

ENSV Kultuuriminis-
teeriumi, ENSV Riik-
liku Kinokomitee,
ENSV Heliloojate Lii-
du, Eesti Kinoliidu ja
ENSV Teatriühingu
ajakiri



7

/1982

7 / 1982

oktoober

I aastakäik

Esikaanel vastne Tšaikovski-nim. konkursi laureaat, Eesti NSV teenelise kunstnik Kalle Randalu

T. Veermäe foto

Tagakaanel stseen ENSV Riikliku Nukuteatri lavastusest «Printsess ja Kaja» Tallinnas Raekoja platsil

A. Reinsalu foto



Toimetuse kolleegium

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

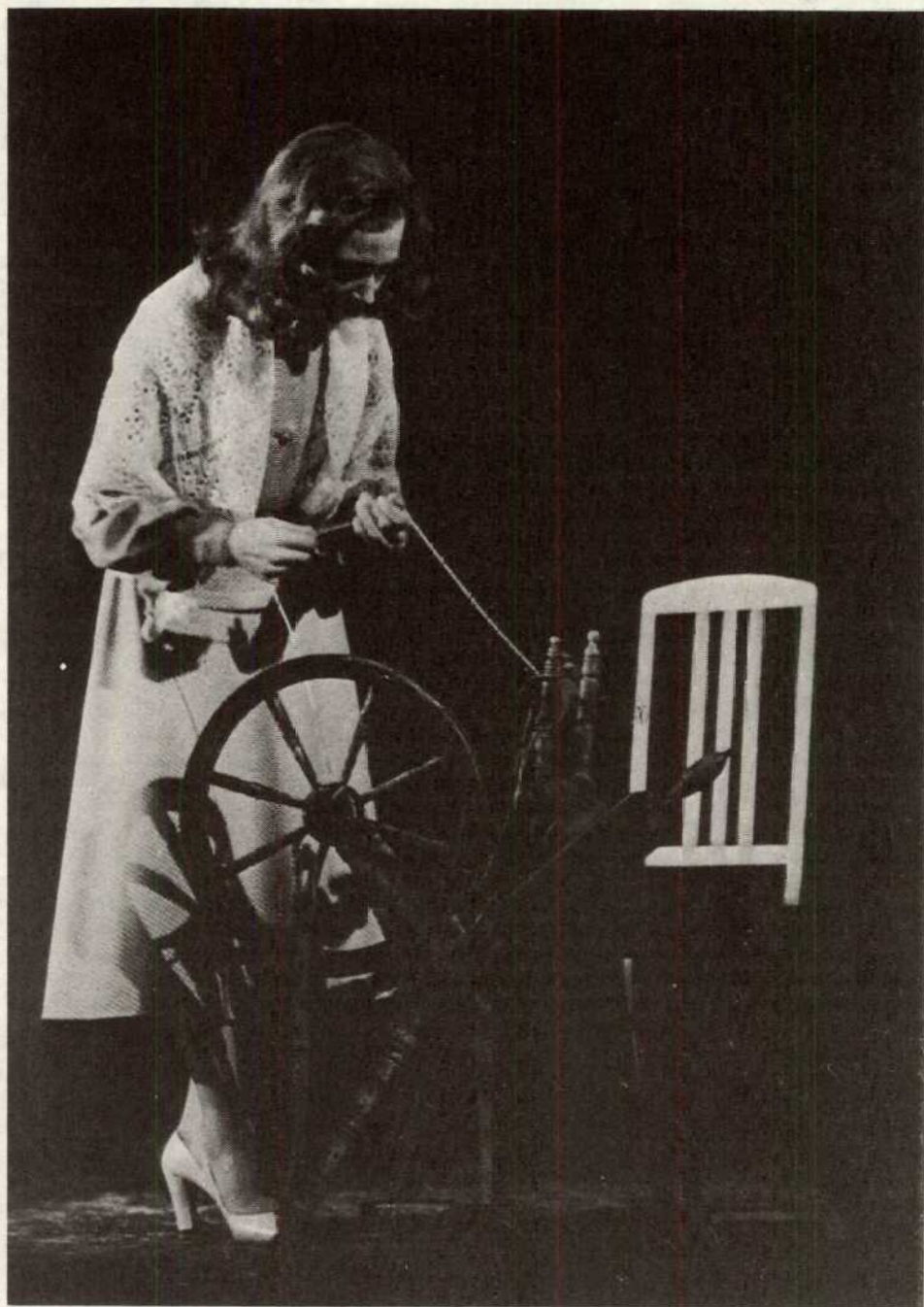
PEATOIMETAJA JAAK ALLIK

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

KUJUNDUS: MAI EINER

SISUKORD

	AVAVEERG. <i>Vello Lind</i>	3
DIALOG	«MUIDUGI OLGU LAULUPIDU EELKÕIGE MUUSIKAPIDU.» <i>Venno Laul — Mare Põldmäe</i>	4
MÖTTEVARAMU	SERGEI EISENSTEINI ATRAKTSIOONID. <i>Jaan Ruus</i>	6
	ATRAKTSIOONIDE MONTAAZ. <i>Sergei Eisenstein</i>	9
	MAAELULAVASTUS MAAINIMESTE SILMA LÄBI. <i>Margot Visnap</i>	14
KES?	ADOLF SAPIRO	18
	PROOV ON MU ARMASTUS. <i>Merle Karusoo</i>	20
	MEIE TENORITE NESTOR. <i>Heino Pedusaar</i>	31
	PANEVĚZYSI TEATRIELAMUS: «RAMBISÖPRUS '82». <i>Vallo Raun</i>	34
	ALAIN RESNAIS' FILMIDEST. <i>Viktor Božovič</i>	41
	KÕIGE TÄHELEPANELIKUM LUGEJA. <i>Jaan Ruus</i>	53
	ÜHE FILMIRAAMATU PUHUL. <i>Jüri Määr</i>	55
KULTUURIETÜÜDE	KAS HÜPE AINULT TEADUSES JA TEHNIKAS VÕI KA INIMMÕISTUSE MAAILMATUNNETUSES JA KUNSTI-LOOMINGUS? <i>Charles Villmann</i>	58
	PIANISTIDE PARAAD. <i>Madis Kolk</i>	61
	MIS ON RÄÄTSALIKKUS? <i>Eino Tamberg</i>	74
	<i>Alo Põldmäe</i>	76
	HELISEV NÕIARING <i>Igor Garšnek</i>	78
	<i>Hans Luik</i>	81
	RAIMUND KULL «ESTONIA» TEATRI ALGPÄEVIL. <i>Paul Pinna</i>	86
ON ÕKS MURE	<i>Tatjana Elmanovič</i>	88
	ROMAN NYMAN. <i>Mai Levin</i>	96



Agraarkoondise juhatuses esimees, põllumajandus-
doktor Maarja (H. Kuningas) L. Koidula nim.
Pärnu Draamateatri lavastuses O. Kooli «Kes pal-
jajalu käib» (lavastaja V. Rummo)

A. Tatsi foto

**10. oktoober — üleliiduline
põllumajandustöötajate päev**

Maa ülesanne on rahvast hästi toita. See on iga põllumajandustöötaja püha kohus — teha pingeliselt, intensiivselt oma tööd. Paraku ei saa põllumees oma jõude sugugi võrdselt jaotada aasta kahesteikümne kuu vahel: kas tahame või mitte, kuid vähemasti veel sel sajandil on põllumajandus seotud hooaegadega. Juuni, juuli, august — nende kolme kuuga tuleb pingutada end maksimaalselt, et varuda sööt terveks ülejäänud aastaks. Kuid kas me võiksime eeldada, et just nimelt neile kolmele kuule koondub ka maainimese kogu aastane energia? Kindlasti mitte, inimene jääb inimeseks, ta vajab puhkust, vajab korralikku uneaega. Aga kust seda võtta, kui tööpäevad on heinaajal või lõikuskuul 16—17 tundi pikad! Siit algavad mitmed tõsised küsimused, eeskätt see, et kuidas siiski lõõgastuda? Mis võiks tagada akumulatsiooni! Mismoodi saaks ka maainimene, vaatamata oma töö iseloomule, olla haritud kultuurinimene! Ma räägin kultuurist kohe algul seepärast, et õnnelik inimene on harmooniline inimene ning kultuuri kaudu läheb tee selles suunas.

Kuidas puhata! Vaimse töö tegija teeb õhtuti metsajooksu. Oleks aga päris imelik vaadata, kui traktorist, kes on terve palava päeva masinaroolis loksunud, nii et videvikuks on tal jalad tuld täis ning käed rakkus, pärast tööd veel metsa vahel silkaks. Küll aga kuulaks ta meeleldi muusikat, vaataks mõnda head filmi või teatritükkigi. Ja siin minu arvates kohtubki põllumajandus teatri, muusika ning kinoga. Hea kunst on alati rahvast kõitnud ja hinge tervendanud. Ent sõltub eeskätt majandi juhtkonnast, kuidas ta aitab kaasa sellele, et rahvas leiaks hõlpsasti kätte tee teatrisse või kultuurimajja. Oma isiklike kogemustest mäletan, et «Ranna» sovhoosis sai alati esimeses järjekorras bussi see seltskond, kes tahtis teatrisse minna. Meenub, kuidas omal ajal mõtlesime: hästi, Vilde-kolhoosi inimesed annavad igal aastal välja oma kirjandusauhinna, Vinni näidissovhoosi rahval on kunstnikele mõeldud preemiad, kas ei võiks «Ranna» sovhoos n.-õ. avalikustada oma muusikasõprust! Nüüdseks on «Ranna» sovhoos juba mitu head aastat järjest andnud välja muusikaauhinda aasta primale maateemalisele laulule, mille väljaselgitamiseks toimub konkurss. Hinnatakse nii heliloojat, sõnade autorit kui ka lauljat, ja žüriis istuvad kirjaniku ning heliloojaga kõrvuti farmitöötaja, traktorist jne. Seni on auhindu võitnud viisi eest Gennadi Taniel, Kustas Kikerpuu, Valter Ojakäär, Arvo Rafassepp ja Vello Toomemets, luuletajad Hando Runnel, Debora Vaarandi ja Heldur Karmo, lauljad Tõnis Mägi, Ivo Linna, TA meeskoor A. Rafasepa juhatusel, ansambel «Fix» ja omaaegne kerge muusika koor P. Ruudi juhatusel. Konkursi kokkuvõtteid tehaksegi igal aastal põllumajandustöötajate päevaks ja auhinnad antakse kätte sovhoosi lõikuspeol. Ja niisugune kunstiga lävimine on «Ranna» rahva jaoks tõeliselt oluline. Räägin «Ranna» sovhoosist pikalt ning meelsasti sellepärast, et paljud mu tööaastaist on just seal möödunud — ehkki analoogilisi näiteid võiksin tuua vabariigist mitmelt poolt mujaltki. Mul on igatahes kindel usk sellesse, et niisugused ettevõtmised ergutavad loominguinimesi ja süvendavad meis teadmist, et kunsti tehakse rahva jaoks, mitte aga mõnekümnele privileegeeritule.

Olen ise metsanurga taga sündinud ja mu poisikesepõlve meeldejävvaimad elamused on kunagised koolipeod, eriti need, kus etendati näitemänge, millest nii mõneski innukalt ise kaasa löin. Hilisemas eas on südamesse läinud Voldemar Panso lavastused, eriti just «Tants aurukatla ümber» ning «Inimene ja inimene». Väga meeldib Mikk Mikiveri tehtud «Tuulte pöörises». Ent sellise sügavusega, nagu Mats Traadi ja Voldemar Panso «Tantsus aurukatla ümber» pole ma kuski mujal näinud kujutatavat maainimese elu ja saatust. Panso oli ju suurkuju mitte ainult teatris, ta on üldse üks eesti rahvalähedane inimene. Ka kirjanduses on sümpaatne lugeda Panso elavat, rahvalikku sõna — aeg-ajalt on nii hea võtta kätte tema raamat «Portreed minus ja minu ümber», et taas lugeda midagi vana kooliõpetaja Tamme kohta või mõelda koos autoriga Helmi Tohvelmanist, südamlukust inimesest.

Nii kohtuvad põllumajandus ja kultuur kõige sagedamini punktis, mille nimeks on töö. Just viimase järgi hindame inimese võimekust ja kohta elus, just töö paneb paika väärtushinnangud. Ja ka üksteist mõistame kõige paremini mitte jutu, vaid töö ning selle tulemuste kaudu.

Eesti NSV põllumajandusminister, põllumajanduskandidaat
VELLO LIND



A. Reinsalu fotod

«MUIDUGI OLGU LAULUPIDU EELKÕIGE MUUSIKAPIDU,» ütleb Venno Laul.

Mare Põldmäe (ajakirja «Teater. Muusika. Kino» muusikaosakonna juhataja): Räägime oma juttu ajal, mil koolinoorte laulu- ja tantsupidu on just lõppenud ja muljed veel värsked. Peole tervikuna võib positiivse hinnangu anda. Kuid laulupeol külalisena viibides tekib tunne, et seal on kaks täiesti omaette seltskonda. Ühed on laval, laulavad, plaksutavad, kutsuvad autori välja, teevad talle ja dirigendile ovatsioone. Teised istuvad kuulajate-vaatajate rollis, rohkem küll viimastena ega elagi alati kõigele lavaltoimuvale kuigi aktiivselt kaasa. Kas laulupeo praegust vormi ei peaks kuidagi uuendama?

Venno Laul (Eesti NSV koolinoorte V laulupeo üldjuht, Tallinna Riikliku Konservatooriumi prorektor): Muidugi olgu laulupidu eelkõige muusikapidu. Kuid mitte ainult. Ka lavastuslik lahendus on väga oluline, kas või see, kui leidlikult on lahendatud koori lavale minek või sealt lahkumine. Kuid põhiolemuselt jääb pidu samaks, peab jääma. Jääb kindlasti erinevate kooriliikide eraldi esinemine, mis paratamatult lõhub tervikut. Suurendada võiks ühendkoori, selle kõlaliseselt kõige efektsama kollektiivi osa. Laulude puhtmuusikalist väärtust laulupeol reeglina ei avastata. Küll aga olen kindel, et lauljad saavad seal üsna suure emotsionaalse elamuse. Et tekiks laulupeotunne, ühtekuuluvustunne, mida ei oskagi sõnades edasi anda. Valule ja vaevale, külmale ja vihmale vaatamata hoidis hea tuju sedagi pidu üleval. Kuigi loomulikult ei õnnestunud kõik ettevõtmised ühtviisi.

M. P.: Näiteks?

V. L.: Kava ülesehituses oli mitu möödalaskmist. Kohe peo alguses jättis ühendkoori kõla tavalisest kahvatumal mulje, kuna eelnev saatemuusika oli tulnud läbi võimendite. Naiskoori kõlajõud on niigi nõrk, aga pärast segakoori tuleb see puudus eriti esile. Kuigi segakooris on noormehi vähe, on seal värvide mängu rohkem, tooniandmine uljam. Viulidajate ansambel on probleem omaette, laulupeo tingimustes jääb ta paratamatult kahvatuks, küll aga õigustab end saateansamblina. Kuid kas just mudilaskoor seda saadet vajab? Neil on oma rütmilised saateliigutused ja praegu tunduski dirigendi põhiraskuseks olevat nende liigutuste, saateansambli ja koori kooshoidmine. Rõõmustasid puhkpilliorkestrid, kes esitasid kogu kava peast.

M. P.: Igavesti aktuaalne probleem on laulupeo repertuaar. On igihaljaid laule, mis korduvad laulupeost laulupeoni. Sõmas on puudus uutest lugudest, kurdetakse 4

selle üle, et kõige noorem helilooja, kes laulupeoks kirjutab, on tingimata juba üle 50. Eks laulupeolaul nõua erilist spetsiifikat, ei tohi olla liiga keeruline?

V. L.: Ma pole nõus, et laulupeolaul peaks primitiivsusele pretendeerima. Ega Lüdigi «Koitki» pole kergete killast. Midagi ürgselt loomulikku peaks aga ideaalses laulus küll olema.

M. P.: Tänavu oli Ernesaksa kõrval populaarseimaks heliloojaks Uno Naissoo, kellelt oli kavas kolm laulu («Koolikell» ühendkooridele, «See on meie laul» segakoorile ja «Kajakas» poistekoorile).

V. L.: Kusjuures Naissoo lood on laulupeo jaoks just õiged. Nii «See on meie laulu» rütmide tulevärki kui ka «Kajaka» sünkopeeritud rütme varitses oht, kas suur mass ikka tunnetab neid ja läheb dirigendiga kaasa. Kuid Naissool on need keerukused nii loomulikuks muusika koostisosaks, et poistekoorid pidasid «Kajakat» kõige lihtsamaks lauluks! Ka Raimond Lätte lood panevad end ise paika. Laulupeolaul peab olema muusikaliselt haarav, siis lauldakse teda õhinaga.

M. P.: See tähendab, tuleb pakkuda head muusikat, kuid ikkagi arvestades selle koori iseärasusi. Kui Mart Saare «Minu veli virvipuu» on väikese kooriga nauditav laul, siis seekord...

V. L.: Üks on kindel: laulupidu ei tohi ohvriks tuua suurtele juubilaridele. See Saare laul on muidugi liiga miniatuurne, et nii suure kooriga mõjule pääseda ja toob helilooja mainele sellisena pigem kahju kui kasu.

M. P.: Olete ise juhatanud poistekoore...

V. L.: Olin laulupeo puldis kolmandat korda. Poistekoorid paistavad olevat praegu tõusulainel, seekordsele peole registreeriti neid kolmandiku võrra rohkem kui eelmisele. Sellega kaasnes ka tugev konkurents, nii et peole ei olnudki nii kerge pääseda. Rõõmustasid Tallinna poistekoorid, kuigi ega siinsetes koolides pole õpetajal põrmugi kergem töötada kui väiksemates linnades. Näiteks Põlva rajooni head taset hoiab üleval Kanepi poistekoor, sealne tippkollektiiv. Rakvere rajooni poistelaulu võib seevastu tervikuna vaid rahuldavaks hinnata. Kurb, et Tartu rajoon

ei saanud peole ühtegi poistekoori, kuigi Tartu linna tugevate kooride näol on neil hea eeskuju olemas. Natuke kurvaks tegi seegi, et poistekoorid ei võta osa ava- ja lõputseremooniast, nagu oleksid nad üksnes laulupeo lisand. Kardeti, et ühendkoor ei mahu lavale ära, kuid samas on olnud suuri pidusid, kus ühendkoor on hõivanud ka lavaesise platsi ja viga pole midagi.

M. P.: Peol osalejate arv on tõusvas suunas liikunud (seekord ilma rahvataantsijateta 18 582, nagu ütleb laulupeo teatmik). Tundub aga, et koorilaulu populaarsus, eriti koolides, aasta-aastalt väheneb?

V. L.: 60.—70. aastatega võrreldes on koorilaul just populaarsemaks muutunud. Näiteks olgu keskkoolide segakooride arvukuse järsk suurenemine. Ka uusi naiskoore on rohkesti tekkinud, lastekoore on küll alati arvukalt olnud.

M. P.: Ometi on koolinoored orienteerunud rohkem levimuusikalainele. Millest siis see koorilaulu populaarsuse kasv teie arvates võiks tulla?

V. L.: Nii ühekülgised need tänapäeva noored ka ei ole. Olen kindel, et sisuka muusika esitamisel on nad alati valmis kaasa lööma. Näen seda, töötades RAM-i poistekooriga, kus võrdse õhinaga lauldakse nii Bach'i kantaate kui levimuusikat. Kui see muusika neile aga midagi pakub.

Muusikaõpetajate kaader on tugevama ettevalmistuse saanud, vabariigis tervikuna on palju noori õpetajaid, kellest mõnigi mitme kooriga välja tuli. Väga palju olnud õpetajast-dirigendist. Selles suhtes tahaksin esile tõsta Tartu linna, kus koolides on arvukalt häid koore ja kus kontserdikooride dirigendid (L. Jõela, U. Uiga, A. Kõbas) juhatavad ka koolikoore. Kindlasti tõstab koorilaulu populaarsust ka see, et repertuaar on eakohasemaks muutunud, lapsed tahavad seda laulda.

M. P.: Konservatoorium on nüüd juba seitse lendu muusikapedagooge välja lasknud. Kuid kas seal õppivad noored teavad, mis neid ees ootab, ja kas sinna satub just alati see õige inimene õppima?

V. L.: Iga keskkooliõpetanu teab küllalt hästi, milline on lauluõpetaja roll. Ka konservatooriumis õppides jõuavad nad

sellest piisava efektiivsuse saada: III, IV ja V kursusel käivad üliõpilased praktiliselt, tunnetades siis juba täpselt, mida neilt oodatakse. Kuid peale selle satub meie majja igal aastal kontingent, kelle aususes me kahtleme, kes tuleb küll taotlemata muusikalist kõrgharidust, kuid pole võimeline muusikakoolis õpitud erialal sisseastumiseksameid sooritama. Ei saa garanteerida, et nad viie õppeaastaga vajalikule tasemele viiakse. Kuid seni kui koorijuhte tuleb keskastme muusikakoolist nii vähe ja muusikapedagoogide lennud nii suured on, jääb paratamatus, et me oma lõpetajate kvaliteedis alati sada protsenti kindlad ei ole.

M. P.: Laulutundi suhtuvad õpilased tihti kui teisejärgulisse. Ka jätab paljudes koolides muusikaklasside varustus soovida.

V. L.: Kvaliteetne tehnika on väga vajalik, kuid rõhutan veel kord, väga palju sõltub siiski muusikaõpetajast. Lauluõpetaja peab olema isiksus. Kui ta ei oska lastele läheneda, ei leia nendega hingelist kontakti, pole ka tulemusi. Sest laulmine nõuab tahtmist olla häälestatud õpetajaga-dirigendiga samale lainele.

Juuli, 1982

SERGEI EISENSTEINI ATRAKTSIOONID

1923. a. aprillis lavastas Sergei Eisenstein (1898—1948) Moskva Proletkulti teatris A. Ostrovski komöödia «Pärast tarku palju» Sergei Tretjakovi töötuluses. Loobudes psühholoogilise teatrist ja säilitades näidendist vaid pealkirja ja faabula üldkontuurid, esitas lavastaja päevakajalise agitatsiiri, mis kanti ette tsirkuse-varieteenumbritena. Ent Eisenstein taotles enamat: ta tahtis luua täiesti uut moodi lavalist vaatamängu, mille eesmärgi ja vahendeid põhjendab ta programmeerimise kirjutises «Atraktsioonide montaaž» (esmakordselt avaldatud ajakirjas «Lef» nr. 3, 1923. a.).

Kirjutis on omandanud kuulsuse, seda on arvukalt tõlgitud ja möödunud kuue aastakümne vältel on ta saanud üpris erinevaid tõlgendusi: seda on tõstetud novaatorluse oluliseks manifestiks, seda on häbistatud kui pahelist ja formalistlikku.

Aeg on muidugi teinud oma töö nagu äärmuste puhul ikka ja tänapäeval ei võta keegi enam tõsiselt üleskutset «teatri kaotamiseks» (siiski, autori «õige tõlgendamise» on meil veel päevakorral!), nagu on tänapäeval takkajärele vaadates näivsed ka mitmed teised Proletkulti üleskutsed. Ka pidi Eisenstein ise hiljem, helifilmi tulekuga, paljus loobuma oma senisest esteetikast.

Märkame, et Eisensteini kavatsuste kohaselt on tema uue teatrivaatemängu eesmärk maksimaalselt mõjutada vaatajat. Algul on vaja seada eesmärk, sellest lähtudes valida mõjutamisvahendid, kujundada neist tervik: vaataja on vaja alistada, allutada ta ettekavatsetud mõjutusele. Loomulikult on siin, nagu igas manifestis, sellist, mida deklareeritakse, kuid mis elava kunstiteose tegemisel praktilist rakendust ei leia ja mis jääbki seega vaid uljaks üleskutseks.

Kuid märkame ka, et sellesamas kahekümne viie aastase lavastaja hoogsalt ja visandlikult sõnastatud manifestis on selgelt äratuntav hilisem kuulsaks

saanud Eisenstein: piisab ehk «Odessa treppide» nime all tuntuks saanud katkendi (filmist «Soomuslaev «Potjomkin»») või Talvepalee rünnakustseeni (filmist «Oktoober») meenutamise. Viimane oli nüivõrd atraktiivne, et seda hakati esitama dokumentaalkaardrite pähe. Samas stiilis, sama «atraktsioonide montaaži» taotlevas esituslaadis on kirja pandud ka kõik tema arvukatesse köidetesse mahtuvad (ilmunud kuus köidet, käsikirjades teist sama palju) publitsistlikud ja teoreetilised tööd, mida tänapäeva teaduse kaanonite kohaselt ehk ei saagi teaduslikuks tunnustada.

«Lugedes Eisensteini, tuled küllalt kummalisele järeldeusele; ta võtab järsku üles mingi teema... ja mõne lehekülje järel võtab üles teise teema, niisama äkki ja suvaliselt... Haaratuna visast ja lõputust mõttearengust, ei suuda lugeja eemalduda tekstist. Vaevalt jõuab ta lahendada esimese lause mõistatuse, kui satub järgmise püüsesse... Kuid kõik, mida Eisenstein kirjutas, isegi «portreed», eskiisid, pisiartiklid, — kõigil on oma kese, oma teema.»¹

Lugedes «Atraktsioonide montaaži» märkame, et väljakutsuv deklaratsioon «Ostuževi kõnemaneeer pole enam kui primadonna trikoovärv» on teatri jaoks palju suurem lüaldus kui filmi jaoks, kus inimene asetub teatriga võrreldes keskkonna suhtes teisiti. Filmis tundub «mittenäitlejalike» komponentide rõhutamise päris loomulik ja 1960.—70. aastail on ka filmide kompositsiooniline ülesehitus jälle hakanud meenutama tsirkuseõhtu printsiipe, meenutagem kas või Fellini filme, kes ka ise on rohkem kui kord kõnelnud oma tsirkuselembesuses. Ning, on loomulik, küll tagantjärele tark olles, et Eisenstein siirdus teatrist edasi filmi (jõudes veel enne novembris 1923 lavastada E. ja S. Tretjakovi «Gaasimaskid», tehes seda Moskva

Gaasitehase tsehhides ja hoovil, — ehtsa keskkonna otsingud! «Etendus kukkus läbi. Ent meie maandusime kinematograafias,» kirjutas Eisenstein hiljem ise²).

Võime tõdeda, et kõik Eisensteini filmid on tehtud — rohkem või vähem — selsamal «atraktsioonide montaaži» põhimõttel. Eisensteinist endast saigi hiljem filmimontaaži üks maailma tuntumaid teoreetikutid; ta on arendanud «intellektuaalse montaaži» teooriat 1920. aastail ja «horisontaalse», «vertikaalse» ja «kromofoonilise» montaaži teooriaid 1930. aastail. Ja kuigi tänapäeval on selge, et teatrit ei saa asendada tsirkusega, ning seegi, et filmi kuulub kindlasti inimkarakter (hiljem, helifilmi ajal, käsitles näitlejatööd filmis ka Eisenstein ise), on Eisensteini teooriate ürgemaks ikka seesama vaimustusest ja nihilistlikkusest kantud «Atraktsioonide montaaž».

Võimalik, et paljud, kes Eisensteini manifesti läbi loevad, küsivad: «Hüva, kuid mida on selle epateeriva anakronistliku kirjatüki üle siis läbi aegade polemiseerida?»

Vastus ei puuduta mitte teatrit, vaid filmikunsti. Juba kas või sellepärast, et Eisensteini intuiitvone programm hakkas realiseeruma kinos. Probleem on selles, et tummfilm, kuhu ka Eisenstein suundus, ehitas end paljus üles montaažile. «Kahe kaadri ühendamine tummfilmis seadis vaataja ette alati teatava loogika-ülesande, mida ta pidi ise lahendama, muidu tulnuks kaadrile teha selgitav pealkiri. Præegu ei mõju paljud tummfilmid nii nagu vanasti, sest parimad neist pole vaataja jaoks «loetavad». Ta on võõrdunud tegemast seda tööd materjali täiendamiseks, mõtestamiseks, mida ta kunagi filmi vaadates tingimata tegi. See oli vaikiv eeldus, selles on tummfilmi esteetika. Tummfilm nõudis aktiivset vaatajat, kes osaleb, loob ruumi,

¹ Aumont, J. Eisenstein avec Freud. «Cahiers du cinéma», janvier-février 1971, nr. 226—227, p. 68—74.

² Эйзенштейн, С. «Средняя из трех». «Советское кино», 1934, № 11—12, с. 81.

loob selle koos režissööriga, loob sündmuse, mida on näidatud katkendlikult... Kontrastsete kaadrite montaaž tõi kaasa vajaduse mõtestada iga kaadrit uuesti. See oli vaatajale täiendav koormus.»³

Nii ehitas end üles tummfilm.

Helifilmi tulekuga tekkis uus filmiteetika: kaadrid pikenesid, film muutus «elusarnasemaks», kahe kontrastse kaadri kokkupõrgatamise asemel hakkas montaaž ikka enam täitma sündmuste rahuliku lüüja rolli. Arenes välja uus mõiste «kaadrisisene montaaž», s. t. toiming, kus ühe pika filmikaadri sees monteeriti tegevustik (soovi korral need samad «atraktsioonid») juba enne filmimist paika, seejärel võeti see pideva tegevusena ühes võttekaadris üles. Ei tule unustada, et helifilmi esimesed kolmkümmend aastat domineeris kinematograafias filmitud teater. Tegevust arendati peamiselt sõna, dialoogi abil. Vaatajale anti teateid ilmestatud repliigiga. Helifilmile üleminekuga kujunes oluliseks filmsüžee, arenes žanrifilm.

Nõukogude helifilmides, mille teke kuulub 1930. aastaisele, lasus süžeeleistel käikudel ka ideoloogiline koormus. Süžee abil viidi filmi edasi, tema abil toimetati õigusemõistmist. Nõutavaks sai elusarnasus (tegelikult ainult väline). Selge süžee ning psühholoogilise teatri printsiibid (s. t. helifilmi esimesed harjumused) kanoniseeriti ning tänini on harjutud stsenaariumilt tahtma jutustavat süžeed, kõigi situatsioonide loogilist arendust ja lõpetatust.

Sellepärast võibki tänini kuulda etteheiteid, et Eisenstein «hävitas» süžee.

Filmikunsti areng on aga näidanud, et lavastajakontseptsioon võib avalduda mitmeti: kas vahendatuna süžeearenguga («jutustav» ja žanrifilm, kus autoripositsiooni väljendusavad tegevuse aktsendid, dramaatilise konfliktit arendamine ja lahendus, tegelaste tüpiseerimine jms.); või väljendub lavastajakontseptsioon otsesemalt, «süžeevälistes» pildikujundites, üldisele süžeekanvaale paigutatud intensiivsetes, sageli tinglikes filmikonstruktsioonides, filmi enda eripärasel vormis ja kompositsioonis, mille taga on

lavastajaisiksus otsesemalt.⁴ On teisiigi lavastajakontseptsiooni avaldumisvõimalusi (just kontseptsiooni ja väljendusvahendite vahekorra alusel ongi filmiteoreetikud püüdnud koostada mitmeid tüpoloogiaid).⁵

Ent mis ka ei oleks: kõigi võimalike väljendusstiilide taga on lavastajaisiksus, kes võib end väljendada erineval viisil, erinevalt edasi anda oma suhet materjali ja tegelastesse.

Eisensteini manifesti tänini püsiv poleemilisus meie filmiteaduse jaoks näib tähendavat, et autoripositsiooni erinevaid avaldumisvorme pole meie filmides nii väga kultiveeritud, ja vastavalt siis ka uuritud. (Ka Mihhail Romm, kes oma «Tavalise jašismi» tegi «atraktsioonide montaaži» põhimõttel, sai hiljem, kui ta oma vaatekohti avalikult põhjendas, rünnates seejuures meie stsenaariumide süžee ja dialoogide käsitöönduslikkust, skemaatilisust, liigset lõpetatust ja asjatu kirjanduslikkust, etteheiteid, et ta toetab ebaideoloogilist «dedramatiseerimist».)⁶

Eisensteini poolt pakutud intensiivsed vaatamängukujundid, nende kompositsioon, montaažistruktuur on üks võimalusi lavastajapositsiooni edasiandmiseks. Kogu küsimus taandub sellele, mis laadi filmi (või lavastust) tehakse, kuidas saaks lavastaja end paremini väljendada, kuidas üllatada vaatajat, ta mängu kaasa tõmmata.

JAAAN RUUS

³ vt. Л. Зайцева «Авторский фильм — замысел». В сб.: Вопросы истории и теории кино. Москва, ВГИК, 1978, с. 3—7.

⁴ vt. Л. Зайцева. О творческих направлениях в современном советском кино. Учебное пособие. Москва, ВГИК, 1980; О. Нечай, Г. Ратников. Основы киноискусства. Минск, 1978.

⁵ М. Ромм. «Возвращаясь к «монтажу аттракционов». «Драматургия сегодня». Избранные произведения в 3-х томах. Том I. Москва, 1980. Viimase originaal ilmunud ajalehes «Советская культура», 13. 05. 1961.

⁶ М. Ромм. «Возвращаясь к «монтажу аттракционов». Избранные произведения в 3-х томах. Том I. Москва, 1980, с. 325—326.

A. OSTROVSKI «PÄRAST TARKU PALJU» LAVASTUSE JUURDE
MOSKVA PROLETKULTIS¹



S. Eisenstein 1921

I. Proletkulti teatrijoon.

Mõne sõnaga. Proletkulti teatriprogramm ei seisne «minevikuväärtuste kasutamises» või «uute teatrivormide leutamises», vaid teatrinstitutsiooni kui sellise kaotamises ja tema asendamises saavutuste näidisjaamaga *masside igapäevaelu tarbvara-alase kvalifikatsiooni* tõstmiseks.² Töökodade organiseerimine ja teadusliku süsteemi väljatöötamine selle kvalifikatsiooni tõstmise jaoks on Proletkulti teadusliku osakonna otsene ülesanne teatri alal.

Ülejäanu, märgiga «esialgne», on Proletkulti lisa-, mitte põhiülesannete

¹ Proletkulti teatrid tekkisid 1918, neid oli Petrogradis, Moskvas ja mujal. 1920. a. kujunes Proletkulti Teatrikeskstudiod Moskvas Proletkulti I. Töölister, kus lavastas Eisenstein.

² vene keeles поднятия квалификации бытовой оборудованности масс. Üeldu peegeldab Proletkulti teoreetikute arvamisi kunsti ühtesulamisest tootmise ja olmega.

rahuldamiseks. See «esialgne» toimub kahes suunas revolutsioonilise sisu ühisenimetaja all.³

1. *Kujutav-jutustav teater* (staatiline, olustikuline — parem tiib: «Proletkulti koidikud»,⁴ «Leena»⁵ ja hulk sama tüüpi lõpetamata lavastusi, end. Proletkulti KK juures asuva Töölisteri suund).

2. *Agit-atraktsiooniline* (dünaamiline ja eksentriline — vasak tiib) — štund, mis põhimõtteliselt esitati minu poolt koos B. Arvatoviga⁶ Moskva Proletkulti Rändtrupi töö jaoks.

Eos, kuigi küllaldase selgusega kavandati see tee juba «Mehhiklases»⁷ — käesoleva artikli autori lavastuses koos V. Smõšljajeviga⁸ (Moskva Kunstiteatri Esimene stuudio). Seejärel täielik põhi-

³ Eisenstein kirjeldab olukorda, mille kohta kirjutab hiljem teatrikritik S. Levman (ajakiri «Рабочий зритель», 1924, № 6): «Proletkult viskus ühest äärmusest teise: läbielamuste, meeleolude ja naturalismi žanrist loobudes innustus ta klounaadist, bufonaadist, groteskist.»

⁴ «Proletkulti koidikud», lavastus Proletkulti teatris, milles instseneeriti proletaarsete poetide luuletusi; oli poleemiliseks vastuseks Meierholdi Verhaereni «Koidikute» lavastusele.

⁵ «Leena», Valerian Pletnjovi (1866—1942), Proletkulti Keskkomitee Presiidiumi esimehe 1921—1932 ja ühe tema esindusliku teoreetiku, kes tahtis «puhast proletaarset kultuuri», näidend Leena 1912. a. sündmustest; selle lavastusega avati Moskva Proletkulti teater 11. okt. 1921. Eisenstein oli lavastuse üks kujunduskunstnikke.

⁶ Boriss Arvatov (1896—1940), kunstiteadlane, aktiivne Proletkulti ja LEF-i teoreetik, esitas utilitaarse loosungi «tootmiskunstist», nõudis kunsti ühtesulamisest materiaalsest väärtustest tootmisega. Kirjutatud raamatud «Kunst ja klassid» (1923), «Kunst ja tootmine» (1926).

⁷ «Mehhiklane», J. Londoni jutustuse instseneering, Eisensteini esimene lavastus (koos V. Smõšljajeviga) Proletkulti teatris (Центральная арена Пролеткульта) jaanuaris 1921. Lavastuse keskseks sündmuseks, «atraktsiooniks», sai poksimatš, mis oli ehtne. Eisenstein oli siin ka dekoratsiooni- ja kostüümikunstnikuks.

⁸ Valentin Smõšljajev (1861—1936), Moskva Kunstiteatri Esimene stuudio, hiljem Moskva 2. Akadeemilise Kunstiteatri näitleja ja lavastaja, mitmekülgne teatritegelane, Moskva Proletkulti teatriosakonna juhataja; lavastas ka Proletkulti I. Töölisteris. Kirjutatud raamatu «Lavalise vaatamängu väljatöötamise tehnika» (1921).

mõtete lahkuminek järgmises koostöös (V. Pletnjovi «Järsaku kohal»⁹), mis viis lahkulöömiseni ja edasisele eralditöötamisele, seda märgivad «Targad»¹⁰ ja... «Törksa taltsutus»¹¹, kõnelemata juba Smõšljajevi «lavalise vaatemängu ehitamise teooriast», mis on jätnud märkamata kõik väärtusliku «Mehhiklase» saavutustes.

Pea seda kõrvalepõiget hädavajalikuks, kuivõrd iga retsensioon «Tarkadest», püüdes leida ühisjooni ükskõik missuguse lavastusega, unustab täielikult nimetada «Mehhiklast» (jaanuarimärts 1921), samal ajal kui «Targad» ja kogu atraktsioonide teooria on minu poolt sellesse lavastusse sissetoodu edasiseks töötluks ja loogiliseks arenduseks.

3. «Targad», alustatud Rändteatris¹²

⁹ «Järsaku kohal». V. Pletnjovi näidend, lavastatud Proletkult'i I. Töölisteatris 1922. Pletnjovi näidendid töölisklassi revolutsioonilise võitlusest on skemaatilised, väliselt teravasüzeelised.

¹⁰ «Targad», s. t. «Pärast tarku palju».

¹¹ «Törksa taltsutus». V. Smõšljajevi lavastus 1923. a. Moskva Kunstiteatri Esimeses stuudios (hilisem Moskva 2. Akadeemiline Kunstiteater (MHAT-2)).

¹² Moskva Proletkult'i teatri Rändtrupp, vene keeles Пеperпа.

V. Majakovski, L. Brik, B. Pasternak, S. Eisenstein



(ja lõpetatud mõlema trupi ühinemisel) kui esimene töö agiteerivas laadis etenduse ülesehitamise uuel meetodil.¹³

II. Atraktsioonide montaaž.

Kasutatakse esmakordselt. Vajab selgitust.

Teatri põhimaterjaliks kuulutatakse vaataja; vaataja, tema suundumuse (meelelaadi) vormimine soovitavas sihis — see on igasuguse utilitaarse teatri (agit-, reklaam-, sanitaarharidusjne.) ülesanne. Töötlemisriistaks on kõik teatriparaadi koostisosad (Ostuževi¹⁴ kõnemaneeer pole enam kui primadonna trikoovärv, timpanilöök võrdub Romeo monoloogiga, kilk koldel¹⁵ ei tähenda vähem kui kogupauk vaataja istekoha all), mis kõiges oma mitmekesisuses on taandatavad üheleainsale, nende olemasolu seaduspärastavale ühikule — nende atraktsioonilisele.

Atraktsioon (teatri aspektist), see on iga agressiivne moment teatris, s. t. iga tema element, mis allutab vaataja meelelisele või psühholoogilisele mõjustamisele, katseliselt läbi proovitud ja matemaatiliselt välja arvestatud kindlatele emotsionaalsetele vapustustele, mis kõik koos omakorda on ainuke võimalus demonstreeritava ideelise külje — lõpliku ideoloogilise järelduse — vastuvõtuks. (Tunnetamise tee «läbi elava kirgede mängu» on teatrile iseloomulik.)

Meeleline ja psühholoogiline esineb muidugi selles vahetu tegelikkuse tähenduses, nagu neid kasutab näiteks Guignoli teater¹⁶: silmade väljatorkamine või

¹³ Eisenstein jõudis teha neli teatrilavastust («Mehhiklane», koos Smõšljajeviga; «Pärast tarku palju», «Kuuled, Moskva?», «Gaasimaskid») enne siirdumist kinno 1924; 1925. a. valmis sama Proletkult'i teatritrupi osavõtul «Streik». Teatriperioodi kuulub ka esimene (lühifilm) «Glumovi päevik» «Tarkade» etenduse koostisosana, mis hiljem läks Dziga Vertovi «Lõbusasse kinotõesse» pealkirja all «Proletkult'i kevadised naeratused» (1923, I osa, 120 m).

¹⁴ Aleksandr Ostužev (1874—1953), näitleja, NSVL rahvakunstnik (1937), klassikaliste ja kangelaslike osade mängija, romantilise kooli esindaja (jäi, muide, kurdiks juba 1910).

¹⁵ «Kilk koldel», Moskva Kunstiteatri Esimese studio 1914. a. programmiline Dickensilavastus «Kilk koldel».

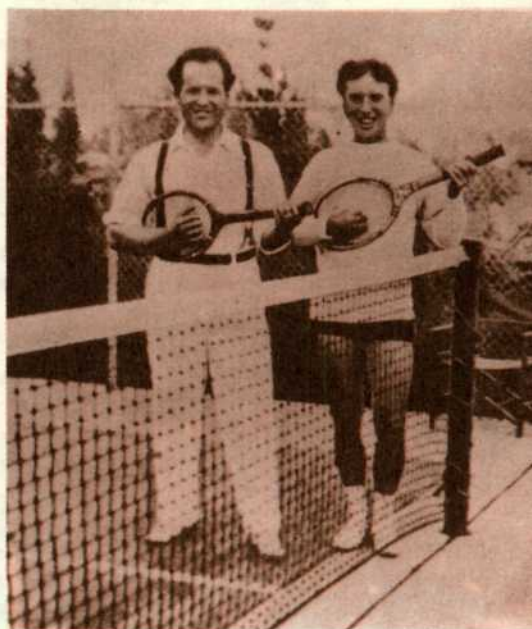
¹⁶ teater *Grand Guignol*, nimetus tuleb Pariisi teatrist, mis kujunes 1899. Taotledes tugevaid elamusi, kujunes seal «õudusteater», mis oma auditoriumimõju laadilt lähenes panoptikumile. 10

käte ja jalgade otsastraiumine laval või laval tegutseja osavõtt kümnete verstade kaugusel toimuvast košmaarsest sündmusest telefoni teel või joobnu seisund, kes tajub oma lähenevat hukku ja kelle abipalvet võetakse sonimisena, — ent mitte psühholoogiliste probleemide esitamise tähenduses, kus atraktsiooniks on juba teema ise kui niisugune, mis eksisteerib ja toimib küllaldase aktuaalsuse korral ka v ä l j a s p o o l antud tegevust (viga, mida teeb enamik agüitatreid, leppides oma lavastustes ainult selletaolise atraktiivsusega).

Puhtformaalselt määratlen ma atraktsiooni kui etenduse konstruktsiooni iseiseisvat algelementi, kui teatri *mõjukuse* ja *üldse teatri* molekulaarset (s. t. koostis)osa. Analoogiliselt Groszi¹⁷ «visuaalse materjaliga» või Rodtšenko¹⁸ fotoillustratsioonide elementidega.

Koostisosa — kuivõrd on raske piiritleda, kus lõpeb kangelase õilsameelsuse hurm (psühholoogiline aspekt) ja algab tema isiklik veetlus (s. o. tema erootiline mõju); Chaplini mitmete stseenide lüüriiline toime on lahutamatu temale omase liikumismehaanika atraktsioonilisusest, niisama raske on piiritleda, kus just loovutab religioosne pateetika koha de sadeilikele rahuldustundele müsteeriumteatri martüüriumistseenides.

Atraktsioonid ei ole midagi ühist trikiga. Trikk¹⁹ (aeg on see kuritarvitatud termin asetada talle kuuluvale kohale) on teatavat liiki meisterlikkuse täiuseni viidud saavutus (esijoones akrobaatikas), kujutades endast vaid üht liiki atraktsiooni teatavat ettekandmisviisi (tsirkuse žargoonis «müümist»), selle sõna terminoloogilises tähenduses aga, kuivõrd ta tähistab absoluutset ja *iseendaga* piirduvat, on ta otseseks vastan-



S. Eisenstein ja Ch. Chaplin Hollywoodis 1930

diks atraktsioonile, mis põhineb eranditult suhtelisusel — vaataja reaktsioonil.

Käesolev lähenemisviis võimaldab põhjalikult muuta «mõjutusliku ülesehituse» (etendus tervikuna) konstruktsiooniprintsiipi: antud sündmuse teemakohase staatilise «peegelduse» asemel ja võimaluse asemel teemat lahendada ainuüksi selliste mõjutuste kaudu, mis on loogilises seoses selle sündmusega, esitatakse uus võte — atraktsioonide montaaž — meelevaldselt valitud, iseiseisvate (ka väljaspool antud kompositsiooni ja süžeeelõiku toimivate) mõjutuste (atraktsioonide) vaba montaaž, mis samal ajal täpselt suunatud kindlale temaatilisele lõpptoimele.

Tee, mis vabastab teatri täielikult siiani otsustavaks, vältimatuks ja ainsaks võimalikuks peetud «illuoorsetest kujutuslikkusest» ja «näilikkusest», läheb läbi «reaalsete tegude» montaaži, mis küll lubab tervete «illuoorsete lõikude» põimimist montaaži ja süžeeaga seonduvat intriigi, kuid juba mitte kui iseendaga piirduvat ja ainumääravat, vaid kui antud eesmärgi jaoks teadlikult valitud mõjusat atraktsiooni, kuna mitte «dramaturgi kavatsuse avamine», «autori õige tõlgendamine», «ajastu tõene kujutamine» jms. ei ole etenduse mõjususe aluseks, vaid ainult atraktsioonid ja

¹⁷ George Grosz (1893—1959), saksa graafik, karikaturist ja maalikunstnik, kelle Esimese maailmasõja aegsetes ja järgsetes joonistustes domineeris grotesk ja agressiivne sotsiaalne satiir. 1918 võitis osa dadaistide tegevusest.

¹⁸ Aleksandr Rodtšenko (1891—1956), graafik, fotograaf; esimesi nõukogude tööstuskunstnikke; fotomontaaži kui žanri üks rajajaid. Oli mitme Meierholdi lavastuse dekoratsioonikunstnik (tuntuim neist Majakovski «Lutika» teine osa). Kuulus rühmitusse LEF.

¹⁹vene keeles veel «трюк, а вернее трюк». — s. t. lähemale originaalile: ingl. *trick*. Trikk, s. o. esinemine, mis põhineb ekstsentrilisusel, on tsirkuseetenduse põhiluseks.



S. Eisenstein. Melhikos 1933

nende süsteem. Nii või teisiti on atraktsiooni vaistuliselt, intuiitiivselt kasutanud iga käeosav režissöör, kuid muidugi mitte montaažis või konstruktsioonis, vaid kindlasti «harmoonilises kompositsioonis» (siit isegi oma žargon: «efektikas lõpp», «vohav etteaste», «ilus nipp» jm.)²⁰, kuid igal juhul tehti seda, ja see on oluline, vaid süžee loogilise usutavuse (näidendi seisukohalt «õigustatu») piirides, ja, peamine, ebateadlikult ja taotlede täiesti muud (mõnda siinsamas «eespool» loetlust). Jääb vaid üle, keskendades eten-duse ülesehitusliku süsteemi väljatöötamisel tähelepanu peamisele, just sellele, mida varem käsitleti kui kõrvalist ja puhtdekoratiivset, aga mis tegelikult oli ebanormaalsete lavastuskavatsuste teenistuses, ja, järelikult, end lahti öeldes olustikulisest ja traditsioonilis-litera-tuursest pieteedist, määratleda antud lähenemisviisi kui lavastusmeetodit (töö alates 1922. a. sügisest Proletkultu stuudiot).

Monteerija kooliks on film ja peami-selt *music-hall* ning tsirkus, sest, öieti öeldes, teha (formaalsest seisukohast vaadatuna) head etendust, tähendab, lähtudes etenduse aluseks oleva näidendi seisukohtadest, üles ehitada tugev music-halli-tsirkuse programm.

Näitena: «Tarkade» epiloogi numbrite osaline loetelu.

1. Peategelase ekspositsiooniline mono-loog. 2. Lõik detektiivfilmi: (p. 1 sel-gitus — päeviku röövimine). 3. Muusika-

²⁰ vene keeles vastavalt «эффектный под занавес», «богатый выход», «хороший фортель».

lis-ekstsentriline *entrée*:²¹ pruut ja kolm hüljatud peigmeest (näidendis üks isik) peipuoiste rollis; nukrustestseen kupleena «Viirukist lõhnavad teie sõrmed» ja «Karistagu haud». (Kavatsuslikult:pruudil ksülofon, ja mäng kuljuste kuuel real — ohvitserimundri nõõpidel). 4, 5, 6. Kolm paralleelset kahefraasilist klouni-*entrée*'d (pulmade korraldamise eest maksmise motiiv). 7. *Étoile*'i²² (tädi) ja kolme ohvitseri *entrée* (hüljatud peig-meeste viivitamis-motiiv), kalambuurne; hobuse nimetamisel kolmekordsele voltižeeringle²³ saduldamata hobusel (või-matuse tõttu tuua saali hobust — tradit-siooniline «hobune kolmekesi»). 8. Koori agitkupled: «Ühel papil oli peni», nende all papi «kautšuk»²⁴ koera kujul (lau-latuse alguse motiiv). 9. Tegevuse kat-kestus (lehemüüja hääl peategelase lah-kumiseks). 10. Kurjategija ilmumine maskis, lõik koomilist filmi (näidendi viie vaatuse resüme, ümberkehastumis-tes päeviku avaldamise motiiv). 11. (Kat-kestatud) tegevuse jätkumine teises rüh-mituses (kolme hüljatu üheaegne laula-tus). 12. Usuvastased kupled «Allah on andnud» (kalambuurne motiiv: vajadus mitme peigmehe ja ühe pruudi tõttu kaasa tõmmata mulla) koor, ja uus, ainult selles numbris hõivatud tege-lane — solist mulla kostüümis. 13. Üle-üldine tantsuhtmine. Mäng plakatiga «Usk on opium rahva jaoks». 14. Farsi-stseen: naise ja kolme mehe kastipanek, peks pottidega kaane pihta. 15. Olme-paroodiline trio — pulmalaul: «Aga kes on meil noor». 16. Järsk katkestus, pea-tegelase tagasitulek. 17. Peategelase lend lonži²⁵ abil kupli alla (meeleheite-enesetapu motiiv). 18. Katkestus — kur-jategija tagasitulek, enesetapu seisku-mine. 19. Võitlus espadronidega (vaenu motiiv). 20. Peategelase ja kurjategija agit-*entrée* nepi teemal. 21. Number

²¹ *entrée* (prantsuse k.), sõnakoomikale või panto-miimile toetuv klouni(de) number tsirkuses; *entrée* ks nimetati ka klounide iga tulekut manee-žile.

²² *étoile* (prantsuse k. «täht»), siin piitl. tähtis isik, esimese suurusjärgu täht.

²³ voltižeering, hüpe liikuva hobuse selga või seljast maha; ka akrobaatilised õhuhüpped.

²⁴ «kautšuk», akrobaatik number tsirkuses, mis rõhutab keha painduvust taha («sild», «poogen» jms.).

²⁵ lonž. (prantsuse k. *longe*), akrobaadi julgestus-nõõr, kinnitatud tema võib külge.

kaldkõiel: minek publiku peade kohal maneežilt rõdule («Venemaale ärasõidu» motiiv). 22. Numbri klounilik parodeerimine peategelase poolt ja kaskaad²⁶ kõiel. 23. Punapea-klouni²⁷ «hammastel» sõit piki sama kõit rõdult alla. 24. Kahe Punapea-klouni finaali-*entrée* koos teineteise veega üle kallamisega (traditsiooniliselt), lõpetades teatamisega «lõpp». 25. Kogupauk vaatajate istekohtade all finaalkordina.

Kui otsest üleminekut pole, kasutatakse legaatolike²⁸ elementidena numbreid siduvaid momente seadmete mitmesuguses paigutuses, muusikalistes katkestustes, tantsus, pantomiimis, väljatulekus areenile jne.²⁹

Asjaosaliste, praeguste teatriveteranide selgituse kohaselt nägi etenduse «Pärast tarku palju» (kus mängisid tulevane komöödiailmide lavastaja G. Aleksandrov, tollal küll veel G. Mormonenko, tulevane komöödiailmide lavastaja ja «Mosfilmi» direktor I. Põrjev, Lenini-osade kehastaja M. Strauhh jt.) epiloogi kahékümnne viie atraktsiooni režisskeem välja järgmine:

1. Laval (maneežil) on Glumov, kes oma «ekspositsioonilises monoloogis» kõneleb sellest, et temalt on varastatud päevik ning et see ähvardab teda paljastustega. Glumov otustab kiirelt abielluda Mašenkaga, kutsub selleks lavale Manefa (klouni) ja teeb talle ettepaneku esineda kirikuõpetaja osas.

2. Valgus kustub, ekraanil näeme, kuidas mees mustas maskis, Golutvin, varastab päeviku. Paroodia Ameerika detektiivfilmile.

3. Saalis valgus. Ilmub Mašenka autosportlase kostüümis ja pruudidlooris, tema järel kolm hüljatud peigmeest — ohvitserid (Ostrovski näidendis Kurtsajev), tulevased peipoisid tema pulmas Glumoviga. Esitatakse lahkumist («kurbuse»)steen: Mašenka laulab «julma» romansi «karistagu mind haud», ohvitserid parodeerivad Vertinskit («Viurukist lõhnavad teie sõrmed»). (Algul kavandas

²⁶ kaskaad (prantsuse k. *cascade*), koomilises akrobaatikas kukkumise imiteerimine.

²⁷ Punapea-kloun, klouni ampuaa, mida vene tsirkuses nimetatakse tema punapäise paruka tõttu *рыжий*, Lääne-Euroopas ka August (saksa *Dummer August* ist), s. o. mühakilik tuhnus lohmakais rõvais ja bufonaadigrimmis. Tema omadused tõusevad esile «valge» klouni kõrval, kelleks on puudrivalge näoga stiliseeritud litrikostüümis liitsameelne targutlev mammapoeg.

²⁸ Eisensteini neologism, tähenduses «siduv», sõnast *legato* (itaalia k.), mis muusikas tähendab seotult, voolavas seoses, vastandina *staccato* le ²⁹ toome võrdlusena ära lavastuse «Pärast tarku palju» epiloogi kirjelduse osavõtjate mälestuste põhjal.

Eisenstein selle ekstsentrilise muusikanumbri rina koos ksülofoniga, Mašenka pidi mängima kuljustel, mis oleksid ömmeldud ohvitserimundritele nõõpideks.)

4. 5. 6. Pärast Mašenka ja kolme ohvitseri lahkumist on laval uuesti Glumov. Üksteise järel jooksevad saalist tema juurde Gorodulin, Joffre, Mamiljukov — kolm klouni, igaüks neist esitab oma tsirkusenumbril (žongleerimine kuulidega, akrobaatilised hüpped jms.) ja nõuab selle eest tasu. Glumov keeldub ja lahkub.

7. Ilmub Mamajeva, rõvastatud väljakutsuva toredusega (*étouffe*), tsirkusepiits käes, tema järel kolm ohvitseri. Mamajeva tahab nurja ajada Glumovi pulma, trööstib hüljatud peigmehe ja pärast nende repliiki hobusest plaksutab piitsa, ohvitserid jooksevad maneežile: kaks kujutavad hobust, kolmas ratsanikku.

8. Laval on kirikuõpetaja (kloun Manefa), algab laulatus. Kõik pulmalised laulavad «Ühel papil oli peni». Manefa esitab tsirkusenumbril («kautšuk»), kujutades koera.

9. Ruuporist kostab ajalehepoisi hää. Glumov põgeneb laulatuselt, et teada saada, kas lehes pole trükitud tema päevikut.

10. Ilmub päevikuaras — mees mustas maskis (Golutvin). Valgus kustub. Ekraanile ilmub Glumovi päevik; film annab edasi tema käitumist kõrgete soosijate ees, ta muutub eesliks Mamajevi ees, tankistiiks Joffre'i ees jne.

11. Laulatus algab uuesti. Põgenenud Glumovi koha hõivavad hüljatud peigmehed — kolm ohvitseri (Kurtsajev).

12. Kuna Mašenka laulatatakse korraga kolme peigmehega, toovad neli areeniteenrit kandelaual vaatesaalist mulla, kes jätkab alustatud laulatust, esitades parodeerivaid päevakajalisi kupleesid «Allah on andnud».

13. Kupleed lõpetanud, tantsib mulla leskinat, sellest võtavad osa kõik. Mulla tõstab üles kandelaual, millel ta istus, selle teisel küljel on loosung «Usk on opium rahvale». Mulla lahkub, hoides kandelaual käes.

14. Mašenka ja kolm peigmeest pannakse kastidesse (kust nad vaatajaile märkamatu kaovad). Pulmatseremooniast osavõtjad purustavad savipotte vastu kaste, parodeerides vanu pulmatavasid «noorte sissesättimisest».

15. Kolm pulmatseremooniast osavõtjat (Mamiljukov, Mamajev, Gorodulin) esitavad pulmalaulu «Kes on meil noor, kes naist pole võtnud».

16. Pulmalaulu katkestab sissetormav Glumov, ajaleht käes: «Hurra! Ajalehes pole midagi!» Kõik naeravad teda ja jätavad ta üksinda.

17. Pärast päeviku sisu teadaandmist ja pulmade luhtumist on Glumov ahastuses. Ta otustab toime panna enesetapu, nõuab areeniteenrit nõõri. Laest lastakse alla julgestusnõõr.

Glumov kinnitab seljale «inglitiivad» ning ta tõmmatakse üles lae alla, süüdatud küünal käes. Koor laulab «Kesköisesse taevasse lendas ingel» viisil «Kaunitari süda».

18. Lavale ilmub Golutvin («kurjategija»). Glumov, näinud oma vaenlast, külvab ta üle sömuga, laskub alla lavale ja viskub talle kallale.

19. Glumov ja Golutvin võitlevad espadronidega. Võidab Glumov. Golutvin kukub ja Glumov rebib Golutvini pükstelt suure riidelapi, selle all on sõna NEP.

20. Golutvin esitab kuplee nepist. Glumov laulab kaasa. Mõlemad tantsivad, Golutvin küsub Glumovit endale käeluseks ja teeb ettepaneku sõita Venemaale.

21. Golutvin läheb, vihmavarjuga balansseerides, mööda vaatajate kohale tõmmatud kaldkõit rõdule — «sõidab Venemaale».

22. Glumov otsustab temale järgneda, ronib kõiele, kukub (tsirkuse «kaskaad») ja lausudes: «Oi, libe, libe, valin juba põiktänava», järgneb Golutvinile «Venemaale», kuid vähem ohtlikku teed mööda, läbi vaatesaali.

23. Lavale tuleb Punapea-kloun, kes nutab ja süüdistab: «Sõitsid ära, ja inimese unustasid maha!» Rõdult laskub «hammastel» mööda kõit teine kloun.

24. Kahe Punapea-klouni vahel tekib näaklus: üks kallab teise veeга üle, see kukub ootamatusest. Üks kloun teatab: «Lõpp!» ja asub publikuga jumalaga jätma. Samal ajal toimub vaatesaalis toolide all pürotehniline plahvatus.

*Käesolev tõlge on tehtud raamatust Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Том 2, Москва, 1964, с. 269—273. Samast köitest on võetud «Pärast tarku palju» kirjeldus (lk 527—529). Originaali, autorikoopäevaga 20. mai 1923, hoitakse Kirjanduse ja Kunsti Riiklikus Keskrahivis (ЦГА.ТН. ф. 1923, on. 1, ed. xp. 900).

Tõlkinud JAAN RUUS

MAAELULAVASTUS MAAINIMESTE SILMA LÄBI

MARGOT VISNAP

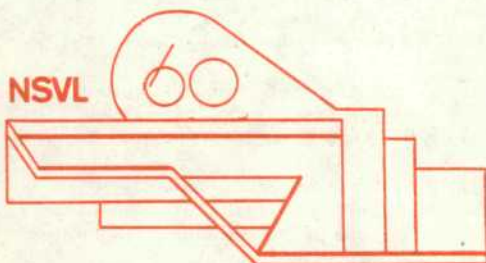
Paide rajooni «9. Mai» kolhoosis sai suvel teoks vestlusing, kus kõneldi O. Kooli näidendist «Kes paljajalu käib» ja selle lavastusest (lavastaja V. Rummo) Pärnu Draamateatris. Vestluses avaldatud mõtete alusel on sündinud alljärgnev lugu, mille autoriks on Tartu Riikliku Ülikooli 4. kursuse žurnalistikaüliõpilane Margot Visnap.

1. Sissejuhatuse asemel

On üsna loomulik, et Pärnu Draamateater juba teist korda Ott Kooli poole pöördub. Tema puhul pole tegemist mehega, kes maaelust kauge kaarega ringi käiks. Ja on ka normaalne, et oma näidendite probleemid, tegelased ja situatsioonid paigutab maaolustikku näitekirjanik, kelle jaoks ei ole see maailm võõras. Aga isegi ideaalset olustikutundmist eeldades tundub ühe maa-ainelise tüki kirjutamine raske ja vastutusriikas ülesanne olevat (nii et ühel vestlusingist osavõtjal oli põhjusi kahtluseks: «Kas Ott Koolise on ikka maal elanud?»). On's teema tõsidus võtnud näitekirjanikelt julguse maainimese lavaletoomiseks? Poleemiliste küsimuste rida veniks vist päris pikaks, aga lõpeks kindlasti tavakohase kurtmisega maateemaliste näidendite vähesuse üle.

Kindlasti saavutab olustikku hästi tundev näitekirjanik detailide abil oma teoses veenva usutavuse, ehkki ajakirjanduses, koosolekusaalides ja eeskätt muidugi elus esilekerkinud maa-elu probleemide keerukus eeldab teatriski mitte enam lihtsat lahendust nõudvate tööülesannete kujutamist, vaid üldistuseni küündivate elunähtuste psühholoogilist analüüsi. Elus juba suurelt jaolt avastatu mõtestamine vajab uusi seoseid, erinevaid vaatenurki, üldinimlike väärtuste esiletõstmist ja realiseerumist lavateoses. Tegelikult peaks ju iga näidend olema vastulöögiks ühe kriitiku poolt sõnastatud (ja ennast tasalülifanud) olukorrale: «Eesti näidend täna ei puhasta. Saastaga, millega teatrisse lähed, tuled sealt ka välja.» Ja kas polegi publikule juba liiga paks nahk selga kasvatatud, mille tagajärjel võib saali heidetud bumerang lavale tagasi lennata?

Mis vaatajasse puutub, siis virgub ta saalis tavaliselt siis, kui lavastuse loojate poolt oluliseks peetu ka tema jaoks tähtis on. Sõnum on seega päralt jõudnud ja enamasti tekib ka soov tagasisidemeks: teatritegijateni jõuab sel juhul ikka ka publiku hääl, vaataja vastus lavastajale ja autorile. Kuid selliseid etendusi on paraku vähem kui neid, mis vaikelu tähe all lavalauda-



delt arhiivikaustadesse veerevad, võttes kaasa vaid üksikud retsensioonid ja õnnelike juhustena võib-olla ka mõned publikupoolsed hinnangud. Enamasti jääb aga vaataja ikka omaette mõtteid vahetama.

2. Lugu ise, nagu ta kolhoosirahva mõtete põhjal sündis

Ajakiri «Teater. Muusika. Kino» kutsus oma vestlusringi rühma sõnakamaid teatriduivilisi «9. Mai» kolhoosist, arutamaks maainimese lähteotsiooni nii Ott Kooli näidendi kui ka selle lavastust Pärnu teatris. Kohvilaua taga istusid koos ajakirja peatoimetaja Jaak Allikuga inimesed, keda näidend ühel või teisel kujul väga oluliselt puudutas: õpetajad Tiina Mälk, Malle Teras ja Ruth Tuuleveski, raamatukogu juhataja Vaike Kuuse, mesinik Erna Tõnisson, zootehnik Sirje Anderson, töökoja juhataja Toomas Anderson, farmi mehaanik Kalju Sotnik ja kultuurimaja direktor Sirje Rõuk.

Maainimene on oma äratundmisrõõmus tänulik, aga ta on ka asjalikult kriitiline ega pelga laval tuttavat olustikku kohates oma arvamust selle kujutamise kohta otse välja öelda. Loomulikult kipub sellisel puhul jutt lavastuslikust küljest mööda minema, kaldudes rohkem kõneluseks problemaatika ja tegelaste käitumismotiivide üle ning ühele või teisele tegelaskujule kaitses- või vastukõne pidamiseks. Tegevuse kulg ja üksikud tegelased huvitasid vestlusringist osavõtjaid rohkem kui autori mõtisklused, mis tegelaskujude monoloogidele ülesehitatult kohati kunstlike üldistustena kõlama jäid. Aga üksikute nähtuste juurest jõuti ringiga siiski üldisemale probleeminägemisele, autori-poolse suhtumise õigustamisele või mitteõigustamisele.

1975. aasta maikuu Pärnu teatris esietendunud kuele pildile Maarja elust («Maarja maal») lisandusid läinud talve alguses esimese näidendi järjena veel kaheksa pilti pealkirjaga «Kes paljajalu käib», mille seekordseks lavaletoojaks oli Vello Rummo.

Kaudselt esimese näidendi süžee- ja tegelasliini jätkates toob autor Ott Kool oma uues loos nüüd juba täielikult iseseisvunud ja emantsipatsioonivaimustusest tulvil Maarja nelja-aastase eemaloleku järel kodumajandisse tagasi. Maarjast on saanud haritud naine, kelle enesekindlust kroonivad Moskvas kättevõideldud doktorikraad ja tänu sellele võimalikuks osutunud agraarkoondise juhataja tool. Autor laseb noorel naisel kodumajandis ja -rajoonis pealehakkavalt ja ümberkorraldavalt tegutseda, püüdes selle varjus nii mõnedki kaasaja põllumajanduslikus tootmises avalduvad sõlmküsimused selgemaks rääkida. Aga eelkõige huvitavad autorit siin inimesed, kes tema arvates seisavad probleemi ees: kas ülespoole kulge-

vas tõusuhoos tuleb «täiustada» ka oma töekspidamisi või jäävad inimestevahelised suhted selles mehhaniseeritud ja üleorganiseeritud maailmas endiseks?

Autori poolt väljapakutud situatsioon, millest tegevus hargnema hakkab, tekitab vestluses rohkem vastuvaidlemisõhinat. Täiesti uskumatuna tundus varem kohaliku olukorraga vähe kokku puuteid omava Maarja hüpe nii kõrgele kohale («Ei usu, et Maarja võis vanadest esimeestest targem et elukogenum olla! Kas tõesti on doktorikraad nii tähtis!»). Üksmeelselt väideti, et doktorikraad põllumajanduse alal on praktilises elus kaunis erandlik nähtus (ja kas vajalikki?). («Ainult teaduslikult ettevalmistus juhtimiseks ei piisa. Terviklik on nn. lai profiil — elutundmise mõttes»). Küllap andis aga selliselt, kuigi ehk natuke vägivaldselt loodud situatsioon autorile võimaluse vastandada Maarjat kui juhti nn. vanade põllumajandushaidete, «intrigeerida» neid erinevatele vastureaktsioonidele Maarja ümberkorraldavast tegutsemisest lähtudes.

Juhtimisfääri ust paotades asetab autor lavale terve plejaadi erinevaid juhtitüpe. Nende hulgas eelarvamusteavabamalt ja ettenägelikumalt otsuseid tehes ei ole Maarja autoritaarse juhtimisstiili esindaja, aga ta pole ka selle vastunäide. Ta on lihtsalt «tavalist inimest» kohati vähem arvestav, kuid suhtlemispsühholoogiat valdav ja piirsituatsioonis valutumalt (ja kavalamalt) käituv juht. Laval pole Maarjast saanud juhi ideaalmudelit, tundub, et rahvas armastaks rohkem kolhoosikorra algusaastatel tavaks olnud suhtlemisviisiiga endist esimeest Riistokki, kes igaühele terekätt pakub ja alles siis asja juurde asub («Kas Maarja oli tõesti oma tegudes omakasupüüdmatu?»). Kahjuks ei väljunud juhid kordagi kabinetivaidlustest (välja arvatud ehk Maarja), mistõttu vaataja poolehoidu võisid mõjutada vaid nõupidamislaua taga väljaõeldud seisukohad.

Muidugi pole kõiki maaelus väljakujunenud tendentsi võimalik näidendis tegevusliini ja konfliktide kaudu avada. Seepärast avaldus autori positsioon eeskätt misantseenides ja la nõupidamisel puhkenud kokkupõrge (ehkki vaataja seisukohalt on see ebaohvitavam — puudub sündmus). Maarja ütleb näidendis välja ränki sõnu: tehnilise ja organisatsioonilise progressi teed sammuvast põllumajanduses valitseb sisuliselt tihti regress, seda eriti siis, kui plaanimajanduses on peamiseks eesmärgiks saanud vaid tulemuste plaaniline tagaajamine ja tähtaegadest kinnipidamine. Maarja unistab sellest, et inimese ja maa vahele nüüdisajal nii loomulikult astunud masin ei tapaks inimeses loovat põlluharijat. Aga ometi jääb nii suuri tõdesid ja soove väljaütlevale Maarjal puudu lavastaja- (või näitleja) poolsest rõhuasetusest: saali jõudis vaid kuiv, tsiteeritav tekst («Jah, oli küll ilus ja tark, aga... elus ju nii ei ole!»).



Kaasaja juhtimissfäär pakub küll erinevaid juhitudüpe, kuid valdav osa jääb paratamatult ainult kabinetitoolist elule vaatama («... ministeeriumis ollakse küll kursis, aga...»). Ise kellelegi alludes ei suuda juhitoolis istuja tihti peale enam pikaks veninud töösuhtlusahelat jälgida ja nii jõuavad maale seal valitseva olukorraga mitte arvestavad otsused («... kõrgemalt poolt otsustatakse esimehe eest nii mõndagi, mis majandi eesmärkidega ei ühti...»). Maarja püüab küll iga üksiku inimese vastustus-tunnet ja algatusvõimet kindlakäeliselt suunata, aga temagi takerdub suurte näitajate ja arvukate uusalgatustega kaasaminekuhoogu, suutmata hoiduda lihtsa tööinimesega manipuleerivast diplomaatiast («Tegelikult oli ju Maarja see, kes ministrite helistas ja teatas, et tal on üks «kullatükk» varuks. «Kullatükk» ise sai alles telefonikõnet pealt kuulates teada, et tema kui eesrindlik lüpsja on uusalgatuse autor!»).

Kõrvuti majandis hargnevate sündmustega kulgeb näidendis teine, Maarja isikliku elu puudutav liin, mis tegelikult kogu etendust seob ja millele publiku naispool tähelepanelikult, aga rõhuasetusist johtuvalt tihti protestiga kaasa elab. Autoril on tõsine kavatsus välja selgitada ühe perekonna lõhkimineku põhjused, ka lavastaja taotlused kisuvad sinna kanti. Siingi lastakse vaatajal kurvalt tõdeda, et meest ja naist lahutav haridusvahe viib ainult ühesesse finaali — lagunenud perekondadeni. Haritud Maarja kõhklused viitavad üsna selgesti kooselu õnnestava tingimusena ka hingelisele lähedusele, kuid selle puuduminegi ei jätnud kangelannast vestlusringile õnnetu naise muljet. Maarja relvad — tarkus ja ilu — näisid tal aitavat elus kindlalt jalul püsida.

Hoopis teravamalt tunnetas «9. Mai» kolhoosi rahvas meie ühiskonnas esinevat üksiku naise probleemi («Üksikud lüpsinaised leiavad endale veel elukaaslase, aga üksikud õpetajad?», mille üks tahk on samuti haridusvahe («... milleks ristiinimesele haritud naine? ...»). Ja kuigi maisemale kooselule orienteeritud meespoole valikuvõimalus on naistega võrreldes suurem, polegi probleem enam nii ühepoolne («Teisepoole otsimisega on juba traktoristidki hädas!»).

Ja kuigi Maarja on sündmuste keskpunktis, vähendab tema kaju värvikust seoste ebaloogilisus ja osaliselt põhjendamatu käitumine

(«... noh, niiviisi abstraktselt targana oli ta küll sümpaatne, aga elus jättis külmaks...»). Tundub, et sedavõrd raskest on olnud ka näitleja Helle Kuningal, kes mängib Maarja küll iseseisvaks ja otsustusvõimeliseks naiseks, kuid samas jääb ta tujevasti alla esimese näidendi Maarjale (Kaie Mihkelson), kes oli naisena ehk julmem ja inimestest üleastuvamgi, kuid elutõde silmas pidades veenvam.

Ühiskondliku elu orientatsioonist lähtuvalt suuremale eneseteostusele pürgiv naine on maailmus tegelikult vähe esinev nähtus («Ei usu, et selliseid üleharitud naisi palju on!»). Küll aga trügib juba maalegi ennast iseenesestmõistetavalt töö ja perekonna vahel jagav naine («... naiselt tahetakse ikka kaks-kolm nahka võtta...»). Järeldus, milleni jõuti ja mis vestlusringist osavõtjaid küllap isiklikult puudutaski, oli siiski mõtlemapanev: ühiskondlikus elus tunnustust ihkav naine peab juba ette arvestama üksijäämisega. Maarjaga, kes ei leidnud oma kõrgendatud nõudmistele sobivat varianti, nii ka juhtus ning lavastuse veidi ebaloogilisena tunduvad kuld-õnnelikud lõputoonid, mis Maarja käitumist nagu õigustasid, andsid probleemile ebausutava lahenduse. Võib-olla ka seepärast väideti vestlusringis naise lapidaarselt kaheks jagunevat («Mehed küll imetlevad tarku ja kauneid naisi nagu roose, aga abielluvad ikka... «kapsaga»»).

Lavastuse üheks õnnestunumaks osatäitmiseks näib olevat Maimu Pajusaare vanaema. Vaatamata algmaterjali kunstlikule dialoogile ja veidi skemaatilisel paigutatud repliikidele, on vanaemast saanud lavastuse ereda ja elulisem kuju («... aga kõige enam jäi meelde vanaema!»). M. Pajusaare nappides väljendusvahendites pole vanainimeseliku ülepakkumist, kuid tähelepanamatult lavale ilmunud, on just tema see, kes stseeni kandma hakkab ja end teistest pingsamalt kuulama paneb. Maarja ja ta abikaasa Andrese (Andres Ild) konfliktide maandajana kujuneb vanaemast ja ta meenutustest vaataja jaoks nagu mingi kauge, nostalgilise alatooniga ideaal tööinimesest ja täiuslikust perekonnaemast («... tema suu läbi kõneles tõde — inimlik ja maalähedane»). Vanaema kurjustamised-kärkimised ei tundu põlvkondadevahelise konfliktina. Tema kõikumatu, oludest mõjutamata jäänud elumoraal viitab meie kii-



Maarja (H. Kuningas) ja kolhoosi aseesimees Andres (A. Ild)

Maarja (H. Kuningas) ja Hulda (A. Heinsalu)

Agraarkoondise juhatuse koosolek lavastuses «Kes paljajalu käib» (lavastaja V. Rummo)

A. Tatsi fotod

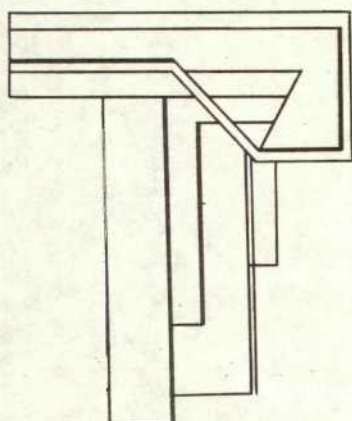
resti väärtushinnanguid ümberkujundavas elus millelegi igipõlisele, kuid kahjuks hääbuvale («Kas tänapäeval ongi enam selliseid vanaemasid?»). Maimu Pajusaar ei loo oma rolliga vanaema kui lasteaias asendusvarianti. Vanaema — see on tema käsitusel juured — ta on tegelikult ainus õige paljajalu-käija, kelleks Maarja enam kunagi «tagasi minna» ei saa.

Etenduse «Kes paljajalu käib» arutelust osavõtjate vestlusvalmidus andis selgelt mõista, et maainimene väärib kunstirahvalt tõsist tähelepanu. Maarahvale pakuvad niisugused tükid rohket arutlusainet, linnainimest aitavad aga maaelu probleeme paremini mõista — nii arvasi ühiselt tolles suve- ja arvamustepalavas vestlusringis «9. Mai» kolhoosis.

3. Lõpetuseks

Mingite kindlate parameetritega ühendatud sotsiaalse rühma avalik arvamus ühe või teise lavastuse kohta pole just sageli esinev nähtus. Professionaalne kriitika analüüsib lavastuste ideelis-kunstilise taseme kõrval ka teatri osa sotsiaalse tellimuse tähtsena, kuid enamasti teenib kriitika ikkagi vaid kunstitõe lahtimõtestamise eesmärke. Ei ole kombeks nõudagi, et üks professionaal peaks ennast vaevama püüdega anda lavastusele hinnang ka massipubliku seisukohalt. Kuid teatrisaali täidab ju mitmepalgeline, eri nõudmistega ja haridustasemega publik. Muidugi on lavastajad head inimestetundjad ja näitleja jaoks on suur tähtsus tunnetuslikul kontaktil lava ja saali vahel. Aga aplausitormid ja piletisabad annavad vastuse siiski vaid «meeldib — ei meeldi» tasemel. Küllap võiks tee ka teatriajakirjas alati lahti olla reavaataja arvamusele, pealegi kui ta ise tunnustab: «Päris imelik kohe, et ka mitmete nädalate taha jäi midagi sellest etendusest hinge kraapima ja 17 mitte keegi ei öelnud arutelust ära!»

5. oktoober — VAMBOLA MAR-KUS, V. Kingissepa nim. TRA Draamateatri direktor — 60
7. oktoober — LEIDA SOOM, teatriveteran — 70
9. oktoober — ALMA VAARMAN, revolutsiooniveteran, end. P. Pinna nim. rahvateatri direktor — 80
9. oktoober — GRIGORI SKULSKI, filmi- ja teatridramaturg — 70
10. oktoober — JÜRI VARISTE, Eesti NSV rahvakunstnik, koorijuht — 75
13. oktoober — KARL LEICHTER, muusikateadlane — 80
15. oktoober — HELJO SEPP, Eesti NSV teeneline kunstnik, pianist — 60
15. oktoober — JAAN RÄATS, Eesti NSV rahvakunstnik, helilooja — 50
16. oktoober — ARTUR SAAT, Eesti NSV teeneline kunstnik, viiuldaja — 80
23. oktoober — HERMAN VAHTEL, helioperaator — 70
30. oktoober — KADI MÜÜR, helioperaator — 50



KES?

ADOLF ŠAPIRO

1941. aastal asutatud Leninliku Komsomoli nimelise Läti NSV Riikliku Noorsooteatri peanäitejuht. Sündis 1939. a., lavastajaks õppis Harkovi Riiklikus Teatriinstituudis, mille lõpetas 1962. a. Kaks aastat pärast instituuti oli Läti NSV Riikliku Noorsooteatri lavastaja, 1964. aastal sai peanäitejuhiks. 1977. aastast alates Läti NSV teeneline kunstitegelane; Läti NSV 1976. aasta komsomolipreemia laureaat.

Õpetab Läti NSV Riikliku Konservatooriumi näitekunstiteaduskonnas.

Teinud umbes viiskümmend lavastust, suurema osa neist koostöös Vene NFSV rahvakunstniku Mart Kitajevi, oma teatri kauaaegse peakunstnikuga, kes nüüd töötab Leningradis. Tähtsamad tööd on koduteatris läti keelse tru-



piga: M. Gorki Viimased, 1967; B. Brecht Ema Courage ja tema lapsed, 1968; A. Tšehhov Ivanov, 1975; H. Ibsen Peer Gynt, 1979; V. Rozov Kured lendavad, 1981; samuti kolm ühe tuntu- ma läti dramaturgi G. Priede näidendit. Lavastusi venekeelse trupiga: M. Svetlov Kakskümmend aastat hiljem, 1964; J. Švarts Vari, 1964; A. Arbuzov Mu vaene Marat, 1965 ja Linn koidikul, 1970; K. Tšukovski Tšukokkola, 1971; F. Dostojevski/V. Rozov Vend Aljoša, 1973; J. Mitko, J. Mihhailov, V. Daškevitš Bumbarašš, 1974; W. Shakespeare Romeo ja Julia, 1977; A. Arbuzov Julmad mängud, 1978; S. Lungin, I. Nussinov Ühe atendaadi lugu, 1979; H. von Kleist Homburgi prints, 1980; lisaks arvukalt lastelavastusi. 1980. aastal tegi A. Upitsi nimelises Läti Riiklikus Akadeemilises Draamateatris M. Bulgakovi Molière'i (Pühameeste vandenõu).

Viimased kümmekond aastat on A. Šapiro tugevasti seotud ka Eesti teatriga. Kõik ta neli meil tehtud lavastust — A. Tšehhovi Kirsiaed 1971. aastal Noorsooteatris ja Kolm öde 1973. aastal Draamateatris, E. Albee' Kes kardab Virginia Woolfi? 1977. aastal Pärnu teatris ning L. Tolstoi Elav laip 1980. aastal Draamateatris — on olnud väga head ja läinud eesti teatri ajalukku; ka on need saanud Eesti NSV Teatriühingu preemiad vastavatel hooaegadel või aastatel.

Adolf Šapiro peab oma kõige tähtsamaks õpetajaks professor Maria Knebelit, Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko otsest õpilast, meie Panso ja näiteks ka Anatoli Efrose ühist õpetajat, kelle režilaboratooriumist Moskvas ta on aastaid osa võtnud. See on psühholoogiline, olustikust lähtuv, kuid sellest üle ulatuv, autorit ja näitlejat austav ning alati kindlat lavastajamõtet edastav, vajaduse korral suuri lavastajakujundeid loov teatrilaad, mida Šapiro omaks peab ning mida ta üha viljeleb. Kakskümmend aastat minekut sel teel on andnud nõukogude teatrile ühe praegusaja huvitavama, elujõulise ja edasiareneva lavastaja, kelle senistest tööst juba nii mõnigi on läinud meie maa teatrilukku; kõige avastuslikumad on olnud vahest ta Tšehhovi- ja Gorki-tõlgendused.



A. Sapiro TRA Draamateatris A. Tsehovi «Kolme õe» lugemisproovis

G. Vaidla foto

*

«Täpse lavastajapartituurita etenduses on näitleja anarhistliku ja kontrollimatu vabaduse stiihia küüsis, mis muudab kunstniku juhuse orjaks, tõukab ta organiseerimata materia kaosesse. Üksnes täpselt välja ehitatud lavastuskonstruksioonis saavutab näitleja loominguvabaduse, teadliku loomingu vabaduse. Selles on, kui soovite, tänapäevateatri paradoks.»

*

«Näitleja, kes mõtleb nagu lavastaja, ja lavastaja, kes oma lavastuskonstruksiooni ehitades arvestab iga näitleja spetsiifikat ja iseärasusi ning tunneb näitlejaloomingu psühholoogiat — see on tänapäevateatri ideaal. Selle ideaali poole püüdlemises on teatrielu eesmärk ja mõte. Selline liit annab võimaluse leida kõige äärmuslikumaid väljendusvahendeid, mis tegelikult ainult ongi teatris huvitavad.»

*

«Ma ei armasta (ting)märkide kunsti. Ja selles näidendis on olemas saatused! Inimsaatuste areng ajas, saatuste põimimine — see huvitab mind alati kõige rohkem.»

*

«Ma pole ka põhimõtteline olustiku väljajäetaja teatrist: inimene väljaspool keskkonda tundub mulle vaene, paljas, ebatäpne. Olustikulist hindan ma väga kõrgelt, kui olustikudetail toob esile inimese elu fantasmagooria, mitte tema

naturaalse olemisvormi; kui olustik tihendatud kujul ilmutab olulist. Kui õnnestuks transformeerida olustikku — et resultaadiks oleks eluline tõde ja mitte täpne eluline sarnasus!»

*

«Tänapäevase lavastaja tehnoloogia meenutab tõlgi tööd. Ei tule leida mitte üksnes sõnu, mille tähendus vastaks teise keele sõnadele, vaid luua ka originaalkeele stiilile lähedane keelestruktuur, mis kätkeks selle keele kunstilisi väärtusi, millesse tõlgitakse. Selle poolest erineb kunstiline tõlge reaalsest. Väärtuslik pole mitte väline sarnasus originaaliga, vaid mõtete ja tunnete sisemine sugulus iseseisvas kunstilises tähenduslikkuses. Meie aga, tõlkides näidendeid kirjanduse keelest teatri keelde, lepime mõnikord reaalse tõlkega.»

*

«Lavastaja on saatejaam ja ühtlasi ka vastuvõtja — ühes isikus. Saatjana saab ta töötada ainult ühel lainel — omaenda lainel. Vastuvõtjana peab ta eristama ja vastu võtma kõiki laineid. Kuulatama, mis kõrvu puutub, haarama kõike, mis võimalik — ka teiste lainepikkuste etendusi, kolleegide sootuks erineva kreedoga tehtud teatrit. Kui häälestuda ainult oma lainele, ei kuulegi midagi peale iseenda hääle. Kui tahad kuulata ennast, pole mõtet teatrisse minna. Hea oleks, kui seda põhimõtet järgiksid kriitikud. Kirjutada tuleb eelkõige kirjutajale lähedasest ja arusaadavast «oma» teatrist. Professionaal peaks aga huvituma enamast, respekteerima ning eristama erinevaid printsiipe ja mänguregleid. Kahjuks ei tegele suur osa kriitikutid mitte oma laine teatri propageerimise ja vahendamise, vaid sellega, et eitavad ja segavad teiste lainepikkuste teatrit.»

*

«/.../ režissuuri põhiprobleem on: kuidas lavastusi luua, mitte teha.»

Tsitaadid on võetud A. Sapiro artiklist «Meie elukutsest» («Teatrimärkmik» 1976/77, «Eesti Raamat»; 1979) ja R. Neimari intervjuudest «Vastab Adolf Sapiro» (SV, 10. detsember 1971) ja «Adolf Sapiro teatrimõtteid 1980» (SV, 1. jaan. 1981) ning viimase originaalilist.

Fragmente lavastaja sisemonoloogist, välja öeldud uue üleliidulise ajakirja «Sovremennaja dramaturgiya» tellimusel.

Et rääkida oma probleemidest, tuleks end kõigepealt tutvustada — ise, mitte läbi kriitika või publiku silmade. Probleeme nähakse ju seestpoolt, olgu ka probleemidega purelev «mina» seestpoolt nähtav.

Ehk oleks õige öelda «meie», sest raskustega on vastamisi kogu trupp, probleemid pole kitsalt lavastaja erialaga seotud. Abstraktset «meiet» ja anonüümset «neid» on aga igapäevases kõnekeeles niigi palju. Kaasamõtlev lugeja teab, et lavastaja ei tee oma tööd ükski, mõnikord on ta üks viiekümnest — ekspeditsiooni juht, kellest võidu puhul teistest rohkem räägitakse ja kes kaotuste, ka päris väikeste, üritust mitteväärvate kaotuste puhul süüdi jääb.

Ma olen noor režissöör: sel kevadel valmis mu 13. lavastus.

1975 Fr. Tuglase «Popi ja Huhuu», lavavariant loodud koos näitlejatega, VII lennu diplomilavastus. TRA Draamateatri väike lava. Lavastusraha 100 rubla*, 58 mängukorda, 8742 vaatajat, sissetulek etendustest 9887 rubla 90 kop. (+Leningrad, Moskva). Ekspluateerimine lõppes seoses kursuse laialimisekuga erinevatesse teatritesse.

1975 Ed. Vilde «Tabamata ime», VII lennu diplomilavastus, TRA Draamateatri suur lava. Lavastusraha 0 rubla, 9 mängukorda, 4544 vaatajat, sissetulek eten-

* Muidugi ei looda ega ekspuateerita etendust üksnes lavastusraha ja saadava sissetuleku abil. Teater on riiklikult doteeritav ettevõtte oma kindlaksmääratud palgafondi, transpordi-, amortisatsioon- jm. kuludega. Kuid summat, mida lavastaja otseselt kulutab etenduse tehniliseks ja kunstiliseks loomiseks, nimetatakse lavastusraha-deks ja selle plaaniline üldsumma (Noorsooteatril 1982. aastal näiteks 15 400 rubla) jaotub aasta uuslavastuste vahel.



dustest 4384 rubla 20 kop. Eksploateerimine lõppes seoses kursuse laialiminekuga erinevatesse teatritesse.

1976 M. Gorki «Päikese lapsed», TRA Draamateater. Lavastusraha 2200 rubla, 32 mängukorda, 11 867 vaatajat, sissetulek etendustest 12 860 rubla 95 kop. Etendus jooksis oma loomuliku lõpuni.

1977 A. Vampilovi «Pardijaht», TRA Draamateater. Lavastusraha 2300 rubla, 40 mängukorda, 18 102 vaatajat, sissetulek etendustest 19 627 rubla 40 kop. Etendus jooksis oma loomuliku lõpuni.

1978 C. Higgins—J.-C. Carrière'i «Harold ja Maude», TRA Draamateater. Lavastusraha 3300 rubla (k. a. külaliskunstniku töötasu), 111 mängukorda, 58 087 vaatajat, sissetulek etendustest 57 448 rubla 70 kop. Eksploateerimine lõppes seoses peategelase lahkumisega teatrist.

1978 L. Petruševskaja «Cinzano», ENSV Riikliku Noorsooteatri väike saal. Lavastusraha 1311 rubla 64 kop. (k. a. külalislavastaja töötasu), 109 mängukorda, 18 188 vaatajat, sissetulek etendustest 20 867 rubla 90 kop. (+ Leningrad, Riia, Novosibirsk, Akademgorodok.) Etendus jooksis oma loomuliku lõpuni.

1979 M. Karusoo «Makarenko koloonia» (tekst loodud «Pedagoogilise poemi» ja prototüüpide mälestuste järgi), IX lennu diplomilavastus X lennu osavõtul, ENSV Riikliku Noorsooteatri suur saal. Lavastusraha 776 rubla 38 kop., 32 mängukorda, 21 147 vaatajat, sissetulek etendustest 16 179 rubla 50 kop. Eksploateerimine lõppes seoses kursuse laialiminekuga erinevatesse teatritesse.

1979 M. Traadi «Puud olid, puud olid hellad velled...», lavateksti valik koos näitlejatega, IX lennu diplomilavastus, ENSV Riikliku Noorsooteatri väike saal. Lavastusraha 355 rubla 18 kop., 19 mängukorda, 1692 vaatajat, sissetulek etendustest 1722 rubla 40 kop. Eksploateerimine lõppes seoses kursuse laialiminekuga erinevatesse teatritesse.

1980 M. Karusoo «Olen 13-aastane», etendus loodud improvisatsioonidest koos näitlejatega, ENSV Riikliku Noorsooteatri rannateater Kloogarannas. Lavastusraha 1496 rubla (k. a. külaliskunstniku

töötasu); seisuga juuni 1982 61 mängukorda, 34 250 vaatajat, sissetulek etendustest 28 233 rubla 20 kop. (+ Tbilisi).

1980 E. Vetemaa «Nukumäng», ENSV Riikliku Noorsooteatri suur saal. Lavastusraha 1067 rubla, (k. a. külaliskunstniku töötasu), 31 mängukorda, 12 473 vaatajat, sissetulek etendustest 10 875 rubla 70 kop. Etendus jooksis oma loomuliku lõpuni.

1981 E. O'Neill «Elektra saatus on lein», triloogia, ENSV Riikliku Noorsooteatri vabaõhuetendus Dominiiklaste kloostris õuel. Lavastusraha 2910 rubla (k. a. külaliskunstniku töötasu), seisuga sügisel 1981 7 mängukorda, 1400 vaatajat, sissetulek etendustest 4200 rubla.

1982 M. Karusoo «Meie elulood», tekst loodud ankeediantmete järgi koos näitlejatega, X lennu diplomilavastus, ENSV Riikliku Noorsooteatri suur saal. Lavastusraha 195 rubla, seisuga juuni 1982 16 mängukorda, 10 250 vaatajat, sissetulek etendustest 10 016 rubla 30 kop.

1982 M. Karusoo «Kui ruumid on täis...», tekst loodud ankeediantmete järgi koos näitlejatega, X lennu diplomilavastus, TR Noorsooteatri väike saal. Lavastusraha 510 rubla, seisuga juuni 1982 2 mängukorda, 107 vaatajat, sissetulek etendustest 107 rubla.

Kuigi teatritavade (kas ka eeskirjade?) järgi on tüki lavaletoomiseks aega kaks kuud, näitab aritmeetika, et lavastus võtab pool aastat elust. Repertuaaris on praegu ainult neli lavastust, kaks neist võivad diplomietendustena jällegi kohe-kohe haihtuda ja «Elektra» mängib ainult suviti. Kui need maha arvata, polegi muud kui «Olen 13-aastane».

Mina olen 38-aastane ja kuigi minu õpetaja Panso võttis mind juba kooli vastu — täpselt kümme aastat tagasi — hoiatusega, et teatrietenduse eluiga on lühike: vaid põgus viiv, vaid mälupilt sulle võib-olla tundmatu inimese tunde-laekas, teeb mind siiski rahutuks see põgusus: mõni etendus elab oma iseseisvat teatrielu lühemat aega, kui läks tarvis tema loomiseks.

Eesti on tuntud oma kõrge teatri-külalastavuse poolest, kuid kõik on suhteline, suures linnas või suuremal maal



Lavastuse «Olen 13-aastane» «meeskond» Klooga rannas

M. Kaljaste foto

on tavaline 100. etendus ja viies mängu-aasta, meie jaoks on see erandlik. Vaevalt keegi meist seda kahetseb: viie aasta ja sajakordse uue reaalsuse taasloomisega nihestub, nivelleerub, moonduvad nii palju, et ilma regulaarsete uusproovideta ei tunnistaks autorid lavastust omaks. Ja ometi on lavastusi, mida tahaks üle vaadata just tänase päeva kontekstis. Nimelt «Popi ja Huhuu» ja «Makarenko koloonia». Koos «13-aastastega» hinnatakse neid, ja ma ühinen selle arvamusega, minu parimateks töödeks. Kuigi armsam võib olla midagi muud, midagi poolikuks jäänud, surnult sündinud või mitte veel valminud, nagu «Pardijaht», «Puud», «Elektra».



Ahe Huhuu (L. Peterson) ja koer Popi (U. Kibuspuu) koos lavastajaga teatrikooli lõpetamise ajal Tallinna Loomaaia ahcipuuris meenutamaks M. Karusoo esimest lavastust «Popi ja Huhuu»

G. Vaidla foto



TRK lavakunstikateedri VII lennu «režiigrupp» 1976. a. kooli lõpetamisel: P. Volkonski, T. Berg A.-E. Kerge, M. Karusoo, L. Peterson, P. Pedajas G. Vaidla foto

Teater ja kriitika on mind hellitanud oma toetusega riskantsete ettevõtete puhul, aga neil ei jätku huvi ega usku tööde jaoks, mis nõuavad järeלקүpsemist, vahel koguni uuesti tegemist. See mõjub näitlejaid, nood omakorda mind: kergem on minna uue töö juurde, kui jääda tegema «vigade parandust».

Teatrirutiin. Ilmselt see ongi minu artikli teema. Rutiin avaldub kõiges, ulatub kõikjale, ta süveneb ja teda süvendatakse. Ja me anname järele.

Kuidas peaks lavastus ilmale tulema? Kõigepealt, viimase uuendusena, eksisteerib teatrites viie aasta plaan: meie hästikorrastatud maailmas ei maksa midagi juhuse hoolde jätta. Igaüks meist teab kolme kuni kümnet lavastust, mida ta teha tahaks. Aga mind hakkas juba kolm-neli aastat tagasi ahistama kogemus, et kui ma tean oma järgmist-ülejärgmist tööd, siis nendega seostuvad probleemid segunevad töösoleva lavastuse probleemidega; ma kas lahendan nad enda jaoks ära või tunnistan end momendil lahendusõimetuks — nii või teisiti pole mul mingit seesmist vajadust, loominguulist vajadust asuda järgmise töö kallale, kuigi pool aastat tagasi oli. Mõni lavastus surub end ringina peale, näiteks «Makarenko koloonia». Esimene kord, kui ma temaks seesmiselt valmis olin, oli ta veel «Pedagoogiline poem», järjestuses oleks ta olnud pärast «Popit ja Huhuud». Vahepeal polnud tema järele mingit vajadust, siis see vajadus tuli ja etendus «Makarenko koloonia» tekkis, aga kui ta oleks veel sündimata, sünniks ta praegu uue pealkirja all. Näiteks «Hästikorrastatud maailm».

«Cinzano» järele oli vajadus enne «Pardijahti», ta oleks olnud teistsugune, ja «Pardijaht» oleks olnud teistsugune. Vahetult pärast «Pardijahti» oli «Cinzano» ülearune ja mulle tundub, et selle vahetusega on mõlemad midagi kaotanud.

Arvesse tuleb võtta ka teatri profiili. Üks kõrgematest ametnikest, kes hoolitseb-vastutab teatrite eest, ütles hiljutisel nõupidamisel: lastevanematest rääkimine ei kuulu Noorsooteatri kompetentsi, las sellega tegeleb akadeemiline teater...

Repertuaar kinnitatakse, siis võivad alata proovid, avaneb lavastusrahade kott... Ma tean, et on olemas teatripraktika — ja pea see meieni ei jõua! —, et nn. realavastaja peab tegema nn. kohustuslikke tükke ja näitlejaid kinnitab kunstinõukogu, milles lavastajal on nõuandev hääl, Meil seda, jah, ei ole. Ei mina, ja ma ei usu, et keegi meist võiks öelda, et ta on pidanud tegema, mida teha ei taha või kellega teha ei taha. Me oleme oma loomingus vabad. Kas ikka oleme?

Mida tähendab loomingu plaan? Kuidas oleks saanud ette planeerida neid kolme paremaks peetud lavastust? .

«Popi ja Huhuu» on novell koerast ja ahvist, kelle peremees ühel päeval kodust lahkub ega naase enam ilal. Koer harjub pikapeale ahvi oma peremeheks pidama. Nad hakkavad külmast, üksindusest, tegevusetusest jooma ja pohmellis peaga ahv laseb peaparendust otsides maja õhku. Novellis pole ühtegi sõna otsest kõnet, kogu lugu on antud läbi koera silmade.

Tõesõna, meie algne kujutus etendusest, kui me selle peale läksime, oli sootuks erinev sellest, mis välja tuli. Esimest vaatusst võis veel üles ehitada suhete muutumist jälgides, aga kogu teine vaatus sündis lihtsalt ühel töö-õöl. Äkitselt ja lõplikult. Lavakujundus oli meil olemas: ilma selleta poleks mõeldav olnud luua selle etenduse kujundeid. Kunstnikeks olid ERKI tudengid, kes kõik meile vajaliku lihtsalt kohale tassisid.

Kuidas oleks mõeldav olnud selle etenduse plaanipärane sünd? Nn. stsenaariumi vormistasime alles pärast esietendust. Kuidas oleks see olnud võimalik teatrimajas ja «päris» näitlejatega, kus kõvem seadus on prooviaegade graafik kui loomingu kvaliteet? Teater võttis meid oma hõlma tükis meie varandusega: oli ju tarvis instantsi, kel õigus pileteid müüa.

Mis see teater siis on? Kas ma ja oma garderoobi-puhveti ja kindlate tööaegade? Kas tootmisettevõtte kindlate plaaniliste sissetulekute, väljaminekute ja dotatsioonidega? Või etendus, ükskõik kuidas, kus ja kellega sündinud? Just see viimane, kardama, on kõige vähem tähtis. Aga kes mõt-

les välja, et need kolm võimalust peaksid koos eksisteerima? Kelle käest aru pärida? See, et kõik nii teevad ja kõik nii saavad, pole mingi argument. Mis saamine see selline on? Kes selle Prokurustese sāngi mulle on pārandanud? Ega ometi Stanislavski? Või siiski see keiserlik teater, mille vastu ta nii āgedalt vōitles? Kes pārandas kaks kuud prooviaega? Stanislavski leidis lõpuks, et see on optimaalne. Aga alati on ta leidnud, et konkreetne etendus määrab ise āra, mis tema jaoks optimaalne on.

Teatrirutiin tahab, et kunstnik annaks oma lavakujunduse kavandid āra veel enne, kui mina nāitlejatega kohtun. Muidu tōekojad ei jōua. Aga kust ma tean, mida ma vajan, kui ma pole nāitlejatega kohtunud? Pean teadma? Mind on õpetatud, et lavastaja ei tee oma tōöd kodus laua taga, vaid proovisaalis koos nāitlejatega. Ja et kujundus on lavastuse eluskude, mitte surnud raam vōi illustratsioon.

Igaüks isemoodi, muidugi. Aga ma tahan ka ise moodi. Mul on mõnikord tunne, et ma käin ainsana rivis õiget jalga.

Kui ma esimest korda elus teatriõpetusega kokku puutusin, kästi meil pidada nn. nāitlejapäevikut, märkida üles kõik põnev, mida me elus näeme. Ma olin 17 aastat vana ja läksin tänavale uudiseid otsima. Tõepoolest, ma ei leidnud midagi. Minu jaoks oli põnev inimese siselml, sest ma olin esimest aastat väljas harjumuspārasest koolikeskkonnast, mul tekkisid esimesed pāristuttavad täiskasvanute maailmas — need olid põnevad, kōditavad aistingud. See maailm oli mulle veel vōõras, ma polnud astunud üle lāve, inimēstes tundus olevat mingi saladus, mille mõistatamiseks tuli neile lähedale pāaseda, kuskil sūgaval teise inimese sees, paljude kihtide all pidi olema minu jaoks see elu saladus, mõistatus...

Aga tänaval? Kaheteistkūmnendal tunnil otsustasin lihtsalt esimese ettejuhtuva üles kirjutada.

Muruplatsil mūrasid kaks poissi. Jāin seisma, et leida sõnu, mille abil see kirja panna ja siis ākki nāgin. Nad togisid teineteist jārjest valusamalt, tegid nāo, et

see on māng ja hāda pole midagi. Siis sai üks neist tõsiselt haiget vōi ei kannatanud enam välja ja hakkas... ei, mitte nutma — kuidagi valjusti, tāhelepanu norivalt kaeblema. Lōõja kohmetus, vōib-olla ehmatas, tahtis teda rahustada, midagi heaks teha, ise ta ilmselt ei mõistnud, miks teine just sel hetkel haiget sai. Ta ei leidnud lepituseks muud teed, kui vōttis sõbra kāe ja lōi sellega ennast, sundis teist ennast lōõma, nāitas kukkumist ja haigetsaamist, vōib-olla saigi haiget — kuni sõber naerma hakkas. Siis rahunesid mõlemad ja lāksid oma teed.

Tollal kirjutasin ma kindlasti teiste sõnadega, aga meeles on see tänini — sõnade otsimise pārast ja sellepārast, et taipasin: midagi juhtus tōepoolest, ja ma poleks seda mārganud, kui poleks sündinud end vaatama. Siis ma arvasin, et kirjutasin natuke rohkem, kui nāgin. Praegu, taasluues, taipan, et selles stseenis on rohkem, kui ma kirjutasin — teatud liiki inimesuhete mudel.

Ühesõnaga, peaaegu esimesel katsel nāha hakkasingi nāgema, aga enne, kui ma sellest enese jaoks mingeid järeldusi oskasin teha, lāks palju aega.

Kui ma Panso kooli jõudsin, kūmme aastat hiljem, siis seal enam selliseid päevikuid ei nõutud: tudengid olid hakanud mugavuse mõttes sūndmusi lihtsalt kokku fantaseerima, see heidutas Pansot. Minu nāitleja-režissōõri päevik kooliajast on küll mitmekōiteline ja mitmes mõttes pōhjalik, aga see, mida seal jālgitakse-analūüsitakse, on teater ja teatritegmine, elu ainult sedavōrd, kuivōrd ka teater on elamise vorm. Kui ma ise teatrikoolis kursuse vastu vōtsin, nõudsin jälle nāitlejapäevikuid, kus oleks vāhem seda poolkūpset analūüsi ja rohkem konkreetseid elupilte. Ma māletasin, et kui sūndida end vaatama, siis tekib vōime nāha, olgu objekt nāiliselt kui tūhine-igapäevane tahes.

Samal ajal ma teadsin juba, et osal inimestel on nāgemis- ja selekteerimisvōime iseeneslikult olemas. Nad teavad, mis on see, milles karakter vāljendub. Lisaks olin vahepeal aastaid elanud sotsioloogide maailmas ja teadsin, millise emotsiooni- ja faktijōu vōivad saada vāikesed kriipsukesed ankeedis. Ma pūüdsin jälle, nūüd koos õpilastega, õppida vaatama.

Ma ei osanud ennast ka näitemängu-
desse sisse lugeda, ei oska või oskan
puudulikult tänini. Nüüd ma juba tean, et
see on seesama nägemise oskus.

Teater oli minu jaoks midagi tõstetut,
erakordset, elu selle kõrval tuhm ja loid.
Kõik, mis huvi äratas, näis olevat toimu-
nud kuskil mujal, muus ajas ja kellegi
teisega. See on vist hirm omaenese õhu-
kese kultuurikihi ees, tahaks varvastele
tõusta, et tunda ennast sellel tasemel,
kuhu amet liigitab — loojana. Ometi tead
ju kogu aeg, et kunst õpib elult ja
peegeldab elu.

Tosin aastat tagasi tundus mulle
kõige lähedasem, arusaadavam Lääne
dramaturgia, uskusin mõistvat Williamsi,
O'Neill'i, «vihaste meeste», Albee' tege-
laste psühholoogiat. See meenutas mulle
esimesi täiskasvanute maailma aistin-
guid — s a l a d u s t. Kooli ajal hakkasin
lugema kümnete kaupa vene nüüdis-
näidendeid, lahvatas uue dramaturgia
laine — see sai mulle hoobilt lähedaseks,
selle sees tekkis kohe jalad maas tunne.
Sotsiaalse ühishuvid!

Petruševskaja lühinäidendid olid need,
mis mingid otsad minus kokku sulatasid,
andsid vastuse väga mitmetele sõlm-
küsimustele, mida ma tollal veel sõnas-
tadagi ei osanud. Nüüd võib öelda, et
õpetasid üldse uue pilguga dramaturgiat
lugema.

Ma sain lõpuks a r u. et iga eluhetk
kätkeb endas kunstilist üldistust niisama
nagu sotsiaalsetki, vaja ainult osata selle
pilguga vaadata. Petruševskaja virgutab
üle lugema Tšehhovit ja Vampilovit.
Mõistsin järjepidevust — Tšehhovi novel-
lid on need, mis teda näidenditeni on
viinud, sama tee on läbi käinud Vampi-
lov, ja Petruševskaja elupildid viivad
selleni, mida me hiljem klassikaks hak-
kame nimetama — tõehetk ajas ja ruu-
mis. Kui see on tõesti tõe hetk, siis saab
ka mingi teine aeg ja teine ruum ennast
selles vaadata ja me hakkame seda nime-
tama klassika interpreteerimiseks. Tege-
likult interpreteerime ju alati ennast ja
oma aegruumi.

Aga siis ei tahtnud ma enam vene
dramaturgiat lavastada — tõesti jäi
puudu ruuminihe. Tekkis kiusatus teha
seda, mida kunagi tehtigi, mida tehakse
alati, kui ollakse tugevasti mõne teise
rahva dramaturgiast mõjutatud. Meie

teater on seda teinud saksa ja vene auto-
rite puhul. Tõlgitakse pärisnimed oma-
keelseks, et publikus süvendada reaalsuse
illusiooni. Aga praegu sellest ei
piisaks: olustik on detailiti teine ja mine-
vikus on eripära. (Võib-olla peaks ütleva
ka rahvusliku eripära kohta, aga karde-
tavasti on see nüüdseks minevik, tänase
päeva maailmas on rahvuslik dominant
olemas ainult suletud (loe: mahajäänud)
süsteemidel. Me kõik nagu püüaksime
põgeneda Euroopa või idamaade või kos-
mopolitismi poole.)

Tahaks võtta lihtsalt autori idee ja
konstruktsiooni ja kirjutada-mängida see
ümber Eestimaale. Näiteks Petruševskaja
«Песни XX века», näiteks Razumovskaja
«Armas õpetaja». Ma pole selleks julgust
võtnud, aga usun, et teen seda.

Ma tajun väga suurt lõhet elu ja
kunstil vahel. Ühe tõukumine teisest,
p e e g e l d u s on juba liiga abstraktseks
muutunud. Kunst toitub kunstist, teatrit
mõjutab rohkem see, mis teatris eneses
on toimunud ajas ja toimub ruumis, teda
toidab kirjandus, kujutav kunst, muusika
ja eelkõige film. Soome TV toob meile
kätte kogu maailma näitlejastambid, mil-
lest originaale eristada on juba raske,
poola pildiraamatud annavad meile lava-
kujundusideed, me räägime rohkem
kunstist kui elust. Ma ütlen «kunst», see
pole ju õige sõna. Repro? Me pigem
kompileerime kui loome ja kompileerime
paraku kõrgemal tasemel.

Kui sündis meie kirjandus, oli pilt
samasugune: tõlked, mugandused, siis
kahvatud jäljendavad originaalid...
Läks palju aega, enne kui plahvatas —
me oleme ise ka olemas! Aga jälgi tolle
aja iseolemisele on ikkagi vähe, doku-
mentides rohkem kui loomes.

Maailemakultuur on üldse olnud kitsi
kandma meieni seda, mis tegelikult
on olnud, möödaniiku olustikku on
hakanud aistitavaks tegema alles tänase
päeva kirjanikud. Mõnikord ma mõtlen,
et kõige põnevam kunst, mis XX sajandil
olla võiks, on see, mis tõeliselt
kunagi kuskil oli. Kui palju on lõpuks
süžeesid? Kas ei taandu nad kõik antiik-
müütidele? Kui palju on muutunud inim-
psüühika? Kas muutus ei seisne pea-
miselt teadvustamise astmes? Ja taiba-
tes, kui põnev võiks olla midagi kunagi
tõestisündinut, peab järeldama, et see.

mis toimub praegu, ei saa olla vähem põnev. Tuleb ainult osata vaadata. Ja julgeda vaadata.

Mis siis toimub? Ma tean sellest nii ääretult vähe. Peamiselt seda, mis ma ise mõtlen, tunnen, näen, aga seda determineerib juba teater. Surnud ring?

Ma analüüsin näitlejatega tükki ja tunnen, kui tühjad on peod: me saame väga hästi aru probleemidest, paralleelidest, kujunditest. Meil on sõnum, on kontseptsioon. Aga me ei aisti elu seal taga, võib-olla seda polegi, võib-olla ei oska me seda näha ja meie väljendusvahendid tunduvad primitiivsed, ei rahulda meid. Armastus — mis see on? Valu? Rõõm? Üksindus? Me ei pääse nende juurde, sest me teame ainult stampe. Ometi tahaksime ju kujutada suuri tundeid ja tegusid. Kas mitte siin pole kujundliku* teatri juured? Ja kujundlik jõudis veel rutem selleni — me oleme kõike seda näinud.

Aga e l a d a on ometi huvitav, elus on ometi see olemas: armastus, valu, rõõm, üksindus. Või ei ole? Ja kui ei ole...

Ohjaa, suur teatrimees Stanislavski pidi ka Tšehhovini jõudma, teine suur teatrimees pidi ta sinnani aitama. Võib-olla peaks meile rohkem õpetatama seda, kuidas Stanislavski milleniigi jõudis, mitte kanooniseerima resultaati. Uued Stanislavskid alustavad niikuinii protesti kaanonite vastu.

Usun, et me kõik oleme teinud läbi

* Jumalapärast, mitte klammerduda vormelitesse! Teatraalsus, deteatraliseerimine, metafoorsus, olmelisus, brechtlikkus, stanislavskilikkus. Enamik, kes seda analüüsida püüab, käitub nagu kanad takus, valus vaadata! Ja praktikutel pole seda millekski vaja. Stanislavski töödest võib leida suurepäraseid brechtliku teatri näiteid ning vastupidi, ja nii ikka edasi. M o m e n d i l mõtlen kujundliku teatri all 60. aastate lõpul Eestimaal lahvatanud noore režiivi vajadust näha ja näidata inimpsüühika ilminguid või seisundeid metafoorsel, võiks öelda ka müütilisel, globaalsel tasandil. Avalöögiks Hermaküla «Sina, kes sa saad kõrvakille» Toomingaga peaosas, küpsustunnistuseks Toominga «Põrgupõhja uus Vanapagan», kulminatsiooniks ja mingis mõttes lõpuks Raidi «Punjab Potitehas». (Raske öelda, miks aeg on teadvuses kaks viimast ümber asetanud. Nad sündisid vastupidises järjekorras, nii ma neid ka nägin ja see polnud põgus kokkupuude. Raidi trupiga olin pikka aega koos ja «omandasin» mängureeglid, ka probleemid —, võib-olla sellest?) Edasi teed hargnesid, igaüks võttis kaasa, mida vajas, ühine nimetaja (milline soovite!) lakkas olemast.

mingis mõttes ühesuguse rahulolematuse protsessi ja jõuame ühesugustele järeldustele. Aga probleemid ja väljapääsud on erinevad. Loodan, et mitte üksteist vaidlustavad.

Mina jõudsin selleni, et eesti kaas-aegne dramaturgia on vähene ja kitsas nii minu kui näitlejate jaoks. Mul on oma kontseptsioon selle kohta, miks. Miks püüavad dramaturgid, need vähesed, kes pole loobunud, miks püüavad nad oma sõnumit kinni püüda muinasjutu või «ulmeka» vormi? Kas ainult avarama üldistusmudeli pärast? Olemasolevatest vormidest põnevaim minu jaoks on mineviku faktoloogia või mineviku dialektiline mudeldamine. Aga meie ja tänane päev? Mis ja kes takistab sellest kunstilise üldistuse niitokumast? Kas ainult see, et me täna ei tea, mida homme tänase kohta tõeks arvame? Jätame tänase tõe sellepärast jäädvustamata, kunstiks vormimata? Jätame selle töö juhtkirjadele?

Võib-olla veab ka meil Eestis — me leiame oma Tšehhovi või oma Petruševskaja, aga seni, kuni nemad teatrist hoitud, ei piisa meile tegelikult ka dramatiseringutest, milledesse kogu eesti teater oli vahepeal kõvasti klammerdunud.

Siit tuligi teadmine, et rahulolematusest sündinud nõudmine on tegelikult nõudmine meile enestele. Selle olematu dramaturgia peame me ise looma.* Kui rahvas on suur, siis võib funktsioone lõpmatuseni jaotada, aga väikese rahva teater peab end ise looma. Nii nagu löi end ise Shakespeare'i-aegne inglise ja Molière'i-aegne prantsuse teater.

Mitte et maha klassika ja kõrvale teiste rahvaste dramaturgia — see õpetab ja mõõdab, aga o m a peab olema, et mõista teisi, muidu jäämegi kikivarvule, selle asemel, et kannad maha toetada.

Ma tahan saada dramaturgiks. Aga nagu ma lavastajana ei arva ennast targem olevat kümnest näitlejast, ei arva ma endast seda ka dramaturgina. Kui näitleja peaks kirjalikku teksti looma, oleks ta kindlasti saamatum kui dramaturg, aga etüüdis sündinud tekst, kui näitleja teab, mida mängib — seda laua taga välja ei mõtle. Laua taga saab (ja peabki!) puhastada, lakoniseerida.

* Mis see dramatiseringki muud on kui iseloomise püüe, lavastaja autorlus; niisamuti kujundisüsteem, mis sagedamini võimendab lavastuse kui kirjanduse autori kontseptsiooni.

Nii et tegelikult vajan ma ainult süžeed ja näitlejaid, kõik muu võiks sündida proovisaalis ja proovide käigus nagu olemasoleva näitemängu puhul: üks meie töö esimesi etappe on, ju niikui nii kõige selle koost lahti võtmine, mis dramaturg kokku on pannud.

Nii Shakespeare kui Molière teadsid väga täpselt, kellele nad missuguseid sõnu suhu panid, ja meie ei saa ilal teada, millised nende sõnad on näitlejate loodud. See ei vähenda nende autorlust.

Neid teatritükke löid autor ja näitlejad k o o s — palju tähtsamas mõttes, kui me praegu räägime autori ja teatri koostööst. Ja pange tähele: siis polnud mingi lavastaja järele üldse vajadustki. Lavastajakutse on sündinud vajadusest vahendada autorit ja näitlejat, aga see oskus ei ole kuidagiviisi allpool ei autori ega näitleja oskusest ega kätke eneses ka midagi muusugust.

Shakespeare, Molière, ümberkirjutaja Brecht — ma loodan, et kaasamõtteleja ei pea neid liiga kõlavateks nimedeks. Ma mõtlen neist mitte kui teatri-iidolitest, vaid kui elusatest inimestest, kellel oma reaalses igapäevases töös oli sama mure: mida mängida? Mille kaudu oma rahvaga rääkida sellest, mis tähtis on.

Ja miks siis mitte seda teha? Kui on riskijulgust, kui on näitlejaid, kes kaasa tulevad, miks see on siis artikli teema ja mitte homse päeva tööülesanne?

Ma kardan teatrirutiini. See pole kett, mis aheldab, see on ämblikuniit, mis langeb ja langeb ja kleebib ja seob. Teatris, nii veider kui see ka pole, on kõik ette n ä h t u d. Eksperimenteerimisruumi on, jah, aga see on suletud ruum. Eksperimendiks nimetatakse juba seda, mis on teatris loominguilist, ilma milleta ükski etendus ellu ei ärka. Teater ise ilma eksperimendita on plaanimajandus, igav, tühi ja rumal pooltõde või kärarikas kommers.

Mõtelge, kui pikk on ühe tüki tee. Dramaturg kirjutab — kaua ja põhjalikult, ta peab kõik lõpuni läbi mõtlema, sest ta on ükski ja ei saa paberile pandule hiljem tavaliselt midagi juurde öelda, kui ta ei hakka Shaw-pikki eessõnu kirjutama. Ta püüab oma näpunäiteid märkimisdesse kinni püüda, ta püüab lavakujunduse ja isegi montaažiga valmis teha kogu lavastuse. Lugemist see

hõlbustab, elustamist segab. Me läheme tihti remargiraame murdma, sest nad ahistavad. Ja pahatihti dikteerib autorile remarke mitte keskkond, milles tema tegevus toimub, vaid selle päeva teater, teatristambid, nii et juba kümme aastat hiljem võivad need tegijaid mui-gama panna. Nad tuleb ümber töö-ki d a.

Nii tehtud täistüki kirjutamine võtab aega kuus kuud kuni aasta. Minimaalselt. Siis peab keegi teda tahtma: kas kirjastus või teater, tavaliselt otsitakse konkreetset lavastajat. Oletame, et lavastaja huvitub kohe ja paneb tüki oma esimesse «auku» — see tuleb tavaliselt siis teha millegi arvel. Lavastaja surub tüki niisiis järgmise hooaja plaani — veel aasta. Kiiremini ei saa: kunstinõukogu peab kinnitama, vajalikud näitlejad peavad vabanema jne. Enne seda pole ühegi proovi õigust. Enne seda pole ühtegi rubla!

Kui see dramaturgia kätkeb endas midagi uut, siis teda nii ruttu ja lihtsalt ei kinnitata. Tunnistagem seda endale ükskord ometi ja rääkigem kord sellest, mis see «uus» võib olla ja miks just see takerdub. Me oleme juba nii kaugel, et tunnistame vigu — aga möödaniku vigu või teiste vigu.

Kas Gelmani «Ühe koosoleku protokoll» on oma olemuselt uus, läbinisti progressiivne nõukogulik dramaturgia? Veel enam — ta on selle etalon! Ja kui kaua läks aega, enne kui sellele anti eluluba? Tähendab, materjal, mis rabab meid sellega, et ta on tõsi, et ta puudutab meid, esitab väljakutse, tundub meile küsitav? Elu peab meilt välja nõudma, ette ütleva kunsti? Meile jääb ainult järellohiseja või propageerija roll? See ei ole õige, meie oleme kanaarilinnud kaevanduses. Meie haistame gaasi esimestena. See pole suurustamine, see on saatus ja mitte kerge kanda. Miks siia vahele on pandud nii palju ametnikke? Kas meie selektsioon ei vääri usaldust? Sellepärast, et me kaevandusgaase teravamalt tajume, sellepärast, et võtame luubi alla selle, mida oleks lihtsam üldse mitte märgata? Mis tunne võis olla tolleaegsetel kaevuritel, kui kanaarilinde kaevandusse ei lastud?

Ma kuulsin kord Moskvas ametlikul vastuvõtul ühte seltsimeest rääkivat sel-

lest, et Vampilov oli tema sõber ja tema andis Vampilovile lavastusloa. Mul oli siis just äsja välja tulnud Petruševskaja «Cinzano» — kuus aastat pärast kirjutamist, tema dramaturgia esimese ametliku lavastusena Nõukogude Liidu kutselises teatris, ja mul hakkas kõhe. Vampilov on ju surnud, teda saab lahterdada ja mõõta. Ta võib juba täna uueks iidoliks tõusta ja tema nimel võib uuemaid dramaturge kasvatada. Sest tõepoolest — Vampilovi armastust inimese vastu ja kaastunnet on kerge tema tekstidest välja lugeda nüüd, kus on palju dramaturgiat, milles see armastus ja valu veel varjatud on. Tšehhovit peeti kunagi julmaks, nüüd võib teda läbi romantilise nostalgia prisma interpreteerida, kõiki k i d e kohta on kunagi arvatud, et ta ei armasta inimest või pole lojaalne, sest ta on vaadanud inimest (süsteemi) harjumatult läheduskraadi pealt. Ükskõik, kas sotsiaalses või psühholoogilises plaanis, meil on alati mingi l u b a t u d distants. Vaadata seestpoolt, vaadata pisutki lähemalt, öeldakse olevat kas tarbetult terav sotsiaalses plaanis või hingedäpärav psühholoogilises. Nagu oleks võimes n ä h a ja näidata midagi ohtlikku. Teeme sedagi pattu, et ütlem: «seda pole olemas» või «see pole tüüpiline» või «see on labane, mis kunst see on, seda ma näen isegi iga päev».

Agas kui nägemise ja näitamise uus lähedus on kord vastu võetud, harjutakse sellega peaaegu kohe, sellest saab uus etalon, millest erandeid ei taheta hästi sallida.

Meenutagem korraks 50. aastate läbilõikedramaturgiat — ükskõik kui autori-truult (või seda enam?) seda praegu lavastada —, ta mõjub mõnitamisena. Retrona ta mõjuda ei saa, sest me teame täna selle aja kohta tõesema tõde, millest dramaturgias on vähe märke. Dramaturgia sisaldas pigem soovi kui tegelikkust. Küll tahaks, et aastal 2010 praeguse kümnendi dramaturgia kohta seda öelda ei saadaks.

Me teame, räägime, kirjutame, aga ei harju sellega, et kunst on ja peabki olema erandlik. Kunst näha kastetilgas maailma, üksikjuhtumist üldistust, erandveas probleemi. Näha ühe õhtu igapäevases meeles või juhtumistes kümnendi probleeme ja portreesid.

Kuidas ma saan, kuidas ma julgen ja kes mul laseb mõõda minna kõigist sõeladest ja teha poole aastaga algimpulsi etendus, esitada kinnitamiseks alles uus reaalsus laval?

Stanislavski nii ei teinud ja meie ametnike jaoks ei loe tühjagi, et Shakespeare ja Molière just ainult nii tegidki, olles muidugi alati valmis selleks, et Elizabethile või Louis XIV-le see ei meeldigi ja siis etendatakse tükki kas ainult õukonnas või ei etendata üldse.

Praktiliselt olen ma seda teinud, pretseedid on olemas, aga see ei anna mulle õigust jätkata, see jääb ikkagi erandiks, usaldust pole ma sellega õigustanud, oma tee alguseks ma seda pidada ei saa. Selleks peaks plaanija rutiinikõidikud väga paljus lõdvenema, seni on täheldada olnud pinguletõmbumist.

Ma jutustan oma erandist, võib-olla saab keegi sellest julgust või usaldust «seadusevastaste» eksperimentide vastu — seegi oleks suur asi.

Niisiis, olles jõudnud selleni, et dramaturgia, mida pole, tuleb endal luua ja et elu tunnen ma vähe, läksin ma oma tulevast materjali n.õ. uurima. Me oleme noorsooteater ja meid huvitas VII klass — murde(või murdumise?)iga. Noorsooteatril on Tallinna koolidega tihedad sidemed: nad on ju meie põhipublik. Mitte ühegi kooli juhtkond, mitte ükski niigi ajahädas olev aineõpetaja ei lükanud tagasi meie palvet jääda kaheks tunniks klassiga omavahele.

Me saime umbes 500 kirjandit. Suur osa neist rääkis lihtsalt eilsest päevast, võimalikult konkreetset, võimalikult detailselt. Need suunasid mitmesuguste täpsustuste poole: õpetajate portreed, suhted vanematega, omavahelised suhted, vaba aja veetmine jne. Sotsioloogilises mõttes ei saa seda materjalikogumist mingiks meetodiks pidada, ka polnud klasside valik representatiivne, aga meile avanes maailm, mis avas ka meie endi siseilmad. Kool tuli meelde, ise tulime endile meelde.

Veel enne kirjandite kogumist oli kindel tahtmine «seda», millest me veel ei teadnud, mis see on, teha rannateatrina. Sest ka näitleja—publiku suhe ei rahuldanud meid. Need kümned vahemehed: reklaam, administraatorid, piletorid; kar-

jakaupa teatriskäimine, ettetellimised. Me tahtsime oma publikut silmast silma näha, teda tunda, me olime valmis end usaldama tema võimusesse ilma kulisside kaitseta. Ja ettehaaravalt peab ütleva, et rannapublik, sisuliselt juhuinimesed, suhtus meisse märksa suurema arusaamise ja pieteeditundega kui pärastine saalipublik, sest saali maandusime me lõpuks ikka. Juhtus nii, nagu elus ikka juhtub: selleks, et ideed tõestada, tuleb sellest osaliselt loobuda. Olime jõudnud niivõrd vähe mängida, et oleksime järgmiseks suveks lihtsalt välja surnud ja — tagantjärele targana — poleks meil kõigil ei Teatriühingu preemiad, ei vabariigi kõrgeimat dramaturgiaauhinda — Smuuli-nimelist preemiat —, ei üleliidulise noorsoolavastuste ülevaatuse preemiatuhandet ega aprillikuist Tbilisi-sõitu noorsoolavastuste festivalile. Nii et selle sissesõotmiseks, mida me endi jaoks uueks nimetasime, läks tarvis vana sousti, ja tõtt öelda, ma ei teagi, kuidas niisugustes paradoksidesse suhtuda.

Teatriühing andis meile kasutada oma puhkekodu ruume Kloogarannas. Mis meil siis oli? Katus pea kohal, kirjandid, kõik VII klassi õpikud, hunnik tangaineid putrude jaoks, et odavamalt läbi tulla ja — meeskond. Ärgem rääkigem nendest, kes läksid või ei tulnudki, rääkigem nendest, kes jäid.

Kolm äsja lavakunstikateedri lõpetanud, ei, lõpetamine seisis veel ees; üks teise kursuse tudeng, üks administraator, kes polnud lavakunstikateedrisse sisse saanud, üks äsja sõjaväest naasnud eelmise lennu lõpetaja. Vähesed teatripagasiga inimesed? Jah, vähesed teatripagasiga, õnneks, aga suure mängutahte ja -kogemustega, sest meil on paraku nii, et nelja õpiaasta jooksul ollakse tihti rohkem näitleja, tehakse suuremaid rolle ja paremini kui hiljem, jah, paraku mõnikord kogu ülejäänud loometee ajal. Teatrikoolis elatakse looja, otsija elu. Ollakse loomult ja loomulikult kunstnikud.

Ainult aasta teatris ja juba langeb võrk, seesama õhkõrn ja kleepuv. Juba küsitakse, mis see on, mida lavastaja pakub, juba nõutakse garantiid, juba kardetakse eksida ja ei õpita juurde midagi peale nippide. Juba teatakse, et proov kestab neli tundi kella sellest sel-

leni; proovitakse proovisaalis; süüa saab sellest kellast alates; kui õhtul on olnud väljasõit, siis vahe enne järgmist proovi peab olema niimitu tundi; et saja rublaga ära ei ela; et publik tunneb rohkem nägusid filmist ja telekraanilt kui lavalt, ja üldse — elu tahab ka elamist.

Ühesõnaga — nad on kohale jõudnud, ellu astunud, saanud samasugusteks inimesteks nagu kõik teiste kutsealade esindajad meie ümber (v. a. üksikud takerdavad ianaatikud-maksimalistid). Nagu müüja, kes arvega ei eksi, aga enda jaoks kõrvale panna ei unusta. Nagu saeteritaja, kes iga tööd riigile ei mölli, aga kliendilt rohkem ka ei võta.

Ma tean, et näitlejad pole süüdi, sest ma ei jää maksimalistiks ega väida, et see ongi süü; nad otsivad, kus saaks looja olla, loojaks jääda, teatrilaval on tänaseks ülekaetud rohkem kui sõsarkunstides. Oma rakendatust ei määra nad ise, nad peavad leidma võimaluse vormis püsida. Näitlejal on raskem kui minul, ma ei saa talle nõu anda. Ja ta ei vajagi mu nõu, ta vajab tööd. Aga mina istun ja kirjutan artiklit.

See meeskond niisiis tegi minuga kõik kaasa, alates kirjandite kogumisest. Alul otsis igaüks kirjanditest enese jaoks kõige põnevamaid ja lähedasemaid stseene, mõttekäike, märksõnu; lõpuks tuli ikkagi igaühel üle elada see algul jahmatav-hirmutav taipamine, et tegelikult mängitakse ikka ja alati eelkõige isennast.

Meil ei olnud etenduste struktuuri ja seepärast toetusime raadiosotsioloogide

Kolm põltekonda pedagooge. M. Knebel, V. Putsa ja M. Karasov

K. Orro foto



ankeetide andmetele VII klassi õpilaste päevakava kohta. Otsustasime ühe poisi päeva ära mahutada 60 minutisse. Ja alul oli see ainus raamjuhend, mille järgi tegutsesime. Üks koolitund kestis meie mängus 1 minut 52 sekundit. Töötasime stopperiga. Hiljem polnud see enam nii tähtis, aga põhimõtteliselt on see statistiline mudel säilitatud. Mitut etendust, s. t. mitme poisi päeva mängida, me algul ei teadnud. See oleks võinud olla kaks või neli või kümme korda suurem seriaal; kasutamata materjali oli küllaga. Kujunes kolm päeva. Andrus. Toomas. Guido.

Improviseerisime õpikute järgi koolitunde ja poiste omavahelisi suhteid. Pool etendust sai sellega hoobilt valmis.

Raadiosotsioloogid olid uurinud muidugi eelkõige massikommunikatsiooni osatähtsust noorte inimeste elus ja me hakkasime raadiot kuulama, televiisorit vaatama hoopis uue kõrva-silmaga. Hakkasime saateid lindistama. Kõik, mis meie MC-ks nimetatud tegelane lavalt teeb-ütleb, on olnud eetris kevadel 1980. Kassettmagnetofoni selleks tööks ostisime ise, kontor ei tohtinud — vastavalt eeskirjadele — meid toetada.

Etendused hakkasid kujunema, juba tekkis aisting sellest, milleni me lõpuks jõudsime — etendusest «Olen 13-aastane». Aga sündida ei saanud see väljaspool konkreetset teatriplatsi.

Algas meeletu sõda — ikka eeskirjade kohaselt toimiva kontoriga. Oli vaja kangast teatriplatsi piiramiseks ja näitlejatele midagi selga. Pakud, millest sai lavapind, saagisime kohapeal, sõbitasime kokku, tampsime maasse — ise, kõik ise. (Ilma rahata.) See jäi lõpuni nii: ise olime rekvisiitorid, lavapoisid, inspitsiendid, kostümeerijad-pesupesijad, ka platsi valvurid ja mina olin piletikontsurrebija.

Meie jaoks oli see loomulik (v. a. see, et ilma rahata)*, seda me ju tahtsimegi.

* Ma olen rahast valmis veel pikemalt rääkima: me häbeneme ja häbeneme, et meile meie töö eest makstakse, kuni lõpuks läheme seda raha tegema loomingulisuse arvel. Alates 1977. aastast, mil «Pardijahi» kujundamine jäi välja maksmata, sest tegijad ei sõandunud sellest juttu teha ja mina ei teadnud, et see on maksmata, püüan ma kursis olla, kas, millal ja kui palju makstakse inimestele, kellega ma töötan. Ma tajun seda isikliku võlana, sest lõpuks kutsub ju kogu loomingulise brigaadi kokku lavastaja.

aga tõesõna, me ei saanud aru, miks meid ei tohtinud toetada. Me hakkasime põlgama teatri majanduskontorit, meie silmis olid nemad ise süsteem, ise rutiini autorid ja ämblikuvõrgu punujad. Nüüd ma saan muidugi aru, et kõik on palju lihtsam: inimesed tegid kohusetruult oma tööd, neid ei huvita teatrikunst nagu neid ei huvitaks ükskõik millise muu asutuse tegelik eesmärk, ja kõik. Miks peaksid nad enestele meie pärast tüli tegema?

Teatri kirjandusala juhataja ja peanäitejuht toetasid meid, meid toetas teatrite valitsus ja kriitika. Toetasid põhimõtteliselt juba siis, kui nad ise veel etendusse ei uskunud. Ilma nendeta poleks me vastu pidanud. Aga tegelikult ei kohustanud kellegi ametikoht seda tegema, pigem küll vastupidi.

Lihtsalt õiged inimesed sattusid. Ja olles «sattunud», kaitsesid meid ja kaklesid meie pärast.

Ükski neist ei suudaks seda korrata. Ja kui suudakski — me ei saa elada ja töötada ainult reeglitevälisele abile lootes. Rutiin tuleb purustada, tuleb loobuda usust, et teater on see, mis ta oli eile, et süvendada ja hoida tuleb seda, mis eile oli, et homset tuleb planeerida eilse näo järgi.

Ja ometi sai rutiin meid kätte — lavalaudadel. Nüüd, kus Noorsooteatri praegused vabaõhuetendused võivad sisse tuua ligi tuhat rubla päevas, pole mõtet mängida paari-kolmesaja rubla eest, pealegi kaugemal Tallinnast — Kloogarannas.

Mida me võitsime peale konkreetse etenduse? Absoluutselt mitte midagi. See ei tõestanud kellelegi midagi.

Olen samas punktis kus enne. Eeskirjade järgi — ei ühtegi proovi, ei ühtegi rubla ilma kinnitamata tekstita. Iga etenduse eest ei saa niimoodi lahingut lüüa, pealegi sama lahingut. Võita ja mitte sammugi edasi saada — mis võit see on? Lõime erandi reegli kinnitamiseks.

Mida ma siis tahan? Lapsehoidjaid? Üldsuse tähelepanu? Muidugi mitte. Ma tahan endale ja oma näitlejatele õigust eksida! Kirjanik võib oma novelli mustandit tulehakatuseks kasutada, teatris on kehv lavalugu väiksem patt kui mitterealiseerunud nn. eksperiment, ja keegi ei näi aru saavat, et just see võib olla tule hakatus. Õigus 30

e k s i d a! Kui ma pole finantsilises mõttes kahjudega töötanud, siis peaks mul ju olema varuraha, millega riskida. Ma ei taha maksta teiste lavastajate võlgu. Mul oleks kergem omada teatris täpset oma arvet, kusjuures muidugi peaks sel juhul arvestatama lavastaja poolt ettenähtud eksploatatsioonitaktikat. Õigust oma tükile! Olgu öeldud, et lavastuse eksploatatsioon on suurem kunst kui kontor arvab: igal tükil sünnib juba töö käigus oma optimaalne mängugraafik. Anda lavastus teatri kätte on sama, mis laenata meest või masinat. Ja vähemalt eesti oludes toob «tühjaks pumpamine» või «varuks hoidmine» kokkuvõttes vähem sisse, lisaks hävitab näitleja, muudab ta ükskõikseks. Praegu on nii, et kui etenduses miski rikneb, mida mul pole jõudu parandada, sest igat päikesetõusu ei saa tervitada rusikate rullitõmbamisega, siis ma lähen etenduse juurest ära. Mida muidugi ei tohiks, sest midagi saab ikka elus hoida, pealegi pole see päris aus näitlejate suhtes. Aga ma ei suuda. Sest peaaegu kõik on rutiin, peaaegu kõige vastu tuleks välja astuda.

Just nimelt rutiin ja mitte kord, sest pange tähele — teatrites valitseb ju korralagedus, ja mitte ainult teatrites. Selle üle peaks mõtlema, ehk ongi rutiin korralageduse märk.

Aga kui ma tahaksin tuuleveskeid peatada, peaksin hakkama mõldriks: don Quijotode abitust selles küsimuses täheldas juba Cervantes.

Ja ma tunnen, kuidas ma harjun. Kuidas ma küpsen seesmiselt külalislavastuste, pihkupistetud näitemängude, soovitatud näitlejate jaoks. Kui meeldiv on neljatunnine prooviaeg, puhkepäevad, täis kõht, muretu uni ja sõbralik läbisaamine! Selles võrgus hakkab varsti mugav ja soe, juurdun, kindlustan positsiooni, ja kui ma kümne aasta pärast kuulen kaevanduses kanaarilindu laulmas — uskuge, see on tülikas.

Aga täna, mil see kümne aasta liiv alles kella vajuma hakkab, lubatagu mul avaldada oma siirast imetlust, ja mis salata, kadedust nendele kolleegidele, kes ikka veel suudavad, vaatamata ilmale ja infarktile, ärgata rõõmuga vastu hommikule, sest «proof on mu armastus...»



Päris alguses, mõõduvõtmise ja adreseedmiste aegu polnud öieti midagi enamat peale suure, kõike ületada püüdva tahte ka ooperietendused «Estonia» teatris regulaarselt käima panna. 1908. aastast oli seda proovitud — algul kahtlasevõitu, seejärel vaieldava, kõigest tosinajagu aastat hiljem juba ilmse eduga. Lavale toodi «Pajatsid» ja «Faust», «Traviata» ja «Rügemendi tütar». Trotsides seda, et polnud ei kogemusi ega õigeid jõude. Lauljatena — ooperilauljatena! — rakendusid senised operetinäitlejad, nende kõrval mitmed mainekad draamajõud (teadupärast isegi Paul Pinna, «Pajatsites» ooperibaritoni «k. t.»!). Tehtu tiivustas tegijaid ning tasapikku sõandati latti juba kõrgemale pulgale toetama hakata.

Mitme tüki jaoks toodi peaosalistes kas teispoolt lahte või tollal Valgat poolitava raja tagant, defitsiitseimaks importhäälseks alatasa tenor. Soomest käis «Pajatsite» Caniot laulmas tollal oma võimete tipul Väinö Sola, Riiaist «Aida» Radamesi tegemas siis juba se-

niidi seljataha jätnud baltisakslane Karl Jörn. Seevastu baritonide vaegust tole-aegse «Estonia» solistide trupp ei põdenud. Olid legendaarne Sass — Aleksander Arder ning kaks Karli — Viitol ja Ots. Arder astus sellele lavale 1919. aastal ja tegi seitsme hooajaga ära terve elutöö, esinedes kolmandiksajaj rollis. Viitol tuli õieti pisut varemgi ja talle oli antud töötada kakskümmend viis aastat. Karl Otsast sai estoonlane 1920. aastal, ja võib öelda, et pooleldi juhuse läbi.

Karl Ots astus lavale kolmekümne kaheksaselt, laulja karjääri alustamiseks tavatult edenenud eas. Muide, selle tosin- või viieteistaastase ajanihke tegi ta kuhjaga tasa oma harukordse vokaalse pikaeealisusega.

Mul on helilindil jutuajamine Karl Otsaga 1956. aastast. Maestro kõneleb: «Lauluga hakkasin tegelema juba õige noorest peast, lapseas juba, sest mu isa oli laulumees. Ta oli koorijuht, kes lõi Kreenholmi vabrikus töolistest esimese segakoori. Isa töötas tollal puusepana Kreenholmi vabrikus ja ema oli ketraja-kangur. Töölised tulid oma vabast ajast kokku ja käisid mu isa korteris harjutamas. Minul tuli kah hakata seal poisikesealt kaasa laulma.

Paljud soovitasid laulu alal edasi õppida. Hääli oli mul juba looduse poolt kaunis suure ulatusega ja kanõvusega. Narvas, kui juba suureks sain, laulsin enamasti kavas kooris, vene kiriku kooriski, ja peale selle veel karskusseltsi «Võitleja» ja Eesti seltsi kooris.

Pärast läksin raudtee peale ametisse ja sellega tuli mul ka võimalus üle kollida Peterburi, kus astusin Rahvakonservatooriumisse laulu alale. Esiteks olin professor Morskoj juures ja siis Morjova juures. Õppisin 1913.—1918. aastani.

Siis tekkis soov astuda Maria teatrisse koori, aga sinna ei olnud pääsu, sest seal nõuti oktaviste või jälle kõrgeid tenoreid. Mina aga olin vahepealne hääli, laulsin tol ajal baritoni.

Hiljem sai minust siiski tenor. Kui ma Eestisse saabusin, oli Alfred Sällik ennast üle pingutanud ja mind paluti, et prooviksin tenoripartiid laulda, kuna mul on suur hääleulatust. Hakkasingi «Lõbusas talupojas» Stefanit ja «Kerjusüliõpilases» Simonit laulma. Profes-

sor Raimund Kull ütles mulle, et tee õige ooperis kah algust ja laula Radamesi. Esiteks mõtlesin, et mine tea, kas läheb korda, sest tolsamal ajal laulsin ka Figarot «Sevilla habemeajajas». Et üks päev laulan baritoni, Figarot, aga järgmisel päeval jälle tenoripartiid, Radamesi.

1924. aasta sügisel saadeti mind Itaaliasse, tenoriks õppima. Sain ka riigi poolt väikese toetuse, aga suurema summa ajasin ise kontserdisaalist täismajadega kokku. Kui tagasi tuln, siis 1925. aasta sügisest peale laulsin tenoripartiidid juba vabalt. Mulle ei antud ka enam baritoni osi ja jäingi tenori peale. Ja siis tuli kõik see raske dramaatilise tenori repertuaar minu kanda. Kuni 1948. aastani laulsin veel Hermanit «Padaemandas»...

Paar selgitavat sõna. Kreenholmi puusepa ja kangru viiendast lapsest Karl Otsast sai 1901. aastal, pärast Narva linnakooli lõpetamist, telegrafistiõpilane raudteel ja peatselt, kui leivaisad olid nooruki püüdlikkuse ja kohusetunde üle selgust saanud, ka midagi dispetšeritaolist. Narvas hakkas ta — «perekonnavea» läbi muusikalembene ja lauluharrastaja — Alfred Sälliku õhutusel «Võitleja» seltsis kaasa lööma. Seniks kuni raudteejaamas midagi põhjalikult ümber korraldati ja Karl Otsa töökoht Peterburi üle viidi.

Lauluhuviline raudteeametnik ei jätnud juhust kasutamata, rehkendas veeringud ja võimalused kokku ning esimesi asju pealinnas oli seada sammud seel- sse Rahvakonservatooriumi. Too oli küllaltki hea tasemega õppeasutus, kus töö — vähemalt erialatundides — toimus niisama süvendatult kui päris konservatooriumis ja tõeliselt võimekate pedagoogide käe all. Küllaldast tähelepanu pöörati ka olulisematele kõrvalainetele. Tähtsaim oli aga see, et õppe- maksu võeti Rahvakonservatooriumis tublisti vähem...

Peterburi Rahvakonservatooriumis formeeruski meie tulevane silmapaistev vokalist algul baritoniks.

1920. aastal siirdus Karl Ots koos perega (noorpaaril oli äsja sündinud poeg Georg) Tallinna... ja sattus kohe raskustesse. Senisel hästi kätteõpitud raudteelegrafisti erialal ta mingit tee- 32

nistust ei leidnud. Kuid siin oli taas ees vana sõber Narva päevilt Alfred Sällik, juba kümneaastase staažiga estoonlane ja publiku lemmik, kes tõmbas kunagise lauluvenna taas lavale. Seekord kutselisse teatrisse, baritonina-solistina operetti ja vastavate jõudude nappusest johtuvalt ka ooperit tegema. Algul teises garnituuris või osades, mis afiššidel peenemas kirjas, kuid peatselt «Fausti» Valentini ja «Sevilla habemeajaja» Figaroni välja.

Karl Otsa ampluaa teises otsustavalt tema kolmandal «Estonia» hooajal. Teater oli publikuedu lootes ja küllap ka pisut suurutsemisena mängukavva võtnud kassatüki eeldustega «Aida», kuigi polnud olemas täismöödulist koori, orkestrit ega ka öieti kedagi Radamesi tenorirolli. Kaheksa etendust laulis Radamesi riialane Karl Jörn, üheksandal üllatas kõiki Karl Ots, senine bariton, kes oli partii omandanud ühegi tõsise proovita, lihtsalt seniste etenduste jälgimise najal.

Täisedule «Aidas» järgnes veel mitu kopsakat dramaatilise tenori rolli, nagu Pedro «Madalikus», Raoul «Hugenottides», sekka ka mõned spintopartiid, nagu Hoffmann «Hoffmanni lugudes», kuid kõneldi-kirjutati, et märksa vähem küündivalt. Küllap andis tunda lavakogemuste nappus (kui Radamesi puhul sai matkida Jörni, siis nende osade jaoks polnud eeskuju kusagilt võtta). Samuti häirisid mõningad vokaalsed kitsaskohad, arvan, et hääleliigi vahetamise küllaltki loomulik kaasnähtus. Ometi osati seekord näha Karl Otsa õige mehena õigel kohal ja ta lähetati täiendusõpingutele Itaaliasse, «tenoriks õppima», nagu ta poolnaljatamisi seda iseloomustas.

Töö professor Bustini ja kunagise kõrgklassi metsosoprani Armanda degli Abbati Campodonico juures kandis ilmselt vilja. Karl Ots jäi aastaiks «Estonia» ooperi üheks kandvamaks solistiksi: Wagnerist Verdini, Bizet'ist Tšaikovskini.

«Padaemanda» Hermaniga seisis Karl Ots vastamisi esmakordselt 1926. aastal ning laulis sama osa küllap niisama säravalt ja noorusvärskelt, kuid kahtlemata süvasuunas võrratult nüansikamalt veel kuuekümne seitsmendas eluaastas. Rolli, mis on tenorile kirjutatuist üks raskemaid terves ooperiliteratuuris.

Juba auväärses eas maestrot oli mul 33 võimalus ringhäälingumikrofonide ette

paluda, et tema esinemiskunstist veel üht-teist säilitada. Nimelt oldi temagi puhul osatud toimida nii, et laulja jaoks parimatest aegadest polnud säilinud ühtki arvestatavat lindistust peale fragmendi G. Ernesaksa ooperist «Tormide rand».

Täpselt kokkulepitud ajal kohtusimegi stuudios, temal kaasas paari prentensioonitu laulukese noodid: «Mis mina, vana mees, enam ikka laulan!» Olin ettenägelikult palunud klaverisaate eest hea seista Elsa Avessonil. Tänu sellele, et tema kuulub nende haruldase mäluga ja imeoskustega klaverikunstnike kilda, kes mis tahes pala suudavad hästi saata ka noodita, ei tulnud lauldavatest lugudest tol õhtupoolikul puudu. Vanameister loovutas lindile ühe pala teise järel, peaaegu kontserditäie. Nende hulgas oli ka Ülo aaria «Vikerlastest» ja tervelt kaks Hermani aariat «Padaemandast». Laulis tenor, kel aastaid seitskümme neli turjal!

Muidugi oleks kohatu veenda iseenast ja teisigi, et need salvestised said kõigis nüanssides vokaalselt perfektised. Aeg oli muidugi häälelt röövinud noorusvärskuse. Kuid tõlgitsusele andis seesama aeg sootuks peenema lihvi. Eks sobi siia juurde suurepäraselt Johannēs Semperi ütlus (Ants Lauteri mäletamist mööda): «Vanaduse eelis noorusega võrreldes on see, et nooruses ei ole veel vanaduse tarkust ja küpsust, aga vanaduses võib veel hõõguda nooruse värskust.»

Mitu lugu nende salvestiste hulgast vermisime hiljem heliplaatidele. Nüüd, aegade tagant, peavad just need (kõrvuti üksikute varasemate salvestistega 1920.—30. aastatest) taas elustama helides osakesegi Karl Otsa suurest elutööst.



Alustaksin nende kenade Leedumaa kevadpäevade kõige meeldejäävamast sündmusest, kohtumisest Nõukogude Liidu rahvakunstniku Juozas Miltiniseaga. Legendaarne teatrimees tuli saalitäie kuulajate ette energiliste sammudega ja tema kõne oli hoogne ning kalambuuri-erikas nagu neil aegadel, mil ta siinse teatri rahvusvaheliselt kuulsaks tegi. Kõigepealt alustas ta professionaalsuse ja taidluse piirist, leides, et see polegi nii selgejooneline kui arvata tavatsetakse. Kui ajaloost otsida, siis kogu kreeka näitekunst või keskaegne *commedia dell'arte* polnud muud kui puhas taidlus ja ka Stanislavskit ei saa professionaalina võtta, kui hilisemat näidet otsida. Veel enam, see valehäbi suhtumises asjaarmastuslikkusesse võib kuivatada professionaalsuse lätted: on ju teada, kuidas paljudes kultuurmaades (sealhulgas Ameerika Ühendriigid, Jaapan) kutsutakse professionaalseid teatritegijaid õpetama vähikuid teatrikunsti alal, uut teatrikunsti mõtet oodatakse alati kõige erinevamate elukutsete esindajate seast, eelkõige ülikoolidest... Sõnaga «professionaalne» olevat kunstis ringi käia riskantne, see sisaldab juba algmes kulumise, dekadentsi tunnuseid (kel kõik selge, seda pole kunstis tarvis; absoluutne on alati häving) ja sobib kõige paremini maailma vanima elukutse — prostitutsiooni — määratlemiseks, nii et seda peaks arvestama, enne kui endale uhkelt vastu rinda taguda. Sest kunst on ju pidev poolleiolemine, mitte teha oskamine, otsimine. Otsime mitte seda, mis ära kadunud, vaid otsime seda, mida veel isegi ei tea.

Sellisele vundamendile rajatud arutluses kuulus vana teatritegelase ilmne poolehoid isetegevuslastele, kelle juurest tuleb eelkõige otsida teatrikunsti uuendamise võimalusi. Mõnevõrra idealiseeritult olukorda hinnates leidis ta, et rahvateatritel on kutseliste teatritega võrreldes soodsamad arengutingimused. Ajal, mil professionaalne teater on suures osas muutunud kroonuasutuseks, kus ei viitsita enam õppida, tööd teha (kui sa midagi ei loe, arvad alati, et teed õigesti) ja lavastaja püüab väljendada ainult ennast, on taidlus säilitanud õilsama, laiema tähenduse. Ja nagu ta festivalil nähtud rahvateatrite etenduste põhjal ütelda võivat, mängivad isetegevuslased emotsionaalsemalt ja vahetumalt kui professionaalid.

* * *

Niisugused arutlused, kus püütakse määratleda, millist rolli isetegevus meil täidab, kumb taidluse funktsioon on tähtsam, kas kunsti tegemine või selle tegemisest osasaamine, on rahvateatrite puhul küllaltki tavalised: tulenevad need ju rahvateatrite üpris komplitseeritud, kuid olulisest osast meie kunstielus. Kui meenutada Balti liiduvabariikide ja Valgevene rahvateatrite



Stseenid komöödiast «Jälle Püha Susanna ehk Armastuse kool»

Piltidel: Anne-Mai — Leida Rammo; Rudolf — Raimu Vellesalu; Ferdinand — Heino Kalev

festivale, siis siin on alati olulisemaks peetud kunsti kui sellist (hinnaalandu- seta kunstitegemist, nagu rõhutada tavatsetakse). Nii oli see juba esimesel «Rambisõprusel» Vilniuses 1969. aastal, nii ka tänava uue ringi alguses taas Leedumaa pinnal Panevėžysis.

Mida siis rahvateatrid seekord suutsid pakkuda, milline oli nende oma sõnum? Esialgu tundub sellele võimatu vastata, sest lavastused olid liialt eripalgelised, repertuaar kirev, ulatudes ajaloolisest tragöödiast jandini, sõnalavastusest pantomiimini. Janka Kupala dramaatiline poeem «Igivana laul» (Minski Ametiühingute Kultuuripalee), Leopold Rodeviči jant «Häbis- tatud Savka» (Baranoviči), Kazys Saja «Kuljus» (Vilniuse Ametiühingute Kultuuripalee), Aleksandr Tšhaidze «Kui linn magab» (Jurbarkas), Pauls Putniši «Uu-uu» (Liepaja Metallurgiatehase Kultuuripalee), pantomiim «Oo, minu kallis maa!» (Riia Tootmiskoondise VEF Kultuuri- ja Tehnika- palee), Enn Vetemaa «Jälle Püha Susanna ehk Armastuse kool» (A. H. Tam- saare nimeline Rahvateater) ja Bernhard Lülle «Hundipass» (Otepää)... Kuid ometi on nendel etendustel ühine nimetaja, ühtne tänapäeva- ne vaatenuurk. Kõik lavastused otsivad juuri: arutletakse, kust me tuleme, kuhu läheme (täheledatav on huvi rahvaloomingu, rahvuslikkuse algete vastu), kas me oleme küllalt eetilised, puhtad; kas me pole tehnika kiire arengu ja linnastumisprotsessiga kaotanud midagi algset, olulist. Võib-olla oleme tõesti jõudnud nii kaugele, et on vaja arutlema hakata kõige lihtsama aususe üle ja meil tuleb õppida taas nii ürgset asja kui inimeste- vaheline armastus...

* * *

Kui rääkida õnnestunumatest, olulisematest lavastustest, siis alustaksin Janka Kupala dramaatilisest poeemist «Igivana laul». Patriarhaalne sajandi alguse kehvikuolu oma mure ja näljaga... Terve lavastus on kantud sün- getest meeleoludest, mida omakorda rõhutab kunstnik, paigutades lavale

kehviku elu kogu armetuses ja kasutades selleks ka valgust (tihti-
peale on lavapilt hämar, elu hallust toonitav). Kuid ometi ei mõju see
poetilis-traagiline jutustus ängistavalt, lavastuses on tunda mingit erilist,
omapärast tänapäevasuhet. Selle teenistuses on kõik esemed, mis on
laval (kuigi nad iseloomustavad kehviku taretuba, pole ükski neist otse-
selt naturaalne, vaid stiliseeritud, üldistatud, peegeldades elanike elu- ja
puhtusearmastust; see vaesus pole mandumise, käegaloomise vaesus, see
on olude vaesus) ja kindlasti ka muusika («Pesnjärö»). Kontrastsena mõjuv
tänapäevamuusika rõhutab meie kohalolekut (tähtis pole kaasa elada,
tähtis on mõista), moodustades huvitava dialektilise terviku. Lava taga-
foonil avaneb aeg-ajalt veel teine, väiksem lava (siin näeme elu nagu
fotograafi pilguga, pildiotsija kaudu, tükk aega sobitatakse õiget kadree-
ringut, kuni fookusesse jääb maaliline külaeluvaade: külvavad või kündvad
inimesed, poeetiline tõörõõm või personifitseeritud Kevad, Suvi, Sügis,
Talv), mis kontrastiks lavahämarusele on hele, värvikas. Aastaajad vahel-
duvad, aga töö jääb, ränkraske töö. Näeme, kuidas Talupoeg langeva puu
alla jääb, kuidas ta surnuaias (ka pärast surma) oma elu mõtestab,
kuid see ei ole lootusetu lugu: helendaval laval-ekraanil näeme uut meest
kündmas. Kõik algab otsast: rahvas ei sure, rahvas elab edasi, unistades
paremast elust... Lavastaja Juri Stepanov pole kartnud rasket ülesannet:
dramatiseerida (ja seda esmakordselt) poeem; kogu lavastus on natuke
nagu maapinnast kõrgemal, olustik antud stiliseeritud üldistuses, mis vastab
poeemi iseloomule. Ja aktuaalsust lisab seegi, et lavastus on valminud
Janka Kupala 100. juubeliks.

Kui valgevenelaste lavastuses oleks raske ühtegi komponenti esile
tõsta (sellaks on lavastus liialt terviklik), äratas lätlaste «Uu-uu» tähelepanu
eelkõige võimeka näitlejate ansambliga. Tundub, et see ei ole Pauls
Putniņš tugevamaid näidendeid, lugu on liialt sõnausaldav, kuuldemängu-
line, tegevusliinid hargnevad eri suundadesse, mis nõrgendab lavalist
pinget. Kuid midagi on siin putniņšlikku: tänapäevased probleemid,
elulisus. Vana aednik Peteris Derums oma tööarmastusega, poeg Andrei
oma keeruliste isiklike suhetega (temast saab ka isa elutöö hävitaja),
esimees Gunta oma hingehädadega... Põhiprobleem on kirjanikul ehk
mõeldud šabloonsenagi: majandi huvid nõuavad vana aedniku elutöö hävi-
tamist. Niisiis, ühiskondliku ja isikliku õnne kokkupõrge, kus peaks nagu
peale jääma ühiskondlik. Tänu lavastaja nägemusele ja peategelase män-
gule muutub olukord komplitseeritumaks, valulisemaks, lahendamatumaks,
lavastus on pigem ülistuslaul tööle, loodusele, inimlikule harmooniale...
Näib, et lavastaja Daina Kandevisa on alguses kimpu jäänud, ei ole osanud
üht või teist liini võimendada, kõik on talle võrdselt tähtis olnud ja nii
lagunebki lavastus olupiltideks, mille vahel on üksnes formaalne seos. Alles
siis, kui Arturs Mažaiks vana aednikuna hakkab mõjule pääsema, omandab
lavastus nagu mingi selgroo. Näitlejas on kõike seda, mis iseloomustab
tublit töömeest, tema kõne, tema tegutsemine laval on loogiline, isegi
paatoslikud monoloogid oskab ta maandada argipäevaselt veenvaiks, täp-
semalt: sõnad tema suus ei kõlagi õhkutõusvalt-paatoslikult. Lavastuse
olustikulis-psühholoogilise laadi sobib ta suurepäraselt. Vaadake, kuidas
ta ikka ja jälle laval (oma aias) tegevust leiab, see tegevus on alati loogi-
liselt veenev, karakteri avamise teenistuses. Lõpp on mõjuv. Vanal töö-
mehel on 70. sünnipäev, aga õieti kellelgi pole see meeles, ta on unus-
tatud. Leppimiskavatsustega tuleb poeg linnast, isa aga on raudne, ta ei
saa unustada reetmist; isa ei võta kinki vastu ja kui poeg selle kastile
asetab, langeb sinna jutuhuos nagu kogemata kogu aeg töömehel käes
olnud haamer — leppimist ei saa olla. Lisada võiks ehk veel nii palju,
et Arturs Mažaiks on ise väga austusväärne töömees, pikka aega olnud
metallurgiatehases tööline, edutatud nüüd vahetusülemaks... Võib-olla



«Riia Pantomiim»

G. Janaitise foto

selline elu ja kunsti põiming ongi üks neid rahvateatrite ilusamaid püha-päevi.

«Riia Pantomiimiga» ei kohtunud ma esmakordselt: on ta ju tegutsenud edukalt juba üle 25 aasta. Koogu selle aja jooksul on olnud lavastajaks ja stsenaariumide autoriks Läti NSV teeneline kultuuritegelane, J. Rainise nim. Riikliku Akadeemilise Kunstiteatri näitleja Roberts Ligers. Kui varasemast mäletan poeetilisi ja filosoofilisi lavastusi, siis seekord üllatas kollektiiv otsingutega folkloori valdkonnas. Lavastus «Oo, minu kallid maa!» on koostatud läti rahvalaulude motiividel; siin on palju särtsu, hullumist, teravmeelsust, ootamatuid süžeeväike, mis püüavad edasi anda rahva elujõudu, elutahet. Huvitav on seda võrrelda Valgevene lavastusega: kui erinevalt kõneldakse ühtedest ja samadest asjadest, ühest ja samast ajajärgust. Kui valgevenelastel oli kõik sünye ja raske, siis siin on rahvas talletanud lauludes prima

ja lõbusama, mida ta kogenud on. Armastus, äravahetamised, klounaad kõikjal — isegi nii traagilisel hetkel kui abielulahutus: mees võtab kübara, naine saunakibu, voodilina tõmmatakse keskelt pooleks ja nii nad lähevad igaüks ise ilmakaarde, uljalt ja haletsemiseta. Tähtis tegelane on hobune, keda mängivad kaks näitlejat; kord viib ta kosilasi kohale, kord korskab ja trallitab niisamuti ringi, nii et näitlejad oma hobuserolli paiguti unustada võivad ja omavahel sõnelema hakkavad, nagu rõhutades tegevuse illusoorisust, mängulisust. Võib-olla oleks lavastust mõnevõrra kupüüridega tihendada saanud: tulevärk tulevargi otsa väsitab, süžeeliinide katkemine laseb huvil raugeda, mõni leid hakkab tüütuseni korduma, muutub la-medaks...

Nagu huvitavalt kujundatud kavalehelt lugeda võis, võtab praegu ansambli tegevusest osa 21 üliõpilast, õpilast, töolist (keskmine vanus 20 aastat). «Riia Pantomiiimi» olulisemateks omadusteks on poeetilisus, musikaalsus, sümboolika ja allegooria taotlus. 120 eri nimetusega pantomiimpalast on võimalik koostada 15 öhtut täitva kava...

* * *

Kuidas siis nägid festivali taustal välja meie rahvateatrid? Üheselt sellele ehk vastata ei saa, kuigi täielikku häbi tunda polnud vaja nagu mõnel verasemal korral. Siinkohal meenutuseks, millised meie teatrid «Rambisõprusel» üldse esinenud on. 1969. a. Vilniuses mängis Otepää Rahvateater M. Lassila «Noort mõldrit», J. Tombi nim. Rahvateater V. Turi «Võitlust varjuga», 1972. a. Riias J. Tombi nim. Rahvateater A. Arbuzovi «Irkutski lugu», 1976. a. Tallinnas E. Vilde nim. Rahvateater R. Kaugveri «Hukkamisele määratud maja» ja Otepää Rahvateater A. Makajonoki «Tribunali», 1978. a. Minskis P. Pinna nim. Rahvateater N. Pogodini «Kremli kelli» ja Narva Rahvateater E. Vetemaa «Õhtusööki viiele». Seekordset «Jälle Püha Susannat ehk Armastuse kooli» võib A. H. Tammsaare nim. Rahvateatri esituses kolkaliku kiitusega pidada festivali üheks tipuks, millele tugevasti aitas kaasa korrektne tõlge ja nimitegelase Leida Rammo suurepärase nüansirikas mäng. Veidriku ja ekstsentriku maski taga on meie ees mõtleval, kannataval, rõõmustaval, kiinduv naine. See ongi nagu ühe inimese tükk, Leida Rammo Püha Susanna tükk — kõik teised on ainult temale mänguvõimaluste loomiseks.

Enn Vetemaa Susanna-triloogia keskmine näidend on lavale toomiseks küllalt komplitseeritud ja probleemirikas, millega ehk on seletatav, et vaatamata kahekordsele suures tiraažis trükkis ilmumisele ta ühegi teatri tähelepanu polnud pälvinud. Lavastaja Feliks Urve on leidnud näidendile huvitava mõtte näilise ja tõelise vahekorra analüüsis. Inimesed eemalduvad puuslikest, kujudest, mis ainult väliselt elu jäljendada suudavad, et jõuda elavate inimeste juurde. Selles amorfses muuseumi kolikambris, kus üks tegelane peab joone peale tõmbama oma elutööle ja teisel tuleb vähemalt konkreetset juhul tunnetada ürituse fiaskot, hakkab helisema sootult uus, inimliku läheduse teema. Ja sellest seisukohast lähtudes võiks nõustuda läti kriitikutega, kes pidasid tunnete osa, nn. armastuse kooli liialt tagasihoidlikuks, väheseks. Tugevama kiindumuse puhul oleksid need kahe inimese suhted veel huvitavamad, idee kasvaks selgemini välja.

Leida Rammo Anne-Mai on energiline, natuke meheliku kõnnakuga, tal on lips ees ja punane nokkmüts uljalt kuklas. Vaadakes, kuidas ta muuseumi tuleb, energiline, avalik, tundes end kohe algusest peale nagu kodus. Ja kuidas Raimu Vellesalu Rudolf, vastupidi, muutub oma muuseumikodus võõraks, juhuinimeseks. Anne-Mai võtab endastmõistetavalt kepi, millega muuseumis tolmunud eksponaate näidatakse, ja sihhib sellega Rudolfile... Kui paari aasta eest lavastust nägin, ei suutnud Raimu Vellesalu veel võrdset suhete arenguga kaasa minna, nüüdseks on Rudolfi ja Anne-Mai

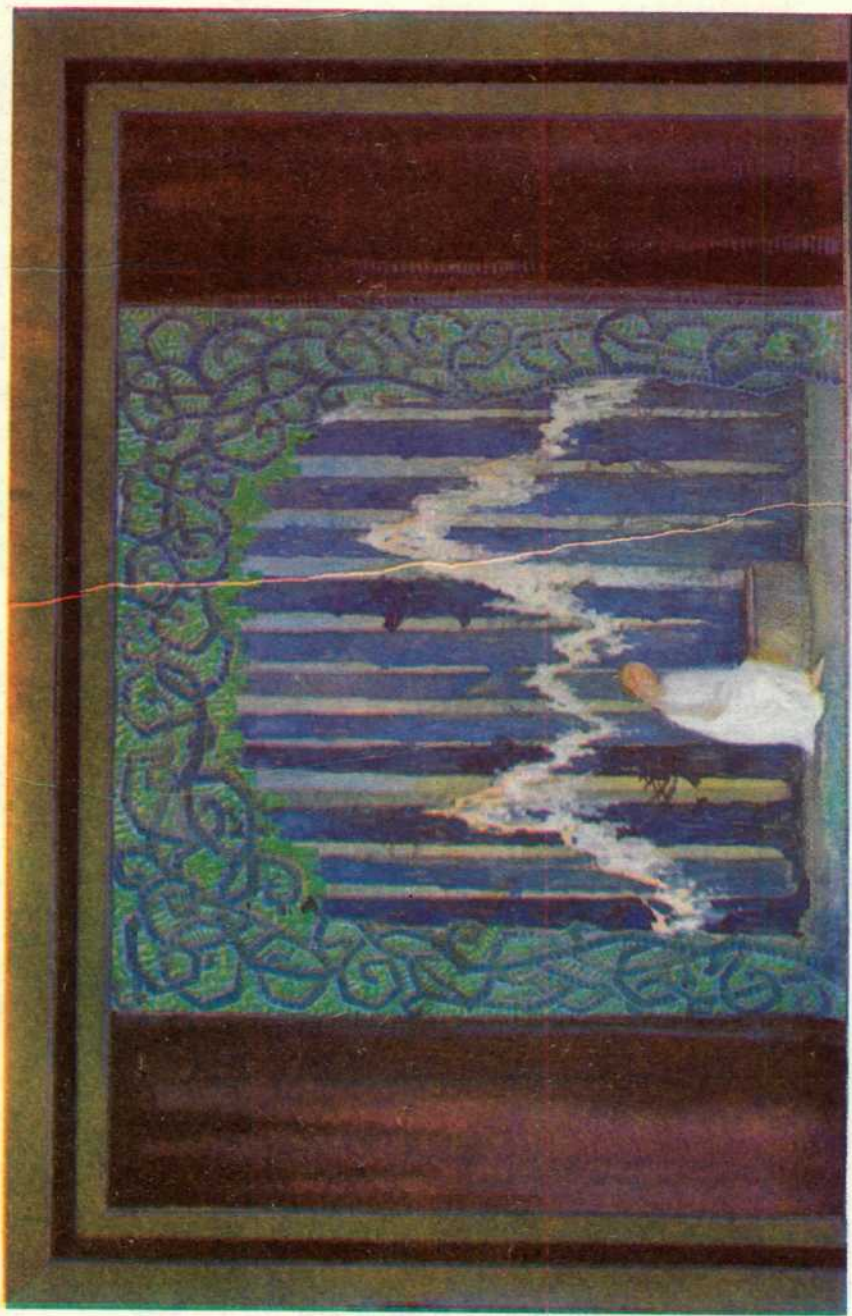
suhted täpsemad, nüansirikamad. Väga hästi annab näitleja edasi kohtlaslikult tagasihoidliku Rudolfi kiindumuse süvenemise. Ja milline pseudo-donžuar ta on, kui oma kulunud hommikumantlis on sattunud paabulinna kehkleva Anne-Mai ette... Ka Ferdinand (Heino Kalev) on varasemaga võrreldes värve juurde saanud. Praegu võib temas igas situatsioonis ära tunda endist näitlejat, (pseudo)intelligenti, kuigi liiga agressiivse välise joonise kammitsad vaesestavad kujus peituvaid võimalusi. Et ta veel võrdväärselt kolmikusse ei sula, näitab kas või seegi, et tema lavaleilmumisega aheldub, tuhmub Leida Rammo mäng.

B. Lülle «Hundipassi» kohta otepäälaste esituses ei taha midagi öelda; nägime adapteeritud (pooletnnisesse kesta topitud) lavastust, kus lonkas kõik; üldidee jäi kõlama banaalselt, rollid rabedaiks, skemaatilisteks, näitlejate mäng närviliseks (kuigi heatahtlik žürii leidis ka siin kohatist vahenditust, siirust). Võiks kahelda, kas oli ikka õige saata niisugust tagasihoidlikku lavastust meie rahvateatrite kunsti esindama. Ei tahaks uskuda, et mitme aasta töö viljana midagi paremat välja valida polnud.

...

Niisiis, mida veel kokkuvõtvalt öelda? Et festivalitraditsioon on kindlalt juurdunud, tuues elevust rahvateatrite ellu. Elamuslikkust suurendasid dekooreeritud linn, erireklaam, embleemid, spetsiaalselt valmistatud suveniirid. Panevézysi teatrihoone oli selleks ajaks tervikuna rahvateatrite käsutusse antud, suurel asfaltväljakul selle ees aga võistlesid lapsed joonistamises rahvaste sõpruse ja teatri teemadel. Meeldejäädavad olid kohtumised tööliste ja kooliõpilastega. Milline elamuslik hetk oli, kui otepäälastega ühte keskkooli külastasime: juba fuajees võeti meid vastu minikontserdi ja eestikeelse luuletusega, saalis aga läks lahti tõeliseks pressikonverentsiks teatrikunsti teemadel. Mis žürii tegevusse puutub, siis siin laabus kõik sõbralikus üksmeeles; hea, et lavastuste järjestamisest loobutud on, toonitati ka loomingulisel konverentsil. Töötavad ju rahvateatrid väga erinevates tingimustes ja ka lavastused on liialt erinevad. Kuid samas leiti, et mõnikord võiks ka repertuaarivabadust piirata mõne žanri või laadi kasuks. Miks mitte pöörata mõnel festivalil rohkem tähelepanu komöödiale või muusikaetendusele, miks mitte lubada festivalile ka eksperimentaalteatrid (esialgu võiksid nad esineda kas või väljaspool ametliku programmi). «Riia Pantomimi» seekordne osavõtt aga pani mõtlema, kas siiski festivali relemendis piirduda ainult sõnalavastustega. (Mäletan, aastaid tagasi said Riias kokku kolme liiduvabariigi pantomiimitrupid — kas ei ännaks seda head algatust elustada?)

Muretsema pani ka meie rahvateatrite olukord: kuigi meil on neid arvuliselt vähem kui teistel liiduvabariikidel, ei tohiks see tähendada tui-memat elu kui mujal. Tüüpiline oli ka Panevézysi festivaliks valmistumine: kuigi selle tähtaega mitu korda edasi nihutati, jääd iikka nagu hiljaks, otsustused sündisid üleöö, juhuslikult. Kõigepealt peaksime mõtlema sellele, kuidas oma vabariigi rahvateatrite ülevaatusi nii korraldada, et sellest kõik osa võtaksid, ja seejärel, kuidas võimalikult rohkem õppida kolme liiduvabariigi rahvateatritega tehtavast tööst. Ainult omapead nokitsedes ei jõua me kaugele.



R. Nymän. Dekoratsioinnikuvand
M. Mueterlinckin draamalle «Pelleas ja Melisande» (1919)

Kunstiideed ja -põhised, mille tekitasid sõjajärgne olukord Euroopas ja Euroopa vältjäreng, ning mis kõige eredama väljenduse leidsid «autsaideritest» kineastide loomingus, oli vaja kokku koguda, sünteesida, tasakaalu ja süsteemi viia. See ülesanne sai nagu ikka prantsuse kunstnike pärisosaks. Energiline liikumine, mida prantsuse filmikunstis tuntakse «uue lainena», alustas traditsioonilisest kinematograafiast radikaalse lahtirebimise märgi all. Lähemal vaatlusel osutus see aga tolle jätkuks ja lõpuleviimiseks, millega olid algust teinud teised kunstnikud juba palju aastaid tagasi. Põhimõttelised muutused andsid endast märku 50-ndate aastate keskpaiku lühifilmi valdkonnas, kus loodi filmitegijate ja produtsentide ühendus, nn. Rühm 30. Samal ajal moodustus Inglismaal rühmitus «Free cinema», New Yorgis aga hakkas ilmuma ajakiri «Film Culture» ja tekkis sõltumatute liikumine, mis üsna varsti viis nn. New Yorgi koolkonna loomisele. Kui üldistatumalt öelda, siis oli see Inglise «noorte rae-vukate meeste» ja Ameerika biitnike aeg.

Just lühifilmi valdkonnas — dokumentaal- ja eksperimentaalfilmis — sondeeriti uusi kontakte elureaalsusega, katsetati dokumentaalsuse ja autori-poolse lähenemise põhimõtteid, mis said uuele arenguetapile alustrajavaiks ning olid seotud mitte üksnes puhtkinematograafiliste probleemidega, vaid ka kunstimõtte liikumisega tervikuna.

Uue suuna esindajad tajusid, et mingi nihe oli toimunud, elu oli muutunud voolusuunda, kunst aga jätkas liikumist vanas ja madalaks jäänud sängis. «Vaatajana ma konstateerin, et prantsuse film hoidub tahtlikult kõrvale reaalsusest,» kuulutas 1958. aastal Alain Resnais. «Ta hakkab meenutama sedasama, mis ta oli Saksa okupatsiooni ajal. Ma olen vaimustatud «Pariisi agulitest» (René Clairi film — V. B.), kuid ma ei leia seal midagi, mis vastaks meie praeguste muredele. Tänapäeva film

on mingi ajaväline kunst, mis on kaotanud sideme ajastuga, kus me elame. Filmiteosed ei mõjuta ajaloo kulgu ja isegi ei peegelda seda. Ent missugune haarav ülesanne!»¹

Uutlaadi lähenemine, uute kontaktide otsimine tegelikkusega oli 50-ndate aastate murrangus peamine. Üldised kaalutlused ja apriorsed kontseptsioonid heideti kõrvale. Homse päeva tõde tuli kokku korjata kildhaaval, seejuures edu ei olnud kindel.

Prantsuse filmikunsti uue koolkonna kunstiline genes toimus ajal, mil lai ühiskondlikke kihte valdas mitmesugusel põhjusel skeptitsism ja pettumus. Avar rahvusvaheline vastukaja, mille prantsuse noorte kineastide tööd otsekohe pälvisid, tunnistas, et kõne all on ideed ja meeleolud, mis pole iseloomulikud kaugeltki üksnes Prantsusmaale.

«Filmide autorid ja tegelased (tõelised ja väljamõeldud) on märgitud musta päikese all küpsenud põlvkonna stigmadega,» kirjutab prantsuse kriitik Philippe Esnot. «On neil õigus või mitte, kuid noored tunnevad, et nad elavad sõja järel keset rususid, kusjuures need rusud pole üksnes materiaalsed.»²

Mitme aasta kestel (50-ndate keskpaigast alates) elas prantsuse filmikunsti uus koolkond läbi oma arengu «looteperioodi». Ja kui lõpuks 1958. aastal kujunesid soodsad tingimused ning produtsendid sõandasid teha panuse noorte ja aprobeerimata autorite filmidele, toimuski pikka aega käärinud ja kogunenud jõudude plahvatus.

François Truffaut, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais — need olid kaalukamad nimed, mille prantsuse filmi uus koolkond esile tõstis. Ent kõige universaalsem ja «esinduslikum» uue suuna figuur tundub tänasel päeval olevat Alain Resnais — režissöör, kes on kõik oma filmid teinud võõraste stsenaariumide järgi, mis aga ei ole

¹ «Temoignage Chrétien», 1958, 8. avril p. 13.

² «Les lettres françaises», 1969, 24–30 mars.

tal takistanud neis väljendamast oma-
ene suhtumist maailmasse.

Paljude aastate jooksul, mil ta tegi eranditult mittemängulisi lühifilme, kujunesid tal oma pühad, sügavalt isiklikud ideed ja ainevaldkonnad, mis said üheaegselt ka ajastu väljenduseks. Ülitundliku kunstnikuna, kes teravalt tunnetab maailma killustatust ja kaootilisust, kuid püüdleb terviklikkuse poole ja usub inimesesse, seisab Alain Resnais otseku läbinisti koos vastuoludest. Need on tegelikkuse enda vastuolud.

Resnais' varasemad lühifilmid käsitlesid individuaalse teadvuse tragöödiat, teadvuse, mis edutult üritab taastada kaotatud ühtsust maailmaga. Need filmid pole säilinud, kuid toome ära ühe kirjelduse — «Inventuuriks avatud» (1946) — A. Resnais' sõbralt ja kaastööliselt Agnès Vardalt.

«See pole film, mida saaks ümber jutustada. Lihtsalt seeria aistinguid nende ehedal kujul, aistinguid, mis iial ei võta teadvustatud vormi... Seal oli mees ja oli naine, neil ei õnnestunud kuidagi kohtuda: Naine jooksis mööda treppe, mis olid lõputud nagu unenägudes, eksinuna tohtus linnas. Teda mängis Daniëlle Delorme. Kui ma teda praegu meenutan, tundub ta mulle Emmanuelle Riva noorema õena (näitlejanna, kes mängis Resnais' filmis «Hiroshima, mu arm» — V. B.). Seejärel helistasid nad teineteisele — mingil hetkel vilksatas telefoniputkas ka Gérard Philipe — kuid üks ei saanud teisest aru. Tegevus toimus Buttes-Chaumont'i eeslinnas Bolivari kvartali taustal... See oli väga nooruslik ja väga isiklik film, Pariisist võlutud provintslase film. Eeslinn iseene-
sest etendas tähtsat rolli, osalt selgitades pealinna ja kõigi nende kummaliste olevuste saladust, kes ootasid ja otsisid üksteist — maailmas laiali pillutatud üksilduse killud...»³

Lühifilmi «Van Gogh» tegi ja monteeris Alain Resnais selliselt, et erinevatest kunstniku maalidest kujunes terviklik maailmapilt — suletud, sisemisest kataklüsmidest vapustatud maailma, mis on katastroofi ootel.

Filmides «Guernica» (1950, Picasso

maali järgi) ning «Öö ja udu» (1955) annab režissöör nime maailma vallanud hullusele. See on — fašism ja sõda. Siitpeale kõlab fašismi- ja sõjavastane teema Resnais' loomingus lakkamatult, põimudes tihedasti selliste mõistetega nagu mäletamine ja unustamine.

Picasso teost ekraanile tuues A. Resnais ei demonstreeri maali, vaid otsib sellest ja väljendab selle läbi oma-enda sügavalt isiklikku teemat. Picasso «Guernica» on raevukas nõrdimuskarje, A. Resnais' «Guernica» aga murelik reekviem hukkuunile ja lüüriline pihtimus, kus protest fašismi kuritegude vastu liitub sõjajärgsete aastate painava ärevusega. See on selle inimese film, kes on üle elanud mitte üksnes «Guernica», vaid ka Hiroshima.

A. Resnais' filmis on fašism jõud, mis on hukatuslik elule ja inimesele, jõud, mis paiskab maailma kaosesse ja surma. Helirida (sireenide huilgamine, pommilahvatused, kuulipildujavalangud) ja dokumentaalsed kaadrid toovad Picasso traagiliselt deformeerunud kujundid tagasi neid sünnitanud košmar-
sesse tegelikkusesse. Ning otseku kolmandas, psühholoogilises plaanis katab kujutise klassikaline muusika ja Maria Casarési kiivalt nukker hääl, mis loeb Éluard'i värsse. Ekraanile ilmub pikk rivi Picasso majoolikaskulptuure, need on nagu olevused, kes on läbi käinud tuumasõja hävingupõrgust, üles sulanud ja uuesti tardunud, kuid ikka hoiavad veel endas elu märki.

Skulptuur «Mees lambatallega», mida uhuvad vihmajoad, lõpetab filmi lootuse kirka noodiga.

Viimast pole filmis «Öö ja udu», kuna siin käsitatakse elu võimet taastundida tuhaasemel kui traagilist nonsenssi, mille ees inimese teadvus seisab murelises nõutuses. A. Resnais' teos pole üksnes tunnistus koonduslaagrite jubedast maailmast, ainult fašismi metsikuste paljastamine. See on mõtisklus ja meeldetuletus. Mõtisklus sellest, kuidas seesugune asi sai juhtuda ja kuidas sai see ununeda. Kuidas saab pärast kõike seda sinada taevavõlv, haljendada rohi, saavad öitseda lilled? — otseku küsib autor oma filmi piinarikkalt pingelise kujundireaga. Värvilised kaadrid tänapäevast — päikseline maastik, 42

³ Gaston Bounour. Alain Resnais. Paris. 1962, p. 194.

aasalillede vaip poollagunenud barakide ja krematooriumi varemete ümber — ning jubedad mustvalged kaadrid sellest, mis toimus siin 10—12 aastat tagasi. Selles valu tegevas vastandamise ongi filmi mõte, selle traagika.

Mäletamise teema on A. Resnais' loomingus olulisemaid. See võtab endasse kokku mõtted, tunded ja meeleolud, mida sõjajärgne tegelikkus oli kujundanud oma suhtumises hiljutisse möödanniku. See suhtumine aga on komplitseeritud ja painav.

A. Resnais' l realiseerub maailmast ja iseendast lahutatud inimese draama lootusetult minema libisevas või siis vastupidi, väljapääsmatult peatunud ajas. Lõhutud on järjepidevus, mineviku ja oleviku vahel on kõrb. Inimteadvus katsub katkenud seost taastada, iga kord tabab teda ebaõnn, kuid ta jätkab oma katseid ikka ja jälle.

«Surm lõhkus aja tasakaalu» — see rida Paul Éluard'i luulekommentaarist «Guernica» juurde võinuks saada filmi «Hiroshima, mu arm» (1959) epigraafiks. Jutt pole üksnes ühe inimese individuaalsest surmast, vaid surmast kui meie ajastu košmaarsest reaalsusest, mis on võtnud massilise hävitamise kuju — totaalsed sõjad, gaasikambrid ja aatomiplahvatused. Maailmas, mida lahutab vihkamine ja rebestavad sõjad, mis on ära piinatud hirmust tuumakatastroofi ees, on armastusest saanud kannatus.

Armastuse ja kannatuse motiivid ilmuvad filmi esimesest episoodist peale. Armuembused vahelduvad dokumentaalkaardritega Hiroshima tragöödiast, samal ajal liituvad kaadritaguses dialoogis samuti armastus- ja tuumakatastroofiteema. Kangelanna räägib armastusest, samal ajal näeme, kuidas kirurgitangidega võetakse välja tuumaplahvatuses moonutatud inimesel silmamuna. See kaader sunnib meenutama Luis Buñueli «Andalusia koera» algust — habemenuga, mis lõikab inimese silma lõhki. Assotsiatsioon pole juhuslik. A. Resnais on tõepoolest läbi teinud sürrealismist innustumise. Ent kui ühed või teised võtted ongi üle võetud, siis mõte on muutunud. Kes elas läbi ja tunnetas Hiroshima tragöödiat (see aga oli vaid järjekordne lüli XX sajandi kuritegude ahelas), ei saa enam iialgi

vaadata maailma endise pilguga. Nii-moodi juhtub ka Alain Resnais' filmi peategelasega — tema lüürlise kangelannaga.

Tema elus oli olnud oma Hiroshima, mille nimi oli Nevers. Seal, väikeses provintsilinnas, hakkas kuuteistkümnendaastane tütarlaps armastama sakslast. Armastuse rebis puruks surm. Seal pörkas ta kokku ebaõigluse ja vägivallaga, õppis tundma kannatust, meeleheidet ja vihkamist. See oli väike, «isiklik» Hiroshima, miljondik osa tõelisest — piisav, et ühte inimelu moonutada.

Alain Resnais'le on ette heidetud, et ta vastandas vastandamatut: Nevers'i tüdruku tragöödiat ja sadade tuhandete inimeste hukkamise. Režissöör ise ütleb, et ta ei kavatsegi Hiroshimat ja Nevers'i võrdustada. Tõepoolest, vastandamise mõte on muus. Olgugi et erinevat moodi, erisugustes mastaapides, ometi avavad Jaapani linna hukkamine ja prantsuse tütarlapse kannatused meie pilgule ühe ja sellesama maailma, maailma, kus vihkamine on muutunud normiks, ja armastusest on saanud kuritegu.

Ning veel: kes ütles, et kunst tohib vastandada üksnes samamastaabilisi sündmusi? Tegelikult toimib kunst just vastupidi. A. Resnais' teene selles seisnebki, et võtnud kaks erimastaabilist sündmust, näitab ta, et vähemalt ühes suhtes on nad võrdsed: üheainsa süütu kannatused painavad niisamuti inimlikku südametunnistust kui sadade tuhandete hukk. Südametunnistus on jagamatu. Ning inimkond on alles siis humanismi nõudmiste tasemel, kui ühe süütu hukkamist tajutakse tragöödiana, mis on võrdväärne Hiroshimaga. Siis ja ainult siis saavad uued Hiroshimad võimatuks.

Siinkohal võib kerkida veel üks küsimus. Kas tõesti polnud tüdruk Nevers'ist süüdi? Ta hakkas armastama okupanti, oma kodumaa vaenlast. A. Resnais' filmis oldi peaaegu et valmis nägema kollaboratsiooni kaitsmist. Kuid neiu polnud tema armastatu ju vaenlane, ta armastas ega mõelnud ei sõjast ega fašismist. Ta oli rumaluke tüdruk, armunud tobuks Nevers'ist — olgu see pealegi nii. Ühed võivad öelda, et ta oli ajaloost alamal, teised — et ülemal. Ent ta ei reetnud kedagi ega

teinud kellegagi «koostööd». Ta armastas — ja ainult. Ning Nevers'i väikekodanlaste jõugus, kes ta pea paljaks ajas ja teda mõnitas, oli vahest tema ükski vaba kõlbelistest kompromissidest ja tehinguist südametunnistusega. Need, kes kääridega relvastatult näitasid üles oma hilinevad patriootilist indu, ei liigutanud kulmugi, kui Hiroshima kohale kerkis tuumapilv. Tagakiusatud, mahalõigatud juustega tütarlaps aga, kellest oli saanud täiskasva-

nud ja õnetu naine, tuli hulk aastaid hiljem Hiroshimasse ja mõistis siin kõik.

A. Resnais' filmides pole tunnete kustumist, atrofeerumist. Kriisiseisundis hakkavad ta kangelased vastu, kaitsevad oma armastust — seda, mida nad peavad oma lahutamatuks inimlikuks väärtuseks. A. Resnais jutustas inimesest, kes mures ja piinades, ka keset kokkuvarisevaid rususid säilitab kontakti teiste inimestega ja elab edasi selles vaevases, katastroofilises maailmas. Kuivõrd raske on seda teed taganemata käia, näitas juba A. Resnais' järgmine film «Möödunud suvel Marienbadis» (1961). Et režissöör aga kõigele vaatamata iseendale truuks jäi, kinnitab film «Sõda on lõppenud» (1966).

«Hiroshima» kangelanna suhted maailmaga on piinarikkad, konfliktid. Temale on kõik raske, kõik keeruline: armastus ja armastuse puudumine, minevik ja olevik, Hiroshima ja Nevers — kõik pöördub tema poole valu tegeva, haavava tahuga. Kui ahvatlev oleks kapselduda, ümbritseda end ükskõiksuse soomusega või siis unistustelooriga! Kuid seda ta ei suuda. Ja ei taha. Hiroshima kaudu, armastuse läbi jaapani mehe vastu püüab ta tabada teiste inimeste draamat. Talle ei anna rahu mitte üksnes see, mis on olnud, vaid ka see, mida ta näeb tulevikus: «Kuula. Ma tean. See kordub. Kakssada tuhat tapetut. Kaheksakümmend tuhat haavatut. Üheksa sekundiga. Arvud on ametlikult välja öeldud. See kordub. Jälle tõuseb Maal temperatuur kümne tuhande kraadini. Kümme tuhat päikest. Põleb asfalt. Valitseb kaos. Terved linnad tõstetakse õhku ja nad kukuvad põrmuks...»

Tulgu mis tuleb, kuid ta pole end sellest maailmast lahutanud, ta elab selle maailma elu, valutab tema valu, sureb tema surma. Seepärast suudabki ta tajuda kiresööste ja pimestavaid õnnehetki, kui talle tundub, et kannatustelinn Hiroshima «on loodud meie armastuse jaoks». Maailma julmusele ja absurdusele seab ta vastu oma armastuse, oma valusa mälestuse.

Režissööril oli õigus öelda oma filmi kohta: ««Hiroshima» ei sisenda elu võimatuse tunnet... Elu pole alati rõõmuküllane, kuid vähemasti minu kangelaste 48 tundi on väärt kümnet 44

«Hiroshima. mu arm»

All: Emmanuelle Riva ja Eiji Okada



aastat näivat õnne, mis õieti on ju vaid letargia. Kõige hirmsam on mitteolemine, tühi elu on hullem kui kannatused.»⁴

«Hiroshimas» liidab armastus koost lagunenud aja uuesti. Ta on tugevam piinarikkaist mälestustest ja hirmust tuleviku ees. Sellesamaga omandab inimene võimu oma saatuse üle. See ebakindel tasakaal on lakkamatus ohus: aeg «uhub» reaalsuse pidevalt minema, uuristab kahe olevuse sidet.

Introspektsioon ja retrospektsioon, pilguheit sissepoole ja ajas tagasi, määrab A. Resnais' loomingu eripära. Teda huvitab «subjektiivne aeg», aeg, mis voolab inimese sees. Oma kangelasi nimetab ta «a-kangelasteks» või «tunnistajateks», sest aktiivseks tegutsemiseks puuduvad neil nii võimalused kui ka jõud. Tema loomingus leiab kajastuse inimeste tragöödia, kes on ajaloost «maha jäänud», selle teadvuse kriis, mis on lõhestunud vastuoludest ja mida saanuks lahendada üksnes tegutsemisega, — Resnais' looming on lakkamatu pingutus maailma liikumata äravõitmiseks. «Ese on surnud, kui on kadunud temale suunatud elav pilk,» kuulutab filmi «Ka kujud surevad» kommentaar.

Resnais' filmidele on iseloomulik *travelling* — kaamera liikumine horisontaalselt ja kaadri sügavusse. Eriti märgatav on see tema dokumentaalsete lühifilmide juures, kuid ka mängufilmides avastame sellesama seaduspärasuse. Esemete liikumisel kaadri sees pole erilist tähtsust, neil puudub omaenese elu. Need on raidkujud, rahvusraamatukogu lõputud riulid («Kogu maailma mälu»), põimunud torud, kus leiab aset polüstürooli muundumine («Laul stüroolist»), barakid ja narid, okastraataia read («Õõ ja udu»), Hiroshima tänavad, muuseumisaalid, haiglakoridorid («Hiroshima, mu arm») ja seinad, mida koormavad voolingud või puuornamentika, millest jalutavad mööda «Marienbadi» tegelased. Selle liikumata suhtes toimubki filmi liikumine — inimese pilgu ja mõtte liikumine, mis elustab surnud maailma, — muuseas mitte alati: «Marienbadi» näiteks rõhub surnud aeg tegelased maha...

«Marienbad» avaneb vaataja pilgule kui keerukas, iseendasse kapseldunud kujundisüsteem. Kuid mitte niivõrd, et veidraste baroksete vormide tagant ei paistaks kätte reaalne elusisu.

Filmi tegevus toimub suures vanaaegses lossis. Lopsaka ja külma dekoori keskel kulgeb smokingeis meeste ja õhtutualettides naiste mingi viirastuslik eksisteerimine, mis on otsekui allutatud muutumatule ja lausa koolnulikule tseremooniale. Misanstseenide liikumatus, tardumus, lõputud koridorid, ukсед, salongid, monotoonne kaadritagune kommentaar, asjad ja inimesed, kes sarnanevad elutute esemetega — nii luuakse filmis ilma minevikuta ja ilma tuleviku metafoorne kujund, kus aeg on seisma jäänud. Kaamera liikumine ja plaanide vaheldumine lõhuvad ettekujutuse reaalsest ruumist ja ajast.

Keegi võõras jalutab mööda lossi saale, läbib ukse, koridore, pörkab oma kujutisele peeglis. Ta liitub kord ühe, kord teise seltskonnaga, ei peatu aga pikemalt kusagil ja kõnnib edasi. Midagi eristab teda teistest inimestest, kuid mis nimelt? Silmitseme terasemalt ja märkame: tal on elav, nukker pilk. Kontrasti põhjal avaneb meile ka see, mis märgib ülejäänud tegelasi: nad on tardunud ühte ja samasse seisundisse, neis pole liikumist, pole elu.

Võõra pilk peatub üha sagedamini noorel naisel, kaunil ja veel elusal, võib-olla... Võõras pakub talle võimatut — seda, mis näib võimatu selles kapseldunud ja külmas maailmas — ta pakub talle minevikku, tulevikku, vabadust. Ta räägib naisele, et nad on kord juba kohtunud, aasta tagasi, ja et nad armastasid teineteist.

Naine ei mäleta midagi. Kuid võõras äratav maniakaalse visadusega tema mälestusi. Ning naine annab tasapisi järele, otsekui vastutahtsi. Seejärel haarab teda hirm. Ta ei taha lahkuda sellest tardunud, minevikuta maailmast, mis temale on kehastunud teises mehes, kes võib-olla on tema abikaasa. Kuid lugu, mida räägib talle võõras, muutub järjest ladusamaks, omandab nähtava kuju.

Tegelastel puuduvad nimed. Me ei tea neist absoluutselt midagi. Me ei tea isegi seda, kas võõral ja tollel noorel

naisel tõesti on ühiseid mälestusi või on lugu, mis möödunud aastal juhtus Marienbadis, vaid peategelase kujutlusvili. Muide, Marienbadi pole märgitud ühelegi kaardile. Ja ometi on peategelase võitlusel reaalne tähendus: kui on minevik, on ka aja kulgemine, seega on olemas ka tulevik, on elu.

«Mäletan, järelikult olen» — nii võiks formuleerida «Marienbadi» juhtlause. Ja nagu minevikku ei õnnestu otseselt ühendada olevikuga, ei õnnestu ka inimisiksusel end kinnistada, panna end uskuma omaenda eksisteerimisse. Selleks, et veenduda oma mälestuste reaalsuses, on peategelasel vaja neid jagada teise inimesega. Seni, kui see tal ei õnnestu, on ta suletud lossi lõputuise labürindidesse. Surnud võib igaüks olla üksinda. Elus on vaja olla vähemalt kahekesi.

Mälestus, elu, armastus, vabadus — filmis määratletakse need mõisted üks-teise abil, nad astuvad omavahel poeetilisse mõjustusse. Neile vastandub teine metafooririda: unustamine, surm, kilustatus, liikumatus... Suhe nende kahe rea vahel ei vii vastastikusele eitamisele ega välista vastandlike algete külgetõmmet ja nende läbitungimist üksteisest.

Mäletamine on filmi tegelastele peamine ja ainus vahend võitluses maailma liikumatusiga, kus aeg on seisma jäänud. Minevik tekib ekraanil kujundina «valgest toast», kus kunagi elas kangelanna, ning kujundina pargist, kus ta kohtus oma armastatuga. Vastavalt sellele, kuidas tegelaste mälestused omandavad reaalsuse, kõlab liikumatuse, kivistumise teema pargikaadris üha tungivamalt.

Poollühja ja väga heledasse toa kaardrisse löikub lossi sünge koloriit nagu pimestav välg — üks kord, teine kord, kolmas kord, ikka pealetükkivamalt ja võimukamalt. Edaspidi toimub toaga järkjärguline ja pöördumatu muundumine. Igal uuel ekraanile ilmunisel täitub ta ikka rohkem mööbliga, ehetega, nipsasjakestega, paksude kardinatega, vaipadega, peeglitega... Esemid on ikka rohkem, valgust aga üha vähem. Tuba samastub lossi teiste ruumide interjööri, erinevus nende vahel kaob.

Minevik jõuab olevikule «järele», et sellesse sulanduda ja omakorda kivistuda. Mälestustekaadrid muutuvad filmi lõpupoole ikka raskepärasemaks, inertsemaks või, vastupidi (kuid see on ju seesama!), lagunevad pimestavalt eredas, kalgis ja julmas valguses. Võõra võit, kellel lõpuks õnnestub naine «äratada», sundida teda uskuma nende ühiste mälestuste reaalsuse — kas ei saa sellest hoopis tema kaotus?

Näitleja Giorgio Albertazzi (Võõras) oma närvilise erutatusega ja Sasha Pitoeff (Mees) oma kiretusega — nende kahe pooluse vahele jääb Naine. Delphine Seyrigi mäng rajaneb kõhklemisel ühe ja teise vahel, üleminekuil hingelisel prostratsioonist elava tunde juurde, olematuse rahust elu ja mälestuste piinade juurde. Kuid tema ikk katkeb alati kõige pateetilisemal hetkel: liikumatus ja unustamine osutuvad tugevamaks.

Meesnäitlejate vahel toimub omapärane «osade vahetus». Albertazzi muutub ikka järeleandmatumaks, autoritaarsemaks, despotlikumaks. Pitoeffi ilmesse aga hakkavad signema ebalus ja kurbus, ta nägu omandab inimlikud jooned. Vabanemine, mida Võõras Naisele töötas, osutub illusoorseks ja tegevus pöördub lähtepunkti tagasi, et uuesti hakata liikuma mööda ringjoont.

«Marienbadi» finaalis võidutseb liikumatus ja isoleeritus. Alain Resnais ja stsenaarist Alain Robbe-Grillet suruvad ikka kitsamaks üksilduse ja hääbumisele määratuse ringi, kuhu tegelased on pääsmatult suletud. Voolingutest ja baroksetest ilustistest ülekoormatud lõppematud seinad saavad terve filmi seesmiseks kujundiks. Tegevus lahustub lõputus ja lootusetus meditatsioonis. See on nukker reekviem, itk inimese pärast, kellele pole antud end leida koost lagunenu ja kivinenud maailmas. Kogu filmi läbib raidkuju — kui seisma jäänud elu allegooria, mis küll on säilitanud oma väliskesta, kuid kaotanud sisemise mõtte.

A. Resnais on temale omase tagasihoidlikkusega korduvalt rõhutanud, et tema oli üksnes lavastaja, filmi «Möödunud aastal Marienbadis» tegelik autor on aga Alain Robbe-Grillet. Ent filmi kõrvutamise stsenaariumiga (na-

gu ka Robbe-Grillet' romaanidega) näitab selgelt, missugune on režissööri osa — isegi käesoleval juhul, mil justkui näib, et A. Resnais on oma loomingu- lise taotluse täielikult allutanud stsenaristi kavatsusele. Robbe-Grillet surnud maailmale (midagi inventariloetelu ja häguse piltmõistatuse vahepealset) heitis ta elusa inimese pilgu, kes tunnetab, et labürindi seinte taga, millest tema võib-olla enam ei suuda välja pääseda, on olemas — ei saa ju mitte olla! — teistsugune, elus reaalsus.

Tundemärgid, millel režissööri käsitluses on metafoorne tähendus, võivad meile saada konkreetsemateks orientiirideks. Peame silmas luksusslikku jõude- elu, suurilmalikku snobismi tundemärke, mis filmis on metafoor, tegelikkusse üle kantuna aga viitavad ekraanil kujutatud hingelise düstroofia reaalsele põhjustele. Ekraanil on maailm, mis ajaloo seisukohast on ära elanud. Seepärast ongi aeg seisma jäänud. Näeme kunagiste inimeste varje, kes vaevu puudutavad esemeid enda ümber ning keda üldse ei puuduta elu. Venivalt kestva ja kõiki ära tüüdanud näidendi tegelastena esitavad nad ikka ja jälle ühte ja sama stseeni. Nad on ühised sihid ja huvid ammu minetanud, igaüks neist elab omaenda üksilduse kapslis. Toretsevates, kullatud tubades on elu oma kulgemise lõpetanud. Kuid kes ütles, et elu on seisma jäänud ka selle eramu seinte taga? Selle asukad otsekui ootaksid ise ka, et lõpuks ometi tuleb keegi ja ajab nad minema sellelt lagedaks ja pimedaks jäänud lavalt.

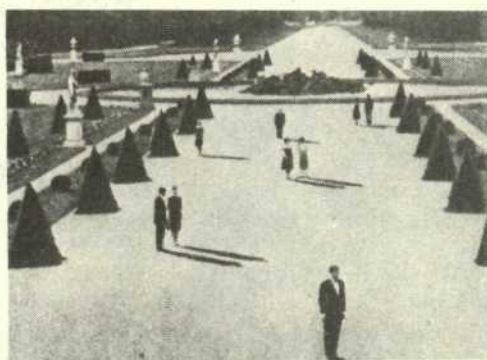
Alain Resnais' ainevalda ja motiive võis teatud ajani pidada minevikku suunatuks või liialt abstraktseks. Kuid filmi «Sõda on lõppenud» (Jorge Semp- runi stsenaariumi järgi) aluseks sai konkreetne, eluline ja aktiivne materjal. Koos sellega jäi vormiküsimuste kanda endistviisi suur osa: prantslasena ise- loomustab Resnais'd abstraktsete ideede transformeerimine stiili kujundavateks elementideks.

«Sõda on lõppenud» tuletab stilis- tikalt veidi meelde «Marienbadi», kuid erineb sellest põhimõtteliselt. «Marien- badist» on jäänud seinte teema, ainult et nüüd pole need lõputud koridorisei- nad eramus, kuhu tegelased on suletud,

vaid majaseinad linnas, mis peategelast piiravad; klaasvaheseinad ja vitriinid, mille läbi ta teeb vaatlusi; kangialused, kuhu ta jälitamise eest pagedes astub. Kuid pikiliikumine pole enam määrava tähendusega; seega pole ka *travelling* enam teose stiili dominan- diks. Nüüd ilmub uste ja treppide plas- tiline juhtmotiiv: peategelane läheb ja tuleb, sammub treppe mööda üles, mit- mel korral astub ühe ja sama ukse juur- de (kujutletavate toimingute kaadrid — see, millest peategelane mõtleb, mida ta kavatseb teha). Uste teema oli ka «Ma- rienbadis», kuid seal see üksnes rõhutas kapseldatust: tegelased käisid saalist saali, astusid rõdule ja parki, kuid tulid alati lähtepunkti tagasi, nii et reaalse ruumi tunnetus lõppkokkuvõttes kadus. Filmis «Sõda on lõppenud» on liiku- mine siksakiline, raskendatud, kuid see on reaalne. Peategelane ei liigu enam üksnes p i k i s u u n a s, vaid ka l ä b i,

«Möödunud aastal Marienbadis»

All: Giorgio Albertazzi ja Delphine Seyrig



filmi süžee järgi tema ülesanne selles seisnebki, et p i i r i ü l e t a d a (nii otsestelt kui üle kantud tähenduses).

Reisimise teema oli see, millest filmi kavandamisel lähtuti. Resnais ja Semp-run ei teadnud veel, kes on nende peategelane, kuid nad teadsid, et ta tuleb Prantsusmaale tagasi pärast pikemaajalist eemalviibimist (kuskohalt — ka see oli mõnda aega selgusetu, võib-olla et Kreetalt). See reisimine seondus algusest peale režissöörile nii iseloomuliku möödunu juurde naasmisega. Otsustati, et peategelaseks saab Hispaania anti-fašist, kes üksteist aastat on istunud frankistlikus vanglas. Hiljem tegi see motiiv läbi muutuse: peategelane pole küll vangis istunud, kuid sissekukkumise, vangla ja piinade oht ripub tema ja ta kaaslaste peade kohal.

«Algselt oli see passiivne tegelane,» rääkis Semprun. «Hiljem aga, ühel ilusal päeval ütles Alain mulle: «Ei, sellega on lõpp, meil on vaja eesmärki, see mees aga ainult hingab, elab, kohtub naiste ja sõpradega.» Ning sellesama reisimise, tagasitulemise faabula peale ehitasime me üles uue stsenaariumi. Meile oli vaja tegevust... Oli vaja näidata tegevust ennast, mitte aga tema dramaatilisi tagajärgi.»⁵

Vastavalt muutus ka maailm peategelase ümber: ta ei elustanud enam end mälestustega, vaid elas omaenese elu. Filmi tegevus ei arenenud minevikus, vaid olevikus ja osalt ka tulevikus: toimekas peategelane ei pea mitte niivõrd meenutama, kui võrd ette nägema. Tema ellu tuli seiklusemoment, kuna maailm tema ümber oli läinud liikvele. V a a t a m i s f i l m i s t s a i t e g u t s e m i s f i l m . Alain Resnais' stilistika tuletab siin kohati meelde Jean-Luc Godard'i stilistikat — ruumi ja tegevuse kinematograafiat, mille dominantideks on «siinsamas», «kohe», «jalamaid». Jutt pole loomulikult jäljendamisest, vaid seaduspärasest lähenemisest.

Seni olid Godard ja Resnais olnud teisikud-antipoodid: kummalgi oli oma maailm, kuhu teisel oli sissepääs suletud. Resnais' tegelased elasid minevikus, mälestustes, piinarikkas liikumatu-

ses. Alain Resnais' sõber ja mõttekaaslane Chris Marker tegi filmi «Lennurada», kus narkootikumede, tarvitanud halvatud peategelane reisib ajas, kuna see «mööde» on ainus, mis temale on jäänud; Markeri film on kokku monteeritud seiskunud kaadritest. Godard'i tegelased elavad käigul, jooksusammul, «viimsel hingetõmbel», neil pole mahti peatuda, järele mõelda, ent tasub vaid korraks kõhklema lüüa — ja neid tabab surm. (Filmis «Elada oma elu» räägib filosoof Brice Parain mõistujuttu Athosest, kes kogu elu aina võitis, sest ta tegutses ega mõelnud, ent niipea kui ta ainus kord elus mõtlema hakkas — hukkus.) Seesama seadus toimib kõige järgi otsustades ka Godard'i enda loomingu: ta haarab ideesid lennult, tor-kab need filmi ja tõttab edasi.

Filmis «Sõda on lõppenud» üritab Alain Resnais käsitleda mõtte ja tegevuse antinoomiat oma peategelase kaju kaudu, kes tegutseb ja elab, teades, miks ta tegutseb ja mille nimel ta elab. Ta on revolutsionäär ja kommunist, tema suhted tegelikkusega on keerukad, konfliktid, tema olemasolu selles maailmas on lakkamatult seatud küsimärgi alla, ja mitte ainult vaenlaste, vaid ka sõprade poolt.

Diego on idee nimene, idee on tema jaoks nii abstraktne kui ka isiklik. Isiklik selles mõttes, et see moodustab tema isiksuse aluspõhja. Idee kaotus tähendab temale iseenda kaotamist, tagasi-pöördumist «Marienbadi» tardunud maailma. Reaalsus mitte et paiskab ta kannule nuhid ja politseinikud, see kat-sub ka temalt ideed ära võtta ja sellesamaga määrata ta sisemisse vangipõlve.

Diego kujus liituvad mehelikkus ja mehisus, mille erinevusest ja lahustumisest omal ajal nii läbinägelikult rääkis Blok. Sel põhjusel ka Resnais' filmi armastusstseenidel, mis on antud täiel määral avameelselt, puudub valulikkus, kõlvatus või rikutus. Mehe ja naise intiimžestides näeb režissöör poeesiat, inimväärikust, vastastikust usaldust.

Kaadritega kahest alasti, armuembu-ses liitunud kehast, kellele langeb vihm, kaste ja radioaktiivne tolm — nii algab «Hiroshima», film haavatud, teotatud ja ometi edasi elavast armastusest.

⁵ «Positif», 1966, nr. 79, p. 40.

«Marienbadis» on armastus surnud ning peategelase kõik püüded laipa galvaniseerida jäävad tulutuks. Selle filmi atmosfäär iseenesest, kus on segunenud erootiline erutus ja varjatud jõuetus, lähendab filmi Antonioni 60. aastate alguse töödele, kus mees ja naine ühtivad aeglaselt ja piinarikkalt või, vastupidi, ägedalt ja tõtakalt, ent alati lahkuvad kibeduse ja vastikustundega. Seksuaaliha kui haigus on Antonioni lemmikteemasid. «Maailm on erootikast haige,» ütles ta kord.

Antonioni meelelise armastuse käsitlust kummutas kunstiliselt Godard. Tema tegelastele oli kehaline lähedus kõige reaalsem ja peaaegu et ainus võimalus tajuda ja nautida käesolevat hetke. Armuühenduse kujutamisel eemaldus Godard — esimesena prantsuse filmirežissööridest — mõistuütlemisest ja tähendusrikkast vaikimisest, eelistades sellele täielikku avameelsust, mis lõppkokkuvõttes osutuski palju ausamaks ja puhtamaks lähenduseks, kui too silmakirjalikult nilbe poolvihjete süsteem, mille oli välja töötanud prantsuse ja eriti ameerika filmikunst, kus Hughes'i koodeksi ja puritaanliku moraali ranged nõuded tõukasid kinematografistide kujutusvõimet kahemõtteliste olukordade, rafineeritud erootiliste sümbolite ja erutavalt meelelise atmosfääri poole. Buñueli ja Bergmani filmides on meelelise iha motiiv samuti tähtis; sel pole midagi ühist meelelisuse sihiliku õhutamisega, kuid väga sageli esineb see väärdunud seksuaalsuse motiivina: armastus varitseb inimest kui koletuslik püüdis, mille loodus on seadnud tema teele (teema, mis kommertsfilmis kujundas «vampiirliku armastuse» müüdi). Üldiselt, nii või teisiti, piinarikkalt valusalt või siis meelelahutuslikult nilbel kujul käsitab Lääne filmikunst ikka sedasama teemat — inimtundeid, meelelisust, mis on inimesest lahutunud ning allutamas teda oma mõjuvõimule. Seejuures realiseeruvad avarad, maailmavaatelised teemad tihtilugu metafoorselt: vägivald üldistavas käsitelus esineb filmides vägivallana naise kallal, ideaalide ja usu kaotamist näeme filmides moraalse rikundumisenäena jne.

49 Sellises üldises kontekstis omanda-

vad armustseenide avalus, otsekohesus ja poeetiline stiliseerimine Godard'i filmides tähenduse kui katse anda inimesele tagasi terviklikkus, taastada vaimse ja meelelise ühtsus. Godard näeb siin kahe inimolendi põgusaid usaldus- ja harmooniahetki, mööduvuses seda kaunimaid, mida hetkelisemad nad on; see aga, et neid kinni hoida ja ehitada neile üles kestvam, püsivam ja kindlam suhetesüsteem, pole Godard'i kangelaste juures võimalik.

Alain Resnais läheb oma filmis Godard'i teed, kuid läheb kaugemale. Ning kui Diego ja Nadine'i armuühendus on välja peetud täielikult Godard'i vaimus (õnnehetk, mis ajavoolust välja kistud, välja kukkunud), siis stseenil Diego ja Marianne'i vahel on juba teistsugune mõte: režissöör rõhutab siin žestide ja liigutuste tavapärasust, teatud moel rituaalsust. See stseen pole ajast välja rebitud, ta on lülitatud elu olmelisse konteksti ning mitte ei dissoneeru sellega, vaid, vastupidi, toetab ja annab mõtte kõigile neile vaevumärgatavaile inimliku nõusoleku ja usalduse tundemärkidele, millest on sepistatud Diego ja Marianne'i argisuhted — kaasa arvatud Marianne'i otsus minna Diego kaudu Hispaaniasse.

Haavatud armastus, armastuse võimatus ja realiseerunud armastus — selline on Alain Resnais' tee.

Peaksime üksikasjalikumalt käsitleva ka vastuolulisi, konfliktseid seoseid peategelase ja teda ümbritseva maailma vahel. Kommunisti kuju — nagu teda seni olid käsitanud prantsuse kunst ja kirjandus — paistis silma kahesuguse suunitlusega, mis ühtlasi peegeldas reaalseid olukordi.

Ühel juhul tõstis kuulumine kommunistlikusse parteisse ta elust ja teistest inimestest kõrgemale; selles oli oma loogika, sest kommunisti käsitleti kui inimest, kes oli end oma keskkonnast lahti rebinud: ta püris tulevikku, esindas seda tulevikku olevikus ning seetõttu elas ise homses päevas, s. t. teatud mõttes ta otsekui ei elanudki, kuivõrd elul käesolevas ajas oli tema silmis formaalne tähendus. Loogilise lõpuni viiduna kujuneb temast — näiteks Malraux' 20.—30. aastate romaanides — revolutsionäär, kes ei kuulu niivõrd

elule kui surmale. (Hemingway oma romaanis «Kellele lüüakse hingekella» pööras seda teemat 180°, andes oma kangelasele täisverelise elu olevikus, kuid ainult niivõrd, kui võrd tulevik talle enam ei kuulu.) Revolutsionääri, kommunisti kui inimese poole, kes murrab end välja argielu normidest, pöörduvad Lääne kunst kriisisituatsioonis, murrangulistes olukordades. See on lagunemise, järjepidevuse katkemise, revolutsiooni aeg või, kui kasutada metafoorselt üldistavat sõna, mis on ära toodud filmi pealkirjas — see on sõja aeg. Sõjalukord eeldab teatud kindlat, tegutsevat inimtüüpi, kellele elu olevikus on vaid eelmäng eluks tulevikus, mille eest ta võitleb ja mille ta maksab kinni oma hukkamise hinnaga.

Teine käsitlus, mis peegeldab ka teistsugust elusituatsiooni, seisneb selles, et kommunisti kujutatakse tema argiseostes kui «tavalist inimest», inimest teiste hulgas, ning nüüd omandab tema pürgimise tulevikku formaalse, abstraktse iseloomu, sest et see lahustub täielikult tema olmelistes hetkepüüdlustes. (Kommunisti kuju mõlemad käsitlusi võib üsnagi selgelt jälgida Aragoni loomingus: kangelaslikku — peamiselt tema poemides, olustikulist — proosas.) Olustikuline käsitlus on seotud proosalise situatsiooniga, kus elu kulgeb «normaalselt» ning pole ette näha plahvatusi ega vapustusi.

Inimesele, kes on üle elanud heroilise tõusu silmapilke, on üleminek proosalise situatsiooni juurde piinarikas, tihtilugu isegi alandav. Seda elasid nii või teisiti läbi kõik need, kes tulid sõjast tagasi. Kuid eriti raske oli sellest

Michel Piccoli ja Yves Montand filmis «Sõda on lõppenud» (1966)



piirist üle astuda ideede eestvõitlejail, neil, kes tajusid, et ideaal, mille nimel nad lahingusse läksid, valmis oma elu ohverdama, on jäänud teostamata. Just seesugusesse olukorda — nagu näitab meie Resnais' ja Sempruni film — sattusid Hispaania kommunistid, kusjuures eemalviibimine kodumaast üksnes suurendas ummikutunnet. Selletõttu need ammuolnud sõdade vanad sõdurid — võib-olla oma tahtmisest ja teadvusest sõltumata — ongi asunud mineviku konserveerimise teele. Ja nendega tuleb tegemist teha Diegol, kes täidab sideme rolli ja on vahetus kontaktis Hispaania reaalsusega, mis ka tingib tema konflikti parteilise juhtkonnaga. Filmi autorid vaatavad neid inimesi oma kangelase silmadega, mõistvalt ja kriitiliselt, ning näevad tragöödiat seal, kus kõrvalseisja pilk näeks vaid enesekindlust ja konservatiivsust. Meie ees on inimesed, kes tahaksid elada tulevikus ja tuleviku nimel, kuid tegelikult elavad kujuteldavas, n.-ö. konservatsioonis — elavad minevikus. Selliselt murdub filmis ja liitub ootamatult tänapäevase poliitilise problemaatikaga Resnais'le nii südamelähedane mälestuste võimutsemise teema, see, kuidas minevik saavutab võimu oleviku üle.

Diego ei taha matta end minevikku, ei taha teha endale illusioone. Temale tähendab Pariisi jäämine parteiliseks funktsionääriks muutumist, revolutsionäärikutsumusest loobumist. Sidemee olla tähendab samal ajal aga igal silmapilgul eluga riskimist, tegutsemist, elamist, pidevat liikumist: sõna «permanent» (nii nimetatakse inimest, kes järjekindlalt täidab sidepidaja funktsioone) juba iseenesest peegeldab tema teadvuse seda aspekti. «Side» ja «sidemee» omandavad siin veel täiendava, sümboolse tähenduse (nagu ka Gilbert'i näidendi «The Connection» («Sidepidaja») järgi vändatud USA filmis, kus see ironiliselt pea peale pööratakse: viimaseks sidemeks inimeste ja maailma vahel on heroinikaupmees — illusioonide ja unustusega kaubitseja).

Diego pürib Hispaaniasse, et olla keset võitlust. Hispaania on temale maailm, kus inimesed elavad ja surevad idee nimel; Diego on näinud seda elu, on näinud seda surma, ta kan-

nab seda maailma endas. Ta on peajagu üle neist, kes katsuvad teda õpetada, korrates vanu loitse, kes näivad arvavat, et elu saab ära sõnuda. Nii nad istuvad meie ees, nägudel harjumuslikult otsusekindel ja armulik ilme, kiilaspäised ja täidlased tribuunid, kelle ainsa sõna peale läksid kord lauluga lahingusse raudsed pataljonid. Ja nad jätkavad ilukõnetsemist nüüd küll juba lõunalauas, selja taga kardinad ja televiisor, endist viisi uskudes, et nad ikka veel mõjustavad ajaloo käiku. Nende kõigutamatu enesekindluse ees tunneb Diego jõuetust. Kuid ikkagi sisendab ta endale, et nende inimestega seob teda ühine võitlus, ühine saatus ja teist teed tema jaoks pole. Üheskoos peavad nad leidma väljapääsu ummikust, kuhu nad on sattunud ja tegema seda mitte üksnes iseenda, vaid ka nende nimel, kes nende asemele tulevad.

Sümptomaatiline on Diego kohtumine üliõpilaste «võitlusrühmaga». Nood peavad end internatsionalistideks-leninlasteks, nad on veendunud, et «ätid» (nende hulgas ka Diego) käivad «kodanluse lõa otsas». Filmis on nad antud kerge irooniavarjundiga, mis aga ei takista autoreil osavõtlikkusega näitamast nende nooruslikku kärsitust, ennastsalgavust ja puhtust — siin on kõik kaunis ja absurdne, nagu on absurdne ka nende idee pilduda pommi-dega välisturiste, kes tulevad Hispaaniasse. Ning asjaolu, et Diego ei suuda leida nendega ühist keelt, on ilmselt kõige ärevamakstegevam sümptoom. «Tahtsime näidata teatavat osa noortest,» rääkis Jorge Semprun, «kes on pettunud masside võitluse efektiivsuses, kes tahavad talitada saatuse kiuste ning viitavad Kuuba ja Alžeeria kogemusele, mis iseenesest on küll veenev, kuid mida ei saa mehaaniliselt üle kanda tänapäeva Hispaaniasse. Teisalt — tahtsime peategelase seada draamatilise olukorra ette, mis on aktivis-tile väga tüüpiline: noored ründavad üldstreigi ideed, mida ta ise juhtimiskomitees kritiseeris, kuid mida ta peab nüüd kaitsma moraalselt laadi kaalutlustest ja revolutsioonilise distsipliini säilitamise nimel.»⁶

Ei möödunud kahte aastatki, kui

1968. aasta maisündmused kinnitasid, et filmis puudutatud üliõpilasnoorte revolutsioonilistel püüdlustel on esmajärguline tähendus, et käsitleti just neid dünaamilisi jõude, mis teatud tingimustes suudavad liikvele viia kogu riigi.

Autorid näitavad oma kangelast tema kõige raskemal hetkel, kui ta tabub, et vana kaob pöördumatult, sureb (Ramóni, tema paguluskaaslase matused, kellele polnudki antud kodumaad näha, on ilmselt ja koguni ülemäära sümbolised), uued teed aga on ebaselged. Ning sugugi ilmaaegu ei pilla Diego kibedat lauset: «Kannatus ja iroonia — need on bolševiku omadused.»

Pariisis tunneb Diego end võõrana. Nähtavasti nii peabki olema: inimesed, kellega ta on veresidemetega seotud, ei ela ju siin. (Seda tunnetab ähmaselt ka Marianne, seepärast ta püüdlebki Diego kannul Hispaaniasse.) Kuid asi pole loomulikult üksnes selles, et Diego on hispaanlane: on ju ka noored prantsuse ekstremistid millegipärast otsustanud suunata oma revolutsioonilised pingutused väljapoole oma kodumaa piire. (Diego ja Nadine'i vahel toimub muuseum järgmine jutuaajamine. DIEGO: Mispärast te õieti tahate toppida oma nina Hispaania asjadesse? — NADINE: Ole lahke! Tuleb välja, et kui Hispaania on sinu kodumaa, siis teised ärgu seda puutugu? Oleme me internatsionalistid või mitte? — DIEGO: Internatsionalism on see, kui igaüks tegeleb revolutsiooniga oma kodus.)

Ka noored prantslased tunnevad end oma maal üksildasena, neile näib, et nad elavad ühiskonnas, mis veel (või juba enam mitte) pole revolutsiooniks küps, kuna suudab lahendada oma vastuolud «normaalsel» teel ning seetõttu revolutsiooni järele vajadust ei tunne. Seepärast nad tahavadki — nii paradoksaalselt kui see ka ei kõla — «emigreeruda» Hispaaniasse (või Alžeeriasse või Ladina-Ameerika maadesse). Seejuures üpris ligilähedaselt ette kujutades sealset olukorda. Tegelikult on need noored, kes süüdistavad «ätte» oportunistis, ise illusioonide kütkes. Kuidas mujal ka poleks, kuid filmi loogika järgi peab inimene tegutsema «oma kodus» — selles reaalsuses, mis kuulub temale, mitte aga otsima «revo-



Ellen Burstyn ja John Gielgud filmis «Ettenägelikus» (1976).

lutsioonilise eskapismi» teid, ta ei tohi siseneda revolutsiooni nii nagu omal ajal põgeneti Tahiiile.

Üllad ideed, mis elu on sünnitanud, tuleb ellu tagasi tuua — selline on filmi lihtne ja selge mõte, mis kulgeb ülemal parteilistest näaklustest ja fraktsioonilistest vaidlustest. Emigreerumine pole filmis üksnes konkreetne eluline situatsioon, vaid ta on ka metafoor: ei tohi elu keskelt emigreeruda igaveste tõdede ja jäikade dogmade valdkonda.

Filmist «Sõda on lõppenud» jääb mulje, otsekui oleksime koos peategelasega välja murdnud «Marienbadi» kapseldunud maailmast ja samal ajal jäänud pidama millegi lävele: paotunud uks võib iga hetk sulguda. Diego vabanes mineviku võimu alt ja sai võimaluse kujundada iseenda tulevikku. Ometi on tema kontaktid reaalsusega ebakindlad, tema olukord on traagiliselt kahemõtteline, kuna tal pole elukeskkonda, võib-olla ta leiab selle, võimalik, et Hispaanias. Sunnitud hoiduma veidi kõrvale, olema veidi «rändvel», seisab ettevaatlik ja ennast valitsev Diego palju rohkem lähemal Nazarinile ja Viridianale⁷, kui see esmapilgul võib tunduda.

«Olen pessimist, kuid ma ei kavatse põrmugi selle pessimismiga rahulduda,»

Luis Buñueli samanimeliste filmide peategelased (Tõlk.).

kuulutas A. Resnais juba 1960. aastal. «Ma ei kahtle, et väljapääs on olemas. Kui ma oleksin ainult pessimist, ei teeks ma filme.»⁸ Filmis «Sõda on lõppenud» töi režissöör konkreetsemad ajaloolised põhjendused oma vaidluses pessimistliku maailmatunnetusega. Siiski jääb Alain Resnais kahtluste küüsi. Vaidlus, mida ta oma loomingus peab, on eelkõige tema vaidlus iseendaga.

Raamatust В. Божович, «Современные западные кинорежиссеры», Москва, 1972

tõlkinud JÜRI PÄRNI



Alain Resnais

A. RESNAIS' FILMIDE AUHINDU

1948 «Van Gogh» — CIDALC'i (Kunsti ja Filmikirjanduse Levi Rahvusvahelise Komitee) auhind Veneetsia RFF-il.

1950 «Van Gogh» — dokumentaalfilmide «Oscar».

1952 «Guernica» — auhind Punta del Este RFF-il.

1954 «Ka kujud surevad» — Jean Vigo auhind.

1957 «Õõ ja udu» — parima dokumentaalfilmi auhind Karlovy Vary RFF-il. «Kogu maailma mälu» — filmitehnika komisjoni auhind operaator Ghislain Cloquet'le Cannes'i RFF-il.

1958 «Stüreeni laul» — Kuldsed Merkuur parimale dokumentaalfilmile Veneetsia RFF-il.

«Kogu maailma mälu» — kuldmedal Mannheimi RFF-il.

1959 «Hiroshima, mu arm» — FIPRESCI (Rahvusvahelise Filmiajakirjandusühingu) auhind Cannes'i RFF-il.

1961 «Möödunud aastal Marienbadis» — San Marco Kuldlõvi Veneetsia RFF-il; FIPRESCI auhind Acapulco RFF-il; Méliès'i auhind.

1963 «Muriel ehk aeg tagasi-pöördumiseks» — Delphine Seyrigile Volpi pokaal parima naisosa eest Veneetsia RFF-il.

1976 «Ettenägelikkus» — 7 «Césarit» (Prantsuse filmialane aastapreemia, võrreldav Ameerika «Oscariga»), s. h. filmi eest ja režissuuri eest.

1980 «Minu Ameerika onu» — žürii eriauhind Cannes'i RFF-il; FIPRESCI auhind samas.

Alain Resnais on prantsuse uue laine tuntumaid filmirežissööre, nende hulgas üks rafineeritumaid ja kunstiküpsemaid. Vastupidiselt uue laine kineastide valdavale enamikule pole ta aga kunagi kirjutanud ühtki stsenaariumi ega ridagi dialoogi, samal ajal on ta üks isikupärasemaid filmilavastajaid, nn autorifilmi silmapaistvamaid esindajaid. Hämmastav ja erakordne, kuid ka erandlik paradoks, sest lavastaja kõrkeallutav autorimina tavaliselt ei leia, talu ega soovigi enda kõrval teist autonoomset loovisikut.

Alain Resnais sündis 3. juunil 1922 Vannes'i sadamalinnas Loode-Prantsusmaal Bretagne'is ja kuulub seega bretoonide hulka. Viieteistkümnenda aastast tuli ta Pariisi, huviks näitlemine (õppis seda siin René Simoni käe all). 1944 astus Kõrgemasse Filmikooli (IDHEC = Institut des Hautes Études de Cinématographiques), õppis selles montaaži ja töötas aasta hiljem juba filmimonteerijana. Esimene tõsisem töö, mis ta kohe tuntuks tegi, oli P. Braunbergeri filmi «Van Gogh» ümbertegemine 1948. Tuleks muidugi aga öelda, et juba kolmeteistkümnendal katsetas Resnais 8-mm filmidega ja kuni kahekümne kuuenda eluaastani (s. o. siis iseseisvaks professionaalseks tegev-režissööriks saamiseni 1948. a.) monteeris ja lavastas ta — katsetuseks, käeprooviks ja huvist asja vastu — arvukalt 8-mm ja 16-mm lühifilme.

1950 tegi Resnais kaks dokumentaalset kunstniku-filmi «Gaugin» ja «Guernica», millele P. Éluard kirjutas saateteksti. «Ka kujud surevad» (*Les statues meurent aussi*, 1953, koos Chris Markeriga) on kolonialismivastane film Aafrika kunstist; 1955 valmib koos luuletaja ja kirjaniku Jean Cayroliga, kes ise oli olnud kolm aastat natsitle koonduslaagris, dokumentaalfilm «Õõ ja udu» (*Nuit et brouillard*). «Kogu maailma mälu» (*Toute la mémoire du monde*, 1956) on film Prantsuse Rahvusraamatukogust; «Viieteistkümnenda töökoja saladus» (*La Mystère de l'Atelier Quinze*, 1957) käsitleb kutsehaiguse probleeme töötuses; viimaseks jäänud dokumentaalfilm «Stüreeni laul» (*Le chant du Styrene*, 1958) poetiseerib polü-stüreeni tootmist.

Lühifilmid näitasid Resnais'd kui intelligentset ja intellektuaalset kineasti, ühtlasi tema kiindumust originaalsetesse filmistruktuuridesse. Algusest peale kasutas ta oma filmides avangardsete kirjanike kaastööd ja nii palus ta ka oma esimese täispika mängufilmi «Hiroshima, mu arm» (*Hiroshima mon amour*) jaoks stsenaariumi Marguerite Duras'lt. Film tuli uudne oma lavastatud ja dokumentaalkaadrite põiminguks, ent samuti oma ajakulgemise käsitlusel: minevik ja olevik põimusid sulavalt, tegelaste subjek-

tiivne ajataju vaheldus filmilavastaja «objektiivse» jutustamisajaga. See 1959. aastal valminud esimene mängufilm tõstis Resnais' otsemajad prantsuse uue laine keskseks lavastajaks. Järgmises töös, 1961 valminud «Möödunud aastal Marienbadis» (*L'année dernière à Marienbad*, stsenaaristik meilgi tuntud A. Robbe-Grillet), loobub Resnais traditsionaalsest filmijutustuse laadist ja loob tingliku, tardunud, seisva ajaga maailma. «Muriel ehk aeg tagasipöördumiseks» (*Muriel ou le temps d'un retour*), jälle koostöö Cayroliga, on ainekäsitluselt tavapärasem, kuid fragmentaarne montaaž, pildi ja heli kontrapunktiline katmine lähtub tema jätkuvalt huvist inimälu probleemide vastu. Film «Sõda on lõppenud» (*La Guerre est finie*, 1966) annab edasi keskealise revolutsioonäri kahtlusi, kaadrid tema mõtetest ja lootustest lõikuvad rahu-likku jutustusse. 1967 osales Resnais koos lavastajate William Kleiniga, Joris Ivensiga, Agnes Vardaga, Claude Lelouchiga ja Jean-Luc Godardiga ühises protestifilmis «Kaugel Vietnamist» (*Loin du Viet-nam*). Resnais töötab oma novelli juures koos Belgia kirjaniku Jacques Sternbergiga, kes kirjutas ka tema järgmise filmi «Armastan sind, armastan» (*Je t'aime, je t'aime*, 1968) stsenaariumi. J. Sempruniga, «Sõda on lõppenud» stsenaaristiga, ühendas neid jälle film «Stavisky afäär» (*L'Affaire Stavisky*, 1974), mis käsitles legendaarset mahhinaatorit. Vahepeal lavastas ta koos Jean Rouchiga ja Jacques Douillo-niga filmi «Aastal 01» (*L'an 01*, 1973).

«Ettenägelikkus» (*Providence*, 1976), komplitseeritud montaažiga töö, on film vanast kirjanikust, tema loomeprotsessist, ühtlasi inimälust, subjektiivse ja objektiivse maailmataju vahekorra-st. «Minu Ameerika onu» (*Mon oncle Américain*, 1980, stsenaarist J. Gruault) analüüsib konflikte kiirelt muutuvast tänapäeva maailmas, jälgib kolme inimsaatust: pehmeloomulist kirjanikku, kalgistuvat näitlejannat ja talupojast vabrikujuhti. Selles omamoodi eepilises filmis annab Resnais lühikaadritega-välkpildistustega, omamoodi *nature morte* idena küllalt palju teavet oma tegelaste kujunemisloost. Võttes aluseks Indo-Hiinas sündinud prantsuse ki-

rurgi, neuroloogi ja psühholoogi Henry Laborit' mõned teadusuuringused ja tema katsed hiirtega (!) — jälle dokumetaalsus pluss lavastus! —, kõrvutab Resnais filmis bioloogilist ja sotsiaalset, ta rõhutab: elusolendite elu eesmärgiks on olla elus, säilitada end, hoida elu struktuure püsivaina; ent meie sotsiaalne elu toob äkkmuutusi, tsivilisatsioon võtab võimalused mahareageeringuiks ja tulemuks on stress.

«Ettenägelikkus» ja «Minu Ameerika onu» on filmi väljendusvahendeid tundva, maailma asjadele valusa intellektuaalsusega vaatava filmilavastaja komplitseeritud struktuuriga tööd.

Kummaline küll, kuid isikupärane filmilavastaja Alain Resnais ei püüa olla niivõrd Autor, kuivõrd Lavastaja; selgub, et oma püüdlustes on ta «kõige tähelepanelikum ja hoolikam raamatute lugeja». Väga oluline on tema jaoks filmi kompositsioon, ülesehitus, montaaž, sellest, tundub, ta alustabki. Näitlejatega töötab ta, nagu seda tehakse teatris; Resnais'le pole oluline, et vaataja otsekohe identifitseeruks tema filmi kangelastega, talle meeldib, kui vaatajal on filmi ees samasugune vabadus, nagu on seda lugejal raamatu ees.

«Erinevalt uue laine kaaslaste vabast spontaansusest on Resnais loonud uue, stiliseeritud filmivormi, et väljendada oma revolutsioonilist kontseptsiooni selle kohta, missugune peaks olema jutustamisviis. Belletristlik alge tema filmides on ettekatsetult tugev: kirjanikule on jäetud silmapaistev vabadus, seejärel ühendab Resnais sõna ja pildi tervikuks; hoolimata sellest, et ta kasutab erinevaid kirjanikke, väljendavad tema filmid alati ühe indiviidi, s. t. Resnais' eluvaateid. Mõned tema stsenaaristidest on asunud tegema omaenda filme, tuues sel moel kaasa prantsuse kirjanduse ja filmikunsti teineteist vastastikku rikastava dialoogi» (*The Oxford Companion to Film*, 1976).

Alain Resnais sai tänavu suvel 60-aastaseks. Prantsuse filmiajakirjandus oli sel puhul üksmeelne tema juubeli pidamises. *Cinéma-82*, üks prantsuse kolmest esinduslikust filmiajakirjast (*Revue du cinéma Image et Son. Positif. Cinéma*) pühendas temale sel puhul erinumbri.

On ilmunud kasulik ja vajalik raamat.* Kasulik ja vajalik kinosõpradele ja neile, kes selleks võivad veel saada.

Sest küllap vist kõigist kunstidest kõige rohkem just filmikunsti juures huvituvad tarbijad sellest, «kuidas seda tehakse». Küllap see on ka mingil määral vajalik. Muidugi, määratlemaks, kas muna on mäda või mitte, ei tarvitse omada kana oskusi ja teadmisi munemise ja pesapaiga valimise alal. Aga, saamaks tõelist naudingut näiteks heast kohvist, on kasulik tunda-teada nii kohvi sorte kui ka üht-teist sellest, *kuidas* kohvi tehakse — alates kohvipõõsa kasvatusest ja kohviubade noppimisest kuni kohvikeeduvee lubjase astmeni...

Ning just selles mõttes on raamat nii kasulik kui ka vajalik.

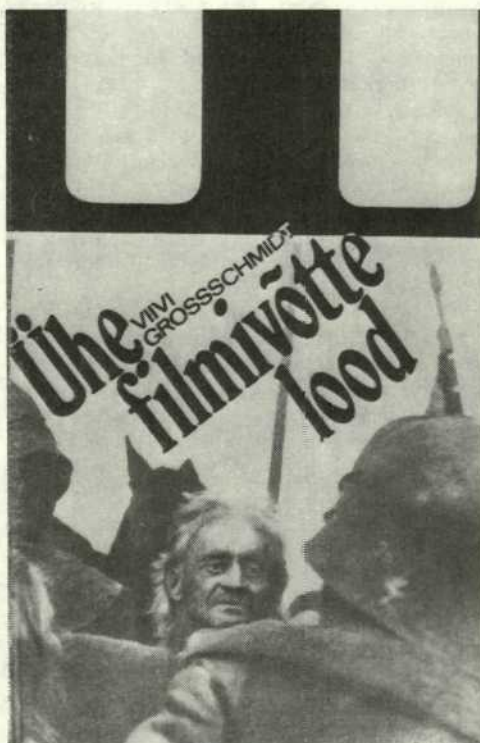
Kuigi... jah, retsensendina ühelt poolt ja filmitegijana teiselt poolt olen pisut raskes olukorras: lugeses seda raamatut, tahaksin kogu aeg kirjutada teist, *oma* raamatut, *oma* filmides läbielatud, kolleegide töös ise nähtust... Sest iga režissöör, operaator, helioperaator, kunstnik töötab isemoodi, isegi sama režissöör töötab teise võttegrupiga hoopis teistmoodi.

Ent jutt on ju ikkagi konkreetse autori konkreetsest, reaalselt ilmunud raamatust, mitte sellest, mida igaüks võib ise kirjutada oma kujutlustes...

Ja konkreetse raamatu kohta olgu kohe konkreetselt öeldud: Viivi Grossschmidti enda kirjutatud lõigud on enamikus asjalikumad, täpsemad, informatiivsemad kui kursiivis toodud tsitaadid. Pidagu lugeja meeles, et nende tsitaatide puhul on tegemist, kas:

- *lagantjärele tarkusega* («kuidas ma selle välja mõtlesin»);
 - *targutamisega* («kuidas seda tuleks/tulnuks teha»), vt. J. Smuuli «Vasikate ristimine ehk kuidas seda lavastada.»;
 - *ilusdamisega* («vanasti oli lumi valgem ja naised ilusamad ning kinotegemine põnevam»);
 - *või irooniaga/eneseirooniaga* («kuidas tema/mina oma tegemistega vahele jäi/jään»);
- ühesõnaga, teatud mõttes *legendiga* filmitegemisest.

Ja see on ehk inimlikult arusaadav, kui võtame teadmiseks, et tsiteeritavaist MIHHAIL ROMM paistiski eriti silma targalt iroonilise ja skeptilise suhtumisega enda ja



teiste tegemistesse. Pealegi on tema tsitaatides tegu kujutletava filmi võtetega, mitte reaalsusega; filmigrupi (kergelt karikeeritud!) koondportreega, heatahtlikust irooniast värvitud tüüpidega, mitte reaalsete inimestega. Ühesõnaga — irooniline legend filmitegemisest.

LEV ROBAK lausa jumaldab oma päeviku kanglast, režissöör Juli Raizmani, suhtub temasse kui elavasse klassikusse (ja ainult!), peab kahtlemata ja absoluutselt õigeks igat oma kangelase tegu, sõna ja koma. Punktist rääkimata. Ning unustab, et filmi võis teha (ja tehakse) ka teisiti. Teise süsteemi järgi, teistmoodi väljendusvahendeid otsides ja leides (ja vahel ka mitte leides). Ühesõnaga — ilustatud legend filmitegemisest.

VILGOT SJÖMAN jutustab tegelikult lausa klassikalise, hästi puänteeritud anekdoodi sellest, kuidas Ingmar Bergmanil terve päeva töö tehnilise vea tõttu nurja läks. (Bergmani tööst näitlejaga on selles lõigus juttu õige vähe, kuigi lõik oleks nagu just sellele pühendatud.) Ühesõnaga — legend-anekdoodi tüüpi tegemisest.

* V. Grossschmidt. «Ühe filmivõtte lood». Tallinn, «Eesti Raamat», 1982. 112 lk.

GRIGORI KOZINTSEV tõestab oma päevikus kõigile (ja eneselegi), kui põhjalik šekspiroloog ta on, kui ainuõigelt (ja ülioloogiliselt) ta mõtles välja filmi kujundlikku külge. Ent ma tean Shakespeare'i teemadel tehtud filme (ka «Kuningas Lear'ist»), mis on emotsionaalselt mõjusamad kui Kozintsevi «Kuningas Lear», kus kõik ongi ehk liiga õige. Ühesõnaga — targutav legend filmitegemisest, legend tagantjärele tarkusega.

Ja veel võiks silmäs pidada, et enamiku tsitaatide puhul kehtib sentents «*Quod licet Jovi, non licet bovis*», s. o. tegemist on kinomaailmas tuntud «*Jovi'dega*», kes filmi *tootmise* protsessis võivad endale lubada rohkem vabadusi, eksperimenteerimist, ka eksimusi ja paiguti isegi läbimõtlematust kui filmivankri ette rakendatud «*bovi'd*».

Nii jõuamegi selle juurde, mida raamatus pole või on vähe. (Ärgu peetagu seda etteheiteks: tean liiga hästi, mis tähendab, kui raamatut (või filmi!) kritiseeritakse selle eest, mida seal pole.)

Selle raamatu autori seatud kaadri raamide taha jääb filmitegemise teine vältimatu, dialektiline poolus — *tootmis- ja administratiivprobleemid*.

Veel kord: ärgu võetagu seda etteheitena raamatule, mille autor seadis endale teised (ja muidugi tähtsamad!) sihid — loomingulise külje väljavalgustamise. Võetagu siinõeldavat kui retsensendi tüütavat manitsust: lugedes raamatut filmitegemise loomingupoolt mitte unustada kõõgipoolt. Muidu tuleb pilt ehk liiga läikiv ja roosiline.

Kõik on hoopis argisem, tolmusem, higi- sem ja närvilisem. Ent samas küsin ma endalt: võib-olla on kinosõbrale illusioon filmitegemise «huvitavusest» vajalik? Kas peab kinosõber teadma, et filmitegemine on pagana kallis lõbu ja et see teadmine istub needusena režissööri kuklas; teadmine et tootmisplaani täitmisest tema poolt, mitte filmi kunstilisest kvaliteedist, ripub ära filmigrupi tehnilise personali ja nn. keskmise lüli (kokku mõnikord sadakond inimest) materiaalne heaolu (preemiad) ja sageli isegi kogu stuudio tootmisplaani täitmine või mittetäitmine koos kõigi siit tulenevate tagajärgedega. Ja et sellesama plaani täitmist segab kõigepealt plaani liigne jäikus, raamatupidamise, plaaniosakonna ja panga diktaat, bürokraatlikud barjäärid, võtmetechnika, üldse tehnilise baasi äärmine mahajäämus, filmilindi halb kvaliteet ja tuhat teist takistust, millega režissöör (ja kogu filmigrupp) peab toime tulema, et filmi üldse valmis saada. Ja et alles siis saab mõelda, kuidas seda teha ja kuidas seda paremini teha — loomingulises mõttes.

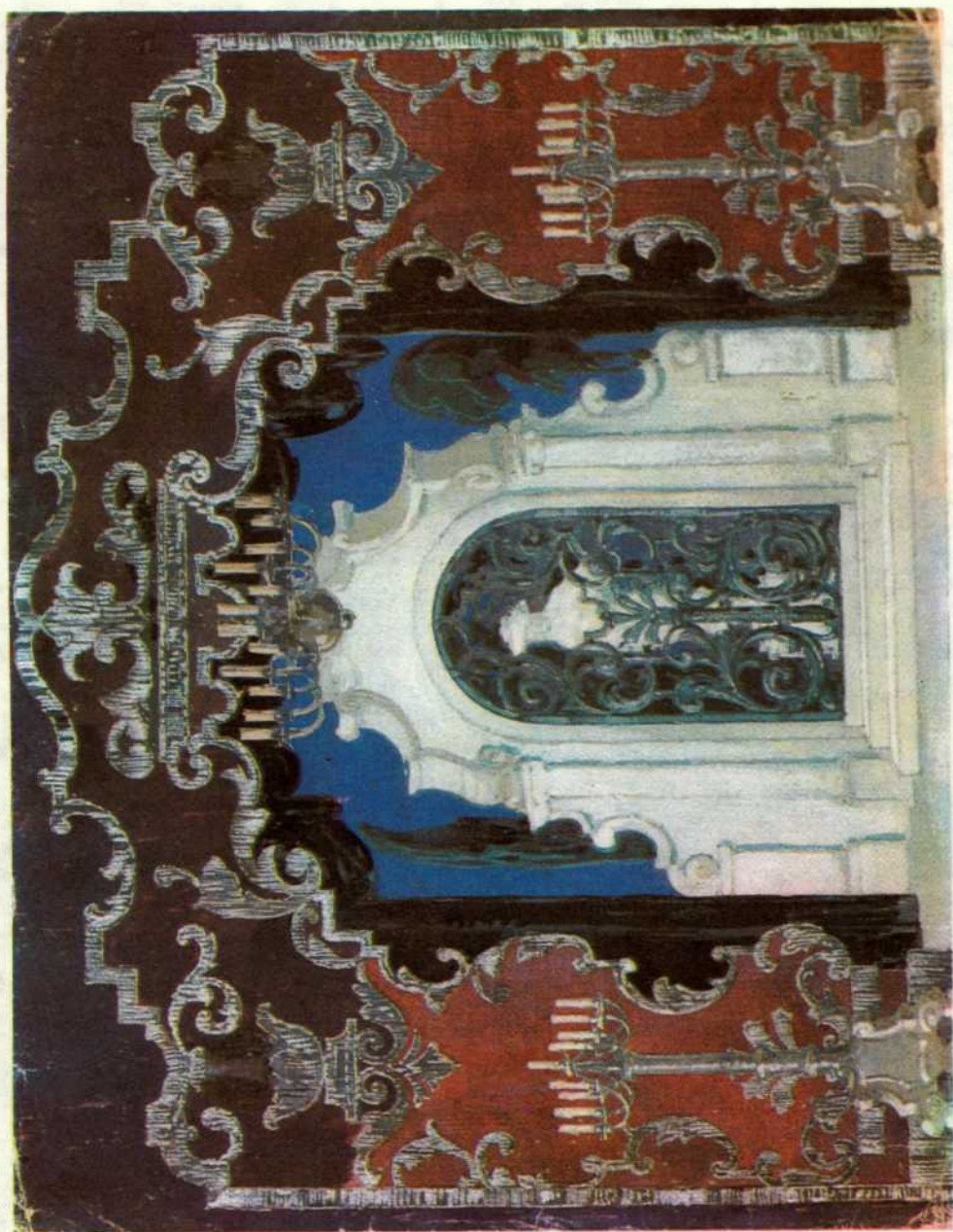
Filmikunstis on materjali vastupanu mõõtmalt suurem kui üheski teises kunstiliigis, skulptuuri graniiti raiumine kaasa arvatud.

Rõhutan veel kord: ärgu võetagu eespool

õeldut kriitikana, vaid täiendusena raamatule. Raamat on oma filmihuvilistest lugejatele (kelle hulka mina end kui professionaal kahjuks enam arvata ei saa) kahtlemata läbini kõitev, hea, kasulik ja vajalik, seda enam, et filmikunstist on meil siiani ilmunud solvavalt vähe publitseeringuid.

JA IKKAGI tahaksin (kas või kujutluses) kirjutada teist, *oma* raamatut sellest, kuidas seda filmi siis ikka tehakse (tegija edevus? targem-olla-tahtmine?). Või siis sellepärast, et iga filmi sünd on ainulaadne, kordumatu protsess, retsepte pole ja ei saagi olla (õigemini: neid on praktiliselt lõpmatu hulk, mis teeb sama välja) ning seetõttu on filmi tegemine tõepoolest üks neetult huvitav asi. Kes on sellega kas või korra tõsiselt tegelnud (ma ei räägi tegelastest, kes tegelevad kino/filmi juures ja selle ümber selleks, et olla ise «huvitav»), tahab seda ikka ja jälle. Nakkus on ravimatu. Täiendades August Mälku: sünnitamisel, pohmeluses ja merehaigena (ning — filmi lõpetamisel!) vannub igaüks kõik maapõhja ja lubab — ei taha, ei enam, emakene! Aga kui mööda läheb, naerab ja tahab jälle!

Olen kindel, et raamatu «Ühe filmivõtte lood» läbilugenu paneb selle kõrvale igasuguse pohmelustundeta ja tahab selliseid veel.



KAS HÜPE AINULT TEADUSES JA TEHNIKAS VÕI KA INIMMÕISTUSE
MAAILMATUNNETUSES JA KUNSTILOOMINGUS?

CHARLES VILLMANN

Uues rubriigis «Kultuurietüüde» on meie ajakirja veerud edaspidi lahkel avatud kõigile, kes soovivad rääkida kultuuriist selle iseloomisest, kultuuri kestvuse tähtsamatest eeldustest, arenguprotsessist jne. Nii võiksid «Kultuurietüüdes» arutluse alla tulla mitmed probleemid ning nähtused, mis on ühised kõigile kolmele kunstile — teatritele, muusikale ja kinole. Selle kaudu loodab toimetis üldkultuuriliselt avardada ajakirja erialast profiili, samuti ka laiendada oma autorite ringi: nõusoleku etüüdid kirjutamiseks on andnud ajaloolane, kirjandusteadlane, arst, kirjanduskriitik...

Rubriigis ilmuvatele lugudele joonistab pilte Priit Pärn.

«Ohe põhjuse leidmist pean ma paremaks Pärsia kuningatrooni omandamisest.»

Demokritos*

«Tänu visadusele ja töökusele kasvatas loodus inimest; loodus juhindus suurest seadusest: inimene on võimeline üksnes selleks, mida ta taotleb, saavutada püüab, tal on üksnes seda, mida ta ise on teinud; kulutatud jõupingutused pakuvad talle ülimalt rahuldust, inimese õndsus kätkeb tema loomingu.»

Herder**

Küsimusena formuleeritud pealkiri pole mõeldud retoriiliselt võitena ega ka eesmärgil, et anda sellele käesolevas mõtiskelus ühene ja ammendav vastus, vaid seoses tänavu veerand sajandi möödumisega Maa esimese tehiskaaslaste stardist. 4. oktoobril 1967. aastal sai kosmoselendude võimalikkus praktilise kinnituse. Teaduse ja tehnika areng ning tööstuse kasv lubasid ellu viia inimkonna ammuse julge unistuse — tungida maailmaruumi. Tsiivilisatsiooni ajaloo seisukohalt suhteliselt lühikese ajalõigu vältel oleme olnud tunnustajaiks kosmonautide kuid kestnud orbitaalendudele, nende viibimisele avakosmoses, oleme näinud astronautide esimesi jalajälgi Kuu pinnal, loonud automaatajaamade abil vahetuid kontakte päikesesüsteemi lähemate ja kaugemate planeetidega. Kosmosuuritud on tõusnud reas fundamentaalteadustes liidripositsioonile, päev-päevalt laieneb nende osatähtsus rakendusteadustes ning konkreetsete rahvamajandusülesannete lahendamises. Kosmosetehnika on muutumas kõige ohtlikumaks relvaks inimkonna arsenalis.

See kõik on tänapäeva asise elukorraldusega ja intriigiderohke ühiskonna liikmete enamikule saanud niivõrd tavapäraseks ning probleemi ise peetakse täppisteaduste ja tehnika valdkonda kuuluvaks, et vaevalt vaevatakse mõtisklema küsimuse üle, mis tähendus ning kaardmõju võiks kosmoselendudel olla inimese mõtte- ja maailmale. Igapäevane ametitöö, rabelemine pseudoprestiižse olmestandardi säilitamise (või saavutamise) nimel ja argiinfortuly ei anna meile kuigipalju mahti niisugusteks aruteludeks iseandaga. Nii või teisiti, küsimus, kas gravitatsioonijõu alistamine inimese poolt oli kvalitatiivne hüpe ainult teaduses ja tehnikas või muutis see midagi jäädavalt ka meie enestes, kunstiloomingus, on väärt, et selle üle mõtteid mõlgutada.

Inimese esimesest enesetunnetuse hetkest peale oli taevas kümnete tuhandete aastate vältel talle tabu — jumalate maailm. Sinna paigutas ta tähtkujude näol nii jumalaid kui ka nende

kaaskondlasi ning jumalikke atribuute ja tegusid. Seal leidis asupaiga ka ristiusu kõigevägevam koos inglite väe ja õndsate riigiga. Nüüdseks on aastatuhandevanune müüt purustatud, arusaamad taevases pühadusest kadunud, seda liiki ideaalid ja ulmemaailmad hajunud.

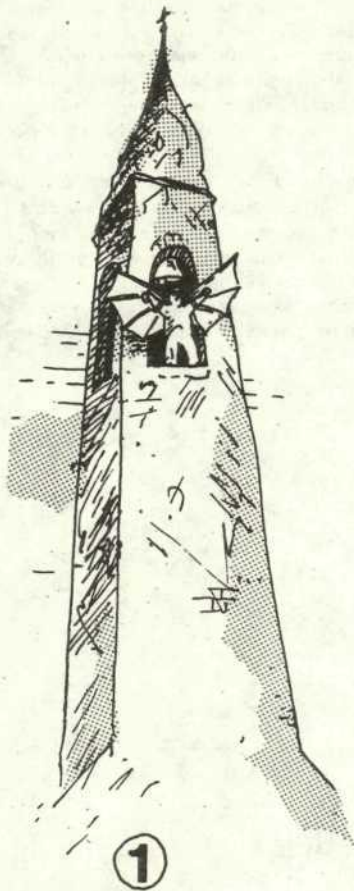
Uued ideaalid ja arusaamad inimese kui universumi täisväärsusest koostisosast ning temasse peidetud potentsiaalselt võimsusest saada Maa elanikust kosmose asukaks (selle sõna otseses mõttes) pole meisse veel jõudnud juurduda. Oleme kui putukad, kelle keha mõõtmel ja jõuvarud (inimkonna seisukohalt — ühiskonna liikmete hulk ja teaduse ja tehnika saavutused) on kasvanud, kuid ümbritsev kest (vaimne maailm ja elu kui niisuguse mõtestatud väärtustunnetus) aga kitsaks jäänud ja rebenenud. Püüame seda kärtsenud kesta küll lappida ja traageldada mitmesuguste mõttespekulatsioonide abil, kuid protsess, teaduslik-tehniline revolutsioon — vaimukultuur, on nähtavasti tunduvalt keerulisem, kui me praegu seda mõista suudame. Võib arvata, et praegusühiskonna sisepingete ja nurikohtade (agressiivsuse kasv, pjedestaalile tõusnud tarbimisupakus, vaimsete huvide minetamine, narkootikumide ja tehising pseudorõõmude tarbimise kasv jm.) toitepinnases on just teaduslik-tehnilise progressi ja vaimukultuuri mahajäämuse vaheline tühermaa.

Kas ja kui palju on kosmoselennud tänaseks mõjutanud (mitte formaalselt, vaid sisuliselt) kunstiloomingut, jäägu erialainimeste otsustada. Käesolevas piirdugem ainult mõnede teadus- ja kunstiloomingu kontaktprobleemide käsitlemisega.

Teadus on mitmetähenduslik sõna. Teadus on kogum teadmisi maailmaruumist, kogum ruumis ja ajas eksisteerivaid universumile omaseid seaduspärasusi, mida on avastanud inimõtte. Teadus on inimese loominguuline ühiskondliku

*B. W i t z. Demokritos. Tallinn, 1982, lk.5.

**A. G u l ö g a. Herder. Tallinn, 1981, lk. 113.



tegevuse vorm. Teadus on ülemaailmse kultuuri nähtus, seotud kogu selle ajaloolise arengukäiguga. Teadus on õpetamine, kasvatamine, harimine.

Nii ja veel paljude teistegi sõnadega võib üldjoontes avada teaduse mõistet ja tähendust. Vaadelda aga teadust ja kunsti kui ühtse kultuuri nähtusi ning sisemiselt sugulaslikke ilminguid on kaunikesti komplitseeritud ülesanne.

Teadusetegemine, mis põhineb täpsel kätsel ja mille juures on kasutatud tunduvalt rohkem tunnetuslikku mõtlemist kui emotsionaalset, eksisteerib enam-vähem pool tuhat aastat. Ja kuigi inimkultuur selle sõna otseses tähenduses (maailma loominguline tunnetamine ja tema jõudude valdamine) on aastatuhandete vanune, on vana ja keskaegsel teadusel, võrreldes uusaegsega, mõnesugune eripära, mida üldjoontes iseloomustab range meetodika puudumine ja paljuski emotsionaalse mõttelaadi ülekaal tunnetuslikust mõtteviisist. Ka kulges neil aegadel teaduslike teadmiste areng tunduvalt aeglasemalt kui viimastel aastasadel. Siinkohal ei saa märkimata jätta, et antiikajal sündisid paljud geniaalsed mõtted matemaatika valdkonnas (mis ei nõudnud eksperimenti) ja fantaasiarikkad oletused füüsikas, keemias ning bioloogias. Väljapaistvalt kõrgel tasemel olid aga teadmised taeva-

kehade liikumisest, ajaarvestus ning kuu- ja päikesevarjutuste ennustamine.

Sellel, tinglikult öeldes, teaduse «teaduse-eelsel» arenguperioodil oli teaduse seos kunstiga palju selgemini nähtav kui hiljem. Nii näiteks on Pythagorase õpetus arvust ning antiikne geomeetria tegelikult kantud samast püüdest täiuslikkuse poole nagu selle eposhi skulptuuri. Kui renessansikultuuri loojad pidid ületama keskaja usulis-müstilisi abstraktsioone ja dogmatismi, siis toimus see ühel ajal nii teaduses kui ka kunstis — mõne isiku loomingu isegi liitudes. Eriti ilmekas näide on siin Leonardo da Vinci. Just sel ajajärgul pandi alus teaduslikule meetodile. Hiljem, kuni tänaseni välja, on teadus arenenud katkematuult, üha suureneva kiirusega. Ja kui «teaduse-eelsel» ajal said nii kunst kui ka teadus toitu ühistest usulis-filosoofilistest ideedest, siis edaspidi hakkasid nende teed lahku minema. Viimane omandas eksperimentaalse meetodi, oma loogika ning koos sellega sõltumatu subjektivistest teguritest, ilma milleta ta ei saaks eksisteerida kui teadus, kui reaalse maailma tunnetamine.



Kultuurilis-ajaloolist progressi skematiseerides võib öelda, et sõltuvalt teaduse kiirenevast arengust muutub kunsti mõju temale «teaduslikul» perioodil üha varjatumaks. Teaduse ühiskondliku tähtsuse kasv aga toob endaga kaasa tema suureneva mõju kunstile ja kirjandusele. See mõju on ka silmanähtavam, kuna kunstniku individuaalsus väljendub vahetult tema teoses — selles on ka tema erinevus teadlase individuaalsusest.

Tänapäeva teaduslik tunnetus on loobunud naturalismist sõna sellises tähenduses, nagu seda mõistetakse esteetikas. Kahekümnenda sajandi teadus on tunginud loodusnähtuste näiliku oleku taha ning tema abstraktsemad üldistused — relatiivsusteooria ja kvantmehaanika —, mis ilmselt räägivad vastu «tervele mõistusele», osutuvad võrreldamatult realistlikumaks kui möödunud sajandite üldistused. Terve mõistus on siinse käsitlemise järgi vaid ajalooline kategooria. See on igapäevastest kogemustest saadud andmete ja koolis omandatud üldtuntud tõdede kogum. Galilei kaasaegsete terve mõistus ei leppinud heliotsentrilise maailmapildiga. Tänapäeval on iga koolipoiss veendunud, et Maa tiirleb ümber Päikese, kuid relatiivsusteooria tundub mittespetsialistile ikka veel vastuvõetamatu. Teaduse igal arenguetapil on tema saavutused tähendanud lahtiütlemist tervest mõistusest. See on nii, kuid igapäevakogemuse hülgamine läheb üha edasi ja üha kiiremini. Harjumuslike kujutluste murdmine muutub meie mõtte vallas järjest tuntavamaks ja häirivamaks. On vist loomulik, et aju oma «mõttelaiskuses» tõrgub pöördeliselt uut kergesti omaks võtmast. Kuid viimane väide kehtib jälle rohkem teaduse kui kunstiloomingu valdkonnas. Tõelised kunstiteosed säilitavad alati oma esteetilise tähenduse. Muidugi vaatab tänapäeva inimene antiiskulptuuri teise pilguga, kui vaatas seda näiteks muistne kreeklane, kuid võib arvata, et harmoonia ja elegantsuse tunnetamine on alati olnud võrdväärne praegusega. Samal ajal on aga vanakreeka teadusel tähtsust vatt teadusajaloo seisukohalt. Ega muidu öeldaks, et teadus on kui trepp, kus iga uus tulemus lõhub jäädavalt eelmise astme.

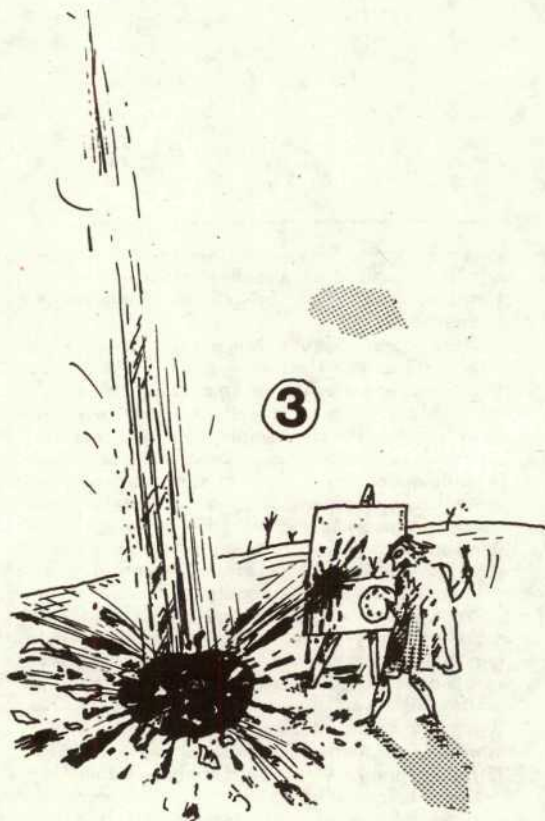
Oleks vist vale väita, et tänapäeval on teaduse ja kunsti vastasmõju jõudnud nulltasandile. Võib arvata, et loodus- ja täppisteadusalased teadmised avaldavad (kaudset) mõju nii esteetilisele tajumusele kui ka esteetikateadusele enesele. Kunstiteadus areneb paralleelselt loodus-teadustega, täpsemalt, nendega seoses.

Kuid pöördugem tagasi kosmoseprobleemide juurde. On ju teada hulgaliselt ulmekirjandust ja -filme, mis on pühendatud kosmosealistamise lähematele ja kaugematele probleemidele. Kontaktid maaväliste tsivilisatsioonidega on jõudnud lavalaudadele. (näiteks «Sõnnitund»

RAT «Vanemuises»), kosmonautidest on kirjutatud laule, loodud muusikat jne. Kuid tundub, et see kõik on olnud formaalne lähenemine probleemile. Tihti peale isegi konjunktuuri kasutatav lähenemine. Tõsine süvasisuline käsitlus inimkonna kosmoseperspektiividest puudub. Seepärast, nagu algasime, nii ka lõpetame küsimusega.

Võib-olla on veerand sajandit tõepoolest liiga lühike ajalõik selleks, et avada kogu tõde inimese kosmosesse pürgimise mõjust meie mõttemaailmale ja sealhulgas kunstiloomingule?

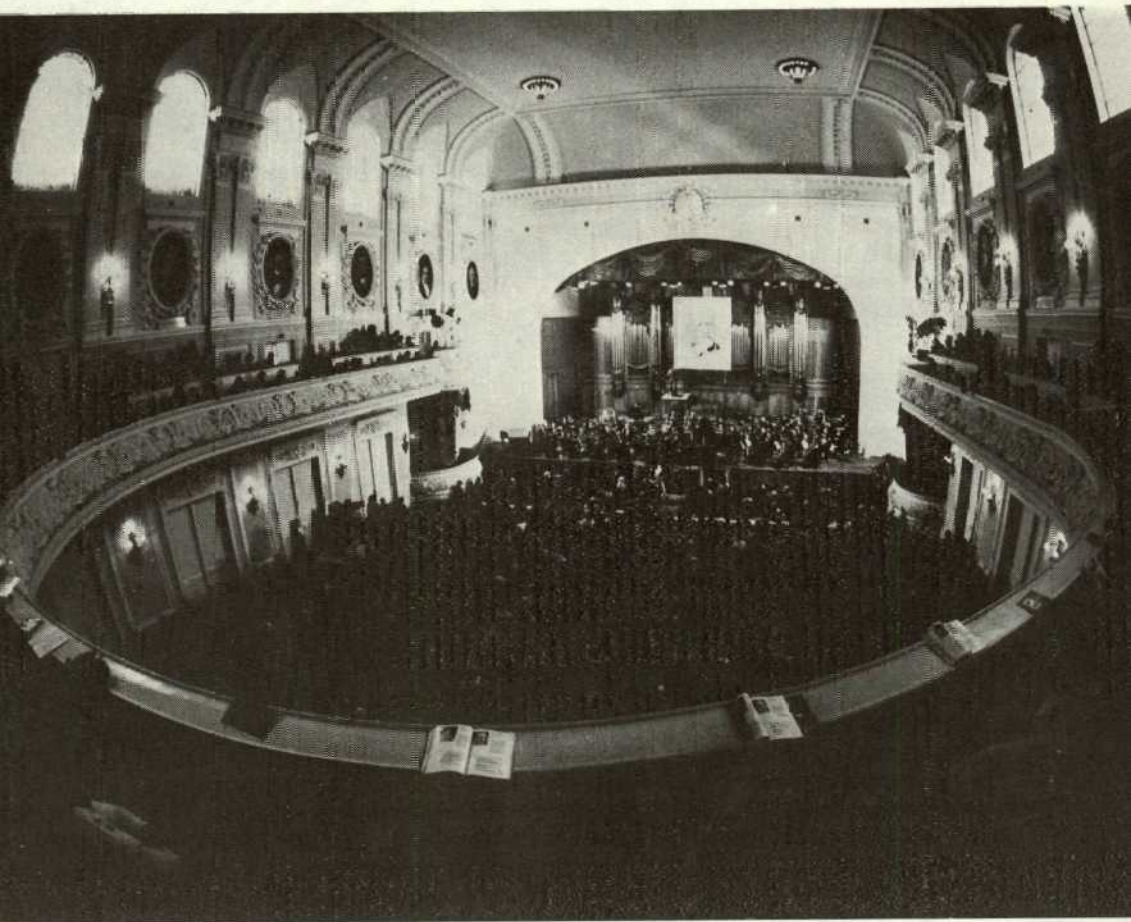
Teisalt on kahtlemine, s. t. küsimine teadusliku-tunnetusliku mõttelaadi oluliseks pärisosaks. Ehk teisiti, seitse korda mööda, üks kord lõika.



FÄRN 82

VII RAHVUSVAHELINE TŠAIKOVSKI-NIM. KONKURSS
MOSKVA, JUUNI-JUULI 1982

MADIS KOLK



A. Ratnikovi fotod

Tšaikovski-nim. konkursside järjekorranumbrid ei püsi vist kellelgi meeles. Teatakse võitjaid. 1958 sai paika nurgakivi, Van Cliburni konkurss, järgnes Sokolovi konkurss. Viimastele suurvõistlustele andsid nimed A. Gavrilov ja M. Pletnjov. Nii eristasid neid üritusi meiegi vabariigi muusikahuvilised, erandiks äsjane, seitsmes, mis jääb meile ilmselt alatiseks meelde kui Kalle Randalu konkurss.

Mujal ilmas tunnistatakse mõistagi VII konkursi muusikalisteks suursaadikuteks II preemiat jaganud inglise pianist Peter Donohoe ja nõukogude muusik Vladimir Ovtšinnikov (I preemiat välja ei antud). Hoolimata võitjate praegusest tugevusest võib vaid mõistatada, mis ootab neid rändudel mööda suuri kontserdilavasid. Sest alles pärast pikki musitseerimistöö aastaid võib järeldada nende kunsti tõelist sisukust — ja ka seda, milline on VII konkursi koht omasuguste reas.

Millise mulje jätsid aga loorberiteni jõudnud klaverimängijad nüüd, võiduhetkel?

Õhuliselt elegantne, strihhitapne Bach, kindel ja läbimõeldud, isegi kaalutlev Beethoveni Sonaat op. 101 (III, IV osa), väheldusest ning ülespaisutatud kontrastidest hoolimata ühtlased, tasakaalukad etüüdid (targalt efektisoonel hoitud Paganini-Liszi a-moll sundis publiku kaasa kuulamispingesse; meeldiv oli kuulda konkursi šlaagerpalas, enamasti jõuküllase vohavusega interpreteeritud Rahmaninovi Etüüdis es-moll kombatavselgeid keskhäali) — I voorus tundus PETER DONOHOE mäng küll kogenud ja oskuslik, ent samas väheaktiivne, kuidagi sisemiselt närtsinud.

II vooru kava oli tal see-eest paremaid tervel konkursil, ilmnes, et on tegemist äärmiselt võimeka suurvormide mängijaga. Võitjapäriselt kõlas Stravinski «Petruška», tulist tempot nagu märkamata tuli pianist uskumatult vabalt toime helitöösse kuhjatud tehniliste probleemidega. Hoolt, väljapeetusest, kvaliteedilt lausa ideaalne oli Prokofjevi 6. sonaadi Finaal. Fljarkovski orellikult vägeva kulminatsiooniga Prelüüd ja suurepäraselt rütmiergas Fuuga, nagu ka pillava monumentaalsuse ning rangevõitu lüürika omalaadse vaheldumisena kujundatud Tšaikovski G-duur sonaat võinuksid enamiku kaasosavõtjate kavades mõjuda omaette lööknumbritena.

Liszi Sonaadi h-moll esitus suurt osa publikust lihtsalt haaras. Soliidse häälekandja arvustaja väitis selle ultrabravuurseks, teesklevaks võltsinterpretatsiooniks. Donohoe tõlgitsus sisaldas tüepoolest küllaga ekstravagantsi ning ekstreemsusi, kindlasti pudenes üht-teist ka üle salliva maitse ääre. Ent paljud uused mõtted olid pärm kuulaja fantaasiale, teostus meisterlik, kontseptsioon, kuigi ebaharilik, piinlikult viimistletud. Koosmõjus pigem õnnestumise kui läbikukkumise maik. Võin kujutleda haritud muusikataju, mis peaks sellist mängu tõrvikuna teednäitavaks.

III vooru suutis Donohoe mängida veel hoopis veenmisjõulisemalt, küllap see otsustaski edu. Tšaikovski 1. kontserdi alguses ilmutas temagi, muidu jupiterlikult hirmudest üle, teatavat ebakindlust. Enamikus helitöödest oli esitus siiski raudselt organiseeritud. Mitmed hetked tõestasid ehtsat eliitaset: peateemas käte ülitapne ühtlus-eristamine (teistel finaalistidel sageli udune kõmin), aeglase osa *Allegro vivace assai*-episoodi malbelt mänglev täiuslikkus, Finaali vapustavalt kiirelt ning massiivselt rulluvad oktavipassaažid. Nagu vana lavakala kunagi, teades, kuidas ja millal panna publik nõtkuma, lülitas Donohoe koodas sisse topeltbravuuri (sama tulemusrikkalt kasutas seda võtet teinegi võistleja, Jermolajev, oma Beethoveni 3. kontserdi lõpus) ja köitis veelgi enam niigi ovatsioonivalmis saali. Esitus polnud seejuures sugugi mingi kõlavõimuse proov: paljud konkursikommete kohaselt deklaratiivselt mängitava lüürilised lõigud (näiteks kõrvalteema) lahendas Donohoe ootamatult summutatud tundetoonis, mõnigi vägevalt arendatud tõus sai diminueeritud lõpetuse.

Hammas verel, ootas publik Rahmaninovi 3. kontserdi ettekandest veel enam, Donohoe aga isegi ületas ootused. Rahmaninovi pööraselt raske, ehtne hiigelkonkursi võidukontsert pakkus vääriilist tegevusvälja tema klaverimängulisele kõikvõimsusele (eelnenud esinemistes sobis selleks õieti vaid «Petruška»). Reljeefset, puäntideohtrat artikulatsiooni, nappi pedaali silendasid laitmatult laulvust lubavad meistrioskused. Nii asendas harjumuspärast vägilaslikku kõikematvat mürinat selginenud vertikaal. Vähem oli mahlakaid kõlasid, prevaleerisid kuivad, teravad, palavikulised liinid. Mõned kohad tekitasid lihtsalt pianistliku pidutunde — klassiga orkestrit meenutava jõu, tiheduse ja suurusega ühtliidetud laviinitaoline soolokadents, Finaali *Scherzando*-lõigu minu meelest ükskõik millist kuulsat virtuoosi väärt lendlev paindlikkus, koodasse

juhtiva *martellato* puhtfüüsiliselt võimatuna tunduv kiirus ning osavus. Vormi ehitades võttis pianist kaugelt hoogu. Tegelikult määras esituse üldpilti hoitus, ja ehkki mõnel energiapurskel näisid saalaiseinad võibsevut, painas üha enam aim hiigelvedrust, mida järjest tugevamini kokku surutakse. Ja siis, kui III osa muserdav tempo kuulajaidki hingeldama võttis ning katkematu helivoolus senisest võimsusest veel mitu tublit pügalat vägevamana kogu hiigelteose kohal kõrguvasse lõpukulminatsiooni prahvatas, jõudis läbiraputatud õnnelik saalisolija äratundmisele, et kunstilis-sportlik ime, mida sellel konkursil nii kaua oodati, on siiski sündinud.

Loodan, et ei nüristanud järgnenud veerandtunnises aplausikooris kaasaplaksumisega oma kriitikameelt. Donohoe universaalne mängulaad pole kaugeltki nii ümar ja ilma nukkideta. Peab ainult silmas pidama, et konkursil võistles vaid paar Donohoe kvaliteedis pianisti ja näiteks «kunstlikkus» tähendab Donohoe ning, ütleme, kaasfinalisti Arrieta puhul täiesti eri mõisteid. Ja veel: Donohoe, teiste seas nii ealt (s. 1953) kui kogemustelt (kontserteerija, nõudliku Leedsi konkursi laureaati) küpse muusiku rikkad ja ökonoomsed käed oskavad nii vahetult klahvidel rääkida, et tema kunstilised dissonantsid ei pärine klaverimängust ja sõltuvad väljakujunenud, keerulisest, isegi mõistatuslikust loojaisiksusest.

Inglise pianisti musitseerimises puudub soojus, lahustumine teose tundemaailmas. Nii võib ta küll kuulajaid rabada, aga liigutuspisaraid ta kätte ei saa. Laval järgib Donohoe põhjalikult valmisplaanitud kontseptsioone. Kuigi need tingivad vahel ebaharilikke, isegi nõutukstegevaid üksikkohti, ei peaks ma seda omapäratsemiseks. Paistab, et pianist püüab autoriteksti avamisel hoida kõrvad lukus valmiskujunenud, mõnikord ju tõesti veidi puitunud tõlgitsustraditsioonidele ja leida ise enda muusikamõistmise kohaseid teid. Muidugi mõjuvad paljud uudsed ideed liigjulgetena või põhjendamatuena, stilisatsioonina. Pole ime, et too Liszti sonaat paljusid ärritas, Donohoe patustas «küüniliselt» mitme pühaksarvatud printsiibi vastu. Muide, pianistil on ka oma iidol — vormiterviklikkus. Seda võimalikult tihedaks kruvides ohverdab Donohoe silmagi pilgutamata lüürilisi meeliskluspauku (näiteks Rahmaninovi kontserdis). Vaatamata pianisti filosoofimaneeridele — mõte lõikab tal tõepoolest vahedalt —, defineeriksin ta virtuoosituübina. Moodsa, intellektuaalist virtuoosina, kes lööb läbitungivalt analüüsitud faktuuride, mustvalgeks ihutud arhitektuursuse, kükloopiliste dünaamikakaartega. Kellele meeldib nende trumpidega mängida, vaimutseda, zongleerida — ja kes päriselt ei teagi, mida oma mänguoskustega õieti peale hakata.

Cliburni aegadest peale on teada Tšaikovski-nim. konkursi eriline positsioon maailma sadade rahvusvaheliste konkursside seas. Edaspidi kavatsetakse haarata võistluse lisaks praegusele neljale erialale (klaver, viiul, laul, tšello) veel dirigendid ja keelpillikvartetid. Üritus muutuks veelgi ulatuslikumaks ning ainulaadsemaks. NSV Liidus on aga Tšaikovski-konkursi tähtsus ning mõju interpretatsioonilmas praeguselgi kujul mõõdetamatu, kõikjaleimbuv. Konkurss kujutab endast nimelt tohtu püramiidse astendiku tippu. Koduvabariigis võime jälgida andekate valikut, mis kulmineerub vabariiklikul konkursil. Vabariiklikud konkursid moodustavadki selle püramiidi aluse. Nende parimad kohtuvad vabariikidevahelisel konkursil. Järgmine, veel kitsam aste on üleliiduline konkurs, mille edukaimad ning eelmisest Tšaikovski-konkursist kulunud ajavahemikul rahvusvahelisi preemiaid võitnud noormuusikud võistlevad omavahel Moskvas talvisel läbikuulamisel, et selgitada Tšaikovski-konkursile pääsejad. (Sel talvisel staadiumil ühines võistlejatega ka Kalle Randalu kui Schumanni-nim. konkursi laureaati.) Näeme, et valiksüsteemi

alumised tasandid ulatuvad põhimõtteliselt kõigi nõukogude muusikaõppuriteni.

Piirdudes nüüd ainult klaverierialaga — Tšaikovski-konkursil ettenähtud repertuaar pole algusest tänini oluliselt muutunud. Kuna madalamal astmel konkursid seda enamasti kopeerivad, on tegemist omapärase üleliidulise absoluutprogrammiga, mis mõjutab tugevasti musitseerimist kogu maal. Kõik edasipüüdlikud noored pianistid (nende seas ka hilisem tegelik koorekiht) lihvivad koolis ja konservatooriumis eelisjärjekorras just selle kava elemente. Programm hõlmab iseenesest küll üsna täielikult klaveriliteratuuri põhistiile (orienteerimaks mitteteadjat: J. S. Bachi Prelüüd ja Fuuga «Hästitempereeritud klaverist», Beethoveni või Mozarti sonaat, üks etüüd Chopini, Liszti, Rahmaninovi ja Skrjabini sulest ning üks pala Tšaikovski «Aastaaegadest» moodustavad I vooru; II vorus on nõutav Prokofjevi või Šostakovitši sonaat, Lääne, põhiliselt 19. sajandi helilooja kapitaalne teos, vene või nõukogude helilooja suurvorm, esineja koduvabariigi/-maine/ lühem uudisteos, spetsiaalselt võistluse tarvis kirjutatud kohustuslik pala; III vorus üks Tšaikovski kolmest klaverikontserdist ning üks kontsert vabal valikul). Tegelikult valitakse hoopis kitsamast teosteringist: nn. «tänuilikke» palasid, neid, mis sobivad hästi konkursiatmosfääris mängimiseks. Olgu Minski või Jerevani või Novosibirski konservatoorium, ikka kostavad akendest väsimatult korratavad sõlmkohad Rahmaninovi Etüüdist es-moll, Liszti Sonaadist, Prokofjevi 3. kontserdist — ega monopolprogrammist nii kergelt mööda saa.

Kogu seda tohutut klaveririiki esindabki siis nõukogude koondis Tšaikovski-konkursil, ideaalkujul tõepoolest tohtul maal nelja aastaga küpsenud parimad. VII konkursil osutus koondise liidriks VLADIMIR OVTŠINNIKOV, 24-aastane Moskva Konservatooriumi lõpetanud pianist.

Peter Donohoe



Algvorus jättis Ovtšinnikovi laitmatu vormiloogikaga, töökindlalt pianistlikke keerukusi ületav mäng parima mulje. Ilmeka kõnega meeldis Bachi Prelüüd, ehkki veidi liigjõuline, haaras Fuuga sirges joones peetud ekspressiivse liikumisega. Beethoveni sonaadi I osa mõjus tulise *brío*'ga, teema sellises tempos ei-tea-kuidas-väljakuuldud tertsikeerutus oli imeasi omaette. Erilisi läbielamusi või siseelu peenusi helikanga ühtlane voolus küll ei pakkunud. Hiilgeesituseks kujunes Chopini Etüüd a-moll, pianistilt kolme kätt eeldav piinanumber, mida ei mäletagi niisuguse hooga, pealegi suurepäraselt pärlendavana mängitult. Ülejäänud etüüdid polnud sedavõrd erandlikud, kuid kõlasid samuti perfektselt, ümara mahlaka tooniga. Karmikäeliselt ratsmeid pingutades taltsutas pianist «Mazepa» pöörased hüpped üsna kodusteks (nii kahvatus küll veidi pala traagiline idee), julgelt ning täpselt kandus saali Skrjabini Etüüdi vasaku käe oktaaviakrobaatika.

Otsekohese, meheliku tõsidusega, tugeva enesekontrolliga läbis Ovtšinnikov ka II vooru, sütitades siingi peamiselt virtuoossete löikudega. Hoolikalt autori tundeilma avades, kontsentreeritud tervikutundega esitas pianist Tšaikovski Variatsioonid f-moll. Stravinski «Petruška» ning Liszti «Mefisto-valss» võlusid naudinguga mängu jõust ning liikuvusest, iga fraasi lõpetatud väljalaulmisega.

Liszti 1. kontserdi sujuv minek tekitas tunde, nagu kestnuks teos vaid viis minutit. Kogu helitöö, ka *Quasi Adagio* nokturnilüürika, kõlas täishäälselt, heledas päevavalguses. Katkematus paatoses juhtusid lahendused vahel valjemaks pidenootidest. Kuulajaga aktiivselt kontakti otsivana mõjus avar kantileen. Ovtšinnikovi natuurile väga lähedasena näisid *Allegretto vivace* sillerdavad mängutoosivigurid, peen, kuid pidurdamatu lõpukiirendus. Üsna samalaadse suhtumisega, püüeldes kaugelekoostatult oratoritooni, esitas pianist ka Tšaikovski 1. kontserdi. Tulvil tarmukat energiat veeresid kogukad topeltoktavid, nagu üle tuliste klahvide välgatas aeglast osa poolitav episood. Üldisest laiaast pidulikkusest oli nakatatud ka teose luulelisem poolus.

Ovtšinnikov on universaalne pianist, väga tugevate tehniliste võimlustega, mille juured ulatuvad Moskva Keskmuusikakooli, kuulsate laureaatide taimelavale (näiteks Ovtšinnikovi sealse õpetaja, A. Artobolevskaja käe all on saanud mängulise aluse veel L. Timofejeva, A. Ljubimov, A. Nassedkin — rahvusvahelistel tuntud nimed. Kõik kolm vooru osutusi sel muusikul ühtlaselt tugevaks, mis räägib targalt konkursi kogu kestusele jaotatud jõuvarudest, heast füüsilisest ning vaimsest vastupidavusest. Ovtšinnikov ei kultiveeri individuaalset stiili, mis muidugi ei tähenda, nagu ei interpreteeriks ta stiilselt Bachi või Beethovenit. Iseloomustavana võib nimetada üldist emotsionaalset tarmukust, psüühilist vabadust, sirgjoonelist vaprust, tugevat enesedistsipliini. Ilmselt on Ovtšinnikovi kunstnikuisiksus veel küpsemisjärgus, tema mängu voorusi ning puudusi on vara kokku arutada. Esialgu jääb pianisti loominguline eredus aga tunduvalt alla nõukogude meeskonna lipukandjatele eelmistel konkurssidel A. Gavrilovile ning M. Pletnjovile, küllap seetõttu ei hinnatudki Ovtšinnikovi jõulist ning laitmatut mängu I preemiaga. Igal juhul on tal nüüd edasiseks arenemiseks aukartustäratav hüppe-laud.

Konkursil edukalt esinenud kuue nõukogude noore muusiku musitseerimises polnud raske märgata ühiseid jooni. Nõukogude pianiste esindavad viimasel ajal rahvusvahelistel võistlustel peamiselt Moskva Konservatooriumi kasvandikud. Sellesse kõrgkooli on koondunud maa autoriteetsemad professorid, tõenäoliselt ka andekaim toormaterjal. VII konkursil pärines Moskva Konservatooriumi seinte vahelt kogu nõukogude koondis — Gaiduk on tudeng, Randalu assistent-stažöör, ülejäänud vilist-lased. Peale oma õpingukoha traditsioonide esindasid nad loomulikult

nõukogude interpretatsioonikunsti ideaale laiemas mõttes: tõlgitsuse sügavus ning tõsidus (püüd vahendada võimalikult tõetruult ning elavalt teosesse kätketud mõtet), loomulikkus (s. t. soov saavutada hingestatus isikliku vaatenurgaga liialdamata). NSV Liidus tähendab klaverimäng, eriti veel orkestriga, pidulikku žanri ja pianistidelt oodatakse eredalt kontsertlikku, päralejõudvat ütlemissviisi, ilmekat avalikku muusikakõnet. Konkursitingimustes iseloomustab noori nõukogude interpreete mitte niivõrd püüd isiklikule edule, kuivõrd vastutus oma maa ees, mis innustab eriti tõsisele suhtumisele, esitab aga ka kõrgeid nõudmisi psüühilisele vastupidavusele. Sellise kunstnikutüübi üheks olulisemaks jooneks ja enam-vähem ette garanteeritud võistlusedu aluseks on mõõndusteta, heal tasemel professionaalsus, kõigutamatu mängukindlus. Tulevaste laureaate kasvatusprotsessis mõjub eriti imponeerivalt, et kõrgetele standarditele vastav klaverimängu õppemetoodika on NSV Liidu peamistes muusikakeskustes saavutanud efektiivsuse, mis võimaldab produtseerida professionaaliostkustega pianiste suhteliselt hulgi. Ehkki õppeasutustes peetakse väga tähtsaks ka kujunevates kontsertmuusikutes ereda individuaalsuse väljaarendamist, on edusammud jäänud selles osas tagasihoidlikumaks. Praegu ongi teravalt päevakorras vajadus suunata interpreedinatuuride vaimset küpsemist samasuguse pedagoogilise täpsusega kui puhtmänguliste oskuste omandamist.

Mujaltsõitnud delegatsioonide rahvuskoolkondlikud tundemärgid jäid tunduvalt ähmasemaks. Kiiresti näib edenevat koolide segunemine, üheks peapõhjuseks tõenäoliselt piiri taga levinud praktika omandada muusikaharidus mitmete maade kuulsates suurkoolides.

Arvukamalt oli pianiste saabunud USA-st (17) ja Jaapanist (11). Piiritlemat koolilist omapära ilmutas Jaapani muusikute mäng: põhjalik pianism, hele, täpne kõla, analüütiline lähenemine faktuurile, teksti-truudus, kõigi mängukomponentide ühtlus ning tasakaal. Esines ka tüüpilisi varjukülgi, nagu teatud sümmeetriline paindumatus, kuivus, vähene ise-ütlemine.

Kolmanda preemia võitnud MICHIE KOYAMA on osanud jaapani koolkonna voorustelaeka põhjani tühjendada. I voorus võlusid peenelt kihistatud, selgekontuuriline ning sõrmetäpne Beethoven, värskest, suure tehnilise vabadusega, mitmesugustes ergastatud särinliikumistes mängitud etüüdid. Koyama mängu teeb kauniks hele ja läbipaistev, lausa meeleliselt veetlev klaverikõla.

Pianisti esinemine II voorus kujunes üheks konkursi suurüllatuseks. Tunnetuselt süütvõitu, kuid laiahaardeline ning terviklik Skrjabini 5. sonaat, vaimustavalt kristalne ning rütmikas Raveli «Scarbo», hapra neiu poolt nagu võimatu jõu, tiheduse, sugestiivsusega vahendatud Prokofjevi 7. sonaat — tervikuna meenutas niisugune peaaegu täiuslik esinemine klaveriolümpose asukate mängu. Koyama tõlgitsused löid puhta, mitmesugustest mänguvõtetest ning -viisidest kuldvirvendava helikanga, pianisti lindkiire reaktsioon ning tugevad tahtevarud lubavad ulatuslike vormide veenvat väljapidamist, kaotamata tähelepanuväljast peeni nüansse. Meenub sisemise ajatunde rahu ka sellel momendil, kui väike vasak käsi tabas ehtsa auruhaamri kaalu ning eksimatu korduvusega Prokofjevi Finaali oktavihüpete *idée fixe*'i. Muusikas hardunult lahus-tumise rõõm, mis ühendas nii tõepoolest jaapanliku lihvituse kui siira hingelise graatsia, see vist oligi kõige toredam Koyama esinemises.

Kahjuks ei suutnud pianist jätkata seda erakordsust lõppvoorus. Tšaikovski 1. kontse:dis aimuvad sihiseaded õnnestusid vaid paiguti, siis aga ei lasknud vahepealsetest libastustest idanenud umbusk enam tekkida õigel lava-saali sidemel. Rahmaninovi 2. kontsert on eba-

kindlushetkedel vähem ohtlik, kuid siingi ei tekkinud solisti ja orkestri vahel tõelist koostööd.

Uskumatu, aga intervjuus teatas 23-aastane pianist, et on andnud seni vaid ühe täismõdulise sooloõhtu ning mänginud paar korda orkestriga. III voor näitaski väheseid orkestrikogemusi, kuid esitada suurel laval uustulnukana selline küps II vooru kava tähendab täiesti ebatavalist andekust. Kokkuvõttes kujunes Koyama mängu konkursi tõeliseks ehteks.

DMITRI GAIDUK (IV preemia), ainus üliõpilane nõukogude osavõtjate hulgas, mängis iga vooruga järjest paremini. Häid tehnilisi eeldusi kasutab pianist laiajoonelisel, veidi lohmakaltki. Orkestriga mängimisel see sobis, sooloteostes jäi jämedakoeliseks. Vormi näib Gaiduk kujundavat pigem instinktiivselt, kuid tugev tahe aitab saavutada kestvaid hoogu. Sisuliselt meeldis kõige enam Beethoveni Sonaat op. 10 nr. 3 — esmapilgul väljenduslikult neutraalne ja viimistlemata vertikaaliga, hiljakesi jõudis aga kuulajateni tõsitraagilise läbikannatamise allhoovus. Mõnes teiseski teoses võis tajuda sügavat õrnust, mida Gaiduk häbelikul moel varjata püüdis. Näib, et pianistil on muusikaline häälemurdeaeg.

Filipiinlanna MARIA ROVENA ARRIETA (V preemia) kiirgab energiat ja temperamenti. Rünnetes kompromissitult virtuoosseid kõrgusi, ei jää tal ainult mahti seda filtreerida. Parema mulje jättis algvoor, eriti vägevalt kumisev Rahmaninov ning lausa vulkaaniliselt tuline Paganini-Liszti a-moll. Suuremates teostes ilmnes aga väljenduslikku kaljust, ka vähest pianistlikku kultuuri. Klaverikontsertide esitamisel oli pianisti silmnähtav kibelus oma sõna dialoogis sekka öelda vaat et võlvgi, põhjustas aga talumatut rutakust. Arrietagi alles kujuneb.

Vladimir Ovtšinnikov



Kogu võistluse kestel NINO KERESLIDZE (VI preemia) ei hiilanud eriti millegagi, aga ka ei eksinud. Tulemus annab talle õiguse: üks see olegi tark konkursimäng — vältida riski ja mitte end katkestada sinilinnu püüdmisega. Kereselidze parimaks esituseks jäi Prokofjevi 3. kontserdi mõnusalt liikmeid sirutav stiihia, kus saab soodsalt demonstree-rida igakülgse tehnikaga varustatust ja ei pea püüdlema erilist stiili-eredust.

Pianist Uus-Meremaalt MICHAEL HOUSTOUN (VI preemia) valis samuti jahedaid keskteid, mängu elustavateks eelisteks küps maitse ja hea vormiterviklikkus. Kaheldamatuteks õnnestumisteks kujunesid mõlemad kontserdid. Ehtsa klassikalise mõõdutundega oli proportsioneeritud rangelt pidulik, absoluudijanune Beethoveni Viies, Tšaikovski 2. kontserdis domineeris liikumisrõõm varasemates voorudes natuke tüütu ühtluse üle.

Küllap on vajalikud ka sellised klaverikunstnikud nagu ühendriiklane JAMES BARBAGALLO (VII preemia). Üliartistlik, laval nagu kala vees, oma osavusest mõnu tundev ja publikulegi siiralt meelelahutust sooviv, heidab ta saali terve assortii pianistlikke amüsantsusi — eredaksvärvitud karaktereid, sõrmesähvatusi, hõljuvaid pianissimolinikuid. Ainult et helinditele enestele jääb vaid ettekäände funktsioon. Võib-olla jätaks Barbagallo lausa hea mulje talle sobivas repertuaaris, kus ei häiriks pealiskaudsus, tempokõikumised, maitselibastused. Näiteks Tšaikovski 2. kontserdi Finaaliga läksid tema improviseerimislust ja naljameel hästi kokku. Pianisti suur voorus on nähtavate piirideta klaverivaldamine.

Nüüdne VII preemia on bulgaarlannale EMMA TAHMIZJANILE juba viies rahvusvaheline autasu (varasemate hulgas muide Montreali kon-

Michie Koyama



Mihhail Jermolajev



kursi IV preemia ja Schumanni-nim. I). Vastu ootusi ei näidanud ta end haavamatu konkursimängijana, vaid osutus ereda romantilise pingega pianistiks, kes ei suutnud oma heldet, ülevoolavat emotsionaalsust alati taltsutada. Tahmizjani hetkeleidudest ammutavas maneeris õnnestuvad paremini vähemad palad. Tema Rahmaninovi es-moll op. 33 oli parema käe viirastuslikus tabamatuses ja vasaku jahmatavalt rütmi lõhkuvate puäntidega konkursi põnevaim etüüd. II vooru suurvormides pakkus pianisti pidurdamatu tundeaktiivsus küll haaravaid teatraalseid efekte, traagilisi pörkumisi, mõjus kokkuvõttes aga liiga paksu värvi-kihiga kaetult ja ka vormiliselt rabedana. Orkestriga mäng muusikul ebaõnnestus.

Nõukogude koondise senior (peaaegu 30-aastane) MIHHAIL JERMO-LAJEV (diplom) on võitnud üleliidulise võistluse I preemia nii pianistina kui heliloojana. Tema helilooming sisaldab kaks sümfooniat, Aldikontserdi, kolm soolo- ja kolm koorilaulutsükli jm. Pianist töötab Ivo Sillamaa, Rein Metsa ja Ivari Ilja Moskva professori V. Gornostajeva assistendina. Klaverimängijana on Jermolajev keskpärane, tehniliselt kinni ja nurgeline, kunstnikuna ja mõtlejana aga väga huvitav. Muusik püüab taandada mängitava helitöö struktuuri ühele-kahele peamisele liinile ja neid siis maksimaalselt võimendada. Jermolajevi muusitseerimine on antiromantiliselt kuiv, terav, pooltoonide ja tundevärinateta. Suur ning paindumatu, kuulajat lausa füüsiliselt rõhuv kõla peab ilmselt andma faktuurist väljatihendatud tuumale sümbolitähenduse. Kui kõik õnnestub, on pianisti esinemine üsna tugeva, isegi elektriseeriva mõjuga. Konkursikavadest võib sellisena esile tõsta Mussorgski «Pilte näituselt». Jermolajevi mängulaadis on ebatavaliselt tähtis väljendust iga hetk taasloov tahtepingutus. Kui see vähegi lõdveneb, muutub esitus kunstlikuks, inetukõlaliseks, jöhkrakski. Nii ebaõnnestuski I voor, kahes järgmises sai pianist endast võitu. Igal juhul tasub selle muusiku kontsertidel käia.

Nagu Jermolajevil on ka ameeriklasel JONATHAN SHAMESIL (diplom) pianistlik arsenal üsna tagasihoidlik, vahest ainult sujuv. Omaapid virtuoossed võimed oskab ta aga sellise mõnu ning graviteediga välja pakkuda, et mõjub vahel lausa säravalt. Puhtmuusikaliselt oli Shames sümpaatsemaid mängijaid üldse. Pianist suhtub helinditesse preesterliku pieteedi ning tõsidusega, konkurslikule neooneredusele eelistas üldhäälestuses sumedat lambivalgust.

Jaapanlase YASUSHI HIROSE (diplom) mäng annab tunnistust heast objektiivsest silmamõõdust, loomujoonteks on kaunishingeline kõla, pastelselt ümardav pedaal, püüd terviklikkusele, suurele voolamisele. III voorus pianist oma eesmäärke eriti ei saavutanud, küllap sellest ka mulje tema finaalküllastuse juhusekkusest.

* * *

Erialainimesed teavad juba enne Tšaikovski-konkurssi, kui hästi keegi nõukogude osavõtjatest mängib, aimavad, milliseks kujuneb kellegi esinemine konkursil ja ennustavad igaühele üldjoontes tabavalt ka tema preemia. Imestada pole midagi, praegusajal igaühelt nõutav tehniliselt äärmiselt sile teostus ei luba pala esitades millimeetristki kõrvalekallet valmisharjutatud kujust, ükskõik, kas muusik järgib oma sisemisi ettekirjutusi täpselt timmitud temperamendi jõul või intellekti kontrollimisel. Niisiis võis enne konkurssi olla enam-vähem kindel, et KALLE RANDALU saab hea preemia. Rambipalavik ähvardab küll iga lavale astujat, ka interpretatsioonilma kangemaid, kuid nõukogude konkurssantide pärast, eriti veel Tšaikovski-konkursil, võib üsna rahulik olla. Üritama pääsevad karastatud pianistid, ootamatustevastast soomust pea-

vad veelgi kõvendama mitmekuine eriettevalmistus ja peaproovid. Ometi, iga Tšaikovski-konkursil Bachi Prelüüdi alustav nõukogude pianist tajub hetke tähtsust ning ainulaadsust oma elus (võõramaised muusikud tulevad sageli ka järgmisele konkursile proovima, NSV Liidus aga kasvavad selle ajaga uued pretendendid peale). Sellise koorma all võib praguneda kindlaimgi soomus.

I voorus väratas mõne korra ka Kalle Randalu mäng, ent pidas vastu. Vooru närvilises, paljude ebaõnnestumiste õhkkonnas näis iga tema pala saavutusena. Heade pillimeeste akvarelsele ansamblile Bachi Prelüüdis järgnesid Fuuga pidulikult kaikuva poolnoodid. Paljudele kuulajatele jäi üle konkursi meelde Mozarti Sonaat c-moll, milles kütkestas sundimatu, isegi elegantne voolavus, peened harmoonilised ning polüfoonilised sulatamised-üleminekud, hea mozartlik karakter. Vooru sportlik osa, etüüdid, möödus suhteliselt kindlalt, väga maitsekalt ning musikaalselt, samas ei võimaldanud aga juba palade valik välja pakkuda võidukat kontsertlikkust. Nii jäi terve Randalu I voor teiste parematega võrreldes summutatuks, selle peenuste tabamine polnud osale, end vägevatest mängudest tuimestada lasknud publikule jõukohane. Randalu trump-palana teada Liszti etüüd «Virvatuled» serveeris küll õhulist kõlapitsi ja sõrmekunsttükke, ent mõned viperused jahendasid saali juba süttivat vaimustust. Virvatuleliselt haaras hoopis konkursikavades haruldane Rahmaninovi Etüüd op. 39 nr. 4, mille võbelevaid *staccato*'sid ning repetitsioone kuulates oli raske ette kujutada veel paremat, selgefaktuuriisemat esitust.

II voor. Veidi distantsi hoides, see-eest mänguliselt hästi paigas, kõlas «Dumka». Huvitavate leidudega, lõpunimõtestatud sisestruktuuriga mängis pianist Taktakišvili «Süiti» ning pala nimekaimu Raimo Kangrolti Šostakoviči Prelüüd ja Fuuga mõjusid tundlike näppude väikese meistritööna. Vaid Prokofjevi 7. sonaadis jäi väljendusjõudu väheks, ehkki pianistlikult polnud muusikule midagi ette heita. Schuberti Sonaat-fantaaasia G-duur — asjalik, tihe konkursiaeg peatus, haihtusid arvestavad ning mõõtvad mõtted, asendudes Sol-mažoorse sametiga, sõmerjate varjudega, rambe igatsusega helides. Selgelt tõestas siin pianist, kui isikupärane on ta muusikakeel, kui hästi ta seda keelt valdab, balansseerides paindlikult maitse kitsal noateral — ja kui hästi tema kõne ja sosinad sobivad Schubertiga.

Y. Hirose haigestumise tõttu oli III voorus Randalu käsutuses omaette päev. Suur ja sümfooniline Tšaikovski Esimene on tehniliselt veel palju tülikam, kui välja paistab, iga noot pühendatud kuulajal kõrvus ja seda parimates esitustes. Kuidas tõusta nende kõrvale ja vältida samas liigset riski? Randalul oli Kontsert suhteliselt läbi proovitud, selle senised esitused (Tallinnas) aga mitte kõige veenvamatena kirjas. Nüüd, otsustaval hetkel mängis pianist kuulduist tugevaima variandi. Siin-seal tundus küll ettevaatlikku pingulolekut vastasmõjus mitte päris omase materjaliga: vormitäiteks äramängus (soolokadentsi alguse aeglased arenduslained), oktavipassaažide pedaalimähituses, talitsetud tempodes. Kuid tõelistest ohtudest viis arukas vaprus mööda, paljud kohad õnnestusid plaadivõtte kvaliteedis. Aeglast osa tõlgendas Randalu ansamblistina, hoidudes tõusmast orkestri kohale meloodiat kuulutama ja sulades sümpaatselt ühismusitseerimisse. Teose mõnedes lõikudes (näiteks I osa ekspositsiooni ümardavas vägevas kinnituses) saavutas Randalu tema mängus varemkuulmata monumentaalsuse. (Praeguse assistentuurijuhendaja, muide Cliburni konkursi II preemia kavaleri prof. Lev Vlassenko mõju?)

Randalu konkursiesinemiste krooniks sai Mozarti Kontsert Es-duur (K. 271). Mäletatavasti äratas pianist sellega suurt tähelepanu Soomes,

siingi tähendas Randalu Mozarti-mäng ühte vooru sõlmpunktidest. Kuulates tabasin end mõttelt, et vaevalt selleski kunstihilgusega harjunud saalis kõlab tihti nii hea Mozart. Stiil — Mozarti läbimeloodilise helikeele varjatumate soppide ülesleidmine, peenelt vahendatud mänglev viisakus ning graatsia; teostus — eimiskiks muutunud mänguraskused, küllastatud faktuur, sundimatult haakuv kahekõne orkestriga; hingestatus — valulise alatooniga kaemusest kadentside improviseerimislustini. Mõtestatud, vaba, puhas musitseerimine ja saali hiirvaikus.

Ja nüüd kirjeldatu numbriline väljend — 4. preemia. Toonitaksin ülemineku kummalisust ühe subjektiivse tõdemusega: oma rafineeritud mängu plussides ning nende kõrgvirtuoosselt täpses realiseerimises on Randalu hierarhiassesurumisele allumatu, kui üldse, siis nr. 1.

Kainestusena meenub, et konkursil võistles veel paar muusikut, kes on samuti eelistes võrdlusikeelavalt tugevad ja väärt saama tõstetud üle maailma andekate noorte pianistide laiade masside. Kelle mäng mõjus Randalu esinemistest harmoonilisema, universaalsema, kuulutuselt läbitungivamana. Julgengi väita, et igakülgseks kõrgtasemel musitseerimiseks on Randalu kunstis (veel?) mõni tahk puudu. Just suursaal ja -konkurents näitasid nagu luubiga Randalu vähest tähelepanu läbivale arhitektoonikale, lõikavate kontrastide kartust, kaasahaaramistahte nappust. Veidi heaoluline ja maailmavõõras tundub hetketi see mäng, oma kenadusi nautiv, nagu Kythera saarelt pärit.

Olla neljas Tšaikovski-konkursil on kahtlemata väga suur edu. Edasiseks tõusuteeks näib tarvis ohtramalt tervet fanatismi, kuulutajapaatost, mängulaadis aga vajaduse korral kindlat paepõhja.

Konkurss tähendab osavõtjale põhjalikku läbiraputamist. Kas ka muusikaliste tõekspidamiste teatud muutumist?

KALLE RANDALU: *Moskvas ikka üks ja teine küsis mu käest, et miks ma üldse osa võtan. Oskasin leida ainult ühe vastuse: see on huvitav. Mulle on konkurss hea ettekääne. Puutun kokku huvitavate inimestega, saan iseennast selles õhkkonnas proovida. Siis kogu see tants ettevalmistuse ümber. Ma pole ju mingi tööarmastaja inimene, olen alati otsinud välist tõukejõudu. Konkurss aitab kõvasti tööd teha. Nüüd valmistudes avastasin enda jaoks, et tegelikult puhttehnilisi raskusi nagu polegi olemas. Muidugi, võib jääda pidama looduslike eelduste taha, kui pole piisavalt head mänguaparaati või reaktsiooni. Aga põhimõtteliselt pole klaverit raske mängida. Ka ükskõik milliste topeltoktavite puhul on tegemist peaasjalikult psüühilise keerukusega. Tuleb vaid sisendada endale, et pole hirmus mängida laval, et lihtsalt see sõrm peab tegema seda ja too teist. Kuidas probleemidest üle olla, näitab suurepäraselt seesama Donohoe. Vaat kui rahulik ta on mängides.*

Tšaikovski-konkurss on muidugi raske. Juba Tšaikovski enda teosed kõigis voorudes — «Aastaag», «Dumka», kontsert — kõik on rasked. Siis elektriseeritud saal, pidev üleskõetus ka väljaspool muusikat — et kes millise koha saab. Suur osa publikust on spetsialistid, on kodudest üle kogu maa siia sõitnud ja mängivad nüüd sulle toolil sõrmedega kaasa. Küllalt keeruline on niisuguses õhkkonnas mängida. Oluliselt määrab konkursi näo repertuaar. Kohapeal öeldi sageli: мощный конкурс, яркий конкурс. Kõik polnud mulle sugugi loomukohane. Näiteks Prokofjev, mis on kõigest sellest, mida tunnen enda jaoks kaugel ja võõrana, üks kaugemaid ja võõramaid. Olen vahel öelnud, et Prokofjevit ei mängi ma eluaeg. Mängisin nüüd, ja ikkagi mitte miski ei tõmba selle poole. Kuigi praegu tunnen, et edaspidi võiks siiski mõne sammu sinnapoole teha.

Konkursil — nii suures saalis niisugust repertuaari mängides nägin väga selgelt oma teed. Iseennast ja iseenda puudusi. Olen tegelikult mõnedest asjadest ikka mööda hiilinud. Muidugi, teatud tunnetuslik, eneseväljenduslik ühekülgsus iseloomustab kogu eesti pianistlikku keskkonda. Kui konkreetselt öelda — kellel meist kõlab hästi forte? Endagi ideaal on olnud tekitada kontserdil vaikset ilu. Hetke, mis kuidagi vaikselt ja pühalt täiesti paigal seisab. Öieti mitte ka paigal... ega seda saagi sõnadega edasi anda. Igal juhul ei soovi mitte, et — ehh, kus nüüd paneks!

Kui aga kuulata sellist pianisti nagu Donohoe, kes valdab kogu väljenduskaalat, võib klaverist kõik ponnistuseta välja võtta, saab aru, et ei tasu leppida ainult varjupoolega. Donohoe! Mehel ikka on, millest rääkida. Muusikuna näib tal küll midagi puudu olevat, tundub kunstlikuna, sunnib kahtlema. Ilmselt on tal ülesehitus, omaette nii õige ja hea, liiga põhjalikult ette valmis mõeldud. Pianistlikult on ta aga kõlossaalne, ere näide, et üldse võib nii hästi klaverit mängida. Tunnen siirast kadestust, kui kuulan tema esinemist.

Hetkel peangi põhiprobleemiks, kuidas ise pianistlikult paremini relvastuda. Mul on relvi vähe. Tahan, et mul oleks kahur, rakett. Et võiksin näiteks peale Mozarti-kava mängida teiseks lisapalaks sellesama Rahmaninovi Etüüdi es-moll, ja nii, et kõik lookas. Praegu mul sääraseid palu pole, aga arvan, et peaksin seda teed liikuma. Ei usu, et ma end muudaksin, et see, kuidas olen senini mänginud, oleks vale. Vastupidi. Tahaksin lihtsalt mõnu, et mul oleks ka validam pool võtta.

Klaverimäng on hästi tore asi. Kuni viimase ajani põhines minu suhtumine sellesse lihtsalt heameelele. Tegin tööd niipalju, kui just meeldis. Mõtlesin ikka, et võiksin veel midagi õppida, midagi tõsiselt, normaalselt — ajalugu, keeli. Oleksin tahtnud ise valida. Klaverimängus on seni elu valinud. Alates 1976. aastast on kõik kontserdid ja konkursid olnud suur juhuste rida, üks õnnestumine on toonud kaasa järgmise pakkumise. Nüüd sunnib elu juba kergelt hambad risti. Juba peab. Teeb nukrakski, et asi läheb nii tõsiseks. Ühtlasi peibutab, et kaugele jõuaks, kui kõik välja panna? Arvan, et hea musitseerimine peaks olema võimalik ka viimсени pingutamata. Aga tänapäeval ilma fanatismiga enam ei saa, interpretatsiooni tehniline külg on kruvitud tippspordi tasemele.

Mis lahutab eesti noori klaverimängijaid järgmisest rahvusvahelisest preemiast?

Probleem seisneb mõtlemises. Kuni ei tunnetata valuliselt, kui palju on maad endast (või õpilastest) näiteks Pollinini, kuni see vahe ei muutu sisemiselt reaalseks, on vähe lootust. Töö peab toimuma kõige kõrgemal maailmatasemel. Meil ju jätkub andekaid inimesi. Alguses pole minekul viga, kui palju on Tšehhoslovakkias võidetud noortepreemiaid. Aga just seejärel, koolilõpu paiku, hakkab minu meelest enamikul viltu kiskuma, nõudlikkustase langeb. Konservatooriumis tuntakse end juba täiskasvanuna, hakatakse elu elama ja nii see läheb.

Siis konkursiedust. Maksab kätte vaatering Tallinnast Tartuni ning Tartust Valgani. Tuleks katsuda laiemalt kõigega kursis olla, mitte midagi organisatsiooniliselt tulusat maha magada. Konkurssidel loeb terve rida erilisi tegureid. Kahtlemata on edu saavutada lihtsam maineka pealinnaprofessori käe all. Stardikiiruse peab aga kodust saama, korüfee seda ei anna. Ja metropolis tasub võtta asja võimalikult sihikindlalt. Meie muusikud, keda seal lihvitakse, jäävad ju ikka iseendaks. Tagasi tulles mängivad nad aga huvitavamalt ja oskavad ka paremini õpetada.

Klaverimängu eduks on Eestis head eeldused. Meil tehakse klavereid, ja «Estonia» on ikkagi päris hea pill. Mängitakse palju, huvi on. Ma pole küll ametimees ja ei tea, mida Filharmoonia peaks konkreetselt tegema kontserdielu parandamisel, kuid muutuma peaks palju, eriti väljaspool Tallinna. Korralduse, reklaami jm. tase peab olema ülihea. Ega inimesed kodudest nii kergesti välja tulema hakka.

Pole vaja mõelda, kuidas kohe maailma vallutada. Võib-olla hakata peale sellest, et hankida Tallinna Konservatooriumile üks korralik «Steinway». See kõikides paremates kontserdisaalides seisev pill nõuab hoopis teist mängumaneeri ning kõlalist ettekujutust kui meil tarvitusel olevad klaverid. Kui paljud meie pianistid on selle vahega vaevalt näinud ja ebaõnnestumisigi kannatanud. Konservatooriumis pandaks «Steinway» saali, ja proovidel, kontsertidel ja arvestustel saaksid noored klaverimängijad temaga hästi tuttavaks.

Tasuks juurutada tava, et erialatunnid oleksid avalikud, s. t. tudengid käiksid ka teiste tundides. Päevapealt muutuks tööstiil tundides ja ka õppuritel enestel. Diplomgi ei tuleks nii kergelt. Praegu enamik üliõpilasi astub vaikselt sisse, käib vaikselt tunnis, korjab viie aastaga kokku paraja keskmise lõpukava ja vaikselt ka lõpetab.

Tõelise sädemega muusik murrab vist ka omal jõul läbi?

Murrab vist jah, aga ei teeks paha läbimurde tõenäosust suurendada.

* * *

Ülevaates Kuuendalt konkursilt («SV» 14.07.78) kurdab Leelo Kõlar eesti osavõtja(te), konkreetselt Kalle Randalu puudumise üle ning arvab, et meie pianisti mäng poleks kuulnud keskmisest tasemest halvem, vaid pigem vastupidi. Nüüd vahendab Ines Rannap VII konkursi muljeid («SV» 23.07.82), rõõmustab nagu me kõik Randalu tähelepanuväärse edu üle ja — isu kasvab süües — tahaks järgmise Tšaikovski-konkursi kõigile neljale alale võistlema mõnda eestlast. Loodame, et see soov osutub sama prohvetlikuks kui L. Kõlari oma.



Foto: Tõnu Tormis

Jaan Rääts kuulub nende õnnelike heliloojate hulka, kelle muusikat võib mõne üsnagi lühikese löigi järgi ära tunda — ka siis, kui te seda teost esmakordselt kuulete. Peaaegu kõik tema oopused kannavad endas autori märki, omalaadset *ex librist*.

Kui püüan järgnevalt kirjeldada oma arusaamist räätسالikkusest, siis ei põhine see muusika analüüsil, vaid kuulamismuljest lähtuval intuitsioonil. Küllap on sellepärast mõndagi puudu, mõndagi ülearu ja võib-olla ka ekslikku. Ka arutlused Räätsa maailmatunnetusest ja selle peegeldusest muusikas on spekulatiivsed ja iseloomustavad vahest rohkem üht paljudest kuulajatüüpidest (antud juhul mind) kui loojat ja tema taotlusi.

Niisiis: mis on räätسالikkus? Millistest elementidest ta koosneb?

Kõigepealt muidugi rütm, pulss, taksumine. See, mis Vivaldist ja Bachist lähtunud, läbi Stravinski peegeldunud ja meie masinasajandil nii sageli mootorikaks muutub. Räätsa mootorika pole aga masinlikult elutu. Selles on energiat, optimismi, lõbusust. Mõnes teoses tunnetame siiski, et teatud piiri ületades võib see reibas liikumisenergia muutuda hävitavaks ja ohtlikuks.

Siis kordamine. Noodi, akordi, mõnetaktilise kujundi kordamine.

Ja kontrast. Kontrast liikuva ja aeglase vahel. Nende kahe elemendi esinemine suurte kõrvuti asetsevate ehitusplokkidena (eriti esimeses loomingu perioodis). Seejuures pole aeglane muusika enamasti staatiline, puhkus kahe kiire osa vahel, vaid kannab endas edasi liikumise pinget,

nagu muundunud, kammitsetud energia. Kontrast ka ühe-kahehäälsuse ja akordilisuse vahel, graafilise joone ja kõlamassi vahel.

Võib leida seaduspärasusi meloodika kujundamisel, võtteid ja intervallikombinatsioone, mida Rääts eriti armastab. Tark muusikateadlane võiks selle graafilise analüüsina paberile panna.

Tähelepanu äratavad liikuva teose osade lõpud — ootamatud, mõnikord ehmatavalt ootamatud.

Kaleidoskoopilisus pääseb mõjule eriti 5. sümfooniast alates. Kuid siiski — maailm Räätsa ümber ja sees on kirev, aga mitte kaootiline. Kaleidoskoopilisuses on süsteemi. Rääts nagu laotaks killud ümbritsevast maailmast kuulaja ette laiali, ei tee aga enamasti kuuldavast järeldust, ei püri kulminatsiooni. Ta jätab järelduse interpreedi ja publiku teha. Räätsa autoripositsioon peitub tema valikus. Ja siit võib-olla ka lõppude ootamatus: ta võib lõpetada ümbritseva jälgimise hetk hiljem või varem. Üks kild rohkem või vähem ei muuda oluliselt tervikut.

Tähtsat kohta omab Räätsa loomingus kaasaegne olustikumussika. Kuid selle elemendid ei esine teostes mitte üksikute esilekerkivate saarekestena, vaid pigem peegeldustena, mis on orgaaniliselt sulanud stiili kui tervikusse.

Sama on ka rahvamuusika kasutamisega. Oleks tore, kui keegi muusikateadlastest võtaks ette võrdleva analüüsi rahvaviisi kasutamisest näiteks Tormise, Marguste, Mägi ja Räätsa loomingus. Kui Tormis taotleb enda lahustumist rahvamuusikas (ta on siiski liiga jõuline loominguiline isiksus, et sellega lõplikult hakkama saada), siis Rääts kasutab rahvamuusika intonatsioone, allutades neid orgaaniliselt oma stiilile. Eriti põnev süntees on saavutatud Prelüüdides op. 60 (1977), kus lisaks muule kasutatakse veel autentse ja töödeldud rahvaviisi vastandamist.

Lahutamatuks Räätsa muusikast jääb faktuuriselgus, teostamise puhtus. Orkester pole kunagi üle koormatud, kõik liinid on kuuldavad, tämbrid puhtad. Klaverimuusikas on väga tähtsal kohal kahehäälsus.

Selle klassikalise selguse kõrval võime märgata ka klassikaliste stiilivõtete suurt osatähtsust. Eriti tõuseb see esile viimase perioodi teostes (Viulikonstert nr. 2, «24 marginaali» klaverile). Klassikalise mõtlemisviisiga seondub samuti Räätsa muusikas prevaleeriv objektiivsus (kuigi objektiivsus ja subjektiivsus muusikas on üsna suvalised terminid ja sõltuvad suurel määral kuulaja vaatenurgast).

Koiki neid elemente võime kohata enamiku kaasaja heliloojate loomingus. Räätsalikkuse annab aga nende teatud omavaheline suhe ja veel midagi, mida ei oska ega saa sõnadega väljendada, mis on aga loominguilise isiksuse puhul kõige olulisem: vaimsuse, emotsionaalsuse ja temperamendi laad ning maailmatunnetuse omapära.

Räätsa helikeel oma esialgsel kujul kujunes välja 50. aastate lõpu ja saavutas kõige suurema kontsentratsiooni Kontserdis kammerorkestrile (1961). Siis tuli pööre (sümfooniad nr. 5—7, 1966, 1967, 1973). Näis, et Rääts hülgas oma senise räätsalikkuse. Tegelikult ta ainult avardas seda. Ühest küljest oli see julge samm (eemalduda äraproovitud ja edu toonud vahenditest ja dramaturgiatüübist), teisest küljest hädavajalik arengustadium (leida uusi vahendeid muutunud maailma- ja muusikatunnetusele).

Kui Räätsa muusika oli loomingutee algul nooruslikult uljas ja veidi hoolimatult enesekindel, siis alates 5. sümfooniast näib maailm liialt keerukas ja vastuoluderikas, et sellest lõbusa olakehitusega läbi sammuda. Sisenised suured ja terviklikud ehitusplokid muutuvad väiksemateks, nende vaheldumine üha ootamatumaks. Eriti klaverimuusikas võib märgata närviliste passaažide löikumist näivasse rahusse. 1973. aastal kirjutatud Sümfoonia nr. 7 on jäänud seni viimaseks. Suure osatähtsuse

saab klaverimuusika, sonaatide kõrval on eriti silmapaistval kohal väikevormide tsüklid. Helitööd sisaldavad sadu säravalt vaimukaid kilde, aga puudub tarvidus suuremahulise, tervikliku vormi järele. Tundub, et pole võimalik suruda vastuolulist maailma ühtsesse ideesse, seniste sümfooniade kaleidoskoopilisus aga ei rahulda enam täielikult.

Siis ilmub Kontsert viiulile ja kammerorkestrile nr. 2 (1978), milles on kristalliseerunud kolmanda loomingu perioodi ideed. Selles on tasa-kaalu ja palju muusikalist ilu. Rääts on saavutanud/saavutamata ümbritseva (võib-olla ka iseendaga) kooskõla, maailma ja ennast rohkem mõistma hakanud, tunneb kunstirõõmu sügavamaid allikaid. Lisaks uuele tundetasandile saab ta tugevaid impulsse muusikast endast (võib-olla on muusikalised elamused kujundanud ka omalt poolt tunde- ja mõttemaailma). Rääts kuulab ja uurib suure intensiivsusega väga erinevate ajastute ja heliloojate muusikat ning mõnikord kasutab teadlikult, lausa programmiliselt saadud muljeid (Klaverisonaat nr. 8, 1980). Olustikumuusika on Räätsa tähelepanu alati köitnud. Nüüd lisandub veel süntesaatorimuusika ja see, mida meil on hakatud nimetama seisundimuusikaks. 1978 kirjutatud «24 marginaali» klaverile ja nende muusikalistest ideedest hiljem väljakasvanud elektroonilised marginaalid (mis ka koos ühele plaadile salvestatud) on selle mõju ilmsemaid näiteid. Siit selgub veel üks räätsalik joon — püüda olla kontaktis kõige uuuga, mida muusikamaailm pakub ja seda ka ise oma loomingu läbi proovida.

Räätsa loomingu jagamine perioodideks on muidugi tinglik. Uued ideed tekivad juba eelmise perioodi jooksul, ainult nende kontsentratsioon on järgmises suurem. Juba esimestes oopustes avaldunud räätsalikud jooned esinevad ka viimastes teostes. Üheaegselt stabiilne ja pidevalt muutuv, säilitav ja otsimisjanune — selline ongi Jaan Rääts. Nagu tegelikult iga hea kunstnik.

Ja siiski: mis on räätsalikkus?

ALO PÖLDMAE



Jaan Rääts tunnis Heino Elleri juures

Arvan, et iga muusikanautija jaoks sisaldab räätsalikkus kindlat tähendust, enamjaolt mõeldakse selle all eelkõige J. Räätsa muusika motoorsust, rütmirõõmu — nakatavat, alati kuulama sundivat. Mul endal tuleb kohe meelde Kontsert kammerorkestrile, teos, mis lausa koondab eredad räätsalikud jooned. Kui Kontserdi plaat välja tuli, oli see mulle, tollal Tartu Muusikakooli õpilasele üheks esimeseks kokkupuuteks J. Räätsa helikunstiga. Kuidagi ei saanud plaadist isu täis, ikka oli vaja seda uuesti kuulata, ja nii kuude kaupa, mäletan, lõpuks oli plaat täiesti kulunud. Kontsert tekitas minus tosin huvi eesti muusika vastu. Kirjutasin siis ka ise «Pala kammerorkestrile» ja kui nüüd vaatan selle nooti, on Kontserdi kammerorkestrile jäljed (see- 76

sama motoorsus, lakooniline meloodika) selgesti näha. Meenub, ise juhatasin oma pala muusikakooli orkestri ees, J. Rääts kuulis seda raadiost, saatis terviseid ja mainis, et peaksin tulema konservatooriumi edasi õppima. Küllap kuulis jäljendavaid momente temagi, kuid sellest hoolimata saatis säärase innustava sõnumi. Igal juhul pean J. Räätsa loomingut seniajani lähedaseks ning mõistetavaks, olen selle muusika sees kujunenud. Ja kui praegu kuulan vahel uuesti Kontserti kammerorkestrile, pole teose värskus tuhmunud. Kahtlemata on ta nii J. Räätsa kui ka kogu eesti muusikakunsti tipp-teoseid, meie helitöödest enammängituid, kõlanud kõikidel mandritel.

Mitmed vanema põlvkonna heliloojad suhtuvad noortesse reserveeritult, kui teatab endast uus ere anne, ei taheta seda kohe täiel häälel tunnustada. J. Räätsale on iseloomulik hea nina talentide leidmiseks, ta tunnetab neid kõigepealt enda jaoks ja seejärel püüab noore kunstniku edasiaitamiseks teha temast sõltuva. Ka see kuulub räätsalikkuse juurde. Tunnen J. Räätsa lähemalt 12 aastat ja olen märganud, et ta isiksuse loomingulise kiirgamise jõud püsib üha intensiivseina. Selle üheks tõendiks tooksin, et noored tunnevad end tema seltsis hästi.

J. Räätsa helitööd meeldivadki isearanis noortele. Näib, et tema muusika kajastab eredalt tänapäeva maailma, tungides talle omase ratsionaalsusega, tugeval kontsentratsioonistmel sügavale meid ümbritseva kirevasse paljusse. Sageli kujuneb tema kergesti mõistetavast, levirütme kasutavast loomingust noortele omalaadne sild süvamuusika poolele. Pole ime, et J. Räätsa teostele kuulub tähtis koht konservatooriumi õppeprogrammides.

Oma põlvkonna komponistide hulgas (põlvkonna all mõtlen nii aastakümne jagu) tunneb J. Rääts ainsana huvi elektroonilise muusika vastu. Hiljuti valminud plaat, kus ta kõrvtub klaveri-«Marginaalidega» elektroonilisi «Marginaale», tähistab täiesti uut suunda eesti muusikas, ka noortel heliloojatel on sealt palju õppida. Paistab, et J. Räätsa otsiv vaim jääb

novaator ja novaatorina ka jätkab.

Kui kuulata värskaid «Marginaale» kahele klaverile, hämmastab selle muusika kõlailu — jälle üks uus tunnusojoon J. Räätsa helikunstis. Ratsionaalsus ning kontsentratsioon on jäänud, ilmselt seisundimuusika õhutusel aga lisanud meloodiaümarust, kaunis kõlavus. Praegu inimesed vajavad lisat muusikat, ja kui ilus muusika veel lähtub ümbritsevast, kasutab teatud määral olustikulist materjali, peaksid niisugused helitööd kõikjal võitma.

Muusikauurijad paljudest paikadest tunnevad suurt huvi J. Räätsa loomingu vastu. Heliloojate Liitu tuleb pidevalt palveid saata noote ning linte. (Kahjuks kammitseb J. Räätsa nagu teistegi meie komponistide teoste levikut oluliselt terav paljundusvõimaluste puudus.)

Heliloojate Liidu igapäevatöös torkab silma J. Räätsa delikaatsus inimestega läbikäimisel, suhtlemisel nii kolleegide kui ka alluvatega. Teada on tema unikaalne plaadikogu, huvi ja teadmised uue ja hea kohta heliloomingu ja interpretatsiooni alal kogu maailmas. Ta on uurinud heliaparatuuride omandusi (siit vahest algas ka huvi elektroonilise muusika vastu). Üldse, kõike, mis tuleb kasuks muusikale, muusika kirjutamisele, võtab J. Rääts väga tõsiselt. Joon, mis pole omane kaugeltki igale heliloojale.

Hea loomingulise laborina on J. Räätsa teeninud kinomuusika. Filmides tõuseb eriti selgelt esile tema lakooniline mõtlemine, mis nappide vahenditega lisab filmitheosele omapoolse kujundi. Minu meelest võib peaaegu kõiki tema ulatuslikumaid teoseid kujutada koos lavalise liikumisega, siduda mingi konkreetse süžeeaga. J. Räätsa instrumentaalteoseid on balletina lavastatud, loodan, et helilooja jõuab ka ise ballettideni.

Olla avatult keset elu seisev kunstnik, selles on ilmselt J. Räätsa edu saladus. Läbi ereda isiksuse prisma nähtud kaasaeg, ergas, aktiivne suhtumine kõigesse toimuvasse teeb J. Räätsa muusika nii hästi kuulatavaks. J. Rääts on meile nii inimesena kui ka kunstnikuna suur autoriteet.

Nüüdisaegne levimuusika, selle kajastumine meie vabariigi kontserdielus ning noorsoo mõtte- ja tundemaailmas on kaasa toonud paljuharulise probleemipuntra. Osa valusaist küsimusist võetakse vaatlusele noore konservatooriumiharidusega helilooja, rock-ansambli juhi Igor Garšneki poteemilises artiklis, mille alljärgnevalt avaldame koos toimetuse korraldatud vestlusringiga artiklis tõstatatud murede kommenteerimiseks. Mõistagi on hinnanguid ja vaatekohti nelle nähtustele teisiigi ja erinevaid. Probleme, mis täna-homme praktilist lahendust ei leia, tundub levimuusika maailmas olevat küllaga. Lootes pisutki leevendada defitsiiti levimuusikaalase analüüsiva kirjasõna järele meie vabariigis, kutsub toimetus üles oma sõna kaasa ütlemä ka lugejaid — nii levimuusika-entusiastele kui ka jahedaks jääjaid.

TOIMETUS

Käesoleva kirjutisega ei püüa ma midagi tõestada, ega kedagi kritiseerida. Veelgi vähem tuleb selles näha meie 70-ndate aastate alguse rockmuusika ärksa väimsuse taganutmist, mis oleks veelgi põhjendamatum. Ilmselt kulgeb kultuuri erinevate ilmingute areng lainetena ning kui seitsmekümnendate aastate keskpaika lugeda tinglikult meie rockmuusika laineharjaks, siis praegu asume lihtsalt lainetevahelises nõos. Kui 5—10 aasta pärast algaks uus tõus, siis kindlasti juba hoopis teises vormis, sest kunagi ei kordu midagi täpselt. Hetkesituatsiooni tagant tuleb otsida sügavamaid ja üldisemaid põhjusi, millele me kõik paratamatult allume. Nü ei saagi me midagi oluliselt muuta. Tõdemus, et oleme paratamatuse tööriistad ning mitte vastupidi, on kindlasti ebameeldiv, kuid vähendab mingil määral meie vastutust.

Püüan nüüd visandada meie rockmuusika hetkesituatsiooni püüjooni. Et need vaid pealiskaudseteks kontuurideks ei jääks, tuleb puudutada ka mõningaid küsimusi, millega muusikaelus osalejad kokku puutuvad ning mis teistele ehk märkamatuks jäävad. Probleemidest vaikimine ei tee neid veel olematuks.

Minu jaoks avaldub näiliku ja tegeliku vastuolu eesti levimuusikas eelkõige kvantitatiivse ja kvalitatiivse näitaja omavahelises suhtes. Näilikult on kõik kõige paremas korras. Meie vabariigis on registreeritud üle 600 nn. isetegevusliku ansambli. Iseenesest mõista ei saa kõik 600 olla superintellektuaal-tippbändid, kuid omanäolist (ja mitte laenatud) kunstilist sõnumit kannavad endas neist vaid kolm-neli. See on mõtlemapanev. Eraldi seltskonna moodustavad nn. paroodiaansamblid, nende arv («Apelsin», «Kuldne trio», «Kontor», «Miks jutita» jt.) annab samuti ainet järelemõtlemiseks. Küllap siis on, mida pilada. Aga kui narrikuljused liiga sagedasti helisema hakkavad, võib nende ühistilinas pikapeale matusekella toone kuulma hakata. Midagi maetakse, aga mida?

Asja äärmuseni lihtsustades võiks öelda, et laiem muusikapublik — tarbija — on harjunud levimuusikas nägema ainult meelelahutust. pillimehed aga kaubaartiklit. Kasutasin meelega intrigeerivat sõna «tarbija», kuna tarbimisühiskonna ilminguid võib leida ka meil. Usun, et keegi ei hakka eitama, et tarbimismentaliteet (või «tarvitamismentaliteet»?) pole meile võõras, iseasi muidugi, kui on, mida tarbida. Tegelikuses on pilt palju keerulisem. Kõigepealt asjaolu, et meil on juba tekkinud nähtus, mida ma nimetaksin stiihiliseks kommertsmuusikatööstuseks. Organiseeritud kommertsmuusikatööstus muide eksisteerib meil juba ammu — pean siin silmas «Goskontserdi» firmamärgi all tegutsevaid ja ringi sõitvaid (ning muidugi firmale sissetulekut tagavaid) kõikvõimalikke kollektiive. Meie kommertsansamblid tegutsevad samuti isemajandavate ettevõtetenä, kuigi nad ei ole ehk veel nii hästi organiseeritud. Kui mõelda, et tippkommertsansambli ühe loo lindistamine ja kokkumängimine studios võib pillimees-

tele maksuma minna kuni 100 rubla, arvestades kõiki kulutusi ning teades, et Eesti Raadio fonoteegis on ansambli selliseid lindistusi kümneid, siis on ka selge, et see raha peab kusagilt ju tagasi tulema. Teiste sõnadega: kapitali akumulatsiooni seadust arvestamata pole kommertsansambli eksisteerimine praktiliselt võimalik. Tippkommertsansamblite mõttelisel paigutamisel üldisesse muusikapilti ilmneb kaks olulist aspekti. Esiteks panevad nad paika tehnilise kõlapildi, nn. sound'i üldnivoo, kuna tehniliselt on nad kõige paremini varustatud. (Teistel gruppidel tuleb siis samuti paratamatult paremale sound'ile orienteeruda.) Teiseks kuuluvad nad tähtsaima lülina massimeedium—muusika—kuulaja ahelasse. Laiema kuulajaskonna maitset kujundavad väga mitmed sotsiaalpsühholoogilised tegurid, nagu põlvkonnavaimus, välismõjud, kultuuritraditsioon ning üks tähtsamaid on kindlasti massikommunikatsioon. Massimeediumide ja publiku mõju teineteisele toimub tagasisidestatud protsessi seaduste järgi. Kuulamisharjumuse kujundamisel on kaalukaim osa massimeediumidel, massimeediumidest levib aga kuulajaile kõige harjumuspärasem muusika. Eestis on see suhe päris üksühene, kuna meil on vaid üks TV-programm ning üks raadiosaatejaam, mille programmid põhimõtteliselt üksteisest ei erine. Lisades nüüd kuulajaskonna—massimeediumi vastandusele kolmanda suuruse — kommertsansambli, saame järgmise pildi: massimeediumidest levivad need ansamblid (solistid), keda kõige laiem publik on kuulama harjunud, kuulama harjuvad inimesed aga neid ansambleid, mis massimeediumidest kõige rohkem levivad. Nõiaring ongi tekkinud. Peab süiski tunnistama, et kommertsivohamisele aitab see nõiaring vaid kaasa, olemata sellepärast veel liigvohamise tekke põhjuseks. Kurja juurt tuleb otsida mujalt.

Mis jõud see on, mis sunnib võimekaid muusikuid enesemüügiga tegelema? Faktiliselt kõik eesti parimad rockmuusikud tegelevad ju kommertsiga. On tekkinud täiesti absurdne situatsioon: tõeliselt andekas muusik ei leia oma võimetele lihtsalt rakendust. Ta töötab ennast üles teatud tasemeni, millest paremini teha ei ole tal enam stiimulit, sest nü kaotab ta võimaluse oma muusikat turustada, turgu aga leiab vaid keskmise kuulaja maitsestampidele vastav läbilõikemuusika. Vähe sellest, ükski tööline ei võta tehasesse tööle minnes treipinki kodust kaasa, pillimees aga peab vajaliku instrumentariumi ise muretsema. Ning see nõuab raha. Fantastiliselt palju raha. Sest õnnetuseks ei tooda meie kodumaine pillitööstus peale tükkklaverite ja trummipulkade midagi, mida musitseerimisel üldse kasutada saaks. Helivõimendusaparatuur, mis polettidel iseenda paroodiana nukralt tolmu kogub, võib ehk heal juhul kõlvata õpetuseks tulevastele põlvedele, et mis imerüstu vanasti küll valmis nuputati. Kvaliteetne välismaine aparatuur maksab aga ränka raha, kuna müük toimub käest kätte ning inimeste kaudu, kes on huvitatud pillihindade kunstlikust üleskrüvimisest. Põhjusti, miks kodumaine pillitööstus nü käest ära on lastud, et hädavajalikke muusikarüstu isegi ei too d e t a (näiteks flanger, süntesaator, strings, elektriklaver jne., jne.), ei ole vist süinkohal vaja uurima hakata, selle kohta võiks ilmselt kirjutada eraldi uurimuse. Tagajärg on aga, et seesama flanger'itüüpi lisaseade, mida meil ei valmistata, läheb muusikule maksuma ca 1000 rubla, süntesaatorid ARP või «Moog» 8000—10 000 rubla, kvaliteetne originaalkitar «Gibson» 4000 rubla. Loetelu võiks jätkata, aga piisab ehk sellestki. Kõik need asjad aga on p r o f e s s i o n a a l s e l e pillimehele h ä d a v a j a l i k u d t ö ö v a h e n d i d, mitte luksusesemed. Ning seni, kuni puuduvad ametlikud võimalused, on pillimees sunnitud kasutama muid kanaleid. Kusagilt peab tulema ka raha töövahendite muretsemiseks ning see ei tule kindlasti ametlikust kontserdihonorarist, mis kõigub 4—20 rublani kontserdilt. (Võrdluseks: restoranis mängides võib pillimees teenida kuni 50 rubla õhtult). Ehk oleme nüüd kaubamuusika sünni(tus)mehhanismile veidi lähemale jõudnud?

Kõike eelnevat arvesse võttes tunduvad paljukuuldud arutlused nn. noortemuusika suunamise võimalustest küllaltki kaheldavad. Arutlused võivad ju küll toredad olla, kuid soovivat ei maksa veel pidada olemasolevaks. Tegelikult kasvatab noori levimuusikuid halastamatu konjunktuuri-tunde vaimus. Peale on tulemas uus levimuusikute põlvkond, kellel puudub tegelikult vaimne ühtekuuluvustunne ning keda on juba algusest peale harjutatud pidama peamiseks kriteeriumiks tasuvust. Nad oskavad muusikaga spekuloida ning mõtetu oleks neilt midagi enamat tahta. Sest kõigepealt tuleb luua nn. noortemuusikale baas, alles siis saab sealt ka midagi nõuda.

Omaette küsimus on muidugi, kas kõik arvestatavad eesti ansamblid kuuluvad massimeediumi — publiku helisevasse nõiaringi ehk teiste sõnadega: kas meil on oma underground? Sõna «underground» alla peaksid mahutama ansamblid, kelle suunitlus erineb tavalisest kommerts-rockist ning kes seetõttu ei jõua massimeediumide kaudu avalikkuse ette. Vastamise teeb keerulisemaks asjaolu, et põhimõtteliselt on meil kõik lubatud, mis muidugi ei tähenda, et võib teha kõik, mis pähe tuleb. Teoreetiliselt võib Eesti Raadio studioaegu lindistamiseks kasutada iga taidlejate kollektiiv või keskkooli punkansambel. Võib-olla näib see kurioosumina, aga ametlike lindistamisaegade saamisel on taidlejad isegi paremas olukorras kui tippkommertsansamblid. Viimased peavad tihti kasutama mitteametlikke õiseid lindistusaegu. Nii et fonoteeki võivad pääseda väga mitmesugused salvestused, teine asi muidugi, kas nad sealt jälle välja pääsevad. Nimelt võidakse lindistused, mis kommerts-rockist millegipoolt erinevad, varustada märkusega «Erisaateks» või «Kasutada harva». See tähendab, et ükski toimetaja ei tohi neid kasutada ilma muusikasaadete peatoimetaja nõusolekuta. Ning loomulikult on toimetajal kergem võtta oma saate jaoks märkuseta lint, kui minna muusikasaadete peatoimetaja käest luba nõutava. Seega on lindistamisvõimalused küll kõigil olemas, kuid levi massimeediumist on ikkagi vaid kommertsansamblitel. Ometi on meil grupe, kes vääriskid palju laimat tutvustamist, olgu nad siis intellektuaalrocki, hardrocki või isegi punkrocki viljelejad.

Mida siis annaks eesti rockmuusika heaks ette võtta? On asju, mida muuta ei saa, ning on ka neid, mida siiski saab muuta, näiteks suhtumist. Süüani on rockmuusika olnud arusaamade uuendaja ning seda eelkõige tänu oma mitmekesistele ilmingutele. Kadunud Uno Naissoo oskas Heli-loojate Liidu noorteseksiooni esimehena töötada noortega nü, et nende muusika ei sarnanenud tingimata tema omaga. Eesti rockmuusika ei olegi ehk nü lokaalne nähtus, nagu meile endile vahest paistab, Nõukogude Liidu ulatuses kipuvad meie solistid ja ansamblid vägisi avangardis olema. Ning sellise intellektuaalse kõlakultuuriga ansambleid nagu «In Spe» ja M. Kappeli aegne «Ruja» ei ole Liidus süüani. Suhtumise kujundamisel on meil juba küllalt palju tehtud, pean eelkõige silmas Tartu rockfestivali, nende tähtsust on raske üle hinnata, kuna nad on kujunenud joorumiteks, kus kõigi suundade esindajail on võimalus oma sõna öelda.

Ainult suhtumist muutes on võimalik vabaneda kuulamis- ja tegemistüünist, olukorrast, mida kõige täpsemalt iseloomustaksid R. D. Laingi sõnad: «Nad mängivad üht mängu. Nad mängivad, et nad ei mängi. Kui ma neile näitan, et ma näen, et nad mängivad, siis ma rikun reegleid ja saan neilt karistada. Pean mängima nende mängu — nende mitte-nägemise mängu, et ma näen nende mängu.» Võib-olla süveneks siis arusaamine, et kõike ei olegi võimalik rubladesse ümber arvestada, et iga materiaalne kulutus kultuurivaldkonnale tasub end alati mitmekordselt ära. Siis ehk hakkaks kaduma ka rockmuusikute varjatud soov meeldida oma muusikaga eelkõige mitmesuguseile organeile ning nad otsiksid publikuga mitmekülgsemat ja sügavam kontakti. Võib-olla siis praguneks kusagil ka mõni lüli heliseva nõiaringi süüani laitmatu ahelas.

Vestlusringis on:

Eesti Raadio muusikasaadete peatoimetaja kohusetäitja AARNE VAHURI, Eesti NSV Kultuuriministeeriumi muusikasaakonna juhataja TÖNU TARUM, Tartu levimuusikafestivalide ja teiste rockiürituste kauaaegne korraldaja REIN LANG, ansambli «Ruja» soolokitarrist, Eesti Televisiooni noortesaadete toimetaja JAANUS NÖGISTO

Toimetuse poolt juhivad vestlust ajakirjandusüliõpilane HANS LUIK.

Hans Luik: Kuna rockmuusika kõõgipool on avalikkusele teadmata, siis on põhjust sellest pisut üksikasjalikumalt rääkida. Jaanus Nõgisto, kas pillimehe varustuse probleemid on õigesti kirja pandud?

Jaanus Nõgisto: Garšnek on isegi leebe. Olukord riikliku varustamisega on tõesti väga hull. Praegusaegses rockmuusikas on küsimus peentes kõlanüanssides, milleni küünivad vaid nõutaval tasemel pillid. Samas pole pillikeeligi aastate kaupa müügil. Mul kulub kuus keskmiselt üks komplekt, mille eest maksan 50 rubla!

Tõnu Tarum: Kodumaise pillitööstuse probleeme me ühe vabariigi piires ei lahenda. Kaks aastat tagasi kontrolliti kogu Nõukogudemaal NSV Liidu Ministrite Nõukogu algatusel muusikute varustatust. Saadud pilt oli kaugel rahuldavast. Nähti ette hulk meetmeid kuni pillitööstuse moraalset vananenud sisseseade vahetamise ja uute tehaste rajamiseni välja.

Rein Lang: Meie ajakirjandus on probleemi minimaalselt kirjutanud. Mind paneb jahmatama ka meie muusikaelu juhtide ebakompetentsus. Ei teata midagi pillide hindadest ega nende hankimise vaevadest, ei transpordi- ega ruumimurest. Nüüdismuusika helitehniline tase jookseb meie pillitööstuse eest ära. Publik ja pillimehed nõuavad järjest puhtamat heli, see sunnib otsima teid korraliku kõlaga pillide juurde. Need on aga tihti peale kõrvalteed.

Tõnu Tarum: Samas on ladudes pille küllalt. Neid põlatakse kehvas, nõutakse kohe ekstraklassi. Seda soovi võib küll mõista, ent (ärgu see kellelegi siin viibi-jaist solvanguna tundugu) häid muusikuid on meil vähe. Paneb imestama, et iga tavalisemgi kooliansambel nõuab endale tippvarustust. Sealjuures käivad mängijad nende kätte usaldatud aparatuuriga väga oskamatult ümber, kultuuriasutustes seisab palju risuks muutunud tehnikat. Mida me

ütlesime, kui muusikat vaevalt nuusutanud noor nõuaks meistri valmistatud trompetit või stradivaariust?

Kas kogu helimaailm peab keerlema elektroonika ümber? Looming ei tohiks siiski olla vaid võimenduse küsimus. Et see nii ei oleks, on meil tarvis tugevaid instrumentaliste, kes mängiksid end vabaks elektroonika sunnist. Paljud elektripillidel mängijad pöörduvadki tagasi naturaalseste pillide juurde. (näiteks meie tunnustatuim kitarrist T. Paulus).

Jaanus Nõgisto: Ka elektripillidel mängivad kitarristid on Eestis kõrgel tasemel. Ma arvan, et primad Nõukogude Liidus.

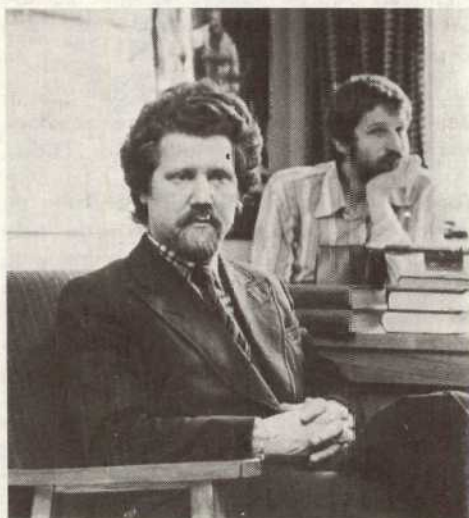
Tõnu Tarum: Kitarristid küll. Aga kuhu on jäänud meie bigbändid? Kogu seda 'aadi muusika on hääbumas, sestap muretseme nii palju aparaatide pärast. Onnet on naasmas džässmuusika, kus domineerivad tugevad interpreedid, mitte keerukas tehnika. Kunstnikke peaks rohkem olema.

Jaanus Nõgisto: «Melody Makeri» mulluses edetabelis instrumentaallugusid polnud. Kogu maailma levimuusika orienteerub sound'ile, see on objektiivne arengusuund.

Rein Lang: Džäss võib tagasi pöörduda küll, minagi olen sellega päri. Aga uuel kujul, nagu seda on džässrock. See nõuab keerukatki aparatuuri...

Hans Luik: ... mis ei maksa sugugi vähem. Nii kahju kui sellest ka on, aparatuurimure ei kao niipea.

Jaanus Nõgisto: Garšnekil vilksab tekstis sõna «noortemuusika». Aga rocki järele janunevad juba ka keskealised ja kas pole tänaste teismelisteigi iidolid tihti viiekümnesed? Võimendusmurest ei päästa isegi punk, sest halva võimendusega head punki ei mängi. Ehkki, ütleme, ARP-süntesaatorit punkar ei tarvita.



Aarne Vahuri
Tõnu Tarum

Rein Lang
Jaanus Nõgisto
Hans Luik

K. Suure fotod

Hans Luik: Tundub paradoksaalne, et samal ajal, kui ükski Eesti tuntud ansamblistest ei mängi ei sotsialismimaa ega kodumaise võimendusega, pannakse mitmel pool Nõukogude Liidus näpu vahel kokku välismaa võimendajate koopiaid. Spetsialistid on niisiis olemas?

Jaanus Nõgisto: Riias tehakse originaaliga äravahetamiseni sarnaseid kitarre «Gibson» ja «Fender». Ka kõla on minu meelest sama, ainult vastupidavuse kohta on vara midagi öelda.

Rein Lang: Järeletehtud aparatuuri näitajad on vahest kümnendik firmavõimenduse omadest. Matkitakse pigem kaubandusliku välimuse kui kõla kvaliteedi nimel, detailid ei vasta standardile. Lahendust siit ei tule.

Tõnu Tarum: Meie vabariik on korduvalt taotlenud valuuta eraldamist välismaa instrumentide hankimiseks. Käesoleval aastal taotleme Eesti NSV Riiklikule Filharmoniale «Dynakordi» võimendust.

Rein Lang: Ainus ametlik juurdepääs rahuldavatele pillidele on V. I. Lenini nimelise Kultuuri- ja Spordipalees. Kui veel arvestada sisustatavat helistuudiot, siis võiks sellest muu hulgas kena rockikeskus saada. Kuid meie klahvpillimängijate jaoks on sealne varandus (näiteks orel «Hammond B-3», süntesaator «Prophet-5» jne.) seni surnud.*

Eesti ansambelite kontserte võiks Kultuuri- ja Spordipalees märksa tihedamini olla. Kas või «Ruja» juubelikontserdile oleks soovijaid olnud neli saalitäit. Kõik takerdub organiseerimise ja tasustamise taha.

Tõnu Tarum: 1. juulist 1982 kehtivad tasumäärad ei muuda muusikute olukorda. Vahe on vaid selles, et endise 7 rubla asemel võib tarifikaatsioonikomisjon määrata punkti hinnaks kuni 9 rubla.

Aarne Vahuri: Lisaks honorarile peaks kontserdiorganisatsioon kindlustama esinejale ka tehnika ja transpordi, ent see-eest peaks selle organisatsiooni ukse taga olema ansambelite järjekord. Kes ei hoiataaset, sellega katkestatakse leping.

* «Vestlusringi» trüki toimetamise ajal sõlmis V. I. Lenini nimelise Kultuuri- ja Spordipalee administratsioon Eesti NSV Heliloojate Liiduga lepingu, mis võimaldab muusikaliselt arenenumatel ansamblitel graafiku alusel kasutada palee muusikavarustust (toim. märkus). 82

Jaanus Nõgisto: Veel üks idee. Pillimeeste tasu võiks sõltuda saali sissetulekust. See nõudmine on meie majandusseadustega igati kooskõlas. Praegu tuleb välja nii, et sama tasu, mis ma saan kahetunnise kontserdi eest, annab televisioonis üks pala.

Rein Lang: Džässkvartett TRÜ aulas võiks maksta rohkem, vabaõhurock vähem. Praegu mahhineerivad organisaatorid mitut moodi, et piletit kalliks kruvida, müüvad kaks piletit üheskoos jne. Esineja punkt aga jääb samaks.

Jaanus Nõgisto: TRÜ levimuusikapäevade viietunnisel kontserdil jookseb lavalt läbi peaaegu kogu eesti rocki-paremik, piletit aga on maksimaalselt kahe rublane. Ma ei näe põhjust, miks Kultuuri- ja Spordipalees mõne sotsialismimaa estraadiansambli kontsert siis tingimata 3.50—5 rubla peaks maksma. Jäik hinnapoliitika on hoolimatus mängijate vastu.

Tõnu Tarum: «Goskontserdi» liinis saabuvate ansambelite maksumus on sellisel määral üles kruvitud, et saali sissetulek ei tasu teinekord organiiseerimiskulusid.

Rein Lang: Ja muusikaliselt ei paku nad rohkem meie tippudest.

Praeguste tariifide puhul muutub rocki viljelemine «aristokraatlikuks» tegevusalaks just nagu purjetamine. Kel on õnnestunud pill muretseda, küsib müües tema eest vähemalt kümnekordse hinna. Väiksem pole ka komisjonihind.

Hans Luik: See kõik on nii, aga kas hinnad on reaalne takistus muusika tegemisel? Rockipilt on meil omegi kirju ning põnev. Kui paljud jätavad sel põhjusel musitseerimise katki? Kas meie tipud oleksid kõrgemal, kui «Gibson» ei maksaks mitte 4000, vaid 40 rubla?

Jaanus Nõgisto: Õige muusikamees ei jäta musitseerimist päriselt katki. Kitarr peaks maksma oma õige hinna, 400, et saadaks lahti absurdsetest (raha)muredest. Äriline mõttelaad levib ju loomingu arvel.

Et noor generatsioon eriliselt rahaahne oleks, seda ma ei arva. Ei saa ju rahaahnuses süüdistada näiteks Erkki-Sven Tüüri, kes on meist kõigest noorem ja arvan, et ka andekam... Ent osa muusikamehi on minu mäletamist mööda alati raha peale väljas olnud.



Et pilli hinna langedes sound'i nivoo veel kõrgemale upitatakse ja kommerts vohama hakkaks, selles mina ohtu ei näe. Ei maksa asja vaadelda nii, nagu kannataks süvamuusika selle tõttu, et levimuusika vohab. Kas pole musitseerimine läbi ajaloo olnud ühtlasi kommerts-tegevus?

Hans Luik: Garšnek kirjutas sellest, et süvamuusikalt levimuusikale siirdumine on muusikule kapitulatsioon.

Tõnu Tarum: Sellega nõustun minagi. Siin kerkivad eetikaprobleemid. Tartu levimuusikapäevadel ei teeni pillimees peale esinemisrõõmu midagi. Tung seal (tasuta!) esineda on võimas. Palu aga ansamblit, et ta mõnel muul üritusel tasuta esineks — lootusetu! Ikka kuuleme, kuidas tuntud ansambel on küsinud keskkoolilt 500 rubla. Püüd muusika abil rikastuda kasvab üha. Kas Tartu festival on siis mitteametlike esinemiste reklaam?

Hans Luik: Kõnealuses artiklis räägitakse muusikute väljaminekutest seoses stuudio-lindistustega.

Aarne Vahuri: Kui pala on salvestamiseks planeeritud ja seda lindistavad meie koosseisulised režissöörid, ei lähe see mängijatele kopikatki maksuma. Mõnel ansambli on välja kujunenud kindlad helirežissöörid («Radaril» E. Kattai, «Rujal» O. Soomre, «Apelsinil» E. Laidre), kes pole koosseisulised raadiotöötajad, kuid on täiesti professionaalsel tasemel. Kas ja kui palju neile makstakse, see on ansamblite sisemine asi.

Üks väljaminekuallikas on kaheksarealine stuudiolint. ER linditagavara, mis magnetofoniga kaasas oli, on praeguseks amortiseerunud.

Hans Luik: Kas lindi peavad ise muretsema ka saatesse planeeritud, s. o. tellitud esinejad?

Aarne Vahuri: Jah, juhul, kui saatele eraldatud meetrid on kulutatud. On ansambleid, kellest me teame, et neil on oma tagavara. Kust see saadakse, seda me ei tea, aga meie tööd kergendab esinejate oma lint tunduvalt.

Et aga ansamblitelt on lindistamisele pääsemise eest raha võetud, seda me ei usu.

Jaanus Nõgisto: Garšnekil on juhtunud mingi eksitus. Pole tõenäoline, et ta ise on

pidanud niisugust summat maksma. Ka toonmeistrile, kui temaga mingi kokkulepe ongi. (öötöö ju!) ei maksta nii palju, sest üldjuhul on ta ansambli liige, jagab kontsertide sissetulekuid.

Hans Luik: Probleemi niisiis polegi?

Jaanus Nõgisto: On küll. Lindistamine läheb siiski kallimaks maksma kui eetripunkti hind, ent kulutused on teist laadi. 3000—4000 rubla maksnud pilli omanik tahab väljalaenamise puhul mõistagi hüvitust. Ka võimendust studio ei paku, selle üür ja transport maksab.

Aarne Vahuri: Veel kirjutab Garšnek, et isetegevuslikud, kas või punkansamblid pääsevad kergemini lindistama kui professionaalid.

Jaanus Nõgisto: See on meil televisioonis nii, lähtudes saadete struktuurist. Suisa punki TV-s mõistagi ei näidata.

Aarne Vahuri: Raadios, olgu tegemist nimeka või uue ansambliga, kuulame kõigepealt pakutava pala üle. Siin on äsadel rohkem šansse. Esmaesinejale teeme küll järeleandmisi, kuid see on ühekordne eelis.

Õised lindistamised tingib tihe salvestusgraafik. Mõni ansambel («Rock-Hotel», «Radar») pretendeerib ise mitteametlikule ajale, kui on tarvis lugu näiteks kiiresti Kesktelevisiooni saatesse mängida.

Jaanus Nõgisto: Pretendeerisime meiegi, kui septembris tahtsime «Ruja» plaati teha. Olen kindel, et muul viisil me seda nõnda kähku poleks saavutanud.

Aarne Vahuri: Tõsi on, et mõni aeg tagasi võtsime eriti kaasaegset ja eriti ekspressiivset muusikat fonoteeki märkusega «ainult erisaateks» või «konsulterida kasutamisel». Need lood lindistasime, näitamaks, mis suunas muusika areneb, ja ilma kommentaarita neid kontsertprogrammidesse ei lubatud. Nüüd on enamikul see märkus eemaldatud ja tarvitame palasid kui mitte igapäevase meeleolumuusikana, siis vähemalt eesti kerge muusika kontsertides. Praktiliselt ei jäeta midagi kõrvale.

Jaanus Nõgisto: «Ruja» puhul on mul üks niisugune juhtum küll värskelt meeles. Viimati mängisime sisse kaksteist lugu, millest 6 lõkuti tagasi põhjendusega, et tehniliselt karakteristikud ei klapi, laulu olevat vähe.

Aarne Vahuri: Asetasime end reakuulaja olukorda ja leidsime, et ilma neid laule varem plaadilt kuulmata pole vokaalosa arusaadav. Tegime ettepaneku lood uuesti kokku mängida nii, et Alender asetseks helipildis eespool.

Jaanus Nõgisto: Kuid me ei saa ju rockilugu kokku mängida estraadipala kombell Rockiheli peab olema ühtne, kompaktn.

Aarne Vahuri: Siin on, jah, erinevaid seisukohti, need vajavad kristalliseerumist. Eestikeelne tekst peaks siiski esimesel kuulamisel arusaadav olema.

Tõnu Tarum: Mõningane süüdlane levi-muusika praeguses organiseerimatuses on Eesti NSV Riiklik Filharmoonia. Viimasel ajal on ta küll enda alla koondanud parimad ansamblid ja juhib nende tegevust, mis on tunduvalt vähendanud nn. vasakule antud kontsertide arvu. Et need päriselt lakkaksid, tuleb meie vabariigi kõikidelt asutustelt nõuda Eesti NSV Ministrite Nõukogu määruse nr. 125-4. märtsist 1981) täitmist.

Rein Lang: Filharmoonia on seni olnud üsna saamatu rockiürituste organiseerimisel. Puudu ei jää mitte üksi varustusest ja tööruumidest, vaid ka tahtest ja vastustundest.

Jaanus Nõgisto: Enne «Ruja» juubelikontserti Kultuuri- ja Spordipalees pühkisime Rein Rannapiga, tolmulapid käes, kammerorkestri toole puhtaks. Korraldajad saabusid pool tundi enne algust, käed taskus.

Rein Lang: Filharmoonia liinis mängimine lõppes «Radarile» koosseisu lagunemisega. Ka «Magnetic Band» mängis ainult Filharmoonia kaudu. Nüüd on neilgi ees laialimine ja uue koosseisu siirdumine Leningradi kontserdifirma alluvusse. Meie pillimees on ametis ükskõik kus, et ainult mitte Filharmoonia kaudu asju ajada.

Tõnu Tarum: Professionaalne muusik on eriala õppinud 14—17 aastat ning ei saa palka mujalt kui muusikutööst. Samas on rockimehele muusika formaalselt kõrvalharrastus, umbes nagu margi- või mündikogumine.

Jaanus Nõgisto: Isetegevuse piirid on rock ammu ületanud, seadus peaks selle sätestama.

Hans Luik: Millest sõltub see, et raadioprogrammides kaldub tasakaal kommertsrocki kasuks?

Aarne Vahuri: Mõnel määral nõiaringsit, Muusikasotsioloogid uurivad auditoriumi maitset, mida me ei saa ignoreerida. Viimane põhjalik uurimine tehti 1978. aastal.

Hans Luik: Missugune on teie arvamus raalist kui kontsertide koostajast?

Aarne Vahuri: ER juurutab seda süsteemi esmakordselt maailmas, meil pole tema toimest veel täielikku ülevaadet. Raal saab minu arvates olla vaid toimetajale abivahend, mille tõhusus on sellest, kuidas muusika on raali jaoks kodeeritud.

Hans Luik: Oleme muusikute majandus-alase tupiku enam-vähem sõnastanud, paluks mõelda väljapääsuteedele. Punktita-tasus tõus ja korralikult funktsioneeriv kontserdiorganisatsioon said juba nimetatud, samuti honorari sõltuvus saalituludest. Kui suurel määral kulutab Kultuuriministeerium oma summasid originaalrocki omandamiseks?

Tõnu Tarum: Minimaalselt. Meile suurt ei pakutagi. Eesti NSV Heliilojate Liidu noorteseksioon teeb haruharva ettepaneku loo ostmiseks. Teiseks ei jätku meil isetegevusliku rocki ostmiseks raha. Kolmandaks tundub, et autorid poleks sellest maksimaalselt 100-rublasest tasust ka eriti huvitatud, sest kui ansambel on moes, siis laekuvad autorikaitse kaudu üsna tõhusad summad. Meiepoolse toetuse puudumise tõttu vaevalt mõni lugu loomata jääb, ehkki üks kanal noortemuusika suunamiseks oleks see kindlasti.

Jaanus Nõgisto: Praegu suunab ministeerium levimuusikat eeskätt esinemiskeeldude kaudu. Minu meelest oleks tarvis asjatundjaid administraatoreid ja klubitöötajaid. TPEDI kultuurharidusteaduskonna lõpetanu ei ole suuteline orienteeruma kaasaegses muusikas, kuid klubitöö argipäev hõlmab ju ka rocki. Ta ei suuda luua kompetentset auditoriumi ja kutsub mängima vaid kommertsbände.

Tõnu Tarum: Kas pole juba aeg mõelda kõrgharidusega rockmuusikust? Muusikakooli estraadioskonna algatus peaks ka konservatooriumi jõudma. Praegu jääb sealne haridus nüüdismuusika seisukohalt poolikuks. Ka ei hakka kõrgharidusega interpreet võib-olla muusikaga äritsema.

Rein Lang: Ka ajakirjandus peaks tihedamini huvituma muusikute muredest, rääkimata professionaalse rocki-kriitika väljaarendamisest.

Dirigent Raimund Kull (3. X 1882 — 10. X 1942) on tähtis nimi eesti muusika loos. Tõstas pärast Peterburi konservatooriumi lõpetamist trombooni erialal orkestrandina ning dirigendina Peterburis, Kaasanis, Rostovis, Seejärel aastatel 1912—1920 «Estonia» teatri peadirigent, alates 1920. a. samas dirigent, 30. aastatel muusikajuht. Aastatel 1918—1927 Eesti mereväeorkestri juht, 1934—1939 «Raadio-Ringhäälingu» sümfooniaorkestri dirigent, IX, X, XI üldlaulupeo puhkpilliorkestrite üldjuht. Alates 1929. a. Tallinna Konservatooriumi trombooniklassi õppejõud. Tuntud ka heliloojana. Järgnev artikkel teatrikolleeg Paul Pinna sülest ilmus ajakirja «Teater» 1937. a. oktoobrinumbris R. Kulli 25 aasta «Estonia» muusikajuhiks olemise puhul.

«Estonia» selts asutati omal ajal teatavasti «laulo ja mängu» harrastamiseks eestlaste hulgas, kusjuures «mängu» all mõisteti peamiselt «pasunatega mängimist». See oli aastal 1865. Aastakümnete kestes on sellest «musitseerimisest» välja võrsunud ooper ja sümfooniakontserdid, konservatooriumi haridusega muusikud, solistid-lauljad ja koor. Sellast edu ja töötulemusi ei oleks võinud «Estonia» «laulo ja mängu» selts tol ajal endale ettegi kujutada. Selleks eduks olid juba ärkamisajal kaasa aidanud paljud energilised ja andekad asjaarmastajad ning asja edasi viinud kuni 1906. aastani, mil asutati «Estonia» juures esimene kutseline teater. Sellest ajast alates sai laul ja mäng uue põhjaneva aluse ja suuna just kutseliselt ja eriharidusega muusikameestelt. Üks neist põhjanevaist tegelastest on meie juubilar: «Estonia» teeneline dirigent Raimund Kull.

Selle toredata mehe leidsime 1912. aastal. Sellest ajast kuni tänini on R. Kull lakkamatult töötanud «Estonias» muusika alal innu ja tõsise kunstniku andumusega. — R. Kulli saabumine «Estoniasse» sündis äkki — kuidas öeldakse: üle õõ — nagu sünnivad sageli suurimate tagajärgedega üllatused.

Kui «Estonia» 1906. a. algas tegevust, oli esimeseks orkestrijuhiks kadunud Otto Hermann. Hermann tegutses

hooajani 1908—09. Tol ajal oli kombeks, et orkester mängis sõnalavastuste vaatuste vaheaegadel ning esines mõne kontserdipalaga. Otto Hermann sooritas ka mõne üksiku iseseisva kontserdi. Katsuti jõudu ka opereti kallal juure koosteeritud asjaarmastajatega. Lavastatigi operett «Geischa»*. O. Hermanni asemele tuli Tartust Adalbert Virkhaus, vana kuulsa puhkpillide orkestri isa David-Otto Virkhausi poeg. A. Virkhaus esitas juba suurima ulatusega muusikalisi teoseid: operette ja klassilisi oopereid nagu Fr. Flotovi «Alessandro Stradella», Kreutzeri «Oömaja Granadas» ja Lortzingi «Salakütt». Seega oli muusikalistele lavastustele pandud põhi. Kuid see algatus pidi saama järsku kurva pöörde, sest A. Virkhaus, mingi arusaamatuse tõttu eestseisusega, lahkus 1912. a. kevadel hooaja lõpul. Nüüd tegi eestseisusele muret uue orkestrijuhileidmine. Tol ajal ei olnud kerge asjatundlikke ja eriharidusega muusikamehi leida. Suurt valikut ei olnud. Ja need, kes ka olid eestlastest, olid laiali valgunud suurele Venemaale või mujale maailma. Seal tulid energilisele «Estonia» esimehele J. Linnamäele appi Alfred Sällik ja kadunud Gustav Avesson. Nad pöörasid Linnamäe tähelepanu andekale «muuseumikandile» — Narva poisile — tromboonimängijale R. Kullile, kes innukalt puhus toda riista sümfooniaorkestris Kaukasuses, Kislovodski kuurordis. J. Linnamägi läks suvitama kislovodskisse ja seal algasid läbirääkimised, mille tulemusena trombonist R. Kull tuli sügisel 1912. a. «Estonia» kapellmeistriks.

Raimund Kull sündis Narvas 3. oktoobril 1882. a. puutöölise pojana, hakkas juba kaheksa-aastaselt õppima muusikat, lõpetas kohaliku linnakooli ja astus siis Peterburi konservatooriumi trombooni-klassi, mille lõpetas kevadel 1906. aastal. Suvehooaegadel viibis ta orkestrandina mitmel pool Venemaal, sest ülalpidamist pidi noor Raimund

* Sidney Jones'i helitöö — Toim. märk.



Vasakult: Paul Pinna, Raimund Kull, Alfred Sällik, Gustav Avesson

teenima endale ise. Lõpetanud konservatooriumi, elas Kull talveti Peterburis, kus oli tegev ka eesti seltsides (sealt ka tema tutvus G. Avessoniga), suveti aga mängis orkestrites Kaasanis. Rostovis, Krimmis, Kaukasuses j.m. Kaasanis peatus Kull viis kevadsesooni järgemööda (1905—09), organiseerides orkestrit sealse Keiserliku Muusikaseltsi juures, ja hakkas sealsamas tegutsema orkestrijuhina.

R. Kulli töösse rakendamise muutu kogu «Estonia» muusikaline tegevus. Kull oma temperamendi ja energia-ga toob muusikaellu värskust ja uut voolu: ta õpetab poistele muusikateooriat. Estonia truppi astuvad ka kaks tunnustatud lauljannat: pr. Helmi Einer Peterburist ja prl. B. Franzke Berliinist. Tuli veel noor bassilaulja B. Hansen, Alf. Sällik oli noor sarmikas tenor ja G. Avesson — bariton. Nende jõududega võis Kull hakata mõtlema juba operettidele moodsamast ajajärgust, ning tema juhatusel tulid lavale Leo Falli «Armas Augustin», mille ma tõin Kielist, siis veel Falli «Dollarite printsess» ja Kalmani ning Lehari uudisoperetid «Eva», «Krahv Luxemburg» j.t. Ooperitest julges Kull esmakordselt tuua välja Leoncavallo «Pajat-

sid» — Väino Solaga külalisena — ja jätkuks võtta F. Suppe «Ilusa Gala-thea», Humperdincki «Hans ja Grete». Edasi juba Verdi «Traviata» — ja nii läks areng kiiresti mäest üles ja jätkus pärast maailmasõda kuni tänaseni. Kuid sellest pajatavad muusikamehed asjatundlikkusega ja täpsusega teistel veergudel. Mina püüdsin lühidalt meelde tuletada vaid R. Kulli saabumist «Estoniasse» ning seda, missugune oli «konjunktuur» tookord.

*

Kull, kui inimene, ei ole end muutnud: niisugune nagu ta oli tol ajal, samasugune on ta ka nüüd — ikka lai, temperamentne, prilliklaaside taga välguvad teravad ja elavad silmad. Kui ta «vehib» (nagu ta ise ütleb), katab sasis soengu stereotüüpiline juuksesak ta vasaku prilliklaasi, kuid fortefortissimo kohal vivace tempo juures on ta mõlemad prilliklaasid juuksepuhmastega kaetud. Seega — ka väliselt «muusikus». Lemmikjook — kohv. Eelistab «saleda joone» alalhoidmiseks moodsaid tantse. Soovime südamest, et Kull veel kaua alal hoiaks oma temperamendi ja noorusliku hoo ning tahte meie hulgas «liikuda» — puldi taga ja ka meie keskel.

TATJANA ELMANOVITS

Minul oli võimalus osa võtta Moskva lähisel Bolševos kinematograafiate loomingumajas toimunud traditsioonilisest filmikriitika seminarist. Osavõtjaid oli tavapäraselt kolmekümne ringis — pealinnas ja vabariikide kriitikonnas esindus. Tähelepanu suundus filmiteaduse ja -kriitika arenguga seotud probleemidele, muu hulgas olukorrale liiduvabariikides.

Ettekanded ja sõnavõttud lubavad järeldada, et kümne aasta eest ilmunud NLKP Keskkomitee määruse «Kirjandus- ja kunstikriitikast» üheks oluliseks tulemuseks on filmiteaduslike uurimiskeskuste kujunemine, filmiteadusliku ja -kriitilise tegevussfääri laienemine pealinnas ja suurlinnades uurimiskeskustest vabariikidesse, filmiteadlaste ja -kriitikutelt rahvusliku kaadri kujunemine kõikides liiduvabariikides.

Tõepoolest, lisaks pealinnas loodud Üleliidulisele Filmikunsti Teadusliku Uurimise Instituudile on nü mitmeski vabariigis jalad alla saanud filmiteaduse arvestatavad uurimiskeskused, näiteks Kieveis, Taškendis, Tbilisis, Minskis, Rūšas ja Alma-Atas.

Sümptomaatiline ja seaduspärane on seegi, et neist nü mõnegi tööpõld osutus asutamispäevadest alates hoopis laiemaks, kui on seda vabariigi filmikunsti probleemid, teiste sõnadega, kui vabariigi filmi teenindamine jooksvate päevaküsimuste tasandil. Eriti paistis see silma Usbekistani, Valgevene ja Läti esinduse aruannetest. Ja kui võib tekkida mõte, et Usbekistani filmiteadlaste tegevust stimuleerib ja suunab ka Taškendis toimuv Aasia ja Aafrika maade rahvusvaheline filmifestiival, siis Valgevene, Gruusia ja Läti filmiteadlaste aktiivse tegevuse tagatiseks on ainult õigeaegselt loodud, arengut võimaldav materiaalne baas, mis Eestis näiteks puudub täielikult kõigis võimalikes avaldusviisides. Asjaolu, mis muutis meie vabariigi seminariaruande vastuokslikuks ja eksootiliseks. Selgus, et oleme ainus vabariik,

kus algupärane filmiteaduslik kirjandus on tekkinud materiaalse baasi puudumise kiuste. Enne aga, kui teeme järelduse, et ehk polegi baas nü oluline ning püsab entusiastlikust kiindumusest alasse, tutvume seminaril käsitletud probleemidega.

Kunstiteaduse doktor V. Baskakov (Moskva, Üleliiduline Filmikunsti Teadusliku Uurimise Instituut) andis ulatuslikus avaettekandes ülevaate möödunud kümne aasta jooksul lahendatud probleemidest ja sellest, mis päevakorda tõusmas.

Kui eelmisel aastakümnel võis pidada valitsevaks suunaks filmiprotsessi ajaloolist käsitlemist, siis seitsmekümnendate aastate uuringuid iseloomustab filmiprotsessi teoreetiline käsitlus. Seoses sellega pidas Baskakov oluliseks, et vabariigid võiksid lõpule regionaalsete kinematograafiliste protsesside ajaloolise kirjeldamise. (Siinkohal olgu öeldud, et meie vabariigis pole veel alustatudki nõukogude eesti filmikunsti ajaloolist käsitlemist. Materiaalse baasi täielikul puudumisel pole see töö teostatav. Nü et jääme maha võrreldes teiste liiduvabariikidega umbes viieteistkümne aasta võrra.)

Filmiprotsessis on pikka aega asu leidnud vabariiklike kinematograafiate kontseptsioon, mis peegeldub ka neljakõitelise monograafia «Nõukogude filmi ajalugu» liigenduses. Vabariikide kinematograafiat käsitletakse eripeatükikena, kus nende kirjeldus loob paratamatult mulje suletud, üldise protsessiga nõrgalt seotud struktuuridest, arvas Baskakov. Oleks aeg püüda vaadelda vabariiklike, rahvuslike filmikoolkondade konkreetseid ilminguid nõukogude paljurahvuselise filmikunsti ühtse protsessi nähtustena.

(Katkestaksin siinkohal jälle V. Baskakovi sõnavõtu ning kommenteeriksin seda mõtet, mis peaks kohalikele filmijuhtidele omelt selgitama, «mis kasu» on vabariigi filmiteadlastelt oodata. Tradit-

siooniline, filmiringkondades levinud harrjumus võrrelda, kas Kiisk on parem kui Kruusement või on Kruusement parem kui Määr või on see vastupidi, ei rahulda mitmel põhjusel ning on väljaspool kullaare täiesti mõtetu. Kas poleks hirmus, kui filmiteadus suunaks oma kahurvõie paremusjärjestuste selgitamiseks ning selle kaeldamäärimiseks avalikkusele, kes suudab loodetavasti ka eriabita jõuda selgusele, kas film meeldib või mitte.

Muidugi ei tule Kiiska mitte võrrelda Kruusemendi või Määriga, vaid Kiisa, Kruusemendi ja Määri loomingut tuleks võrrelda nõukogude ja maailma kinematograafia sama aja saavutustega ja arengutendentsidega.)

V. Baskakov jätkas. Teoreetiliste probleemide hulgas püib igihaljana sotsialistliku realismi kui kunstimeetodi teema. Kõidavad filmikunsti seosed kirjanduse, teatri, kujutava kunsti, muusikaga — sõnaga, kunstikultuuri konteksti küsimused.

Silmas tuleks pidada ka traditsioonilisi, «igavesi» esteetilisi probleeme. Asjaolu, et oleme tõstatanud žanriprobleeme, läbi viinud vastava teadusliku konverentsi, andnud välja kogumikke, ei tähenda veel, et küsimus oleks ammendatud. Olid ajad, mitte ammu, mil loodeti, et detektiivfilm toob kinodesse tagasi televiisorite ette lahkunud publiku. Aga selgus, et detektiivžanris lahendatud ekraaniteosed võidavad vaatajate tingimusteta poolehoiu nüüsimana harva nagu kunstikaalukad teosedki. Kümne aasta jooksul sündis vaid kaks tõepoolest menukat detektiivfilmi: «Seitsesteist kevadist hetke» ja «Kohtumispaika ei tohi muuta» (peaosas V. Vössovski). Needki on saritelefilmid. Nii et detektiivfilm ei toonud mitte rahvast kinodesse, vaid hoopis naelutas ta televiisorite ette. Kinodes aga hakkas kassat tegema nn. kõheline temaatika.

Viimasel ajal on elavnenuh hui meie kaasaegse filmikeele ja filmi rahvuslikkuse vastu. Müüdisümbolid tänapäeva filmide kompositsioonides pakuvad samuti ainet uurimiseks.

Lisaks on kogunenud hulk probleeme, mis nõuavad filmiteadlastelt ja -kriitikutelt süvenemist filmitootmise erialade praktikasse. Siia tuleks arvata nüüdis-

aegse režissuuri, näitleja- ja operaatoritöö probleemid.

Lubamatult vähe tegeldakse mittemänguliste audiovisuaalsete vormidega, sealhulgas dokumentaalfilmi ja multiplikatsiooniga. Siin on lausa puudu erialaspetsialistidest.

Traditsiooniliste valdkondade kõrvale on tekkinud ka uusi. Läänud kümne aasta jooksul tõestas filmsotsioloogia oma eluõigust. Selle uue ala olulisemaks teateks tuleb pidada ettekujutuse loomist diferentseerunud vaatajaskonnast, mis muudab filmikunsti massilisuse mõiste märksa keerukamaks ning nõuab, et filmitootmine seda ka arvestaks. Filmisotsioloogia juhib meie tähelepanu vajadusele jätkata filmi ja televisiooni vahekorraldustundmaõppimist. Filmikülastavuse langustendents on lõppenud, näitajad on stabiliseerunud nii läänemaades kui ka meil, ilmutades isegi teatud tõusu suunda. Näib, et on tekkinud teatav tasakaal kahe audiovisuaalse süsteemi vahel. Tuleks siiski jõuda selgusele televisiooni spetsiifikas ning vastavalt ka filmikunsti missiooni olemuses üha laieneva videogalaktika taustal.

NSVL Kinematografistide Liidu sekretär A. Karaganov rõhutas samuti vajadust uurida kaht erinevat vastuvõutüüpi. Seda, mis tekib filmi vaatamise ajal kinos, juhuslikult kujunenud rühmas, mille liikmeks olemine poolteise tunni vältel kannab endaga kaasas teatavaid kohustusi: istuda rahulikult, mitte kõnelda, mitte käia — ühesõnaga, teatud sundust; ning seda, mis tekib telesaate, telefilm hoopis intiimsema, välisest sundusest vaba vastuvõtusituatsiooni ajal.

Paistab, et filmikunsti ja televisiooni eripära, vastastikused mõjustused kõidavad täna paljusid, peaaegu iga esineja puudutas seda küsimuste ringi. O. Netšail, valgevene filmiteadlasel, on aga valminud vastavateemaline doktoritöö.

Mitmed esinemised, sealhulgas kunstiteaduste doktorite S. Freilihhi, V. Tolsiõhhi, R. Jurenjevi, kunstiteaduste kandidaadi L. Kozlovi sõnavõttud olid pühendatud kriitika metodoloogia ja funktsioonide probleemidele. Jäi kõlrama mõte, et mure filmiteaduse pärast on varjutanud päevakajalise kriitika probleeme ja et perioodikas ilmuva kriitikaga ei saa kuidagi rahule jääda.

(Mujal on ehk filmiteaduse mured tõepoolest varjutanud huvi kriitika probleemide vastu, meie vabariigis aga vist küll mitte. Žurnalistika üldine aktiivsus on meil hoidnud üleval ka nn. jooksva filmikriitika.)

V. Tolstõhh: «Kriitika tase peegeldab ühiskondlikku teadvust. Kriitika ülesanne ei seisne mitte niivõrd hindamises kui-võrd analüüsimises.

Tahetakse, loodetakse, et filmikriitika mõjustaks vahetult filmiprotsessi. Asjatu lootus. Ta võiks seda tõepoolest, kui kunstnik arvestaks kriitikuga, mis sõltub aga sellest, kes juhivad filmitootmist. Kahjuks ootavad tootmisjuhid kriitikult vaid seda, et ta küidaks heaks tema, see tähendab ülemuse vahel küllaltki küsitava isikliku maitse. Muid kriitiku funktsioone tootmisjuht ei tunnista.

R. Jurenjev meenutas, et Vladimir Dal ütleb kriitiku kohta «оценщик, хулитель», s. o. siis «hinnamääraja, vea peale näpuga näitaja, vigadest valjult kõneleja», ning kurtis, et kadumas on terav, väära, maitsetul väljaneerev, haltuurat halvustav, oma seisukohta aktiivselt kaitsev kriitika. See teeb lausa murelikuks.

L. Kozlov peatus kriitika teaduslikkuse taotlusel. Ta rõhutas, et kunstist kirjutades ei tohi karta subjektiivsust. Vastasel juhul langeme võltsteadusliku objektivismi ohvriks. Filmikriitikas valitsev monoloogne mõtlemisviis õigustab täppisteaduslike uurimistulemuste kirjeldamisel, sünn on tegu vaikiva objektiga, millel puudub võimalus uurija mõttekäiku sekkuda. Kunstiobjektid, filmid ja filmide autorid on aga kõnelevad objektid ning uurija peab suutma astuda objektiga kahekõnnesse. See eeldab dialoogset mõtteviisi, märksa keerukamate väljendusvormide valdamist, ent need ravivad võltsteaduslikkusest ning sunnivad kirjutajat usaldama iseennast, oma vahetuid kunstimuljeid, milleta kriitik kuidagi läbi ei saa.

Õeldi sedagi, et osa kriitikuid püüdnud oma retsensioonis filmis tõstatatud probleemi analüüsiga (никак не слезет с проблемы), nägemata filmis kunstilmingut. Ja sageli ei suvatseta endale selgeks teha ka seda probleemi, mida kirjeldatakse. Nii pääsebki ajalehte retsensiooni nime all lugu, mille autor ei

tunne ei probleemi sotsiaalselt olemust ega ka filmi kunstiväärtusi... Nii-suguste nähtustega tuleb kokku puutuda seetõttu, et kõrgema haridusega filmiteadlasi pole just palju.

Kinematograafia Instituudi õppejõud, professor N. Tumanova tunnistas, et instituut on seni ette valmistanud 400 filmiteadlast, mida pole just palju, eriti kui pidevalt suureneb nõudmine spetsialistide järele. On arusaamisele jõutud, et poleks paha, kui filmilevi ja kinovõrku juhiksid filmieriteadlased, mitte aga juhuinimesed. Nii õngi otsustatud ette valmistada kursus filmiteadlasi filmilevi tarvis.

Seminari üks päev oli tervikuna pühendatud filmikunsti aluste õpetamisele. Kunstiteaduste doktor, Üteliidulise Kinematograafia Instituudi professor I. Vaisfeld tutvustas filmikunsti õpetamise uusi programme, pealinna koolide kogemusi, kätsel luua koolidevaheline filmifond, mõningaid järeldusi, mida on tehtud koolikogemuste üldistamisel. Tundub, et alustamisel tuleb vältida filmisünni ajaloolist käsitlust, klassikaliste filmide demonstreerimist seni, kui noored pole küllaldaselt ette valmistatud. Analüüsida tuleb neid filme, mis noortele meeldivad ja mida nad näevad kinodes.

Mitmed sõnavõtjad rõhutasid filmikunsti aluste õpetamise vältimatust tänapäeva inimese kasvatamisel.

Vabariikide esindajate sõnavõttudes paistis silma mõningate valusate probleemide kordumine. Kurdeti järeldasvõi vähesuse üle. Kinematograafia Instituudi lõpetanud filmiteadlased eelistavad kriitiku kutsele toimetaja märksa rahulikumat ja tasuvamat tööd. Kriitikud töötavad suure ülekoormusega. «Pole jõudu olla üha laieneva vabariikliku filmielu kroonik,» kurtis A. Tabukašvili Tbilisist.

Vabariikide esindajad rääkisid ka sellest, et elukogenud filmikriitikud on lakanud kirjutamast nn. ohtlikest filmidest. Vähiingi märkus kutsus esile ahelreaktsiooni filmitegijate ridades.

Režissööridel puudub kriitiku ära kuulamise kultuur. Enamgi, kriitiku töös nähakse üksnes filmitootmise teenindamist (filmide annotatsioonid, tootmis-hädasid õigustavad ülevaated jne.). Ei saada kuidagi teadlikuks, et kriitika ees-

märgiks on alati ka kriitika ise. Meil näivad kinokomitee juhtivad töötajad tänini uskuvat, et vabariigile piisab ühest filmiteadlastest, ning toovad kümneid «objektiivseid» põhjusi, miks filmiteadus ei saa areneda.

Sünnikohal olgu öeldud, et prantsuse sotsioloogide andmetel valib 24% prantsuse filmivaatajaist filmi kriitiku soovitud järgi. Ameerikas enamgi, ning Nõukogude Liidus 4–6%. Jääb vaid soovida jaksu neile, kes pooldavad ühe kriitiku süsteemi mõne kultuuriregiooni ulatuses! Kindlasti aitab see tõsta kriitika autoriteeti!

Seminari läbivaks motiiviks kujunes naljaviskamine Nõukogude Filmikunsti Propaganda Büroo vabariiklike osakondade arvel. Büroo on kõikjale sigitanud «suulisi filmiteadlasi» ehk lihisalt pettureid, kelle nime võib näha küll loenguafjissidel, mitte aga raamatute ja artiklite autorite nimistutes.

Kõneldi palju kirjastamise kitsastest oludest. Moskva kunstikirjastuse «Iskusstvo» filmiosakonna aastamaht on 460 autoripoognat, millest 200 on mõeldud minevikupärandi kirjastamiseks. (Meenutagem, et S. Eisensteini kõik tööd on paberi ja mahtude puudumisel ikka veel ilmumata.) «Kui peame silmas, et ainult keskse uurimisinstituudi aastaplaan teeb 400 autoripoognat, on kommentaarid ülearused,» arvas R. Jurenjev. «Kujutaval kunstil on pealinnas kuus kirjastust, filmil ainult «Iskusstvo» osakond. Kui hakkame täna rääkima sellest, et vajame omaette kirjastust, võib see ju 15 aasta pärast ka tegelikkuseks muutuda.»

Meie vabariigi aruanne seminari probleemide taustal?

Asjaolu, et Eestis filmi ei uurita, äratas muigesevast huvi!

Kostis mõni kütevä sõna Eesti NSV Vabariikliku Õpetajate Täiendusinstituudi aadressil. Toetati selle algatust välja anda metoodilisi rotaprintitrukiseid abiks õpetajatele. Õnneks oli olemas üks nüsusugune ka vene keeles. Nii saadi instituudi algatusest teadlikuks. Näib, et on süüski mõtet vabariigis ilmunut tõlkida, annoteerida, tutvustada hoopis julgemalt, kui seda seni on tehtud.

Samas aga maadleme nagu teisedki üsna harilike raskustega filmiõpetuse juurutamisel Pedagoogilises Instituudis

vastava ala õpetajate ettevalmistamise eesmärgil.

Teistes vabariikides õpetatakse filmikunsti aluseid lavakunstatikateedrites ja ülikoolide žurnalistikateaduskondades. Meie vabariik ei tee seda.

Nii et algupäraste filmiraamatute ilmumise paradoks seletub meie filmiteadlaste entusiastliku püüdega kompenseerida oma nõrka organisatsioonilist siset reaalse filmieluga.

Tundub, justkui juhinduksid meie filmielu korraldavad ametkonnad teesist: «Meil ei ole filmiteadlasi ning -kriitikuid, ja kui on, teevad nad alatasa raskeid strateegilisi vigu.»

Kahekümne aasta eest mõeldi just nõnda Gruusias, miks siis pole võimalik mõelda samuti täna Eestis?

Tuleks ikka lasta tegutseda filmiteadlastel ja -kriitikutel filmiteaduse ja -kriitika enda nimel, sellelt kohe ametkondlikku kasu ning teenuseid küsimata. On vaja astuda samme filmiuurimise teadusliku keskuse loomiseks meil Eestis.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ОКТЯБРЬ 1982.
ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО
КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И
ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР.

В. ЛИНД, кандидат сельскохозяйственных наук; министр сельского хозяйства ЭССР. — В связи с Днем работников сельского хозяйства автор размышляет о возможных точках соприкосновения тружеников села с искусством (3)

ДИАЛОГ: Венно Лаул — Маре Пылдымяэ (4)

песни школьников ЭССР, проректор Таллинской государственной консерватории Венно Лаул и заведующая отделом музыки журнала «Театр. Музыка. Кино» Маре Пылдымяэ беседуют о состоявшемся летом празднике и проблемах обучения пению в наших учебных заведениях.

ТЕАТР

М. ВИСНАП — Спектакль о сельской жизни глазами жителей села (14)

В колхозе «9 Мая» Пайдеского района летом 1982 года состоялась беседа за «круглым столом» о пьесе «Кто ходит босиком» (Отт Коол) и ее постановке в Пярнуском драмтеатре (реж. Велло Руммо). Постановка является продолжением пьесы того же автора «Мааря в деревне»: поставленной Пярнуским театром в 1975 г. (реж. Инго Нормет) и также затрагивает ряд существенных проблем сельской жизни. Особое внимание уделяют создатели спектакля женским образам, роли женщины в управлении процессами современного сельскохозяйственного производства и в семье. Автор статьи, отражающей возникшие в ходе беседы мысли, — студентка IV курса отделения журналистики ТГУ Маргот Виснап.

КТО? Адольф Шапиро (18)

Статья представляет читателю заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР, главного режиссера ТЮЗа Латвийской ССР им. Ленинского комсомола Адольфа Шапиро (род. 1939).

М. КАРУСО — Репетиция — любовь моя (20)

Режиссер, начавшая свою жизнь в театре, имея за плечами уже 32 прожитых года, пытается обобщить опыт своих 13 постановочных работ и проанализировать препятствия, возникающие на творческом пути режиссера. Размышляет о театральной рутине, об осмысленности планирования творческой работы, о проблемах видения и отображения жизни, о драматургии и затишном пути пьесы на театральные подмостки. Детально останавливается на истории создания постановки «Мне 13 лет». Это оригинальный спектакль театра на пляже, рожденный в ходе актерских импрови-

заций на темы сочинений учащихся 7-го класса, текст которого удостоен в 1980 г. литературной премии им. Ю. Смуула по драматургии. Автор выражает опасение, что обилию стандартных предписаний в театральной жизни сопутствуют приспособленчество и застой творческого начала.

Х. ПЕДУСААР — Нестор наших теноров (31)

В связи со 100-летием со дня рождения одного из выдающихся теноров театра «Эстония» Карла Отса, дается обзор его сценической деятельности. На примере личных контактов с оперным певцом автор рассказывает о его энергии и отличной вокальной форме даже в преклонном возрасте.

В. РАУН — Театральное впечатление: «Рампа дружбы 82» в Паневежисе (34)

Впечатлениями о фестивале народных театров республик Советской Прибалтики и Белоруссии делится член жюри Валло Раун. Особое внимание автор уделяет постановке драматической поэмы Я. Купалы «Извечная песня» (Минск), «Ау-у» П. Путниньша (Лиепая), пантомимы «О, земля, моя родная» (Рига) и «Опять Святая Сусанна, или школа любви» (Таллин).

МУЗЫКА

М. КОЛЬК — Парад пианистов (61)

Одной из премий VII Международного конкурса им. П. И. Чайковского удостоен эстонский пианист Калле Рандала. Автор статьи описывает ход койкурса, останавливается на особо интересных исполнителях. Рассуждает о значении столь представительного конкурса в музыкальной жизни, отмечает его сильные и слабые стороны. В конце публикации делится своими творческими планами, Калле Рандала.

Э. ТАМБЕРГ, А. ПЫЛДМЯЭ — Ряэтс как явление (74)

Известные эстонские композиторы Эйно Тамберг и Ало Пылдымяэ предлагают штрихи к портрету своего именитого коллеги, председателя Союза композиторов ЭССР Яана Ряэтса, показывая воздействие его творческой индивидуальности на современную эстонскую музыку.

Звучащий порочный круг (78)

Молодой композитор и руководитель рок-ансамбля Игорь Гаршнек озабочен целым рядом распространенных в республике тенденций в сфере популярной музыки: духом потребительства, рас-

ширением конъюнктуры, нехваткой инструментов и исходящими отсюда неправильными способами их приобретения. Затронутые Гаршнеком проблемы комментируют стоящие у руководства нашей музыкальной жизнью Аарне Вахури и Тынту Тарум, популярный рок-гитарист Яанус Ныгисто и организатор рок-мероприятий Рейн Ланг.

П. ПИННА — Раймунд Куль в театре «Эстония» (86)

В связи со 100-летием со дня рождения дирижера Р. Кулля, публикуем статью из октябрьского номера журнала «Театр» за 1937 год, в которой известный актер и режиссер Пауль Пинна делится воспоминаниями о создании в начале века театра «Эстония» и о приходе туда прославившегося впоследствии дирижера Раймунда Кулля.

КИНО

Я. РУУС — Атракционы Эйзенштейна (6)

Комментарии к статье Сергея Эйзенштейна (1898—1948) «Монтаж атракционов» — о ее полемичности и значимости для киноискусства.

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН — Монтаж атракционов (9)

Теоретический манифест на базе постановки комедии А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» в обработке С. Третьякова (впервые опубликован в журнале «ЛЕФ» №3, 1923 г.).

В. БОЖОВИЧ — Ален Рене (41)

Эссе о творчестве выдающегося кинорежиссера французской «новой волны», которому недавно исполнилось 60 лет.

Я. РУУС — Фильмография А. Рене. Самый внимательный читатель (53)

Ю. МЮЮР — По поводу одной книги (55)

Рецензия на книгу В. Гроссшмидта «История одной съемки» (Таллин, «Эсти раамат», 1982). Рецензент считает книгу полезной и нужной, хотя и отмечает, что приведенные в ней примеры — легенды, придуманные и рассказанные кинорежиссерами о самих себе.

Т. ЭЛЬМАНОВИЧ — Есть одна забота (88)

Автор, кандидат искусствоведения, реферировал традиционный семинар киноведов и кинокритиков, проводящийся в подмосковном Доме творчества кинематографистов г. Большево и призывает к созданию научно-исследовательского киноцентра в Эстонии.

РАЗНОЕ

Ч. ВИЛЛМАНН — Скачок только в науке и технике либо и в мировоззрениях и художественном творчестве? (58)

В новой рубрике редакция предлагает вести разговор о явлениях, присущих всем трем освещаемым нами видам искусства — театру, музыке, кино. Определяющим новую тематику должны, по замыслу редакции, стать такие вопросы, как культура в ее самосущности, наиболее важные предпосылки к сохранению культурного наследия, процесс ее развития и т. д. Рубрику открывает статья кандидата физико-математических наук Чарльза Виллманна, занимающегося изучением физики атмосферы, о взаимосвязях науки и искусства на современном этапе.

М. ЛЕВИН — Роман Ниман (96)

Искусствовед М. Левин знакомит с работами по сценическому оформлению живописца и одного из первых профессиональных театральных художников Эстонии Романа Нимана (1881—1951).

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

OIENDUS

Ajakirja kuuendas numbris ilmunud Karl Leichter'i artikli pealkirjaks palub toimetus lugeda «Tartu muusikaelu ja ülikool enne XX sajandit». Numbris esinenud rohked allakriipsutused on trükitehnilised vead, mis tekkisid seoses fotolao juurutamisega. Trükikoda vabandab juhtunu pärast.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. OCTOBER 1982
 JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY
 COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS
 AND THE THEATRICAL SOCIETY OF THE ESTONIAN S.S.R.

V. LIND, Master of Agricultural Sciences, Minister of Agriculture of the ESSR — reflections on the Day of Rural Workers, the relation of rural people to art (3)

DIALOGUE. Venno Laul, Prorector of the Tallinn State Conservatory, leader of the 5th All-Estonian Schoolchildren's Song Festival and Mare Põldmäe, chief of the music department of the journal *Theatre, Music, Cinema*, discuss the schoolchildren's song festival held this summer and the problems of teaching singing in our schools (4)

THEATRE

M. VISNAP. Country life on stage viewed by country people (14)

In the summer of 1982 a discussion was held on the 9th of May collective farm of Paide district. Ott Kool's drama *Who Walks Barefoot* and its production (directed by Vello Rummo) in the Pärnu Drama Theatre were under discussion. The drama *Who Walks Barefoot* is a sequel to Ott Kool's drama *Maarja in the Country* (directed by I. Normet) which had its premiere in the Pärnu Theatre in 1975. The latter also deals with some vital problems in the country life. Both directors have been concerned with the role of woman in modern farming — woman in managing positions, woman in the family.

The thoughts that arose during this discussion have been put down by Margot Visnap, a fourth-year student in the journalistic department of the Tartu State University.

WHO'S WHO. Adolph Shapiro (18)

The article is about Adolph Shapiro (b. 1939), Merited Artiste of the Latvian SSR, chief director of the Leninist Komsomol Youth Theatre of the Latvian SSR.

M. KARUSOO. Rehearsal is my love (20)

The producer and dramatist who started her theatrical career at the age of 32 tries to generalise her experience after 13 productions and analyse some difficulties the producers have in their work. She discusses routine in the theatre, a forced planning of one's work, the problems connected with seeing life and reproducing life, dramatic composition and its theatrical representation which very often takes a long time to reach the stage. The origin of the production *I am Thirteen* is discussed in a more detailed way. This perfor-

mance, which was first played on the beach, developed from the school essays composed by the 7th form pupils and the improvisation of the actors. The script was awarded the J. Smuul Prize for Dramaturgy in 1980. The author fears lest the large number of rules and regulations in the theatrical work should bring about conformity and stagnation in one's work.

H. PEDUSAAR. A Nestor to our tenors (31)

On the 100th anniversary of the birth of K. Ots, a long-time leading tenor of the Estonia theatre, an account is given of his roles on the opera stage. The author who knew K. Ots personally speaks of his energy and good vocal form that he had even in the old age.

V. RAUN. The theatrical experience in Panevėžys. "Friendship on Stage '82" (34)

Vallo Raun, a member of the jury shares his impressions from the Festival of Amateur Theatres of the Baltic republics and Belorussia. A more detailed treatment is given of the following productions: J. Kupala's dramatic poem *An Ancient Song* (Minsk), P. Putninsh's *Hoot! Hoot!* (Liepaya), the pantomime *O, My Beloved Land!* (Riga) and E. Vetemaa's *Saint Susan Again or the School of Love* (Tallinn).

MUSIC

M. KOLK. The parade of pianists (61)

The Estonian pianist Kalle Randalu won one of the prizes awarded on the 7th International Tchaikovsky Competition. The author describes the course of events during the competition and gives a more detailed review of the performance of more interesting personalities. He considers the purpose of such a big musical competition in musical life, bringing out its advantages and disadvantages. At the end of the article Kalle Randalu tells us about his artistic plans.

E. TAMBERG. A. PÕLDMÄE. What are the characteristics of Rääts? (74)

The well-known Estonian composers Eino Tamberg and Alo Põldmäe relate their impressions of their colleague, internationally renowned composer Jaan Rääts, describing his personality, his development as an artist, the influence of his music on modern Estonian music.

Musical vicious circle (78)

Heading the article with these words, the young composer and leader of a rock group Igor Garshnek worries about several impeding phenomena in the world of popular music in this country, such as the spread of consumer mentality and profiteering, the shortage of musical instruments and the crooked means that are used to get them. The problems raised by Garshnek are commented upon in the discussion by the leaders of our musical life Arne Vahuri and Tõnu Tarum, a popular rock guitarist Jaanus Nõgisto and the organizer of rock events Rein Lang.

P. PINNA. Raimund Kull in the early days of the Estonia Theatre (86)

On the conductor R. Kull's 100th birthday we reprint here an article that appeared in the journal *Theatre*, October issue, 1937. In that article Paul Pinna, a well-known actor and producer of that time recollects the birth of the Estonia Theatre at the beginning of this century and the coming of R. Kull, later a prominent conductor.

CINEMA

THE TREASURY OF THOUGHT

J. RUUS. The attractions of Eisenstein (6)

This is explanation to the article "The Montage of Attractions" by Sergei Eisenstein (1898—1948) which pays a tribute to its polemical nature and its relevance to cinematography.

S. EISENSTEIN. The Montage of Attractions (9)

A theoretical manifesto based on the production of A. Ostrovsky's comedy *Many Are Wise After the Event* by S. Tretyakov (for the first time published in the journal *Lef* No. 3, № 3, 1923).

V. BOZHOVICH. Alain Resnais (41)

An essay on the work of Alain Resnais, an outstanding director, the leader of the French New Wave who became 60 years old this summer.

J. RUUS. Alain Resnais's filmography ("The most attentive reader") (53)

J. MÜÜR. About a book on filming (55)

A review of V. Groschmidt's book *The Story of Shooting a Film* (Tallinn, the Publishing House Eesti Raamat, 1982). The reviewer regards the book as useful and necessary but stresses that a great deal of material is concerned with the Jupiter legend of film-making applied to our films.

T. ELMANOVICH. A worry (88)

The author, Master of Fine Arts, reports the traditional film critics' seminar at Bolshevo, near Moscow, in the Cinematographers' House. The author's worry about the lack of a cinematographic research centre in Estonia is being felt throughout the article.

MISCELLANEOUS

CULTURAL SKETCHES

CH. VILLMANN. A breakthrough in science and technology only or in human cognition and creation as well? (58)

The editorial board presents a new column "Cultural sketches" where phenomena that are common to all three performing arts — theatre, music and cinema will be treated. The subjects under discussion will be culture in its self-existence, the prerequisites of the continuity of culture and its evolution.

In the opening article Charles Villmann, an atmospheric physicist, Master of Physics and Mathematics, deals with the relation between science and art in modern society.

M. LEVIN. Roman Nyman — the first professional Estonian theatrical designer (96)

The art critic M. Levin tells us about the work of an Estonian painter and scenic painter Roman Nyman (1881—1951), one of the first professional theatrical designers.

Editorial Office:

200090 Tallinn
P.O. Box 51
Estonian SSR

Väljaandja: kirjastus «Perioodika», Tallinn, Pikk t. 73. Ladumisele antud 13. 08. 1982. Trükkimisele antud 20. 09. 1982.

Oisetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud trükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 9,9. MB-09940. Tellimuse nr. 2759. ЕКР Keskkomitee Kirjastuse trükikoda, Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiaru 21 000.

Сдано в набор 13. 08. 1982. Подписано к печати 20. 09. 1982. Бумага 70×100/16. Печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 9,9. Заказ 2759. MB-09940.

«Театер. Муузука. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР, Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Tallinn. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Tallinn, почтовый ящик 51, Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Tallinn, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 21 000. Цена 75 коп.

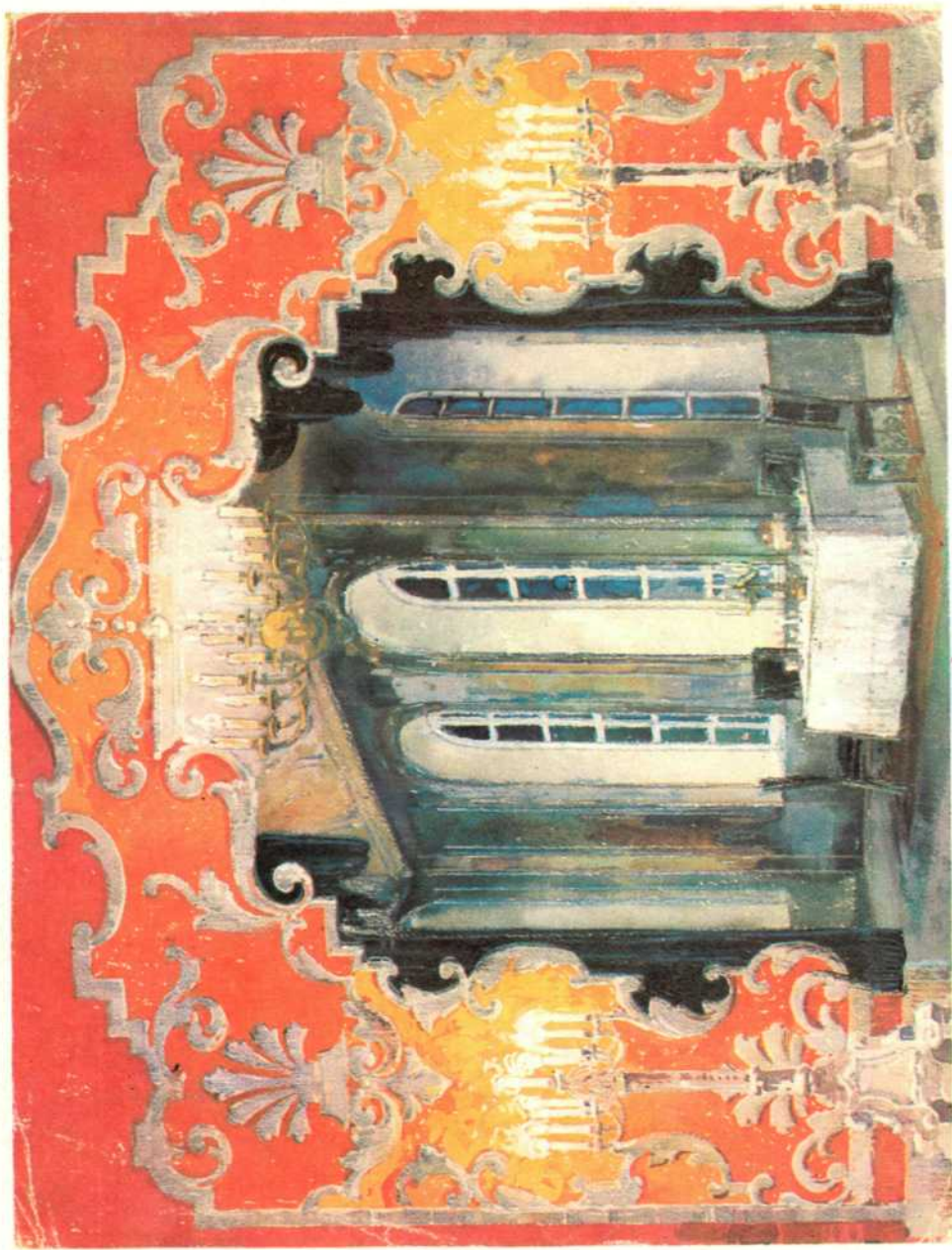
ROMAN NYMAN

ROMAN NYMAN (1881—1951) on eesti kunstiajalukku läinud eelkõige esimese professionaalse teatridekoraatorina. Tema dekoratsioone «Hamletile», millega 1913. aastal avati «Estonia» teater, peame tähiseks selle ala arengus. Dekoratsioonimaalile spetsialiseerus Nyman Peterburi Stieglitzi kunstikoolis (1900—1906), kus tema lõputööks olid eskiisid G. Hauptmanni draamale «Põhjavajunud kell». Pärast kooli lõpetamist viibis ta stipendiaadina kaks ja pool aastat Prantsusmaal, Itaalias ja Norras. Peterburi naasnuna töötas ta mõned aastad Keiserlike Teatrite Valitsuse juures raamatukoguhooldjana, olles ühtlasi Keiserlike Teatrite dekoraatorite abiliseks. Näiteks aitas ta A. K. Servasidzel luua dekoratsioone E. Hardti draamale «Narr Tantris» (V. E. Meierholdi lavastus), mida tal endal tuli kujundada 1926. aastal Draama-studios.

R. Nymani kujunemisaastad langevad venelaste teatrikunsti hülgageaga, mil selle ilme määrasid esmajoones «Mir Iskusstva» kunstnikud oma kultuuriloolise erudit-siooni ja stiililise rafineeringuga. Seejuures olid otsingud mitmesuunalised, ka lahkarvamusi tekitavad, mille näiteks võiks olla A. N. Benois' negatiivne suhtumine A. J. Golovini—V. E. Meierholdi koostöös sündinud lavastustele. Keiserlikes Teatrites. Nymani mõjutanud meistritest nimetab Evi Pihlak just Golovini, Nymani n.-ö. «aadressita» dekoratsioonikavandid J.-B. Molière'i komöödiade «Don Juan» (1923, 1936) ilmutavad tõepoolest lähedust A. Golovini eskiisidele sama tüki jaoks (V. Meierholdi lavastus Aleksandri teatris 1910. a.) nende barokse raamistuse, lührite ja intiimseteks õhtusöökideks määratud lauaga kõrgete akende all (Golovin, muide, kohtus selle ainstikuga taas 1917. aastal, mil ta lõi dekoratsioonid. A. S. Dargomõzski ooperile «Kivist külaline»). Dekoratiivse stilisatsiooni, ruumikujunduslike efektide ja teatraalse salapära poolest mõjuvad Nymani kavandid Golovini omade kõrval siiski redutseerituina; juugendlikku hõngu on neis hoopis nõrgemini tunda, ehkki juugendjättis kunstniku noorusajal valitseva stiilina teatava jälje tema hilisemalegi laadi-

le. Paistab, et Nymanil oli Golovini kunagi laineidlõõnud kujundust raske unustada; võib oletada, et stiililiselt oli Golovini talle lähedasemaid kunstnikke (paralleelse leidub ka kummagi maastikumaalis). Golovini mõjule vaatamata ei tihka Nymani kavandeid iseseisvusetuteks nimetada. Nende hõberaamistuses portaal — kord õiselt sinililla, kord küünalde valgelt oranžpunaselt hõõgub — on Golovini kohta lihtne, kuid Nymani kohta rikkalik. Viimane eelistab lihtsaid arhitektuurseid lahendusi, diskreetset suurejoonelisust. Tema lavakujundused kõlavad nagu sordiini all. Kunstnik näib püüdlevat tüki iseloomuga harmoneeruva tausta ning võimalikult laheda mänguruumi poole, näib taotlevat mõõdukat efekti väheste otstarbekate vahenditega ja hoolega hoiduvat sellest, et dekoratsioon hakkaks näitelaval toimuvaga võistlema või muutuks domineerivaks. Selles on oma joont, oma käsitust dekoratsiooni osast lavastuses, mis praegu võib tunduda traditsioonilisena, ent oli oma aja eesrindliku mõtte tasemel. Selle mõtte rakendamisel pidi Nyman arvestama eesti teatri võimalusi ning kohalikku maitset ja tundub, et rahvusliku teatridekoratsiooni rajamisega tuligi ta toime mitte ainult formaalselt.

Mitmetel põhjustel jäi Nymani dekoratsioonitalent täiel määral kasutamata. Loonud «Estonias» rea kujundusi — muu hulgas meeoleolukad juugendlik-sümbolistlikud lavapildid M. Maeterlincki draamale «Pelléas ja Mélisande» (1919) — lahkus ta sealt 1921. aastal. Üha harvemaks jäävate kujunduste seas on mõningad «aadressita», nagu eskiisid «Don Juunile», või väga huvitavad, ühtägu moodsalt geometriseerivad ning idamaist arhitektuuri meenutavad lahendused A. H. Tammsaare «Juuditile» (1926). Nymani põhialaks sai maastik, mille valgustundlikkuses on tunda dekoraatori-kätt. Sellelgi alal on tema panus eesti kunstis oluline; siingi pole rabavad efektid ja motiivinägemise uudsus tema amp-luaa, kuid ikka paelub ta siira süvenenud loodusvaatlusega, omanäolise, kuidagi «funktsionaalse» lähenemisega probleemile «kuidas».



R. Nyman. Dekoratsioonikavand
J.-B. Molière'i komöödiale «Don Juans» (1936)

