

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



3

/1986

märts

V aastakäik

Esikaanel: Stseenid E. Lazarevi balletist «Meister ja Margarita» (lavastaja M. Murdmaa). Margarita — Kaie Kõrb, Meister — Juri Jekimov.

G. Vaidla fotod

Tagakaanel: Monika Järv peaosalisena «Tallinnfilmis» uues mängufilmis «Naerata ometi».

V. Menduneni foto



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA LEMBIT RATTUS, tel. 44 04 72

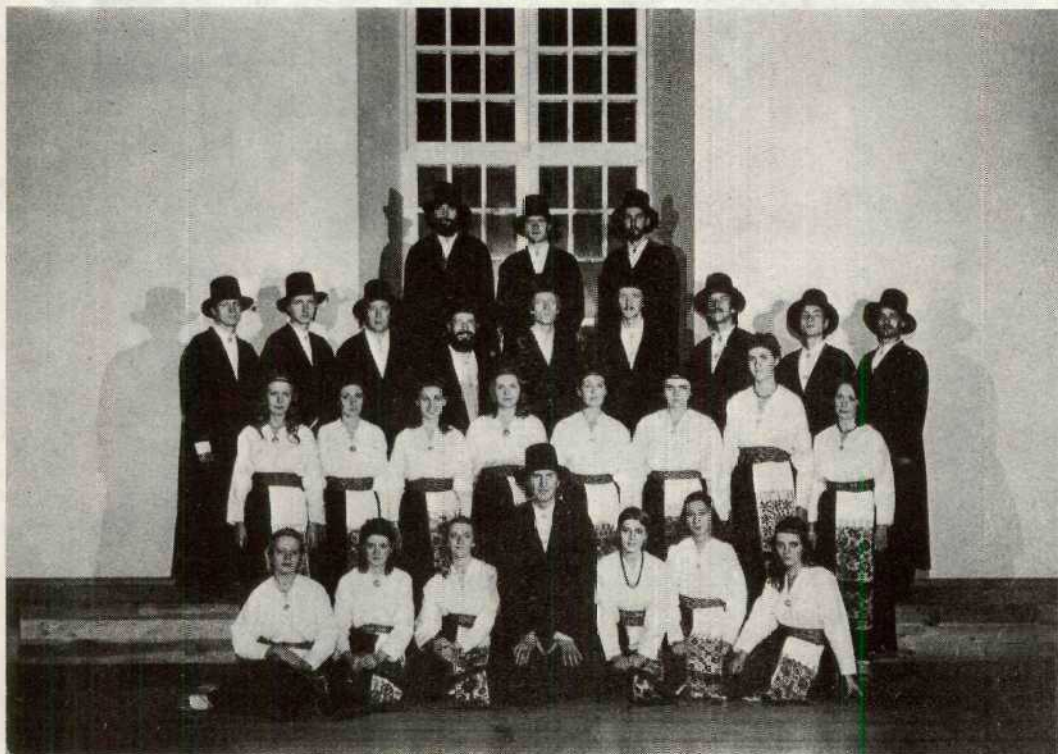
TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt. 5  
postiaadress 200090, postkast 51.  
Peatoimetaja asetäitja  
Vallo Raun, tel. 66 61 62  
Vastutav sekretär  
Helju Tiiksammel, tel. 44 54 68  
Teatriosakond  
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 44 54 68  
Muusikaosakond  
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 44 31 09  
Filmiosakond  
Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel. 42 62 88  
Keeletöötaja  
Kulla Sisask, tel. 44 54 68  
Fotokorrespondent  
Alar Mo, tel. 42 25 51

KUJUNDUS MAI EINER, tel. 44 31 09



## SISUKORD

TEATER		
	VASTAB EINO BASKIN	5
Andres Heinapuu	TUGLAS JA TEATER	18
	TUGLAS «VANEMUISEST» LABI AEGADE («Mõttevaramu»)	20
Peeter Joonatan	KUST TULEME, KUHU LÄHEME...? («Vana Toomas» «Ugalas» ja Vene Draamateatris)	50
Enn Siimer	INIMENE JA KOSMOS: ÜHTSUSPRINTSIIP («Ja sajandist on pikem päev» «Ugalas»)	58
	TEATRIGLOOBUS	85
MUUSIKA		
Mare Põldmäe	AVAVEERG	3
Mari Saar	EINO TAMBERG. VIIS ROMANSSI SANDOR PETŐFI LUULELE («Tähtteos»)	47
	Ago Herkül	«MEISTER JA MARGARITA». ETENDUS JA PROBLEEMID
Eri Klas	INVENTUUR	68
Villem Reiman	MUUSIKUTEE OKKALISI JA SILEDAMAID RADU II	76
KINO		
Olev Remsu	STSENARISTIKA, MEIE KUNSTI HEITLAPS VII KATKUST PÄASTAB AINULT AUSUS	30
Jaan Ruus	MIKS HEITLAPS?	39
Vilen Künnapu	KINNO	71
	KROONIKA	87



Filharmonia kam-  
merkoor.

T. Tormise foto



«Hortus Musicus»  
proovil.



1882. aasta maikuus ilmus ajakirjas «Meelejahutaja» pealkirja all «Meie kontserdid ja laulupeod» ilma autori nimeta artikkel, milles on muu hulgas read: «Ainult leiame ajalehtedes ühepoolseid tähendusi. «See laul oli hea — see oleks mõnusam võinud olla — see sai kaunis puhtaste lauldud — ses laulus saivad valjumad ja tasasemad kohad kauniste tähele pandud ec.» — seda ja sellesarnast võime enamiste lugeda ning nimelt unustavad lauljad ise säherdust «kriitikat» lugedes heal meelel ära, et sõna «hea» ja «kaunis» väga veniva nahaga on — mõndagi asja võib pealiskaudu «heaks» nimetada, mis iseenesest sugugi hea pole, aga kui ta teiste viletsamate seas seisab, no mis jääb üle, kui vahet tahad teha, muud kui heaks nimetada.» See on arvatavasti esimene teravam tähelepanu muusikakriitikale eesti muusika ajaloos.

Ja seos tänase päevaga? Igatahes kriitika kriitika on kuhugi kuluaaridesse, kriitiku-kritiseeritava vaheliseks ajaks taandunud. Aga muusikakriitikaga, nagu iga-suguse kunstikriitikaga, pole rahul oldud küll vist mitte kunagi.

Laias laastus võime muusikakriitika jagada loomingu- ja interpretatsioonikriitikaks, millest esimene jääb enamikul juhtudel kusagile kriitika, muusikateaduse ja publitsistika piirimaile, kord kaldega ühele, kord teisele poole. Kontserdikriitika puhul on muidugi esimene küsimus — kellele see suunatud on? Esitaja(te)le? Kahtlemata. Saalis viibinuile? Aga kes seal saalis viibivad? Kahjuks ei ole seni kontserdisaali publikust sotsioloogilisi uurimusi tehtud, nagu seda on korraldatud (ja korraldatakse) teatrites, ka «Estonias». Seetõttu jääb väljaõeldu ikka empiiriliseks. Muusikuist publikule on retsensioon rohkem polemiseerimise aineks. Kuid see publik, kes tavalisel reakontserdil istub, eriti kui seal peaks kavas olema eesti muusika, on oluliselt erinev üliprestiižkate kontserdisündmuste (näiteks vana-aasta õhtu) publikust, kuhu muusikul pole kuigi lihtne pääseda.

Veel on võimalus, et kriitikat kirjutatakse ajaloo jaoks. Mis jääb sel juhul järele 1980. aastate esimesest poolest? Kontserdielu on Tallinnas nii tihedaks muutunud, et ühel väljaandel käib paratamatult üle jõu kõiki kontserte kajastada. «Sirp ja Vasar» püüab küll võrdlemisi paljudest rääkida, kuid nii kaua kui lehel puudub oma kriitik, kes tõesti kõik seitse õhtut nädalas kontserdil istub ja neist kõigist lehe veergudele märke jätab, olukord ilmselt ei muutu. Pealegi on igaõhtune kriitikuna kontserdilkäimine vähemalt pool töökohta . . . Mis puudutab teisi ajalehti, siis jääb vaid taga kurta neid ilusaid aegu, mil näiteks «Rahva Hääles» kirjutas pidevalt retsensioone Aurora Semper. Hetkel võiks esile tõsta vaid «Noorte Hääle» tähelepanu noortele interpreetidele-debüütantidele. Praegu jäävad hinnangud paratamatult subjektiivseteks (kriitik on ja peabki subjektiivne olema), sest mingi üldpilt peaks selguma arvustuste kogumist. Paraku on aga «Sirp ja Vasar» enamasti ainus väljaanne, kus arvustus mingi kontserdi kohta ilmub.

Meie kontserdikriitikud võiks tinglikult jagada kolme gruppi, milles esimesse kuulub kaheldamatult Ines Rannap, kes väsimatult kõike jõuab ja kelle nime võime kohata kõigi ajalehtede-ajakirjade veergudel. Teise kriitikuringi moodustavad praktikud, kes aastast aastasse omal alal sõna võtavad, oma kolleege arvustavad (SV kasutab siin tihti sümpaatselt intervjuuvormi). Konservatooriumis on kriitikaseminar muusikateadlaste õppeplaanis olnud juba üle viie aasta. Nii mõnigi selle aja jooksul lõpetanu on ka retsensioone avaldanud, mõni tegeleb sellega praegugi. Kuid tendents, et noor inimene hakkab siiralt ja ausalt kriitikat avaldama, saab kuulamis- ja kirjutamiskogemusi ning siis kirjutamise jätab, on ka juba tavaks saanud. Miks küll?

Ja nii tulebki kokkuvõttes tunnistada, et meie kontserdikriitika on praegu ebaoperatiivne, enamasti ilmub kontserdi kohta vaid üks arvamus ning ikka ja alati on puudu kriitika kirjutajatest.

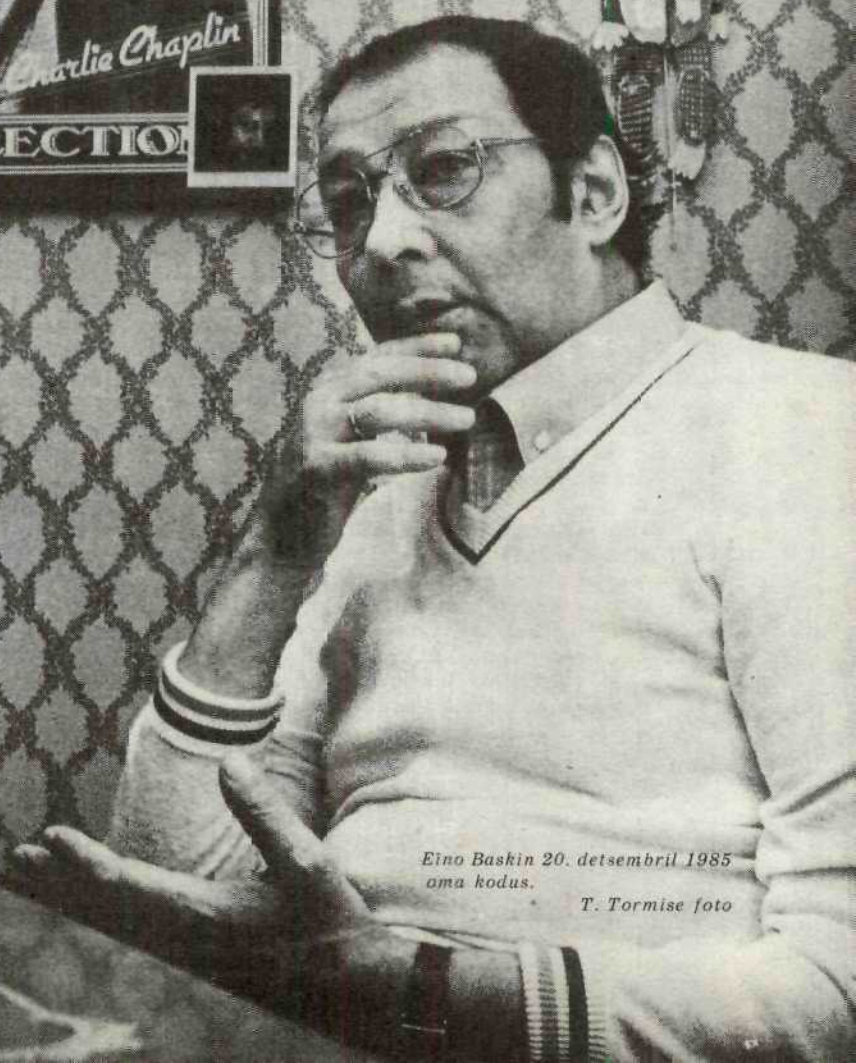
MARE PÖLDMÄE





*Charlie Chaplin*

**MEDV COLLECTION**



*Eino Baskin 20. detsembril 1985  
oma kodus.*

*T. Tormise foto*



## Vastab Eino Baskin

Teie puhul peaks vist alustama küsimusest: kuidas tervis on?

Nojah, kui ma haiglast välja tulin ja linnas ringi liikuma hakkasin, siis esimestel päevadel katsusime naisega rohkem õhtuti jalutamas käia, sõitsime autoga Kadrioru kanti või maale. Linnas oli võimatu liikuda! Ükskõik, kuhu sisse astusin, iga teine küsis: «Tervist, sm Baskin! Kuidas teie tervis on? On ta nüüd paremaks läinud? Millal me teid jälle laival näeme?» Halvasti vastata ei taha, aga väsitab ju ära! Ei tunne neid inimesi, kes küsivad, võhivõõrad ju, kuid tundus, et see oli siiras. Mis aga tervisesse puutub, siis praegu olen küll veel kehva. Alles nüüd hakkab aru saama, kust ma tagasi tulin, ja tajuma, et sellises seisundis pole ma eluaeg olnud. Nüüd, kus on raske liikuda, jõudu ei ole, häält ei ole, nõrkus... Aga ma arvan, et inimene on kord juba selline, et harjub paraku igasuguse olukorraga. Tasapisi püüan vaikselt tööle hakata. Valmistan praegu ette E. Rostand'i «Cyrano de Bergeraci», proovidega katsun jaanuari lõpul algust teha. Annan sellele lavastusele pika ettevalmistusaja, toon välja alles novembris. Suvel on näitlejatel aega värssi õppida, «Vanalinna Studio» mängib ju värssi esmakordselt. Tükk on raske, ega minagi tea, kuidas õnnestub.

Niisiis lavastajaplaanid...

Eriti tugevaks lavastajaks ma ennast ei pea, olen rohkem ikka näitleja. Omal ajal tahtsin väga lavastajaks õppida ja tegin vea, et seda võimalust ei kasutanud. Ma ei ole niisugune sügava haardega lavastaja, tüki kui terviku nägemine, nn teine plaan pole mul alati õnnestunud. Kui meie oludes näiteks Mikiveriga võrrelda, siis tema näeb tükki alati mingist teisest, huvitavast vaatevinklist. Detalle oskan ma ehk isegi rohkem näha, aga seda pole alati vaja, tähtis on kunstniku jõuline tõmme tüki kui terviku suhtes. Kui see on tuntav, siis mul tavaliselt lavastus ka õnnestub. Komöödia- ja estraadizhanrit tunnen ma küll võib-olla rohkem kui keegi teine, olen siin nagu kala vees, lihtsalt ujun vabalt.

Elu näitab muidugi ka seda, et kes on hea näitleja, ega sellest tihtipeale veel head lavastajat pruugi saada. Tugevamad on need, kes ise ei mängi: Panso, või võtke Tovstonogov, Efros, Bergman. Mõned üksikud erandid ehk välja arvatud. Mängimine on siiski midagi muud kui lavastamine. Kõik rollid, mida teed, lased ju läbi oma prisma — kui ma nüüd kodus «Cyrano» ette valmistan, siis mõtlen kõikide rollide puhul: kuidas ma seda ise teeksin? See ju segab!

Te oletegi suurema osa oma teatripraktikast esinenud näitlejana, sõnakunstnikuna-estraadinäitlejana, konferansjeena, lavastamine tuli hoopis hiljem. Missugune oli aga see päris alguste algus?

Kui mind 1948. aastal Tallinna Teatriinstituuti vastu võeti, siis olin ma juba estraadil konfereerinud. Töötasin varem Punaarmee Laevastiku Teatris inspitsiendina ja tegin kaasa ka massistseenides, nii et olin juba natuke ka näitleja. Esimest korda proovisime aga koos Griša Kromanoviga Kino-instituuti astuda 47-ndal. Vastuvõtul Tombi klubis istus komisjonis ka Paul Pinna. Ma lugesin siis Majakovski «Nõukogude passi» ja Pinna ütles mulle: «Noormees, minge kaugemale, te süilitate mu näo täis!» Sellega see ka tookord lõppes. Kromanoviga saime tuttavaks 1946. aastal Ohvitseride Maja vene isetegevusringis, olime seal pidevad käijad ja mängisime palju. Tahtsime ikka kangesti teatrit teha, kahekesi siis üritasime sinna ja tänna. Teatriinstituuti järgmisel aastal enam esimest kursust ei võetud ning ma läksin 1948. riskeerima teisele kursusele. Imelikul kombel võeti vastu, vaatamata sellele, et ma seal ka sülitasin. Lugesin jälle sedasama «Nõukogude passi», vene keeles. Paul Maante veel küsis, et kas ma eesti keeles midagi lugeda ei oskagi. Mul oli tookord aga vene keel nagu rohkem käes, lugesin neile siis ikka Satini ja Paruni dialoogi. Olin sõja ajal näinud seda kuulsat Kunstiteatri «Põhjas» lavastust, see meeldis mulle niivõrd, et õppisin kõik rollid ära — vene keeles muidugi. Igatahes võeti mind teisele kursusele. Teatrikooli lõpetasin ma küllaltki edukalt.



Kodus oli küll vist isa ainuke, kes mu teatrikooli minekut soosis. Isa oli elukutselt proovireisija, aga tegeles agaralt isetegevusega. Eestisse tuli ta 20. aastatel — tema suguvõsa pärines Lätimaalt. Siin sai isast üks tuntu- maid tekstiilispetsialiste, aga vabal ajal tegi ta teatrit. Kui tänases kõne- pruugis väljenduda, siis võiks temast rääkida kui 30-aastase staažiga rahva- teatri näitlejast. Ta lõi kaasa Eesti juudi teatris, mis asus tookord Karja tänaval, juhendajaks oli Ants Lauter. Mina olin koos isaga laval vahetult enne sõda, 1940-ndal Katajevi loos «Valendab üksik puri». Olin Petja. Laute- rit mäletan just sellest ajast. Isa esines teatris nii eesti, vene kui juudi kee- les, tal oli ka oma ampluaa — ta mängis naisi, vanu eitesid juudi klassikas, oli Eestis küllaltki tuntud rahvanäitleja. Hea koomik, ka igapäevases elus jutustas aina anekdoote ning lugusid, oli seltskonna hing, igal pool, kus ta käis, oli alati naer taga. Teistsugusena ma teda ei mäletagi. Ema oli elukut- selt kosmeetik-juuksur, lõpetas Pariisis spetsiaalse kosmeetikute kooli, ela- sin koos temaga kaks aastat Prantsusmaal, hiljem ka Belgias. Tallinnas oli tal hiljem oma äri, ka pärast sõda töötas ta pikki aastaid Leningradis ja Tal- linnas juuksurina. Ema oli ka musikaalne, tema õde oli Eestis üsna tuntud varieteebaleriin, tantsis «Marcelis». Nii et mingisugune kunstiga kokku- puude meil perekonnas ikka oli.

Sõda viis meid Eestist eemale — isa oli Punaarmee, meie emaga evakuee- rusime Kasahstani. Ema töötas seal raamatupidajana, minagi töötasin — ühes suures sõjaväe tallis, kus kasvatati kahurväele raskeveohobuseid. Hobuseid oli üle 600, tallipoisse umbes 10. Hommikuti kell viis ajasime hobused steppi, igapähe oli oma kari, kelle eest hoolitseda. Peaegu kaks aastat mässasin seal, selle taga oli ju eluprobleem — leivakaart.

Pärast sõda tulin Tallinna tagasi, siis aga järgnes kohe ajateenistus, nii et mais 1945 võtsin võiduparaadi juba Moskvas vastu. Olen jõudnud veel õppida ka merekoolis ja isegi kahurväekoolis. Kuna ma valdasin hästi eesti ning vene keelt, siis suunati mind Eestisse sõjaväetõlgiks. Noh ja pärast aja- teenistust tuli juba õige varsti teatrikool.

#### Kas estraadinäitleja Baskin sündis kohe algul paaris Järvetiga?

Tol ajal oli väga populaarne vana Sakala tänava kultuurimaja, kus korraldati sageli balle, praegune puhkpilliorkestri «Tallinn» direktor Raud- berg oli nende ballide hing. Seal konfereerisin ma veel üksi. Küllap oleksin edaspidigi üksi teinud, aga 1951. aastal, kui ma juba Draamateatris näitleja olin ja Tombi klubi (tookord Pikal tänaval) kunstiline juht tegi mulle ette- paneku sisustada nende vana-aasta õhtu ball, andis Tallinnas parasjagu külalissetundusi populaarne estraadipaar Tarapunka ja Stepsel (Timošenko ja Berezin), Liidus kõige tugevam näitlejapaar selles žanris. Käisin oma 10 korda nende kava vaatamas, kirjutasin lood üles ja tõlkisin ära. Ja kui ma siis üsna juhuslikult Draamateatri trepil Järvetit kohtasin, käis mul peast läbi: «Kas sa estraadi tahad teha?» Järvet oli alles teatrisse tulemas, töötas veel Teatriühingus kirjutajana, aga ta oli siis kohutavalt tööhimuline, ha- rras igast asjast kinni ja oli nõus. Julgen arvata, et tema hilisem populaarsus ning näitlejaoskused toetuvad vägagi tollasele estraaditööle (ja populaar- susele). Järvet arenes estraadi najal. Põldroosi kuulus lause: «Estraad head näitlejat ei riku, halb näitleja estraadi küll,» peab siinkohal täiesti paika.

Esiialgu konfereerisime koos igasugustel klubiõhtutel, aga varsti hakka- sime juba ulatuslikumat kava ette valmistama. Mäletan, et kõige esimese — «Ei saa vaikida» — tegime koos Rait Ivaloga, praeguse Teatri- ja Muusika- muuseumi direktoriga, tema laulis meil solistina. Suur asi oli, kui me juba «Estonia» kontserdisaali lavale pääsesime, see ei olnud sugugi nii lihtne kui nüüd, pidi ikka ka meisterlikkust olema. Praegu piisab nahaalsusest. Jär- vetiga tegime umbes viis kava, igapähe mängisime keskmiselt kaks aastat. Kui me juba 50—60 korda vastu pidasime, siis oli see Eesti rekord. Tegime koos Järvetiga ka raadios palju saateid, Uno Laht kirjutas meile tolle aja kohta väga teravaid satiirilisi tekste. Need pikad kahetunnised saated olid rahva hulgas ülipopulaarsed (veel ei olnud alanud telebuum). Ka seda võin täiesti kindlalt öelda, et me olime esimesed inimesed Eestis, kes hakkasid otseselt satiiriga tegelema. Vaagi või Panso huumoriõhtud polnud puhtalt satiirilised. Panso esinemised balansseerisid rohkem groteski ääre peal, põhi-



nesid sellistel kalambuuriid nagu näiteks: istun rongi, mängin pingpongi, söidan Hongkongi, sealt viiakse kongi, antakse püstol kätte, siis kuulen gongi... Chaplinaad teatud määral.

Miks siis nii populaarne estraadipaar Järvet—Baskin lahku läks?

See oli rohkem paratamatus, mina läksin ära Leningradi. Juhtus nii, et 1957. aastal mängis Draamateater riikliku preemia komisjonile ette Korneitsuki «Eskaadri hukku», meie tegime Järvetiga koomikuid madruseid Fregatti ja Pallaadat. Komisjonis oli ka Leningradi Komöödiateatri peanäitejuht Nikolai Akimov, ilmselt torkas talle mu esinemine silma, sest pärast etenduse lõppu tuli ta minu juurde ja kutsus oma teatrisse tööle. Kuna mu isiklik elu oli sel momendil võrdlemisi segane, siis oli see vist ainus ajend, mis mind sinna lükkas, muidu ma võib-olla poleks Leningradi sõitnudki.

Kunstinõukogul lugesin ma neile eesti keeles — Trumani monoloogi Jakobsoni näidendist «Kaitseingel Nebraskast». Nii et Eestimaal astusin teatrikooli vene keeles ja Venemaal lõin läbi eesti keeles. Eks ma vene keeles lugesin ka, jälle sedasama Satini ja Paruni dialoogi, sellega ma ikka spekulatsioonisin, ja muidugi «Nõukogude passi». Kuna ma tsipa saksa ja prantsuse keelt rääkisin (teatrikoolis olime Süvalepaga M-me Serebrjakova juures kõige tugevamad õpilased), siis lugesin neile raamatust ette Louis XIII monoloogi «Kolmest musketärist». Igatahes võeti mind vastu ja üllatuslikult isegi I kategooria näitlejaks, kuigi mul Draamateatris oli II kategooria.

Leningradis lugesin alguses puhtalt teatritöösse, mängisin kolme hooaja jooksul kaks peaosat: Mauricio A. Cassona «Direktoris» ja Ross E. M. Remarque'i «Lõpp-peatuses». Tegin veel kaasa «Revidendis» ja Akimovi sensatsioonilises lavastuses «Diplomaadid» — mängisin seal hindust diplomaati, rääkisin praktiliselt oma väljamõeldud abrakadabra keelt, see oli mii-mika ja žestide mäng.

Tagasi Eestisse tulin 1960. aastal Filharmoonia direktori A. Vekšini kutsel. Olin Leningradis hakanud viimasel aastal ka estraadil esinema, tema nägi mind üsna juhuslikult kontserdil ja kutsus Tallinnasse, Filharmooniasse. Sinna jäingi kuni 1964. aastani, mil olin sunnitud taas Eestist lahkuma. Järgnesid aastad «Lenkontserdi» käsutuses, töötasin konferansseena kõikvõimalikes kollektiivides: kaks aastat Jerevanis Armeenia Riikliku Estraadiorkestriga, ühe aasta Kaug-Idas koos ühe Moskva kollektiiviga, hiljem Leningradi linnas, kuni 1967. aastal loodi Leningradi Riiklik *Music-Hall*, kuhu mind koos Ülle Ulla ja Endrik Kergega tööle kutsuti. Esimene kava «Pole sinust kaunimat» tekitas kohutavat furoori, seda esitasime ka Pariisis, Poolas, Saksa DV-s, Mehhikos, Itaalias, Jugoslaavias — igal pool suure menuga. 1969. aastal tulin Leningradist ära, oleksin vahest edasigi jäänud, aga Tallinna Draamateater oli parasjagu Leningradis külalissetendusi andmas ja Ben Drui tegi mulle juhtkonna nimel ettepaneku tulla Draamasse tagasi, mängima A. Liivese «Monoliski». Olin jälle Draamateatris, kuhu jäin 1980. aastani. Kokku on selles teatris olnud siis 17 aastat, on tehtud palju huvitavaid rolle, viimastel aastatel tulid ka esimesed lavastused Draamateatris, hiljem juba «Vanalinna Studios».

Ja oma lavastajatööga olete jõudnud isegi Soome. Need muljed on jäänud seni fikseerimata?

See oli nagu vastuvisiit Lahti Linnateatrile, endine peanäitejuht A. Hiltunen käis meil A. Katzi «Kolme peaga Buddhat» lavastamas. Mina olin Lahtis 1984. aasta oktoobris-novembris, tõin välja G. Gorini «Unustada Herotratos!» ehk «Imepõletaja». Olin seda tükkki varem lavastanud Draamateatris kadunud Ago Salleriga peaosas, aga siis see nagu ei õnnestunud. Soomes mul vedas, sest parasjagu oli teatris toimumas peanäitejuhi vahetus ja trupp oli kuidagi elevil nagu alati, kui on tulekul uus peanäitejuht. Trupp oli juba pikka aega istunud ilma huvitava tööta, näidend neile meeldis ja mulle anti näitlejate valikul igati vabad käed. Ilmselt ma ka ei eksinud. Herostratost mängis Seppo Maijala, Tampereist tulnud väga suurte kogemustega näitleja. Maijala sai selle rolli eest hooaja parima meesosatäitja eriauhinna, mida nemad seal väga kõrgeks autasuks peavad. Tema abikaasa Heidi Herala, väga huvitav ja omapärane näitleja, keda võiks võrrelda noore Linda Rummoga, mängis Clementinet.



Lahti Linnateatri uus hoone oli just äsja valmis saanud. Teatris on kaks suurt saali — 1200 ja 500 kohaga; minu lavastus tuli välja väiksemas. Suurepärane saal, vapustav lavatehnika — see kõik andis palju võimalusi. Laval võis näiteks misanstseenid paralleelselt kolmele tasandile laiali jaotada, nii et kui allkorrusel asuvas Tissaphernese lossis käis nõupidamine, kus arutati, mida Herostratosega teha, siis üleval lae all rippuvas puuris istus Herostratos, sõi banaane ja pildus koori sellele seltskonnale pähe. Teisel korrusel toimus samuti tegevus. Kõike võis aga muuta, kui näiteks puur alla laskus, siis teine platvorm jälle tõusis jne. Laval kasutatakse programmvalgust, mis ise jälgib näitleja liikumist ja reageerib ka juhuslikele misanstseeni-muutustele.

Töö proovisaalis kulgeb neil palju rentaablimalt, kiiremini. Kui mõnes tükis on vaja misanstseen näiteks rõdude viia, siis võid juba proovisaalis seda teha, sest lavastaja käsutuses on teine korrus mööbli, vahekäikude ja treppidega. Pole vaja improviseerida, et: sina, näitleja, seisad tooli peal, kujuta nüüd ette, et sa oled tegelikult teisel korrusel, ja mina siin põrandal jälle esimesel. Niisugust titemängu pole vaja teha. (Muide, see poolik proovimine proovisaalis maksab hiljem valusalt kätte.)

Pärast esimesi lugemisproove tullakse proovisaali juba kostüümides. küsisin suure ähmiga, et mis neist riietest esietenduseks järele jääb. Mulle öeldi, et need on dublikaadid, esietenduseks tulevad samasugused, aga ikka uued. Rekvisiidid olid ka juba kohal. Mul oli tükk, kus läks tarvis väga palju puuvilja. Näitlejad ei söönud rekvisiitviinamarju ja -banaane, vaid ikka ehtsaid — seal oli neid külluses, ka proovides.

Soome näitlejat iseloomustab kõrge distsipliinitunne: viieminutiline hilinemine tuli selle kahe kuu jooksul ette vaid ühel korral, siis ka see vaene näitleja jälitas mind kuni hotellini: kas ma ikka annan andeks või ei anna? Preemiasüsteemi neil ei ole, see-est on karistussüsteem (trahvid).

Esietenduseelset paanikat ja SOS-i neil ei kohta, kõik on alati täpselt planeeritud. See on ka võimalik, sest dekoratsioonid on valmis juba esimeseks lavaprooviks, välja arvatud mõned detailid, mis lavastaja tahtel juurde tulevad. Mul näiteks sai alles eelpeaprooviks selgeks, mis värvi sammaste taustal kostüümid kõige paremini mõjuvad. Oösel siis meistrid tegutsesid ja homimikuks oli kõik valmis: sambad olid üle tõmmatud spetsiaalsete tapeetidega, mis imiteerisid marmorit. Täpsus välistab igasugused kõikumised mängukavas. Võib-olla, andke andeks, ainult peategelase surm või raske haigus päev enne esietendust võib midagi muuta. Publikul ei tohi ju petta. Nende «revolvernäitlejad» on hämmastavad — kolme päevaga õpitakse peaosara. Trupp ei ole suur — 38—40 inimest, aga kõik on kogu aeg töös, ehkki kasutatakse ka külalishäid, eriti ooperis.

Teatrimaja on lihtsalt fantastiline, terve süsteem teatrisse sisenemisest kuni väljumiseni on detailideni läbi mõeldud. Teatris on ka kolmas, väike saal 250 kohaga, suur puhvet, restoranid, saalid, mida kasutatakse näitusteks, palju rohelust ja lilli, konditsioneeritud õhk nii saalis, laval kui ka lava taga. Igal korrusel saun, näitlejad garderoobides ühe-kahekesi, ei rohkem, kõikides garderoobides on sees ka telesignalisatsioonisüsteem — monitoridest on näha, mis laval toimub. Eesti näitleja unelm! «Vanalinna Studio» näitlejatele muinasjutt! Kui ma tagasi tulin, ütlesin oma inimestele, et kui «Vanalinna Studioli» oleks kas või keldrikorrus sellest majast, siis meil oleks juba selline tunne, nagu oleksime taevas, vaatamata sellele, et istume maa all.

Ometi eksisteerib «Vanalinna Studio» ka Õpetajate Majas ja ühes Sakala tänava «korterkontoris». Ning juba kuuendat hooaega. Ega seda juhtu iga päev, et Eestimaal uut teatrit teha saab. Olete meil ainulaadne mees, oma teatri asutanud. Kui kergelt või raskelt see siis tuli?

Eks ma kandsin endas juba ammu mõtet luua estraadi- või miniatuuri-teatrit. Hingesopis tahtsin teha isegi veidi tõsisemat teatrit. Kui ma omal ajal poleks Leningradis Komöödiateatris töötanud, ei oleks ma sellele mõttele vahest tulnudki. Kui ma asjast tollasele Filharmoonia direktorile Tiit Kolditsile rääkisin, sain üllatavalt kiiresti jaatava vastuse. Idee toetajaid oli teisigi, aga oli ka vastuseisjaid; kardeti vist, et teatrit võib välja kujuneda platsdarm, kus hakatakse juba massiliselt satiiriga tegelema. On ikka



vaks vahet, kas mängib Baskin üksinda kaks korda nädalas kuskil Raasikul või Raplas või hakatakse Tallinnas Raekoja platsil iga päev teravusi pilduma. Tuli palju instantse läbida, oli palju kooskõlastamisi, tublisti aitas meie vabariigi valitsus, vastu ei olnud ka Kultuuriministeerium. Kui esimene lavastus, «Ei mingit kahtlust», mis oli küll puhas estraadietendus, näitas, et me pole mingid klähvivad koerad, rahuneti ümberringi kuidagi maha. Praegu, 6. hooajal, tunneme igati sooja suhtumist, ainult majaküsimus ei liigu paigast.

Mängime ikka Õpetajate Majas ja kasutame võimalust mööda teisi saale. Perspektiivis lubatakse, et kui «Estonia» maja kunagi Filharmoonia kasutusse jääb, siis saame ka meie võib-olla 6—7, võib-olla 10 aasta pärast seal omad ruumid. Seni tuleb neis rasketes tingimustes edasi töötada. Mu kolleegid Moskvast, Leningradist ja Soomest, kes meid on vaatamas käinud, räägivad küll, et neile just meeldib see intiimne miljöö, kummaline saal, pisikene lava, kahele poole mängimine, ütlevad, et romantiline. Meil ei ole sellest romantikast sooja ega külma, hoopis kuum on, õhku vähe, raske mängida. Dekoratsioon lausa sulab. Eks see seab ka meie lavastajad teistsuguste ülesannete ette, meil on isegi kujunenud välja oma erilaadne, kaval lavastajaköök: tuua suuri tükke nii väikesele lavale (ja hiljem väikeselt lavalt tagasi suurele).

Vahepeal asendas mind lavastajana ja kunstilise juhina oma poeg. Minult on küsitud, kas selline sugulus ei häiri. Absoluutselt mitte! See tuli talle kasuks — oma loomult on ta läinud emasse: võtab kõike liialt südamesse, seemiselt elab kohutavalt läbi ebaõnnestumisi. Nüüd mind asendades oli tal märksa rohkem võimalusi sellisteks läbielamisteks! Need annavad kooli, tugevdavad kriitilist meelt, rõõvivad pisut enesekindlust ja panevad asjad õigesti paika. Vähemalt teab poeg praegu, «Vanalinna Studio» viie aasta järel, oma kohta meie kultuuripildis, kohta, mille taga on raudselt ta ise, ilma vanemateta. Kusjuures ema kiidab pidevalt ja mina laidan lõpmatult.

Teater, mille ma olen teinud, pole mingi lõplik saavutus ega maailmaime. Selliseid võiks rohkemgi olla, kasu oleks missugune! Akadeemilised hakkaksid ennast rohkem pingutama! See oli suur eksperiment, mis vastavalt võimalustele kasvab, võib-olla tigusammul, aga ma leian, et seni on toimunud enam-vähem normaalne areng. Kui see jätkub, ja tingimused, et trupp jääb truuks oma žanrile, ei hakka iga hinna eest, iga päev võistlema Draama- või Noorsooteatriga, võib eksperimentidest kümne aastaga kujuneda küllaltki korralik teater.

Madrus Svandja  
K. Trenjovi «Ljubov Jarovajas»  
(lavastaja I. Tam-  
mur), Draamatea-  
ter, 1952.



Mitrofanuška D.  
Fonvizini «Äba-  
rikus» (lavastaja  
A. Rebane), Draa-  
mateater, 1951.





Kas komöödiateatril ja estraaditeatril on mingi žanrispetsiifiline erinevus? Kas teile ei tundu, et erinevate žarite variatsioonid on praktikas viimasel ajal jäänud vaesemaks — on umbes nii, et naljatükk ja tõsine tükk? Seletage, palun, veel kord aabitsatõdesid. Millised erinevad žanritunnused võivad «naljatüki» üldmõiste sees peidus olla?

Komöödia on pehme žanr, kipub rohkem nagu draama poole — nõuab küll kergust, kiireid sisemisi meeleolumuutusi, oskust töödelda publikut, isegi pöördumisi publiku poole, kuid ikkagi nii peenelt ja pehmelt, et seda ei pane tähelegi. Satiir aga just nime eeldab oratorlikku pöördumist, lahtisi kaarte, nii et seda on näha — mitte möödaminnes, *aparté*, vaid otse. Satiiri-teatri näitleja läheneb selles mõttes rohkem estraadispetsiifikale. Komöödiateatri näitleja ei pea estraadiseadusi ja -raame tundma, piisab draamanäitleja huumorisoonest. Aga satiirinäitlejal on juba teistsugune materjal käes: terav, piisutav — seda tuleb mängida otse publikusse. Omal ajal oli üks kuulus vene satiirik, Smirnov-Sokolski, kelle omapära selles seisneski, et ta paiskas kõik oma sõnad otse saali, minnes isegi nii kaugele, et pöördus konkreetselt ühe inimese poole: «Sina! Oled sa võimeline mulle täna öhtul ütleva, et sa pole päeva jooksul midagi varastanud?» See inimene läks siis näost kas punaseks või roheliseks — äkki sattuski juhuslikult kaubandustöötaja peale?! Estraad n õ u a b niisugust suhtumist. Raikin on särav estraadinäitleja, kuigi tema pole kunagi n-õ personaalselt kellegi poole pöördunud, ta abstraherib probleemi, kuid töötab kontaktis publikuga, saalile. Ta ei vii stseeni, dialoogi läbi partneri. Tema põhimõte pole olnud: MINA—PARTNER—SAAL, vaid MINA—SAAL—PARTNER. Selline kolmnurk on estraadi põhiolemus — saali kaudu rikošetina lavale tagasi. Draamas öeldakse selle kohta ülemängimine, üleviskamine, publikuga koketeerimine. Ja olekski nonsens, kui Othello enne Desdemona kägistamist pöörduks saali poole, nagu otsiks sealt toetust oma kuriteole.

Võtame veel näiteks farsit. See on näidend, mis peab olema juba farslikult kirjutatud. Komöödiat ei saa farslikult mängida. Farsil peavad olema oma spetsiifilised käigud — tünni kukkumine, veega ülepritsimine, auku lendamine, tordi näkku viskamine, komistused, klounlikud kukkumised jne. Aga ega sellest veel piisa, kui neid tõsimeelselt mängida. Seda peab mängima hästi kergelt. Kõik need mured, mis teistes žanrites tunduvad tõsisest muredena, neid farsis ei ole; kui keegi sureb, siis farsis on see ka naljakas — surm, kummaline küll! Kõige traagilisem elusituatsioon on äkki naljakas, ei saa tõsimeelselt matma hakata: me matame ka naljakalt, kirst kukub maha või kadunuke teeb äkki häält...

Vodevill on midagi muud, ehkki neil kahel on ka ühist. Kui vodevillis on asetatud tugev aktsent kiirele rütmile, tantsulisusele, siis farsis võib rütm olla ka aeglane. Näiteks Oblomovit võib mängida farslikult; Mihhalkovi filmis mängib Tabakov farslikult Oblomovi söömist, tema looduseimetlemist, magamist, aeglust... see kõik on farsss.

Te olete nii pikka aega estraadi teinud, et tunnete vist juba üsna täpselt, kus asuvad võimaliku ja võimatu piirid? Kas teatavate teemade tabud ajaga ka muutuvad?

Kui ma estraadil alustasin, siis olenes satiirivaldkonnas väga palju sellest, kes oli meie riigi eesotsas. Hruštšovi kõnedes oli palju humoorikaid näiteid. Kui lehtedes ilmusid tema sõnavõtud, siis oli ikka iga viie lause taga sulgudes: *Naer. Elav naer saalis. Aplaus. Kestev naer...* Seoses sellega muutus ka kriitika estraadil, me lausa tsiteerisime teda. Tulid tõsisemad mehed etteotsa, tekkis tõsisem suhtumine. Ikka on olnud nii mõnad kui ka tõusud. Paraku selle järgi orienteerutakse. Ega mina selle järgi ei orienteeru, vaid need inimesed, kes töötavad vastavates toimetustes ja meie tegemisi reguleerivad.

Olen küll aasta elust eemal olnud, aga arvan, et seoses praeguste muutustega meie elus üldse, seoses nende progressiivsete sammudega, mis partei ja valitsus on ette võtnud, muutub ka satiiris midagi. Loodan, et see kaja jõuab ka meieni. Ega ametkondades valitsev bürokratism üleöö muidugi kuhugi kao. See on läbi aegade olnud ikka nagu mundriau kaitsmine. Kui munder seljas, ega siis inimese suuda kohe ümber orienteeruda. Ta ei oskagi erariideid kanda. Pealegi pole ju tegemist noorte ja paindlike inimestega. Need on



ikka üsna eakad inimesed, kellel on oma kindel arusaamine sellest, et pensionini tuleb elada vaikselt ja rahulikult. Sundige vanainimest tänaval liugu laskma?! Vaadake, mis sellest välja tuleb! Ma saan nendest mingil määral isegi aru, ise mõtlen ka juba vahel sellele, et võib-olla peaks pensionile minema ja kõigest eemale tõmbuma. Siis oleks ehk rohkem sellest operatsioonist kasu, mis dr Sulling oma meeskonnaga minu kallal tegi.

Mingi tagurpidikäik vahel siiski toimub. Ütleme N näidend sai täielikult tunnustava hinnangu kõigilt vabariikliku näidendivõistluse žürii liikmetelt. Žüriis olid väga kompetensid isikud, kõik toonitasid ühel häälel, et näidend on huvitav ja omapärane. Žürii otsus on avalik, preemia on välja kuulutatud, raha on autorile välja makstud. Ja äkki — tõrge, keegi kuskil leiab, et ei tohi seda teksti lavale tuua, võivat midagi «ridade vahelt» välja lugeda. Mulle aga näib, et oma satiirilisel iseloomult vastab näidend ka nendele probleemidele, millest kongressi eel üleliidulises ajakirjanduses on räägitud.

Loomulikult võib näidendit lavastada ka vääralt, anda talle hoopis teised rõhud. Aga selles ju ongi küsimus: miks me siis n ä i d e n d i l e kunstlikke takistusi teeme, hindame ikka l a v a s t u s t!

Sama saatust tabas ju omal ajal ka Tšhaidze näidendit «Kolmest kuueni». Seda mängisid Liidus peaaegu kõik — Moskva Jermolova-nim teater, Gruusias Rusthaveli-nim teater Sturua lavastuses, Taškendis läks see Gvozdkovi lavastuses, suure menuga mängiti Lätis. Meil tekkis aga alguses tõrge, arvati, et see näidend ei vääri lavale toomist. Vastutavatel isikutel tekkis arvamus Riia Vene teatri lavastuse põhjal, mida parajasti Tallinnas külalisesinemistel mängiti ja mis minu arvates oli lihtsalt ebaõnnestunud. Seal oli peategelane, täitevkomitee esimees, antud ebasümpaatselt, näitlejatüüp ise sisendas kuidagi antipaatsset suhtumist temasse kui riigitöötajasse. Tuli mul siis vestelda, vaielda ja rääkida, kuidas mina seda tükki näen. Kui ma ühe stseeni ühes kabinetis lausa ette mängisin, siis kuidagimoodi tekkis usk selsesse, et näidend võib ka teisiti kõlada. Pärast võeti see lavastus kõikide instantside poolt heakskiitvalt vastu. Ma sain selle osatäitmise ja ka lavastuse eest veel Teatriühingu preemia. Nüüd soovitati ühel häälel seda

*Einari Koppel ja Eino Baskin TV PPB-klubis («Reklaamfilm») 1975.*

*Gustav Heink H. Bahri komöödias «Mees, naine ja kontsert» (lavastaja V. Panso), Draamateater, 1972.*

*Edward IV W. Shakespeare'i kroonikas «Richard III» (lavastaja V. Panso), Draamateater, 1975.*

*A. Moskaliku ja K. Suure fotod*





lavastust XXVII kongressi päevil mängida. Tehti ettepanek mikrofon lauale panna ja ikkagi ära mängida, kuigi mu hää! pole veel korras. Nii et need liigsed tabud, hirmud ja ettevaatlikkus ikka eksisteerivad veel.

**Ilmselt ei omata kuigipalju ettekujutust interpretatsiooni võimalustest? Loetakse ainult teksti, alltekstist ja tegelastevahelistest suhetest tulenevaid võimalusi arvestamata?**

Asi on selles, et ametiisik otseselt meie kõõgipoolega ei tegele. Ametnikud nagu ei kujuta ette, et lavastaja võiks teost lavastada hoopis teisiti, kui nemad teksti loevad. Sama lugu oli ka Gelmani «Ühe koosoleku protokolliga» ja Udami «Vastutusega», ma olen kindel, et neid teoseid loeti omal ajal, enne lavalejõudmist mõnes kabinetis mitte eriti suure vaimustusega. Või võtke Mišarini «Seoses üleminekuga teisele tööle...» Andku valvsad ülemused mulle andeks, aga meie teatritegijatest ei tea ma kedagi, kes nimme otsiks niisuguseid kahtlasi, kehvi näidendeid. Teatritegijaid tuleks rohkem usaldada ja anda hinnang valmis lavastuse kohta.

Sama lugu, isegi keerulisem, on ka satiiriga, lühižanritega. Alalhoidlikkuse, arguse taha jäävad pidama üsna paljudki väärtuslikud materjalid, mida võiks näiteks «Meelejahutajas» kasutada. Mul on praegu 30 uut Žvantski intermeediumi, aga ma ei usu, et ükski neist saaks kohe raadios kõlada. Oeldakse, kullakesed, asi on meie vabariigi spetsiifikas! Meie oma autorid ja toimetajad on juba nii targad, et nad ei pakugi midagi niisugust, mis kohe läbi ei lähe. Milleks teha kahekordset tööd! Laisaks oleme läinud! Hakka nüüd selle mõnekümne rubla pärast kaks korda kirjutama! Kirjuta kohe selline, mis läheb. Kirjuta seentest, ei, neist ka ei tohi... Kirjuta põhiliselt liivast: et ei raputata liiva, et on libe... Aga ära hakka puudutama meditsiini — ta teeb ainult head! Teeb küll, veendusin selles ise. Aga peale minu on olemas veel palju lihtsurelikke...

Miilitsaorganitest ei ole näiteks midagi kirjutatud, aga kui palju mühakaid on nende hulgas! Paar aastat tagasi sõitsin autoga oma hoovi, võtsin pagasnikust välja 3 pudelit «Jessentukid», miilits märkas ja pidas mind eeskojas kinni: «Potšemu tō vodku prodajoš?» Ma püüdsin küll seletada, et see on mineraalvesi. Tema jälle, et ta teab niigi, et on viin, tulgu ma temaga jaoskonda. Ja viiski mind jaoskonda. Ma kirjutasin Siseministeeriumile kaebuse ja mulle teatati kolme nädala pärast, et seda miilitsatöötajat on karistatud. Aga kui ma sellest nüüd följetoni kirjutaksin? Kes selle läbi laseks? Ja ometi vaatan ma Kesktelevisiooni saatel «Inimene ja seadus» niisuguseid asju, et juuksekarvad tõusevad püsti! Meie «Poolt ja vastu» ETV-s on

*Kolonel Looseleaf Harper K. Vonneguti näidendis «Onne sünnipäevaks, Wanda June» (lavastaja M. Mikiver), Draamateater, 1976.*

*Grusiinlane estraadietenduses «Viimane rong», Filharmoonia, 1977.*





selle kõrval saade eelkooliealistele, sest me kardame paljastada suuri afääre, tõelist kuritegevust. Näitame põhiliselt neid näppajaid, kes virutavad kioskitest närimiskummit ja vestleme nendega tund aega sel teemal, kui paha on närimiskummit varastada. Samal ajal kui miljoneid tõmmatakse sirgeks! «Literaturnaja Gazetast» loen vahel niisuguseid artikleid, et lihtsalt imesta, kuidas nad on julgenud ära trükkida — kust ma saan näiteks teada, et pool kalamajanduse ministeriumi istub süüpingis. Keegi ei karda nimetada, et minister, ministri abi jne... Mind see isiklikult huvitab, mis toimub meie riigis. Miks ma peaksin sellest mitte teadlik olema? Kui palju mädaneb ladudes puu- ja juurvilja! Aastaid seisab kallis, valuuta eest ostetud aparatuur lume ja vihma all! Loen igalt poolt, et nõukogude inimese süda peab niisuguste asjade pärast valutama. Minul valutab, kui näen Jaapanist ostetud aparraati, mis päästaks tuhandeid inimesi surmast, seismas lahti pakkimata haiglahoovis, ja ainult seetõttu, et ostes ei mõelnud keegi, kuhu see paigutada, ta ei mahu selle maja ustest sisse, jne. Mina aga jäin ellu just tänu barokambrile, Tallinnas seda pole, aga õnneks on Tartus barokamber olemas, kuid see ei suuda mahutada ju kõiki haigeid. Ma ei oleks pruukinud ka kollatõbe saada, kui oleks olnud aparraat, mis maksab küll suurt raha, aga on võimeline näitama, et selles portsjonis veres on bakter sees — mulle poleks siis vereülekandel s e d a verd antud. Aimate isegi, mis tähendab pärast rasket operatsiooni kollatõppe jääda. Mu tervis oleks 80 % parem kui praegu. Võibolla tuleks ikka sellele mõelda, kas osta niisugune aparraat või ehitada uus moodne kohvik ja sinna sisse kallis kohvikeetmisaparraat. Seda on muidugi ka vaja, aga mida on kõige rohkem vaja? Minu vaatevinklist tundub, et parem on haiglaid ehitada, eriti lastehaiglaid, selle asemel, et Poola restau- raatorite jõudu kasutades veel üks veinikelder või kohvik ehitada — «Kleo- patra» või «Eleonora» või «Carolina».

**Agas kuivõrd te siis usute satiiri kasutegurisse? Kas on lootust, et tõsised probleemid, millega ju ka satiir tegeleb, jõuavad ringiga tagasi nende inimesteni, kellest probleemide lahendamine sõltub?**

Ajakirjandus on selles mõttes tugevam mõjutamisvorm. Ma ei tea, millal ja kes selle välja mõtles, aga see on iseenesest hea, et kirjadele tuleb vastata. Keegi p e a b reageerima!

Ametiisik ei saa ju vastata, et mind see ei huvita. Ta peab fakte kontrollima, asja korda ajama ja vastama. Aga teatris istuv inimene ei pea midagi parandama! Ta vaatab, naerab kaasa, tuleb koju, ütleb, et kõvasti pandi, ja unustab selle asja ära. Aga need inimesed, kes võiksid parandada — nad ei

*Eino Baskin telesaates 1971*

*... ja 1983 (koos Ita Everiga)*

*H. Saarne ja A. Moskaliku fotod*





käi tavaliselt estraadikontsertidel. Vastutav isik peab seda žanrit siiski küllalt teravaks ja ei taha viibida saalis, samal ajal kui laval meie ühiskonna puudusi kritiseeritakse, kaudselt ka talle etteheiteid tehakse. Ta ei taha sel hetkel punastada. Temagi võib ju heast naljast lugu pidada, aga ta ei tule linnahalli või «Estonia» kontserdisaali. Seepärast ma ei usu, et 50 korda maha mängitud satiirietendus midagi radikaalselt muudaks. Iseasi kui ma televisioonis esinen ja juba konkreetset mõnda asutust, ametkonda, veel enam, mõnda nime nimetan, noh, siis kahtlemata kontrollitakse asi üle, ja seejärel hakkavad tulema matsud, kas siia- või sinnapoole, tavaliselt ikka rohkem kriitikategijate poole. Sest enne, kui reageerida paha poole, on kombeks kahelda, kas see, millest laval räägitakse, on ikka t ü ü p i l i n e. Tüüpilisus on meil väga tähtis probleem. Nii et satiiri mõjusfäär on ikkagi: MINA—PUBLIK—MINA. Pluss veel mõned järelokajad, mis on kabinettedeni jõudnud siis, kui laval on midagi liiga teravalt öeldud.

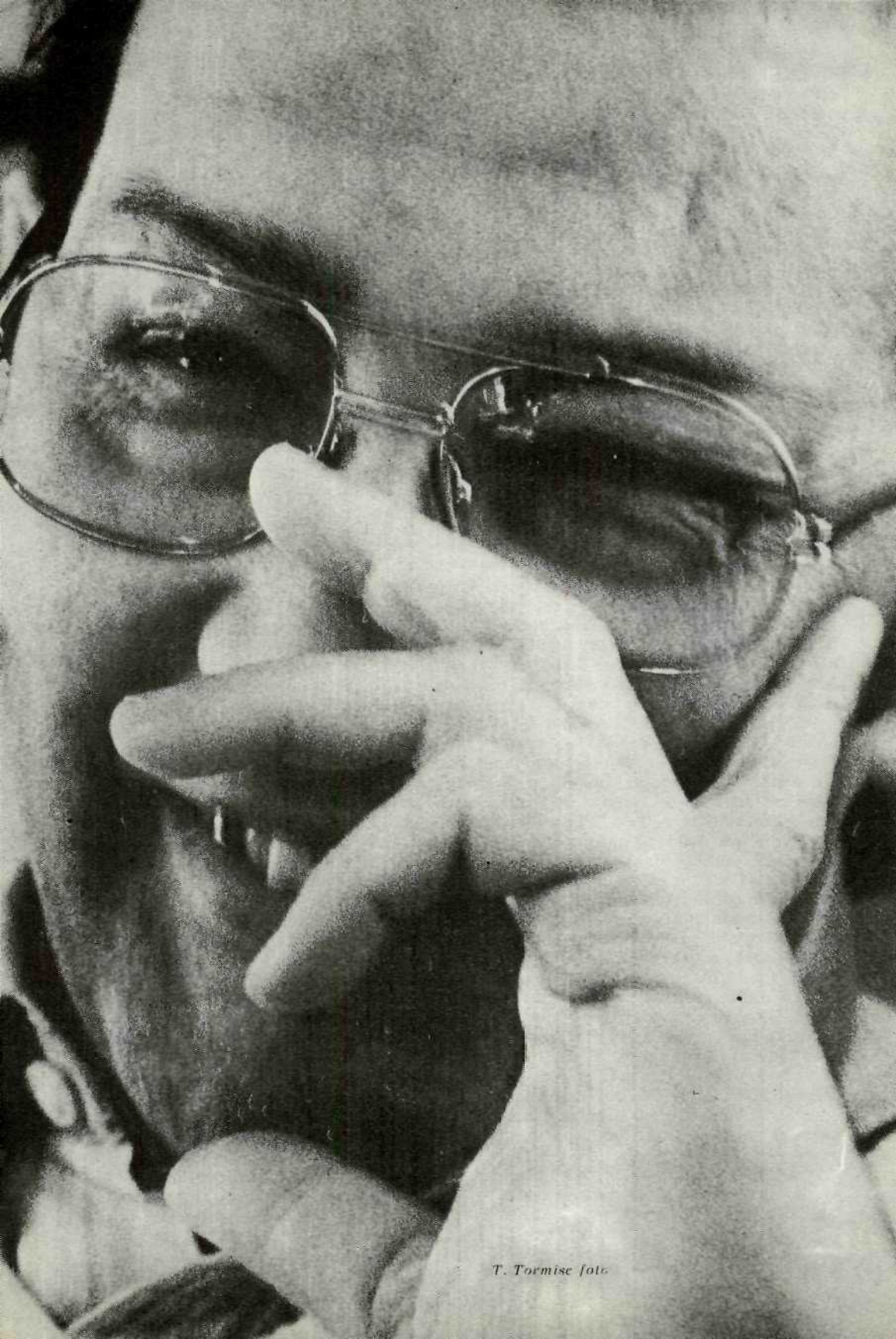
Siin ei tohi unustada veel üht asja, see on meisterlikkus. Meistrile on lubatud rohkem, talle «antakse andeks». Tema esinemismaneer ja vorm on teistsugune kui noorel, kes alles proovib laval satiiržanris kriitikat teha. Algaja võib seda teha nii mõnigi kord mustalt, robustselt, natuke liiga pretensioonikalt ning just see viimane ärritabki vastutavaid isikuid. Kui meil näiteks Nõmmik või Ever või Baskin midagi ütleb, siis on see midagi muud, kui ütleb teatrikooli tudeng või rahvateatri näitleja. Meistrid võivad rääkida valusatest, tõsistest probleemidest, algaja pisikesestki vihjest võidakse aga suur number teha.

Olite nüüd pikka aega teatrielust eemal, küllap oli ka rohkem aega mõelda sellistele asjadele, millest igapäevakiures lihtsalt üle libiseme?

Võib-olla tundub see kummaline, aga haiglas olles hakkasin mõtlema selle peale, miks me nii eraldi elame? Teatrid on üksteisest võõrdunud. Mõtlen siin sageli näiteks VTO kaminaõhtutele Moskvas, kuhu tulevad kõikide teatrite näitlejad. Need ei ole mitte niisugused näpust välja imetud üritused, keegi teid sinna minema ei sunni, kui tahate, siis tulete, kui ei, siis ei. Keegi valmistab ette programmi, üsna sageli on eestvedajateks olnud Jurski, Zvanetski, Borissova, Kazakov, Tabakov jne. Seal sünnib väga avameelseid jutujamisi. Kas meil ei saaks niisuguseid asju teha? Omal ajal, 50. aastatel tegime Teatriühingu eestvedamisel «Estonia» fuajees iga-aastasi kapustnikuid, kõikide teatrite näitlejad tegelesid sellega. Oli vaimu, tahtmist, viitsimist. Kas meil oli siis vähem tööd? Rohkem oli! Maad on võtmas mingisugune eraklikkus. Kui toimubki mõni ball, siis igaüks poeb oma nurka, imeb seal kokteili, mask ees, ei näe ka, kes ta on... Millest see kõik on tingitud? Eks me ole muutunud kalgimaks ja jahedamaks.

Olin nüüd pikka aega haiglas, 9 kuud, sellest 4—5 kuud lootusetult raskest seisundis. Imeks panen aga seda, et leidis nii palju inimesi, võhivõõraid, kes saatsid haiglasse kirju ja lilli. Kui ma juba meelemärkusele tuln, nägin iga päev lilli kõikvõimalike kaartidega, küll oli asutustelt ja üksikisikutelt. Aga need, kellega olin ühest supitaldrikust söönud, kellega koos alustasin, kellega möödusid loominguiliselt parimad aastad — need ei teinud väljagi. Ei tulnud kordagi haiglasse, ei saatnud ühtki kirja, ei tundnud huvi, ei helistanud kordagi koju: kas sind on või ei ole?! See tegi tuska. Meie suhted on kuidagi formaalseks muutunud. Me käime harva üksteise juures külas, me ei istu koos. Aga näitleja on ju skomorohhi loomusega, peaks just rohkem kontakte vajama. Peab vahel õhtuti lihtsalt istuma ja juttu ajama. Küünarnukitunnet ei ole. Vaatasin arste, kes jäid haiglasse ületunde tegema ja istusid ööd läbi mu voodi juures, kuigi see polnudki võib-olla enam vajalik. Istusid mitmekesi ning püüdsid mu mõtteid kõigest traagilisest eemal hoida. Ärge arvake, et ma olen nüüd hädaks läinud ja edaspidi aina arste ülistama jään. Ma tean, et ka nende hulgas on inimesi, kes teevad oma tööd formaalselt. Aga õnneks on ka teistsuguseid. Kui ma pärast rasket operatsiooni nakushaiglasse sattusin, siis need tohtrid, kes mind kiirabihaiglas ravisid, käisid omast vabast tahtest mind vaatamas ja haavu sidumas. Kui meie, näitlejad, teeksime nii kohusetundlikult ja kollegiaalselt tööd nagu nemad, oleksime oma kunstiasjades hoopis rohkem saavutanud. Muidugi, vereülekanadele ei saagi minuti võrra hilineda, ei saa kella peale koju minna, ei saa operatsioonile tulemata jääda. Ma saan aru, on olemas sellised elukutsed, mis ei





*T. Tormise foto*



võimalda ä r a k ä i m i s t. Mulle tundub, et näitleja töö ka ei võimalda. Ometi leitakse selleks võimalusi.

Inimlikkust on meie ümber vähe, aga väljaspool teatrielu peaks olema veel üks elu, mis inimesi ühendaks. Meil on aga vahel vastupidi. Tallinnas Vene teatris Võidu väljakul — lausa intriigide pesa! Kaebekirjad lendavad Moskvani jne. Kohe tekib perifeeriamaik. Mõtlesin kord, millest seal see alatine rahulolematuse, püsiv opositsioon, ükskõik missugune peanäitejuht parajasti tuleb või läheb? Teate, nad on kogu aeg solvunud, neil on tunne, et neid on solvatud sellega, et nad on provintsis, mitte omakeelses teatrimetropolis. Intriigid ongi provintsi tundemärk.

Ka teistes teatrites on käärimisi olnud, mingil määral tuleb seda ette igas teatris. Olen Draamateatris neli peanäitejuhti üle elanud, mäletan hästi, mismoodi üks või teine ära läks ja tuli... Aga ma ei taha mitte vanu asju meelde tuletama hakata, vaid öelda, et minu meelest ei ole praegu ka Draamas õiget õhkkonda: mina jään ikka oma arvamus juurde, et teater ei tohi ükski kuu eksisteerida ilma peanäitejuhita. Juba üks kuu on liiast! Ülevalt poolt võidakse küll arvata, et majas on kord. Aga ei ole, ei saagi olla! Kui üks mees vastutab, siis ühelt ka nõutakse, tema vastutab kogu teatri eest. Kolm meest vastutavad siiski vaid oma lavastuste eest. Teatrile niisugune triumviraat kasuks ei tule. Pealegi ei tea näitleja nüüd, kellele orienteeruda. Aga näitleja tunneb alati vajadust kellegi poole pöörduda, kellelegi orienteeruda. See mõjutab näitleja kindlameelsust ja meisterlikkuse kasvu. Vaadake loodust! Kui lambakarjas puudub koer, kes karja koos hoiab, ja on ainult karjus, siis loomad tunnevad end kogu aeg häirituna.

Te olete 35 aastat näitleja olnud. Tunnete näitlejakööki paremini. Mis võib põhjustada mõnikord näitleja loomingulise surma enne bioloogilist?

Näitleja saatus ei olene alati näitlejast endast, vaid ka lavastajast. Kui näitleja on juba eos surnud, polegi suuteline midagi tegema, siis peab teatri juhtkond ja kunstinõukogu ta diskvalifitseerima. Nii kaua aga, kui ta on teatris, tuleb temaga eksperimenteerida, tuleb selles v e e n d u d a, et ta ei ole suuteline tööd tegema. Kui sa aga lavastajana oled endale ettekujutuse loonud, et näitleja X sulle ei sobi, ja nii mõtleb ka teine ja kolmas lavastaja, siis on lõpp! On olemas niisuguseid näitlejaid, kes lähevad õigel ajal ära. Ja neid, kes lahkuvad ehk liigagi vara. Velda Otsus, Linda Rummo — nemad oleksid võinud teha veel häbematuult palju. Aga me ei saa ronida teise inimese hingeellu. Me ju ei tea, mis ajenditel ta lahkus. Ju siis mitte koketeerides oma publikuga ja oma eluga. Võib-olla on tõesti parem vara lahkuda. Meie teatrites on minu meelest kümnekond inimest, kes võiksid rahulikult ära minna. Mitte midagi ei juhtuks ei teatri, publiku, lavastaja ega nende enestegi elus. Aga kui nad juba teatris istuvad, siis ikka paned nad kuskile sisse, hale hakkab!

Näitleja ei tunne tavaliselt, kui on õige aeg laval lahkuda. Ja kahjuks on vähe ausaid inimesi, kes ütleksid: aita! Kui jooksjärg ei suuda enam 100 m 10,6-ga joosta nagu enne, siis ta peab ära minema. Tisler tunneb, kui hõõvel enam käes ei istu, või maalija — kui pintsel käes väriseb, maletaja hakkab kurbi järeldusi tegema, kui ta ei suuda ettenähtud mõlemisaja jooksul enam krooniliselt oma käike ära teha. Järelikult lõpp, aita! Näitlejal poleks nagu mingit kriteeriumi... Aga siiski. ON selliseid hoiatavaid märke! Esiteks, kui sul tekst enam pähe ei jää. Teiseks, kui sa ei suuda enam nii liikuda, nagu lavastaja nõuab. Kui hakkad juba spekuldeerima, katsud igal sobival ja sobimatul juhul istuda, otsid mugavat misantseeni, aga lavastaja võib-olla tahaks, et sa selle teksti ajal hoopis jookseksid mööda treppe! Kui tantsida ei saa, siis markeerid tantsu kätega. Kolmandaks, keelekomistused, pudinad, kokutamised ja kordamised, tekst ei istu enam vabalt keelelihastel. See kõik on juba kergema vastupanu teed minemine. Oleks paras aeg väärikalt taanduda. Muidugi on raske seda enesele tunnistada. Näe minagi mõtlen nüüd vahel, et küll ma tellin välismaalt mingi salamikrofoni, peidan selle kuskile siia rinnale ja küll ma kuidagi ikka mängin. Aga see on tegelikult vale. Kui hääli ei taastu — mina selle peale ei lähe. Roman helistas ühel päeval: «Isa, on niisugune tükk, kus pereisa on kogu aeg laval, aga üldse ei räägi, ta perekond ei lase tal lihtsalt sõnagi vahele ütelda, ta ei saa sõna... Seda sa ju võiksid mängida?» Nojah, kui just mõni niisugune



osa . . . Aga üldreeglina — vigast näitlejat, invaliidist näitlejat ei tohi laval näidata. Ei taha seda, kui saalis hakatakse ütleva: «Mäletad, milline ta oli!» On muidugi erandeid, vanu näitlejaid, kes säilitavad vormi, Liiger võib veel mängida. Reeki teater vajab . . . Vana Ants Jõge läks tarvis . . .

Olete pärast siitmaailmast äraolekut kuidagi muutunud, leebemaks . . . ?

Leebemaks — see ei ole ehk õige sõna. Olen muutunud järeleandlikumaks. Olen hakanud vähem tähelepanu pöörama puudujääkidele, mis meil siin-seal esinevad. Olen lihtsalt vanemaks saanud, 56 aastat ikka juba turjal. Saan aru, et midagi enam ei muutu. Olen mõistnud, et ärritumine ja stress ongi need põhjused, miks ma haiglas olin. Ega mul süda halvem ole kui kellelgi teisel. Aga need 30 aastat estraadil ja 5 aastat «Vanalinna Stuidiot» on mind pidevas stressiseisundis hoidnud. Isegi praegu. Eile käisin tööl ja üks näitleja tuli mulle ütleva, et ta ei saa proovi tulla, tal olevat «üks isiklik asi ajada». Mul lõi kohe pähe valu, just nimelt pähe — südamest tuli signaal, ja ma sain aru, et nüüd on õige moment tõusta ja ära minna. Kuigi ma tean, et niisugune vabandus on absurdne. Mis asju on näitlejal proovi ajal ajada?! Aga varem ma komistasin iga asja taha. Nael oli enne esietendust kuskilt dekoratsioonist väljas, ma tegin lärmi, riie ei olnud tolmuimejaga puhtaks võetud, tegin lärmi, filter oli läbi põlenud, foto rippus viltu, puhvetis ei olnud korralikku valikut, trepikoda oli must . . . kõikide asjade pärast tegin lärmi. Professor Sulling ütles pärast operatsiooni, et ta on palju südameid näinud: «Aga sellist jahukotti, nagu teil, Baskin, pole ma enne näinud! See süda on ju ainult arme täis!» Mitukümmend mikroinfarkti võis seal olla! Üks natuur võtab kõik südamesse, teine ei võta, kolmas maandab oma pinge pitsi konjakiga. Ma olen nüüd aru saanud, et stressidest tuleb hoiduda. Mõistan väga hästi, et mulle on jäänud vähe, teist niisugust operatsiooni mulle enam ei tehta ja keegi garantiid ei anna — ega see pole teleriparandus, et vahetame sul südame ära ja anname 10 aasta peale garantiid. Elujõudu enam nii palju ei ole nagu varem, aga ega seepärast eluisu kadunud pole. Omad rõõmud jäävad, võin nüüd rohkem endale mõelda, kalal käia, edaspidi jalgrattagagi sõita, loodusesse minna. Võin ka mälestusi kirjutada. Mitte tööd teha, mitte kasulik olla, seda ma küll ei saaks.

Mul on elu jooksul olnud umbes 4000 esinemist, olen 1000 m linti sisse rääkinud. Olen ka päris palju näinud, reisinud — välismaal ja Nõukogudemaal. Minu raamatupidamise järgi on NSV Liidus 840 linna läbi kolistatud, rännatud Kaug-Idast, Jaapani mere äärest asuvast Merenga külast kuni Samarkandi rajooni kõige väiksema külakultuurimajani, mis mahutab 80 inimest. Ja kõikjal, kus ma ka ei esinenud, jäin ma eesti näitlejaks, esindasin eesti teatrikultuuri, sest põhiliselt olen oma sõite nii või teisiti alustanud Tallinna linnast. Siin on mu kodu, Eestis pole ma end võõrana tundnud.

Vahendanud REET NEIMAR ja MARGOT VISNAP



## Tuglas ja teater

«Oieti on mu esimeseks arvustuslikuks tööks «Eduard Vilde ja Ernst Peterson» (1908), kui mitte arvestada mõnd poollelijäänud katset,» kirjutab Friedebert Tuglas «Teoste sünnilugudes». Me ei pruugi teda täht-tähelelt uskuda, sest vanameister pole talle omase nõudlikkusega mõnd varasemat trükiis ilmunud arvustust kriitiliseks tööks lugenud. Tegelikult tuleb ta esimeseks kriitiliseks artiklits pidada teatriarvustust «Ühe näitemängu puhul», mis on kirjutatud Raimundi «Pillaja» etenduse kohta «Vanemuise» näitetrupi esituses ja ilmunud «Postimehes» 1903. aasta novembris. «Vanemuisest» on ta samas kirjutanud varemgi, juulis ja augustis ilmusid reportaažid-mõtisklused «Tulekahjul» ja «Rahvapidul». Teatriarvustajat Tuglasest siiski ei saanud. Võib-olla osalt ka seetõttu, et sajandi alguses eesti teater ei olnud Tuglase kriitilise mõtte jaoks veel esteetiliselt küllalt küps. «Eesti kirjandusest rääkides tundub tihti piinlik neid «ametisõnu», seda terminoloogiat kasutada, mis mujal on arvustaja tarvitusel. Kui piinlik on seda meil teha aga iseäranis teatriarvustajal! Kusagil Euroopa põletispunktides luuakse uusi teatri-õppe, tehakse uusi katseid näitelaval. Kusagil käib võitlus Max Reinhardti, Gordon Craigi, Stanislavsky nimede ümber. Mis meil! Oleme vaevalt näitelavalisest romantikast naturalismini jõudnud kõige vähendudlikumas mõttes,» kirjutab Tuglas 1915. aastal (August Kitzberg näitekirjanikuna, «Eesti Kirjandus» nr 12, lk 370).

Siiski on Tuglase kriitikal kokkupuutepunkte teatriga.

Näitekirjandusest kirjutades on ta enamasti arvestanud tolle seost ajastu teatrisituatsiooniga (tõsi küll, vähem kui teatriinimesed, kes kipuvad draamakirjanduses nägema ainult «materjali» teatri jaoks). Otseselt teatrit on Tuglas kirjutanud-kõnelnud teatril kriitilistel momentidel, valutades südant oma kauaaegse kodulinna teatri «Vanemuise» pärast: 1903, teatrihoone põlemise järel, 1921, «Vanemuise» kriisi puhul, 1927, kui võimud sekkusid «Vanemuise» tegevusse, keelates pärast esietendust Mait Metsanurga «Kindrali poja» etendamise, 1935, mil «Vanemuise» teatrireform avas teatril uued võimalused ja 1940. kui juunipäevad töid muutusi ka «Vanemuise» ellu. Hoopis omaette teema oleks «Tuglas ja tants» — nn plastilisest tantsust on ta kirjutanud vähemalt kaks eriartiklit, nendele keskendumine nõuaks aga juba pikemat peatumist.

1935. aastast oli Tuglas teatris tegev organisatsiooniliseltki, kuuludes «Vanemuise» seltsi juhatusse, 1940/41 «Vanemuise» teatricalitsusse.

Tuglase enese teoste tee teatrilavale algas skandaaliga. Nimelt ilmus 1922. aastal Taavet Mutsu kirjastusel Richard Kullerkupu «Egüptuse pimeduses. Lõbus rahvamäng 1 vaatuses jutustuse «Hunt» järgi lavastet». Et dramatiseering oli tehtud ja välja antud autorilt luba küsimata, lisaks veel kunstiliselt nõrk, protesteeris Tuglas dramatiseerija ja kirjastaja teguviisi üle ägedalt. Tuglase protestist hoolimata on teost amatöörlavadel mängitud. Kutselisel laval on Tuglase teosed esmakordselt alles 1971. aastal: põimik «Muutliku vikerkaare all», Rakvere Teatris. 1975 esietendus M. Karusoo debüütlavastusena «Popi ja Huhuu» U. Kibuspuu, L. Petersoni ja K. Orro esituses (kõik neli olid siis TRK lavakunstikateedri üliõpilased), 1975 Nukuteatris «Väike Illimar» (dramatiseering ja lavastus R. Agurilt), 1977 Noorsooteatris kahest näidendist koosnev õhtu — «Inimese vari» E. Sprüdi ja «Jumala saar» P. Volkonski lavastuses. R. Aguri «Väikest Illimari» on mängitud ka kahes Gruusia nukuteatris. Ja ongi kõik!

Ühe teatriteksti kaasautoriks on olnud ka Tuglas ise. Et ta ei jäänud rahule H. Kallio dramatiseeringuga A. Kivi «Seitsmest vennast», siis tuli tal seda tõlkimisel töödelda. F. Tuglase ja H. Kallio «Seitsme venna» dramatiseeringut on mängitud kahel korral, Draamateatris 1934 ja 1943. Kõige rohkem kordi on Tuglase teksti teatrilavalt kõneldud A. Kivi «Nõmmekingseppade» etendustel: 1934. aastast tänaseni on seda Tuglase tõlgitud näidendit lavastatud kaheksa korda.





Elo ja Friedebert Tuglas 18. märtsil 1969 oma kodus, kui TRÜ komsomolikomitee esin-  
dajad andsid rahvakirjanikule üle esimese K. J. Petersoni nimelise kirjanduspreemia.

Järgnev publikatsioon püüab anda ülevaate neist Tuglase artiklitest, mis käsit-  
levad «Vanemuise» teatrit. Teadaolevaist on välja jäänud ainult vastus «Postimehe»  
ringküsitlusele «Mõtteid «Vanemuise» ümber» («Postimees» 1929, nr. 108).



## Tuglas «Vanemuisest» läbi aegade

## ÜHE NÄITEMÄNGU ETENDUSE PUHUL

Pühapäeval, 22. nov. s. a. etendati «Bürgermusse» saalis Raimundi muinasjutulist lauludega ilunäidendit «Pillaja». Et tükk meil enam uudis ei ole, siis ei maksa «Pillaja» sisu siin jutustada.

Tükil on 2 pääosa: mõned pildid kujutavad meile lihtsat, igapäevast elu, tema hääde ja halbade, tõsiste ja naljakate külgedega; teised kannavad meid aga «vaimude valda», kujutavad meie silmade ette hoopis teistsugust ilma ja elu. Need kohad, kus elu kujutati, läksivad ilusasti üle näitelava; peaaegu iga mängija oli omast osast aru saanud, nõnda et rõõm oli Eesti keeli näitemängu sarnasel ettekandel näha. Iseäranis meeldisivad vaatajatele Valentin, <sup>1</sup>Roosa, <sup>2</sup>Vana naene, <sup>3</sup>Aednik <sup>4</sup>ja m. t.; kahju aga, et viimasel nimetatud isikul mängu sees nii vähe kaastegevust oli.

Teise jao ettekandmine on juba palju raskem, — ja sellepärast ei läinud ta ka soovitaval tagajärjel korda. Meie ei või ega tohi siin kohut mõista; meie näeme nii mõndagi vabandavat põhjust. Eesti näitelava ja näitemäng on veel alles tõusmise teel. Meil ei ole mitte iseseisvat «näitlejate seisust», mis nõutava eelhariduse oleks saanud, vaid meie näitemängijad on enamasti suurema ehk vähema andega iseõppinud näitemängu armastajad, kes õhtutel päälle päevatööd kokku tulevad, harjutavad ning õpivad, ja siis priitahtlikult, ilma vaevatasuta, avalikka etendusi annavad. Sellega ei ole meil mitte elukutselisi näitlejaid (muidugi need maha arvata, kes elus ühtegi tõsist asja ei tee, vaid terve elu «läbimängivad»). Meie näitelavad on selleks liig kehavad, kui et nende pääl suuremaid ja tähtsamaid toodeid ette kanda saaks. Seltsid ei jõua enestele tarvilikka näitelavalisi abinõusid muretseda, ilma milleta ka õppinud mängijad liiva päälle kinni jäävad. Sellepärast ei ole meil ka õigust «Bürgermusse» saalis «Pillaja» etendajate käest rohkem nõuda, kui nad korda saatsivad, kuid soovida on meil, vaatajatel, ometi õigus. Võib-olla, et ka siin abinõude puudus kaasa mängis. Iseäranis ei jõudnud nende piltide vaatamisel rahulik olla, kus Keristane <sup>5</sup>ette astus. Näitleja mängis ise kaunis hästi, aga nii mõnigi põhjus vähendas mängu mõnu. Nõnda tuli kolmanda pildi lõpul, kui Keristane «nõiduslikus hiilguses» altari ette põlvili langes, sarnane viperus ette, et eesriie poole langemise tee pääl kinni jäi ja alles paari minuti pärast alla vaos. Vaheajal kustus «nõiduslik» valgus, Keristane jäi poolpimedas näitelava päälle rahva silma ette põlvitama ja terve «suurepäraline» mõju oli paari minutiga kadunud. Iseäralised näitasivad ka need paar kohta, kus Keristane taeva-vaimuna v. Flotwellile <sup>6</sup>ilmub. Väga naljakas ja raske on siis päältvaatajal uskuda, et ta õhus heljuvat vaimu näeb, kui silmade ees tema enese sarnane inimene laudsilda mööda astub. Oleks küll tarvis olnud rohkem ära varjata, enam uduseks teha. Minu arvates ei ole laeva ujumisel harilikult vee sulina asemel puude kolinat kuulda, ja aia jalgteel astumisel ei kõmise maapind ka mitte nõnda, nagu pööningupõrand...

Meie ei taha siin mitte kohut mõista, aga vistist on meil õigus neid ülemal olevaid märkusi teha.

Kõigist nendest vigadest ja puudustest hoolimata, mis vahest igähele nõnda silma ei torganud, oli ettekanne, iseäranis lõpupoole, häa. Muidugi on meie päältvaatajatest õnnetuseks veel pool osa, kes neid näitlejaid, kes naljakaid ja narride osasid ette kannavad, enam auustavad ja ülendavad, kui tõsisema iseloomu kujutajaid. Nõnda antakse meil ka tihti tühistele palagani-veiderduse tükkidele, mis hästi erkusid kōditavad, suurem eesõigus,



kuna tõsised palad kõrvale tõrjutakse. «Rahvas ei taha — aigutab . . .» Sellega on siis ka meie päältvaatajad selles süüdi, et Eesti näitemäng ja näitelava alles nii madalal järjel on. Ja sellepärast võibgi rõõmus olla, kui meile lihtsate erkusid kōdistavate naljamängukeste asemel ka midagi paremat lauale panna on pūitud. Vahest näitabgi see nüüd veel nii raske, kui kulud suured ja sissetulekud vähesed on, kuid — aeg asju parandab ja meilegi näitemāngu asjus parandusi toob.

Praegu on «Vanemuise» seltsimaja muretsemine käsikorral. See on hāa juhus, kus iga mõistlikult mõtleja inimene aitaks küsimusele seletust otsida: «Kuidas on meil võimalik meie näitemāngu ja näitelava nii kaugele edendada, et nad meie rahva igale liikmele anda suudaks, mida nõnda igatsetakse, ja et meil enam igakord hāad pala võrast lauast otsida tarvis ei oleks?» Vastus on väga lihtne välja ütelda, aga mitte nii kerge tāita: «Meie peame enesele sarnase nāitesaali muretsema, mis kōiki nõudeid rahuloldavalt tādaks.» Meie peame seda tegema, muidu ei saa meie oma näitemānguga ialgi paremale järjele. Isegi teada, ei ole see mitte nii kerge teoks teha, kui sõnas ütelda. Olgu küll, et meil mõttessegi ei tohi tulla, et ennast mitukorda arvu-rikkama ja iseseisvama Ungari rahva kõrvale seada tahaksime, siisgi tule-  
tame enesele Pesti rahvusliku teatri algust meelede. — «Meil ei ole kellegil palju anda,» ütles tarviliku näitelava ehitamise poolt kõneleja «Vanemuise» seltsiliikmete koosolekul: «aga meid on palju.» Ja just sellepärast, et meid palju on, olgugi, et meie veeringud väikesed on, astume kokku, et asutada koda, kus Eesti nāitemāng enesele koha saaks, kus ta võiks võrsuda ja kord vahest veel õitsedagi!

F.M.

«Postimees» 1903, 25. nov, nr 263

## «VANEMUISE» KRIIS

Nii siis, «Vanemuise» lõpulik allakāik on algand.

Lāind tegevusaasta puudujāak kassan on 1.128.386 mk. Tulevase aasta puudujāagina on ette nāht 3.929.800 mk. Ja see kōik rikkalikude toetuste puhul riigilt ja kogukonnalt.

Teatrijuht A. Simm on lahkund omalt kohalt, samuti nāitlejad pr. A. Altleis ja hra J. Pōder,<sup>1</sup> dekoraator Tuurand<sup>2</sup> ning muusikajuht J. Simm.<sup>3</sup> Uueks teatrijuhiks on ajutiselt valit nāitleja C. Treumundt.<sup>4</sup> Yhestki uuest nāitlejast lahkunute ja yleldse lābistikku vāārituks muutund nāitlejaskonna asemelle pole midagi kuulda.

Pärast A. Simmi lahkumist leidis yhen Tallinna lehen etteheide: vaat, nii kaugelle on aet asjad sellega, et Simm lahkuma on sunnit. Meie oma poolt tahaksime ette heita: nii kaugelle on aet asjad A. Simmi ja tema vaimuosaliste valitsusega «Vanemuisen». Sest allakāik pole algand mitte tāna, Simmi lahkumisega, vaid juba aastate eest.

K. Menning tõstis «Vanemuise» esimeseks kunstiteatriks Eestin. Tema langus algas Menningu lahkumisega teatrijuhi kohalt. Algusen elati veel kaua aega Menningu pārandusest: māngiti tema repertuaari, korradi tema lavastusi, vanemad nāitlejad māletid veel midagi Menningu koolist. Aja jooksul kasvas kōik samblasse. Ei leidund yhtki uut algatust, repertuaar jāi endiseks vōi tāiendati ainult alavāārtuslikkude tehestega, paremad nāitlejad lahkusid intriigide pārast vōi tarretusid rutiini, uued «jōud» valiti ainult andevaesuse nõuet vōi kes teab mis motive silman pidand. Juhtijail puudusid igasugused esteetilised eeldused, teatriharidus ja isegi huvi selle vastu. Teater muudeti palagaaniks, kuhu oli hābi minna esteetiliste nõuetega inimesel. Intelligent publikum vōõrdus tāiesti teatrist, jant tōmbas yksi arvustusvōimetuid inimesi kokku, kelle «vaimustusest» nāitlejaile kyll nāis olevat. Kuid lõpulikult pōõris isegi see hulk teatrille selja, sest kino oli talle ikkagi huvitavam.

Selle languse ajal oli «Vanemuise» muutund mingiks perekondlikuks ettevōtteks, mille kohta polnud kellelgi midagi ytlemit. Vāhemalt Tartun oli vāhegi valjum avalik arvustus vōimatu. Teater piirati teat poolt ylepāas-  
matu kaitsevalliga. Igale arvustuslikule etteheitele vastati āgedalt: te lōhu-  
te kultuurettevōtet! Ja ometi ei kāind ka need kaitsjad pea ialgi teatrin, kun oma silmaga oleksid vōind nāha, et sel ettevōttel kultuuriga enam 21



midagi tegemist pole. See kaitse oli emba-kumba: kas variseerlus või rumala isa pime armastus oma hukka läind lapse vastu. Selle kaitsemyyri taga võis aga teatri maitseleagedus ja lohakus seda vabamalt lokata. Ta oli puutumatu ja pyha kui Kaaba must kivi.

Nende ridade kirjutajal oli kord yhe teatri juhatusese lähedal seisva isikuga jutuaajamine. Toonitasin teatri viletsat seisukorda, ideevaesust ja lohakust.

«Mis puutub see teisse?» sain vastuseks. «Mina teen yht ja teine teeb teist, — mis läheb see kolmandalle korda? Kas meie teie raamatuid arvustame, kui teie meie teatrit kipute arvustama?»

«Kuid teater on ju yldine kultuurasutus, mitte mingi eraettevõte!»

Sain vastuseks ainult ääretu halvaks paneva žesti sõna «kultuurasutus» puhul. Ja see žest allegoriseeris täielikult teatri vaimliste juhtide seisukohta vähegi kõrgemate esteetiliste nõuete vastu. See paistis alati välja, olgu mil puhul või kuna tahes.

Kui aga avalikult mingi vabandusi tarvis oli, siis leiti neid ikka. Kui uute jõudude ja tykkide puuduse ning lavastuse armetuse pääle tähelepanu juhiti, siis leiti alati vabandust rasketen aegaden ja kitsasten oluden. Need olid syydi, mitte aga eneste andevaesus ja saamatus!

Kuid kas ei rajat näit. Tallinna Draamateater just samaden rasketen oluden ja ei tõusnud tõepoolest mitte millestki huvitavaks kunstiasutuseks! Ja veel enam, kas ei suutnud näit. Vene trupp Tartu Saksa teatrin mõnegi õnnestand etenduse pakkuda, ilma vähemagi välise toetuseta, kõige juhuslikuma inimmaterjaaliga ja otse lagedate näiteseinte vahell!

«Vanemuise» on praegu nii aateliselt kui aineliselt pankrott. Tal pole teatrijuhti, näitlejaid ega kellegi lugupidamist, ainult suured võlad kaelan. See on elav surnu. Taga ajaden suurte hulkade maitset, on ta nende hulkade maitsestki madalamalle langend. Sest, pägu kinnitetakse, oleneb «Vanemuise» näitelava rahaline puudujääk suurelt osalt just operettidest. Sellega on isegi kõige labasema publikumi maitset liig madalalt hinnat ega ole võid isegi teda teatri meelitada. Kuid ka hulkadelle peab midagi väärtuslikku pakkuma, neid esteetiliselt kasvatama, mitte labastama. Nad oskavad seda instinktiivselt hinnata ja teatrit aja jooksul oma poolt toetada, nagu näeme seda Tallinna alguslikult palju madalama teatrikultuuriga publikumi juuren.

Ei paista aga välja, et «Vanemuise» peremehed veel praegugi oma asutuse hukatuslikku seisukorda täiel valgusen näeksid. Nad pyyavad ainult paigata ja lappida endisel sihini, nägemata, et see siht neid just hukatusse viib. Näitlejaskonna uuendamiseks pole seni midagi teht. Ja tulevase hooaja mängukava on nii kokku seat, nagu tahetaks veel neistki esteetiliste huvidega vaatajaist vabastuda, kelle kangelaslik ohvrimeelsus neid seni teatrist eemalle ei lasknud jääda.

Kuid Tartu nagu ylikooli- ja vaimliste huvidega linn vajab teatrit. Kui «Vanemuise» Augiase talli ykski jõud maailman ei jõua puhastada, siis jäetagu ta täiesti rahule ja asutetagu uus teater. Saksa teatri ruumid ootavad peaaegu tarvitamata ja saal on ka kohasem kui «Vanemuise» oma. Mis andumus aatele, pysivus ja maitse isegi ilma kogemusteta võib saavutada, seda näitab Tallinna asjaarmastajate Hommikuteater. Sellen sihini tuleb ka Tartun õne katsuda.

Tallinnan on ainult kaks korda enam elanikke kui Tartun. Ja ometi suudab Tallinna, kõigi oma varieteede kõrval, kolme kunstiväärtuslikku teatrit yleval pidada. Kas peame Tartu, ylelydise arvamise järele intelligendimat publikumi nii jõuetuks arvama, et ta isegi yht kunstiteatrit ellu ei jõua kutsuda ning yleval hoida!

Quasimodo

«Tarapita» 1921, nr 1, v 15—17

## TARTU TEATRID

«Laurits» ja «Elu ehitajad» Vanemuisen (10. IX 21 ja 11. IX 21)

Kitzbergi «Laurits» — kurb esietendus. Vaevalt veerand saali publikumi. Ja seegi oman hõreduse tunden nukrustav ning apaatileine. Loomulikult kandus see mahajäetuse tunne saalist yle rampi, näitlejate tuju masenden. Ei



suuda sarnast meeoleolu võita ka näitlejad, kes palju paremini oma ylesannet vastaksid kui «Vanemuise» omad. Siin mõjuvad juba näitelava ja saal vastastikkui loitavalt, yhisloomingust kõnelemata. Tyhjad toolid ei ärata loomisvaimustust — oleten jälle, et seda oleks. Me teame aga, kui vähe seda «Vanemuise» näitlejail ongi. Seda pahem!

Nähtavasti oli uus näitejuht asja tõsiselt võtnud. Oli teht tööd ja pingutet. Kuid tulemus polnud kuum ega kylm, vaid leige. «Vanemuise» kohta igatahes viisakas. Ja kahtlemata polnud syydi igavustunden, mis õhtu äratas, mitte ainult sepad, vaid ka söed. «Laurits» ei kuulu Kitzbergi preemate näidendite hulka. See on skitsiline, habraste piirjoontega teos, ehitet mitmele konfliktile, millest aga yhtki põhjani pole kasutet. Ta kujud on siluetilised, liig vähe iseloomustet ja näidendi yle hõljub hõredustunne. Neisse inimskeemidesse võivad ainult suured näitlejad sooja verd valada. Niisugused aga puuduvad «Vanemuisen».

Oieti on «Vanemuisen» praegu ainult kolm meesnäitlejat, keda yldse näitelaval tohib näidata: C. Treumundt, L. Hansen ja F. Pettai, ning neidki yksi koomilisten osaden. Nad olid ka kõik mobiliseerit. Treumundti Luigega ja Hanseni Kyyslauguga võis kuidagi leppida, kui ka need miski meisterkujud polnud. Et aga Pettai Kiiikajoniks on valit, sellega taheti nähtavasti autori Kiiikajoni, selle erakonnajuhi ja väljapaistva ajakirjaniku kulul ainult paha nalja heita. Pettaile ei kõlba sarnased osad juba väliselt mitte, kõnelemata muust.

Teised meesnäitlejad pidid pääasjalikult «massi» kujutama ja olid ka ainult mass. Vähestest naisosist olgu nimetet I. Tüür, kes aga ometi rohkem inimest oma ossa ei suutnud panna, kui seda autorilgi on.

Vähearvuline publikum hajandus teaatrist sama ykskõikse ilmega nagu keskpärasest kinost. Oli näht dramaatilist ettekannet, mis yhtki traagilist tunnet ei äratand. Ehk ainult siis — «Vanemuise» kurva seisukorra puhul.

\* \* \*

Kahtlemata, E. N. Falkovski «Elu ehitajad» õnnestus igapidi paremini kui «Laurits». Draama ise on kyll kirjanduslikult väheväärtuslik, teise-kolmanda järgu näitelavade jaoks sepiiset, kun pole esialal, nagu midu tyybilisen Vene näidenden, igavene targutus, vaid kinolised võttet ja žestid. Loiult seot neli pilti, asjata hulka kist kõrvalmotiivid ja tegelased, ja kogu see kaleidoskoopiline segu kyllastet mingi odava idealismi ning moraaliga. Eht tellit töö, millega sellelaadilise kauba muretsejad väledalt valmis saavad. Igatahes, pisut veel rohkem drastilisi žeste — ja kohane kinole, kogu oma «sygavuse» ning «idealismiga».

Peab konstaterima, et «Vanemuisen» see draama kuidagi väljakannatav oli. Osad olid paremini ära õpit kui pikal ajal sen teatrin oleme harjund nägema. Oli ka tööd teht lavastuse ja vähemalt naiste tualettide kallal. C. Treumundti arhitektina, L. Treumundti ta naisena ja A. Wismani<sup>1</sup> arhitektiabinna võis vaadata, samuti A. Laabust töödetoimetajana. Kuid see oli ometi kõik kuidagi ainult väljakannatav, nagu öeld, mitte rohkem. Mingit loominguvaimu võis leida ainult C. Treumundti osa tõlgitsusen, nagu ta ka midu omist kaaslasist yle ulatub.

Mis aga praegusen «Vanemuisen» täiesti puudub, see on mingisugunegi idee, mingi esteetiline väljavaade. Ta näitlejaskond erineb provintsilinna asjaarmastajate trupist ainult oma pretensioonidega elukutseline kunstiloojate kogu olla. Kui siin vahest mõni harv leidubki, siis võiks seda kasulikult ära tarvitada ainult esteetiliselt ja lavaliselt harit ning asjale andund teaatrijuht. C. Treumundt võib ise vahel hästi mängida, kuigi on tardund igavesse šablooni, kuid vaevalt suudab ta teaatrit praegusest umbtänavast päästa. Selleks on tarvis ideed, esteetilist maitset, katsetamisjulgust. Praegu on «Vanemuise» aga aatelage asutus.

/— — —/

F. T.

P. S. Käesolev kirjutus on pidanud eelmisest numbrist ruumipuudusel välja jääma.





«Popi ja Huhuu», TR Konservatooriumi lavakunstkateedri VII lennu diplomilavastus, 1975. (lavastaja M. Karusoo). Popi — Urmas Kibuspuu.

K. Orro foto

## «KINDRALI POEG» «VANEMUISES» JA — SELTSKONNAS

13. septembril s.a. võisime Tartus näha eesti algupärase näidendi esimest suurlavastust — Mait Metsanurga «Kindrali poega». Oli tegemist suuremaid nõudeid asetava näidendiga ja suuremaid eesmärke taotlevate näitlejate ning lavastusega. Et alles mõne päeva eest nägime siinsamas Bernard Shaw «Püha Johannat»,<sup>1</sup> siis avanes nüüd võimalus tõmmata roobasjooni, võrrelda ning teha järeldusi. Ja teatariharrastaja võis tulla ainult ühele otsusele: ka meie suudame juba midagi. Meie näitekirjanik suudab haarata juba ajajärku närveerivaid suurprobleeme ja nendest tõusvaid konflikte, avardades sellega meie näitekirjandusel seni nii kitsaid ning väherõudlikke piire. Ja meie teater suudab anda säärasele teosele vastavat lavastust, suurejoonelisi dekoratsioone ning ühtlast mängu.

Mis puutub otsekohe näitlemisse, siis võis märgata paiguti veel esietendusele omast viimistlemattust ja vahest ka mõnede näitlejate ebavastavust neile määrat osades. Tahan uskuda, et kirjanik pole kujutlend kindrali<sup>2</sup> mitte nii kergelt võitu õnnekütina, nagu ta esines näitelaval. Kui keegi tege- laste paremast tiivast on mõeldud tõsise, soliid mehena, siis just kindral. Tema võimupüüd võib meile olla poliitiliselt vastuvõtmatu, kuid inimesena ja oma isikliku traagikaga tundub ta siiski arusaadavana. Ta ulatub pää jao üle omast ümbrusest ja võib seda hinge põhjas ainult põlata. Samuti tundus kindrali pojast<sup>3</sup> pisut palju «esimese armastaja» tüüpi, üks tema õpetajaist<sup>4</sup> oli siiski rohkem äkkirikas hangeldaja kui teoloogia professor ja politsei- ülem<sup>5</sup> liialdas farsis suunas. Pea erandita hääd olid aga vähemate osade groteskid kujud, kellelt ei saa nõudagi suuremat hingeelulist töepärasust. Ja kõige päält, pr. M. Türk lõi preili Ronny nii raskes osas kuju, mis juba üksi suutis kanda kogu etendust ja anda sellele psühholoogilist sisu ning põnevust.

«Kindrali poeg» näis laval täiesti läbi löövet. Seda võis otsustada põne- vuse järele, millega teda jälgiti kogu etenduse aeg, ja selle järele, millise





«Popi ja Huhuu». Huhuu — Lembit Peterson, Popi — Urmas Kibuspuu.

G. Vaidla foto

---

Ja ometi, kui tähendasin alguses, et saime «Kindrali pojast» näha eesti algupärase näidendi suurlavastust, siis pean nüüd juurde lisama: meie ei näe teda enam, meie ei näe teda arvatavasi kaua enam mitte.

/ — — — /

«Looming» 1925, nr 7, lk 586

### «VANEMUINE» 70-AASTANE

Väljavõte kõnest juubeliaktusel 6. oktoobril 1935

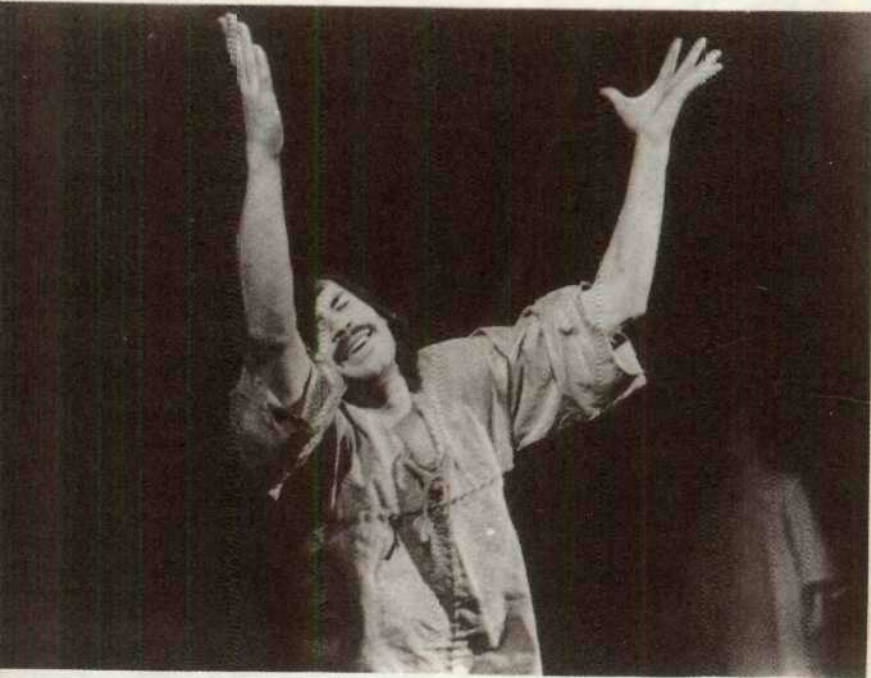
---

/ — — — /

Noore ja elujõulise rahva arengutee vaheldub kiiresti. Iga kümnend meie teadliku rahvusliku elu ajaloost on eriilmega, eriülesannetega, eriraskustega ja ka erijõududega viimaste võitmiseks. Ja sellepärast peavad ka keskused, mille ümber need jõud koonduvad, ennast tihti ümber korraldama, uuesti orienteeruma ning organiseeruma. Kui see ei sünni, siis tuleb paratamatuid seisaku- ja langusaegu. Ka «Vanemuise» käekäiku läbi aastakümnete tuleb sest seisukohast vaadelda. Ärgu takistagu juubelihetke ülev meeleolu meid nägemast tõsiasja, et «Vanemuinegi» oma ajaloo kestel pole alati seda olnud, mis oleks pidanud olema ja et ta üldiseid langusjärgusid on kaasa teinud, olles võimetu nende vastu abi otsima. Tema tee pole kaugeltki alati tähendanud võidukäiku ühest saavutusest teiseni, vaid siin on olnud ajajärgusid, kus kõik endinegi on kaalul olnud.

Tema esimene suur tõusujärk oli juba enam kui 60 aasta eest, ärkamisajal, ja teine ligi 30 aasta eest, millist ajastut on samuti nimetatud teiseks ärkamisajaks. Esimesele järgnesid möödunud sajandi lõpukümnendid ähvardava venestamissurvega, kuid kahtlemata avaldusid tollal ka meie oma ühiskonnas raske tahtejuetuse märgid. Ning niisama kahtlemata tuli tollal ilmsiks «Vanemuisegi» tegevuses ideeliste püüete, kõrgemate kunstiliste ja üldkultuuriliste tungide vähesus. Kui teise tõusujärgu järele küll meie rahva üldises elus aina edasipingutus on jätkunud, siis ei või seda ometi täiel ulatusel väita «Vanemuise» kohta. Näib, nagu poleks just selle võrratu 25





«Jumala saar», Noorsooteater, 1977 (dramatiseerija ja lavastaja P. Volkonski). Margus — Lembit Peterson.

väljavaadete ja ülesannete avaratumise tõttu küllalt tähelepanu ning energiat jätkunud üksiku seltsi jaoks. Teda kandvad jõud pole suutnud igas suhtes meie edasiruttava elu kohaselt ümber orienteeruda ja organiseeruda. Oleksime ebaotsekohesed ja saaksime valesti aru oma kohustusist, kui me selle tõsiasi, mis juba aastaid on üldiseks kõneaineks olnud, kas või täna sel pidupäevalgi maha salgaksime. Sest sellega nõrgendaksime ainult oma tahet asjasse lõplikku pööret tuua.

«Vanemuise» enese juhtivad jõud on ses seisukorras enam kui teadlikud. Ja «Vanemuine» algab oma töö kaheksandat kümnendit igatahes suurema pingega kui on olnud kunagi viimastel aegadel. Kuid needsamad juhtivad jõud on ka teadlikud, milliseid raskusi tuleb võita. Teame, selts on aineliselt enam kui raskes seisukorras, ja ühtlasi teame, et see seisukord ei või lõplikult paraneda, kui «Vanemuine» ei saa enesele uut, täitsa ajakohast teatrisaali.<sup>1</sup> Oleme seisukorras nagu 30 aasta eest, mil «Vanemuine» ei võinud enam rahulduda aguliseltimajaga ega sellesse kuuluva vaimse sisuga, vaid teostas põhjaliku pöörde. See, mis siis saavutati, ületas kõik, mis oli tollal näidata eesti avalikkusel. Kuid ühtlasi vastas see ikkagi oma loengute-, koosolekute- ja pidusaali mõttega tolleaegse avalikkuse nõudeile, ilma et oleks võidud ette aimata meie elu hilisemat avaratumist ning eristumist. Nagu me siis ümber orienteerusime meie arengu kohaselt, nii peame seda ka nüüd tegema. Ja see teostub, see läheb korda, see õnnestub, kui me ainult tõeliselt tahame.

Selle tahte nimel pühitsegem täna juubelpäeva. Tuletagem tänuga meelde neid, kes kauges minevikus asusid tööle palava tahtega, et «Eesti pime tuba valgemaks läheks». Tuletagem tänuga meelde neid, keda sealt peale kuni tänapäevani on kannud tahe seda valguskollet edasi ehitada. Ja tõstku pidumeeleolu meis enestes julget ning tulist töötahet.

Kohustagu meid «Vanemuise» minevik ja kohustagu meid «Vanemuise» tulevik!





«Jumala saar». (Lavastaja P. Volkonski, kunstnik T. Virve.)

H. Saarne fotod

## UUDE AJASTUSSE

«Vanemuise» juba kolmveerand-sajandiliseks kasvanud ajaloo kestel on teatri asukoht, tegelaskond, tegevus ja suund mitu korda põhjalikult muutunud. Kuid mõni probleem on ikka uuesti esile kerkinud, leidmata siiaaale lahendust.

Jälle ja jälle on tõusnud küsimus: kellele siis öieti toetub ning tegutseb see teater?

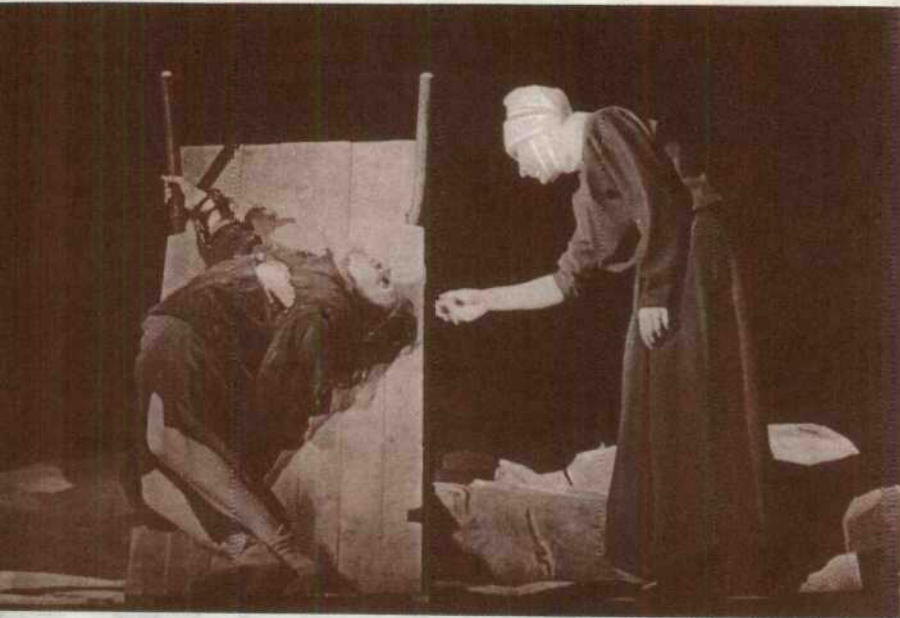
See oli sajandi algul, kui ühes võõrkeelses väljaandes «Vanemuisest» kirjutati: «Seltsi liikmed on «prostoi» elukutsetest, käsitöölised, mitmesugused teenrid jne. Pea iga pühapäev etendatakse mingit kometit, draamat, laulumängu või operetti. Eilne teener ilmub täna kuningana; päeval köögitüduruk — öhtul löikab loorbereid primadonna osas.» Sellist hinnangut peeti tollal kahtlemata haavavaks. Mõelda ainult: eesti väikekoodanlus kogub vara ja võimu ning püüab suurte sakste kombel ka juba pisut peenemana paista, aga nüüd tahetakse teda ikkagi veel päris prostoina kujutada! Ja samuti haavusid näitlejadki, kuid kindlasti mitte kunstilises diletantismis süüdistamise, vaid just oma ühiskondliku seisundi paljastamise pärast. Sel-line on kord juba väikekoodanliku vaimu valehäbi.

Varsti pärast seda toimus aga nii «Vanemuise» juhtimises kui ka teatritegevuses põhjalik murrang. Seltsi juhid kuulusid nüüd vastuvaidlematult eesti jõukamasse koodanluse ja sellega kaasakäivasse haritlaskonda. Samuti tõusis nüüd aguli seltsimaja asemele kesklinna teatritempel, kus esines juba täiskunstiliste pretensioonidega elukutseline näitlejaskond.

Kuid ühtlasi toimus just nüüd põhjalik pööre ka teatri laadi ja eesmärgi määramises. Siitpeale ei kuulnudki muud kui «rahvamaja» ja «rahvateater». Sõna «rahvas» pidi olema selleks võluformeliks, mis laiasid hulkasid ligi tõmbaks. Kui palju see tõeliselt mõjus, seda teame kõik «Vanemuise» viimaste aastakümnete saatusest. See vastuolu sõna ja sisu vahel kujunes juba tahtmata lavastatud draamaks.

Kui «Vanemuine» nüüd 25. septembril<sup>1</sup> jälle ukсед avab, siis peab ta sellele vääriti mõistetud formelile viimaks ometi õige sisu andma. Tuleb lõpuni 27





«Inimese vari», Noorsooteater, 1977 (dramatiseerija ja lavastaja E. Spritt). Haavatu — Aleksander Eelmaa, Ema — Hilja Varem.

G. Vaidla foto

tajuda, millised on klassivahedest vabaneva rahva kunstilised vajadused. See päev ei tohi tähendada ainult värske tüki esietendust ega vastse hooaja avamist. See peab tähendama sootuks uue teatrikunsti ajastu algust «Vanemuises».

Selleks pingutagem kõik oma annet ja indu, tahet ning tarmu!

#### KOMMENTAARID

«Teater Vanemuine.» Sügis 1940

Uhe näitemängu etenduse puhul.

Katkendeid artiklist on avaldatud R. Põldmäe raamatus «Vanemuise» teater 1881—1906» (Tln, 1985, lk 122 ja 188), tervikuna ilmub siin teist korda. Sama etendust on arvestatud «Teatajas» 27. XI 1903. Muinasjutuline ilunäitus lauluga 3 vaatuses, «Pillaja» esietendus märtsis 1899, F. Raimundi järele lavale seadnud D. Schmidt, C. Kreutzeri muusika, näitejuht August Puna, muusikajuht August Wiera. Tüki sisukokkuvõte ja ülevaade etenduse arvustustest on antud mainitud R. Põldmäe raamatus. Allpool toodud osatäitjate nimed on oletuslikud, aluseks etendusekuulutused 1899. ja 1906. aastast.

<sup>1</sup> August Puna.

<sup>2</sup> Amalie Konsa.

<sup>3</sup> Ilmselt neiu Jõgi (mängis 1906).

<sup>4</sup> Hr Leoni.

<sup>5</sup> Sophie Birkhan.

<sup>6</sup> Adolf Laas.

«Vanemuise» kriis.

Ilmub siin teist korda.

<sup>1</sup> Mõlemad alates hooajast 1922/23 taas «Vanemuises».

<sup>2</sup> Aleksander Tuurand siirdus dekorsatoriks Draamateatrisse, hiljem «Estoniasse». 1922 ja 1923 kujundas veel mõningaid «Vanemuise» etendusi.

<sup>3</sup> Ei lahkunud.

<sup>4</sup> Lahkus teatrist hooajal 1922/23.

Tartu teatrid.

Artiklist on avaldatud kaks esimest osa, mis käsitlevad «Vanemuise» etendusi. Artikli viimases osas arvestatakse Tartu vene teatri etendust «Mets».

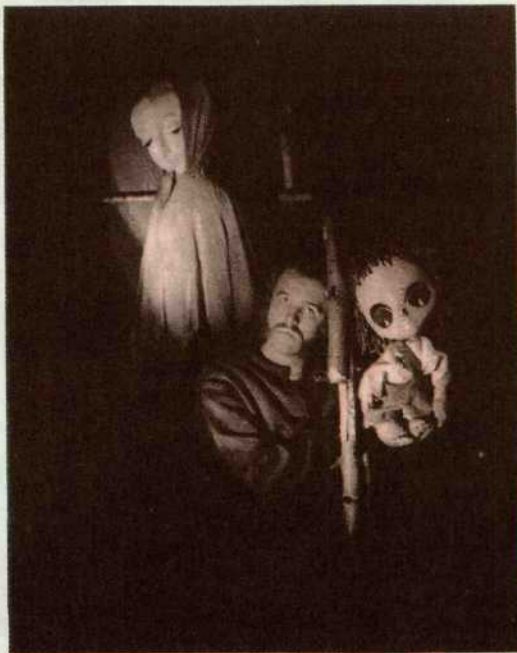
<sup>1</sup> Hiljem Aarne Viisimaa.

«Kindrali poeg» «Vanemuises» ja — seltskonnas.

Siin publitseeritakse artikli esimene pool, mis käsitleb «Kindrali poja» lavastust ennast. Väljajäänud osas tõrjub Tuglas parempoolsete ringkondade süüdistusi näidendi ja lavastuse

28 aadressil ja protestib «Vanemuise» juhatuse teguviisi vastu.





«Väike Illimar». Nukuteater (dramatiseerija ja lavastaja R. Agur, kunstnik J. Vaus). *Ema ja Illimari* nukud ning näitleja Hendrik Toompere (Illimar).

«Väike Illimar». *Sohvi ja Illimar* (nukud) ning näitleja Malle Peedov (Illimar).

H. Saarnu fotod



M. Metsanurga «Kindrali poeg» ilmus 1925. aasta algul Tuglase toimetatud «Loomingus». Näidendi lavastas «Vanemuises» Eduard Türk. Eelreklaam (kahes «Postimehe» numbris) lubas lavastusest suursündmust. Kuid pärast menukat esietendust võttis «Vanemuise» juhatas näidendi repertuaarist maha. Tekkinud kõmus unustati etenduse kunstiväärtuse hindamine hoopis ja küllap oli Tuglas ainus, kes etenduse ümber puhkenud poleemikas lavastust objektiivselt hinnata püüdis.

1926. aastal lavastati «Kindrali poeg» Tallinna Töölisteatri (Draamastudio trupiga, lavastaja Rudolf Engelberg) ja Narva Töölisteatri avatenduseks, 1927 Pärnu Töölisteatri ja 1928 Tartu Töölisteatri («Vanemuise» näitlejate esituses, praktiliselt oli tegemist sama lavastusega, mis 1925 repertuaarist maha võeti).

Näidendi saamisloost ja skandaalist on põhiliselt Metsanurga ja Tuglase kirjavahetusele tuginedes kirjutanud T. Haug (Lugu «Kindrali pojaga», «Keel ja Kirjandus» 1979, nr 11, lk 654—660, vt ka Ed. Türk. Sinilindu püüdmas. Tln, 1964, lk 273).

<sup>1</sup> Lavastaja Voldemar Mettus, nimiosas Liina Reiman.

<sup>2</sup> H. Pulst.

<sup>3</sup> J. Pöder.

<sup>4</sup> A. Mägi.

<sup>5</sup> R. Ratassepp.

#### Vanemuine 70-aastane

Kõne on peetud «Vanemuise» juubeliaktusel 6. okt 1935, pärast «Vanemuise» teatrireformi (vähendati seltsi võimu teatri üle ja võeti ametisse uus juhtkond, lähemalt vt E. Kampuse artiklist almanahhis «Eesti Nõukogude Teater» VI, lk 272—273), avaldatud vastasutatud ajakirja «Teater «Vanemuine»» teises numbris (1935, nr 2). Siin on publitseeritud kõne lõpuosa, milles on otseselt juttu teatrist, eespool vaatles Tuglas «Vanemuise» seltsi tekkelugu ja osa meie ärkamisajast.

<sup>1</sup> 1906. aastal valminud «Vanemuise» hoone teatrisaal oli halva akustika ja nähtavusega, ajakohase saali sai teater pärast ümberehitust 1939. aasta sügiseks. Varsti pärast seda, 1944, hävis «Vanemuise» hoone sõjatules ja teater jätkas tegevust endises Saksa teatri hoones.

#### Uude ajastusse.

Artikkel on ilmunud pärast juunisündmusi «Vanemuise» bülletäänajakirja viimases numbris. Avaldatakse ka Tuglase nõukogudeaegse publitsistika kogumikus kirjastuses «Eesti Raamat».

<sup>1</sup> 1940. a.

Koostanud ja kommenteerinud  
ANDRES HEINAPUU



## Stsenaristika, meie kunsti heitlaps. VII

### KATKUST PÄASTAB AINULT AUSUS (CAMUS)

OLEV REMSU

Nüüd paljudele inimestele sõnavõtuks põhjust andnud artikli kirjutasin kokkuleppel ühe teise väljaande filmiosakonnaga. Seal lühendati 16-masina-kirjaleheküljeline tekst 7 lehekülje pikkuseks, paljundati mõnes eksemplaris ja jagati välja filmiametnikele ja -kunstnikele. Selgi moel põhjustas lugu sekeldusi. Eksemplarid ringlesid oma ringlemist, nende servadele korjus pliatsikirjas märkusi: nõmedus! kadedus! autoril pole kinost õrna aimugi! Ka toimus katse korraldada Kinomajas artikli lühendatud variandi arutelu. Mind ei informeeritud, ja kui teade kavatsusest jõudis minuni kõrvalt ja aru pärisin, selgitati resoluutselt: minu osavõtt pole soovitatav. Kellegi organiseeritud boikoti tõttu kukkus aga koosolekukatse hoopis läbi. Ikka leidus keegi, kes tahtis ainult kulisside varjus manipuleerida; katva vaikuse ja *status quo*-sõpru jätkuks meil isegi siis, kui eesti filmikunst täielikult põhja kõrbeks.

A

Vahest tasuks mälu värskendamiseks refereerida dispuudis avaldatut.

1. MARK SOOSAAR: «Üks tabel ees- ja järelsõnaga», TMK 1984/2.

See filipika jahmatas mind. Sõnavõtt sisaldab vigu ja moonutusi üle talutavuse piiri. Palun: «Paljudele autori seisukohtadele pole raske vastu vaielda, nagu näiteks: «Mitte mingil juhul pole see (stsenarium) lõpetatud kunstiteos, olenemata sellest, kui visalt stsenarist ka oma taga ei ajaks.» Tuletame meelde, millised stsenariumid on hiljem raamatusse raiutud. Kas mitte «Amarcord», «Lend üle käopesa», «Tants ümber aurukatla»...?»

Alustagem korrektsusest. Mats Traadi stsenariumist romaaniks saanud on «Tants aurukatla ümber».

Seejärel huvitaks mind, kas MS teab, mis on raamatusse raiumine? Rahvaluule pruugis tähendab see üldse loomist, meie päevil raamatu loomist. Aga: kui millelegi tuleb midagi juurde luua, leiab kinnitust väide, et tegemist pole mitte lõpetatud kunstiteosega, vaid kunstiteosega, mis vajab lõpetamist. Oletagem, et loogikalaps on juhuslik, et MS pole filoloogilistes nüanssides kodus ja oma taas kord moderniseeritud sisus tähendab väljend raamatu tehnilist tootmist, st trükitud stsenariume, mis on saanud või pidid saama filmiks. Säärasel juhul ei kõlba loetellu «Lend(as) üle käopesa» ja «Tants aurukatla ümber», tõde ainult riivab «Amarcordi» nimetamine. Ka «Amarcord» ei ole klassikaline nn kirjanduslik stsenarium (nagu näiteks «Halamsed pole abi»/«Moskva pisaraid ei usu»), pole filmi alus sõnade keeles. «Amarcordi» stsenariumi üldlevinud variant olevat Fellini tunnistusel sellise kuju saanud alles filmi valmimise järel. Kes teab ka Fellini töömeetodeid ja selle vabadele assotsiatsioonidele rajatud filmi sisu, seda tõik ei üllata. Näideteritta sobimatu on «Lend(as) üle käopesa». See oli esmalt romaan, siis näidend, siis uuesti näidend, seejärel mitme mehe koostööstsenarium, mida võtete käigus muudeti, kusjuures kõigis oma kolmes vormis eri autorite kirjutatud. «Tants...» oli vist algul (kes näeb autori hinge?) tõesti stsenarium, kuid idee romaani-vormis realiseerimisele eelnes hiiglaslik ümbertegemine, mis selge igamehele, kes seda romaani kas või eemalt on silmanud ja kel aimu, milline on filmikäsikiri. Nõnda et «Tantsu...» näide kinnitab just teesi, et stsenarium pole lõpetatud kunstiteos.



Ja nüüd leiame mahti näitamaks, et MS on kasutanud tsitaadi lühendamise tuntu ja läbiproovitud võtet. Nimelt on ta mind osundades kiskunud tervikmõttest irdu üksiku lause. Kaasanuks ta peale sõna «stsenarium» teisigi sõnu eest- või tagantpoolt, osutunuksid spekulatsioonid läbinähtavaks. Lubatagu siin ja edaspidi luksust ennast tsiteerida: «Stsenaarium on alusmaterjal filmiks. Mitte mingil juhul pole see lõpetatud kunstiteos, olenemata sellest, kui visalt stsenaarist ka oma taga ei ajaks. Filmi autoriks on ja jääb režissöör, temal on voli suva järgi muuta stsenaaristi ideesid filmi- ja režiistsenaariumis. Stsenaaristi nimi kirjutatakse küll esimesena, aga küllap see on teatrist pärit halb harjumus. Näidendi tekst rändab iseseisvana teatrist teatrisse, maalt maale, nii et omanikumärk on vajalik.

Stsenaarium on alles verbaalne. Tulevane film pole jõudnud veel omasse, so kinematograafiakeelde, ja kasutab embrüonaalses staadiumis abikeelena sõnu nagu väikelaps pudikeelt ja arhitektuur joont. Siit kirjanike tihti ette tõrges hoiak, filmimeeste ja kirjanike igiriiu põhjus. Kirjandus algab sõnadega ja teostub sõnades, film algab sõnadega, teostub kaadrites.»

Nõnda: jutt käib protsessist, st sellest, kuidas stsenaariumist saab film. Ent üksiknendingki, et stsenaarium on lõpetatud taies, on ekslik.

Jälgime edasi Mark Soosaart: «Režissöör on filmi autor/— — —/. Seda tunnistab ka Remsu. Samas aga arvab ta, et meie filmi päästab lavastajate ohjeldamine: «Tuleb panna piir režissööride isekirjutamisele, ekraniseerimisele, heita peast mõtted abile mujalt, rajada hoonete vundament — stsenaaristika.» Kategoorilise ekraniseerimispiiranguga püüab Remsu seisma panna klassika linaletoomise.» Oma artiklis ei räägi ma üldse klassika ekraniseerimisest. MS on mulle inkrimineerinud laest võetud teo. Olen küll ekraniseerimise vastu ja seda põhjusel, mis kindlasti ühele stsenaaristirollile pretendeerivale operaator-režissöörile ei meeldi, kuid sõna «klassikagi» mul puudub. Ja miks olen ekraniseerimise vastu? Vastan oma varasema kirjutise sõnadega: «Režiikunst on olemuselt eelkõige ruumi organiseerimine elusate ja elutute, liikuvate ja liikumatute objektidega. Režissööri mõte töötab kinematograafilistes kujundites, ta verbaalne fantasia lendab madalalt, süzesse konstrueerimiseni ei küüni. Päästja leitakse kirjanduses. See on ekraniseeringute koletu vohamise põhjus eesti filmikunstis.

Igal rahvuslikul kirjandusel on oma kindel ekraniseeritavuse maht. Kaduvväike protsent proosast, näidendeist ja poemidest on ümberloodavad korralikeks stsenaariumideks...» (vt TMK 1983, nr 9 lk 17).

MS süüdistab mind, nagu propageeriksin ma stsenaaristikat Hollywoodi keskmiste kassatükkide vaimus ja ei nõuaks stsenaariumilt kontseptsiooni. Ja kuigi ma pole midagi seesugust propageerinud, siis nüüd võin seda teha: ma võtaksin mütsi maha režissööri ees, kes suudaks luua Hollywoodi keskmise kassatüki. Vaat, seda me ei oska, meil pole selleks ei vaimset ega materiaalselt kapatsiteeti. Aga suure kunsti tarvis jätkub mõlemat. Ja kui keegi selle peale lausuks, et suurt kunsti võib ka põlve otsas teha, on see kas rumalus või tahtlik manipuleerimine. Taidlust tehakse põlve otsas, kunsti korraliku vaimse ja materiaalse baasi eeldusel. Ja kontseptsioon? Nõudmisi stsenaariumi kohta esitan ma kaunis ironilises lõigus, ja seal vist kontseptsiooni puudutada ei tohiks? Seda on tehtud teisel ja mitu korda; seal, kus on nõudmised stsenaaristile — stsenaarist peab olema kunstnik; minu esteetiliste töekspidamiste järgi tähendab see eelkõige sõnumit/kontseptsiooni.

Ent jälgigem MS-i väidete loogilist telge. Alustuseks pooldas ta seisukohta, et stsenaarium on iseseisev kunstiteos. Seejärel kaitses klassika ekraniseerimist. Esimene ja teine on omavahel vastuolus: näiteks «Sõja ja rahu» stsenaariumi ei saa iseseisvana käsitleda, see pole romaani kõrval isegi kunstiteos. Kolmandaks (selle juurde jõuame kohe) on MS nn autori-filmi apologet. (Kasutan siin ja edaspidi terminit «autorifilm» MS-iga samas, meil levinud moonutatud ja kitsas tähendusena.) See ei sobi kokku ei esimese ega teisega. Milleks režii, kui stsenaariumiga on kunst tehtud? Milleks toetumine teisele mehele (klassikule), kui üks mees igatseb üksinda filmi teha? MS-i oponeeringud on üksteisele vastukäivad.



Kuidas siis suhtuda MS-i põhiargumenti — tabelisse? Teda olevat selle koostamiseks inspireerinud rajoonilehtede lüpsitabelid, ent need kajastavad teatavasti hetkeseisu, MS-il aga pole tabelis viimast tosinkonda aastat, mis maailma filmikunsti ajaloost moodustavad terve seitsmendiku, ja meile lähima seitsmendiku. MS opereerib minevikuga: «Seda küll üksnes tehnilistel põhjustel moodsa käsiraamatu puudumise tõttu.» Niipalju võimalustest — minul ja raamatukogudel pole isegi nii head allikat kui MS-il. Vananemisele lisaks seisneb tabeli teine põhiviga selles, et see ei lahuta ekraniseeringuid ja originaalstsenariume (pealkirjade tundmine ei aita alati) — mäletatavasti oli juttu just sellest. Kolmandaks ei näidata, kas nn autorifilmide autorid olid samaaegselt produtsendid või mitte, ilma selle infota jääb argumentatsioon tühjalt õhku rippuma. Neljandaks: tabel ei teata, mida teevad mujal Eesti tasemel mehed. MS peab oma tabelit objektiivseks, kuid pole uudis, et igasuguse statistilise materjaliga saab tõestada soovitud, sest ükski statistika pole kõikehõlmav. Nii materjali korjamise kui ka hilisema esituse aluseks on alati subjektiivne valik. MS ise oma koostamisprintsiipidest: «Kui koostaksime ka tabeli? Võiks ju ka uurida keskpäraseid pilte, kuid kunstis keskmisele orienteerumist nimetatakse lühidalt — kits. Seda sõna pelgab isegi paadunuim kitsivorpja. Niisiis — vaataksime, mis määral on lavastajad autoriteks teistelegi filmi komponentidele? Eeskätt huvitab meid käsikirja kaasautorlus ehk teiste sõnadega — filmi tuuma loomine.» Avameelselt on võimatu. Aga mis siis, kui meid oleks eeskätt huvitanud tõestada, et kogu maailma filmikunsti ajalugu seisneb nn autorifilmide loomises? Ka säärase sihiga tabel olnuks hõlpsasti koostatav. Ja mis selgub MS-i tabelist? See, et sugugi mitte kõik head režissöörid ei tee nn autorifilme. Meil Eestis pretendeerivad sellele kõik (olukord on küll niisugune, et alati see ei õnnestu), absoluutselt kõik nooremad ja keskealised režissöörid. (Vanem põlvkond kummalisel kombel mitte. Ju on see meie geniaalne rahvuslik eripära hilistekkeline.) See kompromiteerib: ei saa ju ometi olla kõik meie nooremad-keskealised režissöörid üheaegselt nii lavastaja- kui ka stsenaaristidega. Ja üldse, asi on lihtsam: kui keegi tahab olla nii stsenaarist kui ka lavastaja (ning võib olla koguni veel operaator ja peaosaline), siis teda harilikult ei huvita kunst, vaid sissetulekute suurendamine kunsti arvelt.

Kunst püüab endast rahalõhna eemale peletada. Kui kunst nõrk, on asjamehed temast üle. Ja kui omakasupüüdlik surve osutub kunstist tugevamaks, siis kunst kaob, nagu ta on kadumas eesti filmist.

Aeg-ajalt meeldib MS-ile kiruda kitsi. Nüüd on ta lisaks teoreetilisele valgustustööle rikastanud meid konkreetse-praktilise näitega. Tuli hingeliselt kitsi põlates on ta ise seda produtseerinud, tema debatt pole muu kui publitsistikakits. Ja nagu igas kitsis, on selleski üksnes ettevaatlik tõekanal: «Aastaid on eesti filmikunsti hädasid otsitud. Et seda piisavalt juhtida pole osatud, selles ollakse üsna üksmeelsed. Aga juhtimishädasid kohtame praegu teisteski eluvaldkondades.» Rohkem juhtimise kriitikaga MS-i artiklis ei tegelda. Ent mis siis, kui torumajanduse ja kinganduse spetsialistid arutaksid samamoodi: miks peame meie oma juhtimisvigadest kõnelema, kui filmikunsti seda ei tehta?

P.S. MS-i filmid meeldivad mulle.

## 2. AIGAR VAHEMETS: «Stsenaaristi ainuke šans», TMK 1984/2.

AV on julgem. «Tallinnfilmi» stsenaariumide toimetuskolleegiumi peatoimetajana (tema sõnavõtt on dateeritud detsembriga 1983, mil AV oli kenasti ametis) tunneb ta asja: «Stsenaariume näikse nagu olevat, aga filme ei ole ega stsenaariste ka mitte. [— — —] Stsenaariumideasjandust ja seega suurel määral kogu filmitootmist ümbritseb mingi eriline, raskesti formuleeritav psühhosadismi õhkkond. Ühelt poolt on kangesti vaja filme: «Tallinnfilmi» kui isemajandavat tootmiskombinaati ähvardavad filmide vähesuse tõttu finantsraskused ja madal tööhõive; kõik kinosüsteemi lülid peaksid võitlema nagu üks mees selle eest, et filmid tuleksid. Teiselt poolt läheb aga iga uue stsenaarse kavatsuse, iga uue potentsiaalse filmi vastu suure tõenäosusega lahti võitlus. [— — —] Ratastiku tagur-



pidi käivitamiseks on loodud viimastel aastatel vastav sotsiaalpoliitiline kliima.»

Ja tagurpidi käivitajad saavad palka. Kino maksab oma õonestamise kinni.

AV tähelepanekud on terased, kuigi minu arvates pole tegemist erilise, raskesti formuleeritava psühhosadismi õhkkonnaga. See psühhosadismi õhkkond on tavaline seal, kus mängus rahad ja madal eetika. Siiski jäi AV-st mulje, et ta (nagu MS ja mitu järgmist sõnavõtjat) ei aja üldist asja, st sõdib rohkem isikliku läbilöömise nimel. Sellele vihjab pealkirigi.

### 3. ILMÄRS BURVIS: «Läti filmidramaturgia muredest», TMK 1984/2.

«Riia stuudios on viimase viie aasta jooksul loodud 44 mängufilmi. Kui võrrelda naabervabariigi Eestiga, kus aastas lastakse ekraanile ainult kolm mängufilmi, oleme tõelised gigandid. Aga samal ajal jõuab eesti kineastide loodu poolde maailma, võidetakse auhindu filmifestivalidel ja enamik nendest töödest on kunstiväärtusega.» Olen ma asjata pahandanud? Täname komplimenti eest, aga ärgem siiski laskem endale mett moka peale määrada. Edasi IB: «Ajavahemikul 1977—1982 filmiti Riia stuudios 17 mängufilmi külalisstsenaristide ettepanekute järgi ja 5 filmi stsenaariumide toimetuskolleegiumi liikmete poolt esitatute põhjal. Ükski neist filmidest ei saa uhkustada oma kunstitasemega.» «Tallinnfilmis» on lood praegu hullemaid: 1985. aastal tootmises olevast neljast filmist ei tehta ühtki originaalstsenaariumi järgi, kahel juhul on stsenaristik külaline, kusjuures stsenaariumi aluseks ühel juhul eesti ja teisel juhul ameerika proosa.

Maalitud pilt pöörab mõtted kurvale rajale. Meilgi räägitakse filmide aastaproduktiooni (nn ühikute) forsseeritud suurendamisest. Ootab meid ees Riia stuudio olukord, mida on kritiseeritud isegi NSVL Kinoliidu pleenumil? Karta on. Ja mis välistaks selle? Ainult tugev rahvuslik stsenaristika.

### 4. VIKTOR SLAVKIN: «Inimene ei ava ennast kohe», TMK 1984/9.

«Pikka aega ehitasime endile kindlaid mudeleid ja hiljem pidime neid võrdlema eluga. Teinekord jäi mudel kunstlikuks ja elu temas polnudki.

Nüüd, kui elu on stabiliseerunud, oleme mitmete sotsiaalsete ja ajalooliste protsesside tulemusena hakanud elu uurima sellisena, nagu teda näha tahaksime. Ja ka inimest oleme hakanud vaatlema mitte ainult ideaalkujus, vaid sellisena, nagu ta elus on.»

Tore. Kahjuks pole siin juba minevikuvormis väljendatud mõtted küündinud kõigini, leidub ametnikke, kes ikka nõuavad mudeleid ja ideaalkujusid.

Mulle on VS-i sõnavõtt rahustavaks vahepalaks. Autor räägib osalt vene dramaturgia nn uue laine, osalt iseenda nimel. On solidaarsust, on individuaalsust. (Kelle või millega identifitseeruvad meie dramaturgid?) Isiklik realistlik maitse esitatakse sorava seletusega. Mulle on alati meeldinud inimesed, kel isiklikku maitset, veel enam need, kes seda põhjendada oskavad. Oleks meil nii ideekindlaid dramaturge! Valitsevad mahedad toonid ja seltsimehelik vaim kolleegide vahel. — Meie selle kandi pealt just ei hiilga. TMK toimetuse on õigesti talitanud, lülitades selle väljapeetud kirjutise kirgi maandama. On ju asjal teinegi, tähtsam külg — kutsevilumuse, kunstnikusõna külg. Peame oskama stsenaariume kirjutada organisatsiooniliste takistuste kiuste. Eriti ohtlik oleks võimalik tendents, et me püüame oma professionaalset mannetust varjata ülemuste siunamisega. VS-i lugegu kõik, kel himu teatri- või filmidramaturgiat teha, see on üks tugevamaid väljaastumisi.

### 5. LEMBIT REMMELGAS: «Tšehhid diskuteerivad», TMK 1984/9.

Üllatab diskuteerivate tšehhide madal teoreetiline tase, ja seda nende filmikunsti «Oscarite»-rohkuse juures.

Mis sobib kõrva taha panna? Et USA-s tuleb ühe valminud filmi kohta 10—12 stsenaariumi, SDV-s 4—5, Tšehhoslovakkias vähem. Kui palju vähem, see ei selgu. Kas tõesti realiseerub neil iga teine-kolmas filmi- 33



käsikiri? Ja seda olukorra juures, kus «FAMU õppejõud Vladimir Bor võrdleb stsenaariume košmaariga, mis ei kao isegi siis, kui ta öösiti ärkab: «Stsenaarium vedeleb ikka laual. See on küll ainult lootusetu täiskriiteldatud paber, kuid ma kardan teda. Autor on hall ja andetu, kuid tal on mõjukad suhted. Kriitiliste märkuste peale naeratab ta üleolevalt: küll režissöör kõik kuidagi korda seab. Miks ta küll kirjutab? Ja just stsenaariume? Võib-olla ta ei tea, et stsenaariumi kirjutamine on kõige vähem tasutav...»

Võrreldes kirjeldatud olukorda situatsiooniga meil, peab nentima: a) meil on stsenaariumi kirjutamine tasuv töö, sestap intriigid; b) meie stsenaaristid ei naerata üleolevalt; c) aga kui režissöör osa stsenaariumi honorarist endale tahab? Siis tehku selle eest töödki; d) miks üldse töötatakse halli ja andetu, mõjukate suhetega autori stsenaariumi kallal?

Peatagem punkt d juures. Oletagem kas või hüpoteetiliselt, et ei aeta taga ainult omakasu. Või vähemalt kuulutab halli ja andetu stsenaaristi peatoimetaja, et tema ei aja taga omakasu. Oletagem koguni, et kahtlast mängu motiveeritakse kunstnikukasuga, näiteks, et halli ja andetu stsenaaristi mõjukate suhete kaudu õnnestub parandada stuudio tehnilist baasi, muidugi ainult siis, kui stsenaarium õnnestus ära osta ja käiku lasta. Mis juhtub?

Afääri resultaat — vilets film — rikub stuudio mainet, võib sündida seegi, et paremad mehed ei soovigi enam stuudioga tegemist teha. Vähe sellest. Sellise töö läbisurumise mehhanism mürgitab õhkkonda, nõuab avaliku arutelu asemel salatsemist ja sosistamist, aususe asemel valetamist, ja see on tupik, kust pole pääsu. Kunstikriteeriumid on asendunud ärikriteeriumidega. Parimagi täppiminemise puhul — stuudio saab uue varustuse — on kannatajaks kunst.

## 6. TEET KALLAS (pealkirjata), TMK 1985/3.

«Ma ei tea, kuivõrd soovivad veel kord õnne proovida need kümme või kaksteist eesti kirjanikku, kes osalesid hiljuti ühel vabariiklikul konkursil. Minu teada pole ükski sellel konkursil esitatud stsenaarium ühtki režissööri huvitanud. Seda, et nad kõik kõlbmatud, tühised, ebaspetsiifilised on, ei saa ma kuidagi uskuda. Kedagi ei lohuta see, et ka teised selles konkursis osalejad «põrusid läbi» — ajakirjanikud, kinotöötajad, sõnaga, inimesed, kellel eeldati olevat stsenaaristivõimeid. Siinkohal lubatagu mul küll pika küsiva pilguga oma heade tuttavate, meie andekate režissööride poole vaadata — milles siiski asi? Usun, et teil kõigil on oma kinnisideed ja meelisteemad, hingele kallid kujundid ja sõnumid, aga ei saa ju lõpmatuseni loota õnnelikule juhusele, strollstsenaaristidele Moskvast või Vilniusest. Või klassika ekraniseeringule. Ilma kaasaja kirjaniku kaasaegse stsenaariumita jääb rahvuslikus filmikunstis midagi üsna määravat puudu.»

Tõesti, bürookraatlikud, kinnised meetmed ei aita meid. Kindlasti on nimetatud üritus kuskil paberites kirjas plusspoolel — abinõud stsenaaristikakriisi ületamiseks on tarvitusele võetud. Ent tegelikult tekitas lohakalt organiseeritud konkurss ainult paksu verd, rikkus kõlbelist õhkkonda.

Esteetikateooriat puudutades jookseb TK jutt rappa nagu alati. Mida arvata näiteks niisugusest seisukohast: «Aga et film kannatab tinglikkust märksa vähem kui kirjandus, seda peaksid meie küllalt kogenud nooremagi põlve režissöörid teadma.» Millist üldtunnustatud kolmest tinglikkusemõistest TK kasutab, jääb arusaamatuks, ja pole olulinegi: ebaõige on ta seisukoht igal juhul. Tinglikkus on eristatav ja mõõdetav teoseti, ka väikežanriti; suurte žanrite (kirjandus, arhitektuur, muusika, filmikunst jne) grupeerimine tinglikkuselembuse või tinglikkusetaluvuse järgi on katteta spekulatsioon. Kui aga TK on tahtnud oma lausega öelda, et tänapäeva filmikunst eelistab selgust ja klassikalist süžeed, siis on tal õigus.

Ent TK on üks väheseid disputeerijaid, kes ajab üldisi asju, kel süda valutab meie filmikunsti pärast: «Võimalusi üksteist leida on ju üsna mitu, kirjanikud ja režissöörid. On koguni võimalus stsenaarium kahasse kirjutada. Mitte formaalselt, vaid sisuliselt.» Kuigi lipsab keelele küsimus: kas see tähendab, et mõnikord kirjutatakse stsenaarium ka formaalselt kahasse?



7. VADIM ABDRAŠITOV: «Kaksikautorlus», TMK 1985/3.

See kirjutis, mis võinuks kanda pealkirja IDEEAALNE KOOSTÖÖ, on kantud kõrgest eetilisest ja professionaalsest kultuurist. Saame vastuse ka küsimusele, miks VA teeb häid filme.

Mis takistab meid VA ja Aleksandr Mindadze kombel töötamast? Usun, et midagi sellesarnast pidas silmas TK-gi, kui ta soovis kirjanikku ja režissööri kokku juhtida.

8. MATI UNT (pealkirjata) TMK 1985/3.

Mõned peavad MU-d vastutustundetuks, just tema intervjuude ja sõnavõtude tooni tõttu ning eriti «Loomingus» 1985/7 ilmunud dialoogi järgi. Mina sellega päriselt ei soostu, ma haistan provokatsioonide. Tema debatis on vasturünnakule peibutavaid passusi: pretensioonid režiiile, saadetud mõõndusest, et: «Ülesvõtmise nõuaks muidugi oskusi, aga sel juhul aitaksid kindlasti väga hea operaator ja teine režissöör.» On (tahtlikku?) primitiviseerimist: «Kinos algab kõik muidugi sellest, kas tahetakse kollektiivset või individuaalset loomingut. Ajaloost on teada mõlemat, esimest nimetati vähemalt omal ajal Hollywoodi süsteemiks, teist Euroopa omaks.» Nii lihtne see asi pole, ja mis puutub stsenaariumideta eksperimentidesse, siis seda just harrastatakse Ameerikas, aga mitte Hollywoodis, vaid San Franciscos. MU kõneleb eituse kaudu lohakalt elegantse slängis, jättes jaatuse lugeja vormistada. Aga tal on ka õiget, vastutustundelist, siiski kihu liialdustega juttu: «Igal režissööril on oma meeliskujutelmad ja ta otsib stsenaariumidest nendele vastavust. Seetõttu valivadki ilmselt paljud meie režissöörid oma filmide alusmaterjaliks teosed, kus kirjanik pole oma ilmanägemist, oma emotsiooni peale surunud. Nad eelistavad puhtaid, süütuid karkasse, mida täita oma auraga.»

9. NIKITA MIHHALKOV: «Filmikunst on elamise viis», TMK 1985/9.

TMK toimetis pole suutnud organiseerida ühtki nõrka kirjutist väljaspoolt Eestit, nõnda, et tahes-tahtmata tekib vastandus: neil *contra* meil. Ja veel. Tõestub, et mõlemad sõnavõtnud nüüdisvene tipprežissöörid on sügavalt haritud enesemõtestajad, enamgi: eneseprogrammeerijad ja takistuste kiuste selle programmi täitjad. Kus on meie režissööride pihtimused, manifestid? Avaldamata või olemata? Taktikalistel kaalutlustel olemata? NM ei varja oma mõtteid.

Muu hulgas kõneleb NM: «See, mida mina nimetan puhtaks žanriks, on olemuselt midagi folkloori-lähedast, ja ilmselt just seetõttu on ta säilitanud algupärase rahvalikkuse. Film ja rahvaluule, folkloorsete teemade nüüdisaegsed töötlused annaksid ainet pikemakski arutluseks.»

Üks siit lähtuv päratult kõrgelennuline arutluskäik läheks edasi nõnda: vesternifilmid pole muud kui noore rahvuse eepos. Tõsi, kokku monteerimata, kuna Homeros või Lönnroti pole veel jaole saanud. Ei pruugi eepos olla alati verbaalses keeles, kultuuriajalugu tunneb näiteks tantsueeposi, mis väljendusid koreograafilises keeles. Tantsueeposte järgnes verbaalsete eeposte ajajärk ja nüüd on tulnud kinomatograafiliste eeposte epohh. Eepos armastab end väljendada keeles, mida osatakse, millest lugu peetakse. Ja esimesena märgatakse tekkinud (tekkivat) kinoeepost rahvail, kel verbaalne eepos puudus, kelle puhul viimase olemasolu ei eksita. Ja seejärel teiste rahvaste juures.

Kuidas riivab see meid? Mis siis, kui meiegi tegeleme oma kinematograafilise eepose loomisega? Tegeleme juba ammu? Ja mitte ainult meie, vaid kõik kinorahvad? Ei mõtestanud ju ükski USA vesternilavastaja oma tegevust selle kandi pealt, muudkui töötas ja töötas — nagu laulikud enne Homerost ja Lönnroti. Ja kui nõnda, ja kui me tõesti praegu eepose kallal ametis oleme, ega me siis ometi kehva eepost loo? Ja põnevam: kelle ja mis sorti filmidest suvatseb tulevane eepose kokkumonteeriija (filmi-Kreutzwald) löike kasutada? Pole tal tarvis marginaalseid probleeme, vaid tervikpilti, «suurejoonelisi karaktereid, suurejoonelisi maastikke» (MU).

Naaskem ulmetaevast stsenaristikasse. USA-s nõuavad mõned produt-



sendid režissööridelt tuhandeleheküljelisi režiistsenaariume; enne võteteks lahti ei lähe. On ränk elu? Aga selgub, et NM teeb neid ise, vabatahtlikult. ja täpselt samasuguseid, viieks jaotatuid. (Koolis õppides — NM oli seal üks populaarsemaid õppejõude — oli juhus niisugust režiistsenaariumi, kahe telliskivi paksust kseropaljundust uurida. Tõesti: film oli valmis, jäi üle ainult filmida; ning erilise visuaalse ja kontseptuaalse selguse tõi alati viies alalõik, see, mis kandis pealkirja «Võimalikud vead». Hea, et nüüd võime killukest säärasest ettevõtmisest eesti keeleski lugeda.) Ju teeb NM seda mahukat tööd sellepärast, et: «Filmi loomisel ei saa olla silmakirjalik ei enda ega teiste — töökaaslaste, sõprade või perekonna ees. Ja seegi on kõige otsemalt seotud filmidramaturgiaga.»

#### 10. ALAIN RESNAIS: «Stsenariumist filmini», TMK 1985/9.

Pöörakem tähelepanu aastanumbritele AR-i intervjuulõikude all — 1961—1963. Tänapäev, millest neis juttu, on üle kahekümne aasta vana. Praegune tänapäev suhtub asjasse teisiti. Kõigepealt ei arvata enam, et mineviku elu poleks olnud killustatud ja et seda peegeldav kunst oleks olnud terviklik. Mineviku killustatud elu reprodutseeris nii katkendlik kui ka terviklik kunst. Selgub, et katkendlikkugi elu võib kunstis reprodutseerida tervikliku süžee, kompositsiooni, üldse tektoonika abil. Aga kindlasti on see tülilikam kui katkendliku elu reprodutseerimine kunstis katkendliku tektoonika abil. Ja seda tülikust tänapäeval ei peljata.

Siiski olen kaugel soovist AR-i maha kanda. Olen veendunud, et (mõne-, paari)kümne aasta pärast on tema ja ta praegu anakronistlikena tunduvad mõtted tuliutena jälle moes; tegelikult on AR väga hea režissöör, kes teeb väga häid filme. Ainult austust on väärt tema lugupidamine stsenariumide ja stsenaristide vastu.

Meie režissöörid peavad oma stsenaristide nimesid üles lugedes tihti punastama, enamjaolt siis, kui neil pole õnnestunud ise stsenaristik hakata.

## B

SEITSETEIST AASTAT TAGASI KIRJUTAS LENNART MERI (SV 9. II 1968): «Peale väheste erandite tunduvad /— — / «Tallinnfilmi» 34 mängufilmi võõrkehadena. «Ugala» mõju vabariigi kultuuriprotsessile on olnud sügavam ja viljakam «Tallinnfilmi» mõjust, ja kui kõnelda üleliidulisest kultuuriprotsessist, siis «Vanemuine» on selles osas kahtlemata kaalukam, ehkki vanemuislaste arsenalis puudub filmikunsti massilisus.»

Niisiis, mittevastavus kultuuritasemele.

Meenutame, et tollal oli «Ugala» veel vanas majas, eesti teatrirevolutsioon polnud alanud. LM: «Mängufilmide mittevastavus vabariigi eeldustele ja kultuuritasemele, nende mahajäämus nõukogude filmikunsti kiirest arengust ning eeskätt Leedu, Moldaavia ja Kesk-Aasia filmiloomingust on stuudioski rahutust tekitanud. Aga niipea, kui püütakse määrata selle loomingulise stagnatsiooni põhjusi, tekivad lahkarvamused. Kineastide Liidu viimasel vabariiklikul pleenumil 1967. a. kevadel viitas K. Kiisk näitlejate, iseäranis noorte näitlejate ebaprofessionaalsusele; J. Müür kõneles eesti kirjanduse vaesusest; G. Kromanov ja L. Laius filmitootmise kunstivõõrast süsteemist. Pleenumile järgnenud Kineastide Liidu juhatuse laiendatud koosolekul kõneles peatoimetaja (kes? — O. R.) lavastajate loomingulisest passiivsusest, juhatuse liige A. Hint lavastajate juhuslikkusest ja valikuvõimaluste puudumisest («laeva kapteniks saab mees, kelle selleks on eeldusi»). Kaaluti võimalust mängufilmide lavastamine mõneks ajaks katkestada, kuni tulevad kogemused ja tekib loominguline atmosfäär. [— — —] Kõik need hinnangud ja seisukohad [— — —] ei osuta eesti filmikunsti kiratsemise tõelistele põhjustele, vaid on selle kiratsemise põhised avaldused, haiglaslikud komplikatsioonid, mis veelgi raskendavad põhjuste ja tagajärje, probleemi ja lahenduse eristamist.» Viga näeb LM kultuuriprotsessi orgaanilisuse lõhkumises, kontinuiteedi puudumises. Nii see oli, nii see on.



Mäletanuksin ma LM-i artiklit, oleksin jätnud enda oma kirjutamata ja oleksin püüdnud mõnele toimetajale auku pähe rääkida, et LM-i «Suur üksiklane» teist korda trükki lasta. Muide, selles on eos isegi stsenaaristikaateljee idee, mis meie poleemikas üksmeelselt maha vaikiti ja mida mina oma väljaastumises põhiliseks pean. LM: «Ja stsenaariumide pöud? Näen selle ületamiseks vaid ühte võimalust, paari-kolme aasta vältel suurendada kolleegiumi tasulist koosseisu noorte ja vähem noorte kirjanikega, keda praktiline töö studios koolitaks mitte toimetajateks, vaid stsenaaristideks.»

Aeg keerustub. Lavastajate juhuslikkusest ja eesti kirjanduse vaesusest pole ehk enam põhjust rääkida, samuti pole vaja katkestada mängufilmide tootmist, hea, et seda omal ajal ei tehtud. Ka näitlejad on meil korralikud, vahest üle režissööride ja stsenaaristide. Ent kontinuiteeditunde puudumisest ja kultuuriprotsessi orgaanilisuse mittetajumisest tuleks kõnelda. Tänapäeval paistavad end läbi hoiakuis, mis väljenduvad stsenaaristide ja ekraneeritavate teoste valikus; repertuaaris, mis muutub üha kaasaja- ja Eesti-kaugemaks; intellektuaalide, tösi, tagasitõrgetega, ent pidevas eemal- tõrjumises kinost; vastastikusel seltsimehetuses. Ainult saamatusest ja ametnike ükskõiksest loidusest räägib fakt, et 1985. aastaks ei suudetud käima panna mitte ühtki mängufilmi originaalstsenaariumi. Keerutamata välja öeldes on see lausa kuritegelik. Mille eest makstakse toimetusele palka? Aga vahest lahendust ei taotletagi? Kahandaks ju tugeva stsenaaristidekaadri olemasolu manipuleerimispinda. (Võiks paralleeliks tuua kaks erinevat lähtepunkti, millele asusid leedu ja eesti spordijuhid, kui nende ja meie korvpall elas üle viletsaid aegu. Võiks meenutada sedagi, kuidas Ilmar Kullam meie juhtide valitud tee vastu võitles. Mis liigades mängivad nüüd Leedu ja Eesti meeskonnad, võib lugeda «Spordilehest».) Ning milline oli «Tallinnfilmi» viimane kaasaja- ja eestiteemaline film? Kas mnemoklubi oskaks sellele vastata? («Telefilmil» on neid alati olnud, see tõestab, et nende tootmine pole võimatu.)

Märkame hoopis, et domineerima rühib välismaatemaatika.

Moskvas õppides oli juhus näha paari USA nõukogudeteemalist filmi. Siitpoolse pilguga vaadates olid need rumaluseni naiivsed, mis varjutas nii nende tehnilise meisterlikkuse kui ka poliitilised suundumused. Saalitäis rahvast lõkerdas pisarateni, kuid see polnud autorite eesmärk. Ainult mõned prantslased uudishimutseid aeg-ajalt: mille üle te, pagan võtaks, irvitate? Vaheajal seletati neile; prantslased vastasid, et kui nemad näevad Ameerika filme, mille tegevus areneb Prantsusmaal, naeravad nad samuti. Tahan sellega öelda, et meie ainus võimalus mitte olla naiivsed, on teha Eestis eestiteemalisi filme, soovitatavalt kaasajast. Nn ühikute jahtimine ei vabanda kedagi, kaasnegu sellega pealegi šansid väliskomandeeringuiks.

Ja intellektuaalide kõrvaletõrjumine? Järjest vähem jääb otsustajate ringi inimesi, kel vaimu osaleda meie kultuurielus. Vaid võimu- ja saamahimu koondab enda ligidale kuulekaid ja erihariduseta intriigante. Ürituse ja idee nimel tegutsesja formeerib oma meeskonna tarkadest, teovõimelistest inimestest. Kaadrit iseloomustab ka tõik, et kuni 1984. aastani püüti «Tallinnfilmis» karjääri alustada ikka oma stsenaariumi läbisurumisest. Ja kui sujuvalt korjusid dokumentidele allkirjad!

Eespoolsest on oletamisi tuletatavad põhjusedki, miks mõte luua stsenaaristikaateljee on ümbritsetud vaikimisega, ja mitte üksnes TMK poleemikas. Ning põhjuseks ei saa olla ettepaneku kõlbmatuse või kulukuse. Kõlbmatuse oleks avalikult tõestatav. Ja kuld? «Tallinnfilmis» on, alates ettepaneku tegemise ajast, tuhandeid rublasid korstnasse kirjutatud külalisstsenaaristide kohalekomandeerimiseks, majutamiseks ja nende honoreerimiseks, kes, taaskordne äpardunud filmikäsikiri valmis, on sõitnud seda müütama teistesse stuudiosse. Need olid hallid ja andetud mehed, meie lemmikud.

Miks tehakse nii? Kes selle eest vastutab?

Mannetust on püütud varjata vihjetega üleliidulistele eeskirjadele. Aga need on kehtivad üle Liidu! Ja neis pole sõnagi stsenaaristide päritolu kohta! Meil armastatakse heietada Fellinist ja Bergmanist, kuigi ollakse nende loomunguga vähe tuttavad. Haistan siin probleemidest möödahiilimist. Miks on hoopis kasinalt juttu maailmatasemel ungari ja gruusia filmikunstist? Kuidas Gruusias osatakse teha häid filme samade eeskirjade



kehtides? (Seal tegutseb juba paarkümmend aastat stsenaaristikaateljee.)  
Või arvame Gruusia filmidki kitši hulka?

Ja mida tähendab termin «autorifilm» tegelikult? Autoripäras-  
režissööri individuaalsetest tunnetest sündinud filmi, kus kaugeltki pole  
oluline, et üks mees on filmi stsenaaristiks, režissööriks ja võib-olla isegi  
kaamerameheks ning peaosaliseks. Terminu mahu regiooniti muutmine  
pole maailmakultuuris muidugi teab mis uudis, kuid konkreetsel juhul  
varitseb oht, et meil ja mujal kasutatav sama sõna võib saada kattu-  
matud tähendused. Asi on nimelt selles, et eeldades režissööri individuaal-  
sust režiis, ei pruugi see märku anda individuaalsusest süžee ja karakterite  
väljakirjutamisel. Režissööri usaldamatus teiste stsenaariumide vastu võib  
vabalt tuleneda režissööri võhiklikkusest stsenaaristika alal. Samasugune on  
lugu, kui režissöör pretendeerib kaamerale või kaasamängule — ta võib küll  
ennast väga armastada, kuid valesti hinnata operaatori- ja näitlejatööd.  
Nii võib nüüd teha autorifilmi administratiivsel teel, st hõivates endale  
teiste kunstnike koht, üksnes süvendada filmi autoripäratust, kuna talle  
võõrastel või vähem tuntud aladel võib režissöör just laskuda stampidesse,  
ise seda hoomamata. Režissööri tõelist oskust olla režissöör ja teha autori-  
filmi näitab kunst koondada aatekaaslasi, ühitada maailmanägemisi talle  
vajaliku terviku loomiseks. Kunst, millest meie poleemikas rääkisid Vadim  
Abdrašitov, Teet Kallas, Alain Resnais, Nikita Mihhalkov.

Lennart Meri pidas «Tallinnfilmi» mõju meie kultuuriprotsessile pise-  
maks vana «Ugala» mõjust. Seitseteist aastat hiljem tuleb tõdeda, et  
stuudio mängufilmide perifeersus — hoolimata üksikuist saavutustist —  
meie kunstis pole kahanenud. Ja süüdi selles oleme ainult meie ise. Kordan:  
«Eesti filmikunsti nõrgimaks lüliliks on aegade jooksul olnud asjaajamine.

Kui palju on väarikate ja tõsiste otsuste kõrval väiklast pusimist,  
kitsarinnalist olupoliitikat ja isegi omakasupüüdu! Julge ja kõikides olu-  
kordades läbilööva professionaalsuse asemel rutiinse lühinägelikkuse kõhk-  
lused!»

August, 1985



# Miks heitlaps?

JAAN RUUS

## 1. Probleem

Püüame teha kokkuvõtteid kolme aastakäiku läbinud stsenaaristikadiskussioonist, mis on andnud põhjust sõna võtta kolmeteistkümmele autorile.

Olev Remsu oma poleemikat vallandavas käsitluses (TMK 1983, nr 9) deklareerib: Nõukogude Liidus valitseb tõsine stsenaariumipõud. Eesti filmikunsti nõrgim lüli on stsenaaristika (kui mitte kõnelda asjaajamisest), kuigi stsenaarium pole mingil juhul lõpetatud kunstiteos: filmi autoriks on ja jääb režissöör. Ent tuleb piir panna eesti režissööride isekirjutamisele, samal ajal peast heites mõtted abile mujalt.

Käesoleva kirjutise autorile tundub, et kõik olulised probleemid, mis stsenaariumiasjandust puudutavad, on nii või teisiti diskussioonis märkimist leidnud.

Peab ütleva, et stsenaaristikaprobleem on ka üleliidulises ajakirjanduses pidevalt üleval olnud. «Iskusstvo Kino» pidas 1970. aastatel maha diskussiooni stsenaaristi osast filmis, samuti stsenaariumide sisu ja vormi muutmise teaduse ja tehnika revolutsiooni tingimuses. Lüües lahti sama ajakirja möödunud aasta kümnenda numbriga, leiame sealt intervjuu stsenaaristi ja režissööri B. Metalnikoviga, kus need probleemid jälle sees. Ajakirja peatoimetaja J. Tšerepanov avaldas kohtumisel filmikriitikute ja -teadlaste üleliidulisest nõupidamisest osavõtjatega loomingumajas Bolševos (november, 1985), et stsenaariumiasjanduse üle on kavas «Iskusstvo Kinos» alustada uut diskussiooni.

Terast tähelepanu stsenaaristikale märkasime Kinoliidu juhatuse viimasel üleliidulisel VI pleenumil. Põhiettekandes käsitles esimene sekretär L. Kulidžanov L. Marjagina lavastatud filmi «Pruutide linn» (tekstiilivabriku tehnilisest rekonstrueerimisest) kui iseloomulikke näidet: «... uued nähtused aetakse vanasse skeemi, ümberseadistamise arvukatest tegelikest vastuoludest võetakse ligikaudsed, kergelt kõrvaldatavad, eelmiste kümnendite filmidest ja näidenditest kergelt tuletatavad situatsioonid ja kollisioonid. Lugesime pleenumi ettevalmistamisel mitmeid stsenaariume, nende hulgas ka selliseid, mis olid kirjutatud täiesti oskuslikult, professionaalselt, aga valvsaks teeb, et isegi parimais neist puudub avastusefekt, peaaegu miski ei hämmasta ega üllata, ei rikasta vaataja mõtteid, tundeid, kujutlust... Kõige tõsisemalt on praegu vaja mõelda meie loomingulise liidu seksioonide ja komisjonide ümberorienteerumisele, ennekõike filmidramaturgia kohalikel seksioonidel... Algatus teemavalikuks peab tulema ennekõike filmidramaturgidelt.»<sup>1</sup>

Enne kui asuda vaatama, mil moel homse filmi stsenaariumid peaksid teisenema, tuleks leida põhjused, miks on stsenaaristika teeninud heitlapse hüüdnime.

Tutvugem mõningate levinud mõttekäikudega.

Esimene.

«Algab toodud stsenaariumi ühislugemine, mille tulemusena saab režissöör tavaliselt kaasautor. Olgu algaja või kogenud režissöör, ikka kohandab ta stsenaariumi enda järgi, sunnib autorile peale oma tahte, nõuab



episoode, mis võivad autori tunnetusele olla võõrad, ja stsenaarium kauge-  
neb ikka enam oma esialgsest taotlusest . . . Juhusliku, kuid kohustusliku  
kaasautorluse tulemus.» (V. Merežko, filmi- ja teatridramaturg.)<sup>2</sup>

Teine.

«Ma kirjutasin ühe stsenaariumi, töötasin selle juures üle aasta, lugesin  
seda režissöörilaua ääres korda kümme ja pidin sama palju kordi selle täie-  
likult ümber tegema. Ainus, mis minu kavatsusest alles jäi, oli kaheminuti-  
ne stseen, kus palgamõrvar koob sokke. Õnneks sai film hea; ent tema sar-  
nasus minu kavatsusega oli sama seletamatu, kui on kahe venna sarnasus,  
kellest üks on isa, teine ema nägu. See katse tõestas mulle, et kirjanik pole  
kinos enam kui hammas koletus hammasrattas.» (G. Márquez, Kolumbia  
kirjanik, «Sada aastat üksildust» autor).<sup>3</sup>

Kolmas.

«Autor kirjutas stsenaariumi, töötas selle juures üle aasta, luges seda  
mulle režissöörilaua ääres korda kümme ja sama palju kordi pidin ma  
paluma teda see ümber teha. Stseenid, mis olid head lugemisel, lahjenesid  
paratamatult nende ülekanemisel ekraanile. Autor kasutas sõna kui ainsat  
ehitusmaterjali ja ei arvestanud, et kino käsutuses on näiteks suur plaan, mis  
suudab teinekord asendada kogu monoloogi, on montaažikunst, on lõpuks  
elavad inimesed, näitlejad, kelle füüsiline olek, silmad, näojooned, elus ini-  
mese elumärgid kõnelevad vaatajale teinekord enam kui sõnaline iseloomus-  
tus. Selgus, et stsenaariumis olid episoodid, mille sisu ammendub eelmis-  
tega; informatsioon, ilma milleta saab hakkama; paviljonistseenid, mis olid  
paremad, kui neid filmida natuuris jne. Nõustuge, vaatamängul on oma eri-  
pära, oma psühholoogia, mis erineb lugemispsühholoogiast.» (Ükskõik mil-  
line režissöör.)<sup>4</sup>

Kõik kolm tsitaati on pärit ühe tuntuma nõukogude stsenaaristi Anatoli  
Glebnevi poleemilisest kirjutisest; viimase, võimaliku režissöörivastuse on ta  
ise välja mõelnud, vaieldes Márquezele vastu režissööripositsioonilt.

Miks siis vaieldakse selle vana, harjumuspärase, töökindla mudeli «stse-  
naarium → film» üle, mis ju endiselt käibib? Eesti ajakirjandusest kuuldu-  
b ammuse, juba kolmandat aastakümnet tuttava motiivina: oleks häid stse-  
naariume, tuleksid ka filmid, aga stsenaariume pole.

Arvudes näeb Eesti viimaste aastate filmiloomingu statistika käsikir-  
jade poolt selline: 1980—1985 valmis «Tallinnfilmis» 22 täispikka mängu-  
filmi. Nende käsikirja on kirjutanud 12 juhul režissöör, 6-l juhul (kutse-  
line) stsenaarist, 5 — kirjanik, 3 — ajakirjanik, 1 — helilooja, 1 — insener,  
1 — ühiskonnateadlane. Kirjandusteos (või kirjanduslik materjal) on alu-  
seks 15 filmile, sellest on režissöörid ise teinud stsenaariumi 9 juhul.

«Eesti Telefilmis» valmis 1980—1985 10 täispikka mängufilmi. Käsi-  
kirja on kirjutanud 6 juhul režissöör, 3 — kirjanik, 2 — stsenaarist, 2 — aja-  
loolane, 1 — ajakirjanik, 1 — operaator. Kirjandusteos on aluseks 6 filmile,  
sellest on režissöör ise teinud stsenaariumi 3 juhul.

Multifilmide stsenaaristika olukord näeb välja järgmine: 1980—1985 val-  
mis 44 filmi. Käsikirja on kirjutanud 32 juhul režissöör, 16 juhul kirjanik,  
4 — kunstnik, 4 — publitsist, 2 — stsenaarist, 1 — toimetaja.<sup>5</sup>

## 2. Stsenaarium, mis ta on?

Pean lisama käesolevas numbris avaldatavale O. Remsu tsitaadiarvu-  
kale kordussõnavõtule veel mõned ütlused — lähtepõhimõtete lahtiselgita-  
miseks.

A. Г р е б н е в. «Авторское кино». Приобретения и потери. «Искусство кино» 1976, nr 3,  
lk 20.

<sup>3</sup> Samas.

<sup>4</sup> Samas, lk 23—24.

<sup>5</sup> Käsikirja autori mitme tegevusala puhul on võetud domineeriv, juhtiv tunnus. Stsenaaristide  
arv on suurem kui filmide arv, kuna mitmel juhul on ühel filmil mitu stsenaaristi. Ka on sage-  
dusarv suurem kui konkreetsete inimeste arv (sest samad isikud korduvad).



Valdav enamik sõnasaajaid ei pea stsenaariumi iseseisvaks. «... stsenaarium ei ole iseseisev nähtus ja kõige naiivsem oleks arvata, et stsenaarium on iseseisev kunstiteos — stsenaarium on koostisosa, potentsiaalne eeldus, algmaterjal millelegi järgnevale, mille realiseerimine oleneb vaid tähtsusetul määral stsenaaristist,» hindab A. Vahemetsa.<sup>6</sup> N. Mihhalkov: «Olen sügavalt veendunud selles, et stsenaarist ei ole sõltumatu loovtöötaja. Ma hindan kõrgelt teidmeid stsenaariste, nende seas on suurepäraseid kirjanikke, kuid stsenaariumi ei pea ma iseseisvaks kirjandusteoseks. Kirjanduslik stsenaarium on ainult filmi idee. Veenvaimalt toetab mu arvamust asjaolu, et on olemas sõnatuid filme.»<sup>7</sup> N. Mihhalkov pole ainus režissöör, kes on eitanud stsenaariumi iseseisvust. Nimetame siin vaid S. Eisensteini («... stsenaarium pole oma olemuselt mitte materjali kujundus, vaid staadium materjali seisundis.»<sup>8</sup>), I. Bergmani («Igal juhul on käsikiri ikka pooltoode, kahvatu ja ebamäärane peegelpilt.»<sup>9</sup>).

Stsenaariume ei pea iseseisvaks lätlane I. Burvis<sup>10</sup>, tšehhi filmiteadlane V. Bor («Stsenaariumi spetsiifilisus seisneb selles, et ta pole lõplik artefakt, vaid «ainult» selle projekt»<sup>11</sup>).

Iseseisvaks kirjandusliigiks tunnistavad stsenaariumi M. Soosaar (argumentiks raamatuna ilmunud stsenaariumid<sup>12</sup> ja eriti J. Gabrilovitš, kes leiab, et stsenaariume tuleb avaldada võrdväärselt romaanide ja jutustustega.<sup>13</sup> Põhimõttelised «kirjanikukino» pooldajad (J. Gabrilovitš, S. Gerasimov, J. Heifits) peavad stsenaariumi «kirjanduse neljandaks liigiks» (siis eepika, lüürika, draamaatika järel).

Arvan, et lahkavamate peamist põhjust tuleb otsida A. Vahemetsa hinnangu lõpuosast («... mille realiseerimine oleneb vaid tähtsusetul määral stsenaaristist»).

Põhjused peituvad kinematograafiakultuuri nooruses.

Stsenaarium on filmikunstist vanem, ta eksisteeris juba kinoeelsel ajal: improvisatsiooniteatri süžeeskeeme nimetati samuti stsenaariumideks. Ilma dialoogide ja monoloogideta, mis kujunesid etenduse käigus, andis stsenaarium lühidalt edasi näitemängu sisu. Stsenaarium tõi ära peamised tegevused, vahenumbrid, ära oli märgitud tegelaste lavaletulek. Andes vaid etenduse üldise kanvaa, jättis stsenaarium näitlejaile improvisatsioonivabaduse. Stsenaariumidel põhinesid suulisele loominguale toetuvad rahvalikud etendused. Kõigil kinoeelsedel vaatamängudel (ilmalikel, aga vanas Kreekas ka religioossetel) eksisteeris stsenaarium, mis kindlustas sõna, muusika, tantsu, laulu esitamise nende dramaturgilises järgnevuses.

Tummfilmi ajal ei mõjutanud stsenaarist tööpoolest filmi stiili, sest stsenaarium sarnanes balletilibretoga. See oli tulevase filmi võimalik põgus protokoll, improvisatsioonialus režissöörile kui tulevase filmi loojale, ja andis temale piiramatud vabadused. (Seda vaadet toetas omakorda tollal käibiv montaažifilmi teooria — et film luuakse montaažilual.)

Helifilmi kujunedes ja filmitehnika arenedes avardusid juba tekkinud filmikunsti võimalused. Kirjandusteoseid ja näidendeid sai adekvaatsemalt kinolinale kanda. Stsenaaristi osatähtsus kasvas määratult.

Stsenaariumi kunstikude sarnaneb näidendiga, ta koosneb dialoogist ja remarkidest, mis lähenevad proosatekstile. Muidugi antakse kirjeldav ja jutustav osa filmis edasi kinematograafiliste väljendusvahenditega: kaadri valiku, suuruse ja sügavusega, kaamera liikumisega, montaažiga jt. Proosa-

<sup>6</sup> A. Vahemetsa. Stsenaaristi ainuke šanss. TMK 1984, nr 2, lk 65.

<sup>7</sup> N. Mihhalkov. Filmikunst on elamise viis. TMK 1985, nr 9, lk 15.

<sup>8</sup> С. Эйзенштейн. Избранные произведения. Том 2, Москва, 1964, lk 297.

<sup>9</sup> I. Bergman. Filmerzählungen. Rostock, 1977, lk 351.

<sup>10</sup> I. Burvis. Läti filmidramaturgia muredest. TMK 1984, nr 2, lk 69.

<sup>11</sup> L. Remmelgas. Tšehhid diskuteerivad. TMK 1984, nr 9, lk 27.

<sup>12</sup> M. Soosaar. Üks tabel ees- ja järelsõnaga. TMK 1984, nr 2, lk 61.

<sup>13</sup> J. Gabrilovitš. Sõnavõtt. TMK 1985, nr 12, lk 21, 24.



kirjeldus kantakse filmikeelde. Stsenaariumi paratamatu «tõlkimisprotsess» ongi kutsunud esile vaieldavuse: kas pidada stsenaariumi iseseisvaks kunstiteoseks või käsitleda teda kui sekundaarset ja lõpetamata tööd.

Peab siiski tunnistama, et süžeeelse filmi (ükskõik, kui selgepiirilise *story*'ga või assotsiatiiivsete väike-*story*'dega ka tegemist poleks) loomiseks on vajalik tema eelplaan, mis jääb aluseks tulevase, paljude inimeste annet ja jõukulu nõudva ekraaniteose töö koordineerimisele. Ja kahtlemata sobib selle «seisundi» eri etappide väljendajaks kõige paremini sõnaline märksüsteem.

Siinkirjutaja peab liig ägedaid vaidlusi stsenaariumi ümber kinematograafia nooruse paratamatuks tagajärjeks. On selge, et stsenaarium on filmitootmisprotsessi seisukohalt poolfabrikaat. Stsenaarium sünnib — ja sureb filmis. Protsess on pöördumatu. Kuid miks ei või see filmi seisukohalt vaadatuna poolfabrikaat, vaheetapp olla kirjanduslikult või esseistlikult nauditav tekst? Ja kes keelab seda ka iseseisvana ära trükkida? Eriti, kui stsenaariumil on piisavalt kirjanduslikku väärtust (mida, tõsi, praktikas küll alati ei ole). Ei saa olla olulist, põhimõttelist vahet (heade) stsenaariumide ja näidendite vahel. Ainult remargid on mõnevõrra pikemad. Nende lugemine on aga harjumuse asi (kui palju siis loetakse näidendeid; enamikule kooliõpilastest valmistab näidendite lugemise harjumuse kujundamine ületamatuid raskusi).

N. Mihhalkov leiab näidendis ja stsenaariumis sarnasusi, tõsi, oluliste reservatsioonidega. Ta märgib ära stsenaariumile väga lähedase kirjandusliigi, *commédia dell'arte*. Vastavat kirjanduslikku alusmaterjali nimetati samuti stsenaariumiks, XVII sajandist peale on neid välja antud kogumikena (esimesena andis viiskümmend stsenaariumi trükki 1611. a teatri «esiarmastaja» F. Scala); neid skeeme on varieerinud paljud, nimetame Molière'i ja Goldonit.<sup>14</sup> Saanud kirjandusfaktiks ja läinud üldkäibesse, hakkasid need just seeläbi mõjustama edasist kultuuriprotsessi.

Mis takistab meil kino seisukohalt «poolfabrikaate» raamatute kujul kultuuri- ja kirjandusprotsessi faktiks muuta? Miks ei peaks sõna valdava stsenaristi lõpetatud materjal saama sõnakultuuri, draamakultuuri osaks?

Vastuolu kahe kunstiliigi vahel jääb; kuid filmi seisukohalt vaheetapp võib iseseisva tekstina sisaldada draamakultuuri (ja seega ka kirjanduse) jaoks kunstilist väärtust. Stsenaariumide avalikustamine saaks olla üks võimalus tõsta stsenaristika prestiiži! (Käesolevalt ei puudutata kirjanduse ja filmi vahet, kus ühe kunstiliigi lõpetatud teosest tehakse teise kunstiliigi lõpetatud kunstiteos. See nõuaks eraldi diskussiooni. Kirjandusteos on lõpetatud tema kirjutamise ja trükkimisega. Stsenaariumiga see nii pole; tavaliselt stsenarist näeb oma filmi enne, siis kirjeldab oma nägemist ja seejärel algab filmigrupi töö; lõpetatud teos on valmis film.)

### 3. Stsenaristi koht

Stsenaarium on praktiliselt kaitsetu. Filmi lavastab režissöör, kes tänapäeva kinos on A ja O. Tavaliselt ei võeta stuudiotest stsenaariume enne lõplikult vastu, kui selleks pole leitud lavastajat. Režissöörimantsipatsioon on ajalooliselt paratamatu protsess, mis väljendab kinematograafia arengut ja kinematograafia ühe osa kujunemist filmikunstiks. Vana harjumuspärane mudellause «kirjanduslik stsenaarium on filmi põhialus» ei hõlma tänapäeval enam kogu tõde. Cannes'is 1984. a peapremia saanud tööd «Paris. Texas» kirjeldab Neja Zorkaja järgmiselt: «... jääb väheseks, kui otsida filmist ainult süžeeoloogikat, psühholoogilisi motiveeringuid ja muid «lõpetatud mõttelisi suurusi», kui kasutada Šklovski tuntud väljendit. Kuid selles asi ongi, et Wim Wendersi (filmi režissöör — J.R.) jutustuslaad ope-

<sup>14</sup> Miks ei võiks neid ka meil publitseerida? Kas ei hakkaks need kaasa rääkima ka meie teatrikultuuri tõstmisel?



reerib teiste suurustega. Kaadriruum, montaaž, foon, teine plaan, detail, atmosfäär, tegevuse «aura» — filmi kõne on määratult rikkam ja mahukam kui lihtsalt verbaalsus.»<sup>15</sup>

Paljud stsenaaristid kirjutavad heas kirjanduslikus keeles, kuid unustavad seejuures miskipärast, et stsenaariumi ei kirjutata mitte lugemise, vaid lavastamise jaoks. Juhtub ka nii, et stsenaariumi kirjanduslikud omadused vaid maskeerivad dramaturgilisi pettusi. Ma ei kõnelegi siin algajate stsenaaristide abitusest draamavormi viljelemisel. Debütante on stsenaariume kirjutamas küll ja küll, kuid stsenaaristide enamik jõuab elus vaid esimese stsenaariumini. Tollelt «üheltainsalt» ei saa nõuda ei erilisi kinematograafilisi, ei kirjanduslikke omadusi. Lisagem: kaks mängufilmi stsenaariumi on Eestis vaid E. Vetemaal, M. Traadil, A. Valtonil, V. Kuigil (siin ei arvestata kaasautorlust).

Ebaprofessionaalsete ja liigkirjanduslike stsenaariumide tulvas hakavad režissöörid ise kirjutama. Ja nad kirjutavad, ükskõik, mida kirjanikud ja stsenaaristid ka ei räägiks, ükskõik, mis välja tuleb, lõppude lõpuks on selle lavastamine nende endi kättes (märkimisväärt, et 40 % «Tallinnfilmi» ja 60 % «Eesti Telefilmi» filmidest on režissööride dramatiseeringud).

Kahtlemata kannavad kinematograafia arengut ennekõike režissöörid. Just nemad on kõige enam kursis muudatustega, mida filmikunsti areng ja aeg kaasa toovad. Ametkondlikud nõuded stsenaariumide kohta on aga just viimasel ajal oluliselt muutumas. Paarkümmend aastat tagasi pidi stsenaariumil olema selgekujuline süžee. Süžee toimetas õigusemõistmist, ta pidi kandma tüüpilise koormust, nagu seda tollal mõisteti. Filmi lõpp pidi hinnanguliselt asjad paika panema (näiteks M. Romm ehitas oma «Tavalise fašismi» üles «atraktsioonide montaaži» põhimõttel ja sai kohe süüdistusi «ebaideoloogilises dedramatiseerimises»). Ometi on meie filmid pildikultuuri arenedes süžee selgepiirilist järk-järgult minetamas. Keegi pole meil nn «elu voolu» dramaturgiat küll kõvasti manifesteerinud, ent selle voo suund on omaks võetud. Vene «uue laine» dramaturgia on lähim näide (meie diskussioonis V. Slavkini sõnavõtt).<sup>16</sup>

Kino jääb edasi fabuleerimiskunstiks, kuid näeme järkjärgulist vabaneemist (või vähemalt püüdu vabaneda) paljudest dogmadest ning mõistmist, «et süžeeist on vaja lahus hoida autoripositsioon. Et finaali, õnnelik või isegi õnnetu, ei kanna iseendast otsustavat tähendust ideelise hinnangu seisukohalt, sest teos mõjub tervikuna. Et hea ei pea tingimata võitma kinematograafilise seansi piires. Et kui halb ei saa filmis karistust, ei kõnele see veel autori süngest vaatest ümbritsevale tegelikkusele. Et erandlik, isegi uskumatu süžee ei tähenda veel tegelikkuse moonutamist. Et tegelased ei pea tingimata olema igati meeldivad, või vastupidi, oleme läbinisti kuritegelikud, et nad võivad endast kujutada teatavat mõistatust tingimusel, et seda lahendada on vaatajal huvitav».<sup>17</sup>

Ent need anakronistlikud harjumused, millega nõukogude tuntumaid stsenaariste A. Grebnev polemiseerib, istuvad paljudel toimetajatel ja kunstiametnikel — nii meil kui ka mujal — sügavalt veres, ja kust saab üks juhu-stsenaarist üldse teada, et need nõuded polegi «filmispetsiifilised», kui konservatiivsed kunstiametnikud kohusetundlikult just selliseid soovitusi annavad?

Stsenaaristi koha määrab stsenaariumi koht filmis. Ja filmis domineerib režissöör, kes tavaliselt hästi tunneb nii kunstisiseid kui -väliseid nõudmisi. Vastasseisude puhul võidab režissöör. Selletõttu ka G. Márquez, T. Kallas, M. Unt, väljakujunenud kirjanikud, leiavad, et on praktiliselt võimatu niisuguses suures masinavärgis agressiivsetele ja end iga hinna eest

Н. Зоркая. «Париж. Техас.» «Там, где спят зеленые муравьи». «Искусство кино» 1985, nr 12, lk 149.

V. Slavkin. Inimene ei ava ennast kohe. ТМК 1984, nr 9, lk 22.

17 А. Г р е б н е в. Не изменяй себе. «Искусство кино» 1984, nr 1, lk 69.



teostada püüdvatele režissööridele omaenda, so stsenaaristi maailmapilti selgeks teha.

Siiski kaldun arvama, nägemata küll Márqueze stsenaariumi alusel tehtud filmi, et kui tolle ekraaniteose isaks poleks olnud mitte Márquez, vaid mõni teine, poleks filmis ka Márqueze «geene». Sest lapsel ja lapsel peaks olema vahe, olgu siis isaks Márquez, Knorre, Neuland või Saaber.

Väide, et stsenaarium pole kirjandus ja sellele ei tule esitada kirjandusteose nõudeid, viib praktikas selleni, et piisab teatavast kirjeldusest, mille teeb filmimiskõlblikuks režissöör. Iseenesest õige väitega kompromiteeritakse stsenaariumi kui niisugust. «Minu jaoks eksisteerib ainult üks kategooria inimesi, sellesse kuuluvad nii trubaduurid kui ka kirjanikud: need on inimesed, kes jutustavad lugusid. On selgunud, et ma suudan töötada koos ainult sõpradega, inimestega, kellega on kerge leida ühist keelt. Aga samas olen veendunud, et mõne raamat läbilugemine võib asendada kümme aastat kestnud sõprust. Sellepärast ei dikteeri minu valikut puhtkirjanduslikud kaalutlused, ma valin inimesi, kelle teoste lugemine kutsub minus esile sümpaatiat nende vastu. Peale selle, ma ei taha ise kirjutada stsenaariume oma filmidele. Ma pean ennast sõna otseses mõttes lavastajaks, ja kõik.»<sup>18</sup> (A. Resnais.)

Mis takistab meie režissööridel suhtumist stsenaaristi kui võrdväärse partnerisse, tingimusel, et on olemas ühtne maailmanägemine ja ellusuhtumine? On ju nõukogude kinematograafiastki seda juhtunud, kus stsenaaristi-režissööri teineteist ja teise tööd austav suhtumine on kaasa toonud filmikunsti väärtteoseid (Mindadze—Abdrašitov,<sup>19</sup> Adabašjan—Mihhalkov, Gabrilovitš—Raizman).

#### 4. Kuidas saada stsenaariume?

Lennart Mere «Suur üksiklane», tänini kõige enam poleemikat tekitanud ja tsiteeritud filmikirjutis, ilmus «Sirbis ja Vasaras» 1968.<sup>20</sup> L. Mere põhi-tees oli: filmikunst pole piisavalt seotud meie rahvuskultuuriga. 1981. a Kinoliidu kongressi eelse tõusulaine harjal kaldus L. Meri ise arvama, et «suurt üksiklast» enam pole<sup>21</sup> (ka M. Traat rõõmustas tollal: «... on Eesti rahvuslik filmikunst nüüd tõesti tekkimas või... juba tekkinudki!»)<sup>22</sup> Kuigi L. Mere pakutud lahendus režissööride saamiseks (Ird, Panso, Unt ise lavastama) ei võinud ennast õigustada, on filmilavastajaid ometi arvukalt juurde tulnud. Mitmed tollal formuleeritud probleemid on aga endiselt lahendamata (filmiühikute väike arv, majanduslike võimaluste leidmine mängufilmide valmistamiseks vaid oma vabariigi tarbeks, stsenaariumipõud. Käesoleval juhul huvitab meid viimane. «Portfell on tööpoolest tühi — ta on alati tühi olnud,» konstateeris L. Meri 1968. a ja lisas kurvalt: «Kirjanik ei kirjuta stsenaariume, sest tal puudub huvi «Tallinnfilmi» vastu ja usk lavastaja kunstilistesse võimetesse.»<sup>23</sup>

Lahendusena pakub Meri toimetuskolleegiumi liikmete kasvatamist stsenaaristideks (vt O. Remsu tsiteerituna lk 37) ning lavastaja ja kirjaniku loominguulise sõpruskonna tekkimist. Esimese ettepaneku kasvatab Remsu stsenaaristikaateljeeks, teine saab endastmõistetavalt tekkida vaid võrdväärse partnerluse olukorras.

Paratamatult püsiva tõkkena tuleb näha meie vähest filmide arvu. Vaatamata sellele, et stsenaarium (koos lisanduvate tiraažirahadega) on üks kõige paremini tasustatavaid kunstiteoseid, ei saa kutseline stsenaarist, para-

<sup>18</sup> A. Resnais. Stsenaariumist filmi. TMK 1985, nr 9, lk 31.

<sup>19</sup> V. Abdrašitov. Kaksikautorlus. TMK 1985, nr 3.

<sup>20</sup> L. Meri. Suur üksiklane. «Sirp ja Vasar» 9. II 1968.

<sup>21</sup> Eesti Kinoliidu V kongressi stenogramm, EKL arhiiv.

<sup>22</sup> M. Traat. EKL V kongressi eel. Ankeet. «Sirp ja Vasar» 10. V 1981.

<sup>23</sup> L. Meri. «Suur üksiklane»...



doksaalne küll, meil (Moskvas, jah) ainult stsenaariumidest elatuda. Ei ole praktiliselt mõeldav, et temalt lavastatakse igal aastal film. Selletõttu piirduvadki stuudiod mitteprofessionaalidega, keda siis toimetus ja režissöörid ühiselt konsulteerivad.

Kui kutselise stsenaaristi jaoks polegi tasu nii suur (see tuleb jaoks ja jaguneb mitmele aastale; kõrvõimalikud kunstisisesed ja -välised nõudmised tulevad tavaliselt täita kiires korras; mõned tähtjad on väga lühikesed; vastutus on suur), siis juhustsenaaristi jaoks on stsenaariumilepingus piisavalt palju nulle. Nii või teisiti on mängufilm korraga lähedal nii karjäärile (ühikuid vähe, erakordsus suur; kinnitajaks üleliiduline kinokomitee, filmifinantseerija) kui ka rahale (võib korraga saada suure summa). Need asjaolud lisavad pingevälju. Ka on stuudiod üksikjuhul stsenaaristi valinud ametkondlikest huvidest lähtudes (mida O. Remsu halastamatult häbistab). Siiski ei peaks stsenaaristikaasjandusest jääma mulje, et kinotegijad polegi muud kui rahaahnete madalhingede seltskond, kes merkantiilsetel kaalutlustel loovaid kodanikke kõrvale tõrjuvad, küünite ja hammastega pirukast kinni hoides. Film on üks avalikumaid kunstiliike ja tulemused jõuavad kõigi silme ette.

Vähedramaturgiliste kirjanikustsenaariumide ja režissööride eneseteenindamise kõrval on stuudiod aeg-ajalt pöördunud kutseliste stsenaaristide poole väljaspool meie vabariiki. See on tekitanud vastuseisu; loomulikult saavad need olla vaid erandjuhud. Siia tuleb kanda mitmeid ebaõnnestumisi (N. Ivanovi «Bande» «Tallinnfilmis», B. Purgalini «Teisikud» «Eesti Telefilmis»), kuid meenutagem filme «Naine kütab sauna», «Tuulte pesa» ja viimast tööd «Naerata ometi». Nende tööde õnnestumises on oluline osa kutselistel stsenaaristidel V. Valutskil, G. Kanovičiusel, I. Friedbergasel, L. Septunoval.

Stsenaarist on elukutse nagu iga töö, ja ilma kohapealse stsenaaristidekaadrita on meie filmikunstil paratamatult pomm jalus. Ent stsenaaristi koht filmitootmises — see on kummaline vahepealsus. Enamgi: kolmest eespool toodud õnnestunud filmist on kaks tehtud kirjandusteose alusel (V. Grossi «Talvepuhkus» ja S. Rannamaa «Kasuema»). Kuid stsenaarist on nendest teinud stsenaariumi. Üheks võimaluseks jääb tõesti duett «režissöör-stsenaarist», kus režissöör usub stsenaaristisse ja stsenaarist režissööri.

Väljakujunenud kirjanikuisiksused vaevalt kollektiivseid stsenaariume hakkavad kirjutama, vaevalt nad stsenaaristikaateljee poolegi vaatavad. Kuid stsenaariumialast käsitööd õpetada tuleb, selleks on regulaarsed kõrgemad stsenaaristide kursused Moskvas, kuhu tuleks muidugi saata inimesi, kes on e n n e s e d a piisavalt huvi ja annet avaldanud. Ja kas ei tuleks kaaluda stsenaariumialaseid kollokviume (kas või stsenaaristikaateljee nime all) kolme Balti liiduvabariigi peale kokku, sest Läti ja Leedu filmidramaturgiaprobleemid on meie omadega sarnased.

Ka võiksid vähesed stsenaariumivõistlused muutuda regulaarseks, siis langeks neilt ära ka see ränk temaatiline kohustus, mis nähakse ette harva esinevate võistluste range reglemendiga, ja võiksime ehk saada ka lihtsalt hea stsenaariumi, kas või meid ümbritsevast tänapäevast. Ja kui me mõne hea stsenaariumi noore autori saadaksime Moskvasse stsenaaristide kursustele? Ning paremad stsenaariumid avaldaksime (Eesti autoritelt tean trükituna viimasel ajal ainult H. Laansalu mängufilmi ja H. Runneli kahe dokumentaalfilmi stsenaariumi, T. Kalda «Selle suve šlaager» on jutustus, kuigi aluseks üks stsenaariumivariant.); varasemast ajast lisanduvad E. Ranneti «Vihmas ja päikeses» ja J. Smuuli «Keskpäevane praam»). Sellega tõuseb ka kirjutajate vastutus ning «poolfabrikaatide» kunstiline tase.

Stsenaariumide avaldamisega tõuseks teisalt ka stuudiote vastutus stsenaaristide ees — et hea stsenaarium ei jääks kunstivälistel põhjustel käiku andmata või vähemalt oleks avalikkus sellest informeeritud. Ning kir-



janikud ei peaks tehtud töö kaotsimineku kartusel tegema «tagasitõlkeid» teistesse kirjandusliikidesse (iseasi, kui avaldatud stsenaarium saab aluseks menukale näidendile, nagu juhtus G. Bokarevi «Terasesulatajate» ja A. Gelmani «Ühe koosoleku protokolliga»). J. Krossi «Kolme katku vahel» sai juriidilise alguse «Tallinnfilmiga» stsenaarse lepingu sõlmimisest filmile «Kroonik Balthasar» (mis lõpuks lavastati «Eesti Telefilmis»). M. Undi «Surma hinda küsi surnutel» üks stsenaariumivariant (küll lisategelastega, kus juba peegeldus M. Undi filmikogemus) sai näidendiks «Peaproov» Noorsooteatris veel enne filmi valmimist. Ja M. Traadi «Tants aurukatla ümber», hiljem pälvinud Eesti NSV kirjanduspreemia, oli kirjutatud stsenaaristidekursuste lõputööna.

Lohutuseks: lugesin viimasest «Film Guide'ist», et Inglismaal on noored režissöörid liimist lahti konkureeriva Hollywoodi suurte eelarvete ja oma-aste puudulike stsenaariumide tõttu.<sup>24</sup> Ikka on häid filme vähem kui üldse filme ja häid stsenaariume palju vähem kui valmib filme.

Uskugem siis tulevikku. Kui mitte neisse ettepanekutesse, millest eespool juttu oli, siis tulevasse noorde andesse, kes ühendab vaimsete võimete, kirjandusliku andega, filmi vastu huvi tundvaid inimesi; see olekski vahest parim võimalus meie kinniläinud stsenaariumilaeka avamiseks.





EINO TAMBERG

## Viis romanssi Sándor Petőfi luulele

MARI SAAR

Esimesel pilgul on alati kusagil selge piir. Alles hiljem, täpsemal vaatlusel, hakkavad piirjooned ähmastuma, kuni mingi täpne aeg, näiteks 1956. aasta, muutub perioodiks 1950. aastate lõpp. 1956 tähistab nimelt neoklassitsismi läbimurret eesti muusikas, sel aastal sündis Eino Tambergi *Concerto grosso* — *opus 5*! Igal teosel on ju (vähemalt) kaks poolust, üks tema koht, läbilöögivõime ja olulisus antud ajas ning teine — teose enda väärtused: intensiivsus, originaalsus, ka tehniline teostus. Eelkõige viimastest sõltub muidugi see, kas me seda teost kolmkümmend (või sada) aastat hiljem kuulame või ei. Igatahes oli Tambergi tulek eesti muusikasse igati õnnelik — nii tolles ajahetkes kui ka professionaalsuse mõttes.

Kuid ikkagi ei sünni midagi üleöö ega tühjale kohale. Eino Tamberg lõpetas Tallinna Riikliku Konservatooriumi 1953. aastal. Esimesed suurteosed valmisid kohe pärast lõpetamist.

1950. aastate lõpul murrab eesti muusikasse uus põlvkond, kes jääb siin ilma tegema järgnevateks aastakümneteks ja on loomingulises kõrgvormis praegugi: Eino Tamberg, Jaan Rääts, Veljo Tormis... XX sajandi muusika arenguloogika saab märgatavaks ka eesti muusikas, nõudmine «sotsialistlik sisu, rahvuslik vorm» kaotab oma ühemõttelise tõlgendusvõimaluse. Või kuidas saabki neid, s.o sisu ja vormi, nii selgelt lahutada? Lisaks sellele ei väljendu kaasaegse muusika mõju tol perioodil enam tema klassikalise poole — uue viini koolkonna — puudutusena. Paljuski tänu maailmamuusika uuemaid tuuli soovivatele Varssavi sügisfestivalidele ilmuvad ka meie muusikasse «neod», aleatoorika, serialism jm. Tegelikult on uus viini koolkond andnud oma esimese impulsi heliloojatele, kes kuuluvad mitu põlvkonda varasemas aega — 1920. aastatesse.

Eesti muusikas endas on märgatav kvaliteedinihe toimunud tegelikult juba 1950. aastate algupoolel. Nimetagem vaid ühte külge sellest — uut moodi suhtumist rahvuslikkusesse, tõestuseks Ester Mägi Klaverikontsert (1951—1953) või Anatoli Garšneki Viis setu laulu (1953).

Ja veel. Eesti muusika sünni- ja arengulugu on olnud kaua seotud vokaalmuusikaga, eelkõige muidugi kooriloominguga. 1950. aastate lõpul saab valitsevaks instrumentaal- või vokaal-instrumentaalmuusika. Selles mõttes on Tambergi Petőfi-laulud üks erandeid.

Milles siis peitub Petőfi-laulude võlu, mis on teinud neist populaarseimad soololaulud eesti muusikas? Tolle aja kontekstis võib selle kokku võtta vist ühe sõnaga — värskus. On ju laulutsükkel kirjutatud 1955, seega aasta enne *Concerto grosso*'t. Lauludest tulvab vastu nooruslik romantilisusepuhang, millel on muidugi vähe seoseid siis veel elujõulise rahvusromantismiga. Pealegi oli tolle ajani valitsenud nn massilaul, mis oli pahatihti üsna trafaretse skeemi järgi tehtud ja kus puhas tundelüürika, mis soololaulule juba žanriomane, tagaplaanile oli surutud.

Oma kargusega avaldavad need laulud mõju ka tänasele kuulajale. Tsükli iseloomustab meloodilisus, mis on lihtne oma loomulikus kulgemises, kergesti meelde jääv. Kuid sellele lihtsusele on väikeste nipidega juurde antud mõrkjas maitse: üsna ootamatud helistikulised muutused, alteratsioonid, diatoonilised laadid, värve lisav klaverisaade.

Tsükkel koosneb viiest laulust: «Madal on pilve süle», «Tuul viib õilmelt 47



lehe ära», «Aknast välja vahin ma», «Kevad ja sügis», «Mu laulud», kuid kontserdikavades me võime kuulda neid sageli ka eraldi, nii et ühtset tsükli- nõuet pole helilooja esitanud. Üldisest lüüriilisest meeleolust kaldub oluliselt kõrvale kolmas romanss «Aknast välja vahin ma», mis oma energilise iseloomuga ja punkteeritud rütmiga läheneb marsile (ka tempomääratlus on *alla marcia, energico molto marcato*). Laulu muusikaliseks algmaterjaliks on kvardi-kvindi hüpetega meloodia, mida hiljem laskuvasuunaliste liikumistega täidetakse. Tänu «tühjakõlalastele» meloodialiikumistele, mida klaver ebalevate akordidega (pooltoonidega loodud värvilaigud) toetab, ja lühikestes vahemängudes korratavatele hüplevatele kvardiliikumistele saavutab helilooja selles laulus humoristliku ja isegi satiirilise suhte teemaga, nagu eeldab ka tekst. Rasket klaveriakordide toetusel saabub laulu lõpus puánt-kulminatsioon:

*Luuletajaks sain, ei rohkem sammugi,  
seal ma aga kapral oleks ammugi.*

Kõige dramaatilisem on tsükli viimane romanss «Mu laulud». Laulus sünnib ootamatu pinget, mille tekitab peaaegu katkematult kulgev vokaal-meloodia, jõudes oma intensiivse kordumisega laulu lõpul kulminatsiooni. Klaveri vahekommentaariid pole pikemad kui 1—2 takti ja mõjuvad rohkem edasiliiikumisena kui selle lõppematu meloodia katkestustena. Kord-korralt faktuuriliselt tihenev klaverisaade aitab dramaatilist pinget kasvatada, jõudes *a-lõigu* korduses välja tumeda kellaimitatsiooni (väike sekund madalas registris) ning tremoloni. Saatefaktuur hõreneb veel korra, justkui lastes kõlada olulisel tekstil, et siis saavutada kulminatsioon ägedates *agitato*-kuueteistkümnendikliikumistest. Muide, vaadates selle laulu vokaal-meloodiat eraldi, võiksime nii seda kui ka teisi tsükli laule salmilauludeks nimetada (vaid selgelt kolmeosaline «Kevad ja sügis» moodustab erandi). Kuid seda takistab tegemast teksti muutustele ja arengule täpselt reageeriv klaverisaade, mis annabki lauludele läbikomponeerituse.

Kolm ülejäänud laulu on kantud nukrast lüürikast. «Madal on pilve süle» intonatsiooniline iva on früügia tunnustega laskuv tetrahordis, millele laulu alguses üldelikaatne üksikutest arpedžeeritud akordidest klaverisaade toetust annab. Ka selles laulus on oluline intonatsioon kvardikäik, nii nagu see on oluline selle ajastu muusikale üldse (*Concerto grosso!*), kus kvart-kvint, aga ka juba sekund-septim hakkavad teoste intonatsiooniringi kujundama.

«Tuul viib õilmelt lehe ära» on küllap selle tsükli populaarseim romanss. Kõigest üleaurusest vabanenud lihtne nukrus, vaikne kurbus, millest liigsed puhangud on kõrvale jäänud, alles on vaid ehedad tunded. Rahvalaululikult lihtne, esimesel kuulamisel meelde jääv meloodia, samadel keerutusintonatsioonidel põhinev delikaatne klaverisaade, mis kuulajat üsnagi pika eelmänguga meeleolusse sisse viib, kohe ka romansi põhiintonatsiooni tutvustades. Klaveripartii ülesanne ongi laulu atmosfääri sissejuhatamine ja ka selle nukrameelne lõpetamine.

«Kevad ja sügis» on saanud eelmistega võrreldes suurema arenduse. Siingi on algmaterjalina oluline kvardikäik. See laul kannab kõige selgelt *A-B-A* vormi pitserit, laulu kulminatsioon on teksti korduste abil viidud *B*-osasse. Klaverisaade tutvustab oma eelmängus taas laulu algintonatsiooni, saab aga keskosas faktuuri akordilise ja figuratiivse tihenduse abil üsna suure arenduse, et siis reprints jälle toetaja ja saatja rolli tagasi pöörduda.

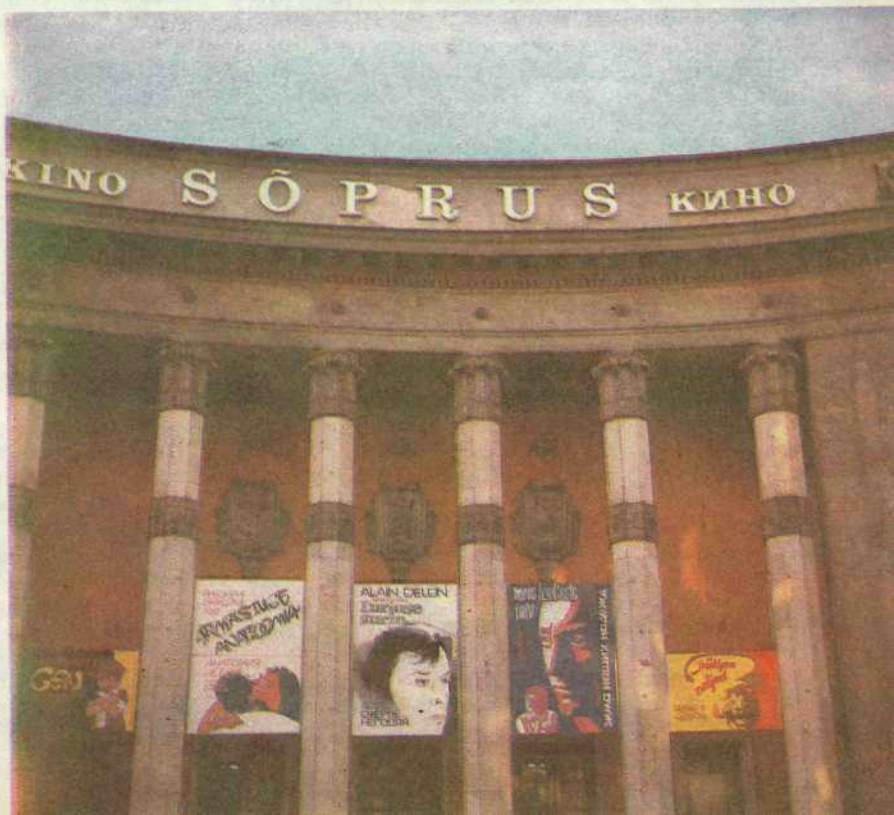
Tsükli eriilmeliste romanssidele on kindlalt omane üks — nad kõik on nii oma teemastikult kui ka vormilt väga terviklikud, suuremate kontrastideta, ühtses meeleolus välja peetud. Seda ka juhul, kui laulu kulminatsioon on üsnagi jõuline («Mu laulud»). Kulminatsioon kasvab alati loogiliselt välja teose põhimeeleolust ja -materjalist.

On täiesti selge, miks lauljad neid romansse nii meelsasti oma soolokavadesse võtavad. Laulud mõjuvad kahtlemata veel praegugi värskest. Pealegi on 25-aastane helilooja osanud arvestada ka lauljaga. See ei ole väljaloetav mitte ainult küllaltki loogiliselt voolavast vokaalmeloodiast, ka klaverisaade toetab alati kindlalt lauljat, olgu ta siis akordikale, figuratsioonile või ka lihtsalt vokaalmeloodiat mingis intervallis (tertsis,





*Kino «Oktoober»  
eesõu.*



*Kino «Sõprus»  
Tallinnas. Arhi-  
tektid P. Tarvas  
ja P. Volberg.  
M. Kaljuste fotod*



## Kust tuleme, kuhu läheme...?

PEETER JOONATAN

Mihkel Tiks, «VANA TOOMAS» Viljandi Draamateatris «Ugala». Lavastaja K. Raid, kunstnik I. Agur. Esietendus 23. mail 1985.

«VANA TOOMAS» ENSV Riiklikus Vene Draamateatris. Lavastaja I. Normet, kunstnik V. Tamm. Esietendus 6. juunil 1985.

*«Me ei ole maahera pärinud oma vanematelt, oleme ta laenuks võtnud oma lastelt.»*

*«Maailma looduskaitsestrateegia»*

### SENINE KRIITIKA

on «Vana Tooma» vastu suhteliselt elavat huvi ilmutanud — ja seegi on juba märk millegi kohta. On antud esimesed, kuid ühtekokku juba üsnagi ammendavad poolt- ja vastuhääled, läbi vaetud näidendid ning lavastus, puudutatud näitlejatöidki, nii et — mida võiks siinkirjutajal veel olla lisada...?

Teravaim, aga ka poleemilisim on seni ilmunust kahtlemata Endel Lingi ««Vana Tooma» juhtum» («Sirp ja Vasar» 6. IX 1985). Selle kõrval tundub Ülo Tontsu «Vana Toomas» («Rahva Hääle» 18. VIII 1985) paiguti üldsõnaline, ümargusevõitu, ehk veidi hambutugi, mis võib meie niigi poleemikavaese teatrikriitika taustal temperamentsemates (nooremates?) kriitikutes teatud pretensioone tekitada. Ei taha öelda, et teravused ning neist sündiv poleemika peaksid olema eesmärk omaette, nad võiksid aga hinnatavast endast välja kasvada. Samas on Ülo Tontsu retsensioonis mitmeid olulisi tõdemusi, mida tahaks kaitsta ning toetada. Nagu ka Tõnu Karro (««Vana Toomas» Viljandis», «Noorte Hääle» 22. IX 1985) etteheidet E. Lingile tolle suhtelise liignõudlikkuse pärast M. Tiksi algupärandi vastu (meie laval nähtud teiste algupärandite taustal) ning ta kahtluste pärast näidendi elutõe osas. Kahjuks ei argumenteerinud T. Karro oma mõnvat oletust dramaturgi ainetundmise suhtes millegi enama kui tema arvatud teatritekstist läbituntava autoripool-

se valuga. Aga just eeskätt elutões, ainetundmises oleks, millest E. Lingiga sisulise(ma)lt väidelda. Sest oma kahtlusi ei põhjenda tegelikult temagi, paberil on ainult veendumus — ja terava probleemikäsitlusega teoste puhul üsnagi reeglipäraselt sündiv veendumus — probleemide «liialdatusest». Vahest tugineb see väide lihtsalt kriitiku enda hüperboliseeritud tõlgendusele astmahaigest Toomasest kui (tegelas)kujundist: «Jäetakse mulje, et kui nüüd direktori käsul kliikategsete metsadega ka ühele poole saadakse, siis vaata et väike Toomas lämbubki hapnikupuudusse. Igatahes vaataja mõtet selles suunas liigutatakse.» Muid argumente silma ei hakka.

Aga isegi juhul, kui dramaturg elutõe seisukohast liialdakski, oleks seegi tema kui kunstniku eesõigus. Siis oleks tegu reaalselt võimalikke sündmusi ennetava hoiatusnäidendiga, hoiatuskunstiga. Ja kui säärane ainekäsitlus meile harjumatuna peaks tunduma, kui selles vaid lubamatut liialdamist oskame näha, siis tuleks niisuguse reageeringu põhjusi otsida meie dramaturgiast, kirjandusest, kunstikultuurist, ühiskondlikust teadvusest üldse. Et ta pole ikka veel sünnitanud hoiatuskunst, kujutamaks olukordi, mida inimene enam ei valitse, sest et ta neil liiga kaugele on lasknud areneda. Isegi võimaliku tuumakatastroofi kujutajaid võib kogu praeguses nõukogude kirjanduseski, kui Aless Adamovitšit uskuda, parimal juhul vaid ühe käe sõrmedel üles lugeda (J. Kim, E. Skobelev, J. Jevtušenko jt). Rääkimata ökoloogilisest hoiatuskunstist. Sest on inimesi, keda saab teadvusele raputada tõepoolest vaid olukordi ja ohte liialdades, vaatajat-lugejat šokeerides. Läbi-lõhki optimistlikud teosed võivad niisuguste inimeste süüdimatust vaid suurendada. Läks ju ka näiteks Rooma Klubi ühes oma esimeses, teedrajavas projektis — D. Meadows'i «Kasvu piirid» — teadlikult välja «šokiteeraapia». Ja saavutas — kõigele hukkamõistule vaatamata — edu. Seni enesega nii rahul olnud maailm hakkas end nägema korruga hoopis uue pilguga.



Niisugune oleks vaid üks E. Lingi väitest ajendatud *contramõtteline*, mille teadvustamiseta lõpphinnang näidendile jääks minu jaoks poolikuks: nii jääksid märkamata olulised väärtused M. Tiksi tekstis ja ainetundmises. Millest lähemalt tagapool.

Enne tahaksin küll ühineda T. Karroga ta toetuses E. Lingi põhimõttelisele hinnangunõudlikkusele näidendi dramaturgilise teostuse suhtes. Kogenud kriitiku sellealane professionaalne analüüs tundub siinkirjutajale veenev, tekitades vaid paar vastuväidet. Muu hulgas tabab E. Link minu arvates midagi üpris olulist, kui kirjutab: «Mida lavale ilmuv Felix ise endast kujutab? Ta ei avane ei võitlejana ega äärmusliku ökoloogina. Ometi on ta ainus, kes võiks tõusta meeldejäävaks nüüdisaegsete seisukohtade kaitsjana.» Felixi kuju on tõepoolest kuidagi poolik, abstraktne, visandlikki. Samas ei tahaks nõustuda kriitiku väitega, et «Vana Tooma» tegelaste kaused iseloomustused iseloomustatavate tegeliku olemust eranditult segavalt moonutavad, ähmasvatavate tagarääkimistena mõjuvad. Kusjuures vaatajatele jäävat vaid «kontrollija» osa — kas lavale ilmuva karakter ikka vastab temast räägitule. Arvan, et need «tagarääkimised» ei olegi alati nii «mööda», vaid et nad, eriti näiteks Edgar Höbemäe, aga ka Felixi puhul, vastupidi, hoopiski rikastavad tegelaskuju (aga ka «tagarääkijat» ennast), avavad ning võimendavad karakterite neid tahke, mida vahetu lavaelu kaudu nii äratuntavalt ehk esile mängida ei jõuaks, ei õnnestukski. Võib-olla on M. Tiksi siin vaistlikult tundnud oma ebakindlust vahetus, dramaturgilises karakteriloomes ning kasutanud seepärast tõepoolest rohkesti eepilisi vahendeid, milles ta end kindlamini tunneb...?

Ka ei jaga, vähemasti Tallinna külalisetenduste põhjal, E. Lingi etteheidet «Ugalale» lavateksti häirivalt suurte kadude kohta, ehkki neid mõnel üksikjuhul tõepoolest esines, mida oli tunda isegi 6. reas istudes (allakirjutanu arvates konkreetselt just Anu Vabamäe puhul). Küll aga häiris teksti halb kuuldavus mitme näitleja juures «Vana Tooma» esietendusel Eesti NSV Riiklikus Vene Draamateatris. Ei nõustu E. Lingi kriitikaga näitleja Enn Kose kehastatud Edgar Höbemäe väidetava nüansivaesuse ning jõuetuse kohta. Lausa vastupidi — Tallinna etendusel oli Edgar Höbemäe kuju minu jaoks üks jõulisemaid ning terviklikumaid üldse. Ning selli-

senä — kogu oma «pahelisuses» (kriitika ei väsi seda kordamast) — sügavalt inimlik ning sümpaatne. On ju see näidend eeskätt tema, mitte abstraktseks jääva Felixi draama. Just tema on sinnaani kõige täisverelisemat elu elanud tegelane, kes ühtäkki, ajastu üleöö muutunud nõuete poolt, jalust niidetakse. Minu jaoks ei ole ta — vähemasti Enn Kose esituses — «kuulekalt suures masinavärgis toiminud inimele» (Ü. Tonts). (Samal ajal kui Eesti NSV rahvakunstniku J. Vlassovi rollitõlgenduse puhul näib niisugune määratlus hoopis rohkem märki tabavat.) Ent sedagi oma väidet põhjendaksin tagapool, sest eelkirjutajate jälgedes sõandaksin enne seda väljendada veel teatud nõutust «Ugala» lavastuse puhul. Ehkki kahtlustan, et kurja juur, mis lavastaja K. Raidi töö vägagi raskeks on teinud, peitub Felixi kuju nimetatud puudustes. Viimane omakorda muudab üpris raskesti lahendatavaks ka Enekeni kuju — kahekesi moodustavadi nad ju opositsiooni «vanale», millest ühtekokku sünnib (peaks sündima?) dramaturgiline põhikonflikt. Teiselt poolt mäletan näidendit — siiski! — hoopis rohkemat töotanud olevat, kui pakub lavastus... Või on M. Tiksi tekst tõepoolest liiga eepiline, pakkudes küll lugemis-, kuid mitte garanteerides teatrielamust...? Sest viimast ei saanud ka mina mitte...

Samal ajal veenis lavastaja I. Normet mind «Vana Tooma» esietendusega Eesti NSV Riiklikus Vene Draamateatris, et (suhteliselt) «vaese teatri» hülgamine asjale mõnelgi juhul kasuks võib tulla, eriti kui dramaturgiline (sõnalis tegevuslik) põhikujund on paiguti rabe-davõitu. Igateshes väljendasid muusika, veel enam aga mitmed valgusfokuseeringuga taotletud (ning mõneti juba ka tabatud) «igavikuhetked» selgelt äratuntavat lavastajasuhet. Üldsegi mitte põhjendamatu ei tundunud aga ka Toomase puudumine lavalt; Toomase emaotsimine «Ugala» lavastuses mõjuski ehk liiga sirgjoonelise, ühese kujundina. Kui millestki I. Normeti niisuguse «omavoli» puhul siiski puudust tundma hakata, siis kindlasti Toomase ja vanaisa (Edgar Höbemäe) igavikulisest lõpudialogist. Näidend kaotab seeläbi midagi üpris olulist, võib-olla koguni peamise. Töös näitlejaga hakkab I. Normeti lavastuses silma, et Felixi kuju (E. Agu) lahendamisel näib lavastaja olevat läinud kergema vastupanu teed — Felixi teadliku karikeerimise suunas. Tõsisem, mitmeplaani-sem, kuigi veel veidi ebamäärane on 51





Marianne Jaroslava Tšudnovskaja esituses, kelle kõrval Tiina Räägu Marianes on praegu paiguti tööpoolest klišeelikkust. Ehkki stereotüüpsus, isikupäraus, kordumatu palge puudumine, õigemini — selle mattumine eelarvamuste ning võõrandunud massiteadvuse stereotüüpide paksu lasu alla on niisuguse inimese puhul midagi täiesti tüüpilist. Ilmselt on Marianne rollis veel avamata võimalusi, et anda aimu tema sügavamast, tõeliselt inimlikust ja loomulikust plaanist ta intiimseil enesessevaatamise hetkil (monoloogides).

Nõnda võiks veel üsna kaua vaagida pakutavat sellisena, nagu ta oma praeguses teostuses parajasti on. Ometi on selge, et niisugusel lähenemisel jääks hinnang teosele milleski üpris puudulikuks.

On ju ikka aeg-ajalt arvatud, et meie (teatri)kriitika on liiga kunstikeskne, et ta kipub analüüsima pakutut vaid enda raames, olemata kuigivõrd võimeline vaatlema käsitletavat ka laiema — ühiskondlikul, filosoofilisel taustal. Ja nii on see mu meelest juhtunud paraku ka seekord. Sest on ilmne, et «Vana Tooma» näidendi, aga sealtkaudu rohkem või vä-

M. Tiksi «Vana Toomas» «Ugalas» (lavastaja K. Raid). Eneken — Anu Vabamäe, Marianne — Tiina Rääk, Edgar Hõbemägi — Enn Kose, Sander — Andres Tabun.

hem ka lavastuse viljakamad tahud avalduvad selle vaatlemisel

#### ÜHISKONDLIKUL TAUSTAL.

Ja siin ongi lõpuks paras aeg võimendada Ü. Tontsu tõdemust: «Kui kõnelda viimaste aastate kaasaega kujutavatest eesti näidenditest, siis küllap on «Vana Toomas» kõige üldistavam ja seejuures omas laadis tervikliku ajapildi läbivalgustamiseni küündiv.» Paraku ei põhjenda Ü. Tonts kuigivõrd oma väidet. Ehkki argumente mu meelest jätkuks, ja vägagi kaalukaid.

Esiteks — tegu on sisuliselt esimese globaalökolooilise näidendiga eesti dramaturgias, \* keskkonnakaitse on siin rõhutatult kogu ideestiku keskpunktis.

\* Millega oma spetsiifikalt või mõttehaardelt pole kuigivõrd võrreldavad ei Hans Luige «Ööbikusalu» Otepää Rahvateatris, ei Jüri Tuuliku «Luigetapjad» Rakvere Teatris (lavastaja Raivo Trass) ega Osvald Toominga «Külvikuu» «Vane muises» (lavastaja Jaan Tooming).



Juba ükski niisugust tööka ennast on raske üle hinnata. Olen pikisilmi oodanud — ka meie proosakirjanduselt — enamat kui pöördumist ajaloo poole või nii ainuvaldavaks saanud süüvimist võõrandunud elu (tüüp)ummikutesse, ja nimelt — sügavamalt, selgemat pilku sellele, mis väljaspool meid tegelikult toimub. Siin ja praegu, olevikus. Olen oodanud ajastu sügavamalt mõtestamist.

Tõsi, selleski näidendis näeme võõrandunud ning seetõttu seesmiselt õnnetuid inimesi, kes pole leidnud seda «substant-si», millele üles ehitada loov, isiksuslik elu ning kel seetõttu on raske leida inimlikku kontakti nii omavahel kui ka vanema põlvkonnaga. Sellega ei taha ma öelda, et Edgar Hõbemägi ning tema naine (eriti viimane — Anne Margiste kehastuses) noortele mingi ideaalina vastanduks, ent nad ei ole päriselt kaotanud neid juuri, millest järgmine põlvkond juba täienisti irdu on kistud. Ka Felix ei anna, nagu öeldud, alternatiivse kangelase mõõtu mitte kuidagi välja. Niisiis käsitleb ka «Vana Toomas» mõningal määral sisevastuolusid, erinevate väärtushinnangutega ühiskondlike rühmi esindavate inimeste vahelisi vastuolusid, mille üheks tüüpõhjuseks osutub võõrandav tarbijalikkus, asjade ning rahakultus — ent need vastuolud ei ole selle näidendi põhiprobleem, milleks nad on teistes eesti viimase aja algupärandites, sealhulgas ka minu arvates ühes väljapaistvas — Ott Kooli «Musta kassi öösel ei näe».

«Vana Toomas» «Ugalas». Stseen lavastusest. Esiplaanil Edgar Hõbemägi — Enn Kõve, Silvia — Anne Margiste, Felix — Margus Vaher.

E. Veliste fotod

«Vanas Toomas» heiaastuvad inimsuhted hoopis uudse — ühiskonna ja looduse vahelise vastuolu peeglis, siin astutakse samm edasi, globaalse maailmanägemise suunas. Näidendi süvaprobbleemi võiks sõnastada hoopiski nii: kuidas suudavad inimesed, kes iseendagagi toime ei tule, lahendada neid uut tüüpi vastuolusid, mida nende ette on seadmas inimese — keskkonna plahvatuslikult teravnev konfrontatsioon?! Sest on selge, et tehnoloogia «ökologiseerimine», loodussõbralikuks muutmine peab käima käsikäes murranguga inimeses endas, tema teadlikkuses, ta elulaadis, väärtustes, ta «inimlikus kvaliteedis». Ja ehkki näidendis uuritakse inimeste ökoloogilist teadlikkust konkreetsetl metsa näitel, mis meile, eestlastele, on ajalooliselt, kultuuriliselt, osalt ka majanduslikult lähim ning seetõttu enim mõistetav loodusvara, sümboliseerib see ühtaegu ka kõiki teisi analoogilisi loodusväärtusi. See, mis saab toimuda metsas, saab toimuda ka kõikjal mujal. Ja vastupidi.

Milline on siis tegelikult kunsti- ja elutõe suhe selles näidendis? On siin ehk tööpoolest tegu omamoodi uudse hoiatuskirjandusega või siiski ka meie päevade reaalsusega? E. Link ootab näidendist — otsekui vastukaaluks «liialdustele» — suuremat «usku ja lootust», tuge vana Lepassaare seisukohale. «Usu ja lootuse» puudumist aga oleks otsekui kutsunud korvama kavalehele paigutatud väljavõtte asjasse puutuvate ametkondade käskkirjast, mis nõuab suuremat metsahoidlikkust. Kas aga niisuguse käskkirja sätteid tegelikkuses alati ka täidetakse? Selgub, et see ei pruugi mitte alati nii olla:





«...seadusi, määrusi ja koodekseid, mis põhimõtteliselt sätestavad looduse ja loodusvarade kasutamise korra, on meil praegugi küllalt, kuid sageli ei ole nad tõhusad. Miks? Tundub, et neil kõigil on üks ühine puudus: nad keelavad, käsivad, lubavad, korraldavad midagi, kuid neil puudub kindel, ajas ja ruumis isereguleeriv majandusmehhanism (minu sõrendus — P. J.) /.../ Ametkondlikult kokku seatud ja majandusmehhanismiga tasakaalustamata seadused ning korraldused jäävad peagi eluvõõraks, neist hakatakse mööda hiilima, neid otseselt rikkuma» (Vilmar Kraak «Kemplemine või asjalik koostöö» — «Eesti Loodus» nr 5, 1983, lk 279—280).

Kas see tähendab, et meie «usk ja lootus» hoopis maha tuleb mätta? Suguigi mitte. Esiteks annab seda usku ja lootust n-õ objektiivses plaanis NSV Liidu Ülemnõukogu üheteistkümnenda koosseisu mullusuvisel, kolmandal istungjärgul vastuvõetud otsus «Looduskaitset ja loodusvarade ratsionaalset kasutamist käsitleva seadusandluse nõuete järgimisest», kus muu hulgas seisab:

«...parandada keskkonnakaitse ja loodusvarade ratsionaalse kasutamise alaste abinõude planeerimist ja majanduslikku stimuleerimist» (minu sõrendus — P. J.; vt «Rahva Hääl», 4. VII 1985).

Mida see konkreetsemalt peaks tähendama? Eeskätt seda, et loodusvarade kasutamine «peaks olema ettevõttele vähem tulus (minu sõrendus — P. J.) kui sekundaarse tooraine ja jäätmete kasutamine (nagu mainisime, on olukord praegu vastupidine...)» (Heino Luik «Ökoloogia ja ökonoomika, tootmine ja looduskaitse 2» «Eesti Loodus» 1983 nr 2, lk 71.) Iseasi muidugi, kui pikk saab olema intervall niisuguse otsuse vastuvõtmisest selle sätete juurutamiseni, järgimiseni igapäevapraktikas.

Teiseks sisaldub «usk ja lootus» siiski ka näidendis endas ja seda koguni kahes variandis. Esiteks kehabub see «kolmes hommikumaa targas» (T. Karro) — kolmes metsatöölises, kes ühtäkki keelduvad järjekordset lanki rasketele metsaveotraktoritele ohvriks toomast. Nende esmapilgulist utoopilisust vähendab mõneti põhjendus, et ühele asjaosalisist on maha raiuda kavetatav mets olnud lapselõpema. Seda tähelepanuväärsem aga on idee ise — et 700-rublase kuupalgaga (kuidas töö, nõnda palk!) inimesed, «vatjopedesse topitud ja suure rahaga uimaseks löödud metsaad» (Eneken) on valmis oma hüveolu loodusele ohvriks

tooma. Olevikustatistika kinnitab, et «eriti (...) nõus materiaalseteks loobumisteks keskkonnakaitse nimel» on Eestis 3,5% küsitletuist. (Marju Lauristin ja Peeter Vihalemm «Keskkonnateadvus: tüüpide erijooni 2». «Eesti Loodus» nr 10, 1985, lk 650.)

Kas näha metsatöölise niisuguses käitumises dramaturgi tulevikuootust? Kui inimesed, järgides oma sisemist äratundmist, on korraga teadlikumad kui mingi parajasti kehtiv seadus, kellegi otsus või käsk seda ette näeb... Meenub kunagi loetud näide elust endast: mitmekümne võimsa tammehiiglaste juuripidi väljakiskumine Saaremaal, Orissaare kolhoosi mail, Miksi maaparandusobjekti rajamisel. Kusjuures keegi kuskil seaduse vastu ei eksinud. «Moraalselt oleme tamme loos süüdi,» tunnistas kolhoosi esimees hiljem. «Meie kolhoosi poolest oleksid nad võinud kasvada. /.../ Oleks pidanud lihtsalt projekti muutama.» Traktorist, kes asja n-õ täide viis, lõi küsimusele, kas sisemuses ei hakanud midagi vastu nii vanu tammeid maha tõmmata, käega: «Ah mis siin mina sain teha, mina täitsin ainult käsku!» (Tiiu Pohla, «Tammehiiglaste, koltunud ja hõbedasest». «Sirp ja Vasar» 8. X 1976.) Ja vastandnäide sellestast artiklist: «...Rapla rajooni Varbola kolhoosis jäi maaparandusobjektile kruusapõndakul kasvav ilus metsatukk alles just tänu kohaliku traktoristi-maaparandaja keeldumisele seda maha võtta. Oli kah kohalik mees ja «ainult» traktorist!»

Nõustagem — on olukordi, mil tuleb tegutseda koheselt, hetkegi kaotamata (sest hiljem oleks juba hilja), täit vastutust enese peale võttes, n-õ «murujuuretasandil» («ruohonjuuritaso», «grass root participation») — ka looduskaitses. Lõppude lõpuks on inimlikkus — ka inimlikkus looduse suhtes — see kõrgeim seadus, mis on n-õ ideaalmõõduks kõigele muule. Ja looduskaitsengi saab tõeliselt tulemusrikkaks alles siis, kui ta jõuab konkreetse inimese sisemaailma ja tegude tasandile. Nagu näeme seda metsatöölise puhul M. Tiksi näidendis.

Niisiis — kui «Vana Toomas» ei julgusta meid kuigivõrd n-õ objektiivses, s.o. majanduslikus plaanis (oma kavalhegagi mitte!), siis subjektiivses, individuaalse ökoloogilise teadlikkuse osas tabab M. Tiksi tundlikult ajastu progressiivseid põhitendentsi. Mida teiselt poolt, nagu öeldud, saavad juba lähitulevikus toetama ka meetmed majandusmehhanismi «ökologiseerimiseks». Vastasel korral



satuks «ökoloogiliselt ärganud» indiviid tööpoolest olukorda, «kus ei saa elada südametunnistuse järgi, ei saa lähtuda oma isiklikust eetikast» (M. Tiks). Ning ainsaks võimaluseks jääda iseendaks kujuneks «väljumine süsteemist». Ent just selles väljenduks inimese tõeline teadvelolek, võime võtta enese peale vastutus — ka nende eest, kes selleks veel võimelised pole. Subjektiivse faktori osatähtsust selles dialektilises protsessis võimendavad ka sõnad eespool nimetatud ülemnõukogu otsusest:

«...tõhustada kodanike ja ühiskondlike organisatsioonide materiaalselt ja moraalset ergutamist looduskaitseabinõude elluviimisele kaasaaitamise eest.»

Seda iseäranis ajal, mil küsime tõsi-meeli: «Millal siis algab metsade massiline suremine Kirde- ja Põhja-Eestis?» (T. Frei «Metsalaamad kuivavad», «Eesti Loodus» 1985, nr 2, lk 72); mil ohus on Peipsi järv («tuleb rakendada viivitamatuid abinõusid kujunenud olukorra parandamiseks» — A. Rüütli sõnavõtust NSVL ÜN istungil, vt «Rahva Hää», 4. VII 1985); mil aastaid (ja isegi aastakümneid!) pole suudetud likvideerida mitmeid suuri saastakoldeid Eestis (Tallinna Tselluloosi- ja Paberikombinaat, «Eesti Fosforiit» jt).

Niisamuti vastavad tõele ka M. Tiksi näidendis käsitletud metsaprobleemid. Lahendust oodatakse muu hulgas roomiktraktorite väljavahetamisest pinnast vähem lõhkuvate ratastraktorite või koguni — uuesti! — hobuste vastu(!?) «Hobuveo kasulikkus metsale on küll teada-tuntud, ometi levib, õigemini taastub see äraproovitud viis visalt.» (Einar Keila, «Edasi», 15. IX 1985.) Ent tähtis on siinjuures mitte ainult metsa alustaimestiku säilitamine, vaid ka puude kvaliteet. Üks vana metsavaht on selle kohta ütelnud nii:

«Õige tarbematerjali löikamise aega on ainult kaks nädalat aastas. Kogu ehitus- ja küttemetsa lõigati eranditult sellel ajal. Õigel ajal lõigatud palk ei pragune ja sinna ei löö kunagi vamm sisse. Aastaringne metsalõikus on süüdi selles, et praegune ehituspuit on ebakvaliteetne ja majades on vamm. Kui talvel lõigatud palgile koputada, siis ta kõliseb, suvel lõigatu kobiseb.» (Jüri Ernits, «Eesti metsades», «Edasi», 12. VIII, 1985.)

Aastaringsete raiete põhjendus kõlab: kasutada paremini tehnikat ning tagada kaadriks pidevat tööhõivet. Mõlemad põhjendused on üheaegu õiged — ja vaieldavad: «...enamik põllutööriis-



«Vana Toomas» Vene Draamateater. Eneken — Ljudmila Maksimtsuk, Silvia — Ninel Järvison. N. Ruhadze foto

tu, maaparandustehnika, turbavarumise mehhanismid töötavad ilma erilise kahjuta hooajaliselt, alalist tööliiskaadrit aga ei jätku nii või teisiti; samuti ei võeta arvesse, «mis läheb maksma traktorite töö külmumata põhjatutel raielankidel ja suvise veoga lõhutud teede ning sihtide parandamine, missugused on suvel raiatud puude omadused.» (Ivar Etverk, «Metsade majandamise ökoloogia ja ökonoomika», «Eesti Loodus» 1983, nr 6, lk 550—551.)

Sedalaadi olukorrad sünnitavadki varem või hiljem ka niisuguseid indiviide, keda M. Tiks on oma näidendis ellu kutsunud ning uurinud Felixi kujus. Tema oleks teine «usku ja lootust» sisendav fenomen käsitletavas lavatöös — peale kolme metsatöölise. See tegelaskuju oleks tööpoolest omamoodi revolutsiooniline, tähistades ökoloogilise teadlikkuse kvalitatiivselt uut tasandit mitte ainult konkreetses, n-ö empiirilises plaanis (nagu näeme metsatöölise puhul), vaid ühtaegu juba ka üldisemas, filosoofilises plaanis. Tegu oleks sisuliselt esimese nii selgesti äratuntava «ökoaktivistiga» eesti teatris (ja jällegi — kogu meie kirjanduses üldse!), inimesega, kelle seemiseks vajaduseks on saanud «mõelda globaalselt ja tegutseda lokaalselt». Oleks! Sest tegelikult on Felixi kuju, nagu öeldud, dramaturgiliselt alles poolik, abstraktne, ta on



alles pigem veidrik kui enese uusi väärtusi kehatav võitlev isiksus, ta ei ole terviklik, on ka ise mõneti võõrandunud, loodushoid on tema jaoks olnud viimane õlekõrs, mis on päästnud ta joomapõrgust. Aga selle kaudu on ta endale avastanud terve uue maailma, mis on saanud tema jaoks omamoodi religiooniks, kompensatsiooniks kõigele muule, millest ta oma sinnani tõenäoliselt üpriski ühekülgset elatud elus ilma on jäänud.

Felixi kaju on autoril seega ainult esimene poolsamm eesmärgi poole, alles uuring, pigem kobamine kui leidmine — nii nagu on kobav, kartlik, paljuski ebakindel Felix ise. Tõsi, elus võib vahel juhtuda ka nii, et uusi väärtusi kuulutavadi kõigepealt just omamoodi «hüljatud» — veidrikud, narrid, need, kel kehtivate väärtuskriteeriumide valgusel «mõni kruvi logiseb». Ning alles seejärel tulevad «kangelased» — kolossaalse kire ning läbilöögijõuga maailmaparandajad, kes *status quo* n-õ ümber pööravad. Ja see, mis enne tundus veider, harjumatu või lausa mõeldamatu, osutub nüüd juba küllaltki õigeaks, enestmõistetavaks, vältimatuks.

Ometi väljendub praeguseski M. Tiksi ettenägelikkuses, meie valdavalt pinnapealse, olmelises elukäsituses nii harva kohatav võime heita pilku kaugemale individuaalse alateadvuse kompleksidest või ühiskonna teatud osa tarbijalikus-tumisest sündivatest «sisevastuoludest». Ja Felixi lüüasaamiselt pole mitte objektiivsed, vaid subjektiivsed põhjused. Tal ei jätku jõudu tõusta, talle pole antud vaimunõtkust uute vahendite otsimiseks ning leidmiseks. Temas pole veel terviklikule isiksusele omast võidukust.

Felixi kaju ei ole kuigivõrd terviklik ka karakteriloogika mõttes, mistõttu teda on ilmselt üpris raske mängida. Ja ometi tuleb Margus Vaher oma osaga üsnagi huvitavalt toime. Tema Felix on tõsisem, mitmeplaanisem kui Eduard Agu oma I. Normeti lavastuses Eesti NSV Riiklikus Vene Draamateatris. Viimane näibki olevat mõeldud karikatüürsena.

Felixi karakteri teatud «ähmasuse», dramaturgilise lõpuniviimatuse tõttu eeldan raskusi ka temaga kokkumängul. Eriti Enekeni osatäitja jaoks. Ja siin näis orgaaniliselt omavahel ühte sulanduvat Vene Draamateatris nähtud paar E. Agu — L. Maksimtšuk. Kusjuures L. Maksimtšuki mängus Enekeni rollis tajusin vene dramaturgia «uue laine» hingust — avarat, ent sügavalt õnnetat, kannatavat, tšehhovlikult midagi nime- tut igatsevat vaimu. L. Maksimtšukiga

mu meelest näitlejatüübilt mõneti sarnase Karin Peetri mäng «Ugala» lavastuses oli jõulisem, isekam, suveräänsem, ehkki selle mõningad aktsendid suhetes Felixiga olid Tallinna-etenduses rabeledad. Selleski näeksin aga pigem dramaturgia kui näitlejatöö puudujääki: ilmselt tahab näidend töö käigus mõnegi koha pealt «järelkohendamist». Ka tekstilist. Karin Peetri loomuldane vitaalsus ning kindlus näis talitsevat ka tema venda Sanderit mänginud Andres Tabunit, kes see-eest järgmises etenduses, Anu Vabamäe Enekeni «vastu» mängides, eelmisel õhtul kammitsetu rikkalikult improviseerides «tagasi tegi». Ehkki juba esimeselt Tallinna etendusel oli näitleja oma temperamendile ilmselt sobivas rollis heas hoos, ei tahaks ometi end sellest, iseenesest vägagi nauditavast «tulevärgist» päris ära lasta petta. Sest Mikkel Tiks on Sanderi kujusse kirjutanud mitte ainult perekondliku, intiimsemaid suhteid puudutava arengudünaamika, vaid ka kvalitatiivse murrangu Sanderis kui sotsiaalses olendis, subjektis. See muudab Tiksi Sanderi vaimukast veiderdajast rikkamaks. Juba praegu välgatab ka Andres Tabuni Sanderis kuskil hingesügavuses mure ning valu poja pärast, mis oma eheduses narrimaskist-ki läbi löikab. Meeldejäävalt kulmineerub Sanderi seesmine selgusele jõudmine oma perekonnaelus, suhetes Mariannega — hetk, mil teda ühtäkki vallutab mälestus sellest, kuidas keegi õisel tänaval Ljubat hüüdis («Ma ei tea, mis neil täpselt selle Ljubaga oli, aga ma tean, et meil Mariannega pole midagi niisugust kunagi olnud!»)

See kõik on juba olemas — näidendis, lavastuses, näitlejas. Ent mulle tundub, et Sanderile on dramaturgi poolt ette nähtud veel üks «ärkamine», üks kõikehõlmav kulminatsioon (mida võiks võrrelda näidendi lõpus Edgar Höbemele osakssaavaga — ehkki see «Ugala» lavastuses kahjuks veel kõlama ei jäänud). See «ärkamine» lähendab teda järsult Felixile ning metsatöölile ning vallandub (peaks vallanduma!), kui ta kuulutab oma valmisolekut «pingutada püksirihma»! Praegu mõjub see sügavalt kaasaegne filosoofiline tõdemus — rikkus ei seisne mitte suurtes sissetulekutes, vaid väikestes väljaminekutes — Sanderi suust pigem järjekordse vaimukusena — ühena paljude seast —, ei tuletu orgaaniliselt eelnevast ning ei jää seetõttu kõlama.

Analoogilisi rolliootusi väljendaksin ka Eesti NSV teenelise kunstniku B. Troškini kehatatud Sanderi puhul, Vene



Draamateatris esietendusel nähtud kuju oli «introvertsem», vaoshoitum, mille pinnalt seda kontrastsemalt sähvatasid aeg-ajalt vaimukad aktsendid.

Raskem kui K. Peetril näib olevat leida oma loomupärasust suhet Enekeni rollis Anu Vabamäel; Tallinna-etenduses hakkas selle Enekeni orgaanilisi piirjooni välja joonistuma minu jaoks alles kuskil etenduse lõpupoole. Võib-olla peaks ta kohe alguses alustama kuidagi (valuliselt) heitlikumalt, talle loomuomalt...? Saan isegi aru, kui rumal on näitlejale mingeid omapoolseid soovitusi anda, ent mulle tundub, et A. Vabamäe suurema eneseleidmise korral saaksime «Ugala» laval näha kaht teineteisest vägagi erinevat ning terviklikku tõlgendust tulevase võimaliku «meie aja kangelase» elukaaslasest. Usun, et roll pakub huvi ning väärib tööd-otsinguid juba n-ö puhtajalooliseltki. Sest vaevalt et tulevane «ökoloogiline isiksus» lausa erakuna oma missiooni saaks täita.

Kas võiks see isiksus sirguda ehk Sanderi pojast Toomasest — «puhastununa» neis kannatusis, mis tolle juba maast-madalast läbida tuleb? Toomase kuju on senine kriitika tõlgendanud ühekülselt. Ei tea täpselt, mida on silmas pidanud dramaturg, ent usun, et inimesele, kes on kursis meie praegust tervist mõjutavate põhiteguritega (mille hierarhias keskkonna seisundi halvenemine — õnneks! — veel esikohal pole), on Toomas nüüdisaegse palliatiivse medikamentse ravi tüüpohver. Isiklikult imetlen inimorganismi vastupidavust niisugusele süstemaatilisele mürgitamisele. Sümbol on seda tabavam, et just meie, eestlased, tarbime praegu psühhofarmakone (millest 40 protsenti, tõsi küll, on valmistatud looduslikest lähteainetest) mõnedel andmetel enim kogu Nõukogude Liidus — 16 rubla 32 kopika eest aastas elaniku kohta. Õnneks oleme hakanud viimasel ajal tasapisi taipama, et seda laadi ravi on vältimatu vaid äärmuslikel, edasilükkamatutel juhtudel, mil loomulike, looduslike vahendite mõju oleks liiga aeglane ning nõrk; ja et kõigil muudel juhtudel me ainult lämatame mõttetult organismi loomulikke kaitseraktsioone (näiteks palavikku) näiliselt küll tervendades haiget, tegelikult aga tõrjudes haigust hoopis «sügavamale».

Niisiis on M. Tiks tabanud siin veel üht äärmiselt olulist tendentsi: Marianesugused ainuüksi oma võhikluses hävitavad juba ise oma laste tervist — hävitatud loodusel polegi vaja siin enam kaasa aidata.

Nii hävitame ennast n-ö kahest otsast. Sellega olekski

TAUST

üldjoontes välja joonistatud ning näidend — kõigi oma vormiliste puudustega — omandanud loodetavasti hoopis teise värvingu. Seda paljus, tõsi küll, võib-olla tänu allakirjutanu paremale informeeritusele näidendi kunstiteole vastavast elutööst. Aga eks olegi kriitika üks funktsioone teadvustada vaatajale kunstiteose neidki tagamaid, mida too «omast tarkusest» sealt nii kergesti ehk välja ei loe.

Selles valguses osutuvad E. Lingi etteheited «Ugala» kunstinõukogule ning Teatrite Valitsusele ühekülgseiks, need rõhutavad liialt vormilisi (draamatehnikat) ning ajutisi, mööduvaid (lavastuse esialgne küpsusaste) aspekte. Sisu, moraalne kasulikkuse kõrval osutuvad need minu arvates käesoleval juhul üprisriki teisejärgulisteks. Ning selle uudse sisu pärast tuleb M. Tiksi lavateose kavva võtmist pidada hoopiski teatri repertuaaripoliitiliseks kordaminekuks. Sest sisulisi vajakajäämisi, mis on tingitud dramaturgi maailmanägemise ahtusest ning pinnapealsusest, on kõrvaldada võimatu, samal ajal kui vormi lihvida on ikka võimalik, ka edaspidises töös. Pealegi ei hiilga puhtdramaturgilise ülesehituse šedöövrina ka teised viimastel aegadel teema ja idee poolest rohkem huvi äratanud eesti näidendid — V. Udami «Vastutus» ja J. Kruusvalli «Pilvede värvid».

Kui rääkida «Vana Tooma» töötlemisest, siis vajaksid autori korrektuuri eeskätt Felixi ning (seekaudu ka) Enekeni kuju. Võib-olla piisaks juba ainuüksi praeguse «karikatuurse plaani» väljajätmisest, Felixi jõulisemaks, tõsisemalt võetavaks muutmisest? Sellega kaoks kuju praegune abstraktsus, poolikus, sünniks ka orgaanilisem suhe Enekeniga. Konflikt ülejäänutega teravneks, ent nüüd kasvaks sellest midagi edasiviivalt ümberveevata (või vähemasti sügavalt järele mõtlema panevat), mis sugugi ei pruugi kaotada Felixi enda senist arenguloogikat — jõudmist totaalse missioonieituseni, nihilismini. Ent tegelaskuju suurema orgaanika, terviklikkuse korral jääks probleem siiski kõlama tuleviku suunatult, tragöödialikult puhatavalt. Puuduva «poolsammu» astumiseks Felixi kujuk poleksi minu arvates vaja kirjutada uut näidendit — kõik muu aga on niigi paigas, tüüpiline, vee-nev.

Ja aeg ei oota.



## Inimene ja kosmos: ühtsusprintsiiip

ENN SIIMER



T. Ajtmatovi «Ja sajandist on pikem päev» «Ugalas» (J. Alliku ja K. Komissarovi dramatiseering. Lavastaja K. Komissarov (külalisena), kunstnik I. Agur). Sabitžan — Väino Uibo.

*«Raketid suundusid kaugkosmosesse rajama maakera ümber alaliselt tegutsevat kordonit, et miski ei muutuks maapealsetes asjades, et kõik jääks nii nagu on...»*

*(T. Ajtmatov «Ja sajandist on pikem päev...»)*

Etenduse finaali. Kosmonautide «Läkitus inimkonnale» on mitte ainult tagasi lükatud, vaid ka igaveseks hävitatud. Piirivalvekordoni rauduksed jäidki matuseliste ees suletuks. Transkosmiline tõkestusoperatsioon «Võru» on alanud: rõhuv-ähvardavalt vajub peaaegu inimkõrguseneni alla seda sümboliseeriv punaste tuledega valgussild. Kõik teed Inimese

ees näivad olevat läbi löigatud. Ning siis, end hetke kogunud, tõukab Jedigej järele lahti maapealse piirivalvekordoni ukseid. Ta tõuseb tagalavale ja jõudes valgussilla alla, tõstab käed, nagu tahaks ta vabastada inimkonda ka kosmilise kordoni piiranguist. Juhtub ime: kosmilised tõkked taanduvad ning kõigile meile saalis avaneb lõputu ja kaunis kosmosepilt värviliselt säravate udugude ning nimetute, kuid imeilusate galaktikatega. See on perspektiiv nii ruumis kui ajas, nii kosmoses kui inimeses endas. Tee, võimalus, mis meil endal läbida tuleb.

Säärane finaali reedab lavastaja Kalju



Komissarovis romantikut, kuid tõdegem, et ka meie elu maapealsetes asjades on viimasel ajal üht-teist muutuma hakanud. Kui mahukas ja sügav on T. Ajtmatovi «võru»-sümbol — alates mankurdi legendist ning lõpetades kosmosekordniga! Ja kui erinevalt võib see sümbol interpreteeruda erinevates sotsiaalsetes õhustikes. Näib, et tänane päev on andnud operatsioonile «Võru» sümboolse tähenduse. Igasugust arengut, muutusi ja mõtlemist piirav «võru» võib tõepoolest asuda meie kõigi teadvuses, juhul kui ühiskondlik elu küllaldaselt ei väärtusta isiksuse võimalusi, tema loomepotentsiaali, avatust kui põhimõtet. Neid omadusi oleme viimasel ajal tähtsaks pidama hakanud, sest siin peituvad ühiskonna arengu kõige võimsamad reservid. On tarvis läbi murda muutumatuse, alahoidlikkuse ja ettevaatlikkuse üle pea kasvanud «kordonitest», et anda võimalust uuenevaks arenguks ning inimestele selles kaasalöömiseks. Ja kuigi niisuguse finaali, Inimese hinge triumfiga, on K. Komissarov oma ajast ees, viipab ta suunda, kuhu paratamatult peaks liikuma ka meie reaalne elu. See on avatuse ja isiksuse hindamise tee — sisemiste ja väliste tõkete kaotamine, Inimese võimalused oma ja ühiskonna elu paremini ning õiglasemalt ümber korraldada.

Tundub, et see teema oma erinevates variatsioonides on tegelikult olnud aluseks peaaegu kõigile Kalju Komissarovi seni väärtuslikumatele lavastajatöödele. Mõtlen siin eeskätt tema suuremaid ja üldtunnustatud õnnestumisi («Protsess», «Peaproov», «Prokurör», «Sinised hobused punasel luhal» «Vennad Lautensackid»), kuid samast teemast on olnud inspireeritud ka mõned K. Komissarovi — vähemalt allakirjutanu arvates — kunstiliselt ebaõnnestunud, kuigi tema enda arengu seisukohalt ilmselt olulised lavastused («Revident», «Meie juhtum»).

Ilmselt pole siin tarvidust pikemalt peatuda lavastuse, õigemini — romaani süžeel. Paljud neist, kes tänapäevase nõukogude kirjandusega paremini kursis, mäletavad kindlasti seda avastusena mõjunud elamust, mille jättis T. Ajtmatovi romaan «Ja sajandist on pikem päev», ilmununa ajakirja «Novõi Mir» 1980. aasta novembrinumbris. Veel enne, kui ta jõudis eesti keelde, tõlgiti ta palju

desse võorkeeltesse ning pälvis 1983. aastal NSV Liidu riikliku preemia. Viimane ei tähenda aga kaugeltki, et romaani ilmumine poleemikat poleks sünnitanud. Lausa vastupidi — mõnedes kirjandusringkondades levis vaikselt, aga visalt arvamus, et autor on siin isegi minetanud sotsialistliku realismi positsioonid. Hinangud said küll lõpuks paika, kuid ka kõige soliidsemates arvustustes ei jätud märkimata kaheldavusi ulmelise koega kosmoseteema osas. Eks näitas kaudselt seegi, et autor oli puudutanud olulisi ja teravaid sotsiaalseid probleeme, oli riivanud teatud sotsiaalse grupi elulisi huve.

Nüüd, mil ühiskondlikele muutustele aluseid luuakse, on seegi probleem teadvustunud. Rõõmustav oli kohata just eesti keeles arvustust, kus romaani vaadeldi filosoofilise ühtsuse printsiiibist lähtudes. Pean silmas «Noorte Hääl» (18. II 1984) ilmunud Maie Rembali artiklit. Kuna artikli, dramatiseeringu ja lavastuse kontseptuaalsetes lähtekohtades on mõndagi ühist, ei saa siinkohal lahti kiusatusest tsiteerida lõiku, milles täpselt väljendub romaani erinevate komponentide seostatuse idee . . . «Maailma õpetatud pead tunnistavad — sel hetkel vanast Jedigejst midagi teadmata —, et nad ei tea konstruktiivset lahendust, mis säästaks järgneva põlvkonna ohtudest, pingetest ja muserdustest, mis Jedigejl on tulnud läbi elada. Neil on võimu vallutada lähikosmost, kuid erineva arenguteega suurriigid pole jõudnud veel sellise sotsiaalse enesetunnetuseni, et ennast kartmata partneriga krambivabalt suhelda: kontaktikeeld välistsivilisatsiooniga on neurootiliselt järsk ja nihilistlik, oma lahendamata sisepingeid sõjakusega varjestav. Ja sellisena nende pingete püsi soodustav. Suur, tuhandeil tasemetel pingestatud planeet Maa ei kuule Jedigej häält . . .»

Siit pole juba raske jõuda järelduseni, et kosmoseteemas peitub tegelikult võti maapealsete probleemide juurde jõudmiseks. Sest just maapealne tegevustik annab meile igasuguse progressi kõrgeima eesmärgi — Inimese dimensiooni ja arengusuuna. Kosmiline liin aga globaalse ja ka konkreetse, sotsiaalse tegelikkuse raamid Inimese arengus.

Nii nagu dramatiseeringu autorid K. Komissarov ja J. Allik kavalehelgi 59





«Ja sajandist on pikem päev». Jedigej — Kalju Komissarov.

märgivad, on vahepeal lavalaudadele jõudnud mitmeid selle romaani tõlgendusi, kus kosmoseteema hoopis puudus. Kuid tahaksin lisada, et on ka lavastusi, kus kosmoseteemat on kasutatud. Üks selliseid, Moskva Krasnaja Presnja teatristuudio lavastus, oma lahenduselt küll ei veennud. Seal tundus kosmonautide puhul peatähelepanu pöörduvat mitte eetilistele ja filosoofilistele probleemidele, vaid rohkem tehnilistele üksikasjadele («kosmoseside» pidamiseks töötasid seal ehtsad televiisorid). See pani kahtlema, kas ulmeline liin on teatris üldse otstarbekas: romaan on ju tõepoolest väga mahukas ning ainuüksi inimese ja looduse vahelkordade küsimus võiks olla vägagi huvitava iseseisva dramatiseeringu ja lavastuse sünniks täiesti piisav. Kõik oleneb ju lõppkokkuvõttes sellest, kui võrd orgaaniliselt on lavastaja (tavaliselt on ta ka vähemalt üks dramatiseeringu autoritest) nägemus ühtinud autorikontseptsiooniga. See ehk peakski määrama dramatiseeringu õnnestumise ja õigustatuse veel enne lavastamise juurde asumist.

Paraku on eesti, aga ilmselt ka kogu nõukogude teatri üheks valusamaks probleemiks kunstiliselt nõrkade dramatiseeringute vohamine, ka igast meie teatrist poleks raske leida näidet, et õel-

dut illustreerida. Just selle probleemi taustal torkab «Ugala» Ajtmatovi-käsitlus igati soodsalt silma. Vaieldamatult ei ammenda seegi romaani kogu sügavust ja kõiki (ka olulisi) probleeme. Kuid see polegi ta eesmärk. Hoopis tähtsam on siin asjaolu, et kunstiliselt õnnestunud lavastuse aluseks on autoritruu dramatiseering, mille põhiteema — inimese ja kosmose ühtsus — on praegu sotsiaalselt väga aktuaalse kõlaga. Ja mis seejuures kõige olulisem — ulmelisele komponendile on K. Komissarovi lavastuses leitud sisuliselt adekvaatne ja teatraalselt leidlik lahendus.

Romaanis on kogu kosmiline liin antud diskreetse, ironilis-traagilise varjundiga, pariteetkosmonautide ja pariteetjuhtimise idee on ühelt poolt küll poliitilistest reaaliidest välja kasvanud, kuid mitte sugugi vähem tähtis pole seejuures ka selle maailma inimlik piiratus. Inimese kui piiritu väärtuse seisukohalt on juhtimissüsteem, mille põhieesmärgiks pole mitte inimkeskne, avatud areng, vaid juba väljakujunenud olukorra säilitamine, piiratud ja lõppkokkuvõttes inimese vastu tegutsev. Just selles osas on äärmiselt oluline loo täpne ajaline määratlus, sest ühiskondlikus elus on pärast romaani ilmumist toimunud muutused, mis annavad alust oodata siin mingeid nihkeid.

Lavastaja on leidnud romaanile täpselt vastava kujundi: Inimene kogu oma suurus ja tõsiseltvõetavuses tuleb esile asjastatud ja politiseeritud mängumaailma taustal. Ilmselt polegi asi niivõrd selles, et siin on tegemist nimelt mängurongi või mängulaevaga, kui võrd just kahe maailma mastaapide erinevuses. Romaanis on sügava tähendusega referäänina korduv motiiv: «Rongid sõitsid siinmail idast läände ja läänest itta...» Lavastuses seisab Jedigej — Komissarov raudteelase mundris laval, käes luitunud kollane lipuke, ning saadab leebe pilguga möödasõitvaid ronge. Kui mõni neist takerdubki, aitab ta rongil edasi minna. Jedigej hoolitseb tema jaoks tundmatu maailma eest, see on tema igapäevane töö ja mure. Selles pilgus ja suhtumises on kaastunnet askeldustemaailma vastu, mis jääb muutumatuks ka siis, kui see maailm tema enda vastu pöördub.



Nähtud Jedigejs on midagi kütkesta-  
valt terviklikku, mida ehedal kujul või-  
me kohata vaid looduses, jah, alles täna-  
päeval meie jaoks väärtustuv ja tervi-  
kut omandavas looduses. Ta võib tundu-  
da ka meile naiivsena, nagu tundub Sa-  
bitžanile, kuid just sel moel jõuab meieni  
looduse ja Inimese, ka kosmose ja Inimese  
ühtsus. Selliselt mängitud Jedigejs on  
valu maailma ja inimeste saatuse pärast,  
täpselt on tabatud T. Ajtmatovi poeetilise,  
idamaahõngulise inimesekäsituse  
eripära.

Režiiliselt ja näitlejatöö seisukohalt  
kõige laitmatumaks tegevusliiniks (pea-  
le Jedigej enda muidugi) pean legendi  
Emast, kes läks surma, et päästa man-  
kurdist poega. Nii romaanile kui ka la-  
vastusele annab see jutustus ajaloolise ja  
sisulise perspektiivi eeskätt Jedigej, kuid  
samavõrd ka kosmose sündmuste mõtes-  
tamisel. Poeetiline, üldistatud jutustus  
nõuab laval tehniliselt palju täiuslikum-  
at, puhtamat teostust kui lihtne rea-

*«Ja sajandist on pikem päev». Mankurdi ema Naj-  
man-Ana — Anne Margiste, Mankurt — Ulo Vih-  
ma.*

*E. Veliste fotod*

listlik tegevus. Siin ei saa olla midagi  
juhuslikku ega liigset, suure tähtsuse,  
otsekui mingi suurenduse omandavad  
kõik detailid, intonatsioon, kõne ja lii-  
gutuste rütmiline täpsus, žestide lõpeta-  
tus. Ja sellega tulevad A. Margiste ning  
Ü. Vihma enamasti päris toredalt toi-  
me.

Nagu üldiselt teada, sünnivad meelde-  
jäädav etendused paljude komponentide  
summana. Nii ka siin. On vaieldamatu,  
et see lavastus on teatrisündmus mitte  
ainult «Ugala» jaoks, vaid kogu Eesti  
teatrielus. Sotsiaalselt erk ja täpne mõte,  
hea dramaturgiline alus, õnnestunud la-  
vakujundus (I. Agurilt), leidlikud, mõt-  
tetihead lavastuslikud leiud, ühtlane ja  
korralik näiteansambel — need on jää-  
nud praegu küllaltki harvadeks külalis-  
teks meie lavadel. Siin on kõik nimetatu  
olemas.

Ja siiski poleks vist päris õige ka la-  
vastuse puuduste ees silmi kinni pigista-  
da. Nagu öeldud, on laval täiesti arves-  
tatav ansambel, kõik töötavad hästi ühi-  
se eesmärgi nimel. Mõnel õnnestub see  
paremini, orgaanilisemalt, nagu näiteks  
R. Malmstenil, aga ka P. Jürgensil, teis-  
tel ehk vähem. Kuid siiski ei saa näitleja-





tele midagi ette heita, sest nad mängivad antud rollikontseptsiooni raamides ja pole tõesti nende süü, kui lavastaja «tellimuses» ka mõningaid küsitavusi on. Pean siin silmas eelkõige seda, mida tavatsetakse nimetada lavastaja K. Komissarovi publitsistlikkuseks. Kas see siiski päris nii on? Ei saa ju kuidagi valdavalt publitsistlikuks hinnata tema selliseid lavastusi nagu «Peaproov», «Silmast silma kõigiga», «Sinised hobused punasel lühal», «Vennad Lautensackid» — need ei ole ju pelgalt päevakajalised mõtisklused, vaid ikkagi mitmetasandilised, keerulise lavalise struktuuriga etendused. Pigem nimetaksin K. Komissarovit erksa sotsiaalse närviga lavastajaks, kelle jaoks karakteril ja tegevusel on mõte eeskätt ühiskondlike suhete süsteemis. See rõhutatud sotsiaalsus surub tihtipeale enda alla nii psühholoogilised kui ka esteetilised kriteeriumid. Kuid loomulikult ei välista neid.

Nii ka lavastusega «Ja sajandist on pikem päev». Kas saab siin K. Komissarovi enda mängitud Jedigejd kuidagi pelgalt publitsistlikuks hinnata? Arvan, et kaugeltki mitte. Kuid vastata samale küsimusele V. Uibo Sabitžani või V. Lui-ge Ajzada suhtes on juba märksa raskem. Esmapilgul on selline lavaline ülepakkumine (grotesk?) ehk tõesti publitsistliku maiguga. Kuid kas ongi asi selles? Mulle näib, et eelkõige just kõrvaltegelaste rolle suunates ja kujundades kipub K. Komissarovil teinekord puudu jääma mitmetähenduslikkusest. Tema kärsitu lavastajatemperament ilmselt ei läbe oodata, et vaataja ise nähtust hindaks. Lavastaja ruttab siin hinnanguid kohe paika panema, mõtlemata sellele, et vahel teeb ta sellega nii osatäitjale kui ka loole tervikuna karuteene. Näitlejal jääb vajaka sisekonfliktist ja rolli siseelu arengu võimalustest, lugu võtab seetõttu kohati liiga ühetähendusliku ilme. Muidugi pole Sabitžan üldiselt kuigi veetlev inimene, kuid tuletagem meelde Stanislavskit: kui mängid ebasümpaatset inimest, otsi hetki, kus see inimene võib olla sümpaatne. Võib-olla pole see alati õigustatud, kuid meie teatri praeguses olukorras tuleks selline tendents ilmselt kasuks. Võiks arvestada ka vaatajaga, teda rohkem usaldada. Eks taha ju temagi ise mingitele järeldustele jõuda.

(Näis, et liigne näpuga näitamine tuli kahjuks ka I. Tammuri poolt sisse loetud diktoriteksti intonatsioonis.)

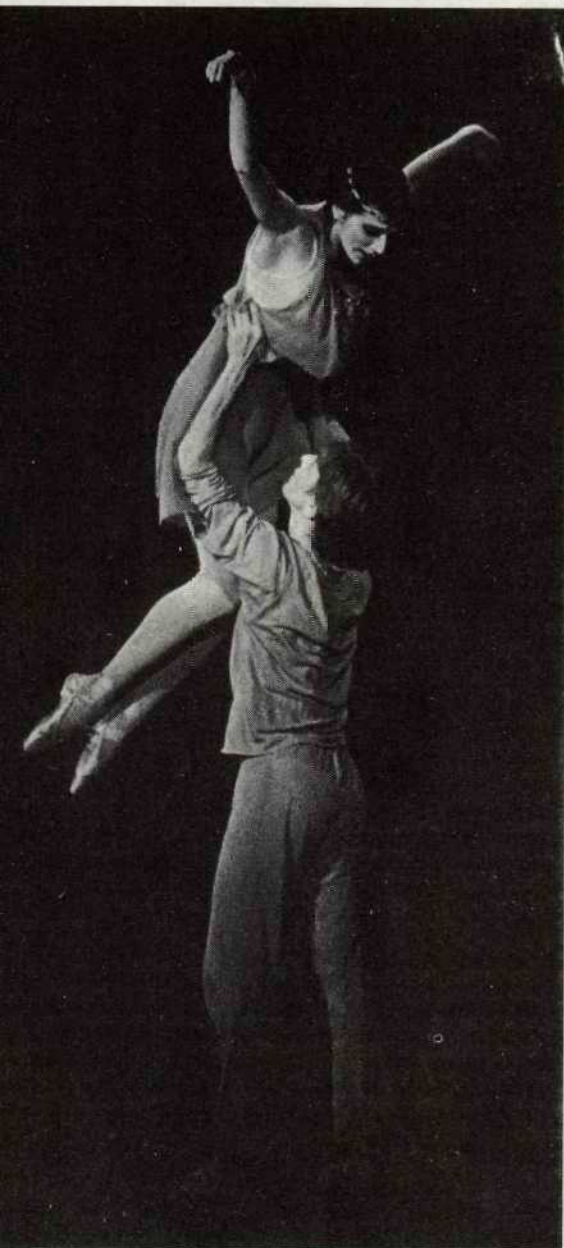
Kuid K. Komissarov kasutab lavastuses ka tõepoolest avalikult publitsistlikku võtet — dokumentaalslaide kosmilistest ja poliitilistest sündmustest. Seda on ta varemgi teinud, meenub eeskätt Soomes Jyväskylä draamateatris lavastatud A. H. Tammsaare «Kuningal on külm». Ka seal avardasid slaidid etenduse poliitilist silmapiiri. «Ugala» lavastuses on see võte samuti põhimõtteliselt õnnestunud, kui vadi slaidide valik ja kvaliteet oleks lõpuni perfektne.

T. Ajtmatovi romaani autorimõttega adekvaatse lavastuse loomine on vägagi kõvaks pähkliks ükskõik millisele teatritele. Pole vist liialdus märkida, et enamikul katsetanuist pole see õnnestunud (nende seas ka Moskva Vahtangovi-nim teatril ning meie Kingissepa-nim Draamateatril). Seda enam väärrib tunnustust silmapaistva lavastuse valmimine Viljandi «Ugalas», mille puhul on juba ette teada paljud väiketeatritele omased raskused. Kalju Komissarovil on peaaegu võimatu tundunud üritamine õnnestunud. Ega ka märgitud puudused suuda kuigivõrd kahandada üllatavat mõjujõudu, mida kannab endas tänase maailmakirjanduse tippteoste hulka kuuluva romaani lavavariant meie väikelinna teatris.



## «Meister ja Margarita», etendus ja probleemid

AGO HERKUL



Kaie Kõrb ja Gennadi Gorbanjov nimiosalistena «Meistris ja Margaritas».

Eduard Lazarevi ballett «MEISTER JA MARGARITA» (Boriss Eifmani libreto Mai Murdmaa redaktsioonis Nikolai Bulgakovi se manimelise romaani alusel). Lavastaja M. Murdmaa, kunstnik Kustav-Agu Püüman, muusika'ne juht ja dirigent Eri Klas, dirigent Vello Tihh. Esietendus RAT «Estonias» 3. XI 1985.

RAT «Estonia» balletikollektiivi töö «Meistri ja Margaritaga» vältas terve aasta. Avada M. Bulgakovi romaani koreograafiakunsti tinglikkusega on julgustükk, millele analoogi ei tea. Loomulikult elas romaan üle hulga lihtsustusi, balletti mahutamisel on see paratamatu. Küsimus saab nüüd seisneda ainult selles — kas balletilava ise suutis uskuma panna oma etendusse, selle süžeesse, tegevusloogikasse. Kas ballettmeister Mai Murdmaa leidis Bulgakovi teosele lähenemisel mingi üllatava-uuootamatatu vaatenurga? Kahjuks ei jaga ma legendaarse Maia Plisetskaja temperamentset veendumust, et balletiteatril «allub kõik!», kuid Mai Murdmaa lavastus veenis, et Bulgakovi mitmekihilises romaanis on hulk tegevusliine, mis lausa loodud balleti tarbeks. Kas selline nelja põhiliini — Meister, Margarita, Woland, Ješua — keerukas põimumine on ainuvõimalik, pole põhjust arutleda. On aga ilmselge, et on sündinud sümfooniline (traditsioonilisele numbriballetile vastanduv) ballett. Lavastust läbib katkematu pinge. Kõik laval toimuv on täielikult suunatud teema avamisele, etenduses ei ole midagi illustratiivset (häda, millele komistab enamik kirjandusteoste balletilavastusi).

Oma ilmaletuleku faktiga kahjuks piirdub minu jaoks kogu Eduard Lazarevi muusika uudsus. Siit ei leidnud esmaavastuse rõõmu ei mõtte ega helikeele vallas. Tekkinud uudishimu — kuidas on teema kandunud helidesse — laheneb lühiajalisel kuulamisel. Muusika on kenasti illustreeriv, valjult emotsio-





Stseene balletist «Meister ja Margarita».

naalne, psühholoogiliselt aga väheveenev, ei jõua kummagi nimiosalise siseelulise portreeni. Hoogne, «dansantne» seejuures kindlasti.

Siit üks küsitavusi — Mai Murdmaa, meil kõige keerukama ja balletiks ebariilikuma muusikalise materjali lavastaja (M. de Falla, M. Ravel, S. Barber, B. Bartók, G. Gershwin, E. Tamberg, V. Tormis jpt) valib ja teeb aasta tööd niisuguse muusikaga? Kas teda vaimustas see? Mulle tundub, et Murdmaa on lavastusse pannud rohkem kirge ja jõulist konflikti, kui seda sisaldab muusika. Tekib teatav ebakõla laval toimuva ja muusika vahel. M. Murdmaa lahkab «Meistri ja Margarita» üldnimlikke, väga tugevaid tundeid ja pööraseid konflikte filosoofiliselt üldistades, kaldumata seejuures liigsesse abstraktsiooni. Lavas-

tus on läbi viidud erilise, kangekaelse järjekindlusega. Etendus nõuab kainet mõttelaadi nii laval olijailt kui ka saalis istujailt. Balletist on välja puhastatud kõik liigne ning jutustav, leitud tegelelastele lakoonilised, täpsed plastilised karakteristikad. Tantsitakse tühisuse bakhanaali, isiksuse eraldatust rahvamurrus. Imeteldav on M. Murdmaa peen stiilitunne, koreograafiline leidlikkus ja vaibumatu tähelepanu etenduse vaatemängulisuse püsimisele. Hetkekski ei tundnud venivust või igavust — esimesest viimase taktini kestis läbikomponeeritud tants, kordagi süüdimaneeri kaldumata. Läbi tantsu tekib tunne laval-sündiva suuruselt, tähendusrikkusest. Etendus tõestab, et pole vaja rikkalikku atributikat, rekvisiiti (ainus detail — kollane lillekimp Margarita esmailmu-

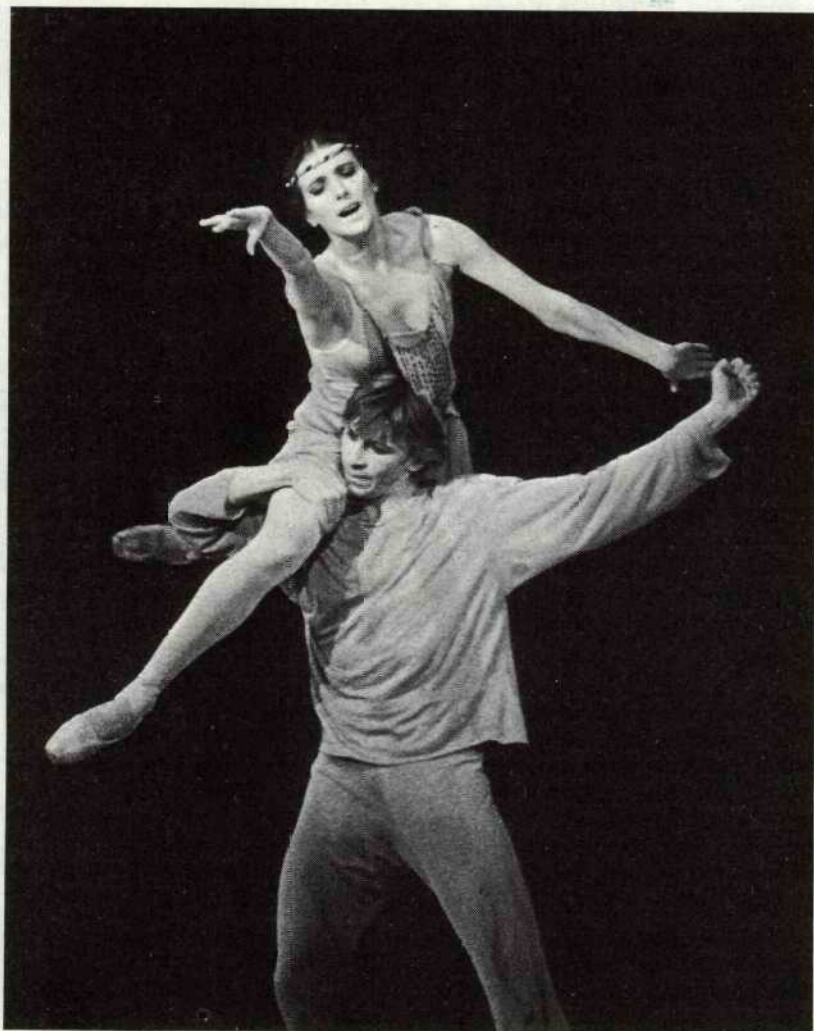


misel), mimanssi, arvukat truppi. Ka «Estonia» ballett võib ainult tantsus anda elamuse. Veidi kahju vaid, et kõigi ansamblinumbrite ülesehitus on nii varjamatult näoga saali — *en face*.

M. Murdmaa jäägitu sümpaatia kuulub Meistri ja Margarita *adagio*'dele — need on piiritult siirad, nauditavad ja loomulikud. Iga detail on reljeefne ja lõpetatud, igal tegevusel põhjus ja järelkus. Etenduse üks suurhetk on I vaatuse *adagio* — lüürilise algusosa ja dramatismi, pinget ning tempot tulvil teise osaga. Siin avaneb Meistri jõud ja küpsus, suurus ja vahetus, ka hardumus. Ääretult puhtad žestid ning tõeliselt hingestatud tants. Ülesehituses klassikaline vormiselt ülikaasaegses koreograafilises keeles. M. Murdmaa «tänase»-tun-

netus on siin lausa imeteldav. Etenduse lõpuduett, mis koreograafiliselt lõpetab I vaatuse *adagio*, lisas lootusetut lähendust trotsides midagi väga puhast ja sooja, jättis hinge hella tunde.

Massistseenid vist peavadki mõjuma «elavate piltide» ja koreograafilis-plastiliste illustratsioonide vahepealselt. Seejuures pideva püüdega interpreteerida teemasisu — mida oli tehtud ratsionalistlikust, kainelt loogilisest vaatenurgast. Kahjuks esines eriti I vaatuse alguse ansamblites räpakust, üheaegseks lavastatud liikumistes sattusid joonis ja jalad sageli segamini, tantsiti ebatäpselt muusikas isegi tugevaid aktsente. Sama vaatuse finaali esitati aga perfektselt. Hea tants, kõik täpne, silmadki säravad, liikumine eeskuju äratavalt puhas ja





võrdsed nii mehed kui naised. On tunda, et «Estonia» meestantsu on koreograafiakoolist tulnud uut kvaliteeti. Jäi mulje, et trupp tantsib mõnuga, mängib end ühel õhtul meelsasti tühjaks, luues solistidele kõrge lavatemperatuuri.

Etenduse kõigist komponentidest jääb kõige rohkem omaette K.-A. Püümani töö. Lavakujunduses puudub nii dramaatiline liin kui ka vaatemängulisus. See pole küllalt teatraalne, et hakkaks mängima idee, ega küllalt reaalne, et tekiks pilt ajastust. Lavapõranda katmine kangaga ei suutnud siduda ruumitervikuks ülejäänud kujundusdetaille. Ainus, mida pakutakse kujunduse vaesuse varjamiseks, on juba korduvalt «Estonias» eksponeeritud kasimatuvõitu lavatagune. Vaid paaris stseenis — Ješua hukka ja finaali — mõjus kujundus kaasa. Halligava argipäevasuse mulje jäi ka kostüümidest, millest ainult Meistri, Margarita ja Ješua omade joon ja hoitus meeldivama terviku moodustasid.

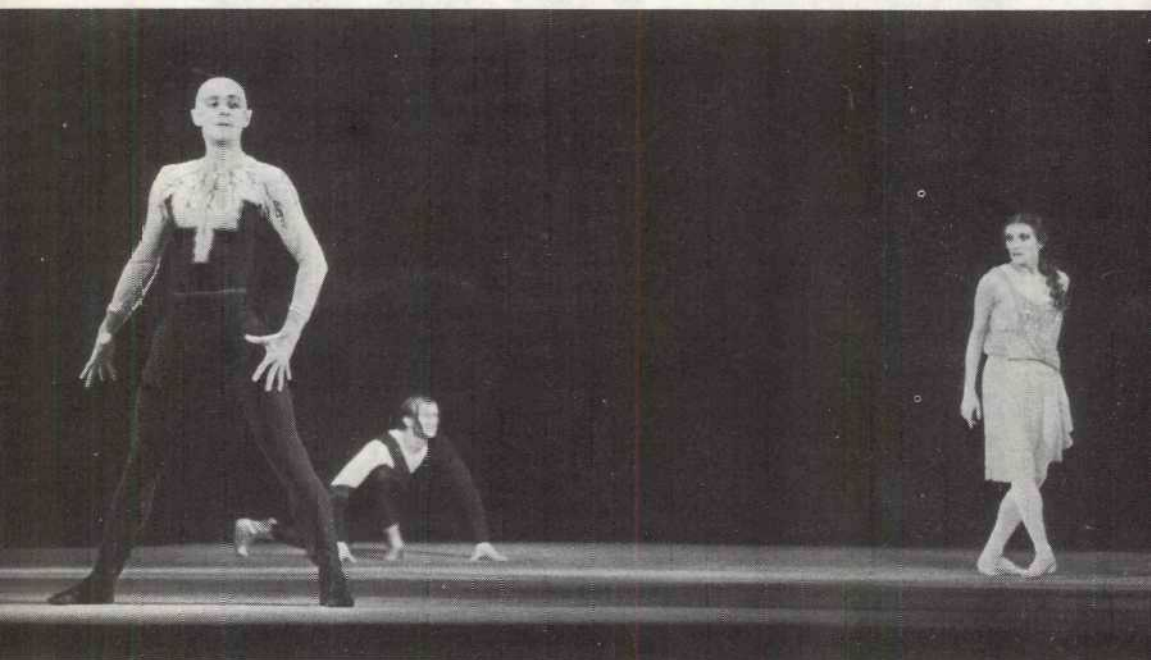
Osatäitjast on kõigepealt rõõm Kaie Kõrbist. Priimabaleriini rakendatakse teatris nii vähe, et Margarita osa näib tutvuse uuendamisena. Arvan, et etenduse kordaminekus on K. Kõrbi osatähtsus suur. Lausa jahmatas teadmine, et algselt teda osale ei määratud ja lülitati

lavastusse vaevalt kuu enne esietendust! Siit tänase «Estonia» balleti kõige valedem punkt — tippsoolistide K. Kõrbi, T. Härmi, J. Jekimovi, I. Arro, E. Erkina, T. Laidi ja veel mõnede aastakoormus küünib vaevalt kümne etenduseni, mis on endast lugupidava solisti ühe kuu esinemisnorm! K. Kõrbi Margarita väärib südamlikku erianalüüsi, lavaleilmumise momendist paneb ta end januselt jälgima. Duette sooritab ta vapustava jõuga — *adagio* aeglase, ümara meeleolu kasvatab elamuslikuks. Täiuslikuks viimistletud on K. Kõrbi Margarita plastiline joonis, läbivalt paigas õiged rõhud. See on terviklik, siiras ja terve kuju.

Meistri osas esineb Gennadi Gorbanjov Riiast. Valus — oma teatris on ju Tiit Härm, kellele sobivamat osa üldse raske kujutleda. On ju Härmil kõik, et teha tõeliselt suur Meistri osa — oma-pära, kogemused, mängujulgus. Kuid K. Kõrbi ja G. Gorbanjovi Margarita ja Meister sobivad hästi kokku. G. Gorbanjov ei mõju «Estonia» laval gastrolöörina, ta loob oma Meistri kuidagi kergelt, sujuvalt, kordagi koreograafilises tekstis takerdumata — vormib etenduse nii, et särasid nii koreograafia kui ka tema ise.

Leningradlanna Irina Kirsanova de-

G. Vaidla fotod





monstreeris Margaritana head akadeemilist «leningradlikku» tooni: puhtad poosid, nõudliku tehnika heatasemeline valdamine. Eriti meeldis (isegi üllatas!), et kõikidest peategelastest saavutas just I. Kirsanova M. Murdmaa koreograafia interpreteerimise kõrgpunkti. Võlub balletiini tore sundimatus läheneda (ka esteetiliselt) kõige riskantsemale koreograafiale kui enesestmõistetavusele, tema stiilitunne koos isikupäraga, et iga nüanss on nähtav ja just õiges proportsioonis.

Leningradlane Juri Petuhhov lõi oma-näolise, tugeva dramaatilise algega Meistri. Artistil on eeskujulik tantsutehnika, võimas hüpe, tuuritehnikas demonstreerib ta nii arvu kui vormi. Osatäitmine oli rõõmustav, julgeksin öelda: ideaalne.

Leningradlane Juri Gumba esineb Wolandi komplitseeritud osas. Rolli mahtu tajudes tuleb tõdeda, et siinkohal on suurte kogemustega külalise kutsumine igati õigustatud. Mehel on kõik füüsilised eeldused — tehniline võimekus, väga pehmed jalad, looduslik hüppevõime — loomaks maag Wolandi kuju. Esimesest lavaleilmumisest särav, varjatud jõudu kehastav, ja mis eriti meeldiv — ta ei tantsi kordagi «saali».

Seega on põhirollide kolmikus neli külalist, kes kõik löid toredad ja terviklikud lavakujud. Ilmselge on, et külalisesinejad etendust elavdavad, kuid kas pole «Estonia» balletijuht läinud selle samuga kergema vastupanu teed? Usun, et igasse ossa leidunuks oma trupis noori, kes suutnuksid siin «oma märgi maha panna». Trupi töötult seisev osa on liiga suur ja kui repertuaari uuendamine kulgeb tempos — 26. IX 1983 «Raimonda», 30. X 1984 «Pihtimus» ja nüüd 3. XI 1985 «Meister ja Margarita», siis on kommenteerimata selge — tööd peaks balletitrupil olema mäekõrguselt rohkem.

Niisiis on M. Murdmaa «Meistri ja Margarita» etendus täielikult keskendunud tantsule ja peategelaste sisemaailmale, millele vastandatakse ümbritseva maailma kalkus ja peletavus. Etendusele, mis oma mõttekäikudel tõeliselt tänapäevane, jääb soovida vaid publikumenu.

- 3. märts — VADIM STEPANOV,  
ENSV Riikliku Vene Draamateatri näitleja — 50
- 7. märts — AIGAR VAHEMETS,  
filmidramaturg — 50
- 17. märts — ARVO RATASSEPP,  
koorijuht ja pedagoog, TR  
Konservatooriumi professor,  
Eesti NSV rahvakunstnik — 60
- 18. märts — KULLO MUST,  
filmidirektor — 75
- 19. märts — VILLEM REIMAN,  
helilooja ja pedagoog, TR  
Konservatooriumi professor,  
Eesti NSV teeneline kunstitegelane — 80
- 30. märts — AGATE HIELO,  
Pärnu draamateatri endine  
näitleja ja praegune töötaja — 85



On küünlaku viimane nädal. Lõpuks on talvetaat hakanud välja jagama oma pilvisest varaaidast lumekatet ja väike teivasjaam Tällberg Põhja-Rootsis on väga uhke, et temalegi on antud. Ei jätku ju seda rõõmsat looduse hõbevalget Stockholmile ja suurlinn püüab oma musta kuube varjata miljonite elektriküünaldega. Mina aga istun just siin Tällbergis kinorežissöör Roy Anderssoni suusamajas ja kirjutan ümber vajalikke märkmeid ning telefoninumbreid uude taskukalendrisse. Hubaselt praksub kamin ja vanast raadioaparaadist kostab Bing Grosby. Köögis valmistab pereema maitsvaid roogi ja lapsed piidlevad kuusepuu alla kuhjatud kingituspakke. Lehitsen möödunud aasta kalendrilehti. Kui palju inimesi ma kaotasin? Oma kalli vanatädi Juuli, terve hulga tuttavaid, keda Liiva-Hannus enda juurde kutsus. Kui palju-vähe aega suutsin eraldada oma lähedastele ja kui palju-vähe võõrastele?

Kõik siin elus maksab ja odav on vaid see, mida raha eest saab. Andumine tööle maksab tihti kätte kodurahus. Kes palju reisib, tahab koju. Kodus istuja aga unistab reisimisest. Kus on kuldne kesktee, kuldnurk? Kõik on suhteline, ja vähe banaalne, aga tabav on ütlus: kolm karva pealael on vähe, aga supi sees palju.

Möödunud aasta oli töötihe ja reisirohke. Suurprojektideks olid «Estonia» külalisesinemised Stockholmis ja Moskvas. Nüüd võib öelda, et mõlemad reisid läksid takke — nõudsid aga palju muret, tööd ja närve. Mõlemal reisil olin seotud mitte ainult dirigeerimise, vaid ka reisi ettevalmistamise ja organiseerimisega. Kui tavalisel kontserdil vastutab dirigent autori ja publiku ees saja muusiku eest, siis operimajas suureneb vastutus mitmekordseks. Oma esinemistest möödunud hooajal pean tähtsamaks «Vabaduse lauliku» ning «Meistri ja Marga-

rita» etendusi «Estonias», Bachi ja Beethoveni kavasid Moskva filharmoonikutega, A. Schnittke 3. sümfooniati Leningradi filharmoonikutega, suurt Wagneri kavaga kontserti 20. oktoobril Pariisis 2500 kuulaja ees, Mahleri 5. sümfooniati Helsingis, Sostakovitši 9. sümfooniati Budapestis, seitset Verdi Reekviemi esitust Rootsimaal ja lõpuks Verdi «Maskiballi» Stockholmi Kuninglikus Ooperis (esimene töö selle peadirigendi ametis) Nikolai Geddaga peaosas. Taas oli võimalus veenduda, et tõeliselt suur on alati lihtne ja aus kõiges. Elu on olnud helde minule seda palju kordi tõendama. Kohutumisel ja töös selliste suurmeestega nagu D. Oistrakh, G. Ots, G. Ulanova, G. Ernesaks, V. Vassiljev, M. Béjart, J. Nesterenko, N. Gedda olen leidnud neis kõigis palju ühiseid jooni: nad on erakordse töövõimega, väga enesekriitilised, hellad, ausad ja usumatult lihtsad suhtlemises. Ja väga distsiplineeritud. Selge on ka, miks väiksema ande puhul üritab artist peita oma vigu või neid teistele omistada: hirm, et keegi märkab, et «kuningas on alasti», on ütlemata suur.

Nikolai Gedda peatas mind iga vähegi kahtlase noodi puhul, palus vabandust kolleegide ees paigus, kus ta vahest rütmiliselt oli neist lahus, muretses proovi järel intonatsiooni, kõlavärvi või misanstsenei mitteõnnestumise pärast, palus iga kord osutada talle abi. Abi suur-lauljale? On ju Nikolai Gedda elav legend, kes on laulnud ja laulab vaid maailma esindusteatrites ja esineb ning helisalvestab vaid parimatega. Temast õhku töökest, mis haarab otsemaid ka kolleege. Kui jäägitult ja täpselt täitis suurmees noore lavastaja Göran Järnefelti iga palve ning tiivustas selleks teisi! Usinamad ja targemad lauljad pöördusid korduvalt N. Gedda poole, kes jagas heldelt näpunäiteid oma suurest kogemustepagasist.



16. detsembril toimus «Maskiballi» esietendus, mis kanti üle Rootsi televisioonis ja mida nägi ka Kopenhagen, kust mulle järgneval päeval helistati ja tänati. Olime kõik rahul pingelise töö lõpptulemusega, samuti publik, kes püsti seistes skandeeris. Peale Nikolai Gedda laulsid peaosi Siv Wennberg, Karl Johan Falkmann, Inger Blom, Ann-Christine Biel. Etendusel viibisid ka Rootsi kuninga Karl Gustav ja kuninganna Silvia. Ooperi esimesel vaheajal kutsuti mind ooperiteatri Kuldfuajeesse ja esitleti kuningapaarile. «Maskiball» on Verdi nöö rootsi ooper ja jutustab Rootsi kuninga Gustav III elust ja atentadist talle maskiballil ooperiteatris. Seetõttu sai tavaks, et kui kuningas viibis «Maskiballi» etendusel, lahkus ta loožist enne viimast vaadust, et etenduse lõpul mitte aplodeerida oma eelkäija Gustav III traagilise lavasurma puhul.

Karl Gustav oli esimene kuningas, kes vaatas etenduse lõpuni ja aplodeeris esinejatele.

Kriitikud olid oma kirjasuled väga teravaks ihunud ja lavastaja ning kunstnik, sakslane Carl-Friedrich Oberle, said järgmise päeva lehtedes kõvasti nahutada. Teatrikriitikud näikse peaaegu kõik lavastused piigi otsa võtvat ja nii tundub nende kriitika «Estonia» kohta nüüd üsna pehme. Kuid rootslaste maitse on tõesti teistsugune. Heeringaski on neil magus.

Rootsi Kuninglik Ooper on paljurahvuseline. Balletitrupis on kolmandik soomlasi. Ooperikoor esindab neljateistkümnet rahvust. Balleti eesotsas on taanlane Egon Madsen ja iirlane Jeremy Leslie-Spinks, dirigentidest rootslaste Sixten Ehringi, Björn Hallmani, Thomas Schubacki kõrval norralane Kjell Ingebretsen, inglane John Landsbery, ameeriklane Gary Berkson, tšehh Josef Cech. Kõik me räägime aga ühte ja sama keelt — muusika- ja teatrikeelt.

Maa ilma muusikute üksteisemõistmise eredaks näiteks kujunes Maa ilma Filharmoonia Sümfooniaorkestri kontsert 8. detsembril Stockholmi Kontserdimajas. Mõned aastad tagasi tulid prantsuse muusikategelased Françoise Legrand ja Marc Verrière mõttele luua sümfooniaorkester paljude riikide juhtivatest muusikutest. Nii sündiski ÜRO juures asuva UNICEF'i patronaazi all ning Rootsi Kuningliku Muusikaakadeemia toetusel sümfooniaorkester, kus mängis sada kontsertmeistrit viiekümne viiest riigist. Kohale lennutas muusikud Põhjamaade lennukompanii SAS. Kui puhkaja löökpillide vastutavatele soolopartii-dele laskis korraldav komitee väljavalitud riigil endal määrata esineja, siis märksa keerulisem oli see keelpillidega, ja nii otsustati istumise ja pultide järjekord loosiga. Orkestri kontsertmeistri

*Proov Stockholmi Kuningliku Ooperi proovisaalis.*







*Carlo Maria Giulini, Eri Klas ja Harry Perhanto.*

kohustused langesid Eduardo Garciale Sveitsist. Loos asetab «Berliini Filharmonikute» kontsertmeistri noodikeerajaks Calkutta sümfooniaorkestri kontsertmeistrile. Liigutav oli vaadata maailmakuulsa Kanada timpanisti Charbonneau abi pausilugemisel noorele trianglimängijale Willy Corderole Boliiviast. Esimese trompeti tähtis partii oli usaldatud Vladimir Gontšarovile Teleraadiokomitee Suurest Sümfooniaorkestrist. Viie päevaga vormis maailmakuulus itaalia dirigent Carlo Maria Giulini neist muusikutest suurepärase sümfooniaorkestri, kes esitas Anton Bruckneri 8. sümfoonia. Esimese proovi algul pöördus maestro Giulini orkestri poole: «Enne kui hakkame musitseerima, tahaksin meelde tuletada kohutavat tõika. Maailmas on sadu tuhandeid lapsi, kel pole leivapala suhna, kes nälgivad. Loodan, et meie oma kontserdiga ja selle sissetulekuga neid kas või vähegi aitame.»

Kontsert edastati Eurovisiooni ja TV-satelliitide kaudu kõigile mandritele, kogu sissetulek läks UNICEF'ile.

Üritasin iga vaba hetke viibida selle maailma esinduskontserdi proovidel, kaasa elada sõnulsetamatu muusikasündmusele. Seda ei suutnud pidulikult ületada ka Nobeli preemiate üleandmise suursugune tseremoonia. Need kaks sündmust pluss mõned kontserdid, teat-



*Eri Klas ja Nikolai Gedda pressikonverentsil Stockholmi Kuningliku Ooperi Kuldfuajees 5. detsembril 1985.*



*Eri Klas koos Rootsi kuningapaariga Kuldfuajees 16. detsembril 1985.*

rietendused ja kinofilmid täitsid minu vaba aja. Töö ja koosolekud neelasid aga lõviosa. Rootsis kehtiv MBL'i seadus (eesti keelde ümberpanduna «enamuse otsustusõigus») on kaasa toonud koosolekute ülikülluse. Kõik üritavad omal kombel juhtida, vastutus ja süü aga üritatakse kahjuks tihti teistele veeretada.

Keerukas aasta on möödunud rõõmustavalt — olen saanud juhatada head muusikat heade muusikutega. Sõbra tunnen ära rõõmus, sest mures on ka kehv inimene kaastundlik. Sõber on aga see, kes sinu rõõmudele kaasa rõõmustab.



Tihti leian end keset tänavat arutlemas lihtsate asjade üle. Küsin endalt, mis on kala, mis on lind, kell, oja, mägi, piip, samovar, redel. Vahel küsin ka, kes ma olen, kust tulen, kuhu lähen. Täna küsin — mis on kino? Ja jään nõutult seisma, mulle justkui meenuks midagi, kuid see midagi on kui kauge lennukimürin, kellegi nõrk hääl, mingi varju kiire vilksatus, kivi rannaliival, puude mustjassinine kohin.

Meie elus on fantaasia ja reaalsus tihti põimunud, ja seda niivõrd, et üks muutub teiseks, teine esimeseks. Meie mälus segunevad reaalsed sündmused, kuulud jutud, loetu, massimeedium. Tagantjärele on vahel raske kindlaks teha, mis oli tõepoolest olemas, mis aga väljamõeldis. Oluliseks fantaasia ja realiteedi segiajajaks meie kujutlusis on filmikunst ning ruum, kus see suhteliselt noor fenomen meiega kohtub — kino.

Arhetüüpsed mälestused asjadest ja sündmustest pärinevad meil teadagi lapsepõlvest. Ka kino kujund ilmub mu ette eelkõige lapsepõlvemälestusena. Kino «Forum» mäletan kui Venturi dekreeritud kuuri, Rooma templit oma esindusliku fassaadi ja hoopis tagasihoidlikuma sisemusega. Pikk torukujuline saal oli suunatud ekraanile kui pikksilm, nähtavust segamas vahel mõne naisterahva hiiglakübar. Tore urgas oli hoovipealne kino kassaruum. Kui laest allarippuvate nahkkäepidemetega trammivagunis kostis kuivetonud ja väärrika konduktori käskiv hüüatus «foorum!», siis võpatas mu lapsesüda magusas erutuses, ma tundsin fantaasiamaailma lähedust. Kahju, et hilisema lammutamise käigus ei säilitatud tolle kino kaunist fassaadi, selle oleks võinud üsna lihtsasti praeguse uue ETKVL-i esindushoone üheks intriigerivaks, mälestusi esilekutsuvaks detailiks võtta.

Meeldejääv ja kutsuv kino pidi alati

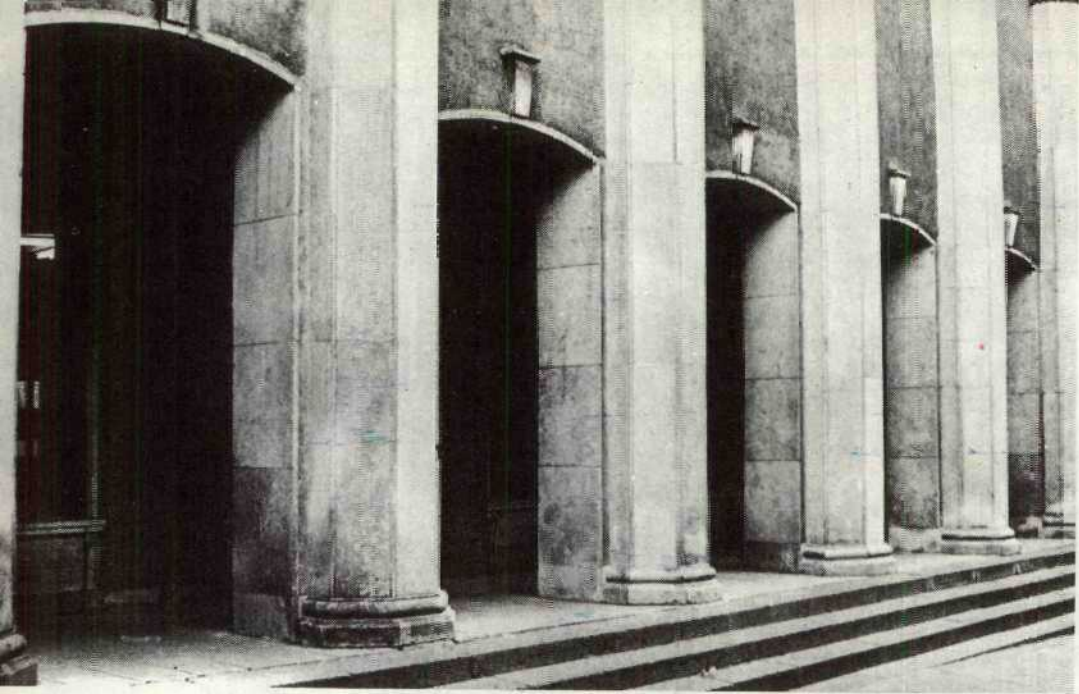
paiknema mõnes huvitavas, kindla iseloomuga paigas. Kangialuste, siseõuede ja passaažide süsteem, mis viis kinoni «Oktoober», oma toredate kaarduvate trepikodadega, Burmani lõbusate akende ja ustega, moodustas labürindi, ruumilise eelmängu sisenemisele saali, kus toimus kinoetendus. Mäletan, et omal ajal olid selle rõdul ka loožid, kus üheskoos ema ja isaga võis veidi suletumas õhkkonnas nautida ekraanil toimuvaid seiklusi, kurbmänge või naerda komöödiate nakatavate naljade üle.

Kino «Sõprus» esinduslik sammaskäik on siiani mõnusaks varjualuseks, kus poisid hilinevaid tüdrukuid ootavad, madrused suitsu teevad, miilitsamehed, kontoripreilid, vahel ka mõni kass või koer vihma eest varju leiavad.

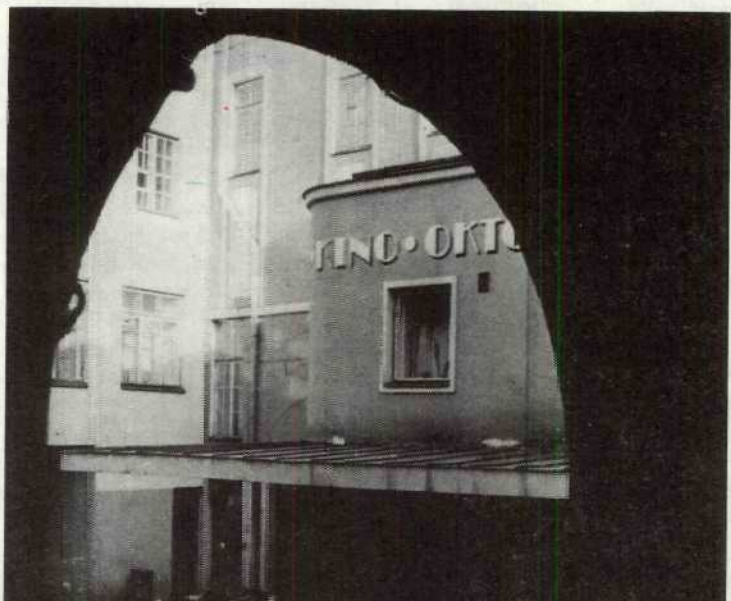
Mäletan ka kaugeid lõunamaa kinosid, kus valged kõrged seinad olid ilma katusea, pea kohal sätendamas õine tähistaevas. Ema kõrval istudes vaatasin kadedusega poisikesi, kes kokkuhoiu huvides jälgisid filmi müüriservalt, kõlku-des seitsme meetri kõrgusel kui väikesed osavad ahvipojad.

Minu sõber on minust mõnevõrra vanem. Tema lapsepõlvekinod kannavad teisi nimesid, nagu «Grand Marina», «Scala», «Bi-Ba-Bo». Ka filmide nimed on ta meenutusi teised: «India hauasammas», «Ben-Hur», «Neid oli viis», «Viimane mohikaanlane», «Tütarlaps kuldsest läänest», «Gunga Din» jt. Sõber mäletab, et «Grand Marina» oli suur, lausa röögatu salapärane maja. Treppidel olid vaskribadega vaibad, valge lina ees lava, kus enne filmi esinesid mõõga- ja tuleneelajad, seal peeti väikseid poksimatše, saeti pooleks kastis olev naine ja tehti muid toredaid trikke. Kino kõrval oli aed, kus korraldati samuti atraktsioone. Sõber mäletab, et seda külastas Hagenbecki loomaaed Hamburgist koos india elevantidega, kellel olid pu-





*Kino «Sõprus»  
sammaskäik, sa  
lapärane ja turva-  
line.*

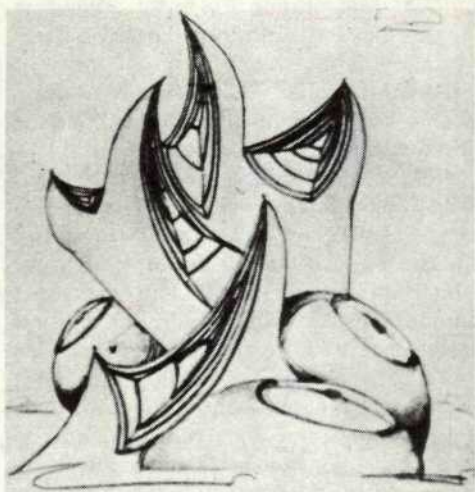


*Kino «Oktoober»  
eesõu.*



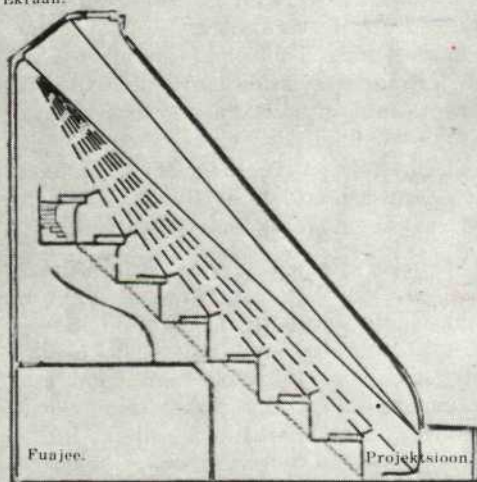
nasest sametist sadulad, ja lapsed võisid neile selga ronida. Samuti oli aias üks mees, kes armastas oma pead lõvile nimega Zapik suhu torgata.

Veel üks meenutus isiklikust kinoruumielamusest, ja seda lähiminevikust. Mulle meenub, et käisin kinos ühes kauges hiiglalinnas, mille peapromenaad sai alguse suurest kunstimuseumist, kus kunagi olid elanud kuningad, kuid nüüd oli selle hoovile ehitatud hoopis suur klaasist püramiid. Promenaadi keskosas asus võiduvärv, mille juurest bulvarid igas suunas laiali jooksid, üks neist koguni üle jõe ühe suure imeliku metalltorni juurde, mida pidevalt värviti. Promenaad lõppes hiiglasuure ekraaniga (100 m × 100 m), millel helkisid elektroonika ja tuhanded laserikiired, vilkusid vägevad kirjad, meeldejäädavad pildid tähtsatest sündmustest. Promenaadil jalutas palju inimesi, seal olid kenad kohvikud ja too võluv kino. Sissepääs sellesse oli läbi lihtsa üürimaja kangialuse, vaid värviline reklaamsein vihjas sellele, et kangialune ei olnud tavaline läbikäik. Ja tööpoolest — võlumaailm oli peidetud alles krundi sügavusse, fuajees surises mahe õhk, nikkelaamidega peeglid, palmid, puurid kanaari lindudega tekitasid juba alguses turvalisustunde, kuid kogu ehitise nael oli siiski saal ise. Hämmastas ruumilahendus, suured vahemaad ridade vahel, kenad neiud maiustuste ja karastusjookidega, üksikud elegantset paarikestes istumas üksteisest mõõdukal kaugusel. Eriti hästi mäletan tunnet, mida tekitas tool, millele istusin. See oli lai mõnus sohva, millesse otsekui ära uppusid ja eraldusid ümbritsevatest inimestest. Sõber, kellega koos olin, mäletab, et toolid olid purpurpunased, mina jälle, et taevasinised. Igal juhul oli kogu saali koloriit tume ja mõjus kosmiliselt. Lõbusatele reklaamidele järgnes film üliinimesest Rambost (Silvester Stallone), kes õiglas vihahoos terve politseijaoskonna segi peksis ja suure hulga politseinikke aknast välja viskas. Mõnusal sohal vist tukastasin korra ja nägin visiooni kõrgel mägede kohal liuglevast linnust. Sellest on mõni aeg möödas, kuid olen siiani võimeline taastama seda kummalist tunnet, kus filmi fantaasiamaailm, minu enda subjektiivne loomus ja selja taga vohava Champs Élysées' dünaami-

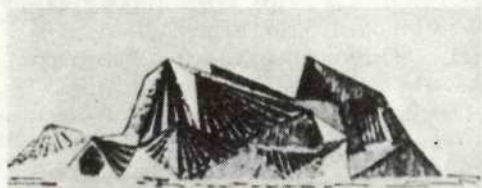


Arhitekt W. Luchardt. Kino projekt. 1919.

Ekraan.



Arhitekt Bruno Taut. Kino psüühiliste häiretega inimestele. Istmete asemel on voodid, ekraan on paigutatud lakke. Projekt. 1924.



Arhitekt Hermann Finsterlin. Kino eskiis-projekt. 1917.



line vaim seletamatult ühte sulasid ja konkreetseks ruumipoeetiliseks elamuks põimused.

Kino kui väga spetsiifiline ja sümbolne koht on inspireerinud mitmeid häid maalikunstnikke. Minu lemmikpiltide hulka kuulub Edward Hopperi maal «New York Movie» (1939). Hopperi looming on süvenenud üksindus- ja hüljatustundesse. Ta leiab seda kõikjalt, isegi kolmekümnendate aastate suursugustest kinomajadest, kus inimesed ootsid varju depressiooniaastate sünguse eest, püüdes sukelduda ekraani fantaasiamaailma. «New York Movie's» on kõik — nii vaatavad, kes istuvad oma kohtadel, kui ka veidi tüdinud, moodsalt rietatud piletöör — vajunud oma mõtetesse, ei olda teadlikud üksteisest, isegi mitte ekraanil toimuvast. Pildist õhkub vaikust, ebamäärast tühjust, metafüüsikat. Koloriidilt ja tundeskaalalt on Hopperile lähedane Andres Toltsi maalikunst. Ka tema külmades toonides pilte läbib kinokraani mõistatuslik kujund, mis paigutatuna ebaharilikku situatsiooni, mõne maastiku, mere või interjööri taustale, loob fantaasiamaailma ja realiteedi põimumise ebamäärase assotsiatsiooni.

Viimasel ajal on kinode arhitektuuri probleem kuidagi tagaplaaile jäänud. Ajakirjades ilmub üsna harva sellele teemale pühendatud kirjutisi, projekte või fotosid. Hoopis teine oli lugu filmi kujunemise algaastail. Kahekümnendatel aastatel oli kino arhitektile üheks huvitavamaks ja ihaldusväärsemaks ülesandeks. Eriliselt võlus see teema ekspresioniste. Meenuvad Erich Mendelsohni voolujoonelised, ebamaiselt mõjuvad kinod või Bruno Tauti fantastikasse kalduvad kinoprojektid. Eriti radikaalne ja isegi absurdne on Tauti kinoprojekt vaimsete häiretega või invaliidistunud inimestele. Ekraani suunas astmeliselt tõusvas amfiteatris on istmete asemel voodid, ekraan on paigutatud lakke. Taut oli seisukohal, et filmikunst on võimeline avaldama psühhoteeraapilist toimet ja võib anda psühhikale ning kogu närvisüsteemile tervendavaid impulsse. Tolle aja väljapaistvad arhitektid tegelesid tihti filmistsenograafiaga. Kuulsate filmide «Metropolis» (F. Lang), «Dr Caligari kabinet» (R. Wiene), «Golem» (P. Wegener) kujundused olid tehtud sel-

liste arhitektuurikorüfeeide poolt nagu Hans Poelzig, Bruno Taut, Otto Hunte.

Huvitavamaid kinosid üldse on minu meelest 1923. aastal Stockholmi ehitatud «Skandia». Selle arhitekt on Põhjalaade tuntumaid ehituskunstnikke Erik Gunnar Asplund. Kino on üles ehitatud eelkõige sümbolitele, iga ese, ruumiosa, reljeef viitavad millelegi, ergutavad vaataja mõtetegevust. Tegemist on ühe Stockholmi kesklinna maja ümberehitusega. Asplund lähtus tellija põhinõudest — publik soovib pidulikku, ebareaalset hiilgust filmimaailma fantaasiate tarvis. Ta kavandas kinosaaali kui piduliku siseõue tähistäeva all, värvides kaarja lae tumesiniseks ning paigutades elektrivalgustid ebasümmeetriliselt nagu tähed taevas. Kujuteldavas siseõues oli kolm baldahiinisarnast rõdu. Külgedel aga hulk intiimseid loože, mis olid omakorda ühendatud üldrõduga. Külgrõdude seinad olid kaetud tumepunase velvetiga, millel paiknesid mitmesugused Pompeji hukkumise suurendatud motiivid, tagumisel rõdul aga Venuse reljeef-akt. Asplund oli arvamusel, et kinokraani eesriidel on tähtis psühholoogiline osa. Ta kirjutas: «Kino eesriidel on täiesti erinev roll kui teatri eesriidel, mis peab varjama laval toimuvat. Kinos ei ole see nii, seetõttu peaks kino eesriide olema natuke avatud, jättes publikule mulje, et selle taga eksisteerib miski.» Ta nägi «Skandias» ette kaheksa eesriide, tagumine, mis paistis osaliselt, oli hõbedaselt säravast kortsunud materjalist, mida valgustati altpoolt, kui see hõbedane loor tõusis, transformeerus ta pildiks ekraanil. Saali kujunduses oli aimatav ka erootika, mida rõhutasid Venuse akt, fallosekujuline häälekõvendaja, mis väljus otse laest (tähistäevast), ning Aadama ja Eva kullatud puitskulptuurid kahel pool ekraani. (Aadama ja Eeva müütiline kujund on Asplundi loomingus tihti esinev sümbol.) Antud juhul on nad valvuriteks «paradiisiväravate» ees, mida kujutab eesriide. Pärast lühiajalist osasaamist taevastest rõõmudest — filmi fantaasiamaailmast — paisatakse publik tagasi kõledasse tege-likkuse, samuti nagu müüdi Adam ja Eeva. Kuid Adam ja Eeva esitavad siin ka müüti algusest, inimesest enne tsivilisatsiooni.





*Kino «Kaja» Mustamäel. Nukravõitu tüüpikino nukral platsil.  
M. Kaljuste foto*

«Skandia» põhilistele motiividele vihjati juba eesruumis, kus asus klaasist piletimüügi-«kast», milles istuv piletöör oli eksponeeritud kui elav skulptuur (ka tema erilise rõivastuse oli kujundanud arhitekt), eesruumiga külgnev rotund kuulsate rootsi filminäitlejate portreodega ja tükike «tähistaevast» oli kui eelmäng saali atmosfäärile.

«Skandia» kohta on vaimustust avaldanud teine Põhjamaade arhitektuuri-täht, Alvar Aalto, kes kohtus Asplundiga esmakordselt äsja valminud kinos. Meenutustes on Aalto öelnud: «Mul oli tunne, et see oli arhitektuur, kus tavapärased süsteemid ei toiminud. Siin oli lähtepunktiks inimene, kõigi oma emotsionaalse elu loendamatu nüanssidega, kogu oma olemusega».

Tänapäeva uutes kinodes kohtab harva sellist emotsionaalset laengut nagu paljudes vanades, väljakujunenud koha ja atmosfääriga kinomajades. Uued kinod, vaatamata sellele, et nad on suhteliselt funktsionaalsed, puhtad ja normidele vastavad, on kuidagi steriilsed, ilma salapärasuse ja erutavuseta. Ma ei oska ennustada, milliseks kujuneb tuleviku kino. Võib-olla on ta lendav, maa- või veelune, võib-olla paikneb ta aga jälle pargis ja seal korraldatakse etenduse

alguses poksivõistlusi. Elame, näeme. Üks aga on kindel: tundetud tüüpkarbid ei ole publikule meeltemööda ja arhitektidel on pliiatsid teravad, et projekteerida erinevaid kinomaju — erinevatesse kohtadesse, erineva sisemuse, meeleolu ja psüühilise kliimaga. Erinevad filmid erinevale vaatajaskonnale peavad leidma endale ka spetsiifilised ruumid, vormid, mis oleksid rohkem vastavuses oma sisuga.



---

## Muusikutee okkalisi ja siledamaid radu II

---

VILLEM REIMAN



*Villem Reiman 1986. aasta jaanuaris.*

*A. Ilo foto*



Gümnaasiumi lõpetamise järel Pärnus ei olnud mul probleemi, mis edasi teha, — tahtsin kindlasti minna Tallinna muusikat õppima. Meie pere oli üsna kehal majanduslikul järjel ja seda enam oli isal põhjust küsida: hea küll, sa õpid muusikuks, aga mis sa tegema hakkad, mis palka sa hakkad saama? Ütlesin isale, et mul pole ka endal aimu. Ei olnudki ju perspektiivi, eriti isa kui majanduslikult mõtleva inimese jaoks. Isa kahtluste peale ütlesin, et minu jaoks pole see oluline: kui ma muusikas arenen ja midagi ära teen, küll siis mulle ka tööd leidub. Tol ajal sai ju vähestel muusika alal teenistust olla — Ringhäälingu ja «Estonia» orkestrid andsid koos (ja nii nad põhiliselt esinesidki) sümfooniaorkestri mõõdu välja, orkestrantide palk oli suhteliselt väike. Ja kui seal noor mees juba ees oli, ega siis sellele kohale oma eluajal enam lootust mängima saada polnud. Kõigest hoolimata suhtus isa minu kavatsustesse mõistvalt.

Pärnu aastatele tagasi mõeldes: mingi loominguvajadus oli minus algusest peale. Kui olin vaevalt noote tundma saanud, kirjutasin ikka jälle midagi enda jaoks üles. Ja võisin pikka aega järjest (juhtus ükskord, et kaksteist tundi) klaveri taga improviseerida. Kui juba Tallinnas õppimise ajal endale restoranis mängides elatusraha sain, tekkis küsimus: milleks üldse edasi õppida, teenistus ju olemas. Või hiljem Budapestis Kodály juures õppides... Mul polnud selle taga praktilist sihti — vaid see tunne, et tahan muusikast ikka teadlikumaks saada ja edasi areneda. Tundsin oma puudujääke ja aina püüdsin neist üle saada. Näiteks klaveritehnikas. Kui leidsin, et mu neljas ja viies sõrm hästi ei tööta, siis koostasin spetsiaalsed harjutused. Oli ikka t a h e teha, kompositsioonis samamoodi. Teooriahuvi olin saanud Adolf Vedroga kokku puutudes, enese täiendamiseks teoorias ja muusikaaloo jõudsin töö ja õppimise kõrvalt veel palju lugeda, põhiliselt ikka saksakeelset muusikateaduslikku kirjandust... Professor Peeter Ramulil oli väga häid raamatuid, mitte niivõrd muusika ajaloost, kuivõrd probleemidest süvitsi, sain neid professori eluajal kasutada. Pärast tema surma oli see raamatuvaramu linnaraamatukogus omaette fondina, siis laenutasin sealt. Suure huviga lugesin ka Schumanni ajakirja «Neue Zeitschrift für Musik»<sup>1</sup>. Mind on köitnud ikka allik-

materjalid, raamatud, mis käsitlevad helilooja teoste sündi tema ajas ja seoses tollaste sündmustega. Muusikaajalooramatust pole ma kunagi otsinud midagi aja silmapaistvate heliloojate kohta. Kus probleem veidigi laiem, olen püüdnud alati ise selgusele jõuda, ise ülevaadet saada. Kui suveorkestris mängisin, oli päev vaba ja häid pillimehi käeulatuses, võtsime palju muusikat läbi n-õ vanas heas kodumusiitserimise vaimus. Minu süsteem oli: teatud autorid, perioodid, stiilid. Olen seda ka üksi teinud, näiteks mänginud järjest läbi kõik Beethoveni 32 klaverisonaati, Chopini masurkad jne. Ikka selleks, et saada ülevaadet. Lehest mängimine oligi mu armsaim ajaviide. Öhtuti restoranis-kohvikus töötamise aegu oli niisugusel musiitserimisel veel omaette eesmärk: puhastada end sealse maitsetlabastava muusika võimust. Tundsin, et sellele vastukaaluks oli kõige tugevam mõju just Beethoveni muusikal. Alles Beethoveni järel hakkasin tunnetama Mozarti peenust, Bach oli meil kesksel kohal aga kõigepealt tänu professor Artur Kapile.

Ma lausa kannatasin selle pärast, et muusika, mida igal öhtul teenistuse tõttu pidin tegema (ja millele ikkagi üsna palju energiat kulus), hakkas ka mu oma loominguusse tungima. Heliloojaks õppijail on periood, kus ebateadlikult tuleb nende töödessa mõne eriti omanõelise helilooja mõju, minul aga just see, mida ma ei sallinud ja mille vastu võitlesin. Seetõttu loobusin vahepeal kirjutamast. Muusikat looma innustus mind taas orkestranditöö «Kultuurfilmis» juures.

Maitse kujundamine on muusikule juuba noorest peast väga oluline. Muidugi, siin on ka veel n-õ žanritevahelised maitseprobleemid ja -erinevused. 1930. aastatel oli neil, kes hoidsid koorimuusika poole, hulga rohkem tegutsemis- ja seega ka leivateenimisvõimalusi, kas või koolikoorige juures. Minu kiindumuseks jäi aga instrumentaalmuusika, seda enam, et mu enesetäiendamisel polnud praktilist eesmärki. Vokaalmuusikale lähendas mind siiski töö filmimuusika alal. (Loomulikult kirjutasin ka Artur Kapi klassis koorilaulu või paar.) Juhtus, et võtsin osa mõnest koorilauluvõistlusest ja sain isegi auhindu. Neid laule ka lauldi. Ühe võistluse preemia tõi suure üllatuse — see oli vist 200 krooni (minule mitme kuu palk). Ma ei osanud ette kujutada, et muusikaga võib nii palju teenida.<sup>2</sup>

Maitse alla on meie muusikapraktikas läinud ka see, missuguse väljendusvahendite pagasiga loomingu opereeritakse. Oli ju meilgi 1960. aastate paiku 77

V. Reimani mälestuste esimene osa ilmus ajakirjas «Teater. Muusika. Kino» 1985 nr 1, kus on ka lugejat abistav biograafiline sissejuhatus.



periood, kus need, kes kirjutasid n-õ moodsalt, ei tunnistanud midagi klassikalisemat, ja vastupidi. Aga minul pole sellest küll kunagi probleemi tekkinud. Paistab, et kogu mu muusikupraktika on minus kujundanud ka avara maitse, olen kõigesööja, aga ainult tingimusel — kui võrd õnnestunult on need või teised väljendusvõimalused ära kasutatud teose kui loogilise terviku huvides. Igasugust muusikat võib hästi või halvasti kirjutada...

Ja veel rohkem — teost võib hästi ja halvasti ette kanda. Minu jaoks pole vähem tähtis, kuidas pala esitatakse. Kui teoses või interpretatsioonis puudub loogika, ei saa ta mind kuidagi kõita, hoolimata mõningasest emotsionaalsest mõjuvusest. Males on hea väljend: ilus partii ja inetu partii. Tulemus on ikka üks ja seesama — keegi võidab. Aga kuidas? Paul Keres oli tippmaletaja ka oma partiide iluga, elegantsiga. Siin ongi asjaarmastajalikkuse erinevus tõelisest, nii malelaual kui ka muusikas. See peab kusagilt välja paistma, ükskõik mis stiilis kirjutada, millisesse koolkonda interpreedina kuuluda. Uuema muusika interpreteerimisel tekitab sageli vastukarva tunde, et seda kuidagi nagu «taoti», sellega ei musitseeritud (näiteks dissonantsi katsuti veelgi rõhutada). Selles mõttes oli minule suur avastus, kui kuulsin Sergei Prokofjevit Tallinnas enda teoseid mängimas. Täna seni on meelele tema esitatud «Vanaema jutustused».<sup>3</sup> Siis sain järsku aru, miks mõni muusikateos võib just esituse tõttu külmaks jätta, kui tähtis osa on interpretatsioonil — üks asi on noodid paberil, teine asi nende elustamine. Need probleemid on kehtivad minu jaoks tänapäevani — eriti pedagoogitöös olen tundnud, kuidas mõni teos hakkab kõlama, kui leiad õige lahendusviisi. Mind paneb imestama see osa heliloojaist, kes ei hooli täpsetest ettekandemärkidest, strihhidest jms — sealt ju muusika õieti alles algab! Tuleb püüda leida, mida autor taotles. Aga kui ettekandja hakkab rõhutama mingit joont, mida autor ei taotlenud, läheb kõik viltu. Näiteks olen kuulnud mitmeid kordi, et Hindemithi muusikat ei tõlgitseta nii nagu peaks, ja siis tehakse etteheiteid tema teoste igavuse, kuivuse, vähese emotsionaalsuse kohta. See jutt viib välja Heino Ellerini. 30—40 aastat tagasi ei mängitud ka Ellerit nii, nagu helilooja seda ise tahtis. Eller pidas ettekandelisi märke väga tähtsaks. Ta võis pikalt kaaluda, kas panna siia piano või pianissimo, kas poognaga üles või alla... Märkasin, et Elleri teosed hakkasid palju paremini kõ-

lama, kui neid märke väga täpselt jälgiti.

Teame, et Händeli ajal ettekandelisi märke ei pandud, ka Händel kirjutas «ainult» noote. Paljudel tema concerto grosso'del pole keelpillidele partituuris strihhe märgitud — kirjastused lihtsalt ei riskinud seda teha, sest seisukohad olid niivõrd vastandlikud. Ja mida tegid dirigendid? Mäletan Tallinnaski ühte juhtumit, kus Concerto grosso proovil dirigent võttis portfellist välja omad partiid, laotas need pultidele ja kui proov läbi, korjas kohe kokku — et keegi sealt endale tema pandud strihhe ära kirjutada ei saaks. Sama juhtus Budapestis professor Ernő Ungerl dirigeerimistunnis. Sel ajal, kui mu kaasõpilased dirigeerisid, katsusin oma isiklikku partituuri (Concerto grosso nr 6) mõnd olulist kohta sisse märkida — Concerto kõlas nii uudset, et polnud nagu enam see lugugi — mu õpetaja keelas aga selle kategooriliselt ära!

Teine eluks ajaks kaasatunud kogemus Prokofjevi enda kuulamise kõrval on seotud dirigent Walerian Bierdiajewiga<sup>4</sup>. Bierdiajew käis meil mitmel korral ja on siin esitanud eesti muusikathi (H. Eller, A. Kapp jt). Tema (ja ka inglise dirigent Albert Coates<sup>5</sup>) oli üks neist, kes meie orkestriga, iga pilligagi väga täpselt tööd tegid. (Vahepeal keelas orkester kõrvalistel inimestel isegi proovi ajal saalis viibimise — dirigendi märkused olid nii teravad!) Just Bierdiajewi puhul tundsin läbitõttamist, esitusliku väljatöötamise mõju eriti teravalt — ja pedagoogitöös ansamblitega olen talle selle eest väga tänulik. Ükskord tuli Bierdiajew Tallinna Varssavi konservatooriumi ooperistuudioga, kus ta oli õppejõuks. «Estonias» etendasid külalised Mozarti «Don Juani» (see oli olnud ka meie teatri mängukavas). Vaatamata hääle suhtelisele keskpärasusele oli poolakate etendus palju huvitavam, eriti ansambrites — nende sidumine aariate ja retsitatiividega, mõtterõhud jms, kogu muusikaline väljatöötus andis elamusliku esituse. Hoolimata sellest, et meil «Estonias» oli siis häid hääli (rõhutan: ma ei öelnud «häid lauljaid»). Mis oli siin eeskuju andev? Just tahe lõpuni viimistleda. Kui Bierdiajew töötas mu professori Artur Kapi teosega, käisin põnevusega orkestri proovidel. Istusin Kapile võrdlemisi lähedal. Järsku Bierdiajew kutsus Kapi lava juurde: kuulge, ma ei mõista päriselt, mis on siin peamine, mida ma pean siin õieti tegema? Mäletan, Artur Kapp ei suutnudki dirigenti rahuldavat vastust anda (on ju teada, et Kapp mitte iga nooti oma teoses ei



kaalunud, temale oli tähtsam n-ö üldine joon). Niisugust vastust, nagu seda suutnuks anda Eller, kes alati võis iga noodi puhul näidata, miks ja kust see pärit on. Sellise dirigendi töö jälgimine on ju omamoodi õppetund. Kui veel minna äärmusse, siis võib isegi küsida (see võib tunduda absurdina, aga ometi pole seda): mis on selle sümfoonia kõige tähtsam noot või akord, kus on sümfoonia peamine kulminatsioon? See on ju interpretatsiooniloogika olulisim moment. Ja kui me vahel kuulates leiame, et suhteliselt keerulised asjad paistavad järsku väga lihtsatena, siis oleneb see dirigendi poolt paika pandud õigetest kõlavahekordadest, orkestri mängupuhtusest ja sellestasamast loogikast.

Nii kompositsiooni- kui ka interpretatsiooniloogika kohta tooksin ühe näite Heino Ellerist. See oli aegadel, kui meil oli kõvasti kõne all formalism, ning kui ka Elleri teoseid seetõttu ei mängitud. Leiti, et Elleri orkestripartituurid on üle kuhjatud, olulist on raske üles leida, arengud on formaalsed jne. Tõepoolest võis selline kirjutamisviis nagu Elleril, viia välja formaalse tõlgitusele — kui hakata iga nooti tähtsustama, oskamata leida vähemtähtsat, foonilist materjali jne. Ma ei käinud Elleri pool eriti sageli, aga ükskord, kui tulin, küsis ta klaveri taga istudes ja kuidagi rõõmsana minu tuleku üle: «Kas sul aega on?» Vastasin, et on. Ta ütles natuke muigel näoga: «Võib-olla on neil õigus, et mul on üle kuhjatud... hakkasin just praegu ka ise vaatama... Ole hea mees, istu siia klaveri taha, katsu nüüd leida need liigsed noodid üles ja tõmba neile kõikidele pliiatsiga ringid ümber.» Ja mina hakkasin siis kuidagi vastu tahtmist otsima, milliseid partiisid või noote ära jätta, et peamine tuleks rõhkem esile. Kui ma siis mõne koha leidsin (neid võis olla oma paarkümmend), küsisin Ellerilt nõusolekut (ta istus samas toanurgas ja suitsetas) ja Eller vastas ikka: ja-jah, väga hea. Lõpetasin oma töö umbes poolteise tunni pärast, Elleril oli ka justkui hea meel, et soo, nüüd on see asi kaelast ära, laskis naisel kohvi tuua ja istusime enne minu lahkumist juteldes. Järsku jäi Eller mõttesse, ei kuulnud enam, mis ma rääkisin, vaatas lakke ja pöördus siis järsku minu poole: «Tead, seda kohta ei või siiski ära võtta, vaata, ma näitan sulle, mispärast: vaat, see viib siit välja selles suunas ja see on selle jätk. Kuidas võib selle mõtte pooleli jätta — nii ei saa...» Mina: noh, kui ei saa, siis kumm kätte, kustutame ära. Ja siis toimus see protsess tagurpidi, kuni kõik oli jälle taastatud. Tõesti-

sündinud lugu, mis näitab, missugune loogika on heliteoses või orkestratsioonis. Ja ma ei suutnud ära imestada, kui palju Eller veel ikka kaalus ja parandas, kirjutas ümber mõnd tööd, kui seda näiteks meie pereski mängimiseks vaja oli. Leppisime kokku, lähen noodile järele — tüüpiline tema puhul oli: «Ei ole nagu veel päris korras...»

\* \* \*

Veel kord tagasi «Estoniasse». Väga põhjalikku tööd oli siin lauljatega teinud Moskva Suure Teatri end ne kontsertmeister Sergei Mamontov. Kui ta teatrist lahkus, siis tema pene töö mõju mõnda aega säilis. Olin kontsertmeistriks «Sevilla habemeajaja» lavastuse ettevalmistamisel ja teades, et Mamontov oli olnud enne mind, püüdsin sama suunda jätkata. See oli huvitav töö, sain omamoodi katsetada, eeskätt Rosina partii juures. Nagu teada, on Rosina osa esialgselt mõeldud metsosopranile koloratuuri-ga, käibel on aga mitmesuguseid variante koos kadentsidega ka kõrgemate häälte jaoks. Hankisin siis Rosina kohta nii palju materjali kui võimalik (oli õnnelik juhus, et Itaalia saadik oli meie autorikaitsele kinkinud hulga plaate itaalia lauljatega), kirjutasin kõik need variandid välja. Ja kuna Rosina osatäitjaid oli neli, kohandasin igaühele kõige sobivama variandi, nii et iga laulja laulis Rosinat omamoodi. Siin tuligi mul meelde Bierdiajevi juhutatud poolakate «Don Juan». Mingil määral need taotlused «Sevilla habemeajajas» õnnestusid ja tollal loeti seda «Estonia» parimate etenduste hulka. Seesama «Habemeajaja» läks teatris ka pärast sõda veel kümnekond aastat samal viisil. Töös lauljatega nägin, kellel oli kergem ja kellel raskem osaga muusikaliselt hakkama saada. Selgus, et laulja töö tulemus sõltub tema solfedžeerimis- oskusest. Hilisemas töös konservatooriumi lauluüliõpilastega püüdsin neist eelkõige teha häid solfedžiste. Minu juures oli ka Georg Ots, kes hiljem isegi lindistas lehest lauldes. Aga ega ta kohe seda suutnud.

«Estonia» kõrval tahaksin veidi kõnelda ka Budapesti ooperiteatrist. Budapestis oli meil kõikidele kontsertidele ja ooperisse vaba sissepääs; ooperis oli meie jaoks üks kindel loož, selle taga väike pime ruum, kus me kaasõpilastega, võtnud toidu kaasa, sõime isegi õhtust. See oli ülemisel korral see teistest täiesti eraldi. Samal ooperilaval toimus ka väga palju sümfooniakontserte, nii et võisime näha ka paljusid kuulsaid dirigente. 79





I. Bržesshaja. Villem Reimani portree. Oli, 1984.

Ooperi mängukavas oli kõigepealt Wagner. Kui mõtlema hakata, siis oli suur Wagneri mõju täiesti arusaadav, tänu Lisztile oli ka Wagner jumalus. Teatris oli häid Wagneri-lauljaid, eriti tenoreid. Wagnerit oli seal juba sada aastat mängitud, olid omad traditsioonid, omad lauljad jne. Vene ooperist mängiti siis «Vürst Igorit» (see oli lavastatud suurejooneliselt: ratsahobused laval jms) ning «Hovanštšinat». «Igor» ei olnud kuigi menukas, «Hovanštšina» püsis laval kauem. Alles hiljem taipasin selle põhjust: loetakse ju «Hovanštšinat» wagnerismi mõjul sündinuks. . . Väga head olid ka Puccini ooperite lavastused. Ooperisolistid polnud kuupalgalised, nad tegid lepingu peamiselt ühele ooperitrollile ja laulsid seda siis mingis linnade ringis, eri teatrites. See süsteem on üsna ebainimlik, aga viib taseme väga kõrgele. Noor laulja võis pärast Liszti-nim Muusikaakadeemia lõpetamist olla endas nii kindel, et riskis loobuda kohast ooperikooris (viisaka palgaga kuni vanaduspensionini), lootuses, et teda hakatakse solistina kasutama. Kui ta endale nii kindel polnud, valis ta ooperikoori. Aga ooperi-

di, pidi juhtuma ime — teatrite direktorid lihtsalt ei lasknud niisugust olukorda tekkida. Nii olid ka koorid väga tugevad. Wagneri ooperitest meeldis mulle seal väga «Rheini kuld», aga hiilgelavastuseks oli «Valküürid», mida nägin 1960. aastal, kui Kodályl külas käisin. Kodály enda populaarset «Häry Jánost» siis laval polnud, aga ma olin abiks selle ooperi toomisel «Vanemuisesse».

Kui noor muusik tahtis soolokontserdi anda, tuli kindlasti ise juurde maksta. Saali üür polnud kuigi suur, aga esineja pidid ise kriitiku valima ja see läks kulukaks. Budapesti väikeses kontserdisaalis käisin sagedasti, seal oli põnevaid kontserte. Mul ei lähe siiani meelest, kui mängis üks nooruke bulgaaria tšellist<sup>8</sup>: saalis oli mõni üksik kuulaja, nende hulgas vist ka paar ajakirjanikku. Esiälgu oli solist muidugi üsna halvastujus, nõnda mängis mõne asja. Aga just siis, kui ta arvas, et nüüd lõpetab, läksime lavale, tõi me sinna toolid ja hakkasime temaga juttu ajama. Siis hakkas ta meile ette mängima, veel ja veel, ning kontsert kestis poole ööni. . . See oli meeleolult üks toredamaid kontserte, mida elus kuulnud olen. Too hiilgav tšellomängija ei jäänud



kuulsustele millegi poolest alla, seda enam, et mul oli suurepärase võrdlusvõimalus: nädal varem olin kuulnud Pablo Casalsit, paar päeva varem Grigori Pjatigorskit ja Béla Bartókit Brahmsi sonaate mängimas.

Budapestis kuulud dirigentidest meeldis mulle kõige enam Wilhelm Furtwängler Beethoveni interpreedina. Tema juhatatud Beethoveni 5. sümfoonia oli mulle tollal tõeliseks ilmutuseks ja ega ma seda sümfooniat halvemas esituses tahagi enam kuulata. Väga mõjuv ja meeldiv oli Ernő Dohnányi<sup>9</sup> pianistina ja dirigendina — ta oli tollal Muusikaakadeemia direktor, aga esines väga sageli solistina. Huvitav oli see, et suurema osa klaverikontserte, ka Beethovenit, mängis ta ilma dirigendita. Teatri orkestriruumis oli kõrgem poodium, Dohnányi oli klaveriga seal ja orkester istus tema ümber. Sissejuhatuse ja vahemängud juhatas ta püsti seistes, ülejäänud klaveri tagant. Kui keegi on võimeline nüüsi esinema, peaks ta seda kindlasti proovima. Nii tekib kammeransambel: orkester pole enam orkester, vaid iga orkestrant tunneb end ansamblisti-solistina. Ettekanne mõttes olid eriti hiilgavad Beethoveni kontserdid. Räägiti, et Dohnányi ei harjutavat kuigi palju, maailmaliteratuur olevat tal kõik peas. Esimene kord tema sooloõhtul vaatasin: Dohnányi tuleb lavale, kava käes, istub klaveri taha, seab prillid ninale, loeb kava, paneb selle klaveri äärelle, prillid ka sinna, mängib, aplaus, kummardab, istub jälle klaveri taha, vaatab kava, paneb kava ja prillid ära — ja niimoodi iga loo järel. Küsisin siis kaaslastelt, kuidas on võimalik, et inimene, kel on nii palju repertuaari peas, ei suuda meeles pidada kava järjekorda? Mulle seletati, et ega Dohnányi ise nende kontsertidega palju sekelda, korda peab tema naine. Tema annab küll põhimõttelise nõusoleku, ka teoste osas, ent mida, millal ja kus: «... aga helistage veel mu naisele». Naine planeeris kõik ja ütles Dohnányile samal päeval, et täna pead mängima. Kontserdisaalis teati, et talle tuleb kõigepealt kava pihku pista, Dohnányi läks lavale ja vaatas kava pealt, mida ta seekord mängima peab... Väga kõrgel tasemel olid akadeemia õppejõudude kammerkonsertid. Seal oli ka parim metsasarvemängija, keda olen kuulnud. Dohnányi kirjutas tema jaoks Seksteti keelpillikvarteti ja klaveriga, mida ise mängis. Kui Dohnányi koos selle metsasarveprofessoriga esines, oli see vaieldamatu sündmus. Oli selline juhtum Pablo Casalsiga (Casals käis kü-

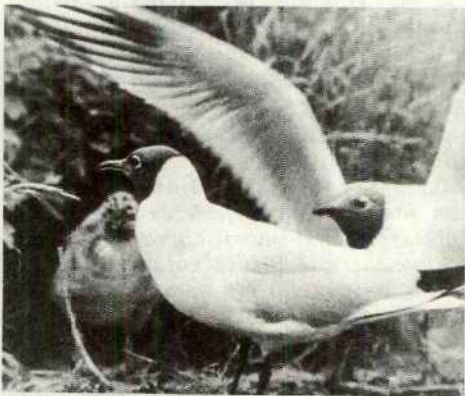
laliskonsertidel oma dirigendiga, kes hommikul orkestriga proove tegi, koos mängiti esmakordselt alles kontserdil). Esitati Dvořaki tšellokontserti, kus sissejuhatuse teist teemat mängib metsasarv. Kui too metsasarvekunstnik seda mängis, pööras Casals järsku ümber, jäi teda vaatama, seljaga publiku poole. Kontserdi lõpul ei teinud Casals publikust esialgu väljagi, kargas temperamentselt püsti, rajas endale kätega teed orkestrisse, läks metsasarvemängija juurde, kaelustas teda ja alles siis tuli kuulajate ette... Kogu eluks õpetlikku oli Budapestist palju kaasa tuua. József Szigeti<sup>10</sup> viiuliõhtud, mitmeid kordi Bartókit enast mängimas ja tema teoseid teistegi esituses kuulda, needsamad Brahmsi tšellosonaadid Pjatigorski ja Bartókiga — see eriline meeoleu on kandunud siiani.

Võib-olla oli minu vaba sissepääs kõikjale Kodály teene, aga ma kasutasin seda ohtrasti. Seal, kus ma elasin, suleti õhtul ukseid juba kell kümme. Et hiljem sisse saada, pidi portjeele veidi maksma. Mäletan, et vist paaril korral kogu selle aja jooksul sain tasuta koju. Kui küsite, missuguseid tollaseid maailmakuulsusi ma seal nägin-kuulsin, siis kergem on vastata, keda ma ei näinud.

Üks kuulsus on mul aga jäänud nägemata, kuidas ma seda ka ei tahtnud — Sergei Rahmaninov pianistina. Tollal tuli Rahmaninov alati kevaditi Sveitsi, valmistas seal kava ette, tegi siis turnee läbi Berliini, Pariisi, Londoni, Viini, Budapesti, läks sama kavaga Ameerikasse, tegi ka seal ringi ära ja hakkas seejärel tunde andma. Varsti avaldas ta kuulutuse, kus teatas, et ta enam uusi õpilasi vastu ei võta, kuna on üle koormatud. Räägiti, et see olevat olnud tal n-ö äri-nõks. Teame ju, et Rahmaninov andis osa tunde tasuta, osa eest aga võttis väga kallist hinda. Üks näide Eestimaaltki: minuga umbes samal ajal õppis Tallinna Konservatooriumis klaverit neiu nimega Pellmann. Tal asi eriti ei edenenu, tüdine ära, hankis kusagilt piletiraha ja — otse Rahmaninovi juurde. Eestist pärit, räägib vene keelt ja palub, et Rahmaninov teda kuidagi järele aitaks, võtaks oma õpilaseks, et kas või juba sellega endale reklaami teha. Rahmaninov võttiski, ilma tasuta, organiseeris talle veel New Yorgi raadios esinemiseigi.

Mul oli Rahmaninovist tekkinud väga sümpaatne ettekujutus — paljuski tänu Artur Lemba. Tema teadmised Rahmaninovi kohta olid ammendamatud — kuni helilooja-pianisti eraelu ja suguvõsani välja. Ja 1933, A. Lemba juures lõ-





Kaadrid filmist «Vilsandi linnuriik».

petamise aastal, kohtusin Rahmaninovi-ga jälle kord «kaudselt». Tahtsin muusikat kirjutada ja otsisin endale suveks Keila-Joalt elamispaika. Kohtasin seal üht Hundi-nimelist noormeest, keda teadsin restoranis mängimise ajast. Rääkisin talle oma murest, ta lubas, et küll tema ise selle asja korraldab. Tema isaks osutus Keila-Joa vürst Grigori Volkonski (poeg oli oma nime eestistanud, rääkis ka täiesti vabalt eesti keelt). Volkonski aitaski mind ja oli eriti rõõmus selle üle, et sai minult abi sealse klaveri korrastamisel — ta nimelt ootas järgmiseks nädalaks külla Rahmaninovi... Edasine selgitus on vast pisut keerukas: Volkonski üks poegadest, kes oli siis juba surnud, oli olnud abielus Rahmaninovi tütreaga. Nendel oli tütar Irina, keda käis suviti Sveitsis hoidmas Volkonski tütar, kes viibis nii pikka aega Rahmaninovi enda läheduses. Volkonskitelt kuulsin ma sel suvel mõndagi Rahmaninovi elust. Volkonskil oli ka palju Rahmaninovi kirju ja ta näitas neid mulle. Ühes kirjas (Volkonskigi muigas sellel kohal) kurtis Rahmaninov, et elu on väga raskeks läinud. Kui ta seni teeninud iga kontserdiga keskmiselt 10 000 dollarit, siis nüüd vaevalt pool (oli ju 1933. aasta majanduskriisi periood). Rahmaninov pidi siis sõitma Keila-Joale, et Irinat tema teisele vana naisale näidata. Kahjuks tuli Rahmaninovilt kiri, et ta ei söida...

\* \* \*

Sõidupileti Budapesti olin saanud muusika eest dokumentaalfilmile «Vilsandi linnuriik», mis sündis «Eesti Kultuurifilmi» tegevuse kõrghetkel, 1937. Mul oli klassikalise, s.o soliidsema muusika alal olnud veel vähe enda rakendamise võimalusi ja võib-olla polnud mul algul selleks ka oskusi. Film oli aga ala, millele ma võrdlemisi varakult sattusin, ja ma olin mõnda aega ainuke, kes meil filmimuusikat tegi. Algul olin mitmetele filmidele muusikat juurde mänginud, aga, tutvunud 1937. aastal Vladimir Parveliga, hakkasime koos tegema filmi «Vilsandi linnuriik». Tema oli režissöör ja operaator, mina helilooja ja režissööri abi. Parvel läks Vilsandile, kaevus maasse, kattis end õlgedega ja filmis nii mitu päeva, kõike, mis aga vaateväljale tuli. Sortisime need kaadrid siis kõigepealt meeleolude järgi. Püüdsime nii teha: linnud lõbutsevad või tantsivad, kasvatavad lapsi, armukadetsevad jne, selle juurde tuli teha siis ka vastav muusika. Muusika valmis väga ruttu, umbes nädalaga. See oli mul esimesi töid, kus idee klappis.



Film võeti hästi vastu samal aastal Hamburgis toimunud kulturfilmide festivalil. Eesti film oli leidnud ka rahvusvahelise tunnustuse. Selle filmimuusika põhjal valmis mul 1946. aastal orkestrisüit «Vilsandi».

«Kulturfilmiga» ja sealse orkestriga olin seotud nii enne kui ka pärast õpinguid Budapestis. Kroonika- ja lühifilme tehti igasugustel teemadel ja igal pool, kus oli vaja originaalmuusikat (ma ise mängisin ka orkestris), paluti see mul kirjutada. See pani mind küll kirjutama, aga samas oli see muusika, mis hiljem kahtumata jäi.

Too filmiorkester oli väike, salongi-koosseisuga. Pillide arvu täpselt ei mäleta, aga olid flööt, oboe, 1—2 klarinetit, 2 trompetit, 2 metsasarve, 1 tromboon, keelpille pult-poolteist jm. Mina mängisin klaverit, juhatas Valfred Jakobson<sup>11</sup>. Jakobson oli sinna koondanud tolle aja parimaid orkestrante, kes just eriti lehest mängimisel võimekad olid. Töötasime tavaliselt keskpäeval, vahel ka öösel. Selle muusika jaoks olid spetsiaalsed noodid mitmesuguse saksa muusikaga. Tundes repertuaari, võttis Jakobson tüki siit, teiselt sealt, pärast pandi otsad kokku. Proove tehti võrdlemisi vähe. Seetõttu polnud tase võib-olla eriti kõrge, aga produktiivsus oli vägev. Esimese viiuli partiid mängis Hubert Aumere. Aumere oli parimaid lehest mängijaid, tuli, istus puldi taha, ja kui teised hakkasid uut asja veel kiiresti läbi vaatama, vahtis tema lakke. Ükskord, kui jälle minu muusikat mängima asuti, püüdsin naljapära kirjutada Aumerele nii raske ja ebaviilipärase partii, kui vähegi oskasin. Lootsin, et ta ei suuda seda lehest eksimatult maha mängida. Seal oli päris pikk kadents: viiul mängib algul teistega koos, siis järsku jääb üksi. Mõtlesin, et küllap tal sassi läheb. Arvestasin: ta ütleb, et ma ei oska viiulile kirjutada. Selleks juhuks oli mul kirjutatud veel teine, hoopis viiulipärasem kadents, mille pidin talle siis andma, kui ta märkuse teeb. Aga Aumere mängis loo kohe puhtalt maha ja see saigi niiviisi salvestatud. Olen seda hiljem veel kuskil filmiarhiivi saates osaliselt säilinuna kuulnud. Eks niisuguseid katkeid ole imekombel alles veel teisi. Üht sellist kasutati kord ka televisioonis minu juubelisaates. Tolle heli oli kustunud, aga selles väikeses filmis mängisin klaveril üht oma lugu. Mingil moel taastasin muusika käte liigutuste järgi, mängima tuli aga mu poeg Matti. Siis oli saate salvestamisel naljakas vaadata, kuidas ekraanil mängis 30. aastate Reiman,

saate heli tuli aga stuudiost Matti Reimannilt.

«Kulturfilmile» töötasime selles majas, kus praegu on kohvik «Tallinn», sissekäik oli kõrvaltänavast. Kolleegid-tehnikud olid teinud meile mehhanismi, mille abil sai raha vastu toidu kohvikust korvi sees nõõripidi filmipolele tellida. Suurem osa «Kulturfilmi» töötajaid tegi kroonikaid ja nädalaringvaateid edasi ka juunipöörde järel, nii ka meie orkester Jakobsoni käe all. Moskvast tuli stuudiosse appi üsna nimekas režissöör Beljajev. Ta oli kuulanud minu kodanlikul ajal loodud filmimuusika läbi ja jättis mind stuudio juurde muusikaliseks konsultandiks ning ka originaalmuusika kirjutajaks. Tolle aasta (1941) kõige suurema tööna valmiski kunstilis-dokumentaalne film (täpselt nii teda nimetati) «Eestimaa». Filmimuusika loomine oli sundinud mind ka vokaalnumbreid kirjutama, tekkis siis minulgi populaarsemas plaanis laule, näiteks «Nooruse laul» filmist «Eestimaa», mida tollal esitas Tiit Kuusik. Kutseliste heliloojate poolelt tegutsesin massilaulu žanris tollal üsna üksinda.<sup>12</sup> Laululoomingus võib ikka juhtuda, et rahvas su laulu omaks võtab, aga instrumentaalmuusikas on selles, millist teost rohkem mängitakse, missugune kipub unustusse jääma, küll raske mingile seaduspärasusele viidata. Näiteks üks esimesi lugusid, mis ma Tallinnas õppetööna kirjutasin ja millest ka ise midagi pean, «Hällilaul» tšellole ja klaverile, pole erilist levikut leidnud, kuigi selle noot trükiti juba 1930. aastatel. Aga üks teine töö, Väike sonatiin klaverile (1952. aastast), mille kirjutasin poeg Mattile (n-õ selleks korra), kui ta väiksema esimest korda «Estonia» kontserdisaalis esines, on jällegi üks mu elu kõige edukam teos. See on palju kordi ilmunud üleliidulistes klaveripedagoogilistes kogumikes, antud välja isegi Ameerika Ühendriikides nn kullafondi sarjas.

Olen mõelnud: kes ma siis õieti olen? Kas helilooja, pedagoog või pianist? Minu elu esimene pool oli seotud läbinisti klaveriga, nüüd olen rohkem kui nelikümmend aastat konservatooriumis pedagoogiametit pidanud, õpetanud enam kui kümme erinevat ainet, ainsana on mul alati olnud kammeransambel — siin on mu interpreeditöö jätkunud kaudsel kujul. Heliloojana töötasin palju filmimuusika alal, kuid see muusika pole kontserdisaali jõudnud. Aga ka mittemuusikute hulgas teatakse mind kõige rohkem «Vilsandi» muusika loojana. Suur hulk töid on kirjutatud mul n-õ klassika-



lisemas plaanis, tänapäevamuusikas elamine ja selle vastuvõtmine on tekitanud aga vajaduse ka selles laadis katsetada, nagu Viulikontserdis ja Sümfoonia.

Praegu tunnen, et hästi kirjutada on raske, halvasti kirjutada ei taha, see tõttu on loometöö jäänud ka harvemaks. Pedagoogitööd olen ikka siiani suutnud teha. Interpretatsioon aga elab edasi minu lastes.

Läänemeri . . . ». Kolm preemiat sai meile viuldajana tuntud Villem Üunapuu (ühe II ja kaks III), ühe II preemia tema isa, orkestri- ja koorijuht ning muusikaõpetaja Aleksander Üunapuu, ühe III preemia Mart Saar.

Ules kirjutatud ja kommenteerinud  
PRIIT KUUSK

## Kommentaariid

<sup>1</sup> Ajakiri ilmub sama nime all tänaseni ja käis 1985. a oma 148. aastakäiku (Schumann asutas selle 1834), praegu on Düsseldorfis ja Maini-äärse Frankfurdi R. Schumanni nimeliste ühingute häälekandja, trükitakse aga kirjas-tuse «B. Schott's Söhne» poolt Mainzis.

<sup>2</sup> See oli nn peolaulude võistlus (1936), kus I ja II preemia jäid välja andmata, III sai tund-matu autor Valter Johanson Paidest lauluga «Jõudu Sulle, vaba Eesti», IV — V. Reimani «Sind armastan, Eesti» segakoorile, VI preemia sai Leo Tauts, V. Reimani segakoorilaulu «Lauliku kodu» peeti kooridele soovitavaks ja peatselt ka trükiti.

<sup>3</sup> Sergei Prokofjevi klaveriõhtud toimusid Tallinnas ja Tartus 1934, tema kavades oli veel 2. sonaat, *Andante op 29* (4. sonaadist), 10 «Põgusat nägemust», 3 gavotti.

<sup>4</sup> W. Bierdiajew juhatas Eestis siinse orkestri ees 1931, 1932, 1934, 1935, 1936, 1937. Eesti muusikast olid tema kavades H. Elleri «Õo hüüded», J. Aaviku «Kolm rahvaviisi» ja I osa A. Kapi 1. sümfooniast (1935), H. Elleri 1. sümfoonia (1937). Varssavi konservatooriumi ooperistuudioga viibis ta Tallinnas 1936.

<sup>5</sup> Albert Coates (1882—1953) esines Tallinnas 1932, tema kavades olid P. Tšaikovski, N. Rimski-Korsakov, R. Vaughan Williams.

<sup>6</sup> Sergei Mamontov (1877—1938) tegutses «Estonia» juures aastail 1923—1932. Vt lähemalt M. Kraavi artikkel kogumikus ««Estonia» lauluteatri rajajaid». T, 1981.

<sup>7</sup> «Sevilla habemeajaja» tookordne esietendus toimus 22. I 1943, lavastas Eino Uuli, dirigent Priit Nigula.

<sup>8</sup> Võib arvata, et tegemist oli bulgaaria ühe nimekaima tšellisti K. Popoviga.

<sup>9</sup> Ernő (ka Ernst von) Dohnányi (1877—1960) sai pianistina tuntuks Euroopas ja Ühendriikides juba sajandivahetusel ja esines solistina viimati 1956 Edinburgh' festivalil.

<sup>10</sup> József Szigeti (1892—1973), Ungarist pärit viuldaja, debüteeris 1905 Berliinis, oli ka kaasaegse muusika (Bartók, Prokofjev jt) silmapaistvamaid tõlgitsejaid.

<sup>11</sup> Valfred Jakobson (1895—1980), dirigent ja muusikapedagoog, oli õppinud trompetit 1914—1918 Peterburi konservatooriumis ja lõpetanud 1928 kompositsiooniklassi Tallinna Konservatooriumis A. Kapi juures.

<sup>12</sup> «Sirp ja Vasar» 21. VI 1941 avaldas massilauluvõistluse tulemused: 71 autori 99 laulu hulgast leiti 7 preemiaväärilist. II preemia sai (esimest välja ei antud) V. Reimani «Kus



Saksakeelse teatrikunsti ühele esindusüritusele 1985. a. Lääne-Berliini *Theatertreffen*'ile valiti klassikast Schilleri «Don Carlos», Büchneri «Woyzeck» (mõlema esitajaks Müncheni *Kammerspiele*), Schilleri «Wilhelm Tell» Stuttgardi teatrilt, Garcia Lorca «Bernarda Alba maja» Freiburgi teatrilt, Dos-tojevski «Kuritöö ja karistus» ja O'Casey' «Ader ja tähed» Viini *Burgtheater*'ilt. Kaas-aeget dramaturgiat esindasid John Hopkinsi «Kadunud aeg» (Hamburgi *Deutsches Schauspielhaus*, lavastaja Peter Zadek), Lars Noréni «Deemonid» (Viini *Akademietheater*), Botho Straussi «Park» (Lääne-Berliini *Schaubühne*). Wuppertali Tantsuteater näitas Pina Bauschi uut tööd «Mägedelt kostus karje» ja Lääne-Berliini Saksa Ooper Händeli «Messiast».

Teatrikohtumise kõrgpunktiks kujunes iisraeli dramaturgi Joshua Soboli näidend «Geto», mille esitust oli võimalik näha kahes erinevas lavavariandis. SLV tipprežissööri Peter Zadeki lavastuse Lääne-Berliini *Freie Volksbühne*'s tunnistas nii kriitika kui publik hooaja väljapaistvaimaks sündmuseks. Võrdluseks oli külla kutsutud Haifa Linnateater Iisraelist, kes oli näidendi esmaesitaja maailmas (autor töötab seal kunstilise juhina). «Geto» sündmustik põhineb ajaloolistel faktidel, tegevus toimub Teise maailmasõja päevil okupeeritud Vilniuses. Leedu pealinn vallutati kohe sõja algul ja tuhanded juudi rahvusest inimesed mõrvati. Ülejäänud suleti getosse, mis likvideeriti 1943. aastal: enamik hukati, pääsesid üksnes vähesed. Seni võimaldati juutidele isegi omavalitsust, korra säilitamiseks oli getos juudi politsei, kohus ja vangla. Tahtsid nad seda või mitte, aga neist organitest said okupantide tööriistad. Lühikest aega elati peaaegu tavalist elu, töötasid koolid, raamatukogud, kohvikud, kirikud, kirjandus- ja muusikaringid ning tehti isegi teatrit. See väliselt normaalse elu petlik illusioon huvitabki Sobolit. Sügava kaasaelamisega jälgib ta rahva püüdlusi säilitamiseks oma inimväärikust vaatamata pidevale surmaohule, katseid põgeneda süngest reaalsusest vaimse tegevuse valdkonda. Halastamatu tõetruudusega kujutab autor ärvaimu ja lõbujanu õitselepuhkemist, ohvrite petlikku lootust timukatega kaupa teha, nende koostööd selektsiooni- ja hävitusprotsessis, eesmärgiga päästa tugevamaid ja muidugi iseennast. Näidendist kumab läbi sõnum, et ka mõrvatute hulgas oli potentsiaalseid mõrtsukaid, et kurbmängukarussell oleks edasi pöörelnud ka siis, kui mõned tegelased oleksid rolli vahetanud. Autori kavalehetsitaat seob minevikusündmused tänapäevaga: «Rahvas on jagunenud kahte leeri. Ühel pool seisavad need, kes asetavad rahvusliku egoismi üle kõigi

teiste väärtuste; teisele poole jääb vähemus (sinna kuulun minagi), kes kardab, et alasti jõupoliitikaga ei too me endile üksnes hukatust, vaid muutume oma surmavaenlaste kohutavateks karikatuurideks.»

Just sellele asetab oma lavastuses põhirõhu Peter Zadek, kriipsutades alla sündmuste irratsionaalsust, surmavaenlaste-vahelist ambivalentsi. Kulminatsiooniks saab orgia, mis ühendab ohvrid ja mõrtsukad seletamatu viha-, ühise hirmu- ja sellest kasvava autsetundega. Zadek kasutab efektseid *show*-numbreid ja elegantse koreograafiaga revüüstseene. Lavastuses teevad kaasa mitmed tippmuusikud ja -tantsijad, rääkimata näitlejate korekhihist.

Haifa Linnateatri lavastus on loodud palju napimate vahenditega, kõiki rolle esitavad vaid 14 näitlejat. Nad pole küll staarid, kuid igati arvestatavad professionaalid — paar-kolm täiesti erinevat osa on igapäevasele jöukohane. Lavastaja Gedalja Besser on fookusesse tõstnud sionist Gensi ja sotsialist Krucki vastasseisu, orgia seevastu on viidud kulisside taha. SS-lastel sunnil ettekantud getoteatri numbrid ei muutu «asjaks iseeneses», vaid esitatakse sordiini all: piinatud inimesed mängivad oma elu nimel.

Erinevas võtmes lahendatud lavastused täiendavad teineteist ja pakuvad juurdlemisainet piirsituatsioonis viibiva inimese ülevusest ja madalusest.



## XI CHOPINI-NIMELISEL



Ivari Ilja ja Irina Arhipova esinemas «Estonia» kontserdisaalis.

A.-M. Halliku fotod

1.—20. oktoobrini 1985 toimus Varssavis XI rahvusvaheline F. Chopini nim pianistide konkurss, millest võttis osa 124 noort muusikut (sh kõige arvukam oli Jaapani 27-liikmeline võistkond). NSV Liitu esindas Varssavis 5 pianisti, nende hulgas ka Moskva konservatooriumi assistentuuristažuuris professor S. Dorenski juures end täiendav tallinlane IVARI ILJA. Konkursižürii oli 22-liikmeline, esimeheks professor Jan Ekier (Poola). Tulemused: I — Moskva konservatooriumi II kursuse üliõpilane, 19-aastane Stanislav Bunin, kes kaks aastat tagasi oli võitnud ka M. Long-J. Thibaud' nim konkursi Pariisis; II — Pariisi konservatooriumi üliõpilane, 19-aastane Marc Laforet, III — Krzysztof Jablonski (Poola), IV — Michie Koyama (Jaapan) (sai III preemia Tsai-kovski-konkursil 1982), V — Jean-Marc Luisada (Prantsusmaa), VI — Tatjana Pikaizen (NSVL). Rahalise preemia ja diplomi said kolmandast voorust finaalsooru mittepääsenud neli paremat, need olid punktide järjestuses: François Killian (Prantsusmaa), IVARI ILJA, Ludmil Angelov (Bulgaaria) ja Kayo Miki (Jaapan). Nõnda saavutas Ivari Ilja Varssavis siis 124 osavõtja hulgas oma tubli esinemisega paremuselt 8. koha! Ivari Ilja oli üks neist vähestest, kelle esinemise kohta igas voorus oli Poola keskajalehes «Trybuna Ludu» tunnustussõnu öelda konkursiülevaateid teinud professor Józef Kanski. Avaldame neist mõningaid väljavõtteid. Esimese vooru järel:

«Ivari Ilja võitis tunnustuse oma hea, soliidse tehnika ja ülla interpretatsiooniga /Chopini/ Skert-sos *b*-moll» («Trybuna Ludu» 4. X 1985).

Teise vooru järel: «Ivari Ilja köitis tähelepanu Fantaasia *f*-moll täielikult keskendunud esitusega ning vaimustava, suurejoonelises stiilis mängitud



Poloneesiga *fis*-moll» («Trybuna Ludu» 11. X 1985).

Kolmanda vooru kuulamisel: «Esimesena esines kolmandas voorus Nõukogude pianist Ivari Ilja. See 23-aastane eestlane mängib voorust vooru üha võluvamalt. Seejuures ta mitte ainult ei tabanud suurepäraselt Masurka op 50 tantsulist pulssi, /.../, vaid ka mängis seda erakordse ülluse ja süvenemisega, tema Sonaadil *b*-moll oli aga äärmistes osades tunda tõelise tragismi jooni...» («Trybuna Ludu» 16. X 1985).

Ivari Ilja oli juba neljas Chopini-konkursil osalenud Eesti pianist, ja seni kõige edukam. Nagu võime lugeda Chopini-nim võistluste albumist (ilmunud Varssavis 1970), osalesid meilt II konkursil 1932. aastal Valentine Riives Tallinnast, III konkursil 1937. aastal aga Bruno Lukk Tartust ja Erika Koost-Tuttelberg Tallinnast.

PRIIT KUUSK



## Kultuuriministeriumis

8. oktoobril arutas kolleegium Eesti NSV Filharmoonia tööd NLKP XXVII kongressi ettevalmistusperioodil. Leiti, et majanduslikus mõttes on Filharmoonia töötanud hästi, kusjuures ka sisuliselt on olukord paranenud. Kõigi muusikakollektiivide repertuaaris on suurenenud eesti ja vennasrahvaste nüüdismuusika osa. 13. märtsile on kavandatud sümfooniakontsert «Eesti heliloojailt kongressile». Levi-muusikas aga kahjuks pole veel leitud head koostöövormi eesti heliloojatega.

30. oktoobril oli kõne all teatritevaheline sotsialistlik võistlus ja 1984/85. aasta teatrihooaeg. Eesti NSV Kultuuriministeriumi kolleegium ja Kultuuriala Töötajate Ametiühing Vabariikliku Komitee presiidium otsustasid eelmise hooaja töötulemuste põhjal anda esimese preemia Pärnu draamateatrile, teise preemia Nukuteatrile. Märgitati ka Viljandi «Ugala» ja Vene Draamateatri kohusetruud tööd. Kolleegium nentis kriitiliselt, et harvadeks ja väheülevateks on jäänud noorte lavastamisdebüüdid, mitme eeldustega noore näitleja areng on takernud.

4. detsembril analüüsi rahvateatrite tegevust 1984/85. aasta hooajal ning kinnitati uue hooaja I poolaasta repertuaariplaan. Hooaja jooksul anti kokku 1065 etendust 280 940 külastajale (näitajad on mõnevõrra suuremad eelmisest hooajast). Lavale toodi 39 uuslavastust, põhiasias pühendatud suure võidu 40. aastapäevale. Kordaläinu kõrval märkiti perspektiivse repertuaariplaani puudumist.

18. detsembril oli kolleegiumi istungi päevakorras algupärase dramaturgia lavastamine meie vabariigi teatrites partei kongressidevahelisel perioodil. Draamateoste repertuaarikolleegiumile esitati selle aja jooksul läbivaatamiseks 217 näidendit ja 11 dramatiseeringut, millest osteti ära 48 näidendit ja 10 dramatiseeringut. Viie aasta

jooksul on sõlmitud sihtlepinguid 54 autoriga, mille tulemusena on valminud 25 näidendit. Kahele lahtisele ja ühele kinnisele näidendivõistlusele laekus 166 tööd, millest on lavastatud 11 ning uue hooaja plaanides 7. Vennasvabariikides mängitakse praegu 38 meie nüüdisaegset näidendit, välismaa lavadele ning raadio- ja teleteatrisse on tee leidnud 50 eesti dramaturgide teost. Otsuses rõhutatakse repertuaarikolleegiumi nõudlikkuse töstmise vajalikkust omandatava dramaturgia sisu ja vormi suhtes ning sihttelemuste osatähtsuse suurendamise tarvet temaatilise repertuaari rikastamisel.

## Kinokomitees

14. oktoobril arutas kolleegium Eesti NSV Ministrite Nõukogu ja Eesti NSV Ametiühingute Nõukogu 1985. a 14. augusti määrusest «Abinõudest klubiliste asutuste ja spordirajatiste paremaks kasutamiseks» tulenevaid ülesandeid ja kavandas nende elluviimise.

21. novembril tehti kokkuvõtteid Riikliku Kinovõrgu sotsialistlikust võistlusest III kvartalis. Võitjaks tunnistati Hiiumaa Rajooni Kinovõrk ja Paide kino «Aurora». Arutati ka filminäitamise kvaliteeti Jõgeva ja Võru rajooni kinodes ning vaeti oma allasutuste 1985. a 9 kuu finants- ja majandustegevuse tulemusi. Samal istungil võeti vastu otsus NLKP XXVII kongressi eelsete dokumentide läbiarutamise kohta süsteemi töökollektiivides ning kinnitati kongressile pühendatud filmilektooriumide võistlusülevaatu- se juhend.

9. detsembril istungil oli vaatluse all Tallinna Kinofikatsiooni Valitsuse töö laste kinoteeninduse parandamisel. Laste osa kinokülastajate üldarvus on tõusnud 10,5%-ni. Kino «Pioneer» alusel on loodud spetsialiseeritud lastekino, suurenenud on

koolikinode arv. Kolleegium soovitas luua šeflussidemed Kinofikatsiooni Valitsuse ja «Tallinnfilm» vahel, et parandada tööd kodustuudio lastefilmidega. Samal istungil arutas kolleegium õigusalaselt tööd komitee süsteemis ning kinnitas Riikliku Kinovõrgu sotsialistliku võistluse uue juhendi.

23. detsembril oli arutusel Filmilaenu- ja reklaami Valitsuse repertuaarinõukogu töö XXVII kongressi eel. Vaadati läbi enne kongressi ja selle ajal linastuvate filmide nimekiri, samuti 1986. a I kvartali repertuaari-, informatsiooni- ja reklaamiplaanid. Kinnitati

1986. a põhiürituse plaan ning kuulati informatsiooni kodanike ettepanekute, avalduste ja kaebuste lahendamise komitees. Samas arutati Rapla Rajooni Kinovõrgu tegevust töödistspliini tugevdamisel ning võitluses joomarluse ja alkoholis-miga. «Tallinnfilm» direktor E. Rekkor andis aru töötajate seas tehtavast poliitilisest kasvatusööst.

## Heliloojate Liidus

Heliloojate Liidu töökoosolekutel kuulati oktoobris A. Põldmäe Sonatiini neljale saksofonile; I. Garšneki levilugusid süntesaatorile «Grott» ja «Romantiline ballaad»; H. Kareva Saksofonikontserti nr 1 ja Saksofonisonaati nr 2; Jüri Tamvergi Nelja bagatelli klarnetile ja klaverile; Vigala laululaagris esitatud koorilaulu (R. Eespere «Ärkamise aeg», A. Marguste «See on Eesti», E. Mägi «Elu nimel» ja «Olen mina, piiga, pilli armas», V. Tormise «Astuge ette» ja «Viis eesti rahvatantsu» jt).

Novembris: Jüri Tamvergi Kolme arabeski klaverile; L. Sumera uuemat filmimuusikat; A. Ritsing Keelpillikvartetti nr 4.

3. XII toimus V. Tormise autoriohtu, kavas «Kaksikpühendus», «Laevas lauldakse», «Karja koju kutse». «Väinamoise ve-



ne söit» jt; kuulati ka I. Pakri Setset pala viulile, V. Ignatjevi «Laulukest sinust». I. Garšneki Klaverisonatiini, H. Rosenvaldi 10. novelleiti, P. Raigi muusikat «Estobrasile», R. Kangro «Tandem con Giocondo» t.

Muusikateaduse sektsiooni koosolekud olid 15. X ja 19. XI. \* \* \*

17. ja 18. XII toimus Heliloojate Liidu infokeskuse ja muusikateaduse sektsiooni ühisüritusena vabariikidevaheline infokonverents, mille kavas olid ettekanded Moskva, Leningradi ja Kasahhi heliloojate uemast loomingust. Kuulati ka muusikat.

## Kinoliidus

11. oktoobri juhatuse koosolekul käsitleti ettevalmistusi Eesti Kinoliidu VI kongressiks ja III Nõukogude Eesti filmifestiivaliks.

20.—29. oktoobrini viibis Argentinas Mar de Plata Rahvusvahelise Filmiamatööride Liidu (UNICA) kongressil ja festivalil «UNICA '85» NSVL Kinoliidu delegatsiooni koosseisus Eesti Kinoliidu juhatuse sekretär R. Karemäe kui «UNICA '86» Tallinna president, võttes vastu volitused ja esitades ametliku küllakutse järgmiseks aastaks Tallinna festivalile.

11.—19. novembrini viibis Portugalis Espinhos IX rahvusvahelisel multifiilmide festivalil NSVL Kinoliidu delegatsiooni koosseisus P. Pärn, kelle joonisfilm «Aeg maha» pälvis parima noorsoofilmi auhinna.

27. novembril toimus Moskva Kinomajas Eesti multifiilmide öhtu. Esimeses pooles tutvustati noorte filmitegijate loomingut, teise poole kavas olid P. Pärna režissööritööd.

22.—30. novembril viibis Leipzigi 28. rahvusvahelisel lühifiilmide festivalil NSVL Kinoliidu delegatsiooni koosseisus filmikriitik J. Ruus.

10.—14. detsembrini toimus NSVL Kinoliidu üleliidulise filmilaenu komisjoni väljasõidupoleum, kus tutvuti Eesti filmiklubide positiivsete töökoostega.

18. detsembril juhatuse koosolekul arutati Eesti Kinoliidu tööd kongressidevahelisel ajal. Moodustati kriitikapreemiate komisjon. Kuulati korterikomisjoni aruannet.

## Teatriühingus

2.—7. oktoobrini toimus VTO ja ETÜ ühisüritusena Vene NFSV teatrilavastajate seminar Eestis.

Balletisektsioon korraldas Pekingi ja Hispaania balletitrupi etenduste ühiskülastuse Riias.

8. oktoobril esines kriitika-sektsioonis professor J. Kagarlitski teemal «Inglise tänapäeva teater».

10. oktoobril toimus ETÜ nõukogu koosolek. Päevakorras olid muusikateatreid puudutavad küsimused.

11. oktoobril korraldas ETÜ vastuvõtu Saksa DV muusikateadlastele. Enne seda olid küllalised viibinud «Lendava Hollandlase» etendusel RAT «Estoonias».

14. oktoobril juhtisid kriitika-sektsiooni koosolekul vestlust möödunud hooaja teemadel L. Vellerand ja U. Tont.

28. oktoobril käis kriitikasektsioon Viljandis vaatamas etendust «Ja sajandist on pikem päev».

29. oktoobril esines Hiumaa teatripäevade lõpetamisel teatrikriitik L. Vellerand.

1. novembril anti Raekojas pidulikult kätte noorte lavajõudude preemiat.

11. novembril käisid Lvovis üleliidulisel lavastusala juhatajate nõupidamisel V. Babõnin (Vene Draamateater) ja A. Tammemägi (Noorsooteater).

11. novembril rääkis kriitika-sektsioonis Mossoveti nim. teatri näitleja ja dramaturg S. Korkovkin uudisdramaturgiast ja oma näidendite lavastamisest USA-s.

14. novembril toimunud ETÜ juhatuse koosolekul arutati T. Altermanni juubeli tähistamist ja määrati T. Altermanni juubelpreemia A. Ükskülale.

23. novembril avati Harju rajoonis Visja tammikus mälestuskivi T. Altermannile.

25. novembril toimus ERF-i ruumides T. Altermannile pühendatud mälestusöhtu. Öhtu koostas K. Orro. Anti kätte Altermanni juubelpreemia ja Panso-nimeline preemia (P. Tammearule).

30. novembril oli Moskva Näitlejate Keskmajas loominguöhtu V. Panso mälestuseks. Öhtut juhtis M. Mikiver. Kaastagevad olid M. Lill, H. Mandri ja V. Ernesaks.

12. detsembril toimunud juhatuse koosolekul kõneles Teatri- ja Muusikamuuseumi probleemidest direktor R. Ivalo.

13. detsembril anti Raekojas kätte ETÜ lavatehnikapreemiat. 16. detsembril anti Paide EPT aastapreemiat H. Sallole (Sally) ja Schneider «Kabarees») ja K. Karismale (Sally «Kabarees»).

## In publico

### ESIETENDUSED TEATRITES

11. oktoober — V. Tšervinski, «Trips-traps-trull». Eesti NSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja V. Pazi, kunstnik A. Koženkova.)

13. oktoober — A. Kitzberg — J. Tooming, «Viina vanne». RAT «Vanemuine». (Lavastaja J. Tooming, kunstnik E. Kittus.)

13. oktoober — H. Ibsen, «Nora». «Ugala». (Lavastaja V. Saldre, kunstnik J. Vaus.)

22. oktoober — M. Rausi luulekompositsioon «Loojumatu tund». Eesti NSV Riiklik Nukuteater.

24. oktoober — H. Lindepuu, «Süda kaheks». Rakvere Teater. (Lavastaja I. Herm, kunstnik R. Babitševa-Vanhanen.)

2. november — H. Vasar — K. Komissarov, «Lumivalgeke ja 7 põialpoissi». Eesti NSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja K. Komissarov, kunstnik J. Vaus.)

3. november — A. Galin, «Kiusatus». Eesti NSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja M. Lurje, kunstnik T. Tepandi.)

3. november — TRK lavakunstkateedri XIII lennu lavakompositsioon «Sorry, me oleme tulekul». Eesti NSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja K. Komissarov, kunstnik J. Vaus.)

3. november — E. Lazarevi ballet «Meister ja Margarita». RAT «Estonia» (Dirigendid E. Klas, V. Pähn, lavastaja M. Murdmaa, kunstnik K.-A. Püüman.)

9. november — O. Luts — P. Pedajas, «Soo». L. Koidula nim. Pärnu Draamateater. (Lavastaja P. Pedajas, kunstnik V. Tamm.)

16. november — A. Mišarin, «Seoses üleminekuga teisele tööle». TRA Draamateater. (Lavastaja M. Mikiver, kunstnik A. Unt.)

24. november — J. Põldma, «Ta ei tahtnud olla näitleja». Rakvere Teater. (Lavastaja M. Kalmet, kunstnik H. Mänd.)



28. november — I. Örkeny, «Kassimäng». Eesti NSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja A. Tsukerman, kunstnik M. Kuurme.)

1. detsember — W. Shakespeare, «Suveõ unenägu». Eesti NSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja R. Agur, kunstnik R. Lauks.)

6. detsember — «Läbi häda» — E. de Filippo, «Silinder»; V. Slavkin, «Vilets korter». «Vanalinna Stúdio». (Lavastaja R. Baskin, kunstnik M. Vannas.)

7. detsember — A. B. Vallejo, «Loomav pimedus». TRK lavakunstikateedri XII lennu diplomilavastus, «Ugala». (Lavastaja K. Raid, kunstnik K. Tool.)

8. detsember — E. Kapi ballett «Kalevipoeg». RAT «Vanemuine». (Dirigent E. Kõlar, lavastaja Ü. Vilimaa, kunstnik M. Säre.)

9. detsember — T. Tepandi, «Vanapagana ja Tepandi lood». Eesti NSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja Tõnu Tepandi, kunstnik Tiiu Tepandi.)

12. detsember — W. Whycherley, «Provintsitär Londonis». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja I. Normet, kunstnik M. Pottisev.)

19. detsember — J. Saar, «Valge tee kutse». Eesti NSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja K. Kilvet, kunstnik H. Volmer.)

21. detsember — G. Verdi ooper «Maskiball». RAT «Estonia». (Dirigendid E. Klas, P. Lilje, lavastaja H. Krumm, kunstnik R. Babitševa-Vanhanen.)

25. detsember — T. Aasmäe, «Väikesed imed». Eesti NSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja T. Aasmäe, kunstnik J. Kass.)

27. detsember — J. Knauth, «Üöbik». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja P. Pedajas, kunstnik V. Tamm.)

29. detsember — P.-E. Rummo, «Kõrgemad kõrvad». TRA Draamateater. (Lavastaja G. Kilgas, kunstnik G. Sander.)

#### ESIETTEKANDED FILHARMOONIA KONTSERTIDEL

2. november — E. Mägi, «Kadents ja teema» viiulile. Esitajad U. Vulp ja K. Hoidre.

10. november — R. Rannap, «Suur sonatiin ehk *musica naïvissima* ehk ärkamisaegne diskoteek» klaverile. Esitaja autor.

22. november — E. Mägi, Soonaat klarnetile ja klaverile. Esitajad H. Altrov ja P. Lassmann.

27. november — V. Tormis (J. Viiding), kantaat «Jõudu tööle»; A. Ritsing (L. Karindi), «Kevadhommik». Esitaja ETV ja Raadio segakoor, dirigendid A. Üleoja ja T. Kangron.

30. november — E. Tubin, Soonaadi nr 1 klaverile (1928) II osa *Andante mesto* ja III osa Skertso; E. Oja, Variatsioonid eesti rahvaviisile «Kurval meele kõnnin mina» klaverile (1928). Esitaja V. Rumessen.

8. detsember — J. Rääts, Soonaat nr 9 klaverile. Esitaja L. Väinmaa.

#### ESILINASTUSED KINODES («Tallinnfilm»)

##### Dokumentaalfilmid

2. detsember — «Maestro». (Stsenarist T. Lökk, režissöör ja operaator N. Sarubin, helikujundaja H. Eller.) Kinos «Oktoober».

16. detsember — «Elu vanas linnas». (Stsenarist V. Kallaste, režissöör H. Drui, operaator E. Oja, helikujundaja H. Eller.) Kinos «Kosmos».

16. detsember — «Viuliga». (Stsenarist ja režissöör P. Tooming, operaatorid P. Tooming ja P. Ülevain, helioperaator E. Säde.) Kinos «Kosmos».

##### Multifilmid

14. oktoober — «Laululood». (Stsenaristid J. Tammsaar ja V. Uusberg, režissöör V. Uusberg, operaator A. Ilves, kunstnikud R. Raidme ja M. Rõõmus, heliloojad A. Valkonen ja R. Kangro, helioperaator Ü. Saar.) Kinos «Pioneer».

4. november — «Klaasikillumäng». (Stsenarist T. Toomet, režissöör K. Kivi, operaator T. Talivee, helilooja E.-S. Tüür, multiplikaatorid M. Kütt, T. Talivee ja K. Kivi.) Kinos «Sõprus».

##### Mängufilmid

28. november — «Puud olid...». (Stsenarist M. Traat, režissöör P. Simm, operaator A. Ruus, kunstnik R. Kolmann, muusikakujundaja P. Simm. Osades Ü. Pöld, M. Avdjuško, K. Kiisk, A. Kukumägi, U. Rannaveski, T. Kark jt.) Kinos «Sõprus».

#### ESILINASTUSED TELEVISIOONIS («Eesti Telefilm»)

##### Dokumentaalfilmid

19. november — «Ühe päeva kohtumised». (Stsenarist A. Tiisväli, režissöör-operaator K. Svirgsden, operaator E. Oja, helioperaator K. Kardna.)

##### Muusikafilmid

19. november — «ENSV kunstimeistrite kontsert». (Stsenaristid J. Tallinn, T. Lepp, režissöörid J. Tallinn, T. Lepp, operaatorid T. Massov, A. Mutt, kunstnik R. Vanhanen, helioperaator P. Roos.)

21. detsember — «Elurõõm». (Režissöör T. Pork, operaator A. Mutt, kunstnik K. Pärnson, helioperaator J. Sandre.)

#### ESIETENDUSED RAADIOTEATRIS

6. oktoober — «Mu väike värvuke». Inge Trikkeli kuuldemäng. (Režissöör A. Relve, helirežissöör M. Puust, muusikaline kujundaja V. Ernesaks.)

10. oktoober — «Kas te vajate sekretäri?», I. Pruša kuuldemäng. (Režissöör H. Kulvere, helirežissöör E. Sepling.)

23. november — «Vanamoeline komöödia», A. Kungase raadioseade A. Arbuzovi näidendist. (Režissöör A. Kungas, helirežissöör A. Lauri, muusika ja muusikaline kujundus Tõnis Kõrvitsalt.)

15. detsember — «Deemon», M. Mikiveri raadioseade M. Lermontovi poemist. (Režissöör M. Mikiver, helirežissöör K. Valdma, muusikaline kujundaja V. Ernesaks.)

28. detsember — «Kutse peksule», M. Tuuliku raadioseade P. Putniši näidendist. (Režissöör H. Kulvere, helirežissöör E. Sepling.)

#### ESILINASTUSED TELETEATRIS

31. detsember — «Püha Katariina pöörane õhtusöömaaeg». Jaroslav Diepli näidend, tõlkinud K. Tohver. (Lavastaja T. Kask, kunstnik T. Übi, helilooja P. Raik.)



## TEATRI- JA MUUSIKAMUUSEUMIS

28. oktoobril avati muuseumi stacionaaris näitused «Theodor Altermann 100», «Paul Sepp 100», «Leenart Neuman 100».

4. novembril kohtusid E. Vilde nim Tallinna Pedagoogilise Instituudi teatriringi liikmed A. Särevi Kortermuuseumis lavastaja R. Baskiniga.

5. novembril oli Epp Kaidu mälestusõhtu. Vestlesid O. Kuningas, L. Laats, E. Hermaküla, K. ja R. Adlas, V. Ernesaks, M. Palm, J. Kiho ja V. Viru.

20. novembril, 11. ja 16. detsembril esitas Eesti NSV Riikliku Vene Draamateatri näitleja S. Blühher A. Särevi Kortermuuseumis programmi I. Severjanini luulest «Minu kevade sirel».

21. novembril avati «Estonia» kontserdisaali fuajees näitus «A. Lemba 100».

5. detsembril külastasid A. Särevi Kortermuuseumi Leedu NSV taidlusteatrite lavastajad. 12. detsembril toimus kohtumisõhtu A. Särevi Kortermuuseumis näitleja I. Aruga.

16. detsembril oli mälestusõhtu J. Simmi 100. sünniaastapäeva tähistamiseks. Vestlesid A. Regi ja P. Lokk.

19. detsembril toimus E. Vainu mälestusõhtu. Vestlesid Erika Vain, B. Körver, V. Ojakäär.

## MUUDATUSI TEATRITÄHTKONDADES

1. detsembrist 1985 on RAT «Vanemuise» peanäitejuhi kt Ago-Endrik Kerge ja kunstiline juht Kaarel Ird.

## Uusi aanimetusi

### Eesti NSV rahvakunstnik

Heino Aassalu  
Venno Laul  
Juta Lehiste  
Arne Mikk  
Rein Raamat  
Ulo Vilimaa

### Eesti NSV teeneline kunstnik

Ines Aru  
Arvi Hallik  
Juri Jekimov  
Tõnu Kaljuste  
Katrin Karisma  
Hendrik Nagla  
Helvi Raamat  
Tiit Tralla  
Meeme Saareväli  
Viiva Väinmaa

### Eesti NSV teeneline kunstitegelane

Tõnu Kangron  
Enn Kose  
Tiit Köster  
Reet Laul  
Albert Olesk  
Peeter Perens  
Toivo-Peep Puks  
Aleksander Sarapuu  
Henno-Allan Sein

### Eesti NSV teeneline kultuuritegelane

Ivi Kreen  
Jaani Moks  
Ahto Nurk  
Harald-Peeter Siiaak  
Igor Tõnurist

## KINOMAJAS

10. oktoobril toimus ENSV teenelise kunstitegelase M. Dorovtovski loominguõhtu, mille kavas olid fragmendid mängufilmidest «Mis juhtus Andres Lapeteusega?», «Inimesed sõdurisinelis», «Gladiator», «Tavatu lugu», «Indrek» jt.

17. oktoobril oli ENSV teenelise kunstitegelase režissöör H. Parsi loominguõhtu, millega tähistati tema 60. a juubelit. ENSV Kinokomitee esimees R. Peni andis juubilarile üle Eesti NSV Ülemnõukogu Presiidiumi aukirja. Vaadati nukufilme «Operaator Kõps seeneriigis», «Laulud kevadele», «Nael I», «Putukate suvemängud», «Soss-sepp» ja «Seitse kuradit».

31. oktoobril toimus Eesti TV videoportreede õhtu. Kavas olid T. Porgi videofilmid «Enn Põldroos», «Tiit Pääsuke ja modelid», «Olev Subbi ühe aasta maalid», «Ando Keskküla», «Andres Tolts».

11. novembril kohtuti režissöör A. Kaidanovskiga ja vaadati tema stsenaristide ja režissööride kõrgemate kursuste kursuse töid «Aed», «Joona ehk kunstnik töö juures» ning diplomitööna valminud täispikka mängufilmi «Lihtne surm...»

14. novembril oli filmiamatöör T. Aru loominguõhtu (filmid aastatest 1971—1985).

26. novembril toimus filmiõhtu «Eduard Viiralt Eesti filmis», kus vaadati dokumentaalfilme «Eduard Viiralt» (rež Ü. Tambe), «Maised ihad» (rež M. Soosaar) ja joonisfilmi «Põrgus» (rež R. Raamat). Ülevaate E. Viiralt loominguõhtu andis ja filmi analüüsis M. Levin.

28. novembril oli H. Roosipuu spordifilmide õhtu. Vaadati filme «Meie olümpias», «Kullam», «Kümnevõistlejad», «Tavaline hooaeg», «Viievõistlejad», «Sada minutit selili kammerorkestri saatel», «Heerosed», «Liikumine terviseks».

3. detsembril toimus Eesti NSV rahvakunstniku K. Kiisa loominguõhtu, millega tähistati tema 60. a juubelit. ENSV Ülemnõukogu Presiidiumi esimees A. Rütel andis K. Kiisale üle Tööpunalipu ordeni. Õhtu programmis vaheldusid K. Kiisa režissööritud näitlejarollidega: fragmendid filmidest «Niper-naadi», «Surma hinda küsi surnutelt», «Metskannikesed», «Hullumeelsus» jt.

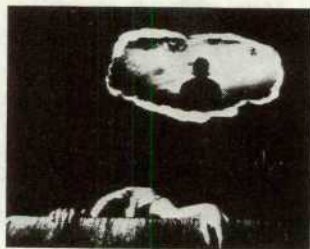
19. detsembril oli «Tallinnfilmi» mängufilmi «Puud olid...» läbivaatus (stsenarist M. Traat, režissöör P. Simm, operaator A. Ruus).

23. detsembril vaadati Gruusia filmistuudio mängufilme «Elustunud legendid», «Kevad mõõdub» ja kohtuti filmide režissööri N. Managadzega.

26. detsembril oli uute loodusfilmide «Varjuel» (rež R. Maran) ja «Kosklad» (rež M. Soosaar) läbivaatus loodusteadlaste osavõtul.

## NÄITUS KINOMAJAS

Novembris-detsembris oli Peeter Toominga teine fotonäitus Kinomajas (eelmine 1982). See kandis pealkirja «Laiulugu». Fotosid täiendasid Jaan Toominga luuletused.



Peeter Toominga foto näituselt «Laiulugu»

## RAT «VANEMUINE» TSEHHO-SLOVAKKIAS

11.—23. novembrini viibis Tšehhoslovakkias külalisetendustel RAT «Vanemuise» draamatrupp. Mängiti O. Antoni «Laudalüürikat» (lavastaja K. Ird) ja M. Gorki «Barbareid» (lavastaja A.-E. Kerge). Etendusi anti Olomoucis, Opavas, Ostravas ja Český Těšínis.



IN MEMORIAM 1985

**Aino Ripus** — 14. 08. 1903—  
15. 02. 1985, näitleja, kauaaegne Eesti Raadio diktor

**Nigol Andresen** — 2. 10. 1899—  
24. 02. 1985, teatri- ja kirjan-  
duskriitik

**Aarni Romppainen** — 27. 01.  
1924—5. 03. 1985, «Vanalinna  
Studio» lavastusala juhataja

**Paul Kangro** — 14. 06. 1909—  
11. 03. 1985, RAT «Vanemuise»  
kauaaegne jumestaja, Eesti  
NSV teeneline kunstitegelane

**Hartvig Juksar** — 31. 10.  
1910—19. 03. 1985, endine  
«Estonia» teatri orkestrant

**Reet Sein** — 4. 08. 1938—8. 04.  
1985, RAT «Estonia» orkest-  
rant

**Amanda Lääne** — 9. 03. 1897—  
25. 04. 1985, endine Narva ja  
Rakvere teatri näitleja

**Gennadi Alp** — 13. 02. 1927—  
10. 05. 1985, «Tallinnfilmi»  
direktori asetäitja tehnilisel  
alal, Eesti NSV teeneline inse-  
ner

**Urmas Kibuspuu** — 5. 12.  
1953—13. 06. 1985, TRA Draa-  
mateatri näitleja

**Olaf-Uno Gehrke** — 15. 08.  
1931—13. 06. 1985, teatrikrii-  
tik

**Lisl Lindau** — 2. 09. 1907—  
14. 07. 1985, Eesti NSV Riikli-  
ku Noorsooteatri näitleja, Eesti  
NSV rahvakunstnik

**Jelena Blinova** — 13. 12. 1924—  
5. 08. 1985, ENSV Riikliku Vene  
Draamateatri näitleja, Eesti  
NSV teeneline kunstnik

**Elga Rips** — 3. 09. 1910—7. 09.  
1985, endine «Estonia» teatri  
tantsija

**Edgar Valge** — 31. 03. 1920—  
26. 09. 1985, «Ugala» näitleja

**Viktor Gurjev** — 29. 08. 1914—  
11. 10. 1985, laulja ja laulu-  
pedagoog, professor, endine Tal-  
linna Riikliku Konservatooriumi  
rektor, Eesti NSV rahva-  
kunstnik

**Endel Ani** — 31. 05. 1925—  
15. 12. 1985, RAT «Vanemuise»  
ooperisolist, Eesti NSV rah-  
vakunstnik

**Henn Jaaniste** — 2. 04. 1915—  
28. 12. 1985, endine Pärnu  
draamateatri näitleja ja rekvi-  
siitor

**Sergei Prohhorov** — 20. 06.  
1909—5. 12. 1985, helilooja  
ja dirigent, Eesti NSV teeneline  
kunstnik



ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. МАРТ 1986

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

## ТЕАТР

Отвечает ЭИНО БАСКИН (5)

На вопросы редакции отвечает заслуженный артист Эстонской ССР Эино Баскин, который после тяжелой болезни снова приступил к работе в театре. В беседе он вспоминает пестрые начальные годы своего актерского и эстрадного пути, делится впечатлениями о работе в Лахтиском городском театре в Финляндии и затрагивает наиболее проблемные сегодняшнего театрального и эстрадного искусства.

СОКРОВИЩНИЦА ИСКУССТВА. Туглас и театр (18)

2 марта наша культурная общественность отмечает 100-летие со дня рождения народного писателя Эстонской ССР Фридеберта Тугласа. В обширном литературно-критическом наследии писателя есть и материалы, касающиеся театра. Из этих немногочисленных статей редакция публикует шесть театральных рецензий, рассматривающих проблемы и постановки театра «Ванемуине» в 1903—1940 гг. К публикациям приложены фотографии 4 постановок по мотивам произведений Тугласа в эстонском театре.

П. ИОНАТАН — Откуда приходим, куда идем...? (50)

В статье рассматриваются получившая на республиканском конкурсе пьеса 1984г. П премию пьеса Михкеля Тикса «Старый Тоомас» и её постановки в двух театрах: Вильяндиском драматическом театре «Угала» /режиссер К. Райд/ и в Государственном русском драматическом театре ЭССР /И. Нормег/. Несмотря на некоторые драматургические недочеты, рецензент считает произведение М. Тикса одной из первых глобально-экологических пьес в эстонской драматургии, где человеческие отношения отражены в новом свете — в зеркале противоречия общества и природы. Поэтому автор статьи считает включение в репертуар наших театров этого произведения, представляющего собой искусство предостережения, удачей репертуарной политики.

Э. СИЙМЕР — Человек и космос: принцип единства (58)

Театральный критик Э. Сиймер анализирует постановку Вильяндиского драматического театра «Угала» «И дольше века длится день», инсценировку которой по мотивам романа Ч. Айтматова сделали художественный руководитель театра Я. Аллик и К. Комиссаров /из Государственного молодежного театра ЭССР/. Рецензент находит, что основу художественной удаchi постановки /реж. К. Комиссаров/ составляет верность автору в инсценировке, главная тема которой — единство человека и космоса — в настоящее время очень актуальна в социальном плане. При этом фантастическому компоненту в постановке найдено адекватное содержание и

театрально находчивое решение. Несомненным является то, что эта постановка — театральное событие не только для «Угала», но и во всей театральной жизни Эстонии.

## МУЗЫКА

М. ПЫЛДМЯЕ — Первая колонка (3)

М. СААР — Пять романсов Эино Тамберга на стихи Шандора Петефи (47)

В рубрике «Из выдающихся произведений» рассматривается цикл романсов Э. Тамберга на стихи Ш. Петефи /1955/, делается попытка определить место этого произведения в своем времени.

А. ХЕРКЮЛЬ — «Мастер и Маргарита», спектакль и проблемы (63)

Премьера балета Э. Лазарева «Мастер и Маргарита» в ГАТ «Эстония» состоялась 3 ноября 1985 г., постановщик М. Мурдмаа, дирижеры Э. Клас и В. Пяхи. Рецензент утверждает, что все происходящее на сцене полностью направлено на раскрытие темы, в спектакле нет ничего иллюстративного.

Э. КЛАС — Инвентаризация (68)

С осени 1985 года главный дирижер театра «Эстония» Эри Клас работает и главным дирижером Стокгольмского Королевского оперного театра. В статье он рассказывает о своей деятельности за первое полугодие на новом месте — постановке «Вала-маскарада» Верди, главную партию в котором исполнил Николай Гедда. Э. Клас говорит также о наиболее существенных событиях в концертной жизни Стокгольма, особенно о выступлениях Всемирного симфонического оркестра.

В. РЕЙМАН — О тернистом и гладом пути музыканта П (76)

Композитор Виллем Рейман, профессор Таллинской государственной консерватории, которому 19 марта исполняется 80 лет, во II части своих воспоминаний говорит об учебе в Будапеште у З. Кодая. В статье идет речь и о наиболее крупных и известных исполнителях, которых В. Рейману довелось увидеть во время своего пребывания в Венгрии: Казальс, Дохняны, Фуртвенглер, а также о посетивших Таллин Прокофьеве и польском дирижере Бьердияеве.

## КИНО

О. РЕМСУ — От чумы спасает лишь честность (30)

В статье, озаглавленной заимствованной у Камю фразой, публицист О. Ремсу пытается подытожить полемику, которая началась его выступле-



нием в журнале ТМК 1983, № 9. Автор приводит из статей, следовавших за его публикацией, спорные и положительные моменты, констатируя в итоге, что /как писал уже 17 лет назад писатель и документалист Л. Мери/, периферийное положение эстонского художественного кино на общем фоне нашей культуры существенно не улучшилось.

#### **Я. РУУС — Почему подкидывш? (39)**

В статье подводится итог публиковавшейся в течение нескольких лет дискуссии о проблемах сценаристики, в которой приведены выступления 13 авторов. Я. Руус сам считает сценарий с точки зрения процесса производства фильма полуфабрикатом, но находит, что лучшие рукописи фильмов представляют собой художественную ценность как самостоятельные тексты и заслуживали бы публикации в печати. Эстонская сценарная литература может, по мнению автора,

улучшиться путем возникновения т. н. творческого содружества, которое прокладывало бы путь к коллективному творчеству.

#### **В. КЮННАПУ — В кино (71)**

Эссе-размышление архитектора о здании кинотеатра, навеянное воспоминаниями детства, друзей, увиденным и услышанным лично, инспирированное кинопечатлениями. Автор говорит о кинотеатрах Таллина, подробнее же останавливается на кинотеатре Стокгольма «Скандия» /архитектор Э.-Г. Асплунд/. Подводя итоги, В. Кюннапу отмечает: «Различные фильмы для различного зрителя должны находить себе и специфическое помещение».

---

#### **РАЗНОЕ**

##### **Хроника (87)**

---

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

---



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

## THEATRE

### EINO BASKIN answers (5)

The editor's questions are answered by Eino Baskin, Merited Artist of the ESSR, the founder of the Old City Theatre and its chief director, who, after a serious illness, has resumed his work in the theatre again. In his talk he recalls the colourful early years of his career both as a drama and a revue actor, gives his professional impressions of the work in the Lahti City Theatre in Finland and deals with some acute problems of the theatrical art and revue today.

### THE TREASURY OF THOUGHT: Tuglas and the theatre (18)

On 2nd March Estonian cultural world celebrates the 100 anniversary of Friedebert Tuglas, People's Writer of the ESSR. Tuglas' rich heritage of literary criticism contains theatrical reviews as well. From this not too large an amount the journal prints 6 reviews dealing with the productions and problems in the Vanemuine Theatre between 1903 and 1940. The printed material is supplemented by 4 photos depicting productions mounted in the Soviet Estonian theatre, stage versions of Tuglas' works.

### P. JOONATAN. Where we come from, where we are going to ... (50)

The author discusses Mihkel Tik's play *Old Thomas* which was awarded the second prize on Estonian Drama Competition in 1984 and its productions in two theatres — in the Ugala Drama Theatre at Viljandi (directed by K. Raid) and in the Estonian State Russian Drama Theatre (directed by I. Normet). In spite of dramaturgical shortcomings the reviewer appreciates M. Tik's play as one of the first Estonian plays concentrating on global ecological problems in which human relations are reflected in a new light — in the mirror of contradictions between society and nature. It is good theatrical policy to include the play — an example of an ecologically-minded cautionary art in the repertoire of our theatres, the reviewer says.

### E. SIIMER. Man and space: the principle of unity (58)

Theatre critic E. Siimer analyses a production in the Ugala Theatre called *And a Day Is Longer Than a Century* based on the novel by T. Aitmatov and adapted for the stage by J. Allik, artistic director of the theatre and K. Komissarov (as a guest from the Estonian State Youth Theatre). The reviewer thinks that the artistic success of the production (directed by K. Komissarov) was due to the faithful adaptation of the novel in which the main theme — unity of man and space — is highly topical as to its social meaning. The science fiction element in the story has found an adequate and ingenious solution on the stage. There is no doubt that this production is quite an event not only for the Ugala Theatre but also for the Estonian theatrical world in general.

## MUSIC

### M. PÖLDMÄE — The leading article (3)

#### M. SAAR. Eino Tamberg's five romances to the poems by Sandor Petöfi (47)

Under the title «Opus Magnum» E. Tamberg's romances to S. Petöfi's poetry (1955) are discussed in an attempt to determine their importance in contemporary music.

#### A. HERKUL. Master and Margarita, performance and problems (63)

E. Lazarev's ballet *Master and Margarita* had its premiere in the State Academic Estonia Theatre on 3 Nov. 1985, produced by M. Murdmaa, conducted by E. Klas and V. Pähn. The reviewer says that everything which goes on on the stage serves the statement of the theme, there is nothing to embellish it.

#### E. KLAS. An inventory (68)

Since the autumn of 1985 Eri Klas, chief conductor of the Estonia Theatre has occupied the same post in the Stockholm Royal Opera House. In this article he discusses the work he has done in his new post during the first term: the staging of Verdi's *Un ballo in maschera* where the leading part was sung by Nikolai Gedda. E. Klas also talks about more important events in Stockholm's music life focusing on the concert given by the world symphony orchestra.

#### V. REIMAN. Thorny and smooth paths in a musician's career II (76)

In the 2nd part of his reminiscences Villem Reiman, composer, professor of the Tallinn State Conservatoire who will be 80 on 19 March, recalls his studies under Z. Kodály in Budapest. In the article he also talks about his meetings with some more important and renowned performers — Casals, Dohnányi, Furtwängler, and about Prokofiev who came to Tallinn, and the Polish conductor Bierdajew.

## CINEMA

### O. REMSU. Only honour can save us from the plague (30)

Heading his writing with a sentence borrowed from A. Camus, O. Remsu, writer, tries to summarize the polemics which he himself launched by publishing a feature in the journal *Theatre. Music. Cinema* No. 9, 1983. From the articles which followed his own, O. Remsu has selected arguable and commendable points of view reaching a conclusion that (as



author and documentarist L. Meri remarked 17 years ago) the position of Estonian feature film lying on the periphery of Estonian cultural scene has not been considerably improved.

#### J. RUUS. Why a foundling? (39)

A summary of a discussion concerning scriptwriting problems which lasted for several years and in which 13 authors were published. J. Ruus' opinion is that the script is a semifinished product from the point of view of filmmaking, but he also advocates the view that the best screenplays which as independent texts are of artistic value should be printed. The quality of Estonian scriptwriting will improve, the author thinks, provided a group of friends emerges who made way for creative cooperation.

#### V. KÜNNAPU. To the cinema (71)

The architect's reflection in an essayistic form on the cinema drawing on his childhood recollections, those of his friends, his own experience and visions, paintings inspired by the cinema, etc. The author describes the cinemas of Tallinn and the Skandia in Stockholm (architect E. G. Asplund), the latter in more detail. V. Künnapu summarizes: different films for different audiences should be shown in specifically built houses.

---

#### MISCELLANEOUS Chronicle (87)

---

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

---

---

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 15. 01. 1986. Trükkimisele antud 17. 02. 1986.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,7. MB-00280. Tellimuse nr. 233. ЕКР Keskkomitee Kirjastuse trükkokoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 16 000. Сдано в набор 15. 01. 1986. Подписано к печати 17. 02. 1986. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,7. Заказ 233. MB-00280.

«Театер. Муузыка. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР, Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. ИЗДАТЕЛЬСТВО «Периодика», г. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Таллин, почтовый ящик 51. Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллин, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 16 000. Цена 75 коп.





*Arhitekt E. G. Asplund. Kino «Skandia» loožide uksed. Need on kujundatud müstiliste pääsudena fantaasiamaailma.*



*Arhitekt E. G. Asplund. Kino «Skandia» klaasist kassa koos ekstravagantse kassapidajaga.*





*Kino Oslos. Autorid Ljøterud & Ódegård.*

*Kino «Skandia» Stockholms. Vaade saalile. Arhitekt E. G. Asplund.*



*Drive-in kino Texases.*

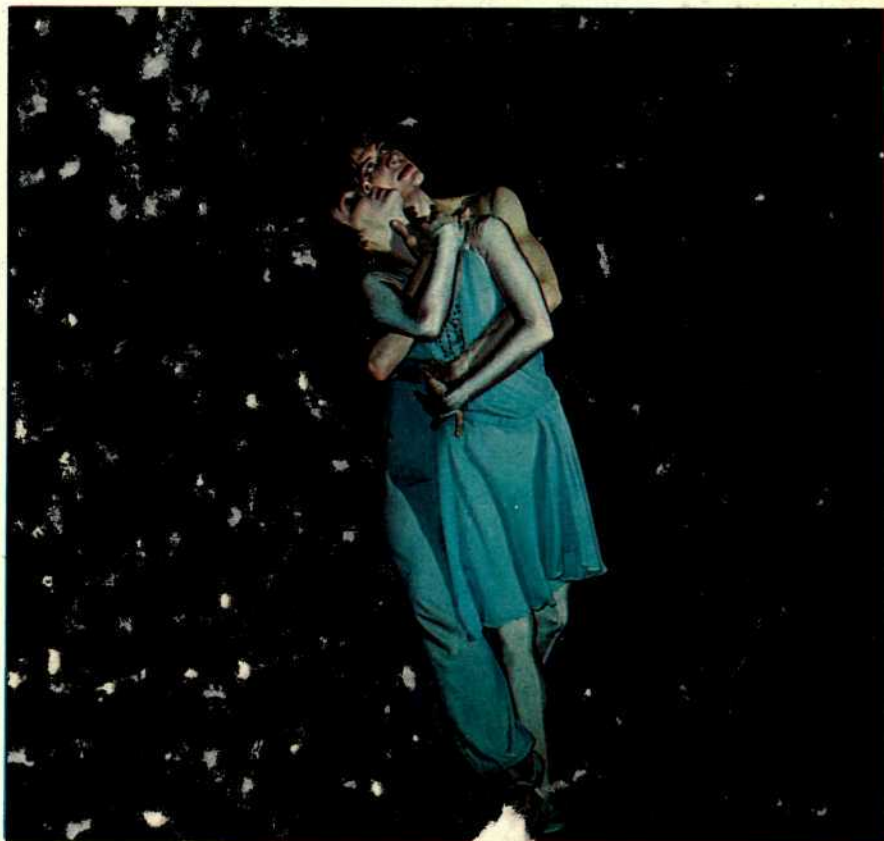








ENSY Kultuuri-  
ministeeriumi,  
ENSY Rõkliku  
Kinokomitee,  
ENSY Heliloojate  
Liidu,  
Eesti Kinoliidu ja  
ENSY Teatriühingu  
ajakiri



3

/1986



märts

V aastakäik

Esikaanel: Stseenid E. Lazarevi balletist «Meister ja Margarita» (lavastaja M. Murdmaa). Margarita — Kaie Kõrb, Meister — Juri Jekimov.

G. Vaidla fotod

Tagakaanel: Monika Järv peaosalisena «Tallinnfilmi» uues mängufilmis «Naerata ometi».

V. Menduneni 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 LEMBIT RATTUS, tel. 44 04 72

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

Peatoimetaja asetäitja  
Vallo Raun, tel. 66 61 62

Vastutav sekretär  
Helju Tüksammel, tel. 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 44 54 68

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 44 31 09

Filmiosakond

Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel. 42 62 88

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel. 44 54 68

Fotokorrespondent

Alar Illo, tel. 42 25 51

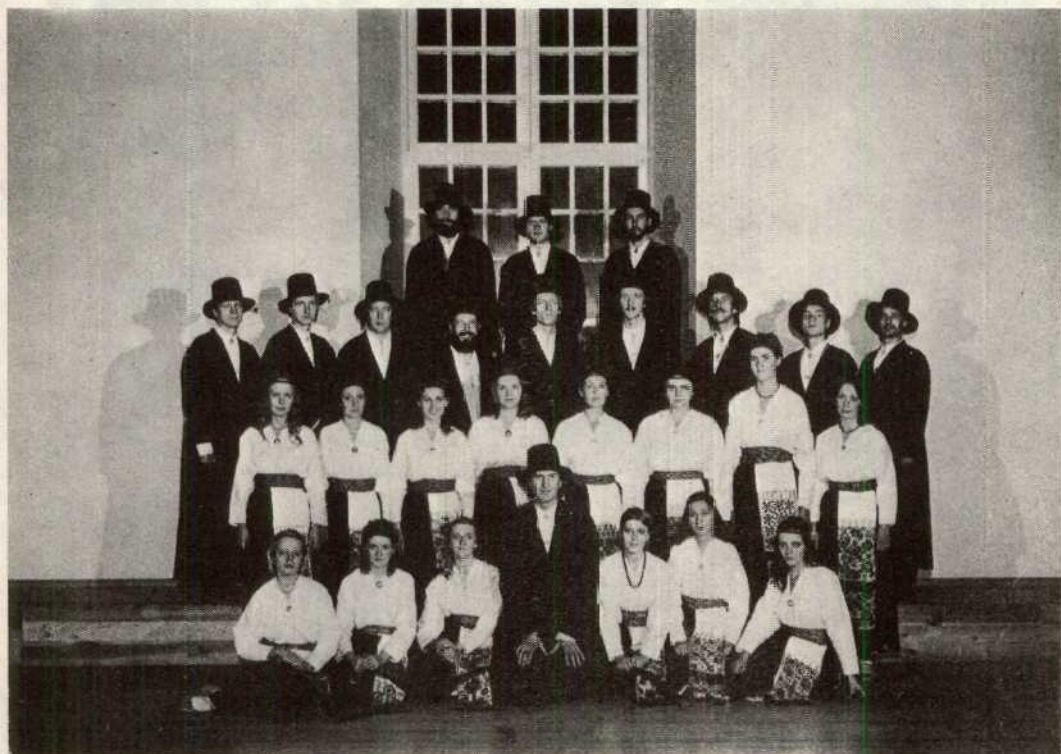
KUJUNDUS MAI EINER, tel. 44 31 09



## SISUKORD

TEATER		
	VASTAB EINO BASKIN	5
Andres Heinapuu	TUGLAS JA TEATER	18
	TUGLAS «VANEMUISEST» LABI AEGADE («Mõttevaramu»)	20
Peeter Joonatan	KUST TULEME, KUHU LÄHEME...? («Vana Toomas» «Ugalas» ja Vene Draamateatris)	50
Enn Siimer	INIMENE JA KOSMOS: ÜHTSUSPRINTSIIP («Ja sajandist on pikem päev» «Ugalas»)	58
	TEATRIGLOOBUS	85
MUUSIKA		
Mare Põldmäe	AVAVEERG	3
Mari Saar	EINO TAMBERG. VIIS ROMANSSI SANDOR PETÓFI LUULELE («Tähtteos»)	47
Ago Herkül	«MEISTER JA MARGARITA», ETENDUS JA PROBLEEMID	63
Eri Klas	INVENTUUR	68
Villem Reiman	MUUSIKUTEE OKKALISI JA SILEDAMAID RADU II	76
KINO		
Olev Remsu	STSENARISTIKA, MEIE KUNSTI HEITLAPS VII KATKUST PÄASTAB AINULT AUSUS	30
Jaan Ruus	MIKS HEITLAPS?	39
Vilen Künnapu	KINNO	71
	KROONIKA	87





Filharmonia kam-  
merkoor.

T. Tormise foto



«Hortus Musicus»  
proovil.



1882. aasta maikuu ilmus ajakirjas «Meelejahutaja» pealkirja all «Meie kontserdid ja laulupeod» ilma autori nimeta artikkel, milles on muu hulgas read: «Ainult leiame ajalehtedes ühepoolseid tähendusi. «See laul oli hea — see oleks mõnusam võinud olla — see sai kaunis puhtaste lauldud — ses laulus saivad valjumad ja tasasemad kohad kauniste tähele pandud ec.» — seda ja sellesarnast võime enamiste lugeda ning nimelt unustavad lauljad ise säherdust «kriitikat» lugedes heal meelel ära, et sõna «hea» ja «kaunis» väga veniva nahaga on — mõndagi asja võib pealiskaudu «heaks» nimetada, mis iseenesest sugugi hea pole, aga kui ta teiste viletsamate seas seisab, no mis jääb üle, kui vahet tahad teha, muud kui heaks nimetada.» See on arvatavasti esimene teravam tähelepanu muusikakriitikale eesti muusika ajaloos.

Ja seos tänase päevaga? Igatahes kriitika kriitika on kuhugi kuluaridesse, kriitiku-kritiseeritava vaheliseks asjaks taandunud. Aga muusikakriitikaga, nagu iga-suguse kunstikriitikaga, pole rahul olnud küll vist mitte kunagi.

Laias laastus võime muusikakriitika jagada loomingu- ja interpretatsioonikriitika-kaks, millest esimene jääb enamikul juhtudel kusagile kriitika, muusikateaduse ja publitsistika piirimaile, kord kaldega ühele, kord teisele poole. Kontserdikriitika puhul on muidugi esimene küsimus — kellele see suunatud on? Esitaja(te)le? Kahtlemata. Saalis viibinuile? Aga kes seal saalis viibivad? Kahjuks ei ole seni kontserdisaali publikust sotsioloogilisi uurimusi tehtud, nagu seda on korraldatud (ja korraldatakse) teatrites, ka «Estonias». Seetõttu jääb väljaõeldu ikka empiiriliseks. Muusikuist publikule on retsensioon rohkem polemiseerimise aineks. Kuid see publik, kes tavalisel reakontserdil istub, eriti kui seal peaks kavas olema eesti muusika, on oluliselt erinev üliprestiižikate kontserdisündmuste (näiteks vana-aasta õhtu) publikust, kuhu muusikuil pole kuigi lihtne pääseda.

Veel on võimalus, et kriitikat kirjutatakse ajaloo jaoks. Mis jääb sel juhul järele 1980. aastate esimesest poolest? Kontserdielu on Tallinnas nii tihedaks muutunud, et ühel väljaandel käib paratamatult üle jõu kõiki kontserte kajastada. «Sirp ja Vasar» püüab küll võrdlemisi paljudest rääkida, kuid nii kaua kui lehel puudub oma kriitik, kes tõesti kõik seitse öhtut nädalas kontserdil istub ja neist kõigist lehe veergudele märke jätab, olukord ilmselt ei muutu. Pealegi on igaõhtune kriitikuna kontserdikäimine vähemalt pool töökohta . . . Mis puudutab teisi ajalehti, siis jääb vaid taga kurta neid ilusaid aegu, mil näiteks «Rahva Hääles» kirjutas pidevalt retsensioone Aurora Semper. Hetkel võiks esile tõsta vaid «Noorte Hääle» tähelepanu noortele interpreetidele-debüütantidele. Praegu jäävad hinnangud paratamatult subjektiivseteks (kriitik on ja peabki subjektiivne olema), sest mingi üldpilt peaks selguma arvustuste kogumist. Paraku on aga «Sirp ja Vasar» enamasti ainus väljaanne, kus arvustus mingi kontserdi kohta ilmub.

Meie kontserdikriitikud võiks tinglikult jagada kolme gruppi, milles esimesse kuulub kaheldamatult Ines Rannap, kes väsimatult kõike jõuab ja kelle nime võime kohata kõigi ajalehede-ajakirjade veergudel. Teise kriitikuteeringi moodustavad praktikud, kes aastast aastasse omal alal sõna võtavad, oma kolleege arvustavad (SV kasutab siin tihti sümpaatselt intervjuuvormi). Konservatooriumis on kriitikaseminar muusikateadlaste õppeplaanis olnud nüüd juba üle viie aasta. Nii mõnigi selle aja jooksul lõpetanu on ka retsensioone avaldanud, mõni tegeleb sellega praegugi. Kuid tendents, et noor inimene hakkab siiralt ja ausalt kriitikat avaldama, saab kuulamis- ja kirjutamiskogemusi ning siis kirjutamise jätab, on ka juba tavaks saanud. Miks küll?

Ja nii tulebki kokkuvõttes tunnustada, et meie kontserdikriitika on praegu ebaoperatiivne, enamasti ilmub kontserdi kohta vaid üks arvamus ning ikka ja alati on puudu kriitika kirjutajatest.

MARE PÖLDMAE





*Charlie Chaplin*

**MEDV COLLECTION**



*Eino Baskin 20. detsembril 1985  
oma hodus.  
T. Tormise foto*



Teie puhul peaks vist alustama küsimusest: kuidas tervis on?

Nojah, kui ma haiglast välja tulin ja linnas ringi liikuma hakkasin, siis esimestel päevadel katsusime naisega rohkem õhtuti jalutamas käia, sõitsime autoga Kadrioru kanti või maale. Linnas oli võimatu liikuda! Ükskõik, kuhu sisse astusin, iga teine küsis: «Tervist, sm Baskin! Kuidas teie tervis on? On ta nüüd paremaks läinud? Millal me teid jälle laval näeme?» Halvasti vastata ei taha, aga väsitab ju ära! Ei tunne neid inimesi, kes küsivad, võhivõõrad ju, kuid tundus, et see oli siiras. Mis aga tervisesse puutub, siis praegu olen küll veel kehva. Alles nüüd hakkan aru saama, kust ma tagasi tulin, ja tajuma, et sellises seisundis pole ma eluaeg olnud. Nüüd, kus on raske liikuda, jõudu ei ole, häält ei ole, nõrkus... Aga ma arvan, et inimene on kord juba selline, et harjub paraku igasuguse olukorraga. Tasapisi püüan vaikselt tööle hakata. Valmistan praegu ette E. Rostand'i «Cyrano de Bergeraci», proovidega katsun jaanuari lõpul algust teha. Annan sellele lavastusele pika ettevalmistusaja, toon välja alles novembris. Suvel on näitlejatel aega värssi õppida, «Vanalinna Studio» mängib ju värssi esmakordselt. Tükk on raske, ega minagi tea, kuidas õnnestub.

Niisiis lavastajaplaanid...

Eriti tugevaks lavastajaks ma ennast ei pea, olen rohkem ikka näitleja. Omal ajal tahtsin väga lavastajaks õppida ja tegin vea, et seda võimalust ei kasutanud. Ma ei ole niisugune sügava haardega lavastaja, tüki kui terviku nägemine, nn teine plaan pole mul alati õnnestunud. Kui meie oludes näiteks Mikiveriga võrrelda, siis tema näeb tükki alati mingist teisest, huvitavast vaatevinklist. Detalle oskan ma ehk isegi rohkem näha, aga seda pole alati vaja, tähtis on kunstniku jõuline tõmme tüki kui terviku suhtes. Kui see on tuntav, siis mul tavaliselt lavastus ka õnnestub. Komöödia- ja estraadidžanrit tunnen ma küll võib-olla rohkem kui keegi teine, olen siin nagu kala vees, lihtsalt ujun vabalt.

Elu näitab muidugi ka seda, et kes on hea näitleja, ega sellest tihtipeale veel head lavastajat pruugi saada. Tugevamad on need, kes ise ei mängi: Panso, või võtke Tovstonogov, Efros, Bergman. Mõned üksikud erandid ehk välja arvatud. Mängimine on siiski midagi muud kui lavastamine. Kõik rollid, mida teed, lased ju läbi oma prisma — kui ma nüüd kodus «Cyranod» ette valmistan, siis mõtlen kõikide rollide puhul: kuidas ma seda ise teeksin? See ju segab!

Te oletegi suurema osa oma teatripraktikast esinenud näitlejana, sõnakunstnikuna-estraadinäitlejana, konferansjeena, lavastamine tuli hoopis hiljem. Missugune oli aga see päris alguste algus?

Kui mind 1948. aastal Tallinna Teatriinstituuti vastu võeti, siis olin ma juba estraadil konfereerinud. Töötasin varem Punaarmee Laevastiku Teatris inspiitsendina ja tegin kaasa ka massistseenides, nii et olin juba natuke ka näitleja. Esimest korda proovisime aga koos Griša Kromanoviga Kino-instituuti astuda 47-ndal. Vastuvõtul Tombi klubis istus komisjonis ka Paul Pinna. Ma lugesin siis Majakovski «Nõukogude passi» ja Pinna ütles mulle: «Noormees, minge kaugemale, te sülitate mu näo täis!» Sellega see ka tookord lõppes. Kromanoviga saime tuttavaks 1946. aastal Ohvitseride Maja vene isetegevusringis, olime seal pidevad käijad ja mängisime palju. Tahtsime ikka kangesti teatrit teha, kahekesi siis üritasime sinna ja tänna. Teatriinstituuti järgmisel aastal enam esimest kursust ei võetud ning ma läksin 1948. riskeerima teisele kursusele. Imelikul kombel võeti vastu, vaatamata sellele, et ma seal ka sülitasin. Lugesin jälle sedasama «Nõukogude passi», vene keeles. Paul Maante veel küsis, et kas ma eesti keeles midagi lugeda ei oskagi. Mul oli tookord aga vene keel nagu rohkem käes, lugesin neile siis ikka Satini ja Paruni dialoogi. Olin sõja ajal näinud seda kuulsat Kunsti-teatri «Põhjas» lavastust, see meeldis mulle niivõrd, et õppisin kõik rollid ära — vene keeles muidugi. Igatahes võeti mind teisele kursusele. Teatrikooli lõpetasin ma küllaltki edukalt.



Kodus oli küll vist isa ainuke, kes mu teatrikooli minekut soosis. Isa oli elukutselt proovireisija, aga tegeles agaralt isetegevusega. Eestisse tuli ta 20. aastatel — tema suguvõsa pärines Lätimaalt. Siin sai isast üks tuntu- maid tekstiilspetsialiste, aga vabal ajal tegi ta teatrit. Kui tänases kõne- pruugis väljenduda, siis võiks temast rääkida kui 30-aastase staažiga rahva- teatri näitlejast. Ta lõi kaasa Eesti juudi teatris, mis asus tookord Karja tänaval, juhendajaks oli Ants Lauter. Mina olin koos isaga laval vahetult enne sõda, 1940-ndal Katajevi loos «Valendab üksik puri». Olin Petja. Laute- rit mäletan just sellest ajast. Isa esines teatris nii eesti, vene kui juudi kee- les, tal oli ka oma ampluaa — ta mängis naisi, vanu eitesid juudi klassikas, oli Eestis küllaltki tuntud rahvanäitleja. Hea koomik, ka igapäevases elus jutustas aina anekdoote ning lugusid, oli seltskonna hing, igal pool, kus ta käis, oli alati naer taga. Teistsugusena ma teda ei mäletagi. Ema oli elukut- selt kosmeetik-juuksur, lõpetas Pariisis spetsiaalse kosmeetikute kooli, ela- sin koos temaga kaks aastat Prantsusmaal, hiljem ka Belgias. Tallinnas oli tal hiljem oma äri, ka pärast sõda töötas ta pikki aastaid Leningradis ja Tal- linnas juuksurina. Ema oli ka musikaalne, tema õde oli Eestis üsna tuntud varieteebaleriin, tantsis «Marcelis». Nii et mingisugune kunstiga kokku- puude meil perekonnas ikka oli.

Sõda viis meid Eestist emale — isa oli Punaarmee, meie emaga evakueer- usime Kasahstani. Ema töötas seal raamatupidajana, minagi töötasin — ühes suures sõjaväe tallis, kus kasvatati kahurväele raskeveehobuseid. Hobuseid oli üle 600, tallipoisse umbes 10. Hommikuti kell viis ajasime hobused steppi, igäühel oli oma kari, kelle eest hoolitseda. Peaegu kaks aast- tat mässasin seal, selle taga oli ju eluprobleem — leivakaart.

Pärast sõda tulin Tallinna tagasi, siis aga järgnes kohe ajateenistus, nii et mais 1945 võtsin võiduparaadi juba Moskvas vastu. Olen jõudnud veel õppida ka merekoolis ja isegi kahurväekoolis. Kuna ma valdasin hästi eesti ning vene keelt, siis suunati mind Eestisse sõjaväetõlgiks. Noh ja pärast aja- teenistust tuli juba õige varsti teatrikool.

#### Kas estraadinäitleja Baskin sündis kohe algul paaris Järvetiga?

Tol ajal oli väga populaarne vana Sakala tänava kultuurimaja, kus korraldati sageli balle, praegune puhkpilliorkestri «Tallinn» direktor Raud- berg oli nende ballide hing. Seal konfereerisin ma veel üksi. Küllap oleksin edaspidigi üksi teinud, aga 1951. aastal, kui ma juba Draamateatri näitleja olin ja Tombi klubi (tookord Pikal tänaval) kunstiline juht tegi mulle ette- paneku sisustada nende vana-aasta õhtu ball, andis Tallinnas parasjagu külalissetendusi populaarne estraadipaar Tarapunka ja Stepsel (Timošenko ja Berezin), Liidus kõige tugevam näitlejapaar selles žanris. Käisin oma 10 korda nende kava vaatamas, kirjutasin lood üles ja tõlkisin ära. Ja kui ma siis üsna juhuslikult Draamateatri trepil Järvetit kohtasin, käis mul peast läbi: «Kas sa estraadi tahad teha?» Järvet oli alles teatrisse tulemas, töötas veel Teatriühingus kirjutajana, aga ta oli siis kohutavalt tööhimuline, haar- ras igast asjast kinni ja oli nõus. Julgen arvata, et tema hilisem populaarsus ning näitlejaoskused toetuvad vägagi tollasele estraaditööle (ja populaar- susele). Järvet arenes estraadi najal. Põldroosi kuulus lause: «Estraad head näitlejat ei riku, halb näitleja estraadi küll,» peab siinkohal täiesti paika.

Esialgu konfereerisime koos igasugustel klubiõhtutel, aga varsti hakka- sime juba ulatuslikumat kava ette valmistama. Mäletan, et kõige esimese — «Ei saa vaikida» — tegime koos Rait Ivaloga, praeguse Teatri- ja Muusika- muuseumi direktoriga, tema laulis meil solistina. Suur asi oli, kui me juba «Estonia» kontserdisaali lavale pääsesime, see ei olnud sugugi nii lihtne kui nüüd, pidi ikka ka meisterlikkust olema. Praegu piisab nahaalsusest. Jär- vetiga tegime umbes viis kava, igäüht mängisime keskmiselt kaks aastat. Kui me juba 50—60 korda vastu pidasime, siis oli see Eesti rekord. Tegime koos Järvetiga ka raadios palju saateid, Uno Laht kirjutas meile tolle aja kohta väga teravaid satiirilisi tekste. Need pikad kahetunnised saated olid rahva hulgas ülipopulaarsed (veel ei olnud alanud telebuum). Ka seda võin täiesti kindlalt öelda, et me olime esimesed inimesed Eestis, kes hakkasid otseselt satiiriga tegelema. Vaagi või Panso huumoriõhtud polnud puhtalt 6 satiirilised. Panso esinemised balansseerisid rohkem groteski ääre peal, põhi-



nesid sellistel kalambuuriidel nagu näiteks: istun rongi, mängin pingpongi, sõidan Hongkongi, sealt viiakse kongi, antakse püstol kätte, siis kuulen gongi... Chapliniaad teatud määral.

**Miks siis nii populaarne estraadipaar Järvet—Baskin lahku läks?**

See oli rohkem paratamatus, mina läksin ära Leningradi. Juhtus nii, et 1957. aastal mängis Draamateater riikliku preemia komisjonile ette Korneitsuki «Eskaadri hukku», meie tegime Järvetiga koomikuid madruseid Fregatti ja Pallaadat. Komisjonis oli ka Leningradi Komöödiateatri peanäitejuht Nikolai Akimov, ilmselt torkas talle mu esinemine silma, sest pärast etenduse lõppu tuli ta minu juurde ja kutsus oma teatrisse tööle. Kuna mu isiklik elu oli sel momendil võrdlemisi segane, siis oli see vist ainus ajend, mis mind sinna lükkas, muidu ma võib-olla poleks Leningradi sõitnudki.

Kunstinõukogul lugesin ma neile eesti keeles — Trumani monoloogi Jakobsoni näidendist «Kaitseingel Nebraskast». Nii et Eestimaal astusin teatrikooli vene keeles ja Venemaal lõin läbi eesti keeles. Eks ma vene keeles lugesin ka, jälle sedasama Satini ja Paruni dialoogi, sellega ma ikka spekulierisin, ja muidugi «Nõukogude passi». Kuna ma tsipa saksa ja prantsuse keelt rääkisin (teatrikoolis olime Süvalepaga M-me Serebrjakova juures kõige tugevamad õpilased), siis lugesin neile raamatust ette Louis XIII monoloogi «Kolmest musketärist». Igatahes võeti mind vastu ja üllatuslikult isegi I kategooria näitlejaks, kuigi mul Draamateatris oli II kategooria.

Leningradis sulgusin alguses puhtalt teatritöösse, mängisin kolme hooaja jooksul kaks peaosat: Mauricio A. Cassona «Direktoris» ja Ross E. M. Remarque'i «Lõpp-peatuses». Tegin veel kaasa «Revidendis» ja Akimovi sensatsioonilises lavastuses «Diplomaadid» — mängisin seal hindust diplomaati, rääkisin praktiliselt oma väljamõeldud abrakadabra keelt, see oli mii-mika ja žestide mäng.

Tagasi Eestisse tulin 1960. aastal Filharmoonia direktori A. Vekšini kutsel. Olin Leningradis hakanud viimasel aastal ka estraadil esinema, tema nägi mind üsna juhuslikult kontserdil ja kutsus Tallinnasse, Filharmooniasse. Sinna jäingi kuni 1964. aastani, mil olin sunnitud taas Eestist lahkuma. Järgnesid aastad «Lenkontserdi» käsutuses, töötasin konferansjeena kõikvõimalikes kollektiivides: kaks aastat Jerevanis Armeenia Riikliku Estraadiorkestriga, ühe aasta Kaug-Idas koos ühe Moskva kollektiiviga, hiljem Leningradi linnas, kuni 1967. aastal loodi Leningradi Riiklik *Music-Hall*, kuhu mind koos Ülle Ulla ja Endrik Kergega tööle kutsuti. Esimene kava «Pole sinust kaunimat» tekitas kohutavat furoori, seda esitasime ka Pariisis. Poolas, Saksa DV-s, Mehhikos, Itaalias, Jugoslaavias — igal pool suure menuga. 1969. aastal tulin Leningradist ära, oleksin vahest edasigi jäänud, aga Tallinna Draamateater oli parasjagu Leningradis külalissetendusi andmas ja Ben Druu tegi mulle juhtkonna nimel ettepaneku tulla Draamasse tagasi, mängima A. Liivese «Monoliski». Olin jälle Draamateatris, kuhu jäin 1980. aastani. Kokku on selles teatris olnud siis 17 aastat, on tehtud palju huvitavaid rolle, viimastel aastatel tulid ka esimesed lavastused Draamateatris, hiljem juba «Vanalinna Studios».

**Ja oma lavastajatööga olete jõudnud isegi Soome. Need muljed on jäänud seni fikseerimata?**

See oli nagu vastuvisiit Lahti Linnateatrile, endine peanäitejuht A. Hiltunen käis meil A. Katzi «Kolme peaga Buddhat» lavastamas. Mina olin Lahtis 1984. aasta oktoobris-novembris, tõin välja G. Gorini «Unustada Herostatos!» ehk «Imepõletaja». Olin seda tükki varem lavastanud Draamateatris kadunud Ago Salleriga peaosas, aga siis see nagu ei õnnestunud. Soomes mul vedas, sest parasjagu oli teatris toimumas peanäitejuhi vahetus ja trupp oli kuidagi elevil nagu alati, kui on tulekul uus peanäitejuht. Trupp oli juba pikka aega istunud ilma huvitava tööta, näidend neile meeldis ja mulle anti näitlejate valikul igati vabad käed. Ilmselt ma ka ei eksinud. Herostratost mängis Seppo Maijala, Tamperest tulnud väga suurte kogemustega näitleja. Maijala sai selle rolli eest hooaja parima meesosatäitja eriauhinna, mida nemad seal väga kõrgeks autasuks peavad. Tema abikaasa Heidi Herala, väga huvitav ja omapärane näitleja, keda võiks võrrelda noore Linda Rummoga, mängis Clementinet.



Lahti Linnateatri uus hoone oli just äsja valmis saanud. Teatris on kaks suurt saali — 1200 ja 500 kohaga; minu lavastus tuli välja väiksemas. Suurepärane saal, vapustav lavatehnika — see kõik andis palju võimalusi. Laval võis näiteks misanstseenid paralleelselt kolmele tasandile laiali jaotada, nii et kui allkorrusel asuvas Tissaphernese lossis käis nõupidamine, kus arutati, mida Herostratosega teha, siis üleval lae all rippuvas puuris istus Herostratos, sõi banaane ja pildus koori sellele seltskonnale pähe. Teisel korrusel toimus samuti tegevus. Kõike võis aga muuta, kui näiteks puur alla laskus, siis teine platvorm jälle tõusis jne. Laval kasutatakse programmvalgust, mis ise jälgib näitleja liikumist ja reageerib ka juhuslikele misanstseeni-muutustele.

Töö proovisaalis kulgeb neil palju rentaablimalt, kiiremini. Kui mõnes tükis on vaja misanstseen näiteks rõdule viia, siis võid juba proovisaalis seda teha, sest lavastaja käsutuses on teine korrus mööbli, vahekäikude ja treppidega. Pole vaja improviseerida, et: sina, näitleja, seisad tooli peal, kujuta nüüd ette, et sa oled tegelikult teisel korrusel, ja mina siin pörandal jälle esimesel. Niisugust titemängu pole vaja teha. (Muide, see poolik proovimine proovisaalis maksab hiljem valusalt kätte.)

Pärast esimesi lugemisproove tullakse proovisaali juba kostüümides. küsisin suure ähmiga, et mis neist riietest esietenduseks järele jääb. Mulle öeldi, et need on dublikaadid, esietenduseks tulevad samasugused, aga ikka uued. Rekvisiidid olid ka juba kohal. Mul oli tükk, kus läks tarvis väga palju puuvilja. Näitlejad ei sõnud rekvisiitviinamarju ja -banaane, vaid ikka ehtsaid — seal oli neid külluses, ka proovides.

Sooime näitlejat iseloomustab kõrge distsipliinitunne: viieminutiline hilinemine tuli selle kahe kuu jooksul ette vaid ühel korral, siis ka see vaene näitleja jälitas mind kuni hotellini: kas ma ikka annan andeks või ei anna? Preemiasüsteemi neil ei ole, see-eest on karistussüsteem (trahvid).

Esietenduseelset paanikat ja SOS-i neil ei kohta, kõik on alati täpselt planeeritud. See on ka võimalik, sest dekoratsioonid on valmis juba esimeseks lavaprooviks, välja arvatud mõned detailid, mis lavastaja tahtel juurde tulevad. Mul näiteks sai alles eelpeaprooviks selgeks, mis värvi sammaste taustal kostüümid kõige paremini mõjuvad. Öösel siis meistrid tegutsesid ja hommikuks oli kõik valmis: sambad olid üle tõmmatud spetsiaalsete tapeetidega, mis imiteerisid marmorit. Täpsus välistab igasugused kõikumised mängukavas. Võib-olla, andke andeks, ainult peategelase surm või raske haigus päev enne esietendust võib midagi muuta. Publikut ei tohi ju petta. Nende «revolvernäitlejad» on hämmastavad — kolme päevaga õpitakse peaosa ära. Trupp ei ole suur — 38—40 inimest, aga kõik on kogu aeg töös, ehkki kasutatakse ka külalisnäitlejaid, eriti ooperis.

Teatrimaja on lihtsalt fantastiline, terve süsteem teatrisse sisenemisest kuni väljumiseni on detailideni läbi mõeldud. Teatris on ka kolmas, väike saal 250 kohaga, suur puhvet, restoranid, saalid, mida kasutatakse näitusteks, palju rohelist ja lilli, konditsioneeritud õhk nii saalis, laval kui ka lava taga. Igal korrusel saun, näitlejad garderoobides ühe-kahekesi, ei rohkem, kõikides garderoobides on sees ka telesignalisatsioonisüsteem — monitoridest on näha, mis laval toimub. Eesti näitleja unelm! «Vanalinna Stuudio» näitlejatele muinasjutt! Kui ma tagasi tulin, ütlesin oma inimestele, et kui «Vanalinna Stuudio» oleks kas või keldrikorrus sellest majast, siis meil oleks juba selline tunne, nagu oleksime taevas, vaatamata sellele, et istume maa all.

Ometi eksisteerib «Vanalinna Stuudio» ka Opetajate Majas ja ühes Sakala tänava «korterkontoris». Ning juba kuuendat hooaega. Ega seda juhtu iga päev, et Eesti-maal uut teatrit teha saab. Olete meil ainulaadne mees, oma teatri asutanud. Kui kergelt või raskelt see siis tuli?

Eks ma kandsin endas juba ammu mõtet luua estraadi- või miniatuuri-teatrit. Hingesopis tahtsin teha isegi veidi tõsisemat teatrit. Kui ma omal ajal poleks Leningradis Komöödiateatris töötanud, ei oleks ma sellele mõttele vahest tulnudki. Kui ma asjast tollasele Filharmoonia direktorile Tiit Kolditsile rääkisin, sain üllatavalt kiiresti jaatava vastuse. Idee toetajad oli teisigi, aga oli ka vastuseisjaid; kardeti vist, et teatrist võib välja kujuneda platsdarm, kus hakatakse juba massiliselt satiiriga tegelema. On ikka



vaks vahet, kas mängib Baskin üksinda kaks korda nädalas kuskil Raasikul või Raplas või hakatakse Tallinnas Raekoja platsil iga päev teravusi pilduma. Tuli palju instantsse läbida, oli palju kooskõlastamisi, tublisti aitas meie vabariigi valitsus, vastu ei olnud ka Kultuuriministeerium. Kui esimene lavastus, «Ei mingit kahtlust», mis oli küll puhas estraadietendus, näitas, et me pole mingid klähvivad koerad, rahuneti ümberringi kuidagi maha. Praegu, 6. hooajal, tunneme igati sooja suhtumist, ainult majaküsimus ei liigu paigast.

Mängime ikka Õpetajate Majas ja kasutame võimalust mööda teisi saale. Perspektiivis lubatakse, et kui «Estonia» maja kunagi Filharmoonia kasutusse jääb, siis saame ka meie võib-olla 6—7, võib-olla 10 aasta pärast seal omad ruumid. Seni tuleb neis rasketes tingimustes edasi töötada. Mu kolleegid Moskvast, Leningradist ja Soomest, kes meid on vaatamas käinud, räägivad küll, et neile just meeldib see intiimne miljöö, kummaline saal, pisikene lava, kahele poole mängimine, ütlevad, et romantiline. Meil ei ole sellest romantikast sooja ega külma, hoopis kuum on, õhku vähe, raske mängida. Dekoratsioon lausa sulab. Eks see seab ka meie lavastajad teistsuguste ülesannete ette, meil on isegi kujunenud välja oma erilaadne, kaval lavastajaköök: tuua suuri tükke nii väikesele lavale (ja hiljem väikeselt lavalt tagasi suurele).

Vahepeal asendas mind lavastajana ja kunstilise juhina oma poeg. Minult on küsitud, kas selline sugulus ei häiri. Absoluutselt mitte! See tuli talle kasuks — oma loomult on ta läinud emasse: võtab kõike liialt südamesse, seemiselt elab kohutavalt läbi ebaõnnestumisi. Nüüd mind asendades oli tal märksa rohkem võimalusi sellisteks läbielamisteks! Need annavad kooli, tugevdavad kriitilist meelt, röövivad pisut enesekindlust ja panevad asjad õigesti paika. Vähemalt teab poeg praegu, «Vanalinna Stuudio» viie aasta järel, oma kohta meie kultuuripildis, kohta, mille taga on raudselt ta ise, ilma vanemateta. Kusjuures ema kiidab pidevalt ja mina laidan lõpmatult.

Teater, mille ma olen teinud, pole mingi lõplik saavutus ega maailmaime. Selliseid võiks rohkemgi olla, kasu oleks missugune! Akadeemilised hakkaksid ennast rohkem pingutama! See oli suur eksperiment, mis vastavalt võimalustele kasvab, võib-olla tigusammul, aga ma leian, et seni on toimunud enam-vähem normaalne areng. Kui see jätkub, ja tingimusel, et trupp jääb truuks oma žanrile, ei hakka iga hinna eest, iga päev võistlema Draama- või Noorsooteatriga, võib eksperimentidest kümne aastaga kujuneda küllaltki korralik teater.

Madrus Svandja  
K. Trenjovi «Ljubov Jarovajas»  
(lavastaja I. Tammur), Draamateater, 1952.



Mitrofanuška D.  
Fonvizini «Äbärikus» (lavastaja  
A. Rebane), Draamateater, 1951.





Kas komöödiateatril ja estraaditeatril on mingi žanrspiitsifiline erinevus? Kas teile ei tundu, et erinevate žarite variatsioonid on praktikas viimasel ajal jäänud vaesemaks — on umbes nii, et naljatükk ja tõsine tükk? Seletage, palun, veel kord aabitsatõdesid. Millised erinevad žanritunnused võivad «naljatüki» üldmõiste sees peidus olla?

Komöödia on pehme žanr, kipub rohkem nagu draama poole — nõuab küll kergust, kiireid sisemisi meeleolumuutusi, oskust töödelda publikut, isegi pöördumisi publiku poole, kuid ikkagi nii peenelt ja pehmelt, et seda ei pane tähelegi. Satiir aga just nimme eeldab oraatorlikku pöördumist, lahtisi kaarte, nii et seda on näha — mitte möödaminnes, *aparté*, vaid otse. Satiiriteatri näitleja läheneb selles mõttes rohkem estraadispiitsiifikale. Komöödiateatri näitleja ei pea estraadiseadusi ja -raame tundma, piisab draamanäitleja huumorisoonest. Aga satiirinäitlejal on juba teistsugune materjal käes: terav, piitsutav — seda tuleb mängida otse publikusse. Omal ajal oli üks kuulus vene satiirik, Smirnov-Sokolski, kelle omapära selles seisneski, et ta paiskas kõik oma sõnad otse saali, minnes isegi nii kaugele, et pöördus konkreetselt ühe inimese poole: «Sina! Oled sa võimeline mulle täna öhtul ütlemä, et sa pole päeva jooksul midagi varastanud?» See inimene läks siis näost kas punaseks või roheliseks — äkki sattuski juhuslikult kaubandustöötaja peale?! Estraad n õ u a b niisugust suhtumist. Raikin on särav estraadinäitleja, kuigi tema pole kunagi n-õ personaalselt kellegi poole pöördunud, ta abstraherib probleemi, kuid töötab kontaktis publikuga, saalile. Ta ei vii stseeni, dialoogi läbi partneri. Tema põhimõte pole olnud: MINA—PARTNER—SAAL, vaid MINA—SAAL—PARTNER. Selline kolmnurk on estraadi põhiolemus — saali kaudu rikošetina lavale tagasi. Draamas öeldakse selle kohta ülemängimine, üleviskamine, publikuga koketeerimine. Ja olekski nonsens, kui Othello enne Desdemona kägistamist pöörduks saali poole, nagu otsiks sealt toetust oma kuriteole.

Võtame veel näiteks farsis. See on näidend, mis peab olema juba farslikult kirjutatud. Komöödiat ei saa farslikult mängida. Farsil peavad olema oma spetsiifilised käigud — tunni kukkumine, veega ülepritsimine, auku lendamine, tordi näkku viskamine, komistused, klounlikud kukkumised jne. Aga ega sellest veel piisa, kui neid tõsimeelselt mängida. Seda peab mängima hästi kergelt. Kõik need mured, mis teistes žanrites tunduvad tõsiste muredena, neid farsis ei ole; kui keegi sureb, siis farsis on see ka naljakas — surm, kummaline küll! Kõige traagilisem elusituatsioon on äkki naljakas, ei saa tõsimeelselt matma hakata: me matame ka naljakalt, kirst kukub maha või kadunuke teeb äkki häält...

Vodevill on midagi muud, ehkki neil kahel on ka ühist. Kui vodevillis on asetatud tugev aktsent kiirele rütmile, tantsulisusele, siis farsis võib rütm olla ka aeglane. Näiteks Oblomovit võib mängida farslikult; Mihhalkovi filmis mängib Tabakov farslikult Oblomovi söömist, tema looduseimetlemist, magamist, aeglust... see kõik on farsis.

Te olete nii pikka aega estraadi teinud, et tunnete vist juba üsna täpselt, kus asuvad võimaliku ja võimatu piirid? Kas teatavate teemade tabud ajaga ka muutuvad?

Kui ma estraadil alustasin, siis olenes satiirivaldkonnas väga palju sellest, kes oli meie riigi eesotsas. Hruštšovi kõnedes oli palju humoorikaid näiteid. Kui lehtedes ilmusid tema sõnavõtud, siis oli ikka iga viie lause taga sulgudes: *Naer. Elav naer saalis. Aplaus. Kestev naer...* Seoses sellega muutus ka kriitika estraadil, me lausa tsiteerisime teda. Tulid tõsisemad mehed etteotsa, tekkis tõsisem suhtumine. Ikka on olnud nii mõõnad kui ka tõusud. Paraku selle järgi orienteerutakse. Ega mina selle järgi ei orienteeru, vaid need inimesed, kes töötavad vastavates toimetustes ja meie tegemisi reguleerivad.

Olen küll aasta elust eemal olnud, aga arvan, et seoses praeguste muutustega meie elus üldse, seoses nende progressiivsete sammudega, mis partei ja valitsus on ette võtnud, muutub ka satiiris midagi. Loodan, et see kaja jõuab ka meieni. Ega ametkondades valitsev bürokraatism üleöö muidugi kuhugi kao. See on läbi aegade olnud ikka nagu mundriau kaitsmine. Kui munder seljas, ega siis inimene suuda kohe ümber orienteeruda. Ta ei oskagi erariideid kanda. Pealegi pole ju tegemist noorte ja paindlike inimestega. Need on



ikka üsna eakad inimesed, kellel on oma kindel arusaamine sellest, et pensionini tuleb elada vaikselt ja rahulikult. Sundige vanainimest tänaval liugu laskma?! Vaadake, mis sellest välja tuleb! Ma saan nendest mingil määral isegi aru, ise mõtlen ka juba vahel sellele, et võib-olla peaks pensionile minema ja kõigest eemale tõmbuma. Siis oleks ehk rohkem sellest operatsioonist kasu, mis dr Sulling oma meeskonnaga minu kallal tegi.

Mingi tagurpidikäik vahel siiski toimub. Ütleme N näidend sai täielikult tunnustava hinnangu kõigilt vabariikliku näidendivõistluse žürii liikmetelt. Žüriis olid väga kompetentsed isikud, kõik toonitasid ühel häälel, et näidend on huvitav ja omapärane. Žürii otsus on avalik, preemia on välja kuulutatud, raha on autorile välja makstud. Ja äkki — tõrge, keegi kuskil leiab, et ei tohi seda teksti lavale tuua, võivat midagi «ridade vahelt» välja lugeda. Mulle aga näib, et oma satiirilisel iseloomult vastab näidend ka nendele probleemidele, millest kongressi eel üleliidulises ajakirjanduses on räägitud.

Loomulikult võib näidendit lavastada ka vääralt, anda talle hoopis teised rõhud. Aga selles ju ongi küsimus: miks me siis näidendi kunstlike takistusi teeme, hindame ikka lavastust!

Sama saatus tabas ju omal ajal ka Tšhaidze näidendit «Kolmest kuueni». Seda mängisid Liidus peaaegu kõik — Moskva Jermolova-nim teater, Gruusias Rusthaveli-nim teater Sturua lavastuses, Taškendis läks see Gvozdkovi lavastuses, suure menuga mängiti Lätis. Meil tekkis aga alguses tõrge, arvati, et see näidend ei vääri lavale toomist. Vastutavatel isikutel tekkis arvamus Riia Vene teatri lavastuse põhjal, mida parajasti Tallinnas külalisesinemistel mängiti ja mis minu arvates oli lihtsalt ebaõnnestunud. Seal oli peategelane, täitevkomitee esimees, antud ebasümpaatselt, näitlejatüüp ise sisendas kuidagi antipaatsset suhtumist temasse kui riigitöötajasse. Tuli mul siis vestelda, vaielda ja rääkida, kuidas mina seda tükki näen. Kui ma ühe stseeni ühes kabinetis lausa ette mängisin, siis kuidagemoodi tekkis usk selsesse, et näidend võib ka teisiti kõlada. Pärast võeti see lavastus kõikide instantside poolt heakskiitvalt vastu. Ma sain selle osatäitmise ja ka lavastuse eest veel Teatriühingu preemia. Nüüd soovitati ühel häälel seda

*Einari Koppel ja Eino Baskin TV PPB-klubis («Reklaamfilm») 1975.*

*Gustav Heink H. Bahri komöödiat «Mees, naine ja kontsert» (lavastaja V. Panso), Draamateater, 1972.*

*Edward IV W. Shakespeare'i kroonikas «Richard III» (lavastaja V. Panso), Draamateater, 1975.*

*A. Moskaliu ja K. Suure fotod*





lavastust XXVII kongressi päevil mängida. Tehti ettepanek mikrofon lauale panna ja ikkagi ära mängida, kuigi mu hää! pole veel korras. Nii et need liigsed tabud, hirmud ja ettevaatlikkus ikka eksisteerivad veel.

Ilmselt ei omata kuigipalju ettekujutust interpretatsiooni võimalustest? Loetakse ainult teksti, alltekstist ja tegelastevahelistest suhetest tulenevaid võimalusi arvestamata?

Asi on selles, et ametiisik otseselt meie kõõgipoolega ei tegele. Ametnikud nagu ei kujuta ette, et lavastaja võiks teost lavastada hoopis teisiti, kui nemad teksti loevad. Sama lugu oli ka Gelmani «Ühe koosoleku protokolliga» ja Udami «Vastutusega», ma olen kindel, et neid teoseid loeti omal ajal, enne lavalejõudmist mõnes kabinetis mitte eriti suure vaimustusega. Või võtke Mišarini «Seoses üleminekuga teisele tööle...» Andku valvsad ülemused mulle andeks, aga meie teatritegijatest ei tea ma kedagi, kes nimme otsiks niisuguseid kahtlasi, kehvi näidendeid. Teatritegijaid tuleks rohkem usaldada ja anda hinnang valmis lavastuse kohta.

Sama lugu, isegi keerulisem, on ka satiiriga, lühizanritega. Alalhoidlikkuse, arguse taha jäävad pidama üsna paljudki väärtuslikud materjalid, mida võiks näiteks «Meelejahutajas» kasutada. Mul on praegu 30 uut Žvantski intermeediumi, aga ma ei usu, et ükski neist saaks kohe raadios kõlada. Oeldakse, kullakesed, asi on meie vabariigi spetsiifikas! Meie oma autorid ja toimetajad on juba nii targad, et nad ei pakugi midagi niisugust, mis kohe läbi ei lähe. Milleks teha kahekordset tööd! Laisaks oleme läinud! Hakka nüüd selle mõnekümne rubla pärast kaks korda kirjutama! Kirjuta kohe selline, mis läheb. Kirjuta seentest, ei, neist ka ei tohi... Kirjuta põhiliselt liivast: et ei raputata liiva, et on libe... Aga ära hakka puudutama meditsiini — ta teeb ainult head! Teeb küll, veendusin selles ise. Aga peale minu on olemas veel palju lihtsurelikke...

Miilitsaorganitest ei ole näiteks midagi kirjutatud, aga kui palju mühakaid on nende hulgas! Paar aastat tagasi sõitsin autoga oma hoovi, võtsin pagasnikust välja 3 pudelit «Jessentukid», miilits märkas ja pidas mind eeskojas kinni: «Potšemu tō vodku prodajoš?» Ma püüdsin küll seletada, et see on mineraalvesi. Tema jälle, et ta teab niigi, et on viin, tulgu ma temaga jaoskonda. Ja viiski mind jaoskonda. Ma kirjutasin Siseministeeriumile kaebuse ja mulle teatati kolme nädala pärast, et seda miilitsatõõtajat on karistatud. Aga kui ma sellest nüüd följetoni kirjutaksin? Kes selle läbi laseks? Ja ometi vaatan ma Kesktelevisiooni saatet «Inimene ja seadus» niisuguseid asju, et juuksekarvad tõusevad püsti! Meie «Poolt ja vastu» ETV-s on

*Kolonel Looseleaf Harper K. Vonneguti näidendis «Onne sünnipäevaks, Wanda June» (lavastaja M. Mikiver). Draamateater, 1976.*

*Grusiinlane estraadietenduses «Viimane rong», Filharmoonia, 1977.*





selle kõrval saade eelkooliealistele, sest me kardame paljastada suuri afääre, tõelist kuritegevust. Näitame põhiliselt neid näppajaid, kes virutavad kioskitest närimiskummit ja vestleme nendega tund aega sel teemal, kui paha on närimiskummit varastada. Samal ajal kui miljoneid tõmmatakse sirgeks! «Literaturnaja Gazetast» loen vahel niisuguseid artikleid, et lihtsalt imesta, kuidas nad on julgenud ära trükkida — kust ma saan näiteks teada, et pool kalamajanduse ministeeriumi istub süüpingis. Keegi ei karda nimetada, et minister, ministri abi jne . . . Mind see isiklikult huvitab, mis toimub meie riigis. Miks ma peaksin sellest mitte teadlik olema? Kui palju mädaneb ladudes puu- ja juurvilja! Aastaid seisab kallis, valuuta eest ostetud aparatuur lume ja vihma all! Loen igalt poolt, et nõukogude inimese süda peab niisuguste asjade pärast valutama. Minul valutab, kui näen Jaapanist ostetud aparraati, mis päästaks tuhandeid inimesi surmast, seismas lahti pakkimata haiglahoovis, ja ainult seetõttu, et ostes ei mõelnud keegi, kuhu see paigutada, ta ei mahu selle maja ustest sisse, jne. Mina aga jäin ellu just tänu barokambrile, Tallinnas seda pole, aga õnneks on Tartus barokamber olemas, kuid see ei suuda mahutada ju kõiki haigeid. Ma ei oleks pruukinud ka kollatõbe saada, kui oleks olnud aparraat, mis maksab küll suurt raha, aga on võimeline näitama, et selles portsjonis veres on bakter sees — mulle poleks siis vereülekanandel s e d a verd antud. Aimate isegi, mis tähendab pärast rasket operatsiooni kollatõppe jääda. Mu tervis oleks 80 % parem kui praegu. Võibolla tuleks ikka sellele mõelda, kas osta niisugune aparraat või ehitada uus moodne kohvik ja sinna sisse kallis kohvikeetmisaparraat. Seda on muidugi ka vaja, aga mida on kõige rohkem vaja? Minu vaatevinklist tundub, et parem on haiglaid ehitada, eriti lastehaiglaid, selle asemel, et Poola restauraatorite jõudu kasutades veel üks veinikelder või kohvik ehitada — «Kleo-patra» või «Eleonora» või «Carolina».

Aga kuivõrd te siis usute satiiri kasutegurisse? Kas on lootust, et tõsised probleemid, millega ju ka satiir tegeleb, jõuavad ringiga tagasi nende inimesteni, kellest probleemide lahendamine sõltub?

Ajakirjandus on selles mõttes tugevam mõjutamisvorm. Ma ei tea, millal ja kes selle välja mõtles, aga see on iseenesest hea, et kirjadele tuleb vastata. Keegi p e a b reageerima!

Ametiisik ei saa ju vastata, et mind see ei huvita. Ta peab fakte kontrollima, asja korda ajama ja vastama. Aga teatris istuv inimene ei pea midagi parandama! Ta vaatab, naerab kaasa, tuleb koju, ütleb, et kõvasti pandi, ja unustab selle asja ära. Aga need inimesed, kes võiksid parandada — nad ei

*Eino Baskin telesaates 1971*

*... ja 1983 (koos Ita Everiga)*

*H. Saarne ja A. Moskaliku fotod*





käi tavaliselt estraadikontsertidel. Vastutav isik peab seda žanrit siiski küllalt teravaks ja ei taha viibida saalis, samal ajal kui laval meie ühiskonna puudusi kritiseeritakse, kaudselt ka talle etteheited tehakse. Ta ei taha sel hetkel punastada. Temagi võib ju heast naljast lugu pidada, aga ta ei tule linnahalli või «Estonia» kontserdisaali. Seepärast ma ei usu, et 50 korda maha mängitud satiirietendus midagi radikaalselt muudaks. Iseasi kui ma televisioonis esinen ja juba konkreetset mõnda asutust, ametkonda, veel enam, mõnda nime nimetan, noh, siis kahtlemata kontrollitakse asi üle, ja seejärel hakkavad tulema matsud, kas siia- või sinnenapole, tavaliselt ikka rohkem kriitikategijate poole. Sest enne, kui reageerida paha poole, on kombeks kahelda, kas see, millest lavalt räägitakse, on ikka t ü ü p i l i n e. Tüüpilisus on meil väga tähtis probleem. Nii et satiiri mõjusfäär on ikkagi: MINA—PUBLIK—MINA. Pluss veel mõned järelekajad, mis on kabinetti-deni jõudnud siis, kui lavalt on midagi liiga teravalt öeldud.

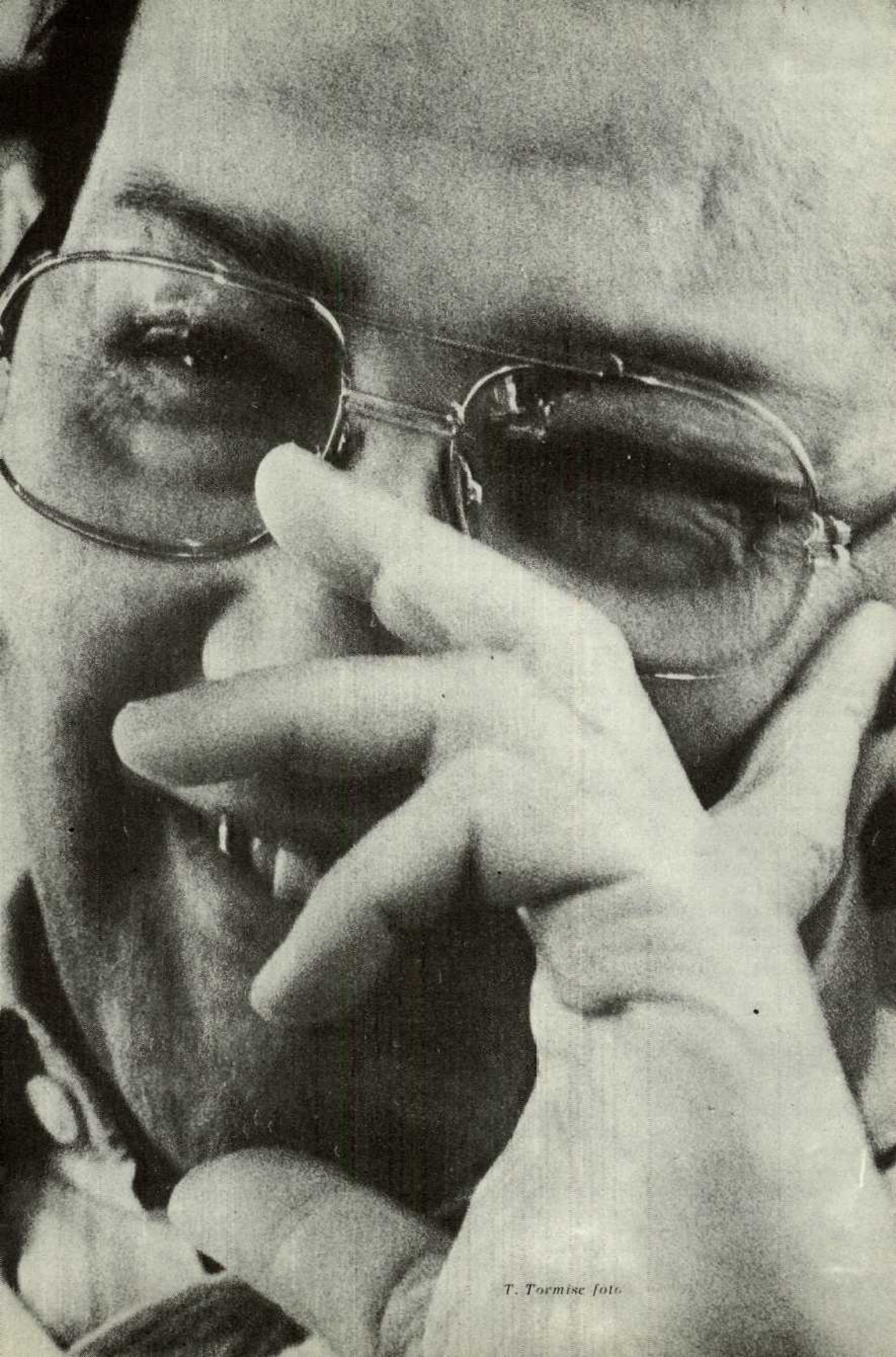
Siin ei tohi unustada veel üht asja, see on meisterlikkus. Meistrile on lubatud rohkem, talle «antakse andeks». Tema esinemismaneer ja vorm on teistsugune kui noorel, kes alles proovib laval satiirizhanris kriitikat teha. Algaja võib seda teha nii mõnigi kord mustalt, robustselt, natuke liiga pretensioonikalt ning just see viimane ärritabki vastutavaid isikuid. Kui meil näiteks Nõmmik või Ever või Baskin midagi ütleb, siis on see midagi muud, kui ütleb teatrikooli tudeng või rahvateatri näitleja. Meistrid võivad rääkida valusatest, tõsistest probleemidest, algaja pisikesestki vihjast võidakse aga suur number teha.

Olite nüüd pikka aega teatrielust eemal, küllap oli ka rohkem aega mõelda sellistele asjadele, millest igapäevakiires lihtsalt üle libiseme?

Võib-olla tundub see kummaline, aga haiglas olles hakkasin mõtlema selle peale, miks me nii eraldi elame? Teatrid on üksteisest võõrdunud. Mõtlen siin sageli näiteks VTO kaminaõhtutele Moskvast, kuhu tulevad kõikide teatrite näitlejad. Need ei ole mitte niisugused näpust välja imetud üritused, keegi teid sinna minema ei sunni, kui tahate, siis tulete, kui ei, siis ei. Keegi valmistab ette programmi, üsna sageli on eestvedajateks olnud Jurski, Zvanetski, Borissova, Kazakov, Tabakov jne. Seal sünnib väga avameelseid jutuaajamisi. Kas meil ei saaks niisuguseid asju teha? Omal ajal, 50. aastatel tegime Teatriühingu eestvedamisel «Estonia» fuajees iga-aastasi kapustnikuid, kõikide teatrite näitlejad tegelesid sellega. Oli vaimu, tahtmist, viitsimist. Kas meil oli siis vähem tööd? Rohkem oli! Maad on võtmas mingisugune erakikkus. Kui toimubki mõni ball, siis igaüks poeb oma nurka, imeb seal kokteili, mask ees, ei näe ka, kes ta on... Millest see kõik on tingitud? Eks me ole muutunud kalgimaks ja jahedamaks.

Olin nüüd pikka aega haiglas, 9 kuud, sellest 4—5 kuud lootusetult raskest seisundis. Imeks panen aga seda, et leidis nii palju inimesi, vähivõõraid, kes saatsid haiglasse kirju ja lilli. Kui ma juba meelemärkusele tulin, nägin iga päev lilli kõikvõimalike kaartidega, küll oli asutustelt ja üksikisikutelt. Aga need, kellega olin ühest supitaldrikust sõõnud, kellega koos alustasin, kellega mööduisid loominguliselt parimad aastad — need ei teinud väljagi. Ei tulnud kordagi haiglasse, ei saatnud ühtki kirja, ei tundnud huvi, ei helistanud kordagi koju: kas sind on või ei ole?! See tegi tuska. Meie suhted on kuidagi formaalseks muutunud. Me käime harva üksteise juures külas, me ei istu koos. Aga näitleja on ju skomorohhi loomusega, peaks just rohkem kontakte vajama. Peab vahel õhtuti lihtsalt istuma ja juttu ajama. Küünarnukitunnet ei ole. Vaatasin arste, kes jäid haiglasse ületunde tegema ja istusid ööd läbi mu voodi juures, kuigi see polnudki võib-olla enam vajalik. Istusid mitmekesi ning püüdsid mu mõtteid kõigest traagilisest eemal hoida. Ärge arvake, et ma olen nüüd härdaks läinud ja edaspidi aina arste ülistama jään. Ma tean, et ka nende hulgas on inimesi, kes teevad oma tööd formaalselt. Aga õnneks on ka teistsuguseid. Kui ma pärast rasket operatsiooni nakkushaiglasse sattusin, siis need tohtrid, kes mind kiirabihaiglas ravisid, käisid omast vabast tahtest mind vaatamas ja haavu sidumas. Kui meie, näitlejad, teeksime nii kohusetundlikult ja kollegiaalselt tööd nagu nemad, oleksime oma kunstiasjades hoopis rohkem saavutanud. Muidugi, vereülekan- dele ei saagi minuti võrra hilineda, ei saa kella peale koju minna, ei saa operatsioonile tulemata jääda. Ma saan aru, on olemas sellised elukutsed, mis ei





*T. Tormise foto.*



võimalda ä r a k ä i m i s t. Mulle tundub, et näitleja töö ka ei võimalda. Ometi leitakse selleks võimalusi.

Inimlikkust on meie ümber vähe, aga väljaspool teatrielu peaks olema veel üks elu, mis inimesi ühendaks. Meil on aga vahel vastupidi. Tallinnas Vene teatris Võidu väljakul — lausa intriigide pesa! Kaebekirjad lendavad Moskvani jne. Kohe tekib perifeeria maik. Mõtlesin kord, millest seal see alatine rahulolematuse, püsiv opositsioon, ükskõik missugune peanäitejuht parajasti tuleb või läheb? Teate, nad on kogu aeg solvunud, neil on tunne, et neid on solvatud sellega, et nad on provintsis, mitte omakeelses teatrimetropolis. Intriiigid ongi provintsi tundemärk.

Ka teistes teatrites on käärimisi olnud, mingil määral tuleb seda ette igas teatris. Olen Draamateatris neli peanäitejuhti üle elanud, mäletan hästi, mismoodi üks või teine ära läks ja tuli . . . Aga ma ei taha mitte vanu asju meelde tuletama hakata, vaid öelda, et minu meelest ei ole praegu ka Draamas õiget õhkkonda: mina jään ikka oma arvamuse juurde, et teater ei tohi ükski kuu eksisteerida ilma peanäitejuhita. Juba üks kuu on liiast! Ülevaalt poolt võidakse küll arvata, et majas on kord. Aga ei ole, ei saagi olla! Kui üks mees vastutab, siis ühelt ka nõutakse, tema vastutab kogu teatri eest. Kolm meest vastutavad siiski vaid oma lavastuste eest. Teatritele niisugune triumviraat kasuks ei tule. Pealegi ei tea näitleja nüüd, kellele orienteeruda. Aga näitleja tunneb alati vajadust kellegi poole pöörduda, kellelegi orienteeruda. See mõjutab näitleja kindlameelsust ja meisterlikkuse kasvu. Vaadake loodust! Kui lambakarjas puudub koer, kes karja koos hoiab, ja on ainult karjus, siis loomad tunnevad end kogu aeg häirituna.

**Te olete 35 aastat näitleja olnud. Tunnete näitlejakööki paremini. Mis võib põhjustada mõnikord näitleja loomingu surma enne bioloogilist?**

Näitleja saatus ei olene alati näitlejast endast, vaid ka lavastajast. Kui näitleja on juba eos surnud, polegi suuteline midagi tegema, siis peab teatri juhtkond ja kunstinõukogu ta diskvalifitseerima. Nii kaua aga, kui ta on teatris, tuleb temaga eksperimenteerida, tuleb selles v e e n d u d a, et ta ei ole suuteline tööd tegema. Kui sa aga lavastajana oled endale ettekujutuse loonud, et näitleja X sulle ei sobi, ja nii mõtleb ka teine ja kolmas lavastaja, siis on lõpp! On olemas niisuguseid näitlejaid, kes lähevad õigel ajal ära. Ja neid, kes lahkuvad ehk liigagi vara. Velda Otsus, Linda Rummo — nemad oleksid võinud teha veel häbemamatult palju. Aga me ei saa ronida teise inimese hingeellu. Me ju ei tea, mis ajenditel ta lahkus. Ju siis mitte koketeerides oma publikuga ja oma eluga. Võib-olla on tõesti parem vara lahkuda. Meie teatrites on minu meelest kümnekond inimest, kes võiksid rahulikult ära minna. Mitte midagi ei juhtuks ei teatri, publiku, lavastaja ega nende enestegi elus. Aga kui nad juba teatris istuvad, siis ikka paned nad kuskile sisse, hale hakkab!

Näitleja ei tunne tavaliselt, kui on õige aeg lavalt lahkuda. Ja kahjuks on vähe ausaid inimesi, kes ütleksid: aitab! Kui jooksja ei suuda enam 100 m 10,6-ga joosta nagu enne, siis ta peab ära minema. Tisler tunneb, kui hõõvel enam käes ei istu, või maalija — kui pintsel käes väriseb, maletaja hakkab kurbi järeldusi tegema, kui ta ei suuda ettenähtud mõtlemisaja jooksul enam krooniliselt oma käike ära teha. Järelikult lõpp, aitab! Näitlejal poleks nagu mingit kriteeriumi . . . Aga siiski. ON selliseid hoiatavaid märke! Esiteks, kui sul tekst enam pähe ei jää. Teiseks, kui sa ei suuda enam nii liikuda, nagu lavastaja nõuab. Kui hakkad juba spekuldeerima, katsud igal sobival ja sobimatul juhul istuda, otsid mugavamat misanitseeni, aga lavastaja võib-olla tahaks, et sa selle teksti ajal hoopis jookseksid mööda treppe! Kui tantsida ei saa, siis markeerid tantsu kätega. Kolmandaks, keelekomistused, pudinad, kokutamised ja kordamised, tekst ei istu enam vabalt keelelihastel. See kõik on juba kergema vastupanu teed minemine. Oleks paras aeg väarikalt taanduda. Muidugi on raske seda enesele tunnistada. Näe minagi mõtlen nüüd vahel, et küll ma tellin välismaalt mingi salamikrofoni, peidan selle kuskile siia rinnale ja küll ma kuidagi ikka mängin. Aga see on tegelikult vale. Kui hääl ei taastu — mina selle peale ei lähe. Roman helistas ühel päeval: «Isa, on niisugune tükk, kus pereisa on kogu aeg laval, aga üldse ei räägi, ta perekond ei lase tal lihtsalt sõnagi vahele ütelda, ta ei saa sõna . . . Seda sa ju võiksid mängida?» Nojah, kui just mõni niisugune



osa . . . Aga üldreeglina — vigast näitlejat, invaliidist näitlejat ei tohi laval näidata. Ei taha seda, kui saalis hakatakse ütleva: «Mäletad, milline ta oli!?» On muidugi erandeid, vanu näitlejaid, kes säilitavad vormi, Liiger võib veel mängida. Reeki teater vajab . . . Vana Ants Jõge läks tarvis . . .

**Olete pärast siitmaailmast äraolekut kuidagi muutunud, leebemaks . . .?**

Leebemaks — see ei ole ehk õige sõna. Olen muutunud järeleandlikumaks. Olen hakanud vähem tähelepanu pöörama puudujääkidele, mis meil siin-seal esinevad. Olen lihtsalt vanemaks saanud, 56 aastat ikka juba turjal. Saan aru, et midagi enam ei muutu. Olen mõistnud, et ärritumine ja stress ongi need põhjused, miks ma haiglas olin. Ega mul süda halvem ole kui kellelgi teisel. Aga need 30 aastat estradaal ja 5 aastat «Vanalinna Studioid» on mind pidevas stressiseisundis hoidnud. Isegi praegu. Eile käisin tööl ja üks näitleja tuli mulle ütleva, et ta ei saa proovi tulla, tal olevat «üks isiklik asi ajada». Mul lõi kohe pähe valu, just nimelt pähe — südamest tuli signaal, ja ma sain aru, et nüüd on õige moment tõusta ja ära minna. Kuigi ma tean, et niisugune vabandus on absurdne. Mis asju on näitlejal proovi ajal ajada?! Aga varem ma komistasin iga asja taha. Nael oli enne esietendust kuskilt dekoratsioonist väljas, ma tegin lärmi, riie ei olnud tolmuimejaga puhtaks võetud, tegin lärmi, filter oli läbi põlenud, foto rippus viltu, puhvetis ei olnud korralikku valikut, trepikoda oli must . . . kõikide asjade pärast tegin lärmi. Professor Sulling ütles pärast operatsiooni, et ta on palju südameid näinud: «Aga sellist jahukotti, nagu teil, Baskin, pole ma enne näinud! See süda on ju ainult arme täis!» Mitukümmend mikroinfarkti võis seal olla! Üks natuur võtab kõik südamesse, teine ei võta, kolmas maandab oma pinge pitsi konjakiga. Ma olen nüüd aru saanud, et stressidest tuleb hoiduda. Mõistan väga hästi, et mulle on jäänud vähe, teist niisugust operatsiooni mulle enam ei tehta ja keegi garantiid ei anna — ega see pole teleriparandus, et vahetame sul südame ära ja anname 10 aasta peale garantii. Elujõudu enam nii palju ei ole nagu varem, aga ega seepärast eluisu kadunud pole. Omad rõõmud jäävad, võin nüüd rohkem endale mõelda, kalal käia, edaspidi jalgrattagagi sõita, loodusesse minna. Võin ka mälestusi kirjutada. Mitte tööd teha, mitte kasulik olla, seda ma küll ei saaks.

Mul on elu jooksul olnud umbes 4000 esinemist, olen 1000 m linti sisse rääkinud. Olen ka päris palju näinud, reisinud — välismaal ja Nõukogudemaal. Minu raamatupidamise järgi on NSV Liidus 840 linna läbi kolistatud, rännatud Kaug-Idast, Jaapani mere äärest asuvast Merenga külast kuni Samarkandi rajooni kõige väiksema külakultuurimajani, mis mahutas 80 inimest. Ja kõikjal, kus ma ka ei esinenud, jäin ma eesti näitlejaks, esindasin eesti teatrikultuuri, sest põhiliselt olen oma sõite nii või teisiti alustanud Tallinna linnast. Siin on mu kodu, Eestis pole ma end võõrana tundnud.

*Vahendanud REET NEIMAR ja MARGOT VISNAP*



## Tuglas ja teater

«Oieti on mu esimeseks arvustuslikuks tööks «Eduard Vilde ja Ernst Peterson» (1908), kui mitte arvestada mõnd poolleijäänud katset,» kirjutab Friedebert Tuglas «Teoste sünnilugudes». Me ei pruugi teda tähti-tähelt uskuda, sest vanameister pole talle omase nõudlikkusega mõnd varasemat trüki ilmunud arvustust kriitiliseks tööks lugenud. Tegelikult tuleb ta esimeseks kriitiliseks artikliks pidada teatriarvustust «Ühe näitemängu puhul», mis on kirjutatud Raimundi «Pillaja» etenduse kohta «Vanemuise» näitetrupi esituses ja ilmunud «Postimehes» 1903. aasta novembris. «Vanemuisest» on ta samas kirjutanud varemgi, juulis ja augustis ilmusid reportaažid-mõtisklused «Tulekahjul» ja «Rahvapidul». Teatriarvustajat Tuglasest siiski ei saanud. Võib-olla osalt ka seetõttu, et sajandi alguses eesti teater ei olnud Tuglase kriitilise mõtte jaoks veel esteetiliselt küllalt küps. «Eesti kirjandusest rääkides tundub tihti pünlük neid «ametisõnu», seda terminoloogiat kasutada, mis mujal on arvustaja tarvitusel. Kui pünlük on seda meil teha aga iseäranis teatriarvustajal! Kusagil Euroopa põletispunktides luuakse uusi teatri-õppe, tehakse uusi katseid näitelaval. Kusagil käib võitlus Max Reinhardti, Gordon Craigi, Stanislavsky nimede ümber. Mis meil! Oleme vaevalt näitelavalisest romantikast naturalismini jõudnud kõige vähenõudlikumas mõttes,» kirjutab Tuglas 1915. aastal (August Kitzberg näitekirjanikuna, «Eesti Kirjandus» nr 12, lk 370).

Siiski on Tuglase kriitikal kokkupuutepunkte teatriga.

Näitekirjandusest kirjutades on ta enamasti arvestanud tolle seost ajastu teatrisituatsiooniga (tõsi küll, vähem kui teatriinimesed, kes kipuvad draamakirjanduses nägema ainult «materjali» teatri jaoks). Otseselt teatrist on Tuglas kirjutanud-kõnelnud teatrilise kriitilistel momentidel, valutades südant oma kauaaegse kodulinna teatri «Vanemuise» pärast: 1903, teatrihoone põlemise järel, 1921, «Vanemuise» kriisi puhul, 1927, kui võimud sekkusid «Vanemuise» tegevusse, keelates pärast esietendust Mait Metsanurga «Kindrali poja» etendamise, 1935, mil «Vanemuise» teatrireform avas teatrilise uued võimalused ja 1940. kui juunipäevad töid muutusi ka «Vanemuise» ellu. Hoopis omaette teema oleks «Tuglas ja tants» — nn plastilisest tantsust on ta kirjutanud vähemalt kaks eriartiklit, nendele keskendumine nõuaks aga juba pikemat peatumist.

1935. aastast oli Tuglas teatris tegev organisatsiooniliseltki, kuuludes «Vanemuise» seltsi juhatusesse, 1940/41 «Vanemuise» teatricalitsusse.

Tuglase enese teoste tee teatrilavale algas skandaaliga. Nimelt ilmus 1922. aastal Taavet Mutsu kirjastusel Richard Kullerkupu «Egüptuse pimeduses. Lõbus rahvamäng 1 vaatuses jutustus «Hunt» järgi lavastet». Et dramatiseering oli tehtud ja välja antud autorilt luba küsimata, lisaks veel kunstiliselt nõrk, protesteeris Tuglas dramatiseerija ja kirjastaja teguviisi üle ägedalt. Tuglase protestist hoolimata on teost amatöörlavadel mängitud. Kutselisel laval on Tuglase teosed esmakordselt alles 1971. aastal: põimik «Muutliku vikerkaare all», Rakvere Teatris. 1975 esietendus M. Karusoo debüütlavastusena «Popi ja Huhuu» U. Kibuspuu, L. Petersoni ja K. Orro esituses (kõik neli olid siis TRK lavakunstikateedri üliõpilased), 1975 Nukuteatris «Väike Illimar» (dramatiseering ja lavastus R. Agurilt), 1977 Noorsooteatris kahest näidendist koosnev õhtu — «Inimese vari» E. Sprüdi ja «Jumala saar» P. Volkonski lavastuses. R. Aguri «Väikest Illimari» on mängitud ka kahes Gruusia nukuteatris. Ja ongi kõik!

Uhe teatriteksti kaasautoriks on olnud ka Tuglas ise. Et ta ei jäänud rahule H. Kallio dramatiseeringuga A. Kivi «Seitsmest vennast», siis tuli tal seda tõlkimisel töödelda. F. Tuglase ja H. Kallio «Seitsme venna» dramatiseeringut on mängitud kahel korral, Draamateatris 1934 ja 1943. Kõige rohkem kordi on Tuglase teksti teatrilavalt kõneldud A. Kivi «Nõmmekingseppade» etendustel: 1934. aastast tänaseni on seda Tuglase tõlgitud näidendit lavastatud kaheksa korda.





*Elo ja Friedebert Tuglas 18. märtsil 1969 oma kodus, kui TRÜ komsomolikomitee esindajad andsid rahvakirjanikule üle esimese K. J. Petersoni nimelise kirjanduspreemia.*

*Järgnev publikatsioon püüab anda ülevaate neist Tuglase artiklitest, mis käsitlevad «Vanemuise» teatrit. Teadaolevaist on välja jäänud ainult vastus «Postimehe» ringküsituslusele «Mõtteid «Vanemuise» ümber» («Postimees» 1929, nr. 108).*



## Tuglas «Vanemuisest» läbi aegade

## ÜHE NÄITEMÄNGU ETENDUSE PUHUL

Pühapäeval, 22. nov. s. a. etendati «Bürgermusse» saalis Raimundi muinasjutulist lauludega ilunäidendit «Pillaja». Et tükk meil enam uudis ei ole, siis ei maksa «Pillaja» sisu siin jutustada.

Tükil on 2 pääosa: mõned pildid kujutavad meile lihtsat, igapäevast elu, tema hääde ja halbade, tõsiste ja naljakate külgedega; teised kannavad meid aga «vaimude valda», kujutavad meie silmade ette hoopis teistsugust ilma ja elu. Need kohad, kus elu kujutati, läksivad ilusasti üle näitelava; peaaegu iga mängija oli omast osast aru saanud, nõnda et rөөm oli Eesti keeli näitemängu sarnasel ettekandel näha. Iseäranis meeldisivad vaatajatele Valentin,<sup>1</sup> Roosa,<sup>2</sup> Vana naene,<sup>3</sup> Aednik<sup>4</sup> ja m. t.; kahju aga, et viimasel nimetatud isikul mängu sees nii vähe kaastegevust oli.

Teise jao ettekandmine on juba palju raskem, — ja sellepärast ei läinud ta ka soovitava tagajärjel korda. Meie ei või ega tohi siin kohut mõista; meie näeme nii mõndagi vabandavat põhjust. Eesti näitelava ja näitemäng on veel alles tõusmise teel. Meil ei ole mitte iseseisvat «näitlejate seisust», mis nõutava eelhariduse oleks saanud, vaid meie näitemängijad on enamasti suurema ehk vähema andega iseõppinud näitemängu armastajad, kes õhtutel pääle päevatööd kokku tulevad, harjutavad ning õpivad, ja siis priitahtlikult, ilma vaevatasuta, avalikka etendusi annavad. Sellega ei ole meil mitte elukutselisi näitlejaid (muidugi need maha arvata, kes elus ühtegi tõsist asja ei tee, vaid terve elu «läbimängivad»). Meie näitelavad on selleks liig kehvad, kui et nende pääl suuremaid ja tähtsamaid toodeid ette kanda saaks. Seltsid ei jõua enestele tarvilikka näitelavalisi abinõusid muretseada, ilma milleta ka õppinud mängijad liiva pääle kinni jäävad. Sellepärast ei ole meil ka õigust «Bürgermusse» saalis «Pillaja» etendajate käest rohkem nõuda, kui nad korda saatsivad, kuid soovida on meil, vaatajatel, ometi õigus. Võib-olla, et ka siin abinõude puudus kaasa mängis. Iseäranis ei jõudnud nende piltide vaatamisel rahulik olla, kus Keristane<sup>5</sup> ette astus. Näitleja mängis ise kaunis hästi, aga nii mõnigi põhjus vähendas mängu mõnu. Nõnda tuli kolmanda pildi lõpul, kui Keristane «nõiduslikus hiilguses» altari ette põlvili langes, sarnane viperus ette, et eesriie poole langemise-tee pääl kinni jäi ja alles paari minuti pärast alla vaos. Vaheajal kustus «nõiduslik» valgus, Keristane jäi poolpimedada näitelava pääle rahva silma ette põlvitama ja terve «suurepäraline» mõju oli paari minutiga kadunud. Iseäralised näitasivad ka need paar kohta, kus Keristane taeva-vaimuna v. Flotwellile<sup>6</sup> ilmub. Väga naljakas ja raske on siis päältvaatajal uskuda, et ta õhus heljuvat vaimu näeb, kui silmade ees tema enese sarnane inimene laudsilda mööda astub. Oleks küll tarvis olnud rohkem ära varjata, enam uduseks teha. Minu arvates ei ole laeva ujumisel harilikult vee sulina asemel puude kolinat kuulda, ja aia jalgteel astumisel ei kõmise maapind ka mitte nõnda, nagu pöningupörand...

Meie ei taha siin mitte kohut mõista, aga vistist on meil õigus neid ülemal olevaid märkusi teha.

Kõigest nendest vigadest ja puudustest hoolimata, mis vahest igapähele nõnda silma ei torganud, oli ettekanne, iseäranis lõpupoole, häa. Muidugi on meie päältvaatajatest õnnetuseks veel pool osa, kes neid näitlejaid, kes naljakaid ja narride osasid ette kannavad, enam auustavad ja ülendavad, kui tõsisema iseloomu kujutajaid. Nõnda antakse meil ka tihti tühistele palagani-veiderduse tükkidele, mis hästi erkusid kõditavad, suurem eesõigus,



kuna tõsised palad kõrvale tõrjutakse. «Rahvas ei taha — aigutab...» Sellega on siis ka meie päältvaatajad selles süüdi, et Eesti näitemäng ja näitelava alles nii madalal järjel on. Ja sellepärast võibgi rõõmus olla, kui meile lihtsate erkusid kõdistavate naljamängukeste asemel ka midagi paremat lauale panna on püütud. Vahest näitabgi see nüüd veel nii raske, kui kulud suured ja sissetulekud vähesed on, kuid — aeg asju parandab ja meilegi näitemängu asjus parandusi toob.

Praegu on «Vanemuise» seltsimaja muretsemine käsikorra. See on hää juhus, kus iga mõistlikult mõtleja inimene aitaks küsimusele seletust otsida: «Kuidas on meil võimalik meie näitemängu ja näitelava nii kaugelt edendada, et nad meie rahva igale liikmele anda suudaks, mida nõnda igatsetakse, ja et meil enam igakord hääd pala võõrast lauast otsida tarvis ei oleks?» Vastus on väga lihtne välja ütelda, aga mitte nii kerge täita: «Meie peame enesele sarnase näitesaali muretsema, mis kõiki nõudeid rahuloldavalt täidaks.» Meie peame seda tegema, muidu ei saa meie oma näitemänguga ialgi paremale järjele. Isegi teada, ei ole see mitte nii kerge teoks teha, kui sõnas ütelda. Olgu küll, et meil mõttesegi ei tohi tulla, et ennast mitukorda arvu- rikkama ja iseseisvama Ungari rahva kõrvale seada tahaksime, siisgi tule- tame enesele Pesti rahvusliku teatri algust meelede. — «Meil ei ole kellegil palju anda,» ütles karviliku näitelava ehitamise poolt kõneleja «Vanemuise» seltsiliikmete koosolekul: «aga meid on palju.» Ja just sellepärast, et meid palju on, olgugi, et meie veeringud väikesed on, astume kokku, et asu- tada koda, kus Eesti näitemäng enesele koha saaks, kus ta võiks võrsuda ja kord vahest veel õitsedagi!

F.M.

«Postimees» 1903, 25. nov, nr 263

## «VANEMUISE» KRIIS

Nii siis, «Vanemuise» lõpulik allakäik on algand.

Läind tegevusaasta puudujääk kassan on 1.128.386 mk. Tulevase aasta puudujäägina on ette näht 3.929.800 mk. Ja see kõik rikkalikude toetuste puhul riigilt ja kogukonnalt.

Teatrijuht A. Simm on lahkund omalt kohalt, samuti näitlejad pr. A. Altleis ja hra J. Pöder,<sup>1</sup> dekoraator Tuurand<sup>2</sup> ning muusikajuht J. Simm.<sup>3</sup> Uueks teatrijuhiks on ajutiselt valit näitleja C. Treumundt.<sup>4</sup> Yhestki uuest näitlejast lahkunute ja yleldse läbistikku väärituks muutund näitlejaskonna asemelle pole midagi kuulda.

Pärast A. Simmi lahkumist leidus yhen Tallinna lehen etteheide: vaat, nii kaugelle on aet asjad sellega, et Simm lahkuma on sunnit. Meie oma poolt tahaksime ette heita: nii kaugelle on aet asjad A. Simmi ja tema vaimuosa- liste valitsusega «Vanemuisen». Sest allakäik pole algand mitte täna, Simmi lahkumisega, vaid juba aastate eest.

K. Menning tõstis «Vanemuise» esimeseks kunstiteatriks Eestin. Tema langus algas Menningu lahkumisega teatrijuhi kohalt. Algusen elati veel kaua aega Menningu pärandusest: mängiti tema repertuaari, korraldi tema lavastusi, vanemad näitlejad mäletid veel midagi Menningu koolist. Aja jooksul kasvas kõik samblasse. Ei leidund yhtki uut algatust, repertuaar jäi endiseks või täiendati ainult alaväärtuslikkude tehestega, paremad näitle- jad lahkusid intriigide pärast või tarretusid rutiini, uued «jõud» valiti ainult andevaesuse nõuet või kes teab mis motiive silman pidaden. Juhtijail puudusid igasugused esteetilised eeldused, teatriharidus ja isegi huvi selle vastu. Teater muudeti palagaaniks, kuhu oli häbi minna esteetiliste nõue- tega inimesel. Intelligent publikum võõrdus täiesti teatrist, jant tõmbas yksi arvustusvõimetuid inimesi kokku, kelle «vaimustusest» näitlejaile kyll näis olevat. Kuid lõpulikult pööris isegi see hulk teatrilile selja, sest kino oli talle ikkagi huvitavam.

Selle languse ajal oli «Vanemuise» muutund mingiks perekondlikuks ettevõtteks, mille kohta polnud kellelgi midagi ytlemist. Vähemalt Tartun oli vähegi valjum avalik arvustus võimatu. Teater piirati teat poolt yle- pääs- matu kaitsevalliga. Igale arvustuslikule etteheitele vastati ägedalt: te lõhu- te kultuurettevõtet! Ja ometi ei käind ka need kaitsjad pea ialgi teatrin, kun oma silmaga oleksid võind näha, et sel ettevõttel kultuuriga enam



midagi tegemist pole. See kaitse oli emba-kumba: kas variseerlus või rumala isa pime armastus oma hukka läind lapse vastu. Selle kaitsemyyri taga võis aga teatri maitseelagedus ja lohakus seda vabamalt lokata. Ta oli puutumatu ja pyha kui Kaaba must kivi.

Nende ridade kirjutajal oli kord yhe teatri juhatusese lähedal seisva isikuga jutuaajamine. Toonitasin teatri viletsat seisukorda, idee vaesust ja lohakust.

«Mis puutub see teisse?» sain vastuseks. «Mina teen yht ja teine teeb teist, — mis läheb see kolmandale korda? Kas meie teie raamatuid arvustame, kui teie meie teatrit kipute arvustama?»

«Kuid teater on ju yldine kultuurasutus, mitte mingi eraettevõte!»

Sain vastuseks ainult ääretu halvaks paneva žesti sõna «kultuurasutus» puhul. Ja see žest allegoriseeris täielikult teatri vaimliste juhtide seisukohta vähegi kõrgemate esteetiliste nõuete vastu. See paistis alati välja, olgu mil puhul või kuna tahes.

Kui aga avalikult mingi vabandusi tarvis oli, siis leiti neid ikka. Kui uute jõudude ja tykkide puuduse ning lavastuse armetuse pääle tähelepanu juhiti, siis leiti alati vabandust rasketen aegaden ja kitsasten oluden. Need olid syydi, mitte aga eneste andevaesus ja saamatus!

Kuid kas ei rajat näit. Tallinna Draamateater just samaden rasketen oluden ja ei tõusnud tõepoolest mitte millestki huvitavaks kunstiasutuseks! Ja veel enam, kas ei suutnud näit. Vene trupp Tartu Saksa teatrin mõnegi õnnestand etenduse pakkuda, ilma vähemagi välise toetuseta, kõige juhulikuma inimmaterjaaliga ja otse lagedate näiteseinte vahel!

«Vanemuise» on praegu nii aateliselt kui aineliselt pankrott. Tal pole teatrijuhti, näitlejaid ega kellegi lugupidamist, ainult suured võlad kaelan. See on elav surnu. Taga ajaden suurte hulkade maitset, on ta nende hulkade maitsestki madalamalle langend. Sest, nagu kinnitetakse, oleneb «Vanemuise» näitelava rahaline puudujääk suurelt osalt just operettidest. Sellega on isegi kõige labasema publikumi maitset liig madalalt hinnat ega ole võid isegi teda teatrit meelitada. Kuid ka hulkadelle peab midagi väärtuslikku pakkuma, neid esteetiliselt kasvatama, mitte labastama. Nad oskavad seda instinktiivselt hinnata ja teatrit aja jooksul oma poolt toetada, nagu näeme seda Tallinna aliguslikult palju madalama teatrikultuuriga publikumi juuren.

Ei paista aga välja, et «Vanemuise» peremehed veel praegugi oma asutuse hukatuslikku seisukorda täiel valgusen näeksid. Nad pyyavad ainult paigata ja lappida endisel sihin, nägemata, et see siht neid just hukatusse viib. Näitlejaskonna uuendamiseks pole seni midagi teht. Ja tulevase hooaja mängukava on nii kokku seat, nagu tahetaks veel neistki esteetiliste huvidega vaatajaist vabastada, kelle kangelaslik ohvrimeelsus neid seni teatrit eemalle ei lasknud jääda.

Kuid Tartu nagu ylikooli- ja vaimliste huvidega linn vajab teatrit. Kui «Vanemuise» Augiase talli ykski jõud maailman ei jõua puhastada, siis jäetagu ta täiesti rahule ja asutetagu uus teater. Saksa teatri ruumid ootavad peaaegu tarvitamata ja saal on ka kohasem kui «Vanemuise» oma. Mis andumus aatele, pysivus ja maitse isegi ilma kogemusteta võib saavutada, seda näitab Tallinna asjaarmastajate Hommikuteater. Sellen sihin tuleb ka Tartun õnne katsuda.

Tallinna on ainult kaks korda enam elanikke kui Tartun. Ja ometi suudab Tallinna, kõigi oma varieteede kõrval, kolme kunstiväärtuslikku teatrit ylevall pidada. Kas peame Tartu, yleldise arvamise järele intelligendimat publikumi nii jõuetuks arvama, et ta isegi yht kunstiteatrit ellu ei jõua kutsuda ning ylevall hoida!

Quasimodo

«Tarapita» 1921, nr 1, v 15—17

## TARTU TEAATRID

«Laurits» ja «Elu ehitajad» Vanemuise (10. IX 21 ja 11. IX 21)

Kitzbergi «Laurits» — kurb esietendus. Vaevalt veerand saali publikumi. Ja seegi oman hõreduse tunden nukrustav ning apaatiline. Loomulikult kandus see mahajäetuse tunne saalist yle rampi, näitlejate tuju masenden. Ei



suuda sarnast meeoleolu võita ka näitlejad, kes palju paremini oma ylesannet vastaksid kui «Vanemuise» omad. Siin mõjuvad juba näitelava ja saal vastastikkult loivatavalt, yhisloomingust kõnelemata. Tyhjad toolid ei ärata loomisvaimustust — oleten jälle, et seda oleks. Me teame aga, kui vähe seda «Vanemuise» näitlejail ongi. Seda pahem!

Nähtavasti oli uus näitejuht asja tõsiselt võtnud. Oli teht tööd ja pingutet. Kuid tulemast polnud kuum ega kylm, vaid leige. «Vanemuise» kohta igatahes viisakas. Ja kahtlemata polnud syydi igavustunden, mis õhtu äratas, mitte ainult sepad, vaid ka söed. «Laurits» ei kuulu Kitzbergi paremate näidendite hulka. See on skitsiline, habraste piirjoontega teos, ehitet mitmele konfliktile, millest aga yhtki põhjani pole kasutat. Ta kujud on siluetilised, liig vähe iseloomustet ja näidendi yle hõljub hõredustunne. Neisse inimskeemidesse võivad ainult suured näitlejad sooja verd valada. Niisugused aga puuduvad «Vanemuisen».

Oieti on «Vanemuisen» praegu ainult kolm meesnäitlejat, keda yldse näitelaval tohib näidata: C. Treumundt, L. Hansen ja F. Pettai, ning neidki yksi koomilisten osaden. Nad olid ka kõik mobiliseerit. Treumundti Luigega ja Hanseni Kyyslauguga võis kuidagi leppida, kui ka need miski meisterkujud polnud. Et aga Pettai Kiikajoniks on valit, sellega taheti nähtavasti autori Kiikajoni, selle erakonnajuhi ja väljapaistva ajakirjaniku kulul ainult paha nalja heita. Pettaile ei kõlba sarnased osad juba väliselt mitte, kõnelemata muust.

Teised meesnäitlejad pidid pääasjalikult «massi» kujutama ja olid ka ainult mass. Vähestest naisosist olgu nimetet I. Tüür, kes aga ometi rohkem inimest oma ossa ei suutnud panna, kui seda autorilgi on.

Vähearvuline publikum hajandus teaatrist sama yskkõikse ilmega nagu keskpärasest kinost. Oli näht dramaatilist ettekannet, mis yhtki traagilist tunnet ei äratand. Ehk ainult siis — «Vanemuise» kurva seisukorra puhul.

\* \* \*

Kahtlemata, E. N. Falkovski «Elu ehitajad» õnnestus igapidi paremini kui «Laurits». Draama ise on kyll kirjanduslikult väheväärtuslik, teise-kolmanda järgu näitelavade jaoks seipset, kun pole esialal, nagu midu tyybilisen Vene näidendin, igavene targutus, vaid kinolised võtted ja žestid. Loiult seot neli pilti, asjata hulka kist kõrvalmottiivid ja tegelased, ja kogu see kaleidoskoopiline segu kyllastet mingi odava idealismi ning moraaliga. Eht tellit töö, millega sellelaadilise kauba muretsejad väledalt valmis saavad. Igatahes, pisut veel rohkem drastilisi žeste — ja kohane kinole, kogu oma «sygavuse» ning «idealismiga».

Peab konstateerima, et «Vanemuisen» see draama kuidagi väljakannatetav oli. Osad olid paremini ära õpit kui pikal ajal sen teatrin oleme harjund nägema. Oli ka tööd teht lavastuse ja vähemalt naiste tualettide kallal. C. Treumundti arhitektina, L. Treumundti ta naisena ja A. Wismani<sup>1</sup> arhitektiabinna võis vaadata, samuti A. Laabust töödetoimetajana. Kuid see oli ometi kõik kuidagi ainult väljakannatetav, nagu öeld, mitte rohkem. Mingit loominguvaimu võis leida ainult C. Treumundti osa tõlgitsusen, nagu ta ka midu omist kaaslasist yle ulatub.

Mis aga praegusen «Vanemuisen» täiesti puudub, see on mingisugunegi idee, mingi esteetiline väljavaade. Ta näitlejaskond erineb provintsilinna asjaarmastajate trupist ainult oma pretensioonidega elukutseline kunstiloojate kogu olla. Kui siin vahest mõni harv leidubki, siis võiks seda kasulikult ära tarvitada ainult esteetiliselt ja lavaliselt harit ning asjale andund teatrijuh. C. Treumundt võib ise vahel hästi mängida, kuigi on tardund igavesse šablooni, kuid vaevalt suudab ta teatrit praegusest umbtänavast päästa. Selleks on tarvis ideed, esteetilist maitset, katsetamisjulgust. Praegu on «Vanemuise» aga aatelage asutus.

/— — —/

F. T.

P. S. Käesolev kirjutus on pidanud eelmisest numbrist ruumipuudusel välja jääma.





«Popi ja Huhuu», TR Konservatooriumi lavakunstkateedri VII lennu diplomilavastus, 1975, (lavastaja M. Karusoo). Popi — Urmas Kibuspuu.

K. Orro foto

## «KINDRALI POEG» «VANEMUISES» JA — SELTSKONNAS

13. septembril s.a. võisime Tartus näha eesti algupärase näidendi esimest suurlavastust — Mait Metsanurga «Kindrali poega». Oli tegemist suuremaid nõudeid asetava näidendiga ja suuremaid eesmärke taotlevate näitlejate ning lavastusega. Et alles mõne päeva eest nägime siinsamas Bernard Shaw «Püha Johannat»,<sup>1</sup> siis avanes nüüd võimalus tõmmata roobasjooni, võrrelda ning teha järeldusi. Ja teatariharrastaja võis tulla ainult ühele otsusele: ka meie suudame juba midagi. Meie näitekirjanik suudab haarata juba ajajärku närveerivaid suurprobleeme ja nendest tõusvaid konflikte, avardades sellega meie näitekirjandusel seni nii kitsaid ning vähenõudlikke piire. Ja meie teater suudab anda säärasele teosele vastavat lavastust, suurejoonelisi dekoratsioone ning ühtlast mängu.

Mis puutub otsekohe näitlemisse, siis võis märgata paiguti veel esietendusele omast viimistlemattust ja vahest ka mõnede näitlejate ebavastavust neile määrat osades. Tahan uskuda, et kirjanik pole kujutlend kindrali<sup>2</sup> mitte nii kergelt võitu õnnekütina, nagu ta esines näitelaval. Kui keegi tege- laste paremast tiivast on mõeldud tõsise, soliid mehena, siis just kindral. Tema võimupüüd võib meile olla poliitiliselt vastuvõtmatu, kuid inimesena ja oma isikliku traagikaga tundub ta siiski arusaadavana. Ta ulatub pää jao üle omast ümbrusest ja võib seda hinge põhjas ainult põlata. Samuti tundus kindrali pojast<sup>3</sup> pisut palju «esimese armastaja» tüüpi, üks tema õpetajaist<sup>4</sup> oli siiski rohkem äkkirikas hangeldaja kui teoloogia professor ja politsei- ülem<sup>5</sup> liialdas farsis suunas. Pea erandita hääd olid aga vähemate osade groteskid kujud, kellelt ei saa nõudagi suuremat hingeelulist tõepärasust. Ja kõige päält, pr. M. Türk lõi preili Ronny nii raskest osast, mis juba üksi suutis kanda kogu etendust ja anda sellele psühholoogilist sisu ning põnevust.

«Kindrali poeg» näis laval täiesti läbi löövet. Seda võis otsustada põne- vuse järele, millega teda jälgiti kogu etenduse aeg, ja selle järele, millise





«Popi ja Huhuu». Huhuu — Lembit Peterson, Popi — Ürmas Kibuspuu.

G. Vaidla foto

---

Ja ometi, kui tähendasin alguses, et saime «Kindrali pojast» näha eesti algupärase näidendi suurlavastust, siis pean nüüd juurde lisama: meie ei näe teda enam, meie ei näe teda arvatavasi kaua enam mitte.

/ — — — /

«Looming» 1925, nr 7, lk 586

#### «VANEMUINE» 70-AASTANE

Väljavõte kõnest juubeliaktusel 6. oktoobril 1935

---

/ — — — /

Noore ja elujõulise rahva arengutee vaheldub kiiresti. Iga kümnend meie teadliku rahvusliku elu ajaloost on eriilmega, eriülesannetega, eriraskustega ja ka erijõududega viimaste võitmiseks. Ja sellepärast peavad ka keskused, mille ümber need jõud koonduvad, ennast tihti ümber korraldama, uuesti orienteeruma ning organiseeruma. Kui see ei sünni, siis tuleb paratamatuid seisaku- ja langusaegu. Ka «Vanemuise» käekäiku läbi aastakümnete tuleb sest seisukohast vaadelda. Ärgu takistagu juubelihetke ülev meeoleolu meid nägemast tõsiasja, et «Vanemuinegi» oma ajaloo kestel pole alati seda olnud, mis oleks pidanud olema ja et ta üldiseid langusjärgkusi on kaasa teinud, olles võimetu nende vastu abi otsima. Tema tee pole kaugeltki alati tähendanud võidukäiku ühest saavutusest teiseni, vaid siin on olnud ajajärgkusi, kus kõik endinegi on kaalul olnud.

Tema esimene suur tõusujärg oli juba enam kui 60 aasta eest, ärkamisajal, ja teine ligi 30 aasta eest, millist ajastut on samuti nimetatud teiseks ärkamisajaks. Esimesele järgnesid möödunud sajandi lõpukümnedid ähvardava venestamissurvega, kuid kahtlemata avaldusid tollal ka meie oma ühiskonnas raske tahtejuetuse märgid. Ning niisama kahtlemata tuli tollal ilmsiks «Vanemuisegi» tegevuses ideelite püüete, kõrgemate kunstiliste ja üldkultuuriliste tungide vähesus. Kui teise tõusujärgu järele küll meie rahva üldises elus aina edasipingutus on jätkunud, siis ei või seda ometi täiel ulatusel väita «Vanemuise» kohta. Näib, nagu poleks just selle võrratu 25





«Jumala saar», Noorsooteater, 1977 (dramatiseerija ja lavastaja P. Volkonski). Margus — Lembit Peterson.

väljavaadete ja ülesannete avardumise tõttu küllalt tähelepanu ning energiat jätkunud üksiku seltsi jaoks. Teda kandvad jõud pole suutnud igas suhtes meie edasiruttava elu kohaselt ümber orienteeruda ja organiseeruda. Oleksime ebaotsekohesed ja saaksime valesti aru oma kohustusist, kui me selle tõsiasi, mis juba aastaid on üldiseks kõneaineks olnud, kas või täna- sel pidupäevalgi maha salgaksime. Sest sellega nõrgendaksime ainult oma taht asjasse lõplikku pööret tuua.

«Vanemuise» enese juhtivad jõud on ses seisukorras enam kui teadlikud. Ja «Vanemuine» algab oma töö kaheksandat kümnendit igatahes suurema pingega kui on olnud kunagi viimastel aegadel. Kuid needsamad juhtivad jõud on ka teadlikud, milliseid raskusi tuleb võita. Teame, selts on aineliselt enam kui raskes seisukorras, ja ühtlasi teame, et see seisukord ei või lõplikult paraneda, kui «Vanemuine» ei saa enesele uut, täitsa ajakohast teatrisaali. Oleme seisukorras nagu 30 aasta eest, mil «Vanemuine» ei võinud enam rahulduda aguliseltimajaga ega sellesse kuuluva vaimse sisuga, vaid teostas põhjaliku pöörde. See, mis siis saavutati, ületas kõik, mis oli tollal näidata eesti avalikkusel. Kuid ühtlasi vastas see ikkagi oma loengute-, koosolekute- ja pidusaali mõttega ainult tolleaegse avalikkuse nõudeile, ilma et oleks võidud ette aimata meie elu hilisemat avardumist ning eristumist. Nagu me siis ümber orienteerusime meie arengu kohaselt, nii peame seda ka nüüd tegema. Ja see teostub, see läheb korda, see õnnestub, kui me ainult tõeliselt tahame.

Selle tahte nimel pühitsegem tänast juubelpäeva. Tuletagem tänuga meelde neid, kes kauges minevikus asusid tööle palava tahtega, et «Eesti pime tuba valgemaks läheks». Tuletagem tänuga meelde neid, keda sealt peale kuni tänapäevani on kannud tahe seda valguskollet edasi ehitada. Ja tõstku pidumeeleolu meis enestes julget ning tulist töötahet.

Kohustagu meid «Vanemuise» minevik ja kohustagu meid «Vanemuise» tulevik!





«Jumala saar». (Lavastaja P. Volkonski, kunstnik T. Virve.)

H. Saarne fotod

## UUE AJASTUSSE

«Vanemuise» juba kolmveerand-sajandiliseks kasvanud ajaloo kestel on teatri asukoht, tegelaskond, tegevus ja suund mitu korda põhjalikult muutunud. Kuid mõni probleem on ikka uuesti esile kerkinud, leidmata siamaale lahendust.

Jälle ja jälle on tõusnud küsimus: kellele siis õieti toetub ning tegutseb see teater?

See oli sajandi algul, kui ühes võõrkeelses väljaandes «Vanemuisest» kirjutati: «Seltsi liikmed on «prostoi» elukutsetest, käsitöölised, mitmesugused teenrid jne. Pea iga pühapäev etendatakse mingit kometit, draamat, laulumängu või operetti. Eilne teener ilmub täna kuningana; päeval köögitudruk — öhtul lõikab loorbereid primadonna osas.» Sellist hinnangut peeti tollal kahtlemata haavavaks. Mõelda ainult: eesti väikekodanlus kogub vara ja võimu ning püüab suurte sakste kombel ka juba pisut peenemana paista, aga nüüd tahetakse teda ikkagi veel päris prostoina kujutada! Ja samuti haavusid näitlejadki, kuid kindlasti mitte kunstilises diletantismis süüdistamise, vaid just oma ühiskondliku seisundi paljastamise pärast. Selline on kord juba väikekodanliku vaimu valehäbi.

Varsti pärast seda toimus aga nii «Vanemuise» juhtimises kui ka teatritegevuses põhjalik murrang. Seltsi juhid kuulusid nüüd vastuvaidlematult eesti jõukamasse kodanlusse ja sellega kaasakäivasse haritlaskonda. Samuti tõusis nüüd aguli seltsimaja asemele kesklinna teatritempel, kus esines juba täiskunstiliste pretensioonidega elukutseline näitlejaskond.

Kuid ühtlasi toimus just nüüd põhjalik pööre ka teatri laadi ja eesmärgi määramises. Siitpeale ei kuulnudki muud kui «rahvamaja» ja «rahvateater». Sõna «rahvas» pidi olema selleks võluformeliks, mis laiasid hulkasid ligi tõmbaks. Kui palju see tõeliselt mõjus, seda teame kõik «Vanemuise» viimaste aastakümnete saatusest. See vastuolu sõna ja sisu vahel kujunes juba tahtmata lavastatud draamaks.

Kui «Vanemuine» nüüd 25. septembril<sup>1</sup> jälle ukсед avab, siis peab ta sellele vääriti mõistetud formelile viimaks ometi õige sisu andma. Tuleb lõpuni





«Inimese vari», Noorsooteater, 1977 (dramatiseerija ja lavastaja E. Spritt). Haavatu — Aleksander Eelmaa, Ema — Hilja Varem.

G. Vaidla foto

tajuda, millised on klassivahedest vabaneva rahva kunstilised vajadused. See päev ei tohi tähendada ainult värsket tüki esietendust ega vastse hooaja avamist. See peab tähendama sootuks uue teatrikunsti ajastu algust «Vanemuises».

Selleks pingutagem kõik oma annet ja indu, tahet ning tarmu!

#### KOMMENTAARID

«Teater Vanemuine.» Sügis 1940

Uhe näitemängu etenduse puhul.

Katkendeid artiklist on avaldatud R. Põldmäe raamatus «Vanemuise» teater 1881—1906» (Tln, 1985, lk 122 ja 188), tervikuna ilmub siin teist korda. Sama etendust on arvestatud «Teatajas» 27. XI 1903. Muinasjutuline ilunäitus lauluga 3 vaatuses, «Pillaja» esietendus märtsis 1899, F. Raimundi järele lavale seadnud D. Schmidt, C. Kreutzeri muusika, näitejuht August Puna, muusikajuht August Wiera. Tüki sisukokkuvõte ja ülevaade etenduse arvustusest on antud mainitud R. Põldmäe raamatus. Allpool toodud osatäitjate nimed on oletuslikud, aluseks etendusekuulutused 1899. ja 1906. aastast.

<sup>1</sup> August Puna.

<sup>2</sup> Amalie Konsa.

<sup>3</sup> Ilmselt neiu Jõgi (mängis 1906).

<sup>4</sup> Hr Leoni.

<sup>5</sup> Sophie Birkhan.

<sup>6</sup> Adolf Laas.

«Vanemuise» kriis.

Ilmub siin teist korda.

<sup>1</sup> Mõlemad alates hooajast 1922/23 taas «Vanemuises».

<sup>2</sup> Aleksander Tuurand siirdus dekoraatoriks Draamateatrisse, hiljem «Estoniasse». 1922 ja 1923 kujundas veel mõningaid «Vanemuise» etendusi.

<sup>3</sup> Ei lahkunud.

<sup>4</sup> Lahkus teatrist hooajal 1922/23.

Tartu teatrid.

Artiklist on avaldatud kaks esimest osa, mis käsitlevad «Vanemuise» etendusi. Artikli viimases osas arvestatakse Tartu vene teatri etendust «Mets».

<sup>1</sup> Hiljem Aarne Viisimaa.

«Kindrali poeg» «Vanemuises» ja — seltskonnas.

Siin publitseeritakse artikli esimene pool, mis käsitleb «Kindrali poja» lavastust ennast. Väljajäänud osas tõrjub Tuglas parempoolsete ringkondade süüdistusi näidendi ja lavastuse





«Väike Illimar». Nukuteater (dramatiseerija ja lavastaja R. Agur, kunstnik J. Vaus). Ema ja Illimari nukud ning näitleja Hendrik Toompere (Illimar).

«Väike Illimar». Sohvi ja Illimar (nukud) ning näitleja Malle Peedov (Illimar).

H. Saarne fotod



M. Metsanurga «Kindrali poeg» ilmus 1925. aasta algul Tuglase toimetatud «Loomingus». Näidendi lavastas «Vanemuises» Eduard Türk. Eelreklaam (kahe «Postimehe» numbris) lubas lavastusest suursündmust. Kuid pärast menukat esietendust võttis «Vanemuise» juhatuse näidendi repertuaarist maha. Tekkinud kõmus unustati etenduse kunstiväärtuse hindamine hoopis ja küllap oli Tuglas ainus, kes etenduse ümber puhkenud poleemikas lavastust objektiivselt hinnata püüdis.

1926. aastal lavastati «Kindrali poeg» Tallinna Töölisteatri (Draamastuudio trupiga, lavastaja Rudolf Engelberg) ja Narva Töölisteatri avaatendusena, 1927 Pärnu Töölisteatri ja 1928 Tartu Töölisteatri («Vanemuise» näitlejate esituses, praktiliselt oli tegemist sama lavastusega, mis 1925 repertuaarist maha võeti).

Näidendi saamisloost ja skandaalist on põhiliselt Metsanurga ja Tuglase kirjavahetusele tuginedes kirjutanud T. Haug (Lugu «Kindrali pojaga», «Keel ja Kirjandus» 1979, nr 11, lk 654—660, vt ka Ed. Türk. Sinilindu püüdmäs. Tln, 1964, lk 273).

<sup>1</sup> Lavastaja Voldemar Mettus, nimiosas Liina Reiman.

<sup>2</sup> H. Pulst.

<sup>3</sup> J. Pöder.

<sup>4</sup> A. Mägi.

<sup>5</sup> R. Ratasapp.

#### Vanemuine 70-aastane

Kõne on peetud «Vanemuise» juubeliaktusel 6. okt 1935, pärast «Vanemuise» teatireformi (vähendati seltsi võimu teatri üle ja võeti ametisse uus juhtkond, lähemalt vt E. Kampuse artiklist almanahhis «Eesti Nõukogude Teater» VI, lk 272—273), avaldatud vastasutatud ajakirja «Teater «Vanemuine»» teises numbris (1935, nr 2). Siin on publitseeritud kõne lõpuosa, milles on otseselt juttu teatrist, eespool vaatles Tuglas «Vanemuise» seltsi tekkelugu ja osa meie ärkamisajast.

<sup>1</sup> 1906. aastal valminud «Vanemuise» hoone teatrisaal oli halva akustika ja nähtavusega, ajakohase saali sai teater pärast ümberehitust 1939. aasta sügiseks. Varsti pärast seda, 1944, hävis «Vanemuise» hoone sõjatules ja teater jätkas tegevust endises Saksa teatri hoones.

#### Uude ajastusse.

Artikkel on ilmunud pärast juunisündmusi «Vanemuise» bulletinajakirja viimases numbris. Avaldatakse ka Tuglase nõukogudeaegse publitsistika kogumikus kirjastuses «Eesti Raamat».

<sup>1</sup> 1940. a.

Koostanud ja kommenteerinud  
ANDRES HEINAPUU



---

## Stsenaristika, meie kunsti heitlaps. VII

---

### KATKUST PÄÄSTAB AINULT AUSUS (CAMUS)

---

OLEV REMSU

Nüüd paljudele inimestele sõnavõtuks põhjust andnud artikli kirjutasin kokkuleppel ühe teise väljaande filmiosakonnaga. Seal lühendati 16-masina-kirjaleheküljeline tekst 7 lehekülje pikkuseks, paljundati mõnes eksemplaris ja jagati välja filmiametnikele ja -kunstnikele. Selgi moel põhjustas lugu sekeldusi. Eksemplariid ringlesid oma ringlemist, nende servadele korjus pliiatsikirjas märkusi: nõmedus! kadedus! autoril pole kinost õrna aimugi! Ka toimus katse korraldada Kinomajas artikli lühendatud variandi arutelu. Mind ei informeeritud, ja kui teade kavatsusest jõudis minuni kõrvalt ja aru pärisin, selgitati resoluutselt: minu osavõtt pole soovitatav. Kellegi organiseeritud boikoti tõttu kukkus aga koosolekukatse hoopis läbi. Ikka leidus keegi, kes tahtis ainult kulisside varjus manipuleerida; katva vaikuse ja *status quo*-sõpru jätkuks meil isegi siis, kui eesti filmikunst täielikult põhja kõrbeks.

A

Vahest tasuks mälu värskendamiseks refereerida dispuudis avaldatut.

1. MARK SOOSAAR: «Üks tabel ees- ja järeلسõnaga», TMK 1984/2.

See filipika jahmatas mind. Sõnavõtt sisaldab vigu ja moonutusi üle talutavuse piiri. Palun: «Paljudele autori seisukohtadele pole raske vastu vaielda, nagu näiteks: «Mitte mingil juhul pole see (stsenarium) lõpetatud kunstiteos, olenemata sellest, kui visalt stsenarist ka oma taga ei ajaks.» Tuletame meelde, millised stsenariumid on hiljem raamatusse raiutud. Kas mitte «Amarcord», «Lend üle käopesa», «Tants ümber aurukatla»...?»

Alustagem korrektsusest. Mats Traadi stsenariumist romaaniks saanud on «Tants aurukatla ümber».

Seejärel huvitaks mind, kas MS teab, mis on raamatusse raiumine? Rahvaluule pruugis tähendab see üldse loomist, meie päevil raamatut loomist. Aga: kui millelegi tuleb midagi juurde luua, leiab kinnitust väide, et tegemist pole mitte lõpetatud kunstiteosega, vaid kunstiteosega, mis vajab lõpetamist. Oletagem, et loogikalapsu on juhuslik, et MS pole filoloogilistes nüanssides kodus ja oma taas kord moderniseeritud sisus tähendab väljend raamatu tehnilist tootmist, st trükitud stsenariume, mis on saanud või pidid saama filmiks. Säärasel juhul ei kõlba loetellu «Lend(as) üle käopesa» ja «Tants aurukatla ümber», tõde ainult riivab «Amarcordi» nimetamine. Ka «Amarcord» ei ole klassikaline nn kirjanduslik stsenarium (nagu näiteks «Halamisest pole abi»/«Moskva pisaraid ei usu»), pole filmi alus sõnade keeles. «Amarcordi» stsenariumi üldlevinud variant olevat Fellini tunnistusel sellise kuju saanud alles filmi valmimise järel. Kes teab ka Fellini töömeetodeid ja selle vabadele assotsatsioonidele rajatud filmi sisu, seda tõik ei üllata. Näideteritta sobimatu on «Lend(as) üle käopesa». See oli esmalt romaan, siis näidend, siis uuesti näidend, seejärel mitme mehe koostööstsenarium, mida võtete käigus muudeti, kusjuures kõigis oma kolmes vormis eri autorite kirjutatud. «Tants...» oli vist algul (kes näeb autori hinge?) tõesti stsenarium, kuid idee romaani-vormis realiseerimisele eelnes hiiglaslik ümbertegemine, mis selge igamehele, kes seda romaani kas või eemalt on silmanud ja kel aimu, milline on filmikäsikiri. Nõnda et «Tantsu...» näide kinnitab just teesi, et stsenarium pole lõpetatud kunstiteos.



Ja nüüd leiame mahti näitamaks, et MS on kasutanud tsitaadi lühendamise tuntud ja läbiproovitud võtet. Nimelt on ta mind osundades kiskunud tervikmõttest irdu üksiku lause. Kaasanuks ta peale sõna «stsenarium» teisi sõnu eest- või tagantpoolt, osutunuksid spekulatsioonid läbinähtavaks. Lubatagu siin ja edaspidi luksust ennast tsiteerida: «Stsenarium on alusmaterjal filmiks. Mitte mingil juhul pole see lõpetatud kunstiteos, olenemata sellest, kui visalt stsenarist ka oma taga ei ajaks. Filmi autoriks on ja jääb režissöör, temal on voli suva järgi muuta stsenaristi ideesid filmi- ja režiistsenaariumis. Stsenaristi nimi kirjutatakse küll esimesena, aga küllap see on teatrist pärit halb harjumus. Näidendi tekst rändab iseseisvana teatrist teatrisse, maalt maale, nii et omanikumärk on vajalik.

Stsenarium on alles verbaalne. Tulevane film pole jõudnud veel omasse, so kinematograafiakeelde, ja kasutab embrüonaalses staadiumis abikeelena sõnu nagu väikelaps pudikeelt ja arhitektuur joont. Siit kirjanike tihti ette tõrges hoiak, filmimeeste ja kirjanike igiriiu põhjus. Kirjandus algab sõnadega ja teostub sõnades, film algab sõnadega, teostub kaadrites.»

Nõnda: jutt käib protsessist, st sellest, kuidas stsenariumist saab film. Ent üksiknendingki, et stsenarium on lõpetatud taies, on ekslik.

Jälgime edasi Mark Soosaart: «Režissöör on filmi autor/— — —/. Seda tunnistab ka Remsu. Samas aga arvab ta, et meie filmi päästab lavastajate ohjeldamine: «Tuleb panna piir režissööride isekirjutamisele, ekraniseerimisele, heita peast mõtted abile mujalt, rajada hoonetele vundament — stsenaristika.» Kategoorilise ekraniseerimispiiranguga püüab Remsu seisma panna klassika linaletoomise.» Oma artiklis ei räägi ma üldse klassika ekraniseerimisest. MS on mulle inkrimineerinud laest võetud teo. Olen küll ekraniseerimise vastu ja seda põhjusel, mis kindlasti ühele stsenaristrollile pretendeerivale operaator-režissöörile ei meeldi, kuid sõna «klassikagi» mul puudub. Ja miks olen ekraniseerimise vastu? Vastan oma varasema kirjutise sõnadega: «Režiikunst on olemusel eelkõige ruumi organiseerimine elusate ja elutute, liikuvate ja liikumatute objektidega. Režissööri mõte töötab kinematograafilistes kujundites, ta verbaalne fantaasia lendab madalalt, süžee konstrueerimiseni ei küüni. Päästja leitakse kirjanduses. See on ekraniseeringute koletu vohamise põhjus eesti filmikunstis.

Igal rahvuslikul kirjandusel on oma kindel ekraniseeritavuse maht. Kaduvväike protsent proosast, näidendeist ja poemidest on ümberloodavad korralikeks stsenariumideks...» (vt TMK 1983, nr 9 lk 17).

MS süüdistab mind, nagu propageeriksin ma stsenaristikat Hollywoodi keskmiste kassatükkide vaimus ja ei nõuaks stsenariumilt kontseptsiooni. Ja kuigi ma pole midagi seesugust propageerinud, siis nüüd võin seda teha: ma võtaksin mütsi maha režissööri ees, kes suudaks luua Hollywoodi keskmise kassatüki. Vaat, seda me ei oska, meil pole selleks ei vaimset ega materiaalist kapatsiteeti. Aga suure kunsti tarvis jätkub mõlemat. Ja kui keegi selle peale lausub, et suurt kunsti võib ka põlve otsas teha, on see kas rumalus või tahtlik manipuleerimine. Taidlust tehakse põlve otsas, kunsti korraliku vaimse ja materiaalse baasi eeldusel. Ja kontseptsioon? Nõudmisi stsenariumi kohta esitan ma kaunis ironilises lõigus, ja seal vist kontseptsiooni puudutada ei tohiks? Seda on tehtud teisel ja mitu korda; seal, kus on nõudmised stsenaristile — stsenarist peab olema kunstnik; minu esteetiliste tõekspidamiste järgi tähendab see eelkõige sõnumit/kontseptsiooni.

Ent jälgigem MS-i väidete loogilist telge. Alustuseks pooldas ta seisukohta, et stsenarium on iseseisev kunstiteos. Seejärel kaitses klassika ekraniseerimist. Esimene ja teine on omavahel vastuolus: näiteks «Sõja ja rahu» stsenariumi ei saa iseseisvana käsitleda, see pole romaani kõrval isegi kunstiteos. Kolmandaks (selle juurde jõuame kohe) on MS nn autori-filmi apologet. (Kasutan siin ja edaspidi terminit «autorifilm» MS-iga samas, meil levinud moonutatud ja kitsas tähendus.) See ei sobi kokku ei esimese ega teisega. Milleks režii, kui stsenariumiga on kunst tehtud? Milleks toetumine teisele mehele (klassikule), kui üks mees igatseb üksinda filmi teha? MS-i oponentide arvamus on üksteisele vastukäivad.



Kuidas siis suhtuda MS-i põhiargumenti — tabelisse? Teda olevat selle koostamiseks inspireerinud rajoonilehtede lüpsitabelid, ent need kajastavad teatavasti hetkeseisu, MS-il aga pole tabelis viimast tosinkonda aastat, mis maailma filmikunsti ajaloost moodustavad terve seitsmendiku, ja meile lähima seitsmendiku. MS opereerib minevikuga: «Seda küll üksnes tehnilistel põhjustel moodsa käsiraamatu puudumise tõttu.» Niipalju võimalustest — minul ja raamatukogudel pole isegi nii head allikat kui MS-il. Vananemisele lisaks seisneb tabeli teine põhiviga selles, et see ei lahuta ekraneeringuid ja originaalstsenariume (pealkirjade tundmine ei aita alati) — mäletatavasti oli juttu just sellest. Kolmandaks ei näidata, kas nn autorifilmide autorid olid samaaegselt produktendid või mitte, ilma selle infota jääb argumentatsioon tühjalt õhku rippuma. Neljandaks: tabel ei teata, mida teevad mujal Eesti tasemel mehed. MS peab oma tabelit objektiivseks, kuid pole uudis, et igasuguse statistilise materjaliga saab tõestada soovitud, sest ükski statistika pole kõikehõlmav. Nii materjali korjamise kui ka hilisema esituse aluseks on alati subjektiivne valik. MS ise oma koostamisprintsipiidest: «Kui koostaksime ka tabeli? Võiks ju ka uurida keskpäraseid pilte, kuid kunstis keskmisele orienteerumist nimetatakse lühidalt — kits. Seda sõna pelgab isegi paadunuim kitsivorpija. Niisiis — vaataksime, mis määral on lavastajad autoriteks teistelegi filmi komponentidele? Eeskätt huvitab meid käsikirja kaasautorlus ehk teiste sõnadega — filmi tuuma loomine.» Avameelsemalt on võimatu. Aga mis siis, kui meid oleks eeskätt huvitanud tõestada, et kogu maailma filmikunsti ajalugu seisneb nn autorifilmide loomises? Ka säärase sihiga tabel olnuks hõlpsasti koostatav. Ja mis selgub MS-i tabelist? See, et sugugi mitte kõik head režissöörid ei tee nn autorifilme. Meil Eestis pretenderivad sellele kõik (olukord on küll niisugune, et alati see ei õnnestu), absoluutselt kõik nooremad ja keskealised režissöörid. (Vanem põlvkond kummalisel kombel mitte. Ju on see meie geniaalne rahvuslik eripära hilistekkeline.) See kompromiteerib: ei saa ju ometi olla kõik meie nooremad-keskealised režissöörid üheaegselt nii lavastaja- kui ka stsenaaristandega. Ja üldse, asi on lihtsam: kui keegi tahab olla nii stsenaarist kui ka lavastaja (ning võib olla koguni veel operaator ja peaosaline), siis teda harilikult ei huvita kunst, vaid sissetulekute suurendamine kunsti arvelt.

Kunst püüab endast rahalõhna eemale peletada. Kui kunst nõrk, on asja- mehed temast üle. Ja kui omakasupüüdlik surve osutub kunstist tugevamaks, siis kunst kaob, nagu ta on kadumas eesti filmist.

Aeg-ajalt meeldib MS-ile kiruda kitsi. Nüüd on ta lisaks teoreetilisele valgustustööle rikastanud meid konkreetse-praktilise näitega. Tuli hingeli- selt kitsi põlates on ta ise seda produtseerinud, tema debatt pole muu kui publitsistikakits. Ja nagu igas kitsis, on selleski üksnes ettevaatlik töö- kanal: «Aastaid on eesti filmikunsti hädasid otsitud. Et seda piisavalt juhtida pole osatud, selles ollakse üsna üksmeelsed. Aga juhtimishädasid kohtame praegu teisteski eluvaldkondades.» Rohkem juhtimise kriitikaga MS-i artiklis ei tegelda. Ent mis siis, kui torumajanduse ja kinganduse spetsialistid arutaksid samamoodi: miks peame meie oma juhtimisviga- dest kõnelema, kui filmikunstis seda ei tehta?

P.S. MS-i filmid meeldivad mulle.

## 2. AIGAR VAHEMETS: «Stsenaristi ainuke šanss», TMK 1984/2.

AV on julgem. «Tallinnfilmi» stsenaariumide toimetuskolleegiumi pea- toimetajana (tema sõnavõtt on dateeritud detsembriga 1983, mil AV oli kenasti ametis) tunneb ta asja: «Stsenaariume näikse nagu olevat, aga filme ei ole ega stsenaariste ka mitte. [— — —] Stsenaariumideasjandust ja seega suurel määral kogu filmitootmist ümbritseb mingi eriline, raskesti formuleeritav psühhosadismi õhkond. Ühelt poolt on kangesti vaja filme: «Tallinnfilmi» kui isemajandavat tootmiskombinaati ähvardavad filmide vähe- suse tõttu finantsraskused ja madal tööhõive; kõik kinosüsteemi lülid peaksid võitlema nagu üks mees selle eest, et filmid tuleksid. Teiselt poolt läheb aga iga uue stsenaarse kavatsuse, iga uue potentsiaalse filmi vastu suure tõenäosusega lahti võitlus. [— — —] Ratastiku tagur-



pidi käivitamiseks on loodud viimastel aastatel vastav sotsiaalpoliitiline kliima.»

Ja tagurpidi käivitajad saavad palka. Kino maksab oma õonestamise kinni.

AV tähelepanekud on terased, kuigi minu arvates pole tegemist erilise, raskesti formuleeritava psühhosadismi õhkkonnaga. See psühhosadismi õhkkond on tavaline seal, kus mängus rahad ja madal eetika. Siiski jäi AV-st mulje, et ta (nagu MS ja mitu järgmist sõnavõtjat) ei aja üldist asja, st sõdib rohkem isikliku läbilöömise nimel. Sellele vihjab pealkirigi.

### 3. ILMÄRS BURVIS: «Läti filmidramaturgia muredest», TMK 1984/2.

«Riia studios on viimase viie aasta jooksul loodud 44 mängufilmi. Kui võrrelda naabervabariigi Eestiga, kus aastast lastakse ekraanile ainult kolm mängufilmi, oleme tõelised gigandid. Aga samal ajal jõuab eesti kineastide loodu poolde maailma, võidetakse auhindu filmifestivalidel ja enamik nendest töödest on kunstiväärtusega.» Olen ma asjata pahandanud? Täname komplimentide eest, aga ärgem siiski laskem endale mett moka peale määrada. Edasi IB: «Ajavahemikul 1977—1982 filmiti Riia studios 17 mängufilmi külalisstsenaristide ettepanekute järgi ja 5 filmi stsenaariumide toimetuskolleegiumi liikmete poolt esitatul põhjal. Ükski neist filmidest ei saa uhkustada oma kunstitasemega.» «Tallinnfilmis» on lood praegu hullemad: 1985. aastal tootmises olevast neljast filmist ei tehta ühtki originaalstsenaariumi järgi, kahel juhul on stsenaristiks külaline, kusjuures stsenaariumi aluseks ühel juhul eesti ja teisel juhul ameerika proosa.

Maalitud pilt pöörab mõtted kurvale rajale. Meilgi räägitakse filmide aastaproduktiooni (nn ühikute) forsseeritud suurendamisest. Ootab meid ees Riia stuudio olukord, mida on kritiseeritud isegi NSVL Kinoliidu pleenumul? Karta on. Ja mis välistaks selle? Ainult tugev rahvuslik stsenaristika.

### 4. VIKTOR SLAVKIN: «Inimene ei ava ennast kohe», TMK 1984/9.

«Pikka aega ehitasime endile kindlaid mudeleid ja hiljem pidime neid võrdlema eluga. Teinekord jäi mudel kunstlikuks ja elu temas polnudki.

Nüüd, kui elu on stabiliseerunud, oleme mitmete sotsiaalsete ja ajalooliste protsesside tulemusena hakanud elu uurima sellisena, nagu teda näha tahaksime. Ja ka inimest oleme hakanud vaatlema mitte ainult ideaalkujus, vaid sellisena, nagu ta elus on.»

Tore. Kahjuks pole siin juba minevikuvormis väljendatud mõtted küündinud kõigini, leidub ametnikke, kes ikka nõuavad mudeleid ja ideaalkujusid.

Mulle on VS-i sõnavõtt rahustavaks vahepalaks. Autor räägib osalt vene dramaturgia nn uue laine, osalt iseenda nimel. On solidaarsust, on individuaalsust. (Kelle või millega identifitseeruvad meie dramaturgid?) Isiklik realistlik maitse esitatakse sorava seletusega. Mulle on alati meeldinud inimesed, kel isiklikku maitset, veel enam need, kes seda põhjendada oskavad. Oleks meil nii ideekindlaid dramaturge! Valitsevad mahedad toonid ja seltsimehelik vaim kolleegide vahel. — Meie selle kandi pealt just ei hiilga. TMK toimetus on õigesti talitanud, lülitades selle väljapeetud kirjutise kirgi maandama. On ju asjal teinegi, tähtsam külg — kutsevilumuse, kunstnikusõna külg. Peame oskama stsenaariume kirjutada organisatsiooniliste takistuste kiuste. Eriti ohtlik oleks võimalik tendents, et me püüame oma professionaalset mannetust varjata ülemuste siunamisega. VS-i lugegu kõik, kel himu teatri- või filmidramaturgiat teha, see on üks tugevamaid väljaastumisi.

### 5. LEMBIT REMMELGAS: «Tšehhid diskuteerivad», TMK 1984/9.

Üllatab diskuteerivate tšehhide madal teoreetiline tase, ja seda nende filmikunsti «Oscarite»-rohkuse juures.

Mis sobib kõrva taha panna? Et USA-s tuleb ühe valminud filmi kohta 10—12 stsenaariumi, SDV-s 4—5, Tšehhoslovakkias vähem. Kui palju vähem, see ei selgu. Kas tõesti realiseerub neil iga teine-kolmas filmi-



käskiri? Ja seda olukorra juures, kus «FAMU õppejõud Vladimir Bor võrdleb stsenaariume košmaariga, mis ei kao isegi siis, kui ta öösiti ärkab: «Stsenaarium vedeleb ikka laual. See on küll ainult lootusetu täiskritsel-datud paber, kuid ma kardan teda. Autor on hall ja andetu, kuid tal on mõjukad suhted. Kriitiliste märkuste peale naeratab ta üleolevalt: küll režissöör kõik kuidagi korda seab. Miks ta küll kirjutab? Ja just stsenaariume? Võib-olla ta ei tea, et stsenaariumi kirjutamine on kõige vähem tasutav...»

Võrreldes kirjeldatud olukorda situatsiooniga meil, peab nentima: a) meil on stsenaariumi kirjutamine tasuv töö, sestap intriigid; b) meie stsenaaristid ei naerata üleolevalt; c) aga kui režissöör osa stsenaariumi honorarist endale tahab? Siis tehku selle eest töödki; d) miks üldse töötatakse halli ja andetu, mõjukate suhetega autori stsenaariumi kallal?

Peatugem punkt d juures. Oletagem kas või hüpoteetiliselt, et ei aeta taga a i n u l t omakasu. Või vähemalt kuulutab halli ja andetu stsenaaristi peatoimetaja, et tema ei aja taga omakasu. Oletagem koguni, et kahtlast mängu motiveeritakse kunstnikukasuga, näiteks, et halli ja andetu stsenaaristi mõjukate suhete kaudu õnnestub parandada stuudio tehnilist baasi, muidugi ainult siis, kui stsenaarium õnnestub ära osta ja käiku lasta. Mis juhtub?

Afääri resultaat — vilets film — rikub stuudio mainet, võib sündida seegi, et paremad mehed ei soovigi enam stuudioga tegemist teha. Vähe sellest. Sellise töö läbisurumise mehhanism mürgitab õhkkonda, nõuab avaliku arutelu asemel salatsemist ja sosistamist, aususe asemel valetamist, ja see on tupik, kust pole pääsu. Kunstikriteeriumid on asendunud äri-kriteeriumidega. Parimagi täppimise puhul — stuudio saab uue varustuse — on kannatajaks kunst.

## 6. TEET KALLAS (pealkirjata), TMK 1985/3.

«Ma ei tea, kuivõrd soovivad veel kord õnne proovida need kümme või kaksteist eesti kirjanikku, kes osalesid hiljuti ühel vabariiklikul konkursil. Minu teada pole ükski sellel konkursil esitatud stsenaarium ühtki režissööri huvitanud. Seda, et nad kõik kõlbmatud, tühised, ebaspetsiifilised on, ei saa ma kuidagi uskuda. Kedagi ei lohuta see, et ka teised selles konkursis osalejad «põrusid läbi» — ajakirjanikud, kinotöötajad, sõnaga, inimesed, kellel eeldati olevat stsenaaristivõimeid. Siinkohal lubatagu mul küll pika küsiva pilguga oma heade tütavate, meie andekate režissööride poole vaadata — milles siiski asi? Usun, et teil kõigil on oma kinnisideed ja meelisteemad, hingele kallid kujundid ja sõnumid, aga ei saa ju lõpmatuseni loota õnnelikule juhusele, gastrollstsenaaristidele Moskvast või Vilniusest. Või klassika ekraniseeringule. Ilma kaasaja kirjaniku kaasaegse stsenaariumita jääb rahvuslikus filmikunstis midagi üsna määramatult puudu.»

Tõesti, bürokratilikud, kinnised meetmed ei aita meid. Kindlasti on nimetatud üritus kuskil paberites kirjas plusspoolel — abinõud stsenaaristikakriisi ületamiseks on tarvitusele võetud. Ent tegelikult tekitas lohakalt organiseeritud konkurs ainult paksu verd, rikkus kõlbelist õhkkonda.

Esteetikateooriat puudutades jookseb TK jutt rappa nagu alati. Mida arvata näiteks niisugusest seisukohast: «Aga et film kannatab tinglikkust märksa vähem kui kirjandus, seda peaksid meie küllalt kogenud nooremagi põlve režissöörid teadma.»? Millist üldtunnustatud kolmest tinglikkusemõistest TK kasutab, jääb arusaamatuks, ja pole olulinegi: ebaõige on ta seisukoht igal juhul. Tinglikkus on eristatav ja mõõdetav teoseti, ka väikežanriti; suurte žanrite (kirjandus, arhitektuur, muusika, filmikunst jne) grupeerimine tinglikkuselembuse või tinglikkusetaluvuse järgi on katteta spekulatsioon. Kui aga TK on tahtnud oma lausega öelda, et tänapäeva filmikunst eelistab selgust ja klassikalist süžeed, siis on tal õigus.

Ent TK on üks väheseid dispuuteerijaid, kes ajab üldisi asju, kel süda valutab meie filmikunsti pärast: «Võimalusi üksteist leida on ju üsna mitu, kirjanikud ja režissöörid. On koguni võimalus stsenaariumi kahasse kirjutada. Mitte formaalselt, vaid sisuliselt.» Kuigi lipsab keelele küsimus: kas see tähendab, et mõnikord kirjutatakse stsenaarium ka formaalselt kahasse?



#### 7. VADIM ABDRASITOV: «Kaksikautorlus», TMK 1985/3.

See kirjutis, mis võinuks kanda pealkirja IDEAALNE KOOSTOO, on kantud kõrgeast eetilise ja professionaalsest kultuurist. Saame vastuse ka küsimusele, miks VA teeb häid filme.

Mis takistab meid VA ja Aleksandr Mindadze kombel töötamast? Usun, et midagi sellesarnast pidas silmas TK-gi, kui ta soovis kirjanikku ja režissööri kokku juhtida.

#### 8. MATI UNT (pealkirjata) TMK 1985/3.

Mõned peavad MU-d vastutustundetuks, just tema intervjuude ja sõnavõtude tooni tõttu ning eriti «Loomingus» 1985/7 ilmunud dialoogi järgi. Mina sellega päriselt ei soostu, ma haistan provokatsioone. Tema debatis on vasturünnakule peibutavaid passusi: pretensioonid režiile, saadetud mõõndusest, et: «Ülevõtmine nõuaks muidugi oskusi, aga sel juhul aitaksid kindlasti väga hea operaator ja teine režissöör.» On (tahtlikku?) primitiviseerimist: «Kinos algab kõik muidugi sellest, kas tahetakse kollektiivset või individuaalset loomingut. Ajaloost on teada mõlemat, esimest nimetati vähemalt omal ajal Hollywoodi süsteemiks, teist Euroopa omaks.» Nii lihtne see asi pole, ja mis puutub stsenaariumideta eksperimentidesse, siis seda just harrastatakse Ameerikas, aga mitte Hollywoodis, vaid San Franciscos. MU kõneleb eituse kaudu lohakalt elegantse slängis, jättes jaatuse lugeja vormistada. Aga tal on ka õiget, vastutustundelist, siiski kihu liialdustega juttu: «Igal režissööril on oma meeliskujutelmad ja ta otsib stsenaariumidest nendele vastavust. Seetõttu valivadki ilmselt paljud meie režissöörid oma filmide alusmaterjaliks teosed, kus kirjanik pole oma ilmanägemist, oma emotsioone peale surunud. Nad eelistavad puhtaid, süütuid karkasse, mida täita oma auraga.»

#### 9. NIKITA MIHHALKOV: «Filmikunst on elamise viis», TMK 1985/9.

TMK toimetis pole suutnud organiseerida ühtki nõrka kirjutist väljaspoolt Eestit, nõnda, et tahes-tahtmata tekib vastandus: neil *contra* meil. Ja veel. Tõestub, et mõlemad sõnavõtnud nüüdisvene tipprežissöörid on sügavalt haritud enesemõtestajad, enamgi: eneseprogrammeerijad ja takistuste kiuste selle programmi täitjad. Kus on meie režissööride pihtimused, manifestid? Avaldamata või olemata? Taktikalistel kaalutlustel olemata? NM ei varja oma mõtteid.

Muu hulgas kõneleb NM: «See, mida mina nimetan puhtaks žanriks, on olemuselt midagi folkloori-lähedast, ja ilmselt just seetõttu on ta säilitanud algupärase rahvalikkuse. Film ja rahvalool, folkloorsete teemade nüüdisaegsed töötled annaksid ainet pikemakski arutluseks.»

Üks siit lähtuv päratult kõrgelevaline arutluskäik läheks edasi nõnda: vesternifilmid pole muud kui noore rahvuse eepos. Tõsi, kokku monteerimata, kuna Homeros või Lönnrot pole veel jaole saanud. Ei pruugi eepos olla alati verbaalses keeles, kultuuriajalugu tunneb näiteks tantsueeposi, mis väljendusid koreograafilises keeles. Tantsueepostele järgnes verbaalsete eeposte ajajärk ja nüüd on tulnud kinematograafilise eeposte eppohh. Eepos armastab end väljendada keeles, mida osatakse, millest lugu peetakse. Ja esimesena märgatakse tekkinud (tekkivat) kinoeepost rahvail, kel verbaalne eepos puudus, kelle puhul viimase olemasolu ei eksita. Ja seejärel teiste rahvaste juures.

Kuidas riivab see meid? Mis siis, kui meiegi tegeleme oma kinematograafilise eepose loomisega? Tegeleme juba ammu? Ja mitte ainult meie, vaid kõik kinorahvad? Ei mõtestanud ju ükski USA vesternilavastaja oma tegevust selle kandi pealt, muudkui töötab ja töötab — nagu laulikud enne Homerost ja Lönnroti. Ja kui nõnda, ja kui me tõesti praegu eepose kallal ametis oleme, ega me siis ometi kehva eepost loo? Ja põnevam: kelle ja mis sorti filmidest suvatseb tulevane eepose kokkumonteerija (filmi-Kreutzwald) löike kasutada? Pole tal tarvis marginaalseid probleeme, vaid tervikpilti, «suurejoonelisi karaktereid, suurejoonelisi maastikke» (MU).

Naaskem ulmetaevast stsenaaristikasse. USA-s nõuavad mõned produt-



sendid režissööridelt tuhandeleheküljelisi režiistsenaariume; enne võteteks lahti ei lähe. On ränk elu? Aga selgub, et NM teeb neid ise, vabatahtlikult. ja täpselt samasuguseid, viieks jaotatud. (Koolis õppides — NM oli seal üks populaarsemaid õppejõude — oli juhus niisugust režiistsenaariumi, kahe telliskivi paksust kseropaljundust uurida. Tõesti: film oli valmis, jäi üle ainult filmida; ning erilise visuaalse ja kontseptuaalse selguse tõi alati viies alalõik, see, mis kandis pealkirja «Võimalikud vead». Hea, et nüüd võime killukest säärasest ettevõtmisest eesti keeleski lugeda.) Ju teeb NM seda mahukat tööd sellepärast, et: «Filmi loomisel ei saa olla silmakirjalik ei enda ega teiste — töökaaslaste, sõprade või perekonna ees. Ja seegi on kõige otsesemalt seotud filmidramaturgiaga.»

#### 10. ALAIN RESNAIS: «Stsenaariumist filmini», TMK 1985/9.

Põörakem tähelepanu aastanumbritele AR-i intervjuulõikude all — 1961—1963. Tänapäev, millest neis juttu, on üle kahekümne aasta vana. Praegune tänapäev suhtub asjasse teisiti. Kõigepealt ei arvata enam, et mineviku elu poleks olnud killustatud ja et seda peegeldav kunst oleks olnud terviklik. Mineviku killustatud elu reprodutseeris nii katkendlik kui ka terviklik kunst. Selgub, et katkendlikkugi elu võib kunstis reprodutseerida tervikliku süžee, kompositsiooni, üldse tektoonika abil. Aga kindlasti on see tülikam kui katkendliku elu reprodutseerimine kunstis katkendliku tektoonika abil. Ja seda tülikust tänapäeval ei peljata.

Siiski olen kaugel soovist AR-i maha kanda. Olen veendunud, et (mõne-, paari)kümne aasta pärast on tema ja ta praegu anakronistlikena tunduvad mõtted tuluuutena jälle moes; tegelikult on AR väga hea režissöör, kes teeb väga häid filme. Ainult austust on väärt tema lugupidamine stsenaariumide ja stsenaaristide vastu.

Meie režissöörid peavad oma stsenaaristide nimesid üles lugedes tihti punastama, enamjaolt siis, kui neil pole õnnestunud ise stsenaaristiksi hakata.

## B

SEITSETEIST AASTAT TAGASI KIRJUTAS LENNART MERI (SV 9. II 1968): «Peale väheste erandite tunduvad /— — / «Tallinnfilmi» 34 mängufilmi võorkehadena. «Ugala» mõju vabariigi kultuuriprotsessile on olnud sügavam ja viljakam «Tallinnfilmi» mõjust, ja kui kõnelda üleliidulisest kultuuriprotsessist, siis «Vanemuine» on selles osas kahtlemata kaalukam, ehkki vanemuislaste arsenalis puudub filmikunsti massilisus.»

Niisiis, mittevastavus kultuuritasemele.

Meenutame, et tollal oli «Ugala» veel vanas majas, eesti teatrirevolutsioon polnud alanud. LM: «Mängufilmide mittevastavus vabariigi eeldustele ja kultuuritasemele, nende mahajäämus nõukogude filmikunsti kiirest arengust ning eeskätt Leedu, Moldaavia ja Kesk-Aasia filmiloomingust on stuudioski rahutatust tekitanud. Aga niipea, kui püütakse määrata selle loominguilise stagnatsiooni põhjusi, tekivad lahkarvamused. Kineastide Liidu viimasel vabariiklikul pleenumil 1967. a. kevadel viitas K. Kiisk näitlejate, iseäranis noorte näitlejate ebaprofessionaalsusele; J. Müür kõneles eesti kirjanduse vaesusest; G. Kromanov ja L. Laius filmitootmise kunstivõõrast süsteemist. Pleenumile järgnenud Kineastide Liidu juhatuse laiendatud koosolekul kõneles peatoimetaja (kes? — O. R.) lavastajate loominguilisest passiivsusest, juhatuse liige A. Hint lavastajate juhuslikkusest ja valikuvõimaluste puudumisest («laeva kapteniks saab mees, kellele selleks on eeldusi»). Kaaluti võimalust mängufilmide lavastamine mõneks ajaks katkestada, kuni tulevad kogemused ja tekib loominguiline atmosfäär. [— — —] Kõik need hinnangud ja seisukohad [— — —] ei osuta eesti filmikunsti kiratsemise tõelistele põhjustele, vaid on selle kiratsemise välised avaldused, haiglaslikud komplikatsioonid, mis veelgi raskendavad põhjuse ja tagajärje, probleemi ja lahenduse eristamist.» Viga näeb LM kultuuri-protsessi orgaanilisuse lõhkumises, kontinuiteedi puudumises. Nii see oli, nii see on.



Mäletanuksin ma LM-i artiklit, oleksin jätnud enda oma kirjutamata ja oleksin püüdnud mõnele toimetajale auku pähe rääkida, et LM-i «Suur üksiklane» teist korda trükki lasta. Muide, selles on eos isegi stsenaristikaateljee idee, mis meie poleemikas üksmeelselt maha vaikiti ja mida mina oma väljaastumises põhiliseks pean. LM: «Ja stsenariumide pöud? Näen selle ületamiseks vaid ühte võimalust, paari-kolme aasta vältel suurendada kolleegiumi tasulist koosseisu noorte ja vähem noorte kirjanikega, keda praktiline töö stuudios koolitaks mitte toimetajateks, vaid stsenaristideks.»

Aeg keerustub. Lavastajate juhuslikkusest ja eesti kirjanduse vaesusest pole ehk enam põhjust rääkida, samuti pole vaja katkestada mängufilmide tootmist, hea, et seda omal ajal ei tehtud. Ka näitlejad on meil korralikud, vahest üle režissööride ja stsenaristide. Ent kontinuiteeditunde puudumisest ja kultuuriprotsessi orgaanilisuse mittetajumisest tuleks kõnelda. Tänapäeval paistavad need läbi hoiakuis, mis väljenduvad stsenaristide ja ekraniseeritavate teoste valikus; repertuaaris, mis muutub üha kaasaja- ja Eesti-kaugemaks; intellektuaalide, tõsi, tagasitõrgetega, ent pidevas eemale-tõrjumises kinost; vastastikusel seltsimehetuses. Ainult saamatusest ja ametnike ükskõiksest loidusest räägib fakt, et 1985. aastaks ei suudetud käima panna mitte ühtki mängufilmi originaalstsenariumi. Keerutamata välja öeldes on see lausa kuritegelik. Mille eest makstakse toimetusele palka? Aga vahest lahendust ei taotletagi? Kahandaks ju tugeva stsenaristidekaadri olemasolu manipuleerimispinda. (Võiks paralleeliks tuua kaks erinevat lähtepunkti, millele asusid leedu ja eesti spordijuhid, kui nende ja meie korvpall elas üle viletsaid aegu. Võiks meenutada sedagi, kuidas Ilmar Kullam meie juhtide valitud tee vastu võitles. Mis liigades mängivad nüüd Leedu ja Eesti meeskonnad, võib lugeda «Spordilehest».) Ning milline oli «Tallinnfilmi» viimane kaasaja- ja eestiteemaline film? Kas mnemoklubi oskaks sellele vastata? («Telefilmil» on neid alati olnud, see tõestab, et nende tootmine pole võimatu.)

Märkame hoopis, et domineerima rühbib välismaatemaatika.

Moskvas õppides oli juhus näha paari USA nõukogudeteemalist filmi. Siitpoolse pilguga vaadates olid need rumaluseni naiivsed, mis varjutas nii nende tehnilise meisterlikkuse kui ka poliitilised suundumused. Saalitäis rahvast lõkerdas pisarateni, kuid see polnud autorite eesmärk. Ainult mõned prantslased uudishimutseid aeg-ajalt: mille üle te, pagan võtaks, irvitate? Vaheajal seletati neile; prantslased vastasid, et kui nemad näevad Ameerika filme, mille tegevus areneb Prantsusmaal, naeravad nad samuti. Tahan sellega öelda, et meie ainus võimalus mitte olla naiivsed, on teha Eestis eestiteemalisi filme, soovitatavalt kaasajast. Nn ühikute jahtimine ei vabanda kedagi, kaasnegu sellega pealegi šansid väliskomandeeringuiks.

Ja intellektuaalide kõrvaltõrjumine? Järjest vähem jääb otsustajate ringi inimesi, kel vaimu osaleda meie kultuurielus. Vaid võimu- ja saamahimu koondab enda ligidale kuulekaid ja erihariduseta intrigante. Ürituse ja idee nimel tegutseja formeerib oma meeskonna tarkadest, teovõimelistest inimestest. Kaadrit iseloomustab ka tõik, et kuni 1984. aastani püüti «Tallinnfilmis» karjääri alustada ikka oma stsenariumi läbisurumisest. Ja kui sujuvalt korjusid dokumentidele allkirjad!

Eespoolsest on oletamisi tuletatavad põhjusedki, miks mõte luua stsenaristikaateljee on ümbritsetud vaikimisega, ja mitte üksnes TMK poleemikas. Ning põhjuseks ei saa olla ettepaneku kõlbmatus või kulukus. Kõlbmatus oleks avalikult tõestatav. Ja kulud? «Tallinnfilmis» on, alates ettepaneku tegemise ajast, tuhandeid rublasid korstnasse kirjutatud külalistsenaristide kohalekomandeerimiseks, majutamiseks ja nende honoreerimiseks, kes, taaskordne äpardunud filmikäsikiri valmis, on sõitnud seda müütama teistes stuudiosse. Need olid hallid ja andetud mehed, meie lemmikud.

Miks tehakse nii? Kes selle eest vastutab?

Mannetust on püütud varjata vihjetega üleliidulistele eeskirjadele. Aga need on kehtivad üle Liidu! Ja neis pole sõnagi stsenaristide päritolu kohta! Meil armastatakse heietada Fellinist ja Bergmanist, kuigi ollakse nende loominguga vähe tuttavad. Haistan siin probleemidest möödahiilimist. Miks on hoopis kasinalt juttu maailmatasemel ungari ja gruusia filmikunstist? Kuidas Gruusias osatakse teha häid filme samade eeskirjade 37



kehtides? (Seal tegutseb juba parkümmend aastat stsenaaristikaateljee.)  
Või arvame Gruusia filmidki kitši hulka?

Ja mida tähendab termin «autorifilm» tegelikult? Autoripärast, režissööri individuaalsetest tunnetest sündinud filmi, kus kaugeltki pole oluline, et üks mees on filmi stsenaaristiks, režissööriks ja võib-olla isegi kaameramehiks ning peaosaliseks. Termini mahu regiooniti muutmine pole maailmakultuuris muidugi teab mis uudis, kuid konkreetsel juhul varitseb oht, et meil ja mujal kasutatav sama sõna võib saada kattumatud tähendused. Asi on nimelt selles, et eeldades režissööri individuaalsust režiis, ei pruugi see märku anda individuaalsusest süžee ja karakterite väljakirjutamisel. Režissööri usaldamatus teiste stsenaariumide vastu võib vabalt tuleneda režissööri võhiklikkusest stsenaaristika alal. Samasugune on lugu, kui režissöör pretendeerib kaamerale või kaasamängule — ta võib küll ennast väga armastada, kuid valesti hinnata operaatori- ja näitlejatööd. Nii võib nüüd teha autorifilmi administratiivsel teel, st hõivates endale teiste kunstnike koht, üksnes süvendada filmi autoripäratust, kuna talle võõrastel või vähem tuntud aladel võib režissöör just laskuda stampidesse, ise seda hoomamata. Režissööri tõelist oskust olla režissöör ja teha autorifilmi näitab kunst koondada aatekaaslast, ühitada maailmanägemisi talle vajaliku terviku loomiseks. Kunst, millest meie poleemikas rääkisid Vadim Abdrahitov, Teet Kallas, Alain Resnais, Nikita Mihhalkov.

Lennart Meri pidas «Tallinnfilmi» mõju meie kultuuriprotsessile pise-maks vana «Ugala» mõjust. Seitseteist aastat hiljem tuleb tõdeda, et stuudio mängufilmide perifeersus — hoolimata üksikuist saavutustest — meie kunstis pole kahanenud. Ja süüdi selles oleme ainult meie ise. Kordan: «Eesti filmikunsti nõrgimaks lüliliks on aegade jooksul olnud asjaajamine.

Kui palju on väärikate ja tõsiste otsuste kõrval väiklast pusimist, kitsarinnalist olupoliitikat ja isegi omakasupüüdu! Julge ja kõikides olukordades läbilööva professionaalsuse asemel rutiinse lühinägelikkuse kõhk-lused!»

August, 1985



## 1. Probleem

Püüame teha kokkuvõtteid kolme aastakäiku läbinud stsenaaristikadiskussioonist, mis on andnud põhjust sõna võtta kolmeteistkümnele autorile.

Olev Remsu oma poleemikat vallandavas käsitluses (TMK 1983, nr 9) deklareerib: Nõukogude Liidus valitseb tõsine stsenaariumipõud. Eesti filmikunsti nõrgim lüli on stsenaaristika (kui mitte kõnelda asjaajamisest), kuigi stsenaarium pole mingil juhul lõpetatud kunstiteos: filmi autoriks on ja jääb režissöör. Ent tuleb piir panna eesti režissööride isekirjutamisele, samal ajal peast heites mõtted abile mujalt.

Käesoleva kirjutise autorile tundub, et kõik olulised probleemid, mis stsenaariumiasjandust puudutavad, on nii või teisiti diskussioonis märkimist leidnud.

Peab ütleva, et stsenaaristikaprobleem on ka üleliidulises ajakirjanduses pidevalt üleval olnud. «Iskusstvo Kino» pidas 1970. aastatel maha diskussiooni stsenaaristi osast filmis, samuti stsenaariumide sisu ja vormi muutumisest teaduse ja tehnika revolutsiooni tingimuses. Lüües lahti sama ajakirja möödunud aasta kümnenda numbri, leiame sealt intervjuu stsenaaristi ja režissööri B. Metalnikoviga, kus need probleemid jälle sees. Ajakirja peatoimetaja J. Tšerepanov avaldas kohtumisel filmikriitikute ja -teadlaste üleliidulisest nõupidamisest osavõtjatega loomingumajas Bolševos (november, 1985), et stsenaariumiasjanduse üle on kavas «Iskusstvo Kinos» alustada uut diskussiooni.

Terast tähelepanu stsenaaristikale märkasime Kinoliidu juhatuse viimasel üleliidulisel VI pleenumil. Põhiettekandes käsitles esimene sekretär L. Kulidžanov L. Marjagina lavastatud filmi «Pruutide linn» (tekstiilivabriku tehnilisest rekonstrueerimisest) kui iseloomulikku näidet: «... uued nähtused aetakse vanasse skeemi, ümberseadistamise arvukatest tegelikest vastuoludest võetakse ligikaudsed, kergelt kõrvaldatavad, eelmiste kümnendite filmidest ja näidenditest kergelt tuletatavad situatsioonid ja kollisioonid. Lugesime pleenumi ettevalmistamisel mitmeid stsenaariume, nende hulgas ka selliseid, mis olid kirjutatud täiesti oskuslikult, professionaalselt, aga valvsaks teeb, et isegi parimais neist puudub avastusefekt, peaaegu miski ei hämmasta ega üllata, ei rikasta vaataja mõtteid, tundeid, kujutlust... Kõige tõsisemalt on praegu vaja mõelda meie loomingulise liidu seksioonide ja komisjonide ümberorienteerumisele, ennekõike filmidramaturgia kohalikel seksioonidel... Algatus teemavalikuks peab tulema ennekõike filmidramaturgidelt.»<sup>1</sup>

Enne kui asuda vaatama, mil moel homse filmi stsenaariumid peaksid teisenema, tuleks leida põhjused, miks on stsenaaristika teeninud heitlapse hüüdnime.

Tutvugem mõningate levinud mõttekäikudega.

Esimene.

«Algab toodud stsenaariumi ühislugemine, mille tulemusena saab režissöör tavaliselt kaasautor. Olgu algaja või kogenud režissöör, ikka kohandab ta stsenaariumi enda järgi, sunnib autorile peale oma tahte, nõuab



episoode, mis võivad autori tunnetusele olla võõrad, ja stsenaarium kauge-  
neb ikka enam oma esialgsest taotlusest . . . Juhusliku, kuid kohustusliku  
kaasaautorluse tulemus.» (V. Merežko, filmi- ja teatridramaturg.)<sup>2</sup>

Teine.

«Ma kirjutasin ühe stsenaariumi, töötasin selle juures üle aasta, lugesin  
seda režissöörilaua ääres korda kümme ja pidin sama palju kordi selle täie-  
likult ümber tegema. Ainus, mis minu kavatsusest alles jäi, oli kaheminuti-  
ne stseen, kus palgamõrvar koob sokke. Õnneks sai film hea; ent tema sar-  
nasus minu kavatsusega oli sama seletamatu, kui on kahe venna sarnasus,  
kellest üks on isa, teine ema nägu. See katse tõestas mulle, et kirjanik pole  
kinos enam kui hammas koletus hammasrattas.» (G. Márquez, Kolumbia  
kirjanik, «Sada aastat üksildust» autor).<sup>3</sup>

Kolmas.

«Autor kirjutas stsenaariumi, töötas selle juures üle aasta, luges seda  
mulle režissöörilaua ääres korda kümme ja sama palju kordi pidin ma  
paluma teda see ümber teha. Stseenid, mis olid head lugemisel, lahjenesid  
paratamatult nende ülekandmisel ekraanile. Autor kasutas sõna kui ainsat  
ehitusmaterjali ja ei arvestanud, et kino käsutuses on näiteks suur plaan, mis  
suudab teinekord asendada kogu monoloogi, on montaažikunst, on lõpuks  
elavad inimesed, näitlejad, kelle füüsiline olek, silmad, näojooned, elus ini-  
mese elumärgid kõnelevad vaatajale teinekord enam kui sõnaline iseloomus-  
tus. Selgus, et stsenaariumis olid episoodid, mille sisu ammendub eelmis-  
tega; informatsioon, ilma milleta saab hakkama; paviljonistseenid, mis olid  
paremad, kui neid filmida natuuris jne. Nõustuge, vaatamängul on oma eri-  
pära, oma psühholoogia, mis erineb lugemispsühholoogiast.» (Ükskõik mil-  
line režissöör).<sup>4</sup>

Kõik kolm tsitaati on pärit ühe tuntuma nõukogude stsenaaristi Anatoli  
Glebnevi poleemilisest kirjutisest; viimase, võimaliku režissöörivastuse on ta  
ise välja mõelnud, vaieldes Márquezele vastu režissööripositsioonilt.

Miks siis vaieldakse selle vana, harjumuspärase, töökindla mudeli «stse-  
naarium → film» üle, mis ju endiselt käibib? Eesti ajakirjandusest kuuldu-  
b ammuse, juba kolmandat aastakümnet tuttava motiivina: oleks häid stse-  
naariume, tuleksid ka filmid, aga stsenaariume pole.

Arvudes näeb Eesti viimaste aastate filmiloomingu statistika käsikir-  
jade poolt selline: 1980—1985 valmis «Tallinnfilmis» 22 täispikka mängu-  
filmi. Nende käsikirja on kirjutanud 12 juhul režissöör, 6-l juhul (kutse-  
line) stsenaarist, 5 — kirjanik, 3 — ajakirjanik, 1 — helilooja, 1 — insener,  
1 — ühiskonnateadlane. Kirjandusteos (või kirjanduslik materjal) on alu-  
seks 15 filmile, sellest on režissöörid ise teinud stsenaariumi 9 juhul.

«Eesti Telefilmis» valmis 1980—1985 10 täispikka mängufilmi. Käsi-  
kirja on kirjutanud 6 juhul režissöör, 3 — kirjanik, 2 — stsenaarist, 2 — aja-  
loolane, 1 — ajakirjanik, 1 — operaator. Kirjandusteos on aluseks 6 filmile,  
sellest on režissöör ise teinud stsenaariumi 3 juhul.

Multifilmide stsenaaristika olukord näeb välja järgmine: 1980—1985 val-  
mis 44 filmi. Käsitark on kirjutanud 32 juhul režissöör, 16 juhul kirjanik,  
4 — kunstnik, 4 — publitsist, 2 — stsenaarist, 1 — toimetaja.<sup>5</sup>

## 2. Stsenaarium, mis ta on?

Pean lisama käesolevas numbris avaldatavale O. Remsu tsitaadiarvu-  
kale kordussõnavõtule veel mõned ütlused — lähtepõhimõtete lahtiselgita-  
miseks.

A. Г р е б н е в. «Авторское кино». Приобретения и потери. «Искусство кино» 1976, nr 3,  
lk 20.

<sup>3</sup> Samas.

<sup>4</sup> Samas, lk 23—24.

<sup>5</sup> Käsitark on autorit mitme tegevusala puhul on võetud domineeriv, juhtiv tunnus. Stsenaaristide  
arv on suurem kui filmide arv, kuna mitmel juhul on ühel filmil mitu stsenaaristi. Ka on sage-  
dusarv suurem kui konkreetsete inimeste arv (sest samad isikud korduvad).



Valdav enamik sõnasaajaid ei pea stsenaariumi iseseisvaks. «... stsenaarium ei ole iseseisev nähtus ja kõige naiivsem oleks arvata, et stsenaarium on iseseisev kunstiteos — stsenaarium on koostisosa, potentsiaalne eeldus, algmaterjal millelegi järgnevale, mille realiseerimine oleneb vaid tähtsusetul määral stsenaristist,» hindab A. Vahemetsa.<sup>6</sup> N. Mihhalkov: «Olen sügavalt veendunud selles, et stsenarist ei ole sõltumatu loovtöötaja. Ma hindan kõrgelt mitmeid stsenariste, nende seas on suurepäraseid kirjanikke, kuid stsenaariumi ei pea ma iseseisvaks kirjandusteoseks. Kirjanduslik stsenaarium on ainult filmi idee. Veenvaimalt toetab mu arvamust asjaolu, et on olemas sõnatuid filme.»<sup>7</sup> N. Mihhalkov pole ainus režissöör, kes on eitanud stsenaariumi iseseisvust. Nimetame siin vaid S. Eisensteini («... stsenaarium pole oma olemuselt mitte materjali kujundus, vaid staadium materjali seisundis.»<sup>8</sup>), I. Bergmani («Igal juhul on käsikiri ikka pooltoode, kahvatu ja ebamäärane peegelpilt.»<sup>9</sup>).

Stsenaariume ei pea iseseisvaks lätlane I. Burvis<sup>10</sup>, tšehhi filmiteadlane V. Bor («Stsenaariumi spetsiifilisus seisneb sellest, et ta pole lõplik artefakt, vaid «ainult» selle projekt».)<sup>11</sup>

Iseseisvaks kirjandusliigiks tunnistavad stsenaariumi M. Soosaar (argumendiks raamatuna ilmunud stsenaariumid<sup>12</sup> ja eriti J. Gabrilovitš, kes leiab, et stsenaariume tuleb avaldada võrdväärselt romaanide ja jutustustega.<sup>13</sup> Põhimõttelised «kirjanikukino» pooldajad (J. Gabrilovitš, S. Gerasimov, J. Heifits) peavad stsenaariumi «kirjanduse neljandaks liigiks» (siis eepika, lüürika, draamaatika järel).

Arvan, et lahkarmuste peamist põhjust tuleb otsida A. Vahemetsa hinnangu lõpuosast («... mille realiseerimine oleneb vaid tähtsusetul määral stsenaristist»).

Põhjused peituvad kinematograafikultuuri noorus.

Stsenaarium on filmikunstist vanem, ta eksisteeris juba kinoeelsel ajal: improvisatsiooniteatri süžeeskeeme nimetati samuti stsenaariumideks. Ilma dialoogide ja monoloogideta, mis kujunesid etenduse käigus, andis stsenaarium lühidalt edasi näitemängu sisu. Stsenaariumi tõi ära peamised tegevused, vahenumbrid, ära oli märgitud tegelaste lavaletulek. Andes vaid etenduse üldise kanvaa, jättis stsenaarium näitlejaile improvisatsioonivabaduse. Stsenaariumidel põhinesid suulisele loomingule toetuvad rahvalikud etendused. Kõigil kinoeelsel vaatemängudel (ilmalikel, aga vanas Kreekas ka religioossetel) eksisteeris stsenaarium, mis kindlustas sõna, muusika, tantsu, laulu esitamise nende dramaturgilises järgnevuses.

Tummfilmi ajal ei mõjutanud stsenarist tööpoolse filmi stiili, sest stsenaarium sarnanes balletilibretoga. See oli tulevase filmi võimalik põgus protokoll, improvisatsioonialus režissöörile kui tulevase filmi loojale, ja andis temale piiramatud vabadused. (Seda vaadet toetas omakorda tollal käibiv montaažfilmi teooria — et film luuakse montaažilaual.)

Helifilmi kujunedes ja filmitehnika arenedes avardusid juba tekkinud filmikunsti võimalused. Kirjandusteoseid ja näidendeid sai adekvaatsemalt kinolinale kanda. Stsenaristi osatähtsus kasvas määratult.

Stsenaariumi kunstikude sarnaneb näidendiga, ta koosneb dialoogist ja remarkidest, mis lähenevad proosatekstile. Muidugi antakse kirjeldav ja jutustav osa filmis edasi kinematograafiliste väljendusvahenditega: kaadri valiku, suuruse ja sügavusega, kaamera liikumisega, montaažiga jt. Proosa-

<sup>6</sup> A. Vahemetsa. Stsenaristi ainuke šanss. TMK 1984, nr 2, lk 65.

<sup>7</sup> N. Mihhalkov. Filmikunst on elamise viis. TMK 1985, nr 9, lk 15.

<sup>8</sup> С. Эйзенштейн. Избранные произведения. Том 2, Москва, 1964, lk 297.

<sup>9</sup> I. Bergman. Filmerzählungen. Rostock, 1977, lk 351.

<sup>10</sup> I. Burvis. Läti filmidramaturgia muredest. TMK 1984, nr 2, lk 69.

<sup>11</sup> L. Remmelgas. Tšehhid diskuteerivad. TMK 1984, nr 9, lk 27.

<sup>12</sup> M. Soosaar. Üks tabel ees- ja järelsõnaga. TMK 1981, nr 2, lk 61.

<sup>13</sup> J. Gabrilovitš. Sõnavõtt. TMK 1985, nr 12, lk 21, 24.



kirjeldus kantakse filmikeelde. Stsenariumi paratamatu «tõlkimisprotsess» ongi kutsunud esile vaieldavuse: kas pidada stsenariumi iseseisvaks kunstiteoseks või käsitleda teda kui sekundaarset ja lõpetamata tööd.

Peab siiski tunnistama, et süzeelise filmi (ükskõik, kui selgepiirilise *story*'ga või assotsiatiivsete väike-*story*'dega ka tegemist poleks) loomiseks on vajalik tema eelplaan, mis jääb aluseks tulevase, paljude inimeste annet ja jõukulu nõudva ekraaniteose töö koordineerimisele. Ja kahtlemata sobib selle «seisundi» eri etappide väljendajaks kõige paremini sõnaline märksüsteem.

Siinkirjutaja peab liig ägedaid vaidlusi stsenariumi ümber kinematograafia nooruse paratamatuks tagajärjeks. On selge, et stsenarium on filmitootmisprotsessi seisukohalt poolfabrikaat. Stsenarium sünnib — ja sureb filmis. Protsess on pöördumatu. Kuid miks ei või see filmi seisukohalt vaadatuna poolfabrikaat, vaheetapp olla kirjanduslikult või esseistlikult auditav tekst? Ja kes keelab seda ka iseseisvana ära trükkida? Eriti, kui stsenariumil on piisavalt kirjanduslikku väärtust (mida, tõsi, praktikas küll alati ei ole). Ei saa olla olulist, põhimõttelist vahet (heade) stsenariumide ja näidendite vahel. Ainult remargid on mõnevõrra pikemad. Nende lugemine on aga harjumuse asi (kui palju siis loetakse näidendeid; enamikule kooliõpilastest valmistab näidendite lugemise harjumuse kujundamine ületamatuid raskusi).

N. Mihhalkov leiab näidendis ja stsenariumis sarnasusi, tõsi, oluliste reservatsioonidega. Ta märgib ära stsenariumile väga lähedase kirjandusliigi, *commédia dell'arte*. Vastavat kirjanduslikku alusmaterjali nimetati samuti stsenariumiks, XVII sajandist peale on neid välja antud kogumikena (esimesena andis viiskümmend stsenariumi trükki 1611. a teatri «esi-armastaja» F. Scala); neid skeeme on varieerinud paljud, nimetame Molière'i ja Goldoni.<sup>14</sup> Saanud kirjandusfaktiks ja läinud üldkäibesse, hakkasid need just seeläbi mõjustama edasist kultuuriprotsessi.

Mis takistab meil kino seisukohalt «poolfabrikaate» raamatute kujul kultuuri- ja kirjandusprotsessi faktiks muuta? Miks ei peaks sõna valdava stsenaristi lõpetatud materjal saama sõnakultuuri, draamakultuuri osaks?

Vastuolu kahe kunstiliigi vahel jääb; kuid filmi seisukohalt vaheetapp võib iseseisva tekstina sisaldada draamakultuuri (ja seega ka kirjanduse) jaoks kunstilist väärtust. Stsenariumide avalikustamine saaks olla üks võimalus tõsta stsenaristika prestiiži! (Käesolevalt ei puudutata kirjanduse ja filmi vahet, kus ühe kunstiliigi lõpetatud teosest tehakse teise kunstiliigi lõpetatud kunstiteos. See nõuaks eraldi diskussiooni. Kirjandusteos on lõpetatud tema kirjutamise ja trükkimisega. Stsenariumiga see nii pole; tavaliselt stsenarist näeb oma filmi enne, siis kirjeldab oma nägemist ja seejärel algab filmigrupi töö; lõpetatud teos on valmis film.)

### 3. Stsenaristi koht

Stsenarium on praktiliselt kaitsetu. Filmi lavastab režissöör, kes tänapäeva kinos on A ja O. Tavaliselt ei võeta studioties stsenariume enne lõplikult vastu, kui selleks pole leitud lavastajat. Režissöörimantsipatsioon on ajalooliselt paratamatu protsess, mis väljendab kinematograafia arengut ja kinematograafia ühe osa kujunemist filmikunstiks. Vana harjumuspärane mudellause «kirjanduslik stsenarium on filmi põhialus» ei hõlma tänapäeval enam kogu tõe. Cannes'is 1984. a peapremia saanud tööd «Paris. Texas» kirjeldab Neja Zorkaja järgmiselt: «... jääb väheseks, kui otsida filmist ainult süzeoloogikat, psühholoogilisi motiveeringuid ja muid «lõpetatud mõttelisi suurusi», kui kasutada Šklovski tuntud väljendit. Kuid selles asi ongi, et Wim Wendersi (filmi režissöör — J.R.) jutustuslaad ope-

<sup>14</sup> Miks ei võiks neid ka meil publitseerida? Kas ei hakkaks need kaasa rääkima ka meie teatrikultuuri tõstmisel?



reerib teiste suurustega. Kaadriruum, montaaž, foon, teine plaan, detail, atmosfäär, tegevuse «aura» — filmi kõne on määratult rikkam ja mahukam kui lihtsalt verbaalsus.»<sup>15</sup>

Paljud stsenaaristid kirjutavad heas kirjanduslikus keeles, kuid unustavad seejuures miskipärast, et stsenaariumi ei kirjutata mitte lugemise, vaid lavastamise jaoks. Juhtub ka nii, et stsenaariumi kirjanduslikud omadused vaid maskeerivad dramaturgilisi pettusi. Ma ei kõnelegi siin algajate stsenaaristide abitusel draamavormi viljelemisel. Debütante on stsenaariume kirjutamas küll ja küll, kuid stsenaaristide enamik jõuab elus vaid esimese stsenaariumini. Tollelt «üheltainsalt» ei saa nõuda ei erilisi kinematograafilisi, ei kirjanduslikke omadusi. Lisagem: kaks mängufilmi stsenaariumi on Eestis vaid E. Vetemaal, M. Traadil, A. Valtonil, V. Kuigil (siin ei arvestata kaasautorlust).

Ebaprofessionaalsete ja liigkirjanduslike stsenaariumide tulvas hakkavad režissöörid ise kirjutama. Ja nad kirjutavad, ükskõik, mida kirjanikud ja stsenaaristid ka ei räägiks, ükskõik, mis välja tuleb, lõppude lõpuks on selle lavastamine nende endi kättes (märkimisväärt, et 40 % «Tallinnfilmi» ja 60 % «Eesti Telefilmi» filmidest on režissööride dramatiseringud).

Kahtlemata kannavad kinematograafia arengut ennekõike režissöörid. Just nemad on kõige enam kursis muudatustega, mida filmikunsti areng ja aeg kaasa toovad. Ametkondlikud nõuded stsenaariumide kohta on aga just viimasel ajal oluliselt muutumas. Paarkümmend aastat tagasi pidi stsenaariumil olema selgekujuline süžee. Süžee toimetab õigusemõistmist, ta pidi kandma tüüpilise koormust, nagu seda tollal mõisteti. Filmi lõpp pidi hinnanguliselt asjad paika panema (näiteks M. Romm ehitas oma «Tavalise fašismi» üles «atraktsioonide montaaži» põhimõttel ja sai kohe süüdistusi «ebaideoloogilises dedramatiseerimises»). Ometi on meie filmid pildikultuuri arendes süžee selgepiirilist järk-järgult minetamas. Keegi pole meil nn «elu voolu» dramaturgiat küll kõvasti manifesteerinud, ent selle voorused on omaks võetud. Vene «uue laine» dramaturgia on lähim näide (meie diskussioonis V. Slavkini sõnavõtt).<sup>16</sup>

Kino jääb edasi fabuleerimiskunstiks, kuid näeme järkjärgulist vabaneemist (või vähemalt püüdu vabaneda) paljudest dogmadest ning mõistmist, «et süžee on vaja lahus hoida autoripositsioon. Et finaali, õnnelik või isegi õnnetu, ei kannu iseendast otsustavat tähendust ideelise hinnangu seisukohalt, sest teos mõjub tervikuna. Et hea ei pea tingimata võitma kinematograafilise seansi piires. Et kui halb ei saa filmis karistust, ei kõnele see veel autori süngest vaatest ümbritsevale tegelikkusele. Et erandlik, isegi uskumatu süžee ei tähenda veel tegelikkuse moonutamist. Et tegelased ei pea tingimata olema igati meeldivad, või vastupidi, oleme läbinisti kuritegelikud, et nad võivad endast kujutada teatavat mõistatust tingimusel, et seda lahendada on vaatajal huvitav».<sup>17</sup>

Ent need anakronistlikud harjumused, millega nõukogude tuntumaid stsenaariste A. Grebnev polemiseerib, istuvad paljudel toimetajatel ja kunstiametnikel — nii meil kui ka mujal — sügavalt veres, ja kust saab üks juhtstsenaarist üldse teada, et need nõuded polegi «filmispetsiifilised», kui konservatiivsed kunstiametnikud kohusetundlikult just selliseid soovitusi annavad?

Stsenaaristi koha määrab stsenaariumi koht filmis. Ja filmis domineerib režissöör, kes tavaliselt hästi tunneb nii kunstisiseseid kui -väliseid nõudmisi. Vastasseisude puhul võidab režissöör. Selletõttu ka G. Márquez, T. Kallas, M. Unt, väljakujunenud kirjanikud, leiavad, et on praktiliselt võimatu niisuguses suures masinavärgis agressiivsetele ja end iga hinna eest

15. Зоркая. «Париж. Техас». «Там, где спят зеленые муравьи». «Искусство кино» 1985, nr 12, lk 149.

16. V. Slavkin. Inimene ei ava ennast kohe. ТМК 1984, nr 9, lk 22.

17. А. Гребнев. Не измени себе. «Искусство кино» 1984, nr 1, lk 69.



teostada püüdvatele režissööridele omaenda, so stsenaaristi maailmapilti selgeks teha.

Siiski kaldun arvama, nägemata küll Márqueze stsenaariumi alusel tehtud filmi, et kui tolle ekraaniteose isaks poleks olnud mitte Márquez, vaid mõni teine, poleks filmis ka Márqueze «geene». Sest lapsel ja lapsel peaks olema vahe, olgu siis isaks Márquez, Knorre, Neuland või Saaber.

Väide, et stsenaarium pole kirjandus ja sellele ei tule esitada kirjandusteose nõudeid, viib praktikas selleni, et piisab teatavast kirjeldusest, mille teeb filmimiskõlblikuks režissöör. Iseenesest õige väitega kompromiteeritakse stsenaariumi kui niisugust. «Minu jaoks eksisteerib ainult üks kategooria inimesi, sellesse kuuluvad nii trubaduudid kui ka kirjanikud: need on inimesed, kes jutustavad lugusid. On selgunud, et ma suudan töötada koos ainult sõpradega, inimestega, kellega on kerge leida ühist keelt. Aga samas olen veendunud, et mõne raamatu läbilugemine võib asendada kümme aastat kestnud sõprust. Sellepärast ei dikteeri minu valikut puhtkirjanduslikud kaalutlused, ma valin inimesi, kelle teoste lugemine kutsub minus esile süm-paatiat nende vastu. Peale selle, ma ei taha ise kirjutada stsenaariume oma filmidele. Ma pean ennast sõna otseses mõttes lavastajaks, ja kõik.»<sup>18</sup> (A. Resnais.)

Mis takistab meie režissööridel suhtumist stsenaaristi kui võrdväärseesse partnerisse, tingimusel, et on olemas ühtne maailmanägemine ja ellusuhtumine? On ju nõukogude kinematograafiaski seda juhtunud, kus stsenaaristi-režissööri teineteist ja teise tööd austav suhtumine on kaasa toonud filmikunsti väärtteoseid (Mindadze—Abdrašitov,<sup>19</sup> Adabašjan—Mihhalkov, Gabrilovitš—Raizman).

#### 4. Kuidas saada stsenaariume?

Lennart Mere «Suur üksiklane», tänini kõige enam poleemikat tekitanud ja tsiteeritud filmikirjutis, ilmus «Sirbis ja Vasaras» 1968.<sup>20</sup> L. Mere põhi-tees oli: filmikunst pole piisavalt seotud meie rahvuskultuuriga. 1981. a Kinoliidu kongressi eelse tõusulaine harjal kaldus L. Meri ise arvama, et «suurt üksiklast» enam pole<sup>21</sup> (ka M. Traat rõõmustas tollal: «... on Eesti rahvuslik filmikunst nüüd tõesti tekkimas või... juba tekkinudki!»)<sup>22</sup> Kuigi L. Mere pakutud lahendus režissööride saamiseks (Ird, Panso, Unt ise lavastama) ei võinud ennast õigustada, on filmilavastajaid ometi arvukalt juurde tulnud. Mitmed tollal formuleeritud probleemid on aga endiselt lahendamata (filmiühikute väike arv, majanduslike võimaluste leidmine mängufilmide valmistamiseks vaid oma vabariigi tarbeks, stsenaariumi-põud. Käesoleval juhul huvitab meid viimane. «Portfell on tõepoolest tühi — ta on alati tühi olnud,» konstateeris L. Meri 1968. a ja lisis kurvalt: «Kirjanik ei kirjuta stsenaariume, sest tal puudub huvi «Tallinnfilmi» vastu ja usk lavastaja kunstilistesse võimetesse.»<sup>23</sup>

Lahendusena pakub Meri toimetuskolleegiumi liikmete kasvatamist stsenaaristideks (vt O. Remsu tsiteerituna lk 37) ning lavastaja ja kirjaniku loomingulise sõpruskonna tekkimist. Esimese ettepaneku kasvatab Remsu stsenaaristikaateljeeks, teine saab endastmõistetavalt tekkida vaid võrdväärse partnerluse olukorras.

Paratamatult püsiva tõkkena tuleb näha meie vähest filmide arvu. Vaatamata sellele, et stsenaarium (koos lisanduvate tiraažirahadega) on üks kõige paremini tasustatavaid kunstiteoseid, ei saa kutseline stsenaarist, para-

<sup>18</sup> A. Resnais. Stsenaariumist filmi. TMK 1985, nr 9, lk 31.

<sup>19</sup> V. Abdrašitov. Kaksikautorlus. TMK 1985, nr 3.

<sup>20</sup> L. Meri. Suur üksiklane. «Sirp ja Vasar» 9. II 1968.

<sup>21</sup> Eesti Kinoliidu V kongressi stenogramm, EKL arhiiv.

<sup>22</sup> M. Traat. EKL V kongressi eel. Ankeet. «Sirp ja Vasar» 10. V 1981.

<sup>23</sup> L. Meri. «Suur üksiklane»...



doksaalne küll, meil (Moskvas, jah) ainult stsenaariumidest elatuda. Ei ole praktiliselt mõeldav, et temalt lavastatakse igal aastal film. Selletõttu piirduvadki stuudiod mitteprofessionaalidega, keda siis toimetus ja režissöörid ühiselt konsulteerivad.

Kui kutselise stsenaaristi jaoks polegi tasu nii suur (see tuleb jaoks kaupa ja jaguneb mitmele aastale; kõikvõimalikud kunstisisesed ja -välised nõudmised tulevad tavaliselt täita kiires korras; mõned tähtajad on väga lühikesed; vastutus on suur), siis juhustsenaaristi jaoks on stsenaariumilepingus piisavalt palju nulle. Nii või teisiti on mängufilm korraga lähedal nii karjäärile (ühikuid vähe, erakordsus suur; kinnitajaks üleliiduline kinokomitee, filmifinantseerija) kui ka rahale (võib korraga saada suure summa). Need asjaolud lisavad pingevälju. Ka on stuudiod üksikjuhul stsenaaristi valinud ametkondlikest huvidest lähtudes (mida O. Remsu halastamatult häbistab). Siiski ei peaks stsenaaristikaasjandusest jääma mulje, et kinotegijad polegi muud kui rahaahnete madalhingede seltskond, kes merkantiilsetel kaalutlustel loovaid kodanikke kõrvale tõrjuvad, küünte ja hammastega pirukast kinni hoides. Film on üks avalikumaid kunstiliike ja tulemused jõuavad kõigi silme ette.

Vähedramaturgiliste kirjanikustsenaariumide ja režissööride eneseteenindamise kõrval on stuudiod aeg-ajalt pöördunud kutseliste stsenaaristide poole väljaspool meie vabariiki. See on tekitanud vastuseisu; loomulikult saavad need olla vaid erandjuhud. Siia tuleb kanda mitmeid ebaõnnestumisi (N. Ivanovi «Bande» «Tallinnfilmis», B. Purgalini «Teisikud» «Eesti Telefilmis»), kuid meenutagem filme «Naine kütab sauna», «Tuulte pesa» ja viimast tööd «Naerata ometi». Nende tööde õnnestumises on oluline osa kutselistel stsenaaristidel V. Valutskil, G. Kanovičiusel, I. Friedbergasel, L. Septunoval.

Stsenaarist on elukutse nagu iga töö, ja ilma kohapealse stsenaaristidekaadrita on meie filmikunstil paratamatult pomm jalus. Ent stsenaaristi koht filmitootmises — see on kummaline vahepealsus. Enamgi: kolmest eespool toodud õnnestunud filmist on kaks tehtud kirjandusteose alusel (V. Grossi «Talvepuhkus» ja S. Rannamaa «Kasuema»). Kuid stsenaarist on nendest teinud stsenaariumi. Üheks võimaluseks jääb tõesti duett «režissöör-stsenaarist», kus režissöör usub stsenaaristisse ja stsenaarist režissööri.

Väljakujunenud kirjanikuisiksused vaevalt kollektiivseid stsenaariume hakkavad kirjutama, vaevalt nad stsenaaristikaateljee poolegi vaatavad. Kuid stsenaariumialast käsitööd õpetada tuleb, selleks on regulaarsed kõrgemad stsenaaristide kursused Moskvas, kuhu tuleks muidugi saata inimesi, kes on e n n e s e d a piisavalt huvi ja annet avaldanud. Ja kas ei tuleks kaaluda stsenaariumialaseid kollokviume (kas või stsenaaristikaateljee nime all) kolme Balti liiduvabariigi peale kokku, sest Läti ja Leedu filmidramaturgiaprobleemid on meie omadega sarnased.

Ka võiksid vähesed stsenaariumivõistlused muutuda regulaarseks, siis langeks neilt ära ka see ränk temaatiline kohustus, mis nähakse ette harva esinevate võistluste range reglemendiga, ja võiksime ehk saada ka lihtsalt hea stsenaariumi, kas või meid ümbritsevast tänapäevast. Ja kui me mõne hea stsenaariumi noore autori saadaksime Moskvasse stsenaaristide kursustele? Ning paremad stsenaariumid avaldaksime (Eesti autoritelt tean trükituna viimasel ajal ainult H. Laansalu mängufilmi ja H. Runneli kahe dokumentaalfilmi stsenaariumi, T. Kalda «Selle suve šlaager» on jutustus, kuigi aluseks üks stsenaariumivariant.); varasemast ajast lisanduvad E. Ranneti «Vihmas ja päikeses» ja J. Smuuli «Keskpäevane praam»). Sellega tõuseb ka kirjutajate vastutus ning «poolfabrikaatide» kunstiline tase.

Stsenaariumide avaldamisega tõuseks teisalt ka stuudiote vastutus stsenaaristide ees — et hea stsenaarium ei jääks kunstivälistel põhjustel käiku andmata või vähemalt oleks avalikkus sellest informeeritud. Ning kir-



janikud ei peaks tehtud töö kaotamineku kartusel tegema «tagasitõlkeid» teistesse kirjandusliikidesse (iseasi, kui avaldatud stsenaarium saab aluseks menukale näidendile, nagu juhtus G. Bokarevi «Terasesulatajate» ja A. Gelmani «Ühe koosoleku protokolliga»). J. Krossi «Kolme katku vahel» sai juriidilise alguse «Tallinnfilmiga» stsenaarse lepingu sõlmimisest filmile «Kroonik Balthasar» (mis lõpuks lavastati «Eesti Telefilmis»). M. Undi «Surma hinda küsi surnutel» üks stsenaariumivariant (küll lisategelastega, kus juba peegeldus M. Undi filmikogemus) sai näidendiks «Peaproov» Noorsooteatris veel enne filmi valmimist. Ja M. Traadi «Tants aurukatla ümber», hiljem pälvinud Eesti NSV kirjanduspreemia, oli kirjutatud stsenaristide kursuste lõputööna.

Lohutuseks: lugesin viimasest «Film Guide'ist», et Inglismaal on noored režissöörid liimist lahti konkureeriva Hollywoodi suurte eelarvete ja oma- maiste puudulike stsenaariumide tõttu.<sup>24</sup> Ikka on häid filme vähem kui üldse filme ja häid stsenaariume palju vähem kui valmib filme.

Uskugem siis tulevikku. Kui mitte neisse ettepanekutesse, millest eespool juttu oli, siis tulevasse noorde andesse, kes ühendab vaimsete võimete, kirjandusliku andega, filmi vastu huvi tundvaid inimesi; see olekski vahest parim võimalus meie kinniläinud stsenaariumilaeka avamiseks.





EINO TAMBERG

## Viis romanssi Sándor Petőfi luulele

MARI SAAR

Esimesel pilgul on alati kusagil selge piir. Alles hiljem, täpsemal vaatlusel, hakkavad piirjooned ähmastuma, kuni mingi täpne aeg, näiteks 1956. aasta, muutub perioodiks 1950. aastate lõpp. 1956 tähistab nimelt neoklassitsismi läbimurret eesti muusikas, sel aastal sündis Eino Tambergi *Concerto grosso* — *opus 5!* Igal teosel on ju (vähemalt) kaks poolust, üks tema koht, läbilöögivõime ja olulisus antud ajas ning teine — teose enda väärtused: intensiivsus, originaalsus, ka tehniline teostus. Eelkõige viimastest sõltub muidugi see, kas me seda teost kolmkümmend (või sada) aastat hiljem kuulame või ei. Igatahes oli Tambergi tulek eesti muusikasse igati õnnelik — nii tolles ajahetkes kui ka professionaalsuse mõttes.

Kuid ikkagi ei sünni midagi üleöö ega tühjale kohale. Eino Tamberg lõpetas Tallinna Riikliku Konservatooriumi 1953. aastal. Esimesed suurteosed valmisid kohe pärast lõpetamist.

1950. aastate lõpul murrab eesti muusikasse uus põlvkond, kes jääb siin ilma tegema järgnevateks aastakümneteks ja on loomingulises kõrgvormis praegugi: Eino Tamberg, Jaan Rääts, Veljo Tormis... XX sajandi muusika arenguloogika saab märgatavaks ka eesti muusikas, nõudmine «sotsialistlik sisu, rahvuslik vorm» kaotab oma ühemõttelise tõlgendusvõimaluse. Või kuidas saabki neid, s.o sisu ja vormi, nii selgelt lahutada? Lisaks sellele ei väljendu kaasaegse muusika mõju tol perioodil enam tema klassikalise poole — uue viini koolkonna — puudutusena. Paljuski tänu maailmamuusika uuemaid tuuli soosivatele Varssavi sügisfestivalidele ilmuvad ka meie muusikasse «need», aleatoorika, serialism jm. Tegelikult on uus viini koolkond andnud oma esimese impulsi heliloojatele, kes kuuluvad mitu põlvkonda varasemasse aega — 1920. aastatesse.

Eesti muusikas endas on märgatav kvaliteedinihe toimunud tegelikult juba 1950. aastate algupoolel. Nimetagem vaid ühte külge sellest — uut moodi suhtumist rahvuslikkusesse, tõestuseks Ester Mägi Klaverikontsert (1951—1953) või Anatoli Garšneki Viis setu laulu (1953).

Ja veel. Eesti muusika sünni- ja arengulugu on olnud kaua seotud vokaal-muusikaga, eelkõige muidugi kooriloominguga. 1950. aastate lõpul saab valitsevaks instrumentaal- või vokaal-instrumentaalmuusika. Selles mõttes on Tambergi Petőfi-laulud üks erandeid.

Milles siis peitub Petőfi-laulude võlu, mis on teinud neist populaarseimad soololaulud eesti muusikas? Tolle aja kontekstis võib selle kokku võtta vist ühe sõnaga — värskus. On ju laulutsükkel kirjutatud 1955, seega aasta enne *Concerto grosso*'t. Lauludest tulvab vastu nooruslik romantilisusepuhang, millel on muidugi vähe seoseid siis veel elujõulise rahvusromantismiga. Pealegi oli tolle ajani valitsenud nn massilaul, mis oli pahatihti üsna trafaretse skeemi järgi tehtud ja kus puhas tundelüürika, mis soololaulule juba žanriomane, tagaplaanile oli surutud.

Oma kargusega avaldavad need laulud mõju ka tänasele kuulajale. Tsükli iseloomustab meloodilisus, mis on lihtne oma loomulikus kulgemises, kergesti meelde jääv. Kuid sellele lihtsusele on väikeste nippidega juurde antud mõrkjas maitse: üsna ootamatud helistikulised muutused, alteratsioonid, diatoonilised laadid, värve lisav klaverisaade.

Tsükkel koosneb viiest laulust: «Madal on pilve süle», «Tuul viib öilmelt 47



lehe ära», «Aknast välja vahin ma», «Kevad ja sügis», «Mu laulud», kuid kontserdikavades me võime kuulda neid sageli ka eraldi, nii et ühtset tsüklinõuet pole helilooja esitanud. Üldisest lüürilisest meeleolust kaldub oluliselt kõrvale kolmas romanss «Aknast välja vahin ma», mis oma energilise iseloomuga ja punkteeritud rütmiga läheneb marsile (ka tempomääratlus on *alla marcia, energico molto marcato*). Laulu muusikaliseks algmaterjaliks on kvardi-kvindi hüpetega meloodia, mida hiljem laskuvasuunaliste liikumistega täidetakse. Tänu «tühjakõlalistele» meloodialiikumistele, mida klaver ebalevate akordidega (pooltoonidega loodud värvilaigud) toetab, ja lühikestes vahemängudes korratavatele hüpevatele kvardiliikumistele saavutab helilooja selles laulus humoristliku ja isegi satiirilise suhte teemaga, nagu eeldab ka tekst. Raskete klaveriakordide toetusel saabub laulu lõpus puant-kulminatsioon:

*Luuletajaks sain, ei rohkem sammugi,  
seal ma aga kapral oleks ammugi.*

Kõige dramaatilisem on tsükli viimane romanss «Mu laulud». Laulus sünnib ootamatu pinge, mille tekitab peaaegu katkematult kulgev vokaalmeloodia, jõudes oma intensiivse kordumisega laulu lõpul kulminatsiooni. Klaveri vahekommentaariid pole pikemad kui 1—2 takti ja mõjuvad rohkem edasiliikumisena kui selle lõppematu meloodia katkestustena. Kord-korralt faktuuriliselt tihenev klaverisaade aitab dramaatilist pinget kasvatada, jõudes *a-lõigu* korduses välja tumeda kellaimitatsioonini (väike sekund madalas registris) ning tremoloni. Saatefaktuur hõreneb veel korra, justkui lastes kõlada olulisel tekstil, et siis saavutada kulminatsioon ägedates *agitato*-kuueteistkümnendikliikumistes. Muide, vaadates selle laulu vokaalmeloodiat eraldi, võiksime nii seda kui ka teisi tsükli laule salmilauludeks nimetada (vaid selgelt kolmeosaline «Kevad ja sügis» moodustab erandi). Kuid seda takistab tegemast teksti muutustele ja arengule täpselt reageeriv klaverisaade, mis annabki lauludele läbikomponeerituse.

Kolm ülejäänud laulu on kantud nukrast lüürikast. «Madal on pilve süle» intonatsiooniline iva on früügia tunnustega laskuvas tetrahordis, millele laulu alguses üldelikaatne üksikutest arpedžeeritud akordidest klaverisaade toetust annab. Ka selles laulus on oluline intonatsioon kvardikäik, nii nagu see on oluline selle ajastu muusikale üldse (*Concerto grosso!*), kus kvart-kvint, aga ka juba sekund-septim hakkavad teoste intonatsiooniringi kujundama.

«Tuul viib õilmelt lehe ära» on küllap selle tsükli populaarseim romanss. Kõigest ülearusest vabanenud lihtne nukrus, vaikne kurbus, millest liigesd puhangud on kõrvale jäänud, alles on vaid ehedad tunded. Rahvalaululikult lihtne, esimesel kuulamisel meelde jääv meloodia, samadel keerutusintonatsioonidel põhinev delikaatne klaverisaade, mis kuulajat üsnagi pika eelmänguga meeleolusse sisse viib, kohe ka romansi põhiintonatsiooni tutvustades. Klaveripartii ülesanne ongi laulu atmosfääri sissejuhatamine ja ka selle nukrameelne lõpetamine.

«Kevad ja sügis» on saanud eelmistega võrreldes suurema arenduse. Siingi on algmaterjalina oluline kvardikäik. See laul kannab kõige selgemalt *A-B-A* vormi pitsert, laulu kulminatsioon on teksti korduste abil viidud *B*-osasse. Klaverisaade tutvustab oma eelmängus taas laulu algintonatsiooni, saab aga keskosas faktuuri akordilise ja figuratiivse tihenduse abil üsna suure arenduse, et siis repriisis jälle toetaja ja saatja rolli tagasi pöörduda.

Tsükli eriilmeliste romanssidele on kindlalt omane üks — nad kõik on nii oma teemastikult kui ka vormilt väga terviklikud, suuremate kontrastideta, ühtses meeleolus välja peetud. Seda ka juhul, kui laulu kulminatsioon on üsnagi jõuline («Mu laulud»). Kulminatsioon kasvab alati loogiliselt välja teose põhimeeleolust ja -materjalist.

On täiesti selge, miks lauljad neid romansse nii meelsasti oma soolokavadesse võtavad. Laulud mõjuvad kahtlemata veel praegugi värskest. Pealegi on 25-aastane helilooja osanud arvestada ka lauljaga. See ei ole väljalootav mitte ainult küllaltki loogiliselt voolavast vokaalmeloodiast, ka klaverisaade toetab alati kindlalt lauljat, olgu ta siis akordikale, figuratsioonile või ka lihtsalt vokaalmeloodiat mingis intervallis (tertsis, sekstis) saatvale võttele ehitatud.





*Kino «Oktoober»  
eesõu.*



*Kino «Sõprus»  
Tallinnas. Arhi-  
tektid P. Tarvas  
ja P. Volberg.  
M. Kaljuste fotod*



# Kust tuleme, kuhu läheme...?

PEETER JOONATAN

Mihkel Tiks, «VANA TOOMAS» Viljandi Draama-teatrjs «Ugala». Lavastaja K. Raid, kunstnik I. Agur. Esietendus 23. mail 1985.

«VANA TOOMAS» ENSV Riiklikus Vene Draama-teatris. Lavastaja I. Normet, kunstnik V. Tamm. Esietendus 6. juunil 1985.

*«Me ei ole maahera pärinud oma vane-  
matelt, oleme ta laenuks võtnud oma  
lastelt.»*

*«Maailma  
looduskaitsestrateegia»*

## SENINE KRIITIKA

on «Vana Tooma» vastu suhteliselt elavat huvi ilmutanud — ja seegi on juba märk millegi kohta. On antud esimesed, kuid ühtekokku juba üsnagi ammendavad poolt- ja vastuhääled, läbi vaetud näidend ning lavastus, puudutatud näitlejatõidki, nii et — mida võiks siinkirjutajal veel olla lisada...?

Teravaim, aga ka poleemilisim on seni ilmunust kahtlemata Endel Lingi ««Vana Tooma» juhtum» («Sirp ja Vasar» 6. IX 1985). Selle kõrval tundub Ülo Tontsu «Vana Toomas» («Rahva Hääle» 18. VIII 1985) paiguti üldsõnaline, ümargusevõitu, ehk veidi hambutugi, mis võib meie niigi poleemikavaese teatrikriitika taustal temperamentsemates (nooremates?) kriitikutes teatud pretensioone tekitada. Ei taha öelda, et teravused ning neist sündiv poleemika peaksid olema eesmärk omaette, nad võiksid aga hinnatavast endast välja kasvada. Samas on Ülo Tontsu retsensioonis mitmeid olulisi tõdemusi, mida tahaks kaitsta ning toetada. Nagu ka Tõnu Karro (««Vana Toomas» Viljandis», «Noorte Hääle» 22. IX 1985) etteheidet E. Lingile tolle suhtelise liignõudlikkuse pärast M. Tiksi algupärandi vastu (meie laval nähtud teiste algupärandite taustal) ning ta kahtluste pärast näidendi elutõe osas. Kahjuks ei argumenteerinud T. Karro oma mõõnvat oletust dramaturgi ainetundmise suhtes millegi enama kui tema arvamata teatritekstist läbituntava autoripool-

se valuga. Aga just eeskätt elutões, ainetundmises oleks, millest E. Lingiga sisulise(ma)lt väidelda. Sest oma kahtlusi ei põhjenda tegelikult temagi, paberil on ainult veendumus — ja terava probleemikäsitleusega teoste puhul üsnagi reeglipäraselt sündiv veendumus — probleemide «liialdatuses». Vahest tugineb see väide lihtsalt kriitiku enda hüperboliseeritud tõlgendusele astmahaigest Toomasest kui (tegelas)kujundist: «Jäetakse mulje, et kui nüüd direktori käsul kliki-aegsete metsadega ka ühele poole saadakse, siis vaata et väike Toomas lämbubki hapnikupuudusse. Igatahes vaataja mõtet selles suunas liigutatakse.» Muid argumente silma ei hakka.

Aga isegi juhul, kui dramaturg elutõe seisukohast liialdakski, oleks seegi tema kui kunstniku eesõigus. Siis oleks tegu reaalselt võimalikke sündmusi ennetava hoiatusnäidendiga, hoiatuskunstiga. Ja kui säärane ainekäsitus meile harjumatuna peaks tunduma, kui selles vaid lubamatut liialdamist oskame näha, siis tuleks niisuguse reageeringu põhjusi otsida meie dramaturgiast, kirjandusest, kunstikultuurist, ühiskondlikust teadvusest üldse. Et ta pole ikka veel sünnitanud hoiatuskunst, kujutamaks olukordi, mida inimene enam ei vältise, sest et ta neil liiga kaugele on lasknud areneda. Isegi võimaliku tuumakatastroofi kujutajaid võib kogu praeguses nõukogude kirjanduseski, kui Aless Adamovitsi uskuda, parimal juhul vaid ühe käe sõrmedel üles lugeda (J. Kim, E. Skobelev, J. Jevtušenko jt). Rääkimata ökoloogilisest hoiatuskunstist. Sest on inimesi, keda saab teadvusele raputada tõepoolest vaid olukordi ja ohte liialdades, vaatajat-lugejat šokeerides. Läbi-lõhki optimistlikud teosed võivad niisuguste inimeste süüdimatust vaid suurendada. Läks ju ka näiteks Roma Klubi ühes oma esimeses, teedrajavas projektis — D. Meadows'i «Kasvu piirid» — teadlikult välja «šokiteerapiale». Ja saavutas — kõigele hukkamõistule vaatamata — edu. Seni enesega nii rahul olnud maailm hakkas end nägema korraga hoopis uue pilguga.



Niisugune oleks vaid üks E. Lingi väitest ajendatud *contram*õtteliine, mille teadvustamiseta lõpphinnang näidendile jääks minu jaoks poolikuks: nii jääksid märkamata olulised väärtused M. Tiksi tekstis ja ainetundmises. Millest lähemalt tagapool.

Enne tahaksin küll ühineda T. Karroga ta toetuses E. Lingi põhimõttelisele hinnangunõudlikkusele näidendi dramaturgilise teostuse suhtes. Kogunud kriitiku sellealane professionaalne analüüs tundub siinkirjutajale veenev, tekitades vaid paar vastuväidet. Muu hulgas tabab E. Link minu arvates midagi üpris olulist, kui kirjutab: «Mida lavale ilmuv Felix ise endast kujutab? Ta ei avane ei võitlejana ega äärmusliku ökoloogina. Ometi on ta ainus, kes võiks tõusta meeldejäävaks nüüdisaegsete seisukohtade kaitsjana.» Felixi kuju on tõepoolest kuidagi poolik, abstraktne, visandlikki. Samas ei tahaks nõustuda kriitiku väitega, et «Vana Tooma» tegelaste kaudsed iseloomustused iseloomustatavate tegelikku olemust eranditult segavalt moonutavad, ähmas-tavate tagarääkimistena mõjuvad. Kusjuures vaatajatele jäävat vaid «kontrollija» osa — kas lavale ilmuva karakter ikka vastab temast räägitule. Arvan, et need «tagarääkimised» ei olegi alati nii «mööda», vaid et nad, eriti näiteks Edgar Hõbemäe, aga ka Felixi puhul, vastupidi, hoopiski rikastavad tegelaskuju (aga ka «tagarääkijat» ennast), avavad ning võimendavad karakterite neid tahke, mida vahetu lavaelu kaudu nii äratuntavalt ehk esile mängida ei jõuaks, ei õnnestukski. Võib-olla on M. Tiksi siin vaistlikult tundnud oma ebakindlust vahetus, dramaturgilises karakteriloomes ning kasutanud seepärast tõepoolest rohkesti eepilisi vahendeid, milles ta end kindlamini tunneb...?

Ka ei jaga, vähemasti Tallinna külalissetenduste põhjal, E. Lingi etteheidet «Ugalale» lavateksti häirivalt suurte kadude kohta, ehkki neid mõnel üksikjuhul tõepoolest esines, mida oli tunda isegi 6. reas istudes (allakirjutanu arvates konkreetselt just Anu Vabamäe puhul). Küll aga häiris teksti halb kuuldavus mitmeigi näitleja juures «Vana Tooma» esietendusel Eesti NSV Riiklikus Vene Draamateatris. Ei nõustu E. Lingi kriitikaga näitleja Enn Kose kehatatud Edgar Hõbemäe väidetava nüansivaesuse ning jõuetuse kohta. Lausa vastupidi — Tallinna etendusel oli Edgar Hõbemäe kuju minu jaoks üks jõulisemaid ning terviklikumaid üldse. Ning selli-

senä — kogu oma «pahelisuses» (kriitika ei väsi seda kordamast) — sügavalt inimlik ning sümpaatne. On ju see näidend eeskätt tema, mitte abstraktseks jääva Felixi draama. Just tema on sinna maani kõige täisverelisemat elu elanud tegelane, kes ühtäkki, ajastu üleöö muutunud nõuete poolt, jalust niidetakse. Minu jaoks ei ole ta — vähemasti Enn Kose esituses — «kuulekalt suure masinavärgis toimunud inimene» (Ü. Tonts). (Samal ajal kui Eesti NSV rahvakunstniku J. Vlassovi rollitõlgenduse puhul näib niisugune määratlus hoopis rohkem märki tabavat.) Ent sedagi oma väidet põhjendaksin tagapool, sest eelkirjutajate jälgedes sõandaksin enne seda väljendada veel teatud nõutust «Ugala» lavastuse puhul. Ehkki kahtlustan, et kurja juur, mis lavastaja K. Raidi töö vägagi raskeks on teinud, peitub Felixi kuju nimetatud puudustes. Viimane omakorda muudab üpris raskesti lahendatavaks ka Enekeni kuju — kahekesi moodustavadi nad ju opositsiooni «vanale», millest ühtekokku sünnib (peaks sündima?) dramaturgiline põhikonflikt. Teisel poolt mäletan näidendit — siiski! — hoopis rohkemat tõotanud olevat, kui pakub lavastus... Või on M. Tiksi tekst tõepoolest liiga eepiline, pakkudes küll lugemis-, kuid mitte garanteerides teatrielamust...? Sest viimast ei saanud ka mina mitte...

Samal ajal veenis lavastaja I. Normet mind «Vana Tooma» esietendusega Eesti NSV Riiklikus Vene Draamateatris, et (suhteliselt) «vaese teatri» hülgamine asjale mõnelgi juhul kasuks võib tulla, eriti kui dramaturgiline (sõnalis-tegevuslik) põhikujund on paiguti rabe-davõitu. Igates väljendasid muusika, veel enam aga mitmed valgusfokuseeringuga taotletud (ning mõneti juba ka tabatud) «igavikuhetked» selgelt äratuntavat lavastajasuhet. Üldsegi mitte põhjendamatuna ei tundunud aga ka Toomase puudumine lavalt; Toomase ematõsimine «Ugala» lavastuses mõjuski ehk liiga sirgjoonelise, ühese kujundina. Kui millestki I. Normeti niisuguse «omavoli» puhul siiski puudust tundma hakata, siis kindlasti Toomase ja vanaisa (Edgar Hõbemäe) igavikulisest lõpudialoogist. Näidend kaotab seeläbi midagi üpris olulist, võib-olla koguni peamise. Töös näitlejaga hakkab I. Normeti lavastuses silma, et Felixi kuju (E. Agu) lahendamisel näib lavastaja olevat läinud kergema vastupanu teed — Felixi teadliku karikerimise suunas. Tõsisem, mitmeplaani- sem, kuigi veel veidi ebamäärane on 51





Marianne Jaroslava Tšudnovskaja esituses, kelle kõrval Tiina Räägu Marianes on praegu paiguti tööpoolest klišeelikkust. Ehkki stereotüüpsus, isikupäraetus, kordumatu palge puudumine, õigemini — selle mattumine eelarvamuste ning võõrandunud massiteadvuse stereotüüpide paksu lasu alla on niisuguse inimese puhul midagi täiesti tüüpilist. Ilmselt on Marianne rollis veel avamata võimalusi, et anda aimu tema sügavamast, tõeliselt inimlikust ja loomulikust plaanist ta intiimseil enesessevaatamise hetkil (monoloogides).

Nõnda võiks veel üsna kaua vaagida pakutavat sellisena, nagu ta oma praeguses teostuses parajasti on. Ometi on selge, et niisugusel lähenemisel jääks hinnang teosele milleski üpris puudulikuks.

On ju ikka aeg-ajalt arvatud, et meie (teatri)kriitika on liiga kunstikeskne, et ta kipub analüüsima pakutut vaid enda raames, olemata kuigivõrd võimeline vaatlema käsitletavat ka laiemal — ühiskondlikul, filosoofilisel taustal. Ja nii on see mu meelet juhtunud paraku ka seekord. Sest on ilmne, et «Vana Tooma» näidendi, aga sealtkaudu rohkem või vä-

*M. Tiksi «Vana Toomas» «Ugalas» (lavastaja K. Raid). Eneken — Anu Vabamäe, Marianne — Tiina Rääk, Edgar Hõbemägi — Enn Kose, Sander — Andres Tabun.*

hem ka lavastuse viljakamad tahud avalduvad selle vaatlemisel

#### ÜHISKONDLIKUL TAUSTAL.

Ja siin ongi lõpuks paras aeg võimendada Ü. Tontsu tõdemust: «Kui kõnelda viimaste aastate kaasaega kujutavatest eesti näidenditest, siis küllap on «Vana Toomas» kõige üldistavam ja seejuures omas laadis tervikliku ajapildi läbivalgustamiseni küündiv.» Paraku ei põhjenda Ü. Tonts kuigivõrd oma väidet. Ehkki argumente mu meelet jätkuks, ja vägagi kaalukaid.

Esiteks — tegu on sisuliselt esimese globaalökolooilise näidendiga eesti dramaturgias, \* keskkonnakaitse on siin rõhutatult kogu ideestiku keskpunktis.

\* Millega oma spetsiifikalt või mõttehaardelt pole kuigivõrd võrreldavad ei Hans Luige «Üübikusalu» Otepää Rahvateatris, ei Jüri Tuuliku «Luigetapjad» Rakvere Teatris (lavastaja Raivo Trass) ega Osvald Toominga «Külvikuu» «Vane muises» (lavastaja Jaan Tooming).



Juba ükski niisugust tõika ennast on raske üle hinnata. Olen pikisilmi oodanud — ka meie proosakirjanduselt — enamat kui pöördumist ajaloo poole või nii ainuvaldavaks saanud süüvimist võõrandunud elu (tüüp)ummikutesse, ja nimelt — sügavat, selgemat pilku sellele, mis väljaspool meid tegelikult toimub. Siin ja praegu, olevikus. Olen oodanud ajastu sügavamast mõtestamisest.

Tõsi, selleski näidendis näeme võõrandunud ning seetõttu seesmiselt õnnetuid inimesi, kes pole leidnud seda «substantsi», millele üles ehitada loov, isiksuslik elu ning kel seetõttu on raske leida inimlikku kontakti nii omavahel kui ka vanema põlvkonnaga. Sellega ei taha ma öelda, et Edgar Hõbemägi ning tema naine (eriti viimane — Anne Margiste kehastuses) noortele mingi ideaalina vastanduks, ent nad ei ole päriselt kaotanud neid juuri, millest järgmine põlvkond juba täienisti irdu on kistud. Ka Felix ei anna, nagu öeldud, alternatiivse kangelase mõõtu mitte kuidagi välja. Niisiis käsitleb ka «Vana Toomas» mõningal määral sisevastuolusid, erinevate väärtushinnangutega ühiskondlike rühmi esindavate inimeste vahelisi vastuolusid, mille üheks tüüpõhjuseks osutub võõrandav tarbijalikkus, asjade ning rahakultus — ent need vastuolud ei ole selle näidendi põhiprobleem, milleks nad on teistes eesti viimase aja algupärandites, sealhulgas ka minu arvates ühes väljapaistvamas — Ott Kooli «Musta kassi öösel ei näe».

«Vana Toomas» «Ugalas». Stseen lavastusest. Esiplaanil Edgar Hõbemägi — Enn Kõbe, Silvia — Anne Margiste, Felix — Margus Vaher.

E. Veliste fotod

«Vanas Toomas» heiaastuvad inimsuhted hoopis uudse — ühiskonna ja looduse vahelise vastuolu peeglis, siin astutakse samm edasi, globaalse maailmanägemise suunas. Näidendi süvaproblemi võiks sõnastada hoopiski nii: kuidas suudavad inimesed, kes iseendagagi toime ei tule, lahendada neid uut tüüpi vastuolusid, mida nende ette on seadmas inimese—keskkonna plahvatuslikult teravnev konfrontatsioon?! Sest on selge, et tehnoloogia «ökologiseerimine», loodussõbralikuks muutmine peab käima käsikäes murranguga inimeses endas, tema teadlikkuses, ta elulaadis, väärtustes, ta «inimlikus kvaliteedis». Ja ehkki näidendis uuritakse inimeste ökoloogilist teadlikkust konkreetselt metsa näitel, mis meile, eestlastele, on ajalooliselt, kultuuriliselt, osalt ka majanduslikult lähim ning seetõttu enim mõistetav loodusvara, sümboliseerib see ühtaegu ka kõiki teisi analoogilisi loodusväärtusi. See, mis saab toimuda metsas, saab toimuda ka kõikjal mujal. Ja vastupidi.

Milline on siis tegelikult kunsti- ja elutõe suhe selles näidendis? On siin ehk tõepoolest tegu omamoodi uudse hoiatuskirjandusega või siiski ka meie päevade reaalsusega? E. Link ootab näidendist — otsekui vastukaaluks «liialdustele» — suuremat «usku ja lootust», tuge vana Lepassaare seisukohale. «Usu ja lootuse» puudumist aga oleks otsekui kutsutud korvama kavalehele paigutatud väljavõtte asjasse puutuvate ametkondade käskkirjast, mis nõuab suuremat metsahoidlikkust. Kas aga niisuguse käskkirja sätteid tegelikkuses alati ka täidetakse? Selgub, et see ei pruugi mitte alati nii olla:





«...seadusi, määrusi ja koodekseid, mis põhimõtteliselt sätestavad looduse ja loodusvarade kasutamise korra, on meil praegugi küllalt, kuid sageli ei ole nad tõhusad. Miks? Tundub, et neil kõigil on üks ühine puudus: nad keelavad, käsivad, lubavad, korraldavad midagi, kuid neil puudub kindel, ajas ja ruumis isereguleeriv m a j a n d u s m e h h a n i s m (minu sõrendus — P. J.) /.../ Ametkondlikult kokku seatud ja majandusmehhanismiga tasakaalustamata seadused ning korraldused jäävad peagi eluvõõraks, neist hakatakse mööda hiilima, neid otseselt rikkuma» (Vilmar Kraak «Kemplemine või asjalik koostöö» — «Eesti Loodus» nr 5, 1983, lk 279—280).

Kas see tähendab, et meie «usk ja lootus» hoopis maha tuleb mätta? Sugi mitte. Esiteks annab seda usku ja lootust n-õ objektiivses plaanis NSV Liidu Ülemnõukogu üheteistkümnenda koosseisu mullusuvisel, kolmandal istungjärgul vastuvõetud otsus «Looduskaitset ja loodusvarade ratsionaalset kasutamist käsitleva seadusandluse nõuete järgimisest», kus muu hulgas seisab:

«...parandada keskkonnakaitse ja loodusvarade ratsionaalse kasutamise alaste abinõude planeerimist ja majanduslikku stimuleerimist» (minu sõrendus — P. J.; vt «Rahva Hääl», 4. VII 1985).

Mida see konkreetsemalt peaks tähendama? Eeskätt seda, et loodusvarade kasutamine «peaks olema ettevõttele v ä h e m t u l u s (minu sõrendus — P. J.) kui sekundaarse tooraine ja jäätmete kasutamine (nagu mainisime, on olukord praegu vastupidine...)» (Heino Luik «Ökoloogia ja ökonoomika, tootmine ja looduskaitse 2» «Eesti Loodus» 1983 nr 2, lk 71.) Iseasi muidugi, kui pikk saab olema intervall niisuguse otsuse vastuvõtmisest selle sätete juurutamiseni, järgimiseni igapäevapraktikas.

Teiseks sisaldub «usk ja lootus» siiski ka näidendis endas ja seda koguni kahes variandis. Esiteks kehastub see «kolmes hommikumaa targas» (T. Karro) — kolmes metsatöölises, kes ühtäkki keelduvad järjekordset lanki rasketele metsaveotraktoritele ohvriks toomast. Nende esmapilgulist utoopilisust vähendab mõneti põhjendus, et ühele asjaosalisist on maha raiuda kavetatav mets olnud lapsepõlvemaa. Seda tähelepanuväärsem aga on idee ise — et 700-rublase kuupalgaga (kuidas töö, nõnda palk!) inimesed, «vatijopedesse topitud ja suure rahaga uimaseks löödud metsaad» (Eneken) on valmis oma hüveolu loodusele ohvriks

tooma. Olevikustatistika kinnitab, et «eriti (...) nõus materiaalseteks loobumisteks keskkonnakaitse nimel» on Eestis 3,5% küsitletuist. (Marju Lauristin ja Peeter Vihalemm «Keskkonnateadvus: tüüpide erijooni 2». «Eesti Loodus» nr 10, 1985, lk 650.)

Kas näha metsatööliste niisuguses käitumises dramaturgi tulevikuootust? Kui inimesed, järgides oma sisemist äratundmist, on korraga teadlikumad kui mingi parajasti kehtiv seadus, kellegi otsus või käsk seda ette näeb... Meenub kunagi loetud näide elust endast: mitmekümne võimsa tammehiiglaste juuripiidi väljakiskumine Saaremaal, Orissaare kolhoosi mail, Miksi maaparandusobjekti rajamisel. Kusjuures keegi kuskil seaduse vastu ei eksinud. «Moraalselt oleme tammede loos süüdi,» tunnistas kolhoosi esimees hiljem. «Meie kolhoosi poolest oleksid nad võinud kasvada. /.../ Oleks pidanud lihtsalt projekti muutama.» Traktorist, kes asja n-õ täide viis, lõi küsimusele, kas sisemuses ei hakanud midagi vastu nii vanu tammesid maha tõmmata, käega: «Ah mis siin mina sain teha, mina täitsin ainult käsku!» (Tiiu Pohla, «Tammeheldest, koltunud ja hõbedasest». «Sirp ja Vasar» 8. X 1976.) Ja vastandnäide sellestast artiklist: «...Rapla rajooni Varbola kolhoosis jäi maaparandusobjektile kruusapõndakul kasvav ilus metsatukk alles just tänu kohaliku traktoristi-maaparandaja keeldumisele seda maha võtta. Oli kah kohalik mees ja «ainult» traktorist!»

Nõustagem — on olukordi, mil tuleb tegutseda hoheselt, hetkegi kaotamata (sest hiljem oleks juba hilja), täit vastu- tust enese peale võttes, n-õ «murujuuretasandil» («ruohonjuuritaso», «grass root participation») — ka looduskaitset. Lõppude lõpuks on inimlikkus — ka inimlikkus looduse suhtes — see kõrgeim seadus, mis on n-õ ideaalmööduks kõigele muule. Ja looduskaitsegi saab tõeliselt tulemusrikkaks alles siis, kui ta jõuab konkreetse inimese sisemaailma ja tegude tasandile. Nagu näeme seda metsatööliste puhul M. Tiksi näidendis.

Niisiis — kui «Vana Toomas» ei julgusta meid kuigivõrd n-õ objektiivses, s.o. majanduslikus plaanis (oma kavalhegagi mitte!), siis subjektiivses, individuaalse ökoloogilise teadlikkuse osas tabab M. Tiksi tundlikult ajastu progressiivseid põhitendentsi. Mida teiselt poolt, nagu öeldud, saavad juba lähitulevikus toetama ka meetmed majandusmehhanismi «ökologiseerimiseks». Vastasel korral



satuks «ökoloogiliselt ärrganud» indiviidi tõepoolest olukorda, «kus ei saa elada südametunnistuse järgi, ei saa lähtuda oma isiklikust eetikast» (M. Tiks). Ning ainsaks võimaluseks jääda iseendaks kujuneks «väljumine süsteemist». Ent just selles väljenduks inimese tõeline teadvelolek, võime võtta enese peale vastutus — ka nende eest, kes selleks veel võimelised pole. Subjektiivse faktori osatähtsust selles dialektilises protsessis võimendavad ka sõnad eespool nimetatud ülemnõukogu otsusest:

«...tõhustada kodanike ja ühiskondlike organisatsioonide materiaalsel ja moraalset ergutamist looduskaitseabinõude elluviimisele kaasaaitamise eest.»

Seda iseäranis ajal, mil küsime tõsi-meeli: «Millal siis algab metsade massiline suremine Kirde- ja Põhja-Eestis?» (T. Frei «Metsalaamad kuivavad», «Eesti Loodus» 1985, nr 2, lk 72); mil ohus on Peipsi järv («tuleb rakendada viivitamatuid abinõusid kujunenud olukorra parandamiseks» — A. Rütli sõnavõtust NSVL ÜN istungil, vt «Rahva Hää», 4. VII 1985); mil aastaid (ja isegi aastakümneid!) pole suudetud likvideerida mitmeid suuri saastakoldeid Eestis (Tallinna Tselluloosi- ja Pabrikombinaat, «Eesti Fosforiit» jt).

Niisamuti vastavad tõele ka M. Tiksi näidendis käsitletud metsaprobleemid. Lahendust oodatakse muu hulgas roomiktraktorite väljavahetamisest pinnast vähem lõhkuvate ratastraktorite või kogu ni — uuesti! — hobuste vastu(!) «Hobuveo kasulikkus metsale on küll teada-tuntud, ometi levib, õigemini taastub see äraproovitud viis visalt.» (Einar Keila, «Edasi», 15. IX 1985.) Ent tähtis on siinjuures mitte ainult metsa alus- ja taimeestiku säilitamine, vaid ka puude kvaliteet. Üks vana metsavaht on selle kohta ütelnud nii:

«Õige tarbeterjalil löikamise aega on ainult kaks nädalat aastas. Kogu ehitus- ja küttemetsa lõigati eranditult sellel ajal. Õigel ajal lõigatud palk ei pragune ja sinna ei löö kunagi vamm sisse. Aastaringne metsalõik on süüdi selles, et praegune ehituspuit on ebakvaliteetne ja majades on vamm. Kui talvel lõigatud palgile koputada, siis ta kõliseb, suvel lõigatu kobiseb.» (Jüri Ernits, «Eesti metsades», «Edasi», 12. VIII, 1985.)

Aastaringsete raiete põhjendus kõlab: kasutada paremini tehnikat ning tagada kaadriks pidevat tööhõivet. Mõlemad põhjendused on ühtaegu õiged — ja vaieldavad: «...enamik põllutööriis-



«Vana Toomas» Vene Draamateater. Eneken — Ljudmila Maksimtsuk, Silvia — Ninel Järvsön.  
N. Ruhadze foto

tu, maaparandustehnika, turbavarumise mehhanismid töötavad ilma erilise kahjuta hooajaliselt, alalist tööliiskaadrit aga ei jätku nii või teisiti»; samuti ei võeta arvesse, «mis läheb maksuma traktorite töö külmumata põhjatutel raielankidel ja suvise veoga lõhutud teede ning sihtide parandamine, missugused on suvel raiatud puude omadused.» (Ivar Etverk, «Metsade majandamise ökoloogia ja ökonoomika», «Eesti Loodus» 1983, nr 6, lk 550—551.)

Sedalaadi olukorrad sünnitavadki varem või hiljem ka niisuguseid indiviide, keda M. Tiks on oma näidendis ellu kutsunud ning uurinud *Feliksi* kujus. Tema oleks teine «usku ja lootust» sisendav fenomen käsitletavas lavatöös — peale kolme metsatöölise. See tegelaskuju oleks tõepoolest omamoodi revolutsiooniline, tähistades ökoloogilise teadlikkuse kvalitatiivselt uut tasandit mitte ainult konkreetse, n-ö empiirilises plaanis (nagu näeme metsatöölise puhul), vaid ühtaegu juba ka üldisemas, filosoofilises plaanis. Tegu oleks sisuliselt esimese nii selgesti äratuntava «ökoaktivistiga» eesti teatris (ja jällegi — kogu meie kirjanduses üldse!), inimesega, kelle seesmiseks vajaduseks on saanud «mõelda globaalselt ja tegutseda lokaalselt». Oleks! Sest tegelikult on *Feliksi* kaju, nagu öeldud, dramaturgiliselt alles poolik, abstraktne, ta on



alles pigem veidrik kui eneses uusi väärtusi kehastav võitlev isiksus, ta ei ole terviklik, on ka ise mõneti vöörandunud, loodushoid on tema jaoks olnud viimane ölekörs, mis on päästnud ta joomapörgust. Aga selle kaudu on ta endale avastanud terve uue maailma, mis on saanud tema jaoks omamoodi religiooniks, kompensatsiooniks kõigele muule, millest ta oma sinnani tõenäoliselt üpriski ühekülgselt elatud elus ilma on jäänud.

Felixi kuju on autoril seega ainult esimene poolsamm eesmärgi poole, alles uuring, pigem kobamine kui leidmine — nii nagu on kobav, kartlik, paljuski ebakindel Felix ise. Tösi, elus võib vahel juhtuda ka nii, et uusi väärtusi kuulutavadi kõigepealt just omamoodi «hüljatud» — veidrikud, narrid, need, kel kehtivate väärtuskriteeriumide valgusel «mõni kruvi logiseb». Ning alles seejärel tulevad «kangelased» — kolossaalse kire ning läbilöögijõuga maailmaparandajad, kes *status quo* n-ö ümber pööravad. Ja see, mis enne tundus veider, harjumatu või lausa mõeldamatu, osutub nüüd juba küllaltki õigeaks, enestemöistetatavaks, vältimatuks.

Ometi väljendub praeguseski M. Tiksi ettenägelikkuses, meie valdavalt pinnapealse, olmelises elukäsituses nii harva kohatav võime heita pilku kaugemale individuaalse alateadvuse kompleksidest või ühiskonna teatud osa tarbijalikus-tumistest sündivatest «sisevastuoludest». Ja Felixi lüüasaamiselt pole mitte objektiiivsed, vaid subjektiivsed põhjused. Tal ei jätku jõudu tõusta, talle pole antud vaimunõtkust uute vahendite otsimiseks ning leidmiseks. Temas pole veel terviklikule isiksusele omast võidukust.

Felixi kuju ei ole kuigivõrd terviklik ka karakteriloogika mõttes, mistõttu teda on ilmselt üpris raske mängida. Ja ometi tuleb Margus Vaher oma osaga üsnagi huvitavalt toime. Tema Felix on tõsisem, mitmeplaanisem kui Eduard Agu oma I. Normeti lavastuses Eesti NSV Riiklikus Vene Draamateatris. Viimane näibki olevat mõeldud karikatuur-sena.

Felixi karakteri teatud «ähmasuse», dramaturgilise lõpuniviimatuse tõttu eeldan raskusi ka temaga kokkumängul. Eriti Enekeni osatäitja jaoks. Ja siin näis organilisemalt omavahel ühte sulanduvat Vene Draamateatris nähtud paar E. Agu — L. Maksimtšuk. Kusjuures L. Maksimtšuki mängus Enekeni rollis tajusin vene dramaturgia «uue laine» hingust — avarat, ent sügavalt õnnetat, kannatavat, tšehhovlikult midagi nime-tut igatsevat vaimu. L. Maksimtšukiga

mu meelest näitlejatüübilt mõneti sarnase Karin Peetri mäng «Ugala» lavastuses oli jõulisem, isekam, suveräänsem, ehkki selle mõningad aktsendid suhetes Felixiga olid Tallinna-etenduses rabadad. Selleski näeksin aga pigem dramaturgia kui näitlejatöö puudujääki: ilmselt tahab näidend töö käigus mõnegi koha pealt «järelkohendamist». Ka tekstilist. Karin Peetri loomuldane vitaalsus ning kindlus näis talitsevat ka tema venda Sanderit mänginud Andres Tabunit, kes see-eest järgmises etenduses, Anu Vabamäe Enekeni «vastu» mängides, eelmisel õhtul kammitsetu rikkalikult improviseerides «tagasi tegi». Ehkki juba esimeselgi Tallinna etendusel oli näitleja oma temperamendile ilmselt sobivas rollis heas hoos, ei tahaks ometi end sellest, iseenesest vägagi nauditavast «tulevärgist» päris ära lasta petta. Sest Mihkel Tiksi on Sanderi kujusse kirjutanud mitte ainult perekondliku, intiimsemaid suhteid puudutava arengudünaamika, vaid ka kvalitatiivse murrangu Sanderis kui sotsiaalses olendis, subjektiis. See muudab Tiksi Sanderi vaimukast veiderdajast rikkamaks. Juba praegu välgab ka Andres Tabuni Sanderis kuskil hingesügavuses mure ning valu poja pärast, mis oma eheduses narrimaskistki läbi löikab. Meeldejäädvalt kulmineerub Sanderi seesmine selgusele jõudmine oma perekonnaelus, suhetes Marianne-ga — hetk, mil teda ühtäkki vallutab mälestus sellest, kuidas keegi öisel tänaval Ljubat hüüdis («Ma ei tea, mis neil täpselt selle Ljubaga oli, aga ma tean, et meil Mariannega pole midagi niisugust kunagi olnud!»)

See kõik on juba olemas — näidendis, lavastuses, näitlejas. Ent mulle tundub, et Sanderile on dramaturgi poolt ette nähtud veel üks «ärkamine», üks kõikehõlmav kulminatsioon (mida võiks võrrelda näidend lõpus Edgar Höbemäele osakssaavaga — ehkki see «Ugala» lavastuses kahjuks veel kõlama ei jäänud). See «ärkamine» lähendab teda järsult Felixile ning metsatöölistele ning vallandub (peaks vallanduma!), kui ta kuulutab oma valmisolekut «pingutada püksirihma»! Praegu mõjub see sügavalt kaasaegne filosoofiline tõdemus — rikkus ei seisne mitte suurtes sissetulekutes, vaid väikestes väljaminekutes — Sanderi suust pigem järjekordse vaimukusena — ühena paljude seast —, ei tuletu organiliselt eelnevast ning ei jää seetõttu kõlama.

Analoogilisi rolliootusi väljendaksin ka Eesti NSV teenelise kunstniku B. Troškini kehastatud Sanderi puhul, Vene



Draamateatris esietendusel nähtud kuju oli «introvertsem», vaashoitum, mille pinnalt seda kontrastsemalt sähvatasid aeg-ajalt vaimukad aktsendid.

Raskem kui K. Peetril näib olevat leida oma loomupäraselt suhet Enekeni rollis Anu Vabamäel; Tallinna-etenduses hakkas selle Enekeni orgaanilisi piirjoni välja joonistuma minu jaoks alles kuskil etenduse lõpupoole. Võib-olla peaks ta kohe alguses alustama kuidagi (valuliselt) heitlikumalt, talle loomuomasevalt...? Saan isegi aru, kui rumal on näitlejale mingeid omapoolseid soovitusi anda, ent mulle tundub, et A. Vabamäe suurema eneseleidmise korral saaksime «Ugala» laval näha kaht teineteisest vägagi erinevat ning terviklikku tõlgendust tulevase võimaliku «meie aja kangelase» elukaaslasest. Usun, et roll pakub huvi ning väärib tööd-otsinguid juba n-ö puhtajalooliseltki. Sest vaevalt et tulevane «ökoloogiline isiksus» lausa erakuna oma missiooni saaks täita.

Kas võiks see isiksus sirduda ehk Sanderi pojast Toomasest — «puhastununa» neis kannatusis, mis tollel juba maast-madalast läbida tuleb? Toomase kuju on senine kriitika tõlgendanud ühekülgelt. Ei tea täpselt, mida on silmas pidanud dramaturg, ent usun, et inimesele, kes on kursis meie praegust tervist mõjutavate põhiteguritega (mille hierarhias keskkonna seisundi halvenemine — õnneks! — veel esikohal pole), on Toomas nüüdisaegse palliatiivse medikamentse ravi tüüpohver. Isiklikult imetlen inimorganismi vastupidavust niisugusele süstemaatilisele mürgitamisele. Sümbol on seda tabavam, et just meie, eestlased, tarbime praegu psühhofarmakone (millest 40 protsenti, tõsi küll, on valmistatud looduslikest lähteainetest) mõnedel andmetel enim kogu Nõukogude Liidus — 16 rubla 32 kopika eest aastas elaniku kohta. Õnneks oleme hakanud viimasel ajal tasapisi taipama, et seda laadi ravi on vältimatu vaid äärmuslikel, edasilükkamatutel juhtudel, mil loomulike, looduslike vahendite mõju oleks liiga aeglane ning nõrk; ja et kõigil muudel juhtudel me ainult lämmatame mõttetult organismi loomulikke kaitseraaktisioone (näiteks palavikku) näiliselt küll tervendades haiget, tegelikult aga tõrjudes haigust hoopis «sügevamale».

Niisiis on M. Tiks tabanud siin veel üht äärmiselt olulist tendentsi: Marianenugused ainuüksi oma võhikluses hävitavad juba ise oma laste tervist — hävitatud loodusel polegi vaja siin enam kaasa aidata.

Nii hävitame ennast n-ö kahest otsast. Sellega olekski

## TAUST

Üldjoontes välja joonistatud ning näidend — kõigi oma vormiliste puudustega — omandanud loodetavasti hoopis teise värvingu. Seda paljus, tõsi küll, võib-olla tänu allakirjutanu paremale informeeritusele näidendi kunstitöele vastavast elutöest. Aga eks olegi kriitika üks funktsioone teadvustada vaatajale kunstiteose neidki tagamaid, mida too «omast tarkusest» sealt nii kergesti ehk välja ei loe.

Selles valguses osutuvad E. Lingi etteheited «Ugala» kunstinõukogule ning Teatrite Valitsusele ühekülgseiks, need rõhutavad liialt vormilisi (draamatehnika) ning ajutisi, mööduvaid (lavastuse esialgne küpsusaste) aspekte. Sisu, moraalise kasulikkuse kõrval osutuvad need minu arvates käesoleval juhul üpriski teisejärgulisteks. Ning selle uudse sisu pärast tuleb M. Tiksi lavateose kavva võtmist pidada hoopiski teatri repertuaaripoliitiliseks kordaminekuks. Sest sisulisi vajakajäämisi, mis on tingitud dramaturgi maailmanägemise ahtusest ning pinnapealsusest, on kõrvaldada võimatu, samal ajal kui vormi lihvida on ikka võimalik, ka edaspidises töös. Pealegi ei hiilga puhtdramaturgilise ülesehituse šedöövritena ka teised viimastel aegadel teema ja idee poolest rohkem huvi äratanud eesti näidendid — V. Udami «Vastutus» ja J. Kruusvalli «Pilvede värvid».

Kui rääkida «Vana Tooma» töötlemisest, siis vajaksid autori korrektuuri eeskätt Felixi ning (seekaudu ka) Enekeni kuju. Võib-olla piisaks juba ainuüksi praeguse «karikatuurse plaani» väljajätmisest, Felixi jõulisemaks, tõsisemalt võetavaks muutmisest? Sellega kaoks kuju praegune abstraktsus, poolikud, sünniks ka orgaanilise suhe Enekeniga. Konflikt ülejäänutega teravneks, ent nüüd kasvaks sellest midagi edasiviitvalt ümberveenvat (või vähemasti sügavalt järele mõtlema panevat), mis sugugi ei pruugi kaotada Felixi enda senist arenguloogikat — jõudmist totaalse missiooniteuseni, nihilismini. Ent tegelaskuju suurema orgaanika, terviklikkuse korral jääks probleem siiski kõlama tulevikku suunatult, tragöödialikult puustatavalt. Puuduva «poolsammu» astumiseks Felixi kujus polekski minu arvates vaja kirjutada uut näidendit — kõik muu aga on niigi paigas, tüüpiline, vee-nev.

Ja aeg ei oota.



## Inimene ja kosmos: ühtsusprintsiiip

ENN SIIMER



T. Ajtmatovi «Ja sajandist on pikem päev» «Ugalas» (J. Alliku ja K. Komissarovi dramatiseering. Lavastaja K. Komissarov (külalisena), kunstnik I. Agur). Sabitžan — Väino Uibo.

*«Raketid suundusid haugkosmosesse rajama maakera ümber alaliselt tegutsevat kordonit, et miski ei muutuks maapealsetes asjades, et kõik jääks nii nagu on...»*

*(T. Ajtmatov «Ja sajandist on pikem päev...»)*

Etenduse finaali. Kosmonautide «Läkitus inimkonnale» on mitte ainult tagasi lükatud, vaid ka igaveseks hävitatud. Piirivalvekordoni rauduksed jäidki matuseliste ees suletuks. Transkosmiline tõkestusoperatsioon «Võru» on alanud: rõhuv-ähvardavalt vajub peaaegu inimkõrguseni alla seda sümboliseeriv punaste tuledega valgussild. Kõik teed Inimese

ees näivad olevat läbi löigatud. Ning siis, end hetke kogunud, tõukab Jedigej järsult lahti maapealse piirivalvekordoni ukсед. Ta tõuseb tagalavale ja jõudes valgussilla alla, tõstab käed, nagu tahaks ta vabastada inimkonda ka kosmilise kordoni piiranguist. Juhtub ime: kosmilised tõkked taanduvad ning kõigile meile saalis avaneb lõputu ja kaunis kosmosepilt värviliselt säravate udukogude ning nimetute, kuid imeilusate galaktikatega. See on perspektiiv nii ruumis kui ajas, nii kosmoses kui inimeses endas. Tee, võimalus, mis meil endal läbida tuleb.

Säärane finaali reedab lavastaja Kalju



Komissarovis romantikut, kuid tõdegem, et ka meie elu maapealsetes asjades on viimasel ajal üht-teist muutuma hakanud. Kui mahukas ja sügav on T. Ajtmatovi «võru»-sümbol — alates mankurdi legendist ning lõpetades kosmosekordniga! Ja kui erinevalt võib see sümbol interpreteeruda erinevates sotsiaalsetes õhustikes. Näib, et tänane päev on andnud operatsioonile «Võru» sümboolse tähenduse. Igasugust arengut, muutusi ja mõtlemist piirav «võru» võib tõepoolest asuda meie kõigi teadvuses, juhul kui ühiskondlik elu küllaldaselt ei väärtusta isiksuse võimalusi, tema loomepotentsiaali, avatust kui põhimõtet. Neid omadusi oleme viimasel ajal tähtsaks pidama hakanud, sest siin peituvad ühiskonna arengu kõige võimsamad reservid. On tarvis läbi murda muutmatus, alalhoidlikkuse ja ettevaatlikkuse üle pea kasvanud «kordonitest», et anda võimalust uuenevaks arenguks ning inimestele selles kaasalöömiseks. Ja kuigi niisuguse finaaliga, Inimese hinge triumfiga, on K. Komissarov oma ajast ees, viipab ta suunda, kuhu paratamatult peaks liikuma ka meie reaalne elu. See on avatuse ja isiksuse hindamise tee — sisemiste ja väliste tõkete kaotamine, Inimese võimalused oma ja ühiskonna elu paremini ning õiglasemalt ümber korraldada.

Tundub, et see teema oma erinevates variatsioonides on tegelikult olnud aluseks peaaegu kõigile Kalju Komissarovi seni väärtuslikumatele lavastajatöödele. Mõtlen siin eeskätt tema suuremaid ja üldtunnustatud õnnestumisi («Protsess», «Peaproov», «Prokurör», «Sinised hobused punasel luhal» «Vennad Lautensakid»), kuid samast teemast on olnud inspireeritud ka mõned K. Komissarovi — vähemalt allakirjutanu arvates — kunstiliselt ebaõnnestunud, kuigi tema enda arengu seisukohalt ilmselt olulised lavastused («Revident», «Meie juhtum»).

Ilmselt pole siin tarvidust pikemalt peatuda lavastuse, õigemini — romaani süžeel. Paljud neist, kes tänapäevase nõukogude kirjandusega paremini kursis, mäletavad kindlasti seda avastusena mõjunud elamust, mille jättis T. Ajtmatovi romaan «Ja sajandist on pikem päev», ilmununa ajakirja «Novõi Mir» 1980. aasta novembrinumbris. Veel enne, kui ta jõudis eesti keelde, tõlgiti ta palju

desse võõrkeeltesse ning pälvis 1983. aastal NSV Liidu riikliku preemia. Viimane ei tähenda aga kaugeltki, et romaani ilmumine poleemikat poleks sünnitanud. Lausa vastupidi — mõnedes kirjandusringkondades levis vaikselt, aga visalt arvamus, et autor on siin isegi minetanud sotsialistliku realismi positsioonid. Hinnangud said küll lõpuks paika, kuid ka kõige soliidsemates arvustustes ei jäetud märkimata kaheldavusi ulmelise koega kosmoseteema osas. Eks näitas kaudselt seegi, et autor oli puudutanud olulisi ja teravaid sotsiaalseid probleeme, oli riivandanud teatud sotsiaalse grupi elulisi huve.

Nüüd, mil ühiskondlikele muutustele aluseid luuakse, on seegi probleem teadvustunud. Rõõmustav oli kohata just eesti keeles arvustust, kus romaani vaadeldi filosoofilise ühtsuse printsibiibist lähtudes. Pean silmas «Noorte Häales» (18. II 1984) ilmunud Maie Remmeli artiklit. Kuna artikli, dramatiseeringu ja lavastuse konseptuaalsetes lähtekohtades on mõndagi ühist, ei saa siinkohal lahti kiusatusest tsiteerida lõiku, milles täpselt väljendub romaani erinevate komponentide seostatuse idee... «Maailma õpetatud pead tunnistavad — sel hetkel vanast Jedigejst midagi teadmata —, et nad ei tea konstruktiivset lahendust, mis säästaks järgneva põlvkonna ohtudest, pingetest ja muserdustest, mis Jedigejl on tulnud läbi elada. Neil on võimu vallutada lähikosmost, kuid erineva arenguteega suurriigid pole jõudnud veel sellise sotsiaalse enesetunnetuseni, et ennast kartmata partneriga krambivabalt suhelda: kontaktikeeld välistsivilisatsiooniga on neurootiliselt järsk ja nihilistlik, oma lahendamata sisepeingeid sõjakusega varjestav. Ja sellisena nende pingete püsi soodustav. Suur, tuhandeile tasemetel pingestatud planeet Maa ei kuule Jedigej häält...»

Siit pole juba raske jõuda järelduseni, et kosmoseteemas peitub tegelikult võti maapealsete probleemide juurde jõudmiseks. Sest just maapealne tegevustik annab meile igasuguse progressi kõrgeima eesmärgi — Inimese dimensiooni ja arengusuuna. Kosmiline liin aga globaalse ja ka konkreetse, sotsiaalse tegelikkuse raamid Inimese arengus.

Nii nagu dramatiseeringu autorid K. Komissarov ja J. Allik kavalehelgi 59





«Ja sajandist on pikem päev». Jedigej — Kalju Komissarov.

märgivad, on vahepeal lavalaudadele jõudnud mitmeid selle romaani tõlgendusi, kus kosmoseteema hoopis puudus. Kuid tahaksin lisada, et on ka lavastusi, kus kosmoseteemat on kasutatud. Üks selliseid, Moskva Krasnaja Presnja teatristuudio lavastus, oma lahenduselt küll ei veennud. Seal tundus kosmonautide puhul peatähelepanu pöörduvat mitte eetilistele ja filosoofilistele probleemidele, vaid rohkem tehnilistele üksikasjadele («kosmoseside» pidamiseks töötasid seal ehtsad televiisorid). See pani kahtlema, kas ulmeline liin on teatris üldse otstarbekas: romaan on ju tõepoolest väga mahukas ning ainuüksi inimese ja looduse vahekordade küsimus võiks olla vägagi huvitava iseseisva dramatiseeringu ja lavastuse sünniks täiesti piisav. Kõik oleneb ju lõppkokkuvõttes sellest, kuidas orgaaniliselt on lavastaja (tavaliselt on ta ka vähemalt üks dramatiseeringu autoritest) nägemus ühtinud autorikontseptsiooniga. See ehk peakski määrama dramatiseeringu õnnestumise ja õigustatuse veel enne lavastamise juurde asumist.

Paraku on eesti, aga ilmselt ka kogu nõukogude teatri üheks valusamaks probleemiks kunstiliselt nõrkade dramatiseeringute vohamine, ka igast meie teatrist poleks raske leida näidet, et õel-

du illustreerida. Just selle probleemi taustal torkab «Ugala» Ajtmatovi-käsitlus igati soodsalt silma. Vaieldamatult ei ammenda seegi romaani kogu sügavust ja kõiki (ka olulisi) probleeme. Kuid see polegi ta eesmärk. Hoopis tähtsam on siin asjaolu, et kunstiliselt õnnestunud lavastuse aluseks on autoritruu dramatiseering, mille põhiteema — inimese ja kosmose ühtsus — on praegu sotsiaalselt väga aktuaalse kõlaga. Ja mis seejuures kõige olulisem — ulmelisele komponendile on K. Komissarovi lavastuses leitud sisuliselt adekvaatne ja teatraalselt leidlik lahendus.

Romaanis on kogu kosmiline liin antud diskreetse, iroonilis-traagilise varjundiga, pariteetkosmonautide ja pariteetjuhtimise idee on ühelt poolt küll poliitilistest realidest välja kasvanud, kuid mitte sugugi vähem tähtis pole seejuures ka selle maailma inimlik piiratus. Inimese kui piiritu väärtuse seisukohalt on juhtimisüsteem, mille põhieesmärgiks pole mitte inimkeskne, avatud areng, vaid juba väljakujunenud olukorra säilitamine, piiratud ja lõppkokkuvõttes inimese vastu tegutsev. Just selles osas on äärmiselt oluline loo täpne ajaline määratletus, sest ühiskondlikus elus on pärast romaani ilmumist toimunud muutused, mis annavad alust oodata siin mingeid nihkeid.

Lavastaja on leidnud romaanile täpselt vastava kujundi: Inimene kogu oma suuruses ja tõsiseltvõetavuses tuleb esile asjastatud ja politiseeritud mängumaailma taustal. Ilmselt polegi asi niivõrd selles, et siin on tegemist nimelt mängurongi või mängulaevaga, kuid võrd just kahe maailma mastaapide erinevuses. Romaanis on sügava tähendusega refäänina korduv motiiv: «Rongid sõitsid siinmail idast läände ja läänest itta...» Lavastuses seisab Jedigej — Komissarov raudteelase mundris laval, käes luitunud kollane lipuke, ning saadab leebe pilguga möödasõitvaid ronge. Kui mõni neist takerdubki, aitab ta rongil edasi minna. Jedigej hoolitseb tema jaoks tundmatu maailma eest, see on tema igapäevane töö ja mure. Selles pilgus ja suhtumises on kaastunnet askeldustemaailma vastu, mis jääb muutumatuks ka siis, kui see maailm tema enda vastu pöördub.



Nähtud Jedigejs on midagi kütkesta-  
valt terviklikku, mida ehedal kujul või-  
me kohata vaid looduses, jah, alles täna-  
päeval meie jaoks väärtustavas ja tervi-  
kut omandavas looduses. Ta võib tundu-  
da ka meile naiivsena, nagu tundub Sa-  
bitžanile, kuid just sel moel jõuab meieni  
looduse ja Inimese, ka kosmose ja Inime-  
se ühtsus. Selliselt mängitud Jedigejs on  
valu maailma ja inimeste saatuse pärast,  
täpselt on tabatud T. Ajtmatovi poeeti-  
lise, idamaahõngulise inimesekäsituse  
eripära.

Režiiliselt ja näitlejatöö seisukohalt  
kõige laitmatumaks tegevusliiniks (pea-  
le Jedigej enda muidugi) pean legendi  
Emast, kes läks surma, et päästa man-  
kurdist poega. Nii romaanile kui ka la-  
vastusele annab see jutustus ajaloolise ja  
sisulise perspektiivi eeskätt Jedigej, kuid  
samavõrd ka kosmose sündmuste mõtes-  
tamisel. Poetiline, üldistatud jutustus  
nouab laval tehniliselt palju täiusliku-  
mat, puhtamat teostust kui lihtne rea-

listlik tegevus. Siin ei saa olla midagi  
juhuslikku ega liigset, suure tähtsuse,  
otsekui mingi suurenduse omandavad  
kõik detailid, intonatsioon, kõne ja lii-  
gutuste rütmiline täpsus, žestide lõpetas-  
tus. Ja sellega tulevad A. Margiste ning  
Ü. Vihma enamasti päris toredalt toi-  
me.

Nagu üldiselt teada, sünnivad meelde-  
jäävad etendused paljude komponentide  
summana. Nii ka siin. On vaieldamatu,  
et see lavastus on teatrisündmus mitte  
ainult «Ugala» jaoks, vaid kogu Eesti  
teatrielus. Sotsiaalselt erk ja täpne mõte,  
hea dramaturgiline alus, õnnestunud la-  
vakujundus (I. Agurilt), leidlikud, mõt-  
tetihead lavastuslikud leiud, ühtlane ja  
korralik näiteansambel — need on jää-  
nud praegu küllaltki harvadeks külalis-  
teks meie lavadel. Siin on kõik nimetatu  
olemas.

Ja siiski poleks vist päris õige ka la-  
vastuse puuduste ees silmi kinni pigista-  
da. Nagu öeldud, on laval täiesti arves-  
tatav ansambel, kõik töötavad hästi ühi-  
se eesmärgi nimel. Mõnel õnnestub see  
paremini, orgaanilisemalt, nagu näiteks  
R. Malmstenil, aga ka P. Jürgensil, tei-  
stel ehk vähem. Kuid siiski ei saa näitleja-

*«Ja sajandist on pikem päev». Mankurdi ema Naj-  
man-Ana — Anne Margiste, Mankurt — Ülo Vih-  
ma.*

*E. Veliste fotod*





tele midagi ette heita, sest nad mängivad antud rollikontseptsiooni raamides ja pole tõesti nende süü, kui lavastaja «tellimuses» ka mõningaid küsitavusi on. Pean siin silmas eelkõige seda, mida tavatsetakse nimetada lavastaja K. Komissarovi publitsistlikkuseks. Kas see siiski päris nii on? Ei saa ju kuidagi valdavalt publitsistlikuks hinnata tema selliseid lavastusi nagu «Peaproov», «Silmast silma kõigiga», «Sinised hobused punasel lual», «Vennad Lautensackid» — need ei ole ju pelgalt päevakajalised mõtisklused, vaid ikkagi mitmetasandilised, keerulise lavalise struktuuriga etendused. Pigem nimetaksin K. Komissarovit erksa sotsiaalse närviga lavastajaks, kelle jaoks karakteril ja tegevusel on mõte eeskätt ühiskondlike suhete süsteemis. See rõhutatud sotsiaalsus surub tihtipeale enda alla nii psühholoogilised kui ka esteetilised kriteeriumid. Kuid loomulikult ei välista neid.

Nii ka lavastusega «Ja sajandist on pikem päev». Kas saab siin K. Komissarovi enda mängitud Jedigejd kuidagi pelgalt publitsistlikuks hinnata? Arvan, et kaugeltki mitte. Kuid vastata samale küsimusele V. Uibo Sabitžani või V. Luije Ajzada suhtes on juba märksa raskem. Esmapilgul on selline lavaline ülepakkumine (grotesk?) ehk tõesti publitsistliku maiguga. Kuid kas ongi asi selles? Mulle näib, et eelkõige just kõrvaltegelaste rolle suunates ja kujundades kipub K. Komissarovil teinekord puudu jääma mitmetähenduslikkusest. Tema kärsitu lavastajatemperament ilmselt ei läbe oodata, et vaataja ise nähtust hindaks. Lavastaja ruttab siin hinnanguid kohe paika panema, mõtlemata sellele, et vahel teeb ta sellega nii osatäitjale kui ka loole tervikuna karuteene. Näitlejal jääb vajaka sisekonfliktist ja rolli siseelu arengu võimalustest, lugu võtab seetõttu kohati liiga ühetähendusliku ilme. Muidugi pole Sabitžan üldiselt kuigi veetlev inimene, kuid tuletagem meelde Stanislavskit: kui mängid ebasümpaatset inimest, otsi hetki, kus see inimene võib olla sümpaatne. Võib-olla pole see alati õigustatud, kuid meie teatri praeguses olukorras tuleks selline tendents ilmselt kasuks. Võiks arvestada ka vaatajaga, teda rohkem usaldada. Eks taha ju temagi ise mingitele järeldustele jõuda.

(Näis, et liigne näpuga näitamine tuli kahjuks ka I. Tammuri poolt sisse loetud diktoriteksti intonatsioonis.)

Kuid K. Komissarov kasutab lavastuses ka tõepoolest avalikult publitsistlikku võtet — dokumentaalslaide kosmilistest ja poliitilistest sündmustest. Seda on ta varemgi teinud, meenub eeskätt Soomes Jyväskylä draamateatris lavastatud A. H. Tammsaare «Kuningal on külm». Ka seal avardasid slaidid etenduse poliitilist silmapiiri. «Ugala» lavastuses on see võte samuti põhimõtteliselt õnnestunud, kui vaid slaidide valik ja kvaliteet oleks lõpuni perfektne.

T. Ajtmatovi romaani autorimõttega adekvaatse lavastuse loomine on vägagi kõvaks pähkliks ükskõik millisele teatrile. Pole vist liialdus märkida, et enamikul katsetanuist pole see õnnestunud (nende seas ka Moskva Vahtangovi-nim teatril ning meie Kingissepa-nim Draamateatril). Seda enam väärib tunnustust silmapaistva lavastuse valmimine Viljandi «Ugalas», mille puhul on juba ette teada paljud väiketeatrile omased raskused. Kalju Komissarovil on peaaegu võimatu tündunud üritamine õnnestunud. Ega ka märgitud puudused suuda kuigivõrd kahandada üllatavat mõjujõudu, mida kannab endas tänase maailmakirjanduse tipposte hulka kuuluva romaani lavavariant meie väikelinna teatris.



## «Meister ja Margarita», etendus ja probleemid

AGO HERKUL



Eduard Lazarevi ballett «MEISTER JA MARGARITA» (Boriss Eifmani libreto Mai Murdmaa redaktsioonis Nikolai Bulgakovi se manimelise romaani alusel). Lavastaja M. Murdmaa, kunstnik Kustav-Agu Püüman, muusika'ne juht ja dirigent Eri Klas, dirigent Vello Tihh. Esietendus RAT «Estonias» 3. XI 1985.

RAT «Estonia» balletikollektiivi töö «Meistri ja Margaritaga» vältas terve aasta. Avada M. Bulgakovi romaani koreograafiakunsti tinglikkusega on julgustükk, millele analoogi ei tea. Loomulikult elas romaan üle hulga lihtsus-tusi, balletti mahutamisel on see paratamatu. Küsimus saab nüüd seisneda ainult selles — kas balletilava ise suutis uskuma panna oma etendusse, selle süžeesse, tegevusloogikasse. Kas ballettmeister Mai Murdmaa leidis Bulgakovi teosele lähenemisel mingi üllatava-ueootamatu vaatenurga? Kahjuks ei jaga ma legendaarse Maia Plissetskaja temperamentset veendumust, et balletiteatril «allub kõik!», kuid Mai Murdmaa lavastus veenis, et Bulgakovi mitmekihilises romaanis on hulk tegevusliine, mis lausa loodud balleti tarbeks. Kas selline nelja põhiliini — Meister, Margarita, Woland, Ješua — keerukas põimumine on ainuvõimalik, pole põhjust arutleda. On aga ilmselge, et on sündinud sümfooniline (traditsioonilisele numbriballetile vastanduv) ballett. Lavastust läbib katkematu pinge. Kõik laval toimuv on täielikult suunatud teema avamisele, etenduses ei ole midagi illustratiivset (häda, millele komistab enamik kirjandusteoste balletilavastusi).

Oma ilmaletuleku faktiga kahjuks piirdub minu jaoks kõgu Eduard Lazarevi muusika uudsus. Siit ei leidnud esmaavastuse rõõmu ei mõtte ega helikeele vallas. Tekkinud uudishimu — kuidas on teema kandunud helidesse — lahenedes lühiajalisel kuulamisel. Muusika on kenasti illustreeriv, valjult emotsio-

Kaie Kõrb ja Gennadi Gorbanjov nimiosalistena «Meistris ja Margaritas».





*Stseene balletist «Meister ja Margarita».*

naalne, psühholoogiliselt aga väheveenev, ei jõua kummagi nimiosalise siseelulise portreeni. Hoogne, «dansantne» seejuures kindlasti.

Siit üks küsitavusi — Mai Murdmaa, meil kõige keerukama ja balletiks ebarahilikuma muusikalise materjali lavastaja (M. de Falla, M. Ravel, S. Barber, B. Bartók, G. Gershwin, E. Tamberg, V. Tormis jpt) valib ja teeb aasta tööd niisuguse muusikaga? Kas teda vaimustas see? Mulle tundub, et Murdmaa on lavastusse pannud rohkem kirge ja jõulist konflikti, kui seda sisaldab muusika. Tekib teatav ebakõla laval toimuva ja muusika vahel. M. Murdmaa lahkab «Meistri ja Margarita» üldnimlikke, väga tugevaid tundeid ja pööraseid konflikte filosoofiliselt üldistades, kaldumata seejuures liigsesse abstraktsiooni. Lavas-

tus on läbi viidud erilise, kangekaelse järjekindlusega. Etendus nõuab kainet mõttelaadi nii laval olijailt kui ka saalis istujailt. Balletist on välja puhastatud kõik liigne ning jutustav, leitud tege- lastele lakoonilised, täpsed plastilised karakteristikad. Tantsitakse tühisuse bakhanaali, isiksuse eraldatust rahva- murrus. Imeteldav on M. Murdmaa peen stiilitunne, koreograafiline leidlikkus ja vaibumatu tähelepanu etenduse vaate- mängulisuse püsimisele. Hetkekski ei tundnud venivust või igavust — esime- sest viimase taktini kestis läbikomponee- ritud tants, kordagi süüdimaneeri kal- dumata. Läbi tantsu tekib tunne laval- sündiva suurusest, tähendusrikkusest. Etendus tõestab, et pole vaja rikkalikku atribuutikat, rekvisiiti (ainus detail — kollane hillekimp Margarita esmailmu-



misel), mimanssi, arvukat truppi. Ka «Estonia» ballett võib ainult tantsus anda elamuse. Veidi kahju vaid, et kõigi ansamblinumbrite ülesehitus on nii varjamatult näoga saali — *en face*.

M. Murdmaa jäägitu sümpaatia kuulub Meistri ja Margarita *adagio*'dele — need on piiritult siirad, nauditavad ja loomulikud. Iga detail on reljeefne ja lõpetatud, igal tegevusel põhjus ja järeltus. Etenduse üks suurhetk on I vaatuse *adagio* — lüürilise algusosa ja dramatismi, pinget ning tempot tulvil teise osaga. Siin avaneb Meistri jõud ja küpsus, suurus ja vahetus, ka hardumus. Ääretult puhtad žestid ning tõeliselt hingestatud tants. Ülesehituses klassikaline vormiselt ülikaasaegses koreograafilises keeles. M. Murdmaa «täna»-tun-

netus on siin lausa imeteldav. Etenduse lõpuduett, mis koreograafiliselt lõpetab I vaatuse *adagio*, lisas lootusetut lähendust trotsides midagi väga puhast ja sooja, jättis hinge hella tunde.

Massistseenid vist peavadki mõjuma «elavate piltide» ja koreograafilis-plastiliste illustratsioonide vahepealselt. Seejuures pideva püüdega interpreteerida teemasisu — mida oli tehtud ratsionalistlikust, kainelt loogilisest vaatenurgast. Kahjuks esines eriti I vaatuse alguse ansamblites räpakust, üheaegselt lavastatud liikumistes sattusid joonis ja jalad sageli segamini, tantsiti ebatäpselt muusikas isegi tugevaid aktsente. Sama vaatuse finaali esitati aga perfektselt. Hea tants, kõik täpne, silmadki säravad, liikumine eeskujult äratavalt puhas ja





võrdsed nii mehed kui naised. On tunda, et «Estonia» meestantsu on koreograafiakoolist tulnud uut kvaliteeti. Jäi mulje, et trupp tantsib mõnuga, mängib end ühel öhtul meelsasti tühjaks, luues solistidele kõrge lavatemperatuuri.

Etenduse kõigest komponentidest jääb kõige rohkem omaette K.-A. Püümani töö. Lavakujunduses puudub nii dramaatiline liin kui ka vaatamängulisus. See pole küllalt teatraalne, et hakkaks mängima idee, ega küllalt reaalne, et tekiks pilt ajastust. Lavapõranda katmine kangaga ei suutnud siduda ruumitervikuks ülejäänud kujundusdetalle. Ainus, mida pakutakse kujunduse vaesuse varjamiseks, on juba korduvalt «Estonias» eksponeeritud kasimatuvõitu lavatagune. Vaid paaris stseenis — Ješua hukk ja finaali — mõjus kujundus kaasa. Halligava argipäevasuse mulje jäi ka kostüümidest, millest ainult Meistri, Margarita ja Ješua omade joon ja hoitus meeldivama terviku moodustasid.

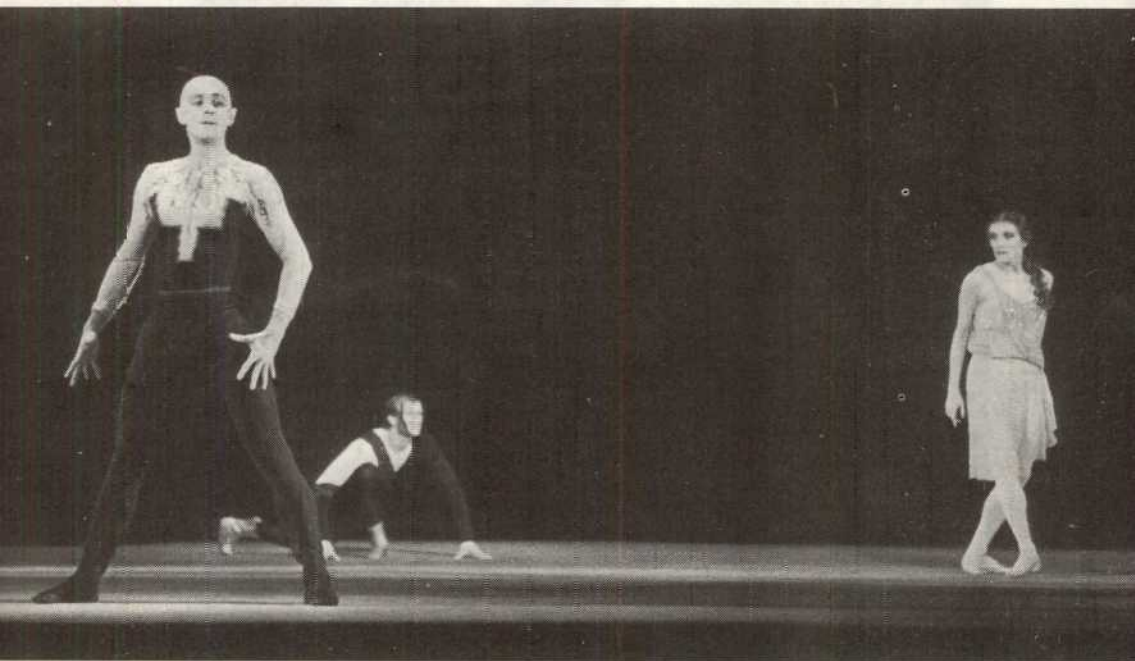
Osatäitjaist on kõigepealt rõõm Kaie Kõrbist. Priimabaleriini rakendatakse teatris nii vähe, et Margarita osa näib tutvuse uuendamisena. Arvan, et etenduse kordaminekus on K. Kõrbi osatähtsus suur. Lausa jahmatas teadmine, et algsest teda osale ei määratud ja lülitati

lavastusse vaevalt kuu enne esietendust! Siit tänase «Estonia» balleti kõige väärtisem punkt — tippsoolistide K. Kõrbi, T. Härmi, J. Jekimovi, I. Arro, E. Erkina, T. Laidi ja veel mõnede aastakoorumus küünib vaevalt kümne etenduseni, mis on endast lugupidava solisti ühe kuu esinemisnorm! K. Kõrbi Margarita väärib südamlukku erianalüüsi, lavaleilmumise momendist paneb ta end januselt jälgima. Duette scoritab ta vapustava jõuga — *adagio* aeglase, ümara meeleolu kasvatab elamuslikuks. Täiuslikuks viimistletud on K. Kõrbi Margarita plastiline joonis, läbivalt paigas õiged rõhud. See on terviklik, siiras ja terve kuju.

Meistri osas esineb Gennadi Gorbanjov Riiast. Valus — oma teatris on ju Tiit Härm, kellele sobivamat osa üldse raske kujutleda. On ju Härmil kõik, et teha tõeliselt suur Meistri osa — omapära, kogemused, mängujulgus. Kuid K. Kõrbi ja G. Gorbanjovi Margarita ja Meister sobivad hästi kokku. G. Gorbanjov ei mõju «Estonia» laval gastrolöörina, ta loob oma Meistri kuidagi kergelt, sujuvalt, kordagi koreograafilises tekstis takerdumata — vormib etenduse nii, et särased nii koreograafia kui ka tema ise.

Leningradlanna Irina Kirsanova de-

G. Vaidla fotod





monstreeris Margaritana head akadeemilist «leningradlikku» tooni: puhtad poosid, nõudliku tehnika heatasemeline valdamine. Eriti meeldis (isegi üllatas!), et kõikidest peategelastest saavutas just I. Kirsanova M. Murdmaa koreograafia interpreteerimise kõrgpunkti. Võlub baleriini tore sundimatus läheneda (ka esteetiliselt) kõige riskantsemale koreograafiale kui enesestmõistetavusele, tema stiilitunne koos isikupäraga, et iga nüanss on nähtav ja just õiges proportsioonis.

Leningradlane Juri Petuhhov lõi oma näolise, tugeva dramaatilise algega Meistri. Artistil on eeskujulik tantsutehnika, võimas hüpe, tuuritehnikas demonstreerib ta nii arvu kui vormi. Osatäitmine oli rõõmustav, julgeksin öelda: ideaalne.

Leningradlane Juri Gumba esineb Wolandi komplitseeritud osas. Rolli mahutu tajudes tuleb tõdeda, et siinkohal on suurte kogemustega külalise kutsumine igati õigustatud. Mehel on kõik füüsilised eeldused — tehniline võimekus, väga pehmed jalad, looduslik hüppevõime — loomaks maag Wolandi kuju. Esimesest lavaleilmumisest särav, varjatud jõudu kehastav, ja mis eriti meeldiv — ta ei tantsi kordagi «saali».

Seega on põhirollide kolmikus neli külalist, kes kõik löid toredad ja terviklikud lavakujud. Ilmselge on, et külalisesinejad etendust elavdavad, kuid kas pole «Estonia» balletijuht läinud selle samuga kergema vastupanu teed? Usun, et igasse ossa leidunuks oma trupis noori, kes suutnuksid siin «oma märgi maha panna». Trupi töötult seisev osa on liiga suur ja kui repertuaari uuendamine kulgeb tempos — 26. IX 1983 «Raimonda», 30. X 1984 «Pihtimus» ja nüüd 3. XI 1985 «Meister ja Margarita», siis on kommenteerimata selge — tööd peaks balletitrupil olema mäekõrguselt rohkem.

Niisiis on M. Murdmaa «Meistri ja Margarita» etendus täielikult keskendunud tantsule ja peategelaste sisemaailmale, millele vastandatakse ümbritseva maailma kalkus ja peletavus. Etendusele, mis oma mõttekäikudel tõeliselt tänapäevane, jääb soovida vaid publikumenu.

- 3. märts — VADIM STEPANOV,  
ENSV Riikliku Vene Draamateatri näitleja — 50
- 7. märts — AIGAR VAHEMETS, A,  
filmidramaturg — 50
- 17. märts — ARVO RATASSEPP,  
koorijuht ja pedagoog, TR Konservatooriumi professor,  
Eesti NSV rahvakunstnik — 60
- 18. märts — KULLO MUST,  
filmidirektor — 75
- 19. märts — VILLEM REIMAN,  
helilooja ja pedagoog, TR Konservatooriumi professor,  
Eesti NSV teeneline kunsti-  
tegelane — 80
- 30. märts — AGATE HIIELO,  
Pärnu draamateatri endine  
näitleja ja praegune tööta-  
ja — 85



On küünlakuu viimane nädal. Lõpuks on talvetaat hakanud välja jagama oma pilvisest varaaidast lumekatet ja väike teivasjaam Tällberg Põhja-Rootsis on väga uhke, et temalegi on antud. Ei jätku ju seda rõõmsat looduse hõbevalget Stockholmile ja suurlinn püüab oma musta kuube varjata miljonite elektriküünaldegaga. Mina aga istun just siin Tällbergis kinorežissöör Roy Anderssoni suusamajas ja kirjutan ümber vajalikke märkmeid ning telefoninumbreid uude taskukalendrisse. Hubaselt praksub kamin ja vanast raadioaparaadist kostab Bing Grosby. Köögis valmistab pereema maitsvaid roogi ja lapsed piidlevad kuusepuu alla kuhjatud kingituspakke. Lehitsen möödunud aasta kalendrilehti. Kui palju inimesi ma kaotasin? Oma kalli vanatädi Juuli, terve hulga tuttavaid, keda Liiva-Hannus enda juurde kutsus. Kui palju-vähe aega suutsin eraldada oma lähedastele ja kui palju-vähe võoras-tele?

Kõik siin elus maksab ja odav on vaid see, mida raha eest saab. Andumine tööle maksab tihti kätte kodurahuks. Kes palju reisib, tahab koju. Kodus istuja aga unistab reisimisest. Kus on kuldne kesktee, kuldnurk? Kõik on suhteline, ja vähe banaanine, aga tabav on ütlus: kolm karva pealael on vähe, aga supi sees palju.

Möödunud aasta oli töötihe ja reiseidrohke. Suurprojektideks olid «Estonia» külalisesinemised Stockholmis ja Moskvast. Nüüd võib öelda, et mõlemad reisid läksid täkke — nõusid aga palju muret, tööd ja närve. Mõlemal reisil olin seotud mitte ainult dirigeerimise, vaid ka reisi ettevalmistamise ja organiseerimisega. Kui tavalisel kontserdil vastutab dirigent autori ja publiku ees saja muusiku eest, siis ooperimajas suureneb vastutus mitmekordseks. Oma esinemistest möödunud hooajal pean tähtsamaks «Vabaduse lauliku» ning «Meistri ja Marga-

rita» etendusi «Estonias», Bachi ja Beethoveni kavasad Moskva filharmoonikutega, A. Schnittke 3. sümfooniad Leningradi filharmoonikutega, suurt Wagneri kavaga kontserti 20. oktoobril Pariisis 2500 kuulaja ees, Mahleri 5. sümfooniad Helsingis, Šostakovitši 9. sümfooniad Budapestis, seitset Verdi Reekviemi esitust Rootsimaal ja lõpuks Verdi «Maskiballi» Stockholmi Kuninglikus Ooperis (esimene töö selle peadirigendi ametis) Nikolai Geddaga peaosas. Taas oli võimalus veenduda, et tõeliselt suur on alati lihtne ja aus kõiges. Elu on olnud helde minule seda palju kordi tõendama. Kohutumistel ja töös selliste suurmeestega nagu D. Oistrakh, G. Ots, G. Ulanova, G. Ernesaks, V. Vassiljev, M. Béjart, J. Nesterenko, N. Gedda olen leidnud neis kõigis palju ühiseid jooni: nad on erakordse töövõimega, väga enesekriitilised, hellad, ausad ja uskumatult lihtsad suhtlemises. Ja väga distsiplineeritud. Selge on ka, miks väiksema ande puhul üritab artist peita oma vigu või neid teistele omistada: hirm, et keegi märkab, et «kuningas on alasti», on ütlemata suur.

Nikolai Gedda peatas mind iga vähegi kahtlase noodi puhul, palus vabandust kolleegide ees paigus, kus ta vahest rütmiliselt oli neist lahus, muretses proovi järel intonatsiooni, kõlavärvi või misanstseeni mitteõnnestumise pärast, palus iga kord osutada talle abi. Abi suur-lauljale? On ju Nikolai Gedda elav legend, kes on laulnud ja laulab vaid maailma esindusteatrites ja esineb ning helisalvestab vaid parimatega. Temast õhku töökest, mis haarab otsemaid ka kolleege. Kui jäägitult ja täpselt täitis suurmees noore lavastaja Göran Järfelti iga palve ning tiivustas selleks teisi! Usinamad ja targemad lauljad pöördusid korduvalt N. Gedda poole, kes jagas heldelt näpunäiteid oma suurest kogemustepagasist.



16. detsembril toimus «Maskiballi» esietendus, mis kanti üle Rootsi televisioonis ja mida nägi ka Kopenhagen, kust mulle järgneval päeval helistati ja tänati. Olime kõik rahul pingelise töö lõpptulemusega, samuti publik, kes püsti seistes skandeeris. Peale Nikolai Gedda laulsid peaosid Siv Wennberg, Karl Johan Falkmann, Inger Blom, Ann-Christine Biel. Etendusel viibisid ka Rootsi kuningas Karl Gustav ja kuninganna Silvia. Ooperi esimesel vaheajal kutsuti mind ooperiteatri Kuldfuajeesse ja esitleti kuningapaarile. «Maskiball» on Verdi n-ö rootsi ooper ja jutustab Rootsi kuninga Gustav III elust ja atentaadist talle maskiballil ooperiteatris. Seetõttu sai tavaks, et kui kuningas viibis «Maskiballi» etendusel, lahkus ta loožist enne viimast vaatust, et etenduse lõpul mitte aplodeerida oma eelkäija Gustav III traagilise lavasurma puhul.

Karl Gustav oli esimene kuningas, kes vaatas etenduse lõpuni ja aplodeeris esi-nejaile.

Kriitikud olid oma kirjasuled väga teravaks ihunud ja lavastaja ning kunstnik, sakslane Carl-Friedrich Oberle, said järgmise päeva lehtedes kõvasti nahutada. Teatrikriitikud näikse peaaegu kõik lavastused piigi otsa võtvat ja nii tundub nende kriitika «Estonia» kohta nüüd üsna pehme. Kuid rootslaste maitse on tõesti teistsugune. Heeringaski on neil magus.

Rootsi Kuninglik Ooper on paljurahvuseline. Balletitrupis on kolmandik soomlasi. Ooperikoor esindab neljateistkümnet rahvust. Balleti eesotsas on taanlane Egon Madsen ja iirlane Jeremy Leslie-Spinks, dirigentidest rootslaste Sixten Ehringi, Björn Hallmani, Thomas Schubacki kõrval norralane Kjell Ingebretsen, inglane John Landsbery, ameeriklane Gary Berkson, tšehh Josef Cech. Kõik me räägime aga ühte ja sama keelt — muusika- ja teatrikeelt.

Maailma muusikute üksteisemõistmise eredaks näiteks kujunes Maailma Filharmoonia Sümfooniaorkestri kontsert 8. detsembril Stockholmi Kontserdimajas. Mõned aastad tagasi tulid prantsuse muusikategelased Françoise Legrand ja Marc Verrière mõttele luua sümfooniaorkester paljude riikide juhtivatest muusikutest. Nii sündiski ÜRO juures asuva UNICEF'i patronaazi all ning Rootsi Kuningliku Muusikaakadeemia toetusel sümfooniaorkester, kus mängis sada kontsertmeistrit viiekümne viiest riigist. Kohale lennutas muusikud Põhjamaade lennukompanii SAS. Kui puhkaja löökpillide vastutavatele soolopartiidele laskis korraldav komitee väljavalitud riigil endal määrata esineja, siis märksa keerulisem oli see keelpillidega, ja nii otsustati istumise ja pultide järjekord loosiga. Orkestri kontsertmeistri

*Proov Stockholmi Kuningliku Ooperi proovisaalis.*







*Carlo Maria Giulini, Eri Klas ja Harry Perhanto.*

kohustused langesid Eduardo Garciaile Šveitsist. Loos asetask «Berliini Filharmonikute» kontsertmeistri noodikeerajaks Calkutta sümfooniaorkestri kontsertmeistrile. Liigutav oli vaadata maailmakuulsa Kanada timpanisti Charbonneau abi pausilugemisel noorele trianglimängijale Willy Corderole Boliiviast. Esimese trompeti tähtis partii oli usaldatud Vladimir Gontšarovile Teleraadiokomitee Suurest Sümfooniaorkestrist. Viie päevaga vormis maailmakuulus itaalia dirigent Carlo Maria Giulini neist muusikutest suurepärase sümfooniaorkestri, kes esitas Anton Bruckneri 8. sümfoonia. Esimese proovi algul pöördus maestro Giulini orkestri poole: «Enne kui hakame musitseerima, tahaksin meelde tuletda kohutavat tõika. Maailmas on sadu tuhandeid lapsi, kel pole leivapala suhu panna, kes nälgivad. Loodan, et meie oma kontserdiga ja selle sissetulekuga neid kas või vähegi aitame.»

Kontsert edastati Eurovisioni ja TV-satelliitide kaudu kõigile mandritele, kogu sissetulek läks UNICEF'ile.

Üritasin iga vaba hetke viibida selle maailma esinduskontserdi proovidel, kaasa elada sõnulsetamatu muusikasündmusele. Seda ei suutnud pidulikult ületada ka Nobeli preemiade üleandmise suursugune tseremoonia. Need kaks sündmust pluss mõned kontserdid, teat-



*Eri Klas ja Nikolai Gedda pressikonverentsil Stockholmi Kuningliku Ooperi Kuldfuajees 5. detsembril 1985.*

rietendused ja kinofilmid täitsid minu vaba aja. Töö ja koosolekud neelasid aga lõviosa. Rootsis kehtiv MBL'i seadus (eesti keelde ümberpanduna «enamuse otsustusõigus») on kaasa toonud koosolekute ülikülluse. Kõik üritavad omal kombel juhtida, vastutus ja süü aga üritatakse kahjuks tihti teistele veeretada.

Keerukas aasta on möödunud rõõmusetavalt — olen saanud juhatada head muusikat head muusikutega. Sõbra tunnen ära rõõmus, sest mures on ka kehv inimene kaastundlik. Sõber on aga see, kes sinu rõõmudele kaasa rõõmustab.



*Eri Klas koos Rootsi kuningapaariga Kuldfuajees 16. detsembril 1985.*



Tihti leian end keset tänavat arutlemas lihtsate asjade üle. Küsin endalt, mis on kala, mis on lind, kell, oja, mägi, piip, samovar, redel. Vahel küsin ka, kes ma olen, kust tulen, kuhu lähen. Täna küsin — mis on kino? Ja jään nõutult seisma, mulle justkui meenuks midagi, kuid see midagi on kui kauge lennukimürin, kellegi nõrk hääl, mingi varju kiire vilksatus, kivi rannaliival, puude mustjassinine kohin.

Meie elus on fantaasia ja reaalsus tihti põimunud, ja seda niivõrd, et üks muutub teiseks, teine esimeseks. Meie mälus segunevad reaalsed sündmused, kuuldud jutud, loetu, massimeedium. Tagantjärele on vahel raske kindlaks teha, mis oli tõepoolest olemas, mis aga väljamõeldis. Oluliseks fantaasia ja realiteedi segiajajaks meie kujutlusis on filmikunst ning ruum, kus see suhteliselt noor fenomen meiega kohtub — kino.

Arhetüüpsed mälestused asjadest ja sündmustest pärinevad meil teadagi lapsepõlvest. Ka kino kujund ilmub mu ette eelkõige lapsepõlvemälestusena. Kino «Forum» mäletan kui Venturi dekooreeritud kuuri, Rooma templit oma esindusliku fassaadi ja hoopis tagasihoidlikuma sisemusega. Pikk torukujuline saal oli suunatud ekraanile kui pikksilm, nähtavust segamas vahel mõne naisterahva hiiglakübar. Tore urgas oli hoovipealne kino kassaruum. Kui laest allarippuvate nahkkäepidemetega trammivagunis kostis kuivetonud ja väarika konduktori käskiv hüüatus «foorum!», siis võpatas mu lapsesüda magusas erutuses, ma tundsin fantaasiamaailma lähedust. Kahju, et hilisema lammutamise käigus ei säilitatud tolle kino kaunist fassaadi, selle oleks võinud üsna lihtsasti praeguse uue ETKVL-i esindushoone üheks intriigeerivaks, mälestusi esilekutsuvaks detailiks võtta.

Meeldejääv ja kutsuv kino pidi alati

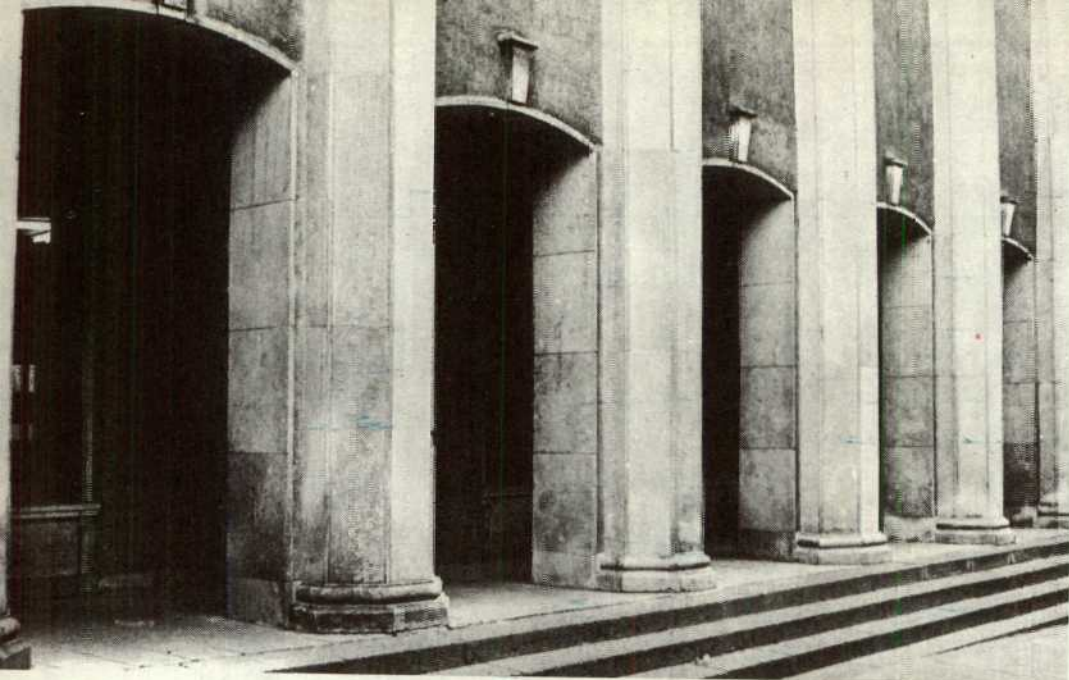
paiknema mõnes huvitavas, kindla iseloomuga paigas. Kangialuste, siseõuede ja passaažide süsteem, mis viis kinoni «Oktoober», oma toredate kaarduvate trepikodadega, Burmani lõbusate akende ja ustega, moodustas labürindi, ruumilise eelmängu sisenemisele saali, kus toimus kinoetendus. Mäletan, et omal ajal olid selle rõdul ka loožid, kus üheskoos ema ja isaga võis veidi suletumas õhkkonnas nautida ekraanil toimuvaid seiklusi, kurbmänge või naerda komöödiade nakatavate naljade üle.

Kino «Sõprus» esinduslik sammaskäik on siiani mõnusaks varjualuseks, kus poisid hilinevaid tüdrukuid ootavad, madrused suitsu teevad, miilitsamehed, kontoripreilid, vahel ka mõni kass või koer vihma eest varju leiavad.

Mäletan ka kaugeid lõunamaa kinosid, kus valged kõrged seinad olid ilma katusega, pea kohal sätendamas õine tähistaevas. Ema kõrval istudes vaatasin kadusega poisikesi, kes kokkuhoiu huvides jälgisid filmi müüriservalt, kõludes seitsme meetri kõrgusel kui väikesed osavad ahvipojad.

Minu sõber on minust mõnevõrra vana. Tema lapsepõlvekinod kannavad teisi nimesid, nagu «Grand Marina», «Scala», «Bi-Ba-Bo». Ka filmide nimed on ta meenutusis teised: «India hauasamm», «Ben-Hur», «Neid oli viis», «Viimane mohikaanlane», «Tütarlaps kuldsest läänest», «Gunga Din» jt. Sõber mäletab, et «Grand Marina» oli suur, lausa rõõgatu salapärane maja. Treppidel olid vaskribadega vaibad, valge lina ees lava, kus enne filmi esinesid mõõga- ja tuleneelajad, seal peeti väikeid poksimatše, saeti pooleks kastis olev naine ja tehti muid toredaid trikke. Kino kõrval oli aed, kus korraldati samuti atraktsioone. Sõber mäletab, et seda külastas Hagenbecki loomaaed Hamburgist koos india elevantidega, kellel olid pu-





*Kino «Sõprus»  
sammaskäik, sa  
lapärane ja turva  
line.*

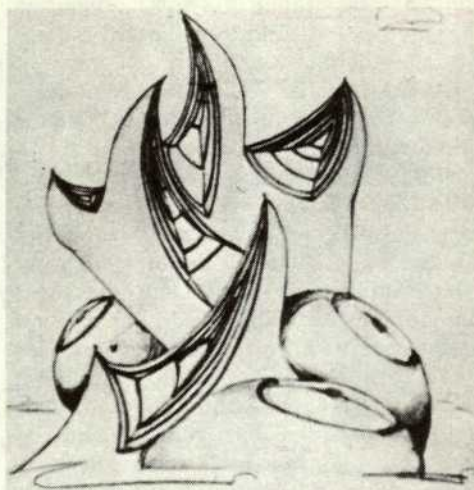


*Kino «Oktoober»  
eesõu.*

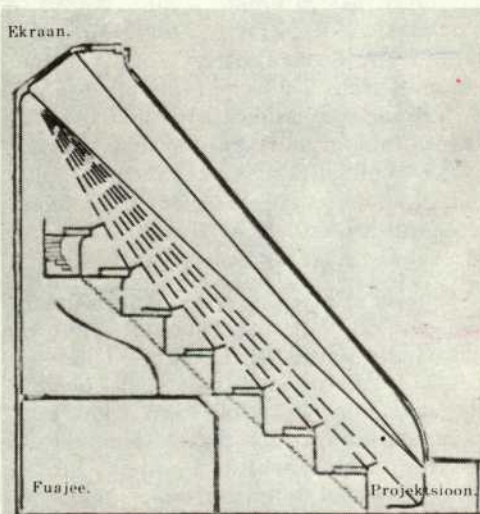


nasest sametist sadulad, ja lapsed võisid neile selga ronida. Samuti oli aias üks mees, kes armastas oma pead lõville nimega Zapik suhu torgata.

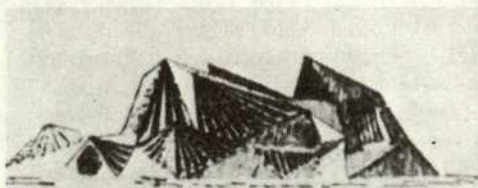
Veel üks meenutus isiklikust kinoruumielamusest, ja seda lähiminevikust. Mulle meenub, et käisin kinos ühes kauges hiiglalinnas, mille peapromenaad sai alguse suurest kunstimuuseumist, kus kunagi olid elanud kuningad, kuid nüüd oli selle hoovile ehitatud hoopis suur klaasist püramiid. Promenaadi keskosas asus võiduvärv, mille juurest bulvarid igas suunas laiali jooksid, üks neist koguni üle jõe ühe suure imeliku metalltorni juurde, mida pidevalt värviti. Promenaad lõppes hiiglasuure ekraaniga (100 m × 100 m), millel helkisid elektroonika ja tuhanded laserikiired, vilkused vägevad kirjad, meeldejäädavad pildid tähtsatest sündmustest. Promenaadil jalutas palju inimesi, seal olid kenad kohvikud ja too võluv kino. Sisepäas sellesse oli läbi lihtsa üürimaja kangialuse, vaid värviline reklaamsein vihjas sellele, et kangialune ei olnud tavaline läbikäik. Ja tööpoolest — võlumaaailm oli peidetud alles krundi sügavusse, fuajeis surises mahe õhk, nikkelraamidega peeglid, palmid, puurid kanaari lindudega tekitasid juba alguses turvalisustunde, kuid kogu ehitise nael oli siiski saal ise. Hämmastas ruumilahendus, suured vahemaad ridade vahel, kenad neiud maiustuste ja karastusjookidega, üksikud elegantsed paari-kesed istumas üksteisest mõõdukal kaugusel. Eriti hästi mäletan tunnet, mida tekitas tool, millele istusin. See oli lai mõnus sohva, millesse otsekui ära uppusid ja eraldusid ümbritsevatest inimestest. Sõber, kellega koos olin, mäletab, et toolid olid purpurpunased, mina jälle, et taevasinised. Igal juhul oli kogu saali koloriit tume ja mõjus kosmiliselt. Lõbusatele reklaamidele järgnes film üliinimesest Rambost (Silvester Stallone), kes õiglases vihahaos terve politseijaoskonna segi peksis ja suure hulga politseinikke aknast välja viskas. Mõnusal sohval vist tukastasin korraks ja nägin visiooni kõrgel mägede kohal liuglevast linnust. Sellest on mõni aeg möödas, kuid olen siiani võimeline taastama seda kummalist tunnet, kus filmi fantaasiamaailm, minu enda subjektiivne loomus ja selja taga vohava Champs Élysées' dünaami-



Arhitekt W. Luchardt. Kino projekt. 1919.



Arhitekt Bruno Taut. Kino psüühiliste häiretega inimestele. Istmete asemel on voodid, ekraan on paigutatud lakke. Projekt. 1924.



Arhitekt Hermann Finsterlin. Kino eskiis-projekt. 1917.



line vaim seletamatult ühte sulasid ja konkreetseks ruumipoeetiliseks elamuks põimused.

Kino kui väga spetsiifiline ja sümbolne koht on inspireerinud mitmeid häid maalikunstnikke. Minu lemmikpiltide hulka kuulub Edward Hopperi maal «New York Movie» (1939). Hopperi looming on süvenenud üksindus ja hüljatustundesse. Ta leiab seda kõikjalt, isegi kolmekümnendate aastate suursugustest kinomajadest, kus inimesed otsisid varju depressiooniaastate sünguse eest, püüdes sukelduda ekraani fantaasiamaailma. «New York Movie's» on kõik — nii vaatajad, kes istuvad oma kohtadel, kui ka veidi tüdinud, moodsalt riietatud pilettöör — vajunud oma mõtetesse, ei olda teadlikud üksteisest, isegi mitte ekraanil toimuvast. Pildist õhkub vaikust, ebamäärast tühjust, metafüüsikat. Koloriidilt ja tundeskaalalt on Hopperile lähedane Andres Toltsi maalikunst. Ka tema külmates toonides pilte läbib kinokraani mõistatuslik kujund, mis paigutatuna ebaharilikku situatsiooni, mõne maastiku, mere või interjööri taustale, loob fantaasiamaailma ja reaalseid põimimise ebamäärase assotsiatsiooni.

Viimasel ajal on kinode arhitektuuri probleem kuidagi tagaplaaile jäänud. Ajakirjades ilmub üsna harva sellele teemale pühendatud kirjutisi, projekte või fotosid. Hoopis teine oli lugu filmi kujunemise algaastail. Kahekümnendatel aastatel oli kino arhitektile üheks huvitavamaks ja ihaldusväärsemaks ülesandeks. Eriliselt võlus see teema ekspresioniste. Meenuvad Erich Mendelsohni voolujoonelised, ebamaiselt mõjuvad kinod või Bruno Tauti fantastikasse kalduvad kinoprojektid. Eriti radikaalne ja isegi absurdne on Tauti kinoprojekt vaimsete häiretega või invaliidistunud inimestele. Ekraani suunas astmeliselt tõusvas amfiteatris on istmete asemel voodid, ekraan on paigutatud lakke. Taut oli seisukohal, et filmikunst on võimeline avaldama psühhoterapilist toimet ja võib anda psüühikale ning kogu närvisüsteemile tervendavaid impulsse. Tolle aja väljapaistvad arhitektid tegelesid tihti filmistsenograafiaga. Kuulsate filmide «Metropolis» (F. Lang), «Dr Caligari kabinet» (R. Wiene), «Golem» (P. Wegener) kujundused olid tehtud sel-

liste arhitektuurikorüfeede poolt nagu Hans Poelzig, Bruno Taut, Otto Hunte.

Huvitavamaid kinosid üldse on minu meelest 1923. aastal Stockholmi ehitatud «Skandia». Selle arhitekt on Põhjamaade tuntumaid ehituskunstnikke Erik Gunnar Asplund. Kino on üles ehitatud eelkõige sümbolitele, iga ese, ruumiosa, reljeef viitavad millelegi, ergutavad vaataja mõtetegevust. Tegemist on ühe Stockholmi kesklinna maja ümberehitusega. Asplund lähtus tellija põhinõudest — publik soovib pidulikku, ebareaalset hiilgust filmimaailma fantaasiate tarvis. Ta kavandas kinosaaali kui piduliku siseõue tähistava all, värvides kaarja lae tumesiniseks ning paigutades elektrivalgustid ebasümmeetriliselt nagu tähed taevas. Kujuteldavas siseõues oli kolm baldahiinisarnast rõdu. Külgedel aga hulk intiimseid loože, mis olid omakorda ühendatud üldrõduga. Külgrõdude seinad olid kaetud tumepunase velvetiga, millel paiknesid mitmesugused Pompeji hukkumise suurendatud motiivid, tagumisel rõdul aga Venuse reljeef-akt. Asplund oli arvamusel, et kinokraani eesriidel on tähtis psühholoogiline osa. Ta kirjutas: «Kino eesriidel on täiesti erinev roll kui teatri eesriidel, mis peab varjama laval toimuvat. Kinodes ei ole see nii, seetõttu peaks kino eesriide olema natuke avatud, jättes publikule mulje, et selle taga eksisteerib miski.» Ta nägi «Skandias» ette kahekordse eesriide, tagumine, mis paistis osaliselt, oli hõbedaselt säravast kortsunud materjalist, mida valgustati altpoolt, kui see hõbedane loor tõusis, transformeerus ta pildiks ekraanil. Saali kujunduses oli aimatav ka erootika, mida rõhutasid Venuse akt, fallosekujuline häälekõvendaja, mis väljus otse laest (tähistavast), ning Aadama ja Eva kullatud puitskulptuurid kahel pool ekraani. (Aadama ja Eeva müütiline kujund on Asplundi loomingus tihti esinev sümbol.) Antud juhul on nad valvuriteks «paradiisivaravate» ees, mida kujutab eesriie. Pärast lühiajalist osasaamist teavestest rõõmudest — filmi fantaasiamaailmast — paisatakse publik tagasi kõledasse tege-likkusse, samuti nagu müüdi Adam ja Eeva. Kuid Adam ja Eeva esitavad siin ka müüti algusest, inimesest enne tsivilisatsiooni.





*Kino «Kaja» Mustamäel. Nuhravõitu tüüpkino nukral platsil.  
M. Kaljuste foto*

«Skandia» põhilistele motiividele vihjati juba eesruumis, kus asus klaasist piletimüügi-«kast», milles istuv piletöör oli eksponeeritud kui elav skulptuur (ka tema erilise rõivastuse oli kujundanud arhitekt), eesruumiga külgnev rotund kuulsate rootsi filminäitlejate portreodega ja tükike «tähistaevast» oli kui eel-mäng saali atmosfäärile.

«Skandia» kohta on vaimustust avaldanud teine Põhjamaade arhitektuuritähht, Alvar Aalto, kes kohtus Asplundiga esmakordselt äsja valminud kinos. Meenutustes on Aalto öelnud: «Mul oli tunne, et see oli arhitektuur, kus tavapärased süsteemid ei toimivad. Siin oli lähtepunktiks inimene, kõigi oma emotsionaalse elu loendamatu nüanssidega, kogu oma olemusega».

Tänapäeva uutes kinodes kohtab harva sellist emotsionaalset laengut nagu paljudes vanades, väljakujunenud koha ja atmosfääriga kinomajades. Uued kinod, vaatamata sellele, et nad on suhteliselt funktsionaalsed, puhtad ja normidele vastavad, on kuidagi steriilsed, ilma salapärasuse ja erutavuseta. Ma ei oska ennustada, milliseks kujuneb tuleviku kino. Võib-olla on ta lendav, maa- või veelune, võib-olla paikneb ta aga jälle pargis ja seal korraldatakse etenduse

alguses poksivõistlusi. Elame, näeme. Üks aga on kindel: tundetud tüüpkarbid ei ole publikule meeltemööda ja arhitektidel on pliiatsid teravad, et projekteerida erinevaid kinomaju — erinevatesse kohtadesse, erineva sisemuse, meeleolu ja psüühilise kliimaga. Erinevad filmid erinevale vaatajaskonnale peavad leidma endale ka spetsiifilised ruumid, vormid, mis oleksid rohkem vastavuses oma sisuga.



---

## Muusikutee okkalisi ja siledamaid radu II

---

VILLEM REIMAN



*Villem Reiman 1986. aasta jaanuaris.*

*A. Ilo foto*



Gümnaasiumi lõpetamise järel Pärnus ei olnud mul probleemi, mis edasi teha, — tahtsin kindlasti minna Tallinna muusikat õppima. Meie pere oli üsna kehvad majanduslikul järjel ja seda enam oli isal põhjust küsida: hea küll, sa õpid muusikuks, aga mis sa tegema hakkad, mis palka sa hakkad saama? Ütlesin isale, et mul pole ka endal aimu. Ei olnudki ju perspektiivi, eriti isa kui majanduslikult mõtleva inimese jaoks. Isa kahtluste peale ütlesin, et minu jaoks pole see oluline: kui ma muusikas arenen ja midagi ära teen, küll siis mulle ka tööd leidub. Tol ajal sai ju vähestel muusika alal teenistust olla — Ringhäälingu ja «Estonia» orkestrid andsid koos (ja nii nad põhiliselt esinesidki) sümfooniaorkestri mõõdu välja, orkestrantide palk oli suhteliselt väike. Ja kui seal noor mees juba ees oli, ega siis sellele kohale oma eluajal enam lootust mängima saada polnud. Kõigest hoolimata suhtus isa minu kavatsustesse mõistvalt.

Pärnu aastatele tagasi mõeldes: mingi loominguvajadus oli minus algusest peale. Kui olin vaevalt noote tundma saanud, kirjutasin ikka jälle midagi enda jaoks üles. Ja võisin pikka aega järjest (juhtus ükskord, et kaksteist tundi) klaveri taga improviseerida. Kui juba Tallinnas õppimise ajal endale restoranis mängides elatusraha sain, tekkis küsimus: milleks üldse edasi õppida, teenistus ju olemas. Või hiljem Budapestis Kodály juures õppides... Mul polnud selle taga praktilist sihti — vaid see tunne, et tahan muusikast ikka teadlikumaks saada ja edasi areneda. Tundsini oma puudujääke ja aina püüdsin neist üle saada. Näiteks klaveritehnikas. Kui leidsin, et mu neljas ja viies sõrm hästi ei tööta, siis koostas in spetsiaalsed harjutused. Oli ikka t a h e teha, kompositsioonis samamoodi. Teooriahuvi olin saanud Adolf Vedroga kokku puutudes, enese täiendamiseks teoorias ja muusikaloos jõudsin töö ja õppimise kõrvalt veel palju lugeda, põhiliselt ikka saksakeelset muusikateaduslikku kirjandust... Professor Peeter Ramulil oli väga häid raamatuid, mitte niivõrd muusika ajaloost, kuivõrd probleemidest süvitsi, sain neid professori eluajal kasutada. Pärast tema surma oli see raamatuvaramu linnaraamatukogus omaette fondina, siis laenutasin sealt. Suure huviga lugesin ka Schumanni ajakirja «Neue Zeitschrift für Musik»<sup>1</sup>. Mind on köitnud ikka allik-

materjalid, raamatud, mis käsitlevad helilooja teoste sündi tema ajas ja seoses tollaste sündmustega. Muusikaajalooraamatust pole ma kunagi otsinud midagi aja silmapaistvate heliloojate kohta. Kus probleem veidigi laiem, olen püüdnud alati ise selgusele jõuda, ise ülevaadet saada. Kui suveorkestris mängisin, oli päev vaba ja häid pillimehi käeulatuses, võtsime palju muusikat läbi n-õ vanas heas kodumusitseerimise vaimus. Minu süsteem oli: teatud autorid, perioodid, stiilid. Olen seda ka üksi teinud, näiteks mänginud järjest läbi kõik Beethoveni 32 klaverisonaati, Chopini masurkad jne. Ikka selleks, et saada ülevaadet. Lehest mängimine oligi mu armsaim ajaviide. Öhtuti restoranis-kohvikus töötamise aegu oli niisugusel muusitseerimisel veel omaette eesmärk: puhastada end sealse maitsetalbastava muusika võimust. Tundsini, et sellele vastukaaluks oli kõige tugevam mõju just Beethoveni muusikal. Alles Beethoveni järel hakkasin tunnetama Mozarti peenust, Bach oli meil keskel kohal aga kõigepealt tänu professor Artur Kapile.

Ma lausa kannatasin selle pärast, et muusika, mida igal õhtul teenistuse tõttu pidin tegema (ja millele ikkagi üsna palju energiat kulus), hakkas ka mu oma loomingusse tungima. Heliloojaks õppijail on periood, kus ebateadlikult tuleb nende töödessa mõne eriti omanäolise helilooja mõju, minul aga just see, mida ma ei sallinud ja mille vastu võitlesin. Seetõttu loobusin vahepeal kirjutamast. Muusikat looma innustas mind taas orkestranditöö «Kultuurfilmi» juures.

Maitse kujundamine on muusikule juba noorest peast väga oluline. Muidugi, siin on ka veel n-õ žanritevahelised maitseprobleemid ja -erinevused. 1930. aastatel oli neil, kes hoidsid koorimuusika poole, hulga rohkem tegutsemis- ja seega ka leivateenimisvõimalusi, kas või koolikooride juures. Minu kiindumuseks jäi aga instrumentaalmuusika, seda enam, et mu enesetäiendamisel polnud praktilist eesmärki. Vokaalmuusikale lähendas mind siiski töö filmimuusika alal. (Loomulikult kirjutasin ka Artur Kapi klassis koorilaulu või paar.) Juhtus, et võtsin osa mõnest koorilauluvõistlusest ja sain isegi auhindu. Neid laule ka lauldi. Ühe võistluse preemia tõi suure üllatuse — see oli viis 200 krooni (minule mitme kuu palk). Ma ei osanud ette kujutada, et muusikaga võib nii palju teenida.<sup>2</sup>

Maitse alla on meie muusikapraktikas läinud ka see, missuguse väljendusvahendite pagasiga loomingus opereeritakse. Oli ju meilgi 1960. aastate paiku 77

V. Reimani mälestuste esimene osa ilmus ajakirjas «Teater. Muusika. Kino» 1985 nr 1, kus on ka lugemat abistav biograafiline sissejuhatus.



periood, kus need, kes kirjutasid n-õ moodsalt, ei tunnistanud midagi klassikalisemat, ja vastupidi. Aga minul pole sellest küll koonagi probleemi tekkinud. Paistab, et kogu mu muusikupraktika on minus kujundanud ka avara maitse, olen kõigesõõja, aga ainult tingimusel — kui võrd õnnestunud on need või teised väljendusvõimalused ära kasutatud teose kui loogilise terviku huvides. Igasugust muusikat võib hästi või halvasti kirjutada...

Ja veel rohkem — teost võib hästi ja halvasti ette kanda. Minu jaoks pole vähem tähtis, kuidas pala esitatakse. Kui teoses või interpretatsioonis puudub loogika, ei saa ta mind kuidagi köita, hoolimata mõningasest emotsionaalsest mõjuvusest. Males on hea väljend: ilus partii ja inetu partii. Tulemus on ikka üks ja seesama — keegi võidab. Aga kuidas? Paul Keres oli tippmaletaja ka oma partiide iluga, elegantsiga. Siin ongi asjaarmastajalikkuse erinevus tõelisest, nii malelajal kui ka muusikas. See peab kusagilt välja paistma, ükskõik mis stiilis kirjutada, millisesse koolkonda interpreedina kuuluda. Uuema muusika interpreteerimisel tekitab sageli vastukarva tunde, et seda kuidagi nagu «taoti», sellega ei musitseeritud (näiteks dissonantsi katsuti veelgi rõhutada). Selles mõttes oli minule suur avastus, kui kuulsin Sergei Prokofjevit Tallinnas enda teoseid mängimas. Täna seni on meeles tema esitatud «Vanaema jutustused». Siis sain järsku aru, miks mõni muusikateos võib just esituse tõttu külmaks jätta, kui tähtis osa on interpretatsioonil — üks asi on noodid paberil, teine asi nende elustamine. Need probleemid on kehtivad minu jaoks tänapäevani — eriti pedagoogitöös olen tundnud, kuidas mõni teos hakkab kõlama, kui leiad õige lahendusviisi. Mind paneb imestama see osa heliloojaist, kes ei hooli täpsetest ettekandemärkidest, strihhidest jms — sealt ju muusika õieti alles algab! Tuleb püüda leida, mida autor taotles. Aga kui ettekandja hakkab rõhutama mingit joont, mida autor ei taotlenud, läheb kõik viltu. Näiteks olen kuulnud mitmeid kordi, et Hindemithi muusikat ei tõlgitseta nii nagu peaks, ja siis tehakse etteheiteid tema teoste igavuse, kuivuse, vähese emotsionaalsuse kohta. See jutt viib välja Heino Ellerini. 30—40 aastat tagasi ei mängitud ka Ellerit nii, nagu helilooja seda ise tahtis. Eller pidas ettekandelisi märke väga tähtsaks. Ta võis pikalt kaaluda, kas panna siia piano või pianissimo, kas poognaga üles või alla... Märkasin, et Elleri teosed hakkasid palju paremini kõ-

lama, kui neid märke väga täpselt jälgiti. Teame, et Händeli ajal ettekandelisi märke ei pandud, ka Händel kirjutas «ainult» noote. Paljudel tema concerto grosso'del pole keelpillidele partituuris strikke märgitud — kirjastused lihtsalt ei riskinud seda teha, sest seisukohad olid niivõrd vastandlikud. Ja mida tegid dirigendid? Mäletan Tallinnaski ühte juhutunit, kus Concerto grosso proovil dirigent võttis portfelli välja omad partiid, laotas need pultidele ja kui proov läbi, korjas kohe kokku — et keegi sealt endale tema pandud strikke ära kirjutada ei saaks. Sama juhtus Budapestis professor Ernő Ungerit dirigeerimistunnis. Sel ajal, kui mu kaasõpilased dirigeerisid, katsusin oma isiklikku partituuri (Concerto grosso nr 6) mõnd olulist kohta sisse märkida — Concerto kõlas nii uudset, et polnud nagu enam see lugugi — mu õpetaja keelas aga selle kategooriliselt ära!

Teine eluks ajaks kaasatunud kogemus Prokofjevi enda kuulamise kõrval on seotud dirigent Walerian Bierdiajewiga<sup>4</sup>. Bierdiajew käis meil mitmel korral ja on siin esitanud eesti muusikatki (H. Eller, A. Kapp jt). Tema (ja ka inglise dirigent Albert Coates<sup>5</sup>) oli üks neist, kes meie orkestriga, iga pilligagi väga täpselt tööd tegid. (Vahepeal keelas orkester kõrvalistel inimestel isegi proovi ajal saalis viibimise — dirigendi märkused olid nii teravad!) Just Bierdiajewe puhul tundsin läbitõttamist, esitusliku väljatöötuse mõju eriti teravalt — ja pedagoogitöös ansamblitega olen talle selle eest väga tänulik. Ühskord tuli Bierdiajew Tallinna Varssavi konservatooriumi ooperistuudioga, kus ta oli õppejõuks. «Estonias» etendasid külalised Mozarti «Don Juani» (see oli olnud ka meie teatri mängukavas). Vaatamata hääle suhtelisele keskpärasusele oli poolakate etendus palju huvitavam, eriti ansamblites — nende sidumine aariate ja retsitatiividega, mõtterõhud jms, kogu muusikaline väljatöötus andis elamusliku esituse. Hoolimata sellest, et meil «Estonias» oli siis häid hääli (rõhutan: ma ei öelnud «häid lauljaid»). Mis oli siin eeskuju andev? Just tahe lõpuni viimistleda. Kui Bierdiajew töötas mu professori Artur Kapi teosega, käisin põnevusega orkestri proovidel. Istusin Kapile võrdlemisi lähedal. Järsku Bierdiajew kutsus Kapi lava juurde: kuulge, ma ei mõista päriselt, mis on siin peamine, mida ma pean siin õieti tegema? Mäletan, Artur Kapp ei suutnudki dirigenti rahuldavat vastust anda (on ju teada, et Kapp mitte iga nooti oma teoses ei



kaalunud, temale oli tähtsam n-õ üldine joon). Niisugust vastust, nagu seda suutnuks anda Eller, kes alati võis iga noodi puhul näidata, miks ja kust see pärit on. Sellise dirigendi töö jälgimine on ju omamoodi õppetund. Kui veel minna äärmusse, siis võib isegi küsida (see võib tunduda absurdina, aga ometi pole seda): mis on selle sümfoonia kõige tähtsam noot või akord, kus on sümfoonia peamine kulminatsioon? See on ju interpretatsiooniloogetika olulisim moment. Ja kui me vahel kuulates leiame, et suhteliselt keerulised asjad paistavad järsku väga lihtsatena, siis on leib see dirigendi poolt paika pandud õigetest kõlavahekordadest, orkestri mängupuhtusest ja sellest-samast loogikast.

Nii kompositsiooni- kui ka interpretatsiooniloogetika kohta toaksin ühe näite Heino Ellerist. See oli aegadel, kui meil oli kõvasti kõne all formalism, ning kui ka Elleri teoseid seetõttu ei mängitud. Leiti, et Elleri orkestripartituurid on üle kuhjatud, olulist on raske üles leida, arengud on formaalsed jne. Tõepoolest võis selline kirjutamiseviis nagu Elleril, viia välja formaalsele tõlgitsusele — kui hakata iga nooti tähtsustama, oskamata leida vähemtähtsat, foonilist materjali jne. Ma ei käinud Elleri pool eriti sageli, aga ükskord, kui tulin, küsis ta klaveri taga istudes ka kuidagi rõõmsana minu tuleku üle: «Kas sul aega on?» Vastasin, et on. Ta ütles natuke muigel näoga: «Võib-olla on neil õigus, et mul on üle kuhjatud . . . hakkasin just praegu ka ise vaatama . . . Ole hea mees, istu siia klaveri taha, katsu nüüd leida need liigsed noodid üles ja tõmba neile kõikidele pliitsiga ringid ümber.» Ja mina hakkasin siis kuidagi vastu tahtmist otsima, milliseid partiisid või noote ära jätta, et peamine tuleks rohkem esile. Kui ma siis mõne koha leidsin (neid võis olla oma paarkümmend), küsisin Ellerilt nõusolekut (ta istus samas toanurgas ja suitsetas) ja Eller vastas ikka: ja-jah, väga hea. Lõpetasin oma töö umbes poolteise tunni pärast, Elleril oli ka justkui hea meel, et soo, nüüd on see asi kaelast ära, laskis naisel kohvi tuua ja istusime enne minu lahkumist juteldes. Järsku jäi Eller mõttesse, ei kuulnud enam, mis ma rääkisin, vaatas lakke ja pöördus siis järsku minu poole: «Tead, seda kohta ei või siiski ära võtta, vaata, ma näitan sulle, mis pärast: vaat, see viib siit välja selles suunas ja see on selle jätk. Kuidas võib selle mõtte pooleli jätta — nii ei saa . . .» Mina: noh, kui ei saa, siis kumm kätte, kustutame ära. Ja siis toimus see protsess tagurpidi, kuni kõik oli jälle taastatud. Tõesti-

sündinud lugu, mis näitab, missugune loogika on heliteoses või orkestratsioonis. Ja ma ei suutnud ära imestada, kui palju Eller veel ikka kaalus ja parandas, kirjutas ümber mõnd tööd, kui seda näiteks meie pereski mängimiseks vaja oli. Leppisime kokku, lähen noodile järele — tüüpiline tema puhul oli: «Ei ole nagu veel päris korras . . .»

\* \* \*

Veel kord tagasi «Estoniasse». Väga põhjalikku tööd oli siin lauljatega teinud Moskva Suure Teatri end ne kontsertmeister Sergei Mamontov. Kui ta teatrist lahkus, siis tema p ene töö mõju mõnda aega säilis. Olin kontsertmeistriks «Sevilla habemeajaja» lavastuse ettevalmistamisel ja teades, et Mamontov oli olnud enne mind, püüdsin sama suunda jätkata. See oli huvitav töö, sain omamoodi katsetada, eeskätt Rosina partii juures. Nagu teada, on Rosina osa esialgselt mõeldud metsosopranile koloratuuri- ga, käibel on aga mitmesuguseid variante koos kadentsidega ka kõrgemate häälte jaoks. Hankisin siis Rosina kohta nii palju materjali kui võimalik (oli õnnelik juhus, et Itaalia saadik oli meie autorikaitsele kinkinud hulga plaate itaalia lauljatega), kirjutasin kõik need variandid välja. Ja kuna Rosina osatühtjad oli neli, kohandasin igaühele kõige sobivama variandi, nii et iga laulja laulis Rosinat omamoodi. Siin tuligi mul meelde Bierdiajevi juhataatud poolakate «Don Juan». Mingil määral need taotlused «Sevilla habemeajajas» õnnestusid ja tollal loeti seda «Estonia» parimate etenduste hulka. Seesama «Habemeajaja» läks teatris ka pärast sõda veel kümme aastat samal viisil. Töös lauljatega nägin, kellel oli kergem ja kellel raskem osaga muusikaliselt hakkama saada. Selgus, et laulja töö tulemus sõltub tema solfedžeerimiskusest. Hilisemas töös konservatooriumi lauluüliõpilastega püüdsin neist eelkõige teha häid solfedžiste. Minu juures oli ka Georg Ots, kes hiljem isegi lindistas lehest lauldes. Aga ega ta kohe seda suut-

«Estonia» kõrval tahaksin veidi kõnelda ka Budapesti ooperiteatrist. Budapestis oli meil kõikidele kontsertidele ja ooperisse vaba sissepääs; ooperis oli meie jaoks üks kindel loož, selle taga väike pime ruum, kus me kaasõpilastega, võtnud toidu kaasa, sõime isegi õhtust. See oli ülemisel korrusel ja teistest täiesti eraldi. Samal ooperilaval toimus ka väga palju sümfooniakontserte, nii et võisime näha ka paljusid kuulsaid dirigente. 79





I. Bržesshaja. Villem Reimani portree. Oli, 1984.

Ooperi mängukavas oli kõigepealt Wagner. Kui mõtlema hakata, siis oli suur Wagneri mõju täiesti arusaadav, tänu Lisztile oli ka Wagner jumalus. Teatris oli häid Wagneri-lauljaid, eriti tenoreid. Wagnerit oli seal juba sada aastat mängitud, olid omad traditsioonid, omad lauljad jne. Vene ooperist mängiti siis «Vürst Igorit» (see oli lavastatud suurejooneliselt: ratsahobused laval jms) ning «Hovanštšinat». «Igor» ei olnud kuigi menukas, «Hovanštšina» püsis laval kauem. Alles hiljem taipasin selle põhjust: loetakse ju «Hovanštšinat» wagnerismi mõjul sündinuks... Väga head olid ka Puccini ooperite lavastused. Ooperistolidid polnud kuupalgalised, nad tegid lepingu peamiselt ühele ooperirollile ja laulsid seda siis mingis linnade ringis, eri teatrites. See süsteem on üsna ebainimlik, aga viib taseme väga kõrgele. Noor laulja võis pärast Liszti-nim Muusikaakadeemia lõpetamist olla endas nii kindel, et riskis loobuda kohast ooperikooris (viisaka palgaga kuni vanaduspensionini), lootuses, et teda hakatakse solistina kasutama. Kui ta endale nii kindel polnud, valis ta ooperikoori. Aga ooperikooriga solistiksa saada, selleks, nagu öel-

di, pidi juhtuma ime — teatrite direktorid lihtsalt ei lasknud niisugust olukorda tekkida. Nii olid ka koorid väga tugevad. Wagneri ooperitest meeldis mulle seal väga «Rheini kuld», aga hiilgelavastuseks oli «Valküürid», mida nägin 1960. aastal, kui Kodályl külas käisin. Kodály enda populaarset «Háry Jánost» siis laval polnud, aga ma olin abiks selle ooperi toomisel «Vanemuisesse».

Kui noor muusik tahtis soolokontseriti anda, tuli kindlasti ise juurde maksta. Saali üür polnud kuigi suur, aga esineja pidi ise kriitiku valima ja see läks kuluks. Budapesti väikeses kontserdisaalis käisin sagedasti, seal oli põnevaid kontserte. Mul ei lähe siiani meelest, kui mängis üks nooruke bulgaaria tšellist<sup>8</sup>: saalis oli mõni üksik kuulaja, nende hulgas vist ka paar ajakirjanikku. Esialgu oli solist muidugi üsna halvasti tujus, nõnda mängis mõne asja. Aga just siis, kui ta arvas, et nüüd lõpetab, läksime lavale, tõime sinna toolid ja hakkasime temaga juttu ajama. Siis hakkas ta meile ette mängima, veel ja veel, ning kontsert kestis poole ööni... See oli meeletult üks toredamaid kontserte, mida elus kuulnud olen. Too hiilgav tšellomängija ei jäänud



kuulsustele millegi poolest alla, seda enam, et mul oli suurepärane võrdlusvõimalus: nädal varem olin kuulnud Pablo Casalsit, paar päeva varem Grigori Pjatihorskit ja Béla Bartókit Brahmsi sonaate mängimas.

Budapestis kuuldud dirigentidest meeldis mulle kõige enam Wilhelm Furtwängler Beethoveni interpreedina. Tema juhataatud Beethoveni 5. sümfooniat oli mulle tollal tõeliseks ilmutuseks ja ega ma seda sümfooniat halvemas esituses tahagi enam kuulata. Väga mõjuv ja meeldiv oli Ernő Dohnányi<sup>9</sup> pianistina ja dirigendina — ta oli tollal Muusikaakadeemia direktor, aga esines väga sageli solistina. Huvitav oli see, et suurema osa klaverikontserte, ka Beethovenit, mängis ta ilma dirigendita. Teatri orkestriruumis oli kõrgem poodium, Dohnányi oli klaveriga seal ja orkester istus tema ümber. Sissejuhatuse ja vahemängud juhatas ta püsti seistes, ülejäänud klaveri tagant. Kui keegi on võimeline niiviisi esinema, peaks ta seda kindlasti proovima. Nii tekib kammeransambel: orkester pole enam orkester, vaid iga orkestrant tunneb end ansamblisti-solistina. Ettekande mõttes olid eriti hiilgavad Beethoveni kontserdid. Räägiti, et Dohnányi ei harjutavat kuigi palju, maailmaliteratuur olevat tal kõik peas. Esimene kord tema sooloõhtul vaatasin: Dohnányi tuleb lavale, kava käes, istub klaveri taha, seab prillid ninale, loeb kava, paneb selle klaveri äärele, prillid ka sinna, mängib, aplaus, kummardab, istub jälle klaveri taha, vaatab kava, paneb kava ja prillid ära — ja niimoodi iga loo järel. Küsisin siis kaaslastelt, kuidas on võimalik, et inimene, kel on nii palju repertuaari peas, ei suuda meeles pidada kava järjekorda? Mulle seletati, et ega Dohnányi ise nende kontsertidega palju sekelda, korda peab tema naine. Tema annab küll põhimõttelise nõusoleku, ka teoste osas, ent mida, millal ja kus: «... aga helistage veel mu naisele». Naine planeeris kõik ja ütles Dohnányile samal päeval, et täna pead mängima. Kontserdisaalist teati, et talle tuleb kõigepealt kava pihku pista, Dohnányi läks lavale ja vaatas kava pealt, mida ta seekord mängima peab... Väga kõrgel tasemel olid akadeemia õppejõudude kammerkonsertid. Seal oli ka parim metsasarvemängija, keda olen kuulnud. Dohnányi kirjutas tema jaoks Seksteti keelpillikvarteti ja klaveriga, mida ise mängis. Kui Dohnányi koos selle metsasarveprofessoriga esines, oli see vaieldamatu sündmus. Oli selline juhtum Pablo Casalsiga (Casals käis kü-

lalkontsertidel oma dirigendiga, kes hommikul orkestriga proove tegi, koos mängiti esmakordselt alles kontserdil). Esitati Dvořaki tšellokontserti, kus sissejuhatuse teist teemat mängib metsasarv. Kui too metsasarvekuunstnik seda mängis, pööras Casals järsku ümber, jäi teda vaatama, seljaga publiku poole. Kontserdi lõpul ei teinud Casals publikust esialgu väljagi, kargas temperamentselt püsti, rajas endale kätega teed orkestrisse, läks metsasarvemängija juurde, kaelustas teda ja alles siis tuli kuulajate ette... Kogu eluks õpetlikku oli Budapestist palju kaasa tuua. József Szigeti<sup>10</sup> viiuliõhtud, mitmeid kordi Bartókit ennast mängimas ja tema teoseid teistegi esituses kuulda, needsamad Brahmsi tšellosonaadid Pjatjorski ja Bartókiga — see eriline meeoleolu on kandunud siiani.

Võib-olla oli minu vaba sissepääs kõikjale Kodály teene, aga ma kasutasin seda ohtrasti. Seal, kus ma elasin, suleti õhtul ukсед juba kell kümme. Et hiljem sisse saada, pidi portjeele veidi maksma. Mäletan, et vist paaril korral kogu selle aja jooksul sain tasuta koju. Kui küsite, missuguseid tollaseid maailmakuulsusi ma seal nägin-kuulsin, siis kergem on vastata, keda ma ei näinud.

Üks kuulsus on mul aga jäänud nägemata, kuidas ma seda ka ei tahtnud — Sergei Rahmaninov pianistina. Tollal tuli Rahmaninov alati kevaditi Sveitsi, valmistas seal kava ette, tegi siis turnee läbi Berliini, Pariisi, Londoni, Viini, Budapesti, läks sama kavaga Ameerikasse, tegi ka seal ringi ära ja hakkas seejärel tunde andma. Varsti avaldas ta kuulutuse, kus teatas, et ta enam uusi õpilasi vastu ei võta, kuna on üle koormatud. Räägiti, et see olevat olnud tal n-ö äri-nõks. Teame ju, et Rahmaninov andis osa tunde tasuta, osa eest aga võttis väga kallist hinda. Üks näide Eestimaaltki: minuga umbes samal ajal õppis Tallinna Konservatooriumis klaverit neuu nimega Pellmann. Tal asi eriti ei edenenu, tüdines ära, hankis kasugilt piletiraha ja — otses Rahmaninovi juurde. Eestist pärit, räägib vene keelt ja palub, et Rahmaninov teda kuidagi järele aitaks, võtaks oma õpilaseks, et kas või juba sellega endale reklaami teha. Rahmaninov võttiski, ilma tasuta, organiseeris talle veel New Yorgi raadios esinemiseigi.

Mul oli Rahmaninoviist tekkinud väga sümpaatne ettekujutus — paljuski tänu Artur Lembale. Tema teadmised Rahmaninovi kohta olid ammendamatu — kuni helilooja-pianisti eraelu ja suguvõsani välja. Ja 1933, A. Lemba juures lõ-



petamise aastal, kohtusin Rahmaninovi-ga jälle kord «kaudselt». Tahtsin muusikat kirjutada ja otsisin endale suveks Keila-Joalt elamispaika. Kohtasin seal üht Hundi-nimelist noormeest, keda teadsin restoranis mängimise ajast. Rääkisin talle oma murest, ta lubas, et küll tema ise selle asja korraldab. Tema isaks osutus Keila-Joa vürst Grigori Volkonski (poeg oli oma nime eestistanud, rääkis ka täiesti vabalt eesti keelt). Volkonski aitaski mind ja oli eriti rõõmus selle üle, et sai minult abi sealse klaveri korrastamisel — ta nimelt ootas järgmiseks nädalaks külla Rahmaninovi... Edasine selgitus on vast pisut keerukas: Volkonski üks poegadest, kes oli siis juba surnud, oli olnud abielus Rahmaninovi tütrega. Nendel oli tütar Irina, keda käis suviti Šveitsis hoidmas Volkonski tütar, kes viibis nii pikka aega Rahmaninovi enda läheduses. Volkonskitelt kuulsin ma sel suvel mõndagi Rahmaninovi elust. Volkonskil oli ka palju Rahmaninovi kirju ja ta näitas neid mulle. Ühes kirjas (Volkonskigi muigas sellel kohal) kurtis Rahmaninov, et elu on väga raskeks läinud. Kui ta seni teeninud iga kontserdiga keskmiselt 10 000 dollarit, siis nüüd vaevalt pool (oli ju 1933. aasta majanduskriisi periood). Rahmaninov pidi siis sõitma Keila-Joale, et Irinat tema teisele vanaisale näidata. Kahjuks tuli Rahmaninovilt kiri, et ta ei söida...

\* \* \*

Sõidupileti Budapesti olin saanud muusika eest dokumentaalfilmile «Vilsandi linnuriik», mis sündis «Eesti Kultuurifilmi» tegevuse kõrghetkel, 1937. Mul oli klassikalise, s.o soliidsema muusika alal olnud veel vähe enda rakendamise võimalusi ja võib-olla polnud mul algul selleks ka oskusi. Film oli aga ala, millele ma võrdlemisi varakult sattusin, ja ma olin mõnda aega ainuke, kes meil filmimuusikat tegi. Algul olin mitmete filmidele muusikat juurde mänginud, aga, tutvunud 1937. aastal Vladimir Parveliga, hakkasime koos tegema filmi «Vilsandi linnuriik». Tema oli režissöör ja operaator, mina helilooja ja režissööri abi. Parvel läks Vilsandile, kaevus maasse, kattis end õlgedega ja filmis nii mitu päeva, kõike, mis aga vaateväljale tuli. Sortisime need kaadrid siis kõigepealt meeolelude järgi. Püüdsime nii teha: linnud lõbutsevad või tantsivad, kasvatavad lapsi, armukadetsevad jne, selle juurde tuli teha siis ka vastav muusika. Muusika valmis väga ruttu, umbes nädalaga. See oli mul esimesi töid, kus idee klappis.

Kaadrid filmist «Vilsandi linnuriik».



Film võeti hästi vastu samal aastal Hamburgis toimunud kultuurfilmide festivalil. Eesti film oli leidnud ka rahvusvahelise tunnustuse. Selle filmimuusika põhjal valmis mul 1946. aastal orkestrisüit «Vilsandi».

«Kulturfilmiga» ja sealse orkestriga olin seotud nii enne kui ka pärast õpinguid Budapestis. Kroonika- ja lühifilme tehti igasugustel teemadel ja igal pool, kus oli vaja originaalmuusikat (ma ise mängisin ka orkestris), paluti see mul kirjutada. See pani mind küll kirjutama, aga samas oli see muusika, mis hiljem kasutamata jäi.

Too filmiorkester oli väike, salongi-koosseisuga. Pillide arvu täpselt ei mäleta, aga olid flööt, oboe, 1—2 klarinetit, 2 trompetit, 2 metsasarve, 1 tromboon, keelpille pult-poolteist jm. Mina mängisin klaverit, juhatas Valfred Jakobson<sup>11</sup>. Jakobson oli sinna koondanud tolle aja parimaid orkestrante, kes just eriti lehest mängimisel võimekad olid. Töötasime tavaliselt keskpäeval, vahel ka öösel. Selle muusika jaoks olid spetsiaalsed noodid mitmesuguse saksa muusikaga. Tundes repertuaari, võttis Jakobson tüki siit, teiselt seal, pärast pandi otsad kokku. Proove tehti võrdlemisi vähe. Seetõttu polnud tase võib-olla eriti kõrge, aga produktiivsus oli vägev. Esimese viiuli partiid mängis Hubert Aumere. Aumere oli parimaid lehest mängijaid, tuli, istus puldi taha, ja kui teised hakkasid uut asja veel kiiresti läbi vaatama, vahits tema lakke. Ükskord, kui jälle minu muusikat mängima asuti, püüdsin naljapärast kirjutada Aumerele nii raske ja ebaviilipärase partii, kui vähegi oskasin. Lootsin, et ta ei suuda seda lehest eksimatult maha mängida. Seal oli päris pikk kadents: viiul mängib algul teistega koos, siis järsku jääb üksi. Mõtlesin, et küllap tal sassi läheb. Arvestasin: ta ütleb, et ma ei oska viiulile kirjutada. Selleks juhuks oli mul kirjutatud veel teine, hoopis viilipärasem kadents, mille pidin talle siis andma, kui ta märkuse teeb. Aga Aumere mängis loo kohe puhtalt maha ja see saigi niiviisi salvestatud. Olen seda hiljem veel kuskil filmiarhiivi saates osaliselt säilinuna kuulnud. Eks niisuguseid katkeid ole imekombel alles veel teisigi. Üht sellist kasutati kord ka televisioonis minu juubelisaates. Tolle heli oli kustunud, aga selles väikeses filmis mängisin klaveril üht oma lugu. Mingil moel taastasin muusika käte liigutuste järgi, mängima tuli aga mu poeg Matti. Siis oli saate salvestamisel naljakas vaadata, kuidas ekraanil mängis 30. aastate Reiman,

saate heli tuli aga stuudiost Matti Reimannilt.

«Kulturfilmile» töötasime selles majas, kus praegu on kohvik «Tallinn», sissekäik oli kõrvaltänavast. Kolleegid-tehnikud olid teinud meile mehhanismi, mille abil sai raha vastu toidu kohvikust korvi sees nõripidi filmipoolele tellida. Suurem osa «Kulturfilmi» töötajaid tegi kroonikaid ja nädalaringvaateid edasi ka juunipöörde järel, nii ka meie orkester Jakobsoni käe all. Moskvast tuli stuudiosse appi üsna nimekas režissöör Beljajev. Ta oli kuulanud minu kodanlikul ajal loodud filmimuusika läbi ja jättis mind stuudio juurde muusikaliseks konsultandiks ning ka originaalmuusika kirjutajaks. Tolle aasta (1941) kõige suurema tööna valmiski kunstilis-dokumentaalne film (täpselt nii teda nimetati) «Eestimaa». Filmimuusika loomine oli sundinud mind ka vokaalnumbreid kirjutama, tekkis siis minulgi populaarsemas plaanis laule, näiteks «Nooruse laul» filmist «Eestimaa», mida tollal esitas Tiit Kuusik. Kutseliste heliloojate poolt tegetsesin massilaulu žanris tollal üsna üksinda.<sup>12</sup> Laululoomingus võib ikka juhtuda, et rahvas su laulu omaks võtab, aga instrumentaalmuusikas on selles, millist teost rohkem mängitakse, missugune kipub unustusse jääma, küll raske mingile seaduspärasusele viidata. Näiteks üks esimesi lugusid, mis ma Tallinnas õpetatööna kirjutasin ja millest ka ise midagi pean, «Hällilaul» tsellole ja klaverile, pole erilist levikut leidnud, kuigi selle noot trükiti juba 1930. aastatel. Aga üks teine töö, Väike sonatiin klaverile (1952. aastast), mille kirjutasin poeg Mattile (n-õ selleks korra), kui ta väiksena esimest korda «Estonia» kontserdisaalis esines, on jällegi üks mu elu kõige edukam teos. See on palju kordi ilmunud üleliidulistes klaveripedagoogilistes kogumikes, antud välja isegi Ameerika Ühendriikides nn kullafondi sarjas.

Olen mõelnud: kes ma siis õieti olen? Kas helilooja, pedagoog või pianist? Minu elu esimene pool oli seotud läbinisti klaveriga, nüüd olen rohkem kui nelikümmend aastat konservatooriumis pedagoogiametit pidanud, õpetanud enam kui kümnet erinevat ainet, ainsana on mul alati olnud kammeransambel — siin on mu interpreeditöö jätkunud kaudsel kujul. Heliloojana töötasin palju filmimuusika alal, kuid see muusika pole kontserdisaali jõudnud. Aga ka mittemuusikute hulgas teatakse mind kõige rohkem «Vilsandi» muusika loojana. Suur hulk töid on kirjutatud mul n-õ klassika-



lisemas plaanis, tänapäevamusikas elamine ja selle vastuvõtmine on tekitanud aga vajaduse ka selles laadis katsetada, nagu Viiulikontserdis ja Sümfooniais.

Praegu tunnen, et hästi kirjutada on raske, halvasti kirjutada ei taha, seetõttu on loometöö jäänud ka harvemaks. Pedagoogitööd olen ikka siiani suutnud teha. Interpretatsioon aga elab edasi minu lastes.

Läänemeri . . . ». Kolm preemiat sai meile viiuldajana tuntud Villem Õunapuu (ühe II ja kaks III), ühe II preemia tema isa, orkestri- ja koorijuht ning muusikaõpetaja Aleksander Õunapuu, ühe III preemia Mart Saar.

Üles kirjutatud ja kommenteerinud  
PRIIT KUUSK

## Kommentaariid

<sup>1</sup> Ajakiri ilmub sama nime all tänaseni ja käis 1985. a oma 148. aastakäiku (Schumann asutas selle 1834), praegu on Düsseldorfis ja Maini-äärse Frankfurdi R. Schumanni nimeliste ühingute häälekandja, trükitakse aga kirjastuse «B. Schott's Söhne» poolt Mainzis.

<sup>2</sup> See oli nn peolaulude võistlus (1936), kus I ja II preemia jäid välja andmata, III sai tundmatu autor Valter Johanson Paidest lauluga «Jõudu Sulle, vaba Eesti», IV — V. Reimani «Sind armastan, Eesti» segakoorile, VI preemia sai Leo Tauts, V. Reimani segakoorilaulu «Lauliku kodu» peeti kooridele soovitavaks ja peatselt ka trükiti.

<sup>3</sup> Sergei Prokofjevi klaveriõhtud toimusid Tallinnas ja Tartus 1934, tema kavades oli veel 2. sonaat, *Andante op 29* (4. sonaadist), 10 «Põgusat nägemust», 3 gavotti.

<sup>4</sup> W. Bierdijew juhatas Eestis siinse orkestri ees 1931, 1932, 1934, 1935, 1936, 1937. Eesti muusikast olid tema kavades H. Elleri «Õõ hüüded», J. Aaviku «Kolm rahvaviisi» ja I osa A. Kapi 1. sümfooniast (1935), H. Elleri 1. sümfoonia (1937). Varssavi konservatooriumi ooperistuudioga viibis ta Tallinnas 1936.

<sup>5</sup> Albert Coates (1882—1953) esines Tallinnas 1932, tema kavades olid P. Tšaikovski, N. Rimski-Korsakov, R. Vaughan Williams.

<sup>6</sup> Sergei Mamontov (1877—1938) tegutses «Estonia» juures aastail 1923—1932. Vt lähemalt M. Kraavi artikkel kogumikus ««Estonia» lauluteatri rajajaid». T, 1981.

<sup>7</sup> «Sevilla habemeajaja» tookordne esietendus toimus 22. I 1943, lavastas Eino Uuli, dirigent Priit Nigula.

<sup>8</sup> Võib arvata, et tegemist oli bulgaaria ühe nimekaima tšellisti K. Popoviga.

<sup>9</sup> Ernő (ka Ernst von) Dohnányi (1877—1960) sai pianistina tuntuks Euroopas ja Ühendriikides juba saajandivahetusel ja esines solistina viimati 1956 Edinburgh' festivalil.

<sup>10</sup> József Szigeti (1892—1973), Ungarist pärit viiuldaja, debüteeris 1905 Berliinis, oli ka kaasaegse muusika (Bartók, Prokofjev jt) silmapaistvamaid tõlgitsejaid.

<sup>11</sup> Valfred Jakobson (1895—1980), dirigent ja muusikapedagoog, oli õppinud trompetit 1914—1918 Peterburi konservatooriumis ja lõpetanud 1928 kompositsiooniklassi Tallinna Konservatooriumis A. Kapi juures.

<sup>12</sup> «Sirp ja Vasar» 21. VI 1941 avaldas massilauluvõistluse tulemused: 71 autori 99 laulu hulgast leiti 7 preemiaväärilist. II preemia sai (esimest välja ei antud) V. Reimani «Kus



Saksakeelse teatrikunsti ühele esindusüritusele 1985. a. Lääne-Berliini *Theatertreffen*'ile valiti klassikast Schilleri «Don Carlos», Büchneri «Woyzeck» (mõlema esitajaks Müncheni *Kammerspiele*), Schilleri «Wilhelm Tell» Stuttgarti teatrilt, Garcia Lorca «Bernarda Alba maja» Freiburgi teatrilt, Dos-tojevski «Kuritöö ja karistus» ja O'Casey' «Ader ja tähed» Viini *Burgtheater*'ilt. Kaas-aegset dramaturgiat esindasid John Hopkinsi «Kadunud aeg» (Hamburgi *Deutsches Schauspielhaus*, lavastaja Peter Zadek), Lars Noréni «Deemonid» (Viini *Akademietheater*), Botho Straussi «Park» (Lääne-Berliini *Schaubühne*). Wuppertali Tantsuteater näitas Pina Bauschi uut tööd «Mägedelt kostus karje» ja Lääne-Berliini Saksa Ooper Händeli «Messias».

Teatrikohtumise kõrgpunktiks kujunes iisraeli dramaturgi Joshua Soboli näidend «Geto», mille esitus oli võimalik näha kahes erinevas lavavariandis. SLV tipprežissööri Peter Zadeki lavastuse Lääne-Berliini *Freie Volksbühne*'s tunnistas nii kriitika kui publik hooaja väljapaistvaimaks sündmuseks. Võrdluseks oli külla kutsutud Haifa Linnateater Iisraelist, kes oli näidendi esmaesitaja maailmas (autor töötab seal kunstilise juhina). «Geto» sündmustik põhineb ajaloolistel faktidel, tegevus toimub Teise maailmasõja päevil okupeeritud Vilniuses. Leedu pealinn valutati kohe sõja algul ja tuhanded juudi rahvusest inimesed mõrvati. Ulejäänud suleti getosse, mis likvideeriti 1943. aastal: enamik hukati, pääsesid üksnes vähesed. Seni võimaldati juutidele isegi omavalitsust, korra säilitamiseks oli getos juudi politsei, kohus ja vangla. Tahtsid nad seda või mitte, aga neist organitest said okupantide tööriistad. Lühikest aega elati peaaegu tavalist elu, töötasid koolid, raamatukogud, kohvikud, kirikud, kirjandus- ja muusikaringid ning tehti isegi teatrit. See väliselt normaalse elu petlik illusioon huvitabki Sobolit. Sügava kaasaelamisega jälgib ta rahva püüdlusi säilitamiseks oma inimväärikust vaatamata pidevale surmaohule, katseid põgeneda süngest reaalsusest vaimse tegevuse valdkonda. Halastamatu tõetruudusega kujutab autor ärvaimu ja lõbujanu õitselepuhkemist, ohvrite petlikku lootust timukatega kaupa teha, nende koostööd selektsiooni- ja hävitusprotsessis, eesmärgiga päästa tugevamaid ja muidugi iseennast. Näidendist kumab läbi sõnum, et ka mõrvatute hulgas oli potentsiaalseid mõrtsukaid, et kurbmängukarussell oleks edasi pöörelnud ka siis, kui mõned tegelased oleksid rolli vahetanud. Autori kavalehtsitaat seob minevikusündmused tänapäevaga: «Rahvas on ja-gunenud kahte leeri. Uhel pool seisavad need, kes asetavad rahvusliku egoismi üle kõigi

teiste väärtuste; teisele poole jääb vähemus (sinna kuulun minagi), kes kardab, et alasti jõupoliitikaga ei too me endile üksnes hukatust, vaid muutume oma surmavaenlaste kohutavateks karikatuurideks.»

Just sellele asetab oma lavastuses põhirõhu Peter Zadek, kriipsutades alla sündmuste irratsionaalsust, surmavaenlaste-vahelist ambivalentsi. Kulminatsiooniks saab orgia, mis ühendab ohvrid ja mõrtsukad seletamatu viha-, ühise hirmu- ja sellest kasvava autuse-tundega. Zadek kasutab efektseid *show*-numbreid ja elegantset koreograafiaga revüüstseene. Lavastuses teevd kaasa mitmed tippmuusikud ja -tantsijad, rääkimata näitlejate korekhihist.

Haifa Linnateatri lavastus on loodud palju napimate vahenditega, kõiki rolle esitavad vaid 14 näitlejat. Nad pole küll staarid, kuid igati arvestatavad professionaalid — paar-kolm täiesti erinevat osa on igäihele jõukohane. Lavastaja Gedalja Besser on fookusse tõstnud sionist Gensi ja sotsialist Krucki vastasseisu, orgia seevastu on viidud kulisside taha. SS-lastest sunnil ettekantud getoteatri numbrid ei muutu «asjaks iseeneses», vaid esitatakse sordiini all: piinatud inimesed mängivad oma elu nimel.

Erinevas võtmes lahendatud lavastused täiendavad teineteist ja pakuvad juurdlemisainet piirsituatsioonis viibiva inimese ülevusest ja madalusest.



## XI CHOPINI-NIMELISEL



Ivari Ilja ja Irina Arhipova esinemas «Estonia» kontserdisaalis.

A.-M. Halliku fotod

1.—20. oktoobrini 1985 toimus Varssavis XI rahvusvaheline F. Chopini nim pianistide konkurs, millest võttis osa 124 noort muusikut (sh kõige arvukam oli Jaapani 27-liikmeline võistkond). NSV Liitu esindas Varssavis 5 pianisti, nende hulgas ka Moskva konservatooriumi assistentuurstaja uuris professor S. Dorenski juures end täiendav tallinlane IVARI ILJA. Konkursižürii oli 22-liikmeline, esimeheks professor Jan Ekier (Poola). Tulemused: I — Moskva konservatooriumi II kursuse üliõpilane, 19-aastane Stanislav Bunin, kes kaks aastat tagasi oli võitnud ka M. Long-J. Thibaud' nim konkursi Pariisis; II — Pariisi konservatooriumi üliõpilane, 19-aastane Marc Laforet, III — Krzysztof Jablonski (Poola), IV — Michie Koyama (Jaapan) (sai III preemia Tsai-kovski-konkursil 1982), V — Jean-Marc Luisada (Prantsusmaa), VI — Tatjana Pikaizen (NSVL). Rahalise preemia ja diplomi said kolmandast voorust finaaloovoru mittepääsenud neli paremat, need olid punktide järjestuses: François Killian (Prantsusmaa), IVARI ILJA, Ludmil Angelov (Bulgaaria) ja Kayo Miki (Jaapan). Nõnda saavutas Ivari Ilja Varssavis siis 124 osavõtja hulgas oma tubli esinemisega paremuselt 8. koha!

Ivari Ilja oli üks neist vähestest, kelle esinemise kohta igas voorus oli Poola keskajalehes «Trybuna Ludu» tunnustussõnu öelda konkursi-ülevaldajate teinud professor Jósef Kanskiil. Avaldamine neist mõningaid väljavõtteid. Esimese vooru järel:

«Ivari Ilja võitis tunnustuse oma hea, soliidse tehnika ja ülla interpretatsiooniga /Chopini/ Skert-sos b-moll» («Trybuna Ludu» 4. X 1985).

Teise vooru järel: «Ivari Ilja kõitis tähelepanu Fantaasia f-moll täielikult keskendunud esitusega ning vaimustava, suurejoonelises stiilis mängitud



Poloneesiga fis-moll» («Trybuna Ludu» 11. X 1985).

Kolmanda vooru kuulamisel: «Esimesena esines kolmandas voorus Nõukogude pianist Ivari Ilja. See 23-aastane eestlane mängib voorust vooru üha võluvamalt. Seejuures ta mitte ainult ei tabanud suurepäraselt Masurka op 50 tantsulist pulssi, /.../, vaid ka mängis seda erakordse ülluse ja süvenemisega, tema Sonaadil h-moll oli aga äärmistes osades tunda tõelise tragismi jooni...» («Trybuna Ludu» 16. X 1985).

Ivari Ilja oli juba neljas Chopini-konkursil osalenud Eesti pianist, ja seni kõige edukam. Nagu võime lugeda Chopini-nim võistluste albumist (ilmunud Varssavis 1970), osalesid meilt II konkursil 1932. aastal Valentine Riives Tallinnast, III konkursil 1937. aastal aga Bruno Lukk Tartust ja Erika Koost-Tuttelberg Tallinnast.

PRIIT KUUSK



## Kultuuriministeriumis

8. oktoobril arutas kolleegium Eesti NSV Filharmoonia tööd NLKP XXVII kongressi ettevalmistusperioodil. Leiti, et majanduslikus mõttes on Filharmoonia töötanud hästi, kusjuures ka sisuliselt on olukord paranenud. Kõigi muusikakollektiivide repertuaaris on suurenenud eesti ja vennasrahvaste nüüdismuusika osa. 13. märtsile on kavandatud sümfoniakontsert «Eesti heliloojailt kongressile». Levi-muusikas aga kahjuks pole veel leitud head koostöövormi eesti heliloojatega.

30. oktoobril oli kõne all teatritevaheline sotsialistlik võistlus ja 1984/85. aasta teatritehooaeg. Eesti NSV Kultuuriministeriumi kolleegium ja Kultuuriala Töötajate Ametiühingu Vabariikliku Komitee presiidium otsustasid eelmise hooaja töötulemuste põhjal anda esimese preemia Pärnu draamateatrile, teise preemia Nuku-teatrile. Märjiti ka Viljandi «Ugala» ja Vene Draamateatri kohusetruud tööd. Kolleegium nentis kriitiliselt, et harvadeks ja väheütlevateks on jäänud noorte lavastamisdebüüdid, mitte eeldustega noore näitleja areng on takernud.

4. detsembril analüüsiiti rahvateatrite tegevust 1984/85. aasta hooajal ning kinnitati uue hooaja I poolaasta repertuaariplaan. Hooaja jooksul anti kokku 1065 etendust 280 940 külatajale (näitajad on mõnevõrra suuremad eelmisest hooajast). Lavale toodi 39 uuslavastust, põhiosas pühendatud suure võidu 40. aastapäevale. Kordaläinu kõrval märjiti perspektiivse repertuaariplaani puudumist.

18. detsembril oli kolleegiumi istungi päevakorras algupärane dramaturgia lavastamine meie vabariigi teatrites partei kongressidevahelisel perioodil. Draamateoste repertuaarikolleegiumile esitati selle aja jooksul läbivaatamiseks 217 näidendit ja 11 dramatiseeringut, millest osteti ära 48 näidendit ja 10 dramatiseeringut. Viie aasta

jooksul on sõlmitud sihtlepinguid 54 autoriga, mille tulemusena on valminud 25 näidendit. Kahele lahtisele ja ühele kinnisele näidendivõistlusele laekus 166 tööd, millest on lavastatud 11 ning uue hooaja plaanides 7. Vennasvabariikides mängitakse praegu 38 meie nüüdisaegset näidendit, välismaa lavadele ning raadio- ja teleteatrisse on tee leidnud 50 eesti dramaturgide teost. Otsuses rõhutatakse repertuaarikolleegiumi nõudlikkuse tõstmise vajalikkust omandatava dramaturgia sisu ja vormi suhtes ning sihttellimuste osatähtsuse suurendamise tarvet temaatilise repertuaari rikastamisel.

## Kinokomitees

14. oktoobril arutas kolleegium Eesti NSV Ministrite Nõukogu ja Eesti NSV Ametiühingute Nõukogu 1985. a 14. augusti määrusest «Abinõudest klubiliste asutuste ja spordirajatiste paremaks kasutamiseks» tulenevaid ülesandeid ja kavandas nende elluviimise.

21. novembril tehti kokkuvõteteid Riikliku Kinovõrgu sotsialistlikule võistluse III kvartalis. Võitjaks tunnustati Hiiumaa Rajooni Kinovõrk ja Paide kino «Aurora». Arutati ka filminäitamise kvaliteeti Jõgeva ja Võru rajooni kinodes ning vaeti oma allastutete 1985. a 9 kuu finants- ja majandustegevuse tulemusi. Samal istungil võeti vastu otsus NLKP XXVII kongressi eelseste dokumentide läbiarutamise kohta süsteemi töökollektiivides ning kinnitati kongressile pühendatud filmilektooriumide võistlusülevaatusse juhend.

9. detsembri istungil oli vaatluse all Tallinna Kinofikatsiooni Valitsuse töö laste kinoteeninduse parandamisel. Laste osa kinokülastajate üldarvus on tõusnud 10,5%-ni. Kino «Pioneer» alusel on loodud spetsialiseeritud lastekino, suurenenud on

koolikinode arv. Kolleegium soovitas luua šeflussidemed Kinofikatsiooni Valitsuse ja «Tallinnfilm» vahel, et parandada tööd kodustuudio lastefilmidega. Samal istungil arutas kolleegium õiguslast tööd komitee süsteemis ning kinnitas Riikliku Kinovõrgu sotsialistliku võistluse uue juhendi.

23. detsembril oli arutusel Filmilaenu- ja -reklaami Valitsuse repertuaarinõukogu tööd XXVII kongressi eel. Vaadati läbi enne kongressi ja selle ajal linastuvate filmide nimekiri, samuti 1986. a I kvartali repertuaari-, informatsiooni- ja reklaamiplaanid. Kinnitati

1986. a põhiürituse plaan ning kuulati informatsiooni kodanike ettepanekute, avalduste ja kaebuste lahendamise komitees. Samas arutati Rapla Rajooni Kinovõrgu tegevust töödistsipiini tugevdamisel ning võitluses joomarluse ja alkoholis-miga. «Tallinnfilm» direktor E. Rekkor andis aru töötajate seas tehtavast poliitilisest kasvatustööst.

## Heliloojate Liidus

Heliloojate Liidu töökoosolekutel kuulati oktoobris A. Põldmäe Sonatiini neljale saksofonile; I. Garšneki levilugusid süntesaatorile «Grott» ja «Romantiline ballaad»; H. Kareva Saksofonikontsert nr 1 ja Saksofonisonaati nr 2; Jüri Tamvergi Nelja bagatelli klarnetile ja klaverile; Vigala laululaagris esitatud koorilaule (R. Eespere «Ärkamise aeg», A. Marguste «See on Eesti», E. Mägi «Elu nimel» ja «Olen mina, piiga, pilli armas», V. Tormise «Astuge ette» ja «Viis eesti rahvatantsu» jt).

Novembris: Jüri Tamvergi Kolme arabeski klaverile; L. Sumera uemad filmimuusikat; A. Ritsingu Keelpillikvartetti nr 4. 3. XII toimus V. Tormise autoriohtu, kavas «Kaksikpühendus», «Laevas lauldakse», «Karja koju kutse». «Väinämöise ve-



ne sõit» jt; kuulati ka I. Pakri Seitset pala viiulile, V. Ignatjevi «Laulukest sinust». I. Garšneki Klaverisonatiini, H. Rosenvaldi 10 novelletti, P. Raigi muusikat «Estobrasile», R. Kangro «Tandem con Giocondet».

Muusikateaduse sektsiooni koosolekud olid 15. X ja 19. XI. \* \* \*

17. ja 18. XII toimus Heliloojate Liidu infokeskuse ja muusikateaduse sektsiooni ühisiritusena vabariikidevaheline info-konverents, mille kavas olid ettekanded Moskva, Leningradi ja Kasahhi heliloojate uuest loomingu. Kuulati ka muusikat.

## Kinoliidus

11. oktoobri juhatuse koosolekul käsitleti ettevalmistusi Eesti Kinoliidu VI kongressiks ja III Nõukogude Eesti filmifestivaliks.

20.—29. oktoobrini viibis Argentinas Mar de Plata Rahvusvahelise Filmiamatöörde Liidu (UNICA) kongressil ja festivalil «UNICA '85» NSVL Kinoliidu delegatsiooni koosseisus Eesti Kinoliidu juhatuse sekretär R. Karemäe kui «UNICA '86» Tallinna president, võttes vastu volitused ja esitades ametliku küllakutse järgmiseks aastaks Tallinna festivalile.

11.—19. novembrini viibis Portugalis Espinhos IX rahvusvahelisel multifilmide festivalil NSVL Kinoliidu delegatsiooni koosseisus P. Pärn, kelle jonnifilm «Aeg maha» pälvis parima noorsoofilmi auhinna.

27. novembril toimus Moskva Kinomajas Eesti multifilmide öhtu. Esimeses pooles tutvustati noorte filmitegijate loomingu, teise poole kavas olid P. Pärna režissööritööd.

22.—30. novembril viibis Leizigis 28. rahvusvahelisel lühifilmide festivalil NSVL Kinoliidu delegatsiooni koosseisus filmikriitik J. Ruus.

10.—14. detsembrini toimus NSVL Kinoliidu üleliidulise filmilaenuuskomisjoni väljasõidupleenu, kus tutvuti Eesti filmiklubide positiivsete töökoostega.

18. detsembril juhatuse koosolekul arutati Eesti Kinoliidu tööd kongressidevahelisel ajal. Moodustati kriitika-preemiate komisjon. Kuulati korterikomisjoni aruannet.

## Teatriühingus

2.—7. oktoobrini toimus VTO ja ETÜ ühisiritusena Vene NFSV teatrilavastajate seminar Eestis.

Balletisektsioon korraldas Pekingi ja Hispaania balletitrupi etenduste ühiskülastuse Riias.

8. oktoobril esines kriitika-sektsioonis professor J. Kagarlitski teemal «Inglise tänapäeva teater».

10. oktoobril toimus ETÜ nõukogu koosolek. Päevakorras olid muusikateatreid puudutavad küsimused.

11. oktoobril korraldas ETÜ vastuvõtu Saksa DV muusikateadlastele. Enne seda olid küllalised viibinud «Lendava Hollandlase» etendusel RAT «Estonia».

14. oktoobril juhtisid kriitika-sektsiooni koosolekul vestlust möödunud hooaja teemadel L. Vellerand ja U. Tonts.

28. oktoobril käis kriitikasektsioon Viljandis vaatamas etendust «Ja sajandist on pikem päev».

29. oktoobril esines Hiiumaa teatripäevade lõpetamisel teatrikriitik L. Vellerand.

1. novembril anti Raekojas pidulikult kätte noorte lavajõude preemiat.

11. novembril käisid Lvovis üleliidulisel lavastusala juhatajate nõupidamisel V. Babõnin (Vene Draamateater) ja A. Tammemägi (Noorsooteater).

11. novembril rääkis kriitika-sektsioonis Mossoveti nim. teatri näitleja ja dramaturg S. Kookovkin uudisdramaturgiast ja oma näidendite lavastamisest USA-s.

14. novembril toimunud ETÜ juhatuse koosolekul arutati T. Altermanni juubeli tähistamist ja määrati T. Altermanni juubelipreemia A. Üksküla.

23. novembril avati Harju rajoonis Visja tammikus mälestuskivi T. Altermannile.

25. novembril toimus ERF-i ruumides T. Altermannile pühendatud mälestusöhtu. Öhtu koostas K. Orro. Anti kätte Altermanni juubelipreemia ja Panso-nimeline preemia (P. Tammearule).

30. novembril oli Moskva Näitlejate Keskmajas loominguöhtu V. Panso mälestuseks. Öhtu juhtis M. Mikiver. Kaastegavad olid M. Lill, H. Mandri ja V. Ernesaks.

12. detsembril toimunud juhatuse koosolekul kõneles Teatri- ja Muusikamuuseumi probleemidest direktor R. Ivalo.

13. detsembril anti Raekojas kätte ETÜ lavatehnikapreemiad. 16. detsembril anti Paide EPT aastapreemiad H. Sallole (Sally ja Schneider «Kabarees») ja K. Karismale (Sally «Kabarees»).

## In publico

### ESIETENDUSED TEATRITES

11. oktoober — V. Tšervinski, «Trips-traps-trull». Eesti NSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja V. Pazi, kunstnik A. Kozenkova.)

13. oktoober — A. Kitzberg — J. Tooming, «Viina vanne». RAT «Vanemuine». (Lavastaja J. Tooming, kunstnik E. Kittus.)

13. oktoober — H. Ibsen, «Nora». «Ugala». (Lavastaja V. Saldre, kunstnik J. Vaus.)

22. oktoober — M. Rausi luulekompositsioon «Loojumatu tund». Eesti NSV Riiklik Nukuteater.

24. oktoober — H. Lindepuu, «Süda kaheks». Rakvere Teater. (Lavastaja I. Herm, kunstnik R. Babitševa-Vanhanen.)

2. november — H. Vasar — K. Komissarov, «Lumivalgeke ja 7 põialpoissi». Eesti NSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja K. Komissarov, kunstnik J. Vaus.)

3. november — A. Galin, «Kiusatus». Eesti NSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja M. Lurje, kunstnik T. Tepandi.)

3. november — TRK lavakunstikateedri XIII lennu lavakompositsioon «Sorry, me oleme tulekul». Eesti NSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja K. Komissarov, kunstnik J. Vaus.)

3. november — E. Lazarevi ballet «Meister ja Margarita». RAT «Estonia» (Dirigendid E. Klas, V. Pähn, lavastaja M. Mürdmaa, kunstnik K.-A. Püüman.)

9. november — O. Luts — P. Pedajas, «Soo». L. Koidula nim. Pärnu Draamateater. (Lavastaja P. Pedajas, kunstnik V. Tamm.)

16. november — A. Mišarin, «Seoses üleminekuga teisele tõe-le». TRA Draamateater. (Lavastaja M. Mikiver, kunstnik A. Unt.)

24. november — J. Põldma, «Ta ei tahtnud olla näitleja». Rakvere Teater. (Lavastaja M. Kalmet, kunstnik H. Mänd.)



28. november — I. Ürkeny, «Kassimäng». Eesti NSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja A. Tsukerman, kunstnik M. Kuurme.)

1. detsember — W. Shakespeare, «Suveöö unenägu». Eesti NSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja R. Agur, kunstnik R. Lauks.)

6. detsember — «Läbi häda» — E. de Filippo, «Silinder»; V. Slavkin, «Vilets korter». «Vanalinnastuudio». (Lavastaja R. Baskin, kunstnik M. Vannas.)

7. detsember — A. B. Vallejo, «Lõomav pimedus». TRK lavakunstikateedri XII lennu diplomilavastus, «Ugala». (Lavastaja K. Raid, kunstnik K. Tool.)

8. detsember — E. Kapi ballett «Kalevipoeg». RAT «Vanemuine». (Dirigent E. Kõlar, lavastaja Ü. Vilimaa, kunstnik M. Säre.)

9. detsember — T. Tepandi, «Vanapagana ja Tepandi lood». Eesti NSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja Tõnu Tepandi, kunstnik Tiit Tepandi.)

12. detsember — W. Whycherley, «Provintsitari Londonis». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja I. Normet, kunstnik M. Pottisep.)

19. detsember — J. Saar, «Valge tee kutses». Eesti NSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja K. Kilvet, kunstnik H. Volmer.)

21. detsember — G. Verdi ooper «Maskiball». RAT «Estonia». (Dirigent E. Klas, P. Lilje, lavastaja H. Krumm, kunstnik R. Babitševa-Vanhanen.)

25. detsember — T. Aasmäe, «Väikesed imed». Eesti NSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja T. Aasmäe, kunstnik J. Kass.)

27. detsember — J. Knauth, «Üöbik». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja P. Pedajas, kunstnik V. Tamm.)

29. detsember — P.-E. Rummo, «Kõrgemad kõrvad». TRA Draamateater. (Lavastaja G. Kilgas, kunstnik G. Sander.)

## ESIETTEKANDED FILHARMOONIA KONTSERTIDEL

2. november — E. Mägi, «Kadents ja teema» viiulile. Esitajad U. Vulp ja K. Hoidre.

10. november — R. Rannap, «Suur sonaht ehk *musica naïvissima* ehk ärkamisaeagne diskoteek» klaverile. Esitaja autor.

22. november — E. Mägi, Sonaat klarnetile ja klaverile. Esitajad H. Altrov ja P. Lassmann.

27. november — V. Tormis (J. Viiding), kantaat «Jõudu tööle»; A. Ritsing (L. Karindi), «Kevadhommik». Esitaja ETV ja Raadio segakoor, dirigendid A. Üleja ja T. Kangron.

30. november — E. Tubin, Sonaadi nr 1 klaverile (1928) II osa *Andante mesto* ja III osa Skertso; E. Oja, Variatsioonid eesti rahvaviisile «Kurval meelel kõnnin mina» klaverile (1928). Esitaja V. Rumessen.

8. detsember — J. Rääts, Sonaat nr 9 klaverile. Esitaja L. Väinmaa.

## ESILINASTUSED KINODES («Tallinnfilm»)

### Dokumentaalfilmid

2. detsember — «Maestro». (Stsenarist T. Lokk, režissöör ja operaator N. Sarubin, helikujundaja H. Eller.) Kinos «Oktoober».

16. detsember — «Elu vanas linnas». (Stsenarist V. Kallaste, režissöör H. Drui, operaator E. Oja, helikujundaja H. Eller.) Kinos «Kosmos».

16. detsember — «Viuliga». (Stsenarist ja režissöör P. Tooming, operaatorid P. Tooming ja P. Ülevain, helioperaator E. Säde.) Kinos «Kosmos».

### Multifilmid

14. oktoober — «Laululood». (Stsenaristid J. Tammsaar ja V. Uusberg, režissöör V. Uusberg, operaator A. Ilves, kunstnikud R. Raidme ja M. Rõõmus, heliloojad A. Valkonen ja R. Kangro, helioperaator Ü. Saar.) Kinos «Pioneer».

4. november — «Klaasiküllimäng». (Stsenarist T. Toomet, režissöör K. Kivi, operaator T. Talivee, helilooja E.-S. Tüür, multiplikaatorid M. Kütt, T. Talivee ja K. Kivi.) Kinos «Sõprus».

### Mängufilmid

28. november — «Puud olid...». (Stsenarist M. Traat, režissöör P. Simm, operaator A. Ruus, kunstnik R. Kolmann, muusikakujundaja P. Simm. Osades Ü. Pöld, M. Avdjusko, K. Kiisk, A. Kukumägi, U. Rannaveski, T. Kark jt.) Kinos «Sõprus».

## ESILINASTUSED TELEVISIOONIS («Eesti Telefilm»)

### Dokumentaalfilmid

19. november — «Ühe päeva kohtumised». (Stsenarist A. Tiisväli, režissöör-operaator K. Svrgsdén, operaator E. Oja, helioperaator K. Kardna.)

### Muusikafilmid

19. november — «ENSV kunstimeistrite kontsert». (Stsenaristid J. Tallinn, T. Lepp, režissöörid J. Tallinn, T. Lepp, operaatorid T. Massov, A. Mutt, kunstnik R. Vanhanen, helioperaator P. Roos.)

21. detsember — «Elurõõm». (Režissöör T. Pork, operaator A. Mutt, kunstnik K. Pärnson, helioperaator J. Sandre.)

## ESIETENDUSED RAADIOTEATRIS

6. oktoober — «Mu väike värvuke». Inge Trikkeli kuuldemäng. (Režissöör A. Relve, helirežissöör M. Puust, muusikaline kujundaja V. Ernesaks.)

10. oktoober — «Kas te vajate sekretäri?», I. Pruša kuuldemäng. (Režissöör H. Kulvere, helirežissöör E. Sepling.)

23. november — «Vanamoeline komöödia», A. Kungase raadioseade A. Arbuzevi näidendist. (Režissöör A. Kungas, helirežissöör A. Lauri, muusika ja muusikaline kujundus Tõnis Kõrvitsalt.)

15. detsember — «Demon», M. Mikiveri raadioseade M. Lermontovi poemist. (Režissöör M. Mikiver, helirežissöör K. Valdma, muusikaline kujundaja V. Ernesaks.)

28. detsember — «Kutse peksole», M. Tuuliku raadioseade. P. Putniņš näidendist. (Režissöör H. Kulvere, helirežissöör E. Sepling.)

## ESILINASTUSED TELETEATRIS

31. detsember — «Püha Katriina pöörane õhtusöömaaga». Jaroslav Diepli näidend, tõlkinud K. Tohver. (Lavastaja T. Kask, kunstnik T. Übi, helilooja P. Raik.)



## TEATRI- JA MUUSIKAMUUSEUMIS

28. oktoobril avati muuseumi stationsaaris näitus «Theodor Altermann 100», «Paul Sepp 100», «Leenart Neuman 100».

4. novembril kohtusid E. Vilde nim Tallinna Pedagoogilise Instituudi teatriringi liikmed A. Särevi Kortermuuseumis lavastaja R. Baskiniga.

5. novembril oli Epp Kaidu mälestusõhtu. Vestlesid O. Kuningas, L. Laats, E. Hermaküla, K. ja R. Adlas, V. Ernesaks, M. Palm, J. Kiho ja V. Viru.

20. novembril, 11. ja 16. detsembril esitas Eesti NSV Riikliku Vene Draamateatri näitleja S. Blühher A. Särevi Kortermuuseumis programmi I. Severjanini luulest «Minu kevade sirel».

21. novembril avati «Estonia» kontserdisaali fuajees näitus «A. Lemba 100».

5. detsembril külastasid A. Särevi Kortermuuseumi Leedu NSV taidlusteatrite lavastajad.

12. detsembril toimus kohtumisõhtu A. Särevi Kortermuuseumis näitleja I. Aruga.

16. detsembril oli mälestusõhtu J. Simmi 100. sünniaastapäeva tähistamiseks. Vestlesid A. Regi ja P. Lokk.

19. detsembril toimus E. Vainu mälestusõhtu. Vestlesid Erika Vain, B. Kõrver, V. Ojakäär.

## MUUDATUSI TEATRITTE JUHTKONDADES

1. detsembrist 1985 on RAT «Vanemuise» peanäitejuhi kt Ago-Endrik Kerge ja kunstiline juht Kaarel Ird.

## Uusi aanimetusi

### Eesti NSV rahvakunstnik

Heino Aassalu  
Venno Laul  
Juta Lehiste  
Arne Mikk  
Rein Raamat  
Ülo Vilimaa

### Eesti NSV teeneline kunstnik

Ines Aru  
Arvi Hallik  
Juri Jekimov  
Tõnu Kaljuste  
Katrin Karisma  
Hendrik Nagla  
Helvi Raamat  
Tiit Tralla  
Meeme Saareväli  
Viiva Väinmaa

### Eesti NSV teeneline kunstitegelane

Tõnu Kangron  
Enn Kose  
Tiit Kõster  
Reet Laul  
Albert Olesk  
Peeter Perens  
Toivo-Peep Puks  
Aleksander Sarapuu  
Henno-Allan Sein

### Eesti NSV teeneline kultuuritegelane

Ivi Kreen  
Jaan Moks  
Ahto Nurk  
Harald-Peeter Siiak  
Igor Tõnurist

## KINOMAJAS

10. oktoobril toimus ENSV teenelise kunstitegelase M. Dorovtovski loominguõhtu, mille kavas olid fragmendid mängufilmidest «Mis juhtus Andres Lapetusega?», «Inimesed sõdurisinelis», «Gladiاتور», «Tavatu lugu», «Indrek» jt.

17. oktoobril oli ENSV teenelise kunstitegelase režissöör H. Parsi loominguõhtu, millega tähistati tema 60. a juubelit. ENSV Kinokomitee esimees R. Peni andis juubilarile üle Eesti NSV Ülemnõukogu Presiidiumi aukirja. Vaadati nukufilme «Operaator Kõps seeneriigis», «Laulud kevadele», «Nael Is», «Putukate suvemängud», «Soss-sepp» ja «Seitse kuradit».

31. oktoobril toimus Eesti TV videoportreede õhtu. Kavas olid T. Porgi videofilmid «Enn Põldroos», «Tiit Pääsuke ja modelid», «Olev Subbi ühe aasta maalid», «Ando Keskküla», «Andres Tolts».

11. novembril kohtuti režissöör A. Kaidanovskiga ja vaadati tema stsenaaristide ja režissööride kõrgemate kursuste kursuseid «Aed», «Joonas ehk kunstnik töö juures» ning diplomitööna valminud täispikka mängufilmi «Lihtne surm...»

14. novembril oli filmiamatöör T. Aru loominguõhtu (filmid aastast 1971–1985).

26. novembril toimus filmiõhtu «Eduard Viiralt Eesti filmis», kus vaadati dokumentaalfilme «Eduard Viiralt» (rež Ü. Tambek), «Maised ihad» (rež M. Soosaar) ja joonisfilmi «Põrgu» (rež R. Raamat). Ülevaate E. Viiralti loomingust andis ja filmi analüüsis M. Levin.

28. novembril oli H. Roosipuu spordifilmide õhtu. Vaadati filme «Meie olümpias», «Kullam», «Kümnevõistlejad», «Tavaline hooaeg», «Viievõistlejad», «Sada minutit selli kammerorkestri saatel», «Heerosed», «Liikumine terviseks».

3. detsembril toimus Eesti NSV rahvakunstniku K. Kiisa loominguõhtu, millega tähistati tema 60. a juubelit. ENSV Ülemnõukogu Presiidiumi esimees A. Rüütel andis K. Kiisale üle Tööpunalipu ordeni. Õhtu programmis vaheldusid K. Kiisa režissööritööd näitlejarollidega: fragmendid filmidest «Nipernaadi», «Surma hind küsi surnutelt», «Metskannikesed», «Hullumeelus» jt.

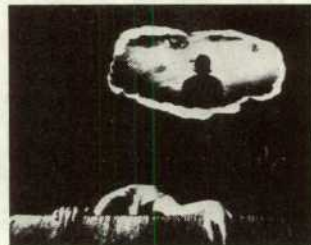
19. detsembril oli «Tallinnfilmi» mängufilmi «Puud olid...» läbivaatus (stsenarist M. Traat, režissöör P. Simm, operaator A. Ruus).

23. detsembril vaadati Gruusia filmistuudio mängufilme «Elustunud legendid», «Kevad möödub» ja kohtuti filmide režissööri N. Managadzega.

26. detsembril oli uute loodusfilmide «Varjuelu» (rež R. Maran) ja «Kosklad» (rež M. Soosaar) läbivaatus loodusteadlaste osavõtul.

## NÄITUS KINOMAJAS

Novembris-detsembris oli Peeter Toominga teine fotonäitus Kinomajas (eelmine 1982). See kandis pealkirja «Laiulugu». Fotosid täiendasid Jaan Toominga luuletused.



Peeter Toominga foto näitusel «Laiulugu»

## RAT «VANEMUINE» TSEHHO-SLOVAKKIAS

11.–23. novembrini viibis Tšehhoslovakkias külalisetendustel RAT «Vanemuise» draamatrupp. Mängiti O. Antoni «Laudalüürikat» (lavastaja K. Ird) ja M. Gorki «Barbareid» (lavastaja A.-E. Kerge). Etendusi anti Olomoucis, Opavas, Ostravas ja Český Těšínis.



**Aino Ripus** — 14. 08. 1903—  
15. 02. 1985, näitleja, kaua-  
aegne Eesti Raadio diktor

**Nigol Andresen** — 2. 10. 1899—  
24. 02. 1985, teatri- ja kirjan-  
duskriitik

**Aarni Romppainen** — 27. 01.  
1924—5. 03. 1985, «Vanalinna  
Stuudio» lavastusala juhataja

**Paul Kangro** — 14. 06. 1909—  
11. 03. 1985, RAT «Vanemui-  
se» kauaaegne jumestaja, Eesti  
NSV teeneline kunstitegelane

**Hartvig Juksar** — 31. 10.  
1910—19. 03. 1985, endine  
«Estonia» teatri orkestrant

**Reet Sein** — 4. 08. 1938—8. 04.  
1985, RAT «Estonia» orkest-  
rant

**Amanda Lääne** — 9. 03. 1897—  
25. 04. 1985, endine Narva ja  
Rakvere teatri näitleja

**Gennadi Alp** — 13. 02. 1927—  
10. 05. 1985, «Tallinnfilmi»  
direktori asetäitja tehnilisel  
alal, Eesti NSV teeneline inse-  
ner

**Urmas Kibuspuu** — 5. 12.  
1953—13. 06. 1985, TRA Draa-  
mateatri näitleja

**Olaf-Uno Gehrke** — 15. 08.  
1931—13. 06. 1985, teatrikrii-  
tik

**Lisl Lindau** — 2. 09. 1907—  
14. 07. 1985, Eesti NSV Riikli-  
ku Noorsooteatri näitleja, Eesti  
NSV rahvakunstnik

**Jelena Blinova** — 13. 12. 1924—  
5. 08. 1985, ENSV Riikliku Vene  
Draamateatri näitleja, Eesti  
NSV teeneline kunstnik

**Elga Rips** — 3. 09. 1910—7. 09.  
1985, endine «Estonia» teatri  
tantsija

**Edgar Valge** — 31. 03. 1920—  
26. 09. 1985, «Ugala» näitleja

**Viktor Gurjev** — 29. 08. 1914—  
11. 10. 1985, laulja ja laulu-  
pedagoog, professor, endine Tal-  
linna Riikliku Konservatooriumi  
rektor, Eesti NSV rahva-  
kunstnik

**Endel Ani** — 31. 05. 1925—  
15. 12. 1985, RAT «Vanemui-  
se» operisolist, Eesti NSV rah-  
vakunstnik

**Henn Jaaniste** — 2. 04. 1915—  
28. 12. 1985, endine Pärnu  
draamateatri näitleja ja rekvi-  
siitor

**Sergei Prohhorov** — 20. 06.  
1909—5. 12. 1985, helilooja  
ja dirigent, Eesti NSV teeneline  
kunstnik



ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. МАРТ 1986  
ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО  
КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И  
ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР.

## ТЕАТР

Отвечает ЭЙНО БАСКИН (5)

На вопросы редакции отвечает заслуженный артист Эстонской ССР Эйно Баскин, который после тяжелой болезни снова приступил к работе в театре. В беседе он вспоминает пестрые начальные годы своего актерского и эстрадного пути, делится впечатлениями о работе в Лахтском городском театре в Финляндии и затрагивает наиболее проблемные сегодняшнего театрального и эстрадного искусства.

СОКРОВИЩНИЦА ИСКУССТВА. Туглас и театр (18)

2 марта наша культурная общественность отмечает 100-летие со дня рождения народного писателя Эстонской ССР Фридеберта Тугласа. В обширном литературно-критическом наследии писателя есть и материалы, касающиеся театра. Из этих немногочисленных статей редакция публикует шесть театральных рецензий, рассматривающих проблемы и постановки театра «Ванемуйне» в 1903—1940 гг. К публикациям приложены фотографии 4 постановок по мотивам произведений Тугласа в эстонском театре.

П. ИООНАТАН — Откуда приходим, куда идем...? (50)

В статье рассматриваются получившая на республиканском конкурсе пьеса 1984г. П премия пьеса Михкеля Тикса «Старый Тоомас» и её постановки в двух театрах: Вильяндском драматическом театре «Угала» /режиссер К. Райд/ и в Государственном русском драматическом театре ЭССР /И. Нормет/. Несмотря на некоторые драматургические недочеты, рецензент считает произведение М. Тикса одной из первых глобально-экологических пьес в эстонской драматургии, где человеческие отношения отражены в новом свете — в зеркале противоречия общества и природы. Поэтому автор статьи считает включение в репертуар наших театров этого произведения, представляющего собой искусство предостережения, удачей репертуарной политики.

Э. СИЙМЕР — Человек и космос: принцип единства (58)

Театральный критик Э. Сиймер анализирует постановку Вильяндского драматического театра «Угала» «И долгие века длится день», инсценировку которой по мотивам романа Ч. Айтматова сделали художественный руководитель театра Я. Аллик и К. Комиссаров /из Государственного молодежного театра ЭССР/. Рецензент находит, что основу художественной удачи постановки /реж. К. Комиссаров/ составляет верность автору в инсценировке, главная тема которой — единство человека и космоса — в настоящее время очень актуальна в социальном плане. При этом фантастическому компоненту в постановке найдено адекватное содержание и

театрально находчивое решение. Несомненным является то, что эта постановка — театральное событие не только для «Угала», но и во всей театральной жизни Эстонии.

## МУЗЫКА

М. ПЫЛДМЯЕ — Первая колонка (3)

М. СААР — Пять романсов Эйно Тамберга на стихи Шандора Петефи (47)

В рубрике «Из выдающихся произведений» рассматривается цикл романсов Э. Тамберга на стихи Ш. Петефи /1955/, делается попытка определить место этого произведения в своем времени.

А. ХЕРКЮЛЬ — «Мастер и Маргарита», спектакль и проблемы (63)

Премьера балета Э. Лазарева «Мастер и Маргарита» в ГАТ «Эстония» состоялась 3 ноября 1985 г., постановщик М. Мурдмаа, дирижеры Э. Клас и В. Пяхи. Рецензент утверждает, что все происходящее на сцене полностью направлено на раскрытие темы, в спектакле нет ничего иллюстративного.

Э. КЛАС — Инвентаризация (68)

С осени 1985 года главный дирижер театра «Эстония» Эри Клас работает и главным дирижером Стокгольмского Королевского оперного театра. В статье он рассказывает о своей деятельности за первое полугодие на новом месте — постановке «Бала-маскарада» Верди, главную партию в котором исполнял Николай Гедда. Э. Клас говорит также о наиболее существенных событиях в концертной жизни Стокгольма, особенно о выступлениях Всемирного симфонического оркестра.

В. РЕЙМАН — О тернистом и гладком пути музыканта II (76)

Композитор Виллем Рейман, профессор Таллинской государственной консерватории, которому 19 марта исполняется 80 лет, во II части своих воспоминаний говорит об учебе в Будапеште у З. Кодая. В статье идет речь и о наиболее крупных и известных исполнителях, которых В. Рейману довелось увидеть во время своего пребывания в Венгрии: Казалье, Дохняньи, Фуртвенглер, а также о посетивших Таллин Прокофьеве и польском дирижере Биердиаве.

## КИНО

О. РЕМСУ — От чумы спасает лишь честность (30)

В статье, озаглавленной заимствованной у Камю фразой, публикует О. Ремсу пытается подытожить полемику, которая началась его выступле-



нием в журнале ТМК 1983, № 9. Автор приводит из статей, следовавших за его публикацией, спорные и положительные моменты, констатируя в итоге, что /как писал уже 17 лет назад писатель и документалист Л. Мери/, периферийное положение эстонского художественного кино на общем фоне нашей культуры существенно не улучшилось.

#### **Я. РУУС — Почему подкидыш? (39)**

В статье подводится итог публиковавшейся в течение нескольких лет дискуссии о проблемах сценаристики, в которой приведены выступления 13 авторов. Я. Руус сам считает сценарий с точки зрения процесса производства фильма полуфабрикатом, но находит, что лучшие рукописи фильмов представляют собой художественную ценность как самостоятельные тексты и заслуживали бы публикации в печати. Эстонская сценарная литература может, по мнению автора,

улучшиться путем возникновения т. н. творческого содружества, которое прокладывало бы путь к коллективному творчеству.

#### **В. КЮННАПУ — В кино (71)**

Эссе-размышление архитектора о здании кинотеатра, навеянное воспоминаниями детства, друзей, увиденным и услышанным лично, инспирированное кинопечатлениями. Автор говорит о кинотеатрах Таллина, подробнее же останавливается на кинотеатре Стокгольма «Скандия» /архитектор Э.-Г. Асплунд/. Подводя итоги, В. Кюннапу отмечает: «Различные фильмы для различного зрителя должны находить себе и специфическое помещение».

---

#### **РАЗНОЕ**

##### **Хроника (87)**

---

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

---



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

## THEATRE

### EINO BASKIN answers (5)

The editor's questions are answered by Eino Baskin, Merited Artist of the ESSR, the founder of the Old City Theatre and its chief director, who, after a serious illness, has resumed his work in the theatre again. In his talk he recalls the colourful early years of his career both as a drama and a revue actor, gives his professional impressions of the work in the Lahti City Theatre in Finland and deals with some acute problems of the theatrical art and revue today.

### THE TREASURY OF THOUGHT: Tuglas and the theatre (18)

On 2nd March Estonian cultural world celebrates the 100 anniversary of Friedebert Tuglas, People's Writer of the ESSR. Tuglas' rich heritage of literary criticism contains theatrical reviews as well. From this not too large an amount the journal prints 6 reviews dealing with the productions and problems in the Vanemuine Theatre between 1903 and 1940. The printed material is supplemented by 4 photos depicting productions mounted in the Soviet Estonian theatre, stage versions of Tuglas' works.

### P. JOONATAN. Where we come from, where we are going to ... (50)

The author discusses Mihkel Tiks' play *Old Thomas* which was awarded the second prize on Estonian Drama Competition in 1984 and its productions in two theatres — in the Ugala Drama Theatre at Viljandi (directed by K. Raid) and in the Estonian State Russian Drama Theatre (directed by I. Normet). In spite of dramaturgical shortcomings the reviewer appreciates M. Tiks' play as one of the first Estonian plays concentrating on global ecological problems in which human relations are reflected in a new light — in the mirror of contradictions between society and nature. It is good theatrical policy to include the play — an example of an ecologically-minded cautionary art in the repertoire of our theatres, the reviewer says.

### E. SIIMER. Man and space: the principle of unity (58)

Theatre critic E. Siimer analyses a production in the Ugala Theatre called *And a Day Is Longer Than a Century* based on the novel by T. Aitmatov and adapted for the stage by J. Allik, artistic director of the theatre and K. Komissarov (as a guest from the Estonian State Youth Theatre). The reviewer thinks that the artistic success of the production (directed by K. Komissarov) was due to the faithful adaptation of the novel in which the main theme — unity of man and space — is highly topical as to its social meaning. The science fiction element in the story has found an adequate and ingenious solution on the stage. There is no doubt that this production is quite an event not only for the Ugala Theatre but also for the Estonian theatrical world in general.

## MUSIC

### M. POLDMÄE — The leading article (3)

#### M. SAAR. Eino Tamberg's five romances to the poems by Sandor Petöfi (47)

Under the title «Opus Magnum» E. Tamberg's romances to S. Petöfi's poetry (1955) are discussed in an attempt to determine their importance in contemporary music.

#### A. HERKUL. Master and Margarita, performance and problems (63)

E. Lazarev's ballet *Master and Margarita* had its premiere in the State Academic Estonia Theatre on 3 Nov. 1985, produced by M. Murdmaa, conducted by E. Klas and V. Pähn. The reviewer says that everything which goes on on the stage serves the statement of the theme, there is nothing to embellish it.

#### E. KLAS. An inventory (68)

Since the autumn of 1985 Eri Klas, chief conductor of the Estonia Theatre has occupied the same post in the Stockholm Royal Opera House. In this article he discusses the work he has done in his new post during the first term: the staging of Verdi's *Un ballo in maschera* where the leading part was sung by Nikolai Gedda. E. Klas also talks about more important events in Stockholm's music life focusing on the concert given by the world symphony orchestra.

#### V. REIMAN. Thorny and smooth paths in a musician's career II (76)

In the 2nd part of his reminiscences Villem Reiman, composer, professor of the Tallinn State Conservatoire who will be 80 on 19 March, recalls his studies under Z. Kodály in Budapest. In the article he also talks about his meetings with some more important and renowned performers — Casals, Dohnányi, Furtwängler, and about Prokofiev who came to Tallinn, and the Polish conductor Bierdiajew.

## CINEMA

#### O. REMSU. Only honour can save us from the plague (30)

Heading his writing with a sentence borrowed from A. Camus, O. Remsu, writer, tries to summarize the polemics which he himself launched by publishing a feature in the journal *Theatre. Music. Cinema* No. 9, 1983. From the articles which followed his own, O. Remsu has selected arguable and commendable points of view reaching a conclusion that (as



author and documentarist L. Meri remarked 17 years ago) the position of Estonian feature film lying on the periphery of Estonian cultural scene has not been considerably improved.

#### J. RUUS. Why a foundling? (39)

A summary of a discussion concerning scriptwriting problems which lasted for several years and in which 13 authors were published. J. Ruus' opinion is that the script is a semifinished product from the point of view of filmmaking, but he also advocates the view that the best screenplays which as independent texts are of artistic value should be printed. The quality of Estonian scriptwriting will improve, the author thinks, provided a group of friends emerges who made way for creative cooperation.

#### V. KÜNNAPU. To the cinema (71)

The architect's reflection in an essayistic form on the cinema drawing on his childhood recollections, those of his friends, his own experience and visions, paintings inspired by the cinema, etc. The author describes the cinemas of Tallinn and the Skandia in Stockholm (architect E. G. Asplund), the latter in more detail. V. Künnapu summarizes: different films for different audiences should be shown in specifically built houses.

---

#### MISCELLANEOUS

##### Chronicle (87)

---

##### Editorial Office:

200090 Tallinn

P. O. Box 51

Estonian SSR

---

---

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 15. 01. 1986. Trükkimisele antud 17. 02. 1986.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadle 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,7. MB-00280. Tellimuse nr. 233. ЕКР Keskkomitee Kirjastuse trükkokoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 16 000.

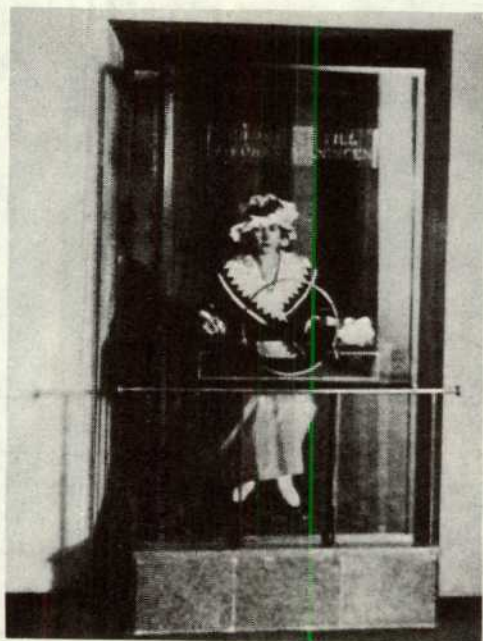
Сдано в набор 15. 01. 1986. Подписано к печати 17. 02. 1986. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,7. Заказ 233. MB-00280.

«Театер. Муузуика. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР, Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. ИЗДАТЕЛЬСТВО «Периодика», г. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Таллин, почтовый ящик 51. Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллин, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 16 000. Цена 75 коп.





*Arhitekt E. G. Asplund. Kino «Skandia» loožide uksed. Need on kujundatud müstiliste pääsudena fantaasiamaailma.*



*Arhitekt E. G. Asplund. Kino «Skandia» klaasist kassa koos ekstravagantse kassapidajaga.*





*Kino Oslos. Autorid Ljøterud & Ódegård.*

*Kino «Skandia» Stockholms. Vaade saalile.  
Arhitekt E. G. Asplund.*



*Drive-in kino Texases.*



