eelsummana 40 000 Mk.

V e e b r u a r: Saadud eelsummana ja honorari arvel 31 200 Mk.

M ä r t s: Saadud N. Andreseni kaudu tšekiga 15 000 Mk ja rahas 6 000 Mk.

A p r i l l: N. Andreseni kaudu saadud sularaha 40 000 Mk, E. Kinki kaudu 1 000 Mk.

J u u l i: saadud N. Andreseni kaudu 3 500 Mk sularaha ja tšekiga 15 000 Mk.

O k t o o b e r: saadud N. Andreseni kaudu kahe tšekiga kokku 25 000 Mk.

N o v e m b e r: saadud honorari arvel 11 500 Mk.

(TMM T 456 1/25)

Välja märgitud on ainult üleantud sularaha. Nendele summadele lisandub veel hulganisti igasuguste ja igapäevaste tööde katet.

Igasuguseid ja igapäevaseid väikemuresid on teatril palju. Elati niivõrd peost suhu, et isegi kirjutusmasina ostmine oli aastaid kestvaks probleemiks. Ja kui telliti uusi kostüüme, siis lasti need teha nii, et nad sobiksid vähemalt kahele lavastusele. Kui etendusel vajati muusikat, siis osteti grammofon ja paar plaati tingimusel, et «hr. Aloe need pärast ringreisi teatrilt ära ostab». Kuidas muretse da piisaval hulgal 25-sendilisi? Sest Saksa Teatris seati sisse elektri tarbimise automaat, mis andis lavavalgust siis, kui teda nende 25-listega pidevalt toideti. Või kuidas lohutada talumeest, kelle hobune näitlejaid raudteejaamast mängukohta viies aiste vahel hinge heidab?

Ajalehekuulutus õpilaste vastuvõtmise kohta Draamastuudio teatrikooli. 1922.

Tallinnas

Teaterkunstikooli uute õpilaste vastuvõtmise eksamid

30. ja 31. augustil k. a. kell 6 õhtul, S. Tartu mnt. 33. Nõuetav keskkooli haridus, erandid. tehakse vaid eriti andertikkaitse. Palvekirjade vastuvõtm. seelõigus igapäev. kl. 6-8 õht. Palvekirjale juure lisada: 1) Haridustunnistus; 2) Ristimistunnistus; 3) Sõjaväekohustuse tunnistus; ehk nende tõestatud ärakirjad

Juhatus.

P. S. Eksami kava; ilulugemine, katkendid, etüüdid, improvisatsioonid.

Hooaeg 1927/28 on Draamastuudio elus üks raskemaid: 19. jaanuaril lahkus jäädavalt Rudolf Engelberg — teatri vaimne ja loominguiline juht.

«Tol ajajärgul püüti lahendada probleemi: kas luua teatrile lipukiri ja toimida selle järele, või peab teatri ilme avalduma selle tões? Mõlemal seisu-

veab, aitab see suuresti täita teatrite saageli vägagi tühje taskuid. Kui sajab, jäävad teatrile ainult kulud. 1928. a. laulupeo-õhtutel organiseeris Draamastuudio eriti suurejoonelised vabaõhuetendused. Kaasa tegid eesti lavade paremad jõud üle maa! Mängiti Sophoklese «Antigonet» ja Adsoni «Toomapäeva». Lavasta-



Vanas Draamateatris August Sunne entusiastlikul eestvõttel kujunenud lastelavastuste traditsioon täienes 1930. aastate lõpul nukuetendustega. Leo Kalmet sai neiks innustust Tšehhimaalt. Foto 1938. aastast, nukuetenduse proovilt. Vasakul kunstnik Päären Raudvee, ees keskel Voldemar Alev, twga paremalt Leo Kalmet, Aino Talvi, istub Salme Reek.

kohal oli pooldajaid. Enamus kaldus viimasele, mis jäi kestmaks aluseks teatritegevuses.» (J. Pert. «Draamastuudio 1920—1930».)

See tee ei sobinud Põldroosile. Ja põhiliselt sellest tulenebki kahe teatri, Draamastuudio ja Töölisteatrit lahkulõimine. P. Põldroosi lahkumine jätab teatri ilma lavastajata. Seni küllaltki heatahtlik arvustus hakkab muutuma nõudlikumaks. Ennustatakse isegi teatri väljasuuremist.

Kuid stuudiolastel on usku endasse, likvideerumise asemel otsitakse edasielamiseks ja teatritegemiseks uusi võimalusi.

Taaselustatakse vana Draamateatri vabaõhuetenduste traditsioon. Vabaõhuteater — see on õnnemäng ilmaga. Kui

jad P. Sepp ja A. Lauter. «Postimehest» 4. VII 28: ««Antigone» lavastus (...) muutus kümnete tuhandete ees luulelikeks eluks. Näitejuht oli liikuma pannud lavastuses suured massikoorid. Ta oli need mitte üksi pannud liikuma, vaid neist toonud välja traagilise kõikumise, hulkade kõne, hulkade plastika ja laval nende grupeeringu. Tuhandepealine tegelaste-hulk, tõrvikuid käes hoides, moodustas laval, peaks ütleva «plastilise sümfoonia».» (J. Pert.)

Kümme aastat hiljem: «Kas mikrofooni appivõtmine oli tarviline, on väga küsitav. Eelmised, iseäranes esimesed vabaõhuetendused, on näidanud, et vaikselt ilmaga ei lähe tekst kaduma. [— — —] Näitleja hääled kõlasid üldiselt valjuhääldajast nagu läbi hakkma- 55

sina lastuna...» (V. Mettus, «Päeva-leht» 25. 06. 38.)

Vahepeal on Tallinnas registreerunud lavakunstiühing «Rändteater». Ka «Rändteatril» oli rahakott nii tühi, et eksisteeriti näitlejate poolt antud vekslite arvel. Lepinguliselt kõlas see nii.

«[— —] Tagatiseks annab iga lepiguosaline «Rändteatri» kollektiivi kaks vekslit à 5000 (viistuhat) Emrk. Neid vekseid võib «Rändteatri» kollektiivi juhatus kasutada «Rändteatri» eeltööde kulude kindlustamiseks, diskonteerides neid pankades või pantides neid eraisikutele.» (TMM T 433.)

Draamastuudio ning Rändteatri esin-dajad astuvad läbirääkimisse: kas mitte nimetatud teatrid ühendada? Nii see sündiski. «Saabub uus teater nende kahe jõududest. Selle uue teatri hooldejaks määratakse Draamastuudio Ühing, kusjuures selliselt uuendatult Draamastuudio võtab enda kanda «Rändteatri» ülesanded täielikult.» (J. Pert «Draama-stuudio 1920—1930».)

See liitumine (hooajal 1928/29) jättis mõlemad teatrid hinge.

Ja siis tuleb «Mikumärki»!

Kui Draamastuudio esimesel tegevus-aastal 1924/25 külastas tema Tallinna-etendusi 6863 inimest, siis 1929. aastal oli Tallinna publiku arv tõusnud juba 31 337-ni, sellest «Mikumärki» publikut 21 459.

Sellega oli Tallinna esimese sõnala-vastusteatri eksisteerimine kindlustatud.

Koostanud MAIMU VALTER

Teatri- Gloobus

STANISLAVSKI-SÜMPOOSION STOCKHOLMIS

Tänavuse maikuu viimasel nädalal toimus Stockholmis teatrielus tähelepanuväärne sündmus — K. Stanislavski loomemehoodi tutvustamisele pühendatud sümposion. Südalinnas asuvas Kultuurihoones (*Kulturhuset*) alustati ettekannetega, osavõtt oli avatud kõigile kunstihuvilistele. Inger Zielfeldt, Stockholmis ülikooli ja teatriinstituudi õppejõud ja teatriteadlane andis ülevaate Stanislavski loominguust, töömeetodist ja selle tähtsusest praeguses teatripildis. Tutvustavat ja analüüsi-vat ettekannet täiendasid Stanislavskile pühendatud näitus ja filmid.

Sümposiooni huvikeskmeks osutusid Taganka-teatri ja Moskva Kunstiteatri peanäitejuhti-de A. Efrose ja O. Jefremovi esinemised, mis käsitlesid Stanislavski tõlgendamise proble-me ja analüüsisid tema loomepõhimõtteid. Stanislavski, «sajandi teatrimehed» — nii teda nimetati —, teatriraktiku ja teoreetiku tähendusest praeguses lavailmas kõnelesid Ing-lise teatrikunsti kolledži rektor J. Benedetti, California ülikooli professor ja ajakirja «Acting Power» toimetaja R. Cohen, lavastaja M. Kurtén, teatriajaloolane F. Rokem jt. Kahele avapäevale järgnes viis päeva kestnud seminar, milles käsitleti Stanislavski põhi-mõtete tähtsust ja osa tänases teatrimaail-mas. Elavad mõttevahetused ja diskussioonid kinnitasid Stanislavski teoreetiliste seisukoh-tade nüüdisaegsust. Teda nimetati meie kaas-aegse näitlejaloomingu ja tõlgendusmeetodi isaks.

Tähelepanu äratas Stanislavski otsese õpilase Angelina Stepanova osavõtt sümposionist. Tema meenutused Stanislavski tööst näitleja-ga kujunesid erakordseks kohtumiseks veetle-va *grand old lady*'ga.

«Reameeste» naised

Tänavu on olnud Eesti—Valgevene kultuurivahetuse aasta. Vastastikustele kirjanduse ja kunsti päevadele eelnes vahetult kummalgi juhul nn rahvusteatri, esindusliku sõnalavastusteatri külaskäik. Sügisel Kingissepa-nimeline Draamateater Minskis, kevadel Kupala-nimeline Tallinnas. Viimase kaasatoodud repertuaarist pakkus meie teatriüldsusese suuremat huvi Dudaravi «Reamehed», V. Rajeovski riikliku preemia pälvinud lavastus. Võrdlusmoment vahest ennekõike. Kuidas vaatab võõrast lavastust näitleja, kes ise sama näidendiga töövahekorras? Oma lavastusest, M. Mikiveri lavastatud «Reameestest», oli kevadel Draamateatri 17. garderoobis vähemalt niisama palju juttu kui külaliste omast (teatriajakirjal oluline fikseerida sedagi). Vestlesid garderoobikaaslased Ita Ever (meie lavastuses Naine, kes tuleb koonduslaagrist), Mari Lill (Veera), Maria Klenskaja (Liida) ja Helle-Reet Helenurm (Maria). Paraku juhtus külalistel «Reameestega» äpardus: koju oli ununenud lint lavastuse helitaustaga, millel tervikus kaalukas osa täita. Vähemalt esimene Tallinna-etendus oli seetõttu kahjuks poolik. Teatris võib kõike juhtuda!

Ita Ever: Mina nägingi esimesel õhtul, ilma õige helita. Ja ilmselt oli see tõesti üks õnnetu etendus. Ma arvan, et sellele juhtumile võrdväärseina võiks ette kujutada olukorda, kus me äkki «Pilvede värvides» jääksime ilma muusikata ja oleksime seatud fakti ette, et mängima peab... See mõjus etenduse kvaliteedile, mõjus näitlejate meeleolule. Päris kindlasti! Mina tulin teatrisse küll ilma mingi eelarvamuse või umbusuta, ootasin üht tüsedat, võimast etendust. Sellepärast, et nad mängivad oma asja ja küllap nad juba oskavad seda hästi teha. Pealegi need riiklikud preemiad ja «Balti teatrikevade» auhinnad ja selle lavastuse eelseisev Ameerika-sõit — kõik see andis ju ette nagu garantii. Ja kui eesriie lahti läks, siis minule isiklikult meeldis see *show*: püssipaugud, kinosuits, väga pomposne lavakujundus. Mina armastan vahel üldse suurt teatraalsust. Igatahes tekkis tunne, et kui kujundus ja eelmäng on juba niisugune, mis sealt siis veel tulema hakkab... Aga paraku hakkasid muljed kesiseks muutuma. Seda elamust ma ei saanud, mis ma oletasin ja lootsin.

Aga ma olen ka päris kindel, et selle etenduse helitausta kaod andsid oma tagasilöögi näitlejatele.

Mari Lill: Ega nad päris helita ei mänginud. Meie Viive Ernesaks otsis kokku ja tegi neile mingi asendusvariandi. Pauku, linnulaulu ja kirikukelli. Aga see oli muidugi ainult hädaabinõu. Publiku jaoks mõeldud. Näitleja seisukohast on see ikka hirmus, kui etenduses midagi ei klapi ja on võõras. Sest vahel annab mõni valgus ka täpse aktsendi, õige meeleolu, mis siis veel muusikast rääkida. Aga teiseks õhtuks jõudis nende oma lint kohale.

Helle-Reet Helenurm: Esimesel etendusel ei teadnud oodata, mis muusika seal peab olema, olin ainult kuulnud, et pool tüki laengust tuleb muusikast. Teisel õhtul oli selge: orel!

Lill: Orelivilede karkass oli laval, kujunduses. Ja kui keegi seda puudutas — läks nagu kogemata vastu või siis löi vastu neid ribisid — tuli kohe heli, nagu oleks keegi oreli puudutanud. Kord vaikselt, kord valjemalt. See oli see «helinipp» läbi koju terviku.

Ever: Etendus oli neil dünaamiline — liikuv, voolav. Ja seda eelkõige vist tänu lavakujundusele?

Maria Klenskaja: Muidugi. Neil oli lava täis asju, sammastikke, kujusid. Meil on lava lage. Kui ühed inimesed lähevad, teised tulevad, siis lagedal laval on tulemine-minemine paratamatult näha ja lugu tükeldub n-õ etteastete vaheldumiseks. Valgevenelastel oli mõni tegelane samba taga varjus, hüppas kohe kiiresti sisse, jne. Aga kas pole nii, et mõlema lavastuse kujundus vastab selle näitlejate mängulaadile? Kui nende mängulaadi puhul oleks lava paljas, oleks veel imelikum vaadata. Meil on üldse napim ja karge kogu see asi.

Lill: Finaalis ilmusid orelivilede alt nähtavale langenute fotod. Palju fotosid. Kas pole illustratiivne? Mõjub kuidagi magedalt, õpetlikult.

Helenurm: Kas see pole ka kordusvõte? Või kumb esietendus varem, Minskis «Reamehed» või Moskvas Mark Zahharovi «Optimistlik tragöödia»? Aga

A. Dudaravi «Reamehed» J. Kupala nim Valgevene Riiklikus Akadeemilises Draamateatris (lavastaja V. Rajeovski). Dugin — A. Denissov, Veera — T. Nikolajeva.



need oreliviled kujundusena täidavad ikka põhilise osa lavaajast.

Ever: Jah, ka allalangenud kiriku-maalid ja üksikud detailid kujudest, mis on pommitamisel maha kukkunud. Neid on lava täis. Ka padrunikesti. Rekvishiiti on seal igatahes kõvasti. Aga kujundus on siiski efektne. Roostetoonides. Põlenud maailm. Väga efektselt nad muidugi ka surid, klammerdudes kirikusammaste külge — lava samal ajal pöörles. . . Aga ma usun, et meie mehed mängivad paremini.

Helenurm: Mina arvan seda ka. Meie tükis olen ma sunnitud istuma varemete taga, et iga kord parajal hetkel kummitama ilmuda, ja mul on õhtust õhtusse oma tüki kuuldemängu huvitavam kuulata, kui oli praegu vaadata mulle uut, tundmatut lavastust. Eriti mis puudutab kahe mehe, Dugini ja Dervojedi stseene. Boriss Tuch kirjutab «Õhtulehes», et valgevenelastel on tüki raskuspunkt viidud Soljanikule ja Buštetsile — kuidas üks ei saa sõidida ja millisena teine sõjast välja tuleb. Meil on siis tõesti vist need kaks lavastajat, kes kaasa teevad, nii erakordselt tugevad isiksused, et meie tüki raskuspunkt läheb muidugi Duginile ja Dervojedile. Näitlejad olid peaaegu samaealised kui meil. Dervojed oli kübeke vanem. Või mõjus ta lihtsalt kui vanem heasüdamlik paksuke, kuidagi näärivanalikult. Mine tea, võib-olla nende kahe tegelase puhul professionaalses tasemes ei olnudki eriti vahet, aga isiksuse mastaap on küll meie lavastuse kasuks.

Klenskaja: Nende lavastuse rõhk oli minu arvates üldse kusagil mujal. Meil ei ole ju seda algust, kus sureb sidemees ja raadio teel tuleb kutsung: «Победа! Победа... Где ты, Победа?...» Tema signaal, tema nimetus on see Победа, ta saab surma ja kutsung jääb nagu õhku. . . Nende tükk on sellest, mis hinnaga see võit on saadud, kui jube see kõik oli. Aga minul oli seda enam jube näha, et need inimesed on terve sõja läbi käinud ja mängivad tüki lõpus ikka veel nii, nagu oleks sõja algus. Meie lavastuses on nagu paremini tabatud see, et küll on ebaloomulik ja ebainimlik, kui sõda muutub tööks ja inimene sellega harjub, ja et mis need inimesed pärast sõda edasi teevad. Neil on see otse teksti mööda — kui see noor poiss Võilill saadetakse ära ja mui-

dugi Buštetsi kaudu — üks-ühele mängitud. Aga meie tükis on ju kõigil see probleem — see on ka Dugini probleem, Dervojedi probleem, Soljaniku probleem.

Ever: Põnev oli muidugi vaadata, mis need naised siis seal ka teevad. Ei tea, kas olen nüüd oma etendusse nii armunud või... , aga leian ikka, et see mis meil tehakse, on õigem — üks oma rollide kallal on vaeva nähtud, pusitud ja need mitutpidi läbi mõeldud. Minul jäi küll vajaka naistest tervikuna. Ja oma osa täitja, ehkki ta oli neil ka üks tiitlitega näitlejanna, julgen öelda, valmistas pettumuse. Kuigi taotlusest sain ma aru: ta oli tahetud viia nagu ei millegi pinnale, nii et ei taipa, on ta ära pööranud või on ta päris normaalne. Ta oli ära, eemal — kõigis oma mõtetes ja reageerimistes. Kuid ma kujutasin ette, et see on tal siiski sügavuti minevamalt tehtud. Aga mis mulle mõjus ootamatult ja väga meeldis oli see, kuidas ta leivaga ümber käis. Meie lavastuses mina sõön seda pakutud leiba, ja enese arvates väga isukalt. Aga neil — Dervojed määris seal naistele võid leiva peale, ja see naine hoidis oma leivatükki aina peos, hoidis kui reliikviat, ei julgenud üldse hamustada, ainult vaatas kogu aeg. Ja kübemed, mis pudenesid riietele, korjas ta kõik tagasi peo peale ja hoidis nagu mustadeks päevadeks või mingiks teatud ajaks — edaspidiseks. See oli päris mõjuv. Stseen oli viidud tahapoole, lava keskele, võib-olla ka seetõttu ei pääsenud tervenisti maksuvusele. Aga Ljuska mulle meeldis, nende naistest võib-olla kõige enam. Ta lihtsalt mängis huvitavalt ja jõudis minu kui vaatajani mõjuvalt. Ta oli napp, kuid väga täpne. Muide, ma ei mäleta, kas näidendisse on sisse kirjutatud, et Maria näitab end Dervojedile mitu korda — nagu meil?

Helenurm: Mikiver on pannud Maria muide ka hoopis teistesse kohtadesse, kui autoril on ette nähtud, kuigi autori järgi peab ta ilmuma siiski mitu korda.

Klenskaja: Nende lavastuses nägime teda ainult üks kord, ja siis oli ta ka sügavusse pandud; mul tuli pähe, et kui saalis mõne muu koha peal istuks, võib-olla ei märkakski teda.

Helenurm: Teine kord siiski vilksatas veel. Hetk ja vilksti!

Ever: Nii vähe. Huvitav, et nad seda teemat ei rõhuta, meil on Maria ilmumi-

ne ju nii tähtis — sümbolkuju, kuigi episoodiline. (Mari Lillele) Aga kuidas sulle sinu Veera meeldis? (Üldine naer.) Selles mõttes, et meil on see stseen staatiline, aga neil oli ta ülitormiline. Üliemotsionaalne, ütleksin ma ka selle Veera kohta. Näitlejanna oli ripsmed ära värvinud ja ripsmetušš jooksis nii efektselt mööda põski alla, kui ta nuttis...

Lill: Niipalju kui mina olen vaadanud tükke, milles ise olen kaasa mänginud, on alati just niisugune tunne. Kui võõras lavastus võib-olla ka tervikuna mõjub ja üllatab, siis oma rolli vaatad alati seesuguse pilguga... et nüüd oli viga. Isegi kui too näitleja õigustab ära, miks ta nii teeb. Arvatavasti on sul enesel ka mingi sisemine näitlejarežiivi või seletus, miks sina omamoodi mängid, ja teine lihtsalt ei veena sind. Kogu aeg sa nagu asetad oma siseteggevust rollis sinna kõrvale ja küsid: aga miks ta nii teeb? Kogu aeg vaidled temaga. Teine natuur, teine temperament, teine tõde. Seekord oli ka kõik hoopis teistmoodi lahendatud, neil oli lõpus sellist tekstigi juures, mida meil pole. Ja minule arusaamatu: Veera sai teada, et mees elab, kuigi enne oli saanud mehe surmateate; ta tuleb ja kohe armastab teda, ainult armastab. Aga ta ei pruugiks sugugi tulla ainult suure armastusega — kui inimene on sulle saatnud kirja, et ta on surnud, siis tekib ju ka umbusk, viha — miks sa seda tegid, miks? Minu meelest tahab ta meest ainult silmast silma näha. Seal on kõik koos — viha, armastus, kahtlus. Ja just need üleminekud, kui palju ühes stseenis toimuda jõuab, neid seal küll ei olnud.

Helenurm: Meie lavastus on üleni kargem. Veel üks näide. Mulle meeldis väga nende Vöilill, kogu roll — kuidas see noor näitleja mängis. Ja äkki tuleb nagu kõrvakiil, kui ta lõpus ära läheb ning ütleb: «Ma armastan teid!» (meil on see tekst kärbitud). Sest mul on see ammu selge! Keda ta siis veel armastab? Ema tal ei ole, õde ei ole, need on tapetud, isast ei tea midagi, võib-olla on veel kuskil sõjakatlas alles, võib-olla ei. Loomulikult armastab ta neid mehi, kes teda on hoidnud, sellepärast ei tahagi ta sealt ära minna. Aga kas mees seda siis niimoodi ütleb! Või peale või!

Klenskaja: Vöilill, jah, ka mulle tundus see noor näitleja huvitav. Teised 59

mängisid nagu rohkem teksti mööda, üks-tuhele, kui olid ootamatused, tulid need temalt. Meie Võililled on mõlemad väga tublid. Aga tema oli kuidagi eriline, ei leia sõnu, ta oligi nagu — võilill. Teised meesnäitlejad on seal riikliku preemia laureaadid, aga tema paistis kõige tundlikum, kõige peenem näitleja laval. Nojah, me teame tükki peast. Ei tea, kui oleks puhta lehena vaadanud, kuidas siis oleks mõjunud. Aga üks ole enne ka nähtud tükke, mida ise on mängitud, teise teatri esituses. Siis on tavaliselt magusamad, ilusamad kohad need, kus mõni asi on lahendatud ootamatult — näe, seda meil ei ole; vaata, mille peale tulid. Aga seekord niisuguseid kohti minu jaoks peaaegu ei olnudki.

Helenurm: Mõni koht siiski oli. Mäletad, Buštets sigaretiga, I vaatuses, kui ta sõber Miška, sidemees, on surma saanud. Kustutas sigareti peopessa ära. Seal on juttu sellest, et kui ta Berliini jõuab, kustutab ta suitsu Hitleri otsaette. Aga siinsamas, selle suitsu pani põlema, ei tõmmanudki vist suurt ja kustutas ära peopessa. Ega meil Urb ei tee midagi pahasti, ta mõjub vist juba oma kujuga robotstelt, suurelt. Seal ei mänginud üldsegi suur mees, aga ta oli nagu terasest, kandilistem, masinlikum: oli näha, et inimesel on kõik närvid välja pekstud, et inimene on nagu muutunud, moonutatud.

Klenskaja: Hästi leitud oli ka see, kui Dugin saab oma autasud ja tuleb nendega väeossa tagasi. Sammuke-paar tangot, ja hetkega tagasi sõjajärgne aeg, teine, unustatud elu, pidu — see oli nii inimlik. Üldse, terve see stseen oli vahva. Kõik vaatasid Duginit nagu ehitatud jõulupuud ja Dervojed hakkas norima, et millal välja teed...

Ever: Jah, aga üldiselt — meie tükk tungib nagu sügavamale, imbib sisse. Seal oli väga palju välist huvitavust.

Klenskaja: Kummaline, jah, kui alles proovides tegime seda tükki, küll oli siis meil kõigil kahtlusi. Naljakas, et nende etendustega (või proovide lõpus juba?) oled läinud sellesse lavastusse nii sisse, kõik on hakanud, vastupidi, nii jooksmata, tundub õige, ainuvõimalik. Lausa uskumatu, kui omaseks on nüüd juba saanud meie oma «Reamehed».

□

Schilleri «Maria Stuart», mida polnud Suurbritannias nähtud 1956. aastast saadik, toodi lavale Glasgow' *Citizen Theatre's*. Uues tõlkes on püütud jälgendada tänapäeva kõne- ja ametkondlikku keelt, et keskaegset poliitilist intriigi kaasajale lähendada. Philip Prowse'i lavastust peavad kriitikud veenvaks ja väljendusrikkaks. Nimiosalist kehastab Anne Mitchell, kes imiteerib oskuslikult prantsuse aktsenti. Samas teatris mängitakse Rolf Hochhuthi uut näidendit «Juudit». Dramaturg on Vanast Testamendist pärit loo siirandanud tänapäeva.

□

Rahvusvaheline Shakespeare'i-kongress toimus 1.—6. aprillini 1986 Lääne-Berliinis, teemaks «Shakespeare'i kujundid». Kohal oli umbes 600 osavõtjat rahvuslikest Shakespeare'i ühingutest. Korraldajaks on rahvusvaheline Shakespeare'i Assotsiatsioon suure kirjaniku kodulinnas Stratford-upon-Avonis.

□

Hiinas korraldati esmakordselt Bertolt Brechtile pühendatud sümpoosion. Selle raames võis Pekingis ja Shanghais vaadata «Kaukaasia kriidiringi», «Härä Puntilat» ja teisi klassiku draamateoseid.

□

Austraalia linnas Melbourne'is avati kolme saaliga teatrikompleks, mis mahutab 3280 pealtvaatajat ja läks maksma 43 miljonit dollarit. Ringikujuline teatrihoone, mille katuseks laservalgustusega 115 meetri kõrgune mini Eiffeli torn, moodustab Victoria kunstikeskuse viimase ehitusjärgu.

□

Teatriga jättis huvasti Marika Röck, 71-aastane lava- ja revüütäht. Lahkumisetenduseks oli Viini *Raimund-Theater*'is Pál Abrahámi operett «Savoy ball». Esinema hakkas Röck juba 10-aastaselt, lavakarjääri pikkuseks kujunes seega 61 aastat.

Taasavatud «Pirita»

KARIN HALLAS

Järjest suureneva konkurentsi tingimustes (televisioon, video) ei ole kinodel enam teist teed, kui aja nõudmistega kaasas käia, mis tähendab eelkõige uute võimaluste otsimist publiku võitmiseks. Et kinoprobleemid üleliiduliselt aktuaalsed on, seda näitas 1985. aasta NSVL Kinokomitee, Kinoliidu ja Arhitektide Liidu korraldatud ideekonkurss «Perspektiivne kino», millest osavõtt kujunes väga aktiivseks — laekus 248 projekti. Selgelt tuli välja üldine tendents, kus kino ei käsitleta enam kui lihtsalt vastava siseseadega filminäitamise kohta, vaid kui kompleksset kultuuriasutust, milles peamine polegi enam film ise (seda võib ka kodus vaadata), vaid võimalus suhelda ja mitmekülgset aega veeta. Konkursile pakuti välja mitmesuguseid variante kinode sobitamiseks linnakeskustesse (vanadesse hoonetesse, maa-alustesse tunnelitesse), sest uurimused on näidanud, et vaatamata kinode ehitamisele uusrajoonidesse, eelistavad ka mikrorajoonide

elanikud (ja eriti kinopubliku enamik — noored) siiski kesklinna kinosid. Siin kohtutakse tuttavatega, ühtlasi aetakse asju, tehakse oste jne. Enamik konkursiprojekte nägigi ette mitmefunktsiooniliste kinokeskuste loomist väikekaubanduse, teenustöökodade, kohvikute ja muu sellisega. Esikoha võitis projekt, mille autorid (E. Popova, I. Dolinskaja, D. Fjodorov, K. Markus; Moskva) pakkusid välja idee rekonstrueerida eestlastelegi hästi tuntud Moskva Sobinovski põiktänavana/Suvorovi puiestee kvartal suurejooneliseks kinopassaažiks mitut liiki kinosaalide, näituste ja lugemistubade, kohvikute, teenuspunktide, lastenurkade ja kõige muuga. Võistlusprojektide seas oli esindatud ka kohvikino variant (III preemia, B. Nikitin; Zelenodolsk), kuid, nagu nenditi konkursi kommentaaris («Arhitektura» 1. VI 1986), sellise Saksa DV-s laialt levinud variandi realiseerimine on meil raske ametkondlike barjääride tõttu.

«Pirita» Pirita teelt.



Et neid kummalisi barjääre on siiski võimalik ületada, näitab väike, juuli algul uueilmelisena taas tegevust alustanud Pirita kino, tõenäoliselt siis esimene kohvikino Nõukogude Liidus.

«Pirita» kino on alles nii uus, et paljud mäletavad veel hästi teda vananagi. 1949. aastal projekteeritud «Pirita» oli esimene uus kino sõjajärgses Tallinnas. Kino avati Nõukogude Eesti XI aastapäevaks — 27. juulil 1951. Tema tagasihoidlikus arhitektuuris (tehnik H. Karro) elas veel funktsionalismi vaim. Vaatamata ilukarniisile, fassaadiornamendile ja pilastritele saalis ei püüdnud see hoone kajastada ei võidupaatost ega usku helgesse homsesse. See oli lihtsalt üks väike puhkerajooni kino, rahulik ja inimsõbralik, ümbritsetud männimetsast ja rohusest. Rahu ja männimetsa osati hinnata: esmalt väljapakutud tüüplahenduse lükkas linna arhitektuuriosakond tagasi, nõudes Kinematograafia Ministriumilt (oli selline) individuaalprojekti tellimist, mis näeks ette suvitusrajoonile kohasema ja esinduslikuma kino-

hoone. Valminud lihtne sümmeetriline ehitis on praeguse hoone keskosa (saal ja fuajee). Keset fassaadi püüdis pilku hoogsatäheline kiri «Pirita», kino ees oli varikatusega terrass, mis vasakul lõppes väikese klaasitud lehtlaga. 1950. aastate lõpul — 1960. algul sai hoone mõlemad madalamad esitiivad — 1958 laiendati vasakule poole kassaruumi ja fuajeed (lehtla kadus) ning 1962 valmis parempoolne juurdeehitis, kuhu paigutati raamatukauplus (praeguse kohvibaari kohal).

Kino rekonstrueerimise projekt valmis aastatel 1981—1982, autoriks Tiina Kaljundi. Arhitekt pidas õigeks vana hoonet võimalikult vähe rikkuda ja tulemus näitab, et ta tegi õigesti. Vajalikud uued ruumid (kinomehaaniku ruum, täiendav ventilatsioonikamber, uus trepikoda) on peidetud hoone kahele poole väljaulatuvate tiibade taha, nad on lahendatud mahuliselt võrdselt ja nii on säilitatud algne sümmeetriaidee. Uued juurdeehitised mõjuvad orgaaniliselt, niisugustel puhkudel on tunne, et hoone





Kino kohvik.
A. Ilo fotod

on ise märkamatuks kasvanud, vastupidiselt arvukatele juhtumitele, mis tekitavad assotsiatsiooni juhuslikult kokkukleebitud majadest. Samas ei mõju kinohoone vanana — siin pole püüdnud restaureeritud, vaid olemasoleva materjali alusel loominguks edasi mindud. Sordiinselt kasutatud postmodernistlikud võtted on omal kohal ja muudavad hoone huvitavaks ning sobivaks Pirita keskuse üldlaadiga, mille aktsentideks on funktsionalistlik restoran ja uusfunktsionalistlik kaubanduskeskus. Kino keskosa rõhutab endiselt 2-korruselise saalikorpus, selle ees on säilinud varjualune terrass — hädavajalik element hoonetele, mille ees saadakse kokku. Vana terrassi moderniseeritud jätkuks on kolmnurksed katusealused etteulatava kohvikuosa löi-

gatud nurkade kohal. Laiad võrdruutsed aknad on meeldivalt traditsioonilised ja ühtlasi moodsalt uued. Karniisiornamendist on valge värviga esile toodud vaid vertikaalsakmed (see on kooskõlas hoone üldise geometrismiga), moeroosa fassaadi lõpetab poolkaaremotiiviga kirjakoostis. Niisuguses *art deco*'likus kontekstis on omal kohal ka omaaegne ornamendiribake keset fassaadi (see oleks vabalt võinud samuti valge olla).

Hoone väärrib vaatamist ka tagantpoolt. Endiste sirgete, tagasihoidlike tulpadega liigendatud külgeinte asemel näeme elavat sikisakulist astmestikku, klotsimänguline mahtude liigendus ja huvitavad detailid — päris ja valeaknaga trepinišš, «kadunud» uks — panevad end uudistama. Juba on ka kinosõber

Kostja seinale oma autogrammi jäädvustanud — kindel märk, et maja on omaks võetud.

Siseruumide kujundus (Helle Neemre) on läbi viidud meeldivalt ühtselt. Kujunduse juhatab sisse roosa kassaruum efektse elektrikirnidest raamitud kassaknaga, mis ei kujuta endast mingit kitsast pilu ega ole ka piletiostjast eraldatud paksu klaasiga nagu meil tavaliselt, just nagu oleks kinopileti müüjale ostjaga suhtlemine otse eluotlik. Vestibüüli roosaruudulised radiaatorivõred ja erk malelaudpõrand jätkuvad fuajees ja kohvibaaris. Viimane on minu arvates siseruumidest kõige õnnestunum. Endise raamatupoe mahtu on tänava suunas laiendatud, laiade ruudustatud akendega (kui tuimalt oleksid siin mõjunud vitriinaknad!) ruum lõpeb trapetsikujuliselt. Sisekujunduse põhivärvid — valge-roosa-tumesinine-must — mängivad siin parajalt doseerituina kenasti kokku. Kogu ruumi läbib ruudustikumotiiv, mis varieerub põrandal, radiaatorivõredel, aknajaotustes, kasseteeritud ripplaes. Ja oleks ka meie teistes avalikes ruumides rohkem rohelust!

Saal on atraktiivne ja kinolik, seda ennekõike tänu elektrikirnidega tikitud mustadele ekspressiivsetele poolkaartele. Kinosaalide häda on ikka olnud see, et hämaras neid keegi eriti ei näe, seepärast on kinosaalis oluline nimelt mäng valgustusega. Poolkaarsed «karnevalipirnid» on hea idee, lisaks efektile on nad ilmekaks raamiks akustilistele akmigranplaatile, mis seinatäite kaupa ühtlaselt rittalaotuina väga igavad oleksid olnud. Kompositisioonirütm tuleneb omaaegsete pilastrite paigutusest, mille väarikus lülitatuina sedavõrd atraktiivsesse kompositisiooni on muidugi tunduvalt kahanenud, ent selle säilitamine oleks nõudnud heast ideest loobumist. Meeldivalt mõjub ekraan elevpunase drapeerii ja poolkaarse poodiumiga. Sinna kõrvale kujutlesin kaks palmipuud. (Äkki leidub mõni efektne potipuu, mis aken-deta ruumiga lepib? See muudaks ruumi hubasemaks, «kohvikulisemaks». Mõni «rosin» võiks olla ka fuajees, olgu selleks kas või stiilne seinakell, praegused fuajee ja kohvibaari kellad tahaksid küll väljavahetamist.)

Kohvikulauad kinosaalis — inimesele,

kes on eluaeg harjunud kinos istudes naabri küünarnuki nügimist taluma, on see igatahes ootamatu kogemus. Kuna film juhtus olema hea ja saalis oli vaikne — keegi ei sõandanud lusikaga kõlitada, rääkimata uue kohvi või viineriportsu järele minemisest —, siis tabasin end mõttelt, et kas ikka tasus võimaluse pärast seansi ajal paar korda kohvi rüübata kinost kohvikut teha. Ohverdati ju ikkagi pooled istekohad (saalis on 60 kohta) jne. Samas taipasin: just niisugusest mõtlemisest ongi tulnud suured ja anonüümsed konveierkinod, kus vaatajal ei teki tunnet, et see on koht tema jaoks, et siin on ka temale mõeldud. Piritas kinos anonüümsuse tunnet ei teki, inimesele on siin antud võimalus säilitada individuaalne ruum, tunda end mugavalt (muide, toolid võiksid saalis küll mugavamad olla) ja lähedalt (ventilatsioon töötab küll eeskujulikult, vaatamata väljas lõõmanud 30 kraadile polnud saalis umbne). On muidugi inimesi, kes peavad rohkem lugu küünarnukitundest, aga eks nemad räägivad enda eest ise. Kujutan ette, et eriti mõnus võiks olla siin mitmesugustel kinoklubiseltskondadel öhtuid täitvaid üritusi korraldada, püüpäeviti aga võiks kohvikinosse tulla lastega multifilme vaatama. Lahendamist tahaks garderoobi asi — talvel kasukas ei ole kohvilaua taga just mugav (nagid saali nagu uues «Energias»?), muidugi vastavalt kujundatuina). Siin-seal tahab mõni asi veel kohendamist, sest paraku ei ole ka selles roosas unistuste maailmas viimistlustööd igal pool perfektsed. Aga küllap kinotöötajad mõtlevad isegi, kuidas «Piritat» huvitavana ja ilusana hoida, töö ju alles algas. Esialgsed muljed on igatahes kenad — värsket majast, viisakaist võorustajaist, heast itaalia komöödiast ja suhkruga mustadest sõstardest.

□

Lawrence Olivier pälvis peaosatäitmise eest «Kuningas Leari» telelavastuses «Emmy» televisiooniauhinna. Viimasel ajal esineb maestro suhteliselt harva, kuid iga ülesastumist saadab publiku ja kriitika kõrgendatud huvi ja üksmeelne tunnustus.

□

Poola maalikunstu ja dramaturgi Stanislaw Witkiewicz 100. sünniaastapäeva tähistati kodumaal arvukate näituste ja uulavastustega. 1939. aastal surnud kunstniku teosed on peaaegu kõigi juhtivate teatrite mängukavas. Üks tema tuntumaid tükke «Kingsepä» tuli korraga välja nii Varssavis kui Wrocławis.

□

Ungari Teatriühing korraldas neljandat korda festivali, kus kõik 12 provintsiteatrit olid esindatud viimase hooaja parima lavastusega (omal valikul). Repertuaaris olid teiste seas Shakespeare'i ja Goldoni, Örkeny ja Gyurkó, O'Neill ja Joyce'i teosed. Uuenduseks oli Budapesti teatrite ametlik osavõtt festivalist (kaasa arvatud Lasteteater ja Rockiteater). Kõige ühtlasema taseme eest hooajal 1984/85 autasustati Zalaegerszegi teatrit, kes festivalil näitas Babeli järgi seatud dramatiseeringut «Lihavõtted». Enam vastukaja leidis László Gyurkó «Doktor Faustus» Kecskeméti teatrilt (lavastaja Miklós ja Jancsó). Revüülaadsete stseenidena esitati lugu kartmatust demokraadist ja hilisemast kommunistist, kes oma leppimatuse tõttu ajavahemikul 1944—1956 kolm korda vangis istub, kuni lõpuks rehabiliteeritakse ja määratakse linnanõukogu esimeheks. Selleks ajaks on temast saanud murtud inimene, kes otsib naiste juurest unustust ja hukub lõpuks õnnesuhtumil.

□

Septembris-oktoobris 1985 toimus Frankfurdis Maini ääres rahvusvaheline festival «Maailma teater», kus osales veerandsada truppi enam kui 50 lavastusega. Kõrgpunktideks kujunesid Pariisi *Centre International des Créations Théâtrales*'i ja Peter Brooki lavastatud «Mahabharata» triloogia etendused.

□

Tuntud näitleja, lavastaja ja draamakirjaniku Athol Fugardi uus tükk «Teekond Mekasse» läheb menukalt kogu angloameerika teatrimaailmas. Edule panid aluse autori enda

lavastused kolmes erinevas maailmajaos: Johannesburgis (LAV). Londoni Rahvusteateris ja Yale'i Repertuaariteatris (USA). Näidend jutustab lehestunud Helen Martinist, keda ümberkaudsed peavad veidrikuks, sest naine ei käi kirikus ja on oma aeda rajanud privaatse «Meka». See kujutab endast fantastiliste ja sümbolsete skulptuuride džunglit. Niisugune kummaline individuaalse vabaduse väljendus on vastukarva kogu külale, kelle ruuporiks on pastor Marcus. Heleni eest hoolitsemise sildi all tahetakse teda saata vanadekodusse. Ajendiks saab vanaproua hooletus tulega ümberkäimisel, mis oleks võinud terve maja maha põletada. Olukorra päästab Heleni sõber, noor kooliõpetaja, kes julgustab teda survele vastu seisma ja kaitsma oma individuaalsust konventsionaalse välismaailma eest.

□

«Elisabeth — naine lausa juhuse tõttu». Niisugust pealkirja kannab Dario Fo uus näitemäng, mis esietendus *Monfalcone Teatro Communale*'s. Fo jutustab väljamõeldud lugu Inglismaa kuningannast Elisabeth I ja teatrist, kus tegutses Shakespeare. Autor, kes on ise ka lavastaja, esineb sedapuhku naise rollis. Dario Fo sõnade järgi käsitleb tükk intelligentsi positsiooni ja ülesannet maailmas. Tekst on üheaegselt poliitiline ja moraliseeriv. Möödunud aegade valgusel käsitleb autor ka teatri funktsiooni nüüdismaailmas.

□

Maurice Béjart lavastas koos Jean-Louis Berrault'ga jaapanlase Yukio Mishima järgi «Nõ-teatri viis moodsat tükki». Koreograafi ja prantsuse teatrirežissööri ühislavastus sündis Belgia Rahvuskooperi ja Renaud' — Berrault' ühingu koostöös. Lavaküpsiks sai see Brüsseli *Théâtre de l'Ancienne Belgique*'is, seejärel näidati kompositsiooni Pariisi *Champs Elysées*' teatris.

□

Liv Ullman kehastab peosalist Brechti «Ema Courage'is» Oslo *Norsk Teater*'i lavastuses. Pressiesindajatele antud intervjuus kinnitas näitlejatar, et see roll väljendab tema enda seisukohti sõja mõttetusest ja süütute inimeste rõhumisest.



Muistne ohvritamm Muhumaal Võlla mõisa põllul. /26. juuli 1913.

Johannes Pääsukese märkmed 1913. aasta suviselt matkalt II

/Kell $\frac{1}{2}$ 12 öösi astusime kauaoodatud Muhu pinna pääle./ Läksime minema, kuni ühe theemajani jõudsime, et eesuks lahti oli, astusime sisse, kuid kedagi ei olnud üleval, pidime siis kõva laudpingi oma asemeks valida. Pääle ülestõusmist hakasime kohe tööle, võtsime Kuivaste sadama /üles/ ja siis edasi Soonda küla poole, kus muhulaisi kõigerohkem oli, enamjagu kõigil, niipalju kui ma näinud olen, on veel rahvariided seljas, mis oma värvi rikkuse poolest setuomadest ette on. Naesed kannavad siin kõik lühikesi juukseid ja seelikuid, ka küla hooned, suurteed ja majaõued on välispidi väga puhtad, sest et muhu naesed neid ühtelugu pühivad, imelik näeb see ka võerale, et muhu naesed alati sukka kuaavad, tuleb ta heinamaalt vai käib ta maantel mööda, alati kuatakse «varcaid», kodu veel rääkimata. Peatasime siis Soonda külas, tegime mitmesugused ülesvõtteid, ostime ka va-

navara, mida siin veel laialt saadaval on ja mida muhulased ise pakuvad, aga ilma ei anna nad midagi, kõigi eest nõuutakse hinda, ainult söömine on odavam. «Suurelmaal» nõuti ikka söögi eest, piim, või ja leib 20 kop., kuna siin 10 kop. eest rohkem süüa saad. Soondast viis tee meid Viirakülasse, kus ööd olime. Hommikul võtsime Muhumaa ainukese Lutheruseusu kiriku sehest kui väljastpoolt üles ja jälle Külasema külasse. Enne aga käisime Grünthali juures sehest, kust süüa ja maa-sikaid saime. Külasemalt keerasime Painastu külasse, oli enne aga tegemist, kui sinna pääsime, sest et teeraalt ära eksisime, nii siis käisime üle karja ja heinamaade, üle aiade ja kraavide, mis ka meie riided läbi märjaks tegi. Külasse jõudes trehvasime ühte talusse, kus ka ennem vanavara korjajad olid õomajal olnud. Võeti lahkesti vastu õomaja kui söögi poolest, heitsime siis ka aegasti magama,

sest et üleval midagi enam teha ei olnud, ka parandati siin minu püksid ära, nende seisukord nägi halastamata tagastpoolt välja. Pühapäeva hommikul käisime Rintsi kiriku juures ja maasikametsas, kust himu ka ära süüa võisime. Tagasimenes läks teekond Kallaste küla poole, siin huvitavat midagi ei olnud, ainult järsk mere pank. Esmaspäeval jälle edasi Kogova küla poole. Et vihm äkiste pääle tuli, siis litsusime jookstes lähema küla poole, kus tormiga vanalagunenud sepikotta varjule

maja ei olnud, õnneks nägime eemal mõisa rehi, kuhu siis ka ankrusse löime. Et heinu saadaval ei olnud, siis heitsime palja maa pääle magama, ainult mõne öle kõrre koblasime pimedas pää alla, mis juhtumisi sinna oli jäetud. Hommikul, kui ülesärkasime, sadas ikkagi vihma. Kella 10 paiku näis tagastpoolt juba selgemaid pilvesi, kohe hakasime minema, sest ka köht löi kurri. Jõudsime siis Iga külasse, kus esimesse peresse sööma läksime, sest here oli nii hele, et torika kas või sõrmega



Meremuda vedajad Suure lahe äärest Kuressaare terviseparandajate jaoks.

saime, siis kuulasime ligi paar tundi, enne kui vihm üle jäi. Et ka taaritünn säälsamas oli, siis kastsime hoolega kõri. Kui ilm juba valgemaiks löi, hakasime edasi minema, kui/d/saime ainult Külase küalani, kui jälle teine hoog tuli, see pidas meid kuni öhtuni kinni. Arvasime siia öömajale jääda, kuid vihm jäi k. 8 ajal järele, et öömajale liiga vara oli jääda, läksime veel korraks teele, kuid nagu kiusteks ei saanud me oma eesmärgile, kuhu ainult 6 v. sai. Vihma hakkas jälle kolelasti valama, olime ka parajasti keset välja, kus ühtegi elu-

läbi. Parkisime siis endid hoolega täis ja maksime 10 kop., sest et kusagil pool rohkem ei võetud. Võtsime siis kõrvalolevas talus sepi-paja üles ja vanaaegse külakaevu. Vihm, mis juba mitu korda örritanud oli, hakkas nüüd sadama nagu oa vardast. Ei jäänud meil muud nõuu üle, kui ka siia ööseks jääda. Vaheajal parandati minu kino ja fotoaparati ära, sest et tislid ja sepp mõlemad sääl trehvasivad olema. Kell 9 ülestõustes lasksid mõned endid veel ülevõtta ja siis Kogova poole. Siin midagi iseralikku ülevõtta ei olnud, ainult 1 künni-



Sõrulased.

pildi ja vanavara saime juure. Edasi Linnuse maalinnu poole, oli siin tööga valmis, keerasime sammud Suure väina silla poole, et Saaremaale jõuda. Sild oli üle 3 v. pikk kivist ja mullast tehtud. Esimene peatispunkt oli meil Orisaar, siia jätsime kaupm/ees/ Ratturi juure osast vanavara, selle/ks/ et tagasitulles ühes võtta. Jõime enne veel ühe kottpimeda poolakase teemajas theed, saatsime telegrammi ära ja marsch edasi — Ariste külasse. Siin võib märgata, et inimesed enam nii lahked ei ole kui Muhumaal, sest õõmaja oli meil raske saada, viimaks suure nurumise järele saime poolärälagunenud suitsumaja pööningule, kus magamine kuidagi ei tahtnud õnnestada. Edasi Põide linnamäele, mägi on suurepäraline. Säält läksime ühte külasse, kus me söime ja vanavara kah saime, pealeselle peatasime Herra Paulmeistri juures, kus meile kohvi tehti. Pääleselle söime tema aias kirssa, punaseid sõstraid, vabarnaaid nii kõhu täis, et himu ära oli. Siis saatis meid Paulmeister teele mereranda, kust huvitavat palgiparvetamist arvasime ülesvõtta, kuid miime inimese seletuse järele ekasime siiski ära, nii et kuhugile Tiisu talusse. Siin olid õige lahked Suarlased, anti hoolega õlut ja tubli keretäis klimbi suppi. Ka õõseks jäime siia, et hommikul haruldast lootegemist ülesvõtta, kus ligi 60 inimest ametis on. Säält sõitsime üle mere lahe, säält edasi kuni Valjala linnamäeni, säält Kaali kraateri

kaudu Kaarma kiriku juure, üle Kaarma kiriku ja linnamäe Upa külast läbi Kuresaare, kuhu õhtul kella 6 ajal saime. Õõmajal olime Eesti seltsis. Kuresaare loss on algupäraline ja terve, kõigerohkem võib siit mõni muistseaja uurija materjali leida, loss on sehestpoolt koguni endist viisi sisseseatega. Edasi minnes tegime mudavedajatest ülesvõtteid. Siis Nasvalt kuni Salmeni. Rahvariides inimesi leidub siinpool väga vähä, saab näha, kuidas eespool on. Mõntu mõisa all mererannas vedeleb vanaaegne suurtükk, mida museum võiks jär/e/lpärida, ka mererand on siin kaunis kena. Eespool tuli Sääre ranna ots ja tuletorn (paak), säält ülevelt otsast on suurepäraline vaade mere ja ranna poole. Järgmine peatiskoht oli Sääre mõisa, kus süüa saime. Edasi Jämaja poole. Siinpool leidub rahvariides inimesi veel kaunis rohkesti, mujal on kõik juba ümbermuutunud. Ka künnihärgi peetakse veel mõnes «elus». Karki mõisa «saksus» midagi iseäralikku ei pakkunud. Mõisaomanik oli väga lahke mees, andis süüa ja näitas ka oma maaltoasid mida laita ei võinud. Ööd 18. Julil saime suure hädaga /...?/ kuskil peres, sest peremes ei tahtnud meid kuidagi võtta, «ütles, kui juba mõisnikul ruumi Teite jaoks pole, ei siis mina ka või lubada». Viimaks laskus ta siiski järele, andis tangu putru ja haput piima, sest meie kered olid ka heledad lõunast saadik. Ainult söömise juures valitseb mustus



Muhu Igaküla sepp Andrei Sõber.

igalpool, ennesõõnud isiku mustad lusikad antaks ka meile ette ja muudkui «larbi», ka nuga ei ole kellegil peres, ainult paar taskunuga peremehel ja sulasel, see on kõik, on teinekord üsna häü, kui omastkäest võtta on. Järgmise öömaja saamiseks oli jällegi tegemist, käisime aga pääle /...?/ pääle, kuni viimaks süüa ja öömaja saime. Hommikul tegime rugi talgust ülesvõtteid, kus hulk inimesi töötas, siinn/e/ komme on veel vana eestlaste laadi, et pered üksteist tööjuures aitavad, ka ole ei puudu sarnasel korral /õllest/, ka meile pakuti teda rohkesti, nii et ma koguni purju jäin. Üleüldse leidub Saaremaal rahvariides inimesi niisama häs/ti/ kui koguni mitte. Ka öömaja /ei/ taha ükski naljalt võerale lubada. Paljud saarlased ja sõrvelaste jutus on kuulda, et nende poegi rohkesti Amerikast laevadel ja mujal hästi teenivad ning vahetevahel jälle kodumaale vaatama tulevad. «Mitmed ütlevad, on teil aga rasked kimbud taluda». Lõunaajaks jõudsim Kihelkonnale, kus me theemajasse astusime. Oli just laupäev, pühapäeval pidi siin Paula Brehm kontserti andma, saal on selleks küll haledavõitu. Sõime siis hoolega kõhud täis ja saime ka sünse päevapiltnikuga tuttavaks, kes meid oma juure kutsus. Olime ööd tema juures ja hommikul jälle edasi Undva poole, kuhu õhtuks jõudsim. Kihelkonnal olid talgulistel suur tantsupidu, mida igakord ainult talgude ajal peetakse, õllekapp käib

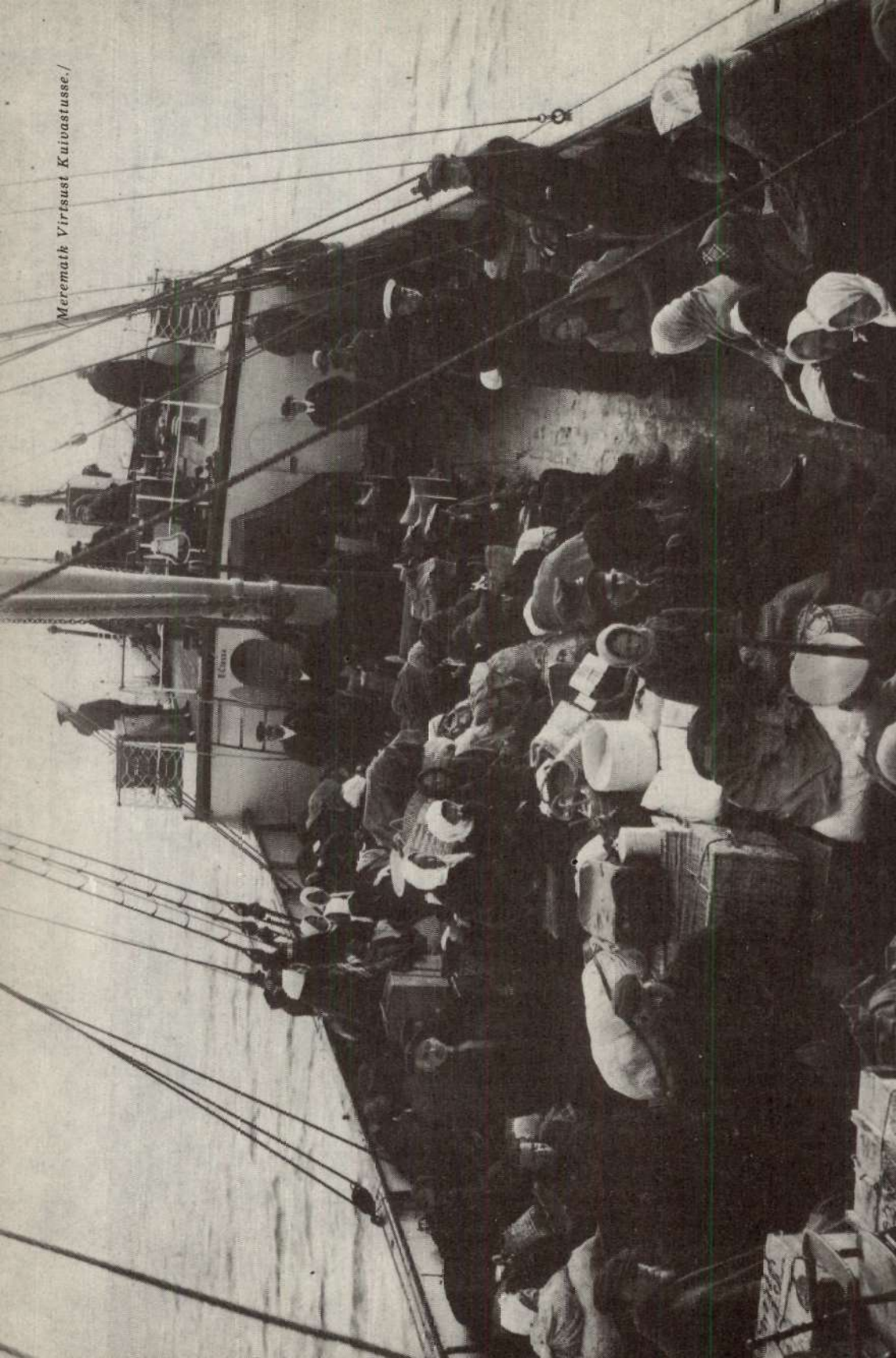
siis käest kätte, ka viina ja tantsu ei puudu, riidlemist ei tulevat sarnastel pidudel naljalt kunagi ette. Ka vargusi pole Saaremaal karta, võid omad kompsud kuhu tahes jätta, keegi neid ei puudu. Rahvariides inimesi ei ole siinpool mitte ühtegi. Undvas peatasime gardonis, kus me dr. Kallase kirja järele theed palusime ja saime, viimati jäeti meid ka ööseks siia, sest et aeg hiline oli ja küla kaugel. Hommikul oli meil hea juhtumine, nii et paadiga üle lahe Ninasele saime. Oli kole suured lained, nii et mul okse otse hinge sehest välja kiskuda tahtis. Varsti olimegi Ninasel, algupäraline küla oma väljanägemise poolest. Siin panime plattesid soldatite gardonis sisse ja jõime theed ja tegime hulka ülesvõtteid. Ninase küla on otse nagu päevapiltniku jaoks loodud, majad ja küla on väga algupäraline, /rohkem/ kui kuskil mujal Saaremaal. Ka kalamehi on siin terve leegion, kes merest silka igapäev püüavad, vahestarva ka lesti ja turske. Ülesvõtteid tegime siin umbes 20, ka häid tüüpilisi kalamehi leidis rohkesti. Siis kaubelsime jälle ühe kalamehe, kes meid üle lahe purjetas ja nii saime hõlpsasti 50 kop. eest Pangale, muidu oleksime ringi pidanud käima terve päeva ja vaev veel päälekauba. Pangal suuremat ei olnud, elu on väga vaikne. Siit kohe edasi Võhma küllasse, ka siit midagi meile silma ei paistnud, ainult 1 vanaeit oli Võhma moodi riides, müts nagu sukk peas oli. See 69

Muhulased. Sõonda küla.



Kallaste küla võrkmajad Muhumaal.
10. juuli 1913.

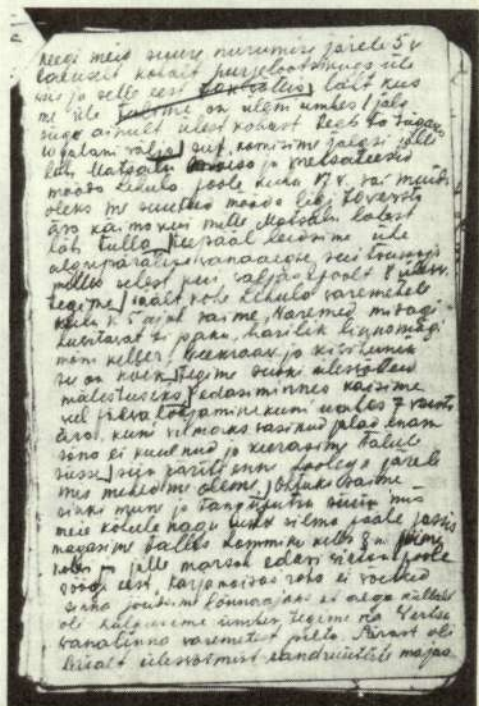




midagi haruldast ei pakkunud, sest et neid ka rohkem ühtegi sarnastes riides ei olnud. Siin söime ka ühes peres tangu putru. Ja edasi Orisaare poole. Enamjagu on siinpool metsa maa, ei või ühtegi Saaremaa kohta ütelda, et ta lage on, jüst niisama kui suurmaa. Ohtuks jõudsime Meüste küllasse. Et aeg juba hiline ja kered heledad olivad, siis arvasime õõseks siia jääda, läksime esimesesse peresse, siit saime söimata, teises peres ka targemat ei olnud, kolmandas peres saime suure norimise pääle kaaluga 2 1/2 naela leiba, mis nagu kompvek mäitses ehk ta küll kiiviköva oli. Leppisime siis ka sellegagi, ehk küll sellel päeval rohkem ei söönud kui hommikul ja õhtul ja seegi oli väega vilets. Nüüd hahasime uuesti õõmaja otsima, mida me viimaks ühe vabadiku juures leidsime, siin puhkasime hästi välja, saime hommikul 24. tangu putru ja piima ja siis edasi Orisaare poole. Kui ma tükk maad ära olin käinud, löi järsku kange valu kõhtu, nii et sunnitud olin maantee ääre maha istuma, nüviisi vaevlesin umbes pool tundi, enne kui valu vähemale jäi ja me oma reisi jälle võisime jätkata. Pea jõudsime Leisile. Theemajas jõime theed ja söime saia, pääle seda lugesime natuke aega ajalehte ja läksime teele. Maantee viib suuremalt jaolt läbi metsade ja mereranda mööda. Ohtuks saime Jaani kiriku lähedal lahkesti õõmajale võetud. 25. hommikul viis tee meid Maasi varemetele. Sinna minnes nägime kahte jänest varemotel hulkuvat, kes kohe putku panivad, isegi kaks rästik madu nägin siin roomavat. Siinsed varemehed näitavad täieliku pildi endisest lossist, kraav on senini kaunis selgesti veel näha, kust vesi merest sisse voolas, nüüd on ta aga kuiv. Varemehed otsast läheb mitu treppi maa/jalla, kui ilmatu suured lossi toad selgesti näha on, osalt näib neid väljastvoolava valguse läbi, osalt on nad kott-pimedad. Meil trehvas veel magnesium traati ühes olema, nii et kõik maalused keldrid läbi käisime. Imestamiseväärt on see, et nad senini nii tervelt alal on seisnud. Olid ülesvõtted tehtud ja uued platted maaluses keldris sissepandud, läksime Orisaare poole teele. Sääll jõime jällegi theed Lopata juures ja õgisime üle 3 naela saia ära, sest kered olivad kaunis heledad. Ööd magasime kaupmees Ratturi põõningul, kus all siad meid magusa odõri lõhnaga magama uinutasivad. 26. hommikul võtsime mõned vaated Orisaarest ja olime söömas pr. Mahlströmi juures, kellele me oma reisi üle jutustasime. Varsti tuli postimees Kuivastust, kellega me kaupmees Ratturi soovitusel vanavarakasti ja meid Muhumaale sõidutas. Saime natuke teepääl küll kasta, aga see kuivas ruttu ära. Soonda külas võtsime veel kinole torupillimehe ja rahvariides neiu ning Võlla mõisa maapääl oleva Muhu õhviritamme üles. Pärast seda palusime kuskil Muhu talus süüa ja õõmaja, mida ka lahkesti lubati. Sell õöl magasin ma väega hal-

vasti, sest meile olime rehetõasa ase tehtud ja kole kuumaks kõetud. Hommikul söime õige viletsat toitu, sest et neil paremaid kääpärast ei olnud, siis läksime Kuivastu poole, kus me terve päeva aelesime. On juba hea tunne rindus, et reis senini hästi läbi on läinud, suuremat juhtumist ei ole tervel reisiajal ette tulnud, nüüd ootame aga laeva, kellega koju poole purjutada. Viimaks paistis laev Riia poolt juba tulemas, säras just kui mõni öökull tumedal merel, andis aga ka külma tuule tõttu oodata, kuni. Nüüd algas alles rüselamine, sest ka muhulasi oli 50 ümber Suurelemaale (Väljamaale) tööle minemas, kõigil olid niisama palju kompsusi kui meilgi, kiiluti terve kaks suurt parkat, üks inimesi ja teine kastisi puupüsti täis, nii siis tussutasime merele suure laeva ligi, kus ka paar tundi ära kulus, enne kui ta minema sai. Et ma laevakiikumist väega ei armasta, sellepärast võtsin piletid ka Haapsalu, mis meil päalegi veel 1 Rbl. odavam tuli. Meri oli küll kaunis tormiline, aga et laev suur ja tugev oli, siis ei tunnud kiikumist põrmugi. Nõnda jõudsime siis kolme ja pool tunniga Kuivastust — Hapsalu. Siin ootasime 10 tundi, enne kui raudruum meid Tallinna poole k 4 p. l. tussutas.

9. leht Johannes Pääsukese ülestähendustest.





JOHANNES PÄÄSUKESEST on enamasti — niivõrd-kuivõrd — räägitud kui meie esimesest dokumentalistist ning mängufilmitegijast, vähem kui fotograafist. Nagu avaldatud piltidelt näha, oli tal head kaadrivaistu, mis tuleks ilmselt nähtavale ka siis, kui fotodena peatataks kaadrid tema filmidest. Pääsuke on neid autoreid, kellele film algab fotost.

Tehes küll tellimustööd, jäi Pääsuke paljus siiski pildistajaks «oma huvi pärast». Noore päevapiltniku arusaamine jäädvustatava etnograafilisest tähendusest oli paiguti küllalt omapärane, tuletatagu meelde kas või lauseid Saaremaa-märkmetest: «Ainult 1 vanaeit oli Võhma moodi riides [. . .]. See midagi haruldast ei pakkunud, sest et neid ka rohkem ühtegi sarnastes riides ei olnud.» Olgugi et üht kui teist võis selliste mõttekäikude tõttu fotografeerimata jääda, võime vist praegugi korrata sõnu ERM-i aastaaruandest: «Hra. Pääsuke on oma töö eest õiglast tänu ära teeninud.» («Eesti Kirjandus» 1914, lk 96).

J. Pääsukese ülestähendused sai toodud lugejani peaaegu muutmatult — õieti tundega, et oleks naeruväärne toimetajakäätt liiga kaugele välja sirutada, saati aega, mil filmikunst oli alles 18-aastane, Muhu sepad remontisid filmikaameraid ning «teemajas» võis koos teega tellida ka ajalehte.

J. L.



Estimaa rannavaht randröötel. 5. juuli 1913.

Muhu kirik. 7. juuli 1913.

Päevapiltnik J. Pääsuke seltsilisega reisil Ohesaa-re külas.



Sõudes läbi Soome suve

Suveteatrid, vabaõhukontserdid, tantsu- ja laulupeod, võistlused ja festivalid, laadad ja lustitamised on ju tuttav ilming Eestiski. Igale poole ei jõua — kui kangesti ka ei igatseks. Soomlaste valikurakused näivad küll olevat meiega võrreldes mitmekordsed. Šuvine põhjamaa lausa pulbitseb kõiksugustest kultuurisündmustest (isegi kui jätta arvestamata kodukootud sambakarnevalid, pidulikult odafestivaliks nimetatud heitevõistlused jms). Suuremate lööklainete kohin on loomulikult kuulda olnud ka mujal mail. Kes siis ei teaks Savonlinna ooperipidustusi, kus mh Mati Palmi bass «Lendavat hollandlast» edasi kandnud ja kuhu järgmisel suvel on oodata lausa eestlaste ekspansiooni kui kogu «Estonia» ooper üle lahe sõuab. Rahvamuusikuid ja -tantsijaid tõmbab muidugi eelkõige Kaustise festival, kammermuusitseerijaid Kuhmo ja džässihulle Pori Jazz (ent ka Kalottijazz Tornios ja Haaparannas). Rockitajad leiavad oma saare näiteks Turu *Ruisrocki's* või Oulu *Kuusrocki's*; klassikalise tantsu tegijad ning imetlejad on kohtunud Kuopios, sel suvel Põhjamaade balleti tähe all. Pealinna au hoiavad muidugi laineharjal *Helsingin Juhlaviikot*, mille tuntud mitmekülgsele sel sügisel lisatakse veel eraldi laste pidunädalad.

Aga kõrgele võivad lüüa ka ainsaks suveks plaanitud ettevõtmise lained. Nõnda tundub olevat selle suve üheks tõeliseks sündmuseks kerkinud Helsingi *Ryhmäteatteri* poolt Suomenlinna kindlusevaremeis etendatav Don Juan. Selle edukäik on küllap alguse saanud juba trupi ühisest Molière'i uustõlkest, mille tänapäevane slängiga võrtsitatud keel sobib ühtviisi hästi näitlejate suhu kui vaatajate kõrvu. Arto af Hallströmi lavastus pillub sädemeid vaid ühes kohas, ja sedagi päris konkreetselt: kui kipsvalgeks kivistatud kivine külaline naistenauerutaja endaga viib. Lavastus on

diskreetne ja laseb kõigil tegelasil parimal viisil hiilata. Eriti tabavvaimukalt käib see tandemil Kari Heiskanen (Don Juan) — Vesa Vierikko (teener). Olles kolm tundi hoogsalt ja (pealtnäha) kergelt publikut naerutanud, saab etendus lõpuks hakkama suurepärase efektiga. Enamiku aega naerust ettepoole kõveras olnud vaatajad tõmbuvad tõsiseks peategelase viimase pika monoloogi ajal:

«Nüüdsel ajal pole see enam häbiasi — silmakirjatsemine on moodne pahe, ja kõiki moodsaid pahesid peetakse voorusteks. Ausa inimese osa on parim kõigist osadest, mida elus saab mängida. Tänapäeval on variseriametil suuri eeliseid. See on kunst, milles teesklus on aukohal, ja kui seda ka läbi nähakse, ei julge keegi midagi vastu öelda. Kõigi teiste inimlike pahede üle mõistetakse kohut, igaüks võib neile vabalt ja avalikult kallale kippuda, silmakirjatsemine aga on eesõigustatud pahe, mis omaenda käega kõigil suu sulgeb ja rahumeelses kuninglikku karistamatust naudib. Teesklus ühendab kõik kamba-mehed kitsaks valitud seltskonnaks.» (Ott Ojamaa eestindus.)

... ja need teised sõnad. Tõmbuvad tõsiseks et Sganarelle'i ebaarutluse tulevärgist taas vabanenult naerma pahvata.

Kaunite kunstide kõrval lisavad puhkajate valikuraskusi lõbustuspargid ja loomaaiad, näitused ja messid. Soovi korral võib ka tõsis(ema)t ajuvõimlemist harrastada: ohtralt võimalusi pakuvad suveülikoolid ja -kursused üle kogu Soome. Nii näiteks Tampere lähistel Orivedel mahtusid juuni lõpul programmi ka Tuglase ja Wuolijoe seminarid kus huvilistega kohtusid mh Juhan Viiding ja Mihkel Mutt.

Igal suuremal linnal ja väikseimalgi kunnal näikse justkui kohustusliku tõmbenumbrina olevat oma suvesündmus, *kesätapahtuma*. Ja kus seda veel ei ole, seal ollakse kindlasti niisugust korraldamas. Nii näiteks peeti Ylivieskas (u 100 km Oulust edelas) juuli algul

JYTY '86, kolmeööpäevane «piiritu elamusmaraton», millesse mahtus mitut moodi muusikat, kodu- ja välismaiste rahvateatritruppide esinemisi jpm nõnda, et programm katkes ühel ööl vaid neljaks, teisel viieks tunniks.

Võiks arvata et igale maitsele juba leidub midagi, ent hea mõte suudab ikka esile tungida. Üks värske ideeallikas löi kobrutama aastapäevad tagasi, kui noorema keskpõlve tuntumaid kirjanikke Joni Skiftesvik leidis olevat mõtteka seostada Oulu oma suvesündmus kirjanudusega — seda enam et sel Põhjala valgel linnal on olnud tugev kirjandustraditsioon ning vilgas on kirjanduselu praegugi. Umbes aasta ettevalmistusi ja tänavuse suve hakul, 16.—18. juunil peetigi üritus nimega

Oulu a soutamassa.

Sama nime all oli 100 aastat tagasi ilmunud raamat Theodor Frosteruse sulest. Autorinimi — ja sealpeale ka mehe kodanikunimi — oli siiski Teuvo Pakkala. Teos mis väidetavasti seniületamatul viisil kirjeldab vana Oulu tõrvatööstust ja -vedu ning kogu omapärast tõrvakultuuri, on ilmunud viimati a 1965 «Otava» kirjastusel sarjas «Suomalaisia mestareita». Nüüd, kakkskümmend aastat hiljem igatsetakse uustrükki sellest soome kirjandusklassiku teosest. (Tõrvatööstuski on vähemalt etnograafilises mõttes taassündimas: jaanilaupäeval süüdati Oulu vabaõhumuuseumis Turksaares nüüd juba kuuendat aastat järjest tõrvapõletushaud.)

Kultuuripäevi peeti põhiliselt mere-rannas paiknevais keskraamatukogus ja linnateatris, ent ka seinte vahelt väljas. Paljalt kirjanduslik nähtus «Oulut söudmas» siiski ei olnud, vaid kaasa oli haaratud teisigi kunstiharusid nii, et seekordseks (üritust kavatsetakse korraldada üle aasta) üldteemaks sai «Raamat ja pilt». Raamatuist kõneldi ja mitmesuguseid pilte — graafikat, päris- ja telefili ja videot — vaadati-vaadeldi mitmestki vinklist. Näha-kuulda sai ka rahvatantsu, etlejaid, rockansambleid.

Esimese päeva juhatas sisse lahtine seminar «Pilt raamatust». Pärast Oulu abilinnapea Matti Rossi avasõnu asusid seda pilti visandama kõigepealt kirjastajate poole pealt plaanimisdirektor Mauno Saari WSOYst ning Raamatu- ja Paberi-

kaupmeeste Liidu esimees Seppo Rou-naja. Viimasel ajal pole raamatuäri Soomes eriti õitsenud ja kõneldakse koguni raamatu kriisist. (Eks seegi olnud üks põhjusi miks kõnealuseid päevi üksnes kirjanduse kanda ei tahetud jätta.) Positiivseid emotsioone kirjastajate-kaupmeeste leeris on tekitanud mõnevõrra üllatuslik seik, et tänavu kevadel on ostetud pehmekaanelisi jutukaid suvelugemiseks märksa rohkem kui varemalt.

Väärtkirjandust muidugi loetakse ja ostetakse alati. Mida soomlaste meelest tasub lugeda, sellele püüdis vastata teadur Maria Linko oma ettekandes «Lugejaõnn». Ettekanne tutvustas esineja ning dotsent Katarina Eskola kirjandussotsioloogilise ühisuurimuse (ilmunud kirjastuselt «Tammi» 1986) mõningaid järeldusi. Jyväskylä ülikooli nüüdiskultuuri uurimisüksuses tehtud töö andmestik pärineb lemmikraamatute näitustelt, mida Soome avalikud raamatukogud olid korraldanud 1984. a kevadel üle 170. Väljapanekute jaoks olid u 1200 inimest nimetanud üle 5500 teose või autori. Valijaiks oli poliitikuid, raamatukoguhoidjaid ning tavalisi raamatulainajaid. Erinevused mainitud rühmade vahel polnud suured, üldjoontes järgis valik väärtkirjanduseks peetavat.

Kõikidele valijasrühmadele ühised, kõrgeimalt hinnatud kirjanikud olid Väinö Linna, Mika Waltari, Veikko Huovinen ja Aleksis Kivi. Kas mitte ilma uurimatagi ette teada nimekirj? Küllap jah, tõdevad uurijad, kuid rõhutavad et nende meelest oli tähtis täpsustada millised kirjanikud ühendavad ja millised eristavad sotsiaalsed rühmi omavahel. Samuti tahtnuvat nad välja selgitada näiteks erinevusi naiste ja meeste meeliskirjanduses.

Ainuke teiste rühmade suursoosik keda kultuurieliit ei nimetanud ja keda ka kriitikud eriti ei hinda, oli Kalle Päätalo.

Nüüdiskirjanikest oli soosituim Arto Paasilinna, kellelt mainiti paljusid teoseid, sh «Jumaluke küll!», «Poodud rebaste mets», «Kuldne tõusik», «Operatsioon «Finlandia» ja «Ulguv mölder». Paasilinna teosed meeldisid niihästi meestele kui naistele, eri rühmadest kõige rohkem nõukoguliikmeile ja laenajaile. Kodumaise proosa tippkümne hulka

mahtus kaks naist: Eeva Joenpelto ja Laila Hietamies. Seevastu lemmikute nimekirjadest jäid välja näiteks Hannu Salama ja Paavo Rintala kes 1960—1970ndail olid avalikkuse keskpunktis. Põhjuseks ilmselt see, et need mehed on käsitlenud oma teoseis vägagi helli küsimusi.

Väliskirjanikest lemmikud on Steinbeck, Dostojevski, García Márquez, Hemingway ja Hesse. Soome lugemiskultuuri näib iseloomustavat lisaks Dostojevskile teistegi vene klassikute hindamine: Tolstoid, Tšehhovit ja Gogolit oli mainitud sageli.

Kõigis valijasrühmades oli 92—96 % meeste lemmikraamatuist ka meeste kirjutatud. Naised on lugenud nii mees- kui naiskirjanikke.

Lemmikuvalijate põhjendusist järeldasid uurijad, et nähtavasti soome lugemiskultuuri noorusega (u 100 aastat) on seletatav palju harjumatus kõnelda loetust; et hinnatakse selge süžeeaga, huvitavate tegelastega kaasatõmbavat jutukirjandust; et eriti raamatukogunõukogu liikmeile oli tähtis leida elutarkust, vahenditust ja inimlikkust, leida sõnum mis seotud näiteks naisliikumise, arengumaade abistamise või välispoliitikaga.

Aga enamasti oli tundunud olevat äratundmisrõõm ikka see kõige suurem rõõm.

Kui niisugune akadeemilisem jutt kellegi kõrvus just muusikana ei kõlanud, siis võis seminari vaheajaks lipsata raamatukogu ja teatri külje alla murule püstitatud tsirkusetelki kuulama KOM-teatri rühma (Pirkko Saisio, Jorma Tapio, Eero Ojanen) laule «Kuritööst ja karistusest». Kuivalt akadeemiliseks kõnekoosolekuks seminar küll ei saanudki muutuda — selle eest hoolitses värske Oulu teatri direktor-peanäitejuht Jussi Helminen oma tutvustuste ja vahekommentaariidega.

Raamatu pildi visandamist jätkas kirjaniku vaatenurgast üks soomlaste lemmikuid Arto Paasilinna. Õigemini mõtiskles ta kirjaniku osast ja saatusest stsenaristina — nii valmis raamatuist ekraniseerimisel kui ka algupärasest käsikirjast lähtudes. Mõnedki murekogenused tundusid olevat üsna lähedal meie omadele: režissöörid kurdavad heade

stsenariumide puudust; stsenaristid pole sugugi alati veendunud et nende väärt ideed ka väärikat mõistmist ja teostamist leiavad; raha on alati napimalt kui tarvis; ükski prohvet pole kuulus omal maal jne, jne. Teisalt tundus kõneleja siiski lavastajat usaldavat: võrelnud režissööri emaga ja stsenaristi isaga, väitis ta et isa juuresolek sünnitusel pole sugugi vältimatult vajalik.

Seppo Lappalainen luges ette oma mälestusi sellest, kuidas soome filmimeeste nestor Edvin Laine pani talle ette teha filmiks romaan «Eideta mees», ja mis sellest edasi sai. Selgus et alguses vägagi tõsiselt oma raamatut ebafilmilikkuses kahtlustanud kirjanik jäi lõpuks Laine versiooniga päris rahule. Ja kuigi kriitikud pole seda 1983. a valminud filmi just lausa tippteoseks tunnistanud, on sel kahtlemata publik olemas: keda puudutab aktuaalne probleem (naiste vähesus Põhja-Soome taludes), kes läheb imetlema Lainet või osatäitjaid Elisabeth Haavistot, Martti Järvist, Ahti Kuoppalat jt.

Õhtul näidatigi Lappalaise-Laine filmi sealsamas raamatukogu Pakkala saalis, kus päeval oli seminari peetud. Õhtu teine kodumaine film oli Tuija-Maija Niskase lavastatud «Suur illusioon» (1985) Pekka Valkeejärve, Stina Ekbladi ja Markku Toikkaga peaosades.

Õhtu üritusi oli valida teisigi. Tööinimesed kes päeval ametis kuid KOM-teatri laulutrupist huvitatud, võisid kuulata telgikontserdi kordust. Teatri suures saalis esitasid Oulu ja selle ümbruskonna rahvatantsurühmad oma kunsti kavalkaadina.

Enne veel kui seminariruum kinosaaliks muutus, leidus seal aega ja ruumi esimese päeva luuleüritusele. Oulu ülikooli kõneõpetuse dotsendi Tuovi Monola kavandatud õhtupoolik koosnes kahest osast. Esimese tunni jooksul tutvustas oma luulet Oiva Arvola, üks neist viiest Põhja-Soome luuletajast kes oktoobri algul kohtuvad Oulus viie eesti kolleegiga (Ehin, Kaplinski, Lõhmus, Vaarandi, Vesipapp) «Runosilta/Luulesild» sildi all. Ametilt Rovaniemi põhikooli õpetaja, on see 1935. a sündinud mees 1984. a augustist peale võinud riikliku viieaastase abiraha toel pühenduda loomingule. Ta senine looming on peamiselt luule- ja näidendivormis kirjeldanud Metsiku 77



Sõudes läbi Oulu.

A. Maikkola fotod

Põhjala loodust ja inimesi. Põhjakaloti rõõme ja muresid heistasid ka need saagad sarjast «Kolme riigi võtmed», mida Arvola nüüd tänulikule publikule loitsis, eriliselt näitlemata, kuid ometi veenvalt ja sisendavalt, oma häält valitsedes ja nappide žestidega saates. Ei olegi siis üllatav, et ta oma luulesaagasid ka plaatide ja kassetidena on ilmutanud. Karged ja mõtlikud, süžeelised, (uus)pärimuslikud, vormilt vabavärsi ja proosa piirimail, on nad tõesti nagu segu saagast ja ballaadist. Karmuse ja traagika sekka südamlikku huumoritki. «Seitsme sõela saagad» (*Seittemän siulan saogat*) ilmub sel aastal nii raamatu, kasseti kui ka plaadina.

Luuleürituse teises pooles arutleti etlemise oleviku ja tuleviku üle. Kahetselt et enamik etlejaid on eakad naised ja et kuulajaid pole just palju. Kas see ongi nii paha, küsisid teised. Veel küsiti, kas etleja peaks olema näitleja, ning mil määral.

Paralleelselt kõikide muude üritustega oli raamatukogu klubiruumis 10-tunnine retrospektiiv lavastaja Eeli Aalto loomingust. 1931 Viiburis sündinud ja kunstiõpingud Soome Kunstiakadeemia koolis ning Pariisi *L'académie A. Lhote'*is sooritanud, tegutses Aalto algul põhiliselt vabakunstniku ja kunstikriitikuna. 1960ndate lõpust peale on ta teinud rohkesti tõsielu-, portree- ja probleemfilme — eelkõige kunstist ja kunstnikest. Näiteks Vilho Lampi ja Reidar Särestöniemi on huvitanud teda nii palju, et lisaks filmidele on ta neist kummastki kirjutanud veel raamatu. Aga samuti on filmi ja raamatu jagu huvi Aaltol jätkunud pikamaajooksu Euroopa meistri Juha Väätäise vastu. Aalto filmide vastu on jällegi huvi üles näidanud mitmed premeerijad: riiklik nimeline filmipremia 1967 ja 1968, diplomid Zagrebi ja Oberhauseni filmifestivalidelt 1973, Veneetsia festivalilt 6. koht 1974, Jussi kuju 1977 jm.

Oulua Soutamassa teise päeva põhi-teema oli

«Raamatust pildiks»

ja esimese päevaga ühendas seda kõige otsesemalt Arto Paasilinna. Nimelt näidati tema «Ulguva möldri» ekraniseeringut (rež Jaakko Pakkasvirta, 1982), komitraagilist lugu massist ja eripära-

sest indiviidist, normaalsest külaühiskonnast ja ebanormaalsest mõldrist... või kus on see piir, kui külaelanikud — kel igapäev omad veidrused — asuvad õhinal diskrimineerima mõldrit kes tavatseb aeg-ajalt rõõmust ulguda. Vesa-Matti Loiri peaosas esines intensiivselt, oma tuntud headuses.

Teise päeva teine kirjanik kelle raamatute moondumisest liikuvaks piltideks kõneldi, oligi päevade ideeline isa Joni Skiftesvik. Viimaseil aastail eriti hinnatud ja loetava novellist looming on ositi vägagi stsenaarne või vähemalt visuaalne, väitis (tele)filmimees Pauli Huotari. Kajaanis 1933 sündinud ja Oulus õpetajakoolituse saanud, vahetas Huotari 1969 ala, siirdudes TV Põhja-Soome uudistetoimetajaks. Päevakajaliste ja dokumentaalsaadete kõrval hakkas mees 1970ndate keskel tegema ka mängufilme, enamasti ise käsikirjutades ja lavastades, lähtekohaks just nimelt mõni kirjandusteos.

Nõnda valminud filmi ei tohiks siiski algteosega võrrelda, arvas Huotari oma tööst kõneldes. Kriitik kes küsib kumb on parem, kas raamat või ekraniseering, on lihtsalt küsimuse valesti seadnud, sest kumbagi tuleb vaadelda iseseisva kunstiteosena. Mis (filmi)looja mõtte liikuma lükkab, pole sugugi alati nii väga oluline. Oma filmide jaoks on Huotari leidnud ainet veel kultuuripäevade «ristiisa» Teuvo Pakkala, Pentti Haanpää, A. E. Järvisel jt proosast. Pauli Huotari retrospektiivi oligi võimalik sel päeval näha u 10 tunni kestel. Näidatuist olid tuntumad «Iivari» (1983, A. E. Järvisel ainetel) mis saanud preemia 1984 Itaalias võistlusel «Child in our time», ning lavastaja enese algupärasel käsikirjal põhinev «Kurg kellest ei saanud lindu» (1981) — Soome televisiooni (YLE/radio) ostetuid filme, mida näidatud ligi 20 maal Austraalia ja Jaapanini välja.

Kõrval Pakkala saalis aga kesken-duti niisiis Skiftesviki novellidest sündinud filmidele. Neist üks oli «Kindrali poeg», traagiline lugu streigijuhi perest tema poja silmade läbi. Päeva teema seisukohalt eriti huvitav ses mõttes, et stsenaarist-lavastaja oli leidnud samanimelisest novellist pärit põhimaterjalile lisaks mõningaid episoode sama kirjainiku teistestki tekstidest ja sulatanud

need ühte nii, et vähemalt *tabula rasana* filmi vaadanu ei märganud häirivaid «õmbusi». Sügavalt inimlikust probleemist hoolimata siiski vapustavat kunstielamust ei sündinud — võimalik et segas lihtsalt telefilmiks mõeldu esitamine väiksel ekraanil suures saalis.

Teine Skiftesviki tekstist inspireeritud film «Delegatsioon» ironiseeris bürokratiseeruva teaduse (poliitika) üle. Rahvusvahelisele vetekaitsekongressile saadetud mehed on hädas võrkeeltega, kuid ainuke mure näib olevat, kuidas veeta öhtut kasiinos; iga maa esindajad ajavad oma joru, kõige kohtlasem (ka omade seast) on delegatsiooni juht ministeeriumist; otsus rahvusvahelisse kaitse-nimistusse esitatava jõe valikust sünnib viimse hädas kuluuarides (loe: WC-s) ja sellega täitub «juhuslikult» algaja delegaadi isa ammune unistus. Näitlejate loodud tüübid on kohati teravmeelsed, leidub head situatsioonikoomikat.

Õhtused filmiseansid nii sel kui ka kolmandal päeval töid vaatajani mõningaid välismaa tippfilme. Klassikast näidati Frank Capra «See juhtus kord öösel» (1934) Clark Gable'i ja Claudette Colbert'iga peaosades ning Nicholas Ray «Nad elavad öösi» (1948) Farley Grangeri, Cathy O'Donnelli ja Howard da Silvaga. Uuemaist olid kavas Rainer Werner Fassbinderi «Querelle» (1982) mille peaosades Brad Davis ja Jeanne Moreau, Jim Jarmuchi «Muulaste paradisi» John Lurie' ja Eszter Bálintiga, ning Rob Raineri *This is Spinal Tap* (1983) milles mängivad Christopher Guest, Michael McKean, Harry Shearer, R. J. Parnell ja David Koff. Sellesse valikusse oli mahtunud ka üks soome uus film, mis olevat eriti populaarne noorsoo hulgas — Mika Kaurismäe «Rosso» (1985) kus rollid Kari Väänäsel, Martti Syrjäl ja Leena Harjupatanal.

Teise päeva luuleprogramm koosnes Põhja-Soome luuletruppide ja -teatrite esinemisest linnateatri väikeses saalis, viimasel päeval oli kõigile soovijale (luule) sõna vaba jõesuudmes paiknevate Hupisaarte pargi lehtlas. Ilmselt oli võimalus nii uus ja ootamatu et eriti palju soovijaid polnud. See-eest väheste ülesastunute etlemist oli napil kohalesaabunud publikul ilmselt nauditav kuulda. Kunstilise sõna jõud sundis siiski mõnegi

õhtuse jalutaja hetkeks seisatama ja oli koguni nii tugev, et keegi meesisik kes pudelite kilekotis kõliseses jalgrattal mööda sõitis, veidi aja pärast naasis ning, ratta ja kiliseva koorma kenasti tee äärde paigutanud, ise ka maha istudes südamest lausus: «Perkele, seda peab kohe kuulama jääma!»

Muusikuid esindasid nii teisel kui kolmandal päeval soositud kodumaised rockansamblid. *Lapinlahden Linnut* Helsingist esines ühel õhtul poolteise kontserdiga. Hilisõhtune kontsert jäi poolikuks lihtsalt seetõttu, et ümberkaudsete elanike nurina peale kohale saabunud politsei selle katkestas. Nimelt ei olnud korraldajail luba vabaõhu- vaid üksnes telgikontserdiks. Et aga telgis jätkus ruumi vaid orkestrile ja arvata pooltuhandeline publik oli laotunud suvepäikese kätte murule, siis ei andnud see hästi telgikontserdi mõõtu välja. See oli vist ka ainuke ootamatu tõrge kultuuripäevade ladusas korralduses. Sama rohkelt kuulajaid jagus ka järgmisel õhtul ansambli *Juliet Jonesin Sydän* kontserdile.

Kes soovis, võis kuulata laadilt veidi meie «Kukerpille» meenutava ansambli *Neulapojat* laulu ja mängu väiksel laeval, mis tegi lõbusõitu merel.

Suurürituse kolmas päev oli pühendatud eelkõige

videokunstile.

Kuue tunni jooksul sai kuulata videotegijaid ja vaadata linte. Noor kunstnik Marikki Hakola kelle ruumiliste kompositsioonide näitusi on olnud mh Alvar Aalto muuseumis ja Saara Hildeni muuseumis ja kes on teinud ka *performance*'i, tutvustas oma videoloomingut. Sellega on ta esinenud ka Locarno videokunsti-festivalil. Õpetajana Maalikunstiakadeemias ja Teatrikõrgkoolis töötav Hakola kurtis et soome videokunst on alles lapsekingades.

Rahvusvahelise tasemega oli võimalik tutvuda videokunstnik Jouni Lokki vahendusel. Praegu Turu Kaubanduskõrgkoolis kaabeltelevisioonist lõputööd kirjutav noormees on ühtlasi 1984. a sügisest tegutsenud Turu üliõpilaste kaabeltelevisiooni, Kylä-TV kultuurikanali toimetajana. Novembris 1985 Stockholmi rahvusvahelisel videofestivalil loodud kontaktid võimaldasid kuu aega hiljem

korraldada Turus esimese suurema videokunstinäituse.

Mujal maailmas oli video muutunud üheks kunstnike väljendusvahendiks 1960–70ndate vahetusel. USAs on eelkõige otsitud võimalusi videole omaste väljendusvahendite arendamiseks, Lääne-Euroopas (Hollandis, Belgias, SLVs, Prantsusmaal) on sageli videot kasutatud kui lühifilmi. Tutvustuseks oli Jouni Lokki valinud kuus teostustelt ja kestuselt väga erinevat videot 1980ndaist. Briti trupilt *Renaldo & The Loaf* oli «Songs for the Swinging Larvae» (1981, 7'). Saksa LVD esindas kaks tööd: La Loora *Head* (1982, 6') ning avangard-*performance*'i harrastava rühma *Die Tödliche Doris* video *The life and times of Sid Vicious*, groteskne lugu ansambli *Sex Pistols* bassisti ja tema tüdruku saatusest (1983, 5'). Üsna kuulus olevat ka noor hollandlane Ricardo Füglistahler, kes lisaks videole on loonud ka instalatsioonid. Tema töödele on iseloomulikud apokalüptilised meeleolud, mida teoses *Loops* (1985, 6') väljendab osavalt ühendatud pilt ja heli.

Hollandist oli pärit ka üks pikemaist videost *City of Angels* (1985, 20'), autoriks Marina Abramovic-Ulay kes alustanud 1970ndail samuti *performance*'iga. Oma staatilise ent värvika idamaise pildi ja väga õrna helitaustaga löi see teos mediteeriva meeleolu ja pakkus aeg-ajalt üllatusimpulsse: madu väänutamas pead liikumatult seisva noore naise käsivarrel, pea kohale tõstetud möök väljatamas tardunult ühte punkti vahtiva mehe käes, hele vilepilliheli vaheldumas vana naise mahedalt madalahäälese posimisega.

Programmi naelaks oli videokunsti pioneeride hulka kuuluvate Woody ja Steina Vasulka (USA) 45minutiline *The Commission*. Steina on päritolult islandi viuldaja kelle käes seekord oli kaamera, Woody Vasulka on tšehhi filmirežissöör. Oma teostes on nad otsinud video väljendusvõimaluste piire ja uut pildikeelt: kasutavad raali ja heli- ning pildisüntesaatoreid. Kõnealuse mänguvideo süzeeline telg on Paganini (näitleja Ernest Gusella) ja Berlioz (Robert Ashley) kohtumine pärast üht kontserti, kui Paganini kinkis oma sõbrale 20 000 franki. Paganini: «Ühena meie aja mõista-

tuslikest vaimudest tunnen ma ära kellegi kes kõneleb ingliskeeli.» Tegelikult tulid rahad ajakirja *Journal des Debats* omanikult Armand Bertinilt, kes oma ajakirja toimetuses töötava Berlioziga otse ei suhelnud.

Video pilt oma dünaamilisuses, sageli sürrealistlikes värves ja kujundeis püüdis ilmselt edasi anda seda müstilist atmosfääri mis ümbritses Paganinit nii ta eluajal (kirglik hasartmängur, õhtupoolikuti Bernard Latte'i muusikapoes tunni aja jooksul pilkugi pööramata istuv Pariisi vaatamisväärsus) kui ka pärast surma ta balsameeritud laiba vedamine paigast teise kolmekümne aasta kestel, jutud hauatagustest häälest). Pildi taotlusi toetas ka videolindi heli oma korduste, kajade, modulatsioonide ja muuga. Elektrooniliste abivahenditena oli selle töö juures kasutatud vokooderit, scan-protssessorit ja digitaalartikulaatorit.

Teose moto oli Heinelt: «Kas on see mees kes toodud areenile surmatunnil nagu surev gladiaator, et lõbustada publikut oma krampidega? Või on see üks surnuist tõusnu, Viivuliga Vampiir, kes, kui ta just ei ime meie südameid tühjaks verest, siis igatahes meie taskud kullast?»

Videopäevalt ei puudunud ka rockvideod. Neid näidati kommentaaride saatel suures saalis.

Ühe päeva kavas oli koht ka lastefilmidel. Need oli lavastanud Raili Rusto Oulu teatrijuhi Jussi Helmise (s 1947) käsikirjade põhjal. Helminen on töötanud 1970ndail pikalt AHAA-teatris, kus on esitatud ka suur osa tema näidendeid. Ta on kirjutanud ka telenäidendeid.

Oieti kuulusid need lastefilmid samavõrd laste oma kultuuriürituse, nüüd teist suve korraldatud «Põhjala kadunud aarde» juurde. Nimelt on suveks sisustatud teatrimaja fuajeedesse-treppidele omamoodi võlumaailm kus lõbus seigelda. Sel aastal otsitakse kadunud aaret värvideilmast: liikudes ühe värvi juurest teise juurde võivad lapsed joonistada, voolida, kirjutada näidendeid, esitada neid ise varjuteatris (mullu nukuteatris), ehitada hiidklotsidest ja teha muud põnevaid. Kaheks kuuks avatud imederiigis

esinesid *Oulua soutamassa* päevade ajal ka mustkunstnik ja teatritrupp.

Raamatukogu näituseruumis avati päevade ajal näitus «Pilt saab kokku luulega», kus neli noort graafikut esitasid oma eakaaslaste luulest inspireeritud töid. Heikki Kukkose soovitusel-akvatintad on sündinud Kaarina Valoaalto luuletuste soojast meeleolust või mõnest detailist, Kari Laitise puugravüürid Jukka Vieno luulest. Kuutti Lavonen on oma must-valgete litode abstraktsuse ja lihtkujundite kaudu üritanud tabada Jari Tervo luuletuste visuaalset tuuma, Tuula Lehtinen on leidnud Ilpo Tiihose luulekeelest tähtede ja muude taevakehade sümbolset meeleolu.

*see on minu enese maailm
minu kodu
minu pisike keha
ma tahan olla rõõmus
karata paar korda
tõmmata kopsud täis pakaseõhku ja
kinnitada
see, see on minu enese maailm
(Kaarina Valoaalto)*

Oma pretensioonitu ja avala kultuuri-päevademaailma olid loonud Oulu keskraamatukogu, Oulu linna kultuuribüroo, Oulu linna filmibüroo, Oulu Filmikeskus ja Põhja-Põhjamaa suveülikool. Tundus et publik võttis päevad sama avalalt ja rõõmsalt vastu, nii et kahe aasta pärast tasub jälle Oulut sõudma hakata.

PEEP NEMVALTS (1950) on lõpetanud Tartu Riikliku Ülikooli eesti filoloogina 1974. aastal. TPedI vanemõpetaja, 1984. aastast Oulu ülikoolis eesti keele lektor. Kirjutanud (koos Silvi Varega) «Eesti keele õpiku X klassile» (1984). Artiklis «Sõudes läbi Soome suve» on autori soovil tema kirjaväis — täpsemalt komatariivitus — muutmata.

Ühest «Estonia» balletile alusepanijast

HEINO AASSALU



P. Tšaikovski. «Luikede järv». Odette — Helmi Puur, Siegfried — Artur Koit. 1954

«Estonia» etendustes on tantsitud ammustest aegadest alates. Kutseliseks kuulutatud teatris jõuti koguni balleti lavalettoomiseni 1914. aastal. Meie aga koondame praegu pilgud aega täpselt 60 aastat tagasi, kui pandi alus «Estonias» regulaarselt tegutsevale tantsurühmale. Mõtleme teerajajatele, eriti ühele neist — Artur Koidule, meie balleti suurkujule, kes aitas ligi nelja aastakümne jooksul meie balletti kujundada.

«Estonia» alalisele balletirühmale 82 pandi alus erakordsetes oludes ja era-

kordsete inimeste poolt. Ei hakka siin üle rääkima keerulist poliitilis-majanduslikku seisu 20. aastate keskpaiku. Kriis kajastus ka «Estonia» teatriorganismis. Tolleaegsetes ajalehtedes võis tihti kohata pealkirju: «Kes tuleb uueks direktoriks?», «Kokkutõmbamine «Estonia» teatris» ja muud selletaolist. Kahest direktorist juhitud teater, mis tollal kuulus «Estonia» seltsile, elas puudujäägiga 5 miljonit marka. Üks toleaegetest direktoritest Hanno Kompus on tabavalt ütelnud: «Kaks kutsarit pukis ja härrased tollas haaravad omaltki poolt järjekindlalt ohjadesse.»

Samaaegselt oli «Estonia» koosseisus kõrgeandelisi näitlejaid, lauljaid ning afišid pakkusid vähenõudlike teoste kõrval ka väärtrepertuaari: «Veneetsia kaupmees», «Padaemand», «Jevgeni Onegin», «Sevilla habemeajaja». 1926. aasta sügisel plaaniti kavasse Glucki, Bizet', Delibes'i, Massenet' teoseid. 1927. aastal tulid välja «M-me Butterfly», «Lo-hengrin», «Trubaduur», kavandati Ma-dáchi «Inimese tragöödia» kavavõt-mist, mängiti «Peer Gynti» ja «Nõmme-kingseppi». Ka seda võib lugeda tolleaeg-setest ajalehtedest. Ent balletist või re-gulaarselt tegutsevast tantsurühmast suurt juttu polnud. Ometi kutsuti see 1926. aastal ellu Rahel Olbrei eestvõtmi-sel, kelle erilisest missioonitundest kan-tud suur tahe suutis sellise asja läbi suru-da. Orkestrit kahandati 28 mängijani ning tantsužanris alustas uus grupp ini-mesi. Kuigi teatri juhatus mingit teenis-tusgarantiid tantsurühmale ei lubanud. Kindlustati vaid tasuta õpetus.

Vastuvõtukatsetele tuli üle saja noore. Teiste seas ka 1925. aastal seitsmeteist-kümneseks saanud Artur Koit, kes küm-mekonna teise (Kludia Maldutis, Boris Blinov, Ralf Lossman, Elli Kubjas, Anne Sanna-Kasemets jt) hulgas pääses läbi kolme katsevooru tulevasse tantsutruppi. Praegu küsime: kust võis neil noortel tekkida huvi tantsu vastu? Vaevalt oli neil võimalust kuulsaate gastrolööride kül-lalissetendustele kalleid pileteid muret-seda. Nende intuitiivset tantsusoovi oli toitud juhulik kokkupuude tantsuga. Nii rääkis Kludia Maldutis sellest, et ta näinud lapsena «Grand Marinas» min-git looridega tantsu, Rein Ranniku (too-kord Ralf Lossman) kohtus tantsuga omaaegses «Kalevi» spordiaias tsirkuse-etendusel ja see otse sundis järele aimama.

Artur Koidu tõi tantsu juurde teatri-armastus, mis oli nõnda suur, et viis vahel kelmustenigi. Alati polnud ju raha isegi kõige odavama piletiga lunastami-seks. Teatavasti on Draamateatri vastas teisel pool Pärnu maanteed maja, mille suur trepp viib eeskoja-taolisse ruumi. Sinna peitis noor teatrihuviline oma ülerõivad, sammus siis üle tänava ja tegi piletörile selgeks, et tema pääse on teatri garderoobis olevate rõivaste taskus.

Aastatel 1923—1926 tiirles A. Koit

Tamara Becki tookordse revüuballeti-stuudio ümber ja vaimustus üha rohkem tantsust. Nüüd siis võimaldas R. Olbrei kutseliseks tantsijaks saada, hakates tantsuhuvilisi noori oma töökspidamiste kohaselt vormima. A. Koidu ja teiste õn-neks kohtusid nad andeka, mitmekülgse pedagoogiga, inimesega, kel oli silma, mõistust ja lisaks veel erudeeritud, helge peaga nõuandja H. Kompus. Algusest peale hakkas R. Olbrei tantsuõpilastelt nõudma oma peaga mõtlemist, improvi-seerimist, fantaasiailendu.

Hea kasvuga sihvakas heledapäine intelligentse olemisega noormees kuulus juba algusest peale sellesse tantsijate kategooriasse, kes tantsus lisaks jalga-dele-kätele kasutavad ka pead. R. Olbrei isiksuse eeskujust, ballettmeistrifantaa-siast, muusikaalsusest («sulage muusi-kassel!») ja pedagoogiandest osasaami-sele lisandus otsemaid ka lavapraktika. Stuudiolasi hakati rakendama statistide-na draamas, ooperis ja operetis. Peagi tu-li laval ka tantsima hakata, sest «Estonia» senised balletijõud (L. Loothing, R. Rood) siirdusid suurema honorari lootuses mujale. Kaks aastat sel kombel tantsumuusa kummardamist viis R. Olbrei kasvandikud esimese iseseisva eten-duseni — Mozarti muusikal põhineva

Artur Koit.



tantsuetenduseni «Roheline flööt». A. Koidule leidus siin tema esimene printsiosa. Ta kujutas võluflööti omavat paljasjalget Sing Lingi ja tegi seda põhiliselt pantomiimivahenditega. Arglik see esinemine kindlasti polnud, muidu loeksime sellekohaseid etteheiteid retsensioonidest. Lavapraktika andis esinemisjulguse ning hea välimus tähendas ka midagi. Märgati nõore tantsija andekust.

Ent R. Olbrei — võluri õe Ilo esinemise väljendusrikkuseni A. Koit siis küll veel ei jõudnud. Erilisi plusspunkte ei lisanud hooajal 1929/30 laval olnud «Giselle». Avastamata jäi balletiromantism, prevaleeris (eriti I vaatuses) olustik. Lugu jäi nagu mingi üksikjuhtumi tasemele ega kasvanud kunstiliseks üldistuseks. Pealegi olid rühmatantsijad sellal veel lihtsalt nõrgad. Nõnda märgib A. Koit ühes endatäidetud ankeedis: aastal 1926—1936 olin Olbrei õpilane. Tööpoolest, kuigi see periood oli läbi põimitud lavapraktikaga, mitme tantsulise õnnestumisega ooperis ja operetis (näi-

teks polovetside tantsud «Vürst Igoris», hispaania tantsud «Carmenis» jt), jäi see oma põhiolemuselt ikkagi stuudiumiks, kus aasta-aastalt suurenes klassikalise tantsutreeningu osatähtsus, mida varjundasid plastika, akrobaatika, modernants ja improvisatsioon. Aasta 1936 oli murranguline nii kogu «Estonia» tantsurühmale kui ka mitmele üksiktantsijale. Kümneanda tegevusaasta märkimiseks lavale tulnud «Pähklipureja» ei näidanud üksnes R. Olbreid kui silmapaistvat koreograafi, B. Blinovi, V. Hagust jt kui meeldejäävaid karaktertantsijaid, vaid tutvustas ka hiilgavat balletipaari Klaudiva Maldutis — Artur Koit. Nende tants rahuldab nõudlikumatki maitset. Duett oli elegantne, väga tantsuline, kusjuures märgiti A. Koidu jõudu, energilisust ja tantsulist kergust. Nii kirjutab «Uudisleht»: «Pas de deux's prl. Maldutis ja Artur Koit, samuti variatsioonides näitasid, kuidas balleti tehnilised raskused nendele enam ei ole raskusteks.» «Helsingin Sanomat» aga: «Maldutise ja Koidu pas de deux oli väga kaunis, näidates head tehnikat ja kultuuri.» Soomes-käik 1937. aastal sai trupile ja A. Koidule esimeseks külalisesinamiseks, hiljem tuli neid veelgi, eriti märkimisväärsed olid esinemised Moskvast, Leningradist, Kiievis.

«Pähklipureja» printsiroolist jäi vaid sammuke esimese tõeliselt suure õnnestumiseni. Selleks sai Siegfried 1940. aastal esietendunud «Luikede järves». See osa ja ballett, nagu hiljem näeme, jäi tantsijat saatma ligi kümneks aastaks. (Loomulikult jätkus tants paralleelselt ka ooperis-operetis. Silmapaistvamad õnnestumised olid lavastustes «Veenus siidis», «Karneval Roomas».)

Lähtuvalt oma tööspidamistest lavastajana kauges R. Olbrei selles muinasjuttballetis muinasjutust. Ta tahtis allutada sündmustiku eluloogika reeglitele (Odette'i ja Ottiliet esitasid erinevad tantsijannad, nagu mõne teisegi selle aja koreograafi käsitluses). Ent A. Koidu Siegfried oli paradoksina eelkõige just muinasjutuprints — üllate maneeridega, kuninglike žestide ja kostüümikandmise oskusega. Artisti tants polnud varemgi raskepärane. Nüüd pääses tema hüpete kergus eriliselt maksvusele, hoovõttu õhku tõusmiseks nagu pol-

W. A. Mozart, E. Nilson. «Roheline flööt». Sing Ling — Artur Koit. 1928



nud vajagi. K. Maldutisega mõistis ta end hästi ansamblisse liita. A. Koidust tuli heatasemeline kutseline balletitantsija, tema Siegfriedi kohta kirjutati «Postimehes»: «...partner — Artur Koit — Siegfried on täielik, puhas ning õhuline prints, otseki õhus seisatuvate liikumistega. 3. vaatuse «Variatsioonis» äratas ta otse hämmastust.» V. Mettus märkis «Päevalehes»: «Artur Koit Siegfriedina annab oma seni parima. Ta on haruldaselt stiilne muinasjutuprints ilusa maski ja liigutustega, mis oma joonepuhtuselt ja nagu endastmõistetavalt sujuvuselt ei jäta midagi soovida. Tantsuline liikumine laitmatu ja vähemagi tööhigi lõhnata.» Ja «Rahvaleht»: «Kes solistidest sel õhtul eriti esile tõusis, oli A. Koit. Ta ei olnud enam kooriliige ega saatja-toetaja, vaid solist. Tema saledus ja graatsia, pingutus mittereetev kergus, vetruvus, puhtad hüpped, entrechat jm. rahuldab suuremaidki nõudmisi.» Vaid Leo Soonpää oma retsensioonis leiab, et tants oleks võinud hingestatum olla. Küllap õigusega — väga raske oli järele jõuda üliemotsionaalsele K. Maldutisele, kes tantsis «Luikede järves» külatüdrukut Odette'i ning nõiutud luike.*

«Luikede järves» saavutatut arendas A. Koit edasi 1942. aastal. Pärast pikemat vaheaega lavastati taas «Giselle». Jällegi ei järginud R. Olbrei teose algvarianti. A. Koit kujutas Albertit ülikust fantaseerijana, unistajana, iluotsijana, mitte eriti otsusekindla noormehena, kellele meeldib viibida oma unistuste maailmas.

Sissetöötatud printsi-ampluaad tuli avardada kohtumisel E. Tubina—R. Olbrei «Kratiga». Prints pidi ümber kehasuma Sulaseks. Ega see päris korda läinudki, prevaleeris rolli lüüriline plaan — näiteks kohtumisstseenis Peretütrega, keda emotsionaalselt väga usutavalt kehasast A. Koidu abikaasa Hilda Malling. Puudu jäi hakkajast talupoisist, kes ei pelga end isegi Kratina matustesse segada. Ent tänu lavakogemustele A. Koit kandis rolli ja aitas kaasa selle eksperimentaalse lavastuse (esimene eesti ballett!) põhimõttelisele õnnestumisele. Võib arvata, et balletijuhi kogenud ja

* R. Olbrei kujutas teisi neide pärisluikedena. Kui nad pead peites tõstsid oma suure musta sõrmusega käe, tekkis assotsiatsioon painduvast luigekaelast ja -peast.



R. Drigo. «Flora ärkamine». Flora — Klaudia Maldutis, Zefir — Artur Koit. 1937

nõudlik silm märkas «Estonia» esitantsijas rohkem võimalusi, kui too seni printsirollides näidanud oli.

30. aastate lõpul ja 40. algul arendas tantsija oma vaimu ballettmeistrikatsetustega. Need olid stiilsed kontserntumbriid peamiselt seadjale endale ja tema abikaasale. Paari nendest võis näha 1945. aastal sõjajärgse «Estonia» esimesel balletiõhtul, mis anti endise kino «Gloria» laval. Sama aasta lõpul jätkus trupil eesotsas uue balletijuhi Anna Ekstoniga

julgest ja jõudu balletiesietenduseks. Esimene sõjajärgne ballett, B. Assafjevi «Bahtšisarai purskkaev», tuli lavale 31. detsembril 1945. Kuid ei see etendus ega ka järgnenud «Windsori lõbusad naised», mida peetakse saavutuseks nii teatritele kui ka balletijuhile (Shakespeare'i teosel põhinev ballett ongi jäänud meie parimaks tantsitud komöödiaks) toonud A. Koidule avastuslikku. Nii Vaclavis kui ka Fentonis kumas läbi varasem põhiamploaa. «Rahva Hääles» kirjutati: «Artur Koit Vaclavi osas oli ju tantsuliselt laitmatu, kuid mis puutub tema kujundamisvõimesse, siis jäi tema käsitluses too noor poola aadlik pisut kahvatuks. Koidu esinemises oli midagi muinasjutu taolist, mis on sõltuv tema tinglikust mängukäsitlusest.» Ka Päikese osa



P. Tšaikovski. «Luikede järv». Siegfried — Artur Koit, Wolfgang — Boris Blinov.

Odette — Klaudia Maldutis, Siegfried — Artur Koit. 1940



«Kalevipojas» ega «Luikede järve» uuslavastus 1948. aastal ei lisanud midagi põhimõtteliselt uut. Samasse katlasse võib asetada veel Frondoso «Laurenciast», kus A. Koit esitas meisterlikult hispaania tantse (Pürenees poolsaare nagu ka kaukaasia rütmid olid talle varem ooperis sobinud ja sobisid edaspidigi imehästi). Leo Normet aga kirjutas «Sirbis ja Vasaras»: «Frondoso A. Koidu esituses ei rahuldanud täiel määral. Selle osa lahendamine nõuab hoopis suuremat dramaatilist pinget ja mehisemate joonte rõhutamist.»

Ja tõepoolest, dramatism oli Koidule siiani veel võõraks jäänud ning nagu paigalseisu rõhutamiseks ei lisanud ka 1951. aastal esietendunud «Romeo ja Julia» varemteatele midagi juurde. Tema Romeos oli palju varasemast tuttavat.

Ent murrang leidis loomevõimelises isiksuses selleks ajaks ometi aset. Nimelt oli A. Koit jõudnud tuumakate tulemusteni koreograafitöös: lühiballett «Itaalia capriccio» (Tšaikovski muusikale), «Walpurgi öö» tantsud Gounod'

«Faustis», tantsud Smetana «Müüdnud mõrsjas». Tema koreograafia oli fantaasiaküllane, stiilitav, kujundlik ning mis peamine — väga tantsuline. Mittemetki seadest said hiljem kontserturnumbriid («Messalina tants» Lia Vink-Leetma või Inge Põdra esituses). A. Koidu tantsud polnud väärtuslikud mitte ainult oma ajas, taastatult sobiksid mitmed neist ilmselt tänapäevagi.

Nii oli A. Koit igas mõttes oma õpetaja silmapaistev õpilane. Tänu temale on muide säilinud killukeksi ka R. Olbri loomingust. On kahju, et ei saanud teoks enesetäiendamisploaniid Moskvas. Kui A. Koit oleks omandanud GITIS-es ballettmeistri-paberid, mine tea, võib-olla oleks ära jäänud suurte segaduste periood «Estonia» balletis, mis järgnes A. Ekstoni siirdumisele pedagoogilisele tööle tema rajatud Tallinna Koreograafia-kooli. A. Ekston tundis ära ka A. Koidu pedagoogiande ja kutsus ta vastloodud kooli paaristantsu õpetajaks (A. Koit töötas koolis aastatel 1950—1964).

A. Koidu ande groteskse-koomilise poole avas külalislavastaja Boriss Fenster. Sündis I. Morozovi lasteballeti «Dok-

tor Aibolit» unustamatult väljendusriikas loomataltsutaja Kapiton. Ilmekat dresseerijamaski täiendas tabavalt leitud palaganikangelase hoiak-kõnnak. Kapitoni piiratus, rumalus, kurjus olid seejuures antud väga žanripäraselt ja lastele arusaadavalt. Pealtvaatajad lausajusid rõõmust, kui kurjuse kehastajad oma karistuse said ja õhupallide abil lavataevasse lennutati.

1950. aastal loodud Kapitonile järgnes juba aasta pärast üks tähtsamaid saavutusi A. Koidu loometeel — Phoebus Vladimir Burmeistri lavastatud C. Pugni, R. Glieri, S. Vassilenko «Esmeraldas», mis nagu «Doktor Aiboliti» jäi paljudeks aastateks «Estonia» mängukavasse. V. Burmeister jälgis balletti lavale tuues rohkem Hugo vaimu kui «Esmeralda» balletlikke traditsioone. Ta nägi A. Koidu partnerina ja nimiosalisena teatri juhtiva tantsijanna Inge Põdra kõrval veel noorukest Eike Joasood. A. Koidul läks 25. hooaeg, E. Joasool oli Esmeralda alles teine suurem osa, ent selle liidu oli lavastaja väga ettenägeli-kult sõlminud.

A. Koit õigustas päikeselist nime Phoebus juba esimesel lavaleilmumisel.

R. Stolz. «Veenus siidis». Boris Blinov, Klaudia Maldutis, Artur Koit, Verner Hagus. 1934—1935



Veenus siidis

Elegantsel ohvitseril ei helkinud mitte ainult munder ja kiiver, temas oli ka mingi sisemine sära. Hilisemat sündmustikku jälgides võiks seda ehk ka kurjuse võluks nimetada. Stseen-stseenilt lõi A. Koit väljendusriikka, paljude nüanssidega portree hingetust kergatsist, kes tahtlikult hukutab siiralt armunud Esmeralda.

«Esmeralda» tugevas ansamblis, kus kõrvuti kogenud meistritega (Inge Pöder, Juta Arg, Veera Leever, Boris Blinov, Verner Hagus, Helga Rips) esineb juba noorem põlvkond (Eike Joasco, Ilmar Silla jt), oli Artur Koit üheks olulisemaks lavajõuks. Oma elu- ja lavakogemusega, partneritunnetusega, üksikasjadeni läbimõeldud ja tunnetatud osakujundusega aitas ta suuresti kaasa lavastuse tormilisele edule.

Järgnenud keerulise perioodi «Estonia» balletis elas tantsija läbi põhiliselt

sellesama balleti najal. Ei M. Tšulaki «Nooruse» ega ka S. Vassilenko «Lola» negatiivsed tegelased, keda A. Koit kehastas, ei kordusesinemine «Pähklipureja» uuslavastuses andnud võimalust fantaasia puhkemiseks. Peaaegu neli hooaega ei jooksnud aga tühja, sest koreograafiakoolis küpsesid I ja II lend, kellega pedagoog tegi suurt ja sisukat tööd. A. Koidule oli see nagu hoovõtuajaks, et jõuda ühe oma tipptööni, milleks sai taaskohtumine «Luikede järvega» 1954. aastal. Üks ring hakkas täis saama. Lavastaja V. Burmeisteri käsutuses oli endiselt heas füüsilises vormis «Estonia» esitantsija oma kolmekümneaastase lavakogemuse ja teatritarkusega. Helmi Puuri kõrvale sündis unustamatu, küps Siegfried — tugevasti individualiseeritud, rikka siseilmaga, etenduse vältel muutuv ja mis tähtsaim, dramaatiliselt jõuline etenduse finaalis.

«Estonia» balletirühm 1944. aasta kevadel. Estreas: Verner Hagus, Tiina Kareda, Geeni Raudsepp, Ado Ahi, Rahel Olbrei, Klaudia Maldutis, Juta Arg, (?), Artur Koit. Teises reas: Lidia Vaher?, Leida Joonson, Inge Pöder, Mara Trimm, Zoja Kalevi, Virve Viires, Erika Määrits, Veera Leever, Karin Devis, Elga Rips, Senta Ots. Kolmas rida: Garibaldi Kivisalu, Herman Palang, Kaljo Kõks, Arkadi Pallo, Boris Blinov, Rein Ranniku, Valentin Lind, Johannes Viirg.



V. Burmeisteri «Luikede järve» Siegfried—A. Koit polnud enam balleti eelmistest versioonidest tuttav muinasjutu-prints. See ei sündinud pelgalt lavastaja tahtest, vaid tulenes väga paljus tantsija enda suhtumisest materjali. Nüüdne Siegfried oli oma lihtsameelselt rõõmu- ja julgust kaaslastest tublisti erinev. Ta ei põlanud neid nende vallatlustes kord talutüdrukute, kord lossipreilidega. Teiste keskel tundus Koidu Siegfried väljakujunenud inimesena, kes on küps suureks saatuslikuks armastuseks, millest unistab. I vaatuses tantsitud versioon mõjus nagu laul, ühtlasi ilmnesid selles printsis mingid hamletlikud jooned. Ta näis end analüüsivat. Kesk voogavat aia- pidu oli ta üksinda ja omajagu passiivne. Üksinda tahtis ta olla ka öise looduse lummuses.

Lavastajal oli väga kaunilt antud üleminek luikede suurelt valsilt printsilui-ge duetile. Noormees otsib teiste seast Odette'i ja on juba lootust kaotamas, kui harfikadentside ajal luigegrupid üksteise järel lahkuvad, jättes lavale vaid Odette'i. See oli lavastaja julge ja ühtlasi väga põhjendatud võte. Tavaliselt on dueti ajal laval kogu luikede kordeballett, koreograafiline «raam». V. Burmeister rikkus tava ja jättis kaks teineteist otsivat hinge omaette. Dueti koreograafiline lahendus ei tõusnud küll Lev Ivanovi koreograafia poeetilisuseni, kuid oli omal kombel tuumakas, puudus igasugune banaalsus. Hinge kinni pidades tuli saali- täis pealtvaatajaid siin Helmi Puuri ja Artur Koiduga kaasa, nii sügavalt inimlik oli nende tants.

Ballistseenis tulid etenduse alguses märgatud hamletlikud jooned veelgi ilmekamalt esile.

A. Koidu Siegfried tundus oma mõtetest sedavõrd lummatud, et Ottilie agressiivsus (*pas de deux*'s korraldab ta ise nii, et mees teda embaks) ei jõudnud temani. Hästi tuli välja kontrast mõtiskleva ja rõõmust joobunud Siegfriedi vahel. Seda teist tasandit näitas ilmekalt ja meisterlikult tantsitud variatsioon.

Siegfriedile saab täielikuks katastroofiks, ümbersünni põhjustajaks teadmine, et võluvõimu abil on teda pandud Odette'i unustama. See oligi etenduse draamaatilisi kõrghetki — A. Koidu Siegfried



E. Tubin. «Kratt». Peretütar — Hilda Malling. Sulane — Artur Koit. 1944

fried muutus otsustavaks, aktiivseks, mehistus piirsituatsioonis.

«Luikede järve» jäi paljudeks aastateks «Estonia» mängukavva ning Artur Koit oli see, kes ballettmeisteri assistendina lavastuse pidevalt värskes hoidis. Tulid uued Luiged ja Prints — Tiiu Randviir, Uno Puusaag, Verner Loo, sõna otseselt mõttes A. Koidu käte- ja mõtte- töö. A. Koidus ilmnenuud assistendi-repetiitorisoon hakkas leidma pidevat kasutamist. Teda vajasid edaspidi oma abilisena külaliskoreograafid Boriss Fenster, Igor Belski, jällegi Vladimir Burmeister, Elena Tangijeva, Vytautas Grivickas, Juri Grigorovitš jt. Külalised läksid tagasi kodumaile, nende etenduste edasine lavaelu jäi aga A. Koidu kätte. 89



P. Tšaikovski. «Itaalia capriccio». Allegra — Hilda Malling, Lorenzo — Artur Koit. 1948

Tasapisi jätkus ka ballettmeisteritöö, mille silmapaistvaimaks viljaks oli L. Austeri «Tiina» lavaletoomine Vilniuse teatris. Võttes küll aluseks B. Fensteri—H. Tohvelmani koreograafia, esitas A. Koit võõrsil siiski balletist oma isikupärase nägemuse (palju tantsulisem originaaliga võrreldes sai proloog jne). Ta sai eriti kiita noorte tantsijaannete (näiteks Irena Kalvaityte nimiosas) avastamise ja esiletõstmise eest. Leedulasi nähti meilgi tantsimas, «Estonia» «Tiina» peaosalisel aga esinesid Vilniuse lavalaudadel.

Juba kasvas uus printside põlvkond, ent vanameistril, kes jäi estoonlaseks 1964. aastani, oli ka pärast «Luikede järve» veel mõndagi ütelda. Mitmesuguste rollide (enamasti karakterosade) seast on müllü sööbinud koomiliselt ahastav, groteskselt hüsteeriline, samas ka ehtrokoolik peigmees Silvio M. Tšulaki—B. Fensteri—Goldoni «Ebapeius» — «hellesiniste» printsirollide omamoodi parodia, mis kanti ette ehtsa mängulusti ja artistlikkusega. Ka pensionärina ei kaotanud A. Koit sidemeid koduteatriga ning laval võis teda näha veel 70. aastailgi. *Come back* leidis aset «Coppélias»,

kus maestro esines linnapea rollis. Jäädav lahkumine oli 25. juulil 1980, Artur Koidu 72. eluaastal.

* * *

Need read olid mõeldud eelkõige balletisõpradele, aga ka neile teatritegijate nooremast põlvkonnast, kes kipuvad arvama, et enne neid oli lage maa ja pärast tuleb veeputus. Meil on rikas teatritraditsioon, sealhulgas ka «Estonia» balleti nüüd juba kuuekümnendaastane kogemus (kui salgame maha eelnevad katsed ja võtame aluseks aasta 1926), mille kujundamisele on oma tantsuarmastuse ja tahte pühendanud õige mitmed tähelepanuväärsed kunstnikuisiksused, kellelt tänagi veel üsna palju on õppida. Üks neist oli Artur Koit. Ehk õnnestub edaspidigi veel mõnda neist vaatajate ette tagasi tuua.

PRANTSUSE TEATRI AASTAPREEMIAID

Prantsuse kriitikute koondisel on traditsiooniks hooaja lõpul preemiaid välja anda. Ühtekokku on neid kümme. Regulaarselt ilmutas väljaandes «*L'avant scène théâtre*» tuuakse ära pealkirja all «Hea seis» 1955.—1986. hooajal väljaantud preemiad.

Peapremia — *Grand Prix du Théâtre* — anti Peeter Brooki ja Jean-Claude Garrière'i — lavastaja ja stsenaaristi — monumentaalsele, india eepose «Maa ilma suur raamat» alusel valminud lavastusele «Mahabharata», milleks kulus üle kümne aasta pingelist teatritööd (vt TMK 1986, nr 4). Üheksatunnine vabaõhulavastus jõudis vaataja ette esialgsel kujul *Bouffes du Nord*'is, seejärel etendati seda 1985. aastal Avignoni festivalil (sel korral kolmel öhtul, ehkki lavastust on esitatud ka pidevas järgnevuses öhtust hommikuni). Märkimisväärne on, et selle india eepose, «Maa ilma suure raamatu» alusel valminud hiidlavastuse esitajateks on üksnes veerandsada näitlejat (kuueteistkümnest rahvusest!). Kõneldes küll kaugetest minevikuaegadest, on siin hõlmatud inimkonna ajalugu kui eksistuste ajalugu ning eksistentsi probleem tänases aktuaalses tähenduses.

P. Brooki/J.-C. Garrière'i «Mahabharataga» konkureeris preemiate määramisel Antoine Vitez' suurepärase mõjukas Sophoklese «Elektra» lavastus.

Parima võõrkeelse teose lavastuspreemia (*Prix du Meilleur spectacle en langue étrangère*) pälvis Antoine Vitez Marivaux' itaaliakeelse «*Trionfo del Amore*» esituse eest.

Provintsiteatri loomingule määratud *Georges Lerminier*' nimeline preemia läks Roger Planchonile Molière'i «Ihnuse» lavastuse eest, suurepärase, lausa üllatusliku Harpagoniga näitleja Michel Serrault' kehasuses. Lavastust mängiti ka Pariisis.

Parima prantsuse algupärandi preemia pälvis noorema põlvkonna autor Tilly näidendiga «Surmapasunad», mille esitas *Tourgoing*'i «Salamandri» trupp.

Parima näitlejatar ja näitleja tiitlid anti Nicole Garcia (Gittle'i roll lavastuses «Kahekesi kiigel») ja Georges Bigot'le kompositsioonis «Kampuchea kuningas, Norodom Sihanouki hirmuäratav, kuid lõpetamata ajalugu», mis on Ariane Mnouchkini *Théâtre du Soleil* lavastus.

Parima lavakujunduse preemia määrati Yannis Kokkusele, kes on olnud Chaillot' Rahvusteatri kõikide lavastuste kujunduskunstnikuks, ka kostüümide loojaks. Eriti väljapaistvaks osutus tema kujundus Sophoklese «Elektrale».

Hooaja sündmusena tõsteti esile Sophie Loucachevski kabukiteatri laadis mängitud

«Madame de Sade'i», jaapanlase Mishima teost, milles kõiki rolle (eranditult naised) mängisid kabukiteatri reeglite kohaselt mehed.

Parima teatrilase uurimuse preemia pälvis Monique Sueur uurimuse eest «Kaks sajandit konservatooriumi», milles käsitletakse kuningliku kõnekunstikooli ajalugu 1786. aastast alates. Konkureerivaks tööks nimetatule oli Samuel Beckett'i kahekümne viie aastasele tegevusele pühendatud «*Revue d'Esthétique*» avaldatud uurimus Samuel Beckettist, kuid ka veel Georges Banu «Näitleja, kes ei ilmu uuesti», käsitus jaapani teatri mänguelementidest.

Eespool nimetatud preemiatele lisandub ka veel nn Teatrirõõmu auhind, mis määrati Jean Mercure'ile *Théâtre de la Ville*'i juhtimise ja uuendusotsingute eest. Prantsuse Akadeemia 1986. aasta *grand prix* määrati luuletajale ja mitmekülgsele teatritegijale Raymond Devos'le.

Pariisi teatrielu iseloomustavate ürituste hulka kuulub ka teatrikevadete korraldamine (alates 1985. aastast). Siingi on tegemist preemiatega. Need on: teatrikevadete põhipremia parimale teatrikollektiivile, eraldi preemiad näitlejatele. Ja lisaks ka veel publiku preemia kõige rohkem meeldinud lavastusele.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. НОЯБРЬ 1986

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО КИНОМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНОМАТОГРАФИСТОВ И ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР.

ТЕАТР

Л. ТОРМИС — Неповторимость повторений (34)

Рецензия на постановку Раковерского театра «Оборотень» /автор Август Кидберг/ охватывает и широкий фон. Признанная лучшей эстонской пьесой всех времен, она имеет долгую сценическую историю, но всегда романтизировалась одна главная героиня. Настоящая постановка М. Микивера впервые приравнивает троих действующих лиц: все субъективно правы и все также ошибаются. Диалектика постановки является, по-видимому, знаменем времени, тем самым она находится вместе со многими другими спектаклями прошлого сезона в общем русле. Интересным фактом является и то, что в творчестве режиссера М. Микивера это уже третья постановка этой пьесы.

М. КАЛМЕТ — С верой и надеждой (41)

Молодой главный режиссер Раковерского театра раскрывает будни небольшого театра. Маленький состав актеров, небольшой культурный и театральный интерес населения родного города /малая посещаемость в стационаре/, минимальные средства на постановку создают своеобразный «мертвый круг»: возникает необходимость часто разъезжать, путешествовать по Эстонии, это утомляет актера, делает его равнодушным и приводит к штампам при разучивании новой пьесы и роли. В то же время возникает чувство уверенности, исходящее из того, что постоянно гарантируется работа. Исчезает то, что так важно для актера — жажда, жадность до новой работы и роли. Выход из этого положения найти трудно, так как и ожидаемый театральный эксперимент расчитан прежде всего для нужд и проблем больших театров крупных городов.

Таллинский драматический театр. Документы о двух началах (44)

Первый чисто драматический театр в Таллине, Таллинский государственный академический театр драмы им. В. Кингисеппа отмечает в этом году 70-летний юбилей своей деятельности. В связи с этим публикуем до сих пор не изданные документы и отрывки из прессы того времени, освещающие трудности и организационную сторону создания театра. Публикация ограничивается двумя начальными датами этого театра /1916 и 1924/ и их предсториями.

Женщины «Рядовых» (57)

Участвующие в спектакле Таллинского государственного академического театра драмы «Рядовые» актрисы — народная артистка ЭССР Ита Эвер, заслуженные артистки Мари Лилль, Мария Кленская и Хелле-Реег Хеленурм делятся своими впечатлениями о знаменитой постановке этой пьесы в Белорусском государственном театре им. Я. Купалы. Возникает

интересное сравнение двух постановок и в то же время в ходе беседы актрисы раскрывают и комментируют сыгранные ими роли в таллинских «Рядовых».

МУЗЫКА

Отвечает РОЛЬФ УУСВЯЛИ (5)

Беседа с одним из выдающихся современных эстонских исполнителей, органистом Рольфом Уусвяли. Темы: своеобразие органного искусства, особенно в сравнении с игрой на фортепиано, становление исполнителей /также о пути к зрелости самого Р. Уусвяли/; положение органного искусства в Советском Союзе — Р. Уусвяли считает, что бум органной музыки способствовал появлению большого числа посредственных, даже слабых концертирующих органистов; принципы исполнения старой музыки, в т. ч. органной; состояние находящихся в Эстонии органов. Интервьюировал Ивало Рандалу.

Д. УХОВ — Тартуские дни музыки — традиции претерпевают изменения (12)

Известный московский критик легкой музыки рецензирует прошедшие в мае 1986 г. VIII Тартуские дни музыки. В статье обсуждается также своеобразие этого регулярного музыкального мероприятия и новейшие направления легкой музыки. Автор заключает, что для тартуских фестивалей легкой музыки характерны: рабочий, деловой характер общения исполнителей и аудитории, чисто музыкальный подход к различным явлениям легкой музыки, ориентация не на развлекательность, а на разрешение творческих проблем. Автор утверждает, что в самом главном, в самом основном здешние исполнители продолжают национальные духовные традиции, одной из существеннейших черт является преодоление границ жанров /между импровизацией и композицией, академической музыкой и джазом, джазом с роком, акустической и электронной музыкой/. Высокую оценку получают ретроансамбли, особенно интересной автор считает обработку А. Маттизеном песен Ф. Шуберта в исполнении П. Волконского и ансамбля «E=mc²».

Х. ААССАЛУ — Об одном основоположнике балета «Эстония» (82)

60 лет назад при театре «Эстония» была создана регулярно действующая балетная группа. В ее составе начал свой сценический путь и Артур Койт /1908—1980/. В статье рассказывается о его 40-летней балетной работе — длительное время ведущим солистом, затем постановщиком и репетитором.

КИНО

•УНИКА — 86• (3)

О. РЕМСУ — Годы и фильмы (20)

В статье делается попытка дать портрет народной артистки ЭССР, кинорежиссера Лейды Лайус. В первой части публикации автор приводит краткий обзор жизни и работы Л. Лайус в театре до обучения режиссуре в Москве. Во второй части рассматриваются, используя опубликованные в свое время рецензии, художественные фильмы, начиная с дебютной работы «С вечера до утра» /1961/ и кончая последней картиной режиссера — «Игры для детей школьного возраста» /1985/.

К. ХАЛЛАС — Вновь открывшаяся «Пирита» (61)

Исторический и критический анализ архитектуры вновь открывшегося в Таллине, в Пирита, кинотеатра «Пирита» /впервые открыт в 1951 г./ «Пирита», рассчитанный на 60 мест, является первым кинотеатром-кофе в Эстонии.

Заметки Йоханнеса Пяэсукке о летнем походе 1913 года II (66)

Вторая часть заметок из этнографического фото- и кинопутешествия в северную и западную часть Эстонии в июне и июле 1913 года первого эстонского кинорежиссера, оператора и фотографа Й. Пяэсукке. Та часть заметок, которая затрагивает путешествие на острова Муху и Сааремаа, проиллюстрирована фотографиями, публикуемыми впервые.

П. НЕМВАЛЬТС — Путешествуя по финскому лету (75)

Лектор эстонского языка Оулуского университета рассматривает летние события культуры в Финляндии, в особенности дни культуры *Oulu suutamassa* в Оулу.

РАЗНОЕ

М. ЛЕВИН — Дюфи и музыка (96)

Раулем Дюфи создано много картин на музыкальную тематику — картины о музицирующих оркестрах и ансамблях, *hommage* любимым композиторам и др. В статье говорится об истории создания некоторых из этих картин, повествуется о существенной роли музыки и музыкантов в жизни Р. Дюфи. Автор статьи считает все искусство Р. Дюфи музыкальным.

Адрес редакции:

Эстонская ССР,
200 090 Таллин, п/я 51.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. NOVEMBER 1986
 JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY
 COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS
 AND THE THEATRICAL SOCIETY OF THE ESTONIAN S.S.R.

THEATRE

L. TORMIS. Repetitions that do not repeat themselves (34)

A review of *The Werewolf* (a play by August Kitzberg) produced at the Rakvere Theatre embraces a wider background. The play which is considered to be the best Estonian play of all times has a long history of production but the interpretation has always tended to romanticize one leading character; now this production by M. Mikiver brings, for the first time, into a focus the three main characters as equals: each is both subjectively right and mistaken. The ambivalence of the production is a sign of the times, as such it follows the same channel as several other productions of the past season. It is interesting to note that it is already the third production of *The Werewolf* in the director M. Mikiver's life.

M. KALMET. In faith and in hope (41)

The young chief director of the Rakvere Theatre raises the curtain revealing the everyday life in a small theatre. A small cast, home audiences showing little interest in cultural or theatrical events (poor attendance at home), low production costs create a kind of vicious circle: it is necessary to be much on wheels, to tour the countryside, but it is tiring for the actor, it makes him apathetic and clichéd toward a new piece and role to be learned. At the same time security is growing because he has been provided with a job. Something material to the actor vanishes — the thirst, the ambition for a new job and role. It is difficult to find a way out since the coming theatrical experiment has, first of all, been designed in view of the requirements and problems typical of metropolitan theatres.

The Tallinn Drama Theatre. Records about two beginnings (44)

The first Tallinn theatre devoted to dramatic productions — the Kingissepp Tallinn State Academic Drama Theatre celebrates the 70th anniversary of its activity. On this occasion we publish some not yet printed material and excerpts from the contemporary press which shed light on the difficulties connected with the foundation of the theatre and on the organizational aspect. The discussion is mostly confined to the double beginning of this theatre (1916 and 1924) and its antecedents.

The Privates' wives (57)

The actresses Ita Ever, People's Artist of the ESSR, Mari Lill, Maria Klenskaja and Helle-Reet Helenurm, Merited Artists, who participate in *The Privates* by the Tallinn Drama Theatre give their impressions about the much acclaimed production of *The Privates* mounted at the I. Kupala Belorussian State Drama Theatre. An interesting comparison between the two productions emerges from this discussion, at the same time they also

dissect and comment on the roles in which they are cast in the Tallinn production of *The Privates*.

MUSIC

Rolf Uusväli answers (5)

A conversation with one of the most renowned Estonian performers today — the organist Rolf Uusväli. The topics: the peculiarity of the art of organ playing, especially in comparison with piano playing; the development of performers (also about the formation of R. Uusväli himself); the present state of organ playing in the USSR: R. Uusväli's opinion is that on the crest of the present boom in organ music a lot of average, even weak organists have surged up; the principles early music, and early organ music performance; the state of the organs located in Estonia. The interviewer was Ivalo Randalu.

D. UKHOV. The Tartu Music Festival — the changing traditions (12)

The celebrated Moscow pop music critic reviews the Tartu Music Festival which took place in May 1986 for the 8th time. And at the same time, the article discusses the originality of this regular event and the latest trends in pop music. The author concludes that the Tartu pop music festivals can be characterized by the serious, business-like, matter-of-fact relationship between the performers and the audience, the purely musical attitude to different forms of music, an orientation toward solving creative problems rather than entertainment. The author states that in the most fundamental or general aspect the performers here continue the spiritual traditions of the nation, one of the essential features is not keeping to any genre limits (improvisation or composition, academic music or jazz, jazz or rock, acoustic or electronic music). The retro groups receive high praise, the author regards the arrangement of F. Schubert's songs by A. Mattiisen in the performance of P. Volkonski and group E=mc² as being of special interest.

H. AASSALU. On one of the founders of the Estonia ballet (82)

60 years ago a regular ballet company was founded at the Estonia Theatre. It was here that Artur Koit's (1908—1980) stage career started. The article tells us about his work of 40 years in the field of ballet — as a leading dancer for a long time, then as a choreographer and ballet teacher.

CINEMA

•UNICA '86• (3)

O. REMSU. The years and films (20)

An attempt at portrayal of Leida Laius, People's Artist of the ESSR, film director. In the first part

of the article the author gives a profile of L. Laius, her life and work at the theatre before directing courses in Moscow, in the second half the author discusses — with the help of the contemporary reviews — the feature films made by L. Laius, from her debut as a director in *From Evening till Morning* (1961) to her latest film *Keep Smiling* (1985).

K. HALLAS. The Pirita opens its doors again (61)

A historical and critical treatment of the architecture of the Pirita, a cinema newly opened at Pirita, a district of Tallinn (it first opened 1951). With its 60 seats the Pirita is the first café and cinema in Estonia.

Notes taken by Johannes Pääsuke on the hike in Summer 1913 II (66)

The second selection of notes taken by J. Pääsuke, the first Estonian film director, cameraman and photographer on his ethnographical photographing and filming expedition into North and West Estonia in June-July 1913. The part of the

notes that concern his trip to the islands of Muhu and Saaremaa has been illustrated with photos, here in print for the first time.

P. NEMVALTS. Rowing through the Finnish summer (75)

The Estonian language teacher at the Oulu University gives a survey of cultural summer-events in Finland, the Oulu Culture Festival «Oulua soutamassa» in particular.

MISCELLANEOUS

M. LEVIN. Dufy and music (96)

Raoul Dufy has created a lot of scenes on musical themes: pictures of orchestras and ensembles making music, homages to favourite composers, etc. The author throws light on the origin of several of these, refers to a vital part that music and musicians have played in R. Dufy's life. The reviewer describes the whole of R. Dufy's work as musical.

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

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 16. 09. 1986. Trükkimisele antud 17. 10. 1986.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,7. MB-08589. Tellimuse nr. 3547. ЕКР Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 16 000.

Сдано в набор 16. 09. 1986. Подписано к печати 17. 10. 1986. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,7. Заказ 3547. МБ-08589.

«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 16 000. Цена 75 коп.

Raoul Dufy (1877—1953) on üks säravamaid ja originaalsemaid andeid XX sajandi prantsuse maalil, Matisse'i kõrval hinnatumaid meistreid iseäranis sõdadevahelisel perioodil. Tema kunst kõneleb eelkõige meeltele ja maitsele. Pole teist nüüdisaegset prantsuse maalik, kelle loomingus jätkuks nii tuntavalt XVIII sajandi traditsioon selle elegantsi, artistliku kerguse ja elurõõmuga. Oma Dufy-monograafias (Genf, 1951) kirjeldas Pierre Courthion seda lähedust järgmiselt: «Mulle meenub Mozarti aaria. Näib, et see sünnib iseenesest, tühjast-tühjast, mingist peaaegu lapselikust graatsiast. Kuid selle jaoks, kes mõistab muusikat, on sel sarmil omad saladused, see silmanähtav kergus osutub seletamatuks läbipaistvuseks, selles keskpäevases kunstis on õõ teemandihelki.»

Oma muretuses, virtuoossuses ja dekoratiivsuses vastas Dufy kunst üsna hästi 1920.—1930. aastate mentaliteedile. Ta näis viimasele vastu tulevat süzeeliseltki: hipo-droomid, raudid, Riviera — tema maalilises käsitluses tõepoolest Asuurrannik (sinine oli nimelt kunstniku lemmikvärv kui värv, mis igas valguses säilitab oma karakteri, oma «sinisuse»; sageli ta otse uputab oma maastikud sinisesse). Siiski oli Dufy võrratult kõrgemal salonglikust moekunstist, millele too mentaliteet lõi soodsa pinna, jäädes hilisemaski loomingus truuks kunstikreedole, mis juurduis sajandi alguse avangardis, täpsemalt — fovismis. Dufy ei esinenud küll 1905. aasta kuulsas Sügis-salongis, kus foovid endale nime said, ent oli nendega nii isiklikult kui ka töekspidamistelt tihedalt seotud.

Kui hilisem Dufy võlgneb mõndagi Matisse'ile, siis sajandi algkümnendil oli talle foovidest lähedasim Albert Marquet, kelle laadi meenutavad tema vaated suvitus-linnadest Normandia rannik. Need olid kodused paigad Dufyle, kes sündis Le Havre'is, linnas, kust olid pärit ka tema sõbrad, samuti fovismiga liitunud Emile-Othon Friesz ja Georges Braque. Üheaegselt Braque'iga avastas Dufy enda jaoks Cézanne'i ning 1908. aastal töötati koos Lõuna-Prantsusmaal, Estaque'is, kus Dufylgi valmis protokubistlikke löuendeid. Siiski ei leidnud Estaque'i maastike geometriseeriv vormiüldistus tema loomingus edasiarendamist. Sajandi teisel kümnendil tegeles ta rohkem puulõikes illustratsiooni ja tekstiiliga, kavandades aastail 1912—1930 trüki-kangaid Lyoni Bianchini-Férier' firmale. Ta on teotsenud ka keraamika, piltvaiba ja dekoratiivmaali alal (pannoo «Fee Elekter» 1937. aasta maailmanäitus ektripaviljonile, 600 m²).

1910.—1920. aastate vahetusel jõudis ta tahvelmaalil «päris oma» laadi juurde, mis küpselt, kristalliseerunult avaldub 20. aastate keskpaiga Vahemere-maastikes. Küpse Dufy eripäraks on elava, aforistliku, peaaegu naivistlikult lihtsustava joonise ja puhaste säravate värvipindade nihutatus teineteise suhtes, nende osaline kattuvus. Taoline laad lähtus kunstniku kogemusest, et silmas püsib «mälestus värvist ka siis, kui objekt ise on muutnud asukohta» — kogemusest, millele ta toetus intui-tiivselt, arendamata seda eriliseks teooriaks. Joonistus kujundab tal küll elegantseid arabeske, ent on reaalsemalt rohkem seotud kui värv, mis annab edasi kujutatava põhitonaalsust, võiks öelda, emotsionaalset tonaalsust. Pablo Casals on öelnud, et Dufy orkestriplite vaadates on võimalik kindlaks määrata, millises helistikus on kirjutatud ettekantav teos.

Muusikal on erakordne koht Dufy kunstis. Kogu tema perekond oli muusikalembene: isa mängis kirikus orelit ning oli koormeisteriks, vend Léonist sai orelkunstnik Le Havre'is, vend Gastonist — tuntud flötist, ajakirja «Le Courrier Musical» välja-andja Pariisis. Tema esimene suur kompositsioon, mille ta maalil Edgar Degas' eeskul-jul, kujutab Le Havre'i teatri orkestrit (1902). Loomulikult tundis Dufy oma aja silma-paistvaid muusikuid ja poeete. 1930. aastate keskpaigast pärineb joonistus, mis kujutab Georges Aurici, François Poulenci, Arthur Honeggeri, Igor Stravinski, Max Jacobi ja Léon-Paul Fargue'i klaveri ümber.

Sojapaos Perpignanist 1942. aastal alustab Dufy oma orkestriplite seeriat. Osalt tingis selle ainevaliku poliartriidi poolt pealesõnnitud paiksus. Orkestrid ja ansamblid kõikvõimalikes koosseisudes — need olid motiivid, mida ta võis kujutada peast. Sageli paigutab ta need XVIII sajandi interjööridesse. Maalilises lahenduses taotleb ta kooskõla pillide iseloomuga, muidugi oma äratundmise järgi. Muusikaalseks võime nimetada kogu tema maaliloomingut, mitte üksnes orkestriplite, kuid viimastes ilmneb kindlasti haruldane kodusolek muusika vallas. Nende kõrval maalil ta 1940. aastate lõpul—1950. aastate algul *hommage'e* oma lemmikheliloojatele: J. S. Bachile, W. A. Mozartile, F. Chopinile, C. Debussyle. Vahel lülitab ta neisse büsti või Kuulsuse figuuri, vahel piirdub nootidega puldil ja seda ümbritseva lehestikuga. Dufy hilis-perioodi šedööver on «Punane viul» (1943) — oma lakoonilisuses ja punase ainuvalit-suses ikkagi ainulaadset maaliline teos, meistrikäe täpsuse musternäide.



Raoul Dufy. Hommage Mozartile. Oli

