

ENSV Heiloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
Eesti Teatriliidu
ajakiri



9

/1988

Esikaanel: Eesti NSV teeneline kunstnik Kersti Kreismann juunis 1988 Tallinnas.

V. Menduneni foto

Tagakaanel: Piltpostkaart vaatega «Estonia» Uue turu pool.

Kutse «Estonia» teatri- ja kontserdihoone avamispidustusele 24. VIII 1913.



Toimetuse kolleegium

JAAK ALLIK
IGOR GARSNEK
EVALD HERMAKJLA
AVO HIRVESOO
ARVO IHO
TONU KALJUSTE
LEIDA LAIUS
ARNE MIKK
MIHKEL MUTT
MARK SOOSAAR
LEPO SUMERA
ÜLO VILIMAA
JAAK VILLER
HARD VOLMER

PEATOIMETAJA MIHKEL TIKS, tel 44 04 72

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

Peatoimetaja asetäitja
Vallo Raun, tel 66 61 62

Vastutav sekretär
Helju Tüksammal, 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
Jaak Lõhmus ja Sulev Teinemaa, tel 43 77 56

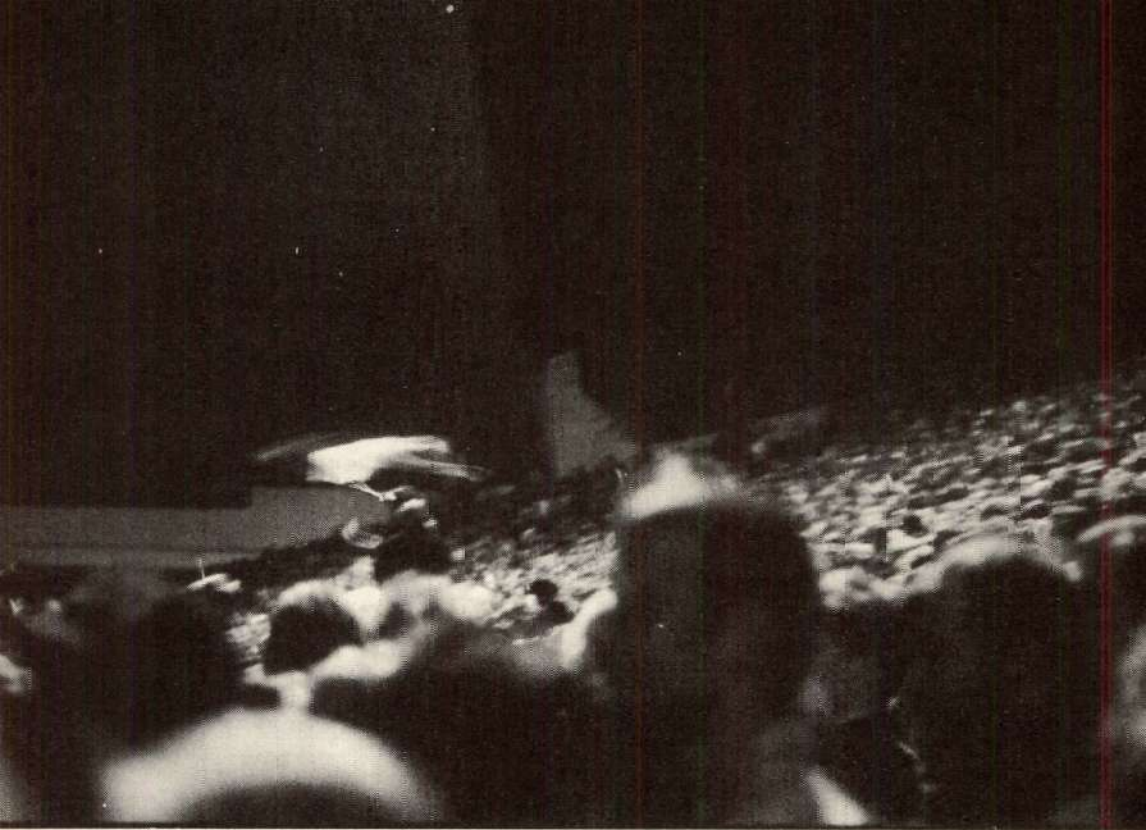
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 44 54 68

Fotokorrespondent
Alar Ilo, tel 42 25 51

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

SISUKORD

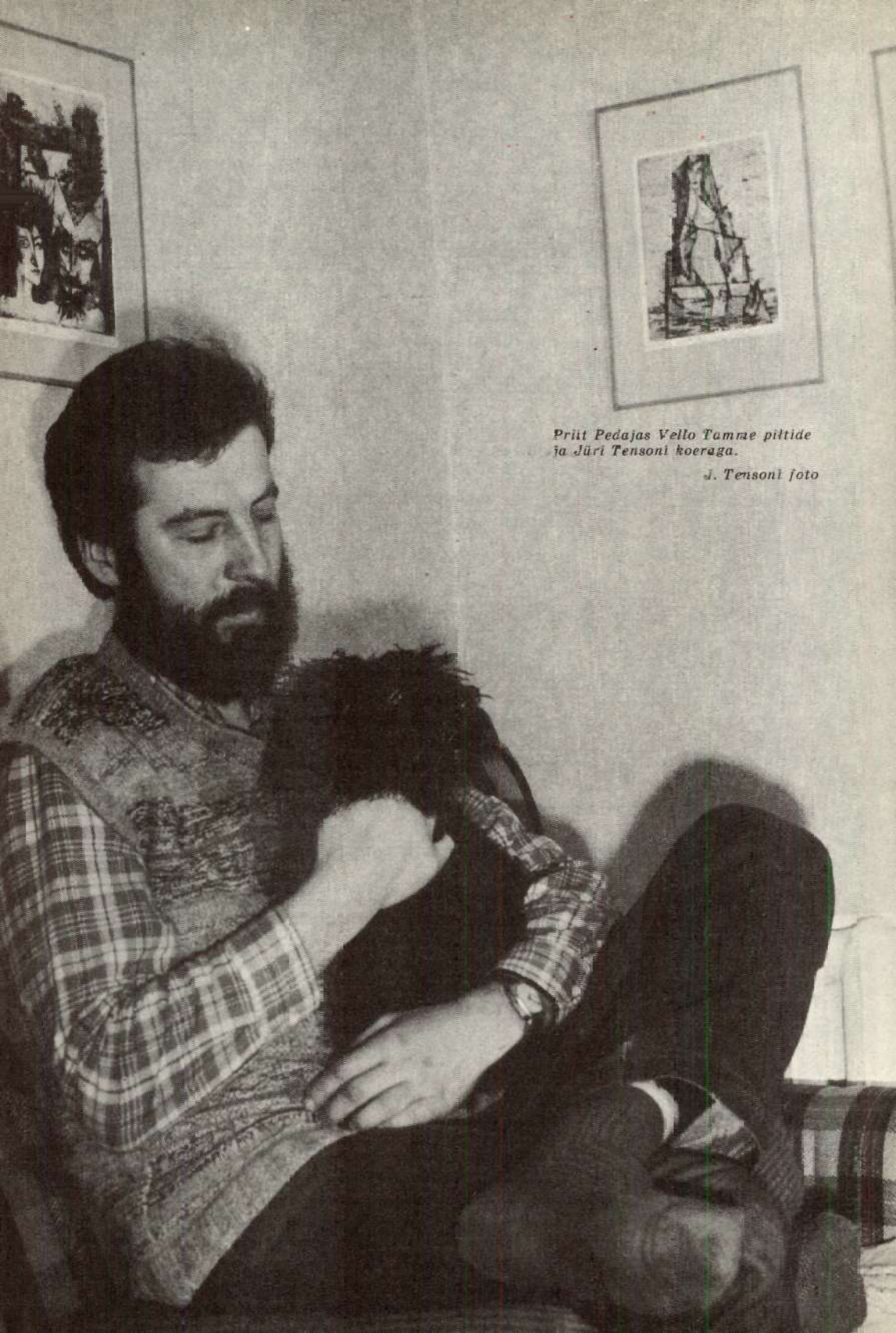
| TEATER | | |
|------------------|---|----|
| | VASTAB PRIIT PEDAJAS | 5 |
| | DARIO FO («Kes?») | 27 |
| Andres Laasik | MÕNDA KESTMISE RASKUSTEST | 32 |
| Lilian Vellerand | SINA PEAD TAISKASVANUKS SAAMA ... (Kersti Kreismannist) | 42 |
| MUUSIKA | | |
| Vilma Paalma | «ESTONIA» TEATRI- JA KONTSERDIMAJA ENNE JA NÜÜD | 12 |
| | «ESTONIA» PARIISIS | 36 |
| | EDUARD TUBINA KIRJAD HEINO ELLERILE II | 78 |
| KINO | | |
| Avo Üprus | «SU HELDUST JA SU TÕDE MA EI SALGA ...» (Dokumentaalfilmist «Aidake meil elada») | 53 |
| Jaak Lõhmus | NATÜÜRMORT JA RATSANIK (Dokumentaalfilmist «Elu ilma ...») | 55 |
| Stig Björkman | USALDUS, ARMASTUS JA KUNST (Mõtisklusi filminäitleja tööst) | 57 |
| Kalev Uuetoa | SU JUURED ON GEORGIAS (Gruusia uusimast mängufilmist) | 69 |
| Sulev Teinemaa | VEEL ÜKS SELTS | 77 |
| | Fr. B. Kreutzwaldi nim. ENSV Riiklik Raamatukogu | |
| | KROONIKA | 86 |
| Mai Levin | KUSTAV-AGU PÜÜMANIST «PÄHKLIPUREJA» TAUSTAL | 96 |



Andante con moto

mp 1. Me-ri siin seisma jäi, keegi peatas ta, kallas veest jagu sai,
mf 2. Peagi siin kokku said esimem ja taast vaevaga kodu löid,
f 3. Tule-ga, mõõgaga tuli võõras mees häda tõi, valu tõi,
mf 3. I-sa meelt, emakeelt hoian sellel maal, teadi-maa, memme-maa
 kaldast algas maa: tasa-ne, kullane, ki-vi-ne, mullane,
 lapsed maha tõid. O-li õnn, o-li rõõm, o-li naer, o-li nutt,
 võõrast leiba söi. Langes ta, memmeke, lapseas vennake,
 en-di-selt on ta: tasa-ne, kullane, ki-vi-ne, mullane,
dim. *pp*
 pilvine, tuuline, ootust täis. Esti-maa, Ees-ti-maa,
 o-li töö, o-li vaev sellel maal. pisarast märjaks sai ko-gu maa.
 pilvine, tuuline, ootust täis.
poco cresc. *dim.*
 o-led mu ko-du-maa, o-led mu hin-gele lä-he-dal.
poco cresc.
 Estimaa, Estimaa, o-led mu kodumaa, o-led mu sü-da-mes
dim. *Lopetamisel*
 sü-ga-val. Estimaa, Estimaa, o-led mu ko-du-maa,
 o-led mu hin-ge-le lä-he-dal. Esti-maa, Esti-maa,
 o-led mu ko-dumaa, o-led mu sü-da-mes sü-ga-val,
cresc. *f* *poco rit.*
 o - led mu sü - da - mes sü - ga - val.

René Espere «Arkamise aeg» (tekst R. Espere).



*Priit Pedajas Vello Tamrae pittide
ja Jüri Tensoni koeraga.*

J. Tensoni foto

Meie jutujamine toimub puhkuse ajal. Läänud hooaeg oli sinu jaoks «Mineku» hooaeg. Lavastasid Rein Saluri näidendi enne Pärnus ja siis Leedus Siauliai teatris. Autor on mineku ise läbi elanud. Sina oled praegu Kristuse-eas. Mis köidab selles teoses sind, nooremat meest? On see sinu panus aja vaimule?

Väikeses kirjavahetuses, mida me Saluriga lavastamise ajal pidasime, rõhutas ta, et isiklik kogemus on muidugi oluline, kuid mitte määrav, et ta on tahtnud anda üldistust. Ja ma tunnen, et seda oli mulle vaja, oli vaja trupile, veel noorematele. Saluri näidendi tähendus on suurem kui rääkimine asjadest, millest eile veel rääkida ei tohtinud. Hakkasin «Minekut» tegema sellepärast, et see on hea näidend, saladusega näidend. Tükile ette heidetud staatilisus on minu silmis vourus. Minu jaoks on tähtis interpreteerimisvõimalus. Olukorra fataalsus ja paratamatus kajastub juba pealkirjas. Aga kuidas mängida nii, et peremees, keda viiakse, vaatab viijale selge ja targa pilguga otsa ja selles ei ole pimedat viha. Ja et mees, kes oma rahvast Siberisse saadab, saab aru, mida ta teeb, tunneb neile kaasagi. Näidendis on tõelise tragöödia jooni — inimesed on allutatud neist väljastpoolt tulevale jõule. Mõned teatraalid on mulle ette heitnud minu lavastuse surm-tõsidust. Võib-olla on see õige, kuid minu arvates on kogu probleem ise alles sedavõrd lahti rääkimata, et mul on lihtsalt eetilisel võimatu selle teema käsitlemisel nalja teha.

Mis nüüd aja vaimusse puutub, siis märtsis, kui näidend välja tuli, oli huvitav jälgida inimesi saalis. Kunstiline külg oli vaataja jaoks teisejärguline, märksa tähtsam oli ühismälu, see, mida inimesed oma mälu või teiste mälu kaudu läbi elasid. Nüüd, kus kõikidest asjadest avaliku(ma)lt räägitakse, tõuseb ka kunstiline külg taas esile.

Kuivõrd Pärnu ja Siauliai lavastused erinesid teineteisest?

Sisuline, olemuslik printsiip jäi samaks. Erinevused tulenesid konkreetsetest näitlejaisiksustest. Erivolinik oli Leedus üheplaanelisem, lakeilikum, ohvitser märksa lahtisem. Kuna probleem eksisteerib sama valulisena ka leedulaste jaoks, siis ma publiku jaoks mingeid mõõndusi ei teinud. Kuuldavasti võetakse etendust väga hästi vastu, ise olen näinud vaid esietendust. Tundub siiski, et Eesti publikule läks asi rohkem hinge, ennekõike sellepärast, et tegevus toimub Eestis, leedulase jaoks ikkagi eemal. See on umbes sama vahe, mis Saja «Puutuvide» mängimisel Leedus või Eestis — meie rahvas vaatas seda ju kui «leedu lugu». Sama juhtus Pärnus isegi «Tõlkijatega» — publiku enamik võttis seda ennekõike kui Iiri asja.

Kas ka sulle oli Leedu teatris midagi võõrast? Kas oli raske töö?

Raske on küll see töö muukeelse trupiga. Arvan, et kord kahe aasta tagant kannataks sellise situatsiooni välja, sagedamini ei tahaks. Minu olukorda kergendas muidugi see, et näidend oli tuttav, äsja kodus läbi uuritud ja läbi lavastatud. Näitlejate puhul ma koolkondade vahest küll rääkida ei julgeks. Aga ootamatu oli töö organisatsiooniline külg. Nemad Leedumaal pole harjunud hommikuti proovi tegema või kui — siis mitte täie jõuga. Proove tehakse õhtuti etendusest vabade näitlejatega. Umbes 10—15 päeva enne esietendust jooksvaid etendusi üldse ei toimu (pole planeeritudki), toimuvad uue tüki lava- ja peaproovid. Niisugust praktikat võimaldab teatrite suurem dotatsioon — tunduvalt suurem kui eesti teatritel —, seega pole vajadust raha teenida seeläbi, et pingutada etenduste arv hooajal maksimaalseks. Neid võib vastavalt teatri siseolukorrale vabalt doseerida.

See on tähtis asi, räägin samast probleemist hiljem veel. Mulle jäi küll mulje, et selline tööstiil on neil juba vana harjumus, mistõttu hommikusi proove näitlejad eriti tõsiselt ei võta. Oli tegemist, et neid oma töörütmis sisse tuua, et neid hommikusteks proovitundideks keskendada. Ja mulle kui lavastajale oli see uus kogemus. Nii et päris kasulik hooaeg.

Eelmisel hooajal töid välja ka uue laulukava, suvel esinesid tänavauliikuna «Vanalinna päevadel». Milline oli eelnev hooaeg sulle kui muusikule?

Võiks öelda — kokkuvõtlik. Minu laulukava Pärnu teatris — «Üö-laulud» — sisaldab laule ka varasematest aastatest. Rahul olen oma kujundusmuusikaga «Saialilledele» (see jäi küll eelmisesse hooaega) ja «Minekule», mille ise süntesaatoril sisse mängisin. Tegelikult ma ei tahaks oma muusika- ja teatripoolust eraldi vaadata: need on minu jaoks kattuvad mõisted. Võrdlen teatritööd musitseerimisega ja lavastajatööd dirigenditööga. Kõige raskem ongi tekitada ühtne väli — et me valuleme kõik ühe asja pärast, millest me räägime. Ja orkester peab hääles olema. Näitlejatest orkestri puhul on see keeruline asi.

Sinu lavastusi on võrreldud muusikapalaga. Kuidas sünnivad sinu laulud?

Väike vahe siiski on. Laulu loon niikaua, kui see valmis saab. Näiteks üks mu viimaseid asju, Gustav Suitsu «Ühele lapsele» (nüüd on see lindis) — võttis poolteist aastat, enne kui ta lõpliku kuju sai. Mitte et see eriti keeruline oleks, lihtsalt variante kogunes nii palju, et valiku tegemiseks oli vaja endas selgusele jõuda. Lavastuse kujundamine aga sünnib koos trupiga.

Kui sul oleks võimalus, tegeleksid sa mõne lavastusega poolteist aastat?

Mõne konkreetsega küll, muidugi mitte iga lavastusega. Oluline oleks just pikem ajaline vahemaa. Kui ma ühe asjaga teeksin näiteks poolteise aasta jooksul kolm kuud proovi, siis võiks see üpris tulemusrikas olla. Praegu teeme proovi reeglina kaks kuud. Olen juba küllalt kaua teatris olnud, et endale aru anda, kui palju selle ajaga ära teha jõuab. See pole sugugi lühike aeg. Kuid ettevalmistusperiood peaks pikem olema. Lavastajale on väga vajalik üksindustsükkel, ei tahaks ühelt lavastuselt teisele hüpata.

Kumb tuli sinu ellu varem, teater või muusika? Ja kuidas sul tekkis mõte teatrikooli astuda?

Muusika. Õppisin muusikaklassis kümme aastat klaverit, laulsin poiste-kooris. Teatriga polnud mul enne teatrikooli suurt pistmist olnud, isa oli majandusmees, ema õpetaja. Mõned nähtud etendused olid jätnud tugeva mulje — lavakunstikateedri «Seitse venda» Panso lavastuses ja «Tuhkatriinumäng» Hermaküla lavastuses. Et ma üldse teatrikooli proovima läksin, aitas palju kaasa see, et meie koolist — Tallinna 7. keskkoolist — läksid päris mitmed õnne katsuma. Sisse said minu klassiõde Kadri Tamberg ja paralleelklassi poisid Jüri Krjukov, enne teatrikooli olin juba tuttav ka Urmas Kibuspuuga. Kui sisse poleks saanud, oleksin läinud Tartu Ülikooli füüsikat või geograafiat õppima.

VII lennuga võeti lavakunstikateedrisse esimest (ja seni viimast) korda vastu lavastajate rühm, sina läksid muidugi lavastajaks?

Jah. Proovitööks paluti esitada mingi lavastuse ideekavand. Tegin «Laseb käele suud anda», ehkki too kuulus Toominga lavastus jäigi mul nägemata. Näitlejaetüüdidega olin hoopis rohkem kimpus ja Panso ütles, et näitlejana poleks mind vastu võetudki. 25 noort võeti vastu, neist 9 lavastajat. Lõpetas meid aga 16 (neist 6 lavastajat). Sisseastumiseksamitest on eraldat meeles üks detail. Olime 10. klassis moodustanud trio, ansambli «Peter, Paul & Mary» eeskujul: mina, Jüri Krjukov ja Inna Feldbach. Eksamil vabandasin Panso ees, et peame Krjukoviga kolmehäälset seadet kahekesi laulma. Panso ajas silmad suureks ja küsis: «Miks te kolmandat kaasa ei võtnud?» Muide — hiljem oli meil kursusel oma meeskvarlett: Jüri Krjukov, Lembit Peterson, Sulev Luik ja mina, esinesime ka folk-lauljate kokkutulekul Kiek in de Kökis.

VII lennu puhul on teatraalide seas palju tsiteeritud Panso lauset esimesel õppe-aastal: «Kursusel on kaks rahulikku ja flegmaatilist meest: Pedajas ja Peterson. Õppige Pedajase rahust, see on loov rahu, kartke Petersoni rahu, see on inertne rahu.» Peterson aga löi juba varsti läbi, teisedki läksid kiiremini eest ära, kas see sind närvi ei ajanud?

Ei. Ma olen end tundnud üsna kindlalt. Jälgisin, vaatasin kõrvalt.

6 Olen teadnud, mida ma teen, teadsin seda ka teatrikooli ajal. Kõige pare-

mini on see kajastunud minu muusikategemises ja laulmises, sest see on üksinda tegemine. Muidugi, õpingute lõpp vajus mul tervise pärast ära, olin akadeemilisel, siiski lõpetasin kursusega koos.

Mis puutub võrdlusesse Petersoniga, siis ma ei oska seda teha. Enda kohta võin öelda, et minu jaoks on üks põhiprobleeme (eriti viimastel aastatel), kuidas teha teatrit rahulikult ja mitte eksalteeritult. Teatris valitseb pettekujutus, et loominguliseks seisundiks on vaja end emotsionaalselt üles kütta (viimati tõesin seda hiljuti Moskva teatriringkondades liikudes, kui Peter Brooki kuulamas käisin). Muidugi, eks igaüks tee nii, nagu ta tahab, aga minule see ei sobi. See on raiskamine. Kui end üles kütta, siis peab see kusagilt tagasi lööma ja töö hakkab minema suurte tõusude ja langustega. Minule meeldib töötada rahulikult, kaugemaid sihte silmas pidades. Endale on huvitavam töötada, kui konkreetne lavastus ei ole sulle mingi lõpetus, s t resultaati ei ole lõplik, töö läheb kogu aeg edasi.

Kui tulemus tähtis ei ole, siis võib ju juhtuda, et lavastus ei saagi lõpetatud?

Muidugi, me töötame koos näitlejatega ühise eesmärgi nimel, ja selleks on konkreetse lavastuse väljatoomine. Kuid samas tuleb seada ka kaugemaid sihte, edaspidist tööd silmas pidades: mida on minul, mida on näitlejal õppida antud lavastusest järgmise töö tarvis. Ja ega edasiliikumine saagi alati sirgjoon olla, vahel jõuad tupikusse ja tuleb otsast peale alata. Smuuli parafraaseerides: elu ongi üks lõputu otsast peale alustamine.

VII lend on andnud meile terve rea lavastajaid: Kerge, Karusoo, Peterson, Volkonski, sina; lavastanud on ka näitlejana lõpetanud Sprit, Orro ja Laanemets. VII lennu puhul on räägitud erilise «kursusevaimust». Mida see juurde annab? Näitlejaisiksusi on tulnud ju ka kursustelt, kus seda vaimu pole olnud?

Teiste kohta ei oska öelda, sest olin kursusel, kus see vaim oli tugevalt olemas. Minu arvates on see väga hea. Kursusevaim loob kooliajal loominguilise õhkkonna, kui seda pole, jäävad inimesed rohkem omaette ja esimesest loominguilisest kogemusest, kriteeriumist ilma. Kõige halvam on kaklemine kursusel: see tuleb loomingu arvelt. Tsiteeriksin Peter Brooki, kes on mulle alati väga meeldinud. Kui talt Moskva-kohtumisel küsiti, millist metodoloogiat ta õppimiseks soovitab, siis vastas Brook, et kõik teoreetiliselt teatrit puudutava võib ära rääkida ühe päevaga. Ainus, mida ta oskas soovitada, oli see, et tuleks kokku grupp inimesi, kus oleksid lavastaja, näitekirjanik, näitlejad, mõni muusik, ning see trupp peab sattuma olukorda, kus tuleb anda etendus, olgu siis ettevalmistamata, improviseerides või ettevalmistatult. Ja seda etendust minimaalselegi publikule mängides on see kogemus rohkem väärt kui neli aastat loenguid. Meie kursusel ju praktiliselt nii oligi, ja me mängisime tõesti palju. Palju mängivad ka praegused lõpetajad. Niisugusel praktilisel koolil on ainult üks oht: harjutakse omavahel ja ei suudeta enam kohaneda uue olukorraga, minetatakse tolerantsus. Eestis on praegu alla kahekümne professionaalse lavastaja, aga nad kõik on kardiinaalselt erinevad. Näitleja peab olema valmis nende kõigiga koostööd tegema.

Milline siis peaks näitleja olema: puhas leht, isiksus või koguni intellektuaal?

Kui hakata näitlejaomadusi — sära, sarm, meisterlikkus jne — lahkama, siis taandub lõpuks kõik ikkagi maailmavaatelsele: kes sa niisugune oled. Mida avaram, targem on kunstniku tüüp, seda suurem on tema tehtav kunst. Kõige ilusam teater on see, kus laval on grupp isiksusi. See määrab Lavastajakultus on hirmus asi.

Samas ei saa näitlejaid valida ainult isiksuse suuruse, intelligentsuse järgi. Näitlejavahendid on teised: ta ei pea sõnastama, mida ta tunneb või mõtleb. Sageli on intelligentset inimest laval näha lausa igav, samas mõnd õige rumalat või kaabakat vaadates võib mul etendusel siiski olla pööraselt huvitav. Ainuke kriteerium näitleja jaoks teatris ongi: kas ta laval on huvitav või ei ole. Kuid seda ühel tingimusel: ta peab olema suhtlemises tolerantne. Koos näitlejatega lavastust tehes peavad omavahelised suhted olema korras. Kui need seda pole, siis pole ma võimeline ebakõlasid ületama. Kui trupp ühtselt ei mõtle, on dissonantsid paratamatud ja see on kohe ka saali poolel tunda.

Sa said vabadiplomi ja läksid pärast lõpetamist Nukuteatrisse muusikaala juhatajaks. Kas ei tekkinud hirmu, et lavastamisel on kriips peal?

Tollal ei suhtunud ma tulevikku väga murelikult, võtsin olevikku küllaltki fataalselt. Nagu muide ka praegu. Ma ei kavatsenud siis Nukuteatrisse väga pikaks ajaks jääda, aga puudusid ka lavastajaambitsioonid. Oiget ettekujutust mul Nukuteatrist muidugi polnud, sest nii kurb kui see ka pole, jääb Nukuteater muust teatrimaailmast veidi kõrvale. Muusikaala juhataja rolliga harjusin küllaltki ruttu. Ühes lavastuses — «Muinasjutt hiirepojast» — mängisin ka kaasa ja siis taipasin, mis on Nukuteatri põhiõnnetus: trupp on väike, aga teater annab aastas üle 600 etenduse, praegu võib-olla rohkemgi. Ferdinand Veike valitsusajal oli trupp jaotatud kolmeks, nii et olid ranged paralleelid. (Agur seda printsiipi õnneks ei järgi.) Kui parajasti proove polnud, tuli olla reisidel ja anda kaks etendust päevas. Ja nii aastate kaupa. Selline olukord paratamatult ruineerib. Ma ei jõua näiteks ära imestada Hendrik Toomperet, kuidas ta on suutnud sellise koormuse juures nii värskeks jääda.

Aga Nukuteatrist sain ka palju kasulikku edaspidiseks — eriti lastelavastustele mõeldes. Võtsin omaks printsiibi, et muusika peab olema elav, ta tekitab teatris teise mõõtme, isegi siis, kui seda tehakse küllalt algeliste vahenditega. Nukuteatris õppisin ka suhtlemist lastest publikuga, nägin, kuidas näitlejad lastega vallatavad. Need vallatused ei tohiks aga kunagi muutuda näitlejate oma naljadeks.

Sinu esimene lavastus oligi lastelavastus — «Iiri muinasjutud» «Ugalas», ka hiljem oled sa mitmeid lastelavastusi teinud. Millisel arvamusel oled sa eesti lasteteatrist?

Aeg-ajalt tuleb väga häid lastelavastusi. Aga kahju on sellest, et keegi ei tööta süstemaatiliselt selle nimel, et lastekultuuri tõesti kõrgel tasemel edendada. Ühiskonnale on väga suureks häbiks, et Nukuteatrit nii vaeses seisus peetakse. Ja asi pole ainult teatris — mingem kas või poodi ja vaadake, mida seal lastele pakutakse. Kui tööstus midagi lastele teeb, siis tehakse seda nagu viimases järjekorras. Näiteks lastejalats on jalatsivabrikule vaid üks tülikas kohustus. Teatris on lastelavastuse välja toomiseks tavaliselt märksa vähem aega, näitlejaile on lasteetendus tihti-peale karistuspataljon. . . Kultuuriministeerium lubas nüüdsest mõningaid lavastusi assigneerida, kui Kultuurikomitees sama kehtib, siis minu arvates peaks see just lastetükkidele osaks saama.

Kuidas sündisid «Iiri muinasjutud»?

Otsustasime «Ugalas» hakata tegema sarja eri maade muinasjuttudest. Just oli ilmunud mahukas ja hea valimik «Iiri muinasjutte», hiljem tööme lavale soome ja eesti muinasjutud. «Iiri muinasjuttude» instseneeringu tegin ise, kogemused siis veel puudusid ja poolteisetunnise etenduse tekst mahutus ära 17 leheküljele. Mängisime kuueinimeselise trupiga, kusjuures igaüks tegi palju rolle. Tahtsime tekitada niisuguse lavastuse, mida oleks võimalik mängida ükskõik kus, piltlikult öeldes — laotad oma vaibakese maha ja see ongi mängupind, näitlejad istuvad ümber vaiba ja see, kes vaibale astub, sekkub tegevusse. Täpsemalt leidis see printsiip rakendust «Eesti muinasjuttude» puhul. Seda lavastust tehes avastas in enda jaoks Kirjandusmuuseumi tohtunud fondid — muinasjuttude kogu on seal Euroopa üks suurimaid —, ja tekkis mõte kirjutada erinevatest muinasjutumotiividest kokku tervik (selleks sai «Priidu viiul», mille lavastas in külalisena Nukuteatris). Edaspidi tahaksin tegelda juba ainult eesti muinasjuttudega, tundes auvõlga kogujate ja selle tohtu materjali ees.

Kuidas sa «Ugalasse» sattusid?

Endalegi ootamatult. Olin Jaan Toomingaga varem koos töötanud, kui ta tegi «Vanemuises» Ernst Enno «Veli Joonatani», see oli 1976. aastal, meil oli siis koolis käimas viimane semester. Pakkus in Toomingale oma Enno laule, ja ta lülitas need lavastusse sisse. Tegin kaasa peaaegu kõikides «Veli Joonatani» etendustes, nii et sõitsin tollal pidevalt Tartu vahet.

Toomingal oli siis Tartus oma asjaarmastajate grupp (stuudioks ei saa seda nimetada), kellega ta mitmesuguseid ideid realiseerida proovis. Ta lavastas Jaan Kaplinski etüüdi «Indiaaninägemus» ja tegi mulle ettepaneku seda lavastust muusikaliselt saata. Tegime hoolega proove, aga eks ta algusest peale üks lootusetu ettevõtmine olnud ja välja ta ka ei tulnud.

Kui aga Toomingale tehti ettepanek hakata «Ugala» peanäitejuhiks, kutsus ta ka mind sinna — näitlejaks-lavastajaks. See oli väga põnev aeg. «Ugala» oli olnud raskes madalseisus, ja meid võeti seal väga hästi vastu. Meie uus meeskond oli selline: Jaan Tooming, mina, kirjandusala juhataja Rein Heinsalu (küll lühikeseks ajaks), muusikaala juhataja Mikk Sarv. Avastasin enda jaoks uue maailma. Viljandisse minnes oli Toominga üheks esimeseks nõudmiseks, et teatril suurendataks dotatsiooni ja vähendataks etenduste arvu saja võrra aastas, et saaks normaalselt elada. See võimalus leiti, mitte vist küll täies ulatuses.

Mängisid kaasa kõikides Toominga «Ugala»-perioodi tipplavastustes: «Kihnu Jõnnis», «Rahva sõjas» ja «Põhjas». Antti osa «Kihnu Jõnnis» oli tegelikult ju sinu esimene tõeline roll ning sellega jõudsid sa meie teatriavallikuse teadvusse ka näitlejana. Pärnu teatris oled teinud ainult ühe rolli — peaosa A. Abdullini «Peremehe» (mõned asendused välja arvatud). Kas sa ei tunne vajadust näitlejana rohkem rakendust leida?

Panso hoiatas meid kooli ajal, et ärge mängige oma lavastustes kaasa. Algul ma ikkagi tegin oma lavastustes väikesi osi, aga nüüd, kus ma olen aastaid lavastusi teinud vaid saalis istudes, pole tõepoolest tahtmist ise kaasa teha. Teiste lavastajate lavastustes tahaksin mängida küll, kuid näitlejana tahaksin väga valida. Näitlejale võib see jutt solvav tunduda — tema ju valida ei saa, aga... on esinenud ainult üks juhus, kus näitleja on minu juurde tulnud ja öelnud, et ta tahab selles näidendis seda rolli mängida, rääkimata sellest, et tuldaks omapoolsete pakkumistega. Eriti käib see nooremate näitlejate kohta — neil pole repertuaari. Minu unistuseks on mängida Madis Kõivu näidendis Leibnitsi ja Spinoza kohtumisest. Pärnu teatri tükki see ei ole, võib-olla õnnestub seda kunagi teha Teatriliidu egiidi all.

«Ugala»-perioodi juurde tagasi tulles: mida andis sulle koostöö Jaan Toomingaga, oled sa saanud temalt mõjutusi?

Kõik, kes Toomingaga koos on töötanud, teavad, mis tähendab tema pühendumus teatrile, tema missioonitunne, sellest on palju õppida. Minul võttis sisseelamine režissööriametisse küllalt kaua aega. Kui mingeid mõjutusi oli, siis vahest päris alguses, praegu töötame kumbki hoopis erinevalt. Õppimine ei tähenda matkimist, sest iga inimene on omanäoline. Pea-režissöörina andis ta väga head nõu, tema märkused olid alati täpsed, aga proovi vaatama tuli alles lõppstaadiumis. Kui Tooming ise alustas lavastuse tegemist, siis ta nagu käivitas hiiglasuure hooga mingi masina või ratta, millega kõik kaasa läksid. See oli midagi pöörast ja väga huvitavat. Trupil tekkis tugev ühtekuuluvustunne, kogu näiteseltskond oli viidud lausa ekstaatiliselt seisule. Mina isiklikult eelistan praegu, et näitleja—lavastaja suhe ei oleks nii tihe, nii haarav, eelistan tolerantsemat lähenemist. Aga Toomingat ja koostööd temaga meenutan ma alati väga soojalt.

Oled nüüd töötanud kahes provintsiteatris, on neis ka oma eripära?

Palju on sarnast. Eripära võiks sõnastada Arvo Valtoni sõnadega «Vägede valitsejatest»: «Igal kohal on oma vaim.» Minuaegses «Ugalas» olid inimsuhted kodusemad, südamlikumad, Pärnu teater on «artistlikum», siin on omavahelistes suhetes rohkem mängu. Pärnu trupp tundub olevat suurem kui «Ugalal», ehkki ta seda tegelikult ei ole, ta on lihtsalt ühtlasem. Teatri enda suunitlus on Pärnus märksa kommertslikum (printsipi «iga-ühele midagi» järgiv), kui see oli «Ugalas». Aga ega midagi halba selles ka pole. Praegu on «Ugala» ja Pärnu teater väga erinevas seisus juba dotatsiooni poolest: 1987. aastal oli see Pärnul 110 000 ja «Ugalal» 308 000 rubla. Seletus: seoses uue majaga õnnestus Kosel ja Toomingal «Ugalale» dotatsiooni juurde kaubelda (eksib kriitik Karro, kui ta vihjab 9

mingitele Alliku «pumpamistele»). Ja ma ei taha hoopiski öelda, et võtkem see raha nüüd «Ugalalt» ära ja andkem Pärnule. Ei, «Ugalal» on seda raha endal vaja, probleem on minu arvates põhimõttelisem. Teatrile maksab toetust iga kultuurriik ja sellega ei tohi koonerdada. Kui Leedus saab dotatsiooni rohkem maksta, miks siis Eestis ei saa? Pärnu teatri dotatsioon on ilmselt ebapiisav, kuid mitte ainult Pärnu oma. Me peame andma liiga palju etendusi — see kurnab, tekitab rutiini, pealegi on väikelinna teatritrupp selliseks töökoormuseks liiga väike. Publiku saamiseks peavad rajooniteatrid välja tooma rohkemgi lavastusi kui suured teatrid. Teater peaks välja saama sellest seisust, et ta on tootmisasutus, mis toodab lavastusi, et saada publikut ja nende pealt võimalikult palju raha teenida. Lavastuste väljatoomiseks oleks vaja rohkem süvenemisaega. Minu meelest oleks loomulik, kui teeksin ühe või kaks lavastust aastas.

Sinu esimene lavastus Pärnu teatris — Frieli «Tõlkijad» — tõi sulle Ants Lauteri nimelise lavastajapremia (juurde olid lisatud veel «Iiri muinasjutud» ja «Priidu viiul»). Tuli preemia sulle üllatusena?

Me leidsime trupiga kohe ühise keele. «Tõlkijate» teema haaras kõiki ja töö kujunes «pühaks ürituseks». Aga preemiasse suhtun stoiliselt. Muidugi on meeldiv, kui su tööd tunnustatakse, aga kui see preemia ka olemata oleks jäänud, ega ma siis ka karvu kitkunud poleks.

Mida sa arvad teatrikriitikast, kuidas suhtud kriitikasse?

Ma pole kriitika suhtes eriti tundlik. Kriitik on meiega võrreldes eba-võrdses olukorras. Me töötame koos trupiga lavastuse kallal kaks kuud, elame iga päev selles materjalis. Ja tunneme materjali igal juhul paremini kui kriitik, kes vahendab oma muljet etendusest. Muidugi on seda huvitav lugeda, kui kirjutab huvitav ja erudeeritud isiksus — näiteks Linnar Priimäe viimase aja artiklid. Aga praegu on meie kriitikas liiga palju pealis-kaudsust, ühest lähenemist asjadele. Ühelt poolt üldsõnalisust ja teiselt poolt sallimatust.

Annad sa endale aru oma ebaõnnestumistest? Kas kriitika ei saaks sind õigele teele juhatada?

Muidugi annan, kuid püüan neid võimalikult ruttu unustada, nagu ikka ebameeldivaid asju. Kriitika siin aidata ei saa, sest kui asi ebaõnnestub, siis on juba algselt kusagil viltu läinud ja hiljem seda enam ei paranda.

Ilmselt sa nõustud minuga, kui ütlen, et sinu tipplavastuseks kogu su karjääri kestel on kaks aastat tagasi tehtud «Soo» Oskar Lutsu jutustuse järgi.

Jah, nii see on. Kuid selle tegemine, teatrikeele mõttes, algas juba Eino Leino «Lalliga» («Mere keskel on mees») «Ugalas». Siis sai mulle seesmiselt selgeks see, millist teatrit ma teha tahan, kuigi mingiks suursaavutuseks ma «Lallit» ei pea. Pärnu teatri perspektiivplaaniga tutvudes leidsin sealt «Soo» juba eest, seda uuesti üle lugedes lummas mind jutustuse eriline õhustik — natuke süngemeelne, veidi müstiline. Lavastuse ettevalmistamiseks oli mul tol korral küllalt palju aega: instseneeringu tegin kevadel, eelnevaid proove alustasin peategelastega juba suvel, ringreisi ajal, tükk esietendus novembri algul. Oli aega aine kallal mõtiskleda. Ja lõppvariandile mõeldes — väga õnnestunult kulges koostöö kunstnik Vello Tamme-ga, mitmed olulised printsiibid edasiseks said just «Soo» ajal läbi tööta-tud.

Näiteks?

See, kuidas kasutada lavalist ruumi. Tavaliselt on põhiliseks mängu-maaks meeter või kaks tagapool portaali ja mängitakse ühel joonel, tasa-pinnaliselt. «Sood» tehes uurisin inimese ja ruumi suhteid, inimeste oma-vahelisi liikumisi, nii et nad pingestaksid mängu. Selles suhtes on «Soo» küllaltki dünaamiline lavastus. Pean näitlejakoreograafiat üldse väga täht-saks: kuidas ta astub, istub, ja kõige tähtsam on just näitlejate oma-vaheline liikumine. Kahe inimese dialoogi puhul on kõige tavalisem pilt selline, et üks näitleja liigub vasakult, teine paremalt, liigutakse keskele kokku ja edasi pole kusagile minna, stseen on kinni jooksnud. Kui aga liigutakse ovaalikujuuliselt, on näitlejail võimalus teineteisest mööduda ja liikumine jätkub. Dramaatilist dialoogi koreograafilises mõttes ma kuju-

tangi ette nii, et inimesed on pidevas liikumises. Sedasama printsiipi olen kasutanud ka «Vägede valitsejate» ja «Saialillede» juures.

«Vägede valitsejates» ühtusid ju kaks sinu printsiipi, millest sa siin rääkinud oled: «oma vaibakese» ja «liikumise» printsiip.

Jah, mulle meeldib väga selline teatrivorm, kus näitlejat pole vaja ära peita, et ta ilmuks vaid oma etteasteks, tekitades absoluutse illusiooni mingist kujust, mingist teisest maailmast. See muutus peaks toimuma siinsamas, meie silme all. «Vägede valitsejates» ei lahku tegelased saalist, oma etteasteks tulevad lavale saali esimesest reast. Näitleja puhul on väga oluline, et ta ei läheks lava taha malet mängima, vaid oleks kogu aja mängu sees. Kui ta taas mängu lülitub, siis ta jätkab seda, mida teised enne teda tegid. Aga loomulikult ei saa seda võtet kasutada iga lavastuse puhul.

Sa oled suhteliselt palju instseneerinud ja ka ise proovinud näidendeid kirjutada. Väljendub selles etteheide meie algupärasele dramaturgiale?

Ise instseneeringut tehes võimaldab see mul materjaliga hiljem vabamalt ringi käia. Näiteks «Soo» proovivariant oli pool tundi pikem praegusest lavavariandist. Kärgisime pärast kunstinõukogu julgelt juba tehtud tööd. Mõne kirjaniku näidendit lavastades ma vaevalt tema teksti niimoodi kärpida oleks sõandanud. Mis minu enda kirjutatud näidenditesse puutub, siis siin on tegemist rohkem visanditega. Aga ega neid algupärandeid, mida väga lavastada tahaks, tõesti palju pole. Kõivu «Kohtumist» olen juba maininud. Väga meeldib ka Hando Runneli ja Madis Kõivu «Küüni täitmine». Mulle ei istu näidendid, mis tegelevad probleemide, mitte inimestega. See on publitsistika, mitte teatri aine.

Kuidas sa valmistud prooviperioodiks, konkreetseks prooviks?

Püüan käsiteldava aine kohta võimalikult palju teada saada. «Sood» tehes uurisin, mida Eestis tollal üldse tehti, praegu Strindbergi näidendit «Erik XIV» ette valmistades püüan võimalikult põhjalikult tutvuda vastava ajaloo perioodiga ning mõelda analoogiatele — mille pooldest on ta tüüpiline. Väga palju tegelen muusikaliste probleemidega, kuivõrd reeglina teen muusikalise kujunduse ise. See on lihtsam, kui hakata heliloojale seletama, mida ma tahan. Mis konkreetse proovi puutub, siis lavastaja peab teadma, mida ta igast proovist tahab. Mõeldes käidud teele, on tekkinud kõige suuremad mõodalaskmised just siis, kui kaob ära ülevaade, kus me järjega oleme, mida antud hetkel teha ja ette võtta.

Mida sa arvad teatrieksperimentidest?

Kuivõrd eksperimendi algatajaks olid teatrid ise, mitte kabinetid, nagu arvas Karro «Ohtulehes», siis väljendub selles eeskätt teatrite pettumus kehtivas kultuuripoliitikas. Tegemist oli pigem teatrite survega kabinetidele. Kuid selline eksperiment on vaid ajutine väljapääs, millega kaasnevad suured ohud — kommertsialiseerumine, riskijulguse vähenemine jms. Meil armastatakse toonitada, et on võimalik ka selline variant, kus väga hea lavastus pälvib ka publikumenu, ja tuuakse näiteks «Põrgupõhja uus Vanapagan» ja «Pilvede värvid». Aga kui palju on vastupidiseid näiteid — häid lavastusi ilma laia publikumenuta: «Epp Pillarpardi Punjaba potitehas» siinsamas Pärnus, «Põhjas» «Ugalas» jne. Võiks suurema osa praegusest tõsisest repertuaarist üles lugeda. Ja siin tekivadki käarid. Kultuuripoliitika muutumine peaks tähendama ühelt poolt siiski dotatsioonipoliitika muutmist. Ja teiselt poolt — Teatri liit peaks võimaldama trupptide tekkimist, kes oleks jäägitult pühendunud teatritegemisele, andes neile seejuures aega ja võimalust oma tööd teha. Need truppid ei pea koos olema väga pikka aega, las nad sünnivad ja surevad. Võib-olla oleks otstarbekas isegi mõne repertuaariteatri trupp laiali saata ja selle arvel moodustada mitu uut.

Küsimusi esitas ÜLEV AALOE



5

«Estonia» teatri- ja kontserdimaja enne ja nüüd

VILMA PAALMA

«Minevase aastasaja 60-dail aastail sai sel turul avaliku vitsanuhtluse osalisteks salk Anija kihelkonna mehi, kelle ainus kuritegu oli see, et nad olid usaldanud Tallinna tulla paluma, et teoorjuse kaotamise seadus rute-mini maksma pandaks. Just poolsada aastat hiljem, Anno Domini 1913, pidutseti sama turu ääres, ainult mõnisada sammu endisest nuhtluspaigast eemal, Estoonia teatri- ja kontsertpalee avamist. [— — —]

Ei ole mingi teoreetiline võimatus, et mõni neist seadusekaitseta talupoegadest, kes viiskümmend aastat tagasi lamasid peksupingil¹, oleks nüüd olnud ühes oma sammets ja siidis ning moekohastes sabakuubedes laste ja lastelastega kuulamas Daani prints Hamleti sõnu omal emakeelel.»²

Eesti varasema kultuuriloo Tallinna-situatsiooni kohta pole vist sellest õigemad näidet. Küllap oli võrdlus mõõdanikus populaarnegi, ega muidu kordaks A. Kallas oma tekstis seda ka M. Martna ja F. Tuglase sõnadega, enne kui jõuab järelduseni: «Kahe suure, võimsa ja päätungiva kultuuri surve all, alati pigistatuna kui alasi ja vasara vahele, on Eesti sunnit olnud oma äkilist hüpset tegema, mille järeldusi ta veelgi põeb.»³

Aga kui see alandus eestlasele ajastutüüpilise nähtusena⁴ hoopis kõrvale jätta ja ainuüksi «Estoniale» mõelda, on hoone valmimine ikkagi pöörane, tänaste arusaamade järgi ilmvõimatu ja ebalooiline nähtus. Seda enam austust väärivad need (vähearvulised) inimesed, kelle orien-

¹ Ehkki Anija meeste karistamine toimus tegelikult 1858, seega 55 ja mitte 50 aastat enne «Estonia» avamist, jääb kirjaniku poolt pakutud «teoreetiline võimalus» nende peolviibimise kohta ikkagi kehtima.

² Aino Kallas. «Noor-Eesti». Tartu, 1921, lk 11.

³ Sealsamas, lk 12.

12 ⁴ 1858 toimus ka Mahtra sõda.

teerumis- ja organiseerimisanne tagas selle oma aja kohta tohutu rajatise valmimise. Kelle sisetunne tabas rahva loova ühismõtte tegeliku potentsiaali ja suutis leida sellele adekvaatse väljenduse Tallinna esimese rahvusliku kunstitempli püstitamises.

«Estonia» ehitamine ei olnud sellele ajale erandlik nähtus Eestimaal. Nendel aastatel valmisid mitmed teised teatrimajad, näiteks Tartu «Vane-meine» (1906), Pärnu «Endla» ja Valga «Säde» (1911). Kuid «Estonia» ehitamine oli võrratult keerulisem. Ehitajate leer oli, vähemasti algusjärgus, ettevalmistamatum ja heitlikum kui mujal, vastasjõud ülitugevad.

«Estoniat» ehitati faktiliselt kolm aastat, hoogu võeti tervelt kaheksa. Liites viimastele veel tingliku mõtte idanemise perioodi, saame kokku ajalõigu, mis sisaldab kõige kiiremalt muutuvat õhustikku eesti kultuuri loos. XIX sajandi lõpus — venestamise mõõnameeleoludest ülesaamine, jõukogumine uues ärkamisajas; XX sajandi algul — 1905. aasta revolutsioon, kaasaminek kunstisügavama «Noor-Eesti» puhanguga. Päris ärkamisaja elasid Tallinna eestlased üsna vaikselt viisil üle. Oma laulu- ja mänguseltsi «Estonia» asutasid nad siis ühise sõbraliku perena, kus «saksa härrad ja ülemad ja eestlased, nende teenrid».⁵

Sajandivahetuse eestlaste Tallinn oli läbinisti muutunud. Eestlastest oli saanud linna elanikkonna kõige suurem osa (1897. aastal juba 68,7%)⁶. Kõrvuti tööliste ning agulist kesklinna pürgivate väikemajaomanike, käsitööliste ja võrtspoodnikega oli nende seas esimene habras, kuid edumeelne ja aktiivne kiht haritlasigi. Oli (algelisel kujul) ka see, mida võis juba nimetada rahvuslikuks kultuurieluks ning avatuseks ajastu kunstiprobleemidele (eeskätt eestikeelse kirjanduse, ajakirjanduse ja taidlusteatri kaudu). Tõsi, väljaspool haritlaskonda olid ka seltskondlikult aktiivsemad Tallinna eestlased oma väärtushinnangutelt veel üsna kirju rahvas. Nende kultuuriline läbikärimine polnud kiirlinnastumisega jõudnud sammu pidada. Sellest annavad ettekujutust kas või «Estonia» seltsi protokolliraamatud, kus ühe koosoleku päevakorda võisid sattuda näiteks teenekamatele näitlejatele kingituste ostmine (palka ju ei makstud) kõrvu kaardimängutülide ning puhvetipidaja pretensioonide arutamisega. Samas jagunesid Tallinna toonased eestlased pigem ühiskondlikult aktiivseteks ja passiivseteks kui vaesteks ja jõukateks. «Vähemalt kuni 1905. aastani langesid nii töölistikihi kui ka alles esile tungiva eesti kodanluse võitlus-sihid mitmeti ühte.»⁷ Arvestades Tallinna eestlaste poliitilist ja kultuurilist allasurutust, oli nende ühismeel üpris mõistetav. See ei olnud ülikoolilinn Tartu, ärkamisaja häll, vaid Tsaari-Venemaa kubermangulinn Ревель ja baltisaksa iidne kants Reval kõigi sellega kaasnevate suhete ja traditsioonidega. Ent kui matse taluti siin majanduslikul tandrill (linna üldiseks kasuks — üle impeeriumi vohama pääsenud ettevõtlikkuse vaimus), nii et õnnestus ennast suruda isegi halduse madalamal astmel, s. o linnavolikogus, etteotsa (1904. aastal, uue linnaseaduse kehtestamisel)⁸, siis oma teatri- ja kontserdimaja ehitades ja sellega esmakordselt rahvuskultuurilise iseolemise tunnustamist nõutades tuli neil vallutada võimu ja vaimu kõrged bastionid. Niisugusel ettevõtmisel puudus pretsedent, seda ei sätestanud seadused ega juhtnõõrid.

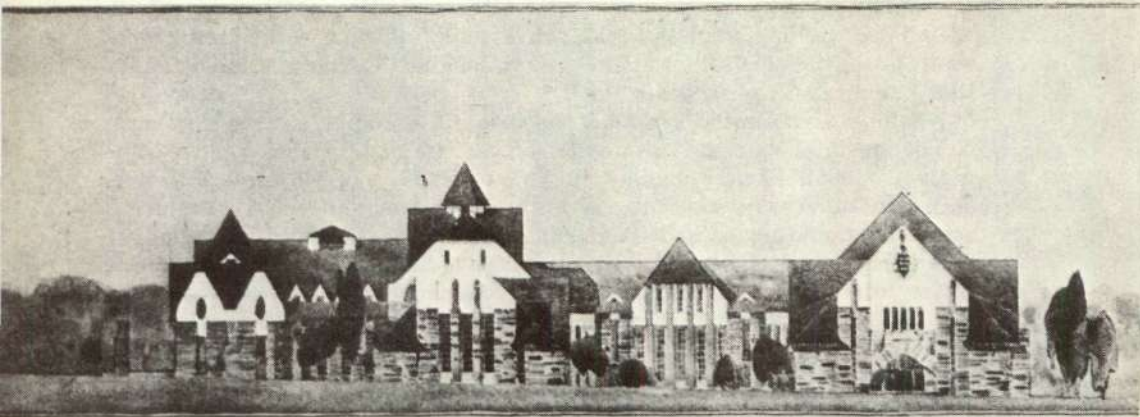
Kuberner Korostovetsi ja kubermanguvalitsuse positsioon tulenes tsaaririigi üldistest põhimõtetest väikerahvaste vaoshoidmisel. Linna kultuuriküsimuste lahendamisel olid kubermanguvalitsusel lõpliku instantsi õigused ning «Eesti asju» aeti siin venitamisi ja tõrksalt. «Estonia» ehitamisega seotud lepingud ja lubakirjad käisid mitu korda kinnitamisel.

⁵ A. P e r t. Kuidas ma Tallinnas Eesti teatrit hakkasin tegema. «Perekonnalet», 1913, nr 34.

⁶ Raimo P u l l a t. Tallinna ajalugu. Tallinn, 1969, lk 39.

⁷ Friedebert T u g l a s. Juhan Liiv. Tallinn, 1958, lk 24.

⁸ Raimo P u l l a t, *Op. cit.* lk 42.



N. Vassiljev, A. Bubör. «Estonia» teatri- ja kontserdihoone fassaadi kavand. II auhind rahvusvahelisel «Estonia» hoone arhitektuurikonkursil.

| | | | | | | | | | | | | |
|---|-----------------------------|-----------|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| 25 | ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ РУБЛЕЙ | 25 | | | | | | | | | | |
| Ревельское Товарищество на паях для устройства и содержания эстонского театра „ЭСТОНІА“. | | | | | | | | | | | | |
| № 1469 ПАЙ № 4460 Руб. 25.— | | | | | | | | | | | | |
| Выданъ: <i>Петру, Петрову Толмачу.</i> | | | | | | | | | | | | |
| г. Ревель, 1 ^{го} Января 1916 г. | | | | | | | | | | | | |
| Председатель общества: <i>[Signature]</i> | | | | | | | | | | | | |
| Председатель правления: <i>[Signature]</i> | | | | | | | | | | | | |
| Бухгалтер: <i>[Signature]</i> Кассир: <i>[Signature]</i> | | | | | | | | | | | | |
|  | | | | | | | | | | | | |
| Tallinna Eesti teatri „ESTONIA“ ehituse ja ülespidamise osatõhisus. | | | | | | | | | | | | |
| № 1469 Osa-täht № 4460 Rbl. 25.— | | | | | | | | | | | | |
| Wälja antud: <i>Pekka, Pekari p. Hellaht'ile.</i> | | | | | | | | | | | | |
| Tallinnas, 1 st Jaanuaril 1916. a. | | | | | | | | | | | | |
|  | | | | | | | | | | | | |
| <table border="1" style="width: 100%; height: 20px;"> <tr> <td style="width: 10%;"></td> <td style="width: 10%;"></td> <td style="width: 10%;"></td> <td style="width: 10%;"></td> <td style="width: 10%;"></td> <td style="width: 10%;"></td> <td style="width: 10%;"></td> <td style="width: 10%;"></td> <td style="width: 10%;"></td> <td style="width: 10%;"></td> </tr> </table> | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | |
| 25 | ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ РУБЛЕЙ | 25 | | | | | | | | | | |

«Tallinna eesti teatri «Estonia» ehituse ja ülespidamise osatõhisuse» osatäht.

V. Lender, esimene eestlasest Tallinna linnapea, «Estonia» hoone ehitusnõukogu esimees 1909–1912.

«Estonia» hoone ehitamise heaks 8. ja 9. detsembril 1907 korraldatud näitemüügi kuulutus «Päevalehes».

Laupäeval, 8-mal ja pühapäeval, 9-mal jõulu-kuu päeval peetakse

„Estonia”

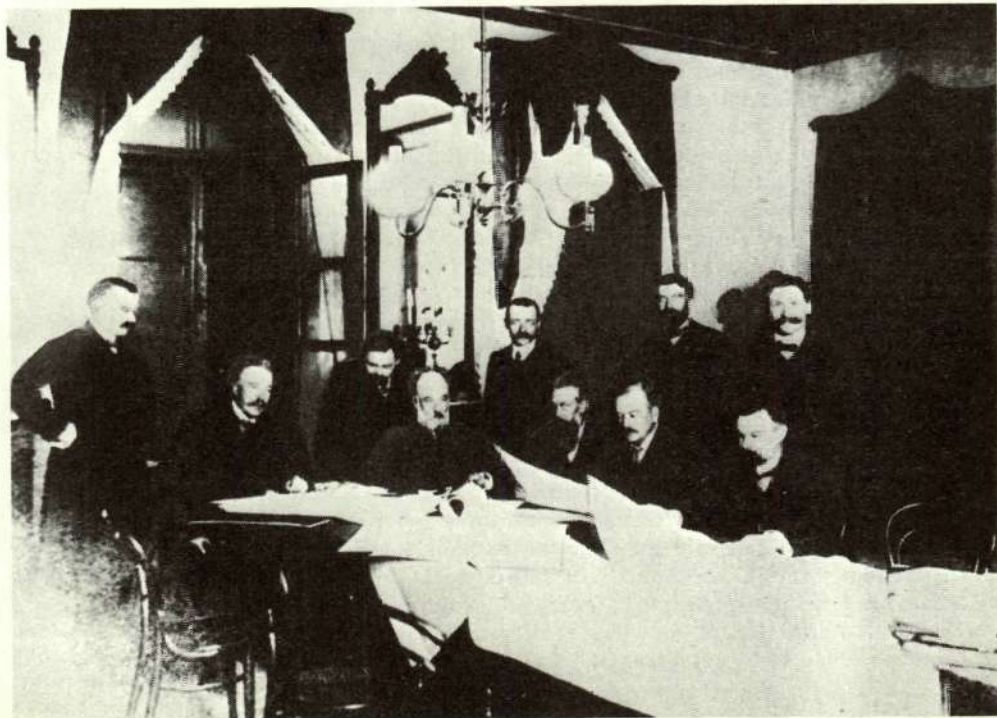
tel'firumised

Tallinna Esli teatrimaja ehituse heaks

★ näitemüügi ★

Viid'ik avamine kell 12 laupäeval.

«Estonia» hoone rahvusvahelise arhitektuurikonkursi žürii. Seisavad: ehitusnõukogu esimees J. Umbliu, prof Poleschtschuk, ins K. Mauritz, ins V. Lender, arh G. Hellat. Istuvad: prof O. Tarjanne, ins E. Bernard, ins E. Jacobi, A. Hammerstädt, dr J. Masing.



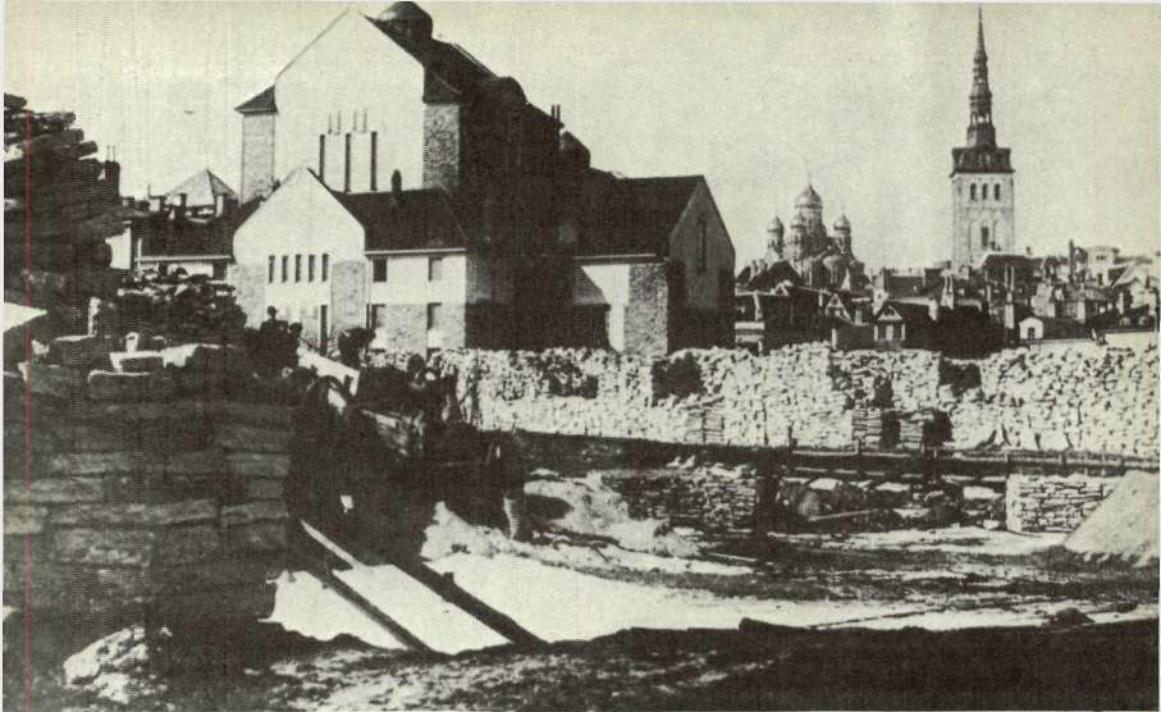


Vene turg 20. sajandi algul. Koht, kuhu hiljem ehitati «Estonia».

Korduvad vaidlustamised kujunesid reegliks. Rakendati ka lihtviisilist «keelan-käsin» võtet. Nii pidid estoonlased 1910. aasta üldlaulupeo aegu loobuma maja nurgakivipaneku tseremooniast: ilma vähima seadusliku aluseta oli kuberner nõudnud kogu piduliku osa esitamist vene keeles. . . Sarikapeo puhul katusel lehviv rahvuslipp rebiti maha ja linnavaht sai karistuseks seitse päeva ja politseipristav ühe päeva aresti. Maja avaaktusel keelati Paciuse «Mu isamaa. . .» laulmine.

Sakslaste vastasrinne kaitses aga vihaselt oma igipõliste kultuuritraditsioonide prestiiži. Tookord (kuni 1906) oli saksakeelne Linnateater ainus kutseline teater Eestimaal. Ehkki selleks sajandivahetuseks olid tema hiilgepäevad möödas, tunti uhkust ta sajandivanuse tegutsemisaja ja linna ainsa tegutseva kunstikolde maine üle. Küllap oli sakslastel skeptiliseks hoiakuks ehk õigust, vähemasti sajandi alguses. Polnud ju eestlastel 1902. aastal maja ehitamise mõttega välja tulles teatrit ennast veel olemas. Olid vaid (põhiliselt) «Estonia» ja «Lootuse» seltside juures tegutsevad näiteseltskonnad. Eesti-saksa konflikt võttis lisaks linnavolikogus toimuvatele kemplemistele üpris asjaliku vormi. Taotlesid ju eestlased endile visalt maatükki otse selle paiga kõrval, mis anti sakslastele pärast nende Linnateatri Laia tänava hoone mahapõlemist. Saavutanud lõpuks eesmärgi, alustasid eestlased uut jõukatsumist krundi suuruse pärast, mis sakslaste arvates pidi jääma väiksemaks nende omast. Ka siin jäid eestlased lõpuks peale. Uus Linnateater (praegune Draamateater) valmis kolm aastat enne «Estoniat». Isegi nende asetuses — seljad vastamisi — oli midagi sümbolset. «Estonia» teatri arhiivis on säilinud aga «Revaler Theater Chronik», mille Tallinna Saksa Teatriühing on kinkinud «Estonia» seltsile selle 60. aastapäeval (1925), kaaskirjaga ühingu esimehelt von Rosenilt. Selleks ajaks poliitilise suurmängu kaotanud baltlaste käeulatamine. . .

Ajakirja leheküljed jääks «Estonia» ehitamise üksikasjalikule kirjeldusele lootusetult napiks: niivõrd ebatraditsiooniline ja keeruline oli selle käik. H. Peetsi koostatud monograafia⁹ näiteks teeb seda, fotosid ja lisasid



«Estonia» hoone ehitusplats. Taga vastvalminud Saksa Teatri hoone.

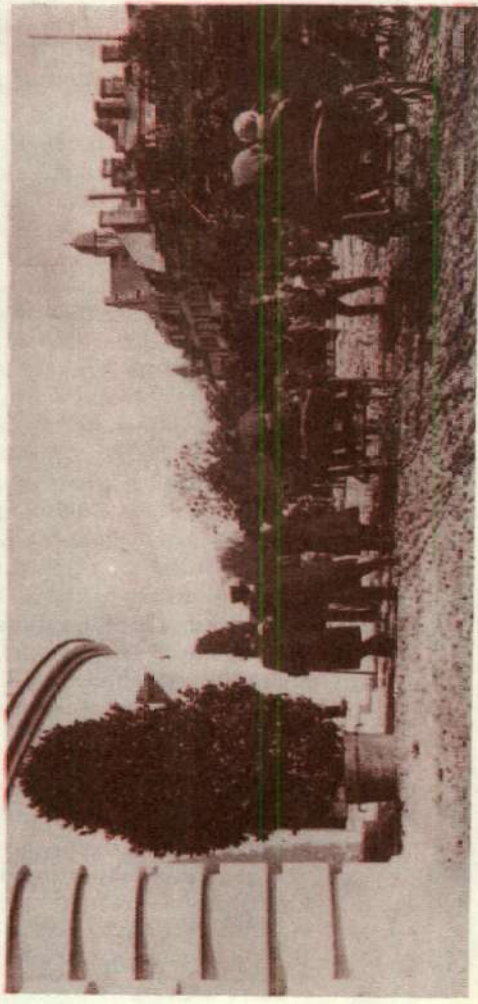
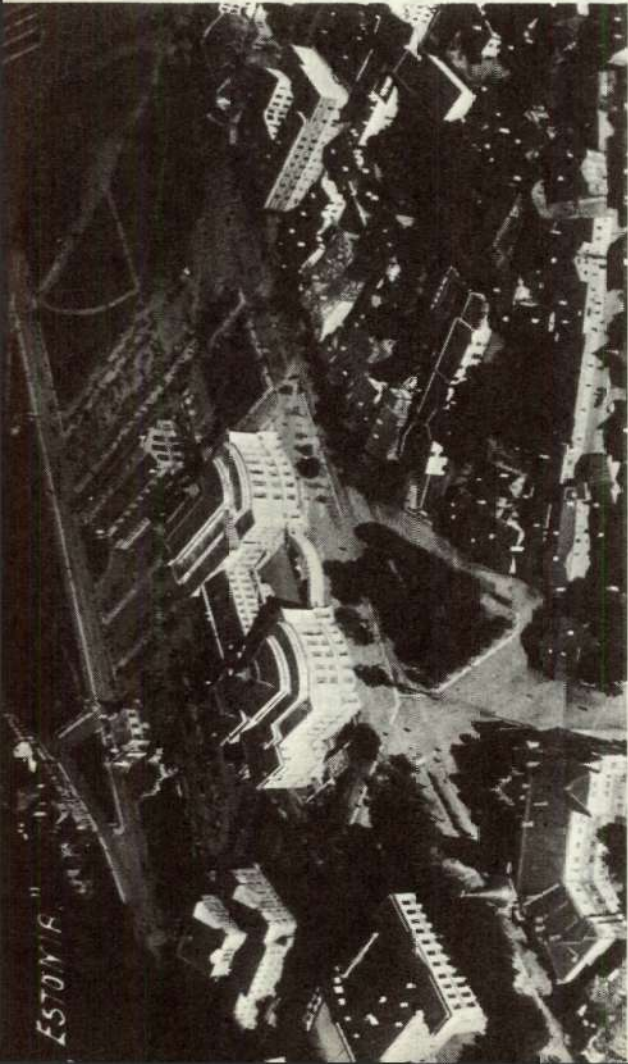
arvestamata ning üksikasjadesse süvenemata ligikaudu 150 leheküljel. Kujuteldavasti võiks tänast lugejat huvitada sellest eelkõige kolm aspekti.

1) **Maja nimetuse väljakujunemine.** Ehituse algatamisel «Estonia» seltsi poolt (1902) on juttu Tallinna Eesti seltsidele ühise maja ehitamisest. Seltsid tegutsesid ainelises ja korterikitsikuses. Koos maja ehitamisega kerkis päevakorrale ka seltside ühinemise aateline küsimus. Nagu ei võtnud vedu tegutsemise koordineerimine, ei läinud kubermanguvalitsuses läbi ka ühine ehituskruundi taotlus. Põhjendus: erinevad tegutsemiseesmärgid ja erinevad juriidilised õigused. Edasi jõuti alles 1904. aastal, kui tuldi mõttele taotleda krunt «Estonia» nimele, ehitamisel ja hoone kasutamisel aga järgida võrdsuse printsiipi kõikide vahel. Lepingus osalesid tookord «Estonia», «Lootus», rattasõiduselts «Kalev», Tallinna Eesti Põllumeeste Selts ning Tallinna Eesti Käsitööliste Abistamise Selts. Nii omandati lõpuks krunt, tulevane ehitus aga kandis nime Eesti Teater. Vahepealsetes asjaajamistes, kus üritusega liitus uusi seltse, tulu sellest aga ei tõusnud, nimetati hoonet Tallinna Eesti näite- ja rahvamajaks, Tallinna Eesti teatri- ja kontserdimajaks jne. Kui «Estonia» seltsi näitetrupist sai 1906. aastal kutseline teater, hakkas seltsist kui moraalsest eestvedajast juba ka praktilise vajaduse sunnil kujunema ainus ehitusega tegeleja, mis ei jätnud tulevase hoone nimetusele mõju avaldamata. Tellingute aegu ja ka avamisel nimetati maja Tallinna Eesti teatriks «Estonia». Hiljem võitis aga eluõiguse «Estonia» teatri- ja kontserthoone või lihtsalt «Estonia».

2) **Ehitustööde maht ja vahendid.** Võrreldes ehitusplaanide XX sajandi esikümnendi algusest ja teisest poolest, on tunda hilisemate hoopis hoogsamat joont. Nendel aastatel koonduvad «Estonia» seltsi «noored vihased» haritlased ja kiire üleminek mõõdukuselt radikaalsusele saab tooniandvaks kõikides tegevussuundades.

Varasem ettekujutus majast: «Seltside ühenduse naelaks on suur üldine teatri saal (...). See peaks 500—600 inimest mahutama — umbes 60 ruutsülda¹⁰ suur ja 2¹/₂—3 sülda kõrge. Võimalik, kooriga (st rõduga — V. P.) ja saali otsas avar näitelava garderoobi toakestega. Saali kõrval

¹⁰ 1 süld = 2,1336 m.



Tallinna Eesti teater „Estonia“.

Uuamise pidu üldine kava.

Raupäeval, 24. aug. 1913.

- Reit 12 p. Piduif anoumine Konserthi laulid.
- Reit 17 öqd. „Hamlet“ Spetskeure Teatri laulid.
- Reit 11 öqd. Pidufööf Konserthi laulid.

Pühapäeval, 25. aug. 1913.

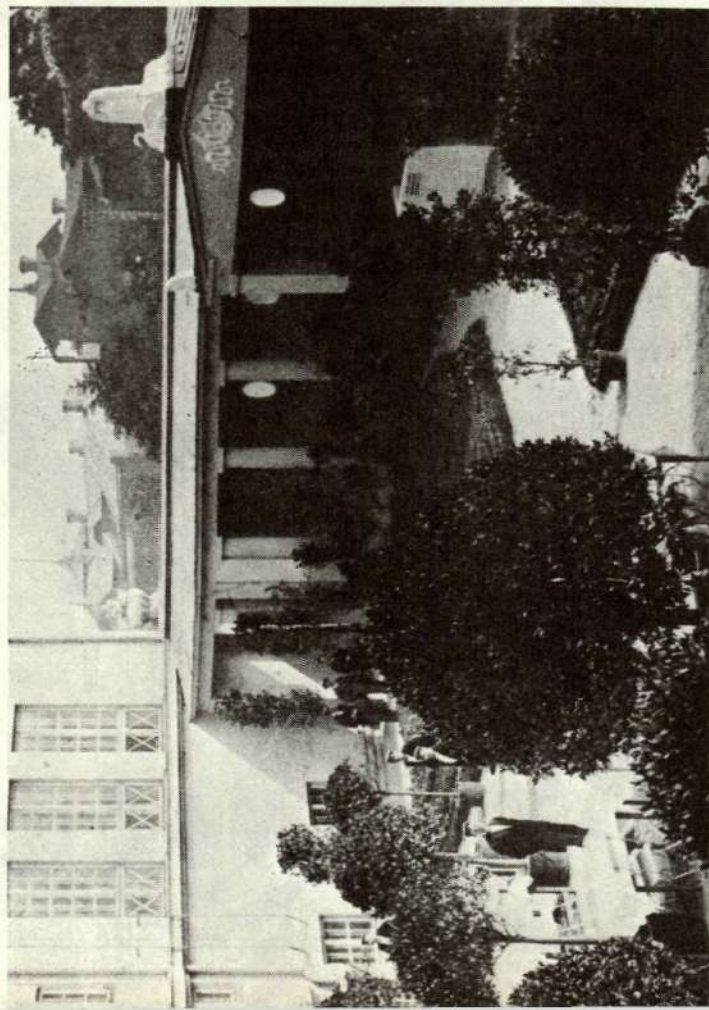
- Reit 3 p. l. Eesti helitööde
Injonia kontsert Konserthi laulid.
- Reit 8 öqd. „Artur ja Alma“ Teatri laulid.
E. N. Jakobson.
- Reit 9 öqd. Dratorium „Vastajaad“ Konserthi laulid.
S. Saabin.

Õhmaspäeval, 26. aug. 1913.

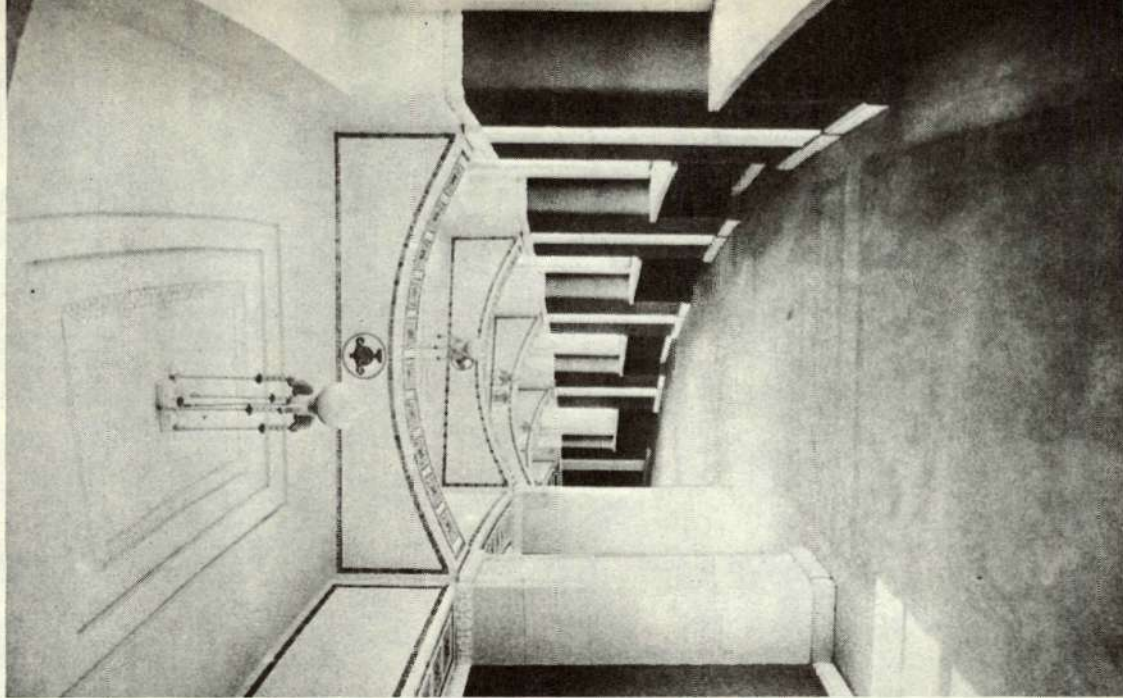
- Reit 3 p. l. Rahvusvabeheline
Injonia kontsert Konserthi laulid.
- Reit 6 öqd. Oper „Sänfel ja Gretel“ Teatri laulid.
Suuperbini.
- Reit 10 öqd. Doll Konserthi laulid.



Piltpostkaart vaatega «Estonia» hoonele linnulennult.
Külalised saavad avamispidustuste 24. VIII 1913.
«Estonia» hoone avamispidustuste kava.



Vande siseaeda. 1913.
Jalutusruum saali kõrval.



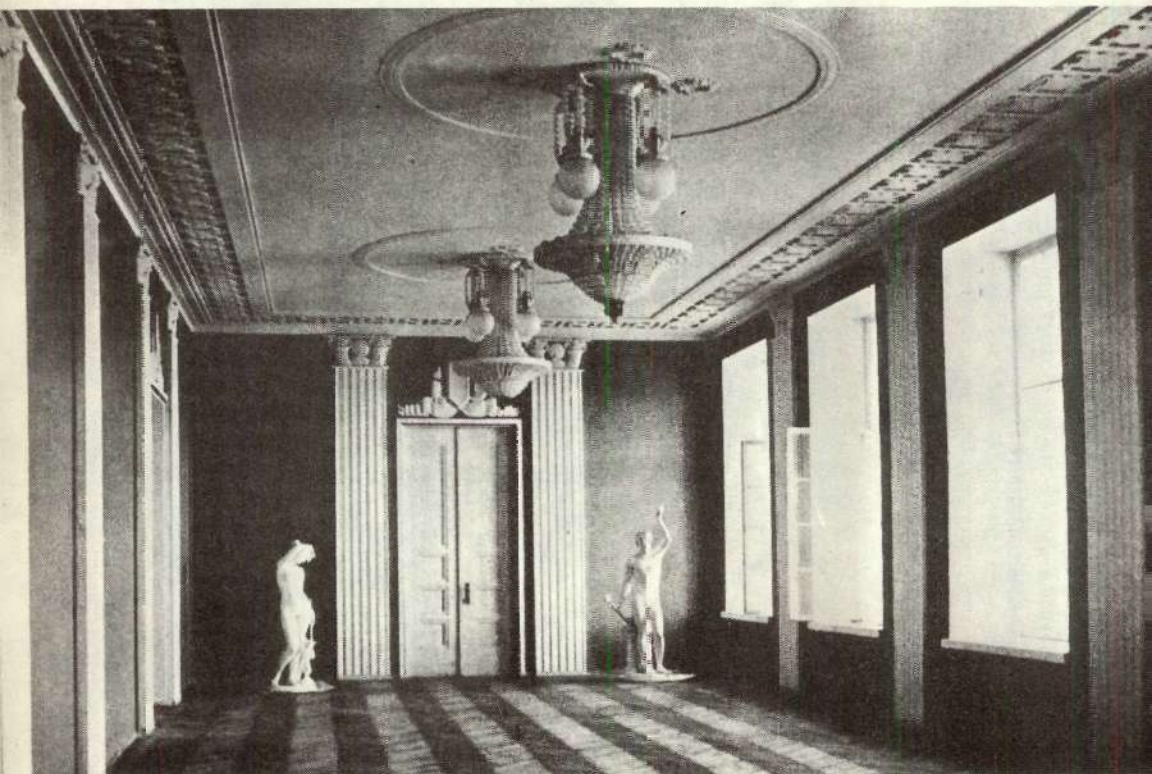


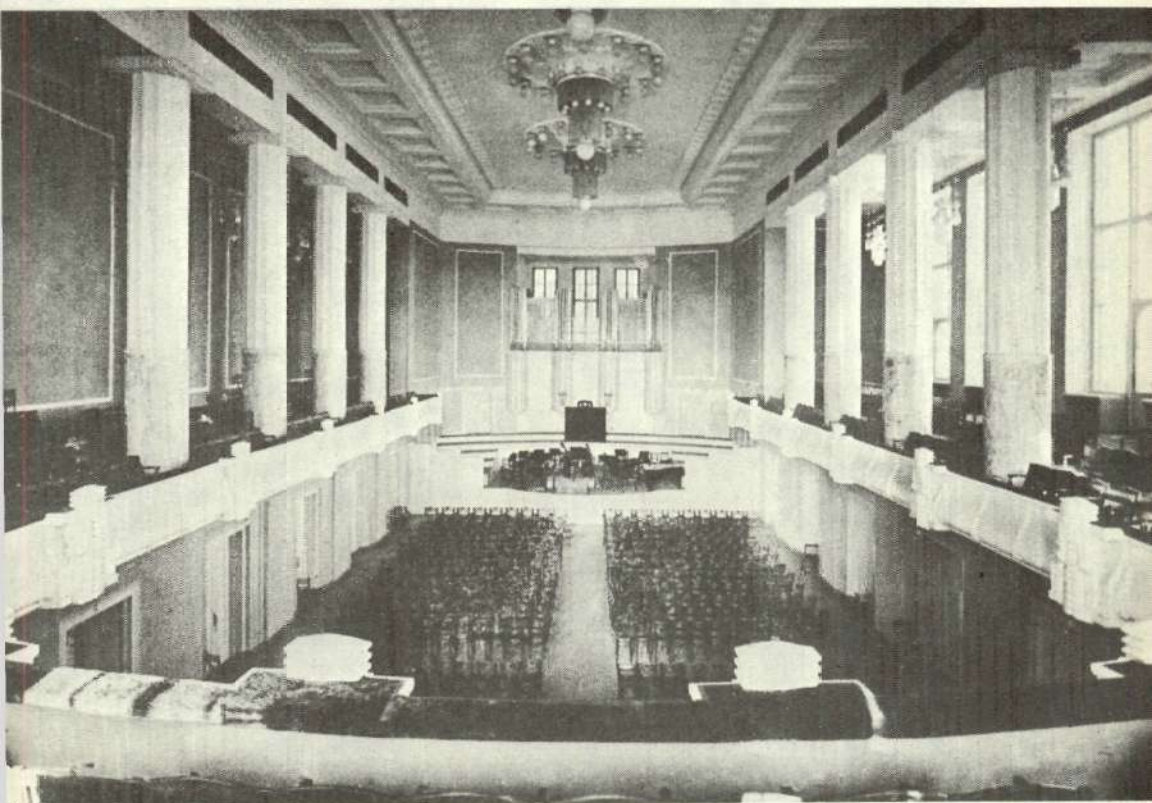
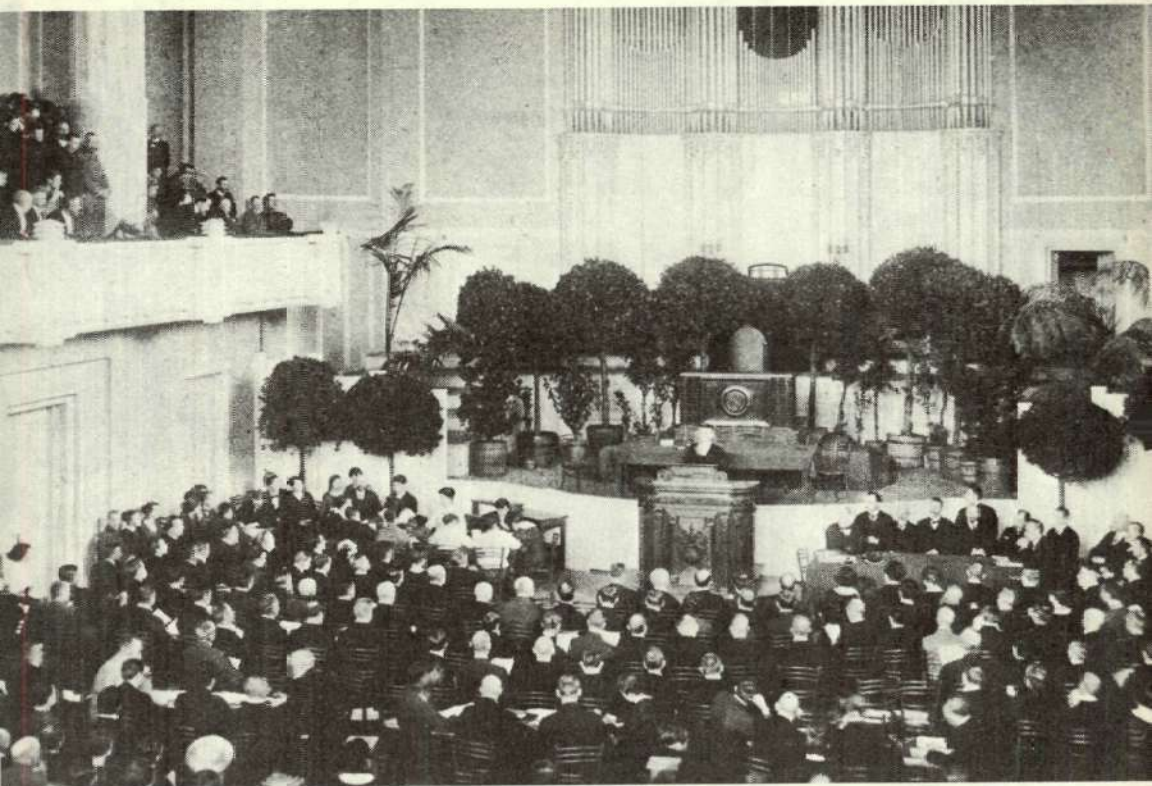
Rahvahulk «Estonia» kontserdisaali ees Eesti Asutava Kogu avamisel.

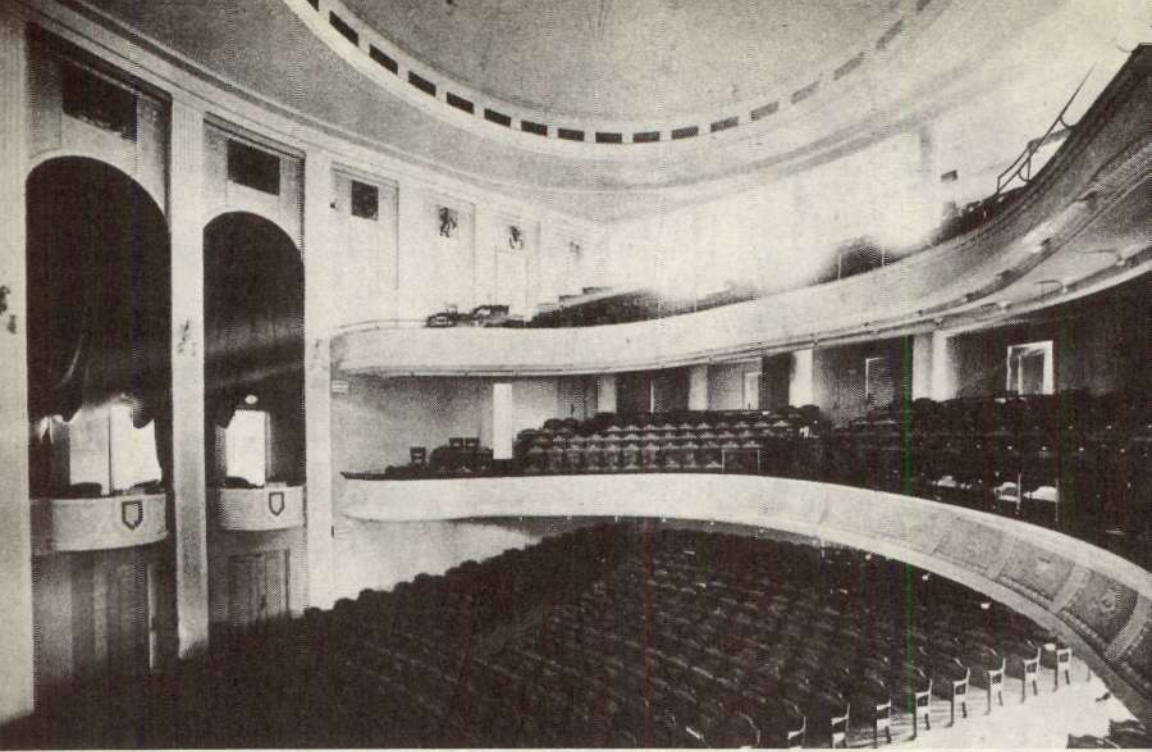
Punane saal. Taustal A. Weizenbergi annetatud skulptuurid «Koit» ja «Hämarik». 1913.

Eesti Asutava Kogu avamine «Estonia» kontserdisaalis.

Vaade kontserdisaali ja rõdudele lavalt. 1913.



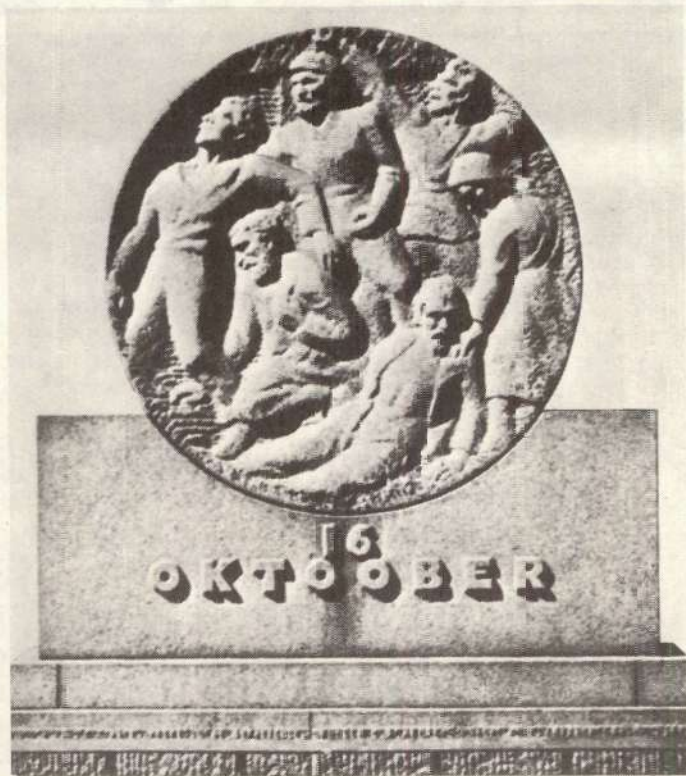




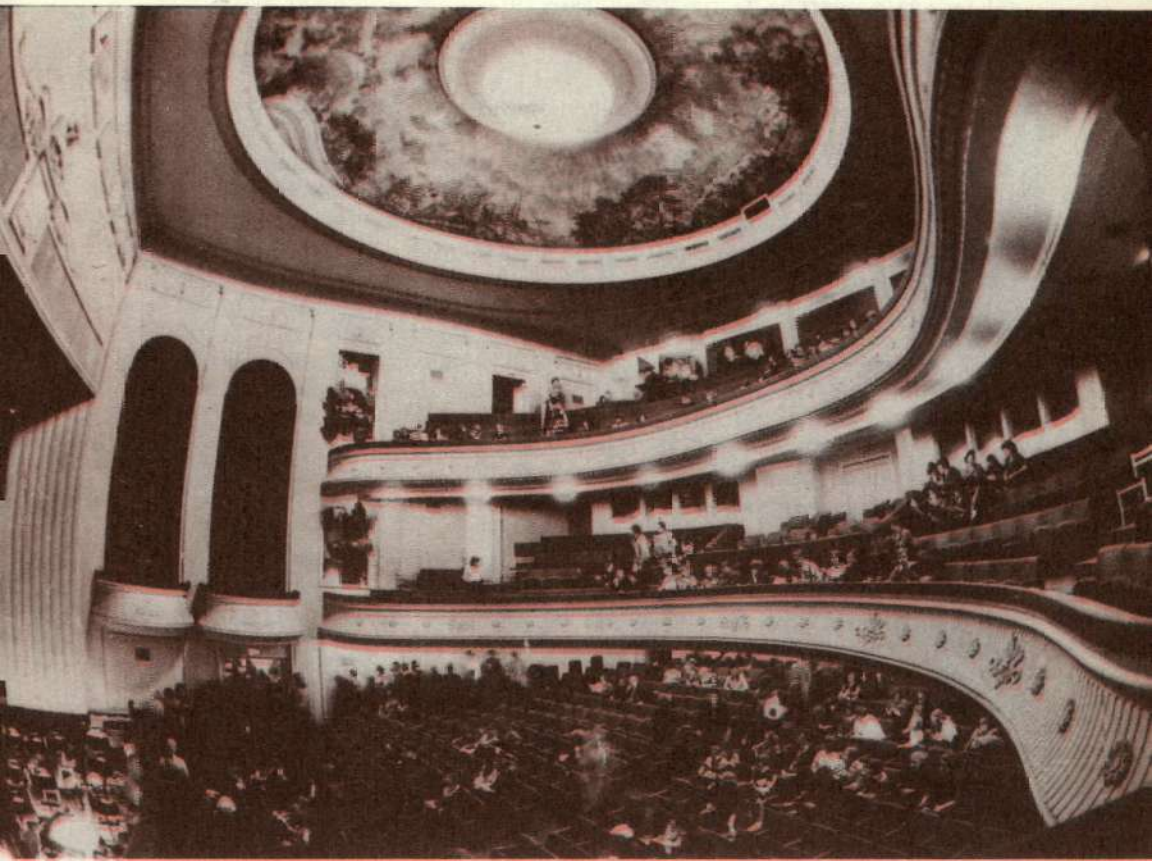
«Estonia» teatrisaal. 1913.

«Estonia» teatrisaal. 1984. V Polunini foto

«Estonia» hoone taastamine. 1950. A. Alla foto



J. Raudsepp. 1905. aasta oktoobris Uuel turul surmasaanute mälestusmärk. Püstitatud 1933.



olgu vähem saal, einetuba ja naisterahvaste tuba (...) Valgustus peaks elekter olema. (...) Et piduruumid puhtad ja kenad peavad olema, võimalikult eesti ornamentidega, see on iseenesest mõista.»¹¹ Hoone maksumuseks arvestati 120 000 rbl.

1908. aasta märtsi ettekujutustes lähenetakse juba hilisemale tege-likkusele. «Estonia» seltsi peakoosolekul arvatatakse: «Teatrisaal peaks olema 1000 inimese ja kontsertsaal 1200—1500 inimese tarvis. Kontsertkui ka teatrisaalid on eri sissekäikudega (...) ja nende vahel oleks väiksem saal koosviibimiste (perekonnaõhtute) jaoks ühes tarviliste kõrvalruumi-dega. Terve hoone tuleks soome stiilis ja ei peaks mitte ülitõredusi taga ajama, et maja hind selle läbi liiga kõrgele ei tõuseks. Neid põhimõtteid silmas pidades arvati hoone umbkaudseks hinnaks 180—200 tuhat rubla.»¹²

Maja viis katuse alla 1908. aastal loodud Tallinna Eesti teatri «Estonia» ehituse ja ülespidamise ühisus, lühendatult lihtsalt Osäuhisus — majandusliku iseloomuga ettevõtte kultuuriliste ürituste teostamiseks (oma põhi-kirja ja kapitaliga). Selle väga kavala nähtuse mõtlesid lõpuks välja «Estonia» seltsi agaramad liikmed, kes moodustasid ka Osäuhisuse juhatus. Tegemist oli Tallinna eestlaste tugevaima aju- ja finantstrustiga. Aktiivi hulgast võib nimetada notar Jaan Linnamäge, «Estonia» seltsi kauaaegset esimeest, insener Voldemar Lenderit, Tallinna esimest eestlasest linna-pead ja Arthur Uibopuud, Tallinna Vastastikuse Krediidühisuse (eestlaste panga) direktorit. Osäuhisuse loomisel oli ka poliitiline tagapõhi: majan-dusliku ettevõtetena (mille põhikiri kinnitati Venemaa Kaubandus-, Tööstus- või Rahandusministeeriumis) ei kuulunud Osäuhisus kuberner Korostovetsi võimupiirkonda ja võis tegutseda vabana «rahvusliku separatismi» süüdistustest.

Raha hankimiseks oli kaks põhilist allikat — osatähed ning laenud. Osatähti ostsid eestlased üle kogu maa, neid realiseeriti ka Peterburis. Üldrahvalikku aktsiooni toetas ja õhutas Tallinna eestikeelne ajakirjandus: «Kivid peavad kerkima ja peavad kõnelema inimeste püüetest ning peavad kuulutama järeltulevale soole: siin katsus inimene rammu ja tõusis enesest kõrgemale!»¹³ Nendel aastatel juba klassiteadlikkust ilmutav töölikir-jandus võttis sõna «Estonia» toetamise vastu, pidades seda kodanluse ettevõtmiseks.¹⁴

1911. aasta suvel Tallinnas viibides astus kerkivate müüride juurde (juba haige) Juhan Liiv, kes «seisnud (...) ehitusplatsi ääres, vaadanud tükk aega ehitamist, langenud siis põlvile ja öelnud: «Kallis kodumaa! Anna andeks et ma vaene olen ja sulle midagi suurt ei või templi ehitami-seks annetada, aga ma annan, mis mul on.» Ta võtnud riided seljast, taht-nud need sinna jätta, linnavaht seganud vahele.»¹⁵

Rahva annetusi on «Estonia» müürides üle 100 000 rubla eest. Kuid maja lõplik maksumus oli üle 800 000 rubla. Ligi $\frac{7}{8}$ sellest moodustas nii-siis tohtu võlg, mille eest žirantidena vastutasid 15 Tallinna jõukamat eestlast oma varandusega... Jättes vahele aastatepikkused finantsmani-pulatsioonid, võib lihtsustatult öelda, et Eesti Vabariigi loomisel ja tsaari-valitsuse kukutamisel see võlg praktiliselt kustus.

3) Ehituse esteetiline väärtus ja väärikus. Vaatamata sellele, et vahendite ja kogemuste poolest alustati õieti emillestki, et ostustavalt loobuti luksusest, juhinduti ehitusel ometi ennekõike kvaliteedist ja lahenduse ilust. Seda tõestas juba rahvusvaheline ideekavandite võistlus. Võidakse ju väita: üks tinginud seda kohalike arhitektide vähesus. Arvata, kuid rohkem mõeldi siiski soodsale lõpptulemusele. Konkursitingimused saa-

¹¹ Karl L ü s. Ühine seltsimaja Tallinnas. «Teataja», 30. VIII 1902.

¹² «Estonia» teatri ja kontserthoone ajalugu, lk 41.

¹³ Sealsamas, lk 86.

¹⁴ J. Lilienbachi toimetatud «Mõtted», I raamat. Tallinn, 1909, lk 104—127.

¹⁵ Friedebert T u g l a s. *Op. cit.*, lk 377, 378.

deti peale Tartu veel Venemaale, Helsingisse, Lätti, Saksamaale ja Prantsusmaale.¹⁶ Züriile, millest kohalike arhitektide kõrval võtsid osa veel kolleegid Peterburist, Helsingist, Tartust ning «Estonia» teatri esindajana Paul Pinna, laekus 17 projekti. Nendest tõsteti esile viis. Esikoht jäi välja andmata. Teist kohta jagasid Nikolai Vassiljev ja Aleksei Bubör Peterburist, kes projekteerisid ka Tallinna Saksa, st praeguse Draamateatri ning Armas Lindgren ja Vivi Lönn Helsingist. A. Lindgren, kes oli Eestis kavandanud juba «Vanemuise» teatri, valiti ka «Estonia» hoone arhitektiks. Huvitavamate kavandite autorid olid veel Alphonse Gravier Prantsusmaalt, Arthur Mödlinger Riiast ning Alexander Jaron Tallinnast.

Kui meil nüüdisajal võib kuulda mõtteid vastehatitud teatrihoonete kiirest moraalsest vananemisest, ei saa seda tänaseni öelda «Estonia» välisilme ja kontserdisaalipoolse siselahenduse kohta. Projektide võistlusele kulutatud 2500 rubla, tolle aja kohta mõtlemapanev summa, tasus end kuhjaga. Tulemuseks oli oma ajastu ehitusstiili markantne näide, millel õigus jäävaks püsimiseks. Ehituse valmimisega kaasnes veel üks eeskujuvääriv joon: hoone oli vastuvõtmisel tervikuna lõpetatud, August Terkmanni orel kontserdisaali paigaldatud, loorberipuud ja lilledki suveaeda kohale toodud.

Ülendavate kõnedega rahvarohked avapidustused kestsid 6.—8. septembrini (24.—26. augustini v. k. j). Esimese peopäeva õhtul esietenduvale «Hamletile» kirjutatud «Proloogis» soovis Gustav Suits: «[— — —] Uus hoone, kunstikoda ehtiv maad, /jõupingutused, olge tervitatud, /kõik suurem, kõrgem, valgem vaimulaad! [— — —]»¹⁷ Peopäevade kava — eelkõige teatrietendused — ei olnud ühtlasel tasemel. Kui maailmaklassikat esindas väärikalt Shakespeare, siis rahvuslikku dramaturgiat vaid C. R. Jakobsoni juba vananenud «Artur ja Anna». Nõrk režii ja muusikaline ansambel ei suutnud esile tuua E. Humberdincki ooperi «Hans ja Grete» süvaeetilisi väärtusi. — See oli omamoodi tõestusmaterjal G. Suitsu ja mõne ta kolleegi skeptilisele suhtumisele Eesti uute vägevate teatrihoonete kunstilisse potentsiaali.¹⁸ Suuremale optimismile häälestas kontserdisaali poolel pakutu. Professionaalsel kõrgtasemel esines hiljuti loodud Estonia Muusika Osakonna (EMO) segakoor J. Haydni oratooriumis «Aastaajad». Paljud tookordsed järelkajad kiitsid eesti heliloojate loomingi sümfooniakontserti. Artur Lemba, Artur Kapi ja Rudolf Tobiase teostest tõsteti esile eriti viimase omad: ballaad «Sest ilmaneitsist ilusast», «Kalevipoja epiloog» ning «Sanctus» oratooriumist «Joonas lähetamine» (autori juhatusel). «Peab tunnistama, (...) et ma midagi paremat üleüldse pole kuulnud. Seda kuulates ei saa enam rahuliseks arvustajaks jääda, vaid tunned, kuidas ta sind läbi raputab, vangi võtab. Terve töö kõlab algupäraselt ja üleüldse titani list jõudu avaldades,»¹⁹ kirjutati «Sanctuse» kohta.

Ja ometi tõdeme praegu, et sama tempoga nagu kerkis «Estonia» hoone Anija meeste järelopve ühistöös, arenes seal viljeldav teatri- ja muusikakunst, nii üledeuropalikes kui ka eripärastes vormides. See on mõistagi omaette lugu, samas aga mõneti rööbitine hoone enda saatusega.

Kõige halvemad päevad on «Estonial» olnud sõdades. Esimene maailmasõda tõi kaasa vastvalminud maja rekvireerimise sõjaväehaiglale. (Teatri tiib suleti kuudeks.) Järgmises suures sõjas hävis «Estonia» linna kõige rängemal pommitamisel 9. märtsil 1944.

Vaenuaegade vahele jäänud aastakümnetel jõudis esimeses säravas noorus «Estonia» kõrgemale tõusta pelgast teatri- ja kontserdimaja tähendusest. Kontserdisaalis tuli 1919. aasta 24. aprillil esmakordselt kokku Asutav Kogu seadustama Eesti Vabariiki. Samas saalis hakkas juurduma

¹⁶ «Estonia» teatri- ja kontserthoone ajalugu, lk 43, samal teemal veel lk 46, 47, 50, 51.

¹⁷ G. Suits. Hamleti proloog. «Teater», 1938, nr 6, lk 269.

¹⁸ A. H. Tammsaare, G. Suits jt. Teatriraamat. Tartu, 1913.

¹⁹ H. S. Eesti teatrimaja avamine. «Päevaleht», 26. VIII (8. IX) 1913.

rahvuslike suurmeeste austamise tava nende juubelpäevadel. Nii on «Estoniast» saanud ülendav ruum rahva vaimu tähetundidel.

Varemetes teatri- ja kontserdihoonet hakati taastama esimeste objektide seas linnas, otsekui sõjasüüd heastada püüdes, kuigi materjalide ja tehnika nappuse tõttu tuli ehitada jaokaupa. 1946 avati kontserdisaal, 1947 — teater, 1949 toimus esimene kontsert uuel oreil; alustati maja vaheosa renoveerimist. Oma teist elu on «Estonia» elanud niisiis neli aastakümnet. Tema arhitektuuriline ja funktsionaalne muutumine võrreldes esivariandiga ootab senini põhjalikumat erialast analüüsi, kas või seetõttu, et lähiminevikus on hoonesse hakatud suhtuma kriitilisemalt.

Juba 17 aastat on võetud hoogu ooperimaja ehitamiseks. Väldin siin nimme omadussõna «uus», kuna ooperiteatrit pole Tallinnas veel iial ehitatud. On vaid olnud 75 aastat tagasi valminud ning sümboliks saanud «Estonia» teatri- ja kontserdihoone. Selle teatritiibi ehitati Theodor Altermanni ja Paul Pinna rajatud vastsele trupile, kes põhiliselt tegeles sõnalavastuste ja operettidega ning kus aastas korra või harvemini lavastati oopereid — üsna kesiste tulemustega. Tookordsed kõige edumeelsemad projekteerijad ning teatritegijad ise ei võinud aimata, kui võrd muutub teatri profiil hilisemate aastakümnetel ja milliseid akustilisi ja lavatehnilisi vajakajäämisi see endaga kaasa toob. On ju pikemat aega selge, et praegune «Estonia» teatrisaal piirab ooperi- ja balletitrupi arengut.

Nüüdisaja nõuetele vastava muusikateatri ehitamine näis algavat üsnagi tõhusalt. 1972. aastal lõppes hoone ideekavandite vabariiklik konkurs, kuhu laekus 13 tööd. Konkurs tunnistati kordaläinuks.²⁰ Ligikaudu kümne aasta pärast oli loota (või karta?) teatrihoone ehitamise lõpetamist.²¹ Tegelikult toimus 1984. aastal hoopis uus konkurs palju kitsamates, vaid ühe projekteerimisinstituudi piirides. Saadi aga veelgi lõplikumalt võetav lähtevariant. Kui esimene konkurs ärgitas diskuteerima enam-vähem sisulistel teemadel, puudutades muuhulgas ka suuresti olulist arhitekti vastutuse küsimust²², siis teise puhul midagi niisugust kahjuks ei toimunud. Vallandus meil kõigil veel meeles olev sõnasõda uue teatri asukoha ja teatri vajalikkuse pärast üldse. Aeg oli küll muutnud inimesed aktiivsemaks, rahvuslike sümbolite suhtes hoidlikumaks. Kas ei varjanud «tants hõlmikpuu ümber» mingitpidi ka Estonia puiestee «Estonia» kaotamise alateadlikku kartust? Aeg oli toonud muudki: selgitanud mitmete teatrite, muuseumide jt kultuuriobjektide talumatu ruumikitsikuse või taastamise vajaduse Tallinnas ja mujal Eestis, kuhjanud asjaomasesse asutustesse ehitamist ootavate kultuurihoonete tohutu võlakoorma. Muidugi on leitud selles koormas koht ka tulevasele ooperi- ja balletiteatritele. Selle ehitus peaks teostuma ehk järgmisel viisaastakul. «Peep Jänese ja Henno Sepmani esikoha vääriliseks tunnistatud projekt on kinnitatud iga ruumi ja ruutmeetri pärast keskasutustega võideldes,» ütles RAT «Estonia» direktori kt Evald Aus 29. VI 1988. Jääb üle vaid oodata ja loota või tuleks kõne alla ka (näit välislahenduse) täiustamine?

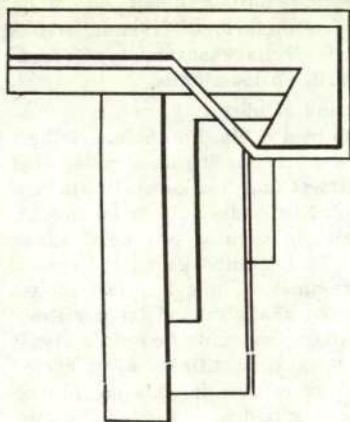
Antud seisus on siiski meeldiv tõdeda, et ajal, mil täitub 75 aastat esimese Tallinna eestlaste ehitatud teatri valmimisest, on ettevalmistamisel krunt järgmise, st Noorsooteatri tarvis.

Praegune «Estonia» on aga ära teeninud «Estoniaks» jäämist. Rahvas ei vaja üksnes kultuuritemplite ja -sümbolite ehitamist, vaid ka nende püsimist. Kahe-maja-variantis oleks ka muusikalisel komöödiaal ja ooperistuudiol avaramad esinemisvõimalused. Siis saaks uus ooperi- ja balletiteater probleemideta kanda samuti «Estonia» nime ja rahvas võtaks ta ehk ka omaks. Ent «Estonia» kunagisi ehitajaid meenutades kirjutaksin mõttes selle maja fassaadi kohale sõnad: VISADUS JA TARKUS.

²⁰ Aldo Tamper. Õnnestunud arhitektuurivõistlus. SV, 16. VI 1972.

²¹ Leonhard Lapin. Uus ooperiteater? SV, 7. VII 1972.

²² Oleg Kotšenovski. Probleeme jätkub. SV, 4. VIII 1972.



QES?

Dario Fo



Kuulus itaalia dramaturg, näitleja ja režissöör sündis 1926. a Põhja-Itaalias San Gianos raudteelase perekonnas. Kohe pärast sõda sai temast Milano Akadeemia lavakujunduse üliõpilane, õppis ka arhitektuuri. Teatritööle pühendus 1952. aastal.

Alustas satiiriliste monoloogidega itaalia raadiole. 1959. aastal asutas Milanos koos abikaasa Franca Ramega teatritrupi «La compagnia Dario Fo — Franca Rame», mis tegutses teatris «Odeon» kuni 1967. aastani.

1968—1970 esines trupiga «Nuova Scena», 1970. aastal asutas taas koos Franca Ramega trupi «La Comune», mis tegutses tänaseni, alates 1974. aastast kindla mängupaigaga Milano «Palazzina Liberty's».

Kirjutanud üle 40 näidendi. Tähtsamad neist:

mitmeosalised farsid «Vargad, mannekeenid ja alasti naised» («Ladri, manichini e donne nude», 1958) ja «Koomiline finaali» («Comica finale», 1958), Ameerika avastamist käsitlev komöödia «Isabella, kolm karavelli ja lobamokk» («Isabella, tre caravelle e un caccia-balle», 1963), satiir «Seitsmes: varasta veidi vähem» («Settimo: ruba un po' meno», 1965), milles juttu korruptsiooniskandaalid Itaalias; keskaega käsitlev «Alati on süüdi kurat» («La colpa e sempre del diavolo», 1966), itaalia fašismi vastu suunatud «Suur pantomiim lippude ja väikeste ning keskmiste nukku-dega» («Grande pantomima con badiere e pupazzi piccoli e medi», 1968), rahvatraditsioonidesse kanduv «Müsteerium-buff» («Mistero buffo», 1969), itaalia klassivõitlust käsitlevad «Anarhisti juhuslik surm» («Morte accidentale di un anarchico», 1970) ja «Hernehirmutise surm ja ülestõusmine» («Morte e resurrezione di un pupazzo», 1971), tösieluseikadel baseeruv «Kop-kop, kes seal on? Politseil!» («Pum, pum, chié? La polizia!», 1973), «Rahvasõda Tšiilis» («Guerra di popolo in Chile», 1973), farss «Ei maksa! Ei maksa!» («Non si paga! Non si paga!», 1974), terrorismi paljastav «Hirmu pilge» («Lo sghignazzo della paura», 1981).

Andnud välja raamatu «Lühike näitleja õpik», mis on mõeldud eeskätt noortele näitlejatele selgitamaks tähtsamaid teatrilaseid termineid nii kaasaegsest kui ka vanast teatrist. Fo annab seletuse teatripraktikas sageli kasutatavatele väljenditele, õpikusse on kogutud kogu žargoon, milles räägivad lavastajad ja näitlejad, ent mis tundmatu noortele teatrisse tulijatele. Fo tegutses ka pedagoogina, õpetades teatri ja dramaturgia ajalugu ning näitlejameisterlikkust.

Dario Fo teatrit iseloomustavad humanismus, demokraatlikkus, võitlus sotsiaalse ja poliitilise ebaõigluse vastu, rahvalikult mahlakas keel ja esituslaad ning lähtumine itaalia rahvuslikust teatritraditsioonist, ennekoike commedia dell'arte'ist.

Valdavalt grotesksete situatsioonide ja ning klounlikult liialdatud inimkarakterite ja hoiakute abil näitab Fo ühiskondlikku süsteemi kõverpeeglis. Mõnede tema lugudele on omane revüülik, chaplinlik esituslaad, kus suur osa on koomilistel, pikantsetel kokkusaatumustel. Fo näidendite tekstid ei oma

iseseisvat kirjanduslikku väärtust, tõelise elu saavad nad alles laval. Enamasti esitab ta neid üksi või koos abikaasaga, kasutades vaid harva teisi näitlejaid. Ent samas on Fo üks mängitavamaid autoreid maailmas, itaalia näitekirjandusest võiks tema populaarsust võrrelda ainult Eduardo De Filippoga: 1987. aastal mängiti tema näidendeid korraka 480 teatris.

Fo eesmärgiks on paljastada kapitalismi kui anakronistlikku ühiskonnasüsteemi. «Totaalse teatri» vahendid, mida ta sealjuures kasutab, seisavad varjamatu sotsiaalse protesti teenistuses.

Dario Fo: TEATER PEAB ELAMA!

«Selleks, et mõista antiiki ja Shakespeare'i, tuleb ennekõike tunda oma maailma.»*

Fo rõhutab näitleja vastutust: tuleb teada minevikku ja tunda tänapäeva, olla eluga kursis. Ainult näidendite lugemisest ei piisa. Näitlejal peab olema oma suhe teksti. Liiga tihti aga uuritakse ennekõike muud ja alles siis selgitatakse, mida rolliga öelda tahetakse. «Näitleja ei saa olla palgasõdur, kes elustab teksti, mille sisuga ta nõus ei ole või millest ta aru ei saa.»

Fo ise on oma isamaa kultuurialajalugu uurinud väga põhjalikult ja kuigi ta kasutab Brechti terminoloogiat, nimetades oma teatrit «eepiliseks», näeb ta oma juuri itaalia rahvuslikus teatris, mida ta on arendanud ja kaasajaga kohandanud. Fo isakodu lähistel San Gianos olid veel säilinud rahvalikud jutustajad (*fabulatori*), kelle hulka kuulus ka tema emapoolne vanaisa. *Fabulatori*'d hulkusid külades ja jutustasid oma fantastilisi lugusid, mis olid täis hüperboole ja paradokse. Nende juttudes avanes eriskummaline maailm, milles kõik oli vastupidi: mehed teenisid naisi, pühakud pihtisid lastele, talupojad karistasid oma isandaid jne. *Fabulatori*'de esinemistes

* Jutumärkides olevad mõtted kuuluvad Dario Fo'le.

oli suur osa žestidel, miimikal, neile oli omane kiire ümberkehastumisvõime ja suur artistlikkus. See kõik leidis kasutamist ja edasiarendamist Dario Fo loomingus.

«Juurteta puu ei püsi.»

Ka juurteta keel ei ela. Fo näidendite keel põhineb itaalia murretel. Enamasti mitte ühel neist, vaid mitmest murdest koostatud ja rütmistatud kõnel. Nii toimis näiteks ka Brecht, kes oma loomingus kasutas pea kõiki saksa keele murdeid. Fo kasutab aga ka väljamõeldud keelt «grammelot», mis kujutab endast kokteili erinevaist häälikuühendest ja mitmekeelsetest sõnadest. See, mida Fo publik lavalt kuuleb, ei ole siiski didaktiline «rahva keele» manifest, vaid kirev poesia, mis on lahutamatu osa itaalia külades ja turgudel kõneldavatest dialektidest. Lisaks kasutab Fo teksti ilmetamiseks mitmesuguseid hellisi imitatsioone. Näidates paavsti saabumist Hispaaniasse, kujutab Fo kord lärmitsevat rahvahulka, kord paavsti lennukit, mis majesteetlikult liugleb taeva all, siis aga kehastub sügavalt usklikuks talupojaks, kes on veendunud, et taevast laskuv lennuk ei saa olla keegi muu kui paavst ise.

«Igal ametil on omad žestid. Mitte kunstis. Elus.»

«Žestid ei ole teatris midagi teisejärgulist, vaid oluline osa etteastest ja neid tuleb osata säästlikult kasutada. Pole uudis, et igale ametile ja inimtübile on omased kindlad liigutused, kuid erinevatel erialadel esinevad korduval liigutussarjad on aja jooksul muutunud ka tantsudeks: tarantella on arenenud köiepunujate laulust ja pavaana rajaneb gondoljeeride liigutustel. Ka *commedia dell'arte* (CdA) tüüpide aluseks on erinevad ametid. Näiteks Arlekiin on kandja ja gondoljeeri süntees. CdA maskid aga on pärit loomalt — Zanni (üks itaalia rahvakomöödia tüüpilisemaid tegelasi — *Toim.*) on osaliselt



kass, osaliselt ahv. Pantalones ühinevad kal-
kun ja ronk jne.»

**«Commedia dell'arte on tundmatu kuul-
sus.»**

Tavaliselt mõeldakse CdA all toretsevat karnevali. Tegelikult räägitakse seal läbi naeru ja pila väga tõsistest asjadest. Lisaks arvatakse, et CdA näitlejad olid valdavalt improviseerijad ja et enamus näidendeid toodi lavale ilma tekstita. Ka see pole õige. CdA näitlejail oli tohtu kogemustepagas, neil oli varuks suur hulk käitumismudeleid, nad tundsid väga paljusid erinevaid tekste ja olid võimelised jätkama ükskõik millist teemat, jättes mulje, et nad improviseerivad.

Osati suurepäraselt ära kasutada ka hetkesituatsioone. Kui publiku hulgas hakkas nutma laps või haugatas koer, oli näitlejal selleks puhuks varuks vähemalt kolmkümmend naljakat repliiki, kui hakkas ootamatult sadama vihma, oskas ta sellele reageerida samuti kümnel viisil, nii et vaatajal jäi mulje, nagu oleksid ka laps, koer ja vihm loos osalised. Ka Fo ise on alati valmis ära kasutama kõige ootamatuid situatsioone, mis etendusel tekivad. Kord puhkes «Müsteerium-buffi» etenduse ajal äike, mille Fo momentaanselt ära kasutas, astudes vestlusse taevaga — niipea kui kärgatas kõu, esitas Fo provokatsioonilise küsimuse Taevaisale, kes vastas justkui vihastades uue piksekärgatusega.

«Klassikaline teater sellisena, nagu teda praegu tehakse, on laipade teater.»

Dario Fo arvates on need väärikad ja passiivsed lavastused, mis antiiktekstidest praegu tehakse, kaugel tolle aja värvikirevusest ja tänapäeva maitsele võõrast esitluslaadist. Näidendeis oli tihti kohti, kus provotseeriti tülisid. Tolleaegseid tänavakaklejaid noomiti tihti sõnadega: «Ega sa teatris ei ole!», «Klassikuid tuleb terroriseerida. Tuleb kujutleda, et autor istub su kõrval.»

«Riik ja vägivald on ühiskonna alustoad, need ei kao ialgi.»

«Ka hiljem on teater tihti rajanenud provokatsioonil. Kuid satiir etenduses on varjatud ja ei ole suunatud publiku, vaid võimuparaadi vastu. Võimulolijad on igal ajal ja igal maal irooniat kartnud.» Seda on Dario Fo piisavalt omal nahal tunda saanud. Lisaks sekeldustele mitme maa võimuesindajatega on tema tegevusse sekkunud ka Rooma paavst, nõudes eeltsensuuri Dario Fo teleesinemistele. «Ebasoovitavate autorite» hulgas oli Dario Fo kuni 1986. aastani ka Nõukogude Liidus.

«Põhiprobleemid on samad nii Itaalias, Skandinaavias kui ka Nõukogude Liidus. Näiteks korrupsioon. Aeg-ajalt toimuvad ühiskonnas mullitused, mõni suur ülemus pannakse trellide taha, see teeb rahvale heameelt ja võim ainult tugevneb, näidates, et võimuesindajad usinalt tegutsevad. Skandaal on sotsiaaldemokraatia jaoks vabastav rõhatus.»

Fo tekstid sünnivad enamasti reageeringutena teravatele probleemidele, kuid pea kõiki neid läbib üks teema: vabaduse ja rõhumise dialektika, õigusteta lihtrahvaesindaja ja võimulolija suhted. Näiteks loos «Komödiandi sünd» räägib Dario Fo oma kangelasu suu läbi sellest, et komödiant pole maailma sattunud sugugi nalja ja naeruga, vaid hoopis-tükkis läbi pisarate.

Fo kehastatud komödiant oli alguses talupoeg, kes oma naise ja lastega elas väheviljal maenõlval. Raske tööga suutis ta oma majakese ümber kasvatada õitsva viljapuuai. Siis aga ilmus feodaal, kellele aed meeldis. Kuna talupoeg polnud nõus oma aiast loobuma, laskis feodaal selle oma sõduritel hävitada, süütas põlema tema maja ja narris oma sõdurite lõbusa naeru saatel ära talupoja naise. Murest ja häbist murtud talupoeg otsus-



tas elust loobuda, kuid siis ilmus tema teele kummaline nukker mees, kelles talupoeg tundis ära Lunastaja. Tema soovitusel laskus talupoeg mägedest alla ja hakkas kogu maailmale kuulutama selle ilma vägevate kurjust. Nii sündiski komödiant.

See on vaid üks lugudest, mis pärineb Dario Fo ühest parimast teatrile kirjutatud teosest «Müsteerium-buff». Teos, alapealkirjaga *giullarata popolare* — rahvalik komöödia — koosneb Evangeeliumist tuntud populaarsetest lugudest, nn apokriüfidest, millele on lisatud ka teised lood «Komödiandi sünd», «Talupoja sünd», «Bonifacius VIII» jt. Lisaks uuris Fo «Müsteerium-buffi» jaoks keskaegse teatri dokumente, tekste, gravüüre ning kasutas stsenaariume Rame arhiivist — Fo abikaasa, Franca Rame pärineb traditsioonidega näitlejaperekonnast, kelle arhiivis on vanade näidendite ja stsenaariumide tekstid. Pöördumine pühakirja süžeede poole on Fo kui katoliku maa kunstniku puhul loogiline, sest kristlikul mütoloogial on suur osatähtsus itaalia rahvakultuuris. Fo suhtub pühakirja kui rahva folkloori, võttes sealt kõigile mõistetavad kujud ja süžeed ning annab neist oma interpretatsiooni. Seetõttu on näidend kaugel kiriklikest kaanonitest, Fo loob sellest inimelu groteskse müsteeriumi. Kui Majakovski «Müsteerium-buffi» võib kaudselt pidada Piibli paroodiaks, siis Dario Fo parodeerib Evangeeliumi. Näidendis on palju rolle, kuid tegemist on monoetendusega — kõiki tegelasi mängib Fo üks. Algselt oli «Müsteerium-buff» mõeldud lavastusena, kus osaleb palju näitlejaid, kuid näidendi esimesed avalikud ettekanded ebaõnnestusid ja Fo otsustas esitada üksi kõiki lugusid. Esimesed esinemised Milano ülikooli auditooriumi ees läksid menukalt, «Müsteerium-buff» alustas oma iseseisvat elu pidevalt muutudes ja arenedes, sest Fo improviseerib etenduse raames vabalt — lisab uusi stseene ja lugusid, varieerib nende järjekorda vastavalt publiku koosseisule, meelelule jne. Iga etendus algab juba publiku kogunemisega saali — Fo toimetab enne etenduse algust laval, annab valgustajatele juhtnõure, kontrollib mikrofone ja jälgib silmanurgast publikut, luues niiviisi suurepärase eelduse sõbralikuks kontaktiks publikuga.

«Ideaalne teater räägib ühiskonna probleemidest ja konfliktidest publikule arusaadavas keeles.»

See ei tähenda, et Fo alahindaks oma publikut. Pigem vastupidi — publik on tema lugudes aktiivne osaleja, hoolimata enamasti suurest auditooriumist on Fo sõnum intiimne ja tekitab tema etendustel vahetu ning loomuliku kontakti lava ja saali vahel. See lausa sunnib vaatajat loos osalema, muutes niiviisi esitatava monoloogi dialoogiks.

Kuna Fo jaoks on publik võrdväärne

partner, siis arvestab ta juba oma monoloogide ettevalmistamisel ja rütmistamisel eeldatavat vaatajapoolset reaktsiooni. Ka teisi näitlejaid juhendades või teatrikoolis tunde andes juhib ta pidevalt tähelepanu kohtadele, kus on oodata publiku reageeringut, mängides ise tihti proovis publiku rolli.

Heaks näiteks publiku vahetust osalemisest on lugu sellest, kuidas Jeesus vee veiniks muutis. Siin mängib Fo kaht konkureerivat jutuvestjat. Üks neist on Engel, kes esitab üldtuntud versiooni, kasutades sealjuures rõhutatult piibellikku esituslaadi. Teine jutuvestja on Napsivend, kes kinnitab järjekindlalt, et tema on seda imepärast sündmust oma silmaga näinud. Loomulikult räägib ta sellest ehtdionüüsoslikus vaimus, rõhutades ilmse naudinguga kõiki veinijoomise mõnuseid. Järgemööda näitab Fo, kuidas tema kangelane joob veini, ise selles supeldes, ja kirjeldab üksikasjaliselt joovastava vedeliku imepärast teekonda jooja soontes ja sisikonnas, teekonda, mille lõpetab ülima rahulolu tunnusega mõnus rõhatus. Kinnitades, et veinijoomine ei saa olla patt, kui Kristus pakkus seda oma emale, kutsub Napsivend publikut üles võitlema Ingli religioossete seisukohtadega ja nautima veini vabastavat toimet.

Kogu lugu on üles ehitatud ja rütmistatud nii, et ilma publikupoolsete reaktsioonideta ta ei käivitukski. Tegemist on tõelise retoorikašedoovriga, kus puritaanlikele seisukohtadele vastandatakse rahvapärased. Loo arendes muutuvad argumentid üha koomilisemaks, kuid samas ka põhjendatumaks ning lõpuks on publik haaratud kummalisest mõttest, et kui Aadamal oleks olnud midagi ühist lugu jutustanud Napsivennaga ja kui Paradiisis oleks olnud piisavalt veini, siis vaevalt oleks esimene inimene hakanud huvi tundma keelatud viljade vastu ning inimkond elaks siia maani Paradiisis. «Inimesed, kes tulevad teatrise, võivad meie seisukohta jagada või mitte, kuid nad elavad kaasa ja satuvad nii tahtmatult meie mõju alla. Selline vaataja ei saa enam öelda, et tal oli igav.»

Dario Fo oskust ühitada oma koomiline poeesia õonestava poliitikaga näitab suurepäraselt tema portree Arlekiinist. Täitnud juba hulga oma peremehe poolt antud alandavaid korraldusi, läheb Arlekiin tema käsul hankima imepärast armurohtu, kuid otsustab seda hoopis ise kasutada külastamaks lõbumaja. Edukalt visiidilt koju naastes selgub, et tema sõnakulmatus tuleb ilmsiks üsna tavatul moel. Nimelt on tema peenis hakanud ootamatult kasvama, omandades järjest hämmastavamaid mõtmeid. Oskuslikult kasutades oma miimilist talenti näitab Fo, et Arlekiini sootunnis on kasvanud juba peaaegu tema enda suuruseks. Kahtluste vältimiseks mässib vaene mees oma genitaalidele teki ümber, teeseldes, et tegemist on vastsündinuga. Järg-

neb rida koomilisi situatsioone naabrinais- tega, kes kõik järgemööda pisikest kussutada tahavad.

Loo sisu on näiliselt erootiline, kuid tege- likult on tegu teenri alateadliku mässuga oma isanda vastu. Koomiline pinge tekib Arlekiini hirmust oma peremehe ees ja samas tema uhkuse ootamatult kasvanud potentsi üle.

Kirjeldades oma «eepilise teatri» karakte- rite loomist kasutab Fo võrdlust skulpto- riga:

«Teatris vaen ma situatsiooni samuti nagu skulptor lõpetamata skulptuuri, uurides valguse ja varju vahekordi eri lähte- punktidest.»

See Fo'le omane erinevate vaatenurkade vahetamise tehnika on lähedane filmimontaa- žile. Näiteks juba mainitud loos paavsti saa- bumisest Hispaaniasse vahetuvad situatsioo- nid ja tegelased sellise kiirusega, et jääb mulje telereportaažist.

Fo kujutab paavsti ilmumist lennuki uk- sele, samal ajal kirjeldades seda vaheldumisi esimeses ja kolmandas isikus. Näidates paavsti kulla ja kalliskivide säras, lülitub Fo järsku loost üldse välja, meenutades hoopis üht loe- tud artiklit, kus kritiseeriti Püha Isa kaldu- vust luksusele. Seejärel, loo juurde naastes, näitab Fo järjestikku morni püssimeest ja raadiosaatjatega bulgaaria agente, kes teda parasjagu instrueerivad, politseinikke püssi- mehelt pärimas, mida too kuulidega teeb ning seda vastamas, et tegu on uut tüüpi rooskrantsiga, ja palvet pomisemas enne uue kuuli pidemesse lükkamist, mispeale poli- teinikud ta rahule jätvad. Edasi imestab Fo, miks keegi kohalviibinuist ei taibanud laskjat takistada, kui ometi jõuti teha nii pal- ju fotosid, ning kehastub kohe järgemööda terveks piltide seeriaks kuni püssilaskudeni, lõpuks mängib ta haavatud paavsti ja samas ka teleajakirjanikke juhtunut kommenteeri- mas. Loo peadpöörivat tempot ja peent rütmilist viimistletust võiks kadestada iga filmirežissöör.

«Rütm on elu alus. Ent füüsilise töö osa- kaalu vähenemisega on meie argielu rütm rikutud.»

Nii proove läbi viies kui oma õpilaste töid hinnates rõhutab Fo alati rütmi osa- tähtsust. Fo on samavõrd muusik kui drama- turg ja musikaalne on ka tema teater. Tema loominguline iseärasus — sõna, miimika ja žesti ühtsus paneb aluse helipartituurile, mille loojaks on Fo ise. See on imepärane helide sümfonia, koosnedes fraaside rütmil- lise struktuurist, intonatsioonide vahetu- sest, pausidest ning itaalia keele ja dialektide omapäraselt kõlavatest sõnadest ja sõna- ühenditest.

Näiteks võiks tuua loo nalga surevast neljateistkümnenda sajandi talupojast. Vaene

Zanni on nii nälgunud, et kujutleb end söömas omaenda keha, alustades silmamunadest ja lõpetades sisikonnaga.

Lugu võiks kergesti kujuneda lihtsalt infantiilseks groteskiks, kuid Fo teeb oma inimsöömise nauditavaks sellega, et viib seda läbi swingirütmis, soleerides samaaegselt bigbandi liidrina. Oma kehaosade õgimine toimub tõusvas tempos, kulmineerides õndsas õgimisega. Hetkekski aga ei muutu laval toimuv frivoolseks, pigem vastupidi — kogu lugu on piisavalt naljakas. Ent samas ei unune ka see, et mees kannatab. Kannatab mitte ainult toidu-, vaid ka inimväärikuse ja õigluse puuduse all.

Ennast hävitanud, esitab Zanni väljakutse Jumalale ning publikule, ähvardades järg- misena neid nahka pista, kuid selle katkestab ootamatult unelm pidusöögi ettevalmista- misest rikkalikus köögis. Zanni fantaseeri- mist saadavad sükoopiliselt r' hvatlevad prae- särinad ja veinimulksatused. Kõik helid teki- tab Fo kohapeal, meenutades džässilauljat. Lugu lõpeb sellega, et näljane Zanni ärkab oma unelmast ja rahuldab oma söömahimu, pistes nahka kärbse.

Neid Fo esinemisi, kus puudub tekst, ei saa siiski samastada klassikalise miimi või pan- tomiimiga. Kõigist tema lugudest jääb mulje, nagu oleksid nad nüüdsama, teel metroost teatrisse, valmis mõeldud. Nad on tulvil hääli, žeste, miimikat, kirgesid ja kannatusi, lõhnu ja maitseid, mis pole vastuvõetavad klassi- kalise pantomiimi maailmas.

Kui nüüd püüda ühte lausesse kokku võt- ta, mida siis Dario Fo oma teatris teeb, võiks see välja näha näiteks nii:

Samaaegselt kujutades ja kirjeldades esi- tab Dario Fo peenelt rütmistatud dialooge või dialogiseeritud monolooge, kus jutusta- ja(i)le on aktiivseks partneriks publik — (kes sellega muide ise väga rahul on).

Lõpetuseks veel üks maestro intrigeeriv mõtteavaldus:

«Tänapäeva näitleja on nagu travesteerija. Pärast etenduse lõppu võtab ta rollihilbud seljast ja läheb õlut jooma.»

PEETER JALAKAS

PEETER JALAKAS on VAZ «Tudengiteatri» lavastaja. Sündinud 1961, lõpetanud TPedi kultuurharidusteaduskonna 1987.

Mõnda kestmise raskustest...

ANDRES LAASIK

On väidetud, et eesti teater on kriisi-seisundis ja ka seda, et teater on kriisist üle saamas. Ei tea, kuidas nende kriisielsete ja -järgsete asjadega on, kuid tõmmates paralleele praeguse ühiskonna seisuga ja nende mõistete kasutamisega, tundub, et lood on halvad. Ka põhjusi on otsitud mitmelt poolt.

Vaatame korra lähiminevikku. Aastatel 1983, 1984 ja 1985 toimus kolmes teatris oluline muudatus — oma kohalt lahkusid peanäitejuhid Jaan Tooming, Mikk Mikiver ja Kalju Komissarov. «Ugalas», Draamateatris ja Noorsooteatris andsid teatrijuhtimise ohjad käest lavastajad, kellega pidid olema seotud mitmedki lootused ja ootused nende teatrite arengus. Miks nii juhtus?

Vaevalt kujutab keegi ette kaasaegset teatrit ilma ametimeheta, kes seda keerulist ja tõrksat organisatsiooni kunstiliselt juhib. Ja kunstigeneetiliselt oleks loogiline, et seda tööd teeb lavastaja, kes asub tänu oma kutse organiseerivale loomusele teatrijuhi tööle kõige lähemal. Kolme lavastaja lahkumist teatrijuhtimise juurest tuleb eesti teatri oludes hinnata raskeks löögiks. Sellest hetkest on Eestimaal tajutav teatrijuhtimise kriis, millest pole senini üle saadud.

Milles see väidetav kriis avaldub? Es-majoones selles, et kõik need valikud, mis on olnud teatris teha ta kunstilise korrapära saavutamiseks, on jäänud tegemata. Selle tulemuseks on juhuslikkust reper-tuaarinimetustes, näitlejatrupis, tööjaotuses, külaliste kutsumises, sõprussidemetes, jooksvas mängukavas ja paljus muus. Ja seda juhuslikkust on vähemalt kahes pealinna juhtivamas teatris kül-laga.

Kui teatri kunstiline juhtimine saab pärsitud, ei tähenda see veel ta majandustegevuse soikumist. Pigem vastupidi, mõnel juhul saavad teatrikommersandid

oma organiseerimistegevusele, et ka parima tahtmise juures on raske teatri arengus midagi ümber korraldada.

Nõukogude Vene teatris kujunes 30-ndateks aastateks välja stalinlikule režii-mile vastav teatrijuhtimise kaanon, kus tegelikult otsustajaks ja vastutajaks teatris sai bürokraatlik-administratiivse süsteemi poolt jäigalt kontrollitav direktor. See kaanon on vastavalt ajastu vai-mule vähem või rohkem teatri organisatsioonilisi aluseid mõjutanud ka Eestimaal. Selleks, et teatris ise otsustada ja vastutada, pidi peanäitejuht Irdi-sugune masuurikas olema. Aga kõik ei ole sellised ja kõik teatriloojad ei tahagi selliseid teatreid, nagu nad meil olla võivad. Kanoniseeritud normatiivsus võib jäädagi kunstnikke riigiteatritest eemale peletama.

Etteheiteid teatrijuhtimise osas teha on pagana raske, sest lähtuma ei peaks siin mitte niivõrd kujunenud olukorrast, kuivõrd olnu kogemustest ja ideaalidest. Aga kuidas rääkida mitte sellest, mis on, vaid sellest, mis peaks olema? Kuidas julgeda kõrvalseisjana osutada asjadele, mis on jäänud olemata ja tegemata?

Miks siis ikkagi ei ole kusagilt leida inimest, kes oskaks, saaks ja tahaks teatri eest vastutada? Või on see meie ühiskonnas ühele inimesele üle jõu käiv koorrem?

Ärgem otsigem teatrijuhtimise raskusi välistest põhjustest, õigemini juba tagajärgedest. Arvan, et istumine ministeeriumi kolleegiumidel ei ole nii kurnav, nõmedate paberite täitmine nii tüütav, asja eest ja asjata pähesaamine nii valus, et ainult see kõik määraks ära teatrijuhi töö raskuse. Ehk küll emotsionaalne vastuseis just siin terav püsib, on tegu ikkagi pealisehitusliku nähtusega. Usun, et suuremat muret ja vaeva valmistab teatrijuhile siiski see teater, mille eest ta peab rahva ja enda ees kunstnikuna vas-

tutama, ja see ühiskond, milles teater tahes-tahmata toimib. Aga kui ühiskond ei ole Noorsooteatrile, mida ta väidetavasti armastab, kahekümne aasta jooksul oma maja leidnud — kuidas mõjub see teatrile ja tema juhtidele? On teisigi teatreid, kellel ei ole oma maja, oma teatrit. Tegelikult on ju ideoloogilise surve kõrval aastakümneid toiminud ka majanduslik surve, mida saab mõista ainult üheselt — teatri ja kogu vaimukultuuri madala väärtustamisena meie ühiskonnas.

Rääkides kaasaegsest teatrist ja tema juhtimisest, on võimatu mööda minna lavastajakunstist. Vaatame veel kord minevikku. Kunagine eesti teatri «noor režissuur» sündis 60-ndate aastate noorsooliikumiste taustal. Noorsoo tõstatatud humanistlikud ideaalid, mille nimel minid tänavatele Pariisis ja Prahast, leidsid Eestimaal soodsa kasvupinna ja vähemalt teater jõudis neist innustunud inimeste läbi uuele kvalitatiivsele tasemele. Eesti teater toimis tollal kui maailma teatri osa: haaratuna üldistest liikumistest, pakuti välja võrdväärne oma — rahvuslik. See kõik on praegu välja öeldud hüpoteesina, kuid tahaks väga, et keegi seda põhjalikult ja veenvalt tõestaks.

Lääne-Euroopas löi noorte teatrikunst omad uued organisatsioonilised vormid, mis vastasid tegijate seatud eesmärkidele. Tekkisid sõltumatud stuudiod ja rühmateatrid. Eestis andis saatus noortele meestele võimaluse teha tööd raske iseloomuga Irdi hõlma all, hiiglasuures kombinaatteatris. Võib arvata, et tollaste noorte meeste soovide ja unistuste ning olemasoleva jäiga teatrikorralduse vahel oli meeletu lõhe, mida ületada meile tollal antud ühiselu normide järgi polnud võimalik. Miks muidu kasvas «Vane muises» stuudiodid nagu seeni? Kas kujunenuks neist võimaluse korral ka iseseisvad stuudioteatrid? Asi ei puuduta ainult Toomingat ega Hermaküla. Ei saanud üheski riiklikus teatris pidama jääda ei Peterson ega Karusoo. Ja paistab, et lõhe lavastaja ideaalide ja teatri (ühiskonna) tegelikkuse vahel on aja jooksul süvenenud. Ehk oleks meie praegune teatrisituatsioon veidigi teistsugune, kui meil oleks olnud õigel ajal võimalik minna väikeste iseseisvate eksperimentaalteatrite teed.

Täna tuleb rääkida eesti teatri lavastajate sotsiaalsest ja ka bioloogilisest väsimusest. Need ainsad inimesed, kelle peale eesti teater loota saab, on hingelt ja ihult haiged. Muret teeb ka lavastajate järeلكasv. Praegu pole meil ühtegi alla kolmekümne aastast lavastajat, kelle tuleviku peale julgeks panust panna. Ja kui need noored ka juba olemas või tulekul on, kas võime loota, et nad riiklikus teatris püsima jäävad, «kohaneda» suudavad? Tekib kahtlus, et olemasolev riiklike teatrite süsteem on oma loomult lavastajakunstvaenulik, kuigi just see teatrikomponent määrab tänase teatri kunstilise palge. On ju (eesti) teater hea sedavõrd, kui võrd head on tema lavastajad. Kui head me siis oleme?

Paraku on loomulik, et lavastaja kui terava kaasajatunnetusega mõtlev loovisiks on ikka halbadel aegadel «seebikeetjatele» jalgu jäänud. Meenutame Meierholdi, Ahmeteli, Kurbasi saatust. Või siis Priit Põldroosi. Hiljutistest juhtidest aga Ljubimovit ja Efrog. Ehk võib juba öelda, et ühiskondlik süsteem töötab selliste inimeste tekkimise ja arenemise vastu?

Püüe teatrit lavastaja tasalülitamise kaudu nivelleerida on võtnud suure ulatuse liitriigis nimega Nõukogude Liit. Keskajakirjandusest võib lugeda, kui palju on riigis juhita teatreid, kuidas otsitakse head lavastajat. Meil Eestis on asjal rahvuslik varjund juures, kuna tegu on ikkagi rahvusliku teatri tasalülitamisega. Asja teravdab veel ametnike ükskõiksus ja soovimatus lavastajate koolitamisega (vähemalt siis stuudiovormiski) tegelda. Arvatavasti on bürokraadi mõttekäik järgmine: Eestis on kümme teatrit, igaühes kaks lavastajat, järeلكult vajame ligikaudu üht lavastajat aastas, mis saabki justkui Moskva või Leningradi sihtsuunamisega tagatud. Bürokraadi meelest on kõik korras, tema mõte kaugemale ei küüni, ta ei huvitu sisuliselt sellest, et eesti teatris noori lavastajaid tegelikult peaaegu polegi. Tõenäoliselt on nii mõnelgi loojal kogemuste edasiandmine potentsiaalseks eneseteostuse valdkonnaks. Eestis pole see potentsiaal realiseerunud ühelgi arvestataval lavastajal. Miks on see nii? Miks peaks just lavastaja Kalju Komissarov tegema üleilmlikke pingu- 33

tusi selleks, et lavakunsti kateeder saaks endale oma õpeteatri?

Samahästi võiks näiteid tuua teistestki teatrivaldkondadest: kas ei ole meie teatrilooa sama lugu, mis teistegi vaeslapse ossa jäetud rahvusteadustega. Aastakümnete jooksul püüti igati vältida, et keegi ka (praegu olematu rahvusliku) teatriteooria seisukohalt teatris toimuvat mõtestaks. Kuskil on kunagi ette nähtud, et Eestimaal pole vaja tegelda välisteatri, teatrisemiootika, kulturoloogia, kunstisotsioloogia ja palju muuga, milleta on raske ette kujutada teatriteooriat. Kas suudame luua kaasaegset teatrit ilma tehtud mõtestamata, ilma kriitilise sisevaatluseta? Nüüd on selge, et meie endi eest ei tee seda keegi.

Loodame, et kõrge hiina müür, mis meie riiki ümbritseb, ikkagi lõpuks laguneb. Aga kas meie kunstil jätkub avatust kasutada taas loovalt seda, mis toimub mujal maailmas? Kas oleme selleks valmis?

On veel üks mehhanism, mille kaudu teatrit püütakse suretada. Teatrit painab vaesus. Asi on meie riiklikus sotsiaalpoliitikas. On päevselge, et näitleja, lavastaja, kunstniku vaev on kallim kui rublade hulk, mida nad kassaluugi ees allkirja vastu saavad. Teisiti öeldes, meie riiklikes teatrites eksploateeritakse häbematult sealseid loojaid. Eksperimendi tingimustes, kus teatrite töö intensiivsus, läks kibedamaks ka teatritöötajate eksploateerimine. Ärgem suhtugem halvaks panuga piisavalt loomupärasesse soovi rohkem teenida ja paremini elada. Kuid ei tohi sulgeda silmi ohu ees: teatris rügavat näitlejat ähvardab võõrandumine tema näitlejaloomuse tahtest esitada aina uudselt ja rikkalt lavaruumis seletamatut ainet — inimest.

See on sotsiaalne küsimus ja seondub kunstiga vaid sedavõrd, kuivõrd ta on suunatud loovisiksuse kurnamisele, ammendamisele, nüristamisele, ja seda ta paraku on. Ka see on üks loomevabaduse piiramise võimalusi. Vaesuse valust ja viletsusest oli kantud ka rida Eesti Teatriliidu asutamiskongressi sõnavõtte. Tee prestiižikuse ja eneseväarikuseni on neis oludes oi kui pikk. . .

Need on vaid mõned põhjused, mis segavad loovisikutel teatris loominguliselt töötamast. Sellised näivad mulle reaalsed

olud, kus tuleb suurt kunsti luua. Kuigi ka olude paranedes võib suur kunst jääda tulemata. On aga selge, et tuleb üle saada sellest väsimusest, mis on praegu teatris maad võtnud. Siis ilmuvad ka inimesed, kes julgevad ja saavad võtta endale vastutuse asjade käigu eest. Ja lavastajatest, kes kunagi loobusid teatrit juhtimisest, tuleb aru saada. On veel aeg, kus eneseteostamine on väga raske, kui mitte võimatu.

Loomulikult on viimasel ajal teatri arenguvõimalused avardunud. Sündinud on palju uusi ettevõtmisi. On Teatriliiit, «Tühi Ruum» ja palju muud. Inimesed on aga samad. Kuidas võimaldada neil olla paremad ja avatumad ning leida ühtlasi uusi andekaid? See on küsimus, millele alles otsitakse vastust. Otsiti vastust 1. ja 2. aprillil Toompeal, otsiti Eesti Teatriliidu asutamiskongressil ja jääb üle loota, et need otsingud enam ei katke.

Toimetuselt.

Pärast artikli valmimist on Eesti teatrit juhtimises toimunud taas muutusi. Draamateatris valis kollektiiv 17. juunil oma kunstiliseks juhiks Evald Hermaküla (esialgse kokkuleppe kohaselt kolmeks aastaks). «Ugalast» on aga kunstiline juht Jaak Allik 1. augustist lahkunud Tallinna, Kultuurikomitee esimehe esimeseks asetäitjaks. Seisuga 1. september oli kunstilise juhi koht vakantne. Teatrit juhib direktor Enn Kose.



Koori kostüümid J. Faliku balletile «Oresteia». Kunstnik K.-A. Püüman.



** KUSTAV-AGU PÜÜMANIST
«PÄHKLIPUREJA»
TAUSTAL, lk 96.

Kostüümid R. Straussi «Salomele». Kunstnik K.-A. Püüman.

«Estonia» Pariisis



«LE QUOTIDIEN DE PARIS»,
13. APRILL 1988

PEAMISEST

[- - -]

«Estonia» teater on toonud meile kingiks toreda kimbu basse. Jevgeni Nesterenko Boriss jätkab ekspressionistlikku traditsiooni; hetketi on tegu suure draamanäitlejaga; lüürilistes episoodides on tema musikaalne hääl eriti hingeliigutav. Tema tsaarist, kes langeb iseenda kujutluste ohvriks, öhkub väärikust, võimuiha, sisemist jõudu ning ka tasakaalutust. Osatäitmine on igast vaatenurgast meelikõitev.

Mati Palmi Pimen kandus meieni oivalises, tõsises ning musikaalses esituses; laulja fraseerimine on perfektne ja tundeküllane; kõik viitab heale laulukoolile; hääl ise on sügav ning sametine. Suurepärase etteaste on samuti Leonid Savitski Varlaam. Hääle ulatus ja värv võimaldavad tal veenvalt kehastada joodikust munka, kelles tubli annus ülemeelikust, millega laulja siiski ei liialda, nagu selle rolli puhul tihti juhtub. Ei saa

Estoonlased Grand Opéra ees.



Vestlusringis T. Maiste, «Estoniat» kuulama sõitnud J. Ryhanen, A. Mikk, Ü. Ulla, M. Palm, ... E. Klas.

midagi ette heita ka ülejäänud osatäitjaile, kes kõik on heal tasemel.

Eri Klas juhatab orkestrit elavalt, temperamentselt, leidlikult ja väga tasakaalukalt. Koor on äärmiselt ühtne.

Lavastus ise on vastanud sellele, mida näeme *Palais Garnier's*. Sündmusi näidatakse vahetult ja kujukalt, ilma omapoolsete lisanditeta. Vahest mõni *Salle Favart*'ist suurem

lava oleks pakkunud enam avarust, andnud rohkem õhku, kuid tuleb hinnata lavastuse seda ausust, mis kordagi ei ärrita pilku. Mõned stseenid on eriti ilusad, näiteks Borissi surm.

Pariisi Ooperi juhtkonna poolt on kahe sedavõrd erineva «Boriss Godunovi» etendamine tore ettevõtmine. Koos eelnenud Jänäcki-tsükliga on see tore vaheldus tradit-



Etendus on lõppenud.

siooniliste hooegade rutiinile. See paneb mõtlema repertuaarile hoopis uuest kandist. Kuid eks see olegi rahvusteatri ülesanne.

GERARD MANNONI

«LE FIGARO», 13. APRILL 1988

[- - -]

Opéra-Comique'is esitab «Borissi» «Estonia» teater Tallinnast. Oleks võinud karta, et nõukogude trupp langeb tavakohaselt konformismi ning ajast ja arust akademismi. Kaugel sellest. Etenduses pulbitseb elu, ja seda ennekõike tänu oivaliselt seatud kooristseenidele, kus iga element kannab omanäolisuse pitsi. Kujundus jälgib libretot, kuid jätab parajal määral ruumi ka kunstniku fantaasiale; siin on omalaadsust ning vaheldust. Lavastuses on tähtsal kohal rahvahulga, kuid pole eiratud ka soliste. Jääb üle vaid önnitleda lavastajat Arne Mikku ning kunstnikke Valeri Leventhali ja Marina Sokolovat.

Loomulikult oodati Jevgeni Nesterenko Borissi. Suures Ooperis laulis sama osa Paata Burtšuladze, tehes seda eeskujuliku tagasihoidlikkusega, loovutades nii esikoha liidrile.



Lauldakse Eduard Viiralti haul.

Nesterenko pretendeerib nende väheste Borissi tõlgitsete ritta, kes pärast Saljapinit on suutnud selle osa suureks laulda. Kätt südamele pannes, see tal ka õnnestus. Me saame Borissist kahese pildi, kord on ta südamluk, kord murest murtud. Nägemuste steen on lausa filigraanne töö, milles iga nüanss kannab. Ja kõigele lisaks veel Nesterenko hääl, mis on oivalise vaskse värvinguga ning väga ühtlase tämbriga kuni noodini sol. Esituse nüanssides ilmneb talendi arukus.

Kogu Tallinna trupp väärib meie aplausi. Mati Palm on suurepärase Pimen, Leonid Savitski imeväärne Varlaam, Leili Tammel sarmikas kõrtsinaine, Jānis Sprogise Jurodivõi on lihtne ja liigutav. Ma kordan: Tallinna koor on fantastiline. Jāi veel kiitmata Eri Klas, kes teenis auga välja omaette triumfi.

PIERRE-PETIT

«INTERNATIONAL HERALD TRIBUNE», 15. APRILL 1988

BORISS: PARIISIS TOPELTULEMUS

Pariisi Ooperi idee panna kõrvuti lavadel mängima M. Mussorgski «Boriss Godunovi» kaks versiooni meenutab kangesti didaktilist harjutust. Ent nii seda tehti, pealegi markantses muusikalises ja teatraalses vormis. On tahtmine märkida, et laval ja orkestris toimuv ei meenuta mitte niivõrd ühe ja sama ooperi kaht versiooni, kuivõrd ühe ja sama helilooja kaht erinevat ooperit samal teemal.

[- - -]

Tallinna trupp tuli Pariisi täies koosseisus (välja arvatud orkester): dirigent, koor, solistid. Ka Nesterenko on Eesti pealinnas Borissi laulnud, seega on ta kogu lavastusega ühte sulav osatäitja, mitte lihtsalt kassamenu tagav staar. Kuulu järgi on Tallinn (ja ka Tbilisi) Nõukogude Liidus vähesteid paiku, kus ooperit lauldakse originaalkeelele. Ja kui 1980. aasta «Borissi» lavastus on ehtne näide, siis võib Tallinna ooperit muusikalisest ja lavastuslikust küljest üksnes kadestada.

Lavastuse juures torkas kõigepealt silma erakordne kooskõla visuaalse külje ja kareda, pealtnäha rohmaka muusika vahel, mida pakub 1869. aasta versioon. Valeri Leventhali ja Marina Sokolova kujunduses ja kostüümides on nii Boriss kui ka bojaarid luksuslikes rõivastes, aga nende ümbrus on küll kõike muud kui elegantne. Kõik on ehitatud puust, tekib mulje sedavõrd provintslisest ja suletud Moskvast, et on mõistetav Peeter Suure tung vähem kui sada aastat hiljem pealinn teisale viia.

Lavastuse püsielemendiks on lava keskel rippuv rohmakas, ebatasastest laudadest puupaneelile maalitud suur ikoon. Kolm tünjat võlvi ja sama arv trepikäike võimaldavad neid varieerides kiireid pildivahetusi.

Arne Miku lavastus on vaba kõikvõimalikest vigurdavatest kontseptsioonidest ja tegelike või kujuteldavate alltekstide tõlgendamisest. Vahest ainus tekstist mitte välja loetav, aga väga mõjuvõimas kujund on kroonikakirjutaja Pimeni toomine vaatlejana avasteseeni.

Millega lavastus eriti hiilgab, on karakterite ülesehitus detailidele: žestidele, näoilmetele ja dramaatilise pingele koondamisele. See ilmneb mitte ainult piinleva Borissi juures, vaid ka libeda Suiski (Hendrik Krumm) ning suurepäraselt vastandatud duo Varlaami ja Missaili (Leonid Savitski ja Tiit Tralla) puhul, samuti ooperikoori esinemises, mis ei olnud sugugi ühtlane mass, vaid isiksuste hulk. Muusikalis-dramaatilise ajastatuse ja detailrikkuse poolest olid karakterite vastastikused suhted kõrtsistseenis väikeseks meistriteoseks.

Nesterenko on võimas Boriss ja täidab kogu teatri, seda eriti *Salle Favart'i* (*Opéra Comique*) väikesel laval. Ta on suur nii füüsiliselt kui ka vokaalselt: tema vene keel on lopsakas ja veidi karuselt ähvardav, ta lausa pigistab muusikat sõnust ja nootidest. Ja jälle näeme, et karakteri loovad detailid: esmakordselt lavale ilmudes, riigiõun ja spekter käes, väljendab ta nägu erinevaid emotsionaalseid seisundeid saamahimust mahasurutud triumfini, võltsalandlikkust, majas teetlikku alistuvust ja lõpuks avalikku enesega rahulolu. Ja see, mis muidu meenutas Kremli kellade kumemat kaja, omandas kroonimisstseenis krigiseva varjundi.

Üldiselt lauldi kõrgel tasemel, eriti madalad hääled, kellest Mati Palmi Pimen ja Savitski Varlaam olid silmapaistvamad. Tallinna teatri peadirigent Eri Klas näitas end kindlameelse ja tõsise muusikalise juhina, millele Pariisi Ooperi orkester (hoopis teine koosseis kui *Grand Opera* lavastuses) sekundeeris nagu kord ja kohus.

Vastandina Eesti lavastuse homogeensusele — eesmärgi ühtsust liidus materjali ühtsusega — sai *Palais Garnier'* lavastus teoks kosmopolitise ettevõtmisena, lauljaskonnaks prantslastest ja teistest rahvustest osatäitjate igati silmapaiste koosseis. Ionesco lavastus ja kujundus paisus kohati toretsemiseks, paraku oli see ka ebaühtlase, kohati ilutsevate tõlgendusvõtete ga.

DAVID STEVENS

«LE MONDE», 18. APRILL 1988

KARM JA KARE

Kas parim «Boriss Godunov» on ikka too, mida me senini tundsim?

Tallinna teatri etendus paneb selles kahtlema.

Peale toredat Janáčeki-tsükli tuli Jean-

Louis Martinoty heale mõttele tõmmata paralleelsele Mussorgski «Boriss Godunovi» kahe autentse variandi vahel: *Palais Garnier's* läheb 1872. aastast pärinev redaktsioon, mida pikka aega varjutasid Rimski-Korsakovi ja Sostakoviitši parimate kavatsustega tehtud seaded. *Salle Favart's* saab näha-kuulda esimest redaktsiooni aastast 1869.

Just esimese variandi, mis kunagi Peterburi Maria teatris tagasi lükati, tõi meile kingiks — ja veel väga huvitavas lavastuses — «Estonia» teater Tallinnast. Siin on lauljaid, kes teeksid au kõigile meie operikollektiividele, eriti Nesterenko erakordse Borissina.

Elamust pakub ju ka Rimski-Korsakovi poolt lihvitud ilmekas versioon, kuid algredaktsioon võib just lihtsuse, kainuse, karedusega; see on kummaline muusika, mis sarnaneb pigem kõuehääle kõnega. Võrreldes teise redaktsiooniga on libreto siin kokkukurutum, koondades kogu tegevuse despoosid peategelase ümber. Siin pole rahva ülestõusu stseeni. Aga rahvas on olemas, teda kmandavad valvurid, kes ütlevad, mida teha ja mida hüüda. Puudub Poola vaatus, järelikult ka armastajate duett ja ballett; poliitilisele intriigile, nagu ka Grigori saatusele, tehakse kiiremini ring peale.

Seevastu on siin erakordne stseen Vassili Blažennõi peakiriku ees, kus Jurodivõi palub Borissi tappa poisikesed, kes varastasid temalt kopika: «Toimi nendega nii, nagu sa toimisid tsareviitšiga!» Kolm viimast pilti, milles tsaari saatust pitseriga kinnitatakse, mõjuvad kolme nuiahoobina, moodustades dramaturgilise *crescendo*.

Jevgeni Nesterenko loob haarava pildi Borissist, öitsvas eas mehest, kes on tark, sügavalt isikupärane, kuid patune. Nesterenko Boriss ei näe oma terava mõistusega enam mingit väljapääsu, teda kummitavad nägemused, ta lämbub kui hiid, langeb kui tamm. Hää ja fraseerimine jõuavad selles osatäitmises kõige uhkema täiuseni.

Tema kõrval tuleb eelkõige mainida Tiit Tralla erakordset Suiskit, silmakirjatsejat, kellest õhku hirmu ja viha, ning Jānis Sprogise sapist Grigorit. Leonid Savitski Varlaam on lähedane Falstaffile, samas kui Uno Kreeni Pimen meenutab pigem muhedat vanapapit kui kohut mõistvat munka (seda küll ainult kohati). Koori laulmine ja mäng on lausa erakordsed. Lavastus on realistlik, kuid kaugel pedantsusest, vastates seega Mussorgski algredaktsiooni impulsivsele ning järsule stiilile, nii nagu ka Eri Klasi jõuline Pariisi Ooperi orkestri dirigeerimine.

Lõuendile maalitud dekoratsioonid ja poodiumid pole ehk eriti paljuütlevad, mistõttu oleks soovitatav eelnevalt libretoga tutvust teha, et eristada Uspenski katedraali Kremlist. See-eest võib neli rida liikumatuid

munki, kelle küünlad aeg-ajalt süttivad ja kes mõjuvad kui laval toimuva draama tunnistajad, meelde tuletamaks pühalpile.

JACQUES LONGCHAMPT

«LA CROIX», 19. APRILL 1988

ESIMENE BORISS

Mussorgski šedöövri originaalredaktsioon *Salle Favart'i* katuse alla. Muusikaline suursündmus.

[- - -]

Ooperi algredaktsioon rabab oma dünaamilisusega: Mussorgski originaalredaktsioon on ääretult julge, lähedane kammermuusikale, seejuures teravakõlaline, kroonimispildis isegi barbaarne, olles tervenisti meloodia teenistuses. Tegu on laulva, paindliku, ilustamata teosega, milles leidub teatud mõttes Dostojevskile omast süngust. Oma aja kohta oli see täiesti uudne muusikateos, lähedane Bergile, Debussyle või Janáčekile. Algredaktsioon on aga veelgi rabavam kui 1872. aasta «uhke» variant.

Salle Favart tundus eriliselt kohane etendusele, mida esitab siin Tallinna ooperitrupp (Eesti, NSV Liit). Orkester on pigem mozartlik kui rimski-korsakovlik; koor pole eriti suur, kuid on see-eest liikuv. Tegu on näitlejaist lauljate «Borissiga», mida iseloomustab harukordne tasakaal, kus Jevgeni Nesterenko isikus ei hävita ühtegi oma partneritest.

See klassikaline, kuid tugev lavastus temperamentse Eri Klasi Pariisi Ooperi orkestri ees (orkester on heas vormis) võib kadedaks teha nii mõnegi luksusliku, kõrgtasemel, rahvusvahelise mainega ooperisündmuse. See oli kohtumine muusikaga.

J.-M. MONTREMY

«PANORAMA DU MÉDECIN», 19. APRILL 1988

«BORISS GODUNOVI» ALGREDAKTSIOON *SALLE FAVART'*is

Väga ühtlane «Estonia» teatri trupp Tallinnast tutvustab meile palju massiivsemat, karmimat ning terviklikumat «Borissi» kui me seni oleme näinud.

[- - -]

Teater «Estonia» Tallinnast (NSV Liit) on kohale tulnud oma kujunduse, koori ja solistidega, et kinkida meile Jean-Louis Martinoty ettevõtmisel see «Boriss», mis on ebaõiglaselt unustuse hõlma vajunud. Trupi tase on hea.

Eriti paistis silma mustas rüüs karm Pimen Mati Palmi esituses; Leonid Savitski Varlaam on väga värvikas; Jānis Sprogis on väga musikaalne, esitades haaravalt Jurodivoid; Leili Tammel on sarmikas kõrtsinaine.

Ivo Kuusk pole ehk tõesti enam Vale-Dmitriiga ühealine ja suuri vaevu saab pidada 39

Marika Eensalu Fjodorit noormeheks. Ainus laulja, keda Prantsusmaal juba tuntakse, on Jevgeni Nesterenko. Ta hää on võimsam, kuid jahedam kui Paata Burtšuladzel, kes laulis sama osa *Palais Garnier's* «Boriss Godunovi» teises redaktsioonis. Seevastu on Nesterenko temast üle näitlejana.

«Estonia» teatri peadirigent, kes on samas ametis ka Stockholmi Kuninglikus Teatris, juhatab Pariisi Ooperi orkestrit silmapaistvalt. Arne Miku lavastus on traditsiooniline, Valeri Leventhali kujundus karm, Marina Sokolova kostüümid ilusad.

MIHAI DE BRANCOVAN

«LE NOUVEL OBSERVATEUR», 22. APRILL
1988

BORISS BORISSI VASTU

Suuremõõtmeline etendus *Palais Garnier's* jäi naeruväärseks *Salle Favart'i* minietenduse kõrval.

Pariisi Ooper lisis oma läbikukkumiste ahelasse veel ühe pärli, etendades taas Petrika Ionesco lavastatud «Boriss Godunovi». Kogu lavastus on pretensioonikas ja kubiseb totrusest, nagu näiteks Grigori painajate kehastumine mingiteks vallatlevateks nahkhiirteks või vürst Suiski kohatu ilmumine Firenze vandeseltslasena Pimeni pildis või siis alasti naiste kümblemine Poola vaatuses, mis muutuks nagu soome saunaks. Lothar Zagrossek juhatab närviliselt ning rahutult, mis võtab orkestrilt ja koorilt jõu. Peasalisel Paata Burtšuladzel, keda firma «Deutsche Grammophon» püüab reklaamida kui suurt staari, pole veel piisavalt turjakust. Tema grimassid ja krambid tulenevad uhkest lavastusest; laval toimuvat peab ju kuidagi elustama. Tema asemel oleks ka iga teine kapten neil karidel koos laevaga ilusasti põhja läinud.

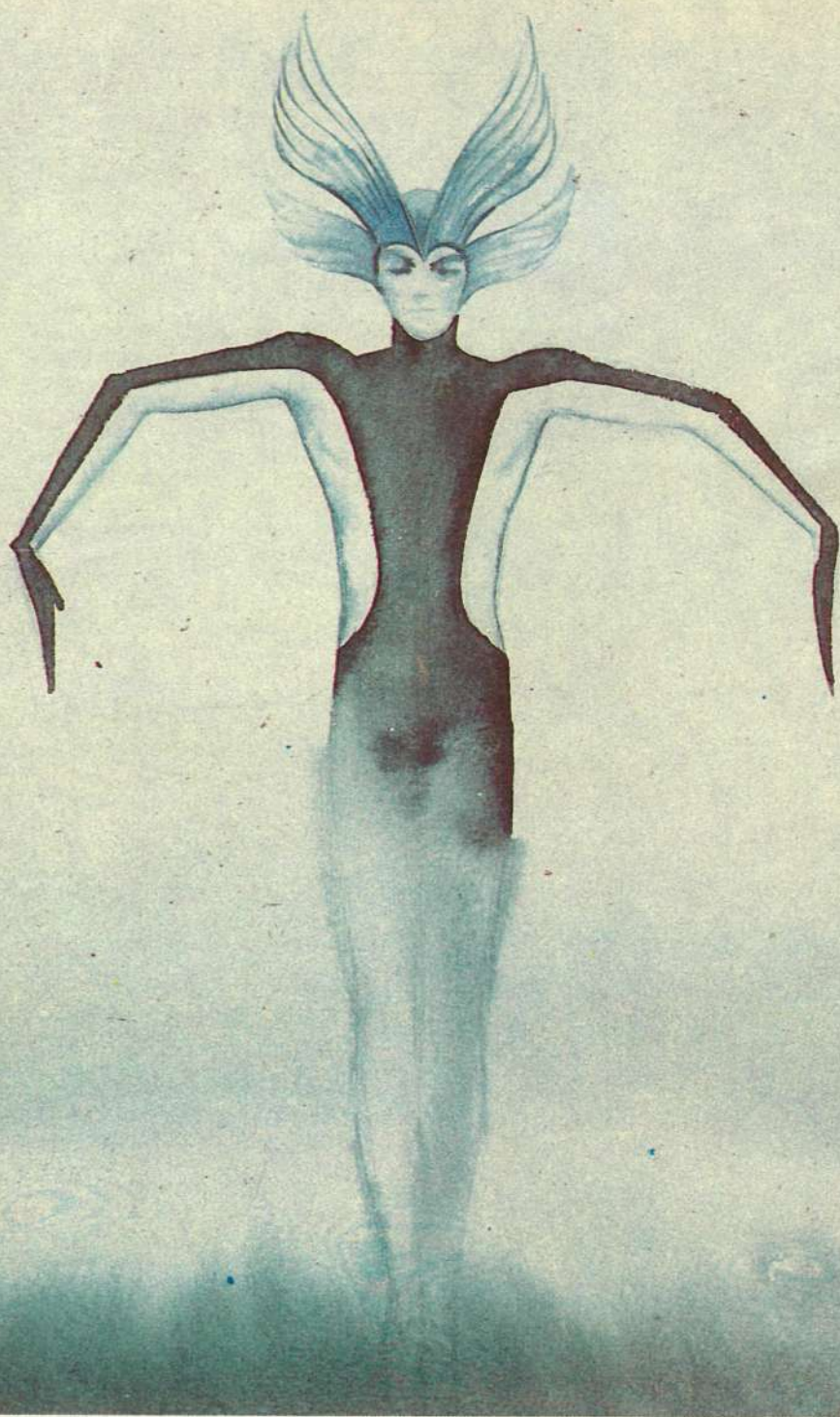
Kuid milline õnn, et *Salle Favart'i* on saabunud hoopis teistsugune «Boriss» kaugest Eesti linnast Tallinnast Nõukogude Liidust. See esimene «Boriss», 1869. aasta redaktsioon, millest omal ajal lahti öeldi ning mida harva etendatakse, on tunduvalt lühem. Puudub Poola vaatus, ja jumal tänatud, sest Mussorgski, kes polnud just eriti vaimustatud daamidest-sopranitest, lisis nad alles hiljem, et rahustada kriitikuid, kes heitsid ette naispeategelase puudumist. On ära jäänud ka lõpupilt metsas, ja parem ongi, sest Jurodivõi kaeblemine rahva keskel on kogu ooperialoo kaunemaid leide.

Idast saabunud etenduse kujundus on pigem lihtrahvalik, lavastus harjumuspärane. Kuid mis on siis parem, kas agressiivne võltsing või tasameelne süte kohendamine? Lavastuse eeliseks on, et unustad liigse, sest esile on tõstetud muusika. Muusikalisest küljest on baltlaste «Boriss» lausa võluv. Diri-

gent Eri Klas tunneb hästi oma tööd; koor on oivaline, hämmastavalt täpne liikuvates ning imeline lüürilistes kohtades. Tallinna trupp on kõrgetasemeline. Borissi esitab Jevgeni Nesterenko, Suure Teatri bass, kel on vägev hää, keda pole veel üle kiitnud kõikkvõimsad plaadifirmad ja kes suudab ise kaitsta vene laulukooli traditsioone. Vaatamata hetketi liialdatud miimikale, on Nesterenko peaaegu ideaalne kehastama tsaari, keda piinab tema enda sooritatud kuritegu. Surmastseen on hiilgav nii näitlejameisterlikkuse kui ka vokaali poolest.

DOMINIQUE FERNANDEZ

Tõlkinud LAURI LEESI,
TATJANA HALLAP ja ÜLAR PLOOM



* KUSTAV-AGU PUUMANIST
«PÄHKLIPUREJA»
TAUSTAL, lk 96.

Surmaingel. Kostüüm I. Stravinski balletile
«Orpheus». Kunstnik K.-A. Püüman.



Sina pead täiskasvanuks saama. . .

LILIAN VELLERAND

Räägitakse: näitlejannaga, kellest kirjutatakse, lakkavad lavastajad töötamast. . . Kui nii, siis Kersti Kreismanni karjääri sõnus ära juba Jaak Allik, kui ta «Teatrimärkmikus 1976/77» kirjutas artikli «Tuhkatriinu?». Kersti Kreismann oli siis teatris olnud viis aastat, saanud juba kätte — kas mitte esimese noore naisnäitlejana nii kiiresti — Lauteri preemia, mänginud tõepoolest suuri rolle Voldemar Paņso, Grigori Kromanovi, Adolf Šapiro ja Merle Karusoo lavastustes (Tammsaare Tiina, Vetemaa «Ohtusöök viiele» Kadri, Tšehhovi «Kolme õe» Irina, Gorki «Päikese laste» Liisa). Ja korraga — Tuhkatriinu?

«Miks siis Tuhkatriinu?» küsib ka Jaak Allik ise ja jätkab nagu kuri oraaikel: «On ju Kreismanni rollide nimistus olnud enam säravaid tähiseid kui paljudel tema eakaaslastel ja 13 osa 5 aasta jooksul pole kaugeltki vähe. Ei ole olemas väikesi osi jne. Ja ometi on K. Kreismanni sära üsna kontrastselt vaheldunud ahjutaguse ubadesõelumisega, sest viiest tõepoolest olulisest rollist langevad 3 esimesse ja 2 viimasesse hooaega (J. Allik peab silmas ka Kõrboja Annat), nende vahele mahuvad aga kolm aastat kahtlusi, lahkumismõtteid ja tarbetuse tunnet.

Kersti Kreismann ei saa kurta ka lavastajapoolse huvi puudumise üle. [- -]. Ta on laval olnud «Mädchen für alles», järelikult hea näitleja, kuid tulemata on jäänud oma prints tõelise, ainult temale sobiva kuldkingakesega. Tulemata on jäänud püsiv mõttekaaslus, loominguline partnerlus just ühe, kõike mõistva, sügavuti mineva lavastajaga.

Kas see prints aga üldse tuleb ja kas teda ongi vaja?» küsib Jaak Allik portree lõpulõigus, kus see küsimus komplimentide keskele peaaegu ära kaob. Täna,

E. O'Neill'i «Elektra saatus on lein» (lavastaja Merle Karusoo) Noorsooteatris, 1981. Orin — Sulev Luik, Lavinia — Kersti Kreismann.

A. Saare foto

kümme aastat hiljem torkab ta aga oma selgelnägelikkusega eriti silma.

Ei, ei ole tulnud. Jah, teda on vaja. Ja mitte ainult Kersti Kreismannile. Ma ei mõtlegi, et see koostöö pidanuks olema — meie andekate naisnäitlejate suurt hulka arvestades — nii tihe või regulaarne kui näiteks Lindaul Põldroosiga Töölisteris või Rummol Pansoga, aga niipalju võinuks teda ikkagi olla, et näitleja usaldust oma isikupära ja ande ainulaadsuse suhtes kindlamalt ülal hoida. Naisnäitlejale, eesti naisnäitlejale vähemalt, on teater juba aastaid olnud juhuslik tööots, mitte loominguilise isiksuse pideva arendamise ja avamise võimalus. Ja siis küsime, miks on meie hooaegades nii vähe huvitavaid naisrolle.

Fooni arvestades on Kersti Kreismannil isegi hästi läinud. Ta on juba ära mänginud Karini, Ophelia, Juuditi (Rummo oli Opheliat, Lindau Karinit ja Talvi Juuditit mängides märksa vanemad), Lavinia (O'Neill «Elektra saatus on lein»), Rosa Luxemburgi. Jaak Allik ennustas oma «Tuhkatriinus» talle Elektrat, Medeiat, Juuditit. Nii et Medeia neist veel jäänud ongi.

Nüüd on kiusatus pakkuda Schillerit — «Maria Stuarti» Elizabethi. (Olen juba näinud üht «Maria Stuartit», kus Elizabeth oma ainsas stseenis ennast põnevalt lavastuse teiseks peategelaseks mängis.) Nüüd tekkis see mõte, kui vaatasin «Kullervot», kus Kersti Kreismanni ja Elle Kulli stseenid ainsatena verevalt draamatilised olid. Praeguses repertuaaris kohtuvad Kreismann ja Kull laval ainult kord — «Naistes», üks tark ja ilus õpetab teist või kuidas see neil seal oli. Kas poleks siis juba põnevam kembelda trooni pärast? Kreismann on alati huvitav kriitilises aktsioonis, kui ta kahtleb ja siiski tegutseb. Nad oleksid Kulliga hea paar — kuningannad Taavet ja Koljat.

Kreismann analüüsib oma lavanaisi halastamatu järjekindlusega, kõik peab olema selge, läbimõeldud, põhjendatud. Selles mõttes järgib ta traditsiooni. Aga ta ei püüa neid, oma naisi, õigustada, neile advokaadiks olla, siin pöördub ta traditsioonist ära. Nii nagu maailmas üldse on usku ja armastust vähemaks jäänud (?), ei saa ka Kreismanni Tiina või Karin või Juudit olla enam niisugused, nagu need olid Rummo, Lindau või Talvi käes. Kreismanni usus on ka kahtlemist ja enesesundi. Ja ta ei kardagi kentsakas olla, sest tema kangelannad tahavad oma tahtmisi ikka natuke liiga ja huvavad oma naiselikke plaane seal, kus valitseb mehelik plaanipäratus ja



W. Russell «Rita koolitus» (lavastaja Raivo Trass) Draamateatris, 1988. Rita — Kersti Kreismann.

G. Vaidla foto

unustuse otsimine: Indrekul Vargamäe kraavis või vana Vesiroosi arveraamatutes, Olovernesel kauni naise süleluses.

Kui Kersti Kreismann «Ugala» «Lunastuses» Karinit mängis, olevat Lisl Lindau temalt küsinud: kas ta pole mõelnud Juuditile. Ei usu, et Lindau ütles seda delikaatsusest, nagu arvab alati enesekriitiline Kreismann. Ta pidi korraga märkama midagi ühist neis kahe Tammsaare naises. Ja võib-olla isegi niipalju, et nõustus «Ramilda Rimaldas» ka ise Juuditi monoloogi esitama. Seni oli 43

ta ikka rääkinud, et Juudit on tema jaoks liiga pateetiline. Võib-olla oli see Kersti Kreismanni Karini peaaegu fanaatiline armastuse nõudlemine, mis Lindau sellele mõttele viis. Ükskõik mis see ka ei olnud, igal juhul oli see omakorda ettekuulutuseks, võib-olla et julgustuseks noorele kolleegile.

Lindau Karin ja Rummo Tiina olid veel tugevate juurtega maas kinni. Kui nad uskusid, siis uskusid, kui armastasid, siis armastasid, nagu uskuda võib puu või lind või loom elamise ja õnnelik olemise õigusse. Võib-olla nad olidki rohkem Mari ja Liisi kui Karin ja Tiina. Kreismanni naised, ka tema Tammsaare naised kihutavad juba kõik elu rikutud tasakaalu karussellil. Nad püüavad ennast sellest pöörlevast segadusest välja mõelda, välja tunda, nad haaravad ei tea isegi mille järele, et kanda maha saada. Miks läheb Juudit Olovernese leeri? Kas ta teab seda? Vastu minnes ettearvamatule saatusele on Kreismanni naised ikka huvitavad, neist kiirgab tahet ja kõhklusi, kuni tuleb teadmine — selgusehetk, kui dramaturgia seda võimaldab —, ja see, mis tuleb pärast: kirikus või kokkuvarisemine. Mitte leegitsevad palangud, mis kutsuksid kaastundest pisaraid valama.

Karin Kask kirjutab oma «Juuditi» käsitluses (TMK 1984, nr 11) Kersti Kreismanni rollitõlgenduse kohta: «Talle on see sõjast väsinud mees imelikult lähedaseks saanud. Oma südames Juudit nagu tunneks, et sõnad, mida ta Olovernesele ütleb, pole need, mida lausuma peaks. Mingi seletamatu vägi sunnib teda aga jätkama. Laviin on liikvele läinud ja Juudit ei saa enam oma mängu muuta. Auhnust tapab hetkeks maksvusele pääsenud puhta ja suure tunde. Olovernese äraminek vapustab Kreismanni Juuditit. Ta kannab kaasas seda kaotusevalu stseenides Susanna ja Nimetuga. Ei usugi nagu, et psüühilistest vapustustest läbiraputatud Juudit veel jõudu leiab Olovernese tapmiseks. Ta tegutseb edasi nagu mingis uimas, inertsis mõjul. Selles hingevalus võib leida dostojevskilikke varjundeid, milles alateadvusel on suurem kaal kui tegelikkuses olemisel.» Ja viimase vaatuses Juuditist: «K. Kreismanni Juudit nagu väsiks ahastusepiinade kandmisel. [- -] Kui Sääliku Juuditi puhul jääb domineerima sise mine ahastus ja elu mõttetuks muutumine, siis Kreismanni Juuditi puhul püüad kinni süütundenoodi.»

* * *

«Kas te pole tähele pannud, et pealises ülesanne loomingus on seotud looja enese pealises ülesandega? Siit algab teema, tämber ja intonatsioon,» on öelnud Voldemar Panso. Panso professionaalsusse kuulub näha inimest läbi. Talle nähtavasti meeldis selle väikese tüdruku mõtlemisviis, kui ta võttis ta vastu oma kooli ja Draamateatrisse näitlejaks. «Õppisin Tartus eesti keelt. Sõbranna läks kolmandat korda teatrikooli proovima. Kargas korraga silme ette: tuleks ka. Mina sain sisse, tema ei saanud. Etüüde tegin kehvalt. Lugenud kooli ajal olin: ostsingi Panso ära lugemisega. Panso oli legend. Tähelepanu keskpunkt. Hiid. Sümbol. Ja me käisime tema tunnis ja võisime temaga iga päev rääkida!

Juba kooliajast kartsin õpetajaid. Kartsin ka Pansot, et ta võib kõva häält teha. Kartsin ette seda võimalust, et teen halvasti ja ta hakkab karjuma. Mul on hirmus kahju, et ma ei mõistnud teda. Läksin ta vastu natuke upsakaks. Aga kui ta solvus, ta ei andnud andeks. Ta haavus väga, oli haavatav inimene. Nii võisid ise endale kriipsu peale tõmmata... Seda maha kustutada oli väga raske. Ta ei varjanud oma sümpaatiid. Alles kui ta kadunud oli, said aru, mis sugune mees ta oli ja kui palju talle liiga tehti. Temast võis jääda selline petlik mulje, et ta on naiivne nagu laps, et temani ei jõua paljud asjad. Tuleb ringreisilt: «Kus see Draamateater on?...» «Kust need mullid tulevad, kui vesi keeb?... Sellist tööoskust kui temal — missugust sisemist dialoogitrenni ta tegi — pole näinud kusagil mujal... Karusoo veel teeb...»

Panso on jäänudki ÕPETAJAKS. See, mis koolis õpitud, justkui banaalsed töed, saavad selgeks läbi praktika. Tiina oli mulle nagu aspirantuur. Pöördun ikka ta juurde tagasi. Augustiringreisil õppisin ta iseseisvalt ära. Panso tegin paar proovi. Püüdsin Tiinat oma kujutluse järgi teha. Panso ütles üksikuid märkusi. Üha rohkem tulen nende juurde tagasi. Ei saanud siis kõigest aru. Paljud asjad tegin intuitsiooniga. Aru hakkasin neist asjust saama alles mängides. Mõned põhitöed on aidanud mind ka teiste Tammsaare naiste juures... Pansol olid «Tõe ja õiguse» viienda osa karakterid põhjalikult välja joonistatud, seal olid kõik osad — rollid. Panso andis põhitöed, käsitööoskused. Üks põhiasi, millest ma siis kuidagi aru ei saanud, puudutas koomika tajumist. Ükskõik kui traagiliselt sa ka osa ei mängiks, mingi koomiline närv peab seal kõrval olema. Tiina

— nagu Panso seda nägi — on selline kummaline ja naljakas inimene, mis ei tähenda, et tal poleks tugevaid tundeid. See, mis ta endaga teeb ja et ta terveks saab, see on usust. Algaja näitleja asi — tahad kangelast mängida, aga Panso nõudis koomilist, groteski. Kui sellest lõpuks aru sain, läi lahti, klaariks...»

Kersti Kreismanni enda kui looja pealisülesanne? «Oma teema»? Praegu oleks targem sellest sõnapaarist hoiduda. See kõlab nii stagnantselt või vähemalt 60-ndate aastate jäikusega. Aga alles hiljuti ütles ka Sergei Jurski televisioonis, et o m a s t ta loobuda ei saa, ükskõik mida vaataja temalt ei ootaks.

Juuditi ärevad tunde- ja mõtteuiud, oma naiseliku «mina» või missiooni otsimine, saatuslik eksitus, mõistusele tulek, süütunde tärkamine on üks neid radasid, mida Kersti Kreismanni täiskasvanuks saada ihkavad neitsid sageli käivad. Näitlejanna, kes oleks justkui loodud Brechti mängima, vaidleb «Ema Courage'i» autoriga: inimene on võimeline, on sunnitud elust õppima.

Kohtumisel Klementi-nim õmblusvabriku teatriklubis (kust on meelde jäänud siin esitatud teisedki Kersti Kreismanni mõtteavaldused) ütles ta, et kui ta oma teisel hooajal sai võimaluse Irinat mängida, ei taibanud ta veel, miks kõik igatsevad Maša osa, kui ometi Irina nii võimas, arenguga roll on. Et rollis on saatuse kaar — naiivsest optimismist pettumuseni.

Lea Tormis, kes üksikasjalikult jälgis «Kolme õe» etendusi, kirjutab «Teatrimärkmikus 1973/74», et Kersti Kreismanni Irina astus esialgu lavastusse mingi alateadliku pelglikkusega, ettevaatlikkusega, millest ta lavaelu jooksul vabanes. Tormis on üllatunud Irina ootamatult veenvast traagilisest nägemusest tulekahjupildis, samas räägib Tormis ka rollis välgatanud tšehhovlikult nukrast eneseirooniast. Need momendid, mida noore näitleja töös Tšehhoviga pani tähele Lea Tormis, paistavad nüüd juba püsivamate joontena Kersti Kreismanni loomingulises loomuses. Kas pole nendeks enesevaatus, -kriitika, -iroonia ja mingi elu, asjade uue selgusega nägemise võime, mille veenev taasloomine õhtust õhtusse korduvas lavahetkes on vahest suuremgi ime kui jõulised tundepuhangud. Ja siis muidugi see alateadlik või loomupärane pelglikkus, mis, nagu eelöeldugi, kuulub kõigepealt Kersti Kreismanni näitlejaisiksuse ja siis alles tema lavarollide juurde.

«Ta on nagu natuke ehmatand lind,



A. Tšehhovi «Kolm õde» (lavastaja Adolf Sapiro) Draamateatris, 1973. Irina — Kersti Kreismann, Tusenbach — Juhan Viiding.

G. Vaidla foto

kes iga hetk võib õhku tõusta,» ütles Kersti Kreismanni kohta hiljuti Karin Kask.

Kui Kersti Kreismann Tiinana esimest korda lavale läks, tõi Velda Otsus lilled. See kingitus, millest nii kaunilt kõneleb oma loos Jaak Allik, on tähtis elulooline fakt. Mitte niivõrd endena või väljalunastamist ootava vekslina kui loomingutee alguspunktina, mida oli veel õnnistamas nii suure ja armastatud meistri käsi. Aukartus oma elukutse ees — nii ütles Kersti Kreismann Adolf Sapiroost rääkides, aga töö Sapiroga kuulub samasse, kunstinimbusest täidetud lootusrikkasse algusse.

Veel enne Irinat oli Kadri, siis öeldi «Õhtusöögi» kohta «striiptiisi»-stseeni järgi — šokiteater, nüüd, hiljuti meenus keegi Kadrit noore näitleja meisterlikkuse, loomingulisuse kordaläinud proovina.

Kõnesoleval kohtumisel ei meenuta- 45



E. Vetemaa «Ohtusõök viiele» (lavastaja Grigori Kromanov) Draamateatris, 1972. Kadri — Kersti Kreismann, Isa — Jüri Järvet.

G. Vaidla foto

nud Kersti Kreismann kordagi Kadrit. Aga Kadri oli tugev roll, millega debütant ennast vaatata teadvuses kohe esimesest stseenist peale maksma pani. Seda pikka vaikset istumist oma vanas tugi- toolis ja tahtekindlat pilku, mille Kadri avapausi lõpus saali heitis, mäletatakse. «Vist ainult hea näitleja võib niiviisi vaadata, sellist vaatamist olen näinud veel vaid Järvetil,» ütles keegi Kersti Kreismanni austaja. Näidendi lugemisel võis jääda Kadrist jõhkra lobamoka mulje. Kersti Kreismanni sõnatulva taga avanes mõistetav, sümpaatne inimene. Agressiivne, edasipüüdlik, oma kohta nõudlev väike naine, keda huvitab elamine, mitte elu mõte. Kirjandusteadus leidis Kadriale koguni paradoksaalse tüübinime: haridustõusik. Iga hinna eest haridusele pürgivat töolistidrukut mängib Kersti Kreismann ka praegu «Rita koolituses». Selles «Vale-Pygmalionis» on vaimukust, aga siiski mitte Shaw' vaimuteravust, elusarnasust, aga mitte Vetemaa «Ohtusõogi» probleemiteravust ning eluehtsust. «Saatusekaar» nende kahe rolli vahel on küll olemas. Kadri ei andnud eriti võimalust mängida kuju arengut; nagu ta oli sitke, tugev, aga täiskasvanuks küpsemata, nii ta selleks

ka jäi. Ta ei õppinud elult midagi. Ilmarist lahkumisel välgatas temaski nukrusenoot, aga uue elunägemiseni ta ei jõudnud. Konstruksiooni tasemel Russelli «Rita» seda nüüd justkui pakuks.

Pärast Kadrit oskas Kersti Kreismann igatseda arenguga rolli järele ja Irina näol selle ka sai.

Siis (1973, 74, 75, 76) tulid «Karupoeg Puhhi» Notsu, «Külaliste» Vennanaine, luulepõimik «Midrimaa», «Parvepoiste» Külaneiu, «Ühe koosoleku protokolli» Kassapidaja. Notsu oli sulnis, Vennanaine haukus, Külaneiu oli kerge jalg, Kassapidajat ei mäleta. 1976. a lõpul esietendus Merle Karusoo lavastus «Päikese lapsed». «Teistel on iseenesegagi — või oma eluideega — tegemist. Kreismanni Liisa — see on pidev piiri peal olek, paljastatud närv, «päikese laste» südametunnistus. Üldse on see Kreismanni silmapaistev näitlejatöö, koguni niivõrd, et lühikeses artiklis pole mõtetki seda analüüsida proovida. Väga pidev, mitmekihiline, huvitav rollielu. Mis maksab kasvõi viimase vaatuse naeratav Liisa, kruus käes...» Täispartnerlus lavastajaga, ütleb H. Kalda veel (SV 13. V 1977). Aga üksikasjaline analüüs sellest osast jäigi kirjutamata. Meeles on, et just selles rollis oli olemas üks hehk seda teadvuse ja alateadvuse piiril toimuvat selgeltnägemist, mis teeb ka intellektuaalse teatri päristeatriks.

Õnneks on selle osa kohta olemas lõik huvitavat näitlejapihtimust (Reet Neimarile antud ulatuslikus intervjuus SV 22. IV 1977): «Usaldus on ka trupis töö vältel hädavajalik asi. Sa lihtsalt pead lavastajat usaldama. [- -] Kui kaua peab vahel piike murdma, et mõnele näitlejale saaks selgeks lihtsaim algtüde: see kõik on ühistegevus, millele tuleb vahel ohvriks tuua ka mingi väga meeldima hakanud omapäi tekkinud seisukoht või idee. Kogesin seda ajutist kaotusevalu ise ka «Päikese lastes»: lõpustseenis oli mul enese meelest välja mõeldud suur paisutatud tõus, hakkasin mingit Maria Stuartit mängima. Võib-olla sellepärast, et mulle pole kunagi öeldud, nagu mitmele mu kooliõele: «Laps, loodus on teile palju andnud» (mina olen ikka olnud see väike ja usin) — võib-olla, jah, sellepärast tahad ka vägisi vahel «koroleva» olla. Ju ma siis peaproovi finaali oma moodi mängisin. Merle Karusoo nägi minuga pärast tükk aega vaeva, et saada seda stseeni vabaks, siiraks, loomulikuks.»

Kõige tähtsam on siin võib-olla see vastastikuse usalduse mõte. Mitte ainult sellepärast, et lõpptulemus vaba, siiras ja loomulik oleks, vaid rohkem ehk isegi sellepärast, et näitleja julgeks proovis proovida, üle ääre minna ja et lavastajal oleks, mida maha kraapida. Mäletan mitut puhku Lindau tööst Panso ja Mikiveriga, kus näitleja oma versioonist loobuma pidi, aga see, mis sellest kuhugi kukla taha alles jäi (Lindau ütlemine), andis rollile erilise sügavuse.

Asi ei ole muidugi tahtmises kuninganna olla. See Maria Stuarti jutt tuli meelde ühel «Vaikuse vallamaja» etendusel. Kõik oli kena Kreismanni rollis, aga see tõelise töö ja perenaiseelu järgi igatsev maanaine võinuks olla veelgi veenvam, kui ta õige pisut oleks värvi maha võtnud, et täielikumalt Vaikuse valla hallidesse toonidesse sulada. Karin Kask ütles kunagi, et ta näeb Kersti Kreismanni hallides, pruunides värvides, aga seal on heal juhul ikka üks punane triip ka. Seekord, tundus mulle, oli punast palju. Mõnes etenduses lööb välja haiguse mängimine ja kuskil mingi hädaldav noot («Niiti ja sukki!»). «Meile, normaalseile» võib ta ju jah haliseja paista ja närvidele käia,» ütleb «Päikese laste» Liisa kohta Helen Kalda. «Hädaline intonatsioon — puht häälekasutuse mõttes — oli märtsikuu viimasel etendusel võrreldes lavastuse algusaegadega kadunud,» ütles H. Kalda 1977. a (!). Seda hädalist intonatsiooni ei olnud märganud Kersti Kreismanni rollides enam aastaid. . .



M. Gorki «Päikese lapsed» (lavastaja Merle Karusoo) Draamateatris, 1977. Liisa — Kersti Kreismann.

K. Suure foto

Pärast Liisat tuli Kõrboja Anna, mille kriitika pihuks-põrmuks tegi ja mida ka Lauteri-zürri preemiariollide hulka ei võtnud. Jaak Allik avaldas oma «Tuhkatriinus» sel puhul küll midagi protestitaolist ja ennustas just Anna «erutavale meelelisusele ja kainele arvestuslikkusele» osutades Kersti Kreismannile Elektra, Medeia ja Juuditi osi.

1978. aastal, Tammsaare juubeliaastal ja ka festivalil mängis «Ugala» «Lunastuses» Karinit Kersti Kreismann.

Järelejäänud paberites ei valitse selle Karini kohta üksmeelt. Kes kriitikuteist nägi temas Indreku nn hea inimese antiipoodi, kes pidas teda seni kõige lüürlisemaks ja positiivsemaks Kariniks, kes märkas, et Kreismann ei saavutanud osa terviklikku, läbiva põhillini vedamist, kuigi tal oli palju ilusaid stseene.

Meelde on jäänud see üllatus, mille Kersti Kreismann Karinina valmistas. Ta tuli justkui uue, oma ja siiski väga 47

Tammsaare-lähedase kontseptsiooniga. Ta näis abitu ja natuke tüütu oma suures vägisi-võtmise armastuses Indreku vastu, aga võluvalt siiras. Küsisin arvamust kirjandusteadlaselt Maie Kaldalt, kes on näinud seda Karinit televisioonikatkendis, ja kes peab Kreismanni kui intellektuaalse säraga näitlejat üldse väga telegeeniliseks. Maie Kalda ütles Kreismanni Karini kohta sõnad — võluv, ahastav, tüütu. Võluga, mille tegelikust olemusest oli võib-olla nooruses aru saanud ainult Indrek, kellele Karin nüüd oma suures soovis kõige keskpunkt olla oli muutunud kohutavalt tüütavaks. «Aga tema lobisemises ei ole olustikku. See on inimese pahupool, selle kaudu avanuvad teadvuse sügavamad kihid, alateadvuse pildi kirjeldused. See on Tammsaare. Kersti Kreismann mängis õigesti,» ütles Maie Kalda. Ta mäletas väga täpselt nähtud episoodi, Karini «siplevat füüsisist» ja ilusaid peeneid käsi- varsi, mis püüdsid Indreku kaelast kinni võtta. Nii et seekord ei andnud kirjandusteadlane oma hinnangut mitte eelkõige kuulnud teksti, vaid nähtud inimese keha elu järgi. Maie Kalda pidas näitleja män-

W. Shakespeare'i «Hamlet» (lavastaja Mikk Mikiver) Draamateatris, 1978. Hamlet — Juhan Viiding, Ophelia — Kersti Kreismann.



«Hamlet». Laertes — Martin Veinmann, Ophelia — Kersti Kreismann.

H. Saarne fotod



gu orgaaniliseks ja meisterlikuks. Veel enam, ta ütles, et ka forsseeritud, hüsterialistes stseenides mõjub Kreismann alati väga loomulikuna.

Vahepeal mängib Kersti Kreismann «Haroldi ja Maude'i» teenijannat ja kolme arvutineit, «Peer Gyndi» kolmandat karjustüdrukut ja «Tagasiside» Timonini sekretäri.

1978. aasta lõpul tuleb Ophelia. «See on tõesti õrn Ophelia — sisemise peenuse, ka elumehhanismi õrnuse mõttes. Armastav Ophelia, kes püüab Hamletit hoiatada. Kui see Hamlet veel siiski koos püsib, siis see Ophelia puruneb. [- -] Hamleti armastus näib ta elu sisu olevat.» (L. Tormis.) Kersti Kreismanni Ophelia tõlgenduse ja kogu lavastuse mõjuvamaid hetki oli mõistuse kaotanud Ophelia monoloog. Anduvas poosis oma printsi ootav tüdrukuke rääkimas selge häälega tõde Taanimaast. «Olgugi Ophelial vähe stseene — kuju arenemis- ja murdumisloo joonistab näitleja terviklikult, mitmeplaaniselt ja poeetiliselt,»



A. H. Tammsaare — A. Satsi «Lunastus» (lavastaja Aleksander Sats) «Ugalas», 1978. Karin — Kersti Kreismann.

E. Veliste foto



A. H. Tammsaare — M. Mikiveri «Armastus ja surm» (lavastaja Mikk Mikiver) Draamateatris, 1984. Jalutu Tiina — Kersti Kreismann, proza Vaarmann — Silvia Laidla.

H. Saare foto

ütles L. Tormis siis (NH, 3. VI 1979). Praegu tundub, et Ophelia on Kersti Kreismanni üks natuurilähedasemaid ja võluvamaid lavarolle üldse.

Pärast Opheliat tulid Draamateatris «Peeter Paani» Wendy, «Kalevala» Kullervo öde, «Olevuste» Number Seitse, «Kass! Kass! Kass!» Plika, «Vedelvorsti» Tiiu, «Pooleldi minu maja» Kostja naine, «Mandragora» Lucrezia, «Ela ja mäleta» Veera ja Juhan Viidingu lavastatud «Postimaja» (Rabindranath Tagore) Sudha, lilleneiu. See väike lüüri-line roll on meelde jäänud läbipaistva kerguse, vormitäpsuse, puhta, isegi rafineeritud iluga. Kehastunud poesia, võiks tema kohta öelda. Aga siiski nii võõras Opheliale, kes oli maine, kaitsetu, traagiline.

Kindlasti on 80-ndate aastate rollidest põhjust rääkida Rosast ja Laviniast (Noorsooteater 1980, 1981).

H. Słojewska näidendi «Alati Teie Rosa» kangelannana meenub Kersti Kreismann esimesel pilgul kui keegi, kes pidevalt peab ennast julgustama tegudes suure eesmärgi nimel. Tema enesesundi, julgusekogumist, oma võimetes salaja kahtlemist ja siis nende avastamise ja kasvamise röömu oli väga huvitav jälgida. Võrreldes Kadri iga hinna eest edasi pürgimisega oli Rosas võrratult enam kutsumust, põhjalikkust, vaimsust. Nagu terasvedruga viskas see Rosa ennast maailma areenile välja. See ei olnud auahnus, mis pani Rosa tegutsema. See oli vajadus ennast teostada ja tõestada, ennast juhi rollis vajalikuna tunda, sellest tundest joobuda. Nii oli see Rosa veenev ja ka imeteldav. Vangipölv andis lubatähe igavesteks kahtlusteks. Kirgastunud rahu, harmoonia ei tulnud kergesti. Mõnel etendusel seda oli ja siis oli see tõesti suure tunnetusliku kaaluga roll.

Selle monotüki juures ei pidanud ennast keegi (kõrvaline) lavastajaks. Kahju. Olnuks vaja peegeldada ja kindlamalt fikseerida olulist ja erakordset.

Lavinia välises «rollikaares» oli midagi sarnast. Tugeva pinge ja siseimpulsi algus, tahe ja tegu ja siis — üksindus, iseendaga jäämine. Antiikne Elektra mõjub eemaletõukavalt ja loomuvastastelt. M. Karusoo lavastuse Lavinia oli ohtlikult fanaatiline, aga mõistetav. Kersti Kreismann selles osas — aimatav vulkaan uhke kõrgi neitsi koore all. «Elektra saatus on lein» muutus Dominiiklaste kloostri süngete müüride vahel mängides järjest sugestiivsemaks ja omandas tööpoolest saatusedraama mõõtmed, olenemata sellest, kumb Lavinia mängis. Katrin Saukase Lavinia tuli oma Lõunamerereisilt tagasi küpse, puhkenud ja ka rikutud naisena. Tema hinge ja keha põrgu oli avanenud. Kersti Kreismanni Lavinias jäigi või näis jäävat naine puhkemata, tema kisendav hing oli leidnud endale uue vangla: süü. Tema sulgumine igavesse üksindusse oli asjade loomulik käik. Lavinia on jäänud Kersti Kreismanni kõige tugevamaks kirgedega neitsiks. Kui mitte — suletud, põhjamaise temperamendiga naiseks.

Sellepärast ehk üllatasidki kirgedest vabamad Juudit (lavastaja Kaarin Raid) ja Anny (O'Neill'i «Öli», lavastaja Mikk Mikiver, 1984). Margot Visnap ütleb oma arvustuses, milles ta 6 võimalikust variandist (peaosi mängivad kolm naisja kaks meesnäitlejat) kõige huvitavamaks näitlejaetüüdiks peab Kreismanni — Mikiveri koosmängu, et Kreismanni salapärase, kohati külma, steriilnegi proua Keeney on professionaalselt, ehk liigagi professionaalselt (kainelt vahendeid valivalt) tehtud roll.

On näitleja oma emotsionaalsetest jõuvarudest midagi kaotanud? Ei usu. «Armastuse ja surma» Tiina ja «Kullervo» Ainikki on kõnelnud vastupidist. Ja Kreismanni Juuditi ja Anny hapruses on midagi seaduspärast. Juudit ei teagi veel, mida öieti tahta, kui talle endalegi ootamatu tegu kõik lõpetab. Annyl on võitlus iseenda ja mehega juba seljataga. Ta on saanud raskele retkele kaasa, saatuskaare dramaatiline tõus on juba toimunud. Nüüd vapustab meelekindluse kaotanud Annyt vaid üks soov — koju pöörduda ja võib-olla ka meest tema armastuses proovida. Sest ta krutib ja krutib vaikselt oma hüsteeriat, ta nagu ootakski, et sellest tõeline hullumeelsus kasvaks. Sest igavene jää nende ümber, vaalapüüdjate sünged rahulolematud näod ja mehe suletus ei aita naisel olukorda mõista ja endast võitu saada. Anny mõtleb, plaanitseb, intrigeerib. Ta ei püüagi mõista meest ja tema tegutsemismotiive. Mari Lille Anny laskis endale

rohkem kaasa tunda, sest tema järkjärgulises hullumises ei märganud naiselikku arvestust. Kersti Kreismann lahkab Annyt diskreetselt, aga järjekindlalt. Vapustav on olnud etenduse lõpp siis, kui ei saagi aru, kas Anny läheb hulluks või tuleb mõistusele. Kui Anny liikumatus näos võib korraga lugeda silmavaatamist elu julmale tõelisusele. Mida ta seal näeb? Inimese paratamatut üksiolekut? Armastuse ja halastuse haprust ja isegi võimatust? Või omaenese saatuslikku pimedust, minakeskse maailma krahhi? . . . Selline mulje jäi mitmelt Ain Lutsepaga nähtud etenduselt. Korduvat Mikiveri — Kreismanni etendusi jälginud Margot Visnap ütleb: «Kreismanni proua Keeney's on kõige rohkem saladust, see naine on kummaliselt huvitav oma suure soovis merel mehe kõrval pikki kuid veeta.» Ja veel: «On ju Mikiveri kaptenile ta naine peeglik, milles ta ennast, oma egoistlikku printsiipiaalsust ja eetilise mõranemise lugu näeb.»

E. O'Neilli «Öli» (lavastaja Mikk Mikiver) Draamateatris, 1985. Proua Keeney — Kersti Kreismann, kapten Keeney — Mikk Mikiver.

G. Vaidla foto



Niisiis näib, et ühes koosseisus mängib ennast rohkem süüdi naine, teises mees. Süüdi süüs, mille nad võiksid poolitada, kui nad saaksid midagi muuta olukordades ja omaenese loomuses.

Kui see etendus ka ainult mõistustliku improvisatsiooni tasemele jääb (tema esialget lummavat atmosfääri on miski tõesti lõhkuma pääsenud), kuulub ta ikkagi nende huvitavate uuringute ritta, kus Mikiver tähelepanelikult jälgib inimest saatus peegli. Sellest näitlejana osa võtta on kindlasti põnev seiklus. «Mulle meeldib Mikiveriga töötada. Kõik toimub nagu märkamatu. «Öli» proovidel sai räägitud sellest ja teisest. Ühe pisikese stseeni kallal ta nokitses, siis saime ühe läbimängu ja järsku oli osa valmis. Antud hetkel on «Öli» mulle erakordne töö, tõuseb teistest rollidest kõrgemale ja pakub kunstilise rahulduse,» ütles Kersti Kreismann ikka sellel samal «Klementi» kohtumisel ülemöödunud aastal.

On jäänud rääkimata see, et Kersti Kreismann on hea karakternäitleja. Oma ainsas diplomilavastuses — «Mikumärdis» mängis ta korruga Emsit ja Maiet. Kui Aino Talvi kuulnud, et Emsi Draamateatrisse võetakse, küsinud ta, miks Maiet ka ei võetud. Nii liigub legend. Aga heal karakternäitlejal pole midagi karta, temale jätkub teatris surmatunnini tööd. Küsimuseks jääb: millist?

Viimased hooajad on jälle läinud ubadesõelumise peale, kui meenutada veel kord Jaak Alliku ärasõnumist. Nüüdki pole asi selles, et rolle pole. On olnud igasugust, enamasti klassikat (Tammsaaret, Lutsu, Turgenovit...). «Tões ja õiguses» mängis Kersti Kreismann Tiina kõrval lõpuks ka Krööt. Aga tõepoolest midagi päris suurt, tõlgenduslikult uut või põnevat või iseäralikkugi, millest eriti rääkida maksaks, pole teha tulnud (sel puhul meenub küll varasem, aga ka viimastel aastatel TV-s korduvalt näidatud «truu abielunaine» (S. Maugham), mille kohta Kersti Kreismann öelnud, kui ta selle osa sai, et nüüd ometi üks täiskasvanud naine...).

Nii et jälle paar aastat ubadesõelumist selles mõttes, et üheski lavastuses pole ükski roll õieti sundinud või ergutanud eneseületamisele. On võinud elada vanast rasvast. Aga Kreismann, too pelglik eneskriitiline näitleja, vajab katkematut jõuproovi, professionaalsete ja vaimsete varude kontrolli, et loojajulgus ja usk enesesse ei kaoks. Muidugi ei ütle ta siis millestki ära, olgu see pool- või pärisulvar. Muide, esimesest hoo-

ajast peale mängis Kersti Kreismann Panso «Mehes, naises ja kontserdis», suurepärase dialoogirežiiga kassatükis, mis näitlejale kindlasti rohkem andis kui mõnigi leigelt küpsetatud kõrgklassika.

Väikeses saalis lähebki niisiis kasvava populaarsusega — «Rita koolitus» (lavastaja Raivo Trass). Kreismannil oli tarvis ennast murda, ütlevad autoriteet- sed kriitikud. Näidend justkui pakuks Kreismannile välja isegi oma teema. II vaatuses, kui see «vale-Eliza» «Peer Gyndist» esseed kirjutades järsku elu mõtte mõtte avastab, välgatab korraks tõesti Kreismanni mõtlejapilk. Üldiselt aga on asi nii, et esimeses vaatuses mängib ta lõbusat karakterkomöödiat, parodeerides vaimukalt kaasaegse nooruse tänavamaneere, teises aga hakkab sügema mingi segane melodraama. Ja kui siis oma isiksuse arengu kolmandas järgus Rita või Susan taas iseendaks saanuna (?) ilmub Franki juurde (Franki mängib Tõnu Aav ja üle hulga aja päris uus Aav), peen ja kasitud, punane lakk-kott ja mustad pitskindad käes, ei tea küll, kas nutta või naerda. Siis küsid endalt ja lavastajalt ja näitlejalt, et — kui maailma teater juba ammu kõige pühamate asjade üle nalja heidab, miks ei võiks siis üks meie lava intelligentsemaid ja stiilitundlikumaid naisi ennast tõesti uude žanrisse murda ja tõesti uut moodi ja päris põhjalikult välja naerda pooliku hariduse ja võltsitud emantsipatsiooni õnne.

See oli kõrvalepõikeks. Pealegi ei tea ma, kas see näidend endaga midagi niisugust teha lasekski...

Tegelikult tahtsin ma veel kord meelde tuletada ja tähelepanu juhtida sellele, et Kersti Kreismann on üks meie parimaid televisiooninägusid, st näitlejanna, kes on kõige ilusam siis, kui mõtleb. Aga mõtleb see «väike ja usin» juba ammu täiskasvanu mõtteid ja võib vabalt riiki valitseda.

Nii et — Elizabethi.
Elizabethi!



Sissekäik Patarei vangla kongi.

Millesse sa usud? Seadustesse? Aga kui oled kord aimu saanud seaduste kuritarvitamisest ja ebaseadustestki? Kas pettud lõplikult või leiad eneses jõudu uskuda pühaks seda, mis on sealpool seadusi? Ei, mitte seadusefust, vaid loovat alget kui printsiipi, millega võib mõõta kõiki ülejäänuid. Kristlikus maailmatajus on selleks mõõdupuuks esimese ja teise käsu ühtsus armastuses...

Märt Määr on oma filmides «Miks tähed kukuvad» ja «Aidake meil elada» näidanudki seaduste pöördumist inimese vastu. Mõlemas räägitakse ju bürokraatliku süsteemi isiksusevaenulikkusest, inimeste tasalülitamisest, nende kasutamisest objektina, ekspluateerimisest ja viimaks kõrvaleheitmisest; filmides vaadeldakse ligemalt süsteemi omadust hävitada neid, kes teda kõige rohkem arendavad — põhimõttel «asendamatu ei ole».

Filmi «Miks tähed kukuvad» observatooriumis jäädvustatud lõpukaadrid ja poeetilist üldistust taotlevad sõnad «ei, tähed ei kuku» seavad kahtluse alla režissööri põhiteesi, koguni toonitades inimvaenuliku süsteemi eksimatust, isegi õigustades seda. Ka on «Tähtede» komposit-

«AIDAKE MEIL ELADA». Stsenarist ja režissöör Märt Määr, operaator Peeter Ülevain, helilooja Andres Valkonen, helioperaator Silvi Pruul, monteerija Merike Rafas. 698,3 m (3 osa), mustvalge. «Tallinnfilm», 1988. Esilinastus Tallinna kinos «Lembitu» 25. mail 1988.

sioon lödvem, idee keskendatus nõrgem, portreteeritavate isiksuslikud omadused jäävad küsitavaks. Kaadrite järjestus (sigade veole järgneb matuserong) tekitab mõnikord eksitavaid seoseid. Mõnigi sümbolina pakutud kaader (suur puu, pöörlev taevast) ja mitmed üledramatiseeritud helilõigud loovad ebakõla üldise dokumentaalstiiliga.

Teise filmi puhul taolist tunnet ei teki. Siin on pilt, sõna ja heli kooskõlas, tempo ühtlasem ja inimlikum, kuigi probleemid sama teravad ning tervik sotsiaalsele ja psühholoogilisele liсандuvate tasandite (eksistentsiaalne ja religioosne) võrra rikkam.

Edukas majandusjuht, kes on töötanud ka ajakirjaniku, partei rajoonikomitee sekretäri, teatridirektori ja põllumajandusministeeriumi 53



Kalev Raave lapselapsega.



Ordineerimistalitus Toomkirikus.



Kalev Raave.

P. Ulevainu fotod

valitsusejuhatajana, võetakse anonüümkirja põhjal vahi alla. Süüdistus — altkäemaksu võtmine ja ulatuslik riigivara riisumine. Surmanuhtluse ähvardus, häbistatus, kehalised ja hingelised kannatused, aga ka eemalolek argipäeva karussellist aitavad vangistatut pöörduda Jumala poole. Kohtulikus jaargtluses tühistub suur süü, aga arreteerimise õigustamiseks mõistetakse uurimisalusele karistus tingimisi. Usk jääb. Vabanenuna astub härrasmees EELK Konsistooriumi Usuteaduse Instituuti, et edaspidi harida vaimupõlde, teha inimestele head.

Filmi esimene osa tutvustab Kalev Raave isikut. Näeme teda kartulipõllul ja tänaval, näidatakse töö täheks saadud medaleid ja ordeneid. Suured plaanid kinnistavad info vaataja mälus. Ajakirjanik Toivo Makk iseloomustab Raavet kui populaarset ja inimlikku juhti. Mälestuskildudes

aimub heldimust. Jutule Raave muretsetud välisuusikust künnimehele («Mine vaata maailma, puhka nüüd, järgmisel aastal teeme veel paremini.») kontrastiks avanevad ekraanil vangla trellitatud ukсед. Kostab muusika ja filmi autori kommentaar: «Vähemalt viisteist aastat või maha-laskmine.»

Raavet iseloomustab ka tema esialgne suhtumine uurimisprotsessi: «Kui teen kõike nõnda, nagu mulle ette pannakse, siis see kergendab nende tööd.» Nii on ennegi surmaotsusele alla kirjutatud. Protsessi käik, süütõendite fabritseerimine ja ümbritsev ebainimlikkus veenab süüdistatava peatselt ümber; järgneb meeleheide ja enesetapukatse, pikad nälgimispäevad. Ja siis korraga saabub selginemine, tõdemus, et ei tohi alla anda. «Maailmas on ju päike olemas!» Jah, on ilu ja tõde, on nende üleminek teineteiseks, on Jumal.

Filmis, mis räägib kannatustes kasvamisest ja ühiskonna poolt ohverdatavast üksikinimesest, on ka oma Juudas, valetunnistaja, kes, nagu evangeeliumi pärimuseski, ise enda üle kohut mõistab. On ka anonüümkirja oletatavad autorid, kelle peale Raave süütuse kindel rahvas jääb viltu vaatama... Kuid: «Kes meist on süüta, visaku esimene kivi.»

Telefonikõned. Anonüümne süsteem on läbi-paistmatu seinana režissööri ees: mitte ainuski asjaga tegelnud juristidest ei luba end filmida ega anna ka avameelseid vastuseid. Süsteemi iseloomustab jultunud nõuanne telefonis: «Üldiselt ma võiks teile väga palju häid teemasid anda põllumajanduse osas. On asju, kus saaks tegelda rohkem ja põhjalikumalt võib-olla, kui see tühine Raave on» (kaadris seesama «tühine» Raave Tallinna vanalinnas). Siingi on huvitav jälgida, kuidas sõnade tähendust toonitatakse pildiga: telefonikõne ajal vastusest põikleva uurijaga näeme vaikiva pealtkuulajana Raavet, laps süles, valgustatud ukseavas seismas. Kaadritagusele repliigile — «Kiri, mille põhjal ta vahistati, oli anonüümne» — lisandub vihm kaadris (vihm uhub jäljed). Kuuldes süüdistuse aluseks olnud kollektiivsest kirjast, näeme kitsast vangikongi (põhjus ja tagajärg). Kong paistab küll tühi ja keskmisest puhtam, aga tema troostitus on ilmne.

Usuteaduse Instituudis ja Toomkirikus filmitud kaadritel on omaette väärtus. Kiriku elu ja ajalugu, osa meie rahva elu- ja ajaloost, on tõsi-elufilmis täiesti unarusse jäetud. Montaažis valitud lõik Maige Luige jutlusest «See on maa, mille seaduseks on võim ja jõud» laiendab filmi süžeed ja ideed. Samuti katke noore naisülilõpilase Heidi Majase ristimiskõnest: «Enda püstitatud seaduste, käskude, keeldude sasipuntrasse kinni jäänud inimkonnale tuli abi Jumalalt.» Vaheldumisi näeme usuteaduse tudengeid ja apostlikuju, siis altarit... Peatselt seob Mür sõna ja kujutise jälle kontrasti printsibiil: näeme enesetapuni jõudnud valetunnistaja leske ja kuuleme telefonis mehehäält, mis teatab, et enese-

tajaga seotud materjalid on tulekahjus hävinud. Nii et jäljed kaovad taas, sedapuhku tulle.

Probleemi asetusele vaatamata on «Aidake meil elada» rohkem portreefilm. Keskne ei ole anonüümne süsteem ega ka mitte Jumal, keskne on inimene Kalev Raave. Kolmas osa, mis on dramaturgia kuldreeglite järgi lahendus, edastab peaaegu väljapeetult monoloogi. Olulised montaažifraasid pikenevad, filmitakse peaaesjalikult kirikus. Portreteeritava kreedo selgub veel enne, kui ta ütleb: «Kõige suurem defitsiit on headuses ja halastuses.» Montaažis on loobutud kontrastist, kaamerasilm liigub mööda kirikuseina, libiseb üle keskaegse vapi, leiab siis altari ja viimaks ka inimesed kirikus. Oma lõpusõnas rõhutab Raave: «Mu varandus on mu hing, mu tööeks-pidamised, mu teadmised, lapsed ja lapselapsed.» Teisiti on sedasama öeldud: «Mis kasu on inimesel sellest, kui ta kogu maailma kasuks saaks, kuid oma hingele kahju teeks?» /Matteuse 16:26/.

Küsimusele «Kellele oli kasulik sinu saatust selliseks kujundada?» saab Mür Raavelt ootamatu vastuse: «Olen tänu ja kiitust võlgu Jumalale, et ma vanglasse sattusin.» Nii see on, aga selle tõsiselt võtmiseks peab vist vaatajagi olema kogenud, et «vägi saab nõtruses täie võimuse» /2. Korintose 12:9/. Kui aga ollakse seda juba kord kogenud, jääb arusaamatuks, kellest on juttu filmi pealkirjas. On ju Raave jõudnud kristliku suutlikkuseni katsumusi tänuga vastu võtta ning võib sellega teistelegi abiks olla. Ja see on õige ning kohus.

Natüürmort ja ratsanik ^{51p}

JAAK LÖHMUS

«ELU ILMA...». Stsenarist, režissöör ja operaator Mark Soosaar, helioperaator Mart Otsa, monteeriija Eha Meler. 817,4 m (3 osa), värviline. «Tallinnfilm», 1987. Esilinastus Tallinna kinos «Kosmos» 25. aprillil 1988.



Pole suurem uudis, et elu koosneb lugudest. Filmitegija kirg ja töö on elu lugusid nähtavaks muuta või juurde luua. Mõtelda lugudes.

M. Soosaar pole kunagi hoolinud ainuüksi faktist, vaid talle on ikka tähtis olnud selle taga või kõrval aimatav story. Mitte kiretult edastada juhtumusi, vaid proovida tõsiasjadest juba filmi käigus midagi uut vormida. Mitte päris nii, et las vaataja ise jõuab otsusele... Tõsielu on Soosaare filmides tihedalt seotud mängulisusega. Seegi pole mingi uudis. «Manilaius» huvitas teda üksiku mehe ja naise mõeldav kohtumine, «Ühepuulootsikus» kiusas vana paadimeistri ja talunaise sehvt. Soosaare story ongi enamasti love story, sestap ka ei puudu sentiment ühestki tema filmist ja asjad taanduvad lõpuks kaunis lihtsaks.

«Elu ilma...» on love story ilma love'ita. Kõneldakse poisist, keda me ei näe rohkem 55



kui ühelt päevapildilt. Tiidu lugu on filmi aluseks, aga film ei ole Tiidu enda lugu.

Läbi oma lühikese elu pidi üks poiss Christophoruse kombel õlgadel kandma lihast ema ühes selle taagaga, mis ema elu mürgitab. Ratsanik aga osutus ülearu raskeks, laps ei suutnud teda kanda. Ilma Marxi appi võtmata (vrd T. Karro «Äratada inimsust». «Ohtuleht», 25. juuni 1988) on filmist näha, et püütakse näidata mitte läinud sajandi kapitalistliku, vaid tänaseks arenenud sotsialistliku elulaadi (olulaadi?) inimvaenulikkust.

Tiit on üks 68 lapsest, kes 1986. aastal Eestis vabaturma läks. Poisi ja tema ema lugu on lavastaja üritanud projitseerida mingile taustale. Fooni moodustavad kaadrid õisest ja varahommikusest Pärnust ning Lasnamäest, Tallinna lennujaamast ja rongi vastu võtvast Balti vaksalist, poest ja piimakombinaadist. Need kaadrid pärinevad otsekui mõnest teisest filmist, ja paraku nende sõnum on sedavõrd ette teada ja äripäevane (migratsioon, inimvihkjalikud töö- ja olmetingimused), et Tiidu traagilise loo tähendus ähmastub.

Kaadrid, mis paiknevad Tiidu ja tema ema loost jutustavate kaadrite vahel, ei täienda oluliselt viimaseid, nad pigem jäävadki täitekaadriteks. Selliste juhtumite taga olevate sotsiaalsete jõudude originaalset analüüsi Soosaar ei anna. Esteetilise mürana toimivaid pilte võib hea tahtmise juures tõlgendada nõnda: ebamäärasest allikast tulev pidev müra ja ükskõiksus on see, mis siin inimesi tapab. Ent asi on hoopis tõsisem: lahjendades Tiidu saatust pealiskaudse üldistuskatsega, on režissöör endale lubanud ka mingeid eetilisi mõõndusi. Esteetiline ükskõiksus

üldistuste tegemisel seletub ka eetilise ükskõiksusena. Ilmselt siit võib otsida põhjust, miks «Elu ilma...» on festivalidel jätnud külmaks nõukogude olusid mitte tundva vaataja. Ilma selle kaasemotsioonita osutub sõnum hoopis napiks. Režissööri taotluste kiuste jääb Tiidu hukkumine küllalt külmalt esitatud faktiks.

Võtted, kus lavastajal ei ole võimalik sekuda, kus elu kulgeb omasoodu, on filmis parimad. Kas või kohtustseen, kus iga nägu vihjab mingile oma loole. Aga episoodides, kus paistavad kätte režissööri kohendused — ehkki need on tehtud asja huvides —, on ekraanil näidatavale hoopis raskem kaasa elada. Nõnda on kahjuks ebasiiruse maik juures nii Tiidu foto näitamisel filmi algul kui ka tema meenutamisel kooli lõpupäeval. Iseasi, kui see oleks mängufilm... Aga kas meid siis rahuldaks seesugune «dokumentaaltstiil»?

Hea dokumentalist on kohal siis, kui midagi juhtub. Ja üksainus kaader võib filmi ellu äratada. «Elu» mõjuvaim kaader on üles võetud siis, kui ei juhtu õieti mitte midagi. Siis, kui Tiidu ema asetab lauale tassi ja taldriku ning läheb ise tüki ajaks teise tuppa, nagu viimaks selgub, rõivaid vahetama. Pilt, kus vaikes köögis seisavad laual endamisi valge kruus ja taldrik, vapustab kõige rohkem. Siis kuuled järsku, kuidas aeg voolab; üksildases natüürmordis on rohkem elu kui seda ette valmistanud filmis. Ja nõnda on justkui süüdlasena sündinud laste mälestus pühitsetud.

Usaldus, armastus ja kunst

MÖTISKLUSI FILMINÄITLJAJA TÖÖST

STIG BJÖRKMAN

«Ma ütlen sulle midagi, ja see on puhas tõde. Ma jumaldan näitlejaid. Ma armastan neid kui nähtust. Ma armastan nende elukutset. Mulle meeldib nende vaprus või surmapõlgus või ükskõik kuidas seda nimetada. Ma mõistan nende püüdu põgeneda reaalsuse eest. Samuti nende peidetud, brutaalset ausust. Ma jumaldan neid, kui nad püüavad minuga manipuleerida. Ja ma kadestan neid nende kergeusklikkuse pärast — ja ka läbinägelikkuse pärast. Ma jumaldan näitlejaid, seetõttu ei saa ma neile kunagi haiget teha.»

Erland Josephson lavastaja Henrik Voglerina
Ingmar Bergmani filmis «Pärast proovi»

1.

Vähe on elukutseid, mis on ümbritsetud müütide ja eelarvamustega samavõrd kui filminäitleja oma. Ja kuidas see võikski teisiti olla?

Näitlejad ei ole täiesti teiste inimeste moodi. Nad nagu ei olekski päris tõelised. Muidugi sarnanevad nad sinu ja minu ja paljude teiste inimestega. Kuid samal ajal tunduvad nad ka ligipääsmatud. Nad on olemas, aga kusagil kaugemal — laval, et meile etendada mõnd draamat või meid löbustada mingis komöödias. Või jälle ilmuvad nad — meist veel enam kaugenenult, suurendatult või vähendatult — ekraanile mingis filmis.

Meie, kes me täidame mingit rolli iga päev, oleme samas olukorras, kui vaatame enda fotosid. Meile tundub, et mõnel pildil me oleme ehtsamad, rohkem «meie ise». Teiste peale kas kirtsutame nina, ei pööra neile mingit tähelepanu või heidame nad kõrvale.

Näitlejad puutuvad sellise vastandamisega kokku tuhandetes stseenides ja kujundites. Nende töö seisneb osaga identisuse saavutamises. Hinnang sellele, kui hästi see on näitlejal õnnestunud, sõltub sageli sama suvalistest impulssidest kui need, mis panevad meid eelistama üht passipilti teistele. Sest näitleja ei saa lõigata oma pingutuste vilja enne, kui ta on publikuga kohtunud, st kohtunud publiku ootuste, eelarvamuste, nõudluste või jäägitu imetlusega.

Näitleja siseneb rolli, muudab vormi ja kuju: ühel päeval on ta positiivne,

teisel päeval negatiivne kangelane. Kuid ükski neist osadest ei ole näitleja tõeline mina.

Näitlejad loovad meie kujutelmade jaoks mudeleid. Kuid kõige tähtsam on see, et nad on vahendiks, mille abil äratada ellu meie tunded — kired ja agressiivsus, valu ja lõbu peenimad varjundid. Nad tõlgendavad meid ja meelitavad meid meie unistuste maailma.

Näitleja eksistentsi alus on kõikuv, sest nõuab koostööd publikult, mis koosneb igasugustest inimtüüpidest, alates orjalikest ja lõpetades pahelistega. Selle publiku nõudmistele vastu tulla on kindlasti niisama põnev kui ohtlik.

Kuid nad riskeerivad ikka ja jälle, kas siis mingi salajase igatsuse või aje sunnil. Seejärel nad lahkuvad filmistudiost või teatrilavalt, et elada oma igapäevast elu nagu meie kõik. Võib-olla. Võib-olla mitte. Sest paljud inimesed peavad endast mõistetavaks, et isegi eraelus jätkub näitlejate elu kui meie unistus ühest teisest elust. Isegi mitte eraelus ei lubata neil olla nemad ise. Nende isikliku elu peetakse publiku pilgule ja sisestungile samavõrra avatuks kui nende töödki.

Massiteabevahendid ja reklaam teevad kõik võimaliku, et meid veenda selles, et näitleja on väljavalitu, kes väärrib kadestamist ja jumaldamist. Massiteabevahendites võidakse esitada alustuid ja ühekülgsed tõlgendusi, mis ulatuvad imetlusest põlguseni, põhinedes kas erapoolikul või eelarvamuslikul suhtumisel (võrdle mõnd artiklit Liv Ullmannist mõne artikliga Anita Ekbergist).

Näitlejail ei lubata olla täiesti teiste inimeste moodi.

2.

Ettore Scola nostalgilises ja äärmiselt inimlikus komöödias «Me armastasime üksteist nii väga» on mitu korda viidatud ühele stseenile Vittorio de Sica filmist «Jalgrattavargad».

Üks neljast peategelasest Scola filmis, fanaatiline kinohuviline kooliõpetaja Nicola võtab osa viktoriinist — itaalia

variandist «Üks küsimus — 64 000 dolla-
rit». Ta valib võistlusteemaks filmi ja
talt küsitakse, miks noor Enzo Staiola nii
südanlõhestavalt nutab selles filmi-
ajaloo ühes kõige liigutavamast stseenis.

Õpetaja analüüsib pikalt ja laialt de
Sica säravat režiid, rõhutades eelkõige
režissööri head tööd asjaarmastajatest
näitlejatega. Poiss nutab, seletab õpe-
taja, sest de Sica toppis tema püksitas-
kuse sigaretti ja süüdistas teda siis eba-
õiglaselt nende varguses. Kuid see vastus
lükatakse tagasi ja õpetaja peab
võistlusest loobuma, vaatamata tema
ägedatele protestidele. Noor Staiola nu-
tab filmis sellepärast, teatab viktoriini-
juht, et tema isale tehakse liiga, siis kui
ta tabatakse katselt varastada jalg-
ratas.

Õpetaja on küsimust võõriti mõist-
nud. Ta on meetodi segi ajanud sisuga.

Näitleja töö hindamisel ei ole tavaliselt
palju võimalusi meetodite süstemaatilis-
eks analüüsiks. Näitleja tööd enda ja
oma osa kallal peetakse üldiselt — nii
kriitikute kui ka vaatajate poolt — koos-
nevaks võrdsetest osadest intuitsioonist
ja inspiratsioonist. Tulemust, mis kuju-
neb näitleja töös mingi osaga, kirjel-
datakse sageli ainult emotsionaalse vär-
vinguga klišeedes.

Kas näitleja tööd on üldse võimalik
hinnata? See, kuidas näitleja jõuab rolli
analüüsini ja oma tegelase prototüübini,
näib enamikul juhtudest jäävat hästi-
hoitud saladuseks. Näitleja ei räägi tava-
liselt oma osatäitmisest, või siis libiseb
sellest kergelt üle, ja tihti näib eksisteerivat
mingi vaikiv, kuid ilmne kokku-
lepe näitleja ja lavastaja vahel, kokku-
lepe, mis kaitseb avalikkuse uudishimu
eest.

Näitleja laenab end teistele, kuid pü-
hendab end iseendale, kui parodeerida
üht Montaigne'i ütlust.

3.

Kogu juhtum on mul veel seniajani
hästi meeles.

Tegevuskohaks on väike kohvik Stock-
holmi kesklinnas. On viimaseid «Valge
seina» võttepäevi, üks hall ja külm lau-
päev 1974. a märtsis. Inimesi pole eriti
palju, vaid Harriet Andersson ja tema
partner, mõned statistid ja võttegrupp —
tosin inimest.

Harrietil on 39 kraadi palavikku, kuid
juba vara hommikul, kui me talle helis-
tasime, ei võtnud ta kuulda ühtegi ette-
panekut filmimise edasilükkamiseks mõ-
nele teisele päevale. Andersson kuulub
nende näitlejate hulka, kelle jaoks täp-

sus ja kohusetunne on vääramatud reeg-
lid. Ta on elav näide sellest, et näitleja
jaoks see tihti korratud fraas «etendus
peab jätkuma» ei ole lihtsalt sõnakõlks.

Stseen, mida kavatsetakse filmida,
ei ole lavastuslikult keeruline. Laua taga
on ainult kaks inimest. Kaugvõte, kesk-
võte, lähivõte. Nad räägivad, see tähendab,
et üsna varsti räägib naine üksi,
mees ainult kuulab. Monika — filmi
peategelane, lahutatud, koduperenaine
jõukast äärelinnast, allasurutud ja väl-
jendusvõimetu, on üle pika aja kohanud
kedagi, kellega ta julgeb tõeliselt rää-
kida oma isiklikest asjust.

Mis aga puutub dialoogi, siis on see
stseen väga nõudlik. Ma eelistasin Mo-
nika pihtimust näidata suures plaanis.
Kaardrisse ei tohtinud jääda midagi sega-
vat ega asjasse mittepuutuvat peale näit-
leja näo kujutise. Harriet pidi palju pähe
õppima.

Asjade käik on tavaline. Reguleeri-
takse valgustust, kontrollitakse jumes-
tust, täpsustatakse fookust. Seejärel —
täielik keskendus. Vaikus, kaamera, te-
gevus. Ja Harriet/Monika alustab oma
juttu, ühtviisi kindel partneri ja kaa-
mera ees.

See on traagiline meenutus, millest
ta suure vaevaga räägib. Jutt on sellest,
kuidas ta esimest korda oma kodulin-
nast Põhja-Rootsis Stockholmist tuli ja
kuidas ta ühes alevikus, kus pidi ümber
istuma, rongi oodates külastas surnu-
aeda, kuhu oli maetud ta kunagine kal-
lim. Noormees oli veidi enne seda liiklus-
õnnetuse tagajärjel surma saanud, kuid
Monikal on mingi ähmane aimdus, et
see võis olla ka enesetapp.

Järsku juhtub midagi erakordset ja
ma tunnen, kuidas mulle klomp kurku
tõuseb ja pisarad silma tulevad. Need
kolm või neli tekstilehekülge stsenaa-
riumist on Harrieti suus muutunud ela-
vaks kogemuseks ja isiklikuks meenutu-
seks. Tekst ei kuulugi enam minule. Selle
on täielikult omanud Harriet, kes üht-
aegu annab selle edasi Monikale. Mono-
loogi kõik detailid omandavad ootamatu
rõhu ja väärtuse. Kõik on tõeline ja
läbielatu: kuumus, meeletu haju ot-
sing, piin ja valu. Pisarad voolavad alla
mööda Harrieti põski, kui ta püüab tun-
gida nendesse Monika mälestustesse
ühest kuumast suvepäevast, võib-olla et
kaksikümnest aastat tagasi. Me oleme
kõik sügavalt liigutatud.

Siis hakkab stseen lõpule jõudma.
Keskendus nõrgeneb, pinge haihtub.
Ma emban Harrieti ja pöördun midagi
ütlemale režissööri abile, kuid ta on kadu-

nud — tema, kes kunagi ei lahku oma kohalt, otse kaamera tagant. Paar minutit hiljem on ta tagasi, kaasas hiigelsuur bukett roose Harrietile võttegrupi poolt, kes on talle väga tänulik selle ainulaadse ja imepärase hetke eest, mille ta neile kinkis.

Kuidas see kõik juhtus? Ma ei tea. Ma ei ole näinud Harrieti stsenaariumi ega tea, kuidas ta on oma monoloogi rütmi korrastanud, et seda meeles pidada. Sest on ju olemas teadlikud võtted, mis on töös abiks ja aluseks. Kuid ma arvan, et peale selle on veel vaja kahte asja — usaldust ja armastust. Usaldust materjali vastu, millega töötatakse, ja usaldust inimeste vastu, kellega töötatakse. Ja teadmist, et seda, mida näitleja esitab, alasti ja ausalt, ei moonutata loomeprotsessi hilisematel etappidel.

Armastus avaldub näitleja suhetes kaameraga. Mõned näitlejad — Harriet nende seas — näivad astuvat iga kord uutesse sidemetesse selle maagilise, tehnilise instrumendiga. See on teadlik ja ohtu tunnetav flirt, kus silmad pöörduvad otsivalt kaamera sisemusse, et tabada pilgu normaalulatus. Godard'i filmides lubatakse aga näitlejal kujundada veelgi riskantsemaid suhteid kaamera silmaga.

Millele siis tugineb näitleja kunst? Võimalik, et vaatlusele. Samal viisil, kui meie vaatleme neid — kas laval või ekraanil — ning tunneme ära jooni isendast nende näitlemises, nende mängu

laadis, niisamuti on need näitlejad kord uurivalt vaadelnud meid. Nad on teinud oma tähelepanekud, need läbi mõelnud ja siis talletanud vaatlused mälu pankas, kust hiljem valida mõnd tüüpilist žesti või ilmet, et seda ära kasutada oma järgmise tegelaskuju loomisel.

Nagu võlur, kes tõmbab kaabust jänese. See näib olevat nii erakordselt lihtne, aga on samal ajal ka seletamatu ja hämmastav.

4.

Muidugi olen ma õppinud Bergmanilt. Oma dokumentaalfilmi «Ingmar Bergman» jaoks järgisin «Puudutuse» lavastamislugu, alates käsikirja arutamisest näitlejate ja tehniliste töötajatega kuni filmi valmimiseni. Intervjuude materjal selles dokumentaalfilmis puudub suure osas tööd näitlejatega, seda nii ainulaadset ja nii vähekaitsstud aspekti nende kunstis.

Bergmani suhteid näitlejatega iseloomustab kõigepealt austus ja usaldus. Tema näib teadvat, kuidas näitlejate jaoks luua turvalisuse oma ilma igal pool, olgu siis eredalt valgustatud stuudios või mõnes kärarikkas võttepaigas, ümbritsetuna uudistavatest pealtvaatajatest.

Kui palju on meil lavastusaegseid fotosid Bergmanist näitlejate ringis, tema sõbralik ja kaitsev käsi näitlejate õlgadel! Tema loob pelgupaiku filmivõtete kaoses. Intiimsuse õhkkonda, mis võimaldab lausuda julgustavat sõna või anda nõu.



Harriet Andersson
Stig Björkmani filmis «Valge sein»,
1974.

Max von Sydow on öelnud, et Bergmani kui näitejuhi saladus seisneb näitlejatega jagatud ja ühiselt kogetud teadmises. Bergman loob alati igas stseenis ja situatsioonis näitlejate jaoks täpseid pildikujundeid. Tema rütmi-, intonatsioon- ja pausitaju on eksimatult. Võiks arvata, et sellised täpsustused on piiravad, kuid nad annavad hoopis näitlejatele enesekindluse. Sest ka neil on vaja tunnetada oma mängu piire. Piire teades jätkub näitlejal julgust end projitseerida suurema eheduse ja kartmatusega.

Nii on ka köietantsijaga. Ilma köieta ei paku ta kunst meile huvi. Maapinnal ei ole ta erilisem kui meie kõik, kui mitte arvestada tema kuulsust muidugi, — ja kuulsus on ka see, mis tal näitlejaga ühist on.

Üks Bergmani efektiivsemad väljendusvahendeid on suur plaan. See uskuamatult lähedane kontakt tolle põrnitseva aparaadiga — kaameraga — on näitleja jaoks nii väljakutseks kui ka ahvatluseks. Kui näitleja lubab oma nägu niiviisi ekraanil eksponeerida, siis on ta sooritanud viimase katse; ta on silmitsi kaameraga ja siin on teesklus võimatu. Siin kehtib vaid kõige tabamatum, vaoshoitum väljenduslaad. Kõige peenemad silmade, huulte ja hääle nüansid. Näitleja näoilme iga muutust tuleb kontrollida ja suunata, arvestades suurendust, mille loob projektsiooniaparaat.

Kuid milliseid hämmastavaid kohtumisi on meil olnud sellise filmjutustuse raames, kus kaamera, mille Bergman on üles seadnud näitleja näo ette, funktsioneerib hingepeeglina.

Kas on kedagi, kellele Ingrid Thulini tundeline nägu «Talvevalguses» ei oleks mällu söövitatud kui igavene fotomälestus kasutamatajätetud juhustest ja reedetud armu piinadest? Või Liv Ullmanni alasti meeleheide, kui ta jube date detailideni meenutab oma mehe ja väikese lapse surma «Kires»; või Bibi Anderssoni veelgi meeleheitlikum ja trotslikum tundepehang ja abiotsimine oma vaikselt kuulajalt «Personas»; Ingrid Bergmani vapustavad sisekaemused «Sügissonaadis»; või saksa näitlejate tunnustatud tollest käsitatamust tragöödiast filmis «Marionettide elust»?

Need näod, mis on pikalt, katkestamatult ja muutumatult kaadris ja mida märgistavad nii ägedad sisemised tormid, ei tundu iialgi — vaatamata oma lihtsusele — staatilistena, vaid ainult loomulike. Nad tekitavad meis terve rea mõtteid ja kujutelmi. Näitleja kartmatu, usaldav ilme, otsustavus, mis mää-

rab ära pihtimuse stseeni õhkkonna, nõuavad kogu meie tähelepanu ja hajutavad iga kahtluse selle ootamatu kire ees, mida lähenev pihtimus võib sisaldada. Loo süvakihid, tema põhikude avanevad selles kohtumises näitlejate ja meie vahel, ja me ei vaja enam teisi kujundeid, mis tugevdaksid kaasamist. Vaataja võtab osa loomise aktist. Ta kunstirueerib omaenda jutustuse. Illusioon on täielik.

Kuidas seletada neid erakordseid kohtumisi? Kas on vaja mingeid eritingimusi?



Ingmar Bergman, Bibi Andersson ja Victor Sjöström «Maasihavälu» võtete ajal, 1957.

Isegi Bergman ei tea vastust. Dokumentaalfilmis «Ingmar Bergman» kirjeldab ta seda järgmiselt:

«Ma ei tea, mis juhtub siis, kui me koos töötame. Jah, on selge, et mul on teatud lavastuslikud võtted, et meil on teatud kindlad meetodid. See on esmajoones tehniline ülesanne.

Kuid ikkagi olen ma peaaegu alati ülatunud, kui studios juhtub äkki midagi erakordset, kui järsku sünnib midagi irratsionaalset, täiesti müstilist ja ootamatut.

Selliseid asju juhtub aeg-ajalt, aga kuidas ja miks... Kui aus olla, siis pean tunnustama, et ma tõesti ei tea.

Ja see ei sõltu minust, ei sõltu isegi näitlejast ega stsenaariumist; kujuneb



Bibi Andersson ja Liv Ullmann Ingmar Bergmani «Personas», 1966.



Erland Josephson, Ingmar Bergman ja Lena Olin filmi «Pärast proovi» võtete ajal, 1984.



Janet Leigh Alfred Hitchcocki «Psychos», 1960.

midagi täiesti irratsionaalset, milles seisnebki näitekunsti olemus.

Sellistel puhkudel olen lihtsalt õnnelik, et viibin kaameraga sealsamas.»

5.

Teooriaid näitlejast ja sellest, milline on tema osa rolli kujundamisel, temast kui instrumendist, mis kuuletub või ei kuuletu režissööri taatele, on sama palju, kui on erinevaid filmitegijaid.

Bresson näeb näitlejas neutraalset teksti vahendajat. Tema arvab, et näitleja peaks rahulduma oma ridade pelga ülesütlemisega, mitte aga püüdma neid ridu interpreteerida. Ta ei tohi isegi välja näidata, et ta neist aru saab. Midagi ei tohi mängida, midagi selgitada. Sõnad peavad iseenesest ärgitama mõtet.

Seetõttu on Bresson töötanud vaid amatööridega, uute ja kinematograafiliselt kogenematute annetega, kes on ideaalseks tööriistaks režissööri rangete tõlgendusprintsipiide rakendamisel. Seda paradoksaalsem siis, et mitmed neist on hiljem kujunenud tähtsateks karakternäitlejateks, nagu Dominique Sanda, Anne Wiazemsky, Isabelle Weingarten. Bressoni võime märgata uuistulnuka väljendusjõudu ei ole teda, vaatamata ta jäikadele arusaamadele, petnud.

Fassbinder taotles teistsugust näitlemise stilisatsiooni. Tema eelistas töötada näitlejatega, kes olid tundlikud ja kes oskasid seda tundlikkust ära kasutada ja ka sellele järele anda, nagu Hanna

Schygulla, Barbara Sukowa, Margit Carstensen, Brigitte Mira jt.

Fassbinder tahtis luua etendust, mis oleks elust tõelisem, milles näitleja töö teksti kallal oleks nii selle kriitika kui ka kommentaar. Näitleja pidi kehastama ideid, mitte aga interpreteerima tõeselt talle antud ridu. Selline meetod nõudis rohkem andumust ja paindlikkust kui tavaline, ja Fassbinder koondaski enda ümber grupi näitlejaid, keda me ikka ja jälle kohtame tema filmides, kus nad esinevad Fassbinderi ühiskonnakriitiliste vaadete ideaalsete interpreteerijatena ja ka näitekunsti dialektilise stiili esindajatena Brechti vaimus.

Godard'i jaoks on näitleja intervjuerimisobjektiks, inimeseks, keda on vaja leida, et talle esitada äärmiselt isiklikke küsimusi. Samal ajal jäädvustab ta need otsingud, määrab ära pinge või pingelõdvenduse, millega situatsiooni ja filmi tasakaalustada.

Godard, Bresson ja Fassbinder ei taotle oma filmides vaataja samastumist, tema jäägitut allumist linastatava keha ja näo veenmisjõule. Nende eesmärgiks on analüüs ja dialektika. Näitleja kaudu tahavad nad rõhutada kriitilist, kahtlevat hoiakut nii moraalsetes kui ka poliitilistes küsimustes.

6.

Ameerika filmitraditsioonil on teistsugused lähtekohad. Seal tähtsustatakse ühevõrra karakteriloomise oskust kui ka

näitlejaisiksust. Cassavetes ja Hitchcock pakuvad ekraanil kahte äärmuslikku näidet näitleja dilemmast «olla või mitte olla».

Cassavetese tegelasi näib rõhuvat pidev meeleheide: Gena Rowlands'it filmides «Mõjutatav naine», «Avaetendus», «Armujõed», Ben Gazzarat filmis «Hiinlasest bookmakeri tapmine», Seymour Casselit filmis «Minnie ja Moskowitz». Ka filmides «Abikaasad» ja «Näod» esinevad näitlejad stressi seisundis.

Gena Rowlands on Cassavetese meetodit kirjeldanud kui pidevat töötamist hulluse piiril.

Film kajastab möödunud aega. Teater teostab end olevikus. Cassavetese režii näib tahtvat luua nende kunstiliikide sünteesi. Agedam tunnetepuhang (näitlejailt) peab tingima sügavama elamuse (vaatajail).

Cassavetese filmi sisseelamine kutsub esile hämmingu. See on riskantne samm, mis tähendab enda otsest allutamist tunnetetulvale. See on vapustav, lärmakas, intensiivne, närvidele käiv, üllatav ja täiesti kaasakiskuv.

Cassavetes töötab pikkade kaadritega. Kogu võtteplats on valgustatud. Kriidijooned põrandal kustutatakse. Näitlejail lubatakse esineda võimalikult vabalt.

See loob vahetuse ja intiimsuse tunde. Ja jätab ruumi suurele, tormilisele tunnetepuhangule, aga ka kõikidele nendele tähendusrikastele pisidetailidele ja -tähelepanekutele, millega luuakse karakter ja mis teevad inimdraama nii huvitavaks ja oluliseks.

Üks Cassavetese meetodi saladusi on tema idee või taktika panna professionaalid mängima koos mitteprofessionaalidega. Viimased on sageli Cassavetese enda suguvõsa liikmed. Ema Rowlands ja ema Cassavetes esinevad mitmetes filmides, kuid ruumi on leitud ka isadele, vendadele ja õdedele, nõbudele ja lastele.

Näitleja anne ei ole staatiline. Ta tootub oma võimete proovilepanekust, mis sunnib teda oma mängulaadi kohandama teistsuguse mängulaadiga (või iga-suguse mängulaadi puudumisega, kui tegu on mitteprofessionaalidega). Väga kasulik on jälgida näitlejatöö mitmekestumist ja rikastumist seal, kus Cassa-



Anouk Aimée
Jacques Demy
«Lolas», 1961.



Jeanne Moreau oma filmis «Lumière», 1976.

vetese «näitemeeskond» (Gena Rowlands, Cassavetes ise, Ben Gazzara, Peter Falk, Seymour Cassel) kohtub tema sõprade ja sugulastega, kes on filmi lülitatud.

7.

Hitchcock kuulub ka nende režissööride hulka, kes ei avalda oma näitlejate suhtes mingit isiklikku poolehoidu või eelistust, ehkki tema hoiab oma näitlejaid palju tugevamini ohjes kui Cassavetes.

Hitchcocki filmikunsti põhielemendiks on püüe samastada näitleja ekraanil ja vaataja saalis. Hitchcock olevat näitlejaid põlastavalt nimetanud «inimkarjaks», kuid Cary Grant ja James Stewart olid kindlasti osa tema perekonnast.

Hitchcock ehtas oma draamad üles ühe populaarse armastatud isiksuse ümber, keda vaataja hästi tundis ja kelle vastu tal oli nii suur usaldus, et ta temaga koos võis kindlalt osaleda ka kõige ootamatumates sündmustes ekraanil. Niisiis ei nõutud näitlejailt mängu selle sõna tavalises tähenduses, nõuti vaid loomulikku käitumist.

Hitchcocki töömeetodeid ja nende mõju võib otseselt mõõta selle järgi, milline on publiku reaktsioon tema filmidele. Sellega seletub tema filmide «Aken öue», «Mees, kes teadis liiga palju»,

«Loodest põhja» edu, ning jahe vastuvõtt, mis sai osaks tema filmile «Vale mees».

«Vertigo» võeti vastu kuidagi ükskõikseltselt, mis, sellises kontekstis vaadelduna, on üsnagi huvitav. Niisugune reaktsioon võis tuleneda sellest, et filmi kangeline James Stewart on ühtlasi ka selle ohver. Vaatajat sunnitakse läbi elama sündmusi, mis järgivad haiguse kulgu, ning ta ei võta omaks saatust, mis on täis üksildust ja meeleheidet. Vaataja usaldus võidetakse, kui sündmused pöörduvad meeldivalt normaalsesse olukorda tagasi, mida tähistab lõpusuuglus. Kuni selle ajani aga oli usaldus täiesti kadunud, kuna turvalisus — Kim Novaki või Barbara Bel Geddesi näol — ei materiaaliseerunud.

Parim tõend sellest, kui võrd halastamatu on Hitchcock omaenda vaataja vastu, ilmneb «Psychos», filmis, mis jaguneb kahte selgelt erinevasse ossa, millest mõlemad jätvad vaataja täieliku ebakindluse ja kokkumuse seisundisse.

Esimeses pooltunnis on jutt Janet Leigh'ist, 40 000 dollari vargusest ja ärasõidust. Noor naine on sooritanud kriminaalkuriteo, kuid vaataja, kellele pole jäetud mingit valikut ega kedagi teist seltsiks, laseb järk-järgult (ja veidike vastu tahtmist) end temaga samastada.

Naise impulsiivne põgenemine igapäeva-maailmast ja olmemuredest tuleneb soovist vabaneda keerukast probleemist, mida ta ei ole võimeline lahendama. Kui ta peab oma sõidu katkestama ja saabub hetk rahu ning võimalus oma kimbatuse üle järele mõelda, siis heidab vaataja kõrvale kõik kõhklused ja teda haarab kaastunne oma teise mina vastu ekraanil. Me otsustame koos Janet Leigh'ga tagasi pöörduda normaalsesse ellu. Sest see on näitleja, kes meid veenab oma rahuliku oleku ja vaikiva siirusega.

Kuid just selsamal hetkel, kui me tingimusteta soostume situatsiooniga ja inimestega selles situatsioonis, mõrva-



Jeanne Moreau Joseph Losey «Evas», 1962.

takse naine külmavereliselt otse meie silme all. Vaatajalt röövitakse halastamatult tema identsus ja pakutakse uus selle asemele. Ning vaataja truudusetus ilmnebki varsti. Mahajäetuse hetkel otsustab ta unustada oma varasema eksistentsi ja usaldada oma üksildus esimese talle tröösti pakkuva indiviidi hooleks, kelleks on naeratav, armastusväärne motelliomanik, naise mõrvar.

Vaataja aktsepteerib Anthony Perkinsit üksmeelselt ja kindlalt. Kõikidel «Psycho» linastustel, kus olen viibinud, on publik valjult väljendanud oma pettumust, kui Perkins mõrvapaiga hoolikal koristamisel ei avasta ümbrikku 40 000 dollariga, vaid laseb sel kaduda koos auto (ja ohvriga) sohu.

«Psychos» sunnib Hitchcock vaatajat asetama end kahte niisugusesse rolli, mis talle tavalises elus oleksid täiesti vastuvõetamatud. Ja meie laseme end

veenda, sest Janet Leigh'st ja Anthony Perkinsist kiirgub ausust ja korrallikkust. Väljamõeldud tegelaskujudel ei ole erilisi jooni, mis meis poolehoidu võiksid äratada. Need on näitlejate isiklikud omadused, mis meid ära võluvad.

8.

Näitleja valik — see on režissööri esimene ja põhiline samm misanstsennide paikapanekul. Film kas jõuab vaatajani või ei jõua, sõltuvalt sellest, kas need äärmiselt individuaalsed ettekujutused, mis filmitegijail ja vaatajail on rollist ja selle interpreteerijast, langevad kokku või mitte.

Kes saaks hinnata kõrgelt Jacques Demy «Lolat», kui ta ei peaks Anouk Aiméed võluvaks? Kes oleks Antonioni kaaslaseks tema «Seikluses», kui teda ei kütkestaks Monica Vitti salapärase sensuaalsus? Kes hooliks filmist «Elada oma elu», kui Anna Karina jätkaks teda külmaks?

Max Ophüls väitis kord, et filmi teha on imelihtne. «On vaja ainult ilusat, andekat näitlejannat ja vilgast kaamerat, mis teda, tema liigutusi ja tema tegevust jälgiks.»

Ophüls demonstreeris oma teooriat sellistes filmides nagu «Madame de...» ja «Lola Montès» — filmides, kus näitlejail oli avatud ja riskivaba mängumaa, mängumaa, mis oli kindlaks kokkupuutepinnaks näitleja ja vaataja vahel. Näitlejaile oli antud ette situatsioon, mis ei olnud piiratud ei ajalisel ega ruumiliselt, kusjuures liikuv kaamera oli näitlejale pigem kaaslaseks kui tema kommentaatoriks filmiisiksuse elamuste ja teadmiste edasiandmisel.

Selline tööstiil on omane paljudele kino suurtele humanistidele, režissööridele, kes tahavad algatada dialoogi ekraani ja saali vahel, režissööridele, kelle suhted näitlejatega põhinevad usaldusel ja austusel, režissööridele, nagu Renoir ja Rossellini, Visconti ja Losey, Pasolini, Bertolucci, Tarkovski... kellest nii mõnegi põhimõtteid võib iseloomustada kui religioosselt varjutatud marksismi.

Nende usk või poliitilised veendumused on neile taganud kindla maailmavaate, mille raames nad on loonud näitlejaile suurema tegevusvälja selgitamiseks ja süvendamiseks kujundatava karakteri loomust.

Ja näitlejad, saanud julgust eelarvaste puudumisest ja ümbritsetuna kõikide armastusest, on lasknud osal elada omaenda elu ja pakkunud nii meile hetkeks tõelist ja ehtsat tõde. Sellist 65



Greta Garbo Mauritz Stilleri «Gösta Berlingi saagas», 1924. See oli näitleja viimane osatäitmine Rootsisis enne Hollywoodi siirdumist.

lähenedmist illustreerib Ingrid Bergman filmides «Stromboli» ja «Teekond Itaaliasse», Michel Simon filmis «Uppumismurmast päästetud Boudu», Anna Magnani filmis «Kuldne tõld», Dirk Bogarde filmis «Surm Venetias» ja Romy Schneider filmis «Töö» (episood Viscontilt filmis «Boccaccio '70»).

Losey «Eva» on üheks parimaks näiteks režissuurist, milles sisaldub selline objektiivsuse ideaal, ja milles näitleja ja tema loodud karakter ei ole ette ära määratud mingi montaažitrikiga, mis liiga kitsalt suunab publiku sümpaatiad ja antipaatiad ning nendega manipuleerib.

Näitleja töö nõuab toetust kahelt poolt. Toetust režissööri ja filmigrupi poolt ning toetust publiku poolt.

Kui säravalt, selgelt ja armutult lahkab Jeanne Moreau — Losey abiga — nimirolli keerukat naiselikku olemust nelja või viie minuti jooksul päris filmi alguses, kui Eva satub meeskangelase villasse ja eksleb tema magamistoas ja vannitoas.

Selles üksildases, sõnadeta mängus

on tema keha ja kaamera liikumine ainsad jutustavad elemendid. Meid palutakse jälgida ja kuulata, kommenteerida ja arutleda, lävida inimesega ekraanil, ainult et tema seatud tingimustel. Tema impulsiivsus ja sõbralik suhtumine vaatajasse võivad viia sündmusteni, mis meile tunduvad irratsionaalsed ja raskesti mõistetavad. Kuid samal ajal elustub ka loodud karakter ja vabaneb ohust saada täielikult lõpetatud portreeks.

9.

Jeanne Moreau on üks neist näitlejast, kes saab väga hästi aru, kuidas ära kasutada ja arendada võimalusi, mida pakub usaldav suhe kaameraga. Tema osatäitmistest — alates filmidest «Armunud», «Öö», «Jules ja Jim» kuni «Toaneitsi päeviku», «Nathalie Granger» ja «Surematu looni» — on näha, et ta on enda jaoks teadvustanud kolm faktorit, mis on alati tähtsad näitleja töös. Need on: näitleja ise, tema tegevuse mõte ja motiivid, pluss inimene, kelle jaoks ta mängib. Kõiges, mida Moreau teeb, on tunda seda vastastikust mõju ja sugulust näitleja, teksti ja vaataja vahel.

Ei ole üllatav, et Jeanne Moreau on teinud dokumentaalfilmi Lillian Gishist, esimesest moodsast naisfilminäitlejast, või et ta režissöörina on valinud oma esimese mängufilmi («Lumière») aineks näitleja elukutse.

«Lumière'is» käsitleb ta nelja erinevas vanuses naisnäitlejat näitlejakarjääri eri astmeil. Neid nelja näitlejannat võib esmajoones vaadelda kui kombinatsiooni ühest ja samast inimesest, näitlejast tema elu erinevatel etappidel. «Lumière'is» on ühinenud tähelepanekud ja kogemused loovisiku elust nii tööalases kui ka isiklikus plaanis.

Selle filmi kaks lõputseeni illustreerivad kõnekalt seda sisemist dialektikat, mis sisaldub näitleja töös, ja lõhet, mis kujuneb konfliktis tema elukutse ja eraelu vahel.

Mõlemas stseenis on Jeanne Moreau ise peategelane.

Esimene neist on arvatavasti emotsionaalselt kõige tugevam stseen filmis. Saabub Laura (Lucia Bosé) teatega, et Sarah Dedieu (Moreau) parim sõber, teadlane Grégoire on sooritanud enesetapu. Grégoire on olnud Sarah usaldusalune, peaaegu nagu isa.

Sarah on just ärganud ja Laura istub tema juurde voodile, teda tugevasti enda vastu surudes. Uudised juhtunust rabavad Sarah't oma ootamatusega nii, et tõkestavad igasuguse reaktsiooni. Sökk

teeb ta sõnatuks. Tema nägu on täiesti ilmetu.

Ühe närvesööva hetke jooksul lastakse vaatajal tõlgendada ja jagada kõiki tundeid, mis pulbitsevad Sarah's sellel kriitilisel hetkel. Igasuguse «näitlemise» puudumine, ägeda tunnetepuhangu puudumine tekitab vaatajas valusa samastumistunde ja katarsise.

Teises stseenis, mis on ka juhtumisi filmi lõppstseen, näeme Sarah't uues töökiskonnas. On algamas tema järgmise filmi jumestuse ja kostüümide proov. Ta siseneb stuudiosse mustas kostüümis ja istub taburetile kaamera ette, projektoreite valgusesse. Temast kiirgab rahu, jõudu ja täielikku enesevalitsust.

Siis saab ta püstoli, — püstoli, millest peab sihtima ja tulistama, — püstoli, mida ta filmi ühes eelnevas episoodis kasutas lasketiirus ja millega ta narritamisi kutsus Grégoire'i osavust proovima.

Järsku variseb Sarah kokku. Me ei tea, kas see on osa stsenaariumist või on see käsiloleva filmi proov.

Režissöör hüüab: «Jätta!» Ja kohe ümbritseb Sarah't filmi tehniline personal. Nad kogunevad kaitsva müürina tema ümber ning samal ajal tõmbub Moreau kaamera diskreetselt studio varjulisse hämarusse.

Sarah'le, kes istub valgussööris, pakutakse sõnades ja miimikas kaitset — mida režissöör Jeanne Moreau peabki näitleja olemasolu üheks põhitingimuseks.

Režissöör peab Moreau sõnade järgi looma turvalisuse öhkkonna näitleja tõelise mina jaoks, tema sisemise elu jaoks, sest näitleja on alati hirmul, alati haavatav. Teda tuleb toetada ja aidata igal võimalikul viisil. Ta peab end tundma vajalikuna ja armastatuna.

«Lumièrè'i» lõppstseen on olulise tähtsusega. Näitleja saab «luua vaataja jaoks unistusi» ainult siis, kui teda ümbritsevad need, keda ta usaldab — sõbrad filmigrupis ja sõbrad publiku seas.

10.

Stanislavski soovitas kõigil näitlejail mängida iseennast.

Murnau ütles: «Ärge näidelge — mõelge,» kuid näitleja loomulik «ma mõtlen» filmis tähendab «ma olen». Kui filminäitleja on kaamera ees, siis peab ta kõigepealt tõestama ustavust omaenda minale.

Film loob isiksusi. «Seitsmes kunst» ekspuuteerib neid ja müüb nende tööd sama tihti nende nime järgi kui filmi pealkirja järgi. Ta on hüppelauaks ju-

maldamiskultusele: Valentino, Garbo, Bardot, Monroe, Dean — need on näitlejad, kes oma filmides tungisid meie unistuste sügavamatesse soppidesse ja kes olid tegelikult elus sunnitud kehas-tama sentimentaalsetid ja võltse muinasjutukangelasi.

Mitte kõik rollid ei sobi müütide maailma. Ja inimene kaamera taga, kes tahab avada publiku silmi mitteprofessionaalidest neitsite või Don Juanide reaalsusele, kutsub filmi tüdruku või mehe tänavalt, sest igaüks oskab vähemalt korra mängida ekraanil iseennast. Paljud ongi seda teinud, esinedes kindlate autoriteetidena ühes kitsas eluvaldkonnas, mille režissöör on vaatluse alla võtnud. Nad on lasknud end sündmuspaigalt tabada ja sobitada tõsielufilmi, mis räägib neist enestest.

Nende näod, kehad ja hääled on olnud vajalikud, sest — ja see kehtib ka professionaalsete filminäitlejate kohta — iga väljamõeldud tegelase füüsilise jaoks kehtivad teatud nõuded ja kriteeriumid.

Marilyn Monroe lõpetamata jäänud filmis «Something's Gotta Give», 1962.



Roll määrab ära näitleja, kuid näitleja domineerib rolli üle. Film, mille meetod on abstraktne, kuid lõpptulemus realistlik, otsib modelliks nägusid, millele on juba oma pitseri vajutanud sisemine jõud või nõrkus, süütus või elukogemus; ta otsib harmoonilisi maske, mida kasutada kas harmoonilises või kaootilises kontekstis.

Teater annab näitleja kaudu edasi sündmusi ja ideid, kuid filminäitleja on nagu parvepoiss — juba seal, sündmuste keerises või tüünes vees.

Malraux sõnade järgi näeme teatris väikesi inimesi suures ruumis ja kinos suuri inimesi väikeses ruumis. Kinosaalide kabinetlikus eraldatuses oleme üksi selle tohutu suure inimnäoga, maskiga, mida peame lugema ja tõlgendama, *persona*'ga, kelles peegelduvad meie mõtisklused ja kogemused ja kellega neid vahetame.

11.

Kaks näitlejannat, erinevast ajastust, on kõige müstilisemal ja fantaasiat ergutamavamal kombel saanud filmitähe sümboliks nii müüdüna kui inimesena. Need on Greta Garbo ja Marilyn Monroe.

Nad maalisisid linale üha uusi autoportreesid ja samal ajal muutsid olema- tuks neid banaalseid rolle ja sündmusi, milles nad pidid esinema. Nad pakkusid välja oma näo ja oma keha ja oma ilu, kuid publik nägi vilksamisi ka hinge, lubadusi, lootusi, ekstaasi, tõsidust, mis avanes meile alatise ja otseses kokku- puutes nendega.

Mõlemad kehastasid meie unistusi, ehkki erinevate ajastute omi. Nad kõne- lesid meiega ühtmoodi, keeles, milles segunesid kinnisus ja avameelsus. Kui Garbo melanhoelses, graatsilises ja in- tuitiivses mängus leidsid kinnitust hinc- ge paratamatu üksildus ja romantilise armastuse hurmavad piinad, siis Monroe apelleerib meie ihale täielikult vabastada oma erootilised fantaasiad. Nad püü- sid meie kõige salajasemaid soove muuta reaalsemaiks.

Kuid samal ajal nad nägid ja ka kart- sid saagiahneid nägusid oma austajate anonüümse massi hulgas. Nad tajusid nõudmisi, mis olid varjus austuse ja jumaldamise taga. Ja üks ajakirjandus kujutanud neid näitlejaid ka just nii, na- gu filmitööstus (ja publik) neid näha soovisid: Garbot üksildase kurbliku võõrdunud hingena ja Monroed provot- seeriva, kombelõdva ja ennast hävitava võrgutajana.

Lõpuks, ja pealegi ühevanuselt, milles on parasjagu ironiat, otsustasid nad

rambivalgusest lahkuda, loobuda enese- korduste türanniast ja imetluse märter- lusest ning saada üheks endale omista- tud kujundiga. Garbo sulges end alatise vaikusse ja eraldatusse. Ja Monroe tõi lõpliku ja ülima ohvritest — tappis enese.

Mõlema näitleja saatuses ja kunstis on absoluudi nõuet ja ihalust. Kes on näinud unikaalseid proovikaadreid fil- mist «Something's Gotta Give», mis on Marilyn Monroe viimane (ja lõpetamata jäänud) film, on ka näinud, ja seda mee- leheite selgusega, kuidas näitlejas ühi- nesid kummaliselt selgepilgulisus ja halastamatus, omadused, mis olid ühised mõlemale näitlejannale. Need kaadrid illustreerivad selgelt seda hukutavat ja ohtlikku kokkupõrget näitleja taot- luste ja publiku ootuste ning tsensuuri vahel.

Nendes kaadrites filmis «Something's Gotta Give» tuleb Marilyn (kasutasin alati tema eesnime, kogu tema lühiaja- lise viibimise jooksul pimendatud kino- saalides) meile korduvalt vastu. Äkit- selt ta seisatub ja heidab meile pilgu, kindlasti mitte kartusest, sest oleme ju nii head tuttavad.

Tema silmad ja ilus aval suu naera- tavad kõikevõitvalt, kuid selles naera- tuses sisaldub ka kahtlus ja kartus. Pilk ja naeratus näivad uhke enesekindlu- sega küsivat: «Kas ma pole ilus?» Kuid samal ajal näivad nad ka anuvat: «Kas ma ikka olen küllalt ilus?»

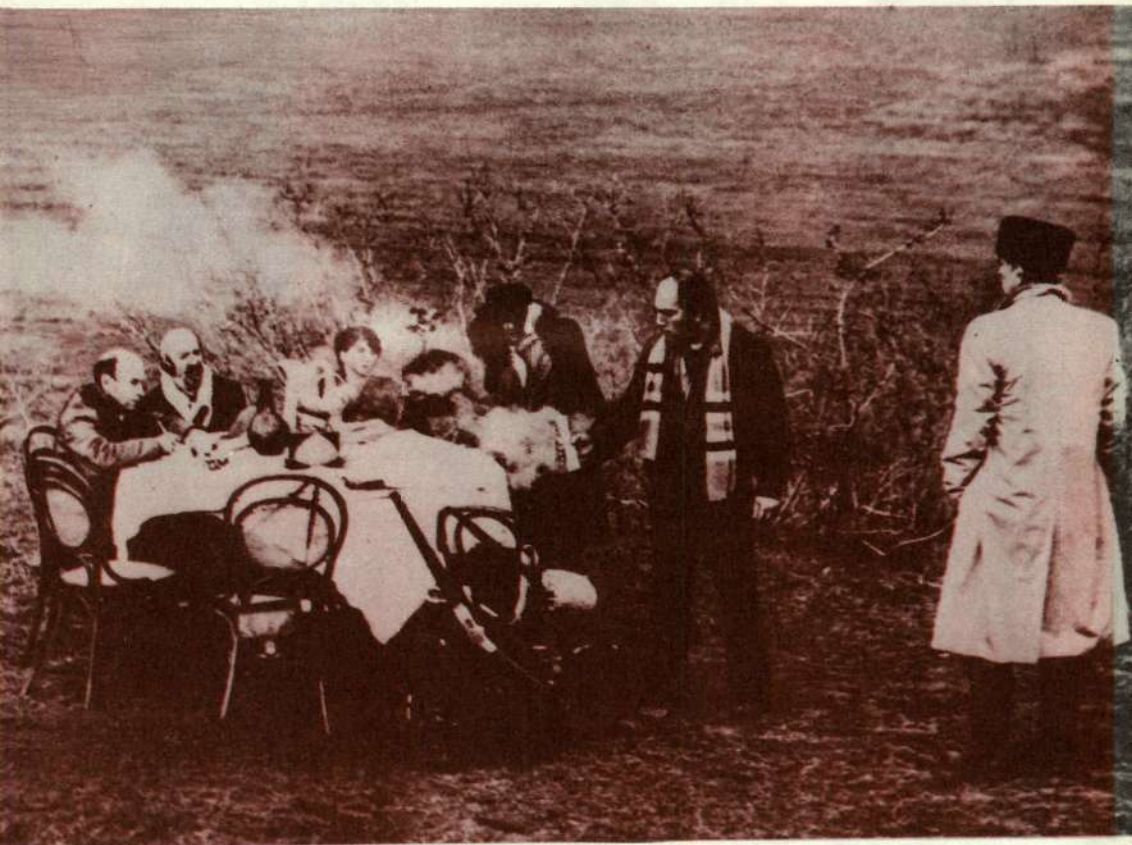
Ajakirja «Chaplin» 25-aastase ilmumisjuubeli eriväljaandest (1984) tõlkinud KRISTA MITS

STIG BJÖRKMAN on rootsi filmirežissöör ja kriitik, kes toimetas aastatel 1964—1972 ajakirja «Chaplin». Meie kinodes on linastu- nud tema film «Valge sein» (1975).

Su juured on Georgias

GRUUSIA UUEMAST MÄNGUFILMIST

KALEV UUETOA



«Gruusia on päike, mäed, laulud, viinamarjad, imeilusad tütarlapsed...» öeldakse Nana Džordžadze filmis «Robinsonaad ehk Minu inglise vanaisa». See on Suurbritannia Kuningliku Telegraafiagentuuri ametniku Christopher Hughesi ettekujutus Vene impeeriumi kaugest ääremaast, kust saatuse ning siitilma vägevate tahtel läheb läbi Londoni—Delhi telegraafiliin.

Filmihuviline näeb aga Gruusias eelkõige maad, mille elujõuline ja omanäoline rahvuslik filmikunst on viimase kahe aastakümne jooksul tooni andnud kogu Nõukogude Liidu kinematograafiale. Ja seda pole vähe. Teame, et mängufilmi tegemine on kulukas ettevõt-

«Robinsonaad ehk Minu inglise vanaisa», režissöör Nana Džordžadze.

mine. Loomulikult soovitakse sel puhul, et kulud saaksid kuhjaga tasa. Paraku leiab väikerahva film harva omalt maalt vajaliku hulga vaatajaid. Sellest tingituna arvestavad rahvusstudiod üpris tihti mingi abstraktse ning raskesti prognoositava üleliidulise keskmise kinokulastaja maitsega. Üheübaliste tööde tootmist soodustas ka aastakümneid teostatud venestamispoliitika ning iga filmi kohta lõpliku sõna ütlemine NSVL Kinokomitees Moskvast. Säärastes oludes isendaks jäämine, tahe säilitada oma rahvuslik nägu ja samas olla aldis kogu maailmas toimuvale nõuab filmitegijate ja 69



Merab Ninidze Aleksandr Rehviašvili filmis «Samm».

kultuuripoliitikute ühtset tegutsemist ning vastutustunnet oma rahva ees. Ühtsus- ja rahvustunnet grusiinlastel aga jagub. Neid ei häiri kas või nationalismi sildi külgeriputamine — nad käivad kindlalt oma rada. Ainukese liiduvabariigina on neil õnnestunud näiteks oluline osa oma filmidest suunata üleliidulisse filmilevisse vene keelde ümber panemata. 1974. aastast õpetavad nad filmialasid Sotha Rusthaveli nimelise Teatriinstituudi kinoteaduskonnas; 1979. aastal rajati aga loominguiline koondis «Debüüt», kus praeguseks tehtud juba kakskümmend viis filmi.

«Me peame andma noorele režissöörile võimaluse teha seda, mida ta ise tahab. Pole vaja teda suunata, vaid püüda mõista, milleks ta tuli. Peame üksnes aitama teoks teha seda, mis tal hingel. Ainult siis tohib vahele segada, kui ta palub abi. Loomes talle maksimaalselt soodsad stuudio-olud, et ta harjuks tööga, sest filmitegemine on tootmine, kus tuleb suhelda inimestega väga erinevatelt elualadelt. Kuid me ei seo teda mitte millegagi,» on öelnud «Debüüdi» kunstiline juht Rezo Esadze.

Paari viimase aastaga on filmilevisse läinud kümnete viisi filme, mis Brežnevi ajal ära keelati. Küllalt tihti on need meistriteosed, mis jõudnuksid omal ajal ekraanile, võinuksid olulisel määral mõjutada kogu Liidu kinematograafia arengut. Peaaegu igast stuudiost leiab keelatud filme. Kindlasti on neid ka Gruusia filmistuudios, vähemalt teame raskustest, mis ühe või teise filmi linaletulekuga seotud. Ent põgusalt analüüsil märkame neilt hulgaliselt kohe vaatajani jõudnud töid, mis on valminud riulifilmidega peaaegu samal ajal ning mida võiks süüdistada neissamades surmapattudes, mis viimastele saatuslikuks said — nagu formalism, arusaadamatus, kahemõttelisus, nõukogude tegelikkuse halvustamine jne.

Pole mõeldav, et mõnes teises stuudios, mõnes teises vabariigis oleks võinud valmida «Patukahetsus». Kõige väiksema lootuse ajal, 1981. aastal, kiitis tollane Gruusia KP KK esimene sekretär Eduard Ševardnadze heaks Then-giz Abuladze pakutud stsenaariumi. Et NSVL Kinokomiteest mööda minna, tuldi ideele teha «Patukahetsus» telefilmina, oma vabariigi televisiooni tarvis. Vaevalt oleks midagi analoogilist mõeldav meil Eestis, isegi praegu.

Või Otar Ioseliani Prantsusmaal töötamine. Kuni viimase ajani oli tavaks, et võõrsil tööd leidnu unustati või valati laimuga üle. Meenutagem vaid Andrei Tarkovski juhtumit, ent ka Andrei Mihhalkov-Kontšalovski nime välditi aastaid meie ajakirjanduses. Otar Ioseliani-ga midagi säärast ei sündinud. Kindlasti välismaale suundumise asjaolud neil kõigil mõnevõrra erinevad, kuid sellegipoolest väärib tähelepanu grusiinlaste oskus oma mehi kaitsta ning au sees hoida.

Ent ka Sergei Paradžanov leidis pärast kõikvõimalikus amoraalsuses süüdistamist ning aastaid sunnitud vaikimist võimaluse teha taas film vaid Gruusias.

Võrreldes teiste stuudioteaga, on gruusiinlaste looming sagedamini esindatud rahvusvahelistel festivalidel ja enamasti on jõutud ka auhinnatute hulka. Siiski valmib neil tunduvalt enam festivalitasemelisi töid, mis paraku jäävad Liidu ahtates oludes tunnustusetu. Veelgi enam, säilinud tiraažipoliitika, mis ilmselt soosib keskstuudiote filme, pole lasknud paljudel Gruusia tippteostel üldse vaatajani jõuda. Revaz Tšheidze on öelnud: «Filmilevi ei tööta mitte üksnes halvasti, vaid mulle tundub, et nad on teinud vaatajale juba tohutut kahju. Filmilähenemise väärtegevus on mänginud hukutatavat osa meie vaatajate kiindumuste kujundamisel.» Päevselge on seesama ka Eestis. Viimastel aastatel valminud Gruusia autorite filmidest on enam-vähem talutavalt näidatud vaid «Patukahetsust» ja «Kuu lemmikuid». Suhteliselt vähe tähelepanu eraldab Gruusia filmidele ka meie kriitika. Eelpoolmainitud kahe filmi käsitlustele on vahest lisada vaid S. Paradžanovi viimase töö «Legend Surami kindlusest» ning Aleksandr Rehviašvili filmi «Samm» kriitilised ülevaated.

Allpool püüan põgusalt tutvustada mõningaid viimaste aastate linatöid, mida tundmata jääks ühekülgselt nii gruusia koolkonna kui ka kogu nõukogude kinematograafia praeguse seisuhindamine.

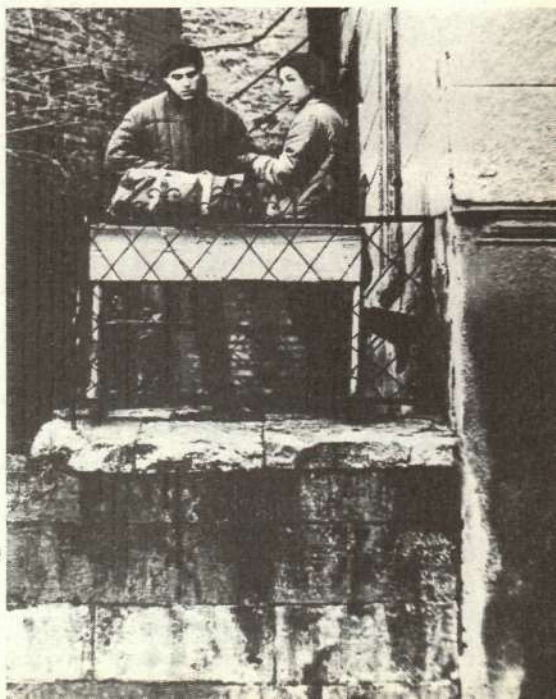
Alustuseks veel kord A. Rehviašvili teosest «Samm» (1986). Režissööri kolmenäädalane täispikk mängufilm iseloomustab suurepäraselt kaasaegset autorifilmi. Võib täheldada samade motiivide mõningast kordumist, ent sügavamal, läbitunnetataval tasandil. Autori maailmanägemine on skeptiline, tema tegelemi valdab üksindus ning võõrdumine. Ühiskond, milles nad elavad, on läbinisti bürokratlik, ükskõikne ning vaenulik. Ja nii on see olnud ajast aega. Lavastaja vaadetes võib näha ilmselt Franz Kafka ja Samuel Beckett'i loominguga, mis tänapäeva filmis pole tött öelda haruldus, küll aga nõukogude kinematograafias. Aeg ja ruum

on režissööri jaoks ühtaegu reaalsed ning irreaalsed. Kahes esimeses filmis, «Gruusia XIX sajandi kroonika» (1979) ja «Kodutee» (1982), leidsid sündmused aset vastavalt möödunud ning XVII sajandil, ent ootamatult libisevad kaardrisse esemed, mis on iseloomulikud ainult tänapäevale. Rohkem kui konkreetne ajalooline periood huvitab autorit tinglikult, üldistatult aeg.

Viimase filmi «Samm» tegevustik toimub praegusajal. Ainult kui varasemad kangelased olid teoinimesed, siis siin ei tee peategelane mitte midagi, aeg on võõrandanud teda isegi tööst. Alalõpmata on puudu mingi ankeet või allkiri võimaldamiseks alustada lõpuks tegutsemist. See-eest kõik ülejäänud tegelevad agaralt millegagi, ent nende tegevus on mõttetu. Nii nagu nad ootavad peategelast Aleksit (nagu Godot'd) lõputult. Ka võim on muutunud — olles varasemates filmides julm ning kurjakuulutatav, on ta siin ükskõikne peategelase suhtes. Aleksit ei ähvarda mitte miski, juurdepääs võimule on tõkestamata, ent tast pole abi. Vaid masinlik, päevast päeva korduv tammumine sama rada pidi on võimalik. Võib küll valida teise tee, ent eeldatavasti ei vii ka see kuhugi.

Kui A. Rehviašvili filmis «Samm»

«Ringiratast», režissöör Lana Gogoberidze.





«Nailonkuusk», režissöör Rezo Esadze.

võib mingil määral ikkagi täheldada keskse süžee olemasolu, siis vanema põlve režissöör Lana Gogoberidze loobub oma teoses «Ringiratast» (1986) sellest täielikult. Kujutatud on lihtsalt elu voolu, mis mosaiigisarnaselt koosneb tuhandest killust, kus iga tükk täiendab teist. Puudub peategelane — kõik tegelased on võrdsed. Erinevate saatuste ning elu-fragmentide juhuslikust (aga vahest ka saatusega ettemääratud) põimumisest ja kokkupuutest kujuneb ühtne kanvaas, mille nimeks on elu. «Ringiratast» on film kaasaegsest linnast — raugematu inimvool Tbilisi peatänaval viib kokku ning lahutab saatusi, ent mingid jäljed jäävad, nagu O. Ioseliani filmis «Elas laulurästas» jäi üksik nael seinas moosekandi huupi rahmeldamise tunnistamärgiks. Meie teod pole tavaliselt ei head ega halvad, küllalt sageli pole neist üldse võimalik aru saada. Nagu on sarnased meie emotsioonidki. Filmi algul ning ka hiljem korduvad kaadrid, kus näidatakse kõneleja nägu ilma hääleta. Selgub, et nii armastust kui ka vihkamist väljendatakse sama näoilmega.

L. Gogoberidze filmikeel on teosest 72 teosesse küllalt oluliselt muutunud. Kui

filmis «Mõned intervjuud isiklikes asjus» (1979) puudub samuti range süžeeaga piiritletud kompositsioon ning tähtsal kohal on reportaažlikud intervjuud, mis täiendavad ja annavad uue mõõtme peategelase eluloole, siis «Päev on pikem ööst» (1984) toob vaatajani kangelanna dramaatilise elukäigu küllaltki traditsioonilise raamjutustuse kujul. Mõlemad filmid puudutasid omal ajal üpris riskantset teemat — esimeses on viited Stalini isiku kultusele, teises näidatakse aga revolutsionääri kui kurja kehastust. Nimetatud kahele teosele on iseloomulik peategelaste eluseikade üksikasjalik pildistus avaryl sotsiaalsel foonil, «Ringiratast» seevastu annab impressionistlikke hetkevälgatusi paljudest saatusetest.

Süžee ebaolulisus ning keskse peategelase puudumine teeb eelmise filmiga mõneti sarnaseks teisegi staažika režissööri Rezo Esadze töö «Nailonkuusk» (1986). Ent pidepunkte on vaid üldises kompositsioonis, meeolelu ning aktendid erinevad täielikult. R. Esadze film on äärmiselt irooniline, kohati tige ning halastamatu lugu väärtushinnangute madaldumisest meie kaasaegses maailmas. Juba pealkiri on kahemõtteline — see kajastab esiteks tegelikult

eksisteerivat tarbeeset, samas on aga too sõnade kombinatsioon läbinisti loomuvastane, kehasades põhimõtet, et kõike võib muuta ersatsiks, ka kultuuritraditsioone ning inimsuhteid. Tegevus hargneb vana-aastaõhtul — kõigepealt linna turuplatsil autobussi ootel, seejärel aga juba sõidukis teekonnal maale. Juhuslikult on üheks öhtuks kokku saanud rühm inimesi, kelles võib ära tunda endisi külaelanikke, kuid nende sidemed maaga on lõplikult katkenud. Kerge elu tagaajamine on viinud paljud linna, ent sealgi ei suuda nad kohaneda. Ühes stseenis surub vana eideke rahatähed pihku narkomaanist pojale, kes lükkab need algul uhkelt tagasi, kui aga ema hetkeks lahkub, hakkab ise tolle ridikulis sorima.

Inimeste suhe ümbritsevaga on muutunud, oma tegevuses juhitudavad nad enamasti kitsalt egoistlikest eesmärkidest. Petmine ja vargus on saanud reeglilik. Filmis räägitakse palju, kuid tekst ei edasta tavaliselt mingit erilist infor-



Gišvardi Gluntšadze Aleksandr Tsabadze filmis «Plekk».

matsiooni, ta ei kujune dialoogiks. Enamasti on see loba, söim, ähvardused, nägelemine. Autor rikastab faabulat tagaajamiste ning maanteerövlite ootuse ärevusmeeleoluga. Ent kõik välised ohud maandatakse oskuslikult, need ei tekita mingit kahju reisijatele. Ainus oht, mis neid varitseb, on soo hermeetiline, hingetu, viha, vaenu, lõputu söimlemise ning ükskõiksuse õhkkond, mis on vallutanud selle mikromaailma — mägi- teel lookleva autobussi. Filmi finaalis istutakse küll korraks ümber nailonkuu-

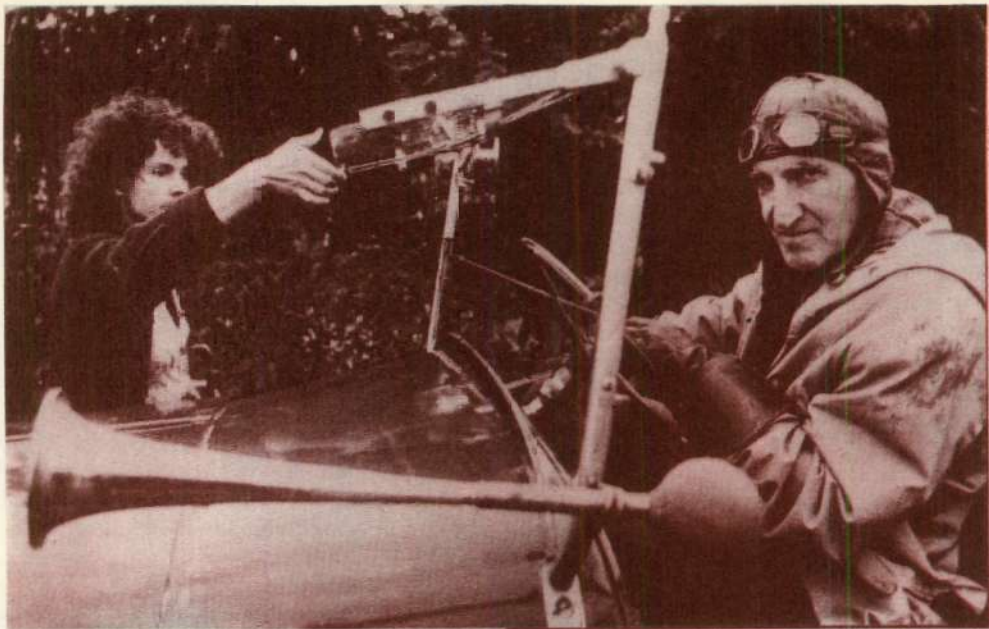
se ning laudakse gruusia laulu, on aga vähe usutav, et katkenud vastastiku- seid sidemeid võiks veel kokku sõlmida. Nagu toonitab kas või üks varasem stseen, kus udust ujub välja küünlatule- des särav tõelise kuusega autobuss, mil- lest kostab kellahelinat ja heledat naeru, ent sellesse on meie reisijatel ukсед su- letud.

Rohket tähelepanu ning mitu festi- valiauhinda on palvinud S. Rusthaveli nimelise Teatriinstituudi filmiosakonna lõpetanu Aleksandr Tsabadze diplomitöö «Plekk» (1985), mis valmis poolsalaja (kasutati ühele teisele filmile eraldatud linti) Gruusia Televisioonis. Esmakord- selt Nõukogude filmis käsitleti selles noorte hulgas levivat narkomaaniat. Te- gevus toimub raudbetooni ning paneeli- dega piiratud tehismaailmas, kus pime- datel tänavatel libisevad varjudena rock- kultuuri lapsed. Kes nendest otsib elu aseainet mürtsuvas muusikas, kes uimas- tites. Oma aja tüüpiline esindaja on pea- tegelane Kišo. Ta on küllalt andekas ning mängib mitut pilli rockansamb- lis. Üle kõige armastab Kišo vabadust, ta pole ei karjerist ega konformist, ta tahab vaid, et teda ei puudutataks ega segataks. Tema eluprogrammiks on kõi- gest eemal olla ning mitte millessegi sekkuda. Aktiivne sotsiaalne protest, mis kunagi näiteks oli omane «inglise noor- tele vihastele meestele», pole Kišo põlv- konnale vastuvõetav. Nad on apaatsed ning elust väsinud.

Paraku muudab juhuslik seik Kišo elu mõneti teiseks. Kergemeelselt kulli ja kirja mängides kaotab ta miljon sigar- rit. Naljana mõeldusse suhtub vastas- mängija surmtõsiselt ning nõuab lunas- tuseks 3000 rubla, mida Kišol ei ole muidugi kuskilt võtta. Pärast kõik- võimalike variantide proovimist tuleb abi sealt, kust seda poleks võinud ooda- ta — nimelt pakub sõber talle magne- tofoni ostuks kogutud raha.

Filmis «Plekk» puudub valgus. A. Rehviašvili teoses «Samm» võis pea- tegelane valida uue tee, mis vahest küll ei vii sihile, ent valikuvõimalus siiski säilis; A. Tsabadze loo traagilises finaa- lis seevastu jääb Kišo tumeda plekina põlvitama sõbra surnukeha kõrvale.

Möödunud aastal Cannes'is auhinna- tud Nana Džordžadze «Robinsonaad ehk Minu inglise vanaisa» (1986) on esindus-



Nana Džordžadze koos meie maa ühe meisterlikuma operaatori Levan Paatašviliga «Robinsonaadi» võtetel.



Uue võimu esindajad «Robinsonaadis».

film, mida iseloomustab erakordselt kõrgetasemeline pildikultuur (operaatoriks, nagu ka filmis «Nailonkuusk», Nõukogude Liidu suurimaid oma ala meistreid Levan Paatašvili), sügav humanism, erakordne austus ning huvi oma maa ja rahva mineviku vastu, fantaasiarikkus, süžee ootamatu arendus. Stsenariumi autoriks on lavastaja abikaasa Irakli Kvirikadze, Gruusia nimekamaid ning andekamaid režissööre, keda mäletame filmide «Kann», «Anara» ning «Ujuja» loojana. Viimati nimetatu tuleb eelkõige silme ette «Robinsonaadi» vaadates — kahtlemata on I. Kvirikadze teened enamad kui vaid stsenariumi kirjutami-

ne. Abielupaar on, muide, teinud koos veel paar lühifilmi, millest «Teekonda Sopotisse» pärjati möödunud aastal Oberhausenis.

Filmi sündmustik hargneb kahel ajatasandil: meie päevil, kus peategelase pojapoeg püüab taastada oma inglasest vanaisa elu ja surma saladust ning ühtlasi kajastada seda sümfoonias, ning esimestel revolutsioonijärgsetel aastatel. Nimelt saabub 1918. aastal Batumisse noor inglane Christopher Hughes, et alustada teenistust Londoni—Delhi telegraafiiliini kümne kilomeetri pikkusel lõigul, mis läbib mägist Gruusiat. Paraku on ajad muutunud ning uus võim ei taha tunnustada kuningliku impeeriumi suveräänset territooriumi, mis lepingu kohaselt paikneb iga telegraafiposti ümber kolme meetri raadiuses. Nii asub Gruusia Robinson relvaga kaitsma Suurbritannia võrandamatuid õigusi.

Suurepärane huumor, grusiinlaste iseloomujoonte sügav analüüs, kodumaa ajaloo detailne tundmine, tragikoomika ning lüüriline tundelisus — see kõik on «Robinsonaadis» liidetud ühtseks tervikuks. Kui lisada veel, et filmi kujundi-keel on tavatult peen ning variatsioonirikas, jääb vaid tõdeda, et N. Džordžadze debüüt on üldse üks säravamaid teoseid

gruusia kinematograafias viimastel aastatel.

Kindlasti peaks mainima veel paari tööd, mis on juba leidnud tunnustust meie maa kohalikel festivalidel. Giorgi Šengelaia (kuulsa «Pirosmani» autor) uusim film «Hareba ja Gogia» (1987) on vanade postkaartide tonaalsuses teostatud, aeglase rütmiga, rahvuslikke karaktereid ning tavasid üksikasjalikult kirjeldav elitaarne põnevusfilm. Aktuaalseks muudab selle õilsa röövlibande loo eelkõige terav protestivaim venestamise suhtes.

Nodar Managadze «Hei, maestro!» (1987) on aga jutustus andekast muusikust, kel paraku ei laabu eraelu ega saa teoks loomingulised kavatsused. Nukrates toonides, heatasemelise teostusega film kutsub üles hingesoojusele ja vastastikusele mõistmisele.

Analüüsid gruusia filmikunsti, hakavad silma kaks algupärast, grusiinlastele ainuomast joont. Esiteks võib täheldada tervete kinematograafiliste dünastiate olemasolu — paljud loojad on üksteisega mingil määral sugulussidemetes. Ja see pole tulnud kahjuks. Üllataval kombel on andekatel isadel ka andekad lapsed, mida näiteks ei või kaugeltki alati väita «Mosfilmi» dünastiate puhul. Ning teiseks: kui gruusia režissöör töötab võõrsil, siis paistab tema loomingust igal juhul välja rahvuslik joon. Nii on O. Ioseliani «Kuu lemmikud» ikkagi eelkõige gruusia film, aga ka aastaid «Mosfilmis» töötanud Giorgi Danelia teostes on tuntav see tihe seotus oma rahvaga. Samas aga on kas või Andrei Mihhalkov-Kontšalovski Hollywoodis tehtud filmidest raske leida midagi ehtsalt venepärast. Ent mis võiks veel paremini iseloomustada ühe rahvusliku filmikoolkonna elujõudu, kui iseendaks jäämine isegi võõrsil? Või tsiteerides režissöör Karaman (Guguli) Mgeladze filmi «Juured» (1987, koostöös Prantsusmaaga) peategelast Giorgi Zakareišvilit: «Inimene nagu puugi ei saa elada ilma juurteta. Pea meeles, sinu juured on seal, Gruusias.»



Viimaste aastate rahvusvaheliselt hinnatuim nõukogude filmipaar Nana Džordžadze ja Irakli Kvirikadze.



Dodo Abašidze Karaman Mgeladze filmis «Juured».

Eesti Kinoliit, ENSV Riiklik Kinokomitee, ajakiri «Teater. Muusika. Kino», ajaleht «Sirp ja Vasar» ja Eesti Filmiklubide Selts kuulutavad välja filmikirjutiste võistluse.

Teemaring pole piiratud, samuti mitte võistluskirjutiste žanr. Iseäranis oodatakse artikleid eesti filmikunstist, nii uutest kui ka varem valminud filmidest.

Tööde soovitatav pikkus on kuni 15 normaalkaarevahega masinakirja lehte. Tööd esitada kolmes eksemplaris ja varustada märgusõna ning autori sünniaastaga. Lisada märgusõnaga kinnine ümbrik autori andmetega: perekonna- ja eesnimi, sünniaasta, töökoht või õpiasutus, aadress ja telefoninumber.

Korraldustoimkond on otsustanud auhindad välja panna kahes kategoorias.

1. Kuni 30-aastased autorid:

- I auhind — 200 rubla,
- II auhind — 150 rubla,
- III auhind — 100 rubla.

2. Üle 30-aastased autorid:

- I auhind — 200 rubla,
- II auhind — 150 rubla,
- III auhind — 100 rubla.

Peale selle kaks eriauhinda parimale kirjutisele eesti filmikunstist à 100 rubla.

Vastavatasemeliste tööde puudumisel on žüriil õigus auhindu üldsumma piirides teisiti jagada.

Paremad tööd avaldatakse ajakirjas «Teater. Muusika. Kino» ja ajalehes «Sirp ja Vasar» ning honoreeritakse üldises korras.

Võistlustööd saata hiljemalt 15. detsembriks 1988. a aadressil: 200090, Tallinn, Narva mnt 5, postkast 51, «Teater. Muusika. Kino», filmikirjutiste võistlus.

- 6. september — RUDOLF ALLER, teatrikriitik — 75
- 11. september — VENNO LAUL, koorijuht, TRK rektor, Eesti NSV rahvakunstnik — 50
- 11. september — AVO TAMME, saksofonist, džässimuusik — 50
- 16. september — KALJU LIBLIK, Eesti TV helirežissöör — 70
- 17. september — MAARJA HAAMER, «Estonia» ooperisolist, Eesti NSV teeneline kunstnik — 50
- 17. september — ANNA EKSTON, ballettmeister, endine Koreograafiakooli direktor, Eesti NSV teeneline kunstitegelane — 80
- 26. september — ENDEL AIMRE, «Vanemuise» solist, Eesti NSV teeneline kunstnik — 70
- 30. september — HILDA SOOPER, Töölisteatri ja «Vanemuise» kauaaegne näitleja, Eesti NSV teeneline kunstnik — 80

28. detsembril 1895. aastal korraldasid vennad Lumière'id Pariisis esimese tasulise filmiseansi ja seda peetakse X muusa sünniks. Filmist kui kunstist saab aga rääkida vahest alles seoses D. W. Griffithi «Rahvuse sünniga» (1915). On tähelepanuväärne, et esimese avaliku kinoseansi eest kasseeriti kohe sisse ka raha. 1920. aastate algul tekkis prantsuse avangardistlik film, mis teataval määral vastandas end kommertslikule filmile. Ent toetajaid, ka rahalisi, oli sellelegi vaja ning umbes samal ajal tekkisid esimesed filmiklubid. Ilmselt oli neid ka varem — mõned aastad tagasi demonstreeriti Moskva filmifestivalil Yves Boisset' linateost «Edasi, isamaa pojad» (1981), kus I maailmasõja keerisesse sattunud peatagetelane loob armee filmiklubi. Küllap polnud see päris õhust võetud tõik. Ent igal juhul võib filmiklubide esimest hoogsat arengut siiski täheldada seoses prantsuse avangardismiga. Ka hiljem on filmiklubide hiilgaaegu saanud alati seostada filmikunsti uuenuduslike läbimurretega. Nii olid filmiklubid aktiivsed prantsuse filmi «uue laine» toetajad 1960. aastate algul; Nõukogude Liidus moodustati hulgaliselt filmiklubisid just ajal, mil meie ühiskonnas püüti esimest korda jagu saada stalinismist. Seisakuaastatel tuli küll uusi klubisid juurde, kuid neile vaadati kõõrdi ning mitmedki pidid oma tegevuse lõpetama pärast seda, kui julgeolek oli nende töö vastu haiglast huvi tundma hakanud.

Praegu on NSV Liidu filmiklubide liikumine saanud uue hoo. Paraku on liidrite vastastikune nägeline ning Moskva bürokraatiamasin esialgu peatanud NSV Liidu Filmiklubide Föderatsiooni loomise. (Oleme ka selles suhtes unikaalne riik, et ühena vähestest pole me siiani liitunud Rahvusvahelise Filmiklubide Föderatsiooniga.)

19.—20. märtsil olid Tallinna Kinomajas koos Eesti 41 filmiklubi esindajad, kes kahepäevase töö tulemusena panid paika Eesti Filmiklubide Seltsi alused. Seltsi loomine toimus ilma eriliste raskusteta. On aga selge, et edaspidi ei laabu kõik lihtsalt, eriti kui seatakse eesmärgiks edendada radikaalselt meie filmikultuuri. Seltsi töö ei tohiks mingil juhul piirduda vaid liikmesklubidevahelise suhtlemisega, kindlasti on olulisem tegevus, mis aitaks parandada kogu eesti rahva osa-saamist filmikunstist. Filmiklubid peaksid olema see aktiiv, kelle kaudu toimub filmi kui kunsti propageerimine laiuti.

Püüaksime nüüd sõnastada põhiülesanded, mille lahendamisele peaks selts oma jõu rakedama.

1. Eesti Filmiklubide Selts peab saama oma maja, mis koordineeriks ning suunaks kogu Eestit haaravat alternatiivset filmilevi. Eestlast ei rahulda juba ammu see piiratud filmide valik, mis läbi Moskva paisatakse ühtlaselt nii Vladivostokki kui ka Nuustakule. Eesti Kinoliidu ettepanekul tahetakse Tallinna kinost «Helios» kujundada Eesti Kinokeskus, mis esindaks Kinoliidu, Seltsi ja meie stuudiote ühishuve ning oleks alternatiivse levi organiseerija, aga ka filmi(ajaloo) uurimiskeskus.

2. Tuleb astuda Rahvusvahelise Filmiklubide Föderatsiooni liikmeks. Sel kangel saame kasutada nende fonde ning tutvustada eesti filmikunsti rahvusvaheliselt. On vähe usutav, et Moskva lähedal Belöje Stolbõs asuvas Liidu ainukeses enam-vähem täiuslikus filmifondis võetakse Eesti Filmiklubide Seltsi vastu kui arvestatavat partnerit. Kes seal korragi käinud, peaks selles veendunud olema. Meie Eestis tahame aga vaadata ning tutvustada neid filme, mida meie õigeks peame. Seepärast on tarvis laiendada igakülg-selt sidemeid välisriikide esindajate ning sõprusühingutega — enamasti on nad vastastikusest koostööst huvitatud.

3. Tuleb organiseerida pidev ning massiline filmilaste trükiste paljundamine.

4. On vaja regulaarselt korraldada Eesti-maa eri paigus piirkondlikke filmipäevi, et taastada selle kunsti kadunud maine rahva hulgas.

5. Eesti koolidesse tuleb viia sisse kinematograafia aluste süsteemne õpetamine, millega peab kaasnema laialdane filmide tutvustamine. Jõudu selleks peaks olema — juba praegu töötab päris mitmes koolis edukalt filmiklubi.

6. Selts peaks toetama rahaliselt filmikriitikute ning -teadlaste tegevust, näiteks filmikirjutuste võistlusi. Ent edaspidi — miks ka mitte filmitegemist. Mujal maailmas abistavad paljud ühiskondlikud ning piirkondlikud organisatsioonid filmitegijaid materiaalselt. See looks eeldusi sõltumatu filmikunsti tekkele.

✓ (SIP)

Eduard Tubina kirjad Heino Ellerile (II)*

Stockholm, 15. 5. 62

Kallis Maestro,

nagu näed, olen väga lohakas oma kirjavahetuses. Ei tea, kuidas see aeg küll nii ruttu jookseb; olen tahtnud Sulle juba ammu kirjutada, aga ei jõua ega jõua niikaugale.

Kõigepealt Sinu juubelist. Kuulasin raadiost ülekannet ja olin selletõttu ka nagu kaasas.¹ Sümfoonia tundus; jah, nii dirigendile kui orkestrile veel mitte päris küpsena, kuid nauditav oli see siiski ja kinnitas sama muljet, mida sain juba too-kord Sinu juures põgusast partituuri lehitsemisest: mehine, kindla rühiga muusika, väga selge väljenduslaadiga. Ja ideeliselt väga tasakaalukalt läbi viidud. Nii et suur aitäh! — Üldiselt oli kogu kontsert väga meeldiv ja tervituste osa kujunes ju südamlikuks ning soojaks, aga teisiti see ju olla ei saakski. Kahju, et ise pidin leppima ainult kauge eemalseisjana.

Sa saatsid mulle kutse ja see tegi suurt headmeelt, leides seal Sinu foto, mille ise olin Tallinnas võtnud. Nii et minu karjäär fotograafina on nüüd ka juba olemas! Kui Sulle see foto meeldib ja Sa neid veel tahad saada, siis kirjuta mulle sellest. Mul on negatiiv ilusasti alles ja võin kopeerida sealt niipalju kui soovid.

Kirjutasid oma Moskva reisist ja et ei kuulnud Viini filharmoonikuid. Mina Stockholmis kuulsin neid ka kahjuks ainult raadios. Nad andsid siin üheainsa kontserdi ja pileti eelmüük avati kuu aega varem. Läksin esimesel hommikul kohe piletisappa, kuid kõik oli poole tunni jooksul välja müüdnud (saalis umbes 2000 kohta) ning hiljem kalli hinna eest althäe osta polnud mõtet — olen ju varem niihästi orkestrit kui Karajani kuulnud ja küllap saan neid veelgi kuulda, kui sinna-poole sõidan. Seekord tundusid nad raadios veidi pingutatuna, kuid see on tavaline väsitavatel reisudel, kus kõik toimub erakordsetes tingimustes. — Nüüd käib siin üks haruldane film «Rosenkavalier»² — mis on filmitud otse Salzburgi uues ooperimajas ja nimelt nii, et kuus eri kohtadele ülesseatud kaamerat filmisid kor-raga etendust ning pärast monteeriti nendest kuuest filmist kokku see nii-öelda resultaat. Tulemuseks on nüüd ooperietendus, kus vaataja ei jälgi lava mitte ainult oma istekohalt, vaid on nagu vahenditult tegelastega kontaktis: näeb seda, mis laval on just kõige tähtsam, näoilmeid, liigutusi, omavahelisel mängu jne. lähedalt. Ooper algab filmis sellega, et Karajan tuleb läbi orkestri oma pulti, kum-mardab, haarab taktikepi ja lahti läheb särav Straussi muusika. Jälgime diri-genti niikaua, kuni avaneb eesriie. Iga vaatuse järele on vaheaeg, lõpus tulevad tegelased ning dirigent lavale ja tänavad, kuna kinopublik aplodeerib — kõik nagu päris ooperis. Ma ei ole midagi nii haruldast varem näinud ja olgugi, et «Rosen-kavalier» on läbi ja läbi tuttav, mitu korda nähtud ning veel enam kuulnud — isegi plaadid on omal kodus —, istusime naisega kinos kogu pingega need 3 1/2 tundi ära. Igatahes geniaalne leiutus mehe poolt sedaviisi ooperit filmida — ta on varem samamoodi filminud näit. Moskva «Bolšoi Balletti» — ja kui nii edasi läheb, pole varsti enam tarvis sõita ei Viini ega Milanosse ega Moskva või Londoni — ainult kinno.

Olin senini väga ametis oma tavaliste kevadiste töödega. Nüüd sai kõik ära tehtud ja puhkan veidi, et siis asuda oma asjakeste korraldamisele. Suve mõtlesime saata mööda töötegemise tähe all, et siis septembri algul teha üks pikem puhkus-reis lõuna poole. Nii oli see ka möödunud aastal; arvasime, et nii saab kokku pikema suve, kuid sinne polnud midagi väärt, sadas ja oli külm. Ehk seekord näkkab paremini.

Heino Eller. 1961. Eduard Tubina foto, tehtud hotellis «Palace» nende esimesel kohtumisel pärast sõda.



Soovin Sulle ja abikaasale hästi kena ja kosutavat puhkust! Kui Sul vahepeal tuju ja tahtmist on, oleks kena saada Sinult mõne reakese. Püüan ka ise korralikum olla oma kirjavahetuse pidamises.

Sulle kõigeparemat soovides
Sinu E. Tubin
Abikaasa poolt teile mõlemile südamlikke tervitusi!

Stockholm, 10. dets. 62

Kallis sõber,

suur tänu Sulle kena kirja eest! Sain selle juba hümnekond päeva tagasi, kuid vastusega polnud mahti enne kui alles täna — igasugust õiendamist tuli ikka vahele.

Mind rõõmustab väga, et mu fotodel selline hea minek; ega Sul ei maksa viimaseid hoida, anna ainult märku, ma teen kohe uued. Negatiiv on ilusasti alles ja suurendamisaparaat kõigi vedelikkude ning vannidega on ka olemas, samuti paber. Teen vahest seda tööd noh nii meelelahutuseks: on pisut lihtsam kui komponeerimine, sest pilt saab valmis umbes 3 minuti jooksul. Samuti on kogu seda aparatuuri tihti tarvis mu nooremale pojale, kes palju parem fotograaf kui mina. Terve see lõbu ei maksa peaaegu midagi, kuna niihästi filmid kui ka vedelikud ja paber on siin väga odavad. Nii et jään ootama Sinu järgmist tellimist!

Möödunud suvi oli ka siin väga vesine — nädalate viisi sadas iga päev, päikest polnud üldse nähagi. Mul oli abikaasaga jälle valesti kalkuleeritud: arvasime, et 79

peame siin suve läbi ja siis läheme võtame lisa lõunamaalt, kuid siin polnud kuigi lõbus alalise vihma käes ning 15. septembrist 16. oktoobrini Vahemere ääres hakkas ka juba sügis pärrale jõudma. Päikest oli seal siiski meie jaoks küllalt, samuti oli vesi soe, kuid päevad läksid järjest lühemaks ja õhtuti tundus juba niisket jahedust. Igatahes järgmisel aastal oleme targemad, sõidame siit augusti algul minema — siis on lõunas kõige kuuem. Ent mõnevõrra huvitav oli nüüdki meie reis; sattusime kohta, kus turistid pole veel jõudnud maa omapära ära rikkuda. Kõik liikus ja elas seal nagu kauges minevikus võiks ette kujutada: majapidamisloomad on eesl ja kits — üks teeb tööd, teine annab piima. Elatakse väga tagasihoidlikult ja meie arvates vaeselt. Kõik on kole odav, ka veinikene, mis kuulus iga söögi juurde ja mille eest meil ei tulnud maksta midagi! Meri annab kala, mis on üks peatoidus, teine on kanapojad; väga harva saab ka loomaliha. Kitsepiim, kitsejuust, kitsevõi, oliivikesed, puuvili, salat — süüa sai korralikult ja suurepärase liivarand, nii pikk kui silm ulatas nägema, täiesti meie pärralt! Mis veel soovida? Muidugi ei mingit ühendust välisilmaga; raadiost tuli võõras keeles parinal igasugu juttu, seda meie ei kuulnudki, ajalehtedest samuti ei saanud suurt midagi aru. Aga puhkuseks polegi vaja ei raadiot ega ajalehti, arvan mina — las maailm elab natuke aega edasi ilma minuta. Tagasi jõudes asusin tööle ja tegin valmis ühe sonaadi sooloviilule. Pole veel kuulnud, võibolla tuleb midagi siluda. Praegu on käsil üks lugu kepillide orkestrile³ — tellimistöö, näis, kuidas õnnestub. Eks selle valmis saades peaks nagu hakkama mõtlema midagi suuremat — kui jõudu jätkub.

Sa kirjutad Fortunatovi soovidest.⁴ Kui kohtad Tormist, palun ütle, et ta kirjutaks Fortunatovile, et mul pole midagi selle vastu, kui nemad tahavad midagi trükida. Muidugi pole honorarile loota, kuid mis sellest. Samuti ka, et ma pole unustanud oma lubadust neile midagi saata — see, mida lubasin, oli [2.] klaverisonaat a. 1950. Lähemal ajal saan ma kätte ühe helilindi koopia (mängib Olav Roots) ja saadan koos noodiga kas Tormisele või otse Moskva. Samuti võiks Fortunatovi informeerida, et Neeme Järvi juhatab Leningradis mu 6-ndat sümfooniat 30. detsembril (ta kirjutab sellest mulle). Võibolla tehakse seal sellest helilint, mida Fortunatov võiks omale laenata; partituuriga on muidugi täbaram lugu, seda pole trükitud, kuid ehk saab seal ära kirjutada. Igatahes Tormis võiks neid küsimusi Fortunatoviga läbi arutada.

Soovin Sulle, ehkki vast veidi varem kui see kombeks on, kõigeparemat uueks aastaks; head tööindu, head tervist ja rõõmsat meeoleolu, samuti ka abikaasale. Olgu Sul ka palju rõõmu oma õpilastest, ka neist, kes dzässi kirjutavad — see on üks päris huvitav ala, kui seda hästi tehakse.

Südamikkude tervitustega minult ja abikaasalt
teile mõlemile
Sinu E. Tubin

Stockholm, 15. jaan. 1965

Kallis Maestro!

Sain täna Sinu armsa kirja ja asun kohe vastama, sest muidu võib see jälle venima hakata ja ei saa ega saa; olen lootusetult laisk kirjutama. Kirjutad, et oli tore sõit Armeeniasse.⁵ Ka minul oleks isu kunagi sealpool kandis ära käia ja sealt veel edasi natuke — kuni Samarkandini välja, mis on juba täielik Orient. Kuid kas seda üldse saab teostada, on iseküsimus. Nii palju oleks näha siin maailmas, et ega kõike ikka ei jõua. — Möödunud aastal olime 4 nädalat Ibiza saarel Hispaania ranniku ääres. Oli väga huvitav. Sealne põllutöö käib nii nagu meie isade nooruspäevil, konksadraga, sirbiga ja rehepeks hobuste tallamisega. Mõni üksik primitiivne rehepeksu masin oli ka näha — rikkamatel talupoegadel. Kuid rannas käib moodne turisti elu, ööklubid iga õhtu täie auru all, päeval kirevates hilpudes inglise, prantsuse, saksa, rootsi ja teistest rahvustest kokkusõitnud kirju kari suplemas, kohvikutes vedelemas või nüsama promeneerimas. Ja nii on kogu Vahemere rannikul, Gibraltarist kuni Türgimaani välja. Raske on leida kusagil rahulikku kohakest, kus jõledad inglise vanaeided ja saksa lõngused ringi ei aja! Eeloleval suvel tahaks minna Kreekamale. Muidugi on ka seal turistikarjad, kuid mitte nii tihedalt kui läänepoolse Vahemere kallastel — sõit on tükk maad pikem ja kallim. Kavatsus on teha üks ulatuslikum reis, nii umbes 2 kuud, et saaks rannas olla ja ka enam-vähem tutvuda vana-kreeka mälestusmärkidega. Eks näe, kui aeg kätte jõuab, kuidas rahakott lubab. Aprillis — ülestõusmise pühade ajal — sõidame paariks nädalaks Rooma, seal on siis väga huvitavaid värke filmimiseks ja Rooma

on ju alati täis vaatamisväärsusi. Saab niimoodi sellele siinsele ükslusele elule pisut vaheldust.

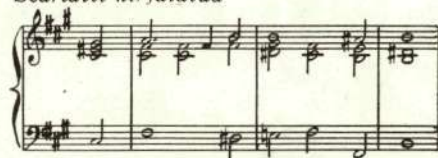
Istun juba augustikuust saadik siin kinni ühe vana ooperi restaureerimisega. On üks Alessandro Scarlatti noorpõlve töö, kirjutatud 1680. Kõik, mis oli olemas, on üks «partituur» laulu, teksti ja generaalbassi saatena. Mõni üksik järelmäng on välja kirjutatud kee'pillidele. No tegin siis valmis ühe partituuri tänapäeva mõistele vastavalt, s. t. tuli harmoniseerida kogu kupatus, vähe sellest, tuli ka leida viiulitele midagi mängida, cornod ja oboed juurde lisada ja kõik ikka selles vaimus, nagu oleks Scarlatti seda ise teinud. See oli ju ajastu, kus tarvitati ohtralt kontrapunkti ning kiriku helitõugusid. Tänu sellele, mis kunagi Sinu juures sai põhjalikult õpitud, oli see töö mulle siiski võrdlemisi kerge ja kohati isegi huvitav. Nüüd on veel veidi klaverikoondist välja kirjutada, siis on valmis ka. Need vanad meistrid olid omamoodi nupukad reeglitest kõrvale hiilima ja väga tihti kõlab näit. põhitoon ning juhttoon samaaegselt:



Või mis öelda näit. niisuguse koha puhul (mõtlesin küll sügavalt, aga paistab, et sellisel kujul on siiski kõige parem):

Tenor ja bass

Scarlatti kirjutatud



Nii et ega nüüd Pärdi puhul ei ole mõtet pead vangutada — uuenduste otsijaid on ju alati olnud ja nagu Sa väga õieti tähendad, elab igaüks oma ajastut. Ma olen südamest rõõmus, et Su õpilased nii agarad on; juba tookord Tallinnas paistis mulle, et Pärt on suure lennu ettevalmistusi tegemas. Ja ta võib tänada taevast, et tal on nii hea õpetaja olnud, kelle abil ta omandab tehnika, selle kõige aluse. Siin ma vaatan neid noori, mõned neist pole tundigi kusagil õppinud, katsuvad ka üht-teist, mõtlevad isegi väga erilisi vigureid välja, aga see kõik ei aita, pole võimet ega oskust seda üles kirjutada, mis võibolla fantaasia ehk nii-öelda «õnnelik silmapilk» pähe tõi. Jääb arendamata, tooreks ja maitsetuks.

Sain mõeldunud aastal hakkama ühe veidra looga: kontsert balalaikale ja orkestrile⁶. Göteborgis on nimelt üks iseäralik mees, vene päritoluga, arst, balalaika virtuos ja peale muu veel meister püstoli laskmises.⁷ Käis minu juures ja demonstreeris oma pilli ning mul kukkus suu lahti. Poleks uneski võinud arvata, et selle viletsa riiastaga saab nii toredasti mängida! Erilised võimalused akordide, igasuguste tehniliste vigurite, ja mis kõige tähtsam — kantileeni jaoks. Ta oskab väga «südamlikult» mängida, kui vaja, justkui viiulit. No siis kirjutasingi talle päris raske asja, kuid ta õppis selle paari kuuga ära; nüüd on see juba lindile mängitud Göteborgi orkestriga, ise ma sinna ei sõitnudki proovideks, kuid olevat hästi läinud ja kunagi märtsis tuleb see lint siis mängimisele Rootsi raadios. Praegu seisab klaveri peal pooleli Sonata violale ja klaverile.⁸ Scarlatti vahepeal nokitsen seda edasi teha, veebruaris aga, kui ooper täies valmis, läheb töö täie auruga lahti. Eks siis jälle näeb, mis edaspidi teha, plaane on palju, kui ainult aega ja jõudu jätkub.

Siinne muusikaelu on kuidagi imelikult soiku jäänud. Filharmoonia orkestri kontserdid — 2 korda nädalas — ei paku midagi huvitavat. Ikka valdavas enamuses pakutakse sama vana: Mozart, Beethoven, Brahms, Sibelius. On ka arusaadav, sest kontsertpublik, see kes aboneerib, koosneb just sellisest traditsioone armastavast vanemast põlvkonnas. Noored jällegi, nagu protestiks, harrastavad teist äärmust: eksperimente, nagu näit. sellist, mida ingliskeeles kutsutakse «happening», või siis sedasorti «kontserte», kus pianist mängib paar takti, ütleme, Chopini, siis hakkab rusikatega klaverile taguma ning kisendama, teeb igasuguseid vigureid ja toob lõpuks elektrisae ning saab sellega klaveri pooleks. Leidub muidugi ka igatsorti vahepealseid mehi, kes kirjutavad ka tõsist muusikat tänapäeva vaimus. 81

Esmakordsete ettekannete eest hoolitseb Rootsi Raadio, see on nagu traditsiooniks saanud, et kõigepealt tuleb uus asi raadios, siis võibolla võtavad filharmoonikud kavasse. Kuid raadio korraldab ka avalikke kontserte, mõnikord väga moodsa kavaga; neid on aga siiski hooaja kohta vähe, nii umbes 10 kontserti. Raadioorkester on nüüd väga hea, umbes 100-liikmeline ja võivad hakkama saada ükskõik missuguse ülesandega. — Siis on ju veel muidugi ooper, täiesti omaette asutus. Kuid ka seal käivad need vanad publikutükid, mille autoriteks Verdi, Puccini, vahest ka Mozart, Wagner ja teised sellised. Nii et just ei tõмба ei kontserdile ega ooperisse. Muretsesin enesele koju ühe võimsa stereo sisseseade — gramofoni muidugi —, millel on hea raadio, väga head valjuhääldajad ja kõvendaja kaasas; iga asi on omaette, kõik monteeritud piki seina raamaturiiuli sisse. Kuulan kodus häid plaate esmajärguliste solistide, dirigentide ja orkestritega, ning ka huvitavamalt, mis tuleb raadiost, ning käin selletõttu kaunis vähe kontsertidel, ooperis peaaegu üldse mitte. Olen muutunud mugavaks, võibolla ka liialt nõudlikuks ning ei rahuldu keskmise ettekandega. Aga mis sa teed, kui oled oma 40 pikka aastat ikka järjest kuulnud ühte ja sedasama, kas või näiteks Beethoveni, siis lõpuks tahad seda h ä s t i ning veel paremini kuulda, keskmine ettekanne ei rahulda üldse mitte. Palju tähendab ju muidugi ka see, kui oled seda mõnikord juba väga hääs ettekandes kuulnud; siis halvem ajab ainult hinge täis.

Nii see elukene liigub vaikselt edasi. Pojad on mõlemad ammu täiskasvanud, vanemal pojalt oma pere, kaks last, vanem neist läks möödunud sügisel juba kooli; noorem poeg elab meie juures, kuid ka temal on juba töö — ta on see, keda eesti keeles nimetatakse ajakirjanik, kuid mitte kusagil päevalehe juures, vaid Rootsi kooliõpetajate ajakirja nn. tehniline toimetaja. Teeb vahest muidugi ka intervjuusid, kui seda ajakirjale vaja, fotografeerib ka, ning kui vaja, siis joonistab ka. Nii et mitmekülgne. Eks ta edaspidi, kui omal alal välja areneb, peaks jõudma kaunis kaugele, kuid seda näitab tulevik.



«Kratsi» esietendusel «Estonias» 1966. H. Eller, E. Tubin. «Estonia» teatri direktor R. Hammer abikaasaga, taga A. Veimer.

Olen nüüd Sind põhjalikult ära väsitanud oma pika kirjaga ja teen sellepärast lõpu. Palun anna oma õpilastele edasi minu poolt kõige südamlikumad tervitused, mingi neil hästi!

Sulle ja abikaasale minu ja pere poolt samuti kõige südamlikumad tervitused!

Sulle head tööindu ning kuldset tervist soovides,

Sinu E. Tubin

Stockholm, 1. dets. 1965

Kallis Maestro!

No näed nüüd, milline laiskvorst ma olen! Juba ammu olen ikka tahtnud Sulle kirjutada, aga ei jõua kunagi niikaugale. — Kõigepealt südamlilik tänu Sinu kirja ja heade soovide eest! Veetsin seekord oma «juubeli» Kreekas.⁹ Istusime naisega kahekesi sellel õhtul oma hotelli rõdul, hea veini, pähklike ja muude maiustuste juures ja nautisime lõunamaa sooja õöd. Jõudes juuli alguses tagasi koju, lugesin lehtedest Tallinnas toimunud kontsertide üle ja süda läks soojaks lugedes, et Sulle oli antud kimp lilli.¹⁰

Muidu oli möödunud kevad päris põnev siin: kirjutasin violale ühe sonaadi, mida eile kuulsin Tallinna raadiost R. Sepa ja Kelderi esituses — mängisid päris viisakalt ja nii nagu olin mõelnud. Siin seda ette kantud veel ei ole, kuna alles umbes kuu aja eest andsin mõnele aldimängijale tutvumiseks. Olin strihhidega hädas nagu alati ja lõpuks Sepa käest kirjateel ning USA-st siia sõitnud Kalami¹¹ abil sain need enam-vähem korda, nii et nüüd võis juba siinsetele meestele kätte anda; neil on vaesekestel siin niipalju tööd, et kui poognad pole korras, viskavad tüki nurka, pole aega neil selle korraldamisega õiendada. Kalam sõitis terve suve Euroopas ringi ühe Ameerika kammerorkestriga, andsid kontserte Sveitsis, Itaalias, Prantsusmaal, Lääne-Saksamaal ja Inglismaal. Kui orkester lõpuks tagasi sõitis, tegi Kalam väikse hüppe siiakanti. Tal läheb päris hästi USA-s, tööd on küllalt ja päris huvitav töö: mängib peamiselt kammermuusikat. Poeg on tal komponeerima hakkanud ja läheb seda ala nüüd süstemaatiliselt õppima, koguni stipendiaadina.¹²

Violasonaadi vaheajal tegin aprillis veel ühe paarinädalase sõidu Rooma, mis oli väga huvitav. Sai palju nähtud ning isegi paavst jalutas minust paari meetri kauguselt mööda; filmisin teda.

Mai lõpul läks siis jälle sõiduks lahti Kreekasse. Polnud seal enim käinud ning sellepärast oli palju vaadata. Elasime 10 päeva Ateenas, kust tegime väljasõite Delfisse, Korinthis, Nauplionis, Mykenesse. Kolasime mööda Ateena muuseumi ja Akropolisist ning teisi paiku. Kui kuidagi võrrelda Ateenat Roomaga, siis muidugi on Ateena originaal ning Roomas on koopiad, kuid päris sellist muljet ka ei saa: Roomas on kogu see vana värk korrastatud, selgesti nähtav ning tajutav, Ateenas aga osalt veel välja kaevamata, või siis ära rohistunud, nagu veidi hooletusse jätud. Kreeklased on muidugi vaene rahvas ja ei jõua kõike vana ka korras hoida. Räägiti, et kui Ateenas maa-alust raudteed tehti, siis tööliised rabasid lõhkuda mõnes kohas eriti ruttu ja katsusid lõhutada tükid enne ära vedada, kui mõni asjatundja professor kohale jõudis, sest siis oleks jälle kogu töö seisma pandud, et neid vanu kujusid, kive ja kirju seal peal muuseumi jaoks ettevaatlikult maa seest välja korjata. Sest seal on lademete viisi seda vana kultuuri maapõues ja kuhu labida sisse ajad, sealt midagi ikka leiad. — Kümnepäevase ringikolamise järele läksime siis 16 km. Ateenast eemale randa puhkama, kust vahetevahel jällegi mõne sõidukese linna tegime. Rand oli suurepärane, suvitajaid veel mitte liiga palju — juuli ja august on need sagimise kuud, kus kõik üksteisel jalus ja mererand paksult rahvast täis. Ateenast tuli muidugi laupäeviti invasioon välja ja kadus esmaspäevaks jälle ära. Nii see elu läks. Oli võrdlemisi odav, vaatamata sellele, et ameeriklased oma dollaritega ka seal juba on rahva ära rikkunud. Need jänkid on üks nuhtlus, igal pool on nad ees, raha on neil palju, kruvivad kõik hinnad kõrgele. Enamasti vanad eided, kes ise hästi arugi ei saa, kus nad on, vantsivad niisama ringi ja prääksuvad nagu pardid.

Nüüd olen enese jälle tööga kõvasti kinni sidunud: algasin septembri lõpul oma järgmist sümfooniat¹³ ja praegu on kolmas osa lõpetamisel; tuleb veel üks, aeglane osa, nagu violasonaadiski. Läks käima päris ruttu, loodan ehk aastavahe-
tusel niikaugale jõuda, et hakkab partituuri puhtalt välja kirjutama — praegu on ainult mingi umbkaudne instrumentatsiooni visand. — Siis lõpuks veel üks uudis: kolm veebruari algul uude korteri, mis palju suurem ja kenam. Seitsmendal korru-

sel, muidugi liftiga, vaade üle metsade ja järvede. Natuke kaugemal linnast kui praegu, aga see ei tähenda palju. Uus aadress saab olema: Nynäsvägen 56 — VII, Handen. Nii et kui aega ja lusti on veebruaris mõnd rida mulle paberile panna, läkita uuel aadressil. Senini aga olen paigal vanas kohas.

Südamlikke tervitusi Sulle ja abikaasale meilt,

Sinu E. Tubin

Handen, 14. 12. 67

Kallis Maestro!

Soovin Sulle ja Su kaasale kõigeparemaid pühi ning head uut aastat!

Loodan, et Järvi tõi Sulle ära selle tööriista, mida soovisid. Valisin päris hulk aega, oli igasuguseid, aga see tundus olevat kõige kindlam ja tugevam.

Omast elust pole just palju pajatada: teen kõvasti tööd. Ooperi¹⁴ 2 vaatust on valmis, uuel aastal katsun viimase, 3-nda ka ära teha. Kirjutatan esialgu siiski välja klaviiri, mida ju varem tarvis läheb kui partituuri. Ja see partituuri väljakirjutamine saab üks pikk ja vaevarikas töö olema — tuleb kindlasti oma mitusada lehekülge. Aga mis teha, ooper on niisugune pikk asi, kuigi puhast muusikat arvestan kokku mitte rohkem kui 110 minutit.

Abikaasa poolt Sulle samuti kõige südamlikumaid tervitusi ja häid soovide!

Parimate tervitustega

Sinu E. Tubin

Handen, detsember 1968

Kallis Maestro!

Soovin Sulle kõigeparemat uueks aastaks, head tööindu ja rõõmsat tuju! Pole Sulle tükil ajal kirjutanud, olen laisk pingutava töö järele selle ooperiga. Partituuri sain küll juba ammugi valmis ja see seisab mul kodus kapis — senini. Nüüd nohitsen niisama natuke oma I viiulisonaadi¹⁵ kallal ja tuletan selle juures meelde vanu aegu kui istusime koos.

Veel kord kõike head uueks aastaks!

Sinu E. Tubin abikaasaga

Handen, 25. 1. 1970

Kallis Maestro!

Lõpuks ometi sain ennast niikaugemale, et tegin Sulle valmis mõned portreed, mis Sul pidid otsas olema. Loodan, et nüüd jätkub Sul jälle neid anda neile, kes küsivad. Kui otsakorrade saavad, siis teata aga jälle, teen juurde. Ega see tegemine iseenesest pole ju mingi töö, on isegi üsna lõbus, ainult et laisk olen ja ei viitsi kunagi peale hakata. Mõne aasta eest tegin tihtipeale seda tööd — fotoaparaat oli sageli kaasas ja sai temaga võetud must-valgeid pilte, mida kodus ilmutasin ja kopeerisin — mul ju täielik sisseseade olemas. Kuid nüüd olen läinud üle värvipildile, seda ise ei ilmuta, vastav laboratoorium teeb ära ja siis vaatame projektori abil suuri diapositiive. On nagu kenamad ja nendega pole rohkem tööd kui et tuleb raamida klaasi vahele. Aga üks kevade poole, kui päevad pikemaks lähevad, hakkab vist jälle must-valgega ka peale, sest Sinu portreesid tehes tuli selleks nagu isu uuesti peale.

Aega fotoasjandusega tegelemiseks on ka kole vähe, vast ainult siis suvel, kui kõik ametlikud tööd tehtud ja palava ilmaga ka ise oma tööd ei viitsi teha. Plaanis on sellel suvel jälle Türgimaale sõita, seal on väga palju huvitavat. See Kreeka-poolne rannik on ju täis vanu Kreeka ja Rooma impeeriumide varemeid, osalt isegi sisemaa. Palju on veel tänapäevalgi välja kaevamata, seisvad ärarohistanult keset metsa — terved linnad! Nii et vaadata on seal küllalt, elu on odav ja veinid head.

Tallinna sõidust jäid seekord väga head muljed.¹⁶ Ooper võeti ju hästi vastu, nagu nägid, ja käivat veelgi täissaalidele, nagu üks tuttav hiljuti kirjutas. Kahju muidugi, et Neeme Järvi seda ei juhatanud, Raudsepp tundub mulle rohkem takti-
lõõjana kui inspireerijana ja armastab, nagu näha, eriti vaske välja tuua, nii et kohati tundus, nagu oleks puhkpillide orkestrile kirjutatud. Keelpillidest ta suurt ei hooli ja need mängisid ka abapuhtalt ning külmalt — no jaa, see on ju meie omavaheline jutt muidugi. Siis on Raudsepal sama maneer, mis kõikidel halbadel

dirigentidel: ta forsseerib igale väkselegi crescendole suure tõusu järele veel sforzato otsa! Kui seda polegi, ja kui crescendokene on ainult p-mf, ikka tuleb sforzato sinna otsa! Efekti pärast vist, kuid sellega saab ju kõik ära rikutud, pole mingit ülesehitust enam! Eks ole?

Kuid midu oli Tallinnas kena, suurepärased vastuvõetud ja armsad tunnikesed. Sinu juures, olgugi et filmikaamera surises, aga see ei seganud ega polnud nagu aegagi teda tähele panna. Kui film valmis, siis kirjuta, mismoodi see istumine välja tuli, väga põnev on, kuid vaevalt mina seda oma silmaga näha saan.

Kas nendest saabastest said ikka asja ja kas on soojad ning mõnusad? Esimene mulje jäi mulle, et on ehk pisut kitsad, aga võibolla oled nüüd ära harjunud.

Sulle ja perenaisele palju südamlikke tervitusi meilt mõlemilt ja palun ütle Ellule mu abikaasa poolt suur aitäh nende ajakirjade eest.

Sinu E. Tubin

KOMMENTAARID

¹ H. Elleri 75. sünnipäevale pühendatud kontserdil «Estonia» kontserdisaalis 9. märtsil 1962 kõlas R. Matsovi juhatusel tema 3. sümfoonia (esiettekanne), N. Järvi juhatusel «Koit», «Videvik» ja Sümfooniline süit («Valge öö») ning M. Teearu esituses Fantaasia sooloviulile.

² Richard Strauss'i ooper.

³ «Muusika keelpillidele», lõpetatud veebruaris 1963.

⁴ Juri Fortunatov (s 1911), Moskva helilooja ja muusikateadlane, E. Tubina loomingu propageerija. Ilmselt palus ta viimaselt luba korraldada Moskvas tema 5. sümfoonia kirjutamist; teose partituur ilmuski 1966. aastal koos J. Fortunatovi eessõnaga (M, «Muzõka»).

⁵ H. Eller viibis 1964. aastal eesti kunsti dekaadil Armeenias.

⁶ Lõpetatud aprillis 1964.

⁷ Nikolai Tsvetnov (Nicolaus Zwetnow, s 1928).

⁸ Lõpetatud mais 1965.

⁹ Juunis 1965 sai E. Tubin 60-aastaseks.

¹⁰ E. Tubina 60. sünnipäeva tähistati Tallinnas sümfooniakontserdiga «Estonia» kontserdisaalis 17. juunil (kavas: «Muusika keelpillidele», Kontsertiino klaverile ja orkestrile, 5. sümfoonia; dirigent N. Järvi, solist A. Jõgi [Kuuseoks]) ja kontsertaktusega Kirjanike Maja saalis 18. juunil. Viimasel kõneles K. Leichter, esitati E. Tubina Sonaat sooloviulile (M. Teearu), Ballaad klaverile (V. Vahi), 2. viiulisonaat (V. Alumäe ja H. Sepp) ning H. Elleri Fantaasia viulile ja klaverile (M. Teearu ja H. Tauk). «Kõigile esinejatele anti lilli. Ning lõpuks veel nelkide kimp maestro Heino Ellerile.» (M. Oja ja M. Tõnisson. Eduard Tubina juubelikontserdid. — Kodumaa, 25. VI 1965.)

¹¹ Endel Kalam, eesti viiuldaja, vioolamängija ja dirigent (1915—1985), elas alates 1950. aastast USA-s.

¹² Tõnu Kalam, pianist, dirigent, helilooja ja pedagoog (s 1948).

¹³ 8. sümfoonia, lõpetatud aprillis 1966.

¹⁴ «Barbara von Tisenhusen», lõpetatud juunis 1968.

¹⁵ Redigeeritud dets 1968 — jaan 1969.

¹⁶ E. Tubin viibis Tallinnas seoses «Barbara von Tisenhuseni» esietendusega «Estonias» 4. detsembril 1969 (juhatas Kirill Raudsepp).

Kommenteerinud MART HUMAL

Kultuuriministeriumis

30. märtsil oli Kultuuriministeriumi viimane aastakoosolek (enne reorganiseerimist), jututeemaks 1987. aasta töötulemused ning eesseevitat ülesanded partei uuenduspoliitika vaimus. Leiti, et on tehtud alles esimesi samme kultuuritöö viimiseks vastavusse aja vaimuga. On kujunemas uut tüüpi suhted loominguliste liitude ja ministeriumi vahel, tähendusrikas on uute ühiskondlike organisatsioonide (Kultuurifond, Muinsuskaitse Selts, Fotoühing) tekkimine, millele on aidanud kaasa ka ministeriumi töötajad. Alustanud on tegevust esimesed kultuuriteenuste kooperatiivid. Ka «Viadukti Studio» on oma teket õigustanud.

Möödunud aastal töid teatrid lavale 69 näidendit ja andsid 4140 etendust (122 rohkem kui 1986. a), mida vaatas 1 613 600 külastajat (16 300 varasemast rohkem). Filharmoonia organiseeris 1987. aastal 4957 kontserti (679 rohkem) 2 505 400 kuulajale (239 300 rohkem). Eestis anti 2582 kontserti (52,1% kontsertide üldarvust), mida külastas 867 100 kuulajat. Keskmise külastatavuse meil on 336 inimest (55 võrra vähem kui möödunud aastal). Üldse oli filharmooniliste kontsertide keskmine külastatavus 218 inimest (8 rohkem kui 1986. a). Külalised andsid meie vabariigi 545 kontserti (263 900 kuulajat), meie aga andsime teistes liiduvabariikides 2375 kontserti (1 638 300 kuulajat).

Kui arvud kokku löödi, siis selgus, et kinnitatud eelarve täideti 120,4 protsenti (3 124 000 rubla).

Kolleegium märkis kriitiliselt, et aja nõudeid arvestavad ümberkorraldused kulgevad aeglaselt. Otsused rõhutatakse kultuuri juhtimise sisulise järjepidevuse nõuet. Tuleb taotleda repertuaari ostusummade suurendamist, raha teaduslike uuringute finantseerimiseks. Koos vabariigi TA ja haridusorganitega on vaja välja töötada esteetilise kasvatusse kompleksprogramm ja taotleda vastava probleemlaboratooriumi loomist.

Kinokomitees

28. jaanuari istungil tunnistati 1987. aasta IV kvartali sotsialistliku võistluse võitjateks Valga Rajooni Kinovõrk ja Tallinna kino «Kaja».

25. veebruaril tehti kokkuvõtte laste ja noorte kinoteeninduse vabariiklikust ülevaatusest. Parimad — Tallinna kino «Sõprus» ja Tallinna 5. keskkooli koolikino «Võlukiir» esitati osa võtma liidulisest ülevaatusest. Filmilektooriümide võistlusülevaatusse võitjaiks tunnistati Paide Rajooni Kinovõrk ja Tallinna kino «Sõprus».

14. märtsil analüüsi 1987. aasta finants- ja majandustegevuse tulemusi ning nenditi, et põhilised plaaniülesanded täideti. 31. märtsil vaadati läbi «Tallinnfilmi» 1989. aasta multi- ja dokumentaalfilmide temaatilise plaanid ning kinnitati «Tallinnfilmi» loominguliste tootmisühenduste kunstinõukogude koosseisud, kunstinõukogude esimehed on P. Simm (mängufilmide LTÜ), H. Volmer (multifilmide LTÜ) ja A. Sõöt (kroonika- ja dokumentaalfilmide LTÜ).

28. aprilli istungil tunnistati I kvartali sotsialistliku võistluse parimaiks Paide Rajooni Kinovõrk ja Tallinna kino «Kosmos».

26. mail analüüsi I kvartali finants- ja majandustegevuse tulemusi.

30. juunil tehti kokkuvõtteid kooli- ja õpilaskinode XIX vabariiklikust ülevaatusest. II koha said Luunja keskkooli õpilaskino «Sõprus» ja Tallinna 56. keskkooli koolikino «Juku». 8-klassilistest koolidest oli parim Holstre 8-klassilise kooli kino «Rubiin».

Helilojate Liidus

Teisipäevastel töökoosolekutel kuulati uudisloomingut, jaanuaris: E.-S. Tüüri 2. sümfonia; Jüri Tamvergi Fantaasiat flöödile ja klaverile; U. Vinteri koorigaule.

Veebruaris: E. Kapi klaveripalade tsükli lastele; P. Vähi «Nelja Reveli gravüüri» ja aariat «Oo, Maria, vaata me maad!»; J. Koha Avamängu puhkpilliorkestrile; E. Mägi partiitait «Vanalinn»; K. Singi «Silencio't II».

Märtsis: H. Rosenvaldi Vokaliis; B. Parsadanjani 10. sümfonia; L. Sumera «Saarepiigat ja Vaskmeest» ja «Boris Björn Baggerile ja tema sõbrale»; A. Garšneki Triod; V. Ignatjevi levilaulu «Rahurondo» (O. Roots). HL üldkoosolek toimus 12. jaanuaril; muusikateaduse sektisooni koosolek 26. jaanuaril.

Aprillikuu teisipäevastel töökoosolekutel kuulati uudisloomingut A. Raiti Viulisoonaati; S. Grünbergi sümfoniilise pilte «Lahkumised» ja «Omähäl»; U. Sisaski «Triptühoni» sopranile, segakoorile ja orkestrile; O. Sau 2. prelüüdi ja fuugit orelile ning soololaulu orelile saateil; H. Rosenvaldi «Sonata capricciot» sooloviulile; R. Kangro «Väike süiti» flöödile ja harfile; U. Sisaski kantaati «Ühe valguse sees» metsosopranile, segakoorile, lugejale ja löökpillidele; L. Austeri Klaveriprelüüdi.

Maikuu — P. Raigi süiti noorte puhkpilliorkestrile, laulupeo avamängu puhkpilliorkestrile ning kontsertpala 2-le klarnetile ja puhkpilliorkestrile; M. Kõlari teatrimuusikat; J. Tamvergi sonaalfantaasiat «Elisele» klaverile; U. Lattikase noortemuusikali «Tähtede poole». 17. mail kuulati Tartu helilojate loomingut, 2. mail rääkis P. Vähi Vana-India muusikast.

Juunis — H. Kareva Trio *nostalgico*'t ja Saksafonikvartetti; U. Soomere vokaalsümfoniilist poemi «Mets» (J. Liiv); E. Mägi «Cantust» kitarile ja tsellole; A. Petti Klaveriprelüüdi; J. Tamvergi *Sonata quasi serana*'t viiulile ja klaverile; G. Tanieli Viulistikontserti; M. Kaulbergi 5 eesti rahvaviisi kolmele instrumendile; A. Sõbra 5. keelpillikvartetti; V. Kella «Olemist» 4-le klarnetile ja saksafonile; H. Otsa Sonataini altflöödile ja klavessinile. 14. juunil oli A. Mattiiseni riigieksam, kavas Sonaat tsellole ja klaverile, Sümfonia, süit «Ajaga silmitsi» süntesaatorile ja kolm laulu.

Kinoliidus

12. jaanuari juhatause koosolekul seati kindlaks Eesti Kinoliidu juhatause sekretäri ja Eesti Kinofondi direktori koha-

le. Juhatuse sekretäriks valiti J. Ruus.

30. jaanuaril oli Moskva Kinematograafistide Keskmajas Eesti filmi õhtu, näidati dokumentaalfilme.

3. ja 4. veebruaril toimusid Minskis «Eesti Telefilm» päevad.

4. veebruari juhatus koosolekul arutati uute Kinoliidu liikmete vastuvõttu. Salajase hääletamise tulemusel said Kinoliidu liikmekandidaatideks H. Drui, R. Heidmets, T. Lokk, E. Oja ja P. Ülevain.

11. veebruaril näidati Kišinjovi Kinomajas T. Kase filme.

38. Lääne-Berlini rahvusvahelise filmifestivalil (12.—23. veebruar) näidati Eesti, Läti ja Leedu dokumentaalfilme retrospektiiv.

24. veebruaril arutas juhatus «Tallinnfilmi» juhtimist; tutvuti Eesti Kinofondi direktori kandidaatidega ja arutati rahvusvahelise multifilmifestivali läbiviimise võimalust Tallinnas. 2.—6. märtsil olid Tampere rahvusvahelise filmifestivali konkurssprogrammis P. Pärna joonisfilm «Eine murul», R. Undi ja H. Volmeri nukufilm «Sõda» ning M. Soosaar dokumentaalfilm «Eiu ilma...». Toimus Eesti dokumentaalfilme retrospektiiv. *Grand prix* — «Suure suudluse» — pälvis P. Pärna «Eine murul».

10. rahvusvahelisest etnograafiliste ja sotsioloogiliste filmide festivalist Pariisis (4.—15. märtsini) võttis osa M. Soosaar oma filmidega «Sadam udus» ja «Ühepuulootsik».

16. märtsil oli Moskva Kinematograafistide Keskmajas filmiõhtu «Eesti dokumentaalfilm 75». Kaasas olid «Rännak läbi Setumaa» (1912/13, J. Pääsuke), «Ruhnu» (1931, Th. Luts), «Tallinn enne ja nüüd» (1939, V. Parvel), «Nõukogude Eesti» (1950), «Jaanipäev» (1978, A. Sööt), «Rahvalaulu autor» (1981, V. Gorbunov), «Ja supp on valmis õigel ajal» (1983, V. Anderson), «Linnaloom» (1983, P. Tooming), «Järgmine loosimine» (1983, P. Simm), «Aeg» (1983, M. Soosaar), «Lõikus» (1984, P. Puks), «Väljak» (1985, L. Ilves), «Meie, piirisaarlased» (1987, S. Skolnikov) ja «Eru ilma...» (1987, M. Soosaar).

4.—10. aprillini toimusid Valgevene Kinoliidu ja Kinokomitee korraldusel Minskis Balti liiduvabariikide III mängufilmipäevad. Filmipäevadel käisid oma filmidega H. Karis ja A. Iho. 5. aprillil kuulas juhatus T. Kase informatsiooni NSVL Kinoliidu juhatus pleeniumist, kus arutati telefilmide tootmise uut mudelit.

7.—10. aprillini oli E. Sæde 11. filmipäevadel Selbis (Saksamaa LV) dokumentaalfilmidega «Rännak läbi Setumaa» (1912/13, J. Pääsuke), «Kolhoos «Uus Elu»» (1951), «Künnimehe väsimus», «Varandus», «Jaanipäev» ja «Kihnu mees».

10.—13. aprillini toimus Riias teledokumentalistide seminar; osalesid M. Jõgi ja T. Kask.

17.—27. aprillini viibis Inglismaal Briti Filmikunsti Assotsiatsiooni kutsel NSVL Kinoliidu 6-liikmelise delegatsiooni koosseisus T. Kask. Sõidu eesmärgiks oli vahetada informatsiooni ja leida koostöövõimalusi. 23.—30. aprillini käis A. Iho kunstifilmide rahvusfestivalil Zakopanes (Poola RV), kaasas «Mitme kandiga Öun» ja R. Raamatu «Põrgu». 3. mail arutati juhatuses Kinoliidu ülesandeid pärast loominguiliste liitude juhatusete ühispleeniumit.

4. mail näidati Jerevani Kinomajas P. Simmi mängufilmi «Tants aurukatla ümber».

11. mail näidati Kiievi Kinomajas M. Müüri dokumentaalfilme «Miks tähed kukuvad» ja «Aidake meil elada».

16.—20. maini käisid Tšehhoslovakkia filmitootmisega tutvumas P. Pärn, A. Nuut, K. Kivi ja J. Põldma.

25. mail arutati juhatuses stuudio «Eesti Kultuurfilm» põhikirja. Loominguliste Liitude Kultuurinõukogusse esitati M. Soosaar.

28. mail toimus Moskva Kinematograafistide Majas Eesti filmide õhtu. Kavas oli P. Toominga ökoloogiafilmide sari «Varandus» I, V, VI, VII, A. Iho dokumentaalfilm «Mitme kandiga Öun» ja debüütmängufilm «Vaatileja».

31. mail kinnitas juhatus «Eesti Kultuurfilmi» asutamislepingu. 6. juunil vaadati Riia Kinomajas A. Iho mängufilmi «Vaatileja» ja 11. juunil P. Simmi mängufilmi «Tants aurukatla ümber».

14.—19. juunini viibis külalisena Norra filmifestivalil Grimstadis P. Tooming, kaasas «Linnaloom», «Varandus» I—VII ning P. Pärna «Eine murul» ja A. Söödi «Jaanipäev».

15. juunil arutas juhatus stuudio «Eesti Kultuurfilm» probleeme. 16.—21. juunini käis Soome harrastusfilmide festivalil Eesti filmiamatöörde delegatsioon. 27. juuni juhatuses koosolekul esitati stuudio «Eesti Kultuurfilm» nõukogusse L. Meri, A. Iho, T. Elmanovits, E. Sæde, L. Ulfak ja M. Soosaar (nõukogu juhiks). Kinnitati 1987. a kriitikapreemiad. Komisjon

koosseisus T. Kask, Ö. Orav ja H. Volmer määras 1987. a filmikirjutiste preemiad järgmiselt: V. Paasile raamatu «Ajahetked». Eesti dokumentaalfilm 1920—1940» eest, M. Lotmanile artikli «Antigone kaevab laiba hauast välja (Thengiz Abuladze filmist «Patukahetus»)» eest (TMK nr 9), T. Elmanovitsi artikli «Grigori Kromanovi filmid» eest («Looming» nr 7) ja L. Priimäele artikli «Seitse teist» (A. Kurosawa «Seitse samuraid» (1954), kinos «Ekraan») eest («Edasi», 27. XII 1988).

Teatrilidus

18. jaanuaril kohtus teatriloo sektsioon E. Laasiga. Arutati Eesti lähiajaloo probleeme ja nende kajastusi nüüdsteatris.

25. jaanuaril arutas juhatus büroo Teatrilidu kirjastustegevust. Kongressi otsust kirjastuse «Eesti Teater» rajamise kohta pole praegu võimalik täita trükibaasi puudumise tõttu Eestis. Büroo soovitas jätkata trükivõimaluste otsimist venasvabariikidest ja väljendas tõsist rahutust eesti kultuurikirjanduse väljaandmise perspektiivide üle seoses kirjastuse ja trükitootja väheneva hüviga väikesetiraaziliste väljaannete trükkimise vastu. Kogumiku «Teatrielu» temaatikat otsustati laiendada, nii et see võiks sisaldada ka teatrijaloolisi ja -teoreetilisi kirjutisi, mis pole seotud konkreetse kalendriaastaga. 8. ja 9. veebruaril korraldati koos Teatrite Valituse ja Kirjanike Liiduga E. Vilde nimelises kolhoosis dramaturgia-alane arutelu. Rakvere Teatris vaadati K. Saaberi ohudraamat «Kodu võrad».

16. veebruaril tutvus ETL-i juhatus büroo Teatrilidu noortekoondise põhikirja projektiga, mis kiideti üldjoontes heaks. Büroo toetas Eesti NSV Kultuuriministeeriumi ettepanekul esitada 1988. aasta NSV Liidu riikliku preemia kandidaatideks lavastaja M. Mikiver, dramaturg J. Krausvall ja näitlejad R. Aren, I. Ever ning A. Üksküla lavastuste «Pilvede värvid» ja «Vaikuse vallamaja» loomise eest V. Kingisepa nim TRA Draamateatris. Büroo kinnitas A. Kurtna nim tõlkepreemia põhikirja.

17. veebruaril tähistati Kinomajas näitleja Ants Eskola 80. aasta juubelit. A. Eskola loominguist kõneles L. Tormis, vaadati filme A. Eskola rollidest.

18. ja 19. veebruaril toimus Tbilisis üliüliiduline teatrikriitikaalane konverents, kus käisid A. Laasik, M. Otšakovskaja ja A. Üprus.

3.—23. märtsini oli Raemuuseumis näitus «Noorte teatriruum '88». Eksponeeriti L. Blumefeldi, V. Fomitševi, M. Pottisepa, H. Volmeri ja E. Ounapuu töid.

15. märtsil toimus juhatuse koosolek. Arutelusel oli teatrihariduse olukord Eesti NSV-s. Ettekannetega esinesid TR Konservatooriumi kateedrijuhatajad K. Komissarov ja I. Kuusk, ERKI dotsent A. Unt ja Tallinna Koreograafiakooli direktor A. Herkül. Arutusel osalesid Eesti NSV kõrg- ja keskerihariduse minister V. Rajangu, kultuuriminister J. Lott, TRK rektor V. Laul, vastutavad töötajad EKP KK-st, Eesti NSV Ministrite Nõukogust ja Plaanikomiteest.

17. märtsil toimus Pärnu teatris koolinoorte teatripäev. Esinesid Konservatooriumi laulu- ja lavakunstitudengid ning Koreograafiakooli õpilased.

25.—27. märtsini olid Eesti NSV ajaloole pühendatud teatripäevad Pärnus. Tallinna ja Pärnu draamateatrid mängisid R. Saluri «Minekut», Noorsooteater «Kuning Herman Esimest». M. Karusoo trupp «Aruannet». Loenguid pidasid E. Laasi ja A. Vahemetsa. Toimus ka kohvikteatri avamine J. Viidingu — T. Rätsepa «Ootöoga». P. Pedajas laulis «Oõlaule», luuleteater «Varius» esitas kava «Arbujate aegu».

28. märtsil kohtus teatriraivas Mossoveti-nim teatri näitleja S. Jurskiga.

6. aprillil toimus draamasektsiooni korraldusel kohtumine retoorikaõppejõu Tuovi Monolaga (Soome), vaadati etendust «Elu ja armastus» (Elämää ja rakkautta).

7. aprillil kinnitas juhatuse büroo koostöötiivi «Tihi Ruum» kunstinõukogu koosseisus E. Hermaküla, U. Kaljuste, M. Kubo, R. Mikkel, T. Rätsep, J. Viiding.

18. aprillil lõpetas juhatus ENSV Teatriühingu liikmete ümberregistreerimise ETL-i liikmeteks. Uuteks liikmeteks võeti RAT «Vanemuise» töötajad M. Sõlg, S. Leinatamm, K. Loona ja E. Kroon.

18. aprillil toimus järjekordne teatrikriitikaalane kvartalinoõpidamine teatriloos sektsiooni juhatuse, teatrite ja ajakirjanudude esindajate osavõtul. I kvartalis ilmunud kriitikat analüüsis A. Laasik.

Aprillis toimunud NSVL Teatritegelaste Liidu IV pleenumil arutati autorikaitse- ja pensioniküsimusi ning võeti vastu läkitus XIX parteikonverentsile. Pleenum otsustas luua sekretäri koha muusikateatrite alal, selleks valiti A. Mikkel. ETL-i ettepanekul koopteeriti NSVL TTL-i juhatuse liikmeks M. Kalmet (J. Järveti asemel).

Mais toimus Moskvas NSVL TTL-i korraldusel seminarkohtumine Peter Brookiga, kus osalesid R. Baskin, E. Hermaküla, A. Lepik, J. Lumiste, T. Lõhmuste, I. Normet, P. Pedajas, P. Tammearu ja P. Volkonski.

6.—10. maini toimus Hiiumaal vabariiklik kooliteatrite festival. Zürii esimeheks oli A. Üksküla.

10.—13. maini oli Tallinnas üleiluline lavakujundajate seminar.

ETL-i kutsel gastroleerisid Tallinnas Tampere Töölister (etendusega «Hullumeelse päevik» 3.—4. juunil) ja Rootsi modernitantsu trupp «Naerata Koer» koos löökpilliansambliga «Kroumata» (13.—14. juunil).

27.—29. juunil toimusid Pärnus draamanäitlejate õppepäevad. Harjutati aeroobikat (juh L. Mägi) ja lavakõnet (prof. A. Petrova Moskvas, J. Kirillova Leningradist, D. Mendzina Riias ja E. Snjukene Vilniusest).

Noortekoondised

26. jaanuaril kogunes 60 inimest asutamiskoosolekule, kus leiti, et seesugust, eelkõige liitu mitte kuuluvate teatritöoga tegelevate või teatrilasid õppivate noorte ühendust on vaja küll. Moodustati põhikirja ettevalmistav komisjon.

22. veebruaril arutas asutav kogu põhikirja projekti, mille muudatustega kinnitas, ja valis juhatuse: P. Joala (Kunstistiituut), A. Toikka (Tudengiteater), A. Talvik (lavakunstikaateer), A. Tärnu (ETL «Vanemuise» stuudio), T. Kiho («Valhalla»), M. Pottisev («Vanemuise» kunstk), T. Reinau («Estonia» solist), I. Papli (TPedi näitejuhtimise eriala), P. Kõiv (Noorsooteatri butafordekorator), A. Üprus (kriitik), Nukuteatri kirjandusala juhataja, P. Tammearu («Ugala» näitleja), M. Tiks (dramaturg ja toimetaja). Neist kolm viimast moodustavad eestseisuse.

21. märtsil ja 3. aprillil arutas juhatus koondise eesmärgi ja tegevussuundi. Kõik koondisse astumise avaldused esitanud otsustati lugeda liikmekandidaatideks. Liikmeiks kinnitamine tuleb augusti viimasele nädalale planeeritud metsalaagris.

In publico

ESIENDUSED TEATRITES

2. jaanuar — J. Karindi, «Vanahalb ja Marjakobar». «Vanalinna Studio». (Lavastaja J. Karindi, kunstnik A. Tarvas.)

22. jaanuar — W. Disney—J. Kiho, «Miki-Hiir Tondilossis». RAT «Vanemuine». (Lavastaja J. Lumiste, kunstnik J. Vaus.)

29. jaanuar — J. Murrell, «Mälu». RAT «Vanemuine». (Lavastaja U. Vilimaa, kunstnik L. Pihlak.)

12. veebruar — S. Shepard, «Tõeline Lääs». RAT «Vanemuine». (Lavastaja A.-E. Kerge, kunstnik E. Kitus.)

19. veebruar — T. Williams, «Vieux Carré». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja G. Mihhailov, kunstnik T. Selvinskaja.)

26. veebruar — V. Ojakäärü operett «Maskeraad Ungrus». RAT «Estonia». (Lavastaja E. Sprit, kunstnik L. Pihlak.)

27. veebruar — R. Saluri, «Minek». TRA Draamateater. (Lavastaja M. Mikiver, kunstnik V. Fomitšev.)

3. märts — J. Murrell, «Päike ja mina». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja M. Unt, kunstnik M. Kuurme.)

7. märts — E. Vilde, «Side». «Ugala». (Lavastaja I. Tammur, kunstnik K. Tool.)

7. märts — J. Saar—K. Kilvet, «Kratimäng». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja K. Kilvet, kunstnikud H. Volmer, R. Unt.)

7. märts — E. Ojaneni ballett «Seitse venda». RAT «Vanemuine». (Lavastaja M. Kuuksela, kunstnik M. Hedström.)

10. märts — R. Saluri, «Minek». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja P. Pedajas, kunstnik V. Tamm.)

10. märts — A. Fugard, «Bushman ja Lena». Rakvere Teater. (Lavastaja T. Pabut, kunstnik E. Ounapuu.)

17. märts — G. Puccini, «Ode Angelica. Gianni Schicci». RAT «Vanemuine». (Lavastaja T. Noor, kunstnik L. Pihlak.)

26. märts — K. Iljev, «Aken». «Vanalinna Studio». (Lavastaja H. Cerovski, kunstnik V. Fomitšev.)

27. märts — I. Iredinsky, «Hüvasti, Juudas». Rakvere Teater. (Lavastaja N. Petrova, kunstnik V. Fomin.)

30. märts — J. Genet, «Toatüdrukud». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja M. Unt, kunstnikud M. Unt, P. Kõiv.)

31. märts — K. Sink, «Sünni ja surma laulud». RAT «Estonia». (Lavastaja M. Murdmaa, kunstnik A. Püüman.)

31. märts — A. Ostrovski, «Igal lollil oma lõbu» («Pärast tarku palju»). RAT «Vanemuine». (Lavastaja P. Volkonski, kunstnik E. Ounapuu.)

31. märts — V. Petrov, «Lumemuinasjutt». ENSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja R. Agur, kunstnik R. Lauks, nukud L. Roosa.)

13. aprill — A. Mäik — A. Särev, «Oitsev meris». Rakvere Teater.

(Lavastaja R. Olmaru, kunstnik A. Unt.)

16. aprill — M. Rozovski, «Vössotski kontsert TUI-s». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja A. Tsukerman, kunstnik J. Stepanova.)

1. mai — Kaie Kõrbi loominguine õhtu. P. Tšaikovski, «Serenaad»; E. Lazarev, «Antonius ja Kleopatra». RAT «Estonia». (G. Balanchine'i ja I. Tšernõševi koreograafia, kunstnik K.-A. Püüman.)

4. mai — A. Hmelik, «Meie koolis on kõik korras». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja S. Krasman, kunstnik T. Tepandi.)

8. mai — A. Tšehhov, «Kolm õde». «Ugala». (Lavastaja K. Komissarov, kunstnik J. Vaus.)

9. mai — A. Senderovas' ballett «Maria Stuart». RAT «Vanemuine». (Lavastaja Ü. Vilimaa, kunstnik G. Sander.)

14. mai — H. Raudsepp, «Vaheliku vapustused». Pärnu L. Koidula nim. Draamateater. (Lavastaja V. Rummo, kunstnik L. Blumenfeld.)

17. mai — A. Biin, «Selles kindlas kivimajas». Rakvere Teater. (Lavastaja R. Trass, kunstnik H. Mänd.)

24. mai — Ch. Perrault—L. Tungal, «Tuhkatriinu». ENSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja R. Agur, kunstnik K.-A. Püüman.)

27. mai — T. Kempinsky, «Duett ühele». TRA Draamateater. (Rühmatöö — R. Raave, T. Rätsep, J. Viiding.)

29. mai — J. Styne — P. Stone — B. Merrill, «Džässis ainult tüdrukud». RAT «Vanemuine». (Lavastaja A.-E. Kerge, kunstnik M. Pottisepp.)

31. mai — V. Koržets, «HEA ehk Hirmus eesti asi ehk Rahvarinne tegutses». «Ugala». (Lavastaja K. Komissarov ja J. Allik, kunstnik J. Vaus.)

4. juuni — H. Laas, «Setu muinasjutud». ENSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja H. Laas, kunstnik E. Siirak.)

5. juuni — E. Tubin, «Reigi õpetaja». RAT «Estonia». (Lavastaja A. Mikk, kunstnik I. Agur.)

ESIETTEKANDED FILHARMOONIA KONTSERTIDEL

24. aprill — G. Tanieli Viituli kontsert. Pärnu KEK-i kammerorkester, solist L. Erendy, dirigent I. Tõnisson, Pärnu Raekojas.

6. mai — E.-S. Tüüri «... de facto» kolmele elektrikitarrile ja sümfoniaorkestrile. Solistid R. Lilje, R. Sibul ja R. Vaigla. E. Tambergi Kontsert saksofonile ja orkestrile. Solist V. Veski. B. Parsadanjani 9. süm-

foonia. Solist T. Järvi. R. Eesepere «Passioon» solistidele, segakoorile ja orkestrile. Solistid V. Taleš, M. Eensalu, T. Tralla, T. Sild, ETV ja Raadio Segakoor. ERSO, dirigent A. Volmer.

20. mai — E.-S. Tüüri Keelpillikvartett. TRK keelpillikvartett.

30. mail toimus G. Otsa muusikapäevade raames eesti heliloojate uute vokaalteoste konkurss. Esikohta jagasid E. Mägi ja T. Lepiku laulud.

ESILINASTUSED KINODES («Tallinnfilm»)

Dokumentaalfilmid

1. veebruar — «Imetegija võlg» (stsenaristid ja režissöörid H. Roosipuu ja E. Säde, operaatorid A. Vilu ja H. Roosipuu, helilooja A. Valkonen, helioperaator A. Mänd). Kinos «Kosmos».

1. veebruar — «Meie piirissaarlastes» (stsenarist, režissöör ja operaator S. Skolnikov, helioperaator O. Alp). Kinos «Kosmos».

8. veebruar — «Moskva uudised» (stsenarist ja režissöör V. Kallaste, operaator V. Skolnikov, helioperaator Ü. Saar). Kinos «Sõprus».

10. veebruar — «Meie sõber jalgratas» (stsenaristid V. Kalmre ja P. Kivine, režissöör H. Roosipuu, operaatorid A. Vilu, G. Meleško, P. Ülevain ja H. Roosipuu, helioperaator E. Säde). Kinos «Kosmos».

17. märts — «Kalamees karil» (stsenarist V. Tõnisoo, režissöör T. Kuzmin, operaatorid T. Kuzmin ja H. Karu, helioperaator H. Eller). Kinos «Kosmos».

17. märts — «Tornimuusika» (1977) (stsenaristid Ü. Tambe, Ü. Vilimaa ja T. Virve, režissöör Ü. Tambe, operaator P. Tooming). Kinos «Kosmos».

17. märts — «Võrtsjärv» (stsenarist ja režissöör R. Maran, operaatorid R. Maran ja T. Talpsep, helilooja J. Sarv, helioperaator E. Säde). Kinos «Kosmos».

25. aprill — «Elu ilma...» (stsenarist, režissöör ja operaator M. Soosaar, helioperaator M. Otsa). Kinos «Kosmos».

25. aprill — «Miks tähed kukuvad» (stsenarist ja režissöör M. Müür, operaator P. Ülevain, helioperaator S. Pruul). Kinos «Kosmos».

23. mai — «Kas meid polegi olemas?» (stsenarist A. Sild, režissöör H. Speak, operaator V. Skolnikov, helioperaator O. Alp). Kinos «Eha».

25. mai — «Aidake meil elada» (stsenarist ja režissöör M. Müür, operaator P. Ülevain, helilooja

A. Valkonen, helioperaator S. Pruul). Kinos «Lembitu».

13. juuni — «Meenutus» (stsenarist I. Randalu, režissöör H. Drui, operaator E. Oja, helioperaator J. Elling). Kinos «Pioneer».

Multifilmid

4. juuni — «Serenaad» (stsenarist ja režissöör R. Heidmets, operaator A. Nuut, kunstnikud T. Linzbach ja R. Heidmets, helilooja O. Ehala, helioperaator Ü. Saar). Kinos «Pioneer».

Mängufilmid

19. detsember 1987 — «Metsluigid» (stsenaristid H. Ch. Anderseni muinasjutu ainetel H. Karis, S. Kullš ja J. Viiding, režissöör H. Karis, operaator A. Ruus, kunstnik R. Kolmann, helilooja O. Karavaitšuk, helioperaatorid M. Otsa ja K. Müür. Osades: K. Horma, J. Zagars, A. Zagars, I. Aru, L.-D. Mägila, P. Murdmaa, J. Eespere jt). Kinos «Sõprus».

5. märts — «Madude oru needus» (stsenaristid W. Nižynski, M. Piestrak ja V. Valutski, režissöör M. Piestrak, operaatorid R. Lenczewski ja J. Pawłowski, kunstnikud J. Snieżawski ja P. Vaher, helilooja S. Grünberg, helioperaator K. Wodziński. Osades: E. Sažacka, K. Kolberger, R. Wilhelmi, Z. Bielawski, S. Desnitski, M. Mikiver, M. Tuuling jt). Kinos «Sõprus».

16. märts — «Vaatileja» (stsenarist M. Septunova, režissöör A. Iho, operaator T. Loginova, kunstnikud A. Keskküla ja H. Halla, helilooja L. Sumera, helioperaator E. Säde. Osades: S. Tormahhova ja E. Ruus). Kinos «Pioneer».

22. mai — «Ringhoov» (režissöör A. Valtoni novelli «Mustamäe armastus» motiividel T. Virve, operaator M. Mäekivi, kunstnik U. Mikk, helilooja A. Mattiisen, helioperaator O. Alp). Tartu kinos «Saluut».

ESILINASTUSED TELEVISIOONIS («Eesti Telefilm»)

Dokumentaalfilmid

1. jaanuar — «Rahutaevas» (stsenarist M. Kadastik, režissöör S. Keedus, operaator T. Massov, helilooja S. Grünberg, helioperaator M. Otsa).

10. jaanuar — «Garaaž» (stsenaristid A. Esko ja E. Hansberg, režissöör T. Lepp, operaator A. Mut, helioperaator R. Urm).

31. jaanuar — «Olev Sooants-Soans ja Eestimaa piltatlas» (stsenarist M. Soosaar, režissöör L. Pulk, operaator V. Kepp, helioperaator J. Sandre).

14. veebruar — «Sügisannid» 89

(stsenarist R. Kaarepere, režissöör J. Rommot, operaator A. Razumov, helioperaator I. Parmas).

13. märts — «Mängi, laser!» (stsenarist A. Jugaste, režissöör E. Nõmberg, operaator E. Putnik, helioperaator I. Parmas).

20. märts — «Baltica 87» (stsenarist ja režissöör K. Kuusik, operaator P. Kasesalu, helioperaator J. Vaher).

27. märts — «Mälestuskuurort» (stsenarist, režissöör ja operaator K. Svirsden, helioperaator K. Kardna).

14. mai — «Hermaküla» (stsenarist O. Orav, režissöör J. Pihlak, operaator I. Vets, helilooja A. Mattiisen, helioperaator M. Otsa).

6. juuni — «Heidikud» (stsenarist ja režissöör M. Põldre, operaator A. Mutt, helioperaator V. Välik).

Olukirjeldusfilmid

10. aprill — «Jaak ja Maire» (režissöör H. Sein, operaator R. Tonts, helioperaator J. Vood).

Kontserfilmid ja programmid

1. jaanuar — «Tantsivad kõik» (stsenarist ja režissöör T. Lepp, operaator E. Putnik, kunstnik L. Leskin, helioperaator I. Parmas).

2. jaanuar — «Torupillimängud» (stsenarist ja režissöör G. Jegorov, operaator A. Mutt, helioperaator P. Roos).

29. jaanuar — «Tung ja torm» (režissöör P. Brambat, operaatorid I. Murel, A. Varik ja P. Tungal, helioperaator P. Põldmaa).

4. märts — «Niguliste» (stsenarist, režissöör ja operaator V. Kepp, kunstnik S. Tooma, helioperaator V. Välik).

3. aprill — «Kauge ja lähedane» (režissöör J. Tallinn, operaatorid M. Kärner ja H. Lipping, helirežissöör P. Põldmaa).

28. aprill — «Tasase maa laul» (stsenarist ja režissöör J. Tallinn, operaatorid M. Kärner ja H. Lipping, helirežissöörid E. Tomson ja P. Põldmaa).

22. mai — «Saada nägijaks» (režissöör J. Nõgisto, operaatorid R. Vood ja R. Spulge, helirežissöör S. Grünberg).

Mängufilmid

14. mai — «Tants aurukatla ümber» (stsenarist M. Traat, režissöör P. Simm, operaator A. Ruus, kunstnik R. Kolmann, helilooja E.-S. Tüür, helioperaator R. Urm. Osades: H. Mandri, L. Mänd, T.-H. Varres, A. Lepik, K. Klisk, E. Kaasik, R. Allabert, J. Järvet (jun), J. Järvet (sen), M. Terasmees, A. Ander, E. Soll, A. Kukumägi, P. Poom, A. Johanson, U. Urbla, L. Tennoaar, L. Mägi, I. Ever, K. Hansberg, O. Normet, S. Luik jt).

ESIETENDUSED RAADIO-TEATRIS

2. jaanuar — H. Torga, «Onne homseks!» Režissöör H. Kulvere, helirežissöör E. Sepling.

3. jaanuar — L. Tungal, «Nagu näärivanad». Režissöör H. Söerd, helirežissöör A. Lauri. Muusika T. Kõrvits.

28. jaanuar — B. Sandratski, «Kaks naist tühjas korteris». Režissöör E. Kraut, helirežissöör ja muusikaline kujundaja A. Lauri.

31. jaanuar — V. Raun, «Elevant katusel». Režissöör A. Toikka, helirežissöör M. Puust. Muusika: R. Pass ja P. Poom.

24. märts — I. Triikkel, «Niisuguseks olen mina ta mõelnu» (kuuldemäng V. Kingissepast). Režissöör T. Lään, helirežissöör E. Sepling.

26. märts — A. Müür, «Nad kutsuvad mind Paganiniks». Režissöör T. Lään, helirežissöör M. Puust.

26. märts — A. Gailit/J. Saar «Karge meri». Režissöör H. Kulvere, helirežissöör M. Puust, muusikaline kujundus M. Kõlar.

31. märts — A. Saint Exupéry/L. Leesi, «Väike prints». Režissöör A. Relve, helirežissöör A. Lauri, muusikaline kujundus S. Vahuri.

15. mai — B. Vallnerova, «Tulised juhtmed». (Režissöör H. Söerd, muusika loonud T. Kõrvits.)

26. mai — P. Urm, «Dotsent». (Režissöör H. Kulvere, muusikaline kujundaja E. Sepling.)

12. juuni — «Rama ja Siita lugu (Ramayana)». Raadiote seadnud M. Läänemets. (Režissöör T. Lään, muusikaline kujundaja L. Normet.)

25. juuni — M. Satrov, «Edasi... edasi... edasi!». Raadiote seadnud T. Rinne ja M. Tuulik. (Režissöör H. Saarm, muusikaline kujundaja S. Vahuri.)

ESIETENDUSED TELETEATRIS

2. jaanuar — L. Peevski «Väike öömuusika». (Bulgaaria keelest tõlkinud M. Zanjeva, lavastaja E. Hermaküla, režissöör J. Pihlak, kunstnik H. Uuetoa.)

7. mai — A. Eyckbourne'i kahest näidendist koosnev teatririhtu «Suutäite vahel». (Tõlkinud V. Raud.)

«Suutäite vahel» (I). (Lavastaja G. Kõrdemets, kunstnik G. Randal.) «Count Down» (II). (Lavastaja V. Poljakov, kunstnik S. Merima.)

24. juuni — F. Dürrenmatt, «Romulus Suur». (Lavastaja E. Sprit, režissöör J. Pihlak, kunstnik E. Tamberg, muusika A. Mattiisen.)

TEATRI- JA MUUSIKA-MUSEUMIS

10. märtsil avati RAT «Estonia» näitus «NSVL rahvakunstnik Tiit Randviir 50». Näituse koostas H. Sepp.

15. märtsil toimus K. Leichterit mälestusõhtu.

26. märtsil avati «Estonia» kontserdisaali fuajees Uno Naissoo mälestusnäitus. Koostas I. Randalu.

25. aprillil avati Tõnu Tamme maalinäitus (maskid).

14. mail avati RAT «Vanemuises» balletirühma 50. a juubeli näitus. Koostaja H. Sepp.

26. mail avati näitus Fjodor Saljapini elust ja loomingust. Materjalid A. Miku kollektsiionist valis ja näituse koostas I. Krjukov.

27. mail avati Eugen Kapi juubelinäitus RAT «Estonia» kontserdisaali fuajees. Koostaja U. Reidmets.

A. Särevi Kortermuseumis

18. ja 25. jaanuaril ning 9. ja 18. märtsil mängiti «Unupenud naised». Kompositsiooni koostajad ja esitajad I. Lepik ja M. Öunap.

27. jaanuaril toimus loengokohutamine «Oskar Luts ja teater». Osalesid M. Urbsoo, T. Aav ja K. Kalkun.

3., 15. ja 29. veebruaril mängiti sõnalis-muusikalist kompositsiooni vene nõukogude luulest «Nukra muusika hetkedel».

Koostajad ja esitajad Vene Draamateatri näitlejad E. Toman ja S. Bezdušnoi.

4. veebruaril esitasid D. Vaarandi luulet eesti ja vene keeles M. Öunap ja S. Blücher.

8., 19. ja 29. veebruaril ning 10. ja 16. märtsil esitas I. Lepik enda koostatud kalle M. Underi luulet «Ah, jälle ivatsused ja uued unenäod!»

10. veebruaril mängis Rakvere Teater lavastust «Õhtu apteekriga».

16. veebruaril kohtus TPedi teatriring Draamateatri valgustusala juhataja Helmut Kuristiga.

22. veebruaril ja 14. märtsil — «Poiss ja liblik». Kava A. H. Tammsaare miniatuuridest koostas ja esitas T. Tamm.

23. veebruaril kohtus TPedi teatriring Bulgaaria lavastaja Hristo Cerovski ja Roman Baskiniga.

24. veebruaril toimus õhtu «Raadioteater 60». Kohtusid kunagised ja praegused raadioteatri tegijad.

26. veebruaril ja 15. märtsil esitas A. Kreem B. Alveri «Loo valgest varesest».

21. märtsil kohtus TPedi ja 2. kutsekeskkooli teatriring Tõnu Aavaga.

23. märtsil oli kutsekeskkoolide esteetikalaupiaadi parimate

päev. Kohtuti muuseumi töötajatega ning kirjanik R. Saluri ja M. Mikiveriga. Vestlust juhtis L. Vellerand.

30. märtsil külastas TPedI teatring «Ugala» teatrit ja kohtus kunstilise juhi J. Allikuga.

31. märtsil toimus mälestusõhtu «Meenutame Ellen Liigerit». Esinesid H.-R. Helenurm, K. Haan, V. Loo jt. Õhtut juhtis P. Hummel.

6. aprillil esitasid Bach, Chopini ja Beethoveni loomingut T. Reinau ja J. Luts.

15. aprillil toimus prantsuse luule ja muusika õhtu. Esinesid A. Ots, T. Levald, A. Tüür. 16., 17., 18., 19. ja 21. aprillil — «Arbujate aegu». Luuleteatri «Varius» etendus.

27. aprillil — «Ah, jälle igatsused, uued unenäod!» M. Underi luulet esitas I. Lepik, harmooniumil J. Loderaud.

28. aprillil rääkisid A. Mikk ja M. Palm Pedagoogilise Instituudi teatringile «Estonia» etendustest Pariisis.

24. mail kohtus Pedagoogilise Instituudi teatring M. Traadiga.

KINOMAJAS

1.—8. jaanuarini toimus laste filminäädal.

10. jaanuaril oli vabariiklik noorte filmipäev.

12. jaanuaril oli V. Gorbunovi loomingu õhtu.

21. jaanuaril toimus «Tallinnifilmi» uue mängufilmi «Vaateleja» (stsenarist M. Septunova, režissöör A. Iho, operaator T. Loginova) esilinastus.

28. jaanuaril toimus «Valgevene Telefilmi» ökoloogiliste ja dokumentaalfilmide õhtu.

29. jaanuaril näidati Eesti 1987. aasta ökoloogilisi filme.

8. veebruaril avaliku filmiõhtu teemaks oli «Muutuste aeg ekraanil: 1949—1950 — murrangulised aastad».

17. veebruaril tähistati NSV Liidu rahvakunstniku Ants Eskola 80. sünnipäeva.

22. veebruaril meenutati 1972. aastal hukunud filmioperaatorit Mati Kaske (sünd 22. II 1938).

23.—26. veebruaril näidati 1987. aasta dokumentaalfilmide valikkavasid.

26. veebruaril filmide arutelul tegi põhietekande Läti kriitik A. Redovičs.

1.—5. märtsini toimusid Prantsuse filmipäevad.

10. märtsil toimus T. Loki, H. Drui ja E. Oja loomingu õhtu.

17. märtsil oli Arktika-filmide õhtu, kus osalesid oma filmidega J. Ledin (Leningrad) ja P. Abukevicius (Viinud).

19. märtsil oli Eesti Filmiklubide Seltsi asutamiskoosolek, 20. märtsil Eesti Filmiklubide Seltsi filmipäev.

22. märtsil toimus seminar «Keskkond ja meie», kus esines akadeemik E. Lippmaa teemal «Eesti NSV ökoloogilis-majanduslikud probleemid».

24. märtsil oli P. Ülevainu ja R. Heidmetsa loomingu õhtu.

26. märtsil toimus laste filmipäev.

27. märtsil oli vabariiklik noorte filmipäev.

29. märtsil toimus seminar «Keskkond ja meie», esines professor T. Frey.

31. märtsil oli 1987. aasta multililmide õhtu.

7. aprillil toimus NSVL Kinoliidu lastefilmide komisjoni ja rahvusnookogu väljasõidustungit avaõhtu mängufilmiga «1953. aasta külm suvi» («Mosfilm», režissöör A. Proškin).

12. aprillil toimus kriitikasektsiooni kaminaklubi, kus vestlesid ajalooteadlased E. Jansen ja S. Kivimäe.

14. aprillil oli «Tallinnifilmi» ja Poola RV uue mängufilmi «Madude oru needus» (režissöör M. Piestrak) esilinastus.

19. aprillil esines seminaril «Keskkond ja meie» professor H. Trass teemal «Eesti taimkatte seisund».

20. aprillil oli Th. Lutsu filmide õhtu. Taaslinastus tema «Päikeselapsed» (peaosas A. Eskola).

21. aprillil oli T. Kuzmini loomingu õhtu.

26. aprillil esines seminaril «Keskkond ja meie» bioloogiakandidaat V. Maavara teemal «Sotsiobioloogia».

28. aprillil oli «Eesti Telefilmi» uue mängufilmi «Tants aurukatla ümber» (stsenarist M. Traat, režissöör P. Simm, operaator A. Ruus) esilinastus.

30. aprillil meenutati U. Ouna A. Iho dokumentaalfilmidega «Mitme kandiga Oun» ja «29 minutit Ülo Ounaga».

5. mail oli T. Lepa ja E. Putniku loomingu õhtu.

10. ja 12. mail toimusid Genti filmipäevad.

13. mail oli V. Kepi loomingu õhtu.

24. mail moodustati Eesti Filminaiste Selts (CWIF-i algorganisatsioon).

26. mail oli «Tallinnifilmi» mängufilmi «Näkimadalad» (I seeria «Katk», II seeria «Walborg», režissöör O. Neuland, operaatorid A. Mutt, N. Buhadze ja T. Lepik) esilinastus.

29. ja 30. juunil korraldas stuudio «Eesti Kultuurfilm» Jugoslaavia dokumentaal- ja multililmide õhtu.

NÄITUSED KINOMAJAS

Jaanuaris oli Ann Tenno teine fotonäitus «1986. aasta juulis vanal Preisimaal».

Jaanuaris-veebruaris oli Aare Puusi fotonäitus «Vanad ja



Ann Tenno foto näituselt «1986. aasta juulis vanal Preisimaal.»

noored». A. Puus (sünd 1969, õpib Tartu Kunstikoolis IV kursusel puidu kunstilist töötlemist) pälvis 1987. aasta Eesti Kinoliidu noorte foto aasta-preemia.

Veebruaris oli näitus «Hangert Lambersi (Lääne-Berliin) 28 fotot».

Märtsis oli näitus «Päris noorte teatriruum '88 — kavanditeater».

Aprillis-mais oli Avo Liigi maalide väljapanek.

Juunis oli Ain Protsini (lõpetanud Tallinna 2. Tehnikakooli fotograafia erialal 1979, samast aastast esineb näitustel; Tartu Fotoklubi liige) fotode näitus.

RAKVERE TEATER MOSKVAS

17.—18. märtsini andis Rakvere Teater Rahvaste Sõpruse Teatri eestvõttel Taganõka teatrisaalis kaks etendust A. Kitzbergi «Libahundiga» (lavastaja M. Mikiver).

PÄRNU DRAAMATEATER LEEDUS

L. Koidula nimeline Pärnu Draamateater käis esinemas Leedumaa, Siauliais. 12. märtsil mängiti O. Lutsu «Soo» dramatiseeringut (lavastaja P. Pedajas) ja 13.—14. märtsini O. von Horváthi näidendit «Lood Viini metsadest» (lavastaja I. Normet).

TMK UUS PEATOIMETAJA

14. märtsil 1988 valiti Kultuuriministeeriumi, Kinokomitee, Teatriliidu, Heliloojate Liidu ja Kinoliidu valijameeste poolt ajakirja «Teater. Muusika. Kino» uueks peatoimetajaks Mihkel Tiks (M. Tiks — 10 häält, E. Siimer — 5). Lääbriakimistel osalesid ka toimetuse kolleegium ja toimetuse töötajad. Pärast pikka viivitust vormistati M. Tiks tööle ajakirja peatoimetajana 6. juunil 1988.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. СЕНТЯБРЬ 1988
 ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ. ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО
 КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И
 СОЮЗА ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ ЭСТОНСКОЙ ССР

ТЕАТР

Отвечает ПРИИТ ПЕДАЯС (5)

На вопросы отвечает режиссер Пярнуского театра Прийт Педаяс, который в последние годы является одним из интереснейших и самобытнейших эстонских постановщиков. Педаяс говорит о своих последних работах в театре — постановке пьесы Р. Салури «Высылка» в Пярнуском театре и Шауляйском театре в Литве, рассматривающей высылку в Сибирь в 1949 году. П. Педаяс рассказывает также о своем театральном пути, учебе в школе Пансо /на кафедре сценического искусства Таллинской государственной консерватории/, годах работы в Кукольном театре и в «Угала», своей деятельности в качестве исполнителя фольк-песен и пр. Вопросы задает завлит Пярнуского драматического театра Юлев Аалоо.

Кто? ДАРИО ФО (27)

Читателя знакомит с жизнью и творчеством всемирно известного итальянского драматурга и актера Дарио Фо. Автор статьи, молодой режиссер студенческого театра Пеэтер Ялакас, пытается проникнуть в творческий метод Дарио Фо, знакомит с театральными принципами и исполнительской манерой итальянца.

А. ЛААЗИК — Кое-что о трудностях продолжительности (32)

Молодой театальный критик А. Лаазик размышляет о положении дел в эстонских театрах в настоящий момент и ищет причины кризиса руководства в театрах Эстонии; почему нет больше людей, желающих руководить театром? А. Лаазик считает причиной этого то, что в течение ряда лет творческие личности в советском обществе подвергались нивелировке и кажется, что существующая система государственных театров по сути своей враждебна искусству режиссуры.

Л. ВЕЛЛЕРАНД — Ты должна стать взрослой (42)

Известный критик Лириан Веллеранд рассматривает театальный путь заслуженной артистки ЭССР, актрисы ГАТ драмы им. В. Кингисепа Керсти Крейсманн, который начался в 1972 году. Театры предлагали ей интересные задачи — Ирина в «Трех сестрах» Чехова, Лиза в «Детях солнца», Офелия в «Гамлете» Шекспира, Лавиния в «Траур — участь Электры» Ю. О'Нила; она играла женские роли в постановках произведений национального классика А.-Х. Таммсааре — Тийна /«Человек и человек» и «Любовь и смерть»/, Карин /«Искушение»/, Юдифь /«Юдифь»/. К. Крейсманн работала с прекрасными режиссерами — В. Пансо, М. Миквером, М. Карусоо, А. Шапиро и др. И все же настоящее единомыслие, творческое партнерство именно с одним, проникающим в глубинную сущность режиссером, которого актрисе вероятно больше всего не хватает, не состоялось. Отсюда случайность выбора ролей последних лет, неуверенность в творчестве,

малая загруженность в театре. Кто предложил бы К. Крейсманн роль Елизаветы в «Марии Стюарт» Шиллера, которой она достойна, в которой нуждается?

МУЗЫКА

В. ПААЛМА — Театральное и концертное здания «Эстонии» раньше и сейчас (12)

С 6 по 8 сентября 1908 года проходили торжества по случаю открытия театрального и концертного зданий «Эстонии». Здания строились три года и стоимость их была 800 000 рублей, 100 000 из которых составляли пожертвования от населения. «Эстония» была разрушена во время бомбардировки Таллина 9 марта 1944, но после войны восстановлена в числе первых зданий.

«Эстония» в Париже (36)

В апреле месяца этого года солисты и хор театра «Эстония» были в Париже, где в местном Salle Farart был исполнен оригинальный вариант оперы Мусоргского «Борис Годунов» /дирижер Э. Клас, постановщик А. Микк, художники В. Левенталь и М. Соколова/. Журнал печатает выдержки из отзывов, появившихся во французской печати, которые были очень одобрительными.

Письма Эдуарда Тубина Хейно Эллеру II (78)

Вторая подборка писем /Гл. см. ТМК №8/. Э. Тубина своему бывшему учителю Хейно Эллеру. Письма относятся к 60—70 годам, времени эмиграции Тубина. Комментарии М. Хумала.

КИНО

А. ЮПРУС — Щедрость и правду твою я не отрицаю... (53)

Рецензия на документальный фильм Марта Мюйра «Помогите нам жить», вышедший на киностудии «Таллифильм» в этом году. Автор считает, что фильм о бывшем передовом хозяйственном руководителе Калеве Рааве — портретный, в котором говорится «о росте человека в страданиях и отдельных личностях, которыми жертвует общество».

Я. ЛЫХМУС — Натюрморт и всадник (55)

Рецензия на документальный фильм Марка Соосаара «Жизнь без...» /«Таллифильм» 1987/, в котором говорится об обстоятельствах самоубийства одного пярнуского школьника.

С. БЬЕРКМАН — Доверие, любовь и искусство (57)

В переводной статье рассматриваются особенности актерской работы, взаимоотношения актера с режиссером, камерой и зрителем. На материале многочисленных примеров автор характеризует различное отношение режиссеров

к актерам. Более пристальное внимание уделяется работе И. Бергмана, Дж. Кассаветеса и А. Хичкока с актерами. Личный опыт автора статьи отражен в воспоминаниях о съемках фильма «Белая стена».

К. УУЕТОА — Корни твои в Грузии (69)

Статья знакомит с фильмами Грузии, снятыми за последние годы. Наряду с «Покаянием» Т. Абуладзе и «Легендой о Сурамской крепости» С. Параджанова, которые уже рассматривались в печати, автор считает наиболее значительными работами картины «Ступень» А. Рехвиашвили, «Круговорот» Л. Гогоберидзе, «Нейлоновая елка» Р. Эсадзе, «Пятно» А. Цабадзе и «Робинзонада, или Мой английский дедушка» Н. Джорджадзе. Грузинской кинематографической школе, по мнению автора, свойственный глубокая национальная самобытность и в то же время крайне современный киноязык.

С. ТЕЙНЕМАА — Еще одно общество (77)

В статье дается краткая характеристика движения кино клубов в СССР и других странах. Отмечается, что 20 марта 41 наш кино клуб объединился в Федерацию Кино клубов Эстонии и выделяются основные задачи, которыми эта федерация должна бы заниматься.

РАЗНОЕ

Хроника (86)

М. ЛЕВИН: О Куставе-Агу Пюймане на фоне «Щелкунчика» (96)

Обзор сценографических работ К.-А. Пюймана в ГАТ «Эстония» в течение 20 лет.

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. SEPTEMBER 1988
 JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY
 COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS
 AND THE UNION OF THEATRICAL WORKERS

THEATRE

PRIIT PEDAJAS answers (5)

The questions are answered by Priit Pedajas, theatre director in Pärnu who has become one of the most intriguing and original Estonian directors in the past few years. Pedajas speaks about his latest works in the theatre: R. Saluri's *Leaving*, a play about the 1949 mass deportation to Siberia staged both at the Pärnu Theatre and the Shiauliai Theatre in Lithuania. Pedajas gives an account of his theatrical career, studies in the so-called Panso school (the Drama Department of the Tallinn Conservatory), work in the Puppet Theatre and the Ugala Theatre, his activity as folk singer, etc. The questions are posed by Ülev Aaloe, literary manager of the Pärnu Theatre.

Who's who? DARIO FO (27)

The reader is presented the life and work of Dario Fo, world-famous Italian dramatist and actor. The author of the article, young director of the student theatre Peeter Jalakas attempts an insight into Dario Fo's working methods, introduces the principles and style of performance typical of the Italian.

A. LAASIK. Some problems connected with survival (32)

The young theatre critic Andres Laasik reflects on the current situation in the Estonian theatre and tries to look for reasons why there is a management crisis in the Estonian theatre, why there are no longer people who would like to take control of a theatre. Laasik's opinion is that this has been brought about by the years-long practice of levelling off creative personalities in Soviet society and that the present system of state-run theatres seems to be inherently hostile to creative direction.

L. VELLERAND. You've got to grow up... (42)

The theatre critic Lilian Vellerand discusses the theatrical career of Kersti Kreismann, Merited Artist of the ESSR, actress at the Tallinn Drama Theatre, on which she launched in 1970. The theatre has offered Kersti Kreismann several challenges, the roles of Irina in Chekhov's *Three Sisters*, Liza in *The Children of the Sun*, Ophelia in Shakespeare's *Hamlet*, Lavinia in E. O'Neill's *Mourning Becomes Electra*, she has acted the roles of female protagonists in the stage versions of the Estonian classic Tammsaare's works — Tiina (*Man and Man, Love and Death*), Karin (*Redemption*), Juudit (*Judith*), Kreismann has worked together with outstanding directors, such as V. Panso, M. Mikiver, M. Karusoo, A. Shapiro, etc. However, lasting congeniality or creative partnership with just one, depth-probing director had eluded her, and that is what the actress probably most suffers the lack of. Hence, the somewhat accidental choice of roles, instability in work, meagre employment in the theatre in the recent years. Who would come up with the role of Elizabeth in Schiller's *Maria Stuart* which the actress deserves and needs?

MUSIC

V. PAALMA. The Estonia Theatre and Concert Halls before and now (12)

The opening ceremony of the Estonia Theatre and Concert Halls lasted from 6 to 8 Sept. 1908. The whole complex had taken three years to build, at the cost of 800,000 roubles of which 100,000 roubles were donated by the people. The Estonia Theatre was destroyed during the bombing of Tallinn on 9 March 1944 but was one of the first buildings to be reconstructed after the war.

The Estonia in Paris (36)

In April the opera soloists and choir of the Estonia Theatre were on tour in Paris where they presented the initial version of Mussorgsky's *Boris Godunov* in Salle Favart (conducted by Eri Klas, directed by A. Mikk, designed by V. Leventhal and M. Sokolova). The journal carries fragments of repercussions from French press which were all highly commendable.

Eduard Tubins's letters to Heino Eller II (78)

Another pick (the first instalment in *TMC* No. 8) of letters written by Eduard Tubin to his former teacher Heino Eller. The letters mostly date back to the 60s and 70s, the time when Tubin lived in exile. Commented by M. Humal.

CINEMA

A. ÜPRUS. I won't deny your generosity or your truth... (53)

A review of Märt Müür's documentary *Help Us To Live* which was made in the Tallinnfilm studio this year. The reviewer states that the film about a former successful managing director Kalev Raave is a film-portrait depicting «the growth in suffering and an individual sacrificed by the society».

J. LÖHMUS. Still life and rider (55)

A review of Mark Soosaar's «true-story» film *Life Without...* released by the Tallinnfilm studio in 1987 which looks at the circumstances surrounding the suicide of a Pärnu schoolboy.

S. BJÖRKMÄN. Trust, love and craftsmanship (57)

A translated article which deals with the peculiarities of actor's work, relationship with the director, camera and audience. The author of the article characterizes, with the help of numerous examples, the different attitudes of directors to actors. More attention is paid to I. Bergman's, J. Cassavetes' and A. Hitchcock's work with actors. The author's own experiences are reflected in his recollections of the shooting of *The White Wall*.

K. UETOJA. Your roots are in Georgia (69)

The article introduces some latest Georgian films. Beside T. Abuladze's *Repentance* and S. Paradja-

nov's *The Legend of the Surami Fortress*, discussed in the earlier issues of the journal, the reviewer finds the following to be of interest: A. Rekhviashvili's *A Step*, L. Gogoberidze's *Round and Round*, R. Esadze's *A Nylon New-Year Tree*, A. Tsabadze's *A Stain* and N. Djordjadze's *Robinsonade or My English Grandfather*. The Georgian school is based on deeply-perceived nationalism and, at the same time, extremely modern film language, is the reviewer's opinion.

S. TEINEMAA. One more society (77)

The article gives a brief survey of the film society movement in the USSR and other countries. On

20th March the forty-one film clubs in this country joined to form the Estonian Federation of Film Societies and the article brings forth some fundamental aims set by the Federation.

MISCELLANEOUS

Chronicle (86)

M. LEVIN. On Kustav-Agu Püüman against the background of *The Nutcracker* (96)

A survey of decors designed by K.-A. Püüman for the Estonia Theatre in twenty years.

Editorial Office:

200090 Tallinn P. O. Box 51
Estonian SSR

OIENDUS

Ajakirja 7. numbris lk 86 on tegemist muidugi V. Mettuse lavakirjanduse, mitte lavakujunduse loengutega.

8. numbris artiklis «Lõikuskuu 1968» on P.-E. Rummo tekstis 71. lk 1. veeru lõpulause eksinud 70. lk 2. veeru lõppu. Oige on: «Relvadele ei mindud vastu relvadega, vaid lilledega. Räägiti tütarlastest, kes seisid tankidele tee peale ette ja...» Vabandame!

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 15. 07. 1988. Trükkimisele antud 17. 08. 1988.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 12,0. MB-07961. Tellimuse nr. 2995. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67a. Trükiaru 17 000.

Сдано в набор 15. 07. 1988. Подписано к печати 17. 08. 1988. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 12,0. Заказ 2995. MB-07961.

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

P. Tšaikovski balletimuusikas on vastuolu unistuse ja tegelikkuse vahel väljendatud sellise sügava ja sulni ahistusega, et näib, nagu võiks selle üle kanda täiesti moodsasse tantsukeelde. Ometi osutab koreograafiline traditsioon tema balletide puhul nii tugevaks, et end sellest lahti raputada on raske nii ballettmeisteril kui ka publikul. Seda pole tingimata tarviski. Näiteks muinasjutulise lasteetenduse iseloom «Pähklipurejas» ei takista, vaid pigem toetab muusikasse ja libretosse kätetud ideestiku mõjulepääsu ja annab sellele erilise, lapsepõlvnostalgiaist varjundatud poeetilise.

RAT «Estonias» 1987. aasta lõpul lavale tulnud «Pähklipurejas» püüdis Mai Murdmaa traditsiooni värskendada ja see kannab, nagu ikka, tema ande märke. Ent on ilmne, et kaasaegse avangardivaimulise koreograafina tundis ta end traditsioonist mõnevõrra kammitsetuna. Sedapuhku on lavastuse kujunemisele teatrisündmuseks oluliselt kaasa aidanud K.-A. Püümani kujundus, esmajoones kostüümid.

Kuigi «Pähklipureja» senised kujundused «Estonias» (1936 — A. Tuurand ja N. Mei, 1953 — N. Mei, 1965 — E. Renter) olid kõrgel tasemel, kuigi meil on olnud võimalik näha — kas või televisiooni vahendusel — balleti lavastusi mujalgi, mõjuvad K.-A. Püümani kostüümid värskest ja isikupäraselt. Näib, nagu oleks raske millegagi üllatada Lumehelveste või Rooside puhul, ometi olid esimesed oma jäises säras ja teised oma patškade lillakaspunasest oranžini liikuvast gammast meeldesööbivad. Nauditavalt stiilseks tervikuks õnnestus muuta iseäranis esimene vaatus, domineeriv kuld-höbe-must täiskasvanute ja sini-valge laste kostüümides loob soliidset piduliku meeleolu, ettekujutuse jõukast, õdusast ja kindlalt reglementeeritud elulaadist. Võimalused, mida pakuvad tantsud Maiustuste riigis, on kunstnik suurepäraselt ära kasutanud: see on oma eksootilises rikkalikkuses efektne komplekt; tavalisest elegantsemalt mõjuvad ka trepaki kostüümid.

Diskreetseks fooniks kostüümidele on lavakujundus, mille keskseteks osadeks on lakke tõmmatav ja sealt alla lastav kuusk ning samal viisil ilmuvad ja kaduvad eesriided, mille vahelt astub välja Pähklipureja-prints. Napp ja funktsionaalne joon, teatav õhulisus on K.-A. Püümani lavakujundustele üldiselt omane ning iseäranis balleti ja iseäranis «Estonia» lava õigustavad seda. Mõni vaieldav detail lavakujunduses ei häiri soodsat üldmuljet ning on täiesti kompenseeritud võluvate kostüümidega.

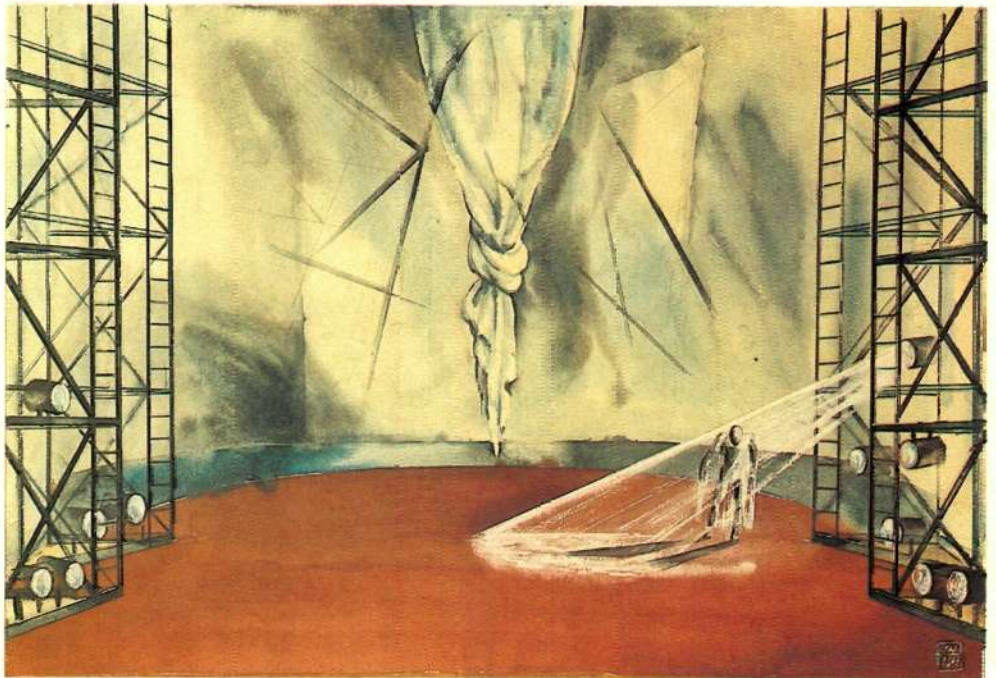
Etendust vaadates tekkis tahtmine tituleerida Püüman «balletikostüümi Nata Meiks». Mõeldes tagasi tema loomingule S. Prokofjevi «Romeo ja Julia» (1971), V. Tormise «Luigelennu» (1972) jt lavastustest peale, tundub võrdlus üsna põhjendatuna. Mei traditsiooni jätkab Püüman, näiteks, tähepanelikkuses ajastu ja muusikalise materjali stiili vastu, mis torkab silma nähtavasti seetõttu, et ses osas on meie kostüümikultuur viimasel ajal veidi alla käinud. Teiseks, väärib märkimist erksus tantsuplastika suhtes, milles etendab oma osa vahest kunstniku enda tantsijakarjäär. Siiaamaani püsib silme ees must paelgraafika «Luigelennu» heledatel kostüümidel — lakooniline, artistlik, nõtkelt luigelik.

K.-A. Püümani suurimaks õnnestumiseks võib pidada E. Lazarevi balleti «Meister ja Margarita» (1985) kujundust. See lavastus jätab tõesti mulje koreograafi Mai Murdmaa ja kunstniku täielikust teineteisemõistmisest; nähtavasti inspireeris aine mõlemat võrdel määral. Teatud karmus ja valuline lüürism leiavad ilmselt Püümaniski vastukaja, teisalt pole ka irooniline element talle võõras. Paljastatud raudkarkass laval, kostüümide lõöv lihtsus meenutavad 20. aastate teatrit. Praegu tasuks rühmakostüüm viia vastavusse kavanditega, taastada kunstinõukogu soovil ära jäetud punatriibulised varrukad — see lisaks massistseenidele konstruktivistlikku hõngu ja elavust.

Paarikümnest balletilavastusest (mõned loomingulised õhtud kaasa arvatud), mida Püüman on kujundanud, moodustavad umbes poole Mai Murdmaa omad. Püümani printsipi on: kunstnik peab lavastaja mõtet respektierima. Ka demonstreeb tema looming küllaltki laia profiili. Koostöök eriti oluline on aga loomenatuuride, ekspressiiv-sümbolsete taotluste teatav lähedus. Siit tuleneb — vähemalt väljastpoolt vaadates — võrdlemisi hea klapp. Kuid see ei varjuta ka erinevust. Mai Murdmaa väljenduslaad on jõulisem, vahetum, dramaatilisem, selle lätted on avangardis, Püümani oma aga — rafineeritum, rohkem sordiini all, lüürilisem. Tema varasemad kujundused reedavad igatahes sümpaatiat saajandvahetuse kunsti vastu. Näitena võiks tuua kujunduse Richard Straussi ooperile «Salome» (1973), mis löi oma klingerlikult vahovate vormide, hämaral hinnalise maaliilisusega tollaegsel laval hoopis erilaadse, «dekadentliku» meeleolu. Tagantjärele tundub Püümani looming selle stiililise pluralismiga isegi peegeldavat suundumust trans-avangardile.



Lavapilt A. Petrovi balletile «Maailma loomine».
Kunstnik K.-A. Püüman.



Lavapilt E. Lazarevi balletile «Meister ja Margarita».
Kunstnik K.-A. Püüman.

Eesti teater.

Tallinn. Reval.

