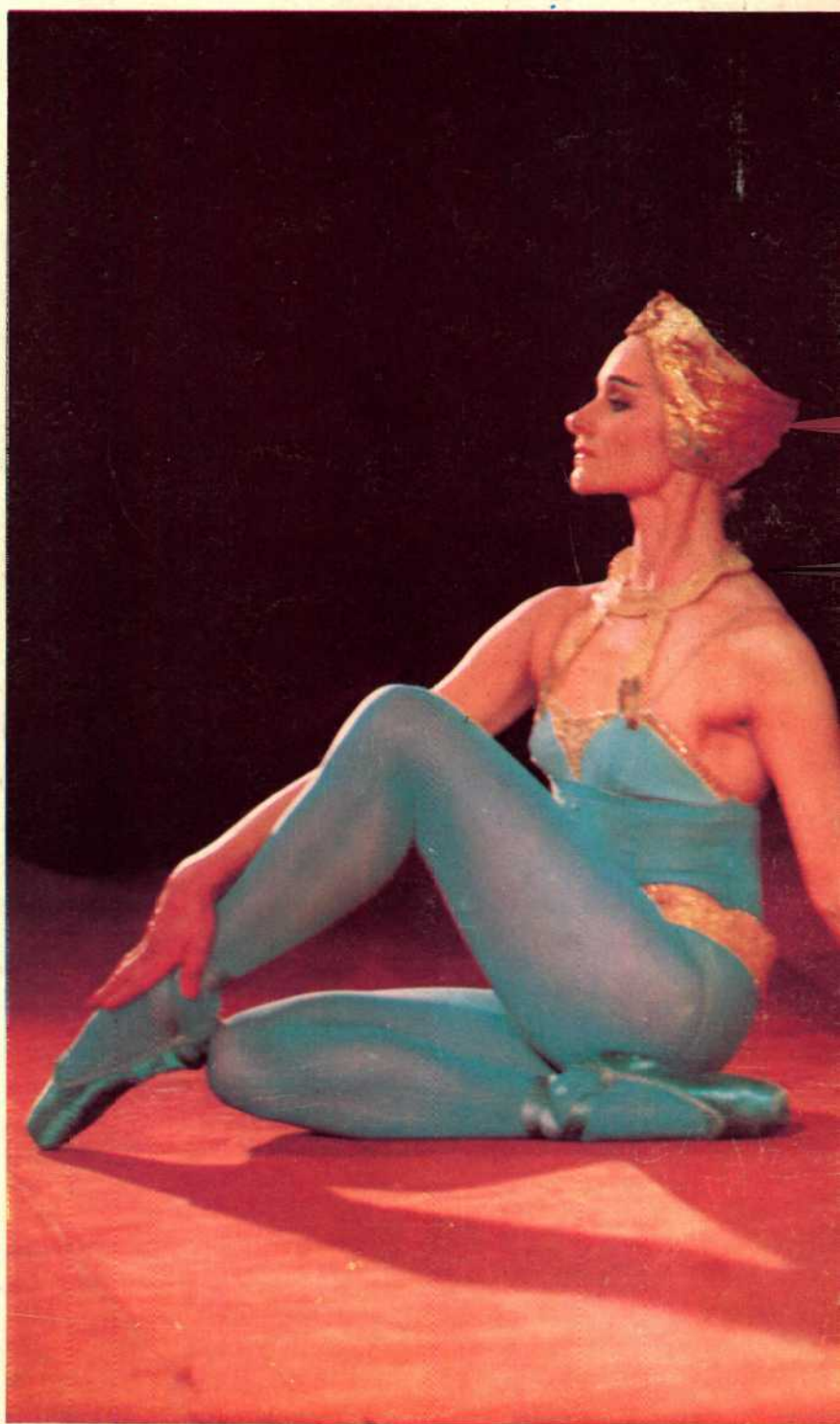


ENSV Kultuuri-
ministeeriumi,
ENSV Riikliku
Kinokomitee,
ENSV Heliloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
ENSV Teatriühingu
ajakiri



11

/1984

11 / 1984

november

III aastakäik

Esikaanel Tiiu Randviir Kleopatrana A. Lazarevi balletis «Antonius ja Kleopatra» (lavastaja I. Tšernõšov, 1975). G. Vaidla foto.

Tagakaanel W. Shakespeare'i «Kuningas Richard Teine» Rakvere teatris, 1983 (lavastaja Raivo Trass, kunstnik Riina Babitševa). Aumerle'i hertsog — Toivo Arnover, Kuningas Richard Teine — Arvi Mägi, Carlisle'i piiskop — Eldor Valter. H. Kõssi 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 KULDAR RAUDNASK

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 ja Margot Visnap, tel. 445-468

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 443-109

Filmiosakond

Jaan Ruus, tel. 443-109

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel. 445-468

Fotokorrespondent

Alar Ilo, tel. 422-551

KUJUNDUS: MAI EINER

SISUKORD

TEATER

Ülev Aaloe	INGMAR BERGMAN (<i>rubriigis «Kes?»</i>)	40
Karin Kask	SUUR KLASSIKA, SEEKORD VAIKETEATRITES (<i>«Kuningas Richard Teine» Rakvere Teatris ja «Juudit» «Ugalas»</i>)	61
Merle Karusoo	KIRI (MITTE AINULT) SÖBER ANDRUSELE (JA MITTE AINULT) MOLIÈRE'I ASJUS	73
	<i>Kommentaar Lea Tormiselt</i>	74
Kristel Pappel	«ELAV LAIP» KUNSTITEATRIS	81
Andres Heinapuu	NÄIDENDI INSTSENEERINGU SEADE?!	83
Kuldar Raudnask	MAARAHVA TEATRIOOTUSED (<i>ühe vestlusringi põhjal</i>)	
	<i>Sissejuhatus Märt Kubolt</i>	84

MUUSIKA

	VASTAB TIJU RANDVIIR	5
Avo Tamme	DŽASSIJUTTU ARMEENIA LAULJATARIGA	46
Heino Aassalu	BALLETIHOOAJA MARKIDEKS SAID KAIE KÕRB JA ÜLO VILIMAA «TIINA»	52
Maris Männik	100 AASTAT SOOMLASTE ESIMESEST LAULUPEOST	88

KINO

Vivi Grossmann	FOTO JA FILM KOOLIUKSEL	12
Anne Nahkur	FILMIÖPETUS KOOLIS	17
Tatjana Elmanoviš	EESTI FILMIKUNSTI ZANRIJOOINI II	23
Uno Heinapuu	TAGASITULEK (<i>samanimelisest dokumentaalfilmist</i>)	76
Peeter Joonatan	AJALOO KAASAEGSUSEST (<i>dokumentaalfilmist «Taastamisaastad»</i>)	77
	EESTI TANAPAEVA FILMIKUNSTIST (<i>«Teised meist»</i>)	78
Kuldar Raudnask	AVAVEERG	3
Evi Pihlak	NIKOLAI TRIIGI NÄITLJÄNNADE PORTREED	96





Stseen filmist «Pihlakavärvad» (režissöör V. Käsper). Keskel Heino Mandri ehitusbrigaadi brigadiri Lembituna.

O. Vasemaa foto



A. Tšhaidze reportaažnäidend «Kolmest kuueni» «Vanalinna Studio» laual (lavastaja Eino Baskin). Linna täitevkomitee esimees Avaliani — Eino Baskin, Salamberidze — Aleksander Eelmaa.

H. Saarne foto

Ühe täiesti keskmise ettevõtte direktor, keda ma hästi tundsin, vastas kunagi minu küsimusele «Ütle, mis on sinu kõige raskem probleem?» avameelselt, kuid tookord mind jahmatavalt:

«Kujutle, et sinu vastas on hulk inimesi, kes muudkui tahavad sult midagi saada. Suuremat palka, paremat korterit, mugavamaid töötingimusi... Ja sina, a i n u l t s i n a, pead kõigi nende tahtmiste-nõudmistega toime tulema. Vaat, see ongi minu kõige raskem probleem!»

Praegu ta ei ole enam direktor. Ma ei tea, kus ta nüüd töötab, ega tea ka, mis ajendil ta pidi ametist lahkuma. Kuid ma tean kindlasti, et ühel päeval said hüved, mida ta võis jagada, lihtsalt otsa. Ja võib-olla oli siis otsas ka tema juhtimisoskus?... Juht ei saa kunagi kõigile vastu tulla. Selleks, et teisi juhtida, on vaja osata muudki kui käskida-keelata, lubada või mitte lubada, anda kellelegi mingit soodustust või mitte anda. Tegelikult on vaja veel väga palju muud, just selles m u u s seisnebki tõeline juhtimisoskus. Näiteks minu tuttav direktor ei tunnetanud lihtsat asja: juhi muudest omadustest hindavad alluvad kõrgemalt ühte — õiglust, eelarvamuseta suhtumist neisse. (Seda on kinnitanud ka sotsioloogilised uuringud.) Õiglasele juhile võidakse andestada mõned inimlikud nõrkusedki; õiglaselt juhilt ei oodata, et ta oleks näärivana, kelle kingitustekott suudab rahuldada kõik soovid...

NLKP Keskkomitee hiljutine otsus, milles on õige mitmest aspektist antud hinnang meie vabariigi juhtiva kaadri tegevusele, koondas taas tähelepanu juhi isikule, juhi ja kollektiivi suhetele, juhtimisstiili probleemidele. Ning sunnib ühtlasi võrdlema: missugusena näeme juhte elus, missugusena kirjanduses, teatrilaval, filmis?

Allakirjutanule meenuvad millegipärast kaks teineteisest kaugel seisvat filmi, seda nii ajaliselt kui ka kunstinähtustena. Esimene — omaaegne mängufilm «Esimenes», kus Mihhail Uljanov kujutas meeldejäädvalt kõiki raskusi trotsivat, n-ö kangelaslikku majandijuhti. Teine — tänavu nähtud Vetemaa—Kerge «Püha Susanna», telekomöödia, kust jäi mällu Aarne Üksküla väsinud nägu. Selle näo taga olid ühe tavalise kolhoosiesimehe kõik võitlemised ja vintsutused, elutarkus ja kavaldamised ning veel midagi — alistumatus. Alistumatus ebasoodsale olukorrale, totrusele, vurledele, kellele sa ei saa öelda, et nad on vurled... Panin need kaks filmi kõrvuti ainult sellepärast, et väita: tänapäeval on juhi seisund teistsugune kui minevikus, raskused, millega ta kokku pörkab, on palju komplitseeritumad. Rinnaga neid alati ei võida. Nüüdisjuhi kangelaslikkus võib seista ka selles, et ta teeb võimatu võimalikuks märkamatu, ilma igasuguse välise kangelaslikkusetä. Aga kuidas seda «märkamatu» kujutada laval või linal?

Või kas pole vähemalt filmipubliksistika jaoks põnev teema, miks ühed juhid püsivad kollektiivi eesotsas aastakümneid, teised aga kaovad sealt suhteliselt ruttu ja jälgi jätmata? Tüüpvastus — õigustas end, ei õigustanud — ei ütle veel midagi. Samuti ei jõua me vist päris tõeni, kui piirdume niigi teada nõuetega, mida juhile harilikult esitatakse: visadus eesmärgi taotlemisel, initsiatiiv, julgus mõistlikult riskida, tavalisest suurem ettenägelikkus ja otsustusvõime. Aga kui vaatame lähemalt neid inimesi, kes on kaua juhtinud meie vabariigis suuri ja tuntud kollektiive, siis märkame sageli veel midagi: nad on i s i k s u s e d, neil on oma j u h i k ä e k i r i. Tippjuht nagu tippsportlanegi peab küll oskama paljust loobuda, kuid ta ei tohi ära salata iseennast. Sest omanäolisel isiksusel, kellest peale tahtekindluse kiirgab ka puhtinimlikku võlu, on ümbritsevaile suur mõju... Nii et veel kord: miks mitte proovida tuua mõnda eredat juhiisiksust ehtsal kujul eelkõige meie tõsielu-filmi?

KULDAR RAUDNASK



*Tiiu Randviir 1984. aasta augustis.
P. Sirge foto*

Oled elanud kaks talve Viinis. Mida sa seal tegid?

Minu põhitöö on õpetamine Viini balletikoolis.

Mis tüüpi see kool on?

Nimetuse alla *Bundestheater* kuuluvad: *Staatsoper*, *Volksoper*, *Burgtheater*, *Akademietheater* ja balletikool. See on kõik üks organisatsioon. Balletikool on riiklik õppeasutus (lapsed õppemaksu ei maksa) ning varustab uute jõududega *Staatsoper*'it ja *Volksoper*'it.

Sel aastal õpetasin esmakordselt väikesi, teise klassi poisse. Teine oli mul tüdrukute neljas klass.

Klassis oli üksteist poissi ja 6—7 neist osutusid andekateks ning suutlikeks. Kuna ma ei ole varem väikesi poisse õpetanud, olin algul väga hädas. Nad said varsti aru, et ma ei oska saksa keelt nii hästi, kui nende eelmine õpetaja, ja käitusid minuga üsna vastikult.

Jutt käib siis saksa keeles.

Jah, nüüd juba saksa keeles. Kaks aastat Viinis — see peaks püstitoll olema, kes saksa keelt ära ei õpi! Ma püüan võimalikult palju rääkida.

Poisid proovisid kõigepealt, mis puust õpetaja on. Ma olin alguses väga õnnetu: kui distsipliin on klassis vilets, siis pole mingeid tulemusi oodata. Oma suureks üllatuseks leidsin aga ühe nõksi ja nüüd oleme suured sõbrad, nad on lausa hasardiga asja juures. Pärast poolaastaeksamit, detsembris, hakkasin nendega juba kolmanda klassi programmi läbi võtma. Muidugi ei saa sellist eksperimenti iga klassiga teha. (Nende programm on nimelt meie omast ühe aasta võrra taga.)

Õpetasin sel aastal ka näitlejameisterlikkust. Tahtsin seda ka meil väga proovida, on ju mul Panso kool seljataga ja mulle tundub, et üht-teist ma seal õppisin. Viinis anti mulle kuues klass, poisid ja tüdrukud. Sain sellest tööst väga suurt rahuldust, käisime loomaaias, tegime isegi Panso loomaetüüde — see oli nende jaoks suur uudis. Tulemustega jäin igatahes rahule.

Viinis käis Londoni balletikooli direktor, tuntud baleriin Merle Park, kes rääkis, et nende koolis antakse lastele varakult võimalus lavastada kontsernumbreid mitte ainult näitlejameisterlikkuse tundides, vaid ka kontsertideks. Nii avanevad anded juba noores eas.

Milliseid etüüde sina neile andsid?

Mul oli kaasas paar päris balletipärase loo linti H. Mancini muusikaga, näiteks «Raindrops» oli tehtud klassikalises stiilis. Siis Romeo ja Julia laulustusseen. Halb on see, et nad astuvad kooli kaheksa-aastaselt (meil pärast kolmanda klassi lõpetamist), näitlejameisterlikkus on neil viiendas-kuendas klassis (seitsmendas enam mitte), kuid siis on nad nii mõnegi teema jaoks alles liiga noored.

Programmis on veel folkloor — karaktertants ja ajalooline tants, mida õpetatakse mõttetult kaua — neli aastat järjest. Meil on teine põhimõte: ajalooline tants on päris alguses, seejärel on vahe, ja lõpuklassis on jälle.

Kas neile moderntantsu ka õpetatakse?

Ei, aga plaanis on see küll.

Neil on veel üks aine — repertuaar, kus õpetatakse *Staatsoper*'i ja *Volksoper*'i balletilavastuste rühmatantse, pärast lõpetamist võivad nad kohe repertuaari lülituda. Niisugust teatripraktikat nagu meil (näiteks viimase rea luiki «Luikede järves» tantsivad koreograafiakooli õpilased) neil ei ole. On seadus, et nii noori laval kasutada ei tohi. Kurioosne küll — nad võivad laval kõndida, aga mitte tantsida, sest neid ei tohi ekspluateerida. Kool on veel kaunis nõrk, ta ei anna mingeid iseseisvaid kontserte, kõik ole-

neb direktsoonist, aga see on liiga arg. Ometi on Viinis palju sobivaid lavasid, näiteks Lossiteater Schönbrunnis oleks ideaalne paik pühapäevahommikusteks koolikontsertideks: saal alati turistidest tulvil.

Kas õppimise ajal lavapraktika üldse puudub?

Laval on nad küll väga palju. Aga nii nagu meiegi omal ajal — «Padamandas» lihtsalt jooksimelaval ringi, lokid peas. Näiteks «Rigoletto» teises vaatuses panevad nad Hertzogit riidesse.

Aga möödunud hooajal oli üheks erandiks see, et õpilased tantsisid kaasa väga vanas balletis «Die Puppenfee» (esietendus Viini Hofoper'is 1888, Joseph Bayeri muusika, Josef Hassreiteri koreograafia). Vanad osatäitjad soojendasid selle toredate lavastuste üles, milles siis kogu kool kaasa tegi, lapsed kehastasid mitmesuguseid mänguasju. Paljusid oma õpilasi ei tundnud ma äragi, näiteks täringut, kel ainult jalad paistsid. «Kas te mind nägite?» «Jaa, mu kallis, aga milline sa olid?» «Mina olin see puukuju!» Neljas klass tantsis nukke, aga mitte varvastel. Balletti mängiti pühapäevahommikuti *Staatsoper*'is koos teiste lühiballettidega.

Kas koolis akrobaatikat ka õpetatakse?

See aine on olemas küll. Koolil on väga head, valged ja avarad ruumid, vanade müüride vahele on ehitatud täiesti nüüdisaegne sisemus. Akrobaatikasaal on suur ja hästi sisustatud, tund toimub üks kord nädalas. See on vajalik aine, ja kindlasti peab akrobaatikaõpetajal olema kontakt klassikaõpetajaga. Käisin tihti nendes tundides, andsin akrobaatikaõpetajale ülesande: sellel tüdrukul on kinnised puusad, spetsiaalsete harjutustega saab seda viga parandada; teisel on kehv hüpe, seda parandavad tugevate vedrudega riistad, mis arendavad jalalihaseid; saltod teevad selja painduvamaks jne. Tunnis ei viida ma siis enam aega jalgade venitamisele, kuna akrobaatikas tehakse seda tööd põhjalikult.

Kas vehklemistund on ka kavas?

Viimases klassis. Aegapidi tahab kool üle minna kaheksale õppeaastale. Praegu on nii: seitsmenda õppeaasta algul tulevad *Staatsoper*'i ja *Volksoper*'i ballettmeisterid ja valivad välja need, kelle nad enda juurde tööle võtavad. Alati jääb mõni üle, keda keegi ei taha ja kes siis õpib koolis veel ühe aasta, lootuses, et läheb paremaks. Vahel lähebki. Aga mingit suunamist või garantiid, et sa tööd saad, ei ole.

Jaanuar on Lääne teatriringkondades kõige närvilisem kuu — on jüripäev. Ooperiteatrites on konkursid, võetakse tööle uusi artiste ja lastakse vanu lahti. Jaanuari lõpul võid saada kirja, milles teatatakse, et sügisest sind enam ei vajata. Siis jääb uue hooaja alguseni aega endale uus koht otsida, kuigi seda pole sugugi kerge leida.

Tööpuudus on väga suur. Kahe aastaga on mulle selgeks saanud, mida see tähendab. Varem vaatasin paberil neid hirmsaid arve, teadsin ka, et töötutele makstakse abiraha, mis polegi nii väike. Aga hoopis teine asi on näha balletitantsija nägu, kui ta lausub: «Ma sain eile kirja.» Ta on rühmatantsija, tal pole šansse leida tööd Inglismaal või Lääne-Saksamaal. Ta abi-kaasa töötab, tänavale ta ju ei jää, kuigi on ka neid, kes on päris ükski. Aga töökaotus on moraalselt raske. Ka noorte hulgas on tööpuudus väga suur: sa õpid koolis, ja isegi, kui sul on väga head hinded, on võimalik, et sa ei leia tööd; sa ei tea, milleks õpid, kas sind üldse vajatakse.

Kuidas su päev Viinis välja näeb?

Kui siit Tallinna poolt vaadata, siis võite muidugi öelda, et see on üks laisa inimese päev. Hommikul ma magan üsna hästi, töö algab kell kaks ja kestab poole seitsmeni. Ohtul käin tavaliselt teatris. Hommikupoolik on vaba, siis käin muuseumides, vahel saatkonnas või ajan muidu asju. Kui ma möödunud aastal koju Tallinna tulin, olin veidi eufoorilises seisundis, kujutan ette, mida ma siis rääksin. Olin hommikust õhtuni kõike endasse ahmides ringi jooksnud. Möödunud õppeaastal, vähemalt hooaja esimesel poolel, piinlik rääkida, tekkis kriis, ei tahtnud enam kusagile minna. Istusin kodus, tele-

viisor mängis, et ma kogu aeg saksa keelt kuuleksin. Ja ainult lugesin, lugesin kohutavalt palju. Balletikooli direktoril dr Heindlil, väga erudeeritud mehel, on suur raamatukogu. Ta tõi mulle kottide viisi raamatuid. Lugesin põhiliselt inglise keeles, saksa keeles ainult bulvariromaane, täikal maksavad need šilling tükk. Sisu on banaalne, kuid keel hästi arusaadav. Lõpuks jõudsin bulvariromanidest natuke kaugemale — ajakirjadeni. Teatriajakiri «Bühne» on huvitav, annab läbilõike kõikidest Viini teatritest, lõpus on veel maailma teatrite nädala mängukava.

Kui jutt läks juba teatriajakirjade peale, siis räägi, palun, missugune on Viini teatrikriitika?

Mina küsisin, mida nad ise oma kriitikast arvavad. Nad vastasid, et nii õndset, ironiseerivat kaikkriitikat ei ole vist kusagil mujal kui Viinis. Kriitikud loevad oma kohuseks halvasti öelda, kiidetakse üldse väga harva. Konkreetne näide: Lorin Maazel (sai *Staatsoper*'i direktoriks, teda kutsutakse *Hausherr*, st ta on ühes isikus peadirektor ja -dirigent) tõi hooajal 1982/83 välja mitu huvitavat ooperilavastust ja balletid «Daphnis ja Chloë» ning «Tulilind». Möödunud hooajal esietendus «Carmen». Kuidas ikka võib sellise professionaali kohta kirjutada, et ta juhatab diletandi tasemel? Etendus ei olnud tõepoolest kõige õnnestunud, see oli Zeffirelli vana lavastuse taastamine. Agnes Baltsa laulis Carmenit, tegi kõvasti tööd, aga tema José — Placido Domingo — tuli kohale neli päeva enne esietendust. Viin on teatavasti traditsioonide linn, Maazeli tõlgendus ilmselt erines natuke eelmise lavastuse austerlasest dirigendi omast.

Kriitika pluss on aga see, et analüüs on põhjalik, väga konkreetne ja professionaalne. Ooperikriitikas tungitakse lausa detailidesse — see noot ja see...

Balletikriitika on teistmoodi, näib, et puuduvad professionaalid. Näiteks Kirovi-nim teatri balleti kohta kirjutas üks helilooja väga üldist juttu.

Viinis on ju väga tihe kunstielu.

Kõige rohkem käin muidugi teatris.

Kas ostad pileti või on sul vaba sissepääs?

Peaaegu olema väga tänulik *Bundestheater*'i direktioonile ja selle peasekretärile hr Jungbluthile, kes minu kui külalispedagoogi vastu väga kenad on olnud. Teatripiletid on Viinis väga kallid, aga mina saan ükskõik millisele etendusele (v.a esietendus — nii on kokkulepe) parima koha, istun ikka parteriloozis, kust on kõige parem vaadata. Et ka *Burgtheater*, *Akademietheater*, *Volksoper* kuuluvad sama organisatsiooni alla, pääsen ma ka nendesse.

Millised balletiesietendused olid Viinis möödunud hooajal?

Üldiselt vaatan kõiki ballette, aga see hooaeg oli üsna kesine, mängiti peamiselt vanu lavastusi. «Die Puppenfeest» oli juba juttu. Alban Bergi päevadeks lavastati kolm lühiballetti tema muusikaga. «Lyrische suite» (koreograaf Jochen Ulrich, kunstnik John Macfarlane), «Drei Orchesterstücke» (William Forsythe'i koreograafia ja kujundus), «Viiulikontsert» (koreograaf Jiří Kylián, kunstnik John Macfarlane), aga need ebaõnnestusid, mida nad ka ise tunnistasid. Sellega piirdusidki hooaja uudised.

Poolteist kuud oli Viinis balletifestival — see oli suur sündmus. Festivali avas suure menuga Kirovi-nim teatri balletitrupp. Vinogradovi lavastatud «Revident» võeti hästi vastu. Nad tantsisid tõesti väga puhtalt, väljapeetult, nende üle võib uhkust tunda.

Festivalil osales ka Stuttgardi ballett, mida juhivad priimabaleriin Marcia Haydée. Kavas oli Neumeieri uus lavastus «Tramm nimega «Iha»» Snitke muusikale. Neumeierit kohtasin juba hooaeg varem, mil ta lavastas Viinis «Daphnise ja Chloë» ja «Tulilinnu». «Daphnis» ei meeldinud mulle üldse, Raveli muusika on nii võimas, et sellele on väga raske balletti teha. (Mai Murdmaal see minu meelest enam-vähem õnnestus.) Neumeier läks väga naljakat teed: tänapäeva turistid (kostüümid pärinevad selle sajandi algusest) lähevad kooliekskursiooniga Athenasse. Aga kujuta nüüd ette: 7

dirigent lööb teose lahti, ihukarvad hakkavad kergelt püsti tõusma, eesriie kerkib ja — laval jalutavad turistid! Siis jääb üks poiss magama ning näeb unes, et tema on Daphnis ja röövlid viivad Chloë minema. Aga see kestab vaid lühikest aega ning nad muutuvad taas turistideks. See oli võõras, hinge jäi tühi tunne.

«Tulilind» oli minu jaoks küll põnev. Maailma on järele jäänud vaid robotid ja tüdruk lillega. Üks robotsõdur — see on siis nagu Ivan — armub tüdrukusse ja astub teiste vastu. Tulilind ise on fantastiline kuju kusagilt teiselt planeedilt, kes neid aitab ja lõpuks päästab. Finaal on helge: alguses oli vaid väike lill tüdruku käes, nüüd tõuseb puu. Ballett sai kõva kriitika osaliseks ega meeldinud kellelegi.

Kuidas need koreograafiliselt lahendatud olid?

Koreograafiliselt on Neumeier väga huvitav. Ta on selline ballettmeister, kes keerab oma tantsijad sõlme ja harutab siis jälle lahti. Goleizovski armastas artistid täitsa vinklisse keerata ja hakkas neid seejärel lahti harutama. Koreograafi pea töötab teistmoodi kui tantsija oma, kes hiljem lavastama on hakanud. Kui endine tantsija jääb koreograafina tantsija tasemele, on kõik mokas. Neumeier ja Kylián olid ise tantsijad, aga neist tulid head koreograafid, sest nende mõtlemises on teine plaan olemas. Vaatan sageli, kuidas tantsijad koreograafi tööd teevad: et võib ka nii, miks mitte. Aga nad mõtlevad ja tunnetavad muusikat kuidagi teisiti. Tänapäeval vajatakse maailmas omanäolisi koreograafe, nagu Béjart, Petit, Kylián, Neumeier, meil Vinogradov, Grigorovitš, Murdmaa, Eifmann.

Kas Stuttgardi balletis on suudetud John Cranko vaimu säilitada?

Nad said natuke riielda, et on praegu nagu kahe ajastu vahel. Aga trupi õhkkond on väga hea, ma käisin Haydée proovides, kuulavad teda hiirvaikselt, suu lahti. Tunnis püüavad nad pedagoogi iga sõna, rääkimata sellest, et julgeksid enne tunni lõppu välja minna; vabandavad 57 korda, kui peavad lavale proovi minema. Sellest peaks eeskujule võtma! See suhtumine on Cranko kujundatud, aga niisugune atmosfäär ei teki käskudest-keeldudest, vaid usaldusest ballettmeisteri vastu ja temaga kaasaminemisest.

Väga huvitav oli *Cullbergballett*, mille juhiks on Birgit Cullbergi vanem poeg Mats Ek. Ta lavastas Adami «Giselle'i», kuid modernse variandi, süžeed vaid üldjoontes jälgides. Giselle on külatobuke, keda elanikud kaitsevad. Albert tuleb oma seltskonnaga maale lõbutsema, armub Giselle'isse, aga kui viimane näeb tema seotust Bathilde'iga, saab ta närvivapustuse ja viiakse hullumajja. Teine vaatus toimub psühhoneuroloogiahaiglas. Giselle tuleb välja, kaetud voodilina, liigub edasi nagu päevakoer. Vaatuse lõpul Albert lahkub, nähes, et ta ei suuda Giselle'i päästa, ja ka tema mõistus läheb segamini. Nüüd võtavad külaelanikud tema oma hoole alla. Teatrisse minnes olin väga vihane: mulle ei meeldi, kui tuntud süžeed ümber tehakse, kasutades sealjuures vana muusikat. Võiks ju näiteks «Giselle'i» teemal uue muusika kirjutada. Etenduse lõpul aga karjusin koos terve saaliga «Braavo!». Ma ei oskagi seletada, miks see muusika ja koreograafia nii hästi kokku sobis, arvan, et Mats Ek on väga andekas inimene ja lihtsalt võib endale sellist eksperimenti lubada.

Aga ooperiteater?

Ooperiteatris esietendusid peale «Carmeni» veel Massenet' «Manon» (dirigent A. Fischer, lavastaja ja kujundus J.-P. Ponnelle), Bergi «Lulu» (L. Maazel, W. Weber, A. C. Klein), «Boriss Godunov» (D. Kitajenko, O. Schenk, G. Schneider-Siemssen), «Simon Boccanegra» (C. Abbado, G. Strehler, E. Frigerio — F. Squarciapina) ja «Aida» (L. Maazel, P. Faggioli, C. Tommasi). Peaosades võime kohata maailmameiniga lauljaid, nii kohalikke kui ka külalisi (Edita Gruberova, Ruggero Raimondi, Luciano Pavarotti, Renato Bruson jt). Suure menuga läksi möödunud hooajal «Boriss Godunov» (vene keeles), dirigeeris Dmitri Kitajenko, kes ka lavastada aitas. Jevgeni Atlantov laulis Vale-Dmitrit, ta on väga armastatud tenor;

nimiosas oli Nikolai Gjaurov. Teatril on suurepärase koor ja solistid, kes laulavad kõrvalosi.

Viinis on väga populaarne vabal ajal end liigutada. *Mariahilfer Strasse*'l, kus on palju kaubamaju, on asutus nimega *Tanzforum*. Võid valida, kas jooksed mööda kaubamaju või võtad tantsutunde. Inimesed astuvad sisse, panevad 70 šillingit lauale ja lõhuvad poolteist tundi kas džassi, stepptantsu või klassikalise balleti treeningut. Esimesel aastal võtsin minagi džässitantsutunde, see tuleb kasuks, meil neid asju paraku eriti ei tunta. Teisel aastal ei saanud kahjuks jätkata, sügisel oli seljaga raskusi. Tantsukoole ja stuudiodid on linnas nagu seeni.

Theater an der Wien'is tehakse alati midagi põnevat. Hooajal 1982/83 oli kavas «Jeesus Kristus — superstaar», möödunud hooajal tuli «Cats», rahvas lausa tormab seda vaatama. Veel on käigus uus muusikal «Chorus Line». Järgmise aasta plaanis on Rõbnikovi laineid lõonud rockooper «Nonna & Avos», mida on mängitud Pariisis.

Mis mulje «Cats» sulle jättis?

Vapustava! Kõik tegelased on kassid, aga ka nagu inimesed — igaüks oma «iseloomaga», omaette karakter. Kujundus on väga põnev — vana prügikast, kus kasside elu ikka käib ja kuhu tulevad külla ka kõrgema seltskonna kiisud. Tõeline muusikalide pärl, mida muide maailmas nii palju polegi.

Enne uue muusikali lavaletoomist toimub osatäitjate konkurss, kuhu tullakse kõikjalt, isegi *Staatsoper*'ist käiakse proovimas. Komisjon töötab ööd ja päevad, valides välja kõige paremad. Nii võidakse avastada uusi tähti, kes pole veel kusagil esinenud, aga kõik konkursil osalejad peavad oskama laulda, mängida, tantsida.

Aga peale teatrite?

Viini kunstnikel on huvitavaid ettevõtmisi. Näiteks korraldab Attersee, umbes 50-aastane üle maailma tuntud kunstnik, Moodsa Kunsti Muuseumis koos näitustega kontserte, need toimuvad hommikuti, muusika on piltidega seostatud. Attersee mängib ise hästi klaverit ja improvideerib. Vahel esitatakse ka tantsunumbreid. Nii mõnigi kuulaja leiab tänu muusikale tee ka piltide juurde.

Viini muuseumid on väga armsad: kellade muuseum, Mozarti korter, Freudi muuseum. Viimane oli kogu aeg remondis, avati alles enne mu ärasõitu. Kui ma Viini saabusin, küsisin kohe selle muuseumi järele ja, kummaline küll, paljud inimesed ei teadnud, kus see asub.

Musikverein — siin toimuvad huvitavad kontserdid. Tuleb välja, et ülemöödunud hooajal olin Leonid Kogani viimsel kontserdil. Tõelisteks pidupäevadeks on austria pianisti Alfred Brendeli harvad esinemised kodupubliku ees.

Kas sa draamateatris ka käid?

Muidugi, lemmikteatriks on *Burgtheater*. Olen armastanud sõnateatrit lapepõlvest peale, olen ju teatrilaps. Viimasest hooajast ei tundnud nad aga ise ka rõõmu. Räägitakse, et draamateatris on kriisiperiood, näitlejatehnika ei ole nii kõrgel tasemel kui vanasti. Aga meil on ju sama jutt.

Mul tekkis väga hea kontakt Reinhardti seminariga, mis on nagu meie lavakunstikateeder. See on Kõrgema Muusikakooli juures, asub väikeses lossis Viini äärelinnas, väga heades tingimustes. Vaatasin Schnitzleri «Pantomiimi». Oled sa kuulnud, et Schnitzler on pantomiime kirjutanud? Aga ta tõepoolest tegi seda! Õpilased käisid selle lavastusega Venezias esinemas.

Viinis on ka hea inglise teater, mängivad inglased, umbes nagu meil Vene Draamateater.

Kuidas sa iseloomustaksid *Staatsoper*'i balletitrupi taset?

Neil on teine kool ja teine mentaliteet kui meil. Aga trupp on umbes niisama suur kui «Estonias», tase keskmine. On võimekaid noori tüdrukuid, 9

kes on head omapärased solistid. Aga meestantsijatega on neil umbes selline seis, nagu meil oli siis, kui Endrik Kerge ja Jüri Lass kahekesi kogu repertuaari kandsid. Palju käib külalisi, eriti ungarlasi, kes on õppinud Nõukogude Liidus ja kellel on vene kool. Hea mulje jäätavad balletid, kus on vähe tegelasi, nagu Kyliáni «Symphonie in D» (Haydni muusikal).

Muide, televisioonis oli huvitav saatesari, kus nende esitantsija Michael Brickmayer tutvustas tantsu. See algas balletikooli esimeste klasside tutvustamisest, sellest, kuidas inimesed üldse liiguvad, vahepeal näidati ka moodsaid tantse. Kõiki külalistsantsijaid intervjueeriti, Brickmayer oskas nii küsimusi esitada, et tekkis asjatundlik öhkkond.

Aga etenduste visuaalne külg?

Kummaline, et «Uinuv kaunitar» ja «Luikede järv» olid halva kujundusega. Ma hindan väga viinlaste maitset, mis on ka tänavapildis tunda, aga «Uinuva kaunitari» lava oli väga pime, hallides-rohekates toonides, kuidagi imelik, ebamäärane. «Don Quijote» oli parem.

Ooperis on hoopis teine asi. Kui J.-P. Ponnelle'i lavastatud ja kujundatud «Manonis» eesriie lahti läheb, on saalis kuulda vaimustuskahinat. Võimsad on «Tannhäuseri» ja «Parsifali» kujundused. Ei tea, kas kunstnikud ei taha ballette kujundada või oleneb see ballettmeistritest, sest näiteks Neu-meieri lavastuste kujundused olid heatasemelised.

Milline tundub eesti ballett kaugelt vaadatuna?

Elasin kaasa oma õpilase Kaie Kõrbi edule. Tore, et tal Moskvas nii hästi läks ja et ta on nii palju edasi arenenud. Juba eelmisel Moskva-konkursil pandi tema tantsu ilusat stiili tähele, mis on elegantne, kuid mitte väljakutsuv. Tehnika peab muidugi võimalikult täiuslikult olema, aga viimastel aastatel on meilgi hakatud rohkem hindama stiilitunnetust ja graatsiat.

Kui ma kuulsin, kuidas Kaie Kleopatrat kiideti, oli mul tõesti hea meel. Koolis arvasin, et temast tuleb lüüriline baleriin, aga ta on rohkem minuga ühte tüüpi. Ootan huviga tema Giselle'i, mida mina omal ajal ei julgenud tantsida. Aga täieliku repertuaari omandamine on väga tähtis. Kaie areneb õiges suunas, ta on selline natuur, kes ei kaota pinda jalge alt. Tööarmastaja oli ta juba koolis. Kord ütlesin, et mul on hommikul kell 9 koosolek, Kaie teatas, et järgmisel hommikul tuleme kõik kella 8-ks. Keegi ei julgenud vastu vaielda, ka mina mitte, kuigi oleksin tahtnud tol hommikul veidi kauem magada, sest eelmisel öhtul oli olnud etendus. Meie suurimad vaenlased on enesehaletsemine ja argus. Mul on Viinis üks päris hea tüdruk, aga ta on nii arg, et ei löö kindlasti elus läbi. Ma ei mõtle küünarnukiga löömist, vaid seda, et ma tahan ja lähen. Mäletan Kaie nägu eelmise Moskva-konkursi teises voorus. Näost oli ta niisama valge kui Šostakovitši *Andante* kostüüm (sinu tehtud, muide), aga läks lavale ja tantsis. Sai diplom! Pärast konkursi ütles: «Aga ma tulen tagasi ja tahan rohkemat kui diplom!» Ent segavaid asju on meie elukutse juures nii palju! Üks repetiitor ei kölba, teine on halb, aga tööd tuleb teha. Oleme väikerahva väike teater ja peame kogu aeg kusagilt õppima.

Kas sinu arvates võib igast tantsijast saada pedagoog? Kas see saab balletti õpetada, kes ise tantsinud pole?

Pedagoogiks saamine võtab väga palju aega, alles nüüd ma tunnen, et oskan õpetada.

See, kes ise tantsinud pole, pedagoogiks hakata küll ei saa. Ta peab olema kõik oma keha peal läbi tunnetanud, ja veel parem, kui ta on olnud baleriin. Ka rühmatantsijast võib hea pedagoog saada, aga ainult nooremate klasside oma. Pedagoogiamet peab olema kutsumus, tähtis on osata lastega suhelda, huvi äratada, sest õppimise algul on ballett väga igav.

Mis kavalus see siis ikka oli, millega sa oma Viini poistes huvi äratasid?

Teise klassi programm on lihtne ja igav, harjutusi tehakse väga aeglaselt tempos. Mõtlesin äratada poistes konkurentsituunde, neile on ju võistlusmoment nii oluline. Hakkasime balanssi harjutama. Sellega on asjad väga sel-

ged: kui seisad, siis seisad, kui ei, siis lihtsalt kukud poolvarvastelt alla. Ühel päeval üks poiss jäi seisma, vaatas ringi ja avastas, et tema on ainus, kes seisab — ja hakkas kõvasti tööd tegema, tekitades nii teisteski hasarti. Kui mõni laiskles, läksin juurde ja ütlesin: «Tead, kallis sõber, sa ei pane tähelegi, aga see, kes sinu taga seisab, on varsti sinust parem.» Poiss viskas pilgu üle õla ja oli selge, et ta ei võinud lubada, et teine temast parem on. Ma ei kaevanud kunagi õppealajuhatajale, kui meil omavahelisi pahandusi oli ja ma mõne klassist välja viskasin. Aga kord on neil selline, et kes kolm korda on klassist välja visatud, peab koolist ära minema. Poisid hindasid meievahelist aumeestemängu. Vahetevahel panin mõne tunni ajal seisma, püüdes teistega samal ajal midagi huvitavat teha, ja võtsin selle kokku: «Saad nüüd aru, et seista on palju halvem kui teha!» Sellised nõksud olid meeletehnikud katsed panna neid veidigi balletti armastama.

Tüdrukutega on teine asi, neile tuleb öelda: «Ah, kui ilus, vaata, kui ilus «podjom» sul on!» Ta vaatab, et on jah ilus.

Kas sa lastevanematega ka kokku puutusid?

Jah. Meil on lastevanemate koosolekud, kus me vestleme. Ühel poisil on väga huvitavad vanemad, nad on Uruguaist pärit, isa on neurokirurg, kes armastab väga balletti ja on ise balletitunde võtnud. Tänapäeval harrastavad paljud inimesed klassikalist balletti. See neurokirurg vaatab mulle otsa ja ütleb: «Teate, kui ma olen pärast operatsiooni või öövalvet väga väsinud, panen oma kabineti ukse lukku ja «teen stanget»». Ma ei usu, et maailmas on palju neurokirurge, kes vabal ajal balletiga tegelevad.

Kevadel eksamijärgsel päeval on «Offende Tür», st et kõik lapsevanemad võivad tulla, teeme neile eksamitunni uuesti. Tullakse lilledega, vanematel on kaasas fotoaparaadid, et oma imelast pildistada. Lapsed toovad klassi mitu rida toole, saal on «välja müüdud», kohal on kõik: vanemad, vana-vanemad, onud-tädid, õed-vennad. Pärast seda lahtist tundi annan vanemate juuresolekul tunnistused kätte. Tunnistus — lilled. Lapsed teevad väga armsaid kingitusi, mis nad ise on valmistanud või ostnud, olgu siis enda tehtud nõelapadi või šokolaadist jännes. Need ei mõju kunagi nii, nagu tahetakse suure kingituse vastu paremat hinnet saada. Lapsele meeldib kinkida, ta tahab tänulik olla, see on tema lugupidamisavaldus.

Usutles KUSTAV-AGU PÜÜMAN

Foto ja film kooliuksel

VIIVI GROSSCHMIDT

Oleme külalislahke rahvas, aga ei näita seda alati välja. Vahel lihtsalt ei tee kuulmagi. On õpetajaid, kes kunagi pole näidanud ühtki fotot ega filmi. On terveid koole, kus pole kuulnud projektori mürinat.

Kas ongi vaja kõiki soovijaid sisse lasta? Jäägu kinoeskavad ja TV-saatekavad õpilaste omapoolseks täienduseks klassivälisele lektüürile? Lõbus-tagu, harigu, kasvatagu, õpetagu suur ja väike ekraan ilma koolipoolse sekkumiseta?

MIKS NAD IKKAGI UKSELE KOPUTAVAD?

Meie sajandist kõneldakse ka kui visuaalse kultuuri ajastust, sest me elu on põhjalikult läbi imunud piltidest, joonistest, graafikutest, skeemidest, plakattidest, fotodest, filmidest, televisioonist. Seda tunnistavad elukutselised sõnaseadjadki: «Maal ja joonistus on alati täiendanud minu kirjanduslikku tööd... Nii oma kirjandusloomingus kui ka joonistustes otsin kujundeid ja võrdlusi, mis sobiksid teadusesajandisse... Ma tahan mõista aega, meie ajast on aga raske üksnes sõnade abil aru saada.» (F. Dürrenmatt).

Tervel real tööaladel on põhitegevuseks saanud visuaalsete kujutiste äratundmine ja nende tõlgendamine (mikroskoopia, röntgenoskoopia, astronoomia, kosmonautika, aerofotode dešifreerimine, juhtimise automatiiseerimine). Järjest tuleb juurde uusi elukutseid uute visuaalsete vormide loomiseks (disain, reklaam, uute masinate konstrueerimine). Visuaalne maailm meie ümber muutub iga päevaga keerulisemaks. Helidemaailma rikastumine tõi kaasa palju nüristavat müra, millest inimesed enam kuidagi lahti ei saa. Ka visuaalne looming kujuneb vahel lihtsalt visuaalseks müraks (halvad fotod ja filmid), mis meie silma, mõistust ja küllap kehagi märkamatuks rikub.

Kus vormitakse vaatajaid-kuulajaid, kellel silma suurenemisega ei kaasneks ajude vähenemist? Kes viib noore inimese välja passiivsest vaataja-kuulaja rollist teatud visuaalse kultuuri tasandile, et ta oskaks ise visuaalses kaoses orienteeruda ja visuaalses keeles suhelda?

Kool on olnud ja jääb parema tulevikühiskonna sepikojaks. Mida kiiremini ta tabab ühiskonnas toimunud muutusi ning neid oma töös arvestab, seda elujulisema põlvkonna ta kasvatab.

Jälgime järgnevalt foto ja filmi vastuvõttu tänapäeva koolis.

Ametlikel andmetel alustati filmikunsti aluste fakultatiivkursustega neljas koolis korraga: Narvas (õp V. Kornel), Võrus (õp P. Elken), Türil (õp E. Kivi) ja Tallinnas (22. keskkoolis, õp L. Raudsepp). See oli 1967. a sügisel. 1971. a sügisel avati Tallinna 22. keskkoolis eriklass, kus suurema tundide arvuga sai katsetada filmiõpetuse metoodikat ja programmi-variante.

Kõige tihedam liit tekkis filmikunstil kirjanduse õpetajatega. Lugemike autoreist (K. Leht, A. Kriisa, L. Villand, M. Välba) said esimesed teejuhid filmimaailma. Visuaalse väljenduslikkuse näidismaterjaliks sobisid trükitud kujutava kunsti teoste reprod.

Filmiliku mõtlemise kujundamine algab juba II—III klassist, kus 12 lapsed joonistavad palade järgi joonisfilmi kaadreid.

IV klassis (lugemiku autor M. Välba) saadakse esimesed tõsisemad näitlejatöö kogemused. Kujutledes end pala järgi kord koolipoisina, kord direktorina, õpivad lapsed tähelepanu pöörama rääkimisviisile, hääletoonile, näoilmele. Mõnd õpikulugu ekraanil kujutledes valitakse osatäitjad oma klassist. Lugu näidendiks seades põhjendatakse ühe osa andmist iseendale. Muinasjutu kujutlemisel joonisfilmina jälgitakse tegelaste muutust filmi jooksul. Luuletused annavad materjali looduse häälte ja värvide märkamiseks, saatemuusika leidmiseks.

V klassi kirjanduslugemikus (autorid A. Kriisa, L. Villand) on eraldi pala «Teeme tutvust filmikunstiga», kus on lühidalt kirjas filmi seos teiste kunstidega ja erinevus nendest. Seletatakse liikuva kujutise saamist, foto- ja filmipärase pildiseeria erinevust, filmi sündi ühistööna, objekti jäädvustamist erinevates plaanides. Nukufilmistsenaariumi katkendi abil tehakse selgeks, et filmi aluseks on stsenaarium, mille juurde kuuluvad kaadrite visandid. Tööülesandeks saab jutustuse põneva koha põnev kujutamine ekraanil.

VI klassis (lugemiku autor M. Välba) saadakse uusi kogemusi näitlejatöö omapärasest teatrilaval, televisioonis ja filmis, leitakse tegelast iseloomustavate joonte väljendamisvõimalusi joonis- ja nukufilmis. Filmikunstipeatükis (autor A. Nahkur) on juttu rakursist, montaažist, plaanide vaheldamisest, filmitrikkidest. Tootsi ja Teele tantsuloo alusel koostatud kirjanduslik ja režiistsenaarium süvendab arusaamist filmistsenaariumi ülesannetest.

VII klassis (lugemiku autor L. Villand) jõutakse välja kunsti spetsiifikani — mõtlemiseni kujunditega. Sellised palad nagu «Kas oskad vaadata kunstiteost?», «Kunstiline kujundlikkus», «Mis on jäämäe meetod» ja «Teatrimõtted» on heaks ettevalmistuseks filmipalale «Filmist kui kunstist». Juttu tuleb režissööri meisterlikkusest, filmilooja kujutusvõimest, tervikliku teose loomisest plaanide, kaadripikkuse, episoodide järjestuse, aja- ja ruumisuhete muutmise teel. Tööülesandeks pannakse noori võrdlevalt mõtlema. (Kas jutustus sobib rohkem dramatiseerimiseks või filmistsenaariumiks? Jälgi jutustust raamatuillustraatori, filmimehe ja dramaturgi pilguga ning leia igale kunstile rakendusvõimalus.)

L. Villand on ka kirjandiõpetuses (6. ja 7. klassi eesti keele õpikuis) kujutus-, fantaseerimis- ja väljendusoskuse arendamise ülesanded seostanud filmikunstiga. Kujutletakse end filmirežissöörina, operaatorina (kuidas filmida põldu kevadel, suvel, sügisel, talvel; koera oma peremehega hullamas, hetkel kui uksele koputatakse; teatripublikut: etenduse algul, väga köitval hetkel, etenduse lõpul jne). Seejuures pööratakse tähelepanu iseloomulikele detailidele, üksikasjade rõhutamisele värviga, helitaustale. Nõutakse elavalt koostatud lühifilmi stsenaariumi, jälgitakse terviku kompositsiooni ja iga kaadri väljendusvormi.

VIII klass (lugemiku autorid A. Kriisa, L. Villand) õpib tähele panema motiive ja ilmestavaid detaile nii kirjandus- kui ka kujutava kunsti teostes ning filmides, jätkab filmistsenaariumide koostamist. «Filmikunsti»-pala tutvustab õigel ajal filmižanreid, sest samas lugemikus on juttu ka kirjanduse žanritest.

Sellega on esimene ring filmikunstile peale tehtud ning üks populaarseima kunsti mõistmiseks paotatud. Edasi oleneb kõik õpetajast, tema huvidest, kalduvustest, oskustest, teadmistest: kas ta läheb lastega filmi- või teatriimet tabama või loobub mõlemast sinilinnust. 9.—11. klassi õpikute autorid talle enam tuge ei paku (osaliseks erandiks on ehk J. Lotmani «Vene kirjandus» 9. klassile). Kirjandusõpetus läheb oma programmi, filmiõpetus oma programmi järgi, kuigi nad võiksid uuesti paralleelse ja kokkupuutepunkte leida kõrgemal tasandil.

Võib-olla teeme kirjandusõpetajaile liiga, kui seome nad lõpuni teise 13

kunstiliigi külge? Võib-olla neile omane verbaalne andekus ei ole alati piisavgi filmi visuaalse külje lahtimõtestamiseks? Ehk saab mõnes koolis kunsti- või looduslooopetaja hoopis parema kontakti filmiga? Niisiis

KES AVAKS UKSE JA KELLELE?

Andestust, filmimuredes ununes foto saatus. Vähehooliv suhtumine fotodesse peegeldub juba lugemikes toodud fotode ebatäpseis või koguni puuduva isallkirjades. Halva paberi ja ebasobiva võttesuuruse tõttu pole detailid, mille pärast foto õpikusse pandi, tihti üldse eraldatavad. Terve kooliprogrammi peale õnnestus leida kolm fotoga seotud täidetavat ülesannet.

V klassis tuleb õpiku foto alusel koostada kirjeldus «Vanaaegne koolitare».

VI klassis lastakse valida üks foto ja selle põhjal luua endale võimalikult selge kujutus foto sisust.

VII klassis soovitatakse koduümbruses fotografeerida monumentaalkunsti teoseid.

Fotost kui massikommunikatsioonivahendist ja fotost kui kunstist õpikud vaikivad. Ka filmiõpetuse programmis on fotoetüüdidel vaid abistav funktsioon nende alusel kujutletava filmi sisu jutustamisel.

«Miks on see nii?» küsis P. Tooming kuus aastat tagasi «Noorte Hääle» veergudel ja jätkas talle omase järjekindla põhjalikkusega: «... ma ei väsi kordamast, et tänane inimene on see, kes ta on, ka tänu fotole!»

150 aastat on foto kujundanud inimeste teadmisi maailmast, on kõigile nähtavaks teinud selle, millest varem lünklikult kõnelesid või mille ebatäpselt üles joonistasid rännumehed, foto tõi uurijateni kogu maailma kunsti, tegi kõigile kättesaadavaks maailma kõiki kunstikogud. Tänu fotole on meil kino ja televisioon. Kuidas võib siis kooliprogramm suhtuda fotograafiasse nii ükskõikselt?! Kuidas on juhtunud, et tänase inimese maailmapilti, teadmisi ja suhtumisi formeerivale, ühtlasi efektiivseimale agitatsioon- ja mõjutamisvahendile (raamatuid ei tarvitse inimene lugeda, filmi ei tarvitse vaatama minna, kuid fotost ajakirjanduses, televisioonis, kaubapakendil, reklaamplakatil, vaateaknal, seinalehtedes ta lihtsalt mööda ei pääse) pööratakse üllatavalt vähe tõsist tähelepanu?

Laste poolt teadvustatav kokkupuude fotograafiaga piirdub paljudel klassipiltide arvustamisega. Kahjuks pääseb vahel kooli «fotograafe», kes ei mõista selliste piltide «sajandi missiooni», kes rivistavad lapsed kuhugi toolihunniku ette ja ühe klõpsuga teevad valmis sinirohelise üldpildi, millest omakorda suurendavad välja piiramatul arvul «grupipilte».

Oleme kuidagi ära harjunud, et ka kehvi fotosid võib olla, et neid sobib raamatuis ja ajalehtedes trükkida ning ka nahkalbumisse panna. Me ei oska enam hinnata foto imet ega ka seda temalt nõuda.

«Mis minusse puutub, siis ma ei näe midagi peale imede» (W. Whitman).

125 aastat tagasi hämmastas Pariisi fotograaf G. Nadar oma kaaslinlasi õhupallilt tehtud fotodega — keegi ei olnud Pariisi varem ülalt näinud.

25 aastat tagasi nägid inimesed fotodelt esimest korda Kuu tagakülge.

Rootslane L. Nilsson tegi nõõpnõelapeasuuruse objektiiviga värvifotod füsioloogilistest protsessidest aordi sees.

Iga foto kasutamine koolis peaks tähendama selle maailmatunnetusliku väärtuse määramist.

Foto õpetab nägema seda, mida me ei oska näha.

Fotoobjektivile ei jää midagi märkamatuks. Tavalisele silmale võib jääda.

Objektiiv jäädvustab informatsiooni täpselt. Sünnimuste juures olles võib ise emotsioonide tõttu valesti näha.

Jäädvustades sekundi murdosa elust, annab foto õige momendi valikuga sellele elulõigule ka omapoolse hinnangu.

Fotograafi ees on ikka olnud kaks ülesannet: näidata seda, mida on vaja parandada, ja seda, mida on vaja hinnata.

Hea foto annab edasi hetke visuaalselt tajutavate vormide kõige plastilisema väljenduse.

Õpilased peaksid teadma, et fotoime ei sünni lihtsa nupulevajutamisega. Ime loomiseks tuleb kaua valmistuda. See toiming võib erinevatel fotograafidel erinev olla.

Walter Hege kirjutas oma maailmakuulsate Kreekamaa piltide tegemisest:

«Akropoli pildistamine oli mul esimesest hetkest peale südamel. Üürisin endale korteri selle vahetus läheduses, et ma kirjutamise, lugemise ja söömise juures saaksin ikka ja jälle heita pilgu Parthenonile ja Nike templile. Nägin akropoli igasuguses meeleolus ja valgustuses. Tegin väljasõite ainult neisse kohtadesse Ateenas, kust sain näha akropoli. Tegelesin mõttes pidevalt oma ülesandega. Nii möödus suvi, tulid sügis ja talv, aga ma ei olnud teinud veel ühtki võtet. Ikka otsisin ma seda, mis oleks ületanud hetkemulje piirid.»

Et saada fotosid mingi piirkonna kohta kirjutatavale artiklile, sõidab ajakirja «National Geography» fotograaf sinna kahel korral kokku kolmeteistkümneks nädalaks. Ta võtab kaasa neli fotoaparaati ja kümme vahetatavat objektiivi, siis veel eriaparaatuuri veealusteks ja panoraamvõteteks. Iga päev teeb ta 5×36 võtet.

Ka vaataja peab fotoime tabamiseks ette valmistuma. Kui tunniplaanis ei leidu ruumi fototundide jaoks, siis iga aine õpetamisel saab iga õpetaja ikkagi kasutada ja koos sellega ka õpetada fotokeelt kui igapäevase tarbekeele üht osa ja ka kui üht kunstikeelt.

Kõige paremini tunnetatakse vahendi võimalusi ise seda kasutades. Foto ja filmi tegemine annab kogemusi foto- ja filmikeele mõistmiseks. Peale selle on isetegemine enesemõistmise ja eneseavalduse viisiks. «Kuidas ma tean, mida ma mõtlen, kui ma pole kuulnud, mis mul on öelda» (N. Wiener).

Vahel luuakse kunstiline tervik mitme kunsti kaasabil. Nii on see olnud Kiek in de Köki fotonäitusel (P. Toominga «Tagasipöördumine koju» ja R. Marani «Hõimude hällimail»), kus elamust rikastas helitaust.

Palju mõtte- ja tundelaenguid on tekitanud F. Jüssi sõna ja pildi süntees «Eesti Looduses» ja «Pioneeris». Ilusaid kunstidevahelisi seoseid on leidnud lugemike autorid. Selliste ühildumisvõimaluste kasutamine teeks iga aine õppimise kergemaks.

Pildialbumi äratundmisrõõmu suurendab hea tekst, milleks võib olla ka luuletus (täpse kompositsiooniga «Tallinna regatid», kavandaja H. Jalasto, koostajad A. Mesikäpp, H. Jalasto).

Nagu foto ei ole fotole vend, nii pole ka album albumile. Eri väljendusliikide liitmisel võib tekkida müra, mis hävitab mõlema liidetava väärtuse, nagu juhtus paksu albumi «Linn. Aastad. Inimesed» lõpuosas. Tekstis räägitakse Lahemaa rahvuspargist, aga pildil on ketrusvabrik. Sõnas ülistatakse purjekate liuglemist Tallinna lähel, aga pildidel näeme hoogsaid tantse laval ja võimlas ning vihmavarjude alla peituvat publikut.

Ka filmide puhul juhtub nii: keegi on hoole ja vastutustundeta, keegi talendi ja südametunnistusetu, kellelgi ei jätku kannatust ja visadust — ning tagajärjeks on teos, mis oma tühjusega lühendab me eluiga 1,5 tunni võrra.

Kui õpetaja aitab lapsel eraldada head halvemast, on ta oma ülesande täitnud.

KOHTUVATE POOLTE ISEÄRASUSED

Igal vanusel on oma mängukannid. 7—9-aastased lapsed hingestavad ümbritsevaid esemeid ja suhtuvad neisse kui mänguasjadesse. Neile meeldib ümbritsevat edasi anda kujutluse järgi, mis on läbi põimunud fantaasiast ja emotsionaalsest suhtumisest. Nende joonistused on väljenduslikud, kuigi dekoratiivset laadi. Sellepärast on arusaadav, miks selles eas lapsed tunnevad eriti suurt huvi muinasjuttude ja multifilmide vastu.

10—13-aastaste mõtlemine on palju ratsionaalsem. Nad järgivad fakte ja loogikat. Neile meeldivad terava süžeeaga filmid, komöödiad, detektiiv- ja seiklusfilmid, kus on aktiivselt tegutsevad kangelased. Tüdrukud, kelle intellektuaalne ja psüühiline areng toimub kiiremini kui poistel, jõuavad melodraama mõjuvalda.

Laste kunstilist nägemist mõjutab kõik ebatavaline: ebatavalise välimusega inimene, ebatavaline juhtum, ootamatu lahendus, trikk. Igapäevane võib jääda tähele panemata.

Nooremate laste tajus võib kujundi mõtestamisel tähtsale kohale asuda ere, kuid sisu seisukohalt ebaoluline detail, sest elukogemusi on vähe ja taju mõtestamise aste on madal. Nii võib filmi mõjul tekkida näiteks soov kakelda, suitsetada.

Keskkooliõpilased otsivad ja ootavad filmilt eelkõige meelelahutust. Võib-olla on see seletatav teiste, esteetilise funktsiooniga filmide vähesusega.

Üliõpilased hindavad eelkõige filmi tunnetuslikku ja arendavat funktsiooni. Filmide probleemset näevad nad abi oma koha leidmiseks elus.

Foto ja film on uued kunstid, mis erinevad traditsioonilistest oma dialektilisusega: dokumentaalselt täpne reproduktsioon reaalsusest on muudetud kujundiks. Mõiste ja kujundi dialektika tõttu ei saa uutes kunstides tõmmata selget piiri teadusliku ja kunstilise mõtteviisi vahele. Foto ja film on nii informatsioonikanaliks kui ka kunstiks, nii mõtteviisiks kui ka tunnetusvahendiks. Selline kahesuse ühtsus teeb fotost ja filmist ideoloogilise mõjutamise aktiivse vahendi.

Teiste visuaalsete kunstidega võrreldes juhib film vaataja taju kõige paindlikumalt, s.o kõige rohkem autori tahtmist mööda: kaamera vaatepunktist saab vaataja vaatepunkt, tähelepanu keskendatakse kitsale väljale, kiire dünaamikaga haaratakse vaataja tegevusse kaasa. Kaasaelamine võib üle minna enda samastamiseks kangelasega, filmi mõistmisel aga autoriga. Filmi ideesid tajutakse kui läbitunnetatud veendumusi. Selles peitubki filmi kasvatav funktsioon.

Mida pingsamini töötab mõte, seda tugevamaks muutub kujutlusvõime. Tõeline kunstnik ei anna kõike teada, loob kujutlusvõimele vaba ruumi, külvab kahtluseiva, laseb aimata. «Kahtlemine ei valmista mulle mitte vähem naudingut kui teadmine.» (Dante).

Kui teadus on kogu inimkonnale ühine, siis kunst on igaühele oma — nii looja kui ka nautija peegeldavad temas oma individuaalsust. Erinevail kunstnikel on olnud üks eesmärk — mõista inimest. Vaataja mõistab kunsti kaudu iseennast. Sellest mõistmisest aga saab alguse ümberkujunemine.

Filmiõpetus koolis

ANNE NAHKUR

Tihti peale arvatakse, et filmiõpetus — see on mingi uus, alles kujunev, oma teed otsiv distsipliin meie kooliõpetuses.

Päris nii see ei ole. Filmiõpetusel on küllalt pikk ajalugu nõukogude koolis. Juba 1918. a ilmunud «Ühtse töökooli põhiprintsiipides» osutati esteetilisele kasvatusel kui ühele tähtsamale tegurile isiksuse kujunemisel, kusjuures ulatuslik esteetiline kasvatus programm hõlmas teiste põhiliste kunstiliikide hulgas ka filmikunsti. Küsimuse filmi kasutamise koolis seadis A. V. Lunatšarski, kes ütles, et «film võtab koolis sama kindla koha kui klassitahvel või raamat». Filmihariduse küsimustega tegelesid tolle aja juhtivad haridus- ja kultuuritegelased J. I. Menžinskaja, N. K. Krupskaja, A. M. Gelmont, S. N. Lunatšarskaja jt. Kõige olulisemaks peeti koolide kinofitseerimist, mis peale nende varustamise kinoaparatuuriga tähendas ka uutele nõuetele vastavaid lastefilme. Tehti esimesi katseid uurida laste filmiretseptiooni (kuidas erinevas eas lapsed võtavad vastu filmi üldse ja eri tüüpi filme). Tähtsaks ülesandeks peeti lastekino loomist ja selle tarvis filmide valmistamist. Koolivälise Töö Meetodite Instituudis tegeldi palju töö organiseerimisega lastekinos. Lähemalt tähendas see mitmesuguste töövormide (filmilektuuriumid, filmisõprade klubid, retsensioonide, plakatite ja loosungite tegemine õpilaste poolt) rakendamist fuajees seansi algust ootavatele lastele. Vajalikuks peeti kinopedagoogi olemasolu lastekinos. Pedagoogi ülesanne oli juhtida tööd lastega (vestlused vaadatud filmidest, lemmiknäitlejate tutvustamine jne). Kogu see pedagoogiline töö oli seotud näidatava filmiga ja pidi valmistama lapsi ette selle paremaks vastuvõtmiseks. Filmi kui kunstiga tegeldi seega klassivälise töö vormis.

40-ndatel aastatel räägiti juba kinotundidest ja filmide kasutamisest õppeprotsessis. Rakendamist leidis ka filmistsenaarium kui filmiõpetuslik töövorm, kuid 40—50-ndate aastate kuivad ja dogmaatilised õppemeetodid ei soodustanud selliste töövormide levikut.

Küsimus filmikunsti ja kooli vahekorra aktualiseerus 1960. aastal, mil ajakirjas «Iskusstvo Kino» avaldati NSV Liidu Kinematografistide Liidu avalik kiri NSV Liidu Pedagoogikateaduste Akadeemia presidendile I. A. Kairovile. Kirjas toonitati, et kino osatähtsus noorte vaba aja veetmisel järjest suureneb, kuid neil puudub filmialane haridus. Õpetajad ei oska vastata õpilaste küsimustele filmide kohta. Ka filmikriitika peab silmas eelkõige reklaami, mitte aga asjatundlikku analüüsi, mistõttu õpilaste esteetiline maitse kannatab. Avalik kiri tekitas mõningat elevust, järgneva kolme aasta jooksul ilmus perioodikas vestlusi kino kooli viimise vajadusest. Ilmuma hakkasid ka vastavasisulised sotsioloogilised ja pedagoogilised uurimused.

Filmi idee, ideeline ja filosoofiline sisu ei jõua vaatajani mitte üksnes tegelaste omavahelise kõne kaudu, vaid kogu visuaalse reaalsuse, tegelaste ja nende tegutsemisfääri kujutamise mooduse läbi. Kui vaataja võtab filmi vastu vaid pinnapealselt, ei jõua temani selle sügavam mõte, filmiloojate autoripositsioon. Retseptioonialastest uurimustest järeldub, et just lapseas pannakse alus individuaalsele tajule ja kunstimõistmisele. Ja sel-

lest, kuidas astub laps esteetiliste suhete maailma, kunstimaailma, sõltub edaspidi tema suhtumine vaimse kultuuri väärtustesse.

M. Kagan peab tähtsaks seda, et iga inimene juba lapseeas peale omandaks kinematograafiakeele «grammatika», «süntaksi» ja «stilistika», nii nagu ta omandab emakeele vormid ja reeglid, ja et tal juurduks vajadus pidevalt arendada oma kunstikultuuri kooskõlas areneva, täiustuva, rikastuva ja keerulisemaks muutuva kunstikeelega.

Teadupärast on mitmete maade kooliprogrammidesse võetud filmiõpetus.

Arvestatavaid tulemusi filmiõpetuses on saavutanud Ungari Rahva-vabariigi pedagoogid, kes selle kursuse koostamisel lähtuvad nüüdisaegsest filmi esteetikast. Välja on antud spetsiaalne 4-osaline filmikunsti aluste õpik 4 õppeaasta tarvis. Õpilaste aktiveerimise huvides jäetakse õpikus ruumi märkmete tegemiseks, enda tehtud fotode kleppimiseks. Õpilastele antakse võimalus teha oma «fantaasiafilm»: koostada stsenaarium, leida sobiv maastik tegevuskohaks, ära märkida kaamera võimalik liikumine jne. Iga õppeaasta lõpul võetakse üksikasjaliku analüüsi alla kunstilise filmi struktuur, et kinnistada omandatud filmialaseid teadmisi. Viimane õppeaasta on täielikult pühendatud nüüdisfilmide analüüsile. Ka ungarlaste uurimused on näidanud, et lapsed vaatavad filme teadlikumalt, nende filmiretseptioon on muutunud.

70-ndate aastate alguses puudus Saksa DV pedagoogidel ühtne seisukoht filmikunsti kohast õppeprogrammis. Osa autoreid oli arvamusel, et filmikunstialaseid teadmisi tuleks pakkuda kolme aine — kirjanduse, muusika ja kujutava kunsti — kaudu. Vastavalt kuuluksid siis ekraniseeringud kirjanduse valdkonda, multi- ja nukufilmid kujutava kunsti tundidesse ning muusikafilmid laulutundidesse. Leiti, et filmikunsti ja kirjanduse koosõpetamine on perspektiivitu, sest viimane baseerub sõnal, film pildil. Praegu on filmi esteetiline kasvatus alates V klassist lülitatud kirjandusõpetuse juurde, mis võimaldab filmiõpetust süstemaatiliselt planeerida. Õpetajatele ilmub filmikunstialane almanahh kaks korda aastas.

Filmiõpetuse põhisisuks Jugoslaavias on ülevaade kino ajaloost, millele lisanduvad filmi esteetika alused. Vähesel määral tutvustatakse ka filmi tootmist ning filmide mõju vaatajatele. 8-klassilise kooli filmiõpetuse programm jaguneb kaheks tsükliks: IV—VI klassis käsitletakse peamiselt filmikunsti väljendusvahendeid, et lapsed õpiksid filme teadlikult vaatama ja mõistma. Lastele selgitatakse fotograafia ja filmi erinevusi, jutustatakse laste ja loomade filmimisest, tehakse kujuteldav ekskursioon filmistuudiosse, räägitakse multifilmide tegemisest ja mõningatest filmitrikkidest. Samuti lastakse õpilastel koostada õige lihtsas vormis stsenaarium. VII—VIII kl minnakse süstemaatilise filmiõpetuse juurde, st 20 õppetunni jooksul käsitletakse filmi kui tehnikanähtuse arengut, tutvutakse filmi tegemisega, filmikunsti ajaloo ja žanritega. VII—VIII kl filmiõpetuse osas on võimalik ka teine suund, mille järgi põhiline meetod on filmi kollektiivne vaatamine ja sellele järgnev analüüs ning vastavate lugemispaladega tutvumine. Selle tulemusena peavad õpilased omandama filmialased mõisted, nagu stsenaarium, režissöör töö, operaatoritöö, heli filmis, montaaž, žanrid, filmi ning kirjanduse väljendusvahendite erinevused. Laialdaselt ergutatakse õpilaste aktiivsust. Gümnaasiumi tarvis pakutakse kaht filmiõpetuse varianti: kohustuslik programm näeb ette 4 õppeaasta jooksul igal aastal 10—16 tundi filmikunstile. Teine programm on määratud fakultatiivkursustele nende noorte tarvis, kes soovivad saada põhjalikumaid teadmisi. Vanemates klassides on pearõhk õpilaste iseseisval tööel filmidega. Jugoslaavias on mõeldud ka filmipedagoogide süstemaatilisele ettevalmistusele täienduskursuste, seminaride ja filmikoolide abil.

rammidesse võetud nimetuse all «Massikommunikatsioonid».* Soomlased põhjendavad oma sammu eelkõige televisiooni tohtu populaarsusega elanikkonna hulgas ja kinokülastatavuse langusega. Filmiõpetuse eesmärgid Soomes on fikseeritud järgmiselt: filmikeele tundmaõppimine, filmi analüüs (kriitiline ja emotsionaalne suhtumine filmisse), esteetilise hinnangu andmine filmile, filmi kui ühiskondliku nähtuse tundmaõppimine (filmistereotüüp, telefilm, soome filmi võimalused ja raskused). Filmiõpetuseks on Soome koolis ette nähtud ajaliselt 2% kogu keskkooli emakeeleõpetusest, st 10—12 tundi või 20—30 tunni osa. Filmiõpetus on peale emakeeletundide veel kujutava kunsti tundides, kusjuures emakeeletundides rakendatakse mitmesuguseid filmikunstialaseid tööülesandeid, kujutava kunsti tundides õpitakse tundma filmi visuaalset külge ja sellega ühenduses filmikeelt. Filmide analüüsimisel ja neile hinnangu andmisel peetakse vajalikuks filmikunsti põhimõistete tundmist. Filmimaterjali valitakse põhiliselt TV programmist. Leitakse, et igasuguste filmide vaatamine on vajalik juhul, kui filmide käsitluse alused on õiged.

I rahvusvahelisel filmiõpetusalasel konsultatiivkohtumisel 1975. a Moskvas konstateeriti üksmeelselt: vältimaks ekraani negatiivset mõju noortele on tarvis neid õpetada filmikunsti mõistma, arendada nende visuaalset kultuuri, mis aitaks noortel olla filmide suhtes valivam ja kriitiline.

Paraku on praegu üleliiduliselt olukord selline, et kõige sagedamini kasutatakse filmikunsti koolis vaid kui kirjanduse illustreerijat, mis on iseenesest vastuolus filmi kui kunsti spetsiifikaga. Oeldu ei tähenda kirjandusklassika ekraniseeringute välistamist, sest ekraniseeringud on orgaanilisemaid filmiõpetuslikke töövõtteid, võimaldades filmi vaatamisele järgnevat analüüsi — võrdlust. Edusammud filmihariduses on enamasti seotud klassivälise töö mitmesuguste vormidega (pioneer- ja koolikinod, filmiklubid, fakultatiivkursused jms). Kahjuks ei jõua need vormid iga õpilaseni.

NSV Liidu Haridusministeerium, NSVL Kinematografistide Liidu Kinohariduse Nõukogu ja Pedagoogikateaduste Akadeemia Kunstilise Kasvatuse Instituut on välja töötanud «Soovitused filmikunsti kasutamiseks õppe- ja kasvatustöö protsessis», mis sisaldab õpilaste filmihariduse konkreetset programmi. Loodetavasti võimaldab nimetatud programmi rakendamine koos teiste kasvatustöö vormidega lahendada koolireformis tähtsustatud esteetilise kasvatus ülesandeid.

Eesti NSV on teadaolevail andmeil ainuke liiduvabariik, kus filmiõpetus on kohustuslik ja moodustab kirjandusprogrammi ühe osa.

Filmikunsti aluste süstemaatiline õpetamine koolis kerkis meie vabariigis päevakorrale kirjandusõpetuse mõjuvälja avardamise, selle sisu ja meetodika uuendamise vajadusest. Ühtaegu aktualiseeris filmiõpetust filmikunstialaste fakultatiivkursuste sissetoomine õppeplaani, mis võimaldas ka kutsuda nimetatud kursused ellu koolides, kus leidis eeldustega õpetajaid.

Filmiõpetuse pioneeriks meie vabariigis on H. Palamets, kes on uurinud ja üldistanud õpilaste suhteid filmikunstiga meil ja mujal. Temalt on ka esimesed trükitud materjalid filmikunsti õpetamiseks. Filmiõpetuse juurutamisel praktikasse on suuri teeneid L. Raudsepal, ta on jaganud filmikunsti eriklassi töökogemusi ja välja töötanud filmikunsti aluste õpetamise eksperimendiprogrammi.

Küsimus teatri- ja filmikunsti aluste obligatoorsest õpetamisest kirjan-

* Meil käibivas uues kirjandusprogrammis on samuti ette nähtud massikommunikatsioonide käsitlemine VII—VIII klassis (vastavalt 3 ja 5 tundi), praegu on see katsetamisjärgus. Massikommunikatsioonide vaadeldakse kui informatsiooni-, propaganda- ja suhtlemisvahendit ning kunstifenomeni. Kahjuks ei näe vastav õpetus ette orgaanilisi seoseid filmiõpetusega.

duskursuse osana tõstatati esmakordselt teatri- ja filmiõpetuse teaduslik-metoodilisel konverentsil Tartus 1972. a, kus esitati ning arutati läbi vastava õpetuse programmilised alused. Kehtestatud teatri- ja filmiõpetuse teoreetilisi-metoodilise kontseptsiooni autor on K. Leht.

Filmikunsti aluste õpetamist seostati kirjanduskursusega järgmistel kaalutlustel:

kõige orgaanilisemad seosed on filmikunstil kirjandusega; teisisõnu, filmikunsti lähedus kirjandusele tuleneb kirjanduslikust stsenaariumist, mis oma kunstilisest lõpetamatusest hoolimata võimaldab kõrvutavaid vaatlusi; põgusadki põiked filmikunsti ajalukku avardavad õpilaste kultuuriloolist silmaringi, mis on kirjandusõpetuse olulisi ülesandeid;

filmioõpetus rikastab kirjandusõpetuse metoodikat uute töövõtetega, süvendab kirjanduse mõistmist, eriti suulise ja kirjaliku väljendusoskuse arendamist;

piiratud mahule vaatamata aitab kirjandusõpetusega seotud filmitsükkel kaasa kõigi õpilaste esteetilisele arengule.

Filmioõpetuse sisseviimine üldhariduskooli eeldas õpetajate soodsat häälestatust ja sisulist kaasamõtlemit. Filmioõpetuse korraldamist häiriva tegurina kerkis esiplaanile õpetajate ettevalmistamatus, õpetamiseks tarvilike vahendite puudumine, tundide nappus. Sellest hoolimata pooldas filmioõpetust 75% konverentsil küsitletud õpetajaist. Ühtlasi selgus, et nemad olid praktikas katsetanud ka filmiteemalisi töövõtteid (filmikirjandid, retsensioonid, lühistsenaariumid).

Obligatoorne filmioõpetus võeti üldhariduskooli kirjandusprogrammi alates 1975/76. õa.

Et esimestel aastatel pärast programmi kehtestamist kogutud andmed õpetamise tegelike tulemuste kohta jäid empiirilisi-intuiitvisele tasemele, korraldas allakirjutanu tagasiside saamiseks sellest, kuidas filmioõpetus koolipraktikas toimib, 1979. a kirjandusõpetajaile ankeedi. Oli vaja teada, kuidas õpetajad suhtuvad filmioõpetusse ja sellealastes õpikumaterjalidesse, millised on filmioõpetuse optimaalsed seosed kirjandusega (st misugune ilukirjanduslik materjal sobib enim filmioõpetuseks), milliseid töövõtteid ja kui sageli kasutatakse, milline on õpetajate metoodiline orientatsioon ja lisamaterjali vajadus jne. Anketeeriti 150 keskastme kirjandusõpetajat, kellest tähelepannava osa (81%) moodustasid 15-aastase ja suurema staažiga õpetajad. Küsitlusandmete analüüsimisel selgus, et enamasti oldi rahul oma kordaminekutega filmioõpetuse alal (62% vastajaist), nemad täheldasid ka vastava õpetuse positiivset mõju õpilaste väljendusoskusele. Filmioõpetusele planeeritud tunde pidas piisavaks 64%, ülejäänute arvates jäi tunde väheseks. Seevastu kasutasid viimased ankeedi andmeil rohkem rühmatööd, mis võimaldab otstarbekamalt aega kasutada. Huvi pakkus ka, mida küsitletud (juhul, kui neil oleks võimalik valida) eelistavad — kas teatri- või filmioõpetust. Valik tehti kindlalt teatriõpetuse kasuks (65,5%). Põhjendamisel oli argumendiks, et teatrit tuntakse paremini, elteadmised teatrikunstist on suuremad kui filmikunstist. Suhteliselt vähem oli neid, kes eelistasid filmioõpetust (meie kirjandusõpetuses puudub filmikunsti aluste käsitlemise traditsioon ja metoodika), kusjuures valiku kõige tüüpilisem põhjendus oli — film on kergesti kättesaadav ja filmioõpetus meeldib õpilastele rohkem. Üuriijate arvates tuleneb filmikunsti eriline külgetõmbejõud filmist endast, tema verbaalse ja visuaalse keele sünteesist; lisanduvad veel arengupsühholoogilised asjaolud. Teatri- ja filmikunstialastest õpikumaterjalidest rahuldab rohkem filmioõpetuse osa (71% küsitletuist). Valdavalt sooviti õpikutesse enam illustreerivat materjali. Ankeedi andmeil osutasid filmioõpetuse populaarsemateks töövõteteks režiiistsenaarium (jaatavaid vastuseid 67%), filmikirjand (57%) ja kirjanduslik stsenaarium (52%). Küllalt sageli nimetati veel mitmesuguseid filmioõpetuslikke kujuta-

vaid töid (filmi reklaamplakat, joonisfilmi tegemine teksti alusel jms). Samas täheldati, et metoodilisi raskusi tekitab filmi arutelu, ka töövõtte, mis nõuavad näitlikustamist. 98% vastajaist märkisid lisamaterjalide vähesust. Küsitlus lubas teha järelduse, et 1979/80. õppeaastaks oli filmiõpetus praktikas üldiselt kinnistunud. Seda näitas programmikohaste töövõtete kasutamine ja üldise orientatsiooni omaksvõtmine valdava osa õpetajate poolt. Samast selgus ka tosiasia, et filmiõpetus nõudlikumal tasemel vajab vastavat õppemetoodilist kirjandust ja õpetajate süstemaatilist ettevalmistamist.

Milline on filmiõpetuse tänane päev?

Filmikunsti aluste õpetamise eesmärk on anda teadmisi filmi kunstilisest väljendusvahenditest, õpetada filmi teadlikumalt vaatama ja pakutavasse ka kriitiliselt suhtuma. Õppekorralduslikult saab filmiõpetuse jagada algkursuseks (IV—VIII kl) ja põhikursuseks (IX—XI kl).

Algkursuse eesmärk ei ole ainult teatud filmimõistete hulga (ära)õppimine, vaid käsitlusorientatsioon: mitmesuguseid filmialaseid töövorme rakendades omandatakse filmikunsti mõisteid järk-järgult kogu õppeaasta kestel. Filmitsükli integreerib tinglik teema «Kuidas valmib film». Käsitlus toimub kahel raskustasandil: IV—VI kl on aineesitus võimalikult näitlikustatud ja kujundiline, VII—VIII kl analüütilisem.

IV kl programm ei esita nõudeid filmiõpetuse mõisteliseks käsitlemiseks, vaid piirdub vastavate ülesannetega õpikus.

V kl on ülesanne jutustada ümber nähtud filmi sisu, joonistada mõne lugemispala (filmiliku) episoodi järgi pildirida, kasutades erinevaid plaane, või koostada stsenaariumi plaan (foto)pildirea põhjal.

VI kl tutvutakse juba filmistsenaariumi etappidega, koostatakse iseseisvalt režiistsenaariume proosapala või luuletuse põhjal, võrreldakse näitlejatööd filmis ja teatrilaval, lähemalt vaadeldakse operaatoritööd filmi loomisel.

VII kl laieneb filmi peamiste loojate käsitlus. Väljendusvahenditest on kesksel kohal montaaž ja sellest tulenevalt ka vastavad tööülesanded (paralleelmontaažiga stsenaariumi koostamine ja sellele sobiva helitausta leidmine).

VIII kl antakse ülevaade filmiliikidest ja -žanritest, ühtaegu üldistatakse ja süstematiseeritakse seniõpitud mõisted, tööülesanded oma laadilt ja funktsioonilt ei muutu.

Algkursuse filmiõpetuslik töö taandub võimalikult aktiivsetele vormidele. Nüüdisajal väärtustatakse õpetamisel ja kasvatamisel üha enam loovvõimete arendamist. Igasugune areng tähendab tegevust, st ka filmikunsti-alane areng eeldab spetsiifilist tegevust. Lähemalt: filmiõpetuse metoodikas on eriline tähtsus loovtöödel, mille sisu ja vormilisi-metoodilised iseärasused tulenevad filmispetsiifikast. Filmialased loovtööd võivad olla seotud nii filmikunsti retseptiivse aspektiga (ka retseptiivne tegevus on olemuselt aktiivne, kaasaloov) kui ka omaenda elamuste väljendamisega filmikeeles. Sellised loovtööd on filmikirjand, filmiretsensioon, stsenaariumi kõik etapid, pildiseeriade koostamine, filmilike episoodide leidmine lugemispaladest (plaanide ja rakursside, helitausta ja osatähtjate valik), konkreetsed tööülesanded teemal «Kui ma oleksin . . .», mitmesugused filmiga seotud kujutavad tööd (filmiafišš, reklaam) jms.

Filmiõpetuse põhikursuses peetakse samuti silmas filmitsükli võimaliku seostust programmi ilukirjandusliku materjaliga ja kooskõla üldeesmärkidega. Filmõpetuse põhikursuse aluseks on tänapäeva filmiäestika põhimõistest ja võimaluste piires nende ajalooline kujunemine, kusjuures tuginetakse algkursuses õpitu edasiarendamisele.

IX kl meenutatakse algul põhiteadmisi massiteabevahenditest, antakse 21

põhifakte kino ja filmikunsti sünnist, filmikunsti iseseisvumisest. Ulatuslikum alateema «Kaasaegse filmi valmimiskäik» tähendab algkursuses omandatu nõudlikumat käsitlemist.

X kl õpitakse tundma filmikunsti liike ja žanreid (ajaloolises kujunemises), et kujundada kriteeriume filmikunsti teadlikumaks hindamiseks.

XI kl kursus käsitleb filmi esteetika üldisemaid teemasid (filmikunsti väljendusvahendid, nüüdisfilmi arengusuunad jne), mis tuginevad esteetika üldisematele mõistetele ja kategooriatele.

Filmiõpetuse algkursuse (IV—VIII kl) käsitlemine põhineb suurel määral ilmunud ja ilmuvatel õpikutel, kus seoseid kirjandusega rõhutavad filmiainelised tööülesanded. Õpetajale on jäetud võimalus neid edasi arendada, täiendada. Käsitusvariantide paljus on filmiõpetuse kui kunstispetsiifilise õppeaine eripära. Filmiõpetuse algkursuse tulemuslikkus sõltub suuresti õpetajast, tema asjaomastest hoiakust ja võimekusest.

Mõnevõrra teistsugune olukord valitseb filmiõpetuse põhikursuses (IX—XI kl). Siin ei ole programminõuded kaetud õpikutega. Vastava õpemeetodika ja tarvilike näitvahendite puududes ei ole filmiõpetuses osas kohustuslik eraldi tsüklitena, st filmiõpetuse valik sõltub kirjandusõpetaja ettevalmistusest, kogemustest (õpetaja, kes tunneb end rohkem kodus teatriõpetuses, valib selle) või õpetajal on ka võimalik koostada kombineeritud tsükkel. Kui aga leidub head tahet ning ei põlata lisatööd, on filmiõpetuse põhikursuse õpetamine ometi teostatav, sest filmialast kirjandust on ilmunud piisavalt (kui juurde arvata ka venekeelne kirjandus).

Mõistagi ei ole filmiõpetuse programm ega ka vastavad õpikuosad lõplikud. Areneb aine ise ja ka selle õpetamise meetodika. Jõustuv koolireform peab soovitavaks, et esteetikatsükli aineid õpetaksid kvalifitseeritud spetsialistid, kusjuures sellele peavad kaasa aitama kunstiharitlaste loomingulised liidud ja kõik kultuuriasutused. Asjatundlikku abi spetsialistidelt tahaks loota eelkõige programmide korrigeerimisel ja täiendamisel ning õppemetoodilise kirjanduse väljatöötamisel.

V. Grosschmidt tõstatab õigustatult küsimuse foto kui massikommunikatsiooni ja foto kui kunsti õpetamise vajalikkusest koolis. Muidugi on foto tähtsust tänapäeval raske alahinnata. kust aga võtta niigi koormatud õppeplaanist ruumi ja aega fototundideks? Tundub, et V. Grosschmidt pakutud variant — iga õpetaja peaks oma aine õpetamisel kasutama fotot kui igapäevase tarbekeele üht osa ja kui kunstikeelt — on igati tervitatav. See eeldab ühelt poolt heatasemeliste fotode olemasolu koolis ning teiselt poolt õpetajate vastavat ettevalmistamist. Nii ühele kui teisele tuleks mõelda nüüd kohe!

Eesti filmikunsti žanrijooni II

TATJANA ELMANOVITS

3. Kolmas periood. «Tallinnfilmi» mängufilmid aastail 1971—1979.

Seitsmekümnendatesse aastatesse kuuluvad:

1. «Don Juan Tallinnas», 1971, režissöör A. Kruusement. Muusikal.
 2. «Inspiratsioon», 1971, režissöör V. Himbek. Kesktelevisiooni tellimus; kontsertfilm.
 3. «Väike reekviem suupillile», 1972, režissöör V. Käsper. Jutustusfilm.
 4. «Maaletulek», 1972, režissöör K. Kiisk. Psühholoogilise draama taotlus.
 5. «Verekiivi», 1972, režissöör M. Ojamaa. Seiklusfilm.
 6. «Laulab Tiit Kuusik», 1973, režissöör V. Aruoja. Kontsertfilm.
 7. «Tuli öös», 1973, režissöör V. Himbek. Laste põnevusfilmi taotlus.
 8. «Tavatu lugu», 1973, režissöör K. Komissarov. Psühholoogiline detektiivfilm.
 9. «Ukuaru», 1973, režissöör L. Laius. Romaani ekraniseering.
 10. «Ooperiball», 1974, režissöör V. Aruoja. Kontsertfilm.
 11. «Ohtlikud mängud», 1974, režissöör V. Käsper. Laste seiklusfilm.
 12. «Punane viiul», 1974, režissöör K. Kiisk. Biograafiline film.
 13. «Värvilised unenäod», 1974, režissöör V. Aruoja. Jutustusfilm lapse sisemaailmast, sisemonoloogi taotlus.
 14. «Röövpüüdjajaht», 1975, režissöör M. Villa. Lühifilm.
 15. «Tantsib Tiit Härm», 1975, režissöör Ü. Tambek. Kesktelevisiooni tellimus; kontsertfilm.
 16. «Löö vastu», 1975, režissöör V. Kuik. Jutustusfilm.
 17. «Briljandid proletariaadi diktatuurile», 1975, režissöör G. Kromanov. Detektiivfilm.
 18. «Indrek», 1976, režissöör M. Mikiver. A. H. Tammsaare romaani instseneeringu ülekanne ekraanile.
 19. «Suvi», 1976, režissöör A. Kruusement. Noorsoojutustuse komöödiavärviline ekraniseering.
 20. «Võsakurat», 1976, režissöör P. Simm. Jutustusfilm.
 21. «Aeg elada, aeg armastada», 1976, režissöör V. Käsper. Melodraama.
 22. «Minu naine sai vanaemaks», 1976, režissöör V. Aruoja. Kesktelevisiooni tellimus; komöödia.
 23. «Karikakramäng», 1977, režissöörid P. Urbla, T. Tahvel ja P. Simm. Noortekassett, kolm jutustusfilmi.
 24. «Surma hinda küsi surnutelt», 1977, režissöör K. Kiisk. Žanrilt eklektiline, sisaldab heroilise draama, satiiri, groteski, romantilise seiklusfilmi ja detektiivfilmi elemente.
 25. «Navigaator Pirx», 1978, režissöör M. Piestrak. Ulmefilm.
 26. «Naine kütab sauna», 1978, režissöör A. Kruusement. Olmedraama.
 27. «Kõrboja peremees», 1979, režissöör L. Laius. Romaani ekraniseering.
 28. ««Hukkunud Alpinisti» hotell», 1979, režissöör G. Kromanov. Ulmefilm.
 29. «Soolo», 1979, režissöör R. Tammet. Ulmefilm.
 30. «31. osakonna hukk», 1979, režissöör P. Urbla. Ulmedetektiivfilm.
 31. «Õpetaja», 1979, režissöör M. Soosaar. Filmi «Jõulud Vigalas» etüüd.
- Aastatel 1971—1979 oodati meie filmidelt temaatika ja käsitlusviisi kaasajaks muutumist.

Kui eelmise kümnendi määravaks teemaks oli eesti rahva talupoeglik minevik ning käsitlusala selle peegeldumine klassikalistes kirjandusteostes, teema töötlus romaani alusel tehtava ekraniseeringu veel lõplikult kujunemata žanris, siis seitsmekümnendatel aastatel tehakse otsustav katse süüvida kaasaega. Kuna loobuti kaasaegse elupildi dokumentaalsest analüüsist, tuli toetuda just sellele, mis vastandus autori iseseisvusele, tähendab, tuli organiseerida eluainest laia kommunikatsiooni kindlustavate, aastatuhandete kujundatud žanrivormelite kohaselt.

Ning tõepoolest, äsja seljataha jäänud seitsmekümnendaid võikski nimetada (erinevalt kuuekümnendate ekraniseeringukümnendist) žanrikümnendiks.

Selle perioodi 31 filmist mahub 22 üsna ühehülbalisse žanrimääratlusse. Näeme nelja ulmefilmi («Navigaator Pirx», «Hukkunud Alpinisti» hotell», «Soclo», «31. osakonna hukk»); melodraama ja melodramaatilisusest tulenev psühholoogiline eludraama, sotsiaalne draama, lüürilis-koomiliste elementidega oludraama leiavad väljenduse kuues filmis («Maaletulek», «Aeg elada, aeg armastada», «Karikakramäng», «Võsakurat», «Naine kütab sauna», «Minu naine sai vanaemaks»). Romantilisi seiklusfilme näeme kolm («Verekivi», «Tuli öös», «Ohtlikud mängud»), detektiivfilme on samuti kolm («Briljandid proletariaadi diktatuurile», «Tavatu lugu», «31. osakonna hukk»), komöödiaid on üks («Suvi»), muusikale ja kontsertfilme viis («Don Juan Tallinnas», «Inspiratsioon», «Laulab Tiit Kuusik», «Operiball», «Tantsib Tiit Härm»).

Üksikute filmide kommunikatiivsuse tõhususe kindlakstegemine ei kuulu selle kirjutise ülesannete hulka. Ometi kinnitab loetelu tõde, et pole iseenest häd ega halbu žanre, on vaid head ja halvad filmid ühes või teises žanris.

«Punane viiul». Victor Lorencs (Sõrmus) ja Nadežda Hill (Virginia).



«Hukkunud Alpinisti» hotell», «Briljandid proletariaadi diktatuurile», «Navigaator Pirx», «31. osakonna hukk» ja «Don Juan Tallinnas» täidavad olenemata ideelis-kunstilisest tasemest kommunikatiivsuse nõude:¹

1. «Hukkunud Alpinisti» hotell»	— 18 miljonit kinokülastajat
2. «Briljandid proletariaadi diktatuurile»	— 18 " "
3. «Navigaator Pirx»	— 16 " "
4. «Don Juan Tallinnas»	— 12 " "
5. «Verekivi»	— 12 " "
6. «31. osakonna hukk»	— Kesktelevisiooni I programm

Žanr pole aga ainus tingimus, mis kindlustab külastatavuse. Toostuse tasemest sõltub ka palju. Sellepärast:

1. «Maaletulek»	— 7 miljonit kinokülastajat
2. «Tuli öös»	— 5 " "
3. «Tavatu lugu»	— 3,5 " "
4. «Ohtlikud mängud»	— 6 " "

Arvud pole just kõige väiksemad, vaid isegi piisavad, kui tegu on tõsisema ja eripärasema sisuga filmide näitamiseks valitud vaatajale, kuid taotlusi mõttetuks tegevalt väikesed massifilmide jaoks. (Võrdluseks: filme «Moskva pisaraid ei usu», «XX sajandi piraadid» ja «Jaam kahele» on vaadanud igaüht 80 miljonit või enamgi kinokülastajat.)

70. aastate huvi žanriselgete vormide vastu teravdas eesti filmikunsti arengu kolme aspekti:

a. «Tavatu loo» ja «Maaletuleku» kogemused tõendasid veenvalt, et žanrivormelid aitavad vähe uue ainevaldkonna, eriti kaasa ja kunstilisel

¹ Filmide külastatavuse andmed on võetud Filmilaenuuse ja Reklaami Valitsuse aruanne-
test, mis fikseerivad külastuste arvu esimese linastusaasta vältel.

«Värvilised unenäod».



avastamisel. Lootus mööda hiilida immanentsest seadusest — žanrivormelid ekspluateerivad, «mäluvad» kunsti avastusi — osutus petlikuks.

b. Samas tõendas möödaniku materjalil loodud žanrifilmide funktsionaalsus, eriti G. Kromanovi filmide osa, aga ka M. Ojamaa ja A. Kruusemendi vastavate filmide publikumenu, et «Tallinnfilmi» filmide teostus küünib rahvusvaheliselt kujunenud keskmise tasemeni ning et avastuste jaoks on pinnas ammu küps.

c. Mõtlemapanev järeldus tuleneb eelmisest. Teame, et publikumenu ei tähenda sugugi alati tegelikku edu. Film «Varastati Vana Toomas» kindlustas endale samuti 6,4 miljonit vaatajat ja vaevalt et rikastusid ka need 12 miljonit, kes külastasid filmi «Don Juan Tallinnas».

Nõrkade muusikalide edu seletub osalt selle žanri defitsiidiga, osalt eesti levimuusika populaarsusega, mis automaatselt kantakse üle vaatama mindavatele filmidele.

Kuid juba 80. aastate alguses muutub ootamatult turukonjunktuur ja samas vaimus tehtud film «Slaager» jookseb kõikide üllatuseks praktiliselt tühjadele saalidele.²

Kõigest sellest tuleks teha järeldus, et žanrifilmi viljelemisel rahvuskino küllaltki kitsastes oludes pole siiski sügavamalt mõtet, eriti kui loodetakse «kergete» filmidega kõik teised probleemid kinni mätsida.

Vaadeldavasse perioodi kuulub aga veel üheksa filmi, mille žanrimäärang pole nii üheülbaline. Meil on alust oletada, et nende filmidega taotle-tavas näeme kujuneva, järgmise perioodi põhisuhte, võib-olla et ka hüvasti-jätku naiivse lootusega lahendada filmikunsti kõiki kitsaskohti žanrifil-mide taaselustamisega.

Mäletame ju, et esimese perioodi prevaleeriva ümberkasvatamise süžee foonil esiletõusva tõsisema ettevõtmise, A. Novikov-Priboi «Esimese järgu kapteniga» avastati uus võimalus — ekraniseerimine.

Nägime, et 70. aastate huvi žanripuhaste vormide vastu sai innustust 60. aastate filmide «Viimne reliikvia» edust ja «Varastati Vana Toomas»

² Filmi «Slaager» vaatas Nõukogude Liidus esimese linastusaasta jooksul 2,3 miljonit inimest.

«Hukkunud Alpinisti» hotell».

V. Menduneni foto



ebaedust. (Väljakutse! «Sovetski Ekran» tunnistas filmi aasta halvimate hulka kuuluvaks.)³

Kolmanda perioodi põhieesmärki, žanriselgust, ei taotleta filmidega:

1. «Surma hinda küsi surnutelt», stsenaarist M. Unt, režissöör K. Kiisk, 1977.

2. «Õpetaja», stsenaarist, režissöör ja operaator M. Soosaar, 1979.

3. «Väike reekviem suupillile», stsenaarist E. Vetemaa, režissöör V. Käsper, 1972.

4. «Punane viiul», stsenaarist A. Grebnev, režissöör K. Kiisk, 1974.

5. «Värvilised unenäod», stsenaarist I. Kosenkranus, režissöör V. Aruoja, 1974.

6. «Indrek», stsenaaristid A. Kruusement ja L. Rimmelgas, režissöör M. Mikiver, 1975.

7. «Kõrboja peremees», stsenaarist P.-E. Rummo, režissöör L. Laius, 1979.

Kaks viimast tööd jätkavad A. H. Tammsaare romaanide ekraniseerimise liini, peegeldades oma arusaamades uut nii filmikunsti võimalustes kui ka ekraniseerimise eesmärkides.

Vaatleme algul neid filme, mida kriitika tunnistas vaieldavaks. Need oleksid «Väike reekviem suupillile», «Punane viiul», ja «Värvilised unenäod».

Kõik kolm püüavad lahti saada süžee lineaarsest esitamisest, eelistavad *flash-back*'i mitmesuguseid struktuure, püüavad visualiseerida kangelaste kaemusi, luua orgaanilisi seoseid subjektiivse ja objektiivse taju vahel, sõnaga — jätkavad perioodile iseloomulikku filmikeele loomise tööd.

Kriitika toetab filmikeele otsinguid ja heidab ette poolele teele jäämist, nõrka seost tegelikkusega, kangelase puudumist või siis kangelase kaju lineaarset töötlust.⁴

«Punase viiuli» puhul läks kriitika eriti teravaks, kuna huvitav prototüüp oli ju Eduard Sõrmuse ajaloolise kaju näol olemas.⁵ Tähelepanuväärne ja iseloomulik on näiteks V. Djomini märkus, mille ta tegi EKL pleenumul mais 1975. «Stsenaarist ja režissöör pole osanud kasutada seda, et nende kangelane on ju tegelikult kogu aeg teel: reisil, liikvel ühest Euroopa linnast teise. Juhused aga, mida igasugune teelolek kätkeb, võinuksid avada kangelast mitmekülgsemalt, täielikumalt ja kaasagsemalt.»⁶

Kangelase probleemi valguses on filmi «Väike reekviem suupillile» kriitika ja saatus eriti tähelepanuväärsed. Seisab ju see film päris kolmanda perioodi alguses (1972). Detailsem analüüs näitaks meile, et filmi negatiivne tegelane, kulak, kes noori kangelasi varjab, söödab, joodab ja keda «õiged» kangelased pärast Nõukogude Eesti vabastamist klassitajust ja vihast aetuna puhtalt põhimõtte pärast üles annavad (talumaniikki Johan-

³ Tuntud helilooja Nikita Bogoslovski avaldas filmi «Varastati Vana Toomas» kohta ajalehes «Literaturnaja Gazeta» 2. II 1972 retsensiooni pealkirja all «Где ничего нет, там нет ничего».

Ajakirja «Sovetski Ekran» traditsiooniline aastaankeet tunnistas filmi «Varastati Vana Toomas» 1972. aastal demonstreeritustest halvimaks. (Lugejate silmis osutusid aasta parimateks kodumaisteks filmideks «Aga koidikud on siin vaiksed», «Tule taltsutamine», parimateks välismaisteks «Romeo ja Julia», «Politseikomissari ülestunnistus vabariigi prokurörile») «Sovetski Ekran», 1973, nr 10, lk 12.

⁴ Nii näiteks kirjutas ajaleht «Rahva Hääli» filmi «Värvilised unenäod» kohta: «Nimetatud film on teataval määral eksperiment. Kunstiprotsess otse vajab otsinguid uute teede leidmiseks. Ja eesmärgistatud katsetusi — nendega võivad mõnigi kord tõepoolest kaasnedes vaatajatele harjumatud vormivõtted... Ja tahtmine leida uudeid lahendusi on hinnatav. Tulemus jääb aga poolikuks.» (RH 12. VI 1975.)

⁵ TRÜ üliõpilasleht kirjutas mängufilmi «Punane viiul» kohta: «V. Lorencs kujutab Sõrmust staatilise subjektina, kes külmalt ja üksiköikselt ütleb välja oma töökspidamised, kellel puudub sisemine areng ja pinge.» (M. Taevere. Ilusa muusikaga kunstiline film. TRÜ 14. II 1975.) Seesama kangelase ootuse motiiv läbib ka Jaak Olepi retsensiooni «Kuidas on lood eesti mängufilmiga», kus retsensent märgib: «Kahtlemata on teoses puudusi. Eelkõige peategelase rolli üheplaanilisus.» (SV 28. II 1975.)

⁶ 14. II 1975 toimunud Eesti Kinematografistide Liidu pleenumul ütles ettekandja, tuntud filmikriitik Viktor Djomin veel: «Kui minna mulle väga lähedase loominguks Kaljo Kiisa filmi «Punane viiul» juurde, näen ma ka siin väga komplitseeritud tegelaskuju lihtsustamise järeלקaja. (...) Me näeme tegelast (Sõrmust), kes on sarnane, ütleme Che Guevarale. Sellise ebatavaliselt kõitva inimese kaju nõuab mõistagi komplitseeritud, vastuoksuslikku materjali.» (EKL pleenumi (14. II 1975) materjalid, lk 50, 53 ja 54; EKL raamatukogu.)

nest mängib Ants Eskola), on rohkem kangelane kui filmi nominaalsed kangelased Jaan ja Heiki (Lembit Ulfsak ja Väino Uibo).

«Reekviemi . . .» saatuse tegi dramaatiliseks asjaolu, et režissöör V. Käeper püüdis kaitsta oma noori skeemkangelasi, ei kahelnud konstrueerimise väärtustes ajal, mil kangelase kujule olid kujunemas teistsugused nõuded. Negatiivne taluomanik Johannes Ants Eskola esituses vastas enam aja nõuetele kui positiivsete kangelaste kujud. Ekraanil tegutses lihast ja verest mitmeplaaniline inimene, kelles võis aimata «Tuulte pesa» Jüri Piiri üht eelkäijat.

Film «Värvilised unenäod» annab näite otsingute teisest äärmusest. Siin loobutakse skeemidest ja tehakse panus sisemaailma kujutamisele. Nelja-aastase Kati «unenägude» tinglikkus avab autorite püüde visualiseerida oma n ä g e m i s i. Film ei pretendeerinud enamale kui filmikeele eksperimendile, katsele võita hall, olustikuline pilt, tuua sisse lavastamata loodus. Ometi kutsus töö esile ägeda kuluaaripoleemika, mis puhkes eriti pärast eespool tsiteeritud EKL pleenumit.

Filmikunsti areng jõudis ette üksiktöötajate arusaamisest filmikunsti eesmärkidest ja otsingutest.

Kõne all olevad probleemid kajastusid vahest kõige ilmekamalt filmi «Surma hinda küsi surnutelt» lavastuses.

Selle saatuse oli õnnelik. «Surma hinda küsi surnutelt» kuulus 1978. aasta üleliidulise filmifestivali võistlusprogrammi ja võitis ühe neljast esikohast. (Jerevan; 1978).⁷

Kriitika märkis aga filmi stiili eklektilisi momente.⁸ Tõepoolest, filmi heroiline peategelane, töölisliikumise liider, revolutsionäär (näitleja Juozas Kisielius), kes eitab kompromisse ja eelistab minna surma, mis loob iseene-
sest teatud distantsi kangelase ja ümbruse vahele, pärineks justkui revolutsiooni ajaloolist minevikku kujutavatest kindlate traditsioonidega filmidest. Elu kodanlikus Eestis aga on antud teistes värvides ja teises tonaalsuses. Siin ei puudu ironia, mahlakas huumor, teravad elulised tähelepanekud. Ent teame, et heroiline draama eelistab monumentaalset stiili ega vaja seda kõike. Kangelane ja kangelase «eluruum» pärinevad eri filmidest. Liitati rõhutab lavastaja ironilist suhtumist keskkonnapildisse (selle rikastamine üksikute parodiaelementidega: tänapäevaste gangsterifilmide põgenemis- ja tagaajamisstseenide parodeerimine peategelast jälitavate nuhkide ja nende likvideerimise kujutamisel).

Võib oletada, et just nimelt eelpool kirjaldatud eklektika, mis murdis sisse revolutsionääri elu kujutavasse hagiograafilisse stiili ning tõi hädatarvilikku värskest teema lahendusse, oligi peamine põhjus, mis tõi filmile tunnustuse.

Peategelase traditsiooniliselt koturnset käitumisjoont võis tõlgendada võitleja kompromissitusena — paljud kriitikud vaatlesidki asja just selliselt⁹, kuid võis tõlgendada ka teisiti, ja nimelt: kangelase otsus mõistis koos endaga surma ka vastava hagiograafilise, ajast mineva traditsiooni. Ning see on teine oluline motiiv, mis kindlustas filmile edu.

Nõukogude filmikunst, sealhulgas ka Nõukogude Eesti oma — seda-puhku sünkroonselt — silmas otse enda ees vajadust kujutada kangelast uut moodi. See tähendas, et tuli seljataha jätta konstruktsioonid, skeemid (mille aegumine selgus eraldat juba 1972. aastal «Väikese reekviemi puhul») ja «hankida» kangelane elust enesest.

Vaevalt võime pidada juhuslikuks ka fakti, et ajakiri «Teater. Muusika. Kino» pühendas oma avanumbri (aprill 1982) filmialase teoreetilise artikli just nimelt kangelase evolutsiooni probleemidele.¹⁰

⁷ «Победители названы», «Правда», 13 мая 1978; NH 14. V 1978.

«Surma hinda küsi surnutelt» võitis esikoha koos mängufilmidega «Haavatud linnud» (režissöör N. Gubenko), «Naapet» (režissöör G. Maljan), «Samanõivili võorasema» (režissöör G. Sengelajaja).

⁸ J. Ruus. Kaljo Kiisa ristteed. SV 12. V 1978, lk 11.

⁹ Filmi «Surma hinda küsi surnutelt» retsenseerisid V. Išimov («Цена жизни и цена чести», «Искусство кино», 1979, № 1, с. 28), G. Kapralov («Решая собственную участь», «Правда», 7 февраля 1980), G. Maslovski, V. Mihalkovitš («Сердца для чести живы», «Советский экран», 1979, № 3, с. 4).

¹⁰ T. Lokk, Filmikangelase evolutsioonist. TMK 1982, nr 1.

Filmipraktika aga ennetas teoreetilisi mõtisklusi ning reageeris tundlikult aja kutsele järgneva, neljanda perioodi silmapaistvate filmidega «Tuulte pesa» ja «Jõulud Vigalas».

4. Neljas periood. «Tallinnfilmi» mängufilmid aastail 1979—1984.

1. «Tuulte pesa», 1979, režissöör O. Neuland. Sotsiaalsühholoogilise draama ja avantüürfilmi süntees (saagalik jutustus).

2. «Ideaalmaastik», 1980, režissöör P. Simm. Olukirjelduslik jutustusfilm.

3. «Metskannikesed», 1980, režissöör K. Kiisk. Sõjalis-patriootiline film vesterni ja põnevusfilmi elementidega (saagalik jutustus).

4. «Pulmapilt», 1980, režissöör R. Tammet. Ulmelühifilm.

5. «Jõulud Vigalas», 1980, stsenaarist, režissöör ja operaator M. Soosaar. Poetiline ajalooline film.

6. «Karge meri», 1981, režissöör A. Kruusement. Filosoofilise romaani (uusromantiline stilisatsioon¹¹) ekraniseering.

7. «Pihlakavärvad», 1981, režissöör V. Käsper. Olukirjelduslik jutustusfilm.

8. «Teaduse ohver», 1981, režissöör V. Kuik. Kesktelevisiooni tellimus; satiiriline jutustus, ekraniseering.

9. «Nukitsamees», 1981, režissöör H. Murdmaa. Muinasjuttfilm lastele.

10. «Slaager», 1982, režissöör P. Urbla. Muusikal.

11. «Corrida», 1982, režissöör O. Neuland. Jutustusfilm.

12. «Suletud ring», 1983, režissöör P. Urbla. Kesktelevisiooni tellimus; sotsiaalne detektiivfilm.

13. «Arabella, mereröövli tütar», 1983, režissöör P. Simm. Romantiline seiklusfilm lastele.

14. «Nipernaadi», 1983, režissöör K. Kiisk. Romantilise rännuromaanii ekraniseering.

15. «Lurich», 1983, režissöör V. Kuik. Jutustusfilm portreefilmi elementidega.

16. «Reekviem», 1984, režissöör O. Neuland. Sõjalis-patriootiline film, melodraama ja avantüürfilmi elementide süntees.

Perioodi eripära seisneb t a s e m e erinevuses. Näeme kolme ebatavalise tagasisidega filmi. Need on: «Tuulte pesa»¹², «Ideaalmaastik»¹³ ja «Jõulud Vigalas».

¹¹ Vt H. Peebu järelsõna «Armastuse ja mere romaan» raamatule «Karge meri», «Eesti Raamat», 1983.

¹² I preemia VII Balti liiduvabariikide noorte kineastide loomingu ülevaatusel Riias 1979. a.; diplom «Parima täispika mängufilmi eest» I üleliidulisel noorte kineastide loomingu ülevaatusel Kievis 1979. a.; peaauhind I Nõukogude Eesti filmifestivalil Tallinnas 1980. a.; samal festivalil veel: I auhind parima režissöör töö eest Olav Neulandile, I auhind parima muusikalise kujunduse eest Lepo Sumerale («Tuulte pesa» ja «Kõrboja peremees» eest), I auhind parimale meesnäitlejale Tõnu Kargile («Metskannikesed» ja «Tuulte pesa» eest). Auhind ja diplom parima debüüdi eest Olav Neulandile XIII üleliidulisel filmifestivalil Dušanbes 1980. a.

I auhind debüütfilmide konkursil Karlovy Vary festivalil 1980. a. koos filmidega «Olümpia 40» (Poola) ja «Elagu keskklass» (Hispaania).

Festivalide auhindade ja diplomite nimetused on võetud «Tallinnfilmi» 1982. aasta filmograafiast (koostaja L. Zavoronok).

Seni muide on õnnestunud fikseerida üle kolmekümne retsensiooni üleliidulises ja vennasvabariikide ajakirjanduses.

¹³ Diplom parima režissöör töö eest Peeter Simmile II üleliidulisel noorte kineastide loomingu ülevaatusel Minskis 1981. a.

Auhind ja diplom parima režissöör töö eest Peeter Simmile XV üleliidulisel filmifestivalil Tallinnas 1982. a.; samal festivalil auhind ja diplom parimale meesnäitlejale Arvo Kukumäele Voliniku osa täitmise eest (koos rahvusvaheliselt tuntud kirgiisi näitleja Sui-menkul Tšokmoroviga filmi eest «Mehed ilma naisteta»).

Peaauhind parimale mängufilmile; auhind parima kunstnikutöö eest (koos filmiga «Arabella, mereröövli tütar») Priit Vaherile II Nõukogude Eesti filmifestivalil Tallinnas 1983. a. Zürii eriauhind inimese tundliku ja emotsionaalse kujutamise eest rahvale pöördelisel ajal Peeter Simmile XXVI San Remo rahvusvahelisel filmifestivalil Itaalias 1983. a.

Kaks esimest pärjati arvukate auhindadega (vt viiteid), kolmanda retseptisioon on ebatavaline oma dramaatilise tõttu ning seda filmi võiks võrrelda üksnes «Hullumeelsuse» vastuvõtuga. (Filmile «Jõulud Vigalas» määratakse III kategooria, ometi korjab tema vähene koopiade arv üleliidulisel ekraanil peaaegu 4 miljonit kinokülastust.)

Vabariigi ajakirjanduses puhkeb filmi ümber poleemika.

Mats Traat: «Rõõmustasid «Tuulte pesa» ja «Jõulud Vigalas». Nende režissöörid paistavad olevat anderikkad mehed, kellel on meile midagi öelda. 25 aastat kestnud üha petetud ootuste ja lootuste järel pugest neid filme vaadates hinge vägisi iseäralik tundmus: kas on eesti rahvuslik filmikunst nüüd tõesti tekkimas või nende kahega juba tekkinudki!»¹⁴

Aadu Hint: ««Jõulud Vigalas» stsenaaristil ja lavastajal oli sünnis niivõrd deheroiseerida Bernhard Laipmani kuju, et see Friedebert Tuglase iseloomustusega — Tuglas oli ometi Laipmani kaasagne — mingil kombel kokku ei käi. Kas on vajalik ja mille nimel on vajalik meie rahva elus olnud olulisi sündmusi kunstis meelevaldselt kasutada, seejuures tõest kaugele minnes?»¹⁵

Toomas Karjahärm: «Selles revolutsioonis oli stiihilisus külas väga suur, eriti talurahval. Põletati ja purustati 120 mõisat... Kahtlemata sõnum filmis on, vaataja ajalooteadvust ta rikastab ja sellega film oma põhiülesande täidab. Vaieldav on eeskätt peategelase kuju teostus.»¹⁶

Teet Kallas: «Ma ei näe Soosaare taotlustes ega ka Evald Aaviku näitlejatöös paatosega ülepakkuvaid (seega — paatost rikkuvaid) kohti. Aga just seetõttu tõusebki suureks selle legendiinimese ütlemine: mina ennast peksta ei lase...»¹⁷

Andrei Plahhov (Moskva filmikriitik, «Pravda» korrespondent): «...Film esitab (Vigala — T. E.) episoodi unustamatu nägemusena, mis veel hulk aastaid hiljem lahvatab pealtnägijate mälus kõigi oma värvidega, sügis-päikesega mänguga puulavades, ainulaadse pidulikkusega ja ühtäkki vallandunud õudusega... Surm paistab tobe arusaamatus kesk elu pillerkaari, aga surm on reaalne... taas näeme inimese ja maailma vahekorra üldistatud versiooni.»¹⁸

Filmi kohta võtavad sõna paljud meie vabariigi kriitikud.¹⁹

Kuid 1983. aasta mais esineb Elem Treier taas «Sirbi ja Vasara» veergudel filmi hävitava kirjutisega.²⁰

Samal ajal ütleb ekraanitöö kohta Moskva filmiteadlane Lev Rošal: «...Ka karakterite, läbielamiste kujutamises on otseütlemisi, mille sügavuses aga, rõhutan, kui süüvida stilistikasse, tabame küllalt peent psühholoogilist tõepära. Karakterite välises joonises on sümbolset teravdatust, mis avab sündmuste üldinimliku mõtte. Huvitav on näiteks seegi, et teatud karakterit esindav tüpaaž on valitud nii, et aiman esimesest pilgust tegelase kogu saatust. Seega on tegu näitlejamängu, kaadrijoonise, atmosfääri kujutamise eri liiki lafoonilisusega, mida võib saavutada üksnes filmi monoautor. Kui režissuur ja kaamera on ühe ja sama mehe käes, siis töötavad nad filmis nagu filter. See filter ei lase siin läbi olustikulist detaili, olmelist sarnanemist tõega ja lõputuid läbielamisi, vaid sulatab kõik eredaks kunstiliseks üldistuseks. «Jõulude» omapärane ütlemissviis nõuab ka vaatajatelt teatud pingutusi — nagu iga täisväärtuslik kunstiteos —, et nautida filmi omapära, näitlejamängu värs-

¹⁴ SV 10. V 1981.

¹⁵ Samas

¹⁶ Samas

¹⁷ SV 6. II 1981.

¹⁸ А. Плахов, Марафон памяти, ЛГ 4. VIII 1982; A. Plahhov. Mälumaratón. NH 2. IX 1982.

¹⁹ Filmi «Jõulud Vigalas» retsenseerisid veel Tatjana Elmanovitš (Legendi sünd. NH 5. II 1981), Karl Tamberg (Ekraaniteos 1905. aasta revolutsiooni sündmustest. RH 21. II 1981), Eteri Kekelidze («Рождение во Вигала», «Советская Эстония», 7. II. 1981), Anna Kallas («Современный, исторический», «Молодежь Эстонии», 7. II. 1981). Marja Liidja (Tõsielust sündinud legend. «Õhtuleht» 14. II 1981), Aivo Lõhmus («Jõulud Vigalas». «Edasi», 12. II 1981).

²⁰ E. Treier. Kuidas ikkagi meie ajaloosse suhtuda? SV 27. V 1983.

ket stiili, rikkalikku ja eredat vaatemängulisust, mida me ei näe sugugi sageli. Pean Mark Soosaare debüüti mängufilmiautorina õnestunuks ja paljutöotavaks.»²¹

Filmide «Tuulte pesa» ja «Ideaalmaastik» festivaliedu, poleemika kestus ja ägedus «Jõulud Vigalas» ümber reedab vaadeldava aja-järgu eripära. Need filmid saavutavad uue taseme, on avastuslikud ja ületavad kangelaste kujutamisel skemaatilisuse.

San Remo festivali auhinna sõnastus näib perioodi otsingute tuuma tabavat: inimese kujutamine omandab erilise kinematograafilise tundlikkuse.

«Tuulte pesa» edu on võrreldav filmi «Keegi ei tahtnud surra» omaga. Külavolinik Tiit Paljasmaa roll tegi tundmatu provintsi-näitleja Tõnu Kargi üleöö kuulsaks keskajakirjanduse filmikriitike hulgas. See osatäitmine kehastas lahtirebimist (kvalitatiivset hüpet) ideaalskeemide elutust haardest ja suutlikkust ammutada elava elu allikatest.

Tegu oli tööpoolest «hüppega» uuele tasemele. Sest Grigori Kano- vičiuse ja Isaakas Fridbergase muus osas küllaltki rikas stsenaarium voolis külavoliniku kuju täpselt sama skeemi järgi nagu omal ajal Ants Saare käsikiri Heino Raageni kuju filmis «Jäljed» 1963.

Üksnes selle kahe kuju võrdlemine möödaks ilmekalt Nõukogude Eesti filmikunsti kahekümne aasta pikkust arenguteed.

«Ideaalmaastiku» peategelane, Arvo Kukumäe kehastatud külvivolnik,

²¹ TMK 1984, nr 1, lk 40.

«Tuulte pesa». Keskel Rudolf Allabert peasos.

V. Reimani foto



jätkab kunsti skeemistampide lõhkumist.²² (Miks just külaelu keskastme ülemused on need, kes meie mängufilmides oma aega esindavad, see on omaette jututeema.) «Jälgedes» näeme Heino Raageni võimuloomise asemel tema kuulumist võimu mehhanismi, masinavarki (ajale iseloomuliku loosungi kohaselt — kruvike!), ning samas inimest, kes annab endale aru oma kohast, rollist ja paratamatusest selles mehhanismis. Mark Soosaar läheb Evald Aaviku kehastatud Bernhard Laipmani kuju voolimisel veelgi kaugemale, muutes legendi ja elutõe võrdlemise kunstiliseks võtteks (autor säilitab filmis tegelase prototüübi kodanikunime). Ja see arvatavasti näibki neile, kes filmi vastu ei võta, lubamatu, õieti küll harjumatu. Sest hagiograafiline traditsioon eeldab kangelase (pühaku) kangelaseks (pühakuks) olemist elu igas avalduses, sünnist surmani, ega tegele kasvu, arengu, muutumiste kujutamisega.

Näeme, et nimetatud kolm filmi lõhuvad vastava traditsiooni poolt püstitatud vaheseina inimlikkuse ja kangelaslikkuse vahel, mis filmis «Surma hinda küsi surnutel» küll õhukeseks kulunud, kuid püsib ometi, ning loovad positiivse kangelase kujutamisel uue perspektiivi.

Ärvas atmosfääris, mis valitses «Tuulte pesa» ümber kohe pärast filmi valmimist ja mis rauges alles pärast võitu Balti liiduvabariikide noorte kineastide loominguga ülevaatusel Riias 1979 ning ägedas poleemikas filmi «Jõulud Vigalas» ümber, mis sedapuhku ei raugenud ka pärast filmi üleliidulist menu kriitikute hulgas, kostis tormiliste 60. aastate järelkaja. Kuuleme seda ka Aadu Hindi süüdistuses Bernhard Laipmani kuju «deheroiseerimises».

Kuid 1960. aastatel aset leidnud nn deheroiseerimine, dedramatiseerimine ja muud sellesuunalised otsingud olid oma töö teinud ja filmiteadlase, dokumentaalse filmikunsti uurija, Dziga Vertovist raamatu kirjutanud Lev Rošali kogenud silm näeb Bernhard Laipmani kuju deheroiseerimise asemel kujutamise «kontsentreeritud, sümboolset teravdatust!»²³ (Näeb lahjendamise asemel tihendamist!)

Siinkohal peaksime meenutama, et nii Olav Neuland kui ka Mark Soosaar on Nõukogude Eesti dokumentalistide isikupärase koolkonna esindajad. Mark Soosaar on nimetatud koolkonna talendikaim autor, kes ei pane kaamerat käest, ka mängufilmi loomise aegu, kandes mõistagi dokumentaalfilmis omandatud arusaamisi kinematograafilisest kujutamisest üle mängufilmi. Nägime, et see ei jäänud kriitikutel tähele panemata.

Meid huvitavate probleemide seisukohalt tähendab see, et vaadeldud filmides saavad kokku sünteetiline ja spetsiifiline (filmikunsti fotograafilisest olemusest tulenev žanreid loov tendents)²⁴, käivitades ühtlasi aktiivse ahelreaktsiooni. Nõukogude Eesti filmikunsti arengus nii kauaoodatud kokkusaamine (umbes kümneaastase hilinemisega kui üleliidulisi protsesse fooniks võtta) realiseerub «plahvatusena», «kvalitatiivse hüppena» uuele tasandile, lahendades, nagu märgib Mats Traat, ligi 25 aasta jooksul kogunenud pingeid ja ootusi.

See plahvatus saanuks vaevalt teoks, kui seda poleks detoneerinud dokumentaalsete autorifilmide autoriteedi tohtu kasv 60. aastate lõpul ja 70. aastate jooksul, mis omakorda tingis uue põlvkonna kineastide juurdevoolu «Tallinnfilm» mängufilmivaldkonda.

«Tuulte pesa» tegemises osales silmapaistev dokumentalist, «otseheli» registreerimise pioneere, helirežissöör Enn Säde, kelle osa filmi loomisel vajab veel täpsustamist. «Tuulte pesa» filmib äsja Üleliidulise Riikliku Kinematograafiainstituudi lõpetanud operaator Arvo Iho, keda iseloomus-

²² Т. Эльманович, Испытание Кукумери, «Советский Экран», 1982, № 12.

²³ ТМК 1984, nr 1, lk 40.

²⁴ Leonid Kozlov eraldab kolme žanrikujundamise tendentsi: massilis-kommunikatiivne; sünteetiline, mis tuleneb filmikunsti suhetest «vanemate kunstidega», vajadusest edastada inimkonna kunstikogemusi filmivahenditega (näit Luchino Visconti looming jne), ja spetsiifiline — tuleneb filmikunsti fotograafilisest olemusest. Vt Leonid Kozlovi ettekannet eelpool mainitud žanrikonverentsil Moskvas (20—21. okt 1976), Üleliidulise Filmikunsti Teadusliku Uurimise Instituudi rotaprintdiväljaanne, Moskva, 1977, lk 145.



«Joulud Vigalad».

tab eriline huvi filmitava dokumentaalse faktuuri vastu. Ka Peeter Simm saabub «Tallinnfilmi» Kinematograafiainstituudi värske lõpetajana ja «Ideaalmaastikku» filmivad nad samuti Arvo Ihoga. Oma esimesi filme lavastab kunstiteadlasest filmirežissööriks siirdunud Peeter Urbla, luues tasakaalustava sideme nüüdisaegse kujutava kunstiga; filmivad Valentin Kuik, Helle Murdmaa, Endrik Kerge (telefilmis), Raivo Trass (telefilmis), Raul Tammet, Toomas Tahvel jt.

Eesti Kinoliidu viimasel kongressil 1981. aasta 23.—24. aprillil märgiti Eesti mängufilmide ideelis-kunstilise taseme järsku tõusu, anti ülevaade keskajakirjanduses ilmunud vastukajadest, mis said osaks kongressidevahelisel ajal valminud filmidele.²⁵

Meie ülesanne oleks aga fikseerida selle plahvatuse tagajärgi, «dokumentaalse desinfectiooni» tulemusi, mis peaksid peegelduma ka teistes filmides.

«Metskannikesed» taastab küll sõjajärgses tegelikkuses asetleidnud sündmusi, kuid teeb seda vesterni elementidega, avantüürfilmi vormis.²⁶ See «meestefilm», mis paikneb nii ajalisel kui ka taotluste poolest (süžee põhineb dokumentaalsetel faktidel) ikka tollessamas sünteesi ja spetsiifika-tendentsi lõikumispunktis, avastab aga vastavalt uut sõjateema lahenduses (žanri vormivõim on selleks liialt tugev). Kuid ta sisaldab nii mõndagi uut ja sümptomaatilist rahvuslikus «ütlemis- ja mõtlemisviisis», mis on endale teed rajanud alates kuuekümnendatest aastatest. «Metskannikeses» tuleb vahest kõige eredamalt esile kultuuripiirkonnale iseloomulik saagalik vesteviis, mis vääriks omaette uuringut eesti filmikunsti poeetika tundmaõppimisel.²⁷

²⁵ Eesti Kinoliidu V kongress. Tallinn, 23.—24. aprill 1981. Stenogramm, EKL raamatukogu.

²⁶ А. Липков. Сквозь призму времени. «Таллин», 1981, № 1, с. 103—104.

²⁷ Т. Эльманович. С маркой «Таллинфильма», «Таллин», 1981, № 12, с. 117.

«Suletud ring». Peaosades Arvo Kukumägi ja Uno Laht.



«Dokumentaalne desinfectsioon» puhastas ka eesti filmikunsti stam-pide võimust ning avas võimaluse ja isegi vajaduse jääda ka «madalas» žanrifilmis iseendaks, kõnelda üldnimlikust kõigile (seda kindlustab žanrite viljelemine igal juhul), teha seda aktsendita rahvuskultuuri keeles. (Aktsendita, hoolimata rahvusvahelistest stam-pidest, mis vaevavad nii pal-jude maade filmikunsti.)

80. aastate esimese poole filmide hulgas näeme veel kolme ekranisee-ringut: «Karge meri», «Nipernaadi», «Teaduse ohver». Neist kaks on August Gailiti samanimeliste romaanide filmiversioonid, kolmas — Branis-lav Nušiči samanimelise jutustuse ekraniseering.

Mõistagi mõjutas «dokumentaalne desinfectsioon» ka ekraniseerimis-aine valikut. (Üleminekuvormia näeme Leida Laiuse «Kõrboja peremehes» harjumusliku must-valge sotsiaalse ja sotsioloogilise interpretatsiooni ase-mel lüürilis-psühholoogilise tõlgenduse taotlust.) Loobutakse eepilise laadi tingimusteta eelistamisest ja otsustatakse filosoofilis-romantiliste ja iroo-nilis-satiiriliste kirjandusvormide kasuks. Ka juhul, kui pole jõudu kavat-susi edukalt realiseerida, nagu «Karge mere» puhul.

Ümbritsevate kunstiprotsesside toimet illustreerib vahest kõige kujuka-malt «Pihlakavärvade» õnnestumine. Veljo Käsperi parim film sünnib režissööri viimase tööna «desinfectsiooni» haripunktil, ta on vabanemas olmedraama lamedusest, mis «Tuulevaikus» nii häiris, ja omandamas saagalikule mõtlemis- ja vestelaadile iseloomulikku sümboolsust. (Mere-äärne talumaja teiseneb ilmaääreks ja ilmaäärsete katusealuseks jne.)

Viimasesse perioodi kuuluvad ka filmid mis pole pälvinud kriitikute tunnustust. Need on «Šlaager», «Corrida», «Suletud ring», «Arabella, mereröövli tütar» ja «Lurich». Perioodi lõpetab «Tallinnfilmi» viimane mängufilm «Reekviem». Näeme nendes üldtuntud žanrivormide tiražee-rimist. «Šlaager» on muusikalitaotlusega arranžeeritud kontsertfilm, «Sule-tud ring» on sotsiaalne detektiivfilm (rootsi töötute probleemid), «Arabella, mereröövli tütar» — ebamäärase süžeeaga laste seiklusfilm. «Reekviem» — melodraama ja seiklusfilmi süntees sõja teemal. Kohtame poolele teele jää-nud katseid ette võtta tänapäeva vöörandusprobleeme («Corrida») või luua memoriaalportree 1950. aastate biograafiliste filmide vaimus («Lurich»).

Nende filmide ühisjooneks on nn dokumentaalsete autori-filmide avastatud faktuuri edastamisvötete, ja mis peamine — doku-mentaalselt võetud aine üldistamisviiside — armutu ekspluateerimine. Sellest siis kahesugune mulje neist filmidest. Vaese sisu, viimistlemata, lõpuni töötlemata süžee pakkimine kitsililikult eredasse ja värvikasse kujunduspakendisse.

Eesti mängufilm oli küll omandanud filmikeele, kuid ei suutnud dist-siplineeruda omas keeles mõtlemisele. Pärast tõusu 80. aastate alguses kujunesid žanrifilmid taas piduriks elu üle mõtisklevate ja arutlevate fil-mide arengus (paralleel 60. ja 70. aastate programiga).

Nägime aga, et žanrivormid manifesteerusid sedapuhku põhimõtteli-selt teisiti kui 50. ja 70. aastatel. Näeksime seda eriti ilmekalt, kui võrdlek-sime vaadeldava neljakümnest aastast koosneva tsükli esimest filmi viima-sega, so filmi «Elu tsitadellis» filmiga «Reekviem»...

Kokkuvõtteks.

Eesti filmikunsti žanridünaamika avab pildi liikumisest rahvuskultuuri integreerumise ja edasiarendamise suunas.

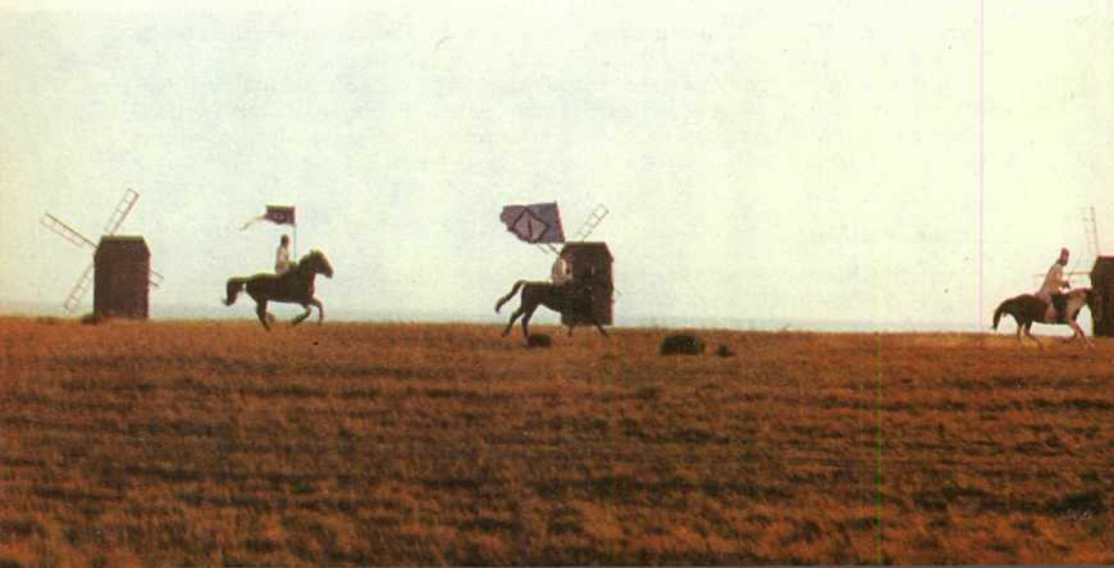
Esimese perioodi (1947—1961) missioon seisneb kõnelema õppi-mises «nagu teised». Vahendiks filmikunsti kolme põhižanri omandamine.

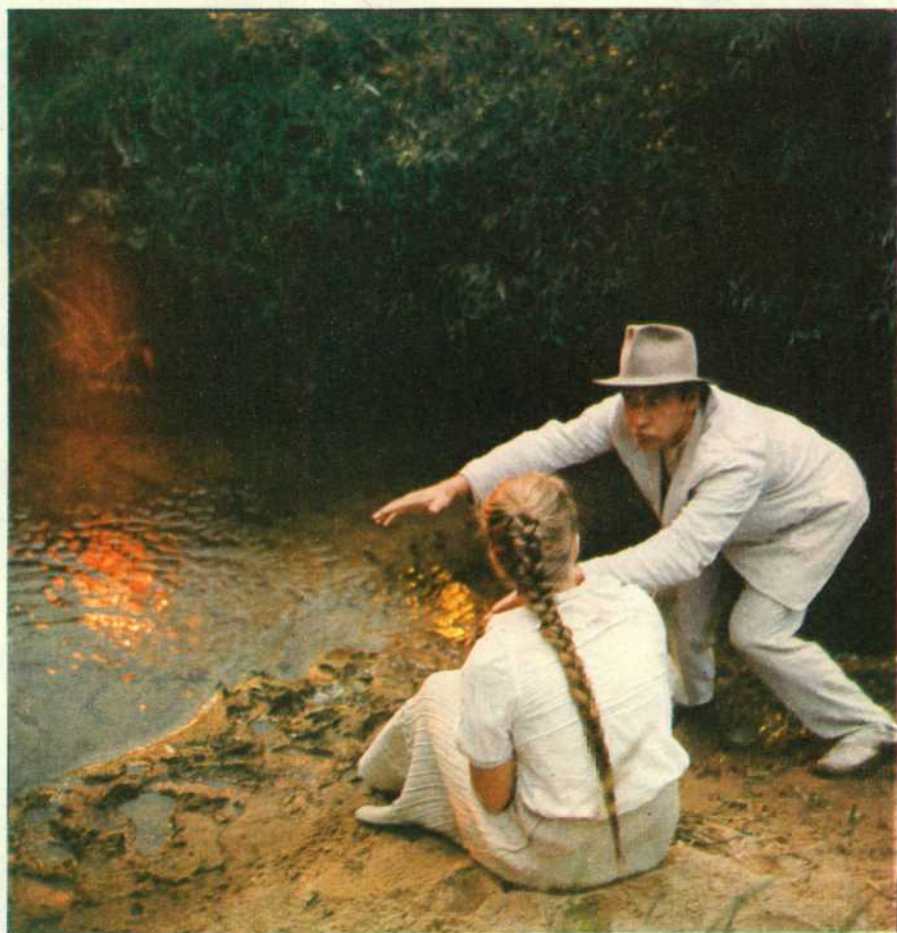
Teine periood (1961—1971) otsib kontakti rahvuskultuuriga kir-jandusklassika ekraniseerimise kaudu, kuid ei saavuta soovitud tulemusi filmikeele nõrga valdamise tõttu. Žanrikujundamise spetsiifiline tendents²⁸ on välja arendamata ja see piirab ka sünteetilise tendentsi arengut.



«Nipernaadi». Keskel Ilmar Tammur Jaak Lõdhesena.

Kaadreid filmist «Karge meri».





*«Nipernaadi». Tõnu Kark Toomas Nipernaadina ja Katrin Kohu Ellona.
M. Raude fotod*



Kolmas periood (1971—1979) püüab korvata filmikunsti fotograafilise olemuse nõrga valdamise tagajärge, filmikeele primitiivsust, tehes seda meisterlikkust nõudvate žanrifilmide viljelemisega. Ent filmid osutuvad rahvusliku kultuuri üldpildis võõraks ning ebaorgaaniliseks. Spetsiifilise tendentsi rohke järgimine osutub vältimatuks, seda enam, et selle «pärisžanrid» omandavad 70. aastate lõpuks dokumentaalsete autorifilmide kujul tohutu autoriteedi ja võidavad üleliidulise kriitikkonna silmis suure tunnustuse.

Nelj as periood (1979—...). Dokumentaalse autorifilmi koolkonna kättevõidetud ettekujutused tänapäeva elu käsitlemise ja üldistamise viisidest ning probleemidest hakkavad aktiivselt ja vahetult mõjutama eesti mängufilmi arengut aastatel 1979 ja 1980.

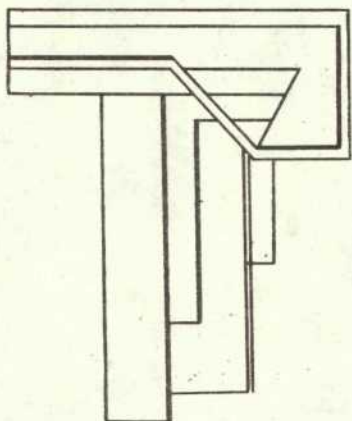
Just sel ajal näeme olulisi kvalitatiivseid muutusi, mis ei haara üksikuid töid, vaid k ö i k i selle perioodi filme, niihästi neid, mida peetakse õnnestunuks, kui ka neid, mida arvatakse ebaõnnestunuks.

Muutub nn žanrifilm ise. Ka rohkele vaatajaskonnale mõeldud filmides saavutatakse kontakt rahvuskultuuri mitmesuguste valdkondadega (ilukirjandus, levimuusika, kujutava kunsti mõned moevoolud).

Žanrifilmide «rahvuslikuks muutumine» toob taas teravalt päevakorrale vajaduse «tõsise» filmikunsti, kunstiavastuste järele.



N. Triik. Näitleja Erna Villmeri portree. Oli, 1913.



QES?

Ingmar Bergman



Ingmar Bergmanist on viimasel ajal meie ajakirjanduseski võrdlemisi palju kirjutatud, ennekõike kui filmirežissöörist, kes oma neljakümne loomingu-aasta jooksul on vandanud 44 filmi. Pärast suurfilmi «Fanny ja Alexander» (vt TMK 1984 nr 3), mille pikk variant kestab üle viie ja «lühike» üle kolme tunni, kuulutas IB kaljukindlalt, et see jääb tema viimaseks filmiks, nüüdsest pühenduvat ta vaid teatrile: «Ma ei muutu nooremaks, kino aga nõuab märgatavalt suuremat füüsilist pinget.» Lahkumislubadusi oli IB jaganud varemgi, järgmise filmi kallale asudes aga ikka viidanud oma paljutsiteeritud ütlusele:

«Teha filmi — see on minu jaoks minu olemasolu õigustus. Seepärast tuleb alati arvestada sellega, et iga film on sinu viimane, et sul peab olema julgust järgmisest filmist ära öelda, ning julgust näha, et sind võidakse oma kohalt minema lüüa. Peab olema julgust loobuda kavatsusest, mida sa ise küllalt heaks ei pea. Suur masinavärk läheb käima, ükskaks-kolm keerled juba ise selle sees ning oled võimetu seda peatama.»

Pärast «Fannyt ja Alexandrit» näis lahkumisotsus olevat lõplik. Ja parimat punkti ühele karjäärile olekski raske panna: Prantsuse Filmiakadeemia «Cesar» 1983. aasta parima välismaa filmi eest, Hollywoodi ajakirjanike «Golden Globe» 1983. aasta parima välismaa filmi eest, 1983. a «Aasta filmi» auhind New Yorgi filmikriitikutelt ning rootsi filmikriitikutelt. Käesoleva aasta kevadel lisandus veel neli «Oscarit»: parima välismaise filmi, parima režii, parima operaatoritöö ja parima kujunduse eest.

Ingmar Bergman on 66-aastane, ta on töötanud oma jõudu ja energiat säästmata: ikka 1—2 (vahel ka 3) filmi aastas, lisaks 1—2 teatrilavastust ning 1—2 stsenaariumi või näidandit. Teatritööle on aega kulunud rohkem. Võrreldes teatrit ja kino, on ta teatrit samastanud truu abikaasaga, filmi armukesega:

«Raske oleks hakata seletama filmi- ja teatritöö erinevusi, võiks vahest öelda nii, et filmitegemine on üsna närvesööv töö ja teater selle kõrval peaaegu puhkus: meeldiv loov töö. Filmitöös teed kolm minutit valmisfilmi päevas, teatris on aega kümme nädalat ja kui siis tulemus ei rahulda, võid alati mõelda, et homme või järgmisel nädalal on juba parem. Teatris puudub see press, mis filmi tegemisel alati nii ängistab. Muidugi võib selline press ka stimuleerivalt mõjuda, kuid tööprotsessina meeldib mulle teater rohkem. Aga mõlemal alal olen ma alati püüdnud anda oma parima, seda võin kinnitada.»

Käesolev lugu Ingmar Bergmanist ilmub rubriigis «KES?» «T»-tähe all — seega temast kui teatrirežissöörist.

IB lavastused äratasid tähelepanu juba Stockholmi Üliõpilasteatris: nii näitekirjani ku kui ka lavastajadebüüdiks oli «Kasperisurm» 1942. a. Aasta hiljem lavastus samas IB teine näidend «Tivoli» ning A. Strindbergi «Pelikan». 1944. aastal kutsuti IB Hälsingborgi teatri peanäitejuhiks, oma 26 aastaga oli ta rootsi teatriajaloo noorim peanäitejuht. Üks tema esimesi töid Hälsingborgis oli Hjalmar Bergmani «Saaga» (1945), mida ta on hiljemgi lavastanud — 1958. a Malmös ning 1965. a Stockholmis. Muide, IB esimestes näidendites on märgitud just Hjalmar Bergmani (1883—1931) ning ekspressionismi mõjusid. IB dramaturgiale on iseloomulik, et ta kasutab rohkelt filmikunsti võtteid, «suuri plaane», kiiret teksti- ja pildivahetust. Kriitika on teda alati hinnanud rohkem režissöörina kui dramaturgina ning oma näidendite lavaletoomisega kutselises teatris pole kirjanduslike ambitsioonideta IB-gi eriti aktiivne olnud. Erandiks on «Mörv Barjarnas» 1952 ja «Puumaaling» 1955 Malmö Intiimteatris, neist viimast on mängitud ka mujal Euroopas. Hoopis rohkem on ta kirjutanud ja lavastanud TV-näidendeid, filmistsenaariumi «Stseenid ühest abielust» (eesti keeles «Loomingu» Raamatu-kogu», 1978, nr 36—37) järgi tegi ta mõned aastad tagasi lavastuse Müncheni *Residenz-theater*'is. «Ma pole kirjutanud filmikäsikirju selle tavalises tähenduses. See, mis ma olen kirjutanud, näib mulle pigem meloodiana, mida kaastöölise abiga lavastuse käigus instrumenteeritakse.» Sellesse, et teised tema stsenaariume teatris lavastavad, on ta alati negatiivselt suhtunud. Sellegipoolest on «Stseenid...» jõudnud ka mitme nõukogude teatri lavale.

1946—1950 töötas IB Göteborgi Linna-teatris (A. Camus' «Caligula», J. Anouilh' «Varaste ball» ning «Lööke», W. Shakespeare'i «Macbeth» jt). 1950 sai ta teatrijuhiks vastasutatud Stockholmi Intiimteatris, kus tema esimeseks tööks oli B. Brechti—K. Weilli «Kolmekrossiooper». 1952—1958 oli IB Malmö Linnateatris, alustades A. Strindbergi «Kroonprintsessiga», järgnesid L. Pirandello «Kuus tegelast autorit otsimas», F. Kafka «Loss», Molière'i «Don Juan», A. Ostrovski «Kaasavaratu», A. Strindbergi «Kummitussonaat» ja «Erik XIV», H. Ibseni «Peer Gynt». Oma «kirjanduslikeks majavaimudeks», kellega ta peaaegu et lapsepõlvest peale on tegelnud, nimetabki IB just Strindbergi, Ibseni ning Molière'i, kelle poole ta ka edaspidi korduvalt pöördub. 1950. aastail tegi endale rahvusvahelise nime komöödiafilmide režissöör Ingmar Bergman,

Malmö teatris tõi ta aga lavale F. Lehári opereti «Lõbus lesk» (1954).

«Opereti lavastamine tundus mulle igati loomulik. Sest teater peab täitma inimeste elus üht normaalset funktsiooni: ta peab pakuma neile elamusi, kergemakaalulisi või sügavamaid. Mingil raskel ajal, pöördelistel aegadel, siis võib teatril olla ka teine funktsioon. Aga mitte sellises riigis, nagu Rootsi praegu on. (...) Teater peab töötama publikule, pigem teha kergeid tükkie, kui raskeid tühjale saalile. (...) Repertuaarivalikul pole mul kunagi mingit oma meedet olnud, olen lavastanud seda, mida parajasti oli lust teha, või seda, mida tundsin, et pean tegema.»

Malmös kujunes välja ka IB oma trupp, meile filmide kaudu tuttavad Max von Sydow, Toivo Pawlo, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Harriet Andersson jt, kes 1960 aastal IB Stockholmi Kuninglikku Draamateatrisse tööle asudes temaga kaasa tulid.

«Teatris on näitlejal palju raskem kui filmis. Film on ühekordne looming. Teater on kordamise kunst ja seal olen ma ülimalt huvitatud pedagoogilistest probleemidest. Tähtis koht näitleja hariduses ja vahendites on oskusel korrata, temalt ei nõuta, et ta oleks õhtu õhtu ja päev päeva järel emot-

Ingmar Bergman (paremal) ja näitleja Gunnar Björnstrand, 1962.





W. Shakespeare'i «Kuningas Lear» (lavastaja Ingmar Bergman, kunstnik Gunilla Palmstierna-Weiss), 1984. Goneril — Margaretha Byström, Edmund — Tomas Pontén, Edgar — Mathias Henrikson, Albany — Per Mattsson.

sionaalselt samal tasemel. Aga talt nõutakse, et ta oleks seda tehniliselt, et ta oleks võimeline publikule iga kord sama muljet jätma... Proovid on loov periood, etendused taasloomise, korduse periood.»

IB esimeseks tööks Kuninglikus Draamateatris oli A. Tšehhovi «Kajakas», järgne- sid — juba pärast KD peanäitejuhiks saami- st 1962 — E. Albee «Kes kardab Virginia Woolfi?» ja «Alice'ile», H. Ibseni «Hedda Gabler», Molière'i «Naiste kool», Peter Weissi «Juurdlus» jt. Kuni 1966. aastani, mil ta tunnistas, et on teatritööst tüdinenud ja peanäitejuhi kohalt lahkus — kokku kaheksa lavastust. 1967. aastal lavastas IB Oslo Rahvusteatris L. Pirandello «Kuus tegelast autorit otsimas», kus ühe peaosalisena esi- nes Liv Ullmann, kes on mänginud peosi enamikus IB filmides.

«Ajapikku olen mõistma hakanud, et ühtki näitlejat ei tohi sundida tegema seda, mida ta teha ei taha. Näitlejale on tema vaba tahe, rõõm osatäitmisele niisama vajalik kui õhk. Muidugi võib sundida teda midagi tegema, kuid siis sureb temas näitleja, sest tema kallal on tarvitatud vägivalda, see aga on väga ohtlik. Nii näitlejale kui režissöörile. Pean esmatähtsaks luua teatris kindlustunde õhkkond, leida see, mis näitlejat se- gab, aidata tal ületada raskused.»

1969. a jaanuaris oli IB Stockholmi Kuninglikus Draamateatris taas tagasi, pakkudes G. Büchneri «Woyzecki» lavastuseks välja uut eksperimenti («Lihtsalt peab midagi uut ette võtma, olgu kas või ükskõik mida!»), mille rootsi ajakirjandus «IB teatrirevo- lutsiooniks» tituleeris. Eksperiment seisnes selles, et umbes pärast kahtkümmend kinnist proovi proovisaalis mindi lavale ning asjasthuvita- tuile (kriitikuile, teatrikooliõpilastele jt) avan- es võimalus saalis istuda. Proovi tehti kaks korda päevas à 2 tundi, tulla ja minna võis ainult enne algust ja vaheaegadel. Kui lavas- tus hakkas juba ilmet võtma, hakati seda kaks korda päevas läbi mängima (kui vaja — režissööriloolsete katkestustega) ja tasuta sissepääs oli lubatud kõigile. Etenduse val- mides — kuu aega pärast lavaproovide algust — mindi üle õhtusele etendusele. Niiviisi kadusid peaproovid ja esietendus, kriitikuile oli antud õigus sõna võtta ükskõik millal. IB pidas vajalikuks, et teatris kõik muutuks inimesele sama tavaliseks kui näiteks kinos- kõik. Kohad KD suures saalis olid nummer- damata (ülemised rööud jäeti välja müümata), kõik piletid ühe hinnaga (odavamad kui kinopiletid), saali võis siseneda ka üleriie- tes jms. Katse õigustas ennast. Asjahuvilist publikut osutus olevat palju, proovisteno- grammid ilmusid eri raamatuna, lavastus oli kogu tegemisaja jooksul ajakirjanduse huvi- objekt ja etendusele sai osaks ka suur publi-

kumenu (IB teatrilavastuste puhul tavaline asi). Nimiosa mängis «Woyzeckis» Thom- my Berggren (peosad meil linnastunud filmi- des «Elvira Madigan» ja «Joe Hill»).

«Teatris on nii, et juba väga varases staadiumis lepitakse kokku interpretatsioo- nis ning otsitakse siis ettevaatlikult teid, mis soovitud tulemuseni viivad. Kuid era- kordsest tähtis on silmas pidada seda, et näitleja on loov kunstnik. Režissööri esmane ülesanne on minu arvates anda lavastuse põhiprintsiibid ning olla seejärel üks suur silm ja kõrv, julgustaja, kooskõlastaja, töö juhataja ja stimuleerija ning mingil määral ka pedagoog.»

«Kõik, mis sünnib laval, avab vaatajale režissööri positsiooni, tema veendumused, ning need peavad olema väljendatud ülimalt selgelt. Täpsus on moraalikategooria. Selle- ta pole võimalik luua «kolmandat mõõdet», seda teatri poeesiat ja maagiat, nagu väljen- davad kriitikud. Seda maagiat võib saavutada vaid visa, innuka tööga. Esimene proov — ei tule midagi välja. Teine, kolmas, sina aga muudkui töötad. Ja siis äkki on SEE käes. Midagi määratlematut — mingisugune erili- ne valgus või liigutus sünnitab selle tavatu, mida nimetatakse teatrimaagiaks.»

«Lavastades määran kõik mina, aga läbi autori.

Sis võite ju ükstepuha mida lavastada? Jumala õige. Võin küll!»

Publikule avatud proove — ehkki veidi vähemal määral — kasutas IB ka oma järg- mise lavastuse puhul KD-s, milleks oli A. Strindbergi «Unenäomäng». 1970. aastate esimene pool kulgebki IB-l Strindbergi tähe all: 1973. a lavastas ta «Kummitussonaadi» ning 1974. a Strindbergi ühe komplitseeri- tuima näidendi «Damaskusesse» mõlemad osad, mida rootsi kriitika on nimetanud ka Strindbergi-lavastuste absoluutseks tipuks. Samasse perioodi jääb veel W. A. Mozarti «Võluflöödi» lavastus ajaloolises Drottning- holmi lossiteatris, kus on kasutusel vaid XVIII sajandi teatritehnika. Selle ooperilavastuse filmi- ja televisiooni on võitnud mitmeid rah- vusvahelisi festivaliauhindu.

«Loov kunstnik ei tohi eraldada oma elu ja tööd üksteisest. Tuleb püüda olla aus inimesena. Nooruse tulipäisuses ei tunnistanud ma kompromisse, mõtlesin, et elan nagu ta- han, olen pagana hea kunstnik. Siis märka- sin, et ma ei saa ühtaegu teha head kunsti ja elada vaolesti; vähemasti lavastaja, kes peab tööd tegema näitlejatega, ei või seda endale lubada. Võib-olla kirjanikel on teisiti, nemad töötavad üksi.»

Aasta 1976 tõi IB kunstnikusaatusesse suuri muutusi. Jaanuaris avastas Rootsi maksuamet, et IB on oma sissetulekuid var- janud, st maksnud vähem makse, ajakirjan-



dus puhus asja üles ning säästmaks oma närve ja ajusid, otsustas IB Rootsist lahkuda. Peatunud lühemat aega Pariisis ja Los Angeleses, leidis ta pikemaks ajaks pidepunkti Münchenis, kus asus tööle *Residenztheater*'i juhina. Kohanemine ei läinud aga sugugi kergelt.

«Lavastaja ei saavuta edu, kui ta histakse lahti oma keskkonnast. Stockholmi KD-s olin nagu kodus, teadsin kõiki inimesi, kellega koos töötasin. Münchenis on minu kultuuritaust näitlejate omast erinev. Kogu saksa-austria teatritraditsioon on mulle võõras, ma pole suuteline vestlema näiteks Schillerist. Arvasin ise, et räägin saksa keelt hästi, aga ei räägi! (...) Esimesena lavastasin Münchenis Strindbergi «Unenäomängu!» Enamik näitlejaid pidas seda nõmedaks ning imestas, miks sellist asja üldse peab tegema. Kuna aga lavastajaks oli IB, siis arvasid nad, et võin neid panna vägisi looma! Nad lihtsalt seisid ja ütlesid: «Tee meiega midagi!» Oli kohutav tõdeda, et minult oodati seda, milleks ma pole suuteline. Pingeline õhkkond lõppes riiguga. Keegi kaebas, et ta ei saa kogu loost mõhkugi aru. Mina vastasin, et sa oled kuradi loll inimene, aga hea näitleja — ära proovigi mõelda, sina ainult mängi! (...) Minu kolm esimest lavastust Münchenis osutusid katastroofiks. Ajapikku leidsin üles inimesed, kes mõistsid, milles teatritegemise juures asi seisab, kellega sain koos töötada. Me leidsime selle vastastikuse tundelisuse, mida näitleja ja lavastaja vahel tarvis läheb.»

Suvisel puhkas IB «oma saarel» — Fåröl Gotlandi lähedal, ning jõudis vahepeal Stockholmi KD-s lavastada W. Shakespeare'i «Kaheteistkümnenda öö», mis sai vaimustunud vastuvõtu osaliseks Pariisi rahvusvahelisel teatrifestivalil 1980. aastal. *Residenztheater*'is lavastas ta peale Strindbergi veel Ibsenit, Molière'i ja Tšehhovit, 1981—1982 tõi aga välja triloogia, mida ühendasid oma vahel mitmeti sarnased naiskujud: A. Strindbergi «Preili Julie», H. Ibseni «Nora» ning lavavariant stsenaariumist «Stseenid ühest abielust». Tsiteerides I. Bergmanit: «Strindbergi Julie on Ibseni Nora öde. Sada aastat hiljem said nad endale tänapäeva öe: minu Marianne. Nii võib jälgida naiskujude arengut. See on väga huvitav kombinatsioon, mis võimaldab uurida probleemi mees-naine-ühiskond.»

Aastast 1982 on IB taas olnud Rootsist, ehkki leping *Residenztheater*'iga pole veel lõpetatud. Üle aasta (IB kohta harjumatu pikk aeg) tegi ta filmi «Fanny ja Alexander»,

millega oli hõivatud kogu KD trupp, ning alustas siis teatris tööd lavastusega, mida oli kandnud endas aastaid — W. Shakespeare'i «Kuningas Lear»: «Lear läheb mulle korda. Ta on inimene, kes on kogu elu tipus olnud — ja nüüd peetakse teda hulluks.» «Kuningas Leari» esietendus Jarl Kullega nimiosas oli KD-s 9.03.1984. Jälle tohutult vaimustunud kriitika, etendused on pikaks ajaks ette välja müüdnud. Tõstetakse esile peosaliste mängu sügavust, lavastuse plastikat, erakordset dekoratiivsust ja mastapust. Vaid üks näppupuutunud detail selle kohta, millise tööga seda on saavutatud. IB kasutab lavastuses 33 statisti — öukondlaste, narride, teenrite ning sõduritena. Kümekond neist on teatrikooli õpilased, ülejäänud 20 valiti nädalaid väldanud 5—6-voorus konkursi teel 300 kandidaadi hulgast. Kõik statistiroolid on sõnatud. Nelja kuu jookul tegid nad kuus korda nädalas 9 tundi proovi, esmalt ballettmeister Donya Feueri käe all, lavastuse valmimise lõppstaadiumis koos põhitrupiga.

Kuu aega pärast «Kuningas Leari» esietendust Rootsi TV-s IB lavastuses tema telenäidend «Pärast proovi». Selle peategelaseks on režissöör (näitleja E. Josephson), kes juba viiendat korda lavastab Strindbergi «Unenäomängu». Ta on elust kõrvale tõmbunud, teatrist väsinud, IB vaatab kõrvalt — iseennast.

Residenztheater'is tõi IB tänavu kevadel välja P. O. Enquisti drama «Vihmausside elust» (eesti keeles «Loomingu» Raamatukogu», 1984, nr 25). Pärast esietendust itaalia ajakirjale «Panorama» antud intervjuus andis IB taas mõista oma tagasitõmbumisest:

«Ajapikku jätan ka teatri ja oma režissöörikutse. See läheb loomulikku rada, nagu kevade järel tuleb suvi ja suve järel sügis. Mu tähelepanu ja uudishimu inimolendi suhtes kasvab. Iga suvi sõidavad Fåröle kokku minu lapsed, nad täidavad kogu saare, toovad kaasa — kes tütarlapse, kes noormehe, kes oma lapsed. Sel ajal elab minu juures veerandsada inimest. Mulle meeldib jälgida, kuidas muutuvad nende soovid ja hiindumused. Kümne aasta eest see mind ei huvitanud. Ma väntasin oma filme ja lavastasin näidendeid. Nüüd on aga minus ärganud too huvi, uus suhtumine oma lastesse ja omaenda tundes. Olen selle üle õnnelik.»

Toodud tsitaadiga oligi kavas lõpetada. Kuid suvel vilksatas läbi ajakirjanduse teade, et IB teeb tänavu järele filmi: «Kino- ja telefilm kannab nimetust «Inimlik tragöödia», peaosas Liv Ullmann.» Ja meie oleme selle üle õnnelikud.

«Kuningas Lear». Lear — Jarl Kulle, Cordelia — Lena Olin.

«Kuningas Lear». Edmund — Tomas Pontén.

Džässijuttu Armeenia lauljatariga

Selle intervjuu alguse lugu kandub parajalt kaugesse minevikku. Peaaegu eesti džässi hiilgeaega. Kuigi langus oli juba alanud, püsis elav huvi ja ähmane lootus mingitele tulevikusündmustele, mis lasid end aga üsna kaua oodata. Nüüd võib öelda, et sündmused tootavad uut tõusulainet, kuigi nende täpset algust ei ole võimalik fikseerida. Kas pidada alguseks estraadiosakonna loomist G. Otsa nim Muusikakoolis või Filharmoonia džässiabonentide sarja esimest kontserti või džässiõhtute jada kirjastuse «Valgus» baaris, mis algasid tegelikult restaureeritud kohvikus «Gnoom»? Või lugeda alguseks hoopis väikese heliplaadi ilmumist, mille nimeks oli «Bluus kahele» (Tiit Paulus ja Arvo Pilliroog). Igatahes praegu on elevus eesti džässmuusikas ilmne. Esile on kerkinud rida noori muusikuid, nagu Urmas Lattikas (klahvpillid), Taavo Rimmel (bass), Sven Kullerkupp (klaver), Märt Ratassepp (klaver, arranžeer-ring), Villu Veski (altsaksofon), Meelis Vind (klarinet), Jüri Leiten (trompet), Neeme Birk (trompet), Mart Sork (tromboon). Vanemast džässipõlvkonnast on täies jõus L. Saarsalu, A. Pilliroog, T. Paulus, T. Naissoo, H. Aniko, T. Sililar, R. Sammet, A. Meristo jt, kõiki ei jõua nimetadagi. Nii et eesti džässil on tulevikku.

Nüüd aga mingem tagasi eelmise langusaja algusse, 1969. aastasse, kui mul oli võimalus elada mõned nädalad oma hea tuttava, Jerevani Väikese Teatri kirjandusliku konsultandi Boriss Tšagaljani külalisena Jerevani südalinnas. Boriss oli perekonnas väike erand selle poolest, et ta ei tundnud nooti, kuigi tema vend oli tol ajal juba tunnustatud klaverikunstnik (nüüd muusikakooli direktor), ema aga tuntud koorijuht Emma Tšaturjan, kes oma kooriga nüüdseks ka Tallinna laulupeol käinud. Sellele vaatamata oskas Boriss klaverit mängida äravahetamiseni sarnaselt Oscar Peter-

soniga. Tema näppude väledus oli lausa kadestamist vääriv. Suur džässiarmastus oli teda klaveri taha meelitanud ja džässpianiste kopeerima sundinud. Ta oli teinud suure töö, kuid nooditarkuse puudumine takistas tal džässmuusikuks saamast. Paradoks.

Tänu temale nägin ka 11—12-aastast tüdrukukest, kellele Boriss midagi selgitas, lülitades sisse magnetofoni, kust kostis Ella Fitzgeraldi laulu. Tüdruk hakkas kohe energiliselt ja julgelt laulma, tehes täpselt kaasa kõik lauljataril improvisatsioonikäigud. Imetlesime tema hasarti ja täpset intoneerimist. Ta laulis mitu lugu järjest ja paistis, et kogu linditais muusikat on tal peas. Nüüd on tollest tüdrukutirtsust saanud üks nõukogude džässlaulu liidreid Tatevik Oganessjan.

Tahaksin tähelepanu pöörata Tateviku perekonnanimele, mis eesti keeles on saanud vale transkriptsiooni ja sellega koos ka vale häälduse. Kui Tatevik kuulis, et eesti keeles on olemas «h» täht, palus ta oma nime kirjutada nii, nagu see armeenia keeles kõlab: HOVANESJAN. Oleks ilus, kui seda nime edaspidi meie keeles sellisel kujul kirjutataks ja ka hääldataks.

1984. aasta aprillis oli Tatevik Hovanesjan Tallinnas, esines G. Otsa nim Muusikakooli bigbändiga ja oli nõus vastama küsimustele.

Kas oled maa- või linnalaps ja milline on sinu suhe loodusega?

Ma olen Jerevanis sündinud ja kogu aja seal ka elanud, kuid armastan väga loodust ja elu maal. Aeg-ajalt on mul lausa väljakannatamatu vajadus linnast ära sõita. Mitte lihtsalt maale, vaid kusagile loodusesse, kus valitseb täielik vaikus ja rahu, kus on ainult tuule, lindude ja putukate hääled. Ainult see rahustab mind. Minu suureks rõõmuks on meil maal väike maja, kus ma, eriti

suvel, õige sageli viibin. Leian, et see on parim paik puhkuseks. Pean väga oluliseks, et ümberringi ei oleks inimesi. Kaevan seal maad, istutan üht-teist. Arvan, et selline puhkus annab paremini tagasi jõu ja tahte, mida me töö juures nii väga vajame.

On inimesi, kes armastavad lärmi, kellele on töötamiseks ka fooni, taustmelu või muusikat vaja. Teised jälle on vaikusearmastajad. Kumba liiki sina kuulud?

Kindlasti vaikusearmastajate kilda. Isegi muusikat kuulates meeldib mulle, kui see tuleb vaikselt.

Millal sul tekkis huvi muusika vastu?

Võib-olla tundub see veider, aga huvi oli mul sündides kaasas, see on juba loodusest. Ma tahan öelda, et olen tulnud siia ilma missiooniga! Alates sellest ajast, kui õppisin esimesi sõnu rääkima, hakkasin ka laulma. Kui olin umbes kolmeaastane, küsiti minult, kelleks ma tahan saada ja ma vastasin, et lauljaks. See soov ei ole minust kunagi lahkunud. Laulsin kogu aja. Kuulasin muusikat ja laulsin.

Millist muusikat?

Mu ema on lauljanna ja isa pillimees, muusika, armeenia rahvamuusika, kõlas meie majas kogu aja. Ma armastan üldse väga rahvamuusikat, minu jaoks on selles midagi ülimalt. Hea klassikaline ja kammermuusika meeldivad mulle ka. Minu vend, kes on minust kuus aastat vanem, mängib viulit ja klaverit. Kui ma olin umbes 6—7-aastane, oli ta juba džässist vaimustatud, tõi koju džässiplaate ja -linte, mida minagi õhinal kuulasin. Meil käis tihti külas ka meie ühine sõber Borja Tšagaljan, kes oli vennast küll tunduvalt vanem, kuid huvitus samuti džässist. Nad kuulasid väga palju muusikat ja mängisid ka tihti. Mina olin kogu aeg juures ja hakkasin samuti seda muusikat tähele panema. Ei saa öelda, et see oleks mulle kohe meeldinud, aga kuna vend mulle igasuguseid improvisatsioone kuulata tõi ja ette mängis, hakkasin kaasa laulma ja niimoodi järk-järgult tekkis minus üha suurenev soov laulda džässi. See on muusika, mille kogu sügavust ja olemust ei saa

ühekorraga tunnetada-mõista, sellesse tuleb pikkamööda sisse elada.

Olin umbes üheteistkümneaastane, kui Jerevani Raadio ja TV estraadiorkestrit juhatas helilooja Martõn Vartazarjan, kes armastas väga džässi ja andis orkestrile võimaluse seda muusikat mängida. Tema tegi mulle ettepaneku lindistada selle orkestriga üks E. Fitzgeraldi repertuaarist pärinev laul inglise keeles. Siitpeale sai mulle selgeks, et hakkan laulma džässi ja ainult džässi.

Kuidas selle esimese loo nimi oli?

«Paper moon». Väga mõnus lugu. M. Vartazarjan tegi hea seade ja sellest alates läks minu elus kõik juba kindlat rada pidi.

*Tatevik Hovanesjan Tallinnas 1984. aasta kevadel.
A. Tamme foto*



Mis on üldse džäss?

Olen seda isegi endalt küsinud ja ikkagi on raske vastata. Ma olen mõelnud, et miks nii paljud inimesed džässi armastavad ja sellega tegelevad, ning kes on tõeliselt džässmuusikasse kiindunud, ei suuda enam ilma läbi saada. Esiteks, selles on suur jõud ja sügav filosoofia ja mulle tundub, et ta on võrdne klassikalise muusikaga. Klassikas, džässis ja folgis on sügavust. On võimalus väljendada oma hingelist maailma. See on raske muusika. Enamasti kõigel, mis on raskesti saavutatav, on väärtus. Võibolla on see ka põhjus, miks džässil ei ole massiliselt poolehoidjaid. Ainult erakordsetel inimestel õnnestub jõuda tema tõelise sügavuseni. Siinkohal ärgu arvatagu, nagu mina oleksin seda saavutanud. Ei, ma olen sellest veel kaugel, aga loomulikult püüdnud ma selle poole palju.

Kas džäss on sulle eluks vajalik?

Arvan, et mingil määral on see tõesti nii. On hetki, kus ei ole parajasti uusi lugusid käepärast, tööd on vähem, pillimehed on oma tegemistega seotud, ütleme nii, et olen lihtsalt veidi džässist eemaldunud. Siis tunnen ma nii suurt igatsust džässi laulmise järele, et küsimus on lausa elus või surmas. Jah, ma võin öelda, et see on mulle elulise tähtsusega.

Millisel tasemel on sinu meelest nõukogude džäss ja keda sa meie džässimuusikutest esile tõtaksid?

Arvan, et meil ei ole veel nõukogude džässikooli, mis oleks üdini omanäoline. Selleks on vaja teha suurt tööd, omandada kõigepealt kõik hea ja progressiivne, mis maailmas on olemas ja alles siis võib mõnede andekate muusikute omanäolisus kujuneda selleks, mida saaks nimetada nõukogude džässiks. Siiani on põhiline siiski jäljendamine.

Niisugust džässimuusikut meie maal kahjuks ei ole, kelle kunsti ma jäägitult armastaksin, st, et teda kuulates saaksin suure elamuse.

Aga terves maailmas on neid arvatavasti olemas?

Ma armastan väga Ray Charlesi. Ei ole veel juhtunud, et ma oleksin tema kuulamisest tüdinenud. Samuti armastan Ella Fitzgeraldi, keda ma pean lausa oma õpetajaks. Siis veel Carmen McRaed, Mahalia Jacksonit, samuti Oscar Petersoni ja paljusid teisi.

Oled sa mõnega nendest suurtest ka kohtunud?

Ühel korral. See oli meie Ameerika-reisi ajal K. Orbeljani orkestriga. Me kohtusime Thad Jonesi ja Mel Lewise orkestriga. Nad mängisid ühes ööklubis spetsiaalselt meie jaoks terve tunni, millest saime tõeliselt suure elamuse.

Mida võiksid öelda armeenia džässi kohta?

1984. aasta algul avati Jerevanis džässiklubi, mis peaks meie džässielu tunduvalt elavamaks muutma. Meil on mitmeid noori tähelepanuväärseid muusikuid, nagu David Azarjan (klaver), kes esineb oma trioga. Siis 14-aastane pianist Vahgan Hairapetjan ja juba kahel korral Tallinnas esinenud Mikael Zakarjan. Armeenia džässil peaks olema tulevikku.

Millised suhted on sul Eestiga?

Ei mäletagi enam, millal siin esimest korda käisin, aga suhted on juba kaua aegsed ja mul on siin palju sõpru. Ma olen esinenud mitmete eesti ansamblike ja orkestritega. Olen esinenud koos H. Anikoga, T. Naissooga, T. Paulusega, L. Saarsalu kvartetiga. Möödunud aastal käisin siin koos noore armeenia pianisti Mikael Zakarjaniga ja meid toetas Toivo Unt. Seekordsel külaskäigul esinesin koos Tallinna G. Otsa nimelise Muusikakooli bigbändiga.

Missugune on olnud sinu haridustee?

Ma lõpetasin muusikakooli kooridiregerimise alal. Džässi pole mulle keegi õpetanud. Kunagi pole mul olnud ka lauluõpetajat. Olen kõik ise õppinud, loomulikult plaatidelt ja lintidelt suuri muusikuid kuulates ning neid mõista püüdes.

Ja praegu töötad?

Praegu töötan ma «Armkontserdi» juures tegutsevas kaheaastases estraadi-

studios pedagoogina. Annan seal est-raadilaulu tunde ja püüan oma õpilasi võimalust mööda ka džassi armastama panna. Katsun jõudumööda teistele edasi anda, mida olen looduselt kaasa saanud ja mida ise juurde õppinud. Džassikontserte ei ole just palju ja üldse olen ma arvamusel, et džassi ei tulegi võtta kui tööd, vaid kui suurt rahuldust. Töötegemisega ei tuleks seda siduda.

On sul peale džassi veel muid huvialasid?

Nagu ma eespool ütlesin, armastan väga ka rahvamuusikat. Ma võin seda tundide viisi kuulata. See käib kõigi rahvaste folkloori kohta, milles on väga palju huvitavat. See annab mulle alati värskeid ideid.

Milliseid pille sa valdad?

Klaverit, nii palju kui seda muusikakoolis õppisin. Üldiselt pean ma tunnistama, et olen veidi laisk. Kord hakkasin kitarri õppima. Muretseisin pilli ja tegin ka veidi tööd, aga siis hakkasid näpud valutama ja asi jäi katki. Muidugi, mitte näppude valu pärast, aga vist ei ole ma selles eas, kus midagi uut saab endale nii kergesti selgeks teha. Kitarri armastan väga, kuid minust endast vist mängijat ei saa. Kui asi puutub aga uute laulude õppimisse, siis nende kallal võin ma töötada päevade viisi, hommikust õhtuni, aega märkamata.

Missugused suhted on sul kirjanduse ja poeesiaga? Millist tähtsust omab sinu jaoks laulu tekst?

Lugemiseks jääb praegu aega ainult öötundidel. Oli aeg, kus mind huvitasid romanid, siis tulid detektiivlood. Praegu on mul filosoofiliste raamatute periood. Poesia on nüüd jäänud tagaplaanile. See ei tähenda, et ma luulet ei armasta. Ma olen ise ka ühe luuletuse kirjutanud, kuid see on siiani siiski ainukeseks jäänud.

Laulu tekstil on minu jaoks väga suur tähtsus. Varem ei pööranud ma sellele erilist tähelepanu. Nüüd aga vaatan alati kõigepealt üle teksti. Kui see on lame ja labane, siis ei saa ma laulu laulda.

Kuidas suhtud teatrisse ja teistesse kunstidesse?

Operetti ei armasta, operis meeldivad mulle itaalia lauljad. Eriti meeldib ballett. Kinos käin harva, naudin enam näitlejate mängu kui süžeed. Mulle on mitu korda pakutud osa filmis, kuid rollid ei ole mulle istunud ja ma olen loobunud. Arvan, et saaksin hakkama küll, aga süžee peab olema huvitav ja teised näitlejad head, et saaks korralikult tööd teha.

Kunst huvitab mind ja pakub elamusi, saan sellest vaimujõudu. Prantsusmaal viidi meid Louvre'i muuseumi. See oli nagu mingisse võlumaaailma sattumine. Mul ei ole lemmikkunstnikke, kuid hindan kõike head. Hinnangu annab mu sisetunne. See kehtib kõikide kunstide kohta. Ideaale mul ei ole, ei muusikas ega mujal.

Kas kujutaksid end ette mõnel teisel erialal?

Üldiselt mitte. Üks erand siiski on. Arvan, et minust võiks saada hea helirežissöör. Olen nende inimestega tihti kokku puutunud ja me oleme leidnud ühise keele. Tahaksin siis aga ainult heade muusikutega koos töötada.

- Kuidas valid endale repertuaari?

Kui on olemas noodid, siis on asi lihtsam. Tuleb palju läbi mängida, et leida neis midagi, mis meeldima hakkaks. Kõigepealt vaatan teksti. Vahel on ka nii, et tekst tuleb teha lasta. Kui on tegu lintidelt-plaatidelt muusika valimisega, siis on raskem, sest segab juba valmis esitus, aga lugu tuleb ju oma moodi ära teha. Kui ma ei leia oma versiooni, siis jätan laulu pigem laulmata, kopeerida ma ei armasta. Tulgu siis minu esitus pealegi halvem kui originaalis, aga olgu minu enda looming. Peale seda, kui olen sõnad lindilt maha kirjutanud, püüan muusikat enam mitte kuulata, vaid katsun leida laulule mingi oma lahenduse. Edasi aitavad mind juba pillimehed, kuidas seadet teha ja üldse laulu kujundada.

Kas oled ka plaati laulnud?

Oma plaati mul veel ei ole, kuid mitmetel plaatidel on mul üksikuid või paarikaupa lugusid sisse lauldud. Need

ei ole puhtalt džässipalad, kuid seda maneerit on nende juures kindlasti. Seal on armeenia rahvalaule ja tänapäeva heliloojate džässilikku estraadimuusikat.

Kuidas sa ise hindad oma laulmist?

Mind huvitab väga, kuidas mu laul kõlab, ja palun tihti kellelgi oma esinemisi lindistada. Kuid veel kordagi pole ma sellega rahule jäänud. Ma ei ole suutnud nii laulda, et oleksin ise oma laulu kuulates suure rahulduse saanud, kuigi ma tunnen end selleks võimelise olevat. Millal see teoks saab, ma veel ei tea, kuid tahaksin selleni jõuda.

Kas sa sooviksid võimaluse korral kellegi juures või kusagil õppida džässilaulmist?

Tahaksin, et mul oleks õpetaja, kes mitte ainult ei ütleks, kuidas mingit nooti laulda, millise häälega, millise intonatsiooniga jne, vaid s u u n a j a, kes oleks minust hulga targem ja oskaks nõu anda oma suurest elutarkusest. Siiani ei ole mul kahjuks niisugust inimest olnud. Kõik on tulnud endal teha ja kõige üle ise otsustada.

Ehk räägiksid nüüd midagi oma perekonnaseisust ja ütleksid, mida arvad armastusest?

Olen veel vaba ja tunnen, et nii saan paremini kunstile pühenduda, kuid see ei tähenda seda, et ma oleksin printsiipiaalselt abielu vastu. Kui kunagi juhtun kohtama inimest, kellega saan jagada ka oma kunsti, siis ma muidugi abielun. Aga armastusest arvan, et ilma selleta ei ole võimalik elada.

Missugused on sinu tulevikuplaanid?

Mul ei ole kunagi olnud suuri eesmärke. Ei ole ma tahtnud midagi erilist saavutada, ega ole olnud mul mingeid erilisi unistusi. Sooviksin, et mul oleks alati palju loomingulist tööd. Olen varsti kolmekümnene ja oleks aeg midagi korda saata. Inimese keskmine eluiga on minu teada tänapäeval 60—70 vahel. Selles eas aga enam ei laula.

Ella Fitzgerald sai 66-aastaseks, aga laulab edasi!

tagu ta meid veel palju aastaid oma imelise lauluga.

Kui kaua sina kavatsed laulda?

Arvan, et nii kaua, kui mõte töötab. Kui tunnen, et ma enam ei arene, siis loobun oma kunstist. See peaks olema igal kunstialal nii. Kui kaob erksus, tuleks leida jõudu, et loobuda.

AVO TAMME



A. Laikmaa. Miina Härma. Pastell. 1904.

Balletihooaja märkideks said Kaie Kõrb ja Ülo Vilimaa «Tiina»

HEINO AASSALU

Mida tähendab balletihooaeg 1983/84 Eesti balletiloos? Raske on siin praegu ühest vastust anda. Peame ajas sellest kõigest kaugenema, et seosed õigesti paika asuksid, tähtis vähemtähtsast eralduks. «Estonia» puhul on siiski ilmne — ballett pole siin momendil juhtiv žanr, tasakaalu asemel langeb kaalukauss tublisti ooperi kasuks. Ja mitte ainult hooaja uudiste — Tambergi huvipakkuva ooperi (milles kaaluka töö lavastajana tegi M. Murdmaa) ning Wagneri taastuleku — pärast. Paar viimast aastat on teatri ooperirepertuaari lisanud kaalukaid saavutusi. Ooperi tõusujoon jätkus ka kõne all oleval hooajal, millesse operetipoolet päris hästi klapiib Kálmáni veel nüüdki värsked «Montmartre'i kannike», eelkõige ilusate lauljasaavutuste tõttu (A. Kaal, E. Tasa, I. Kuusk, H. Sallo). Ka arvukeel kõneleb ooperi kasuks: anti 129 etendust (balletietendusi 95), millel külastajaid 58 188 (balletil — 47 855).

Arvud arvudeks. Balletihooajast kokkuvõtteid tehes tunnetan ebakõla eelkõige selles, et repertuaari ei lisandunud kaalukat nüüdisballetti. «Estonia» ei andnud oluliselt uut täienduseks lavastustele, millest seda balletimaja kaugealgi teatakse. E. Tambergi «Lennust» saadud elamus on ikkagi eelkõige muusikaline, mitte otseselt koreograafiline. Õnneks püsivad küll «Eesti ballaadid» ja «Naine» (lühiballettide õhtusse lisandus uudisena Villa-Lobose — Murdmaa «Meditatsioonid») balletitrupi ühiste jõupingutustega repertuaaris, kuid see rida oleks hädasti vajanud täiendust. Koreograafilisest nüüdis mõttest laetud tuumakat teost aga juurde ei tulnud.

Repertuaaripildis valitses balletiklassika (siinkirjutaja on veendunud, et klassika on üks balleti alustest; praegu käib aga jutt küsitavast rõhuasetusest): «Raimondaga» anti 24, «Luikede järvega» 11, «Sülfiidiga» 21, «Asjatu ettevaatusega» 7 ning «Chopiniana» ja teistega

5 etendust, niisiis kuulus 68 balletiõhutat 95-st klassikale.

A. Glazunovi «Raimonda» oligi hooaja ainus balletiesietendus. Vene balletiloos on sel 1898. a lavale tulnud balletil eriline tähendus. Lõplikult kinnitus balletietenduses suur sümfooniline muusika. Ballettmeister M. Petipa sai oma viimase suure triumfi. Nagu «Uinuvast kaunitaris», valitses ka «Raimondas» tantsu sümfooniline kujundlikkus, mis oli küll surutud toonasele balletomaanlikule publikule ainuvõimaliku «imekauni vaatemängu» esteetika raamidesse. «Raimondast» sai tookord tipp enne langust.

Juba «Raimonda» võtmisel «Estonia» plaani võis kuulda poolt- ja vastuhääli. Viimaste seas kaalukaim Kirovi-nim Ooperi ja Balletiteatri peaballettmeisteri O. Vinogradovi oma. Ühes raadiointervjuus teatas ta, et ei pea õigeks seesuguse suurlavastuse (Leningradi «Raimondas» tantsisid ja tantsivad sajad esinejad) ülekandmist «Estonia» kitsukesele lavale. Pealegi on lavastuse esteetika nüüdisajale võõravõitu, hoolimata etenduse taastaja K. Sergejevi kõigest ponnistustest.

Teose poolt kõneles võimalus laval realiseerida seda, mida tantsuklassis iga päev drillitakse (meie tantsutreeningtundides puudub ju eksperiment harjumuspärase kõrval). Oli olemas ka 1957. a kogemus. Siis esietendus «Raimonda» «Estonia» laval esmakordselt.

Tegelikkuses osutusid O. Vinogradovi kartused põhjendatuks, sest lavastaja, Leningradi ballettmeister K. Sergejev, ei läinud seda teed nagu aastaid varem V. Burmeister. Viimane lõi klassikalise repertuaari teostest («Esmeralda», «Luikede järve») «Estonia» võimalustest ja eripärast lähtuvad originaalsed variandid. Sergejevilt tuli suurlavastuse vähendatud ja kiiruga tehtud koopia. Sisuse — nii palju kui seda on — süvenemi-

A. Glazunov balleti «Rajmonda» (lavastaja
Konstantin Sergejev, kunstnik Riina Hähiseval)
Rajmonda — Kale Kõrb, Abderahman — Aleks-
andr Basihhin.



seks ilmselt aega polnud. «Raimonda» struktuur tuli «Estoniasse» üle kokkukurutult — kõikjal oli vaja tantsijate arvu vähendada; kus seda ei tehtud, ahistab ruumipuudus. Lavastuskontseptsioon oli «Raimonda» eelmisel lavastajal «Estonias» — V. Päril — omal ajal selgemalt välja toodud.

K. Sergejevil on ülendavalt romantilise ja mõnevõrra passiivse Jean de Brienne'i ning Abderahmani agressiivse, tundelis-kirgliku maailma jäik vastandamine mõneti lihtsustav. Hoopis keerulisem oleks olnud leida ja näidata nende maailmade seotust, omamoodi ühtsust, mis annaks võimaluse ühest maailmast teise liikumiseks. Muusikast lähtudes tundub, et Raimonda ise ei asu mitte niivõrd kahe tule vahel, kuivõrd kannab eneses mõlemat — emotsionaalset ja vaimset tuld. Kui laval ei rõhutata Raimonda sisemist konflikti, tekib oht, et näeme elava inimese asemel traditsioonilises balletikleidis varju.

«Estonia» praeguses «Raimondas» jääb puudu loomingu list, teatri võimalusi ja traditsioone arvestavast lavastajatööst. Ainult sellega seletub mitmete misanstseenide juhuslikkus, ko-

hatine ebaloogilisus, tegelaste omavahe-liste suhete mõningane ebamäärasus.

Tugevamat sisulist juhendamist oleksid vajanud nii etenduse kunstnik Riina Babitševa (õnnestunud kostüümikujunduse juures jäävad fantaasiavaesemaks foonid — I vaatuses kortsus ekraan, II vaatuses tuim «müür» ning III vaatuses kardin) kui ka osatäitjad, kellel tegelikult on olemas eeldused neile usaldatud rollide mitmekihiliseks kujundamiseks. Auväärne ja suurte kogemustega lavastaja ilmselt kiirustas. Ta lülitus tõesse kõige viimasel etapil, ettevalmistuse raskuspunkt lasus seetõttu eelkõige vormil (tegelikult — ballettmeisterite-repetiitorite õlgadel; «Estonia» poolt olid nendeks Elita Erkina ja Aime Leis).

Ja ometi ei mõju «Raimonda» kui täiesti ebaõnnestunud lavastus. Nii paradoksaalne mulje tuleneb ilmselt etenduse puhtantsulisest küljest. Nähtavasti on klassikalises balletis seesugune asi võimalik. «Raimonda» on etendus, kus tegemist omamoodi tantsumaratoniga. Näiteks nimiosalisel on üksnes I vaatuses neli variatsiooni, suur *adagio*, duett Abderahmaniga ja kooda; II vaatuses *pas d'action*, variatsioonid ja kooda; III vaatuses *grand pas*. Teistele annavad rikkalikke tantsimisvõimalusi kõigi vaatuste tantsusüüdid. Resultaat näitab, et teatris leidub praegu häid soliste: Tatjana Laid, Larissa Sintsova, Saima Kranig, Liliana Grodnikova, Tatjana Voronina, Lemme Järvi, Tamara Burova, Tatjana Bassova, Tiina Rebane; meestest Juri Jekimov, Oleg Baranov, Jevgeni Kirejev, Vladimir Klepinin, Andrus Kambre, Mati Kalda.

Ent «Raimonda» etendused kaotaksid palju oma särast, kui nimiosas ei esineks «Estonia» nüüdne priimabaleriin Kaie Kõrb. Ta annab etenduste kordaminekuks kogu oma rikka ande. Ka tema partnerid Tiit Härm, Viktor Fedortšenko ja Aleksandr Basihhin sekundeerivad vääriliselt. Tiit Härm oma suurte lavakogemustega paneb Raimonda unelmate printsina paika etenduse vajalikud aktsendid. Aleksandr Basihhini Abderahman on eksalteeritult temperamentne ja kirglik. Tantsija esineb tema jaoks uues kvaliteedis, õige veenvalt ning meeldejäädvalt. Ent kui sama osa teeb Viktor Fedortšenko, avanevad täiesti

Prometheus — Viktor Fedortšenko.



uued tagamaad — õilsus ja üllameelus, mis aitavad ka Raimonda kaju mitmeplaaniisemaks muuta. Väärikas rütel on Fedortšenko Jean de Brienne'ina. «Estonia» uus balletijõud on sobivaks partneriks Kaie Kõrbile, noormehel on tulevikuperspektiivi.

Kaie Kõrb Raimondana Härmi/Fedortšenko Jean de Brienne'i ja Basihhini/Fedortšenko Abderahmani vahel seisab keeruka ülesande ees. Partii on tehniliselt ülinõudlik, aga dramaturgiliselt puudulik. Õnneks elab baleriinis intuiitiivne sisemine vajadus ennast plastiliselt väljendada, ta ei kultiveeri tantsusamme nende endi pärast. Kõrbi stiihia on tants, mis toetub sisemuses peituvale dramatismile. Imponeerib tema hüpe, *grand développé*, ta valdab meisterlikult suurejoonelist *adagio*'t, *pizzicato*-tehnikat, tuure, hüppeid varvastel (*entrechat!*). Need liituvad tal isikupäraseks üllastiilseks tantsuks. Raimonda pole oma olemuselt arenev, vaid avanev karakter, seda eelkõige muusika vahendusel. Igas variatsioonis ju tämber vahetub (keelpillide *pizzicatot* asendavad melanhoolne harf, mänglev metsasarv, igatsev klaver), neid eri värve näeme ka Kõrbi tantsulistes eneseavaldustes, suurejooneliselt üllas tantsus. Baleriin püüab eneses ühendada nii de Brienne'i ideaalset kui ka Abderahmani kirglik-meelelist maailma. Ent lavastajal on Raimonda sisevõitlus täpselt ja lõplikult paika panemata. Värelemine kahe pooluse vahel saaks veelgi elamuslikum olla. Konflikt nimiosalises ja ka etenduses säilib seda kauem, mida hiljem Raimonda otsuse teeb.

Etenduse päikesepoolle kuulub veel muusika. See seisab kindlates kätes. Ilmselt on Vello Pähnalt soont ja tahet koreograafilise etenduse tunnetamiseks-vormimiseks. Veenvalt elas ta sisse «Raimonda» peaaegu tapvalt säravasse maailma. Pähnalt leidub ka dramaturginäarvi — süidilaadset ülesehitatud muusika kõlab kontrastselt. Ühelt poolt välditakse liigset akadeemilisust, teiselt ülemäärast magusust. Sulni ilu vastuvõtmisel on omad piirid! Peenetundeliselt tehti kärped (välja on jäänud mõned viimase vaatuse tantsud). Kiidusõnu teenib ka Jüri Alperteni dirigenditöö.

Niisiis kindlustab praegune «Rai-

monda» omal moel «Estonia» klassikalise balleti rida. Kui nüüd selle kõrvale oleks asunud uus nüüdisballett, hooaja alguses ta ju plaanis oli! Ent mitmel põhjusel nihkus E. Denissovi — T. Härmi balletiuudis järgmisse hooaega ja kokku võttes nendin: elevust meie balleti ümber oli vähem, kui võinuks olla. Tõsi, omal kombel hoidis käesolevalgi hooajal seda üleva Juta Lehiste endiselt tuumakas tants Berio — Murdmaa «Naises», mida nüüd on näidatud ka väljaspool koduvabariiki, Moskvas ja Riias. Kuid tõeliselt suur elevus tekkis alles Itaalia «Aterballetto» külalissetenduste aegu. Neis etendustes oli, mille üle mõelda — värsket koreograafiat, jäägitut elamist tantsus, orgaanilist tantsulisust, liikumishasarti ja ansamblitunnetust. Sellist kunstnikuausust ei kohta just iga päev.

* * *

Zanrite suhted «Vanemuises» on keerulisemad kui «Estonias». Siin juhib kindlalt draama, millega anti 308 etendust. Kõigil teistel žanritel oli etendusi kokku 186, muusikaetendusi seejuures peaaegu võrdses vahekorras: 48 balleti-, 45 ooperi- ja 69 operetietendust. Vaatajate poolehoid kuulub balletile ja ooperile võrdselt (vastavalt 24 950 ning 24 165 vaatajat). Asi tundub siin kenasti tasakaalus olevat. Ooperihuvi hoiavad A.-E. Kerge mõttepingsad ja erutavad tööd, balletihuvi aga mitmekesine repertuaar. Tuleb tõdeda, et balleti poolest on «Vanemuine» nüüd suure repertuaariga teater: «Zemfirat. Sulamiti» etendati 3, «Giselle'i» 3, «Pähklipurejat» 7, «Tantsu sündi» 9, «Coppéliat» 9, «Satanillat» 10 ja «Tiinat» (tuli välja hooaja II poolle) 6 korda, kusjuures seitsmest lavastusest viis pärinevad oma maja balletimeistritelt, nende seas «Satanilla» ja «Tiina», selle hooaja uudised.

F. Benois', N. H. Reberi ja C. Pugni «Satanilla» kavavõtt on teatri ja Vassili Medvedevi julgustükk. Pärast balletiromantismi kõrgperioodi sündinud teos ei kannu eneses nii loetavat programmi nagu «Sülfiid» või «Giselle» (puudub kanooniline seade), ka muusikalised väärtused seisavad siin küsimärgi all. Sellest ehk tuleneb siis ka balleti vahepealne kadumine maailma lavadelt. Jul-



«Satanilla» (lavastaja Vassili Medvedev, kunstnik Fritz Matt). Satanilla — Rufina Noor, Fabio — Vassili Medvedev.

gust «Vanemuise» traditsioonilistele taotlustele võõra «Satanilla» (mis sõnum tollel ikkagi meile on?) kavvavõtmissel võib ehk mõista seoses muusikaetenduste juubelihooajaga. Teos samast atmosfäärist kui teatri esimesed muusikalavastuse katsetused! Tekkis veel üksjagu põnevustki — ühel hooajal on Eesti teatrites kaks balletti («Satanilla» ja «Raimonda»), mis M. Petipa loomebiograafias nõnda tähendusrikkad. Esimene tema ballettmeistritöö algust märkiv, teine särav lõputriumf. Põnevust tekitab ballettmeistri ülipika loometee kolossaalse arengu tunnetamine. Ta kujunes roman-

tismist kaugenevaks loovisikuks, nn suure balleti esteetika teesillutajaks.

Eksib balletomaanist muljetejagaja (vt SV 16. III 1984), kui arvab, et «Satanilla» pretendeerib lihtsalt tantsulisele silmarõõmule. Medvedev taotles ilmselt rohkemat — tahtis luua etendust suurte eelkäijate Mazilier' ja Petipa vaimus, ühendada vana prantsuse balletistiili vene balleti omaga.

«Satanilla» kui etendus (v.a proloog) algabki paljutootavalt. On stiilitunnet, pidulikku meeoleolu, põnevate tegevust (Bianca/Satanilla moondumised). Vähemütlevad ja pantomiimilised episoo-



Fabio — Vassili Medvedev.

did, nii iseloomulikud romantilises balletis (Mazilier valdas pantomiimi eriti väljendusrikkalt). Etenduse teisele poolele (IV, V, VI pilt) pinget aga ei jätku. Üha rohkem võtab koreograaf võimust režissööri üle, etenduse kude hõreneb, kasvab illustratiivne alge. Siin avaldubki vastuolu taotluste ja resultaadi vahel. Noore balletilavastaja puhul on niisugune asi ehk paratamatugi? Teatripraktikast on teada, et põhiliselt just tegeliku töö kogemustes lavastaja küpseb, õpib täiusliku etenduse loomise kunsti. Küllap oli «Satanilla»-idee realiseerimine Medvedevile hea õppetund, kus teda entusiastlikult

ning tulemusrikkalt toetasid kunstnik Georg Sander ja dirigent Toomas Kapten.

Koreograafina avab Medvedev end huvitavalt, väldib kompilatsioonikariseid (tõenduseks värske masurka III pildis jt tantsud). Üldse on etenduses mitmeid huviäratavaid tantsuepisooode, ent täiesti iseseisva mõtlemiseni plastilistes kujundites pole ballettmeister jõudnud. Medvedev lõi «Satanilla» koreograafia iseseisvalt, kuid toetus alateadlikult balletiklassikale, mille najal ta ise on kasvanud.

Lavastaja-koreograafi taotlusi reali- 57

seeris Rufina Noor Bianca/Satanillana, esitades haaravalt kangelanna psüühilise draama. Baleriin, kes juba oma eelmiste töödega kasvas subretist kangelannaks, on nüüd veelgi dramaatilisemaks muutunud. Kui lai tunneteskaala! — Raev, salakavalus, õelus, otsustavus, aga ka hellus, kahetsus, andestamisvõime. Kõik kindla tantsutehnika vahendusel. Rufina Noor on kujunenud «Vanemuise» silmapaistvaimaks baleriiniks. Meestest võime esisolistiks nimetada Vassili Medvedevit, kes püüdlikult, kuid veidi üheplaaniliselt vormib oma Fabiot. Professionaalse tantsija Medvedevi suur pluss on tema tantsu harsartsus. Mõlema peaosalise loomingus näeme kindlasti rohkemat kui vaid silmarõõmu. «Satanillas» pulseerib elumahlu, mis seekordset tema poole pöördumist õigustavad.

Tagasivaatav muusika- ja balleti-

lukku, seekord Nõukogude Eesti omasse, oli ka «Vanemuise» teine balletilavastus. Peaaegu kolmkümmend aastat ümbritses Lydia Austeri «Tiinat» legend, nagu kuuluks see suurepärase muusika niivõrd oma loomisaega, et nüüdiskoreograafil pole temaga midagi peale hakata. Oli vaja Ülo Vilimaa taolist juurdlevat kunstnikuisiksust, et näha kohatise illustratiivsuse ja divertismendivõõbata tuuma. Koreograaf ühes helilooja ning dirigent Erich Kõlariga (ka viimane pani sellesse töösse kogu hinge) vabastasid teose ballastist (marjuliste tantsud, jaanikumängud-tantsud) ja sisukas, erakordselt hästi orkestreeritud teos hakkas laval elama oma neljandat, kõige täiuslikumat elu. «Tiina» muusikas leidis ilmselt midagi sellist, mis lausa raputas koreograafi läbi. Pole saladus, et õige mitmel viimasel hooajal liikus Vilimaa kui koreograaf nagu mingit kin-

Tiina — Jelena Poznjak.





L. Austeri ballett «Tiina»
(lavastaja Ülo Vilimaa,
kunstnik Meeri Säre). Tiina — Jelena Poznjak, Margus — Aleksandr Kikinov.
G. Vaidla, N. Krasnoperovi,
E. Reinapu, R. Tamme fotod

nist ringjoont pidi. «Tiina» lavastus tähendab nüüd uut puhkemist, kuigi on olemas ilmne sild tema ammuste esimeste suurte õnnestumiste juurde. Ent elus ja kunstis aastate jooksul saadud kogemused tõstavad ta balletiloojana uuele tasemele. Imelise muusikatunnetamise kaudu sündisid originaalsed, paljukõnelevad koreograafilised kujundid, suure endastmõistetavusega vastuvõetavad ning omased Tiina, Mari ja Marguse tantsulised iseloomustused. Loov mõte

pääses liikuma ning ilmale tulid stambivabad, ütleksin kitzbergilikud monoloogid, duetid, massistseenid. Koreograaf lähtub vabaplastikast, liikumise ja karakterite loogikast, kasutab osatäitjate füüsisest tulenevaid võimalusi (Mari «rippumised» pikka kasvu Marguse küljes!). Kui midagi soovida, siis Tiina liikumisstiimia täpsemat vormivalamist, Kupja kuju selgemat paikapanekut, proloogi mõningasest primitiivsusest (Pastori liikumine!) vabastamist. Pro-

loog on üldse etenduse see osa, kus pole veel lõplikku, selle teose ja lavastuse vääriolist, illustratiivsusest puhastatud lahendust. Vihje peamisele — inimeste metsikule, pimedale vihale, millele Tiina hiljem saab vastandada oma ellusuhtumise — on ju praegugi olemas.

Tore, et Vilimaaga on kaasa läinud kogu «meeskond». Kuidas küll lavastaja kõiki taotlusi toetab kunstnik Meeri Särel! Lavapildid ja kostüümid ühinevad lavastuslik-koreograafilise põhihoovusega. Särel lahendus näib ainuõigena. Targalt on nüüdne «Tiina» keskendunud kolmnurgale Tiina—Margus—Mari, mis võimsalt traagilise mulje saavutab lõpupildis, kus kõik kolm on jäetud üksi oma suure valuga.

Tiina osas elab Jelena Poznjak täisvereliselt. Harva tuleb teatris võimalus, et näitleja saab kunagi väga armastatud lavakuju juurde tagasi pöörduda. Poznjak tantsis Tiinat juba Ida Urbeli versioonis (1958), nüüd on tal harukordne võimalus kasutada kogu oma teatritarkust, lavakogemuste rikkust. Tema esinemine mõjub dramatismi ja läbitunnetatusega. Iga lavahetk on osa jõuliselt maalitud Tiina portreest. Tants pole tal eesmärk, vaid vahend. Omaaegsest lüürilisest Tiinast on kujunenud traagiline, kogu olemusega oma tõekspidamiste eest võitlev kangelanna, kes kannab pinget mõjuvalt läbi etenduse, suure finaali väljaks.

Mari mõttemaailma ja plastika võttis orgaaniliselt omaks Rufina Noor. Meeltesöövilt tantsib ta armastust Marguse vastu, omamoodi armastab Tiinatki. Reetmine kasvab tal välja ahastusest. Valus üksiolek etenduse lõpus on tõeliselt traagiline. See töö on Rufina Noore väga suur kunstiline õnnestumine.

Juba lavastajal on Margus huvitavalt paika pandud, kummalisel kombel peitub tema näilises staatikas dünaamilisust. Aleksandr Kikinovile näib see osatäitmine kujunevat pöördpunktiks lavateel, tema suhtumine Tiinasse ja Marisse on väga selgepiirilisel väljaks toodud. Igal hetkel on ta usutav, tulles kaasa Poznjaki-Tiina ja Noore-Mari kõrgtasemega.

«Tiina» on «Vanemuise» balletitrupi loome- ja elujõulisuse sõnaselge kuulutaja. Tegemist on etendusega, mis vormib trupi paljuhaldatud oma nägu. Ilu-

samat kingitust teatri juubeliks on raske välja mõelda. «Tiina» on pidupäev, mis kinnitab teatri, siis ka balleti püsimise võimalikkust. Ühtlasi tõestas Vilimaa selle lavastusega, et tema lambis jätkub veel õli. Vilimaa ja Medvedev, kaks nõnda erinevat koreograafi pluss erksa vaimuga solistide tuumik — see on «Vanemuise» nüüdne rikkus.

* * *

Eesti mõlemale balletitrupile oli hooaeg 1983/84 eelkõige väga töörohke ja lõppes tähtsate külalisesinemistega. «Estonia» viis Riia Ooperi- ja Balletiteatri lavale kaks diametraalselt erinevat teost — «Eesti ballaadid» ja «Raimonda». «Vanemuise» tantsijad näitasid Potsdami Uue Palee lossiteatris balletiõhtut («Bakhti», katkendid balletidest «Sulamit», «Coppélia», «Merineitsi», «Tiina»). Kuigi «Estonias» oli ainult üks balletiesietendus, suurenes tantsijate üldine töökoormus: tantsust küllastatud «Müüdnud mõrsjale» ja «Savoy ballile» lisandusid «Montmartre'i kannike» ja «Kabaree». Tantsuvõimalusterohke «Lend» nõudis oma osa töömahust. Uuendati balletti «Maailma loomine», uusi osatäitjaid nägime «Chopinianas», «Sülfiidis» ja «Armunõiduses». Nii joonistusid tantsijatena selgemini välja Viktor Fedortšenko, Lemme Järvi, Tatjana Voronina, Larissa Sintsova, Andrus Kambre. Teater andis julgelt ja õigus- tatult senisest suuremaid ülesandeid Katrin Kivimäele, Tatjana Bassovale, Irina Fominale, Vladimir Kuznile. See soodustas nende edasiarenemist.

Ent üle kõige kumas Kaie Kõrbi täht ja tema suur võit üleliidulisel konkursil. Nõnda on «Estonia» balletihooaeg eelkõige balletitantsijate hooaeg. «Vanemuise» hooaega aga saame ballettmeisteri-hooajaks nimetada. Ehk tuleneb see ka kummagi teatri põhilistest balletiprobleemidest?

* * *

Võib-olla hakatakse kunagi hiljem meie balletihooaega 1983/84 nimetama Kaie Kõrbi ning Ülo Vilimaa ja tema «meeskonna» «Tiina» hooajaks?

Suur klassika, seekord väiketeatrites

KARIN KASK

W. Shakespeare. «KUNINGAS RICHARD TEINE» Rakvere Teatris (lavastaja R. Trass, kunstnik R. Babitševa).

A. H. Tammsaare. «JUUDIT» Viljandi «Ugalas» (lavastaja K. Raid, kunstnik I. Agur).

Nii Shakespeare kui Tammsaare on ennekõike meie suuremate teatrite autorid. Leiame ka, et lavastused, mis kunagi kujunesid teatrielu sündmusteks, on varemalt olnud peaaegu kõigi omaaegsete tipplavastajate kanda, kõrgpunktiks Draamateatri («Põrgupõhja uus Vanapagan», 1945, 1953 — Põldroos; «Vargamäe», 1951, 1958 — Särev; «Kuningal on külm», 1955 — Panso; «Inimene ja jumal», 1962 — Panso; «Antonius ja Kleopatra», 1955 — Tammur), «Vanemuise» («Coriolanus», 1964 — Ird) ja Noorsooteatri («Hamlet», 1966 — Panso) loomepildis. Mitme põlvkonna ühismänguna saab pikaaegseks teatrisündmuseks Tammsaare—Panso «Inimene ja inimene» (1972).

Tammsaare mängimise traditsiooni edasikandjana toob seitsmekümnendail aastail teatrisse uue etapi, ajakaasse mõtestatuse ja mängurütmi J. Tooming («Põrgupõhja uus Vanapagan», 1976; «Tõde ja õigus», 1978). Huvitava kamerteatrikatse tegi K. Raid üliõpilasetendusega «Me otsime Vargamäed» (1976). Kuid — Tammsaare juubeliaasta neile uusi mängutippe ei lisa. Ka noorema põlvkonna «Hamleti»-esitusele (Mikiver—Viiding jt, 1978) ei järgne enam — nüüd juba kuus aastat — Shakespeare'i tragöödiate mängimist. Üksikjuhtumiks jääb ainus komöödiavalustus — «Mõõt mõõdu vastu» Pärnu Draamateatris (1979). Suuremates teatrites peetakse vahet nii ühe kui ka teise kirjaniku teoste lavastamises.*

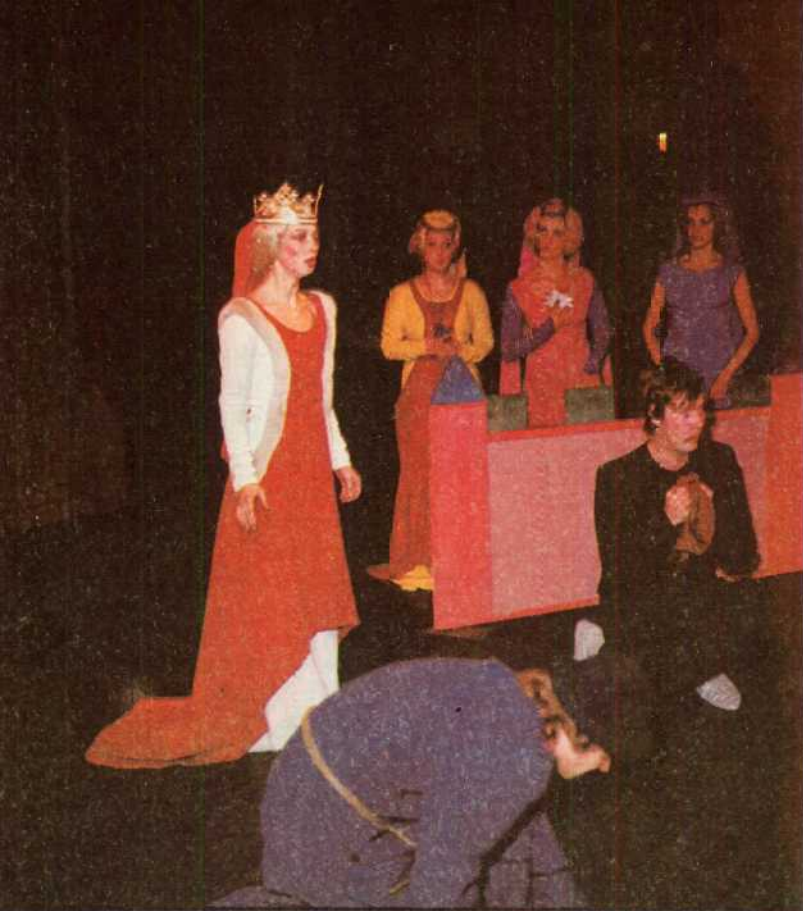
* Artikkel on kirjutatud enne Tammsaare-Mikiveri «Armastuse ja surma» ning Shakespeare'i-Hermaküla «Windsori lõbusate naiste» valmimist. — Toimetus.

Shakespeare kroonikatest-tragöödiatest on meil märgitud varem «Richard III» (V. Panso, 1975, Draamateatris). «Juuditi» tipprollidena mäletatakse A. Talvi ja K. Karmi Juuditi—Olovernese duetti (1960). V. Otsuse Juudit, mis oleks võinud «Vanemuises» sündida ja mida vahel arvad, et oledki näinud — nii tugevasti võib näitleja isikupära mõjutada kujutlust! — jääb siiski vaid mõteteiteks.

Kahe väikelinna — Viljandi ja Rakvere — teatrid on rikkunud mängutavasid, tuues lavale teoseid, mis ei peakski mahtuma nende hapratele õlgadele. Eriti hulljulge võib tunduda Rakvere Teatri ettevõtlikkus. Ka publikut silmas pidades. Meelsamini neelatakse Rakveres kergemaid palu. Peanäitejuht R. Trass aga sellest ei hooli ja kuulab endiselt entusiasmi ning energiat omalinlaste teatrihuvi äratamiseks. Kuid Shakespeare'i «Kuningas Richard Teise» lavastuse teisele-kolmandale etendusele jätkus Rakveres oma publikut ikkagi vaid napilt. Aja- või huvipuudus? Ilmselt viimane. Lustakamad lood lähevad paremini. Teatrirahval kulus «Kuningas Richard Teise» väljatoomiseks aga kolm ja pool kuud, proove tehti üle kuuekümnelt. Kaks korda nii palju kui mõne lihtsama ja hoopiski publikumenukama mängutüki puhul.

Miks oli tarvis lavastada Shakespeare'i ja just seda liiki teost?

R. Trass: «Kuningas Richard Teist» kannan hinges juba kümme aastat. Seitsmekümnendate aastate teisel poolel pakkusin selle lavastamist välja ka Draamateatris. Muidugi, see oleks olnud enneaegne. Igal lavastajal on ikka oma tükk, näidend, teema, meelisprobleemid, ka lavastamislaad, stiil, millest ta on äratuntav. See kõik käib vahest ka minu kohta. Peale selle olen ma hariduselt näitleja, ise laval mängiv. Vahel mõtlen, et ma ehk valin näidendeid rol-



W. Shakespeare'i «Kuningas Richard Teine» Rakvere Teatris (lavastaja Raivo Trass, kunstnik Riina Babiševa). Stseen lavastusest. Vasakul Kuninganna, kuninga Richardi abikaasa — Mariha Vernik. Aednik — Ulo Lodeson.



Aumerle'i hertsog — Toivo Arnover, Yorki hertsoginna — Ene Piir, Yorki hertsog — Rein Olmaru.

lide järgi. Mitte, et ma neid ise mängiksin, vaid lähtudes sellest, mis mind lumab. Muidugi on see vaid üks tahk valiku tegemisel. Teatrijuhina olen sunnitud kaaluma repertuaarivalikut laiemalt, kogu teatrit silmas pidades. Võib-olla on see viimane just määrav, kuid ikkagi kooskõlas lavastaja kunstimaitses, maailmavalu ja teatrikunstsiotsingutega. Eks «Kuningas Richard Teine» nõnda saigi mängukavva võetud. *Summa summarum*. Me olime oma arengus jõudnud Shakespeare'i juurde. Võib-olla oleks olnud õigem alustada komöödiatest, aga see on asja väline külg. /— — —/ Teatrijuhina tahan ma luua nii kuidas oskan näitlejaile olukorra, et neist saaksid need, kellest järgmised põlvkonnad räägivad kui suurtest lavakunstnikest.

Teatrit teen ma ikkagi sellepärast, et etendus läheks hinge, südamesse. Etenduses peab olema tunda valu, millega me antud momendil elame, kas me sellest teistele räägime või mitte.»

Nii arvab teatrijuht. Praegustest maailmaprobleemidest kõnelemiseks, nende otsekaasaegseks tunnetamiseks peavad nüüdisaegsed teatriteoretikud/šeiikspiroloogid sobivaks Shakespeare'i kroonikanäidendeid. (Neil lasus keskne tähelepanu ka mõned aastad tagasi Jerevanis peetud üleliidulisel Shakespeare'i-festivalil.)

Kõik need suured ajaloolised tragöödiad algavad võitlusega trooni või trooni kindlustamise pärast, kõik lõpevad monarhi surma ja uue kroonimisega. Iga kroonikas veab seaduslik monarhi enda järel pikka roimade ahelat. /— — —/ Feodalismi ajalugu on suur astmestik, mida mööda lakkamatult sammub kuningaterodu. Iga aste, iga samm ülespoole kannab mörva, salakavaluse ja reetmise märki. Iga aste viib troonile lähemale. Kuid sellel ajaloostmestikul liikudes pole võimalik peatuda ja viimaselt astmelt on ainult samm kuristikku. Valitsejad vahetuvad. Kuid astmed on ikka needsamad.

Selline on XX sajandi teise poole Shakespeare'i-eritluste tuum. Kogu selle liikumise käivitajaks on vägivallale rajanev ajamehhanism, mida asjaosalised ise (selleks on ju iga kuningas omal viisil) pole enam suutelised pidurdama.

«Kuningas Richard Teine» on tõeli-

suse tunnetamise tragöödia, milles inimene kaotab maailma suhtes illusioonid. Krooni ja võimu kaotanud Richard II saab inimesena nägijaks nagu Leargi ja õpib maailma tundma kogu selle julmuses. Maailma, mida ta oli teadmatutes valitsenud. Kõrgel trepiastmel seistes nägi ja mõistis ta elu vähem kui Towerisse suletuna ja siin möödunule tagasi mõeldes.

«Richard Teise» lavaletoomine on igale teatrile omamoodi hiigelettevõtmine. Kuidas aga on üldse võimalik nii väikesel mängupinnal, nagu seda on Rakvere Teatri kodulava, Shakespeare'i kroonikalavastusi esitada? Nimeliste rollide arv ulatub kolmekümneni. See uudishimulik küsimus oli teatrisse minnes kaasas.

R. Trassi valitud nimme mänguline ja avameelselt naivistlik esituslaad üllatas. Tundus ootamatuna. Kuid mida kaugemale rullus tegevus laval, seda rohkem süvenes hoiak — aga miks mitte? Kas ongi nii väga palju põhimõttest vahet sellega, mida pakub kümneni tipplavastajaid R. Sturua oma kuulsas «Richard III» lavastuses? Tõsi küll — vahe on tasemes, teostuses, selleski, et grusiinlaste teatrimäng sündis kultuurikeskuses Tbilisis, rakverelaste Shakespeare'i-mäng aga üksnes paarikümne tuhande elanikuga linnakeses. Kuid milleski on nad ühte aega kuuluvad. Kummaski on tunda trepiastmestikku, midapidi liigub julma ajastu kuningaterodu. Kummaski mängitakse avameelselt teatrimängu.

R. Trassi Richardi-lavastust võikski pealkirjastada: «Täna mängime «Kuningas Richard Teist»». Brechtilik võoritav suhe on tunda. Kulub pool etendust, kuni teed enda jaoks avastuse: Shakespeare'i-mäng seostub orgaaniliselt sellega, mida rakverelased on R. Trassi käe all varem loonud.

«Olen mõelnud, kas Shakespeare'i-lavastused ei jää enamasti kaugeks stilistikalt. Ajastu vormi tabamisel, liigse ajaloolisuse taotlusega, mille tagajärjel libisetakse pseudokäsitluse. Tihti peale on lavastused olnud vormilt masendavad-rasked, liigse painajaliku rõhuasetusega. Ainult inglaste mängus olen näinud, et loo taga on inimene, mitte ajalooline monstrum,» nendib R. Trass.

Rakvere Teater on kujunenud oma-ilmeliseks, seda võib öelda küll. Nii märgatavalt erilaadne ja eesti teatri üldpildis kaasarääkiv on Rakvere Teater olnud varematal aegadel üksnes siis, kui tööd tehti K. Süvalepa juhtimisel (1954—1961). Tol korral võlus Rakvere Teatri romantiline laad, millesse lõikusid kaalukad klassikatõlgendused (Čapek, Gorki, Slowacki, Vilde), aga ka lõpsakad Lutsu-lavastused. Ka tänane Trassi teater köidab niihästi tõsimeelse suhtumisega meie minevikuaegadesse, vajadusega oma arenguloolisi juuri tunnetada kui ka köitva mängurõõmu ja vormiereduse püüdega. Marivaux' «Armatuse ja juhuse mäng» ja Molière'i «Scapini kelmused» ulatuvad milleski tagasi Põldroosi mängulustiliste *commedia dell'arte* laadis teatrietenduste juurde. Naiivse teatraalsusega võluv on L. Koidula «Saaremaa onupoja» lavastus, milleski hingesugulane K. Irdi sõjajärgsete aastate Koidula-mängimistega («Kosjakased», «Kosjaviinad»).

R. Trassi ja kunstnik R. Babitševa tööd seob hea partnerlus. Esimese fan-

taasialend ja teise stiilitundlik kunstikuulmine on eelduseks, et «Kuningas Richard Teisele» on leitud Shakespeare'likku mängupidevust võimaldav ja ajastuatmosfääri loov kujundus. Sellele partnerlusele liitub «Richard II» puhul veel kolmas: J. Rähesoo tõlkijana. Teksti on nauding kuulata (ka lugeda), värs on mõtteihte, koloriitne ja ajastuhõnguline.

R. Trassil tuli «Richard Teise» lavastamisel arvestada olemasolevaid võimalusi (väike lava, piiratud lavastuskulud, nigelad lavatehnilised võimalused jms) ning nappi näitlejakoosseisu (osa näitlejaid mängib mitut rolli). Brechtlikke mänguvõtteid ja naivist-

«Kuningas Richard Teine». Henry Bolingbroke — Madis Kalmet, Kuningas Richard Teine — Arvi Mägi.

Stseen «Kuningas Richard Teise» lavastusest. Keskel Kuningas Richard Teine — Arvi Mägi. Stseen lavastusest. Vasakul Kuningas Richard Teine — Arvi Mägi.

H. Kõssi fotod





likke stiilielemente (kujunduses, liikumistes, käitumiste-rituaalis) kasutab R. Trass lava-saali otsesuhte loomiseks. Etenduse-eelne näitlejate tutvustamise tseremoonia suunab sellele hoiakule ka otseselt. See on omamoodi vaatajaga mängureeglites kokkuleppimine: sel korral tehakse nimme-teatrit ja nimme-vaatemängu. Vaatajalt oodatakse ja eeldatakse omapoolset suhtumist laval toimuvasse.

Lavastuses domineerivad karnevallikud värvid: punane, lilla, roheline, pruun. «Hortus Musicuse» viisid ilmetavad aega. Lavakujundus — üksteise kõrvale surutud viilkatustega majad, tumedasse taevasse korrapärases rivis torgatud heledad piparkoogitähed, miniatuursed linnatornid ja kivimüürid eraldamas eeslava, nagu Shakespeare'i päevil. Või teine niisama iseloomulik taust: mängumüüri taga laiub meri, ümmargused korrapärased tormilained üksteises kinni, foonil tuulest punnis purjedega laev kõnelemas kaugematest mereteedest. (Teda võib mõelda ka unistustelaevaks!) Keskseks atribuudiks lavapildis on aga suurte hammasratastega Ajamasin. Naiivne sümbol. Kuid tal on lavastuses oma partituur: ta meenutab (sümboliseerib) aja paratamatut kulgu ja sellega kaasnevat kuningate liikumist võimustmestikul. Markeeritakse tegevusi (hobustel kappamised jms), siin-seal tõstetakse esile mängulis-plastilist külge. Kuninganna (A. Veesaar, M. Vernik) ja õuedaamid liiguvad rõhutatult graatsiliselt, hõljuval sammul. Varieeritakse kõneviisi. Kuninganna laulvale jeno-vevalikule rääkimismaneerile vastandub kiiretempoline meestejutt ja aednike rämedalt asjalik arutus. Leidlikuks mänguvõtteks on iroonilise moralitee laadis mängitud Yorkide (R. Olmaru, T. Arnover, L. Baumverk või E. Piir) perekondlik stseen.

Tehakse avameelselt teatrit, kuid usud tundvat XIV sajandi õhustikku, kus Notke maalilt mahaastunud Vikatimees haarab oma tantsu kord ühtesid, kord teisi. Ja tedagi võtad ajastusse kuuluva reaalsusena.

Keskaegse Inglismaa intriigide ja mõrvade maastikku toob Shakespeare vaid ühel korral sisse süsteemivälise inimeste arutluse — stseeni aednikega

(Ü. Lodesson, O. Kauppinen). Nende käte tööst kannab vilja aed. R. Babitševa on leidnud koloriitse ja kõneka kujunduse. Linnud, marjad, maikellukesed, puud. Aedniku sümbolne jutt riigi kohta kõlab sügava tagamaaga: umbrohtu tuleb hävitada ja liigseid võsusi õigeaegselt kärpida, selleks et nad tulutult ei rööviks maad kaunitelt lilledelt. Nii ka riigivalitsemises. «Liigsed oksad peab raiuma, et teistest oleks tulu. Nii tehakse kannaks praegugi ta krooni, nüüd aga hooletusest kaotab krooni.» Hauakaevajad ja aednikud, lihtrahvas tolleaegses mõttes on elutarga filosoofia kandjad.

Lavastuses on kaks vaheaega. Tundub, et vaatajate jaoks. Sest kogu lavastus on oma tinglikkuses selliselt üles ehitatud, et seda võiks sujuvalt algusest lõpuni ära mängida (nagu Shakespeare'i ajal, mil vaheajad puudusid!).

Tõelik rütm ja rabe tekstiesitus (külap see on meie teatri — ja mitte ainult Rakveres! — nõrgemaid külgi) teevad vaatajale sündmustikus ja rollide vahekorras orienteerumise raskeks. Atmosfäär ja kuninga situatsioon täpsustub aegapidi. Lancasteri hertsogi, John of Gaunty (V. Käro) surmaeelne hoiatus Richardile (A. Mägi) käivitab juba märgatavamalt intriigi — ebakõla kuninga ja teda ümbritsevate ülikute vahel on teravalt välja öeldud. Lumepall on veerema lükatud, millest hakkab kasvama kuningat enda alla mattev laviin. Richard Teine on siin veel trepimetafaori kõrgematel astmetel. Ta on ise võimumasina peremees, talle on lubatud olla priiskav ja kergemeelne, kurnata riigikassat ja teha eluküünlaid kustutavaid otsuseid. Seda kahepoolsust — monarhi julmust ja lustivat egoistlikku elujanu — mängib A. Mägi mahendatult. Ta on oma laadilt siiski rohkem Liivi- ja Metsanurganäitleja, ilmse lüürilise omapäraga. Tema rolliloometegevaim osa pääseb maksvusele seal, kus algab Richard Teise õnnetusterodu.

Tõlgendus saab juurde sügavamaid sisetoone juba kolmanda vaatuse alguses. Siiras on Richardi rõõm Inglismaale tagasijõudmise stseenis. Romantiliselt kõlab tekst: «Ma nutan rõõmust, et seisn jälle oma riigi pinnal.» Siit, neist tundehekist algab Richardi-Mäe suur traagiline *crescendo*, mis kulmineerub

teadasaamises: ta on kaotanud oma sõjaväe. Kaksikümmend tuhat meest on läinud üle Bolingbroke'i poolele, kellega on liitunud ka teised ülikud. Richardi lakooniline «minu mäng on läbi» konstateerib olukorda. Ei rohkem. Tõeliselt teise pilguga hakkab ta maailma nägema alles pärast krooni üleandmist Bolingbroke'ile, tulevasele Henry IV-ndale.

Iseendast on see stseen erakordne. Suuremalt jaolt kaotavad kuningad koos krooniga ka pea. Siin antakse kroon käest kätte. Tragöödia inimlikud suured hetked sünnivad krooni andja ja selle võtja dialoogiga. Mõttetäpne tõlge, rollide siseepingete suurde plaani viimisele suunatud režiiline lahendus ja näitlejate napp ning täidetud mäng annavad ühtekokku lavastuse tippstseeni.

London. Parlamendihoone. Troon. Veel hetkeks on lubatud Richardil-Mäel siia istuda. Kõik järgnev toimub ladusalt ja iseendastmõistetavalt, nagu kätteõpitud näitemängus. Tagasisurutud pinget on Richardi sõnades. Nüüd, viimast korda troonil istudes, näeb ta inimesi teise, uue pilguga. Just nagu esmakordselt. Talle ei vaadata enam alt üles. Temaga pole enam kellelgi pistmist. Kohe tõugatakse ta alla kuningate trepi viimaselt astmelt. Suurde tühjusse. Ülemisele astmele tõuseb uus kroonikandja — Henry Bolingbroke, tulevane Henry IV. Osa mängib Madis Kalmet. Tema Bolingbroke'i hoiakus on mehisust, usku oma missioonisse. Ta on tasakaalukas ja inimlikult mõistev. Ta krooni järele sirutuvates kätes on energiat, pilgus otsustusvõimet. Viha ja vihkamine (Richard Teine saatis ta ju pagendusse!) on tagasi surutud. Nii sünnib kuningas, kes alustab omakorda teed ajalooastmestikul.

Kui peaksin vastama küsimusele, millised hetked riivasid kõige sügavamaid hingesoppe, nimetaksin Richardi-Mäe stseeni peegliga ja järgnevat suurt üksiolemist Toweris. Majesteetliku üliku asemel vaatab peeglist vastu vananev mees, ajakortsud näos. See vapustab peeglisse vaatajat. On see tõesti tema? Toweri-hämaruses saab Richardist elu uute silmadega ning uutes mõõtmetes nägev inimene. Kuid nägijaks saanud kuningatele ei jäeta palju aega elamiseks. See shakespearelik mõte jõuab saali.

Kaotanud kõik, mis talle kuningana oluline oli, muutub Richard meile üldinimlikult mõistetavaks (lavastaja on toonud Toweri-stseeni otse lava ette, nagu sümboolseltki teda vaatajale ligemale tuues).

Analoogilise protsessi teeb läbi A. H. Tammsaare «Juuditi» nimiosaline — auahnus ja naiselik iha saada maailmavürsti, kuningate kuninga kaasaks viib ta näidendi sündmustiku kulgedes sise-mise katastroofini, ka oma seniste eluväärtuste ümberhindamisele.

A. H. Tammsaare «Juuditi» jõudis lavavalgusse mõnda aega varem kui Shakespeare'i «Kuningas Richard Teine». Sama võimumehhanismi astmestiku, mida kasutavad teoreetikud Shakespeare'i teoste tõlgendamisel, on tunda siingi. Petuulia on ümber piiratud Nebukadnetsari vägedest, vallutussõda on ulatunud Iisreali. Kuid Tammsaarele pole niivõrd oluline sõjasituatsioon, kuivõrd inimestes hargnevad konfliktid.

K. Raidi lavastused sünnivad (just nimelt sünnivad, sest selles on suur osa alateadvuslikul lähtel, nii vähemalt tundub) ennekõike läbi rolli ja näitleja psühholoogilise eritluse. Tammsaare inimeste siseilma avamise kaudu hakkab kõlama sotsiaalne ja filosoofiline. Ühisjooni Shakespeare'i kuninga Richard Teise ja Tammsaare Juuditi (selles lavastuses: Juuditite) vahel võib leida küll. Juudit ikkab ju ilmale kanda kuninga lapsi, tõusta võimutrepi kõige kõrgemale astmele. Kulmineeruvast sisekonfliktis ja rollidünaamikas — kummagi eluhinnangutes toimuvad muutused — on lähisjooni. Kuid niisama oluliseks (kui mitte kõige olulisemaks) tuleb pidada Tammsaare rollide teist tagamaad — dostojevskilikku inimeseeritlust. «Kõige raskemad heitlemised on inimesel ikka iseendaga, muu on kõik labane sündmustik, millele alles sisemiselt mõtte ja tähenduse peab andma,» kirjutab A. H. Tammsaare kahekümnen-date aastate algul. See arusaam inimlikust olemisest on oluline K. Raidile. Tema loomingus üldisemaski mõttes. Sellest on saanud lähtealus ka «Ugala» «Juuditi» lavastusele. Nii tundub. Shakespeare'i ja Dostojevski mõjudele Tammsaare loomingus on kirjandusteadlased omalt poolt tähelepanu juhtinud. 67

E. Veliste fotomontaaž «Ugala» «Juuditi» teemadel. Juudimann, Olovernes — Rein Malmsten, Juudit — Leila Säälik.



A. H. Tammsaare «Juudit» Viljandi «Ugala» (lavastaja Kaarin Raid, kunstnik Ingrid Agur), Siseen lavastusest. Esiplaanil Olovernes — Rein Malmsten, Akior — Arvo Raimo.

«Juudit», Susanna — Erika Torger, Juudit — Leila Säälik.

«Juudit», Olovernes — Rein Malmsten, Juudit — Kersti Kreismann.

E. Veliste fotod



Kui rakverelaste «Richard Teise» lavastus rajaneb teatraalsele-mängulisele laadile ja rakendatud on terve võimalik näitlejate koosseis, siis viljandlaste klassikaesitus on pigem kammerlik, la-kooniline, rohkem näitlejale, rolli sise-elule keskendatud, viimast vajaduse korral suurde plaani tõstes. Oigem oleks ehk öelda, et kogu esitus liikus nagu ühest suurest plaanist teise, niiviisi inimese toimuvasse sissevaadet pakkudes. Kunstnik I. Aguri lavakujundus, diskreetne ja täpne, loob mänguhetki võimendava tausta või mänguvälja. Kuid tal on ka oma sisuliselt kaasamängiv roll: päikesevärviline jämedast lõimest kangast võib võtta Petuulia rõõmude ja murede kangana, võimaldades niiviisi assotsiatsiooni lõunamaa eluga. Kord markeerib ta Juuditi koda, kord Olovernese telki. Ta on siinsete karmide mängude tunnismehiks. Kanga kokkuvarisemine saab sümboolse tähenduse — Olovernese surmaga on temagi roll lõppenud: varisenud on Juuditi lootused, Juuditi ambitsioonid.

Lavastused elavad oma elu. Enamasti tikuvad kuluma, koltuma, väsima. Hoopiski vähematel puhkudel kasvavad nad edasi, saavad juurde värve, ulatuvad loomeniitidega veelgi sügavamatesse hingemaadesse. Praegu, juba distantsiga K. Raidi juhitud «Juuditile» mõeldes tundub, et mõlemad nimirollide tõlgendused — L. Säälikult ja K. Kreismannilt — on saanud juurde mängusügavust, hingevärvidesse on lisandunud toone, süvenenud on kummagi ise- ja eripära. Need on õnnestunud näitlejatööd. Ka ühest hooajast üle ulatuvad saavutused.

Petuulia on ümber piiratud Nebukadnetsari vägedest. See võib olla aga ka üks-kõik-mis-maa ja üks-kõik-mis-kuningas. Tammsaarele pole niivõrd tähtis sõjasituatsiooni aeg ja ruum, kuivõrd inimestes hargnevad konfliktid. Vägi-vallamehhanism on siingi — nagu Shakespeare'i näidendites — tegevuse käivitajaks.

Lavastuse huvitavaimaks rolliks on R. Malmsteni Olovernes. Võrreldes varasemate tõlgendustega (1921, 1924, 1935, 1936, 1939, 1960, 1969) on just see

osa kõige rohkem muutunud, niihästi uusi mängutoone juurde saanud kui ka põhimõttelist laadi uuenemist leidnud. Kui erinev K. Karmi omaaegselt suursugusest, et mitte öelda majesteetlikust, filosofoerivast ja tugeva poeetilise varjundiga Olovernesest! See mulje üllatab kohe esimesel hetkel ja süveneb aina. Kui kaunilt, efektselt, peaaegu et pühali-kult algas toonane lembestseen Juudit-Talviga küünalde säras! Need, kes too-kordset (1960) mäletavad ja elamusootusega nüüdseks uueks kohtumiseks Olovernesega end ette meeletasid, pidid küll pettumuse läbi elama.

Seekordne Olovernes on taplustest, tulest ja suitsust tulpinud sõjasõdur. Temas pole filosofoerivat poeti ega heroilist kaunishinge. Malmsteni Olovernese rahutus mehelikus sammus aimed paljukäidud veriste teede tülgestust. Kui ta kõnelustes aina ja aina parandab, meelde tuletab — tema, Olovernes, on vaid sõjasulane, mitte rohkem, käsuandja on Nebukadnetsar —, kõlab see ehtsalt. Seekordse Olovernese vaates on nukrust, tühimust, suurt sõjaväsimust. Väepealiku roll ja inimese roll on sattunud vastuollu. Ta igatseb tööpoolest koduorgu ja tunnetab vallutussõdade mõttetust. Kuid seda kõike annab ta tunda vaid hetkeks. Olovernese roll on otsustatud: ta kuulub sõjamehhanismi. Tal jääb vaid loota üksikutele helgematele hetkedele oma sõjameheteel. Sellist hetke loodabki ta Juuditilt.

On näha, et mõlemad Juuditi mängijad peavad kinni lavastaja partituurist ja lähtuvad psühholoogilisest aluspõjast. Kuid kumbki on saanud erinev. Imselt mõjustab seda kummagi näitlejaloomus.

L. Sääliku rollitõlgenduses tunnetame sisemist traagilist mängukaart. Ta on oma õnneigatsuses kirglikum kui K. Kreismanni Juudit, ka tahtejoulisem, vahendeid valimatam. Tema tunnete-amplituud ulatub põlevast armastusihast eneseunustuslikku ahastusse. Juuditit-Säälikut on sobivad iseloomustama Siimeoni sõnad «suur armastus toob tulise viha». Ta on siiras, kui ta paiskab Osiassele (tolle kurtmisele, et ta ei saa kusagil olla tema ise, olla inimene) vastuse: «...miks peab naine inimene olema? Ei! /— —/ Naine olgu halastaja öde, aga mitte inimene, sest ini-

mene on igav, inimene elab üksinda, aga naine vajab seltsi. /— — —/ Inimene elab üksinda nagu vana Siimeon, kel pole muud seltsilist kui aga koer, sest igast loomast, taimest ja kivistki on inimesel rohkem seltsi kui mehest või naisest, igas loomas, taimes või kivil on rohkem inimest kui üheski mehes või naisel — nõnda ütleb vana Siimeon ja elab selle järgi.» Kogu järgnev rolliesitus ongi õieti selle ütlemise tõestus. Tammsaare lõpetab näidendi nii, et Juudit palub endale ulualust Siimeoni viltsas kojasa, kus ainsaks elusolendiks on veel vaid koer. Juudit-Säälik veenab meid, et ta on teel sellele learilikule nägijakssaamisele.

K. Kreismanni tõlgenduses köidavad teised mänguhetked. Ta on rohkem kahestunud kui Juudit-Säälik. Iisraeli hädad lähevad talle valusalt hinge. Ta on seesiselt lõhestunud, ka tundlikum. Kui Säälik Juuditi puhul usud pigem, et unenägu, käsk minna oma rahva päästmiseks Olovernese leeri, on väljamõeldis, siis Kreismanni puhul seda ei ütleks. «Ma ei saanud seda puhta unenäona võtta, ka mitte teadliku ettekäändena Olovernese juurde minekuks. Mõlemad põimused omavahel,» meenutab oma rollitõlgendust A. Talvi (1960). Nii tundub ka Kreismanni mängus. Tema Juuditi seni äratamata naisetunnete küpsemise loos on mingil määral kaasas missioonitunnetus, kohustus päästa kodulinn. Ta on siiras ütlemisses: «Mu meeled lähevad segi... Iisraeli häda ei mahu mu südamesse.»

Erinevused on eriti märgatavad stseenis Olovernesega. Säälik Juudit paneb siin kogu oma naiseliku võlu ja kavaluse maksma. Ta ei märka Olovernese silmis tekkivat kummalist imestust, uudistavat ebakõla: mehele muutuvad võõraks Juuditi sõnad, ta tunnetab armulöömas auahnuseõhinat. Kuid Juudit ei suuda end pidurdada ja lause: «Mina pean sind kuningaks, Olovernes» löikab järsult läbi kahe inimese läheduse. Olovernese pilk muutub. Kogu jätkuvas kõneluses silmitseb ta Juuditit imestuse, valu ja pettumusega, mille lõpetavad sõnad: «Naine ei armasta inimest.»

K. Kreismanni mängus on samas stseenis hoopis rohkem hella naiselikust. Aimagi temas eneses toimuvat sise-

dialogi. Talle on see sõjast väsinud mees imelikult lähedaseks saanud. Oma südames Juudit nagu tunneks, et sõnad, mida ta Olovernesele ütleb, pole need, mida lausuma peaks. Mingi seletamatu vägi sunnib teda aga jätkama. Laviin on liikvele läinud ja Juudit ei saa enam oma mängu muuta. Auahnus tapab hetkeks maksvusele pääsenud puhta ja suure tunde. Olovernese äraminek vapustab Kreismanni Juuditit. Ta kannab kaasas seda kaotusvalu ka stseenides Susanna (E. Torger, K. Teemusk) ja Nimetuga (A. Tabun, R. Oja). Ei usugi nagu, et psüühilistest vapustustest läbiraputatud Juudit veel jõudu leiab Olovernese tapmiseks. Ta tegutseb edasi nagu mingis uimas, inertsi mõjul. Selles hingealus võib leida dostojevskilikke varjundeid, milles alateadvusel on suurem kaal kui tegelikkuses olemisel.

A. Tammsaare «Juuditi» viimane (näidendi teksti järgi) vaatus on teatrile alati raskusi valmistanud. Mitte niivõrd seetõttu, et tegevuskäigu kandjaks saab siin suurelt osalt Petuulia rahvas, kelle suhtumine Juuditisse teeb läbi muutuse ühest äärmusest teise — hosianna-hüüetest jäiga hukkamõistuni —, vaid pigem sellepärast, et Tammsaare asetab siin kõik läbivad tegelased (lisaks Juuditile ka Osiase ja Siimeoni) psühholoogilisse suurde plaani. Kaalule pannakse tunded ja töötsimine. Vaatuse struktuuris on sümfoonilist põimitust, mille aluspõhjaks on nimiosalise ja rahva dialoogis väljenduv polüfooniline teemaarendus: kus on õigus, kus süü. Teatrilavastused on seni tekstile alla jäänud «Juuditi» viimase vaatuse esitamisel, võib-olla ka analüüsis. Levinud on hoiak, et Tammsaare on siin vähe teatrispetsiifikat arvestanud, vaatus pole dramaturgiliselt päris laitmatu.

K. Raid on välja pakkunud omapoolse variandi: keskendumise nimiosalisele. Seda võiks nimetada kammerlikuks lahenduseks, milles on jälgitud põhiliselt ühte liini — Juuditiga seotud tegevuskulgu. Siin on ka rolli esitamistes kõige suuremad erinevused. L. Sääliku näitlejanatuuris on eeldusi heroilise kangelanna mängimiseks. Juuditi kannatusi paiskab ta esile tõusvas pinges. K. Kreismanni esituses Juudit aga nagu väiks ahastuspiinade kandmisel, ta on hinge-

valust nõrkemas. Erinevusi on selleski, mis vaatajani jõuab. Kui Sääliku Juuditi puhul jääb domineerima sisemine ahastus ja elu mõttetuks muutumine, siis Kreismanni Juuditi puhul püüad kinni süütundenoodi. See piinab ja pureb. Raskeid ülesandeid esitab K. Raid viimases vaatuses Osiase (V. Uibo) ja Siimeoni (P. Jürgens, P. Pedajas) mängijaile, kellel tuleb olla ühtlasi ka rahva suhtumise peegeldajaiks (rahvastseenid on lavastuses ära jäetud). Sellega tullakse toime.

K. Raidi taotluseks on olnud vältida kõike illustreerivat ja usaldada üksnes A. H. Tammsaare teksti ning tegelaste siseelu. Nii tundub: Tammsaare mõte on esikohale seatud, usaldatud sõna jõudu. Lavastus ei paku välja õpetlikku moraali ega anna ka võimalust laval toimuvaga emotsionaalselt samastuda. Ta näitab ja kutsub mõtlema. «Juudit» on lavastus inimlikust olemusest, niisamuti nagu seda on «Richard Teinegi». Selles on nende kokkupuutepunkt. Mõlemad on just tänased klassikalavastused.

Tihtipeale oleme küsimuse asetanud selliselt: kas see või teine osa on ühele-teisele väiksemale teatrile jõukohane? Kuid küsimuse võiks ka teisiti sõnastada: kas on tegu juhuse või tendentsiga, et «Ugala» ja Rakvere Teater mängivad nii nõudlikke klassikatükke? Seaduspärase nähtusega, üldise teatritaseme ühtlustumisega? Ja omakorda, kas see ühtlustumine toimub tõusu suunas või on tegemist nivelleerumisnähtusega?

R. Trass esitas pärast «Richard Teise» arutelu küsimuse: mis on teatris hetke hind? Lavastajale, näitlejale, kogu loomingulisele kollektiivile? Kuidas hoida vormis nii töömahukat lavastust, mida saab suhteliselt harva mängida? Sest mänguvõimalusi tuleb otsida väljaspool kodulinna.

Teatris on hetki, mis suured täna, ja teisi, mis ajapikku muutuvad suuremaks. Võimete proovilepanemine ja üksmeelne meeskonnamäng ühendab viljandlaste ja rakverelaste tööd suure klassikaga. Lavastustes on uudsehaaret. Arvan küll, et kummagi lavastuse osakaal kujuneb edaspidi meie teatri arenguloolises vaateväljas suuremaks,

kui tänases ligiolemises oskame märgata. Kõidab tore ja üksmeelne meeskonnamäng, mille puhul me tulevikus ehk enam ei küsigi, kas oli just nii või naa, vaid asetame rõhu sellele, milline tähendus on ühel või teisel lavastusel meie lavakunsti edenemise üldisemal foonil. See ongi hetke hind.

Kiri (mitte ainult) sõber Andrussele (ja mitte ainult) Molière'i asjus

MERLE KARUSOO

«Scapini kelmused» Rakvere Teatris. Esietendus juuli, 1983. Lavastaja Madis Kalmet (lavakunsti-kateedri IX lend); Scapin — Andrus Vaarik külalisenä (X lend); Sylvestre — Oiva Kauppinen (IX lend); Zerbinette — Anne Veesaar (IX lend); Hyacinte ja Nérine — Marika Vernik (IX lend).

IX lend lõpetas aastal 1980, juhendaja Merle Karusoo, diplomilavastuse näitejuht ka Lembit Peterson; X lend lõpetas aastal 1982, juhendaja Aarne Üksküla. Diplomilavastuste näitejuhid Merle Karusoo, Lembit Peterson ja Ingo Normet.

Meie ühiselt õppejõult Lea Tormiselt sai teile osaks küllalt heasoovlikku tunnustust*, see peaks tuge andma mitmeks hooajaks ja ettevõtmiseks. Mina tahan jätkata sealt, kust tema pooleli (*pro* ütlemata) jättis. Tsiteerin: «See on väga kõrgetasemeline ja noateral balansseeriv, öieti omakasupüüdmatu mäng, võidutseva teatri kehastus ja võrdkuju, kui soovite. Ennastunustav mäng ja lõpuks isegi mäng surmaga, mis annab asjale uue dimensiooni.

Nõuda aga noortelt algajatelt kõiki võimalikke tagamaid kohe korraga oleks liig.»

Ei, tont võtku! — meie ühiste kateedriaastate nimel: millal siis veel nõuda võib kui mitte nüüd? Kes teile enam ütleva tuleb, kui aunimetused käes ja rollirida järel? Teadagi, kui mugav on märkusi mitte uskuda! Aga mõtteloidus ja tundeileigus on järjekindel nagu vähk, operatsioonid kipuvad hilineama, seepärast üks väike profülaktikakitse. Mõjugu see pealegi külma dušina — veel pole te araverelised.

Sinu Scapin, Andrus, on väike võllarook, kes teeb võllanalju. Ja kogu viga seisneb selles, et Sa ei teadvusta, mis tähendab olla võllarook ja mis maksab üks võllanal. Sa ei usu seda. Sa arvad, et nali on nali, ükskõik, kas preemiaks on võllas või «Meelejahutaja».

Sest teile kõigile näib, et analüüsida selles loos suurt ei ole, tähtis on leida mänguruumi, tähtis end üles keerata mängu jaoks. Ja te ei toetu öieti millelegi peale noorusliku hoo. Aga milleks see hoo? Mida ta toetab-ründab-kaitseb?

Ma räägin Sulle Scapinist. Kuula — see on mudel! Oma maailmas on tema ainus, kes esindab Vaimukavalust. Kõik muud on Tolle Maailma Vägevad, nende järglased ja tallalakkujad. Ja et ta nii üksi on olnud, on ta armutult pekka saanud: Vaim on kohtu ette viidud ja süüdi mõistetud. Nüüd elab ta sissepoole, eelkõige sellepärast, et kõik teised siin peavad süüdlaseks teda, süüdimõistetut, keegi ei arva, et Tolle Maailma Vägevad võiksid eksinud olla. Scapin lihtsalt ei oska elada — selles, kohandajate maailmas!

Ja äkki — lõpuks ometi! — taipavad ka teised, kuidas Tolle Maailma Vägevad neid ahistavad ja võivad igal hetkel isegi üle parda visata. Taipavad, et vaja on võidelda, ja paluvad Scapini appi. Loomulikult ei taha ta neid aidata — need inimesed ei vääri abi ega usaldust. Scapin teab algusest saati, et kui noormehed oma supist puhtalt välja tulevad ja Võimupärija positsiooni taasomandavad, unustavad nad ruttu tema teened. Veelgi enam — tahavad temast lahti saada, et mitte olla oma vägevuse eest tänu võlgu — eriti mitte Vaimule! Kui ta üldse nõustub end veel kord mängu panema, siis tüdrukute pärast, kes on samuti ohvrid nagu temagi. Scapin teab, et noorperemees võib ta karistamatult läbi torgata, et vanaperemees võib ta kohtuta võlla saata, ja uljutsemiseks on ta juba vana. Ta on väsinud. Scapin teab, et see on ta viimane mäng ja et võita ta seda ei saa.

Miks ei püüdnud te oma lugu analüüsida tragöödiiana, et komöödiiani jõu-

* TMK, 1984, nr 5.

d a? Sinus on potentsiaal areneda heaks ja targaks koomikuks, aga selleks peab Su auahnuseks olema traagiline kõrgus. Et Sinu näitlejanatuur seda ei võimalda, naerdaks Su traagikataotlus niikuinii välja ja Sa saaksid kätte k o o m i k u e n e s e t u n d e. Koomik olla on raskem. Meie teatris, vähemalt nooremate näitlejate puhul, on lootusetult sassis mõisted koomik ja naljavend. See levinud naljavendlus on vaht, see, et rahvas naerab, ei tähenda midagi. Rahvas võib naerda mõnikord piinlikkusetundest ja plaksutada viisakusest. Publikut v a l i t s e d a tähendab teda vakatama sundida, kui ta naerab, ja panna naerma, kui tal on pisarad silmis.

Mõistad Sa selle stseeni raskusastet, mille nimeks võiks olla «Mis kurat ta sinna galeerile ronis?» Scapin mängib ju selle peale, et isa oma poega vangijätta ei saa. Ja mõistab — on veel, millega Scapini rabada! —, et Tolle Maailma Vägevad ei hooli isegi oma järglastest, võib-olla koguni: eriti mitte oma järglastest. Ime, et Scapin selle seti üldse võidab. Ilmselt sellepärast, et teistmoodi käitumine võiks varju heita Tolle Maailma Vägevatele enestele.

Scapinil on õigus, kui ta mängib füüsilise vägivalda ähvardusele. Ta on mõistnud, et mitte miski peale selle ei suuda Tolle Maailma Vägevaid mõjutada ja et oma olemuselt on see kõikvõimsus arg. Esimene kord ta mängib, aga reaalne hirm Argante'i silmades ja reaalne kättemaksuhimu selles tossikeses Sylvestre'is, kui ta usub end karistamatult toimivat... see on kõike muud kui naljakas — Scapini jaoks.

Ja siis peksab ta juba ise. Sellise raevu ja eneseunustusega, et jätab mängu unarusse: kuis muidu julgeks see lõdisev Géronte pead kotist välja pista? See peks on tõeline ja võllaähvardus ka. See on Scapini tähetund pööratud mõttes: Vaim leidis ainsa lahenduse füüsilises vägivaldas. Kuidas Scapin ise seda lahendust hindab?

Ja siis finaali. See ilmumine, haamer peas, võtab võimaluse pisutki sügavamalt-süngemalt loo moraali mängida. Kõigepealt on ju võimalus valida: kas Scapin teeb nalja või on ta tõesti suremas. Ja on võimalus see küsimus ohku jätta. Kindel on aga see, et päästma

Scapini ei tule keegi — ta ju teadis seda! —, kõik annavad talle andeks ainult tingimusel, et ta sureb, ja nii vaatavadki Tolle Maailma Vägevad kerge jälgkustundega pealt Vaimu surmakrampe ja kiirustavad — jooma.

Ja nii edasi. Ja nii ikka edasi. Sina pole ainus, kellele sellist jutlust pidada ja Scapini roll pole Sinul ainus, mille eest. Aga Sina oled ehk ainus, kes on nõus, et see ära trükitaks, õpetuseks eelkõige neile, kes saavad kõrvalt vaadata. Üks esimestest koolitõdedest on olnud: osake kuulata märkusi. Ja üks järgmistest: kuulake tähelepanelikult märkusi, mida tehakse teistele.

Iga mees, kes mängib Molière'il peaosat, peab olema valmis mängima ka Molière'i ennast — «Pühameeste vandenõus».

Kas Sa usud, et Molière oli võlla-roog, kes tegi võllanalju?

* * *

Toimetuse palus kommentaari mu kunagisest kommentaarist äratõuke saanud kirjale. Esmalugemisel ei saanud aru: miks? Kui mu (teatriloolisel taustal) heameeleavalduses polnud piisavalt ranget nõudlikkust noorte tegijate vastu ja M. Karusoo seda vaidlustades täiendab, peakski kõik korras olema.

Et aga sulg kord pihku sunnitud, leidsin kirjast mõned probleemid, mida puudutaksin.

Seda, kui lootusetult on meie teatris sassis mõisted «koomik» ja «naljavend», näeb seestpoolt paremini. Ainult näitlejatega konkreetset töötanud praktik saab nii kategooriline olla. Et aga ajuvaba massimeelelahutamine kogu maailmas hädaohtlikult peale surub, on ühine mure. Nägin just meie «Scapinis» selle nähtuse üht võimalikku vastukaalu. Aga puudused on ju vooruste jätk ja eristada (aja)viitelisuse vohamise taustal ehtsas mängulustiski pealiskaudsuse ohtu pole praegu vist ka liiast. Erialases ajakirjas pealegi. Siit hargneb terve teemade ring, muu hulgas nõue (kunsti)tegijale ja hindajale: püütagu ausalt teadvustada, millisesse kategooriasse tegevuse resultaat õieti kuulub. Piirid on petlikud ja vaieldavad, kuidagi äratuntavad ometi. Sellest

pe a b praegu rohkem rääkima ja ongi alustatud, näiteks Ü. Matjus teoreetilisemalt¹. M. Mutt tänapäeva «hästi tehtud» näidendi aspektist², Ü. Tonts mitmel pool puudutamisi.

Meelelahutus on üks teatri loomulikke funktsioone, ei välista aga igavesi küsimusi: mille nimel? mille arvel? kuidas?

Oleme «Scapini» juurest jõudnud palju üldisemale pinnale.

Jah, kõrgkoomika põhjas on enamasti traagiline elutunnetus. K u i d a s seda lavaliselt äratuntavaks teha näiteks «Misanthroobi», kuidas ja kuivõrd «Scapini» puhul, on erivaidlus, millele siin ruumi pole.

Suure kirjanduse i g a tõlgendus on ühtlasi lihtsustamine — see on vist aksioom. Ometi tõlgendame nii lavastades kui kritiseerides.

Ainult lavastaja ja kriitiku lähtekohtades ja funktsioonides on teatriterviku seisukohalt nähtavasti oluline vahe. Kriitik hindab tulemust, teatripoolset tõlgendust (kunstniku enda kehtestatud seadusi mõista püüdes ja sellest lähtudes. See ei välista, et kriitik teinekord ka «oma Pisuhända» arvustab või teda tegijale peale surub). Lavastaja — kriitiku rollis — oskab tihti huvitavamalt kirjutada, aga alateadlikult lähtub ikkagi sellest, kuidas ise teinud oleks. (See ei välista, et mõni lavastaja teinekord teise loomingut tõesti mõistab ja hindab.)

Olen mitmelt silmapaistvalt praktilt nende proovides või erialatundides rohkemgi õppinud kui parimatelt teooriaõppejõududel. (Sellepärast usun lavastama hakanud kolleegide väidet, et tekkis ületamatu soov otseselt teatriteatrist õppida.) Niisamuti loen alati erilise huviga, kui lavastajad teatrist kirjutavad.

Mul on o m a «Scapin» (või «Cyrano de Bergerac», vpt. Mitte kokkuda — lavastama ei tiku!) ja Karusool oma. Mõnes punktis langevad kokkugi. Aga asi pole üldse selles. Teatriloolasena, kriitikuna võin näiteks loengul vihjata oma tõlgendusvisioonile, et ärgitada tulevasi tegijaid o m a leidma.

Karusoo (kriitiku rollis) nõuab eri-

alaõpetaja õiguse ja kodaniku kirglikkusega selgemat sõnumit ja kaalukamat kontseptsiooni. Ta esitab lühidalt o m a (režii)kontseptsiooni. Aga kiri on adresseeritud n ä i t l e j a l e, kes, mõistagi, peaks aru saama, mida ja mille nimel ta laval teeb, aga kellest üldtõlgendus otseselt ei sõltu.

Ja korraga sai mul oma targutamise peale hing täis. Olgu peale, et olen aina püüdnud erinevaid püüdlusi ja ajendeid mõista. Praeguses (teatri)situatsioonis keeldun mõistmast, miks Karusoo ainult kirjutab, aga ei lavasta.

LEA TORMIS

¹ Looming, 1984, nr 5.

² TMK 1984, nr 6.

Tagasitulek

UNO HEINAPUU



«TAGASITULEK». Stsenaristid A. Pähklmägi, O. Tambek, režissöör O. Tambek, operaator A. Looman, helilooja A. Põldmäe, helioperaator O. Saar, konsultandid E. Mattisen, D. Kiljako. Eesti NSV Haridusministeeriumi tellimus. «Tallinfilmi», 1979. 568,2 m.

Tihti väidetakse, et dokumentaalfilm on oma vormilt, struktuurilt ja laadilt sama rikas ja mitmekülgne kui elu ise. Dokumentaalsetele või faktilistele algetele tuginev õppefilm on raketiduslikust otstarbest palju konkreetsema ja täpsema žanrimääratlusega. Konkreetsemad vormireeglid on aga sageli ahistavaks teguriks, kindlaksmääratud kaanoneid järgides aheneb autori loomingufantaasia ja ka meelikõitev materjal võtab vahel liigselt didaktilise, kuivavõitu või ainult õpikut visuaalselt kordava õppevahendi kuju.

Õpikuid dubleerivaid õppefilme on tehtud kahjaks liigagi palju, nende väärtus ja kasutegur on seatud korduvalt kahtluse alla. Meil tegi seda esimesena ja õnnestunult Peep Puks oma Tammsaare-triloogia ja Juhan Liivi looga. Arvud, andmed, faktid jäid tagaplaanile, peatähelepanu kandus kirjanikule, ajastule, seostele ja suhetele, mida püüti anda võimalikult emotsionaalselt. Esialgne vastuseis selletaolisele lähenemisele kadus õige pea ja Tammsaare-filme tuuakse nüüd eeskujuks isegi üleliidulistel õppefilmide seminaridel.

Selliste filmide hulka tuleb lugeda ka Eesti NSV Haridusministeeriumi tellitud õppefilm «Tagasitulek», mis jutustab Eesti laskurkorpuse võitlustest ja on mõeldud teema «Eesti rahvas Suures Isamaasõjas» käsitlemise abimaterjaliks. Filmi teemat oleks aga õigem sõnastada — rahva kangelaslikkus oma kannatusis. Allutatuna

nimetatud teemale haarab film sündmusi 1939. aastast kuni 1945. aastani, on kõigi nende võitlus ja tagasitulek, kes kutsealuste, reservarmeelaste, hävituspataljoni võitlejate, evakueeritute või territoriaalkorpuse sõduritena 1941. aasta suvel lahkusid. Nimesid nimetatakse äärmise vajaduse korral, autorite eesmärk on anda eelkõige emotsionaalset informatsiooni, taastada pildis võitluste raskus ja võitlejate mehisus. Filmi režissöör, kes laskurkorpuse võitlejana selle raske tee kaasa tegi, oskas valida parima, mille rindeoperaatorid neil päevil jäädvustada suutsid, oskas anda dokumentaalsele materjalile arvukama ajaloolise tähenduse, mis suursündmuste arvukust, vastuolulisust ja järeelmõjusid arvestades oli väga keerukas ülesanne. Filmis kasutatud kaardid, rinnete nihkumiste skeemid, armeede paiknemine ja pealefungisuunad, millesse piiratud ekraaniaja tõttu ei jõuagi põhjalikult süveneda ja mis praegu ainsatena viitavad tavapärasele õppefilmile, on ainult ühenduslüliid õpitu ja suures sõjateatris toimunu vahel. Filmi läbib ka endise kodanliku armee sõdurist punaväelase kujunemine, sõjamehe moraalse karastumise ja mehustumise teema, mida saab laiendada Eesti nõukogude kodaniku kujunemiseks üldse. Diktoritekst, millel ei puudu ka innustav paatos, on sisutihe, sealjuures aga oma lihtsuses haaratav ühekordse kuulamisega. Tõenäoliselt kannab tekst ka õppeprogrammi ettenähtud informatsiooni, kuid teeb seda meeolukalt ja filmi kontekstis alati tähenduslikult.

Režissöör O. Tambeki taotlus ei näi olevat mitte niivõrd fikseerida Suure Isamaasõja kulgu, kuivõrd leida käsitletud etappidele ja sündmustele tähendus, lahti mõtestada — eriti noorema põlvkonna jaoks — sõja-aastate raskusi ja inimese kohta ajaloo keerdkäikudes. Tambek taastab ja avab aega, igasugust lisateavet saab mujalt. Küllap seetõttu väljendubki «Tagasitulekus» nii eesti kaardiväelaste kui ka paljurahvuselise Punaarmee võitlejate patriotism, mehisus ja internatsionalism.

Õppefilm on kasvanud üle oma esialgsete kitsaste funktsioonide ja «Tagasituleku» mobiliseeriv mõjujõud on falle andnud koha mitte ainult õppeklassis, vaid ka üldekraanil.

Ajaloo kaasaegsusest

PEETER JOONATAN



«**TAASTAMISAASTAD**». Stsenarist Lembit Lauri, režissöör-operaator Semjon Skolnikov, operaatorid Eduard Eljas, Vitali Gorbunov, Inessa Kozlova, Konstantin Märskä, Vladimir Parvel, Nikolai Šaljutin, Evald Vaher jt, helioperaator Olga Alp. «Tallinnfilm» 1983.

Vanu dokumentaalkaadreid on juba iseene-
sest huvitav vaadata, iseäranis kui kohtame neis
oma kaasajastki teada paiku-ehitisi, aga ka ini-
mesi, kes teokusega ajalookäigule suunda and-
nud. Nii näeme «Taastamisaastateski» Tallinna
puhastamist sõjaväremetest, Harju tänava äärse
pargi rajamist, «Estonia» teatrihoone taastamist,
Leevaku HEJ ehitamist, maailma esimese põlev-
kivigaasitehase rajamist Kohtla-Järvele jms. Näe-
me kaadreid esimesest sõjajärgsest üldlaulu-
peost, ENSV Kirjanike Liidu I kongressist, esi-
mese nõukogude eesti mängufilmi «Elu tsita-
dellis» filmimisest...; tollaseid tööeesrindlasi:
esimest eesti sotsialistliku töö kangelast Karl
Isakut, esimest eesti naiskombainerit Elmina Ots-
manit jt. Näeme Johannes Varest, Nikolai Karo-
tamme, Olga Lauristini, Hans Kruusi, Debora Vaa-
randit, Juhan Smuuli, Paul Pinnat, Ants Lauterit,
Kaarel Irdi, Tiit Kuusikut, noori Georg Otsa, Vel-
jo Käsperit, Karl Siilivaske, Hillar Palametsa, Jo-
hannes Koikast, Valdo Panti jt.

Minevikule heidavad filmis pilgu Tallinna
sõjajärgne peaarhitekt Voldemar Toppel, Eesti
NSV Ülemnõukogu Presiidiumi esimees aastail
1947—1950 Eduard Päll, Tallinna Merekooli tol-
lased lõpetajad, Eesti Merelaevanduse praegune
ülem Arno Kask ja kapten Harry Liidemann.

On aga selge, et peale niigi huvipakkuva
materjali vahendamise on taotletud ka selle orga-
niseerimist kunstisõnumiks. Ilmselt just sel ees-
märgil on loobutud sündmuste dateerimisest,

sündmuste, mis arvatavasti mahuvad perioodi
Tallinna vabastamisest kuni ajani enne esimeste
kolhooside loomist. Tundub, et see on aidanud
sulandada näidatavat ja vahendada sujuvamalt
tollase aja neid vaimseid tunnuseid, mis tegi-
jaile kõige olulisematena tundunud, nimelt:
taastajate energilisi püüdlusi, nende tarmu ja
teokust. Seejuures on võetud seda näidata ühis-
konnaelu kõigis tähtsamates valdkondades.

Siit tekibki allkirjutanal kahtlusi: missugusel
määral selline laiahaardeline taotlus — isegi kol-
meosalise dokumentaalfilmi puhul — tegelikult
üldse teostatav on? Kas ei kummita nii palju ühe-
korruga ette võttes oht jääda pealiskaudseks?
Jõutakse asettleidnut ju paratamatult valgustada
parimal juhul vaid ühest, olgugi et — nagu selles
filmis — kõige paremast küljest. Loomulikult
tuleks sellise tamuka, hoogsalt raskusi võitva
eluhuoiaku esiletõstmist — ka minevikukaadrite
kaudu ja abil — vaid tervitada. Ent paraku ei
osuta «Taastamisaastad» kuigivõrd sellele rik-
kale, vastuolulisele pinnasele, millest võrsus too
tõeliselt optimistlik meelestatust. Seetõttu on
meie ees pigem üks lõpptulemus kui protsess.
Taastamisaastad ei saanud kuulsusrikkaks minevi-
kuks ju sugugi valutult ning sirgjooneliselt, ainult
edusammult edusammule tõtates, nagu filmist
mulje kipub jääma, vaid nad kujunesid pingsate
otsingute, kordaminekute ja vigade, ka terava
klassivõitluse elavas lõimes.

Tundub, et puhtkroonikalik vaatenuk ei ole
kuigivõrd üle kasvanud kunstiliseks, terviklikuks
nägemuseks. Mõlema esituse eesmärgid on aga
teatavasti veidi erinevad. (Võrrelgem siin filmi
kas või kroonikalikult kõitva, ent ometigi puht-
publitsistliku ETV saatesarjaga «Stopppkaader»,
mida toimetab «Taastamisaastate» stsenaariumi
autor Lembit Lauri.) Seepärast kardan, et filmi
vaid osaliselt teostunud kunstilisi taotlusi võib
soojalt vastu võtta küll vanem põlvkond, kes on
ise elanud neis aastais, samal ajal kui noorema-
tele võib film osutada ühtäkki ei millekski ena-
maks kui kokkukorjatud ajaloomaterjaliks. Kui
aga näidatavast siiski ka tollases olustikus mitte-
elanuile veenvat sõnumit suunata tahetakse, kar-
dan, et see tuleb leida vaatajal omaenes isiksuse
jõuga, kuna film oma vananema kippuva laadiga
meid selles minu meelest kuigi palju ei abista.
Ka usun, et inimeste teadlikkus on vahepealsete
aastakümnetega nii palju tõusnud, et seesama
publitsistlik vaatenuk, mis oli ajakohane ja ots-

farbekas aastakümneid tagasi, ei pruugi seda olla enam praegu.

Kas poleks mõttekas nüüd, ligi 40 aastat hiljem, püüda sügavamalt tungida kunagi toimunu olemusse, avada selle ajakohast tähenduslikkust ka nüüdisajale...?

Et ka ammuseid, näiliselt juba täiesti selgeks räägitud-näidatud aegu ja sündmusi — läbi sügava kunstnikupilgu — taas kord tähendusrikkaks, pealetulevatelegi põlvetele ehedalt läbielatavaks on võimalik muuta, seda tõendab ilmekalt kas või läti andeka dokumentalisti Juris Bodnieksi 1983. a. üleliiduliselt kõrgeima festivaliauhinna pälvinud dokumentaalfilm «Küti tähtkuju». Ka tolles filmis on ohtralt minevikukaadreid ja -fotosid. Ehkki põhiaktsent on selles, tõi küll, tänasel päeval, väheste veel elavate kangelaste tagasivaadetes. See tõttu pole otsene võrdlus siin vahest kõige kohasem — pigem oleks see üks võimalikke paralleele. (Nimetatud filmis näiteks rikastub küttide kangelaslikkus ühtäkki uue plaani — nende e l u t r a a g i k a g a. Nad muutuvad ühekülgsest iidolitest, kelleks traditsiooniline lähenemine nad ajapikku oli teinud, meile jälle lähedasteks, inimlikult mõistetavaiks olendeiks.)

Lõpetuseks tundub, et just «Taastamisaastate» diktorigest on see, mille abil käepärast olnud kroonikamaterjali paremini esitada võinuks, mis aga praegusel kujul kaadreid pigem vaesestab, lamendab, kui neile kunstilist sügavust annab. Tähelepanelikumal vaatamisel võib üksikuid ebatäpsusi leida ka selle sisulises vastavuses pildile. Nii kaasnevad vaatatega suvisest, s.o juba kaugel võidujärgsest Võidu väljakust diktorige sõnad: «... Post toob veel rindekirju...»

Ent sellised pisivääratused, millele ajaloolase norivald range pilk ehk lisagi avastaks, on minu jaoks käesolevas üpriski ebaolulised nende mu «põlvkondlike» subjektiivsete ootuste valguses, mida eelnevas ajaloo jõuküllase, eheda «taasavastamise» suhtes määratleda püüdsin.

Eesti tänapäeva filmikunstist

Allpool refereeritav üleliiduliselt tuntud filmikriitiku V. Turovski ülevaade eesti nüüdisfilmist on avaldatud filmialaste teadustööde kogumikus. V. Turovski põhjendab oma hinnanguid arutlustega, mis mõnelgi juhul võivad kui mitte enam suunata, siis vähemalt laiendada ja hinnistada meie seisukohti «Tallinnfilmi» 1970. aastate loomingulist tõusu märkivate filmide kohta.*

Leida Laiuse klassikatöötulsi käsitledes leiab V. Turovski režissööri käekirja olevat äratuntavalt lakoonilise, napi ning psühholoogiliselt nüansseeritud. Isegi kõige põnevamate episoodides, mis võimaldaksid närvi kruvida lausa katkemiseni, on Laius väliselt peetud, tasakaalukas. Välisest tasakaalust aga aimub tegelaste sisepeinge.

Režissööri loodud naiskangelased astuvad otsustavalt ja rahulikult lootusetusse võitluse, kus mingit lahendust ei näi. Nii Mari «Mäeküla piimamehest» kui ka «Ukuaru» Minna on võrratult tugevamad ja ohvrimeelsamad kui nende mehed Tõnu ja Aksel. Alles siis, kui Minna, rassinuna kogu elu laste ja halvatud ema heaks, kuuleb oma mehe surmast — alles siis langevad ta käed rüppe. Minna ei kuule enam lapse nuttu, ei mõista, mis temaga toimub — nüüd on ta surmaks valmis. Ema kõrvakiil äratav naise tegelikkusse: «... Kui surra tahad, oma asi. Nõõr on sahvris, võta see ja roni põningule... Eks sure siis, kui elada ei suuda...» Velda Otsuse ja Elle Kulli hea mäng koondab sellesse episoodi filmi elujaatava paatose, mis ei luba inimesel ka ahasushetkel end reeta, temal füüsiliselt või moraalselt katkeda.

Jõuline kangelane paelub eesti kineaste üha enam. Niisugune on Anton Sommer filmist «Surma hinda küsi surnutelt». Võimalik, et seda filmi tehes mõjutasid Kiiska Zoltán Fabri «Viies pitsat» ja «144 minutit «Lõpetamata ettepanekust»». Komplitseeritud filmikeel, metafooririda, rohked kujundlikud meenutused — sellisel viisil polnud Kiisk asjatundliku ja professionaalse režissöörina varem «patustanud». «Jäämineku», «Keskpäevase praami» ja «Hullumeelsuse» loojas polnud

* В. Т у р о в с к и й. Современное кино Эстонии. Сб. Современные тенденции развития советского кино. М., ВНИИ киноискусства, 1981.

aimata seda Kiiska, kes end «Surma hinnas . . .» nii eredalt avaldas. Siin ei kohta me enam süžeejuppide üksteise otsa lükkimist harjumuspärase ajalises järjestuses, ilma läbiva faabulata. Režissöör püüdis eelkõige edastada 20. aastate Eesti atmosfääri, et siis tõetruul taustal kerida lahti üks õigupoolest küllaltki tavapärase lugu, mis kronoloogilises järjestuses juustatuna poleks kujunev muuks kui taaskordseks ajaloolis-revolutsiooniliseks jutustusfilmiks, ei rohkem.

Autorid püüsid meelega teha julma filmi. Surm esineb peaaegu igas episoodis. Ja nagu iga hästi tehtud surmaküllane tragöödia, ei lase film julgusega harjuda. Iga järgmine vägivaldne surm on antud uue emotsionaalse teravusega. Filmi peategelased on pidevalt sunnitud valima au ja elu vahel. Kolmandat võimalust, mis säilitaks nii ühe kui teise, pole revolutsionääridele antud. Anton Sommer ei suuda sugugi kohe tagasi lükata endise kaaslase Bruno ettepanekut, mille too siseministri mahitusel esitab: kirjutada pörandaaluste tegevust laimav raamat ja lunastada sellega vabadus. Näitleja Juozas Kisielius käsitab oma tegelaskuju peenelt. Anton pole sündinud kangelane, ta adub selgesti, et surm võtab talt ära nii Tallinna kui ka Rembrandti, lume ja biifsteegid. (Just sellise hüvede jada manab Bruno Antoni silme ette.) Sommer teeb tööpoolest valiku, minnes sealjuures vähe puudub et hulluks. Surmaotsust ei langeta mitte sõjakohus, vaid Sommer ise, ning sellest ka jesuiitlike politseivõtete üle saavutatud võidu ülevus.

Ühese vastuseta jääb küsimus, kas Dora (E. Kull) reetis Sommeri tahtsi või tahtmatult ning kas ta on ära teeninud karistuse. Kas pörandaalustel on õigus palja kahtluse põhjal hukata? Ester (Maria Klenskaja) läheb otstust täide viima mitte oma armastatu Antoni eest kätte makstes, vaid eelkõige tundes isiklikku vastutust kogu liikumise ees. Miski veel julmem, veel ebaloomulikum avaneb situatsioonis, kus naine peab hukkama naise. Saabub hetk, mil mõlemale naisele tundub, et lask ei kõlgi. Ester justkui manguks Doralt midagi, mis viimase süüd pehmendaks: «Lapsi sul on? . . . Isegi lapsi pole sul.» Oma teole otsib Ester kaua õigustust ja leiabki, vastates Nime-tule, kes tõdeb, et naine ei saa sellesse pörgusse edasi jääda: «Aga ma polegi üldse naine, pole kunagi olnud.»

Ja veel üks filmi probleem: revolutsioon ja intelligents. Stsenarist ja režissöör on välja toonud kaks intelligenditüüpi — Antoni ja Bruno. Võrsunud samas keskkonnas, kummardunud samu kirjanduslikke iidoleid, kuid kaks täiesti eri teed, ei ühtki kokupuutepunkti. Maailma muutev ning maailmaga kohanev inimtüüp.

K. Kiisa «Surma hinda küsi surnutelt»

lubas, nagu omal ajal L. Laiuse «Ukuarugi», ennustada «Tallinnfilmi» tõusu uuele kunstilisele tasemele. Kohe sellele järgnev stuudio 1970. aastate teise poole looming õigustas optimistlikke prognoose. Jutt on «Hukunud Alpinisti» hotellist», «Tuulte pesast» ja filmist «Naine kütab sauna».

«Hukunud Alpinisti» hotell» tõendab veel kord Grigori Kromanovi lembust kaaskiskuva ja äkiliste süžeepööretega dramaturgia vastu. Kromanovil on publiku ootustest suurepärase ettekujutus: just selle režissööri filmid püstitavad Eesti filmide külastatavuse rekordeid Eestis eneses ning külmaks ei jää ka teiste regioonide vaataja. Ulme, seiklused, tulistamised, tagaajamised . . . Selletaolisse vormi püüab režissöör mahutada nii- või teistsuguse filosoofilise sõnumi. Erineva edukusega on see Kromanovil õnnestunud tema eelmistes filmides, viimases on aga tulemus vaieldav.

Vendade Strugatskite ulme erineb põhimõtteliselt näiteks Stanisław Lemi omast. «Solarise» sündmused võisid aset leida ainult kosmoses, maal oleks nende niisugune areng mõeldamatu. «Stalkeri» tegevuse taust on maine ja ka Tsoon kõikide oma atribuutidega ei hälbi selles suhtes kuigivõrd. Ulmelised olukorrad on Strugatskitele vaid vahendiks, mis võimaldab väljenduda täiesti maistel teemadel.

Kui süzeeline pingeline on üles kruvitud, teravneb konflikt politseiinspektor Glebski ja füüsik Simone — mõistuse ja südame — vahel. Nelja tulnuka elu on politseiniku kätes, kes näeb neis eeskätt kurjategijaid — mitmekordseid pangaröövlid (röövid toimusid gangsterijõugu mahitusel, kelle mõju alla tulnukad saabudes sattusid). Jälgides tragöödia finaali, milles Glebski sugugi vähem süüdlane pole kui tulnukaid mõrvavad gangsterid, otsib ta enesele õigustust: «Ma täitsin oma kohust. Ei patustanud sealjuures ei südame ega seadusetähe vastu. Te väidate, et kogu see veider seltskond sai surma? Noh, ja siis? Olgem loogilised. Kui nad olid inimesed, siis olid nad kurjategijad ja said, mis neile määratud. Kui nad aga polnud kurjategijad, noh, siis polnud nad ju ka inimesed. Mis peaks mul nende ebanimestega asja olema?»

. . . Režissöör on teinud panuse tegevuse haaravusele ja vaatamängulisusele, filosoofilise seadumuse sügubele filmi kusagilt väljastpoolt. Seetõttu see võõrandub ning jääb sisulise katteta. Režissöör ei püüa lõhet isegi mingil määral siduda, ning viimase repliigi enese õigustamiseks ütleb Glebski otse saali. (Sama avameelne on ka SS-lase Windieschi «kõrvale» lausunud ähvardus «Me veel kohtume, me veel kohtume» filmi «Hullumeelus» lõpus. Ent Kiisk tegi avameelse pamfleti; žanr lubas seesugust saali öeldud repliiki tõlgendada

ironiana või irvitamisena.) «Hukunud Alpinisti» hotelli» finaali püüab haaravat ulmelugu kroonida kõikehõlmava filosoofilise üldistusega. Nii rikutakse žanripuhtust. Kuni süžee veel kulges, oleks justkui kardetud vaatajat filosoofiliste sententsidega peletada. Asjatu on siis püüe tegevustiku pealispindset kerglust veel finaalis kompenseerida.

Filmi «Naine kütab sauna» sündmused arenevad režissöör Arvo Kruusemendi tahtel aeglaselt, sumbunult. Vaid tädi Aita surm häirib hetkeks peategelase Anu talituste rahulikkude kulgu. Filmi võib kirjaldada rohkem või vähem üksikasjaliselt, see muudab vähe. Autorid neutraliseerivad tegevuse justkui meelega, fikseerides hulga detaile. Vaataja tunneb end alul veidralt: linal toimub pidev tegevus, aga põhisündmust ei tule ega tule. See sündmus jääbki lõpuni olemata. Kruusemendi «veider» film on vaikne, pealetükki-matu hoiatus, kaasaegne mõistujutt elust ja surmast. Sõnu kokku hoides kõnelevad autorid igavestel teemadel. Püüd tungida probleemi olemusse on täheldatav mitmetes «Tallinn-filmi» varasemates töodes, ent mitte alati pole probleemi tähtsus pärvinud vastavat linalist lahendust. Probleemide tase ületas tegijate professionaalse taseme. Mõni aeg võis rahul olla sellegagi, et oluline probleem oli üldse jutuks võetud, kuid see järeleandmine päästis vaid niikaua, kuni probleem ise aktuaalne püsis. See kinnitab veel kord veenet, et pole igavesi või mööduvaid probleeme, on vaid nende lahendusvõimalused. Hall film «igavesel» teemal jääb ikkagi halliks.

Võttes tõesse stsenaariumi «Tuulte pesa», andis režissöör Olav Neuland enesele ilmselt aru, et filmi «Keegi ei tahtnud surra» järel võib sama teema puudutamine osutada korduseks. (Just sel põhjusel öeldi stsenaaristidele Leedu Filmistuudios ära.)

Filmi tegevus jõuab pingelise situatsiooni, mis päästamatult tüürib traagilise lahenduse suunas. Piiride pere on läbinud tolle klassikalise tee mitteteadmises teadmiseni, mis sünnitab ja toidab tõelist tragöödiat. Esimeseks ohvriks saab vana Piir. Põhjus pole mitte niivõrd valikuvõimaluse olemasolu või puudumise, kuivõrd soovis valida. Jüri Piir nimelt ei soovinud valida. Tahtis elu ära elada samas patriarhaalses ringis, kus ta seda alustas: talu, perekond, hiljem lapsed ja lapselapsed. Kõiki muudatusi võttis Piir kui kallalekippumist oma väljakujunenud elukorraldusele. Teda ei huvitanud arutlused, kellel on õigus, kes on süüdi ning kes annab ja missuguse sisu sõnadele «vaba Eesti». Piiri «vaba Eesti» on tema maatükk, tema lehm ja hobune. Selliselt piiratuna on Jüri Piir end ise hukka mõistnud. Temataolise tegelastüübi hukku, selle paratamatus lähtub sündmuste üldisest käigust. Positsioon «ei kellegagi» osu-

tub tavaliselt kõige nõrgemaks ja hukutavamaks. Piir lihtsalt ei võinud metsavendade ja miilitsa vahelises tulevahetuses puutumata jääda.

«Tuulte pesa», O. Neulandi esimene täispikk film, on töö, kus torkab silma režissööri ühtsus dramaturgiaga ning operaatoritööga (mis vajab tingimata eraldi äramärkimist). Kaamerakultuur pole «Tallinnfilmis» kaugeltki alati vajalikul tasemel olnud. Paiguti oleme kokku puutunud kahvatu, iseseisvusetu ning ülemäära neutraalse pildilahendusega. Siin aga on kaamera lakooniline ja hoidlik, operaator Arvo Iho fikseerib nägusid ja olmedetaile justkui tilkhaaval, pidevalt midagi varuks hoides, et samas ootamatult (järsku) anda kaader, mis küübib kujundiks kogu filmile: veel elavale ja õitsvale loodusele on langenud lumi — enneaegselt katkeva elu sümbol. Ja vähem jõuline pole ka lõputseen: Piir ristselgiti lamamas lumeveelombis, millest hiilgab vastu hääbuva tulekahju (hääbuva elu) kuma.

Eesti kineastide edasise edu panti näeb V. Turovski silmakirjatuse enesekriitikas ning kaineis hinnanguis tehtule.

Lühendatult refereerinud
HANS LUIK

«Elav laip» Kunstiteatris

KRISTEL PAPPAL

R. Rolland kirjutab 1913. aastal «Tolstoi elus»: ««Elav laip» näitab nõrku ja häid inimesi, kes on puruks muljutud juhmi ühiselulise korra masinast: heeros Fedja on inimene, kes on hukkunud oma headuse läbi ja sügavast moraalsest tundest, mida ta peidab liiderliku elu all...»¹ Niisugune tõlgendus on olnud pikka aega valdav, muidu poleks vist ka Anatoli Efrose lavastus Kunstiteatris (esietendus detsembris 1982) tekitanud vaidlusi ja vastakaid hinnanguid. Küllap riivas Protassovi deheroiseerimine nii kinnistunud ettekutjusi-traditsioone kui ka jälle esile kerkinud väsimatuid kangelase-otsijaid. Ühiskonna ohvri kilbi all põhjakaia pole aga kangelastegu, näib Efros väitvat.

Seetõttu pole Efrosele olnud oluline näidata mitte niivõrd ühiskonna nüristavat toimet, kuivõrd vaadelda inimese kärbumist inimeses, rõhutada isiku enda vastutust. Efros on Fjodor Protassovi suhtes hoopis halastamatum kui Adolf Šapiro (lavastas TRA Draamateatris 1980. a). Protassov—A. Kaljagin mõjub juba esimeses etteastes tahtetu, jõetu mehena, allakäik on toimunud ja Protassov sellega leppinud — nii on mugavam; näputäis maailmavalu, ühiskonna süüdistamist on rohkem eneseõigustuspoos. Peaaegu kogu etenduse aja lamaskleb ta madratsitel, vaimu- ja ihulõtvus on nii suur. Kaljagini Protassov enam peaaegu ei arene, inimese jäänused temas seiskuvad veelgi. Niisuguse Protassovi puhul saab lavastuse närviks Liisa (A. Vertinskaja), tšehhovlikult peenendatud hingeeluga, ülitundlik, psüühilisi liikumisi plastikasse mängiv (erinevalt Tallinnas nähtud «Tartuffe'ist», kus Vertinskaja ilmekas väline joon tähendas

kõigepealt stilisatsiooni). Liisa on lavastuse traagilisim tegelane, tema kokkuvarisemist tähistab ahastav-uskumatu karjatus Fedja valetunnistust kuuldes. Siinne Liisa tunneb kroonu silmakirjalikkuse ja mõttetu masinavärgi vastu lõikavat põlgust kui Fedja, kohtukutse viskab ta nagu kõrvetada saanult maha, tunnistusele allakirjutamine on talumatult jätk. Liisa on ummikus nagu Fedja ja tegelikult Viktor Kareningi. Lavastuse muusikalises kujunduses viitab sellele viiulihelide närviline paigaldamine, meelegeitlik väljapääsu otsimine, kõrvutatud mustlasviiside uimaja unustusvooga. Niisugusel vastandamisel põhineb kogu lavastus: vaskul lavapoolel elavad ja toimetavad Liisa, Kareninid jt, paremal laulavad mustlased, vedeleb ja joob koos nn sõpradega Fedja. Mõttelist jaotust ühendab tagasein lahtirullunud ei-teakust algava ja ei-tea-kuhu lõppeva määratud kanga näol: elu- ja ajakulgu, mis siiski kõik oma voolu haarab ja üheks lahustab. (Selle seina ees võiks tegevusajale iseloomuliku juugendkapi asemel seista ka polüestermööbel, lavastuse suunitlus ei muutuks.)

Efrose pilgu läbi pole mustlased mitte vabaduse, ürgsõltumatu sümbol, vaid illusioonidega kauplejad, petliku hetkeõndsuse müüjad. Uima eest peab maksma. Isegi Fedja surmaeelse kergus- ja rahutunde seostab lavastaja mustlaste ilmumisega, etenduse lõpetab nende tants Fedja surnukeha ümber. Vaid Maša kaju eraldub mustlastest: kurguni kinninõõbitud krae ja tumeda kleidiga meenutab ta eeskujulikku gümnaasiumiõpilast. Silme ette tõuseb foto esimese Maša, A. Koone-niga — väline sarnasus üllatab, on ilmselt mingi teadlik vihje või tsitaat teatriajaloost. Aga praeguses Mašas (J. Glebova) pole elu tukseid, pigem

¹ Romain Rolland. «Tolstoi elu». Eesti Kirjanduse Seltsi Kirjastus. Tartu, 1928, lk 165.

surma kondist kätt. Mida kavatses siin küll Efros? Kahju, et see lüli ta idees lahtiseks jäi.

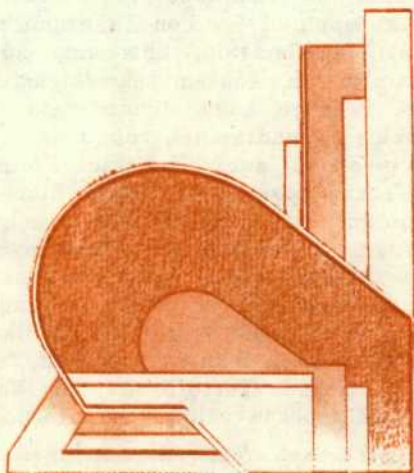
A. Šapiro lavastuse teljeks on ikkagi Protassov (M. Mikiver) oma muutumises. Inimese kängumine on ka Tallinna «Elava laiba» teema, ent ennekoike jälgitakse isiksuse kulumist, tühjaksvoolamist, alles elu lõpus on Protassov kest, märk kunagi elanud inimesest. Mikiveri Protassovile jääb kuni enesetapukatseni mingi inimlik suurus ja intellektuaalne jõud. Kaljagini puhul võib mõista, et ega Fedja usugi oma suutlikkuse siit ilmast lahkuda, see on üks armetu ja hale meheproov. Mikiver on siin otsusekindlam, ta ei arva katset luhtuvat, ja just ebaõnnestumise pettumus asetab ta silmitsi iseendaga. Ka Mikiveri Fedja igatseb illusiooni järele, kuid ta võtab seda töö ja tõelise pähe. Kaljagini Fedjale on tõde ükskõik. Mustlasmuusikat kuulates Fedja-Mikiver justkui otsiks helide tagant olulist sõnumit, teeviita edasirännakuks, ent ta selg väljendab peale pingsa tähelepanu ka lootusetust.

Kõige kindlam ühispind on Tallinna ja Moskva Kareninil. Tõsi, J. Bogatõrjovi tegelane on ehk pisut memmekam kui Ükskülal, samas aga piisavalt võitleja. (Kohtu-uurimisel Fedja-Liisa-Karenini vastandamisstseenis on Liisat kaitsva Karenini embus pigem vangistav.) Karenin on prantsuse keelt ja kõrgeid põhimõtteid harrastava keskkonna väljapaistev saadus, rohkem Victor kui Viktor — stseen Kareninite pool (Karenina — A. Stepanova, vürst Abrezkov — M. Prudkin, Liisa — A. Vertinskaja) oli näide hiilgavast seltskonna- ja teatrikultuurist.

A. Efros paneb niisiis kahtluse alla «hea, andeka inimese» murdumise õigustuse ja veelgi enam: ta ei püüagi meid veenda, et Protassov tõesti oma hinge- ja vaimuväärtustelt teiste kohal kõrgus. Kui keegi küsinuks Efroselt, kuidas küll publik võiks sellisesse tõlgendusse suhtuda, võib-olla vastanuks ta Ingmar Bergmani sõnadega oma filmi «Näost näkku» kohta: «See on nagu kirurgi skalpell. Mitte igauks ei tervita teda rõõmsalt.»²

ÕNNITLEME!

10. november — **ÜLLE ULLA**,
balletitantsija, ope-
reti- ja varieteenäit-
leja, Eesti NSV tee-
neline kunstnik —
50
13. november — **FERDINAND
VEIKE**,
kauaaegne Nuku-
teatri peanäitejuht,
Eesti NSV rahva-
kunstnik — 60
18. november — **OLEV ESKOLA**,
draamanäitleja,
Eesti NSV teeneline
kunstnik — 70
19. november — **ENDEL
SIMMERMANN**,
RAT «Estonia» ope-
retisolist — 60



Näidendi instseneeringu seade?!

Tartus, Teatriühingu kriitikasektsiooni «Röövli»-arutelul öeldi välja möte: aitab sellestki kui romaane instseneeritakse, näidendi instseneerida pole küll vaja. Tegelikult on hoopis vastupidi: romaane kirjutatakse lugemiseks, näidendeid enamasti just instseneerimise tarvis. *Instseneerima* etimoloogiliselt ainus mõeldav tähendus on 'lavastama'. Et viimasel ajal sõnapaar *instseneerima-instseneering dramatiseerima-dramatiseeringu* asemel üha laiemalt tarvitusele on tulnud, on tingitud ilmselt vene keele mõjust. Vene *инсценировка* dramatiseeringu tähenduses on elliptiline termin ühendist *инсценировка прозы*. Väljaspool teatrit on vene *инсценировка* vaste eesti keeles *lavastus* (või ka *instseneering* — *natsid instseneerisid (lavastasid) Riigipäevahoone süütamise; kriminalistid lavastavad vahel kuritegusid* jne). Ka mõningate teatrinähtuste puhul nagu ajaloosündmuste instseneerimine, saab vene *инсценировка*-t vabalt *lavastuseks* tõlkida. Sõna tähenduse muutumine vene keeles on tingitud sellest, et seal puudub sõna *dramatiseering*. Eesti keeles on see aga olemas, nii et pole mingit põhjust tähendusemuutust laenama hakata.

V. Tobro jaoks oli *dramatiseering* draamavormi ümberpandud jutustav teos, *instseneering* selle lavastus. Et ta kirjutas teatrit ajal, mil jutustav teos kujundati dialoogivormiliseks üht teatud lavastust silmas pidades, vahel lausa lavastusprotsessis, siis ta ise terminit *dramatiseering* ei kasutanud, sest tal puudus vajadus vaadelda lavastusprotsessi üht vaheetappi. Küllap oli Tobro ainus, kes nende sõnade tähendusvahekorda selgitada püüdis.

Pärast Tobrot on käsiteldavas tähendusväljas segadus veel suuremaks läinud. P. Pii ja R. Heinsalu artiklites on sõna *lavastus* asemele tulnud tarvitusele sõna *seade*, mõni aeg tagasi aga pakkus A. Järv J. Viidingu «Vedelvorsti» arvustuses näidendi lavastuses kasutatavat tekstiredaktsiooni tähistama sõna *arranzeering*, mille «Edasi» toimetus joone all *seadeks* tõlkis. «Edasi» on tarvitanud sõna *lavaseade* veel *инсценировка* vastena (näit. O. Dzjubinskaja artikli tõlkes 19. dets 1981).

Niisiis, *instseneering* võib olla kas *dramatiseeringu*, *lavastuse* või *dramatiseeringu*

lavastuse sünonüüm, *seade* kas *lavastuse*, *näidendi instseneeringu* või *dramatiseeringu* sünonüüm, kindel on ainult, et *dramatiseering* ja *lavastus* tähendavad esialgu eri asju.

Sellest lähtuvalt teen järgmised ettepanekud.

1. Nimetada lavastust *lavastuseks*, sest *seade* puhul tekib tuletuslikke raskusi: *seadma* tähendusse 'lavastama' ei sobi; *lavastama* sünonüüm võib olla küll *lavale seadma*, kuid sellest ärkmissaegselt kohmakast kahesõnalisest terminist saab tuletada *lavastust* tähistama ainult *lavaleseade* või *lavaseade*. Mõlemad terminid on kohmakad, teine neist asotsieerub häirivalt millegagi lavakujunduse või lavatehnika alalt, liiati on teda tarvitanud 'dramatiseeringu' tähenduses.

2. Teksti kohendamisprotsessi tulemust nimetada (lavastuse) *tekstiredaktsiooniks*, (näidendi) *lavaredaktsiooniks*, *tekstiseadeks* (tingimata ainult liitsõnana) või *näidendi töötuseks*.

3. Jutustava teose ümberkujundamist dialoogivormiliseks nimetada *dramatiseerimiseks*, selle tulemust *dramatiseeringuks*.

4. *Instseneeringut* lugeda *lavastuse* sünonüümiks (analoogilised võõrsõna-omasõna paardid on eesti keeles küllalt tavalised) ja segaduse vältimiseks tarvitada seda võõrsõna nii vähe kui võimalik.

Võib-olla on eesti teatrikriitikute üldine üksteisest möödarääkimine tingitud muu hulgas ka sellest, et kasutatakse sõnu eri tähenduses. Eesti teatriterminoloogia katastrofaalne seis ei tohiks küll kellelegi uudiseks olla. Oleks viimane aeg seda korraldama asuda, muidu võime sattuda olukorda, kus kriitik kirjutab ainult iseendale, sest keegi teine ei saa temast lihtsalt aru. Et Eestis teatri-teooriat praktiliselt ei ole, töötab see korraldamine keeruline tulla, sõltub ju terminoloogia olukord ikkagi suurel määral teooria tase-mest. Ehk siiski saaks esialgu kokku leppida lihtsalt piiritletavate terminite tähenduses, niisugused nagu *katarsis* ja *autoritruudus* võivad siis teoreetikut ootama jääda.

ANDRES HEINAPUU

Maarahva teatriootused

(ÜHE VESTLUSRINGI PÕHJAL)

Roosna-Allikul, Paide rajooni Alliku sovhoosi keskuses kohtusid Kultuuriministeeriumi algatusel rajooni põllumajanduse spetsialistid ning maaelust kirjutavad näitekirjanikud. Vestlusringis osalesid rajooni agrotööstuskoondise aseesimees Enn Reismann, Kirna kolhoosi peaaegronoom Udo Mättas ja rajooni haridusosakonna meetodikakabineti juhataja Mare Tommingas, Alliku sovhoosist — asedirektor Arno Kilik, ametiühingukomitee esimees Aime Proosa ja töötasuosakonna juhataja Laine Kilik. Kaugemalt külalistena olid kohal näitekirjanikud Olev Anton, Heino Kiik, Ott Kool ja Jaan Kruusvall, kriitik Ülo Tonts ja Kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsuse repertuaari-kolleegiumi peatoimetaja Mihkel Tiks. Ajakirjandust esindasid «Sirp ja Vasar», Paide «Võitlev Sõna» ja «Teater. Muusika. Kino».

Vestlust juhtis ning sissejuhatavalt võttis sõna Teatrite Valitsuse juhataja Märt Kubo:

Maaelu vastu tuntakse linnaski suurt huvi: ajalehest loetakse põllumeeste kirjutisi, raadiost kuulatakse Želnini ilma ja põlluennustusi, telerist vaadatakse «Viljaveskit». Teatriski lähevad täissaalidele maameeste eilset ja tänast elu kajastavad tükid. Miks see nii on? Kõige muu hulgas ehk sellepärast, et suur osa linnainimesi veel mäletab oma elu maal või alevis; paljudel on tuttavad ja sugulased maal, seal käiakse külas; linlastel on aiandus- ja suvilakrunte, on ostetud vanu talumaju jne. Nii näibki, nagu tunneks linnainimene maaelu ja põllumajanduse probleeme sama hästi kui maamees ise, enda arvates vahest isegi paremini. Siit ka linnast tulevad õpetussõnad. Õpetusiva on aja jooksul siiski muutunud ja seejuures küllalt järsult. Selle taga tundub olevat asjaolu, et meie arusaamad sotsialismist on tegeliku elu käigus mõnevõrra täiustunud. Mis on siis muutunud, mis on oluline ja otsustav?

Nn varajase sotsialismi perioodil (30. aastate teine pool — 60. aastate keskpaik) valitses teoreetilises ja propagandistlikus kirjanduses tees sotsialismi lühiajalisest kestusest. Niipea kui on rajatud sotsialismi alused, algavat kõigil rinnetel kommunismi ülesehitamine.

Mõnikord arvati isegi üksikasjades ette, millised suhted ja nähtused kommunismis tekivad, ning püüti neid juurutada. Seda ka tootmissuhetes, sealhulgas maaelu korralduses ja töö organiseerimises.

Partei viimastel kongressidel ja pleenumitel on teoreetilise mõtte olulise edasiarendusena, lähtudes muidugi sotsialismi ehitamise praktikast, jõutud järeldusele sotsialismi pikaajalisest kestusest. Sotsialismi ei vaadata kui vaheastet, hüppelauda kommunismi jõudmiseks, vaid kui iseseisvat, ajalooliselt seaduspärast ühiskonna arengufaasi. Esimesele, varajase sotsialismi etapile, järgneb teine, arenenud sotsialismi etapp. Nõukogude Liit jõudis sinna 60. aastate teisel poolel. Ülalõeldust on tuletatud oluline tegevusjuhend: käesoleval ajal on peamine reaalse sotsialismi vastuolude lahendamine, sotsialismi majandamisvormide ja ühiskondlike suhete tundmaõppimine ning edasiarendamine. Selgeks on saanud tõsiasi, et varajase sotsialismi majandamismeetodid ei aita meid uute ülesannete lahendamisel. Partei otsustest leiame teravat kriitikat ühiskonnateaduste, eeskätt majandusteaduse kohta, mis pole osanud lahendada vastuolu suhteliselt kõrge arengutasemega tootlike

jõudude ja tänapäeva majandamismehhanismi vajadustele mittevastavate tootmissuhete vahel. Pole leitud soodsaimat varianti sotsialismi eeliste kasutamiseks, majanduselu tulemuslikuks toimimiseks. Tehakse küll katsetusi, käivad teoreetilised otsingud tootmissuhete muutmiseks, sõidetakse näiteks Ungarisse kogemusi omandama, kuid suured, kogu riiki haaravad majandusmuutused on veel tulemata. Siit ka ettepanekute ja uuenduste mõningane rabeledus, poolikus, lõpuni mõtlematus. Milles see väljendub? Toon ühe näite maaelust.

Teataval ajajärgul käsitati erasektorit maal (individuaalne aia- ja loomapidamine) kui eraomanduslikus ühiskonnas tekkinud ja inimeste teadvuses säilinud psühholoogilist nähtumust. Arvati, et kollektiivne põllupidamine ja toodangu küllus vähendavad inimeste huvi isikliku majapidamise vastu. Mida vähem era, seda rohkem ühist, viimast vaadati aga kui väärtust omaette.

Ent täna räägime vajadusest arendada erasektorit, luua selleks soodsamaid tingimusi. Erasektorit ei käsitata üksnes majandusliku mõistena, vaid kodune töö kannab ka olulist kasvatuslikku koorumust. Niisugune pöördeline muutus suhtumises erasektorisse on tekitanud mitmeid küsimusi. Kõigepealt, kas suur huvi ja pühendumine oma aiamaale ja loomadele võib vähendada hvi majandi töö vastu? Edasi, nüüdisaegsel tehnilisel tasemel väljaarendatud erasektor nõuab teatavaid kapitaalmahutusi, sest vikati ja viglaga ei taha noored enam leppida. Kui aga ehitada moodne laut ja osta traktor, siis peab olema kindel, et asjal on perspektiivi. Samas tundub paljudele erasektori ergutamine johtuvat pigem põllusaaduste nappusest kui kindlast ja kaugeleulatavast suunast. Võib tekkida arusaamatusi ka jaotussuhetes: kindla palga ja tööajaga linnainimene teenib oluliselt vähem kui piiramatu tööajaga ja lisisissetulekuga maatöötaja; erinevus sissetulekutes suureneb, kuigi järgitakse töö põhjal jaotamise printsiipi. See kõik moodustab keerulise küsimuste ringi, millele tuleb vastus leida kõigil, kes riskivad maaelust kirjutada — juhtidel, teadlastel, ajakirjanikel, kirjanikel, sealhulgas ka dramaturgidel. Keda ja kuidas

toetada, kuidas suhtuda minevikusse, milles näha perspektiivi?

Muidugi on neis küsimusis raske seisukohta võtta, sest majanduspoliitikaski pole paljud asjad lõpuni selgeks räägitud. Kuid näib siiski, et elu püsiväärtustest, tööst ja kodust rääkimine ning kirjutamine on sagenenud. Kuidas ühendada püsivat ja muutuvat, mismoodi ja läbi kelle põimuvad vanad väärtused ja uuenenud suhted — need ajastu vastuolud nõuavad dramaturgilt aine hea tundmise kõrval ka kodanikupositsiooni. Nüüd võib-olla rohkemgi kui varem. Sest kui varem teadsime omaenda arvates üsna täpselt, mida on vaja teha, siis nüüd me nii kategoorilised enam pole. Tootmisjuhtide, teadlaste, kirjanike jt maaelu üle mõtleivate inimeste vaimujõudu ei ole vaja retseptide andmiseks, vaid reaalse elu suundumuste tunnetamiseks ja prognooside väljatöötamiseks. Maatöötajaid ei ole vaja «aidata» nende eest mõeldes, vaid neid tuleb toetada kõiges selles, mis kindlustab elu ja töö järjepidevuse sotsialismi praegusel arenguetapil.

Missugune võiks siin olla dramaturgi osa?

MAARAHVA NÄIDEND? NÄIDEND AINULT MAARAHVALE?

Ülo Tonts: Kui me ainult maarahva tükkidest räägiksime, siis kitsendaksime kunstlikult oma arutluse teemat. Temaatiline lähenemine ei ole kunsti seisukohalt vist üldse õige. Kuid teistpidi... Tuletame meelde, mis juhtus, kui Antoni «Laudalüürika» jõudis «Vanemuise» lavale. Juba piletite ettetellimine lõi kõik rekordid. Järelikult valitses tohutu ootus säärase tüki järele. Ja tundub, et osa vaatajaid — olgu nad linnast või maalt — saavad siit midagi niisugust, mida nad ei saa võib-olla ka kõige priimamast «Hamleti» etendusest. Või miks lähevad alati menukalt eesti klassika lavastused, mis räägivad maarahva elust? Kas ei peitu üks põhjus selles, et näitekirjandus ja teater on meil ikka olnud demokraatlikud, rahvalikud ja rahvuslikud, nad on ajanud meie omi asju. Eesti maarahvas on teatriga suhelnud üle saja aasta. Küllap siit ootus näha edaspidigi laval oma elu, oma probleeme. Ja vahest on mängus ka mingi

vastuseis tõsiasi, et meie kirjandus tervikuna linnastub, «intelligendistub». Ehkki viimane on täiesti seaduspärane nähtus.

Ott Kool: Kas ongi vaja spetsiaalselt maainimesele kirjutada? A i n u l t maarahvale adresseeritud näidend oleks vist mõttetud. On vaja kirjutada inimesest. Näiteks Rakvere Teatris ei ole momendil ühtegi tänapäevaainelist tükki — iseenesest ju mõneti ebaloomulik nähtus —, kuid ega maarahvas veel sellepärast seda teatrit boikoteeri. Minnakse ikka ja päris hea meelega...

Jaan Kruusvall: Kuid maainimesest ja maaelust on näidendeid tingimata vaja. Eesti talupoja saatus on olnud raske; ta väärib seda, et tema eilsest ja tänasest elust kirjutataks tõtt.

Alliku inimestelt küsiti, missugused näidendid neile meeldivad.

Laine Kilk: Et ikka midagi hinge läheks...

Aime Proosa: Kuid tegevust, natuke põnevust on ka vaja. Kahjuks satuvad maale sageli väheste tegelastega tükid... Ja joodikuid ei tahaks enam nii palju laval näha, neid näeme elus isegi küllalt.

Kõige sagedamini ja eranditult tunustavalt nimetati vestlusingis kahte näidendit — Antoni «Laudalüürikat» ja Kruusvalli «Pilvede värve». Allakirjutanu arvates võib siit teha vähemalt ühe järelduse: kui jutt on tänapäevast või meie lähiminevikust, siis tunneb publik mingit rahuldamatat janu tõetruuduse järele. Ei meie ajakirjandus, ei eesti film, ei teised kunstid (kirjandus vahest välja arvatud) ole suutnud seda janu kustutada. Ja kui siis inimene näeb äkki laval killukest ehtsat elu, kui seda pakutakse talle mõtestatult ja hingestatult, siis on ta ju lausa üllatatud.

MUUTUNUD MAAELU... MISSUGUNE TA SIIS ON?

Mare Tommingas: Mind häirib kõige rohkem, et maalt on kadunud põllumees, künnimees. Jäänud on põllumajandustöölaine, põllumajandustöötaja. Mõtlen neid, kes elavad uutes majakarpides, kes tulevad ja lähevad.

Olev Anton: See põllumees, keda me taga nutame, pidigi lahkuma. Tema ase-

mel on uus põlvkond. Kui praegune majanditöötaja õigel ajal tööle läheb, oma töö korralikult ära teeb, tööajal jooma ei kuku, pole ju katki midagi!

Uudo Mättas: Vaidlen vastu. Ainult töö ärategemine ei edenda veel põllumajandust. On vaja veel midagi — seda, ilma milleta ei saanud läbi talumees. Õige põllumees peab mõtlema: mis saab edasi, mis saab pärast mind? Neid mehi on, kuigi vähe. Oma majandist võin üles lugeda 6—7 säärast töömeest, kes kunagi ei arva, et kui nad on oma kaheksa tundi ära teinud, siis ongi kõik korras.

Enn Reismann: Minu koduküla vanamehed tegid tööd nii, et kvaliteedimärgi võinuks neile alati välja anda. Teisiti nad ei osanudki, ja säärast mentaliteeti tuleks toetada... Ka igipõlised elukutsed on vaja uuesti ausse tõsta. Kas on siis normaalne, et ühe küsitluse andmeil on näiteks seakasvatajaamet prestiižilt alles 36. kohal?

Uudo Mättas: Maal on praegu haritlasi võrratult rohkem kui 25, 15 või isegi 10 aastat tagasi. Arvukas spetsialistide «seisus» majandis on alles suhteliselt uus nähtus. Aga missugusena näeme spetsialisti kirjanduses või laval? Ta on seal enamasti ainult tegutseja, ta jookseb, tormab, rabeleb. Mis toimub tema hinges, millest ta mõtleb — see jääb meie eest sageli varjatuks. Ent ilma mõtlemata spetsialist, eriti tippjuht ja peaspetsialist, oma tööd teha enam ei saa... Pealegi on põllumajandus üle elanud igasuguseid «algatusi» ja suunamuutusi. Kuid aeg ei mõista õigeaks mitte neid mehi, kes kõik moed kaasa tegid, vaid pigem neid, kes igas olukorras säilitasid võime mõelda oma peaga, kes tegutsesid oma parema äratundmise järgi.

Enn Reismann: Kas kirjanik, sealhulgas näitekirjanik, kujutab üldse ette, kui keeruline ja raskesti juhitud on nüüdisaegne suurmajand? Kas ta tunnetab, mida see nõuab inimeselt, kes säärase majandi etteotsa asub, mille peale too inimene välja läheb?

Arvati, et oleks aeg jäädvustada ka Heino Marrandi tüüpi (kui jääda Paide rajooni piiridesse) majandijuhi kuju; jäädvustada neid vana kooli esimehi, kelle kohta liiguvad ümbruskonnas legendid ja anekdoodid, kuid kelle jaoks kolhoos on midagi rohkemat kui ta oma elu.

Säärane mees ütleb: «Ma ei hakka ehitama seavabrikut, kui ma ei saa ehitada koolimaja!» Või: «Ma ei saa minna pensionile, enne kui ma ei tea, kes minu asemele tuleb!»

Muidugi arutleti vestlusringis ka selle üle, kuidas peaks /näite/kirjanik end muutunud maaeluga kurssi viima. **Heino Kiik** leidis, et majandid võiksid mõnele asjasthuvitatud kirjamehele stipendiumi maksta (kusjuures viimase ainus kohustus oleks aeg-ajalt majandis viibida!) Mille peale **Olev Anton** küsis: «Miks stipendium? Miks ei või kirjanik kolhoosi tööle minna?» Talle väideti vastu: «See on sinu meetod, igauhele see ei sobi.»

Ometi tundub probleem olevat palju tõsisem, et seda saaks taandada paljale «kursisolekule» või mingile elu tundmaõppimise «meetodile». Maaelust kirjutajad, ka meie arvestatavamad näitekirjanikud, on ju praegu linnamehed, maale lähevad nad ikkagi ainult ajutiselt, külalistena. Nende päriaside maaga on pärit lapsepõlvest või vähemalt minevikust. Ju vist sellepärast suudetakse usutavalt kujutada maasse ja töösse kiindunud eakat põllumeest või näiteks koloriitset külajoodikut, kuid ei suudeta enam sisse elada suurmajandi spetsialisti maailma, temasuguse muredesse ja probleemidesse. Kuidas saavutada veresidet tänase külaga, selle peaaegu tundmatuse ni muutunud sotsiaalse ja vaimse kliimaga? Vaevalt küll siin stipendiumid või muud kunstlikud abivahendid aitavad; vähe usutav, et keegi teine peale kirjaniku enda teda selles aidata saab.

MIKS ME ÜLDSE TEATRISSE LAHEME?

Ülo Tonts: Mida saab teater inimese heaks teha? Minu arvates kahte asja: teda hoiatada ja toetada. Tundub, et hoiatamist on olnud piisavalt, rohkem aga oleks vist vaja toetust.

Märt Kubo: Kuid mida toetada? Mida peaks kunst võimendama: kas nostalgiat, igatsust tagasipöördumatu mineviku järele või seda, mis elu edasi viib? Teater peaks andma inimesele eluuskku, kindlustunnet tuleviku suhtes, toetama meie rahvuse terveid, tugevaid jooni. Nagu seda teeb kahtlemata Jaan Kruusvalli «Pilvede värvid».

Ott Kool küsis vestlusringi osalistelt, Paide rajooni inimestelt väga konkreetset: «Mida te teatrilt tahate — meelelahutust, iseennast või probleeme?»

Vastus oli: nii ühte, teist kui kolmandat, mitmekesisust!

Räägiti ka sellest, kuidas suhtuda keerulisematesse, lihtvaatajale raskesti mõistetavatesse, tema silmis võib-olla «segastesse lugudesse». Kas neid tasub üldse maale viia, kas niisugustele etendustele tasub linna teatrisõitu korraldada?

Udo Mättas: Tasub. Ei maksa karta, et keeruline, kuid kunstiküps lavastus maainimese teatrist eemale peletab. Kui ta võib-olla ei saagi kõigist nüanssidest aru, taipab ta oma terve vaistuga ometi, kas asi on tõsiseltvõetav või mitte. Ja kui on, siis tekib tal ka tüki vastu huvi, ta tahab järgmisele pingutust nõudvale etendusele sattudes sellest juba rohkem aru saada.

Mare Tommingas: On väga vaja, et inimesel tekiks teatriarmastus. Sest seda, mida armastad, püüad ka mõista.

Katkendeid räägitust valis ja kommenteeris

KULDAR RAUDNASK

100 aastat soomlaste esimesest üldlaulupeost

MARIS MÄNNIK



Vaade Soome esimese laulupeo (1884) platsile Yväskyläs.

100 aastat tagasi, 9.—11. juunini peeti Soomemaal Jyväskyläs esimest põhjanaabrite üldlaulupidu, mis äratas laialdast tähelepanu ka Eestis.

Nagu soomlased ise mitmel pool on märkinud, tärkas sellise ürituse idee esimesel eestlaste üldlaulupeol 1869. aastal, millest teiste külaliste seas võtsid osa ka kaks soomlast: J. R. Aspelin, kellest hiljem kujunes väljapaistev arheoloog, ja Helsingi koolijuhataja C. G. Svan. J. V. Jannsen teinud Y. S. Yrjö-Koskisele ettepaneku, et meie peol esineksid ka põhjanaabrite koorid¹, see idee aga ei teostunud. J. V. Jannseni korteris, kus toimusid paljud pidupäevade mõttevahetused, arutati muude ak-

tuaalsete probleemide kõrval ka Soome laulupidude alustamist. Selle vajalikkust oma maa kultuuri edendamiseks tunnetasid soomlased kohe. Nii kirjutas Aspelin: «Kas sa ei ole mõelnud, et meiegi, soomlased, võiksime toime panna Soome peo? Või kas me oleksime viletsamad oma eesti vennast? Mina jätan sulle endale järele mõelda säärase peo tähendust ja võimalust ning loodan, et sellest järgneb midagi head.»² Samas leidsid nad, et Soome ei ole sellise peo korraldamiseks veel valmis.

1860.—1870. aastatel kulges kooride asutamine Eestis mõnevõrra intensiivsemalt kui Soomes. Olulisim oli tõenäoliselt see, et Eesti kihelkonnakoolides

¹ R. Pöldmäe. Esimene eesti üldlaulupidu. Tln 1969, lk 141.

² «Uusi Suometar», 1869, 9. VIII. Tsit: R. Pöldmäe «Esimene eesti üldlaulupidu», lk 146.

oli koorilaulul märksa suurem osa kui Soomes. Koorilaulu arengut Soomes takistas hõre koolide võrk ja rahvakoolihariduse madalam tase võrreldes Eestiga.³ Kui uskuda J. R. Aspelini, siis 1860. aastatel oli Soomes ainuke maarahva laulukoor Janakkalas.⁴ Väiksem kooride arv, eriti just maal, tulenes kindlasti ka Soome hõredamast asustusest üldse, suurematest vahemaadest, mis takistas inimesi koos käimast. Ei olnud mainitud aastakümnetel Soomes ka muusikaseltside tegevus võtnud sellist hoogu nagu Eestis.

1874. aastal külastas Eestit soome rahvaharidustegelane A. A. Granfelt, keda huvitas eesti haridusolude kõrval ka muusikaseltside tegevus. Nähtustkuuldust andis ta hiljem põhjaliku ülevaate soome ajakirjanduse veergudel.⁵ Dr Granfelt oli ühtlasi I Soome üldlaulupeo mõtte algataja. Peo korraldaja oli «Kansanvalistus Seura» («Rahvavalgustusselts»). Nimetatud seltsi sekretär oli aastail 1878—1905 A. A. Granfelt. «Kansanvalistus Seurat», mille liikmete arv esimese üldlaulupeo aastal oli 4000 ümber, peeti tol ajal üheks soome teo- võimelisemaks seltsiks. Muude tänuväärsede tegude kõrval andis see selts välja hulga raamatuid.

«Kansanvalistus Seura» pidas oma peakoosoleku iga kolme aasta järel Jyväskylä. 1878. aastal, asudes seltsi sekretäri kohale, tuli Granfelt mõttele, et seltsi peakoosolekuid tuleks kuidagi pidulikumaks ja meeleolukamaks muuta, neile laiem ja sügavam tähendus anda, et nendega võiks kaasnaeda laulupidu. Tõstes au sisse laulud, tõstetakse ausse ka rahvas, arvas Granfelt. Peo korraldamise kogemusi käis ta saamas Eestis III üldlaulupeol Tallinnas 1880. Laulupidu pidi toimuma «Kansanvalistus Seura» 1881. aasta koosoleku ajal. Kuna aga samal ajal suri keiser Aleksander II, ei peetud sobivaks laulupidu korraldada. Soome muusika ajalukku läks sellest aastast aga kõne all oleva seltsi

koosoleku ajal toimunud pidulik kooride kontsert.

Jyväskylä valimisel esimese üldlaulupeo paigaks oli veel teinegi põhjus. See üsna Soome südames paiknev tol ajal umbes 2000 elanikuga väikelinn oli kujunenud oluliseks rahvusliku muusikakultuuri keskuseks. Ja seda eeskätt tänu 1863. asutatud maa esimesele õpetajate seminarile, kus muusikaõpetus oli heal järjel. Seminari esimeseks muusikaõpetajaks oli ligemalt 30 aastat Erik August Hagfors (1827—1913), väga mitmekülsete võimetega muusik, otsest erialalt aga arst, kes 1863. kaitses doktoriväitekirja silmahaiguste alal ja kellest sai kogu Kesk-Soome tuntumaid silmaarste. Muusikaga hakkas E. A. Hagfors varakult tegelema. Õpinguaastatel ülikoolis mängis ta tšellot Helsingi Akadeemilises Orkestris, laulis juhtivaid osi mitmes ooperilavastuses jne. Kuid juba siis ilmnedid muusikalise tegevuse kaks olulisemat külge: koorijuhtimine ja muusikapedagoogika (aastatel 1850—1859 töötas Hagfors mitmes Helsingi koolis muusikaõpetajana). 1862/63 talvel sooritas Hagfors õpingureisi Saksamaale, tutvumaks eelkõige sealse muusikapedagoogikaga.

Läinud 1863 Jyväskylässe, asutas Hagfors seal esimese soomekeelse nais- ja meeskoori. Kohe hakkas ta muret tundma ka soomekeelse koorirepertuaari pärast. 1871 ilmuski esimene soomekeelne koorilaulukogumik «Suomalainen lauluseppele, yhdistetyille nais- ja miesäänille sovitettuja arvokkaimpain sävelniikkain lauluja I». (Soome laulupärg, ühendatud nais- ja meeshäälele tähtsaimate heliloojate komponeeritud laule I.) Kogumik sisaldas kokku 50 motetti ja 55 missat, heliloojad olid Palestrina, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven jt. Laulud soomendas Hagforsi kolleeg seminarist, õppejõud N. Järvinen. 1874. aastal tuli välja Hagforsi koostatud ilmalike laulude kogumik «Kaikuja Keski-Suomesta...» («Kõlasid Kesk-Soomest») kahes vihikus. Esimeses on ka mitmed Hagforsi enda loodud laulud, teise on koondatud soome rahvaviiside seaded. Aasta enne laulupidu (1883) jõudis Hagfors välja anda veel «Lauluseppele II», mis sisaldas 30 vaimulikku ja 25 ilmalikku laulu. 1883. aastal il-

³ S. Zetterberg. Suomi ja Viron ensimmäiset yleiset laulujuhlat 1869. «Hist. Aikakauskirja», n: o. 4 1974, lk 296.

⁴ R. Pöldmäe. Esimene eesti üldlaulupidu, lk 150.

⁵ Eesti muusikaseltsidest loe: A. A. Granfelt. Naapurimme etelässä IV. — «Kirjallinen Kuu-kauslehti», 1874, lk 298—307.



E. A. Hagfors

musid ka laulupeonoodid, millest meiegi «Olevik» teate tõi (vt «Kiri Soomest». «Olevik», 14. XI 1883). E. A. Hagforsi on õigusega nimetatud soomekeelse koorilaulu ja muusikaõpetuse isaks.

Ulatusliku ja tänuväärse töö tulemusena I üldlaulupeo eelsel perioodil valiti Hagfors laulupeo kooride üldjuhiks. Puhkpilliorkestreid, kes samuti peol esinesid, juhatas Jyväskylä orkestri juht Dahlström. Laulupeost võttis osa 6 koori (sega- ja meeskoorid) ja 6 orkestrit, kokku 390 lauljat ja pillimeest. Pidustustele saabus ka 12 eestlast: tuntumad nende seas J. Hurt, K. A. Hermann, H. Treffner, A. Grenzstein, J. Sommer, H. Rosenthal jt. Eestlaste osavõtt vajutanud soomlaste arvates peole «erilise pitseri». Peo järelkajana ilmus Eestis mitmeid kirjutisi⁶, mis valgustasid põhjalikult nii laulupeo kulgu kui ka Soome eluolu üldse.

Mitmekesise kavaga pidustused juhatas sisse 9. juunil luule- ja muusikaõhtu rahvast tulvil seminari saalis, kus silmapaistev soome näitlejatar Ida

Aalberg luges Shakespeare'i, Runebergi, Oksase jt luulet ning klaveril esines pianist Selma Kajanus. Eestlaste vaimustusega kaasnes pessimistlik noot, kuna Eestis ei olnud tol ajal selliseid kunstnikke vastu panna.

Nii nagu Eesti esimestel laulupidudel, vaheldusid ka põhjanaabrite peol kõned laulu- ja pillimänguga. Tervituskõne pidas praost N. Järvinen, manitsedes muu hulgas soome keele ja meelega ning hariduse edendamiseks tööd tegema. Prof F. Peranderi kõne keskseks mõtteks oli vaimuharimine, sest üksnes see võivat ühest rahvast kultuurrahva teha. Eestlaste nimel esines soomekeelse kõnega J. Hurt. Peole oli saabunud hulk õnnesoovitelegramme eesti seltsidelt: Eesti Kirjameeste Seltsilt, Tartu Põllumeeste Seltsilt, «Vanemuiselt», «Estonialt», Võru «Kandlelt», Viljandi «Koidult», Narva «Ilmariselt» jt. Need luges ette H. Treffner. Erilist rõõmu valmistanud soomlastele L. Koidula saadetud telegramm.

Esimesel Soome üldlaulupeol esinesid sega- ja meeskoorid ning puhkpilliorkestrid. Peo kavasse oli võetud paljude soome autorite — E. Genetzi, K. Collani, E. Linsen, E. A. Hagforsi, K. J. Moringu jt töid.⁷ Suure soosingu osaliseks sai meeskooride esituses E. Genetzi (1852—1930) loodud «Herää, Suomi» («Ärka, Soomemaa»). Arvatakse, et ei enne ega pärast Genetzi pole loodud Soomes teisi nii sütitavaid laule nagu tema «Ärka, Soomemaa» ja «Karljala». Üldse kuuluvad Genetzi laulud soome koorimuusika raudvarasse. Tema loomingus ja tegevuses on mõndagi ühist meie K. Tüرنpuga. Kahe lauluga — J. Kappeli «Vöörsil» (segakooridelt) ja K. A. Hermann, «Eestlane olen ja eestlaseks jään» (meeskooridelt, eesti keeles) — oli esindatud ka eesti koorimuusika. Mõlemad laulud tulnud kordamisele.

Eesti laulupidude eeskujul oli peokavas ka võistulaulmine ja -mängimine.

⁶ J. Sommer. Teekond Soome laulu pidule. Tln 1885; A. Grenzstein. Soome reis. «Olevik», 1884, nr 24, 25, 26, 27, 28; K. A. Hermann. Soome laulupidu Jyväskyläs. «Eesti Postimees», 1884, nr 23, 24; ajaleht «Sakala» (1884, nr 25) refereeris lühidalt «Eesti Postimehes» avaldatut.

⁷ Soomlased püüdsid juba möödunud sajandil laulupidude kavad võimalikult oma lauludele üles ehitada. 1897. a Mikkelis toimunud 10. laulupeol olid näiteks kavas ainult soome heliloojate koorilaulud. «Was uns eint — der Heimat Lieder» (meid ühendavad kodumaised laulud) — see oli kogu Kesk-Euroopat haaranud laulupidustuste moto.

Züriisse paluti eestlastest K. A. Hermann. Neljast esinenud koorist tunnistasid parimaks Tampere Tööraha Segakoor, kolmest orkestrist Helsingi Tule-tõrje Seltsi orkester. K. A. Hermann oleks soovinud esimese koha anda Jyväskylä orkestrile, «sest et nad soome rahva enese tükisid väga ilusasti kuulda laskisid». Tähelepanuväärseks luges K. A. Hermann ka seda, et just vabrikutöölise lauluselts esimese auhinna sai. Olid ju Eestis tööliste koorid sel ajal nõrgema tasemega ja neid oli tõenäoliselt ka vähem kui Soomes. Vastupidiselt Eestile andsid massilisele koorilauluharrastusele Soomes möödunud sajandi viimasel veerandil tooni just linnades asunud tööliiskoorid. Mis puutub Eesti ja Soome kooride üldisesse tasemesse 80. aastatel, siis, arvestamata mainekaid Soome üliõpilaskoore — need seisid kogu maa koorikultuuri esireas —, on ülejäänute osas raske võrdlevat hinnangut anda. Laulupeol kuuldu põhjal kirjutas A. Grenzstein, et soomlased astuvad ka laulmises «kindlamini ja tasemini, kuna meie siin ja säääl mõnda hüpet näitame» (hüpet näitavat Kanepi koor)⁸. Ka olevat A. Grenzsteini arvates soomlaste «sarvemäng» puhas nagu nende laul. Kogu eesti ja soome kultuuri arengu põhiline erinevus enne 1917. aastat näibki seisnevat selles, et esimene liikus edasi hüppeliselt, suurte tõusude ja langustega, teine aga ühtlasemas tempos.

Õnnestunud pidupäevade järel otsustati edaspidigi korraldada laulupeod Jyväskyläs koos «Kansanvalistus Seura» koosolekuga, see on iga kolme aasta järel. Jyväskyläst sooviti üldse teha rahvuslike pidude kodupaik, Soome Olümpia, kuna soome hariduse pesapaigana kutsuti linna juba varem Soome Athenaks. II laulupidu peetigi 1887 Jyväskyläs. Edaspidi kolmeaastasest intervallist laulupidude vahel enam kinni ei peetud. Alates kolmandast toimusid Soomes laulupeod möödunud sajandil kas igal aastal või üle aasta. Jyväskylägi minetas ajapikku oma ainutähtsuse laulupidude korraldamise keskuseks, samuti «Kansanvalistus Seura», kelle õulul oli varasemate pidude organiseerimine. Elanikkonna kihistumine klassidesse tõi



A. A. Granfelt

kaasa omaette töölislaulupidude, ka soomerootslaste jt pidude sünni. Eesti laulupidudele omaseid mõõtmeid, vist ka tähendust, ei ole põhjanaabrite peod kunagi saavutanud. V. Siukonen on öelnud, et «Soome laulupeod ei muutu kunagi sellisteks vahendituteks tunde-puhanguteks kui Eestis».⁹

Tänavu 28. juunist kuni 1. juulini tähistati Jyväskyläs soome laulupidude 100. aastapäeva. Peole saatis tervituse maestro Gustav Ernesaks. Tervitus ja meie «laulutaadi» foto on ära trükitud pidustuste koondkavas. Meeskoorid laulsid tema «Hakkame, mehed, minema». Riikliku Filharmoonia Kammerkoor Tõnu Kaljuste juhatusel, kes oli samal ajal Soomes kontserdireisil, võttis osa ka Jyväskylä pidustustest. 1. juulil toimunud laulupeo peakontserdi juhataksid sisse ühendkoorid Veljo Tormise «Laulusillaga» autori kohalolekul, juhatas T. Kaljuste. «Laulusilla» ettekanne oli kui sümbol kunagi lahetagustelt naabritelt ülevõetud laulupidude ideest.

⁹ K. Smeds, T. Mäkinen. Kaiu, kaiu lauluni. Laulu- ja soittõujuhlien historia. Helsingi, 1984, lk 60.

⁸ «Olevik», 1884, nr 26.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. НОЯБРЬ 1984
 ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО
 КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И
 ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР.

ТЕАТР

КТО? Ингмар Бергман (40)

Речь идет о всемирно известном кинорежиссере Ингмаре Бергмане как театральном постановщике. О его репертуаре, методике репетиций, о взглядах на актера и театральную режиссуру. Автор — Юлев Аалое.

К. КАСК — Большая классика, на этот раз в маленьких театрах (61)

Доктор искусствоведения К. Каск анализирует две постановки классики в двух периферийных театрах — «Ривар» и В. Шекспира в Раквере (реж. Р. Трасс) и «Юдифь» А. Х. Таммсааре в Вильянди (реж. К. Райд). Критик находит в этих сверхтрудных работах серьезный творческий исход, пробу сил труппы на вершине сегодняшних способностей, интересные исполнения главных ролей и оригинальные идеи сценического оформления (художники Р. Бабичева и И. Агур). Хотя целостность ансамблей не очень сильна профессионально, рецензент считает, что значение обеих постановок на пути развития нашего театра, особенно же в сценической традиции Шекспира и Таммсааре, более существенно, нежели видится в миге сегодняшнего отражения.

М. КАРУСОУ, Л. ТОРМИС — Письмо /не только/ другу Андрусу /и не только/ по поводу Мольера (73)

Открытое письмо постановщику и театрального педагога Мерле Карусоо своему ученику, актеру Андрусу Ваарику, который играет Скапена в постановке Ракверского театра «Плутни Скапена» (реж. М. Калмет). Автор письма сомневается, питают ли этот веселый и задорный спектакль содержательные корни, правильно ли проанализировано произведение, знают ли создатели спектакля, за что конкретно ругает, с чем борется, что отстаивает их представление. Карусоо утверждает, что анализировать произведение следовало бы как трагедию, чтобы дойти до комедии и что каждый актер, играющий у Мольера главную роль, должен быть готов сыграть и Мольера самого — в «Кабале святош». Письмо охватывает и более широкий фон нашей театральной ситуации, оно утверждает, что в глазах нынешнего поколения актеров безнадежно смешались понятия комик и шутник.

По просьбе редакции опубликованное письмо комментирует кандидат искусствоведения Л. Тормис, выступившая в нашем журнале первой по поводу «Плутней Скапена» (№ 5, 1984). Она отмечает, что относительно пышного процветания развлекательности Карусоо права, но именно постановку «Плутней Скапена» считает она одной из возможностей противовеса этому явлению. Тормис напоминает, что любое толкование высокой классики является и упрощением (как при постановке, так и в статье). Однако

критик и постановщик исходят из разных основ — постановщик из своего видения, критик же (в идеале) из вживания в избранную театром трактовку. Толкование одного постановщика не может быть обязательным для другого постановщика и актера, участвующего в другой постановке. Свои концепции Карусоо следовало бы самой реализовать на сцене. И почему она вообще сейчас только пишет, а не ставит спектакли?

К. ПАШПЕЛЬ — «Живой труп» в Художественном театре (81)

Член семинара по критике знакомит читателей с впечатлением от постановки «Живого трупа» (реж. А. Эфрос) в Московском художественном театре. В роли Протасова — А. Калыгин. Трактовка режиссера и решение главных ролей рассматриваются параллельно с «Живым трупом» Таллинского драматического театра (реж. А. Шапиро; Протасов — М. Микивер).

А. ХЕЙНАПУУ — Реплика (83)

Реплика затрагивает путаницу в эстонской театральной терминологии, механические заимствования при переводах и т.д. Более конкретно говорится о словообразовании и значении терминов и сценировка и инсценировка в эстонских театральных статьях.

К. РАУДНАСК — Театральные ожидания сельских жителей (84)

В совхозе Аллику Пайдского района встретились специалисты сельского хозяйства и драматурги Олев Антон, Хейно Кийк и Яан Круусвалль, пишущие о сельской жизни. Собравшиеся обсудили, в каком направлении изменилось за последние годы эстонское село, и как эти изменения отражаются в оригинальной драматургии. В ходе беседы возникли и прочие вопросы: нужны ли специальные пьесы только для сельских жителей, почему сельский житель вообще идет в театр и что он от него ожидает, является ли увиденное на сцене для него только развлечением и радостью узнавания, или же поддерживает и веру в жизнь, придает чувство уверенности?

МУЗЫКА

Отвечает ТИЙУ РАНДВИИР (5)

Народная артистка СССР Тийу Рандвиір, бывшая в течение многих лет прима-балериной ГАТ «Эстония», преподавала в течение двух зим в балетном училище Венского Бундестеатра. В интервью она говорит о своей работе и о театральной и художественной жизни Венны.

Разговор о джазе с армянской певицей (46)

Армянская джазовая певица Татевик Хованяцян рассказывает о своем музыкальном пути и своем отношении как к советскому, так и зарубежному джазу. Более подробно останавливается певица

также на связях с Эстонией и эстонскими музыкантами.

Интервьюировал А. Тамме.

Х. ААССАЛУ — Знамениями балетного сезона стали Кайе Кырб и «Тийна» Юло Вилимаа (52)

Обзор новых балетных постановок и роли балета в числе других жанров в музыкальных театрах Эстонии в сезон 1983/84. В самой весомой новой постановке ГАТ «Эстония», в «Раймонде» А. Глазунова, которую поставил балетмейстер Ленинградского ГАТ оперы и балета им. С. М. Кирова К. Сергеев, не хватает осмысленной целостности постановки, но ее музыкальная часть (дирижер В. Пяхи) и чисто танцевальный уровень достойны признания, особым же достижением является Раймонда молодой танцовщицы Кайе Кырб, победительницы недавнего всесоюзного конкурса артистов балета. В ГАТ «Ванемуйне» после длительного перерыва поставлен балет «Тийна» эстонского композитора Лидии Аустер (впервые был поставлен в 1955 г.). Постановщик-хореограф Юло Вилимаа доказывает, что произведение жизненно и в наши дни: представление захватывает драматизмом, хореография оригинальна и выразительна. Стремления Вилимаа поддерживаются дирижером Э. Кыларом, художником М. Сяре и исполнителями главных партий Е. Позняк, Р. Ноор и А. Кикиновым.

М. МЯННИК — 100 лет первому финскому всеобщему певческому празднику (88)

В июне 1884 г. состоялся первый всеобщий певческий праздник Финляндии. Статья знакомит с историей подготовки праздника, программой празднеств и участием в нем эстонских деятелей культуры того времени. Дается беглое сравнение эстонских и финских традиций певческого праздника.

КИНО

В. ГРОССШМИДТ — Фотография и фильм стучатся в школьную дверь (12)

В обзорной статье, знакомящей читателя с необходимостью преподавания основ кино- и фотокислства в школе, рассматриваются имеющиеся в эстонских школах учебные материалы (впервые киноискусство в школах Эстонии стали преподавать осенью 1967 года). Автор подчеркивает также необходимость разьянения художественной фотографии в школах.

А. НАХКУР — Обучение основам киноискусства в школе (17)

Обзор истории преподавания киноискусства в Советском Союзе и некоторых зарубежных странах. Реферирована оценка учебных программ в школах Эстонской ССР. Автор считает, что результативность начального курса кинообучения зависит во многом от учителя. Так же обстоит дело, конечно, и при обучении основному курсу, но здесь требования программы не покрываются учебником.

Т. ЭЛЬМАНОВИЧ — Жанровые черты эстонских художественных фильмов II (23)

Анализ эстонских советских художественных фильмов (1971—1984), дающий обзор жанрового определения фильмов. Киновед считает особенностью третьего периода (1971—1979) то, что

слабое владение фотографической сущностью киноискусства (примитивность киноязыка) пытаются компенсировать производством жанровых фильмов. Результаты же остаются неорганичными. В то же время замечает сильные документальные авторские фильмы.

В четвертый период (1979—1984) видны существенные качественные изменения. Достигается контакт с другими областями национальной культуры. Переломными следует считать 1979—1980 гг..

У. ХЕЙНАПУУ — Возвращение (76)

Рецензия на учебный фильм «Возвращение», сделанный по заказу Министерства просвещения Эстонской ССР (режиссер Ю. Тамбек, оператор А. Лооман, «Таллифильм», 1979). Рецензент отмечает, что учебный фильм о боевом пути Эстонского стрелкового корпуса, рассматривающий события 1939—1945 гг., ставит целью «дать в первую очередь эмоциональную информацию, воссоздать картину трудности борьбы и мужества бойцов». Фильм осмысливает годы войны и место человека в истории, — считает рецензент, — он перерос свои узкие функции и его следовало бы показать на широком экране.

П. ИООНАТАН — О современности истории (77)

Рецензия на документальный фильм «Годы восстановления» (режиссер-оператор С. Школьников, операторы Э. Элякс, В. Горбунов, И. Козлова, К. Мярска, В. Парвель, Н. Салютин, Э. Вахер, «Таллифильм», 1983).

Рецензент ценит возобновление на экранах показа послевоенной кинохроники, но находит, что монтажному фильму не хватает целостно-художественного видения, которое придало бы захватывающему историческому материалу большую силу воздействия.

ДРУГИЕ О НАС (О современном киноискусстве Эстонии) (78)

Реферирована статья кинокритика В. Туровского «Современное кино Эстонии» в сборнике всесоюзных ученых трудов в области кино «Современные тенденции развития советского кино», Москва, 1981. Автор статьи рассматривает художественные фильмы «Родник в лесу», «Цену смерти спроси у мертвых», «Отель у погибшего Альпиниста» и «Гнездо на ветру».

РАЗНОЕ

К. РАУДНАСК — Первая колонка (3)

Э. ПИХЛАК — Портреты актрис Николая Трийка (96)

В связи со столетием со дня рождения Николая Трийка искусствовед Эви Пихлак подробнее рассматривает созданные Н. Трийком более известные портреты театральных примдонн Эстонии. Портретами актрис Эрны Вильмер (1913) и Хельми Эйнер (1916) художник положил начало психологической и в то же время репрезентативной трактовке жанра, которая и поныне остается непревзойденной.

Адрес редакции:
Эстонская ССР,
200 090 Таллин, п/я 51.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. NOVEMBER 1984

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

THEATRE

WHO'S WHO? Ingmar Bergman (40)

The article presents the work of the famous film director Ingmar Bergman as a stage director. His repertoire, rehearsal methods, views on acting and stage management. The author is Ülev Aaloe.

K. KASK. Great classics, now in small theatres (61)

K. Kask, M. F. A. analyses two classic productions in two provincial theatres — W. Shakespeare's *Richard II* at Rakvere (directed by R. Trass) and A. H. Tammsaare's *Judith* at Viljandi (directed by K. Raid) noting a serious creative approach to these extremely complicated plays, which put the actors' abilities to the test, interesting leading roles and original stage designing (designers R. Babicheva and I. Agur). Although casts as a whole were not professionally very strong, the reviewer suggests that the significance of both of these productions to the development of Estonian theatre and, in particular, to the stage tradition of Shakespeare and Tammsaare is greater than it may seem in the momentary reflection of today.

M. KARUSOO, L. TORMIS. A letter (not only addressed to my friend Andrus) about Molière (but not ohly) (73)

An open letter by the stage director and drama teacher Merle Karusoo to one of her former students, now the actor Andrus Vaarik who is playing the part of Scapin in *Les Fourberies de Scapin* (*The Cheats of Scapin*) in the production by the Rakvere Theatre (directed by M. Kalmet). The reviewer doubts whether this merry and impetuous performance has been justified by the dramatic content, whether the play has been carefully analysed, whether the makers themselves know what exactly their performance supports, attacks, defends. Karusoo claims that a play should be first analysed as a tragedy in order to grasp the idea of a comedy and that each actor who has a leading role in a Molière play should be prepared to act Molière himself in *The Conspiracy of Saints*. The letter deals with the background of our theatrical situation today, stating that the present generation of actors hopelessly confuse the terms 'comedian' and 'joker'.

At the request of the editor this letter has been commented on by L. Tormis, Ph. D. who first discussed *Les Fourberies de Scapin* in this journal (No. 5, 1984). She thinks that Karusoo is right about the proliferation of entertainment, but she regards the production of *Les Fourberies de Scapin* as one of the possible oppositions to this tendency. Tormis reminds that each interpretation of a great classic is at the same time a simplification (both in production and in discussion). The critic and the producer proceed from different points — the producer from his vision and the critic (ideally) from the actors'

empathy with the chosen interpretation. An interpretation selected by one producer cannot be compulsory to another producer and actors participating in another production. Karusoo should realize her concepts on the stage. Why not produce instead of discussing?

K. PAPPEL. The Living Corpse in the Art Theatre (81)

K. Pappel, a participant in the seminar of critics gives her impressions about *The Living Corpse* produced in the Moscow Art Theatre (directed by A. Efros, A. Kalyagin as Protassov). The interpretation of the play by the director and the performance of leading actors are discussed side by side with those of the same play produced in the Tallinn Drama Theatre (directed by A. Shapiro, M. Mikiver as Protassov).

A. HEINAPUU. A comment (83)

The author comments on confusion in Estonian theatrical terminology, direct loanwords, etc. He analyses the meanings and derivation of the words 'instseneering' and 'instseneerima' and their usage in Estonian theatrical reviews.

K. RAUDNASK. What do country people expect from a theatre (84)

Specialists in agriculture and dramatists who write on rural topics met on the Alliku State Farm of Paide district. The latest trends in Estonian village and their reflection in the original drama were under discussion. Some other problems were raised in the course of this discussion: is it necessary to compose plays for the rural people only, why do country people go to the theatre at all and what do they expect from a theatre, do the plays on rural topics amuse them, give them a joy of identification, or do they support their belief in life, give them a feeling of security for the future?

MUSIC

TIIU RANDVIIR answers (5)

Tiiu Randviir, the People's Artist of the USSR, who for a long time was the prima ballerina of the State Academic Estonia Theatre, taught in the ballet school of the Vienna Bundestheater during two winter terms. In the interview she discusses her work in the theatre and theatrical and art activities in Vienna.

A jazz talk with the Armenian singer (46)

The Armenian jazz singer Tatevik Khovanesyan talks about her musical career and views on Soviet and foreign jazz. She discusses her relationship with Estonia and Estonian musicians in a more detailed way. The interviewer is A. Tamme.

H. AASSALU. Kaie Kõrb and Ülo Vilimaa's Tiina — symbols of the ballet season (52)

A review of the latest ballet productions and the

importance of the ballet in Estonian musical theatres as compared with other genres in the 1983-84 season. In one of the most important new performances at the State Academic Estonia Theatre — *Raymonda* by A. Glazunov — which was staged by K. Sergeyev, balletmaster of the Kirov Theatre, the interpretation of the whole leaves to be desired, but the musical aspect of the performance (conductor — V. Pähn) and the level of dancing, especially that of Kaie Kõrb, a young ballerina, the prize winner of the recent Soviet Ballet Competition as *Raymonda* are commendable. After a long break the State Academic Vanemuine Theatre produced *Tiina*, a ballet by the Estonian composer Lydia Auster (the first production of the ballet was in 1955). The ballet director and choreographer Ulo Vilimaa proves that the ballet is viable even today: the performance is highly dramatic, the choreography original and expressive. Vilimaa's artistic intentions were supported by the conductor E. Kõlar, designer M. Säre and leading dancers — Y. Poznyak, R. Noor and A. Kikinov.

M. MÄNNIK. 100 years from the First Finnish Song Festival (88)

The first song festival in Finland took place in June, 1884. The article deals with the history of preparations for the festival, the programme of the festival and the participation of contemporary arts people of Estonia, Estonian and Finnish song festival traditions have been briefly compared.

CINEMA

V. GROSSCHMIDT. Photo and film at school (12)

An introductory review of film and photography courses offered at school containing the survey of teaching materials and aids used in Estonian schools (film as a subject was first introduced in Estonian schools in the autumn of 1967). The author also stresses the need to explain the essence of photography as art at schools.

A. NAHKUR. Film as a subject at school (17)

The survey of the history of film as a subject in Soviet and foreign schools and a review of the study programmes in Estonian schools. The author claims that the results of the introductory course depend largely on the teacher. The same is true about the basic course, but, in addition, the programme requirements have not been covered by textbooks.

T. ELMANOVICH. Genre characteristics of Estonian feature films II (23)

An analysis of Soviet Estonian feature films (released between 1971 and 1984) with genre specifications. The third period (1971-1979) can be characterized by genre films which were created in order to compensate for the poor mastery of film photography. However, the results remained inorganic. At the same time there were some good one-man documentaries. The fourth period (1979-1984) shows an important qualitative change.

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 14. 09. 1984. Trükkimisele antud 17. 10. 1984.

Ofsetpaaber 70×108/15. Formsadile 60×90 kohaldatud tingimustel nr. 3377. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 15 500.

Sdano в набор 14. 07. 1984. Подписано к печати 17. 10. 1984. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,9. Заказ 3377. MB-09877.

The contact with other areas of our national culture is established. The breakthrough came in 1979-1980.

The reviewer appreciates the revival of postwar film chronicles but states that the montage lacks the vision of an artistic whole; the impact which the historical material has could be much bigger.

U. HEINAPUU. A Return (76)

A review of the educational film *A Return* (directed by Ü. Tambe, camera by A. Looman, the Tallinnfilm studio, 1979) ordered by the Ministry of Education of the ESSR. The reviewer says that this educational film about the fights which the Estonian Rifle Corps had, treating the events of 1939-1945 is, first and foremost, meant to give emotional information, to reproduce pictorially the hardships of the battles and the courage of the combatants. The film interprets wartime and man's place in history, the reviewer states, however, it has exceeded its limited functions and should be shown to wider audiences.

P. JOONATAN. The contemporaneity of history (77)

A review of the documentary *The Reconstruction* (direction and photography by S. Shkolnikov, filmed by E. Eljas, V. Gorbunov, I. Kozlova, K. Märsk, V. Parvel, N. Shalyutin, E. Vaher, the Tallinnfilm studio, 1983).

OTHERS ABOUT US (on contemporary Estonian film) (78)

A review of the film critic V. Turovsky's article «Современное кино Эстонии» («Contemporary film scene in Estonia») in the collection of Soviet film criticism *Современные тенденции развития советского кино* (*The Present-Day Trends in Soviet Cinema*) (Moscow, 1981). The author of the article reviews the following feature films: *Ukuaru, The Dead Should Be Asked the Price of Death, The Hotel of a Perished Mountaineer* and *The Nest of Winds*.

MISCELLANEOUS

K. RAUDNASK. The leading article (3)

E. PIHLAK. Actresses' portraits by Nikolai Triik (96)

On the 100th anniversary of the birth of the Estonian painter Nikolai Triik, the art critic Evi Pihlak gives a detailed treatment of N. Triik's portraits of Estonian leading actresses. With the portraits of Estonian actresses Erna Villmer (1913) and Helmi Einer (1916) the painter created a representational and psychological image of theatrical people which remains unsurpassed even today.

Editorial Office:

200090 Tallinn
P. O. Box 51
Estonian SSR

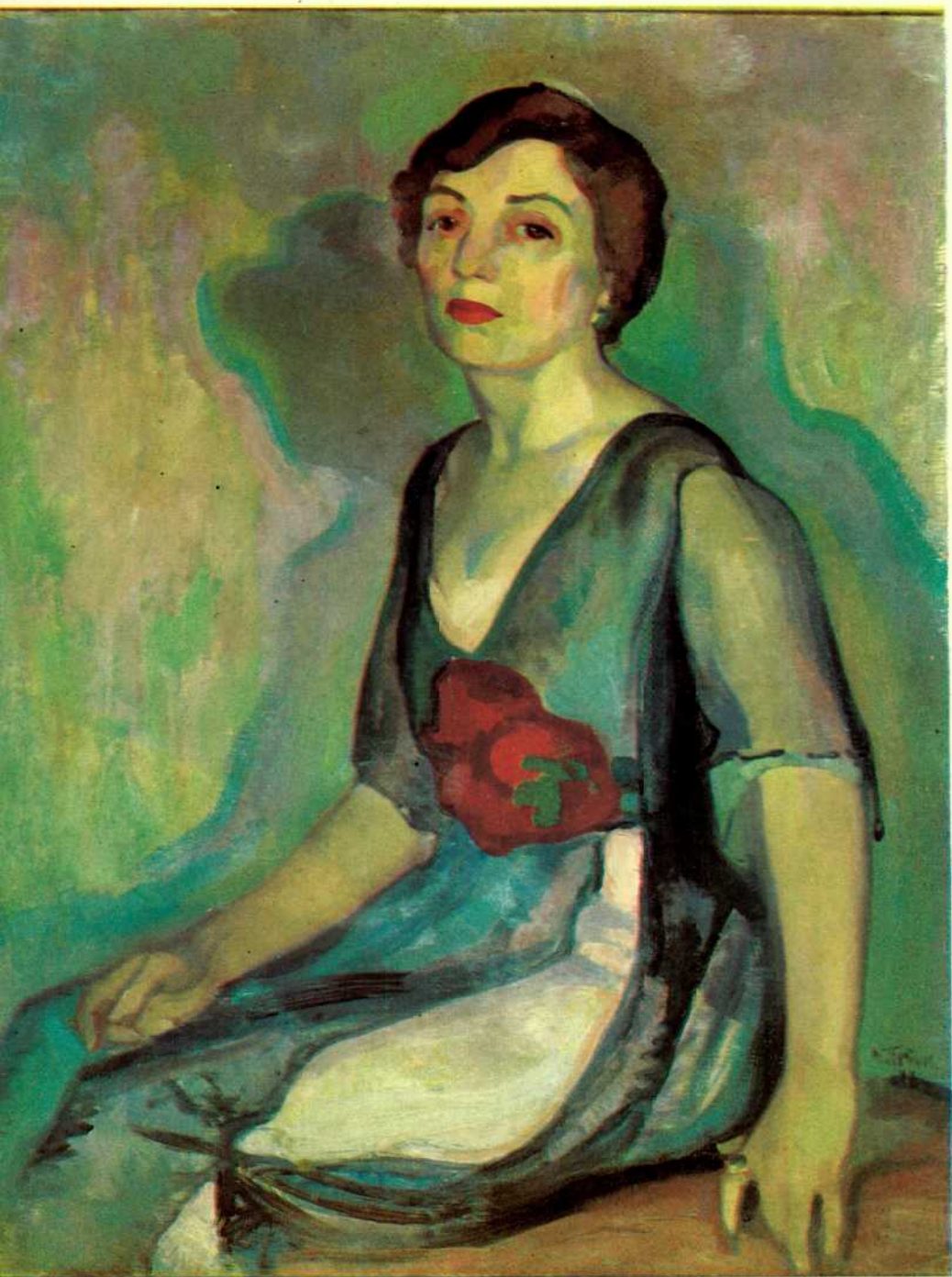
«Театр. Музыка. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР. Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Tallinn. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 20090 г. Tallinn, почтовый ящик 51. Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Tallinn. Парусное число, 67-а. Тираж 15 500. Цена 75 коп.

Kui Nikolai Triik, kelle sajandat sünniaastapäeva me 7. augustil tähistasime, 1913. aasta suvel Berliinist Tallinna elama asus, muutus ta siinses kultuurielus küllaltki keskseks isikuks. Oma põhilise kutsetöö kõrval Tallinna Kunsttööstuskoolis võttis ta ette ulatuslikke loomingulisi ülesandeid. Üks esimesi suuremaid portreid, mis N. Triik kodumaale saabudes maalís, kujutas näitlejanna Erna Villmerit. Töö on dateeritud 1913. aastaga. Meil ei ole otseseid andmeid portree täpsest sünniloost. Kuid võib oletada, et töö teokssaamisel etendas olulist osa laiade kultuurihuvidega dr Juhan Luiga, kes samal 1913. aastal abiellus E. Villmeriga. N. Triigi tutvusest J. Luigaga räägivad omakorda kunstniku kirjad temale Berliinist.

Portree maalimise ajal oli E. Villmer 24-aastane näitlejanna, kes 1910. aastal oli Theodor Altermanni kutsel oma Moskva-õpingute järel «Estonia» lavale tööle asunud. Temast kujunes suurepärane klassikaliste osade tõlgendaja. Teatritöö esimestel aastatel äratas erilist tähelepanu tema Desdemona «Othellos».

Kui N. Triik näitlejannat maalima asus, olid eesti portreekunstil juba väljakunenud traditsioonid oma aja kultuuritegelaste kujutamisel. Klassikalisel akadeemilisel laadis esindas neid Johann Köler, kaasajale lähemas vaimus loodud portreede autor oli Ants Laikmaa, kelle juures ka N. Triik 1905. aastal lühikest aega õppis pärast Peterburi Stieglitzi kunsttööstuskoolist lahkumist. A. Laikmaa laadi iseloomustab hästi 1904. aastal pastellmaalina teostatud Miina Härma portree. A. Laikmaa kujutab heliloojat tõstetud kätega justku koori või orkestrit dirigeerimas. N. Triigi lähenemine kujutatavale on teistsugune. Kui A. Laikmaa peab oma portreedes tähtsaks elava hetkemulje tabamist, siis N. Triik püüab leida inimese midagi üldisemat. Tema maalil on E. Villmerit kujutatud seisva täisfiguurina, ümbritsetuna heledast, nagu lavavalgusest. Vormilises lahenduses torkab silma voolava joonega kontuurimõju, mis sarnaneb veidi tuntud Sveitsi kunstniku F. Hodleri monumentaalsele käsitluslaadile. See meenutab meile ühtlasi, et enne Tallinna saabumist oli N. Triik veetnud võrdlemisi pika õpingute ja enesetäiendamise aja Peterburis, Helsingis, Pariisis, Berliinis ning kaks suve järjest Norras. Tema kunst kujunes Euroopa moodsate kunstivoolude mõju all. Vähe aega enne E. Villmeri portree maalimist valmis tal Berliinis portree Ants Laikmaast, milles kohtame ilmseid ekspressionismi tunnuseid. E. Villmeri portree on lahenduselt mõneti tagasihoidlikum ja vaasheitum. Seda tingis ilmselt modell ise oma graatsia ja naiseliku õrnusega. Kuid ka sellisel kujul äratas ta uema kunsti vähe harjunud publiku hulgas tähelepanu. Kui teos 1914. aasta alguses V Eesti kunstinäitusel Tartus «Vanemuise» saalis eksponeeriti, märkis kriitika, et N. Triik püüab inimest iseloomustada eelkõige värvimõju seisukohalt ning inimese iseloomu peenemad varjundid ei huvita teda.

Peenekoelisel, detailide ja nüansside otsimine on tõesti Triigile võõras. Tema laad on jõuline, üldistav ning värvikäsitluselt küllaltki ekspressiivne. Sama oluline kui E. Villmeri portrees, on ergas ja jõuline värvilahendus ka teise «Estonia» tolleaja lavajõu Helmi Eineri portrees, mis valmis 1916. aastal. H. Einer töötas «Estonias» 1912. aastast alates operetilauljannana, siirdus mõni aeg hiljem ooperisse. Nagu E. Villmer, nii on temagi portreeterimise ajal 24-aastane noor kaunis daam. Kuigi N. Triiki sageli nimetatakse mehelikuks kunstnikuks, on ta ometi suutnud oma naismodellide kõitvaid omadusi esitada vägagi mõjukalt. Ta väldib odavat salonglikkust, kuid saavutab portreedes tähelepanudava representatiivsuse. E. Villmeri portree valmimise järel ihaldas ilmselt mõnigi daam, et N. Triik teda maaliks. Nii sündiski kunstnikul I maailmasõja paiku terve naisportreede seria, mille lähtepunktiks võiks lugeda E. Villmeri portreed. Hiljem, kui N. Triik siirdus Tartusse kunstikooli «Pallas» õppejõuks ja ta looming muutus kainemaks ning rangemaks, säilitas portreelooming selles endiselt väljapaistva koha. N. Triigi õnnestunumate portreede hulka kuuluvad mitmete väljapaistvate kultuuriinimeste kujutised.



N. Triik. Näitleja Helmi Eineri portree. Öli. 1916.

