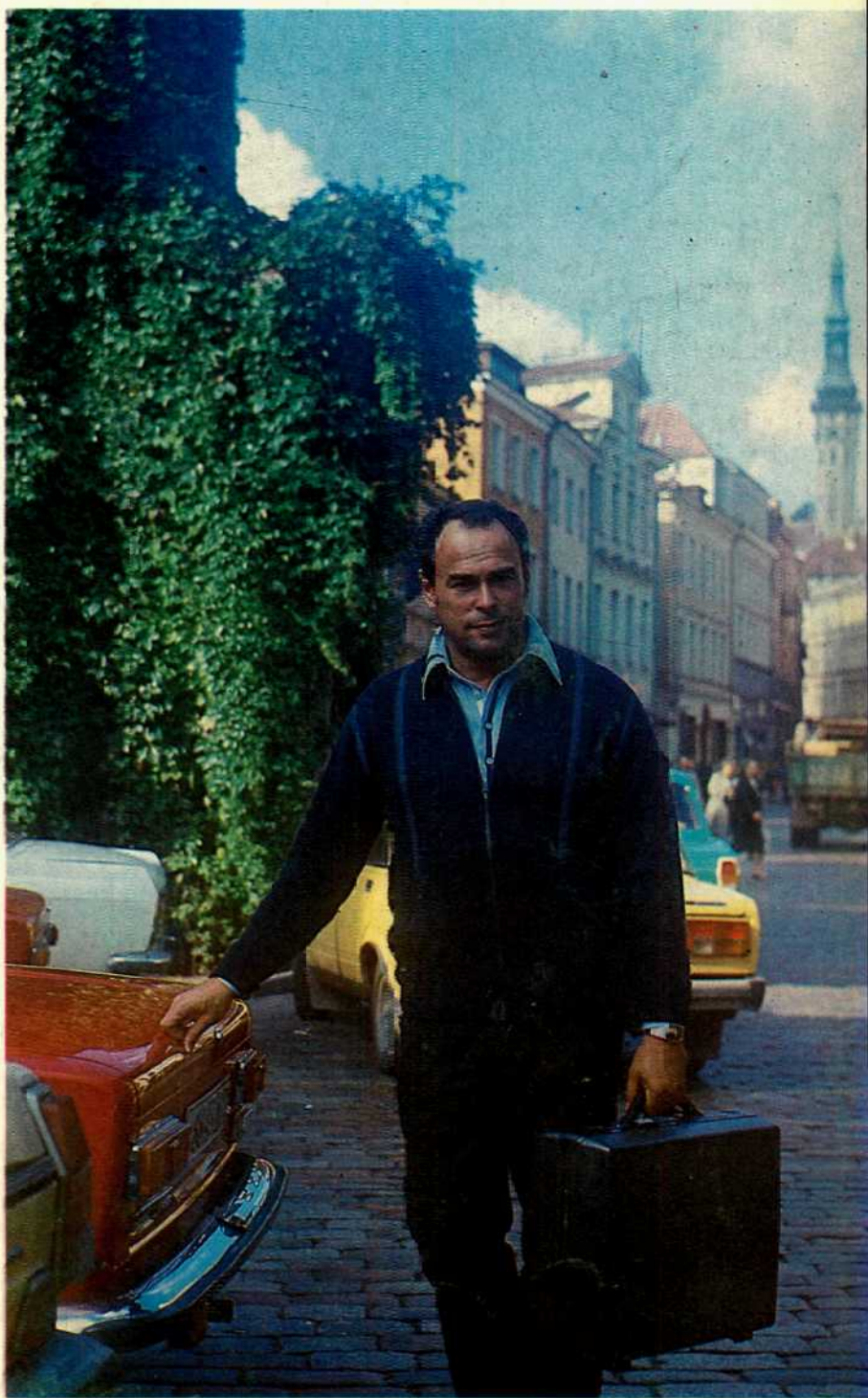


ENSV Kultuuri-  
ministeeriumi,  
ENSV Riikliku  
Kinokomitee,  
ENSV Heliloojate  
Liidu,  
Eesti Kinoliidu ja  
ENSV Teatriühingu  
ajakiri



9

/1986

9 / 1986

september

V aastakäik

Esikaanel NSV Liidu rahvakunstnik Eri Klas  
Tallinnas.

A.-M. Halliku foto

Tagakaanel: Nüüd siis ka «Ugala» Moskvast!  
Mai, 1986.

V. Baženovi foto



#### Toimetuse kolleegium

AVO HIRVESGO  
JÜRI JÄRVET  
REIN KAREMÄE  
KARIN KASK  
KALJU KOMISSAROV  
LEIDA LAIUS  
ARNE MIKK  
VALTER OIAKÄÄR  
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 Ilo, tel. 42 25 51

KLJUNDUS: A-AR ILO

## SISUKORD

### TEATER

	VASTAB HEINO MANDRI	5
Merle Karusoo	MIDA TEHA PANSOGA?	26
	STABILISEERUVA TEATRI OHUD? (Hooaja vestlusring — J. Allik, R. Neimar, U. Tonts, L. Tormis, M. Visnap)	41

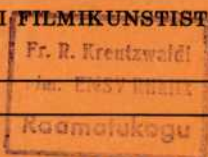
### MUUSIKA

Ants Elvik	AVAVEERG	3
Maris Männik	MÕNINGAID PARALLEELE JA ÜHISJOOINI EESTI JA SOOME VARASEMAS KOORIMUUSIKAS	14
Heino Pedusaar	KAAREL IRD ÛTLES: «SELLE TÜDRUKU ME VÕTAME ARA!»	62
Ilmar Ojalo	PEETER JÜRGENSON	78
	RAHVUSVAHELISED MUUSIKAKONKURSID	84

### KINO

Istvan Lázár Marianne Ember	BUDAPESTI FILMIKOOKOND TÕSIELULISUS TANAPAEVA UNGARI FILMIS UNGARI DOKUMENTAALSE MÄNGUFILMI KUJUNEMISEST	54 56
László Zöldi	AUTENTSSED FAKTID DRAAMAVORMIS	59
Riina Ruus	MONTEERIJA EVI SÄDE («Kaasautor»)	67
	FILMIGLOBUS	73
	ITAALLASE PILGUGA EESTI FILMIKUNSTIST (Kõnelus Achille Frezzatoga)	74

Tiina Aben	KROONIKA «PARAAD». PABLO PICASSO TEATRIDEKORAATORINA	86 90
------------	---	----------





*Erich Loit juhatab TMEK  
viiuldajate ansambliit.*

*Kalle Randalu juures tunnis  
on Indrek Lau.*



*Esineb Talliana  
Muusikakeskkooli  
kammerorkester.*



September on ilus kuu. Veel elab meis suvepuhkuse päikesesoojus. Suvekodude aedades jäid küpsema õunad, metsad ootama seenelisi. Ometi tuli asjad kokku pakkida ja linnatee taas ette võtta. Puhkuste aeg, ka kõige pikemate — õpetajate ja õpilaste oma — sai otsa. Ootas töö, ootas kool. Ka neid 516 õpilast ja 91 põhikohaga õpetajat, keda selle aasta septembris ootas oma 25. õppeaastat alustav Tallinna Muusikakeskkool.

Kindlasti on paljud 14. ja 18. bussiga sõitjad — aga ka teiste busside kasutajad, sest õpilasi käib koolis Tallinna kõikide mägede: Lasnamäe, Keldrimäe, Mustamäe, Õismäe otsast, isegi Maardust ja Meriväljalt — märganud sinistes sametmütsides pilli- ja noodimapiga väikesi ja ka suuri pillipoisse-tüdrukuid. Väiksemaid lausa meeleheitlikke pingutusi tegemas, et kogu raske koormaga — peale instrumendi on ju veel koolikott — rahvast täiskiilutud bussi pääseda. Aga pääseda tuleb.

Juba 17. aastat asub Tallinna Muusikakeskkool koos Konservatooriumiga Kivimäel. Just nimelt koos Konservatooriumiga, sest TMKK ilma TRK-ta pole mõeldav, öieti TRK jaoks ongi ta loodud. Igal kevadel lõpetab kooli 30—35 õpilast, peaaegu kõigist neist saavad ka TRK tudengid.

Nii nagu TRK on meie vabariigi ainus muusikakõrgkool, nii on Muusikakeskkool meie vabariigi ainus omalaadne õppeasutus. Siin õpivad lapsed esimesest kuni üheteistkümnenda klassini üldhariduskooli programmide alusel ja saavad lõpetades keskkooli lõputunnistuse. Kõrvuti sellega — aga kooli õppeprotsessi seisukohalt on see primaarne — omandavad nad kvalifitseeritud õpetajate juhendamisel erialase ettevalmistuse klaveri, keelpilli, puhkpilli, koorijuhtimise või muusikateooria erialal; see on lausa hädavajalik, paratamatu baas, ilma milleta ei saa õpinguid TRK interpreteerivatel erialadel jätkata.

Muusikakeskkool on võtnud iga aasta maikuus vastu viiskümmend 7-aastast (sel aastal eksperimendi korras ka kaksikümmend kaheksa 6-aastast) musikaalset last, kellest vähemalt nende vanemate sõnade-soovide järgi küll kõigist peaks pärast TMKK ja TRK lõpetamist saama kutselised muusikud. Paljudest saavadki. Seda kinnitavad kooli 22 eelnevat lendu. Muusikarahvale ütlevad palju sellised nimed nagu Ivari Ilja, Peep Lassmann, Teet Järvi, Peeter Paemurru, Anu Järvela, Tiiu Peaske, Olev Ainomäe, rääkimata Kalle Randalust, Rein Rannapist, Tõnu Kaljustest, Andres Mustonenist, Paul Mägist, Mati Kuulbergist, Lepo Sumerast, René Eesperest. Need kõik ja paljud teised tänast eesti kutselist muusikat ilmes-tavad ja kujundavad isiksused on Muusikakeskkooli lõpetanud.

Muusikakeskkoolis õppimine nõuab töökust, tugevat tahet ning loomulikult annet ja armastust muusika vastu. Mitte kõigil kooli vastuvõetuil ei jätku seda läbi pikkade õpiaastate: ütleb üles tahe pidevalt eriala harjutada; ilmuvad uued ja prevaleerivaks saavad huvid; erialase ande areng seiskub. Siis tuleb Muusikakeskkoolist lahkuda kas üld- või kutsekooli. TMKK kaotab õpilaskontingenti. Aga lahkuvad õpilased, mõnetigi õnnetud, saavad siiski kogu eluks kaasa midagi kaunist: osakese suurest tundest mõista ja mõningal määral ka ise teha muusikat.

Koolist väljalangenute asemele võetakse uued. Kuna koolil on internaat, siis on ka väljaspool Tallinna asuvate lastemuusikakoolide õpilastel võimalus tulla täiendava vastuvõtu eksamitele, ja kui need õnnestuvad, saada Tallinna Muusikakeskkooli õpilaseks.

Kivimäe mändide ladvus, mille all asuvad nii kooli õppehooned kui ka internaat, kõlab hommikust õhtuni muusika. Õpilased ja tudengid, tulevased muusikud, harjutavad eriala.

Nii on see ka 1986. aasta septembrikuul.



Heino Mandri 1986  
K. ... foto

Näitleja astub lavale ja annab ennast sellest hetkest avalikkuse meelevalda. Ja läbi aegade on näitleja kui avaliku elu tegelasega kaasas käinud publiku pretensioonikas huvi tema kui professionaali ja kui eraisiku vastu. Teie olete nüüdseks juba peaaegu 45 aastat, küll ühe sunnitud vahepausiga, laval esinenud ja ometi andnud vaid paar üksikut lühiintervjuud. Miks?

Ma arvan, et näitleja (ja mitte ainult tema) peaks suutma säilitada endas mingi puutumatu ala, et jääks alles tema saladus. Vaataja ei peaks tingimata teadma, milline on näitleja näiteks eraelus. Ta on ju publikule oma rollidega alati mingi ideaali kehastus, ta võib vaataja silmis kujutada väga isegi samastuda. Aga see, kas ja kui palju läheneb ta sellele ideaalile eraelus, jäägu kunstniku enda otsustada. Ja ka see, kui suure osa endast on ta otsustanud avalikkuse ette tuua. Ma ei ole ajakirjanikke kunagi eriti armastanud, sest kuidas me ka ei püüaks, ka sõnad võivad olla väga petlikud. Sageli lausume neid millegi varjamiseks. Teinekord aga, hoolimata siirast tahtest, jääme nende ees jõuetuks — ikka tundub, et kuskiltmaalt on ka sõnades võimatu edasi anda asja või nähtuse olemust.

Ja need võõrad mõtted, võõrad elud! Paradoksaalne, aga näitlejate hulgas on vähe neid, kes tunneksid ennast vabalt väljaspool piire, mida seab mängitav dramaturgia ja kirjandus. Näitleja mõttemaailm võib oma rollidest, võõrastest mõtetest olla niivõrd läbi imbunud, et raske on sealt iseenastki leida. Vahel olen mõelnud: kas mind ennast ongi olemas? Mäletan, kuidas Lauter kord «Estonia» päevil ühel peol mind noorte ees (olin ise ka noor, aga Lauter oli pannud mind nende juhendajaks) «häbistas»: «Vaadake nüüd seda Mandrit! Tal on kõik olemas, mis näitlejal vaja. Ainult teda ennast pole olemas!» Nüüd olen mõistnud, et lisaks isikupärastele väljendusvahenditele peab näitlejal olema veel miski, mis on ainuline ja oma, nimetatagu seda siis mõttemaailmaks, maailmavaateks või veel kuidagi teisiti. Näitleja on juba oma olemuselt teiste, võõraste mõtete esitaja ja omandaja, parimal juhul ei tee ta seda õnneks mehaaniliselt. Kes aga ütleb, et ta neid pärast oma mõtete pähe ei esita? Kolleegid ikka vahel naeravad mind, et mul on iga olukorra kohta valmis kas mõni värsirida, mõte kusagilt näidendist või raamatust. . . Aga ma ei ole sellist tsitaatlust kunagi ka varjanud. Ja siiski olen endalt vahel küsinud, missugune oleksin siis, kui minust saanuks näiteks kas või arst? (Olen ju ühel eluperioodil neli ja pool aastat velskrina töötanud.) Omal ajal korraldati meil gümnaasiumis mitmesuguseid võistlusi, millest agaralt osa võtsin. Mäletan, et kõnevõistlusteks pidin esmalt kõne valmis kirjutama, pähe õppima ja siis ette kandma. Järelikult oli see ala mulle võõras, kõnemeest poleks minust iial saanud. Valmiskirjutatu ettekandmisega polnud mul aga probleemi.

Järelikult otsustasite: kui mitte kõnemees, poliitik, siis näitleja saab minust küll?

Noh, see on rohkem tagantjärele tarkus. Elukutsevalikut mõjutas, nagu sageli ikka, juhuste ja soovunelmate ebamäärane segu. Et ma oleksin juba lapsena näitlejaks saada unistanud, seda mitte. Aga mingi esinemistarve oli sisse kodeeritud küll. Juba väikese poisina jõulupuu all, kui teised lapsed nagu häbenesid, olin mina vapralt salmi lugenud, žestidega ja kõik. Ka kaaslaste hulgas oli mul juba kooli ajal niisugune kuulsus: tükib esinema!

Mu vanemad käisid sageli teatris, ema luges palju. Ehkki elasime kehvalt, muretseti ka kalleid raamatuid. Sellel oli omamoodi suur mõju minu kujunemisel. Isa, kes oli tehniliste kalduvustega, tahtis, et ma ikka tema jälgedes läheksin — reaalkooli. Ema aga püüdis mind vaikselt humanitaaralade peale suunata. Mu vanematel oli üsna keeruline, kuid huvitav elusaatus. Isa, Auvere mõisa moonaka poeg, põgenes 15-aastaselt vanematekodust Venemaale. Tahtis haridust saada ja läkski ära Peterburi õppima. Lõpetas seal kiitusega mingisuguse automehaanikute kooli ja õppis selgeks autojuhtimise. Aega teenis mehaanikuna Punaarmee lennuväes. Emaga 5

kohtusidki nad Peterburis. Täpselt ei teagi, kuidas Tartu veovoorimehe tütar oli Peterburi ühe arstiteaduse professori juurde majateenijaks sattunud. Aga fakt see on, et seal nad abiellusid ja kohe pärast õe sündi opteerusid 1921. aastal Eestisse ning asusid elama Kohtla-Järvele.

Ma tean, et Kohtla-Järvel, juba mind kandes, tegeles ema ka näitemänguga. Kohalikus näiteringis ta ikka midagi mängis — Murueide tütreid või midagi sellesarnast, aga oli olnud isegi suuri osi. Mina kui nähtus katkestasin tema lavakarjääri. Üsna pea koliti ka Tallinna, Kadrioru keldrikorterrisse omaaegsel Poska, praegusel Leineri tänaval. Olin kaheaastane, kui sõin rentslist mingit mädanenud pirni ja sain sellest ränga haiguse, paratüüfuse. Ma olevat olnud kaua haige, nii et kui ma ükskord terveks sain, pidanud uuesti käima õppima. Sellest alates jäingi põdema, nii et olin vilets ja hädine laps. Aga tasapisi ma ikka paranesin, ja kui Jakob Westholmi Õigustega Erahumanitaargümnaasiumi päevil mind võimlemistundidest vabastati, siis rebisin arstitõendi katki ja tegin trussikute väel paljajalu kaasa kõik võimlemistunnid. Hakkasin pidevalt spordiga tegelema ja varsti ma ei teadnud, mis on haigused. Aga tuleviku suhtes mul kindlaid plaane polnud, mingi kavatsus oli arhitektuuri õppida, aga siis viimases klassis, 1941. aasta jaanuaris, ilmus lehes kuulutus, et «Estonia» teater vajab näitlejaid-statiste, ja ma läksin proovima.

Näitleja-statist? Praegune teater sellise staatusega näitlejat vist ei tunnistagi?

Nojah, kui täpne olla, siis seisis kuulutuses, et vajatakse mimansi-artistide (näitlejaid-statiste). Eks see tähendanud põhiliselt massistseenides osalemist, pisirolle jms. Vastuvõtukatsed olid aga nagu näitlejakatsed kunagi. Ega ma iial uskunud, et oleksin võimeline olema näitleja. Pidasin näitlejatest kohutavalt lugu, minu meelest olid nad erakordsed inimesed, lausa pooljumalad! Rahustasin ennast mõttega, et lähen lihtsalt üldist taset vaatama. Võtsin kaasa ühe oma leivanumbrri, mida olin igal pool ikka esitanud, J. Sütiste «Rübliku». Proosapalaks valisin katkendi A. Gailiti «Toomas Nipernaadi» algusest. Minu suureks pettumuseks lõpuni lugeda ei lastudki, aga mul oli plaanis just lõpus oma õiged toonid välja tuua... Viskasin juba kogu ettevõtmise peast, kui äkki tuli kiri: olete kutsutud teistkordsetele katsetele. 269 soovijast oli välja valitud 30, et neist omakorda 11 õnneliku tööle võtta. Esimesi katseid võtsin kergelt, aga teisel korral olin juba tugevasti närvis. Kukkusin klaveri alla! Katsed toimusid «Estonia» sinises proovisaalis. Tol ajal oli «Estonias» kolm proovisaali: sinine, roheline ja punane ehk nagu neid siis kutsuti — sips, rops ja pups. Oli niisugune pikk ruum, laua taga istus žürii — Lauter, Särev, Lüüdik, Olbrei ja Laur. Olin oma palad juba ära teinud, kui Rahel Olbrei küsis: «Kas te moodsaid tantsu tantsite?» Muidugi tantsisin. Küsisin veel partneri järele, et kas teie tulete tantsima? — Ei, üksipäini! Midagi ma seal tantsisin, kui äkki operetilavastaja Agu Lüüdik käsutab: «Jookske!» Ei saanud algul aru — tuleb minema joosta või? «Ei, ei! Jookske lihtsalt ukseni ja tagasi!» Ma siis jooksin, uued nahktallaga kingad jalas, libe parkettpõrand — tagasiteel sain aru, et klaver tuleb hädaohtlikult lähedale. Jõudsin veel käed vastu klaverit panna, aga jalad juba libisesid ja olingi klaveri all. Tegin komisjonile veel niisuguse lolli lehituse, aga häbi oli suur. Kindel läbikukkumine! Mõne päeva pärast tuli teade: teid on vastu võetud «Estonia» teatri mimansi-artistiks palgaga 225 rubla kuus. Tookord oli see kõige madalam palk, nüüd aga kõige kõrgem — sain hiljuti sama palju. Numbrates vähemalt.

Mis kodused sellest arvasid?

Sportlik poiss nagu ma olin, hüppasin kodus suurest rõõmust üle laua ja toolide. Ei mäleta, et ma enam elus nii õnnelik oleksin olnud. Täna seni ei lähe meelest ema nukker pilk: «Pojake, sa ei tea, kui raske elutee oled endale valinud!» Hõiskasin vastu: «See ei loe! Kümme aastat — ja ma olen kuulsus!» Isale oli see aga suureks hoobiks, ent ta ei näidanud seda välja. Näitlejatest pidas ta lugu, ent elukutse kui selline ei meeldinud. Tagantjärele olen mõelnud, et oli ikka kummaline mees see minu isa. Ise lihtne autojuht, lukussepp, aga laulupeole minnes pani selga helehalli ülikonna, pähe elegantse kaabu. Kõik vaatasid: professor läheb! See ei olnud välise 6 hiilguse tagaajamine, ta tegi seda sisemise intelligenti, kultuuriga. Maa-



ilmavaatelt oli ta kommunist, Peterburis Lenini jt revolutsioonäride kõne-  
sid kuulanud. Isa ideaaliks oli piirideta maailm ja et ei oleks raha. Ent  
Tallinnasse tulles ostis vekslite peale vana «Renault'» ja hakkas taksojuhiks.  
See oli väike mudel, jõukamad teenisid uhkematega. Isegi Pinnal olevat  
olnud kord oma koguka kerega tegemist, et autosse ronida, oli siis öelnud:  
«Oot, oot! Las ma katsun serviti!»

Nii ma siis läksin 30. jaanuaril 1941 tööle «Estonia» teatrisse. Kooliga  
sain kokkuleppele, et viimase klassi lõpetan töö kõrvalt. Teatritöö vallutas  
aga niivõrd, et kooli jaoks ei jäänud lihtsalt aega ja paar kuud enne  
lõpetamist kustutati mind õpilaste nimekirjast. Kohe lülitati meid sisse  
Gorki «Emasse»: vangivalvurid, sandarmid, rahvas — korraga nii palju  
rolle teha! Siis tulid juba operid, operetid, balletid, isegi «Luikede järves»,  
«Giselle'is» ja «Punases moonis» tantsisin kaasa! Mäletan, «Traviatas»  
tuli I vaatuses lihtsalt seista, kandik käes. Pärast etendust, kui teatri  
tagauksest üliuhkelt väljusin, oli tunne: kõik vaatavad! Keegi ei pannud  
kandikukandajat loomulikult tähelegi.

Tallinna teatrikool, kus te varsti õpinguid alustasite, on teatriajaloos üsna  
uurimata ala. Kes olid selles koolis õppejõududeks ja mida teile õpetati?

Kool alustas tööd 1942. aasta sügisel. Kui Tallinn 1944. aastal vabastati,  
nimetati kool ümber Draamateatri juures asuva Draamastuudio Eriklas-  
siks. Õppetöö kestis neli aastat ja kooli juhatas Leo Kalmet. Eialgu andsid  
meile lavapraktikat Paul Sepp, Kaarli Aluoja, Hanno Kompus, muidugi  
Kalmet ise. Kõnetehnikat õpetas Felix Moor, lavalist liikumist Gerd Negro,  
laulmist Karl Ots ja Ott Raukas, hääleseadet tegi Liina Reiman. Leo Soon-  
pää luges kunstiajalugu, Voldemar Mettus teatriajalugu, doktor Eduard  
Kirsimägi psühholoogiat ja karakteroloogiat. Hiljem tulid juurde Priit  
Põldroos ja Alfred Rebane, draamakirjandust hakkas lugema Oskar Urgart,  
teatriajalugu Albert Üksip, liikumistunde hakkas juhendama Helmi Tohvel-  
man. Sellest lennust on teatriga omal ajal seotud olnud (mõned praegu-  
seni tegelema jäänud) Ly Tarmo, Ferdinand Veike, Valter Luts, Aleksander  
Viilmaa, Astrid Lepa, Eva Meil, Ants Vomm, Leida Levald, Virve Aruoja,  
Bernhard Lülle.

Õppejõududest on meeles Paul Sepp — väga emotsionaalne inimene,  
isegi mitte nagu režissööri tüüp, omamoodi küll filosoof, aga hüpleva  
mõttelaadiga nagu näitleja. Priit Põldroos pani kõige rohkem tööle fan-  
taasia. Olen ise võrdlemisi fantaasiavaene, kuid kujutlusvõime on mul  
tugev. Põldroosi lakoonilised märkused suunasid mõtte äkki üllatavatele  
aladele, maailm muutus nagu avaramaks. Felix Moor andis meile ka  
teooriat, teised tegid ainult praktilist tööd. Ta oli kursis kõigi keelemuutus-  
tega, tihedas kirjavahetuses keeleteadlastega. Tol ajal kui Moor oli raadios  
ainuvalitseja, võis sealt kuulda täiuslikku eesti keelt. Ta püüdis seda ka  
meisse süstida. Ütles ikka: «Kultuurinimene on see, kes oskab hästi  
oma emakeelt, tsiviliseeritud see, kes oskab palju keeli.» Individuaal-  
tunde andis Moor restoranis: õpetas käitumiskultuuri, lauakombeid jms — see  
oli tema eriala. Õpetas tähele panema seda, kas naine sind armastab või  
ei armasta, kui ta sind suudleb. Tunded pidid olema õlgades — kui ölad  
ei tule kaasa, siis naine ei armasta. . .

Olite juba «Estonias» näitleja, tegite suuremaidki rolle, aga läksite siiski teatri-  
kooli?

Sellele küsimusele vastaksin Kalmeti sõnadega. Üsna varsti asetas töö  
kõrvalt õppimine mu keerulisse situatsiooni. Tol ajal ei lubatud kooliõpilastel  
teatris üldse esineda, aga mulle tehti erand ja ma mängisin teatris  
edasi. Mäletan, et Hugo Laur pakkus mulle isegi peaosat. Läksin Leo Kal-  
meti juurde siiski nõu küsima. Kalmet kogenud teatrimehena rääkis  
minuga väga ilusasti: «Vaadake, kui te selle osa nüüd mängite ja mängite  
väga hästi, siis ei ole teile kooli vaja. Näitlejaks kujunete teatris täpselt  
samuti nagu kooliski. Teile hakatakse järjest uusi osi andma, nende peal  
te kasvate ja teist saab näitleja. Aga oletame, et te kukute selle osaga läbi.  
Siis ei saa te kümne aasta jooksul ühtegi osa, te ei arene, jääte teatrisse  
tilkuma ja kes teab, kas teist üldse näitleja saabki. Teatrikoolis aga saate  
niisuguse põhja, mis annab teile võimaluse ise teatris edasi minna ja are-  
neda.» Mulle oli see muidugi kohutav dilemma, aga kuna mu elu on alati 7

olnud üks pidev eneseületamine või tahtmine ennast ületada, siis ma loobusin ja jäin koolile truuks.

Sel kevadel juhendasite ka ise teatrikooli XII lennu diplomandide lavakõne eksamitööd. Milline mulje jäi?

Teha oli tore, töötasin kolme tudengiga. Valisin katkendid «Jevgeni Oneginist». Mõningad tänapäeva näidendid on võrdlemisi lohakas ja lodevas keeles kirjutatud ning kui need veel suupäraseks tehakse, kaob keele ilu täiesti. Seepärast panin noored värssi lugema. Värssi on raske lugeda, aga õpetama seda peaks, ka siis, kui on teada, et lähema viie aasta jooksul teatris sellist tööd ette ei tule. Alguses ei tabanud noored kuigi hästi jambi olemust, aga pikapeale hakkasid seda ise nautima ja värssi valitsema.

Mul on jäänud mulje, et meie teatrikoolides ei pöörata enam kuigi palju tähelepanu näitlejate h n i k a l e. Teatris annab see kohe tunda, aga vaid murdosa näitlejatest teevad psühhofüüsilist treeningut. Niisugust tehnikat nagu omaaegsetel staaridel, kes mööda maailma ringi sõites võisid ükskõik millise teatri valmis etendusse sisse minna, loomulikult enam ei näe. Näitleja oli siis suveräänne ja ta ise töötas enda jaoks välja tehnilise pagasi. Loomulikult olid ka siin omad ohud ja karid. Ansambli mõttes.

Kahju, et üleliiduline GOST ei näe teatrikooli programmis enam ette psühholoogiat ja karakteroloogiat. Meil õpetas seda Eesti kuulus psühhiaater doktor Kirsimägi, huvitav inimene, silmad läbitungivad ja loengud põnevad. Aga ega teatrikooli diplom ometi veel näitlejaks tee, teatrisse tulles algab kõik otsekui algusest peale.

Teie tegite ometi oma esimese suurema rolli diplomita, juba teatrikooli päevil?

Jah, oma tegelikuks debüüdiks loen 11. detsembrist 1942, kui mängisin «Tartuffe'is» Damisi. See ei olnud suur osa, aga tollases seltskonnas — Hugo Laur (Orgon), Ruut Tarmo (Tartuffe) ja Marje Parikas (Elmire) — tähendas see mulle palju. Suuremad osatäitmised tulid muidugi juba hiljem, pärast kooli lõpetamist. 1946. aastal sain noore näitlejana Tiuduri osa A. Hindi «Tagaranna meeste kalakuunaris». Tegelikult oli see Hindi enda soov, et mina mängiksin. Kutsus mind kohvikusse ja rääkis pikalt rollist ja näidendist. Kuulasin suure põnevusega. Pärast selgus, et Hindi jutt rollist oli hoopis huvitavam kui roll ise. Huko Lumetilt ilmus pärast esietendust arvustus, kus ta pahandas, et kui Hamletit mängivad ikka teatri kõige tugevamad jõud, siis miks nüüd akki on nii noor inimene peaosas tegema pandud. Tsiteeris veel mingit Keskkomitee määrust selle kohta, aga osa peale jäeti mind ikka edasi.

Mäletan, Lauter lavastas ühe sõjateemalise tüki, G. Berjozko «Mehisuse», ja mina olin talle assistendiks. Lisaks oli mul seal ilus käskjala roll — väike osa, rohkem öelda ei olnud kui: «Ja vinovat, ja vinovat...» Vaikne ilus roll oli. Mängida saime seda vähe, sest publikut millegipärast ei jätkunud.

Lauter, tollase «Estonia» liider, oli range kuju, kelle distsipliinitundest on palju räägitud. Kui teda vahel proovist välja taheti kutsuda, ka ülemuste juurde, ütles ta alati: «Mul on proov, palun mitte segada!», ja seda aktsepteeriti. Ratassepp vastupidi, kui tal vahel ei olnud tahtmist proovi teha, olid teised tuurid peal, lasi mõnel sõbral endale tegelaste tuppa helistada ja vastas siis nii, et kõik kuuleksid: «Jajah, seltsimees Lentsman, tulen kohel!»

Sellised legendaarsevõitu lood kipuvad sageli kujundama arvamust, nagu oleks varasematel aegadel teatris valitsenud hoopis eluröömsam ja seltskondlikum atmosfäär. Mida tähendab teile seltskondlikkus teatris siis ja nüüd?

Praegu vist enam mitte palju, kipun sageli seltskonnast võõrduma, eelistan omaette olemist looduses. Võib-olla seepärast, et olin noorena tohutult seltskondlik — eluröömus ja vallatu. Mäletan, et kõik ajas mind kohutavalt naerma. Teatris hüüti mind Päikesepoisiks, olin «Estonias» kaua aastaid pesamuna. Siis tulid aga Päikesepoisi peale plekid ja pesamuna osutus mädamunaks. Nüüd on aastad ja elu selle eluröömu maha nühki-

nud. . . Kuid olen ka praegu seisukohal, et elu on liiga tõsine asi, et temasse liiga tõsiselt suhtuda. Armastan väga head huumorit, kuigi ma ise suur humorist ei ole. Võib siiski öelda, et omal ajal oli teatris rohkem kollegiaalsust. Näiteks tuldi «Estonias» või Draamateatris igal hommikul enne proovide algust tegelaste tuppa, kus siis lihtsalt juttu aeti või üksteise kallal lõõbiti. Tänapäeval terve trupp kokku peaaegu enam ei saa. Koosolekud? Jah, aga muidu teeb igaüks kuskil oma tööd — üks ühes, teine teises proovisaalis. Nendega, kellega oled ühes proovis, nendega suhtled. Mõni teine tuleb aga teatris vastu — oled üldse temaga peale teresõna midagi rohkemat vahetanud või ei. . . ?

1955. aastal olete jälle teatris tagasi ja kohe hakkavad, nüüd juba «Ugalas», järgemööda tulema ilusad osad — Ibeni «Kummitustes», Zweigi «Majas mere ääres» . . .

See ju ongi väiketeatrit eelis, et seal saab tööd, suuri rolle teha. Aga ma tegin tagasi tulles kõike veel vanast rasvast. Juba «Estonias», pärast teatrikooli, mängisin palju armastajaid, kõik üsna ühtemoodi — ainult tekst ja kostüüm vahetusid. Ja vana teatri stampides olin ikka kinni ka. Eks ma põdenud näitlejana läbi kõik selle elukutse lastehaigused. Võtsin kõige hea juures üle ka suurte näitlejate vead ja stambid. Kõige hullem et vöörad stambid.

Viljandis lavastas tookord Karl Ader. Lavastamise organisatoorset külge ta võib-olla hiilgavalt ei tundnud, aga tema isiksuse võlu ja oskus fantaasia tööle panna tegid proovid väga huvitavaks. Aleksander Sats, kellega tegime «Maja mere ääres», oli tugevam organiseerijana. Adra «Kummitustega» tuli aga Osvald, mis üsna palju tähelepanu äratas.

Te olete alati seda rõhutanud, et näitlejana vajate tingimata lavastajat. Aga millist nimelt — kas tõestab seda teie viimaste aastate püsiv koostöö peaaegu et ühe lavastaja, Mikk Mikiveriga?

Tõepoolest, mina ilma lavastajata ei saa. Kaarel Karm ütles kunagi oma Hamletist rääkides: «Särevalt võib mulle ütelda ainult ühte: kust uksest ma sisse tulen ja kust välja lähen. Ma tean, mis Särevalt teeb. Ta toob mulle lugeda virna raamatuid. Aga mina tean Hamletist kõik. Ühtegi raamatut ei ole mul vaja läbi lugeda. Peale selle «Hamleti»-raamatu!» See oli Karmil muidugi ülimal põhjalikkusega, peensusteni läbi töötatud roll. Aga isegi sellisel juhul vajaksin ma arvatavasti lavastajat, tema märkusi ja tagasisidet. Brook ütleb küll, et pime juhib pimedat, kui näitejuht ja näitleja koos alustavad. Aga see on meie töö võlu ja paradoks. Me ei tea alati ette, mis tuleb, kuhu välja jõuame.

Kui me Mikiveriga ühes oma esimeses töös, «Antigones» alustasime, andis Mikiver mulle ilmselt aukartusest vanema näitleja vastu üsna vabad käed. Aga tema märkused olid asjakohased, täpsed ja tulid palju kasuks. Ta ütles mulle asju, mille peale ma ise ei oleks tulnud. Nüüdki Mišarinit tehes andis Mikiver minu Gološtšapovile täpseid detaile, aga lasi rohkem endal ujuda. Tegin seda rolli väga kõikuvalt, isegi mingi vastiku sadismiga. Gološtšapov on väga keeruline, ebameeldivgi, kuid mõistmist vajav kuju. Alguses oli teda isegi ebamugav mängida, kuid etendustega on hakanud juba minema. Ma ei arva, et Mikiver on ainuke, kes on osanud avada ka minu alateadvuse väravaid, aga tema on teinud seda kõige rohkem.

On umbes 4—5 lavastajat, kellega ma tahaksin koos töötada, aga kahjuks on enamik neist juba läinud. . . Õpetanud on aga kõige rohkem vist Panso. Tegelikult võin proove Pansoga Noorsooteatris julgelt nimetada oma teiseks teatrikooliks. Panso murdis ja põrmustas kõik need mu vanad teatritööd, mis veel «Estonia» päevilt kaasa olin saanud. Rääkimata sellest, et ta oli lavastajana ja näitejuhina täiesti uus kvaliteet, samm edasi vanast teatrist.

Panso oli ka lavastaja, kes rangete nõudmistega proovis püüdis säilitada meie töö ideaale. Tegelikult kordas ta proovis kõige lihtsamat ABC-d, aga see oli vajalik, sest näitleja unustab ennast ju nii kergesti. Eks kõik näitlejad mõtlevad nooruses kunstist kui millestki pühadusetaolisest ega märkagi, millal see võib muutuda käsitööks, kuulsusejanuks või karjäärihiimuks. Näitleja ise võib ju arvata, et ta on ikka veel suure muusa teener, aga läheb juba kusagil odavamalt, kergemat teed pidi, kuna ta on ju andekas, 9

teda hinnatakse, ta meeldib publikule. . . Edevus — näitlejale nii omane — võib laval ja loomingus muutuda hädaohtlikuks. Sealt on lühike tee teesklu-  
seni, valeni. Ise ei pruugi seda märgata, selleks on vaja lavastajat, seda  
head silma, mis oskab tõe valest eraldada. Kuigi tehniliselt meisterlik  
näitleja võib ka lavastaja ära petta, ka hea lavastaja.

Panso kirjutas ühes oma viimastest sõnavõttudest, et teda häirib väsinud  
näitleja proovis ja etendustel, et see ei tohi muutuda tendentsiks — poole jõuga  
töötamine?

Panso oskas juba ise nii proovi organiseerida, et näitleja, keda momendil  
ei vajatud, ei pidanud kunagi niisama istuma. See on kõige hullem, kui oled  
oma aja tühjalt veetnud. Panso tuli proovi kindla programmiga, teadis,  
mida selle prooviga saavutada tahab. Ka Mikiver on selline lavastaja, kuigi  
kõikuvam, võib hoogu sattuda ja ennast ühe stseeni kallal mitmeks tun-  
niks tööle unustada.

60. aastate lõppu ja Noorsooteatri perioodi on nimetatud Mandri läbimurdeks,  
muundumiseks, õitsenguks. Siia aega jääb ka koostöös Mikiveriga sündinud  
Willy Loman A. Milleri «Proovireisija surmas». Kuidas vaatate ise sellele plah-  
vatuslikule rollile?

Ehkki ma seda osa kohutavalt kartsin, sest tundsin, et ei ole võimeline  
seda ära tegema, sünnitas «Proovireisija surm» ideaalse lavastaja ja näitleja  
koostöö. Algul tundus see, mida Mikiver pakkus, mulle võõras, ma ei kohan-  
nenud tema tahtmistega, aga püüdsin seda siiski teostada. Proov võis kesta  
5 tundi, aga see ei väsitanud, tegin naudingut ja õhinaga. Sellest kujunes  
vastastikune andmine ja võtmine, iga kord võis üks teist millegagi ülla-  
tada. Peaproovide ajal sattusin aga paanikasse. Oli täieliku ebaõnnestumise  
tunne, ometi oli suur töö tehtud. Puudusin kahelt peaproovilt, kol-  
manda tegin ära «õndsas kaatris».

Millest selline ebaõnnestumise tunne?

Vist seetõttu, et tundsin juba — see kes on laval, ei ole enam mina, vaid  
hoopis keegi teine. Mulle näis, et mina kui näitleja mängin kehvasti. See  
tekitas esialgu väga harjumatu, ebamugava tunde. Kui esietenduse ära  
tegin, olin sama õnnelik kui siis, kui ma «Estoniasse» töölevõtu kirja  
sain. Saali vastuvõtt tekitas äratundmise õnnestumisest. Aga Mikuga on  
meil olnud ka ebaõnnestumisi, Anouilh' «Beckett ehk jumala au» näiteks.  
Mikiver usaldas mind liialt ja tegeles rohkem Ulfsakiga. Tegingi rolli ise  
valmis ja tegin valesti. Sageli on ju nii, et loed teost, mis on sulle absoluut-  
selt mõistetav, kõik on selge. Aga ta ei sünni sees, ei tule vereringesse,  
kui mõistusega valmis teed. Sellest oli kahju, sest materjal oli võrratu.  
Kuidas ma siis nii valesti mõelda võisin, ei tea? Tehes ei saanud aru.

Millal see arusaamine tuleb?

Beckettiga tuli üsna kohe, kui tükk valmis sai. Aga vahel tuleb arusaam-  
ine hoopis hiljem. Mul on praegu mitu rolli, mida ma nüüd teeksin hoo-  
pis teisiti kui omal ajal. Gregers, Solness, Rubek. . . Gregersi puhul püüdsin  
täita täpselt lavastaja tahet. Panso andis kuju joonise kätte. Ta tahtis  
selles rollis näha mingit kummalisust, mida mina õigesti ei mõistnud.  
Kujunduses oli eeskujuks maalikunstnik Munch oma salapärase väljaveni-  
tatusega. Panso tahtis alati, et tegelaskuju oleks kummaline, ta oli selles  
mõttes väga teatraalne, vajas eredaid väljendusvahendeid ja tehnikat.  
Eriti veel siis, kui ta näitlejat väga ei usaldanud. Nüüd kehastaksin  
Gregersit hoopis pehmemalt, soojemalt, südamlikumalt, ilma tollase saatusu-  
liku etteantusega — inimlikku kuju, kes oma ideaalsete nõudmistega teiste  
elu hukutab. Ometi olnud «Metspart» lummav etendus, tänu eelkõige  
Mari Lille suurepärasele Hedwigile ning Ants Eskola ja Mikiveri Hjalma-  
rile.

Ibseni maalikunstnik Rubek lavastuses «Kui me surnud ärkame» oli  
ka üks selline roll. Iga looja, kui ta seda on, lahendab sageli oma psüühi-  
list hetkeseisu lavastuse, tegelaskujude kaudu. Mikk oli siis sügavalt  
oma eluga sassis, peaaegu vihkas kunstnikke, iseenast kaasa arvatud.  
Ja siis me hakkasime koos selle Rubeki peale nii sülitama, kuidas vähegi  
võis. Ibsen on aga selleks liiga suur looja, et kellegi peale sülitada. Hiljem,  
10 kui ma Mikiverist juba vabaks sain, hakkasin teda vaikselt rehabiliteerima,

aga päris õiget Rubekit kätte ei saanud. Velda Otsus mängis Irenet tollal võrratult, minu arvates oli ta ka ainuke ibsenlik kuju selles lavastuses.

**On's näitleja protest sellisel juhul proovis üldse võimalik?**

Paljud näitlejad protesteerivad ja vaidlevad. Mina aga enamasti usaldan seda, mida lavastaja pakub. Isegi kui miski mind häirib, võin lavastajaga kaasa minna. Pärast selgub, et oleks ikka pidanud proovis rohkem vaidlema, oma läbi suruma, võinuks siiski teha teisiti.

**Kas lavastajateatri tulemusena pole näitleja lavastajat liigagi usaldama hakanud, jäädes rahulikult ooteseisundisse — tule ja tee minuga midagi?**

Teate, mis see on? Mugavus. Nii lihtne on ju ennast lavastaja kätte anda. Varem oli näitleja palju suveräänsem kui praegu, ta pidi palju rohkem tööd tegema, muidu ta kõrvaldati. Praegu on kujunenud nii, et lavastaja teeb etenduse ja näitlejad jäävad sageli ootama: tee minust roll! tee midagi! Lavastajad ise ka kurdavad, kui proovi tulles niisugust näitlejat kohtavad. Näitleja peab siiski teadma, miks ta proovi tuleb. Pealegi võib näitejuht vahel nii palju ja huvitavat rääkida, et ta lihtsalt räägib su proovis ära — enesekindlalt, vastuvaidlematult. Aga kui lavastaja palju ja ainult räägib, hakkad kella vaatama. Selliseid proove on ka. Seepärast mulle meeldivadki Mikiveri juures tema nõutuse hetked — kui ta ei tea, kuidas edasi minna, ja see ei ole mängitud. Sest olen kohanud ka lavastajaid, kes seda osavalt mängivad. Ma ise olin ka üks selline lavastaja. Näitlesin ise proovides näitejuhti.

**Teie ja lavastaja?**

Nojaa, nooruses lavastasin Narva teatris «Kas mehed võivad olla truud» ja ungari komöödia «Abikaasa». See oli 1943. aastal, kui Särev soovitas meile, kolmele teatrikooli poisile sakslaste mobilisatsiooni eest ära Narva minna. Narva teater oli muidugi pealinna poisi jaoks provintis. Olin hirmus enesekindel oma võimetes: mängisin seal 21-selt «Parvepoistes» Tolarit — Stanislavski oli kaasas, lugesin seda ja mängisin. Ja muidugi lavastasin. Aga kui ma «Ugalas» Enn Toona käe all näitejuhina «Veli Henu» lavastasin ja veel ka Skvarkini «Võõrast last», siis jõudsin äratundmisele, et see ei ole minu ala. Olin elav näide sellest, kuidas režissööri piiratus võib saada näitleja piiratuseks, nagu Liv Ullman tabavalt ütleb. Proovis olin väga aktiivne, surusin näitlejatele oma seisukohti peale. Näitlejad aga läksid mul käes krampi, kartsid mind. Olin vist ikka kohutav küll. 1948. aastal, mõned nädalad enne mu vahepauzi teatritöös, tehti mulle ettepanek minna Moskvasse õppima režissuuri, et olla mõne aasta pärast iseseisev lavastaja «Estonias». Oleks ma seda teed läinud, küllap oleksin lavastajana kiiresti läbi põlenud ja tänaseks vaevalt et keegi minu nimegi mäletaks. See võinuks olla mu elu suurim ebaõnnestumine. Kes teab?

**Aga kuidas on selliste ebaõnnestumistega, mis kriitika ära fikseerib? Kas näitleja ise ka seda tunnistab?**

Muidugi ei ole näitleja alati ise see õige hindaja. Tean, et olen mänginud osi hästi ja valesti, halvasti ja õigesti. Pinna ütles ikka, et näitleja, kes pole ühtegi rolli ära rikkunud, polegi näitleja. Kõige hullem ongi see, et kunstis ei ole kunagi garantiid, et su töö õnnestub. Kui Karm oli oma Hamleti hiilgavalt ära teinud, ütles ta mulle: «Nüüd tegin Hamleti. Aga see Shakespeare oli kaval mees, ta teadis, et on olemas üks niisugune näitleja nagu Karm, ja ta kirjutab Othello. Selle ma alles teen!» Ebaõnnestus!

Kriitikas usaldan tõest arvamust. Selle tunneb ära. Isegi kui ei meeldi ja haiget teeb. Kriitika on ka paaril korral otseselt aidanud: V. Tobro arvustus Anouilh' «Beckett'i» kohta ja «Pommeri aia» arvustus A. Heina-puult, kes soovitas Pommeril autori teksti rääkida jutustajana n-ö kõrvale astudes. Viimased etendused seda ka tegin, astusin osast välja jutustajana, ja usun, et sellises tinglikus lavastuses oli see palju õigem, kui kirjaniku mõtteid esitav Pommer. Kriitik viis selleni.

Kriitikuks võib olla ka kolleeg, ehkki siin näeb sageli teesklust, silma-kirjalikkust. Mulle juba heidetakse ette, et olen liiga halastamatu ja resoluutne oma hinnangutes. Ärge rääkige mulle, et olen mingi lavastuse vastu seepärast, et olen vana ja ei mõista uut! Ma ei usu seda. Ma hakkasin lihtsalt võrdlemisi noorelt aru saama valest ja tõest, näitlejast, kes petab 11

ja kes on ehtne. See pole mingi vanaduse tundemärk, nüüd märkan seda lihtsalt veelgi sügavamalt. See teeb elu raskeks, kui sa palju läbi näed. Peaks silmad sulgema, ära unustama, olema leebem kõigi nähtuste suhtes, mis sind ärritavad. Aga ma võtan kõik vastu, mis noored teevad. Tehku ainult hästi. Minu meelest on kunstis absoluutselt kõik võimalik. Aga uudsus uudsuse pärast ei maksa minu silmis midagi, ka elus mitte. Ma pole sugugi sellel arvamusel, nagu oleks teater minu nooruses olnud parem. Meie teatrikunst on oma mõtlemistasandilt tunduvalt edasi arenenud, aga siin on ka palju kobamist ja otsimist. Professionaalsusest kõige üldisemas mõttes jääb puudu: professionaalsest tehnikast, ehtsusest ja mis kõige olulisem — hingestusest.

Ja mis ongi teatris uus? Kõik on tehtud, kõik kordub. Põhiliseks jääb ikka inimese avanemine teiste inimeste jaoks. Ja seda ei kummuta ükski stiil ega -ism. Kui seda ei sünni, siis on teater minu jaoks ikkagi naftaliini hõnguga, ükskõik kui uuele seal tehtu siis ka ei pretendeeriks. Ja siin olen kategooriliselt nende lavastajate vastu, kes kasutavad näitlejat margina. Eitan sellist lavastajateatrit. Mäletan, et ütlesin kunagi ühele lavastajale: kui minu nooruses oleks teater olnud selline, poleks ma iialgi hakanud näitlejaks. Olen raudselt ümberkehastumise poolt.

Alati, kui kohtan mõnda uut lavastajat, küsin tema käest, mis on kunsti eesmärk? Ja kui ta vastab mulle, et eneseteostus, ei tahaks ma sellise lavastaja juures töötada. Olen kohanud juba liigagi palju sellist teesklust ja pretensioonikust, kui tahetakse rohkem saada, kui ollakse andnud. Olen saajaprotsendiliselt nõus Stravinskiga, kes ütleb, et kunst on nauding. Nauding vaatajale! Ma lisaksin isegi: nauding töö äratundmisest. Ja õnnelik on juhus, kui kunstniku ja publiku naudingud kokku langevad. Nagu Willy Loman, «Pöördtoolitunni» Eugen Jannsen, «Tuulte pöörise» Jaak. . .

Need on ju lausa füüsiliselt rasked osatäitmised. . . ?

Tööd, mis sulle enesele naudingut pakuvad, ei väsita. Ainult vastu tahtmist tehtud rollid väsitavad. Lomanis oli palju enesest väljaminevat kaootilisust, mängisin pidevalt hullumise piiri peal. Sain tookord mitu kirja, kus tunti muret minu tervise pärast. Tagantjärele võin rahustuseks öelda, et see oli etendus, mis mind kunagi ei väsitanud. Hoopis vastupidi! Ka «Pöördtoolitunniga» oli alguses nii, et materjal meeldis, aga rolli kartsin. Kes tuleb vaatama? Mingi kitsas huviliste ring? Mikiver tahtis seda juba Noorsooteatris minuga teha, siis Draamateatris Karmiga. Karm ütles ära, ei usaldanud enam oma mälu. Järgmine kandidaat oli kadunud Einari Koppel, kes osa juba õppima hakkas, aga kahjuks jäi see pooleli. Siis alles tuli Mikiver minu juurde. . . Ma ei armasta monoloog, pole kunagi tahtnud teha Hamleti «Olla või. . .». Maurusel oli «Armastuses ja surmas» tsirkuseepisoodis üks monoloog. Ma kartsin seda nii, et kaotasin isegi karakteri ära. Siin aga on terve etendus ainult üks suur monoloog. Õnneks on kirjanikul tekst toeselt kirjutatud. Kui Eugen Jannsen konkreetsete isikutega diskuteerib, muutusid mul kujuteldavad isikud nähtavaks, olid olemas.

Täielik ümberkehastumine laval on alati mõjunud kuidagi ehmitava teadmisenäitlejakutse mõneti absurdsest olemusest. See on kuskilt väga lähedal hullumeelsusele (või sinna pöördumisele). Mõjub enesepõletamisenä. Või on see ainult vaataja romantiline arusaam?

Sageli vaatan ennast kõrvalt ja see ajab mind naerma, ka situatsioonis, mis peaks ju küllalt tõsine olema. Aga ma tean, kui ma seda laval läbi elan, siis palju rängemalt. Võib-olla on see kompensatsioon? Ma ei saa magada pärast erutavat ja rasket etendust. Tulen koju ja olen peaaegu hommikuni üleval, hakkam etendust stseenhaaval tagasi mõtlema. Muidugi mõjub ka see erutusaste, mis laval valitseb. Küll mitte kõigi etenduste puhul. Aga «Proovireisijas» või omal ajal «Kummitustes» . . .

Olete ka väljaspool lava, elus, nn kõrge temperatuuriga sündmusi läbi elanud? Ei ole, ja see on kõige hullem. . .

Ja ometi on elu näitlejale loomeallikaks?

Elu on õpetanud mulle palju rokem kui ükski kool. Olen kunagi elanud inimeste hulgas, kellel puudusid maskid. Me kõik ju kanname maske. Aga 12 on olukordi, kus inimene on kõigi oma elementaarseimate vajadustega

sinu ees avatud. Kuidas ta siis käitub? Võimalust seda jälgida, endagi peal tajuda — niisuguseid kogemusi pole kõigil. Näha inimese sügavamaid kihte, näha, kuidas ta muutub väikeseks, kaob üldse — või muutub hoopis suureks. . . Olen otsekui poliüübina elu jälginud, kuid endasse imesin vaid seda, mida oli mulle vaja. Kõik muu suutsin endast mööda lasta. Juba oma teatrinooruses olin seisukohal, et näitlejal on vaja elu väga põhjalikult tunda — ükskõik mida teha, et sellest tema kutsele kasu oleks. Elu andis mulle selleks ootamatu võimaluse.

Mingit osa toimuvast registreerib alateadvus pidevalt. Praegu ma ka räägin ja jälgin ennast kõrvalt. Vahel unustan ära, siis ei jälgi. . . Ma ju praegu tunnen, et hingan valesti, olen rääkides pinge all. H i n g a m i n e — see on mulle väga tähtis ja seda kontrollin ka laval. Hingamine ja kesken- dus. Nii et ka laval võid elada küll ehtsalt läbi, aga üks osa sinust kogu aeg registreerib.

**Filmitöö on selles suhtes midagi hoopis kainemat, külmemat?**

Võrreldes teatriga, olen filmis võrdlemisi vähe ulatuslikke, õnnestunud rolle teinud. 47 filmirolli hulgas neid siiski on olnud. Üks huvitav koostöö oli mul aga Grigori Kromanoviga «Põrgupõhja uues Vanapaganas», kus ma mängisin pastorit. Mäletan, oli üks stseen, kus Jürka tuleb pastorit paluma, et see Maia pühitsetud mulda matak. See mõjus mulle tol korral nii, et mul hakkasid pisarad jooksema. Kromanov õnneks märkas seda kohe, käsutas platsi puhtaks ja pani kaamera käima. Oli olnud vapustavalt hea stseen. Ma ise ei ole näinud, sest hiljem lõigati see stseen filmist välja — üks pastor ei tohtivat nii heasüdamlik olla.

**Olete hõivatud näitleja nii teatris, filmis, raadios jm. Kas kõik muu kõrvaline ei hakka tasapisi teatrinäitlejat ära hävitama?**

Olin kord 2—3 kuud ühe filmiga seotud ja kui ma lavale tagasi tulin, siis alles tundsin, milline nauding on mängida laval. Kuskiltmaalt annab see «kõik muu» jõudu uuesti lavale tulekuks. Aga näitleja väljendus- vahendeid võib filmitöö mõjutada küll. Harjub sisse teine, vaikne rääkimis- maneer, väljendusvahendid muutuvad lava jaoks liiga napiks.

Tänu filmidele olen saanud eluga rohkem kontaktis olla, liikuda. Kui ma hommikust õhtuni ainult oma teatrimaailmas elaksin, näeksin ainult oma kolleege, siis. . . Ird ütleb, et temale «Vanemuisest» piisab, et elu tundma õppida. Aga mina ju ei armasta teatrit, ei armasta seda kui nähtust, kui asutust. Kuid armastan sügavalt seda kunsti, mis seal sünnib. Kui sünnib. Ma pole kunagi ühegi teatri kui asutuse patrioot. Kui see teater ei rahulda minu kunstilisi vajadusi ja nõudmisi, ei ole seda teatrit mulle vaja. Ma ei ole niisugune teatrikass, kellele teatris kõik püha on. Teatri allikaks peab ikka elu olema. Teater muutub siis seisvaks veeks, kui seal ainult teatrisest elu elatakse, kui teater on nähtus omaette ja elust minnakse mööda.

**Olete te õnnelik?**

Vaadake, inimese karakter on tema saatus. Ja õnn, õnnelik olemine sõltub vägagi palju tema iseloomust. Inimesel võib olla kõik korras ja hästi, kuid ta pole ikka õnnelik. Aga ma oleksin oma saatuse vastu ebaõiglane, kui ma ütleksin: olen õnnetu. Jääb küll mingisugune pidev rahulolematu, mitte niipalju ümbritseva elu, kui iseendaga, aga see on õnneks kogu aeg olnud. Küllap seetõttu, et ideaal on alati suurem sellest, mida tegelikult oled võimeline teostama.

Aga elu hakkab otsa saama, kuid ametit pole selgeks saanud. Lukussepp, tislter tunneb rõõmu oma kätetööst, midagi on järele jäänud. Midagi, mis tema oskust tõestab. Sina, näitleja, alusta iga kord uuesti! Ma tean, kui saamatu võib olla küps näitleja esimeses proovis. Mäletan isegi, kui üllatunud ma noore näitlejana olin, et vanad näitlejad ei saanud proovis kohe seda teha, mida näitejuht nõudis. «See on ju nii kerge!» — mõtlesin too- kord.

*Üles kirjutanud MARGOT VISNAP*

## Mõningaid paralleele ja ühisjooni eesti ja soome varasemas koorimuusikas

MARIS MANNIK

Euroopa muusikas võime eraldada teatud spetsiifiliste tunnuste põhjal mitte ainult eri rahvuste, vaid ka erinevate piirkondade, kultuuriareaalide heliloomingut. Ühe sellise heliloomingu regiooni Euroopas moodustavad Põhjamaad, kuhu põhilisena kuuluvad Skandinaaviamaad ja Soome. Põhjamaade heliloomingulise koolkonna tekkimist on soodustanud nii tüpoloogilised ühisjooned kui ka küllalt intensiivsed omavahelised kontaktid, aga kindlasti ka kõrvalejäämine suurtest laastavatest sõdadest, tänu millele on toimunud suhteliselt rahulik ja pidev areng. Sarnased geograafilised tingimused on kujundanud põhjarahvaste maailmatunnetuse, mis avaldub kõige sagedamini nende omapärases folklooris, viimase kaudu aga ka professionaalses kunstikultuuris.

Põhjarahvaste rahvaviiside meloodika aluseks on diatoonilised laadid, kus puuduvad teravad tunglevused. Rahvaviiside tuginemisega sellistele diatoonilistele laadidele seostatakse ka kõigi Põhja-Euroopa koolkondade heliloomingu üht tüüpilisemat joont; püüdu diatoonika ja modaalharmoonia poole. Viimasega kaasnevad vastava regiooni heliloojate helikeele sellised iseärasused nagu plagaalsete järgnevuste laialdane kasutamine, oreli-punktide ja ostinatode rohkus, paralleelselt liikuvate akordide ja kõikvõimalike kõrvalseptakordide sagedus, püüd harmoonia ning koloriidi karguse, sageli ka tumeduse ja salapärasuse poole. Põhjamaade heliloomingus esineb suhteliselt palju minoorset laadi. See seostub kindlasti sellega, et minoor oma mitmesuguste variantidega on näiteks rootsi ja norra rahvalaulude (mitte tantsude) põhiliseks laadiliseks aluseks (taanlasi nimetatakse Skandinaaviamaade «mažoorseks rahvuseks»)<sup>1</sup>. Minoor on laadiliseks aluseks ka 66,9 % kalevalamõõdulistele, s. o vanadele soome rahvaviisidele.<sup>2</sup>

Uurimused näitavad, et palju eespool nimetatud iseärasusi on iseloomulikud ka eesti heliloomingule, eriti klassikutele M. Saarele ja H. Ellerile. Paljude tüüpiliste joonte ühtelangvus lubab seega eesti heliloomingut (vähe-malt varasemat perioodi) lugeda Põhja-Euroopa koolkonda kuuluvaks. Ühendus vastava koolkonnaga tekkis ennekõike Soome kaudu. Sarnaste joonte esilekerkimist eesti ja soome heliloomingus on kõige otsesemalt põhjustanud kunagise ühise algkodu olemasolu, tänu millele on juba kahe rahvuse folklooris ja hingelaadis palju kokkukuuluvat. Teise väga mõjusa tegurina toimivad vastastikused kontaktisuhted, mis olid möödunud sajandi lõpul ja käesoleva algul küllaltki intensiivsed.<sup>3</sup>

Üksikuid eesti helitöid hakati juba möödunud sajandil, siis kui rahvuslik helikeel alles kobamisi otsis oma rada, iseloomustama sõnadega «põhjamaiselt karge koloriit, salapärane, müstiline» jne. Need ei olnud ainult tühjad sõnad, vaid esile kutsutud konkreetsetest uuenduslikest nähtustest.

Oleks vääri kõiki uusi ilminguid varases eesti muusikas seostada Soomega, sel juhul eitaksime vene koolkonna progressiivset mõju, mis eesti rahvusliku helikeele kujunemisel oli kahtlemata väga oluline, samuti sajandi algul tul-

<sup>1</sup> Н. М о х о в. Некоторые особенности музыкального фольклора Скандинавских стран. Скандинавский сборник XXVII. Тартуский гос. университет. Таллин, 1982, с. 204.

<sup>2</sup> I. K o l e h m a i n e n. Kalevalansävelmän musikologista syntaksia. 1977, lk 22 (käsitäsi).

<sup>3</sup> Vt M. M ä n n i k. Eesti ja Soome muusikasuhetest XIX sajandi teisel poolel. Rmt:



nud prantsuse ja teiste kaugemate muusikakultuuride osa. Kuid kaldun arvama, et nende mõju oli siiski rohkem puhttehnilist laadi. Tüüpilisele eestilikule tõi lähemale Põhjamaade koolkonna, eeskätt aga soome heliloojate looming.

Järgnevalt püütakse välja tuua mõningaid paralleelnähtusi ja ühisjooni eesti ja soome varasemas koorimuusikas, kus need on rohkem tajutavad kui hiljem arenema hakanud instrumentaalžanrites.

Kuigi varasem soome helilooming oli nii nagu eesti ja enamiku Euroopa väikerahvuste muusika XIX sajandil veel saksa mõju all, toimus põhjanaabrite muusikas, tänu pikemale ettevalmistusperioodile<sup>4</sup>, rahvusliku helikeele kiirem väljaarenemine ja ka žanriline küpsemine. Vaideldamatul osa selles protsessis etendas epos «Kalevala». Mõõdunud sajandi viimasel veerandil alanud suunda soome heliloomingus on hakatud nimetama Kalevala-romantiliseks. «Kalevala» otsene ja kaudne (läbi eesti eepose «Kalevipoeg») mõju on ilmne ka varasemas eesti muusikas. Eeposlik aines (nii «Kalevipojast» kui «Kalevalast» pärinev) on lähtematerjaliks paljudele eesti heliteostele, mitte ainult koorilauludele, vaid ka instrumentaalmuusikale (A. Läte avamäng «Kalevala»). Rahvuslikud, tol korral ka uuenduslikud jooned, tulid soome ja eesti muusikasse suures osas just eepostega seostuvate teoste kaudu. Luge-mata üles XIX sajandi lõpul ja XX sajandi algul sündinud arvukaid «Kalevala»-ainelisi teoseid soome muusikast, viidakem veel kord perioodi iseloomustavale terminile — «Kalevala-romantiline», mis räägib iseenda eest. Eestis vastavasisulist terminit ei kasutatud, küll aga näeme siingi, et paljud säravamad teosed on «Kalevipoja» ainetel. Nimetagem koorilauludest K. A. Hermanni «Isamaa mälestus», M. Härma «Enne ja nüüd», K. Tüürpu «Muru kasvab mulla peale». R. Tobias kavandas ooperi «Kalevipoeg» kirjutamist, millest valmisid kahjuks küll ainult üksikud, kuid väga kunsti-küpsed numbrid («Kalevipoeg põrgu väravas», «Sest Ilmaneitsist ilusast»).

Eeposed, laiemas mõttes rahvuslik mütoloogia, andsid ainet mõlema maa kunstmuusikale. Paljud mütoloolised kangelased ja mõisted, nagu Väinämöinen, Põhjala, Toonela, Manala jt on juurdunud mõlemas kultuuris. Raske on öelda, kus nad enne kasutusele võeti. Eriti viimasel ajal levima hakanud arvamus järgi, et «Kalevala» on läänemeresoome rahvaste ühiseeepos, võib nimetatud mõistete päritolu viia ühissooma aega. Põhiliselt luule vahendusel on need jõudnud ka eesti vokaalmuusikasse. Eriti rikas sellistest teostest on varasem eesti koorimuusika: A. Läte «Oh kallis, kaunis Põhjala» (M. Lipp), M. Saare «Manalase laul» (rahvaluule), K. A. Hermanni lauleldus (ooper) «Uku ja Vanemuine» (K. A. Hermann) jt. Seega võime kõnelda ühis- test mütoloolilis-literatuursetest kujunditest eesti ja soome koorimuusikas. Veidi hiljem, eriti seoses soome rahvalaulude kogu «Kanteletar» (kahes köi- tes) ilmumisega eesti keeles 1931. ja 1932. aastal, hakatakse kasutama ka põhjanaabrite rahvaluule tekste. Viljakamad selles osas olid A. Karindi, M. Saar ja T. Vettik. Eesti heliloojate huvi soome kunstluule vastu on piirdu- nud põhiliselt E. Leino loominguga.

Tekstilised lähteallikad, kui neile oskuslikult läheneda, kujundavad oluli- selt koorilaulu üldist nägu, see on üldtuntud tõde. Soome luule ja rahvaluule tekstid on mitmekesisistanud eelkõige eesti koorimuusika rütmi. Kalevala värssi on mitmed eesti heliloojad (M. Saar, T. Vettik) pidanud küllaltki stiili- puhtaks, musikaalseks ja rütmirikkaks. Need tundmustel rajanevad arva- mused vajaksid teaduslikku tõestust. Kahtlemata võib aga soome rahva- luule oma arhaismidena, sest neid on soome keeles tänaseni palju rohkem säilinud kui eesti keeles.

Kui soome päritoluga tekstide kasutamine eesti varasemas kooriloomin- gus on suhteliselt tagasihoidlik ja nende mõjugi laulu kõlakoloriidile vähem tajutav, siis põhjanaabrite rahvaviisid ilmuvad juba esimestesse arvestata- vatesse eesti koorilauludesse ning toovad nendesse veidi nukrust ja melan- hooliatki, eeleegilisust ning põhjamaist kargust, ühesõnaga seda, mida ikka armastatakse mainida soome muusikast kõneldes.

<sup>4</sup> Soome muusikas täheldatakse ka arvestatavat klassitsismi perioodi. Sellest annab tunnistust esmajoones E. Tulindbergi (1761—1814) ja B. H. Cruselli (1775—1838) loo- ming.

Esimesed eesti heliloojad A. Kunileid, J. Kappel, A. Thomson, K. A. Hermann jt tundsid kes suuremat, kes väiksemat huvi soome rahvaviiside seadmise vastu. Kõrvuti eesti rahvaviisidega nähti nendes olulist allikat omapärase helikeele leidmiseks.

Laiemalt kasutati uuemaid soome rahvaviise (ka eesti rahvaviisidest kasutati põhiliselt uuemaid), mis Soomes pääsesid võidule juba XVII sajandil. Need alluvad vähem funktsionaalharmonia seaduspärasustele kui saksa koraalist tugevasti mõjutatud uuemad eesti rahvaviisid. Sellest ehk ka tõsine huvi nende vastu.

Riimiline nelikvärss kui paljulevinud vorm Euroopa rahvaste rahva muusikas jõudis Soome arvatavasti Rootsist, kus oli juba varem tuntud. Soome regilaulu (uuemate rahvalaulude põhikihistus) kõige lähemaks vasteks loeb A. Asplund vene tästauška<sup>5</sup>. Karjalas ja Ingeris kohtus ida poolt tulnud tästauška ja Soome kaudu sinna jõudnud Lääne-Euroopa nelikvärss ning kujunes uuemate soome rahvaviiside üks omapärasem vorm — *rekilaul*. Uuemate soome rahvaviiside silmatorkavamaks jooneks on eleegilisus. See on tõenäoliselt tuntavam vene mõju. Kuid slaavilik eleegia on siiski avatum, tunderõhulisem, soome oma varjatam, iseendasse keskendatum.

Soomelik eleegilisus, üldse soomelik tundelaad on selgemini tajutatav A. Kunileidi ja A. Thomsoni koorilauludes. Eelmised seda laadi teosed eesti muusikas on 1860. aastatel loodud, soome rahvaviisidel põhinevad A. Kunileidi koorilaulud «Sind surmani» ja «Mu isamaa on minu arm». A. Kunileid mitte ainult ei harmoniseeri neis lauludes soome rahvaviise, vaid arendab ja laiendab neid oma meloodiatega.

A. Kunileidi lauludes on tunnetatav eriline põhjamine, vahel pisut melanhoolne, vahel võib-olla liigselt tõsimeelne koloriit. Tema lauludes on nähtud püüdu tabada see «ühine noot», mis on omane kahele naaberrahvale<sup>6</sup>. A. Kunileidi kargevärviline, oma aja kohta julge harmoonia ennetas paljusid järeltulijaid.

Põhjanaanbrite muusika mõjul lähenevad mitmed eesti heliloojad ka oma originaalmeloodiates soomelikele viisidele (A. Kunileidi «Ema ja laps», A. Thomsoni «Kannel», M. Härma «Küll oli ilus mu öieke», R. Tobiase «Murtud roos»). A. Thomsoni laulu «Kannel» (rahvaluule) meloodia on üks eleegilisemaid varasemas eesti muusikas (näide 1). See on üsna tüüpiline soomelik eleegia: veidi nukker, vaoshoitud, tunnetes tagamaad säilitav.

Näide 1

Kannel ar-mas, kannel kal-lis, kan-nel kul-la  
 keele-li-ne, a-vab hää-le är-ka-mai-e,  
 lu-gu-si-da lenda-maie, laulu-si-da lõõri-maie.

Põhja- ja idapoolse kultuuri jooni on mõneti ehk ka eesti muusika eepilises küljes. Saksa muusikale, mille rüpes eesti helilooming oma esimesi samme astus, on eepiline joon vähem omane. Ka on eesti rahvaviiside seas eepilisi viise suhteliselt vähe säilinud. Siinne eepiline žanr on tunduvalt lüürilisema, naiselikuma karakteriga kui Soomes. Laulu kangelasest on Eestis tihti minategelane ja üldiselt on tundmatud näiteks Karjalale ja Soomele omasest kangelaslaulud võitlustest, sõja- ja tasuretkedest.<sup>7</sup> Eepika omaette žanrina puudub eesti rahvalaulude teaduslikust liigitusest, küll aga kõneldakse lüroepilistest kui eesti rahvalaulude ühest vanemast liigist. Seevastu on eepiline liin nii soome rahvalauludes kui ka professionaalses muusikas silma-

<sup>5</sup> A. Asplund. Riimilist kansanlaulut. Rmt: Kansanmusiikki. Vaasa, 1981, lk 98.

<sup>6</sup> R. Päts. Rahvuslik joon meie muusikas. 9. laulupeo album. Tallinn, 1982, lk 24.

<sup>7</sup> Eesti rahvalaulud I. Toim Ü. Tedre. Tallinn, 1969, lk 11.

paistvalt esindatud. Vanadest soome kalevalamöödulistest viisidest on kõige suurem protsent (46,2) just eepilised.<sup>8</sup>

Varasemas eesti muusikas on eepilisust arvatavasti kõige rohkem M. Lüdigi loomingus. Tema koorilauludest on selle eredamaks näiteks 1908. aastal kirjutatud «Ühest vaiksest pühast hiiest» (A. Haava). Eepiline kunst on eelkõige värvuste kunst. Värv on sajandivahetuse eesti, eriti aga soome muusikas rõhutatult oluline. Värvide teenistuses on enamik muusikalistest väljendusvahenditest, eelkõige aga harmoonia, faktuur ja tämber kui olulisemad.

Tundub, et muusikalistest väljendusvahenditest võib varasemas eesti ja soome koorimuusikas kõige rohkem kokkupuutepunkte leida faktuuris ja harmoonias. Faktuurile on iseloomulik sagedane unisoonide ja oktavite kasutamine, monoodilise faktuuri vastandamine enamasti akordilis-homofoonilise faktuuri löikudega. Unisoonis (oktavis) liikumised omavad väga väljenduslikku tähendust. Selliselt algavad paljud laulud (eriti patriootilise sisuga) vaadeldava perioodi soome ja eesti muusikas. Soomes on sellesarnast võtet rakendatud alates F. Paciusest («Soome laul», *Kuule kuinka soitto kaikuu*, näide 2), E. Genetzist («Arka, Soomemaa», *Herää, Suomi*) ja lõpetades J. Sibeliuse, S. Palmgreni, T. Kuula ning teiste lauludega.

Näide 2

Maestoso

1. Kuu - le kuin - ka soi - to kai - kuu, Väi - nön  
2. Kai - ki - al - la ää - ni kai - kuu kai - ki -

kan - te - lees - ta rai - kuu;  
al - la kie - let rai - kuu;

Näide 3

I - sa - maa i - lu hoi - el -  
des, vaen - laste vas - tu voi - del -

Ka eesti muusikast võib selliste algustega laule palju leida. Üks varasemaid näiteid on tõenäoliselt K. A. Hermannini «Isamaa mälestus» (tekst «Kalevipojast», 1880, näide 3). Olgu siinkohal öeldud, et see kontrastsete meeleolude ja dünaamikaga laul on nagu võõrkeha K. A. Hermannini ülejäänud, valdavalt liedertafellikus vaimus loodud koorilaulude seas. Laulu mõistatuslikkust selgitab ehk tema mõneti erinev sünnilugu. Nimelt viibis K. A. Hermann 1880. aasta oktoobrist kuni 1881. aasta jaanuarini Soomes,<sup>9</sup> kus tal 20. novembril oli valminud kõnesolev koorilaul. Soomes oli

<sup>8</sup> I. Kolehmainen. Kalevalansävelmän musikologista syntaksia, lk 24.

<sup>9</sup> Vt K. A. Hermannini «Märkmik taskuraamat». Kirjandusmuuseum, KO, F 41 M2:11.

K. A. Hermannil jutuajamisi sealsete kultuuritegelaste — J. R. Aspelini, Y. S. Yrjö-Koskineni, J. Krohni ja teistega. Ei ole küll teada konkreetseid kokkusaamisi soome heliloojatega, aga pole vist põhjust kahelda tema tutvumises soome heliloominguga, sest laulus «Isamaa mälestus» on soomelikkude hõngu. Sellele viitab ka tahtekindel unisoonis algus.

Jõuliste oktavites liikuvate motiividega algavad ka M. Härma «Enne ja nüüd» (tekst «Kalevipojast») ning «Meeste laul» (Jakob Liiv). Erilise soosingu leiab see võtte K. Tüرنpu eriti pärast 1916. aastat valminud koorilaulude alguses («Mul lapsepõlves rääkis», «Kolm kallist kohta», «Kuub», «Mu Eestimaa» jt). Laialdaselt rakendavad unisoonides ja oktavites algusi oma lauludes ka A. Läte, M. Saar jt. Kuid sarnaseid kõlaefekte ei kasutata palju mitte ainult laulude alguses, vaid ka arenduslikes ja lõpetavates lõikudes. Tihti langevad unisoonsetele liikumistele laulude kulminatsioonid, nagu näiteks A. Kapi laulus «Mu süda» (M. Lipp, näide 4). Unisoonis ja tühjades oktavites liikumine on üks levinum tämbriis-faktuuri võtte vaadeldava perioodi soome ja eesti koorimuusikas.

mis peidab o - ma põu - es küll tu - hat sa - la -  
dust. Oh me - ri sa - la - sü - gav -

*pp* *pp* *rit.*

Näide 4

ja rahva or - ja - küt - kel siis heitnud hä - das - se.

*cresc.* *p*

Näide 5

muura - hainen ylen i - tärä i - tikka, Sirkan syyttäntä i - lo - a.

3

Näide 6

Omapärase tämbri saavutamise teenistuses on ka kõikvõimalikud paralleelsed häälte liikumised. Kogu Euroopa muusika tasandilt vaadatuna kasutatakse tertsi ja seksti paralleelsusi laialdaselt juba klassikalises funktsionaalharmonias. Oktavite, kvintide ja kvartide ning samuti mitmesugused liitparalleelsused (kvart + terts, oktav + kvint jne) on aga suuremalt jaolt XX sajandi muusika nähtus. Ka sajandivahetuse eesti ja soome koorimuusika on rikas sellistest võtetest. Veelgi enam, sageli mitmeid takte vältavad, enamasti kahte või kolme häält haaravad paralleelsed liikumised on iseloomulikud nähtused kahe naabermaa koorilaulude faktuurile. Enamlevinud 18 on paralleelselt kulgevad sekstakordid. Eesti koorimuusikast leiame niisu-

guse võtte juba näiteks A. Kunileidi keerulise harmoonia ja faktuuriga laulust «Veel pole kadunud kõik» (C. R. Jakobson, näide 5). Enamasti paiknevad sekstakordid kolmes ülemises häältes ja toetuvad alumises häältes kinnipeetud noodile, kusjuures tüüpilisem liikumissuund on laskuv. Piisavalt leiame nii eesti kui ka soome koorilaulude seast selliseid näiteid, kus sekstakordid haaravad tervet faktuuri (tegemist seega 3-hääle seadega), nagu näiteks A. Järnefelti laulu «Rohutirts» (*Sirkka*, sõnad Kalliolt) keskmise osa lõpus (näide 6) või A. Läte väga sünges laulus «Unenägu» (näide 7). Paralleelselt laskuvate sekstakordidega kaasneb surutuse, rusutuse meeleolu, eriti veel siis, kui on tegemist minooriga. Süngeid meeleolusid leiame aga mõlema maa tolle perioodi koorilauludest.

Näide 7

ei nÄinud TeasramÄge ka, ei enam Eesti hii - - si.KÖik

Näide 8

Too-ne va-rik, öi-ne va-rik, hin-ge öitsev

õn-ne-ka-rik, sin-na mu lapse ma saa-dan.

Näide 9

*poco a poco cresc.*

jotteinyt jo-kena juok-se, ve-si virtana vila-ja,

Kuid paralleelsed sekstakordid ei esine kaugeltki mitte ainult laskuval kujul ega kajasta ainult rusutud meeleolu. J. Sibelius on rahvaluule tekstil loodud laulu «Saarel leek loidab» (*Saarella palaa*) refrääni osa tervikuna kujundanud dominandi orelipunktil liikuvatele paralleelsetele sekstakordidele ja saavutanud küllalt helget värvi pildi.

Paralleelsed oktaavid, kvindid, kvardid ja nende mitmesugused topeltühendused muutuvad soome muusikale tunnuslikuks alates J. Sibeliuse loominguast. Need on lahutamatud ka tema koorilauludest, kusjuures sageli langevad paralleelsused kas kadentsilise iseloomuga lõikudele, nagu näiteks laulus «Südame laul» (*Sydämeni laulu*, A. Kivi) tekkinud paralleelsed oktaavid (näide 8), või hoopis kulminatsioonidele, nagu rahvaluule tekstil põhinevas laulus «Murdunud hääl» (*Sortunut ääni*, näide 9). Et pinget veelgi tugevdada, paneb helilooja selles laulus paralleelselt liikuma kaks tritooni. 19

Lisatagu siinkohal, et uurimuste kohaselt on tritoon J. Sibeliuse loomingus olulisemaid dominantse funktsiooni, s. o ebapüsiva alge kehastajaid.<sup>10</sup>

Oktavite, kvintide jne paralleelsused on tüüpilised ka J. Sibeliuse rajatud rahvusliku liini jätkajate S. Palmgreni, T. Kuula, E. Melartini jt koorilauludele. Ja mitte ainult ühekordsed, vaid koloriidi teravdamiseks väga sageli topeltparalleelsused. T. Kuula laulus «Õhtul» (Illalla, E. Leino) tekivad samaaegselt paralleelsed oktavid ja kvindid (näide 10). Tänu leidlikule faktuurile ja harmooniale on helilooja saavutanud väga omapärase koloriidi.

Eesti muusikas kohtame oktavitel ja kvintidel põhinevate paralleelsuste teadlikku kasutamist kõige varem tõenäoliselt A. Läte koorilauludes, M. Saare juures muutuvad need aga juba lahutamatuks stiilielementideks. Häälte paralleelsed liikumised annavad tämbrile kumedust ja karmust, mida näiteks tajume 1905. aastal kirjutatud sotsiaalseid vastuolusid kritiseerivas A. Läte laulus «Kask» (J. Tamm, näide 11).

Näide 10

Näide 11

M. Saare loomingust mahuvad vaadeldavasse ajajärku ainult tema varased koorilaulud, kus helilooja isikupärane käekiri ei ole veel lõplikult välja kujunenud. Vaatamata sellele leiame siit terve rea kompositsioonitehnilisi võtteid, mis muutuvad tooniandvaiks tema edaspidises loomingus. Need ilmnevad ka tema koorilaulude faktuuris. Paralleelne häälte liikumine, samuti rohked unisoonsed ja tühjades oktavites lõigud, millest eespool juttu oli, iseloomustavad juba M. Saare varaste koorilaulude faktuuri. Tema paralleelsused on sageli eelkäijate omadest komplitseeritumad. Tihti rakendab ta topeltparalleele, nagu näiteks laulu «Suur kontsert» (A. Haava) lõpus, kus tenorid ja sopranid ning bassid ja aldid moodustavad kaks paralleelselt liikuvat oktavite liini (näide 12). Laulu «Mis mulle meeldib» (K. E. Sööt) keskmise lõigu alguses tekivad samaaegselt nii paralleelsed oktavid kui ka kvindid. Paralleelselt liikuvatele häältele lisab M. Saar sageli orelipunkti (kooripedaali), kusjuures see võib tal paikneda ükskõik millises hääles või ka mitmes hääles korraga.

*cresc.*  
*f*  
 Sa kau-nis, tu - lid tae-vast vist siin

õn-nes - ta - ma su - re - list, siin õn-nes - ta - ma,

*allargando*  
*ff*  
 õn - nes - ta - ma su - re - list.

Toodud näited viitavad selgelt tüüpilistele heterofoonilise ja monoodilise faktuuri elementidele soome ja eesti koorilauludes.

Paralleelsed häälte liikumised on ühelt poolt faktuuri, teiselt poolt harmooniat kujundavaks võtteks. Viimane tegi aga sajandivahetusel kogu Euroopa muusikas läbi suure uuenemiskuuri. Uuenduslikud tendentsid jõudsid küllalt varakult ka eesti ja soome koorilaulude harmooniasse.

Paljude eripalgelise käekirjaga heliloojate ja koolkondade esilekerkimine sai võimalikuks tänu: 1) uuele dissonantsikontseptsioonile, mis lubas uusi seoseid helide, intervallide ning juba vanade ja uute akordide vahel, 2) süvenenumale lähenemisele folkloorile. Kahest XX sajandi harmoonia olulisemast lähteallikast — R. Wagneri ja M. Mussorgski omast — muutus kõne all olevate maade rahvuslikku stiili loovatele heliloojatele omasemaks viimase harmoonia. R. Wagneri ja M. Mussorgski helikeele suurem eripära tuleneb S. Skrebkovi arvates tonaalse toe erinevusest. R. Wagneril on selleks akord, sest tema mõtlemine põhineb saksa koraalilikul neljahäälsusel, M. Mussorgskil aga enamasti heli, unisoon, kuna tema mõtlemine allub vene rahvaviisile ja vanavene kirikulaulukultuurile, kus tonaalseks toeks on koori unisoon.<sup>11</sup>

XIX sajandi eesti ja soome koorilauludele on nii faktuuri kui ka harmoonia mõttes valdavalt iseloomulik saksa koraalilik 4-häälneline koorikäsitus. Wagnerliku harmoonia eredamaks näiteks tolle aja eesti muusikas on mõned J. Kappeli koorilaulud, milles rahvuslik koloriit on väga ähmaselt tajutav. Mida rohkem aga lähenetakse rahvalaulupraktikale, seda enam kaugenetakse koraalilikust koorikäsitlusest ja seda omasemaks muutuvad paljud Mussorgski harmoonia ja faktuuri iseärasused, nagu näiteks suund plagaalse ja koloristliku harmoonia poole. Värvika harmoonia poolest paistavad

<sup>11</sup> С. Скребков. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973, с. 360.

silma ennekõike soome koorilaulud, kusjuures ülekaalus on tume värv ja madalam register.

Juba XIX sajandi soome muusikas n-õ saksa kooli esindavate heliloojate K. Collani, E. Linsen, R. Faltini, P. J. Hannikainen jt klassikalises funktsionaalharmonias loodud koorilauludes on püütud leida uusi kõlaelemente küll rohke meloodilise figuratsiooni, akordihelide altereerimise, kõrvalastmesptakordide ning orelipunkti kasutamisega. Sajandivahetusel ja hiljem loodud koorilauludes on tunda, et harmoonia kujundamisel ei lähtuta enam niivõrd akordide omavahelistest funktsionaalsetest suhetest, kuivõrd akordist kui värvist. Loomulike funktsionaalseoste ületamine kutsub J. Tju-  
lini sõnade järgi aga esile fonismi kui akordivärvingu intensiivistumise.<sup>12</sup> Võime täheldada, iseäranis J. Sibeliuse koorilauludes, ka tonaalsuse peit-  
mist, tonaalse tsentrumi nõrgenemist, plagaalsete järgnevuste rohkust jne. Nii on J. Sibeliuse koorilaulus «Südame laul» (näide 8) meisterlikult ühen-  
datud c-moll ja Es-duur. Bassihääles olev orelipunkt noodil es muudab vii-  
mase ka tugiheliks, samal ajal kujuneb ülemistes hääletes tugiheliks c. Laa-  
divaheldus, samuti mažoori ja minoori samaaegsus on üldse omane soome ja  
ka eesti koorimuusikale.

Näide 13

Su-ru - marssin, munked-puuni soit-ta-man, su-ru-

marssin, mm kaipuuni soittaman, suru - marssin tahdissa ne

lie - hu-vat lippunsa paa-reil-le tuo.

lip - pun - sa

II7 (VII4<sup>+</sup>)V7 V 6<sub>7</sub> III7 III6<sub>5</sub> II7 V9 II6<sub>5</sub>

V6<sub>2</sub> V7 I6 I6<sub>4</sub> VII4<sup>+</sup>V9 V7 VII4<sub>3</sub> I6 I6<sub>4</sub>VII4<sub>3</sub>

II7 I<sup>+</sup> VII<sup>+</sup> VI V IV

Püüd koloristliku harmoonia poole ilmnes ka S. Palmgreni ja T. Kuula jõulises loomingus. Soome uurijad, täheldades küll viimaste teadlikku pürgimist impressionistliku muusika suunas, nimetavad neid ikkagi rahvusromantikuteks. Kui pidada silmas iseäranis T. Kuula akordikäsitlust, näib selline määratlus olevat küsitav. T. Kuula armastab kasutada rohkeid septakordide (eriti palju on kõrvalastme septakorde) ahelaid, noonakorde, julgeid ja ootamatuid akordijärgnevusi, mis annab tema koorilauludele täisverelisust ja karget ilu. Modaalsolele T. Kuula harmoonias viitavad eeskätt dominantseptakordide ja -noonakordide mittetraditsioonilised lahendused: V<sub>7</sub> (V)<sub>9</sub> — IV<sub>7</sub>; V<sub>7</sub> — III<sub>7</sub>; V<sub>7</sub> — II<sub>7</sub> jne. Selliseid akordiühendusi võime leida näiteks tema koorilaulus «Ohtupilved» (*Iltapilviä*, vt näide 13). Otseselt sünguse ja



salapärasuse kehastamiseks näib helilooja vaadeldavas laulus mitmel korral kasutavat II<sup>3</sup>/<sub>4</sub> kvardiga, mis omandab nagu leitakordi tähenduse.

Kui Sibeliuse-eelsete soome heliloojate koorilaulude meloodiad on enamasti laulvad, küllalt liikuva karakteriga, siis suurmeistri rajatud liini esindajate meloodiad on sageli retsitatiivsed, paigaltammuvad, üht nooti kordavad. Ka rütmi teatud staatilisus on omane selle koolkonna heliloojate, eriti rahvaluule tekstidel põhinevatele lauludele. Omapärast, väga värvikat staatikat leiame palju näiteks A. O. Törnuddi (1874—1923) rahvaluuleainelistes koorilauludes. Retsitatiivsusele kalduvad meloodiad iseloomustavad ka paljusid käesoleva sajandi alguse eesti heliloojate koorilaule. Nende joonte lätend on peidus vanades soome-ugri rahvaste rahvaviisides. I. Kolehmainen on tõestanud, et kalevalaviisides on sageduselt esikohal intervall priim (kaherealistes minoorsetes viisides — need moodustavad suurema protsendi vanadest soome rahvaviisidest — esineb seda 45,85 %), seejärel suur sekund.<sup>13</sup>

Näide 14

*con dolcezza*

Suud-le mind, suud-le mind, ke - va - de tuul,  
 en - ne kui vai-kib lind, tar-dub mu huul,  
 suud-le mind, suud-le mind! Eks o - le mi - nul-gi  
 tuk - su - vat verd, pil - ku - vaist sil - mist - ki  
 i - gat - su - se merd. Eks o - le mi - nul - gi!

Kordus ja staatika iseloomustavad paljus sajandivahetuse soome koorilaulude välisilmet. Staatilisuse tasakaalustab, ei lase sel igavaks muutuda, eeskätt varjundirikas harmoonia. Tahes-tahtmata tekitab paljude soome koorilaulude kuulamine assotsiatsiooni põhjarahvastele omasest salapärasusega ümbritsetud loitsimisest, kus monotoonse sõnapomina sisendusjõud saavutatakse pideva häälevärvingu, dünaamika jne muutmisega.

Soome koorilaulude harmooniale iseloomulikke jooni kohtame palju ka

<sup>13</sup> I. Kolehmainen, Kalevalansävelmän musikologista syntaksia, lk 184.

kõne all oleva ajajärgu eesti koorimuusikas. A. Kunileidi koorilauludest alguse saanud karge põhjamine harmoonia arenes edasi A. Läte, A. Kapi, M. Lüdigi jt lauludes. Silmapaistvaima rahvusliku väljenduslaadi omandas harmoonia aga M. Saare koorilauludes.

Andante

Näide 15

Põ - lis - met - sa jär - v on sü - gav, o - hu - ri - kas,  
 põ - hi mus - tav, sa - la - li - ne te - ma sü - li. Pui - e  
 lad - vul kud - ru - tam as tedre - kikas. Sa - hin sü - n - ge  
 vör - ku ku - jub laine te ü - le. Jär - ve laineisse kes  
 jaaniöösel las - kub vä - heks a - jaks ter - veks saab;

Sajandi alguse eesti koorimuusikas tõusis tähelepanu äratavale kohale plagaalsete akordijärgnevuste, tertsita kolmkõlade, kõrvalastmesseptakordide, orelipunkti jne kasutamine. Ka siin, nagu soome muusikaski, kohtame sageli tonaalsuse peidetust, laadilist segatust. A. Läte laulus «Kevadel» (G. Suits) on ühendatud *C*, *a*, *e* ja *E* helistikud, kusjuures vastavate helistike toonikaid näidatakse vaid vihjamisi. Juba laulu algus ja lõpp *C*-duuri kolmanda astme mažoorse kolmkõlaga on tolle aja eesti muusika seisukohalt (teos valmis enne 1906. aastat) erakordne (näide 14). Peatustes eelistab helilooja kolmkõlade asemel keerulisemaid kooskõlasid (näiteks seitsmendas taktis *a*-moll toonika kolmkõla asemel on  $I_7$ , üheksandas taktis on *a*-moll dominantandi kolmkõla tertstoon asendatud kvardiga) või koguni unisooni (viieteistkümnendas ja kahekümne teises taktis), milles puudub mažoori ja minoori iseloomulik värving. Laulu 12.—15. taktis tajume soome koorilauludele väga tüüpilist kõla, mis on saavutatud oktavite paralleelide ja ilma tertsita akordidega. Laadiline ebamäärasus, mis tuleneb tertstooni vabast kasutamisest (ärajatmisest, mažoorse ja minoorse tertsi samaaegsusest jne) on üldse iseloomulik soome-ugri rahvaste rahvamuusikale.<sup>14</sup> Samuti on tähelda-

<sup>14</sup> Gy. Szömjas-Schiffert. Die finnisch-ugrische Abstammung der Ungarischen Regös-Gesänge und der Kalewala-Melodien. Musik des Ostens, 1963, nr 2, lk 141.

tud, et eepiliselt kargele karakterile on võõras mažoori ja minoori ere emotsionaalne värving,<sup>15</sup> nagu see ilmneb ka mitmes M. Lüdigi eepikasse kalduvas laulus.

Tühjad tertsitä kolmkõlad, minoorne dominant, häälte paralleelsed liikumised jne on jooned, mis annavad M. Lüdigi koorilauludele rahvuslikku värvingut ja seovad neid ka põhjanaabrite heliloojate lauludega. Ilmekalt tulevad need esile põhiliselt kolmkõlalisel harmoonial rajanevas, müstikahõngulises laulus «Põlismetsa järv» (K. E. Sööt, näide 15). Lausa toivokuulalikke jõulisi kargeid värve, akordide ootamatuid ühendamisi ja septakordide ahelaid kohtame 1908. aastal valminud M. Lüdigi laulus «Ühest vaiksest pühast hiiest» (A. Haava, näide 16). T. Kuulat ja teisi soomlasi tunneme ära ka selle laulu loitsulikkusest. Pingestatud staatika ja värvikas harmoonia on selle laulu tugevamad küljed.

Näide 16

Lento  
*ppp*

Vaik - sest hii-est kord lil -  
 Ü - hest vaiksest pühast hii-est kord si - ni -  
 le - sid tšin ja kau - gelt, tund - ma - ta  
 lil - le - sid tšin ja I  
 o - rust, säält koi-du-kan - ni - sid sain!

D VII7 VI6 bVII2  
 b7 bVII65 V65  
 K64 II65 bVII bVII7b65 V

Kui M. Saare eelkäijate ja mõne tema kaasaegse eesti koorikomponisti loomingus võiks ehk otseselt kõnelda soomelikest mõjudest, siis M. Saarega tekkis Eestis oma koolkond, mis on paljus lähedane Soomele, kuid ei allu enam mõjudele. Eriti iseseisvad, täiesti individuaalse käekirjaga kogu Euroopa muusika seisukohalt on M. Saare koorilaulud. Tema lauludes võime leida, nagu ka eespool püüti tõestada, paljude kompositsioonitehniliste võtete ühtelangevust küll põhjanaabrite ja teistegi heliloojatega, kuid neid on kasutatud ainuomase M. Saarele. See on juba individualiseerunud helikeel. M. Saare ja teiste rahvusliku koolkonna tähtsamate esindajate loomingut tuleks soome heliloojatega võrrelda juba suhete keerulisemal, s. o tüpoloogiliste kontaktide tasandil, kus paljud ühisnähtused tekivad eeskätt rahvuste teatud füsioloogiliste ja psüühiliste iseärasuste kokkulange-mise, samuti aja nõude, mitte aga ülevõtmise tulemusel.

<sup>15</sup> M. H u m a l. Heino Elleri harmooniast. Tallinn, 1984, lk 95.

## Mida teha Pansoga?

MERLE KARUSOO

«Aeg näitab, kas ja kui palju me üksteisele tähendasime.»

Voldemar Panso 21. juunil 1976

Tänavu kevadel 10 aastat tagasi lõpetas lavakunstikateedri VII lend, Panso viimased. See pole põhjus juubeldamiseks ega isegi mitte kokkusaamiseks. Seda enam, et möödunud suvel me kohtusime — Urmase matusel. Võib-olla oleks kõhedust tekitav isegi vahejoont tõmmata ja küsida, kuidas lend läheb. Võib-olla on õige aeg

Tiit Berg, Merle Karusoo, Urmas Kibuspuu, ENSV rahvakunstnik Ago-Endrik Kerge, ENSV teeneline kunstnik Jüri Krjukov, Aare Laanemets, Sulev Luik, Kalju Orro, Toomas Ots, Anne Paluver, Priit Pedajas, Lembit Peterson, Eero Spriit, Kadri Tamberg, Külliki Tool, Peeter Volkonski.

Ons Panso kirjutamata doktoritöö sellega kuidagi seotud? Eks ikka: meie võtsime viimase. Ja nüüd, kümme aastat hiljem, otsin seda, mida võtta ei osanud.

Panso nn kartoteegikaste — keskmise perfokaardi suuruse järgi teha lastud lausahtleid — oli kaheksa. Põhiliselt sisaldasid nad eri aegadel spetsiaalselt trükkida lastud märkmekaarte, aga ka tavalisi ja poolikuid paberipognaid, sedeleid, kutsekaarte, üksikuid kirju, väljalõikeid ajalehtedest jms, kokku üle viie tuhande ühiku.

«Minu kartoteek on kasvanud kolme tuhande kaardini. Neist tuleb tihendada ning vormida kolmesajaleheküljeline raamat. Maksimum. Ja kui ma seda ei jaksa, lendavad need kolm tuhat kaarti kuradile ning ükski mees ei oska nendega midagi peale hakata, koerast rääkimata.»\*

[Panso 1976/

Nii ta ütles. Aga mida ta mõtles pärast infarkti kaarte süstematiseerides oma elutöö kohta?

Me kõik analüüsime ennast ja meid analüüsitakse pidevalt. Aga kes sünteesib inimese? Hamlet ei oska enamasti ka ise flööti mängida. Järelehüüded igatahes pole mingi süntees. Panso on öelnud, et oma vigadeks peab ta seda, mida matusekõnedes voorusteks ülistatakse.

See viimaste aastate suur tahtmine iseennast kokku korjata, ise ennast läbi lugeda, enese kohta teada saada, mõtestada kogutu, kogetu, tehtu, elatu, kõik ajakillud, eluhetked, mõttepudemed — et elu (vaim, mõtted?) oleks ühekski hetkeks korrastatud, — et siis edasi minna . . .

### VOIMATU

paraku — nagu me kõik. Mitte iial ei saada asju korda — ainult tuba küllaliste saabumise hetkeks. Haud saatjate lahkumise hetkeks.

Inimesel peab olema keegi, kes jätkab. Keegi, kes tema põllu enese omaks harib. Mitte arhivaari ei vaja Panso, nagu lihtsurelik ei vaja surmaraamatut, et sinna sisse kantud saada, vaid pärijaid. Nii ka tema — kedagi, keda ta on ise loonud — õpilasi, töö mahtu arvestades küll pigem õpilaste õpilasi, kedagi, kes teda ja tehtut — austab? respektteerib? armastab? . . . Ma ei tea, et Pansol oleks «andunud õpilasi» olnud — peale Jaan Sauli. Kõigil teistel on olnud aegu, mil Vargamäe põllud pole nende peaprobleem, Andrese töed pole nende töed ja Andrese piibel pole ainuke püha raamat. Aga lõpuks tul- lakse Vargamäele tagasi. Isegi need tulevad, kes seal sündinud-kasvanud

pole. Et Panso pidi lahkuma, teadmata, kes tema põldu harima jääb, on kurb ja ei tee au meile kellelegi.

Kartoteegikastide esimesele lugejale langeb vastutus, mida ta valinud pole — pärandi heakäekäik. Mida see peaks antud juhul tähendama? Arvan, et esialgu interpreteerimishimu talitsemist. Pärand on meile pärandatud nagu anne on antud — me ei ole ise neid loonud ega sünnitanud. Aga et interpretatsioon on vältimatu ka interpreteerimisvõimetu inimese puhul, siis tuleks kaardid esialgu teatud osas lihtsalt kättesaadavaks teha.

Niisiis, kuidas ma ka ei tahaks alustada näiteks surmast:

*EX HIS UNA TIBI — neist tundidest on üks sinu oma. Seepärast vikatimees kellaga maalida. OMNES VULNERANT, ULTIMA NECIT — kõik tunnid haavavad, viimane tapab. FUGIT HORA, ORA, LABORA — tund põgeneb, palveta ja tööta.» (Kaart aastast 1977)*

või märkmetest, mis näivad kohased momendi teatrisituatsiooni jaoks, alustada tuleb ikkagi materjali kirjeldamisest.

See nõuab aega, kannatust, täpsust, on kõike muud kui loominguline või teaduslik töö, aga see on baasiks nii loomingulisele kui teaduslikule tööle, sest kui see kord tehtud saab, on pärand kasutatav kõigi jaoks ja pole karta, et miski kaotsi läheb.

Kartoteegi kastid olid jaotatud osadesse pealkirjastatud vahekaartide abil. Pärast korrastamist on osa kaarte uuesti töösse läinud, nii et on mitmeid vahelehti, millele kastides kaarte ei järgnenudki. Samuti ei saa arvata, et ühegi n-õ alapealkirja alla oleksid koondatud kõik sinna kuuluvad kaardid.

Kolm kasti sisaldasid alfabeetiliselt järjestatud teemasid (kokku üle saja nimetuse). Need on erialased märksõnad nagu: eetika, inspiratsioon, jõud, maagia, meisterlikkus, mõte, pealisülesanne, proov, struktuur, sõna; isikunimed nagu: Goethe, Eliot, Joseph Conrad, Kallas Aino, Tammsaare — AHT; ja varia: Kongo, kriitika, lugeda, uurida, portreed, rahvaluule fondidest, teha kirjandus, teha lavastus, «Püha Johanna», tüübid. Neljanda kasti algus näib olevat olnud selle järg, edasi tulid ilmselt oma kohale veel paigutamata kaardid. Viiendasse kasti oli püütud koondada tehtud lavastustesse puutuv materjal; kuuendas kasti oli kandidaaditöö mustand; seitsmendas kateedrisse ja pedagoogikasse puutuvad märkmed. Kaheksanda kasti kaardid on jäänud kirjutamata. Lisaks jäi igale poole Kivimäe majja kaardipakikesi, mis mahuksid põhimõtteliselt olemasolevate järjestuste alla. Nimetagem veel kord: alfabeet, lavastused, kandidaaditöö, kateeder.

Aga see ei tee materjali veel kasutatavaks. See pole isegi võti märkmete süstematiseerimiseks, sest kaart võib kuuluda korraga mitmessegi alajao- tusesse. Küll aga on see vihje materjali määramise võimalikule meetodile.

Ja veel — saab selgemaks, kui palju jäi pooleli. Mis kõik veel oli doktori- töö ja planeeritud Tammsaare-lavastusega kõrvu aktiivselt tähelepanu- orbiidis: autobiograafia, Tõnis Ervin, raamat isast ja juurtest (Maalemaa), «Naljakas inimene» II, Lembitu; ja veel mõndagi, mida loetelu ei kajasta. Dateeringute uurimine aitaks mõista kuidas, millelt millele viskles mõte. Märkmed 10. jaanuaril 1975:

*Kuus kuud ja neli päeva tagasi istusin samas Nõmme turu puhvetis samal ajal, tegin sama jalutuskäigu läbi Glehni pargi, vana-Nõmme, Ouna tänav, Glehni vorstivab- riku, ja tellisin 100 gr konjakit ja musta kohvi, ning kirjutasin samuti märkusi. Siis oli pulma ja augusti tormi aastapäev, nüüd esmaspäevane puhkepäev «Richard III» jõuliste proovide pöörises. Homme algab lisaks kateeder. Täna lihtsalt kogun jõudu, tundes vaikset hirmu, kas süda peab sellele pingele vastu. Labiilsuse tõttu magan unerohuga. Popovi järgi harjutatud «mõtete äraheitmisega peast» ei saa pärast in- farkti enam hakkama.*

*Neid jõulisi proove on tarvis,*

*1) et kahe kuuga see hügeltükk kahe Richardiga (!) välja tuua;*

*2) et veenduda või taasveenduda oma jõus ja loomejõus.*

*Seda proovide kuumust on vaja hädasti ka ansamblile. Sest kõige peamine, mis teatrist kaob, on loomeprotsessi erikaal. On tükid, mis peaksin Draamas veel tegema: «Pisuhänd», «Parvepoisid», «Reigi õpetaja» ja «Tõde ja õigus» IV, I. Samas valutab süda, kas jõuan pärast teha tähtsat: kirjatööd.*

Könnin Mustamäe äärt pidi täna, vaatan röömuallikat ja mötlen: aga doktoritöö? Aga «Naljakas inimene» II (isast!). Aga «Teatrivang». Ja oma vana koolimaja, Glehni vorstivabriku ümber kõndides kerkivad silme ette lapsepõlve kujud. Juba nimed on erakordsed: Kiidemanni Kutt, Brunsfeldi Jull, Jäägeri Pänn, Oomani Volts, Lindemanni Gunn, Oja Palka, Vaha Alju, Santu.

Ja edasi läks veel huvitavamaks. Otsin Nõmme jaamast lehti ja «Tallinna kultuuriloo» ja lasksin «Silva» juures poisikestega liugu. Siis läksin üle raudtee kohvikusse, tellisin kohvi konjakiga, et lugeda «Kultuurilugu», aga sellel olid paljud lehed trükkimata.

Vahetasin eksemplari ümber ja lasin veel üksi liugu, siis vaatasin palvemaja, oma vana pühapäevakooli, kõndisin ümber kiriku ja juhatasin ühele vanale naisele vene kirikut, seal algavat kell kuus teenistus.

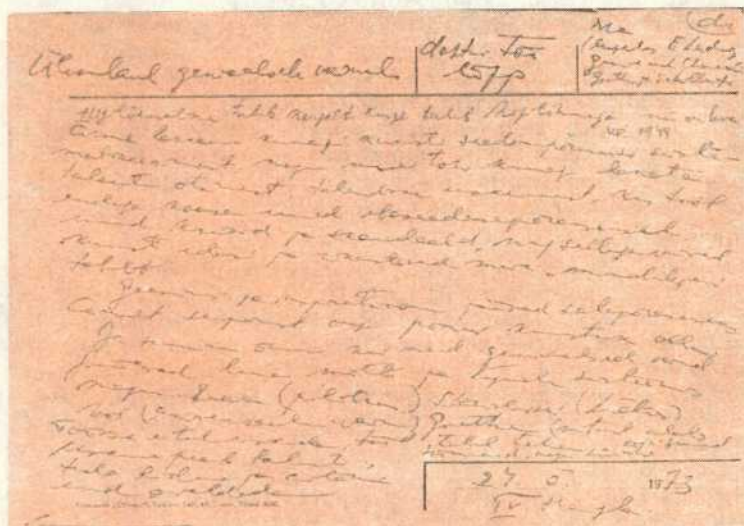
Lonksin veel lumesajus. Kuulsin kirikukelli ja läksin Tähe tänava kohalt üle raudtee, sest seal oli aial läbikäik. Aga just seal tulid kaks kasukaga liiklusinspektorit ja enne kui minuni jõudsid, hoidsin kolmerublast näpu vahel. Nemad vabandavad, et sm. Panso, saage aru, et eksisite. Mina pakun raha, — et see on ju teie kohus ja teadmatuses eksisin. Nemad vabandavad, et pole saama peal väljas, aga eksimus on eksimus. Mina aina nõustun ja hoian raha. Nemad ütlevad, et midu olla trahv 2 rbl, aga kui inimene süüst aru saab, siis 1 rbl. Mina räägin, et saan aru. Kirjutati tšekk, anti peenraha tagasi, surusime kätt ja läksin vene kirikusse. Naisterahvas luges pühakirja. Olime viiekesi. Pühakirjast saab hästi aru, sest lauldakse monotoonil. /.../ Siis vaatasin hämarduvas lumesajus oma vana koolimaja ja ta 3. korruse aknaid, kus näitasin kord tähtede sadu. Oli a. 1930/31! Ja elukombed 3.

1977. aasta detsembrikuul on kirjutatud haiglas Läti Henrikut uurides märkmeid-visioone vanade eestlaste ja Lembitu kohta. «Ma ei tea, kuhu minna, kuni pole selgunud, kustkohast tulen.» (27. VIII 73 Pirital.)

Läti Henriku kroonika jäigi Kivimäel avatult lauale, kui mees läks. Esimene LEMBITU alajaotusse paigutatud kaart kannab aastanumbrit 1969, üksikud on aastatest 1970, 1972, ja pärast infarkti on huvi püsivaks jäänud. Põhiprobleemiks Kaupo karjäär ja Lembitu põikpäisus. Sellest pidi saama lavastus.

Ju tahtis ta surma tööga ära petta: mul jäi pooleli. Aga pooleli jäi kõik. Ainult üks elu sai valmis.

Trükitud kartoteegikaart (juba Panso märkmetega) näeb välja umbes selline:



Alumine lahter on daatumi jaoks, tihti on märgitud ka kirjutamise koht (Kassaris, Käärikul, Orissaare kaldal, Tartus «Fiesco» proovi minnes, lennukil Sotšist Tallinna jne) ja mõnikord viidatud veel mingil moel päeva tähend

dusele (22. 04. 76 — IV Haigla — Lurichi 100 a. sünnipäev; 3. II 74 — põlemise 2. aastapäev).

Kui pole tegemist trükitud kaardiga, on sellist liiki andmed tavaliselt ülaserval paremal.

Kaardi ülemine osa (pea) näeb välja näiteks nii:

näitleja=nõid	Looming	dr
	Maagia	Pedagoogika
		Ma O. Loorits

Märge dr. kolmandas lahtris on tavaliselt rõngastatud. Ajavahemikul 1973—1977 on see kaardile kantud tihtipeale kohe. Varasemate aastate märkmetele sagedamini hiljem, ilmselt kartoteeki sorteerides, kaarte valides.

Ilmselt oleks vaja vastata ka küsimusele, millal see töö toimus, st **millal Panso doktoritöö käisle võttis?** See oli pärast infarkti. Materjali korjas ta ammu. Kas üldse jäi märkmete tegemisele olulist vahet sisse pärast kandidaaditöö kaitsmist? Ilmselt on doktoritöö vajadust teadvustatud hoogude kaupa, dateeringute uurimine peaks andma sellele vastuse.

Peab kohe ütleva, et **süsteemi** kaartide pea endast ei kujuta. Süsteemi taotlust küll. Üks päriselt läbi viimata printsiip näib olevat lahtrite kaupa vasakult paremale:

- 1) kaardi erinimetus;
- 2) kaardi üldnimetus;
- 3) autor, allikad.

**Kaardi erinimetuseks** on tihtipeale kõige olulisem fraas või märksõna, tavaliselt lõov, intrigeeriv:

*Inimene on kruvi. Täht ja meeskond. Palju oli Shakespeare'il mõrvu? Luua «žargoonväljendid», mis tabaksid kümnesse. Ärge laske end ülemäära veenda. Faktide kärbsed ja algτόdede võimas hingus. Meie töö on trapetsil, kaitsevõrguta. Aja voolus kuulsuse kurvid. Kombekas lavastamine. Autoepigoonlus.*

Agal on ka selliseid erinimetusid, mis langevad kokku või sobiksid kastide alapealkirjadeks (samalaadseid märksõnu on siin-seal nimetatud ka teemadeks, peatükkideks):

*Dialoogirežiim. Areng. Muutumine. Teatrijuht. Režiitehnika. Läviv tegevus. Näitleja loomus. Tagasiside. Efros.*

**Kaardi üldnimetuseks** on kõige sagedamini erialane märksõna ja see langeb suure osas kokku kastide alapealkirjadega, aga pole samuti lõpuni läbi viidud. Alfabeetiliselt: absurd, alateadvus, ansambel jne; eriala-terminoloogiliselt: intuitsioon, karakter, kiirgamine, kontsentratsioon, suhtlemine, sündmus, tahe, tegevus, tuum, tähelepanu, ümberkehastumine jne.

**Kolmandal lahtril** on mitu funktsiooni: kõigepealt asub siin maagiline märge dr. Teiseks esineb selles lahtris märksõna «Ma», mis tähendab, et kirjapandu on Panso mõte ja mitte tsitaat. Tihti esineb kombinatsioon «Ma+...». Lõpuks on siin viited teistele autoritele, n-õ allikad. Suur osa kasutatud kirjandusest (seega ka kaardid) on saksakeelsed.

Panso kartoteegikaartidest rääkides ei tohi unustada, et samalaadseid materjale on märkimikutes, päevikutes, kirjades, käsikirjades jne. Rääkimata ETÜ üleskirjutustest, teatrite ürituste protokollidest, kolleegide märkmetest ja kaasaegsete mälust. Iga järgmine uurimispäev toob kaasa oma piskese NB!, oma uue küsimuse.

Eraldi uurimisteema oleks kandidaaditöö «Töö ja talent näitleja loomingu» võrdlus selle aluseks olnud kaartidega. Eraldi teema artiklite ja ettekannete võrdlus nende aluseks olnud kaartidega.

Suur ja põnev töö oleks kaardiosa «Autor, allikad» analüüs. Võrrelda kasutatud materjale kaartidega, täpsustada ebatäpseid viiteid. Juba statistika üksi oleks paljuütlev.

On võimalik kas või põgusalt kirjeldada poolelijäänud töid — dateeringute, kasutatud kirjanduse jms abil. Rääkimata sellest, et mingil moel on nad kõik publitseeritavad.

Ja põhiküsimus: kas doktoritöö kaardid lendavad tõesti kuradile, kas tõesti ükski mees, koerast rääkimata, ei oska nendega midagi peale hakata? 29

Praegu on küll nii, et kui huviline (oletades, et materjalid uurijatele avatakse) tahaks Panso märkmetest midagi leida — ütleme, et teda huvitab märksõna «sündmus», satuks ta kimbatusse. Ühes kastis on küll vahekaart «Sündmus», aga selle taga ainult neli kaarti. Igaüks, kes on Pansoga töötanud või Pansot lugenud, mõistab, et see ei saa olla kõik.

Ta teab muidugi (kui teab), et sündmus on tegevusliku analüüsi märksõna, ja uurib läbi ka pealkirjad «Tegevuslik analüüs», «Tegevus», «Kateeder» — sest koolis ju ometi õpetati, — ja siis jääb ta lugema muid kaarte. Muuseumist tuleb ta välja inspireerituna (=vaimustusse sattununa), aga sündmuse kohta pole tal muud uuemat teada, kui üks konkreetne: Panso kartoteegikaartide lugemine on sündmus. Eks ta siis vaata ise edasi, kuidas see «lainetama» hakkab, nagu nimetatakse koolkonna terminoloogias sündmuse edasist tegevust määravat mõju.

Vahelehe «Tuum» taga pole üldse midagi, «Peanäitejuhi» kohal on üksainus kaart, Kafka ja Grotowski on omalt kohalt lahkunud ja mõnedel vahelehtedel ei olegi pealkirja.

Hoopis võimetu on uurija siis, kui teda huvitab mingi konkreetne päev või tööperiood Panso elus, näiteks tema jaoks oluline erialatund või proov. Teda kui kaasaegset võib huvitada, mis oli tegelikult mingi artikli, sõnavõtu või talle arusaamatuks jäänud käitumisviisi taga. Ja — kolleege silmas pidades — olen seisukohal, et meil on õigus huvi tunda, ja oleks asja huvi tunda, sest eesti teatri ajaloo moodustame me kõik koos. Oleks silmakirjalik kujutleda, et meie väikese rahva lühikesse teatriajalukku lähevad meist ainult mõned üksikud. Alles kui I lend jõuab sajanda sünniaastapäevani, võib arvata, et tekib teatud kuhjumine ja osa meist arvatakse ajaloost välja. Alles siis oleme oma töö teinud. Ja sellegipoolest ei maksaks tänasida toimetusi homse varna visata. Mõnel teisel siis varnast võtta, aga võib-olla see teine ei meeldi meile.

Niisiis pärand on olemas (praegu küll veel mitte meie oma), aga mis temaga peale hakata? Kas ta kasvab seistes nagu hoiuarve? Kas järgmine sajand oskab sellega midagi rohkemat peale hakata kui meie ja täna? On järgmisel teatripohhil seda rohkem tarvis kui meil endil? Võib-olla tuleks Pansol siiski lubada mõjutada seda järgmist epohhi? Mulle tundub, et praegu võiks ta meie jaoks rohkem kaaluda kui elavana, endastmõistetavana.

Oma materjalitundmise praegusel tasandil võin väita, et kirjeldada, mida Panso teha tahtnuks, on võimalik; mida ta teinud oleks, seda kindlasti mitte.

Probleem on töö mahukuses. Et leida kartoteegist, mida otsime, oleks kõigepealt tarvis kartoteek

- a) süstematiseerida;
- b) eraldada originaalkaardid muust materjalist;
- c) eraldada juba trükkis avaldatud materjalid.

On lihtne taibata, et alusprobleem on süstematiseerimine. See ei ole tehniline töö, sest mida me ka aluseks võtta ei sooviks: alfabeeti, kastide jaotusi või kaartide üldnimetusi — vähesed kaardid on määratavad üheselt. Ometi tuleb nad määrata (leida tunnused, mille abil neid võrrelda).

Niisiis kontentanalüüsi meetod on see, mida vajame kõigepealt. Ja kui see kord olemas on, võimaldab see töödelda kogu olemasolevat teatriteoreetilist materjali.

Üsna selge on ka see, et tarvis on kompuutri abi. Kodeerimine on aeganõudev töö, aga ehmuda sellest ei maksa — vaev tasub end ära juba sellepärast, et meil peaaegu puudub teatriteoreetiline kirjandus. See, mis meil olemas on, on jupikaupa laiali puistatud. Ometi on just teadus see, mis tänast teatrit kõige tõhusamalt edasi võiks aidata.

Tänapäeval saab ainult masin aidata teha seda, mis eesti kirjanduses on teinud Tuglas ja Taani kultuuris Brandes. Sest interpreteerimiseks on vaja informatsiooni.

Me võime kui tahes palju rääkida sellest, et näitlejal ei ole teatriteadusega midagi peale hakata, aga esiteks tähendab see praegu enese väljavabandamist elementaarse kirjaoskuse puudumise pärast; teiseks on teatrikool üks vähestest koolidest, kus puuduvad erialaõpikud, ja kolmandaks on kõik ülejäänud kunstid teaduse välja kannatanud ja see pole neid hävitanud. Pigem



Eitada soovitatud töö tähendust, tähendab eitada Panso kogemuse, lugemuse ja formuleeringute tähendust.

Teatriteadlaste noor kaader, keda selle töö peale inspireerida (=vaimustada), Eestis praktiliselt puudub. Ega pole ka materjale olnud, mille najal kaader kasvada võinuks. See on esimene tõeline suur teatripärand. Kui neid varemgi olnud on (Pöldroos? Lauter? Moor?), siis on lootusetult hilineatud pärandi ülevõtmisega, st materjalid pole koos ja nende konteksti paigutamine kui ajakaaslastest kalmistukaaslastel on saanud, praktiliselt võimatu.

Kui viidatud tööga täna kohe peale hakata (aga peale kaadri puuduvad kohad, palgad — ei ole ette nähtud!), on see ikkagi nii pikaajaline töö, et võrduks praeguse «külmutatud» seisuga. Sellest pääsemiseks tuleks Panso märkmeid seni lihtsalt avaldada, kas või õppe-metoodilise materjalina lavakunstikateedri tarvis. Kontekstid, täpsustused, interpretatsioonid, süsteemsus — jäägu see eesmärgiks, aga ärgu takistagu tänast osasaamist.

Ja muidugi oleks parem, kui tulevased interpreteerijad interpreteeriksid meile kõigile, mitte üksi iseendale teadaolevaid materjale.

Kujutan ette kas või ainult mõnesajalises tiraazis rotaprindiväljaannet tühjade vahelehtedega, kuhu igaüks meist võiks lisada oma tollaseid märkmeid, mälestusi või hoiakuid. Polegi nii väga keeruline kirjutada k o o s oma teatri ajalugu.



Voldemar Panso koos oma õpilase Merle Karusooga VII lennu kursusetöö O. Wilde'i «Dorian Gray portree» proovis. Jaanuar 1974.

K. Orro foto

## TÖÖ JA TALENT REŽISSÖÖRI LOOMINGUS\*

Hakates valima kaarte pealkirja alt «Doktoritöö», selgub kiiresti, et põhiline ei asu siin. Ta on laiali kõigis materjalides ja näib, et üsnagi kontsentreeritud kujul viimastes artiklites.

Võib küsida sedagi, kas ta ehk lõpuks ei loobunud mõttest kirjutada doktoritööd. Ja sama hästi võib uskuda, et järelejäänud paberite hulgas (väljaspool kartoteegikaste) on juba teatud määrani vormistatud töö. Tundmata kogu pärandit, ei saa õieti mingeid üldistavamaid järeldusi teha, võib tuua vaid näiteid.

Kaarte võinuks püüda esitada ka doktoritöö planeeritud teemade järgi, aga see eeldab palju suuremat süstematiseerimistööd, kui antud aeg võimaldas, ja jääks ikkagi pooljuhuslikuks, haraliseks. Pealegi ei saa kartoteegikaarte käsitleda eraldi muudest märkmetest ega avalikustatud tekstidest. Kronoloogia tundub selles mõttes kõige vähem ekslik.

Et lugejale niikumii ei ütle midagi kaartide praegune tingnumber, et ta nii väikese valiku järgi mingit süsteemsust, mida on kaardi peades püütud läbi viia, uurida ei saa, et kirjutamise kohad autori liikumise geograafiat liiga umbkaudu ilmutavad, siis jäägu kõik need koordinaadid mustandisse. Niisamuti ei järgita siin kõiki Panso allakriipsutusi, neid on liiga palju ja mitmes värvis. Ei märgita ka väljajätteid, ei trükita ümber kirjavigu. Tea-

\* V. Panso kavatsetava doktoritöö pealkiri.

*Voldemar Panso ja Mik Mikiver (Richard) Draamateatris W. Shakespeare'i «Richard III» proovis 1975. a.*

*K. Suure foto*



dusliku täpsusega kaasnevad kommentaarid ületaksid valitud tekstimahu, pealegi on TMK lugeja pigem esseistikaga harjunud.

Üksainus eesmärk on mul: sundida seisatuma. Ja tulgu siis need mõtted, mis tulevad.

1973

#### märts

*Kui ilmekas väljend «kuuleka novaatorluse» kohta on: «Ületage Rubicon selleks ettenähtud kohtades.»*

#### mai

*Eile käisin kiirte all, kus hämaras toas näen liikuvat üht kummalist mehekogu. Kuulen ta koopahäält, karmi: külg ette, selg, sügav hingus. Mitte hingata.*

*Mõne inimesega on kogu elu selline vahekord nagu temaga. Ta jääb eluks ajaks hämarusse, räägib, käsib, nõudleb, ja sa ei teagi, kes (või milline) see inimene on. Alati kohtute nagu röntgenikabineti hämaruses.*

#### juuni

*Kõige raskem on pidurdus, nii kosmoselaeval kui mul. Muuta karakterituuma ei saa. Ennast jälgida, valitseda — ei saa pidevalt. Sapiro käis külas, tõi «landõeid». Saadan teda värava juurde aeglaselt, kardinali moodi, seletan trepist laskudes, kuis igal astmel pean hingama. Kuidas ma värava juurest tuppa tulin, ei mäleta. Küllap kolme hüppega nagu Draamas või kateedris.*

*«Hullumeelne!» manitseb öde. «Ettevaatlikumalt!» Kas saab ennast ümber teha?! Ja kardan, et siis muutun ettevaatlikuks kõiges, ka kunstis. Ja on see elu?! Teisest küljest: Metsakalmistu ligidal puhata on etem kui Metsakalmistul.*

#### juuli

*Töösse ei tule uskuda, tööd tuleb teha. Uskuda tuleb talenti.*

*Meie teatriajalugu jutustab ainult sellest, kuis kerkisid esile anded värkstubadest, õmblustöökodadest ja habemeajajate hulgast. Kõik jäid ajastu tasandile, poolharitlasteks, selfmademan'ideks, sageli vaimukateks joodikuteks.*

*«Töö» peaks tähendama kultuuri. Suuri andeid, kes on end suure kultuurini välja töötanud — neid pole. Polnud seda isegi Lauter ega Põldroos. Aga mis loeb intelligents ande puhul! — seda võime märgata Georg Otsa puhul.*

#### august

*Joseph Conrad: «Ma ei armasta tööd — ükski inimene ei armasta —, aga ma armastan seda, mis peitub töös: võimalus leida iseennast. Leida oma reaalne mina mitte teiste, vaid iseenda jaoks; see, mida keegi teine iial tunda ei saa.»*

*See ajab mind režiilaua taha. Millise ohke ja hirmuga, sageli tühimusega, võtad käsile uue töö, upud töösse, teades, et see su tapab, ja ometi teades, et sellega lood iseennast, leiad oma olemise ainsa mõtte.*

*TV andis Moskvast edasi korvpalli finaali: NSVL—USA. Meie kaotasime, ja rängalt. Mehed olid krampplikud, kurat istus vastase korvirõngal; vahe paisus 21 punkti. Aga ogar kommenteerija püüab vaatajaid rahustada, et meie omad mängivad vapralt küll, ainult tšut-tšut läheb pall korvist mööda.*

*Tšut-tšut ongi saatuslik, nii korvpallis kui näitekunstis. See määrab. Rahuldava ja hea kunsti vahe on kasvuruumiga, pikasammuline; hea ja väga hea vahe tšut-tšut. Aga seda pisisammu on raskem astuda, võrratult raskem, kui seda pikka eelnevat sammu.*

*Tšut-tšut — seesama, mis meil elus pea kõiges puudu jääb: olgu eneseületamisel või Mount Everesti ületamisel. Meile on vastu udud ja rajud, ja me pöörame pisut enne tippu, enne naba tagasi, osava enesepettusega, et olime tipus.*

*Teatrist rääkides räägitakse viimasel ajal ainult surmast. Kriitik kardab, et teater käib alla, kuna lavastaja ei sure näitlejas, vaid näitleja lavastajas; ja lõpuks tapab veel lavastaja ka kriitiku või ümberpöördukt. Nii et puha surm ja tapmine — herpsad inimesed seal teatris.*

*Mina ihkan jälle sellist kunsti, kus lavastaja hakkab elama näitlejas, näitleja lavastuses ja kriitik teatris lavastust jälgides. Nii et oleks puha puhkemine, mitte koolemine.*

*Aga mine sa võitle tuuleveskitega. Ei, seda veel võib, selles on romantikat, olgugi 33*

naeruväärset. Aga tänapäeval, illusioonide süsteemis on kõik programmeeritud. Isegi sinu rahulolematusest on ette nähtud.

Maailma liigutavad suured jõud. Olgu sul arukust alles jääda, et seda liikumist kaasa teha. Hauatagust elu ei ole. Ja sügis on ilus!

## september

August kadus oma 31. kuupäeva sabaga Pirita ürgoru uttu; ja 1. september võttis kooliminevad lapsed tiheda, pika ja vinduva sajuga vastu.

Kui vaatasin rõskelt-rasket udust, kahtlusi sünnitavat, kõhedat ning hirmuäratavat Pirita jõe ürgorgu, meenus mulle kellegi aju ja kellegi pilk. Samamoeline. Kelle?!

Iga näitleja on egoist; muidu ta polekski näitleja. Näitleja armastusväärsus on selles, kui armastusväärset ta püüab seda peita (mitte suudab!). Kõige raskemad näitlejad on kompleksidest vaevatud füüsiliste pisieeldustega hilisküpsenud, n-ö äbartalendid, kes on «kaua tulnud läbi tänavapori ja kannatuste».

Elu näitab, et peanäitejuhtide ohtlikem vaenlane on võim, mille annab see amet. Kõigega saab hakkama, aga võimu otsa komistab, sest puudu jääb eetikast, kuigi tarkust jätkub.

Ja siin peab õppima Tšaadi järve väikese neegrihõimu traditsioonidest.

Nende kõrgeim käskija, ülempealik, kätkeb oma isikus tervet ministrite kabinetti, ta on ülemvaimulik, ülemkohtunik, kaitseminister kui ka välisminister. Võim missugune! Ülim isikukultus.

Age tema ametlik nimetus kõlab veidi tagasihoidlikumalt. Kuulake!

«See, kes tuleb pärast eelmist ja enne järgmist.»

Ja see on kõige tähtsam. Nii peaks iga peanäitejuht nimetama vähemalt iseennast.

Oma valitsusaja jooksul ei tohi ülempealik kokku puutuda endiste sõpradega ega sugulastega; pealik ei tohi vaadata päikesetõusu või -loojakut. Edaspidine on teatriga võrreldes juba vaieldav: rikub ülempealik kogemata traditsioonilisi ettekirjutusi, on tema võim lõppenud. Mõni savilinna auväärne vanamees tuleb koidu ajal paleeukse ette (see on põletatud savist valge palee, järve kaldal, kõrgemal kohal, ja kahekorruseline), viskab papüürusekiududest punutud sandaalid vastu maad ja kuulutab iidse formuleeringu:

«Rahvas pole sinuga rahul!»

Mis edasi järgneb, on ootamatu puändiga. Ülempealik ei lase ennast maha nagu Allende Tšiili palees, teda ei saadeta Siberisse, ei vaikita surnuks kui subjektivist, vaid tagandatud ülempealikul tuleb paleeiseina teha uus ukseava, sest vana kasutada pole tal luba. Tagandatud käskija läheb oma kogukonda tagasi ja jätkab oma lihtsast rändurielu Tšaadi järvel.

Eks ole see jumalik. Sul on kõik inimlik-jumalik võim ja ometi oled sa vaid

«See, kes tuleb pärast eelmist ja enne järgmist.»

Siin rahus ja distantsis aina enam lugedes ja aina enam tsitaate välja kirjutades, aina enam oma mõtet arendades kasvab kartoteegi virn ja kaartidel ridade tihedus ning arv. (Kaardid jäävad juba väikeseks!) Ja mul kasvab 1) aina tunne, et rohkem peaks lugema ja fikseerima; 2) aina hirm, et kartoteek muutub kratiks, mis mu lämmatab.

Ma ei orienteeru enam temas, muutun ta orjaks, aina täidan kaarte, aga kaardid pole ju veel doktoritöö. Seda ei saa kaartidelt üle kanda, vaid tuleb rida-realt uuesti luua.

1974

## märts

Näitlemisega, lavastamisega ja pedagoogikaga seostuvaid probleeme on vaja vaadata sellistena, nagu need tegelikult elus ette tulevad, ja mitte niisugustena, nagu neid näha soovitakse.

Teise kursuse režissöör tegi kokkuvõtte «Solnessi» protsessist. Temal värske silm, näeb esmaselt, kuid valmis teatris lavastus.

Ta toonitas kahte punkti:

1. Proovide üleskirjutus on 500 lk. Aga selle võiks taandada sajale, kõik kordub erinevais variatsioonides eri kvaliteetides. (Siit äratundmine, režissööri üks peamadu — k o l o s s a a l n e k a n n a t u s.)

2. Peamiselt räägiti proffidega seda, mida sm. Panso on rääkinud meiega I kursusel. (st 1×1)!!

A. Üksip: «Tekib kummaline lugu: talendi kehastajad hakkavad kärmesti end pidama talendi sünnitajaks ja lähevad upsakaks. Aga üsna asjata! Sest teeneks võiks lugeda kõige enam tööd enda kallal, mitte aga talendi olemasolu, mis ei sõltu inimesest endast.»

Mind häirib kõige enam see, et mingi nähtamatu jõud mängib minuga, sunnib ettevaatusele, piiridesse. Kogu mu senine elu on olnud vastupidise ürghäälstusega. Kõik trammid, bussid ja taksod olid minu. Nüüd õpetab Knebel: tehke endale igavesti selgeks — teie tramm on järgmine.

## oktoober

Eriti intensiivselt tunnen igatsust teatrivangist pääseda just sellel sügisel. Teatri-maja on vastik nagu meeldidatavate näitlejate naerunäod, kes teist näopoolt hoiavad igaks juhuks erapooletu, kui Panso enam peremees ei ole. Teistes on uuristav ootus. Mõni käib õunaussi näoga ringi ja poeb kühmus kõrvale, kui ootamatult ilmub.

Ja keegi ei taipa, kui väga ootan võimalust pääseda sellest majast, mida ma siiani isegi haiguse pärast ei saanud omapead jätta.

1975

## jaanuar

Tulin Draamasse vastu tahtmist. Oli oma Noorsooteater. Paluti. Esitasin teesid. (Trühis.) Täitsin. Ja viisin teatri kraavist välja. Kohusetunne.

Infarkt, 2. a. pole lavastanud. Kaugjuhtimine. Trupp käest ära. Olen siin arstide ja enda tahte vastu. Üks kord elame. Ei armasta seda teatrit. Aga armastan siit paljusid inimesi. Haige organism. «Aurukatelt» tehes väsitas trupp ära. Kõik lavastajad kurdavad. Ei taha teha.

Drama on eesti teatri süda. Mis saab homme? Kasvatan järeltulijaid.

Kes ilma tööta — mõelge, miks ei saa mõni neiu mehele?

Kuis edasi? — Plaan ja režiraamat on. Kas teha? Trupp harali. Mina olen muutunud haigusega: labiilsem. Uneta. Võisin kõike, nüüd ei saa trepist üles. Mind on vaja julgustada, mitte lüüa. Kibestunud ei ole. Tunnen teatrit ja näitlejaloomust.

Draama alati kõle. Mu südame-murdumise maja. Tahan ära. Olen õelnud direktorile, partorgile, ministereeriumile. Keskkomiteele. Kohusetunne ei luba õlga alt ära võtta. Kes tahab aidata, m õ j u t a g u.

Küsimusele, mis aitas tal sooritada rekordlendu, vastas Algin Long: «Kui inimene teab, et ta suudab midagi korda saata, kuid loobub sellest, siis loobub ta iseendast.»

## märts

Aastaid (kümneid) tagasi oli sõna l ä b i m u r d minu jaoks jutumärkideta. Aga kuskil hakkasin tajuma piiri, kus lõpeb eneseteostus ja algab eneselevitamine. Hakkasin taipama, kui vähe tähendab terves maailma suures keerlevas haardes see, kas ühel päeval märgitakse su surmateade Tamperes, Tartus, Potsdamis või Moskvast. Issand kui tühine! Ja lõpp on ikka vaikus.

Mida rohkem tajun lähenevat lõppu, seda selgemini taipan, kui vähe on näitekunst õ p e t a t a v ja kui palju on ta siiski õ p i t a v. Ja kui vajalik on siiski teatrikool. Teatrikooli tähtsaim aine on eetika.

## aprill

K u l t u u r ! K u l t u u r ! — see on hüüdsõna, nõue, karje, loosung kõigile loovale inimestele, kes tunnevad end olevat kutsutud rahvast teenima. Vaimne küpsimine, vaimne nivoo ja vaimuajaloo tugev tundmine päästab meid jalgratta taasleiutamisest, poisilikkusest ja Saalepi narrikuljustest. Ainult see teeb isesetsivaks.

Vormi ranged seadused teevad meid vabaks. Aitäh, Goethe, selle lihtsa põhitõe eest. Ka andekaim inimene kaotab originaalsuse hirmust olla mitteoriginaalne.

Eetika omandatakse kultuuriga, sest miski ei muuda iseloomu nii ega vabasta teda koplekside kammitsast kui kultuur, professionaalne kultuur.

Esimest päeva tööl. Tulin kogemata kaks tundi varem. Istun põrgu-segi kabinetis ja kuidagi ei taha seda aastat enam kaasa teha. On see kultuuripoliitika pärast? Võib-olla tervise pärast? Aga esmakordselt tuleb mu peale kui hall pilv teatrivangi lootusetuse tunne, teatritöö tegemise mõttetuse tunne!

Mäng liivakastis. Ainult mäng, mis haihtub, see on tore teatava eani. Aga kui mängu segab auahnus, väiklus, tagaselja-hoobid?

Ja ikka eredamalt kerkib mõttepilti Kaarli Aluoja matus. Seisin Draamateatri laval auvalves ja saalis istus neli vanainimest. Keegi ei teadnud, kes oli Aluoja.

## august

Tipus on kitsas.

Paljud kõrgkõiel kõndijad on saanud surma oma viimasel sammul, mõeldes, et nad on selle juba teinud.

## oktoober

Täna sain A. Efroselt kingituseks tema raamatu «Репетиция — любовь моя».

Kui peaksin taolise raamatu kirjutama, siis kannaks ta pealkirja «Proov — minu hirm».

## november

Olen kõige rohkem päri, kui öeldakse, et näitleja kuulub šamaanide tõugu. Nad avastatakse varakult ja koolitatakse välja varakult. Me ei tea, palju seal on filosoofiat ja palju v o t t e i d. Tähtis on see, et šamaan saab hakkama sellega, millega tavaline inimene ei saa.

Uhes rariteedi väärtusega ministeeriumi käskkirjas Kalvole räägitakse näitleja kaitsmise vajadusest teatri eest. Teatrijuhi positsioonilt tunnen valusalt, kuis teater peab otsima kaitset, et uues situatsioonis eksisteerida vana korrektsusega: mängu-plaani kindlus, etenduste ja proovide täpne algus ja esietenduste plaani täitmine.

Aga kuidas siis varem oli? — Varem kaitsesid mõlemad endid lepingutega. Aga nüüd, kus inimesed on jäänud nõrgaks — sinised lehed ja kuuajalised kuurid aina lendavad (ja koos lendavad teatri plaanid) —, kus teater eksisteerib koos kino ja TV-ga, palku ja kortereid ei loo teater; kus eetika aina enam vaibub koos vaimustusega, ilma milleta ükski teater ei ela (läbi ajaloo!), nüüd tuleb leida teisi kaitseteid, või teater hävib: aga uskuge, siis hävib ka näitleja. Jääb hääbuv egoist, kes jagab enda m i n a kino, estraadi, raadio ja TV vahel.

Režissöör on ürgelemendilt inimene, kes sündmusi kergesti dramatiseerib.

## detsember

Maadlusmatilt peaksime proovisaali viima ühe põhireegli:  
hoiatus passiivse maadluse eest.

## 1976

### jaanuar

Et mahutada kogu materjal 250—300 leheküljele, kasutada kohati võttena t e l e g r a m m i s t i i l i. (Kas tagasivaatena, eluloona, sisu jutustusena, filosoofia kokkuvõttena, ajajärgu sündmustena jne). Kõik see, mis on vajalik, aga võtab ruumi ja on pikalt jutustades igav või üldtuntud.

Telegrammistiielis saab rabava võõranduse.

On väga tähtis, kas töö on vaidlus teiste seisukohtadega või osutamine võimaluste küllusele.

Muidugi peab valitsema autori lähe ja tahe, n-ö Panso kool või meetod. Ja see on sügaval kultuuris, elutundmisel, kunsti 1×1 ja algebra tundmisel teostatav kunst vastandina moele või «intuitsioonile» s t v o i m e t u s e meetodi vastu ja ortodoks-luse vastu. Kaks vastandohtu.

## veebruuar

«Kuu tegelast autorit otsimas» — täna tähetunni puhul kangastus hetkeks uuesti kogu tulevane töö ja ikka «nagi probleem». Millest ja kellest lähtuda?

Isendast, kellest siis veel! Aga ennast ei saa vastandada teise äärmusega, nagu väitekirjas Lauterit Pinnale.

1. Kes oleks see teine äärmus?

2. Ennast ei tunne kuigi palju (mis on kõrge olulisem!).

3. Kas mina ise oleksin see õigem pool (enesekiitus) või ebaõigem (enesekriitika!). Aga siit võiks kohe küsida — miks ma siis relsse ei vahetanud?

II osa — Pedagoogika. Kas kogemused kateedrist? Aga see on terve maailm, omaette doktoritöö.

Arvan: mil määral režissööris peab istuma pedagoog teatri tööpäevas ja millised on profissiooni peahädad näitlejatel.

Aga siit: peamised profissioonihädad režissööril endal! Töö endaga.

Siit: mis on režissööri-profissioon, milliseid eeldusi ja millist tööd endaga ta nõuab tänases päevas, andes aru, kust ta eile tuli, millega täna ristub ja kuhu võiks homme areneda, st töö ja talent režissööri loomingus (mida olen kogend, lugend, näind ja mõelnd).

Ligi kuuettunnise marulise proovi\* järel (kus M-L aina kartis mu tervise pärast), kus mul tõesti hing kinni oli ja hää! kärisema hakkas temperamendist, ettemängimise, ettekarjumise, seletamise, nõudlikkuse ja «püha vaimu» väljavalamise tõttu. — jah, pärast seda olin äkki kui narts, kes vaevalt sööma jaksas minna; siis veel kell kuus «Protokoll» trupiga kohtuda, kolmandat etendust jälgida, Moskvast «Teatrist» Miša Svõdkoi vastu võtta, vestelda, ära saata; ja siis kasukas, kummuli külmas toas Soome TV-s kaks filmi läbi vaadata.

Täna on pühapäev, ainus vaba päev, ja ma olen eilse «Kuu tegelase» vangis ning kirjutan eri lehtedele, mis teha, kuis edasi minna. Tähetund istub minus.

Me räägime ja algame raamatuid sellest, kuidas saadakse, h a k a t a k s e režissööriks. Aga kunagi ei kirjutata raamatutes sellest, kuidas l a k a t a k s e olemast režissöör. Võib-olla seepärast, et «lakatajaks» on sageli surm, või selle poolvend pension, või kirjutaja on sellises loomejõus või perspektiivitajuta või hirmutundeline, et tema jaoks puudub see teema.

Aga saagades ja muinaslugudes on ikka too lohutuseta paganliku mõtlemise viis, et igal asjal on algus ja ots. Ja Trooja sai otsa, ja Achilleus ja Kalevipoeg . . . Või siis öeldakse, et kui ta surnud ei ole, elab ta veel tänapäevalgi. Aga meie jaoks teda ei ole, tema laul on lauldud.

Siin tuleb eeskujuks võtta «Kalevala» lõpukujund, mitte Kalevipoja. Ka nii on lõpetanud mõni kange mees, et kaotas jalad (ja oma mõök mul lõikas, ja oma põrgus kinni). Aga looja lõpulugu on Väinämöise lahkumine. Vanamehe aeg on läbi, ta võtab oma kandle ja sõidab venega minema igaveseks. Kaldale jääb Marietta väikese lapsega. Ja algab uus eera.

## märts

Meenub ligi 30 a. tagasi asetleidnud vaidlus, kus taheti selgeks teha, et kommunisti saab öieti mängida ainult kommunist, ja meie küsisime aralt, et miks partorg nii kehvasti ja ilmetult kommunisti mängib.

Nüüd tajun, et näitleja kullaprotsendi määrab tema v ä l j e n d u s j o u d, kui võrd ta suudab meid uskuma panna, aga mitte see, palju ta ise usub. Näitleja usk ja hing olgu sellised, nagu mu välismaa tahvel — kirjutad, tõmbad sahtli välja ja kõik on kadunud. Ning kohe võin omandada peamise u e s t u s t.

Suur näitleja on väike isamaalane ja suur kosmopoliit. W. Krauss ja Pinna on nende tüüpnäited.

## mai

Kui palju on teatritöös käibe- ja tarbetöodesid, mis rändavad suust suhu ja raamatu-lehekülgedelt teiste raamatute omadele. See näiks nagu aabitsatõde ja peaks peegelduma töös. Aga nii ta paisub. Kirjutan praegu kaarti Reži ja näitleja suhetest, kuis ühte-

\* «Kuu tegelast autorit otsimas».

sid ja teisi on mitmesuguseid ning see loob kombinatsioonikülluse. On see aabitsatöde? Ei, see on korrutatud, kulutatud töde. Ta polegi töde, ta on fakt, informatsioon.

Rajamärkide parim kujund on anekdoot õpetajast, kes võttis julgust. Vanem kolleeg: «Hästi, ent kolm a g a — 1) liturgiat ei vilistata, vaid lauldakse; 2) Kristus ei lastud maha, vaid löödi risti; 3) lõpus on «Aamen!» ja mitte «Proosit!»»

«Uurijatöös pole soovitatav emotsioonidele järele anda. See on liialt kallis lõbu ja võib mõnikord halbu tagajärgi kaasa tuua,» loen «Ohtulehe» jutulisast. Režissöörilööd on see samuti terve teema.

Ma ei räägi režissööri emotsionaalsusest kujundite edasiandmisel, ettenäitamisel, vaid emotsionaalsusest suhtlemisel näitlejatega, tehniliste töötajatega. Siin esineb kaks äärmust, mis kuhugi ei vii: tappev jutuvadin ja mõirgav sõim, mis võib tuua hirmukrambi või moonaka-tüdimuse.

Kujundiks on pikne. Kõuepilved kerkivad sageli, sest aeg on kallis. On peaproovid, aga seda ei ole, toda ei ole! Aga rolli ja teksti ka ei ole. Ja tähtpäev on tabu. Kas võib emotsioonidele järele anda? Toob see kasu? Või peab?! Mina pean oma viimaste aastate närvi ja labiilsust negatiivseks. Hiljem kahetsen üksi. V a h e l. Aga närvi-rakud ei taastu. A. D.\* läks vahel hulluks. «Kui tahate näitejuhti hulluks ajada, jätke ta märkused täitmata!» Ma olen jätnud tunni ja proovi pooleli. «Närv on selline, et ei allu analüüsile», või «Proov pole teksti õppimise paik». Olen saanud koju üksik-näitleja, kes pole vormis, on väsinud või pohmellis või ei tea teksti. Muudan käigut proovigraafikut.

Kõige raskem oli Pirandello. Andis tunda nende ja minu väsimus, nende mitteküllaldane tehniline valmisolek ja s a m a d e v i g a d e (mõtte kadumine, rõhud, teksti või sõna selgus, intensiivsuse kõrgpunktide vajumine) pidev kordumine. Ma kaotasin palju hinge ja närviõudu ja nüüd olen haiglas. D u b l e e r i m i n e sunnib näitlejaid kokku võtma. Ja süsteem! Teine nii raske tükk oli «Tants aurukatla ümber» — masslavastus, marss läbi džungli.

Kainelt aru andes armastan väga emotsionaalset režissööri, aga ütlen nagu too vana tehnik: lavastajatöös pole soovitatav emotsioonidele järele anda. See on liialt kallis lõbu ja võib mõnikord halbu tagajärgi kaasa tuua.

Eriküsimus on režissööri reageering näitleja krahhile. Siin päästab ainult üleolek. Muidu on kaks sikku ja algab odav kaklus. Max Reinhardt vaatas seda (kui näitleja proovis endast välja läks — M. K.) nagu laps, keel hammaste vahel. Ja Kortner ütles rahulikult saalist: «Omal ajal tegin mina seda palju võimsamalt.»

Inimene on ebasümmeetriline, sellepärast ta ongi dramaatiline ja kaduv. Sümmeetria puhul oleks tal kaks südant — kui palju see muudaks.

Kui objektiivselt ma ka ei tahaks vaadelda režii olemust ja tõsta katet meilt endilt ja meie töö saladuselt, jääb paratamatult kõlama üks bemoll (helivõnke väike mõõt) subjektiivsust — mu enda kogemustest väljakasvanud eeliseid, mu tõekspidamine, mis võib olla vastuolus mu partneriga. Siin aitab üks hea lahendus: partner kirjutagu ka.

Kui palju muutub eetika ideoloogia ja ajastu muutumisega? Kas Stanislavski «Eetika» pole vananenud? Kas mu lahkumine pole seotud peamisega — eetikaga, mis ei ühti enam minu omaga ja mida ma ei taha endast muuta.

Kas Stanislavski saaks praegu juhtida endist MHAT'i — nüüd kino, TV ajal.

Kas ei või teater manduda vaatamänguks nagu Roomas. Seal on teine eetika.

Füüsik Semjonov kirjutab 70. eluaasta künnisel seadustest, mis juhivad teadust. 1. käsik — h o i d a t e a d u s e p u h t u s t.

Et õiglase hinnata oma tööd, mida ta on teinud kogu südamega, peab teadlane olema justkui iseenda vaenlane — selles on tema tragöödia ja tema suurus. Ent valida on üks kahest: sa saad kas iseenda vaenlaseks või teaduse vaenlaseks.

Vaatamata kogu mudajõele, millel ujub teater, peab kunstnik uskuma oma missiooni — h o i d a k u n s t i p u h t u s t; sest see olgu ka teatrimehel esimene eetilise käsk.

Kunstilisele allakäigule eelneb eetilise allakäik. Eelkõige peab olema teatrimehel perspektiivitunne — aja sõelast ja rahva mälust. Ta ei tohi pimestuda edu värskusest



ega heituda laimu ja surnuksvaikimise värskusest. Usun, et aeg paiskab meid õigesse paika. Pärastunustus on see, mis tuleb hilinemisega. Tal on kullaproov küljes.

Kunsti puhtust hoida tähendab enda puhtust hoida, see on ainus enesesäilitamise võimalus, kui ei taha, et sinust jäävad järgi vaid raudriided ja ordenid.

### september

Iga lavastaja arvestagu igavesti (ja ärgu kunagi harjugu), et näitleja ürgloomus on ratsionaliseerida, et kunstiloomingut asendada kunsti tootmisega. «Ratsionaliseerub» kostüüm, grimm, misantseen, tekst, kõik «voolujoonestub» neetult.

Tähtis on mõista, et näitleja näeb lava poolt etendust alati teisiti. Ainult hea näitleja hoiab täpset joonist. Suur näitleja läheb sügavuti arengusse.

1977

### jaanuar

Nii palju kui andsid koerale, saad koeralt ka tagasi. Nii ütlevad koerapidajad. Vaimuinimesena julgen väita: nii palju kui andsid rahvale, saad temalt ka tagasi. Režissöörina ütlen: nii palju kui andsid näitlejale, ei saa sa iial tagasi. Samuti ka õpetajana. Režissööri ja õpetaja missioon sarnaneb ema omaga.

Näitlemise koolis peab toimuma üldine ettevalmistus, mille puhul ei tohi küsida: läheb seda tänapäeva teatris vaja? Peab toimuma midagi sarnast merekooli õppustega, kui sõidetakse õppelaeva «Vegaga» Läänemerele, rehvatakse oksendades ülal raadel purje, — kuigi kunagi ei tule enam purjelaevadel sõita. Aga nõnda karastub teras: omandatakse vastupidavus merele, sünnib meremehe närv.

Sama on teatris ja tsirkuses. Tuleb läbi teha vana kool, alates isegi sekundi ja minuti lugupidamisest, suures ruumis rääkimisest, hingamisest, saltost jne. jne.

Täna näidati, kuis 4 mastiga õppelaev «Krusenstern» sõitis Amsterdami, poisid raadel. Jumalik.

Kunstis peab saama nn klassikalise hariduse.

### veebruar

Teatri oht ja hukkon reproduksioonis. Tema pääs ja jõud elementaarsuses.

«Stilleris» lk 166: «Elame reproduksioonide ajastul. /.../ oleme telenägijad, telekuulajad, teleteadjad. Pole iialgi vaju olnud lahkuda sellest linnakesest, et kuulda veel praegugi oma kõrvades Hitleri häält, et tunda kolme meetri pealt ära Pärsia šahhi, et teada, kuidas monsuuntuuled uluvad Himaalaja mägede kohal või kuidas merepõhi näeb välja tuhande meetri sügavuses. /.../ Ja inimeste siseeluga on olukord täpselt samasugune. /.../ Kuidas, pagana pihta, tõestada oma kaitsjale, et mitte C. G. Jung pole minus ellu äratanud mõrvariinstinkte, Marcel Proust armukadedust, Hemingway Hispaaniat, Ernst Jünger Pariisi, Mark Twain Sveitsi, Graham Greene Mehhi, Bernanos surmahirmu, Kafka mitte iialgi kohale jõudmist ja Thomas Mann kõike muud? On täiesti tõsi, et neid härraseid pole vaja kunagi ise lugeda, nad eksisteerivad sinus endas juba tänu tuttavatele, kes omakorda samuti ainult plagiaate näha saavad. /.../ Me ujume kokteilis, mis sisaldab enam-vähem kõike, mida Eliot kõige peenemal viisil on seganud, oleme kõigis küsimustes ühtviisi targad, /.../ meie jaoks pole tänapäeval (Venemaa välja arvatud) terra incognita't enam olemas /.../ Ent siiski!»

Ja sellest Max Frischi «Ent siiskist» ma alustaksin oma teatrit, mis juhiks meid reproduksioonide maailmast terra incognita'sse. Ja see kisub inimesed TV tagant saali. Ainult ta oleks väga tülikas teater — ülematele. Ta nihutaks paigast meie kvaliteedi poole pürgiva nõukogude kommertsteatri alused tema püha plaaniga.

«Kirjutamine ei tähenda suhtlemist lugejatega, samuti mitte suhtlemist isendaga, vaid suhtlemist väljendamatuga. Mida täpsemalt tahetakse väljendada, seda selgemaks muutub väljendamat, st tegelikkus, mis kirjutajat ahistab ning ärritab.» («Stiller».)

Goethe talendist: «Mida oled saanud oma isadelt, see tuleb ära teenida, sest siis on sul õigus seda omada.»

## märts

«Tunnete Olümpost. Alati jumalate ja jumalannade keskel, kes seal nektarit ja ambroosiat maitstes lõbutsevad, näete jumalannat, kes sellessamas lõbu- ja rõõmude ringis kannab alati siiski seljas raudrüüd, peas kiivrit ja hoiab käes oda. See on tarkusejumalanna.» (Heine.)

## juuli

Soki, vägivalda ja sexiga on sama häda nagu alkoholiga (narkoosiga) — organism vajab annuse suurenemist. Ja pärast on elamuse ning vaimustuse asemel pohmell. Inimvaim harjub kõigega, ja nõuab aina rohkemat. Ainult elust endast ta päikesetõuse ning loojangutega jätkub talle. Jääb isegi liiga lühikeseks.

## september

Pole õige, et keskpärast näitlejat poleks teatris üldse vaja. Ta võib vägagi vajalik olla, juhul kui õigustab enda vajalikkust, nagu keegi William Shakespeare Globuse teatris.



Lavakunstkateedri VII lennu diplomitöö, L. Pirandello «Kuus tegelast autorit otsimas», 1976. a (lavastaja V. Panso). Võorastütar — Külliki Tool, Isa — Endrik Kerge.

K. Orro foto

# Stabiliseeruva teatri ohud?

HOAJA VESTLUSRING

Lea Tormis: Täna vestlusringi võiks alustada praeguse teatrisituatsiooni peegeldusega mujal maailmas. Sest üldprobleemid on põhiliselt sarnased. R. Sturua ütleb ajakirja «Teatr» (1986, nr 4) intervjuus: «Täna-seks oleme situatsioonis, kus mittersats ja ersats on ühes hinnas, mõnikord tuleb järele-tehtu eest isegi märgatavalt kallimalt maksta. Kriteeriumid on laiail valgunud. Häm-mastav, lausa relvituks tegev kõigesõmine. Oleme segaduses ja rabeleme, nagu oleksime kaotanud orientiirid. Tegude asemel on kära. Paradoks: palju on päevakohaseid, aktuaalseid, vajalikke teemasid, aga teater pole kaasaegne. Eelkõige pole seda kontakt vaate-saaliga oma tasandi ja taseme poolest. [- -] Publik käib teatris nagu selvekaubamajas. Mida hankida õnnestus, seda vaadatakse; mis on moes, sinna tungitakse; pakutuga rahul-dutakse. Suhted publiku ja teatri vahel on tarbijalikud.»

Vanema teatrikultuuriga maades, näiteks Prantsusmaal, huvitab kriitikat ja paljusid kunstnikke, kuidas pääseda elitaarse ja massi-kultuuri ummikäärdest. Populariseeritakse ideed: elitaarne teater kõigi jaoks! Teatri-laadide ja -stiilide sajanditevanusest varumust (selle tundmine-valdamine on profes-sionaalile obligatoorne!) annab ikka midagi võtta — olgu rabavalt eksotilise vaatema-n-gu, olgu tõeliselt kaasaegse sõnu mi vahenda-miseks. Eklektika on au sees: «Uut enam ei leiutata. Monteeritakse tuntud detailidest.» Määrav on see, mille nimel, — ja kunsti-lise tulemus mõjuvus.

Siiski toob n-õ sekundaarsus ehk teisesus kaasa ka humanistlike traditsioonide taand-mise: kunsti vaimse osa tähtsuse vähenemise ühiskonnas. Meilgi on kõneldud kritee-riumide kaotaminekust ja autoriteetide puudumise kõigi suundade ja stiilide võima-likkuse juures; teatri- ja publikukriisist. (M. Uut, R. Heinsalu, T. Sarv TMK-s.)

Situatsioon, milles kõik oleks nagu võima-lik, aga uut ideed pole ikka veel silmapiiril, osutub kõige raskemaks teatrikultuurile, kus puuduvad o m a d sajandivanused traditsioo-nid. Kui M. Uut oma manifestis (TMK 1985, nr 9) räägib elementaarsetest tõdedest, aabit-satõdedest (mis ongi tavaliselt kõige raske-mad ja väga harva täielikult realiseeritavad), siis muidugi tuleb neid korrata. Aga pigem oleks vaja mõelda; mida nad õieti tähenda-vad? Kas me ial oleme osanud või püüdnud neid realiseerida?

Selle vestlusringi peale mõeldes huvitasid mind kaks probleemi. Esimesest on üsna palju räägitud, kasutatagu nähtuse tähistamiseks

siis sõna «massikultuur», «kommerts» või «meelelahutuskonveier». Nähtus ise on mui-dugi alati olemas olnud. Leiba ja vaatema-nge on Antiik-Roomast peale nõutud ja pakutud. Täna-seks aga on kõik komplitseerunud, kee-rulisemaks läinud, kommerts tungib aktiiv-selt peale, sageli ka tõsikonstiks maskeeru-des. Ju siis ka vastuseis kommertsile peaks olema järjekindlam, vihasem, kuigi on võib-olla lootusetu. Meelelahutus on teatri üks normaalseid funktsioone, aga praegu kasvab oht, et teater jääb publiku maitse kujundami-sel üha vähemoluliseks kanaliks. Sest publiku nõudmisi kujundavad muud massimeediumid, mis põhiosas häälestatud ajuvabale meelega-hutusele iga hinna eest. Eestimaa lühiaegses teatritraditsioonis on kompromisside kiuste au sees olnud arusaam teatrist kui inimese kasvatajast, rahvalgustajast. Koidulast peale on meie teater pidanud võitlust mitte ainult publiku arvu, vaid ka tema vaimuila mõjutamise-arendamise eest. Ka on teater meil ajast aega olnud kompenseerija rollis poliitilise tribüüni sagedasel puudumisel. Kaua meil niisugune teater praegustes tingi-mustes üldse suudab säilida? Kauaks jätkub süvenemisvõimelisi vaatajaid, publikubuu-mist hoolimata? Kaua teater ise sisemi-selt vastu peab, märkamatu kommerssile järele andmata?

**Margot Visnap:** Järeleandmisi tehakse juba avalikult. Draamateatri lavastusse «Nai-sed» on finaalis lausa süžeeväliselt sisse toodud varieteetantsijannad. Ja see, mis varie-teesaal is näeks välja normaalse, mõjub teat-rilaval andestamatu maitseväärtusena. On täiesti arusaamatu, miks peaks teater võist-leva meelelahutustööstusega, mis pakub seda-sama juba ammu hoopis professionaalsemal tasemel?

**Jaak Allik:** Mina ei saa sellest meelelahu-tuse-hirmust hästi aru. Millest ikka räägi-takse, kui arvatakse, et eesti teater sinna kaldub? Vaatame hooaja uuslavastuste nime-kirja: millised on need lavastused, mis on tehtud teadlikult meelt lahutama? «Lendas üle kõopesa» publikumenu on küll teadlikult ette planeeritud (Gvozdkov teatas kohe, et sellest tuleb lavastus, kus miilits rahvast kassa eest laiail ajab), kuid ei materjalilt ega teostusel pole see ju meelelahutus. «Vanal-linna Stuudio» «Silinder» on žanrilt juba vaieldav. Pärnu teatri klassikalist «Provintsi-tari Londonist» pole ma näinud. Meelelahutus-likul eesmärgil on kavva võetud vaid «Nai-sed» Draamateatris ja «Koduabiline» Viljan-dis; küllap ka Süvalepa «Väga tõsine lugu» «Vanemuises» ja ongi peaaegu kõik.

**Ulo Tont:** Kas «Koduabiline» ei satu praegu näidendina teenimatult sellesse loetelu? Arvan, et A. Reinla «Koduabiline» ei ole kirjutatud, vaid lavastatud meelelahutuseks. Tartus läheb Rjabkini «Selles tüdrukus midagi on» võib-olla isegi rohkem sellesse kategooriasse kui Süvalep ja on Tartus praegu vaadatavuselt lavastus number üks. Minu arvates on see praegu «Vanemuise» kõige halvem näitaja — selle lavastuse menu ja tüki valik üldse.

**J. A.:** Aga millest ikka see suur lärm? Sellest, et ühel hooajal on välja tulnud kaks-kolm tükki, kuhu murrab ka see rahvas, kes muidu teatris ei käi?

**L. T.:** Asi pole üldse selles. Tendents kestab juba pikemat aega ja süveneb, oleme kohustatud seda nägema. Ühe, seekord päris kena hooajaga ei maksa end ja teisi maha rahustada.

**Ü. T.:** Paar numbrit tagasi lugesin ajakirjast «Teatr» vestlusringi, kus üks Moskva peanäitejuht hoiatas: ärge tehke teatrit massikultuuriks, mispeale teda rahustati, et oht puudub, kuna ka kõige optimistlikumate arvustuste järgi ei käi teatris rohkem kui 10% potentsiaalsest publikust. Ilmselt on eesti teatri olukord teine, ühtpidi ka parem, sest meil on tõesti olemas see teatriskäimise traditsioon. Ma ei näe ka reaalselt võimalust taanduda elitaarse teatri territooriumile. Elitaarne pole eesti teatrit rääkides väga sobiv sõnagi, sest meil on ju küllalt palju näiteid selle kohta, et seda piiri pole olemas. Kui Tooming lavastas Tammsaaret komplitseeritult, uudse vormikeelega, siis...

**L. T.:** See ongi «elitaarne» teater kõigile, või, Brechti järgi, väikese ringi avardamine suureks. Kahjuks õnnestub see harva.

**Ü. T.:** Praegu mängitakse Tartus jälle Tammsaaret ja enne kui ta lavale jõudis, oli publiku huvi täiesti automaatselt sisse lülitatud. Suhtumise lavastusse määras juba ette repertuaarivalik. Siin on üks reserv ja võimalus, meie oma klassika, mida mängida ka tänasele publikule.

Probleem ei ole ka ainult selles, mida mängitakse. Kommertskaalutlustel tehtud näidendi võib teater isegi paremaks muuta. Tavaliselt kipub see küll vastupidi minema. Klassikaline näide sellisest allajäämisest oli minu jaoks «Vanalinna Stuudio» «Unerohi».

**M. V.:** Nüüd, kus on olemas «Vanalinna Stuudio», võiks põhiliselt ju tõsise repertuaariga tegelevate teatrite pöördumisest komöödia poole oodata eriti hoolikalt valitud näidendi professionaalset lavastust. Ometi mängitakse teisejärgulisi teoseid, mille teostused kipuvad «Vanalinna Stuudio» keskmistelegi lavastustele alla jääma («Naised», «Koduabiline», «Selles tüdrukus midagi on»).

**L. T.:** See on nüüd jälle abitsatõde, aga kõige raskem ongi teha tõesti head meelelahutust, mis ühtlasi inimese väärtushinnanguid suunaks. Need etalonid on ju eesti teatri ajaloo olemas, alates Jungholzi lavastatud «Püve talust», millest sai kunagise «Estonia» bestseller (isegi esteet Artur Adson ütles, et nii võib!). Kui selle kaudu jõuab lähemale inimese tuumale, (millest täpselt ja ilusasti

rääkis M. Mutt oma «Virvatulukeste» artiklis, TMK 1984, nr 6) — ükskõik millises žanris. See on kõige raskem töö, mida vähesed valdavad.

**Reet Neimar:** Ersats, kitš ei olegi ju ainult lõbusate etenduste, meelelahutuse komponent. Ersatsi on laval ka «Kullervos», «Lõvis talvel», isegi «Tões ja õiguses». Sekundaarse, mitteoriginaalse loomingu ilming. Tänapäeval pannakse ju igal pool — ka heas kunstis — lavastus kokku valmiselementidest. Nagu jutut oli, on uut peaaegu võimatu avastada. Kõik oleneb võtte ja montaaži otstarbekusest — nagu kinoski: montaaž on saanud väljendusvahendiks, ning see võib olla loominguilise õhina, leidudega täidetud, aga võib olla ka külmalt kalkuleeritud.

Huvitav, et oskused võivad olla ka puhtvälised selles meie oskajalikus teatris. Sest äkki selgub, et me ei oska seda nn hästi tehtud näidenditki niisama hästi lavastada. Sisemine käsitööoskus, sellest käivituv teatri salamehhanism ei tööta. Kui meenutada üsna sisutühja ja omal ajal kiituse kõrval ka manitseda saanud Panso lavastust «Mees, naine ja kontsert», siis kui täpselt oli Pansol dialoogirežiivi paika pandud, sündmused välja mängitud. Kahju hakkas ainult, et nii tühise asja peale kulutasid näitlejad oma partneritunnetust, briljantset dialoogi valdamist ja sündmuste mängimise sära. Aga kui nüüd on laval sisuliselt peaaegu sama moraaliga «Naised», puudub seal täiesti seesama käivitav käsitöömehhanism, mis paneks tolle tühise loo laval elama.

**J. A.:** Mina ei usu, et Panso oleks hakanud «Naisi» lavastama.

**R. N.:** «Kaardiväeohvitser» on ka sama tüüpi näidend ja jälle laval suhteliselt vähesel sätel. Ma ei räägi näitlejate ja annete erinevusest. Neid asju peab lihtsalt oskama teha. Ka neis näidendites on mänguvõimalusi, millest üle libisetakse. Aga publik «sööb» kõik ära.

**J. A.:** Publik on üldse kummaline nähtus. Viljandi publik «neelas alla» «Koduabilise», ja samas vaatavad nad hoolega ka Ajtmatovit, Ibsenit, Vallejot. Olen varem alati trüki sõnas ja mujal väitnud, et kõige oskuslikumalt on aastate jooksul oma repertuaari valinud Pärnu teater. Samal ajal — kas pole nüüd Pärnus tekkinud kummaline publik, keda ei huvita näiteks «Tõlkijad» ega isegi «Džinnimäng» (ainus koht, kus seda välja ei müüdu, oli Pärnu)?

**L. T.:** Mis on kellegi jaoks elitaarne, mis massikultuur, kus on kommertsid idu, kus mitte — selle üle jääda kõige vaidlema. Aga tõeline kunst on sädamega äratuntav, sõltumata maitsete ja arusaamade erinevustest. Olgugi äratundmist sõnastada ja tõestada raske. Sellest raskusest ehk tõusebki veel üks praeguse teatritraditsiooni probleem. Tundub, nagu oleks midagi paigast ära kirjanduse ja teatri vahekorras. On see järelikajateatri vahepealsele järjekorrale lahtipürgimisele kirjanduse loa otsast (nagu seda Semper kunagi sõnastanud)? Mitmed kirjanikud on viimasel ajal teatri peale pahasamad, kui



N. Baturini «Kuldrannake» «Ugalas» (lavastaja Väino Uibo). Ado Reinvald — Peeter Jürgens, Ehalküima-Els — Anu Reidak.

E. Veliste foto

aegadel, mil noored vihased mehed kirjandust vähem respekteerisid, ISE selle aset täita püüdsid. Algpõhjus on ikka vist sama: kunst kaitseb end praegu ebakunsti vastu. Sellest ka mõnikord tõrjuv, üleolev hoiak teatri suhtes: teater on ju osaliselt ikka päevakaja ja palagan olnud — selles ta jõud ja nõrkus. Teatris kaovad kunstilisuse piirid veel kergemini kui kirjanduses, kus ju ka selle üle kaevatakse, teater on paraku ka lihtsustamine. Et ta seejuures kirjandusele kättesaamatuid valdkondi puudutada, lisaväärtusi anda võib — seda ei oska või ei taha kaugeltki kõik kirjandusinimesed tunnustada. On kujundlike väärtusi, mis teatris funktsioneerivad teisiti kui kirjanduses. Ja kui kirjandus siin ei taha teatrit mõista, siis kaotab ta midagi ka oma võimalustest.

Ü.T.: Tegelikult pole kirjanduses asjad paremad, pigem halvemad. Kirjanduses tõmatakse küll juba piirid vahele, teatris pole seda seni eriti tehtud. Peaksime ilmselt siingi

sed tegema hakkama, kuigi teatreid ja tegijaid on vähe ja keegi ei taha ise sinna massikultuuri lahtrisse ilmselt sattuda... Aga kui meie oma kirjandus suudab teatrit toetada, teeb seda nii, nagu peab, siis annab ju seegi mingeid uusi, värskeid võimalusi. Võime ju viriseda, aga siis äkki kirjutab N. Baturin näidendi Ado Reinvaldist ja sünnib huvitav lavastus nii teatrikunsti kui ka teatri ja publiku vahekorra seisukohalt. Üks lavastus midugi lõppkokkuvõttes midagi ei tähenda, aga selliseid asju ju aeg-ajalt sünnib siin ja seal.

L.T.: «Kuldrannake» (pole veel näinud) läheb vist tinglikult samasse ritta, nagu seesama «Püve talu», Põldroosi «Kosjasõit», Panso «Kevade», Irdi «Rätsep Ohk» — näiliselt rahvatükk, aga tähenduselt sügavamaid väärtusi (üldarusaadavas vormis) puudutav? Siit algab teatripoolne südame- ja hingepõllu harimine. Ettevalmistus keerukamas kunstikeeles väljendatud sõnumi vastuvõtuvõimele.

U. T.: Irdi asjadega võrreldes on ta keerulisem, tema kunstikeel on hoopis rikkam ja riskantsem. Ma ei ole nõus Vello Lattiku protestiga müüdi lõhkumise asjus (SV 9. V 1986), mulle tundub, et see oli mingi arusaamatus. Kui «Kuldrannake» midagi Reinvaldiga teeb, siis ta loob talle müüti, aga siiski ausa lähenemisega, inimese keerulisust ja vastuolulisust mõistvalt. Minu jaoks oli seal pööraseid hüperboole... See on rahvatükist midagi enamast.

L. T.: «Rahvatükk» pole tänase kõnelusega seoses niivõrd žanrimääratlus kui avaram kategooria, mille üldarusaadavuse (on vaja suurt julgust, et teha teatrit paljudele, ütles Panso) vastandaks inassikultuuri pealetükivale unifitseeritusele ja sekundaarsusele. Selles mõttes on ka «Pilvede värvid» rahvatükk. Või nagu on alati olnud Tammsaare kui autor. Nad puudutavad kogu rahvast.

U. T.: Publikule mõeldes meenub seesama vestlusring ajakirjast «Teatr», kus kurdeti, et tõsist kunsti armastav publik, kes niigi väheneb, on järjest vähem ette valmistatud. Viljandis tegi just see rõõmu, kui täpselt publik etendust vastu võttis. Seal on väga sisukaid, ambivalentseid hetki, paljukiidetud «Valges tees» ma näiteks sellist ambivalentset ei tabanud. Kõik oli nagu üsna selge, otsesele äratundmisele rajatud. Baturin on kirjutanud küllalgi peene, suurte teatrivõimlustega teksti ja ehkki paljud lavastuse võttes on tuttavad, on teater suutnud dramaturgile siiski väärilist koostööd pakkuda. Seda lavastust ei oskaks mingisse kindlasse ritta seada.

J. A.: Mina ei oska «Kuldrannakesele» küll selget hinnangut anda — see haakub juba siinräägituga, et kõik võttes ja vormid on olnud. Mulle lavastus meeldib, aga segab see, et ta on siiski kokku pandud juba eestigi teatris nähtud nipidest. Meenuvad kohe Irdi «Meestelaulud», «Naistelaulud», Toominga «Rahva sõda», ei näe ühtegi originaalselt oma võtet. Üsna sama moodi konstrueeritud lavastus nagu «Käopesagi», mis ei ole ju halb, aga on ikka konstrueeritud.

U. T.: Me oleme liiga kaua teatris käinud...

R. N.: See viga suureneb iga aastaga.

U. T.: Kui vaadata hoopis uuslavastuste nimekirja, ei ole kogumilje ehk eriti rõõmutav, aga igas teatris oli midagi huvitavat. Üht tippu pole, aga on mitmed ning see teebki rõõmu, et nad on olemas ja erinevad. Üht suunda või tendentsi on raske välja tuua, aga küllap see on hea, et meie väike teater pole ennast mingi äratuntava moega sidunud. Mis temast siis järele jääks? Olen nõus Sapiroga, et lavastaja ei pea lavastama mingi moe järgi, vaid nii, nagu ta seda ise tahab. Ega küsimus ole moes, suundades. Meie väikeses teatris taandub kõik sellele, kes seda teatrit teevad; kas on olemas need inimesed, kes suudavad asja edasi viia ja juhtida. Ja kui nad on olemas, siis kas nad ka sel hooajal on vormis. Liidrit meil praegu pole, aga on ju rii, et kui ta vahetevahel on olemas või arvame olevat, siis järeldame rahumeelselt, et kõik oleks nagu korras. Mina ei ole seda

usku. Meil on liidri aeg olnud, üsna hiljuti veel. Üldtunnustatud liidri puudumine ei ole iseenesest põhjus pessimistlike järelduste tegemiseks.

J. A.: Lubage mul läheneda sellele probleemile pisikese statistilise menetlusega. Viimati tegelesin ma hooaja kokkuvõtmisega 1981. aastal, kui pidin kiiresti kirjutama artikli selle ajakirja avanumbri jaoks. Tegin siis mingit statistikat; tegin seda ka täna. Selgub, et statistiline pilt on kardinaalselt muutunud. Kui siis ilmses, et meil lavastavad «kurat teab kes ja igaüks» ning kokku on Eestis lavastajaid üle neljakümne, siis sel aastal oleme jõudnud nii kaugele, et meie teater on tugevasti professionaalseerunud (kui selle vaidlusaluse sõna (mille ümber meigi oleme Tontsuga maid jaganud) aluseks võtta üks aspekt — inimesed, kes selle töö eest palka saavad). Kui Nuku- ja Vene teater oma spetsiifiliste probleemidega praegu välja jätta, siis hooaja 48 lavastust on tehtud 26 lavastaja poolt, kellest 16 oleksid siis kutselised (nn palgalised; tinglikult arvestan siia juurde ka mittekoosseisulise Karusoo). Need 16 on kokku teinud 35(!) lavastust 48-st, ülejäänud 13 hulgast on 2 lavastust Uibolt ja Kilvetilt, kes on ju ka kaua lavastanud; Sprit, Adlas, Vilimaa, Gvozdkov, Kilgas, I. Süvalep-Herm ja L. Eelmäe on nimistus ühe lavastusega, lisaks veel Tepandi lauludehtu ja Draamateatri grupitöö «Oodates Godot'd». Seltskond on äkki väga selgepiiriliseks muutunud.

Kui võtta professionaalsuse kriteeriumiks teine aspekt (mõiste on ju tõepoolest väga vaieldav), siis lähtuksin Nikita Mihhalkovi geniaalselt lühikesest määratlusest: kunstis on kaks teed — professionaalne ja diletantlik; professionaalne — «mida tahtsin, see tuli ka välja», diletantlik aga — «mis välja tuli, seda tahtsingi». Selle kriteeriumi järgi on minu jaoks Eestis olnud 4 kõigutamatut professionaali: Mikiver, Tooming, Komissarov ja Karusoo. Ja need 4 on teinud möödunud hooajal kokku 12 lavastust.

Kui siia lisada veel «Valge tee kutse» ja «Kuldrannake», siis pole hooaja üldpildil vigagi. Nähtud koguterivikust on need üle eesti teatri keskmise taseme.

R. N.: Tõepoolest, veel paar hooaega tagasi oli üldpilt, kui kas või TMK ankeedivastuseid vaadata, hoopis troostitum. Nüüd on etendus, millelt tuled päris hea enesetundega, ehkki samal ajal ühtegi vapustavat elamust, ühtegi tippu ei ole. Selle tõusnud nivoo sees on ka üks muret tekitav tendents, mis eelkõige seostub težiiga, aga puudutab ka näitlejaid. Kõrvalt vaadates tundub, et ühed on hakanud tegelema päris häbitu, kaine ersatsi tootmisega. Kui varem oli rohkem oskamatuses tulenevaid halbu etendusi, siis nüüd on teatud piirini oskajalikult tehtud halbu etendusi, kus puudub originaalne loomingu-moment. Teist tendentsi (eespoolnimetatule vastukaaluks!) esindavad need, kes peavad end rõhutatult tõsisteks kunstnikeks, hauvad nii kaua ja sügavalt, et lõplik resultaat ei ole kahjuks enam prooviperioodile adekvaatne. Suur eeltöö, paljugi sellest, mis nad on eelnevalt läbi uurinud ja läbi valule-

nud, ei jõua paraku üle rambi. Ei jõuta elamusliku terviktulemuseni, tajutava sõnumini, kuigi head kavatsused, tegijate tõsiseltvõetavus on selge («Vihmausside elust», «Godot»).

L. T.: See on sama nähtus, millest enne rääkisime kirjanduse puhul — püütakse hoida ja vahendada vaimsust. Seda tahaks muidugi toetada. Aga kui teatrist kaob loomerõõm, tuju, lust ja spontaansus, siis ei aita ka vaimne pagas. Kunstis, teatris eriti, on kramplikud hoiakud hädaotlikud. Süvenemisvajadus aga jääb ja kasvab!

M. V.: Ega siin prungiksi võtta etteheitvat tooni, niisugune on lihtsalt olukorra fikseering. Iga lavastus nõuab järjest enam süvenemist. Selles äärmuses, millest Neimar rääkis, on kurvaks tegevat vaid niipalju, et kui lavale jõuab resultaadina ebaproportsionaalselt väike kiht tegelikust eeltööst, siis nn tõelisest lavastusest osasaajate ring tõmbub koomale, kui mitte ei piirdu tegijate endiga. Aga samal ajal seostub produktiivsus ju sageli ainult kvantiteediga ja valdavalt vaid nende

---

T. Ajtmatovi «Ja sajandist on pikem päev» «Ugalas» (lavastaja Kalju Komissarov, küllalisena). Mankurdi ema — Anne Margiste, Mankurt — Ülo Vihma.

V. Baženovi foto

K. Kure instseneering A. H. Tammsaare romaani «Tõde ja õigus» I ja V osast «Tõde ja õigus» («Liigvesi») Draamateatris (lavastaja Raivo Trass). Andres — Aarne Ühsküla, Pearu — Jüri Krjukov, Pearu naine — Maila Rästas.

G. Vaidla foto



teadlike, kainelt kommertslike vahendite kasutamiseks. Mida siis see tähendab? Seda, mida Karusoo oma mullusuvises «Sirbi» artiklis\* räägib küll näitleja kohta — et puudub riskijulge, eneseületamine? Kas kartusest riskida otsitakse garantiid läbiproovitud vahenditest, sest ei ole välja pakkuda oma originaalset? Sellel on arvatavasti ka ilme tagasimõju publikule, vähehaaval harjutakse nn sekundaarse loominguga.

R. N.: Vähe ongi selles keskmiselt korralikus hooajas tarka elamuslikkust, sellist tulemust, kus tarkus ja elamuslikkus, tase ja elevus oleksid koos.

Milles võiks olla siis viga? Mis tegelikult ei tööta? Mulle tundub nii, et eesti teatri seisukohalt pole üle-eelmine etapp (eelmist nagunii alati eitatakse) küllalt omandatud või pole seda uuesti uskuma hakatud. See näitekunstis salamehhanism, see sisemine näitejuhtimine! Eks siingi, nagu elus ikka, ole erandeid, neid kelle hädad, kui neil neid leidub, on mujal. Ja siiski! Praegu suhtutakse lavastajasse mõnikord nii, et tema töö tähendab vaid teatraalsete vahendite mängu, midagi välist, jõulist, mis näitlejatele peale surutakse. Millesse suhtutakse siis ka kui pealesurutud autoritaarsesse pitsersisse etenduse näojoontel ja millest osa inimesi tahab vabaneeda. Viidingu initsiaativil sündinud töö on kuulutatud näiteks grupitööks. Tema ei ole lavastaja, ta ei teata seda. Kas ta tõenäoliselt ei juhi lavastajana ka töö kulgu?

Lasvatava mõiste oleks nagu saanud üksnes tolle vahepealse metafooriteatri märksõnaks. Ometi peaks ka kammerlikult lavastusel kahe, nelja tegelasega, rääkimata suuremast trupist, olema oma sisemine karkass, läbiv tegevus, oma struktuur, kompositsioon, täpselt arvestatud ja kinnistatud pöörde- ja sõlmpunktid dialoogis.

Unt utreerib asja teistpidi, hüüdes: miks peab teatris igav olema! Temal on igav just siis, kui puudub see väline teatraalsus. Nüüd ta küsib oma viimases artiklis: miks peab alati analüüsima sündmust, tegevust, kont-rategevust? Vabandust vanamoodsuse pärast, minu meelest ilma selle salavedruta ei tule hea teater paraku välja. Teine asi on, et ainult puhtmõistusliku skemaatilise analüüsiga ei tohiks midugi asi piirduda. Aga see käivitab ju kõik head etendused ükskõik millises välises vormis. Olgu tolle üle-eelmise etapi nimi tšinglikult Panso-etapp — kuigi ma ei taha ühest mehest iidolit teha ja paradoksaalselt ei ole mitte mina, vaid enamik tänaseid teatripraktikuid Panso õpilased —, see etapp on sügavuti omandamata või unustatud või mingis eitusetuhinas, mujalt otsimise tuhinas praegu kõrvale pandud. Seetõttu tekib etendustes palju markeeritust, kõik oleks justkui olemas, aga laval, inimeste vahel tegelikult midagi ei juhtu; mis oluline, ei mängi pärastpoole enam edasi, kõik libiseb mööda. Inimese tuuma ei vilksata. Ja sellest tuleb igavus. See markeeritus, teisesus, formaalselt oskajalikult materjali läbimine, kus siin ja praegu loominguliselt midagi ei plahvata

(kui seda on olnud proovides, ei vormu see etenduse püsivaks, programmeeritud koostisosaks, igaõhtuseks loominguks), seostubki kiitši, kommertsiga.

M. V.: Eelnev jutt peegeldab väga olulist sisemist vastuolu praeguses teatris. Just selle taustal, millest täna on ju ka mitmel korral räägitud ja räägitakse ilmselt veelgi, et ehkki juhtiv täht puudub, jätab ülejäänud põhiosas sümptaatse mulje: pole ju viga, et professionaliseerume, et stabiliseerume. Paradoksaalne, aga ongi nii: Eesti teater näib olevat väljumas paar hooaega tagasi kurdetud kriisist. Stabiilsus, stabiilne heamuljelisus, mis Pärnu teatri puhul kunagi lendsõnana käbele läks, sisaldab aga ju endiselt kiitust ja etteheidet korraga. Oluline ongi, milliste lavastustega kaetakse see stabiilsuse mõiste. Kindlasti ei peaks nende hulka esmajoones kuuluma sellised väliselt efektsed, siledad lavastused nagu näiteks «Kullervo». Ka mitte «Tõde ja õigus», Draamateatris, «Vastutus» «Vanemuises», veel vähem tohiks otustada publikumenu järgi — «Naiste», isegi «Käopesa» tormiline ülekaal (tipuspüsimine?) teeb ettevaatlikuks.

R. N.: Aga alati, kui räägitakse Gvozdkovist kui osavast käsitöölises (mis kõlab kui: osav sulil) mõtlen ma, miks meie n-õ vaimsed režissöörid samal professionaalsel tasemel seda tükki siis ära ei teinud, oodati ja pakuti ju mitu aastat lahkelt kõigile. Või ei käi vaimus enam käsikäes professionaalse ametioskusega?

J. A.: Gvozdkovi kaitseks saab öelda vaid niipalju, et «Käopesa» just sellisel lavastamisel oli ka oma selge siht: et kaks tühja teatrit, selle hetke Noorsooteater ja tema oma Taškendis, saaksid rahvast täis. Ja seda ta ka saavutas. Võime muidugi väidelda, kas maksab anarhismi, terrorismi õigustada, sest näidend annab võimalusi ka muid asju õigustada, näiteks isiksuse vabadust.

Ü. T.: Näidend oleks ju ka sügavamates teostuses publiku kokku tõmmanud.

M. V.: Finaali optimistliku tooniga aplausirežiini osale vaatajatest sisendanud lavastuse sisulises finaalis väljenduvale juhtmõttele täiesti vastupidise meeleolu: kõik lõppes ju hästi! Üks hea lavastus ei tohiks nii kergelt lasta ennast pöörata.

R. N.: Aga kui palju see lavastus siiski võimaldab loomingulisele näitlejale. Seepärast ei taha ma «Käopesa» päris kiviga visata. Kark võib ilmselt ka üle piiri minna, aga teist sellist fenomeni meil momendil ju ikka ei ole!

J. A.: Kargil peaks olema tugevam öde Ratched vastaseks, see paneks tasakaalu mõttes paljugi paika. Süsteem, mudel peaks paljastama ikka ülemõe, mitte McMurphy kaudu.

L. T.: Kark on looduse kingitus, erakordselt spontaanne ja vitaalne isiksus. Aga just nende väärtuste puhul ongi tähtis, mille teenistusse nad rakendatakse. Nendega võiks ju publiku väga oluliste mõtete juurde tuua. Väga palju on neid siiski lavastajast! Näiteks on üks suur sisuline kulminatsioon — öde Ratched'i raevukas paljaksrebimine — täiesti lavastaja süü tõttu maha mängitud. Ta meelitab publiku tähelepanu pikalt enne seda





A.-E. Kerge instseneering A. H. Tammsaare romaani «Tõde ja õigus» I osast «Aeg tulla, aeg minna» «Vanemuises» (lavastaja Ago-Endrik Kerge). Sauna Madis — Voldemar Paavel, Saunatädi — Herta Elviste, Andres — Jaan Tooming.

U. Laumetsa foto

K. Capeki «RUR» «Vanemuises» (lavastaja Jaan Tooming). Stseen lavastusest.

E. Reinapu foto

V. Koržetsi «Tühivaim» Noorsooteatri väikeses saalis (lavastaja Eero Spriiit). Jürka — Guido Kangur, Eit — Helene Vannari.

G. Vaidla foto

poolpaljale tüdrukule, nii et sisuliselt vajalikus kohas efekt ei mõju enam üldse. Siin sõltub vähe sellest, kuidas näitlejad parasjagu mängivad.

U. T.: Ilmselt poleks eesti publiku jaoks nii palju vajagi, Gvozdkov on kuskilt maalt vale mõõduga arvestanud.

L. T.: «Valge tee kutse», minu meelest Kilveti parim lavastus, tõestab jälle, et on võimalik suurt publikumenu saavutada ka ilma nende nappudele vajutamata, millele sageli mängitakse.

R. N.: Valgre-materjal ise on see nupp.

L. T.: Aga on siiski tagasi hoitud seda, mida võinuks selle materjali puhul välja pressida — melodraamat, kohatud uudishimu prototüüpide vastu jms. Seal on ajastu ja inimeste saatused siiski avaramalt sees, ja piisav diskreetsus dokumentaalse ainese kasutamisel.

R. N.: Minul jäi ajastust, just pärastõjastaate hõngust tajutav, see polnud varasemaga võrdväärselt dooseeritud. Ju ka need mõned Valgre sõjajärgsed aastad sisaldasid ühteist üldistusväärset, lavastuses oli ju mitmeid motiive, mida oleks ehk saanud rohkem võimendada.

L. T.: Sõjajärgsete aastate atmosfäär oli tööpoolest tajutav, tundsin midagi ära oma lapsepõlvest. Aga ka hilisem oli usutav, sealjuures kujundlik. Iseloomulik on, et lavastus paneb paljusid rääkima oma põlvkonnast, oma isiklikust mälest, mis näitabki, et on tabatud üldolulist. Lavastuse väärtus tuleb suuresti Sulev Luige eriomasest võlust. Kartmata olla banaalne, ütleksin, et ta nagu kehasaks Valgre hinge. See ei ole ainult konkreetse inimese saatus, vaid kunstnik, loominguinimese saatus üldse, nii avaruses kui paratamatus traagikas ja piiratuses. Need olid meie koolipidude laulud, aga Valgre-fenomeni süvatähenduse tundsin enda jaoks ära nüüd tagantjärele.

Kui siiski visalt endise teema juurde tagasi tulla, siis ohtliku probleemi märksõnadeks on tõesti teisesus, isikliku valupunkti kapseldumine, imiteerimisoskus ja külmalt kalkuleeritud efekt. Nendega võib koos käia oskuslikkus (mitte tõeline professionaalsus, sest sellesse mõistesse kuulub kindlasti ainulisus ja suur eetiline laeng). Isegi oskuslikkust on, aga vähevõitu. Meil puudub — õnneks või kahjuks? — veel tippasemel kommerts, mis sageli asjatundjaski ära petab, ei suuda lõplikult ära petta ainult inimese südant. Enesekindlus, virtuooslik suhtlemisoskus, särav tehnika. Ja aktuaalne probleem — kuid mitte liiga rabavalt, harjumatu, ehmatavalt antud! Ikka «parimate maailmastandardite tasemel».

R. N.: Zahharovi «Junona» ja «Avoss» oli tehtud ju nii kadestamisväärset kõrgel tasemel, samal ajal ei võta teatrilt mitte midagi kaasa.

L. T.: On meilgi tekkimas teatud ärapetmisoskus. Inimene otsib kunstist olulist ja elementaarset, mida oskuslikult eksploateerib ka kitš. Küsimus ongi selles, kas me suudame otsitavat kunstilisel tasemel ja koos inimliku sisuga pakkuda või võtab publik selle vastu

kõige madalamal tasandil, sest ta vajab kõnelust elust, valust, armastusest, surmast, vajab suure hulgal nalja ja rõõmu. Miks hädakella lüüa? Sest tõelise ja ersatsi vahet ei tunta paraku enam sageli ära. Lihtne oleks publikut süüdistada, kui poleks õnneks veel piisavalt näiteid, kus tõeline kassatükiks saab. Aga ersatsi on kasvatatud rohkem, paljud esmavaatajad enam tõeliseni ei jõuagi. Teatri vastustus on praegu suurem kui tele-eelsel ajalul.

R. N.: Publik ei tunne ära, aga võib-olla ka tegijad vahel ei tunne. Kure—Trassi «Tõde ja õigust» ei peaks küll märgistama kommerts-i või kitši sildiga, seal on enda meelest nii tõsiselt tehtud suurteost, ja ometi näen ma laval järjest markeeritud stseene.

L. T.: See, paljuski kaootiline lavafenomen, ei olnud kevadeks vist ka küllalt valmis, ehkki oli sündimas ka häid osatäitmisi, näiteks Veinmannilt, Lutsepalt, Kreismannilt. Üksküla muutus kohati, mõned partnerite puhul, huvitavaks. «Liigvett» on vaja põhjalikumalt ja tasakaalukalt arutada siis, kui etendus lavaküpseks saab.

R. N.: Pole kohanud varem näiteks niisugust mulje kahestumist näitleja puhul ühe lavastuse raamides, nagu seda oli Krjukovi Pearu. Kahes esimeses vaatuses oli ta rähklev, röökiv, lausa füsioloogilise talumatuse pii- ril, kasutas välist mõtteta groteski. Ja äkki viimases vaatuses raugana hakkad teda kuulama ja nägema. Mingi inimene poeb sealt seest välja, keda kahe vaatuse jooksul ei paistnudki. Niisuguseid asju tuleks ka tähele panna, kui vaieldavas rollis näitleja enda jaoks hakkab midagi juhtuma. (Ka «Isades ja poegades» saavutab Krjukov mingeid täiesti uusi toone, mida aga lavastustervik millekski kokku ei sünteesi. Hetketi nii tõsiseltvõetavat, ligitulevat Krjukovit pole ma siiski enne kohanud.)

M. V.: Minu meelest on Kerge «Aeg tulla...» oma Tammsaare-käsitluses ausam, sest ta pretendeerib oma illustratiivsuses just sel-

lele, mis ta on, mida pakub, erinevalt Draamateatri pretensioonikast kaosest. Lausa fili-graanselt on Kergel paika pandud liikumine, see kuidas pidevalt pöörleval laval ajastusid täpselt misansteeni, oli väga mõjuv. Jõuaks ta ka rohkem aega võtta sisuliseks tööks näitlejatega, see annaks tema lavastusele kohe kaalu juurde.

L. T.: «Aeg tulla...» lavastuse mõttelise konstruktsiooni on Kerge ju ilusasti läbi mõelnud, seal on ka omad kujundlikud alged olemas. Omamoodi — uuel tasandil — on see ka illustratiivne (tänapäevane Särev!) läbilõige tervikust, palju räägitud juurte, kodu jms probleeme puudutav, aga mitte uut lisav. Samal ajal see pakub näitlejatele mänguvõimalusi, mitmed ongi osanud neid päris kenasti kasutada (ei ole näinud J. Toominga koosseisu).

Ü. T.: Erinevad näitlejakoosseisud mängivad siin ka erinevaid etendusi, seepärast tuleb alati konkreetselt rääkida, kas on tegemist Toominga Andresega või Adlase omaga. Jaan Toominga Andres annab etendusele hoopis teised värvid, tõstab selle filosoofilisele tasandile. Küllap Kergete heidetakse ette, et tal puudub oma kontseptsioon, aga üks Tammsaare kontseptsiooni äramängimine on ka küllalt tõsine asi. Ülimalt kaasaegse probleemi näide: miks noored ei armasta Vargamäed? Draamateatris oli sama teemat püütud terava groteskiga tänapäevastada, kuid seeläbi kahjuks summutati hoopis.

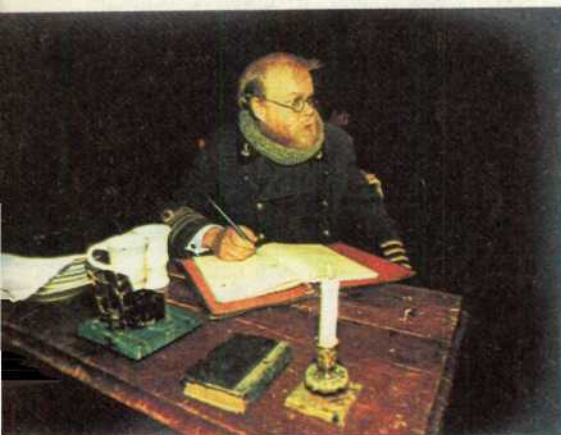
«Vanemuise» teine hästi tõsine lavastus sellel hooajal on K. Capeki «RUR». See on väga toomungalik näidend. Tundub, et Tooming ei pane Capekile omalt poolt mitte midagi juurde. Tal ei ole oma kontseptsiooni välja pakutud. Meie teatrisituatsiooni loetakse seda võib-olla lavastuse puuduseks, kui pole püütud näidendit pöörata, kaasajastada. Asi on selles, et Capeki probleemiasetus ei ole vananenud, kuigi roboti mõiste on nüüdseks teine. Inimkonna hukkamise motiiv, mis oli «RUR»-kirjutamise ajal üsna utoopiline, on praegu lausa aktuaalne. Ei tea ju, kas Tooming jääb selle vaashoitnud laadi juurde ka edaspidi, aga tundub küll, et tulemused võiksid olla väga huvitavad.

J. A.: Olen näinud hulgaliselt noori inimesi, kes on valmistatud lavastusest «Viina vanne», ehkki lavastus on meile, kes me oleme juba kaua teatris käinud, Toominga eelmiste asjade mõningane kordus. «Veli Joonatan», «Kauka jumal»...

L. T.: Osa noortest vaatajatest tahabki ilmselt uuesti nn vanaaegseid väärtusi, tahab vahetult osa saada algtoedest. Toominga vääramatu eetilise suundumus on teatripildi oluline dominant.

M. V.: Võib-olla seepärast «Viina vanne» noortele vaatajatele meeldibki? Teostuse suhtes on ju noored vaatajad alati ebakriitilised. Huvitab sisuline kontaktivõimalus. Tooming pakub ju igipõliseid, inimlikke väärtusi, ta on ära tundnud praeguse tsiviliseeritud ajastu pealiskauduse traagika — vajaduse lihtsa, inimliku alge järele. Ja pakub välja eetilise kategooria.

J. A.: Eesti teatri noorimad lavastajad



E. O'Neill'i «Oli» Draamateatri väikeses saalis (lavastaja Mikk Mikiver). Kapten Keeney — Ain Lutsepp.

R. Tiikmaa foto

on 30 aasta piiri ületanud Kalmet ja Baskin, hooaja jooksul pole nooremaid olnud, pole olemaski. See probleem nagu süveneks üha — järelikasv! Komissarov ja Tooming tulid ju 21-selt. Vahest on asi selles, et kui tõelisel lavastajal on vajadus öelda midagi oma publikule, siis tänapäeva noorsool lihtsalt pole midagi öelda.

R. N.: Tänaase nooruse esindajad kriitika-poolt püüavad ju hüüda, et kus on meie põlvkonna lavastajad, meie probleemide ja põlvkonnatunnetuse väljendajad!

J. A.: Ega Tooming ei teinud «Laseb käele suud anda» ainult oma põlvkonnale. Ei ole vaja mingit 21-aastast lavastajat, kes lavastaks oma põlvkonnale!

M. V.: Kõige muu hulgas on ikka vaja küll.

L. T.: Kas pole kunstlik ainult noortele mõeldud lavastuste probleem? Sügavalt inim-olemust puudutav on vajalik kõigile. Muidugi, igaüks tahab teatris ka oma põlvkonna peegeldust näha, on selle nimel kunstilisteks mõõndustekski valmis.

J. A.: Karusoo proovis ju kangesti «Uka-Ukat» noortele teha, aga ei tulnud vist midagi välja.

M. V.: «Uka-Ukaga» juhtus see, et noored, kes justkui talle vägagi otseselt suunatud lavastusest hakkasid otsima enesepeegeldust, kaotasid lavastuse vastu mõneti usalduse, kui leidsid elulistes detailides mõõdalaskmisi. Asi pole muidugi üksikutes pisiasjades, kuigi nende suhtes võib noor vaataja vägagi noriv olla. Mulle tundub, et lavastus ei suuda saalis istuvaid noori kaasata sellesse konflikt, mis on laval justkui olemas, ehkki peidetult ja samas kõike haarata püüdes.

R. N.: Seni ühe noorima lavastaja arengut ja edasiminekut tuleks aga siiski viimaste aegade lavastuste põhjal nimetada — Roman Baskini «Liilia» (Rakveres) ja «Silinder».

U. T.: Tõepoolest, Molnári nimi mõjutas «Liiliat» vaatama kuidagi teises suunas, aga see pika süžeeaga näidend, mida ei ole ju kerge vaadata, oli Rakvere näitlejate esituses huvitav ja pani mõtlema, et noor Baskin on täiesti arenev ja arvestatav lavastaja.

R. N.: «Liilia» osatäitmistest rõõmustas kõige rohkem Terje Pennie, kes on noorimate näitlejate reast kahe hooaja põhjal esileküündivamaid. Siia kuulub ka tema «Libahundi» Mari. Seda Mikiveri Rakveres lavastatud «Libahundi» väga huvitavat Tallinna etendust, kus publik kaasa hingas ja pausid kandsid, kahjustas minu jaoks küll tõsiasia, et ma ei saanud nagu kätte õiget Tiinat. Ma ei taha mingit romantilist, mustalokilist stampettekujutust, ometi peaks Tiinas peituma isiksuslikku jõudu, järelmõju. Antipoodid peaksid omamoodi tasakaalus olema — Mari ja Tiina. Praegu oli Mari minu meelest huvitaval, veenvalt paigas, professionaalselt kindlusest ei olnud aga Mari ja Tiina osatäitjad võrdsel tasemel. Seetõttu nihkub asi natuke paigast: Mari järjekestvus, see, kes jääma peab ja on alati olnud, — see tähendus pääseb tervikus ainult siis mõjule, kui on olemas ikkagi teine poolus, alternatiivne ummik või

kui soovite, oht sellele uute silmadega nähtud Marile.

L. T.: Ometi see lavastus puudutas, Tallinna etendusel igatahes tekkis elav teatrikogemus. Oli lihtsalt see vaikne pinge saalis, pünev tähelepanu, mida ikka harvem osaks saab. Mikiver oskab läbi näitleja tekitada sedasama psüühilist pingevälja, mis teeb lavakunsti asendamatuks kõigil aegadel. Ja paneb uskuma, et seekordne tõlgendus on täna, siin ja praegu ainuvõimalik! Kõigega ei tarvitse järele mõeldes nõustuda, on nõrgemaid stseene, aga sellele ei mõtle, kui lava sind lummas.

R. N.: Selline vaikne, laetud pinge on tekkinud veel ühel külalisetendusel Tallinnas: Pärnu teatri «Soo» etendusel lausa üllatusin, kuidas Pedajas suudab läbi näitleja panna mängima atmosfääri. Kuidas tegelastevahelised suhted, pilgud saavad nähtavaks, tekib lavaruumi pingestatus. Samas aga need inimesed, kes olid lavastust varem Pärnus vaadanud, on suhtunud «Soosse» vägagi leigelt ja üleolevalt. Kas etendus on kasvanud? Või jäi Pärnu publiku puhul etenduse hõrk atmosfäär kujunemata, ei nakatanud, aga Tal-



O. Lutsu «Soo» Pärnu Draamateatris (lavastaja Priit Pedajas). Toomas Haava — Jaan Rekkor, preili Martinson — Merike Tatsi.

A. Tatsi foto

linnas tekkis saaliga äkki hea kontakt? Nagu Rakvere Teater kurdab, et oma publiku peal «Libahunt» ei saanud algul kuidagi õhku tiibade alla. Peame ka arvestama, et rajooniteatrite etendusi esimestel Tallinna-kordadel külastab teatrihuvilisem, tundlikum publik.

U. T.: «Libahunt» on minu arvates eesti klassikas riskantsemad asju lavastada. Mikiveri «Libahunt» mõjus parasjagu ootamatult, üllatas oma näilise lihtsusega, nagu ikka üllatavad lavastused, mis tulevad läbi näitlejate. Hästi pääses maksvusele kulumata ja kulutamata näitlejaisikute võlu.

L. T.: Samal ajal aga Mikiveri «Öli», mis oli meisterlikult tehtud, mitme väga hea näitlejatööga (eriti A. Lutsepp) ei mõjunud nii tugevasti. Minu jaoks pole see O'Neilli paremaid näidendeid, võib-olla ka sellepärast.

J. A.: Mulle jälle olid «Öli» probleemid väga lähedased ja see oligi minu möödunud hooaja üks suuremaid teatrielamusi.

U. T.: Mulle jättis «Öli» väga tugeva mulje, ka korduval vaatamisel. Vetemaa uut näidendit võiks küllap edukalt mängida ka suures saalis, «Öli» peaks tingimata jääma väikele lavale. Inimestele antakse siin võimalus mõelda nendest väga tõsistest asjadest, mis kõikides inimeshetes olemas. Üllatavgi, kui harva meie tõsiseks peetud teater niisuguse tõsiduseni jõuab.

L. T.: Mikiveri «Seoses üleminekuga teisele tööle» oli samuti huvitav lavastus, kuigi oli Balti teatrikevade festivalietenduseks nii imelikult teisenenud, et kohe ei saagi aru, kas lavastaja tõstetud probleemile kasulikult või kahjulikult. Selge on see, et Mikiver püüab ja suudab igasuguse teksti puhul saavutada praegu midagi läbi inimese, läbi näitleja. Teised meil sellel tasandil nii vist praegu ei suuda. Siingi püüdis ta teha rohkem, kui tekst võimaldas, kohati isegi saavutas seda.

J. A.: Festivalietenduse arutelul ütles üks Valgevene kriitik täpselt, miks Mišarin on nii populaarne, miks teda kiidetakse, — seda

näidendit on võimalik tõlgendada nii, et iga ülemus saab usu, et ta on võimeline päeva-pealt ümber sündima ja uut moodi tööle hakkama.

L. T.: Sinaapoolle on hakanud etendus ka kalduma. Kiisa Võbornov oli enne ambivalentsem. Lavastuses oli mõeldud inimeste muserdumise, väändumise, selle üleüldise võltsi peale, millest üleöö lahti ei pääse. Aga võib-olla on lavastuse rõhkude muutumine ka mingi ajamärk?

R. N.: Seda lavastust ongi huvitav vaadata ka tema muutumises — laval on ju tõeline meistrite ansambel, kelle puhul on põnev jälgida ka neid uusi toone, mis nii harvaks jäänud ansambli mängus tegelaste vahetadesse juurde tulevad.

M. V.: Osa publikust tõrgub ometi ka selle tüki vastu, ollakse lausa tigidad pooltõe ja võltsi suhtes, mis selles näidendis siiski sees on. Või ei osata muul tasandil vaadata?

J. A.: Olustikupeeglist on publik tüdinud. Ta tabab ära selle õige, millega on kokku puutunud, ja nõuab teatritl neis asjus ideed ja lootust.

R. N.: Gelmani, Petruševskaja, Razumovskaja, Galini näidendid ei olnud ju võltsid. Kas Mišarini oma on siis ka seesama pelk elu peegeldus?

J. A.: Ma arvan, et sellised lavastused, millega teater pidi olema tänapäeva ühiskondlike probleemide peegel, sest mujal see puudus, läksid mõni aeg tagasi publikule paremini. Nüüd, kus seda funktsiooni on hakanud kandma need kanalid, mis selleks kutsutud ja seatud, ei taha publik enam nii väga selliseid lavastusi. Ma kujutan ette, et «Cinzano», «Armas õpetaja», «Ühe koosoleku protokoll», «Pühak ja patune» jt oleksid praegu tunduvalt tühjemad. Seoses muutuva ühiskondliku situatsiooniga on nüüd kõige väärtuslikum, mida teatrikunst võiks anda, sotsiaalse mälu taastamine.

R. N.: Seda ta juba teebki — Komissarovi «Ja sajandist on pikem päev» ja «Nii me võidame» on just sellised lavastused.

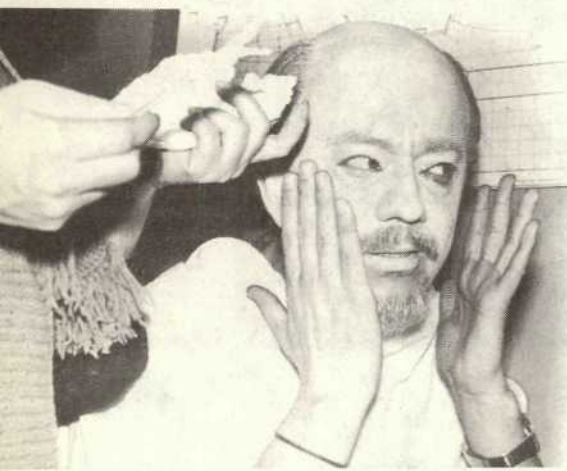
U. T.: «Ja sajandist...» on sisukas lavastus ning huvitav vaadata. Ajtmatov haarab sügavale, «Ugala» lavastus püüab väga ausalt tabada selle romaani vaimu ja tuleb sellega ka toime. Lavastaja Komissarovit toetab seejuures Jedigej rollis väga oluliselt näitleja Komissarov. Mitut praeguse eesti teatri paremat näitlejat näeme laval väga harva. Ju see on paratamatus, lavastajadena on neid rohkem vaja.

L. T.: Komissarovist veel nii palju, et just tema mäng tegi tõesti huvitavaks lavastuse «Nii me võidame». Särava pisirolliga jäi meelde ka Tõnu Tepandi.

J. A.: Ja kui hooajast teisigi ühismälu virgutavaid lavastusi otsida, asuvad selles reas ka «Valge tee» ja «Kuldrannake». Neid on veelgi. Näiteks väga väärtuslik on see, mis ülikooli luuleteater teeb. «Siuru» salong on lavastuslikult küll üsna abitu, kuid inimestele, kes pole võib-olla kuulnudki Adsonist, on see väga kasulik seltsitegevus. Arvan, et Adsoni, Underi, Aino Kallase, Reinvaldi, Valgre, ka Lenini taaselustamine on praegu

M. Satrovi «Nii me võidame» Lenini osatäitja ja lavastaja Kalju Komissarov grimmi tegemas.

K. Orro foto





sotsiaalselt tunduvalt väärtuslikum kui Vargamäe Andrese taaseltamine, mis on koolis niikuinii läbi võetud.

Ü. T.: Kas niisugusel kõrvutamisel on küllalt mõtet? «Tõe ja õiguse» Vargamäe-kõidete lavale toomine peab ju andma midagi hoopis enamat kui jällekohtumise Andrese ja Pearuga.

M. V.: Aga mind hämmastab, õigemini teeb abituks selline fakt: tean palju inimesi — see on rohkem reaalaralade, tehnilise intelligentsi (siiski potentsiaalne) publikuosa — kes väidavad, et teater pole neile vajalik, ei huvita. Nad lihtsalt ei käi teatris, kuna kardavad, õigemini väldivad seda võltsi, mida teater neile pakub. Kardetakse vaimsete väärtuste labastamist, materialiseerumist, kardetakse sellise äratundmise pinnal šokki. See tõrksus on paljuski õigustatud ja ma ei oska siin teatrit kuidagi kaitsta. Kui üldse teatrisse minnakse, siis selle kõige steriilsema klassikalise vaatamängu pärast või avameelselt meelelahutuslikku funktsiooni kandvasse teatrisse puhkama.

Teatriühingu kriitikasektsiooni koosolekul rääkis L. Priimägi vaimsest polarisatsioonist, mis toimib teatris nii kriitika kui ka publiku osas. Olen temaga nõus, sest mulle tundub, et on kujunenud siiski mingi diferentseerumine — enam-vähem kindlad grupid eelistavad ühte laadi ja teemat teisele. Pealegi puudub see nn sildlavastus, mis neid erinevaid gruppe ühendaks («Käopesa» ja «Valge tee...» lähenevad sellele ehk kõige rohkem). Ja kuna pole nagu üht autoriteeti, mis teisi mõõdaks, siis tundubki, justkui oleks neil erinevatel vaatajagruppidel igauhel oma hinnand

A. Kitzbergi «Libahunt» Rakvere Teatris (lavastaja Mikk Mikiver, külalisena). Sulane — Rein Olmaru, Tammaru peremes — Väino Laes, Tammaru perenaine — Helgi Annast, Margus — Madis Kalmet, Mari — Terje Pennie.

H. Kõssi foto

P. O. Enquisti «Vihmausside elust» «Ugalas» (lavastaja Merle Karusoo, külalisena). Johan Heiberg — Viljo Saldre, H. C. Andersen — Sulev Luik.

E. Veliste foto



gutes õigus, nende valikuprintsiip õigustatud (vähemalt kui nad teadlikult valivad).

Publiku polariseerumist näitab seegi, et kui kunagi võis L. Petersoni «Godot'd» ja sedasama Panso «Meest, naist ja kontserti» vaadata peaaegu üks publik, vähemalt oli vaatatajate hulgas kattuvat publikut suhteliselt palju, siis näib, et praegust «Godot'd» ja «Naisi» vaatab väga erinev publik. Ju on põhjus ka teatris, kes ei suuda enam pakkuda kõrgel tasemel meelegahtust mõtteteatrit austavale publikule. Mõtlemata paneb ehk see, et näiteks «Godot'» publik koondub just väikestes saalidesse ja aheneb peagi ehk soovitud kitsamaks. Midagi katastroofilist selles pole, pealegi koguneb ju väikestes saalidesse siiski valivam publik. Tuleks see endale rahulikult teatavaks teha ja lubada mitmekesisust, paljusust teatris. Mingil juhul ei tohiks üht stiili või laadi absoluutseerida, isegi kui see oleks teiste moodupuuks. Kas ei ole ka väikesed saalid mõneti lahenduseks massikultuuri pealetungil, nad võiksid mingil määral olla alternatiiviks sellele osale teatrist, millest nõudlikum, skeptilisem publik tagasi pörkab.

R. N.: Väikesed saalid on loodud või peaksid olema loodud õieti eksperimendi jaoks. Meil pole seda kunagi kuigi palju olnud, praegu ka erilisel produktiivset, põnevast otsingutalainet ei näe. «Õli» kujutas endast tegelikult sisulist eksperimenti — ühel õhtul mängisid järjest kaks koosseisu või vahetati partnereid, aga publiku ühisteadvusse see eksperiment ei jõudnud, ka ei soodustanud teatri administratsioon võimalust neid variatsioonide järgida: ühe õhtu publikule korraga kahe seansi ühispiletit ei müüdüd. Samal ajal kui tundub, et kõige viljakam eksperiment, laboratoorium, saab olla praegu seotud eelkõige just näitlejaga. Muidugi võiksid väikesed saalid tõepoolest kujuneda ka erinevatele adressaatidele määratud etenduste kohaks. Kui praegusest hooajast näidet otsida, siis kindlalt ei või öelda, kas juba näiteks kahe tõsiste taotlustega tehtud lavastuse, «Godot'» ja «Nii me võidame» publik kattub. Tervenisti ilmselt mitte.

M. V.: Mulle tundub, et praegune «Godot» saab endale kõige valivama publiku ja see ei pruugi sugugi väikesearvuliseks osutuda, sest on üsna tõenäoline, et Petersoni suure saali lavastust näinud vaataja tunneb huvi ka nn korduslavastuse vastu.

R. N.: Esimeste muljete põhjal olengi aru saanud, et need, kes elmist lavastust mäletavad, suhtuvad tookordse elamuse pealt praegusele lavastusele mõistva, soosiva heatahtlikkusega, kuid mitte rõõmsa, avastusliku isikliku elamusega. Need, kes pole varasemat näinud, saavad elamuse.

M. V.: Ja ometi tundub mulle, et ka praeguse «Godot'» puhul on tegemist ühe kõige erilimelisema, isegi erandliku lavastusega hooajaks. Mitte väliselt, vormis. Lihtsalt sellist näitleja sisemist valmisolekut pole meie laval enam ammu kohanud.

R. N.: Huvitav, sedasama, ainult vist pisut teises mõttes, väidab osa kriitikuid ju ka «Tuul Olümposest...» trupi kohta.

L. T.: Mind (nagu M. Untigi) selle näitemängu spordieluprobleemid ei huvita. Aga ma ei oska näha ka piisavalt üldist ohusituatsiooni mudelit, kuigi Hermaküla on tegelnud olukorra keskendamise ja võimendamisega, et asi ei jääks sportlaste omavaheliseks õiendamiseks. Näitlejate totaalset vabanemist, mis mõnd kriitikut eriti vaimustas, seekordsel etendusel ei tundnud. Pigem võis saalis tajuda, kuidas näitlejad Hermaküla abiga ja enesesisendusega ületavad varjatud ebamugavustunnet musta pesu avaliku pesemise ees. Oli endale sugereeritud kunstilise vabaduse tunne. Sel etendusel ainult Klenskaja, kes paljudele vaatatajatele kõige rohkem meeldiski, ületas sisemise krampikkuse mingi isikliku särava vihaga.

M. V.: Selline vaba mängulisus veetles mind hoopis Nukuteatri «Suveöö unenäo» juures. Seal on nukunäitlejate jaoks esiplaanile tõusnud draamanäitleja vahendiks ja võimalused. Ega näitlejad midagi valesti tee, teevad just seda, mis lavastajalahendus dikteerib, ja teevad küllalt hästi — nukkude kütkest vabanenud energia ja lustiga, kohati isegi mingi ahne tormakusega. Tundub, et salamisi igatsetakse olla teater kõigile, nn päristeater. Ja selles pole midagi imelikku. Miks ei peaks Nukuteatris mängitama vahel draamalavastustki, kus lavastaja on otsekui leidliku nipiga osanud süzee raames ära kasutada ka nukud — nukk on taandunud teisejärgulisse rolli. Särab H. Toompere — isegi mitmes rollis.

Nimetaksingi möödunud hooajaga näitlejate elavnemise hooajaks. Kusjuures esile kerkivad mitte sedavõrd nn esirivi näitlejad. Üllatusi on tulnud seekord hoopis tagantpoolt, nooremalt. Need on näitlejad, kelle potentsiaali oled aimanud või ka kindlalt teadnud, kuid vähe (realiseerununa) näinud. Kohe meenuvad S. Luige Valgre ja Andersen, Klenskaja «Olümpose», Rekkor ja Trink «Soos», Lutsepp «Olis» ja «Godot's», üsna üllatav Poom «Godot's» jt. Noorsooteatri uulavastuses «Tühivaim» üllatasid Guido Kanguri Jürka ja Helene Vannari Eit. Kangu rille on see tänulik roll — tõi kaasa mitte küll plahvatuse, vaid südamliku vaikse uude kvaliteeti mineku. Võib-olla avaldus see näitlejatehakk, mida keegi pole temas varem kasutanud.

Nende ja mitme eespoolnimetatute puhul tundub, nagu oleks näitlejad end ise läbi surunud, näitlejatöö jõuab kuidagi esimesena saali, lavastaja panus tundub justkui teisejärguline olevat.

R. N.: Näitlejahooaeg? Eelkõige oli tore Lutsepa avanemine, tema eneseleidmise hooaeg see nagu ongi, pean talle kogu aeg põialt («Õli», «Oodates Godot'd», ka «Tões ja õiguses»). Aga veel veenvamalt, suurejoonelisemalt vabanenuna, suveräänsel näitlejatasemel näitas ennast Luik. Näha teda neis kahes tükis, «Valges tees» ja «Vihmausside elus» — on vaatatajale juba suur nauding.

L. T.: «Vihmaussides» on Sulev Luik tõesti nauditav, kuigi temas kumab pigem tegelik, kui selle näidendi Andersen. Võib-olla pole näidend (oma andekuse juures natuke

kõle ja konstrueeritud) meil nii aktuaalne kui näiteks Rootsi ühiskondlikus situatsioonis. Ei oska midagi konkreetset K. Saukase osatäitmisele ette heita, aga ta oli nähtud etendusel nagu kramplik ja jäik väljaspool seda jäikust, mida osa ise eeldab. Ka tulid liiga kiiresti esile (võib-olla Andersen-Luige tõttu?) rolli tagamaad, ei saanud kätte algset muljet lihvitud seltskonnadaamist-näitlejannast, kes ta kõigi silmis olema pidi. Aga tervikut oli ikkagi huvitav vaadata ja etendusekultuur ise oli midagi meie oludes väga hinnatavat. Sellisel süvenemisel on protsente kandevas kasutegur. Küllap oluaks aga põnevam, kui mängiksid õigetes vanustes osatäitjad, sest näidend on sellele ehitatud.

M. V.: Näitlejate juures torkab silma veel üks suundumus: just «West Side'i loo» ja «Valge tee» puhul hakkasin märkama ja olen hiljemgi tähele pannud, et näitlejad suudavad end maksma panna hästi lauldes, tantsides, musitseerides. See rõõmustab, sest vahel tundub, et eesti näitleja professionaalsete väljendusvahendite arsenal on kuidagi ahtake, kitsas. On tore, et niisugused lavastused näitlejate muusikalist külge ja liikumist toetavad, harivad. Kahju siiski, et kohe võib kõrvale jääda töö sõnaga. Näib, nagu suudaks näitleja ennast sügavuti treenida ainult ühes suunas, aga ei suuda end arendada igati, ei saa endale veel professionaalset mitmekesisust (vabadust?) lubada. Rakvere «West Side'is» avaldus see võib-olla kõige markantselt, ehkki siin on oma objektiivsed põhjused — Vilimaa ongi valinud oma esmaseks väljendusvahendiks liikumise, mida ta valdab ja profiit kasutada oskab. Puhast dialoogi aga näitlejad ise, ilma lavastaja abita kanda ei suuda, mis mõjus rabava kontrastina lausa hiilgavalt õnnestunud liikumise juures. Ainukene, kes ka sõna kaudu suutis karakterit luua, oli Marika Vernik.

liki Tool ja Arvo Raimo («Nora»), Ülo Vihma («Ja sajandist...»); Helgi Annast, Madis Kalmet («Libahunt»); Tene Ruubel («Suveöö unenägu»).

J. A.: Lõpetuseks ei tohiks vist ära unustada üht vägagi olulist dominantti möödunud hooajast — mõne aasta eest alanud juhtkonnavahetus eesti teatris on nüüd lõplikult teostunud. Mitut peanäitejuhti on asendanud seejuures ka juhid, kes ise eriti ei lavasta: Allibert, Klooren, ka mina. «Vanemuises» lavastab küll uus peanäitejuht Kerge väga palju, kuid üldjuhi staatuses on ikkagi Ird. Kuhu see juhtkonnavaetus eesti teatris võib viia? On see hea või halb? Vara vist veel otsustada. Mõnes mõttes on näha, et siiski ka hea: Mikiver ja Komissarov, vabamenud sellest koormast, on hakanud viljakalt lavastama ja ka mängima. Kõige rohkem rõõmustabki ju praeguse lavastajapölvkonna meistrite vormisolek kahe hooaja jooksul. On need ju Mikiveri ja Komissarovi viimaste aegade parimad hooajad. Taas on vormi tõusmas, pärast pausi aktiivselt teatriprotsessi lülitunud Karusoo ja Tooming. See, et meil on siiski vähemalt neli meistriklassi lavastajat (aeg-ajalt teiste õnnestumised lisaks), sisendab usku.

M. V.: Ja samas ei tohi unustada meie leebet publikut oma «kõigesööjalikkuses», neid tormilisi aplause ka keskpärastele teatriõhtutele ja sellistelegi etendustele, mis publiku maitsele au ei tee. Vahel olen mõelnud, et kas need tormilised ovatsioonid ei ole kompensatsiooniks saamata jäänud elamusele? Publik ei taha petetud saada. Publik võtab ohjad enda kätte ja loob ise endale sündmuse. Aga millise? Missuguste etenduste pealt? Seda peaks suutma teater veel kontrollida.

*Selgus, et vaadeldaval hooajal oli mitmeid huvitavaid osatäitmisi ja näitlejaüllatusi. Kõigil vestluse kokkuvõttes peatuda ei jõutudki. Oiguse mõttes olgu siinkohal veel lisatud kõik need, helle näitlejatöid üks või teine vestlusringist osavõtnu esile tõstis: Mikik Mikiver («Öli»), Kaljo Kiisk, Mati Klooren, Heino Mandri, Toomas Urb («Seoses üleminekuga teisele tööle»), Aarne Üksküla («Seoses...»), «Tõde ja õigus»), Elle Kull, Helle-Reet Helenurm, Martin Veinmann, Robert Gutman («Tõde ja õigus»), Kersti Kreismann («Öli», «Tõde ja õigus»), Mari Lill, Angelina Semjonova («Öli»), Aksel Orav, Tõnu Mikiver ja Sulev Teppart («Tuul Olümposele tuhka tõi»); Jaan Tooming, Kais Adlas, Raine Loo, Tiit Lilleorg, Ants Ander, Raivo Adlas, Jüri Lumiste, Hannes Kaljujärvi ja Erika Kaljusaar («Aeg tulla, aeg minna»); Jüri Lumiste, Helje Soosalu ja Anne Maasik («RUR»); Kaie Mikkelson («Uka-uka»), Enn Kraam («Lendas üle kääpessa»); Ines Aru, Ülle Kaljuste ja Heino Torga («Siliinder»); Juta Tints («Provintsitari Londonist»); Priit Pedajas («Peremees»), Peeter Jürgens ja Anu Vabamäe («Kuldrannake»), Leila Säälk, Kül-*

## Budapesti filmikoolkond

1960. aastate algusest võib märgata noorte filmiloojate hoogsat juurdekasvu Ungari kinematograafias. Ehkki nende loomingu laadid ja -meetodid erinesid, ühendas kõiki kiindumus kaasaja temaatikasse, sotsiaalne vastutustunne ning soov asju muuta. Neid noori lavastajaid (nii mängufilmitegijaid kui ka dokumentaliste) on hiljem hakatud nimetama Budapesti koolkonnaks: küllap varasemast sagedaminigi tuli see nimetus käibele pärast 1981. aastal Budapestis toimunud FIPRESCI (Rahvusvahelise Filmiajakirjandusühingu) kollokviumi «Väljamõeldis ja tõsielulisus tänapäeva filmikunstis». Budapesti koolkonna filmiloojate probleemid võiksid huvi pakkuda meilegi: dokumentaalse laadi esiletõusu soodustab kõikjal ühiskonna aktiivse tähelepanu teravnemine kaasajaelu vastu. Vahest võime seda loota ka eesti mängufilmilt.

### TÕSIELULISUS TÄNAPÄEVA UNGARI FILMIS

Peapõhjuseks, miks tänapäeva Ungari filmi rikastavad dokumentalismitaotlused ja -motiivid, on täisikka jõudva sotsialistliku ühiskonna seisukord, raskused ja probleemid.

Pimeda usu ja illusioonide ajastust oleme jõudnud kainemasse perioodi. Eelnev ajalõik põhjustas ja ühtlasi eitas probleeme, mis illusioonide hävimise kiiluvees kuhjusid ja sageli dramaatiliselt plahvatasid. Alles 15 aastat tagasi jõudsime rangema ja kainema enesevaatluseni. Nii teadus, kunst kui ka massimeediumid püüavad kujundada seda «alaealise» sotsialismi ühiskonda «täiskasvanute» maailmaks.

Vahepeal on reaalse (ehk tegelikult eksisteeriva) sotsialismi avalikustatud probleemid hakanud juhtima meie tähelepanu tegelikkuse üksikasjaliku analüüsimise vajadusele.

Võtame näiteks tänapäeva Ungari küla ja põllumajanduse, kus kõrvu väga meelitavate toodangunäitajatega võtab kuju terve hulk anakronistliku elu-

Béla Tarr, sünd 1955



Lászlo Vitézy, sünd 1940



István Dárday, sünd 1940







montaažitrikkide valikuga kui ka sündmuste omapoolse tõlgendusega.

Ja siiski pole tegemist täieliku pettusega. On ju oma silmaga nähtud reaalsus vaataja jaoks ikka reaalsem ja ehtsam kui mis tahes teisel viisil vahendatud või edastatud tegelikkus. Me võime olla kindlad, et ühelt poolt sunnib filmidokumentalisti missioonitunne teda materjaliga ausalt ümber käima ning et teiselt poolt suudab meie silm alati avastada seda, mida filmitegija ei märganud või koguni teadlikult varjas. Filmi autor ei pruugi alati tajudagi inimese näos peegelduva sõnumi ja tema lausutud sõnade vastuolu. Toonitan seda iseäranis, sest dokumentalismis uue laine üks teeneid on nimelt inimnäo, -kõne ja -käitumise kui tegelikkuse mõistmise faktorite põhilise tähtsuse taasavastamine.

Loomulikult tuleb silmas pidada sedagi, et vaataja oli meie väikese maa vähestest näitlejatest ammu tüdinud ja tal oli meeldiv näha ekraanil asjaarmastajate või hoopiski mitte näitetöoga tegelejate värsket, maneerivaba mängu. Eriti edendasid dokumentaalset mängufilmi need lavastused, kus režissöör ainult visandas situatsiooni ja selle esitajad elasid «omaenda» elu, täites kogu loo vahendituse võluga. Ka see on «dokumentalism», sest filmi esialgselt visandlikule karkassile annavad lõpliku kuju tavalise kodaniku käitumisviisi, mõtte- ja kõnepruuk.

Kui kaugele argielu, nagu teda kujutati meie mängufilmides, oli tegelikult eemaldunud elust, tunnetasime eriti teravalt alles pärast seda, kui «Filmiromaan», «Perekonnapesake», «Rahuaeg» ja teised samalaadsed filmid olid teostanud oma «vereülekande» — mitte üksnes näitlejatöö, vaid kogu inimliku käitumise osas. Ehk võiksime seda nähtust nimetada omamoodi neorealismiks. Üeldagu pealegi, et see pole uus, vaid ainult matkimine — meie jaoks pole see niivõrd esteetika ja filmiloo kui poliitiline, sotsiaalne küsimus, küsimus, mis vajab vastust kooskõlas meie enesetunnetusega.

Lõpuks peatuksin veel ühel võimalikest vastuväidetest. Mitmete kriitikute arvates tähendab erinevate dokumentalismimõtete tungimine meie filmidesse tegelikult sammu tagasi nähtust kunstilisel peegeldamisel ja üldistamisel. Abstraktsel, esteetiliselt tasandil võib see olla tõsi. Ent mind ei huvita praegu niivõrd abstraktsed teooriad. Mis mind

56 tõeliselt rabas, oli see, kui sageli ja kui

ulatuslikult kaotas kunst abstraktsiooni käigus, üleminekul üksikult üldisele oma usutavuse. Ja film rohkem kui teised kunstid. Niisiis, kui ta püüab — näiteks dokumentalismielementide omaks võtmise teel — taganeeda reaalsusse, siis võib see tegelikult osutuda edasiminekukaks. Loomulikult pole mingit tagatist, et see alati nii on. Aga seda võimalust ei saa välistada. Veelgi enam: et tegemist on tõepoolest edasiliikumisega, tõestavad minu arvates paljud Ungari ilmid.

Aga et sellest aru saada, peame rakendama sama dialektikat, mida vajame mõistmaks — nii raske kui see ka on —, et majanduse praegusel arengutasemel ei pruugi progressiivselt mõtleval majandusteadlane tingimata olla see, kes taotleb toodangu pidevat kasvu, vaid pigem see, kes stabiliseerib, võib-olla toodangut isegi teataval määral piirates. Nii reageerib ta ajastu nõuetele, võiks öelda, kohandub meie aja tingimustele.

ISTVÁN LÁZÁR,  
sotsioloog

## UNGARI DOKUMENTAALSE MÄNGUFILMI KUJUNEMISEST

Seitsmekümnendate aastate Ungari filmielu tähelepanuväärseimaks jooneks oli Ungari dokumentalistika tõusulaine, nähtus, mis ei jätnud mõju avaldamata mängufilmi väljenduslaadile ja dramaturgiale.

Üks liikumapanevaid jõude võib peituda muudatustes Budapesti Teatri- ja Filmikunsti Akadeemia õppeprogrammis. Režii- ja operaatoriteaduskondade üliõpilastele muudeti dokumentaalfilm kohustuslikuks eksamitööks. Noortele filmiloojatele, kes nii juba õpingute käigus tõsieluseikadega kokku puutusid ja neid tunnustama pidid, hakkas elunähtuse kujutamise viis ja vorm Ungari mängufilmi tunduma ebaadekvaatsena. Pidades vajalikuks nägemist sotsiaalsemast vaatepunktist, võtsid nad 1969. aastal eesmärgiks järjekindlana realismi ja esitasid Béla Balázi studiole realiseerimiseks sotsioloogiliste dokumentaalfilmide programmi.

Nende noorte käsituse kohaselt peab dokumentalism kõige vahetumalt kasutama teaduslikke, sotsioloogilisi mõtlemismeetodeid. Nõuti süstemaatilist, or-



«Foto». Režissöör Pál Zolnay, 1972.



«Opetlik lugu». Režissöör Judit Elek, 1975.

ganiseeritud ja teadlikku kinematograafilise materjali kogumist. 1969. aastal võttis stuudio esitatud programmi vastu ja see realiseerus järgneva viie aasta jooksul. Ühisüritus liitus juba varasemates Ungari filmides esinenud tendentsidega (väljapaistvaks näiteks Sándor Sára «Mustlased», 1962, András Kovácsi «Rasked inimesed», 1964), nii ulatuslike dokumentaalfilmide tootmiseks aga puudus Ungaris pretsedent. Béla Balácsi nimelises filmistuudios loodi huvitavaid üherežissöörifilme, nagu Gyula Gazdagi «Valik», Pál Schifferi «Must rong» ja György Szomjasi «Mesi-nädalad». Pakuti võimalusi ka kollektiiviserialideks (näit «Hariduselu sari»). Need filmid tegelesid pakiliste sotsiaalsete probleemidega, nagu iga päev kaugest Nyírségi rajoonist pealinna tööle sõitvate tööliste olukord («Must rong») või provintsiõpetajate mured («Hariduselu sari»). Uus sotsioloogiline aspekt ning valitud materjal nõudsid elufaktide mitmekülgselt analüüsi, kõigi asjaolude detailset kujutamist, elu näitamist nii nagu see tegelikult on. Tulemusena muutusid filmid pikemaks, kestes umbes sama kaua kui mängufilmid (sageli isegi kauem), ja seda aine võimalikult täpse esitamise huvides. Ulatuslikum maht omakorda nõudis materjali süstemaatilist jaotust, konstruktiivset skeemi. Süstemaatilise jaotuse ja filmi jälgitavuse huvides osutusid vajalikuks tavapärasem montaaž ja filmieepika dramaturgia-seadused. Nii pöördus klassikaline dokumentalism sõnumi täpsemaks väljendamiseks kunstilise väljamõeldise poole.

Oigupoolest võib erinevate dramaturgiliste lahenduste ja dokumentaalse jutustusviisi sulamit täheldada mitmel kujul. Pál Zolnay «Foto» (1972),\* üks Ungari esimesi pseudodokumentaalfilme,

esitab näiteks reaalsel inimsaatustel põhineva loo näitlejate abiga. Judit Eleki «Tavaline lugu» (1975), mis jälgib kahe tütarlapse muutlikku elukäiku, meenutab ülesehituselt dokumentaalset filmijutustust. Ilukirjandusest tuntud traditsiooniline paralleelmontaaž katkestab näiliselt dokumentaalsete sündmuste kulgu: tegemist on dokumentaalse filmiromaaniga.

István Dárday ja György Szalai «Filmiromaan» (1977) stsenaarium põhineb nende endi elukogemustel. Nad otsisid tegelasi, kes valdavalt improviseeritud stseenides on võimelised rikastama filmirolli omaenda isiksuse värvika avamisega ja rääkima teksti eksprompt, võttemomendil. Niisiis, kui Judit Eleki puhul võttis dokumentaalfilm literatuursema ja mängufilmilikuma kuju, siis nüüd täitub mängufilmilik struktuur filmimise käigus tegelikult täpselt peegeldavate dokumentaalfilmielementidega. Mängufilmi tehes kohandavad István Dárday ja György Szalai end klassikalise dokumentalismi seadustele: jutustades perekonnasaagat — pärast sõda pealinna tulnud töölis perekonna saatusest — püüdlevad nad tõsielusündmuste hariliku, katkestamatu edasiandmise poole. Muutmaks igapäevaelu tajutavamaks, hülgab «Filmiromaan» tavapärased režiimeetodid, jäädvustades kahe kaameraga tegelaste žeste, mis on tunduvalt loomulikumad kui mis tahes professionaalseid näitlejaid kasutades.

«Filmiromaanist» alates ei tundu harjumuspärane termin «dokumentalism» enam kõige sobivam. Siin ei ole tegemist dokumentaalfilmiga, vaid loomeproduktiga, mis kujundab oma spetsiifilise vor-

\* Auhinnatud XII Moskva filmifestivalil. — Toim.



«Filmiromaan». Režissöör István Dárday, 1977.



«Gyuri». Režissöör Pál Schiffer, 1977.



«Hellitatud kallikesed». Režissöör György Szalai, 1980.

mi ja väljendusvahendid dokumentaal- ja mängufilmi meetodeid ühendades.

See uut tüüpi mängufilm on viimastel aastatel osutunud ülisobivaks vahendiks tähtsate ühiskondlike küsimuste analüüsimisel ja märksa laima vaatajaskonnaga kontakteerumisel kui tavaline dokumentaalfilm. Pál Schifferi «Gyuri» (1977) jälgib maalt Budapesti tööle tulnud mustlaspoisi elukäiku kahe aasta jooksul, ta teeb seda viisil, mis tuletab meelde «Tavalist lugu», ainult et siinjuures on improvisatsioonil ja lavastajatööl suurem osakaal. Film ei ole mõeldud andma Ungari mustlasprobleemi põhjalikku analüüsi, ta üksnes valgustab arenenud industriaalühiskonna ja selle toimele alluva ettevalmistamata inimkoosluse vahelist vastuolu.

Judit Emberi «Opetlik lugu» (1976) ja «Puuvõõrikud» (1978) jälgib samu meetodeid kasutades noorte sõpruskonna lõhenemise asjaolusid ja sealt edasi tütarlapse saatust, kelle elu kulgeb tragöödiast harmoonilisse perekonnaringi. Oma silmapaistvalt hea ja ometi märkamatu režissööritööga on Béla Tarri «Perekonnapesake» (1977) Ungari pseudo-dokumentalismi unikaalne ilming. Film maalib vapustava pildi kitsukesse tuppa ja kööki kokkusurutud üheksaliikmelise töölis perekonna äärmuslikest, ahistavatest ja väärastavatest elutingimustest.

Seitsmekümnendate aastate teise poole dokumentaalsed mängufilmid pöördusid maaelu probleemide poole. István Dárday «Sõjakavalus» (1979) ja László Vitézy «Rahuaeg» (1979), kohandudes üha enam mängufilmile omasele jutustuslikkusele, annavad mitteprofessionaalsete osatäitjatega edasi loo vanade kodu ehitamisega («Sõjakavalus») ning põllumajanduskooperatiivi andeka nonkonformistlikult mõtleva juhi võitlusest oma ülemustega («Rahuaeg»). Mõlemad filmid annavad täpse sotsioloogilise pildi tänapäeva Ungari külaelust.

Seitsmekümnendate aastate Ungari dokumentaalsetel mängufilmidel on tõenäoliselt õnnestunud anda uuem, tõesem ja oma konkreetnes ühiskonnakriitikas realistlikum maailmamudel kui neile eelnevatel kaasaega kujutatvatel filmidel. Noored filmikunstnikud on sooritanud läbimurde, millega kaasneb järsk pööre teemade ja stiilide valikul.

MARIANNE EMBER,  
filmiteadlane

## AUTENTSED FAKTID DRAAMAVORMIS

Mannheimi režissööridebüüdi-festivalidel pole ungarlaste edu olnud just väike. Seitsmekümnendail aastail said Budapesti režissööride esikfilmid viis *grand prix*'d, nende hulgas kolm dokumentaalsete mängufilmide eest (István Dardáy «Puhkus Inglismaal», 1974, Béla Tarr «Perekonnapesake», 1977 ja László Vitézy «Rahuaeg», 1979). See on rohkem kui mõtlemapanev nähtus, mis viitab sellele, et uus laine ungari filmikunstis püüab vahetumalt haarata elutegelikkust, jätmata seejuures kõrvale võimalusi filmi kunstilise mõjujuu suurendamiseks.

Seitsmekümnendate aastate teisel poolel jõudis Budapesti koolkond uute oluliste teosteni (tähelepanuväärivamaid nende hulgas István Dárday «Filmiromaan» ja «Sõjakavalus», Pál Schifferi «Gyuri», Imre Gyöngyössy ja Barna Kabay «Täiesti tavaline elu»). Järelikult võib eeldada selle tendentsi süvenemist, mängu- ja dokumentaalfilmi spetsiifiliste vastuolude edasist vähenemist kaheksakümnendail aastail. Ja kui see suund peaks veel kellelegi peavalu valmistama, siis tänu asjaolule, et teooria (sotsioloogia, filosoofia ja eriti esteetika) ei ole suutnud selle kümneaastase praktikaga sammu pidada ega oska talle ikka veel tõsielu kajastuste ja kunstide süsteemis õiget kohta leida.

\* \* \*

Üheks Ungari filmielu uusilminguks on, et paljudel tuntud näitlejatel pole juba aastaid õnnestunud saada filmiosa. Samal ajal ilmuvad peaaegu igal nädalal ekraanile uued näod, tõestamaks filmis toimuva ehtsust. Varem oli režissööridel filmile dokumentaalse usutavuse andmiseks kombeks laenata näitlejaid naabermaadest: Rumeeniast, Jugoslaaviast, Tšehhoslovakiast. Kui aga osatäitjas professionaalne kunstnik ära tunti ja samu näitlejaid korduvalt kasutati, tuhmus uute nägude võlu. Just siis astusid esile mitteprofessionaalid, kes hiljem võib-olla enam üheski filmis ei esinenud, kuid oma ainsa rolli esitasid sügava sisseelamisega. Niisugune praktika omandas sellise ulatuse, et viis teatava uue, ainult ühe rolli «näitlejale» ülesehitatud filmitüübi tekkimisele.

Sellesuunalised ettevõtmised hõlmasid tõsielule rajanevaid, biograafilisi mängufilme, millisesse kategooriasse võiksid kuuluda Judit Eleki «Tavaline lugu» (1975), Imre Gyöngyössy ja Barna Kabay «Täiesti tavaline elu» (1977), Pál

Schifferi «Gyuri» (1977), Ferenc Kósa «Tšempioni portree» (1977), Judit Embéri «Puuvõirikud» (1978) ning Gyula ja János Gulyási «Löögirahe ehk Võitmatu László Papp» (1980). Niisuguse filmimismeetodi olemust võiks määratleda järgmiselt: tulest või vähetuntud amatöörid elavad või mängivad kaamera ees uuesti läbi sündmused, mis on nendega toimunud mingil elu pöördehetkedel.

Sama tüüpi filmide hulka kuuluvad ka need, mida nimetaksin puhasteks dokumentaalmängufilmideks (huvitavamad näited eeltoodud «Puhkus Inglismaal», «Filmiromaan», «Sõjakavalus», «Rahuaeg», «Perekonnapesake»). Arvestades juba kogetud suuremaid ja väiksemaid raskusi, annavad nad võimaluse stsenaaristi, režissööri, operaatori ja monteerija loomingupraktika teoreetiliseks analüüsiks. Budapesti koolkonna noorim ja ühtlasi andekamaid esindajaid Béla Tarr ütleb: «... Minu jaoks tõhusaim ja kiireim viis dokumentaalse mängufilmi tegemiseks on teatud tõsieluliste konfliktisituatsioonide valik, mida täiendan mulle tuttava tegelikkuse kogemuste najal loodud olukordadega ning põimin selle kõik üheks looks. Seda lugu, mis juba on väljamõeldis, valin kehastama inimesed, kes ise on samasugustes elusituatsioonides ning seega kannavad filmikonflikte iseendas. Kuna aga konfliktid nüüd ei taba päriselt neid endid, on nad sealjuures võimelised säilitama vajalikku distantsi. Nad hakkavad esitama osa, mille järk-järgult täidavad omaenese isikuga. Tulemus on seda parem, mida täielikumalt see rolli laadimine näitleja enese isiksusega teostub. Teostub see aga ainult juhul, kui minu valitud situatsioon on sotsioloogiliselt ja psühholoogiliselt ehtne.»

Tsitaat peaks kõnelema enda eest. Aga märkimist vääriskid ehk mõningad niisuguses filmipraktikas esinevad vajaka jäämised. Täpsemalt öeldes: üha selgemaks saab, et edukal meetodil on ka oma puudused.

Esimene niisugune mõju-vastumõju avaldub järgmises: asjaarmastajad näitlejad sobivad küll väga hästi taaselustama neile igapäevasest elust tuntud situatsioon, kuid sealjuures, vähesed erandid välja arvatud, on nad võimetud usutavalt kujutama karakteri arengut. See asjaolu tuleb eriti selgelt ilmsiks «Rahuaegas»: mehed, kes ekraanil kehastavad põllumajanduskooperatiivi esimeest, kohaliku nõukogu sekretäri ja parteiesindajat, on ka tegelikkuses samades ametites. Seega on teatav ühiskond-



«Cowboyd». Režissöör Pál Schiffer, 1985.

like suhete mudel elust usutavalt filmi üle kantud. Kergesti äratuntavas, ehkki hoopiski mitte lihtsustatud inimsuhete süsteemis näeme aga (üksildast) peategelast, kes filmi algusest lõpuni püsib muutumatuna. Isikut, kelles mingeid muutusi ei toimu, «kasutavad» ümberolijad vaid tegevuse katalüsaatorina.

Teist samasugust vastuoksust võib näha «Sõjakavaluses» ning vähemal, kuid väga iseloomulikul kujul ka «Filmromaanis». Režissöör ja operaator pakuvad meile eelkõige reaalseid inimsuhteid kujutavaid tegelasi. Kvaasikaasautori staatusesse ülendatud vaataja on sunnitud stseen-stseenilt ise enda jaoks välja valima keskse tegelase, kes mitte sugugi alati ei ole filmi peategelane. Nii juhtubki, et tegelased, kes liiguvad ja kõnelevad ülimaloomulikkusega, kes sõnade ja žestidega tõendavad oma sotsiaalse seisundi ehtsust, võivad muutuda võrdväärseteks filmi peategelasega. Ja vastupidi, need — samuti mittenäitlejad, kes peavad edastama filmiloojate sõnumit, ei pääse olukordades, mis on neile elust tundmatud, mõjule filmi sündmustikus. Siin võime ära tunda dokumentaalse mängufilmi dilemma: režissöör, keda paelub igapäevane elutegelikkus, peab algusest peale arvestama väikesearvulise vaatajaskonnaga; püüdes vända kaasa lööma asjast huvitatuid, ei usalda ta neid siiski päriselt ning laseb oma (s o režissööri-) sõnumi lõpuks ikkagi välja öelda näitlejal.

Nimetatud mõju-vastumõju kolmas ilming avaldub operaatoritöös. Korduvalt on rõhutatud, et «kujutuslik külg» ei ole Ungari filmis eriti arenenud (viimati FIPRESCI kollokviumil Budapestis). Ka on Ungari dokumentaalseid mängufilme nimetatud liiga televisioonipärasteks, nendes olevat ülearu palju

«kõnelevaid päid». Mõõnan, et nendes mõtteavaldustes on oma tõde, kuid seletust tuleb minu arvates otsida mujalt, ja nimelt näitlejate valikust. Et tegemist pole professionaalsete näitlejatega, ei saa või vähemalt pole soovitatav episood korrata. Ja kuna mitteprofessionaalid mängivad ilma stseene eelnevalt läbi proovimata, kujundades rolli kaamera ees improviseerides omaenda isiku põhjal, muutuvad nende näitlejameisterlikkuse puudujäägid sageli silmatorkavaks. Nii keskendubki operaator ilmekaimale osale kehast — näole.

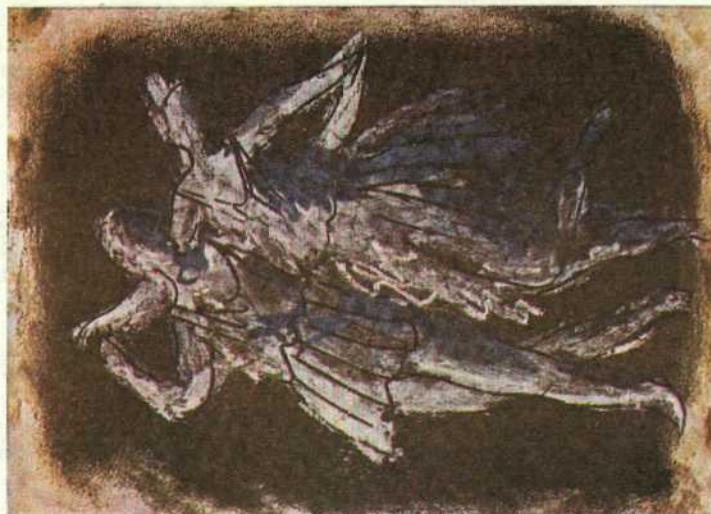
Lahendamata küsimusi on teisi. Väärriks näiteks kaalumist, kas suudaks helirežissöör muuta nn Budapesti dokumentaalse mängufilmi koolkonna toodangu mõjusamaks, filmilikumaks, puhastades ebaselget kõnet, täpsemalt doseerides taustu, loovamalt kasutades muusikat. Kuid probleemi olemus peaks vist selge olema: dokumentaalne meetod on võimaldanud vahetumat kontakti reaalsusega, on toonud esteetilisse tundes tesse tänapäeva Ungari elutegelikkuse.

LÁSZLÓ ZOLDI,  
filmikriitik

«Hungarofilmi» väljaandest  
«The Budapest Film School» tõlkinud  
MARIANN PIHLAK



Pablo Picasso, Hiina mustkunstnik. Kostüümikavaud Eric Satie balletite «Paraad», 1917



Pablo Picasso. Apollo ja Veenus. Kostüümikavaud, 1924



Pablo Picasso. Pulcinella kostüümikavaud, 1924

## Kaarel Ird ütles: «Selle tüdruku me võtame ära!»

HEINO PEDUSAAR

Uued senitundmatud lavajõud asetuvad teatrite kavalehtedele tegelikult kahele. Ühed tulevad kuidagi tasapisi, isegi arglikult sammu teise ette seades, kuni enesegi üllatuseks piki pisirollide riburada olulisten jõuavad. Kui üldse jõuavad, sest salakaridid teel on loendamatu. Teised teadustavad oma olemasolust kohe häälekalt. Etendus või paar debütandiga peos, ja juba on värske nimi kõigil suus. Huvi toob kokku saalitäied ning hea on, kui publikul ei tule pettuda ka siis, kui esialgne uudistamine kainemale kaalutlemisele asu andma hakkab.

Üleöö tuntuks saamine pole veel kaugeltki tunnustatuks saamine, see kristalliseerub välja ikkagi ajaga, mahuka töö rüpes. Liigagi sageli juhtub, et mingil laval ootamatult sädelema löönud täht peatselt kustub või kaugelt saabunud komeet uuesti eemalduma hakkab. Publik ei vaja supernoovasid või mööda kunstitaevast rändajaid, sest ainult kinnistähed võivad teatrile anda püsisära.

Margarita Voites tuli lavale komeedina, mis teatri gravitatsioonist kinnistähks muutus. Teater on lauljatar enda ütlust mööda teda alati lummanud. Üks etendus «Vanemuises» 1957. aasta kevadel oli aga igapidi mõõtes ebatavaline. Tuttavad olid teatri pillimehed orkestrisüvendis ja dirigent Valdeko Viru nende ees. Ka lavastaja Haim Drui oli põline vanemuislane. Kuid lavale jagus hoopis teistlaadi rahvast. Tartu tudengite näitering oli nõuks võtnud jõuda mööta Imre Kálmáni operetiga «Montmartre'i kannike». Peos esines bibliograafiat õppiv Rita Lombak, sealmail ammustilma enesele hüva maine välja laulnud taitleja — sama, keda nüüd Margarita Voitesena teame-tunneme.

«Mina olen vist sündinud selle pisi-kuga, olen sündinud näitlejaks. Hääl olen saanud isalt, armastuse teatri vastu emalt, kes nooruses väga tahtis lavale pääseda. Ma ei mõelnudki niipalju, et minust peaks just laulja saama, aga näitlejaks püüdsin küll väga. Kolmeaastaselt kuulutasin tervele perele, et olen artist.

Kui olin väike, jätkus isal minuga te-

gelemiseks aega. Siis ta laulisliki tema-aegseid laule — isegi eesti keeles, mida ma tol ajal ei mõistnud (olen sündinud Venemaal). Isa laulis hingestatult — ma olevat hakanud kurva meloodiaga laulu juures isegi nutma. Viisid jäid mulle hästi ruttu meelde, laulsin neid siis oma-tehtud sõnadega.»<sup>1</sup>

Margarita Voitesel on olnud mitu lapsepõlvemaad. Ta sündis Moskvas, elas Dnepropetrovskis ja teistes Ukraina linnades, enne suure sõja vallandumist Leningradis, siis Kolomnas ja Novosibirskis, hiljem isa kodukandis Viljandis ja Tartus, teisest klassist peale eestikeelse õpetusega koolis, olles ühe suvega püüdlilikult omandanud seni tundmatu tähestiku ja vähivõõra, kuigi omaenese vanemate keele.

Väike Rita astus klassikaaslastest publiku ette kaheksase või üheksasena, ja see laulgi on talle meelde jäänud:

Talu taha põllule  
tegi löoke pesa . . .

Kohe oli selge, et tüdrukus eneses peitub löoke. Head muusikaõpetajad Tartu 2. keskkoolis Leida Karindi ja Magda Isat asetasiid tütarlapse lauluharrastuse algusest peale pisut kindlamale rajale. Repertuaari tulid jõukohased lastelaulud, siis juba Juri Miljutini tollal ülipopulaarne «Lenini mäed», ja varsti suubusid kõik mõtted ja teod Podelski-vaimustusse.

Lööke laulis kõikjal — ta lihtsalt ei saanud teisiti. Maast-madalast väljakujunenud eneseväljendustahe avaldus mitmeti: ta löi kaasa näiteringis, õppis balletti ja klaverit, vaimustus levimuusikast, neil aegadel tänasega võrreldes hoopis vähem lärmakast. Tunnis laskis õpetaja just temal teistele ette laulda, vahetunniski kõlas tütarlapse hele hääl, sest ikka leidis mõni koolikaaslane, kes palus: «Rita, laula meile midagi!»

«Koolis laulsin ja tantsisin ja näitlesin ja lugesin luuletusi — ikka kippusin la-

<sup>1</sup> Artiklis on kasutatud löike M. Voitese raadiovestlustest, edaspidi viitamata.



vale. Käisin palju teatris («Vanemuine» oli just siis väga heal tasemel). Tartu teatriga olen ühendatud väga ammusest ajast. Kui õppisin Tiina Kapperi juures balletti, sain esineda sellel laval, mis tol ajal tundus väga suurena.

Olin seitsmenda klassi õpilane, kui mu laulu sattus juhuslikult kuulama Moskva Suure Teatri lavastaja Leonid Baratov. «Teist saab koloratuursopran, hakkate laulma nagu Elfrida Pakule,<sup>2</sup>» ütles ta. Teadsin tollal, kes on Veera Nelus, sain ülevalt samu trillereid teha nagu temagi. Et see midagi olulist oleks, ei osanud ma tookord arvata. Siis pöörasin tähelepanu sellele, et Baratov mulle «teie» ütles ja palju jäätist ei lubanud süüa. Kes Pakule on, seda ma veel ei teadnud.

Ometi läksin ülikooli. Ma ei kujutanud ette, et selleks, et laulja olla, on tarvis tõsist tööd teha, omada mitmekülgseid teadmisi ja väga palju harjutada. Mõtlesin, et laulan ikka — häälega, mis loodus mulle andnud on. Ülikooliski oli võimalus taidlusega tegelda: teisel aastal astusin üliõpilaste operetiringi. Sellega vedas: «Montmartre'i kannike» — mida veel paremat võisin tahtma! Laval, sedasama Violetta-Kannikest lauldes avastasin järsku, et see on minu kodu, koht, kus ma pean olema.

Kaarel Ird nägi mind sellel etendusel ja ütles teistele: «Selle tüdruku me võtame ära!»

Senise bibliograafiatudengi elurada tegi veel samal 1957. aastal pöörde: ta astus professor Aleksander Arderi soovitusel Tallinna Muusikakooli. Meie vokaalkunsti nestor oli isetegevusülevaatusel kuulnud Rita Lombakut, hääletanud ta esikohale ja palunud vastse laureata enese juurde. Siis saanud küsimusele «Kus õpite?» ühesõnalise vastuse «Ülikoolis!»

Seda episoodi kirjeldatakse veerand sajandit tagasi: «Arder hetkeks jahmus, siis kõneles midagi ande pillamisest ja käskis sügisel ilmuda konservatooriumi ettevalmistuskursustele.»

Läkski. Sest ülevabariigilise festivali kuldmedal ning osavõtt üleliidulisest ja ülemaailmsest festivalist Moskvas tekitasid ikkagi kindlama tunde.

Selle Moskva-sõiduga olid jälle omad lood. Kaaluti, kas noort lauljatarit mitte saata üleliidulisele konkursile. Kui aga kuuldi, et tema repertuaaris on ainult

kolm laulu — Dell'Acqua «Pääsuke», Delibes'i «Bolero» ja Kannikese aaria «Montmartre'i kannikesest» —, ehmuti ja lülitati asjaosaline vaid kontserdibri-gaadi koosseisu.<sup>3</sup>

Jutt Margarita Lombaku «õhukesest» repertuaarist oli küll ilmne arusaamatus: vaevalt et agaralt esinev taidlus-solist võinuks publiku ees toime tulla ainult kolme lauluga. Ei tulnudki. (Pangem tähele: loetletud palad kuuluvad tehniliselt vägagi nõudlike hulka koloratuursopranite repertuaarist.) Siiski löikas korraldajate tõtlikuvõitu otsus Margarita Lombaku ees katvi võimaluse enast ülemaailmse noorsoo- ja üliõpilaste festivali laureaadiks laulda. Tiivahaaret oleks kindlasti jätkunud: mäletan minagi tudengist taidluslauljatarit esinemi-si — looduslikult häälematerjalilt ja siiralt muusitserimiserõõmalt meie kandis küllap et ainulaadset.

Lauljatar käis festivalil ja laulis kontsertidel. Sünnilinn Moskva tundus noil päevil erakordselt pidupäevane ja kaunis. Oli see ju noore kunstniku esimene suurem gastroll väljaspool vabariiki. Neil päevil ehk valmiski otsus vahetada TRÜ muusikakooli vastu.

Juba lähitulevik näitas, et too samm osutus ainuõigeks. Polnuks seda (ja lähedaste mõistvat suhtumist), oleks meil praegu üks keskpärane, võimalik ka, et heatasemeline bibliograaf rohkem, kuid... vastavalt üks väljapaistev lauljatar vähem. Arvan, et raamatukogundust valitsevad mehhanismid on kätteõpitavad igapähele ka õige eelsoodumuse puudumisel, kuid laulukunsti redelil saab kõrgeimale pulgale tõusta ikkagi ainult loomulike eelduste sihipärase arendamise najal.

Edasi läks kõik kähku. Aastapäevad Tallinna Muusikakoolis, teist niipalju (tavapärase kahe asemel) ettevalmistuskursustel ja tuligi immatrikulatsioon konservatooriumi Linda Sauli juurde, kelle kohta Margarita Voites on öelnud: «Hea hoidja ja kaitsja, kes oskab sulle alati süstida õiget tunnetamist ja esitusvabadust.»

«Tundsin, et pean hakkama õppima, pean minema kellegi juurde, kes mulle nõu annab. Mul vedas, sattusin Linda Sauli juurde. Temal just sellel aastal lõpetasid kaks väga head lauljat, Paula Padrik ja Valentina Hein. Klassiõde Mare Orgse, kes klaverit õppis, kinnitas, et ainus inimene, kelle juurde pean minema, on Linda Saul. Tema on selline õpetaja,

<sup>2</sup> Elfrida Pakule, Läti NSV rahvakunstnik, esines neljakümnendatel-vieikümnendatel aastatel väga edukalt kandvates koloratuursopranite rollides Riia ooperiteatris.

<sup>3</sup> Noorte Hääl 26. III 1961.



Margarita Voites värskem roll Alcina Händeli samanimelises operis.

G. Vaidla foto

kes võtab vastu kõiki soovijaid, ta ei vali, et oleks talent või hästi andekas inimene. Ta teeb kõigist seda, mis üldse võimalik, ja veelgi rohkem. Vaja on, et õpilane võtaks asja südamega ja töötaks tõsiselt.

Tundsin Linda Sauli poega Jaani, kellega õppisime Tartus koos ja tegime ka operetti. Peetrit ma siis veel ei teadnud, kuid ka temaga kui dirigendiga on mul hiljem koostööd olnud.

Mul on üksainuke pedagoog olnud, selleski osas on mul vedanud. Olen õppinud dotsent Linda Sauli juures, ja ainult tema juures.»

Linda Saul: «Arvult kümnes minu lõpetajatest oli Margarita Voites. Õpetajat erutab alatasa mõte: kuidas noor küpsustunnistuse omandanud lõpetaja iseseisva töö hakul edasi jõuab? Milliseks kujuneb tema edasine areng, süvenemine kutsetöösse.

Silmitsen Margarita Voites arvukaid iseseisvate kontsertide kavalehti, ajalehtede retsensioone, sõnavõtte vokalistide konkurssidelt saadud preemia ja esikohatade päevist, mahukaid ülestähendusi

kontsertide puhul nii liiduvabariikides kui välismaal. Esinemised operilaval, operetis, estraadil. Laulja enese mõtteavaldusi, hinnanguid läbitud loomeaastate kohta. Milline rikas informatsioon tehtud tööst alates kõrgkooli lõpetamisest tänaseni! Iga-aastane panus: kuhjaga koorem tööpäevi.»

Margarita Voites: «Tehniliste probleemidega olen suhteliselt hõlpsasti toime tulnud, suuremaid raskusi oli hääle ühtlustamisega kõigis registreis. Ülemine kippus kitsaks jääma.

Hiljem on minult küsitud: «Kus te õppinud olete? Kas tõesti Tallinnas? Kes teie õpetaja oli? Linda Saul? Ei tunnegi sellist nime.» Kahju, et ei tunne.»

Oma teiseks õpetajaks, kes on osanud teda tunnetada, peab lauljatar oma kontsertmeisterit Therese Raidet. Therese Raide kunstkuisiks tähendas Margarita Voitesele, nagu teistelegi õppuritele Linda Sauli klassis, kahtlemata palju. Tähelepanelik ja nõrke pianist oli ühtaegu klaverisaatja ja muusikaline juhendaja, kuid samas rafineeritud vokaalse kuul-

misega nõuandja. Praegu teavad veel ainult asjasse pühendatud, et ta on «Estonia» teatri omaaegne operetilaulja Therese Masing.

Õpinguaastad möödusid ja vastne konservatooriumilõpetaja naasis Tartusse. Avaakordiks sai aplausirohke soolokontsert, millele peatselt järgnes Violetta kehastamine «Vanemuise» trupis. Mis sellest, et debüütendus Verdi ooperi «Traviata» peaosas toimus külalisetendusena väheldasel laval Võhmas... Lauljatar ise kommenteeris seda nii: «*Oligi ehk parem, sai kindluse sisse.*»

Violetta on koloratuursopranitele kirjutatud ooperirollide hulgas omamoodi pätkel, kuid esitajale erilisel veetlev.

«*Imetel seda osa. Selles on tundesügavust, nüansse, ilusat muusikat. Loomuline armastusest teise õnne heaks. Saad end otseses mõttes tühjaks laulda. Kui ainult suudaks kõike seda esitada nii nagu vaja,*» kahtleb Margarita Voites veel 1967. aastal.

Tõepoolest, lauljatar tipproll ei kristalliseerunud oma täiuses välja üledo. Arvustaja R. Talisoo märkis ka järgmise hooaja lõpul: «M. Voiteise Violetta on praegusel etendusel ennekõike hella hingega noor naine. Hoopis vähem on avatud tema kangelanna senine elu, mille ümber aga ooperis intriigi põimubki. Miliste väljendusvahenditega vaatajani tuua Violetta kasvamine, suure armastuse leidmine ja enda mahasalgamine Alfredo õnne nimel? Nende probleemide üle mõtleb Margarita Voites sageli.»<sup>4</sup>

Margarita Voites: «*Kõige tähtsam on iseenda leidmine. Alustasin tööd «Vanemuises» Violettanähtuna. Läksin vanasse tükki sisse. Siis pidin juurde õppima osa «Windsori lõbusates naistes». Varsti seejärel hakati lavastama «Rigolettot», mis tõi mulle kaasa Gilda. Natuke sabin ja kiirustades tulid need kõik, eriti, kui arvestada, et olin algaja. Gilda osas sain üldse kõige aeglasemalt jalad maha. Ei tahtnud hästi leppida, et pidin teda võtma eelkõige noorukese plikakesena, tegema temast omamoodi «roosa» osa. Ometi loobub Gilda oma elust teise õnne nimel, seega on temas küllalgi palju otsustavust, sügavat dramatismi.»*

1967. aastal sai teoks esimene vabariiklik lauljate võistlus. Peapremia läks — üldsegi mitte üllatuslikult, vaid igati väijateenitult — «Vanemuise» ooperisolistile Margarita Voitesele, teisele kohale tuli «Estonia» noor koorilaulja Anu Kaal. Järgmisel hooajal korralda-

tud konkurss Balti vabariikide ja Valgevene vokalistide vahel oli võistlustihe, esinejaid kokku ligi kolmkümmend. Nüüd sai eduseis vastupidiseks: estoonlyanna tuli võitjaks, Tartu primadonna laulis välja kolmanda koha, pälvides rohkesti kiitust. Züriisse kuulunud Olga Lund märkis: «Konkurss oli heal tasemel. Võistlus oli tihe. Pärast hääletamist selgus, et parimaid lahutavadki üksteisest vaid vähesed punktid (hindasime 25-pallises süsteemis).»

Margarita Voites arenes neil aastail kiiresti, arvustajate enamik oli üksmeelne. Tõsteti esile lauljatar hääle kaunist tämbrit ja kõlaühtlust, samuti intonatsioonipuhtust ja sisukat ettekannet. 1968. aasta kontserdi kohta ütles A. Semper: «Oli imponeeriv, kui suure kergusega laulja sooritas kõige nõudlikumaid koloratuuraariaid, missuguse enesestmõistetavusega ta üle sai nendes esinevaist raskustest, olgu see siis Antonida romanss Glinka ooperist «Ivan Susanin», Lucia kavatiin Donizetti ooperist «Lucia di Lammermoor» vms. Esikoha neist pälvib küll Lakmé aaria meisterlik ettekanne Delibes'i ooperist «Lakmé», millest kujuneb kahtlemata M. Voiteise hiilgenumber.

Ja teisest küljest — missuguse loomulikkuse ja vahenditusega ta on võimeline laulma südamlikke laule, nagu kontserdi avalaulud — Tüürpu «Igatsus» ja Miina Härma «Kui sa tuled, too mul lilli». Nõnda lihtsalt laulda on suur kunst ja seda saab teha vaid siis, kui omatakse nii puhta ja ühtlase kõlaga häält.»<sup>5</sup>

Suurem teater toimib omamoodi magnetina, mis väiksematel lavadel kaela kandma hakanud jõude enese poole tõmbab. 1969. aastast kuulub Margarita Voites «Estonia» teatris solistidegruppi. Siin ongi sündinud ta põhilised suurrollid, alates Luciat ja Norinast Donizetti «Lucia di Lammermooris» ja «Don Pasquales», samuti Fiorilla Rossini koomilises ooperis «Türklane Itaalias», Musette Puccini «Boheemis», Alcina ja mitmed teised.

«*Rolle pole palju pakutud, aga need, mis on, on kõik suured. Lemmikroll? Kõik on huvitavad. Mõned jäävad sõelale, nendega käid gastrollesinemistel (kõhiga ei ole võimalik). Violetta, Gilda ja Lucia on gastrollosad, see valik ei ole oma tahtmise järgi. Aga need rollid, mis olen teinud, on mulle ühtviisi armsad. Ja kui küsida, kas teater toob rohkem rõõmu kui*

<sup>4</sup> Noorte Hääl 24. III 1968.

<sup>5</sup> Rahva Hääl. 3. XI. 1968.

muret, siis vastaksin, et rohkem rõõmu, kuid ka mure käib asja juurde.

«Vanemuisest» «Estoniasse» tulin oma Gildaga, mida püüdsin süvendada, kuidas suutsin. Tartust tõin kaasa ka suure armastuse «Vanemuise» vastu. Seal hakkasingi lapse peale lava poole üles vaatama ja hiljem seda lava kui midagi äärmiselt vajalikku tunnetama.

Palju aitas ka Georg Ots Rigolettona esinedes. Olen niisugune laulja, kellele partner palju loeb. Erinevate partneriisiksuste puhul suudad omagi rolli erinevalt kujundada.»

Olen kohanud määratlust, nagu laulev näitleja ja näitlev laulja, mis kõigile nähtavalt asetavad rõhu rohkem ühele või teisele osisele lavakunstniku-ooperisolisti image'is. Margarita Voites: «Praegu võiksin end n-õ laulvaks lauljaks nimetada. Seda dikteerivad osad, nagu Violetta, Margarethe, Lucia, Gilda, Konstanze. Kuid Konstanze kõrval on mul «Haaremiröövis» teinegi roll — Blonde, mis on väga mänguline. Niisiis ühes ooperis kaks kontrastset kuju, mis just ongi põnev.»

Margarita Voitese lemmik, Violetta, astus Tartu lavalt Tallinna teatripubliku ette. «Violetta roll meeldis mulle juba konservatooriumis õppides. Olin väga rõõmus, kui lõpetamisel pakuti seda rolli diplomitööks. Kui läksin «Vanemuise» teatrisse, oli see mu esimene osa. Violetta jäi mulle tüki ajaks kõige armsamaks osaks. Ja sellega debüteerisin ka «Estonia» laval. Oli küllalt raske etendus, sest partneriks oli mul nii tuntud Vladimir Atlantov. Kahjuks siis, kui tulin «Estoniasse» tööle, ei olnud «Traviata» enam kavas ja nii tuli piirduda esinemistega väljaspool.»

Violetta on Margarita Voitest saanud õieti terve senise lavatee vältel. «Esimene gastroll Leningradis oli samuti «Traviataga». Tuli kutse Suurde Teatrisse. Otsustasin laulda eesti keeles. Tundub, et see läks korda. Suur kompliment eesti keelele oli, kui paljud arvasid, et esinen itaalia keeles...»

Kui «Estonia» taas «Traviata» poole pöördus, sai mõistagi Margarita Voitest Violetta kehastaja. «Arne Mikk tegi väga ilusa lavastuse. Aga eraldi ta minu-ga tööd ei teinud. Nähtavasti arvas, et mul on see osa juba küps ja ei tahtnud võib-olla mind nagu segamini ajada. Nii ma olengi Violettat otsinud ja mõelnud omapead.»

Ju siis lavastaja nägi, mida on vaja ja mida ei tule teha, et sünniks roll, mitte ainult vokaalselt laitmatu, vaid ka tõepärane ja usutav.

Töö «Estonias» tõi peatselt nimiosa «Lucia di Lammermooris», mis oma pideva arenguga on koloratuursopranite repertuaaris üks raskemaid. Luciale järgnes roll hoopis teisest äärmusest — lõbus-bufolik Fiorilla «Türklastest Itaalias».

Luciale, koloratuursopranite vist küll dramaatilisemale rollile, sai Margarita Voitese kehastuses algul osaks karm kriitika. Ilmselt ei suutnud tol ajal veel mõõdukate näitlejakogemustega lauljatar tabada õiget joont. See osa oli määratud küpsema tasapisi, etendusest etendusse, kuni Margarita Voites jõudis vaieldamatult maailmaklassini. «Minult on küsitud, kuidas ma teen oma kõrgeid noote. Nad on mul lihtsalt olemas. Ma ei ole kaugelki laulja jumala armust. Osa-de küpsemise aeg on pikk. Proovides leian ennast harva, pigem etendusest etendusse. Olen omajagu kahtleja, vajan julgustust. Partneri õigel kohal öeldud sõna tähendab mulle palju.»

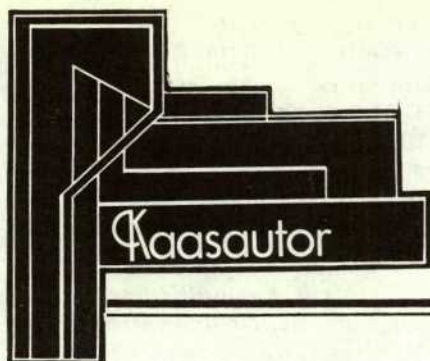
\* \* \*

Margarita Voitese kindel ja maitsekas interpretatsioonijoon kujunes välja küllalt varakult. Esimestel kontsertidel võlus ta kuulajaid peamiselt kauni hääle ja sarmika esinemisega, samuti osa valt kokkuseatud kavadega, mis lasksid ta vokaalsel virtuoossusel soodsalt eksponeeruda. Kuid juba 1968. aastal märgiti arvustuses, et lauljatar asub publiku ette suure sisemise sooviga endast palju anda. Mõistagi ei jõudnud ta kindluseni oma taotluste väljatoomisel päevapealt. Algusaastate teatav virtuoossusetootlus varjutas sisulist külge. Mõttetöö astus tõlgitusse veidi hiljem.

1975. aastal võime lugeda: «Miks Margarita Voitest nii kuulata tahetakse? Küllap seetõttu, et hiilgavate koloratuuriaariate kõrval oskab ta lummalvalt laulda ka romansse.»<sup>6</sup>

Ja olgu käesoleva loo lõpetuseks tsiitaat auväärseimalt kriitikult Aurora Semperilt: «Et laulmine M. Voitesele rõõmu teeb, on enam kui kindel, ega ta muidu nii pillavalt üht aariat teise järel saali saada, ilma et väsimust tunneks ning mõte enesesäästmisest meeldegi tuleks.»

<sup>6</sup> Noorte Hääli 19. X 1975.



## Monteerija EVI SÄDE

*Kõrvalseisjale võib filmimontaaž tunduda lihtsalt mingi tehnilise löikamis-kleepimistöona. Samas pole küll ükski teoreetik läbi saanud seda kui üht filmikunsti keskset kategooriat lahtimõtestamata. Mida montaaž teie jaoks endast kujutab?*

Monteerijat on Lembit Lauri kunagi nimetanud filmi perenaiseks. Mängufilmis on ca 10 000 meetrit filmimaterjali korraga käes, teist sama palju magnetlinti. See kõik peab olema täpselt sorteeritud, nummerdatud, karpidesse paigutatud, et vajaduse korral ükskõik millist pildi- või helilõiku üles leida.

Kriitikud analüüsisid montaaži ikka nii, nagu oleksid olemas mingid ideaalsed võimalused ja tingimused. Tegelikult on materjal isegi tehnilist praaki või ei monteeru vastasnäitlejate liikumissuunad või erinevatel aegadel filmitud plaanid ühe episoodi jaoks või on unustatud näiteks rätik järgmises plaanis õlgadele viskamata või paistab nõor, millega «isesõitvat» paati tõmmatakse või ei jõua tantsija eelmises plaanis sinna, kus ta järgmises jätkama peaks jne. jne. Siis tuleb olukorra päästmiseks midagi välja mõelda või loota, et vaatajale need asjad märkamata jäävad. «Karoliine hõbelõnga» «vokitantsus» monteerisime tantsule tuleleeki algul just sedalaadi põhjustel vahele, aga sellest sai episoodi läbiv kujund.

Kogu episoodi materjale läbi vaadates juhtub tihti hoopis nii, et eraldi valitud parimad duublid ei pruugi kokku sobida ega parimat tulemust anda. Kui üks duubel ei kõlba, võtad teise, umbes 30–40 meetrise, koos helilindiga, ja lõpuks on kena, kui sa ise sealt lindikuhja

alt veel välja paistad ja õige otsa kätte leiad.

Nii et tegelikult toimub üks lõputu lintidega mängimine ja teinekord tundub montaažikunsti imena, et lõpuks kõik klapih. Need on küll puhttehnilised asjad, aga monteerija jaoks küllalt olulised.

*Eri ajajärkudel on montaaži tähendust ja funktsiooni erinevalt mõistetud. Heli ja värvi tulekuga kinno muutus ka montaaž. 60. aastatel jaatas Bazin jäägitult kaadrisisest, st kaamera liikumisel põhinevat montaaži, eitades «intellektuaalset montaaži». Teie olete monteerijana tööl juba üle kahe aastakümne. Kas on nii, et mingi montaažiprintsiip võtab teatud perioodil teiste üle võimust?*

Niivõrd fossiilne ma ka pole, et oleksin tummfilmi ajajärku üle elama pidanud. Õppisime küll ka varasemat montaaži tundma, aga ma ise ei tarvitsenud kõiki valulisi protsesse enam kaasa teha, need olid selleks ajaks juba üle elatud. Meie avastasime enda jaoks midagi muud: kuidas pilt helidega huvitavaks muuta jne. Kui me 1969. aastal Toominga ja Puksi «Koduküla» monteerisime, tundus küll, et nüüd hakkame Kino tegema. See oli tõusu ja tungi aeg. Oli mitu filmi, mis tundusid avangardistlikena, mitmed Tambeki filmid (assotsiatiivne montaaž) ja Söödi «511 fotot Marsist» näiteks. 60. aastad Eestis olid montaaži võimaluste avastamise aeg. Eriti käib see ringvaadete ja dokumentaalfilmi kohta. Õppisime, mida saab üldse montaažiga, suurte plaanidega jne. teha. Nüüd on nagu rahunetud ja jälgitakse, mis toimub

kaadri sees ja missugune on inimene, kes seal kaadris on.

*Erinevad kaadrid peavad moodustama terviku, sulama üheks. Kas siit tuleneb järelendus, et parim montaaž tänapäeval, analoogiliselt Martini ütlusega filmimuusika kohta, on see, mida ei märka?*

Sageli märkad montaaži küll siis, kui plaanid omavahel ei haaku — kui on tegemist veaga. Kuid on selliseid filme, kus me, vastupidi, märkame eriti montaaži. Mina nimetaksin seda laadi üllatusmontaažiks. See oleks selline montaaž, kus kõik on üles ehitatud järgmise plaani ootamatusele, ettearvamatusel.

*Kas film nõuab mingit ühtset montaaživõtet, peasuunda (lähenemine või kaugenemine objektist) või siis kontrastiprintsiipi või veel midagi muud?*

Töötad ikkagi konkreetse materjaliga, mis tingib lähenemise objektile. Peasi on, et kogu film oleks ühe hingusega tehtud. Ma ei arva, et seda hingust peaks saavutama ühe montaažiprintsiibiga, küllap on tarvis kõik vahendid mõttetehnistusse rakendada.

*Kui te monteerite, kas teete seda põhiliselt intuiitiivselt või mõtlete, et*

*nüüd tuleb paralleel-, nüüd näiteks assotsiatiivne montaaž, vms?*

Materjal ise nõuab vastavat montaažiliiki. Mingil moel on see loomulikult intuiitiivne protsess, sest kindlaid kokkupanemise reegleid ju pole — et mingi plaani järel täpselt see või teine plaan peab tulema ja just nii pikk olema.

*Olete monteerinud nii mängu-, dokumentaal- kui ka multifilme, viimasel ajal põhiliselt muusikafilme: Helle Murdmaa «Nukitsamehe» ja «Karlooline Hõbelõnga» ning A.-E. Kerge «Savoy balli». Kas on mingisugused üldised põhimõtted, mille poolest filmiliikide montaaž üksteisest erineb?*

Üldiselt võib dokumentaalfilmiga vabamalt ümber käia. Mängufilmi puhul on vägagi määrav *story* ise.

Muusikafilmis dikteerib montaaži paljuski muusika. Minu esimene film sellest valdkonnast oli 1975. aastal Ülo Tambeki «Tantsib Tiit Härm». Seoses sellega avastasin või õigemini avas mulle balletimaailma Tiit Härm, kes ei jätnud ühelegi küsimusele vastamata ja jutustas käigupealt balleti ajaloogi ära. Et see oli minu esimene muusikafilm, sai rohkesti patustatud, kuna ei osanud veel paljutki märgata, aga mõned põhitõed õppisin kätte.



«Savoy balli» juures aitas A.-E. Kerge täpsus, asjalikkus ja musikaalsus, mis lubas tal tõesti filmi peremees olla. Kahjuks erines filmi tellija maitse meie omast suuresti.

Kuigi «Karoliine hõbelõngas» ei tulnud kõik paljudel põhjustel välja, tooksin siiski ära oma tuttava 10-aastase poisi arvamuse, et tema jaoks on meie huvitavamad filmid «Viimne reliikvia», «Kevade», «Karoliine hõbelõng» ja «Aeg maha».

*Paljud režissöörid monteerivad muusikasse, et kindlat rütmi saavutada.*

Oleme seda Helle Murdmaaga proovinud, aga muusika ja filmi rütm ei pruugi alati kattuda.

Pildil on siiski nagu mingi oma elu. Muusika dikteerib küll vastavalt kas kiirema, järsemate üleminekutega või jälle pikemate plaanidega montaaži. Voolavust aitab saavutada, kui muusika algab veidi varem kui pilt.

«Karoliine hõbelõnga» vokilaulu oli me juba valmis monteerinud kui tuli Olev Ehala ja ütles, millise muusikalise fraasi ajal peab tingimata olema suur plaan. Helilooja tunnetab oma muusikat veel täpsemini. Oleks tarvis osata ise ära tunda, kas muusika on pildis õigesti realiseerunud.

*Monteerija sõltub otseselt režissöörist, milles seisneb siis monteerija looming?*

Monteerija püüab režissööriga kaasa mõelda ja kui kooshingus on kord juba tekkinud, siis on raske eraldada, kus kellegi looming on. Loomulikult on otsustamisõigus alati režissööril.

Ja muidugi sõltub monteerija režissööri isikupärasest tööstiilist. Näiteks Mark Soosaar ja Peeter Tooming on nii omamoodi maailmanägemisega, et nemad filmivad ja monteerivad oma filmid ise. Monteerija töö piirdub helilintide montaažiga (Enn Säde teeb üksi nii montaaži- kui ka helitööd), futaažnumbrite\* kirjutamisega ja valmisfilmide montaažilehe koostamisega.

Niisiis võiks ja võib režissöör ise montaažilaua taga töötada. On aga ka neid,

kes lauast kaugemale hoiduvad. Ju siis neile on kaastöötajat hädasti vaja. Pealegi tuleb montaažilaua manipuleerida 46 nupu, klahvi, kangi ja pedaaliga.

*Operaatori filminägemise ja montaaži vahekord?*

Kokku tuleb panna ikkagi operaatori võetud materjal. Operaatori nägemine, näiteks see, kas filmitakse pikkade panoraamidega, suure plaaniga jne., tingib montaaži — kuni selleni välja, et vajaliku koha peal on praak. «Savoy ballis» sai sooritatud küll monteerimisesid, sest praaki oli palju.

Või võtame näiteks lühikese optikaga filmitud plaanid, mis on kumerad ja veidi moonutatud. Tavalise optikaga võetud plaanidega on neid raske kokku kleepida. «Bandes» filmis Jüri Sillart põhiliselt lühikese optikaga ja kui siis nõuti optikaga ümbervõtmist, tekkiski segadus. Lühikese optikaga löike võib kummaliselt ootamatult kokku panna, sest nad on ise veidi imelikud. See annab palju mänguvõimalusi. «Värvilistes unenägudes» oli Rein Maranil ka palju kumeralt võetud löike, hoidusime piinliku hoolega sellest, et neid tavaliselt filmitutega mitte kokku kleepida, või kui me seda tegime, siis ikka nii, et see oleks mõtte arenguga kooskõlas.

*Montaažiperiood koosneb eri etappidest. Rääkige, palun, nendest lähemalt.*

Algul, võtteperioodil, on väga huvitav ja üllatav stsenaariumi materialiseerumist jälgida. Siis, materjali järjestamise etapil, vaata, kuidas pilt ots otsaga kokku tuleb. Nüüd on esimene ring täis. Järsku tekib tunne, et kõik venib, ja hakkabki lühendamise peale. Kõheldes ja kaheldes teeme esimese lühendamisingi ära. Ise leiad muidugi kaadrist palju rohkem kui vaataja ühe hoobiga. Kas siis liigutab peategelane kuidagi väljendusrikkalt kätt või muigab mõnusalt vms. Sel ajal tunduvad kõik kaadrid tähtsad ja midagi välja lõigata nagu ei raatsiks. Kui film selles etapis käest ära libiseb, jääb ka lõpptulemus lohiseks.

Filmi helindamise perioodil, kui pidevalt mehaanilisevõitu sünkroniseerimisega ja taustade paigutamisega tegeled, hakkad tänavapildiski jälgima, kas auto-

\* Inglisekeelsest sõnast *foot* — filmilindi äärel 30 cm järel olevad numbrid. Positiivmonteerija kirjutab välja iga uue plaani esimese numbril, see on peamine orientiir negatiivl monteerimisel.

uks ikka sulgubki sünkroonselt, kas kaas-vestleja ka elus räägib sünkroonselt. Seda võiks vist professionaalseks idiotismiks nimetada.

Agas siis tuleb see kõige hullem aja-järk, kui kõik hakkab üleliigsena tunduma, tüütama. Siis hakkab suur, hoogne väljalõikamine... Sellel perioodil on mitu filmi ära rikutud, sest režissööridele tundub, et kõik on liiga selge ja ammu nähtud, ära räägitud, mistõttu ta lühendamisel nii hoogu satub, et film vaatajale arusaamatuks muutub. Lõppjärgus, viimases agoonias, püütakse siis päästa, mis päästa annab. Ja vahel juhtubki nii, et lõppvariandile eelnev on sujuvam, selgem, terviklikum.

Täpselt ju ei tea, millal see kõige õigem aeg peatuda on; raske on tabada hetke, millal film valmis on. Targad toimetajad soovivad küll temporütmid paika panna, kujundid luua ja ära mõtestada, aga ega see nii lihtne olegi. Olles materjali juba palju kordi vaadanud, on emotsioonid loomulikult nürimad, kui esimest korda vaadates. Suurt ja kainet meistrit oleks vaja.

*Kas mitte toimetaja ei peakski olema see kaine meister, kes oskab filmi kriitiliselt, võimalikult objektiivselt, s. o kõrvaltvaataja pilguga vaadata?*

Peaks olema. Kõrvaltvaataja pilk aitab üles leida venima hakanud kohad, sest endale on ju kõik nii kallis ja tähtis või siis, vastupidi, juba kulunud ja tüütu... Selles järgus tuli mitmele filmile appi Jüri Müür. Sageli on aidanud Enn Säde.

«Tuulte pesa» ajal polnud lõpuni päris selge, mis nende peategelastega juhtuma peaks: kas tuleb tagasi või ei tule, sureb ära või ei sure, saab lapse või ei saa. Vaidlustes selgus, et üks sureb, teine tuleb ja kolmas saab lapse, — lihtsalt veidi hiljem.

*Mida arvate montaaži tasemest praegusel hetkel Eestis?*

Tundub niimoodi, et kui film on hea, on ka montaaž tasemel. Viletsa filmi puhul tundub kõik vilets.

Käsitööoskus on meil enam-vähem käes, aga midagi üllatavat pole praegu tehtud. Vaadates «Dallast» või «Hill Street Bluesi» imestad, kui täpselt need on kokku pandud. Tegelase iga pilk on

just nii pikk, et publik seda jõuaks märgata ja taibata, et järgmine kord juhtub just nende tegelaste vahel midagi jne. Käsitöö sujuvust tuleb hinnata.

*Miks Eesti mängufilmid venima kipuvad?*

Eks asi ole sellesamas terviku nägemises. Venimine ei tule ju ainult kaadri pikkusest, vaid sellest, et mõte jääb seisma.

*Millise filmi montaaž on teid üllatanud?*

Hiljuti nägin Bob Fossi vägagi põnevalt monteeritud filmi «All That Jazz». Seda läbis kolm liini: peategelasega olevikus toimuv, tema mõtteis aset leidev ja tegevus teises ruumis. Need erinevad tasandid olid nii oskuslikult kokku pandud, et selles suhtelises segaduses oli siiski võimalik aru saada, mis liiniga tegemist on ja kuidas nad üksteist mõjutavad. Lisaks kõigele oli see veel väga hea muusikafilm.

Üldiselt ma väga keerulist, mitmesuguste tegevusliinide segamisele ülesehitatud filme ei armasta. Näiteks A. Renais' film «Elu on romaan» tundub mulle just seepärast kunstlikuna ja hakituna. Bob Fossi filmis seevastu oli kõik orgaaniliselt seotud.

*Meil on eranditult kõik monteerijad naised, mujal maailmas on teistsugune praktika. Mida te sellest arvate?*

Õnnetuseks puudub naistel tihti tervikutaju, nad kipuvad detaille ületähtsustama. Mehed haaravad üldist paremini, vabalt võiksid ka nemad sel erialal töötada.

*Praktiliselt puudub meil selline elukutse nagu montaažirežissöör. Aeg-ajalt kutsutakse neid kohale «Mosfilmist». Bondartšuki filmi «Waterloo» montee-*





rimisele olevat kutsutud konsultant Hollywoodist, kes siis range ajaplaani tegi ja filmi täpselt kokku pani. Moskvas kutsututel on siiski raske täiesti võõrasse kultuuri ja võõrasse keelde sisse elada. Tundub, et see pole lahendus.

Lugu Bondartšuki «Waterlooga» tõestab muidugi, et on tõelisi oma ala meistreid, enamasti on need meesterahvad, kes on suutelised ka ilma režissööri ta filmi kokku panema. Kuid peab rõhutama, et see mis kommertskinos on ilmselt otstarbekas, näiteks «Dallase» puhul, pole tingimata õige kunstikavatsusliku filmi puhul. Režissöör avab enast ka montaaži kaudu. Ärgem võtkem talt seda eneseteostuse võimalust.

### *Kuidas te filmitööle sattusite?*

Olen pärit Rapla lähedalt ja seal keskkooli lõpetanud. Eks kino ja raadio olid need kultuurikanalid, mille kaudu muinasjutud said läbi elatud. Midagi jäi ilmselt kuskile hingepõhja kripeldama, sest pärast keskkooli lõpetamist tiirlesin ikka «Tallinnfilmi» ukse taga, kuni võtsin julguse kokku ja läksin sisse tööd küsima. Parajasti oli montaažis koht vaba. Enne mind olid siin ja on praegugi veel Leili Karpa ja Aino Lootus.

Praegu töötavatest monteeri-jatest on paljud minuga ühel aastanumbril sündinud. Selle töö pealt on vähesed ära läinud, kes selle elukutse omandanud on.

### *Kuidas monteeri-jaks õppida?*

Sellist kooli pole olemas. Meil on «Tallinnfilmis» ja «Eesti Telefilmis» kokku ca 25 monteeri-jat, nii et mingil moel on see unikaalne elukutse.

Kui olin just «Tallinnfilmi» tööle tulnud, soovitas režissöör Veljo Käsper mul lugeda Kulešovi filmiraamatut. Läksin

Toompea raamatukokku, seal seda polnud, telliti Moskvast. Käisin seda nii kaua lugemas, kuni raamat ära viidi. Seal sain põhialused kätte. Nüüd korraldatakse Moskvast kuuajalisi täienduskursusi, kus korraldatakse ikka samu vanu tödesid, õppida tuleb töö käigus, teisi filme vaadates. Montaažist on kirjutatud muidugi palju raamatuid.

Huvitav ja õpetlik oli töötada koos Peep Puksiga. 70. aastate algul tegime temaga õppefilmi Tammsaarest. Materjal ise oli huvitav. Peale selle vaimustub Peep oma tööst ja oskab teisigi nakatada. Tema jaoks on tähtis iga nüanss, temalt õppisin peenkäsitööd.

1974. aastal läksin Jaan Toominga—Virve Aruoja «Värviliste unenägude» peale. «Värvilisi unenägusid» ei filmitud täpselt stsenaariumi järgi. Stsenarist oli sellepärast väga pahane ja kirjutas aina x-dega kaebekirju, sest tema kirjutusmasin k-tähte ei löönud.

Jaan Toominga fantaaseeris võtteplatsil nii põneva materjali valmis, et selle kallal oli huvitav improviseerida ka montaažilaua taga. Ei olnud materjali vaest, nagu nüüd sageli juhtub, et oled sunnitud igasuguseid imetrikke välja mõtlema, et episoodi kokku panna. «Värvilistes unenägudes» oli tore materjaliga mängida. Virve Aruoja aga oma kaine, naiseliku mõistusega püüdis Jaani liigestest tormamistest tagasi hoida ja õigetele rööbastele suunata.

Filmimine toimus Hiiumaal, sinna oli ehitatud ka dekoratsioon — Kati linnakorter. See võimaldas filmida sellise plaani, et linnakorteri uks avaneb, aga taga pole ootuspäraselt mitte koridor, vaid mets. Mulle meeldis see väga. Rääkisid Jaanile, et selle peaks suuremaks mängima. Kui me siis tükk aega aruta-



nud olime, otsustasime selle nn võlukivi episoodis ära kasutada. Jaan nimetas mind episoodi stsenaaristik, aga tegelikult oli muidugi laul see, mis stseenile õige värvingu andis. Kui kokkusalvestuse ajal esimest korda pilti ja heli koos nägime, langesime sõna otseses mõttes teineteisele kaela.

Vaatajatele ei pruugigi see hiljem kõik nii huvitav tunduda, palju jääb tegijate endi erarõõmuks.

*See film sündis suures võitluses?*

Ei maksa unustada, et kõik filmid on tehtud surveolukorras. Igaüks tahab enast teostada. Keegi ei hakka ju halba filmi tegema.

«Värviliste unenägudega» oli, jah, kaheksateist koosistumist, aga nad said juha isegi aru, et päris süžee järgi seda materjali enam kokku panna polnud võimalik. Süžee oli küll olemas, aga režissöör oli see, kes lihtsakoelisele loole liha ja vere andis.

Palju huvitavat tuli otse töö käigus. Näiteks episoodis, kus ema Katit maale vaatama tuleb, ei saanud me puha heli kasutada, sest kaamera müra oli tugevalt kuulda. Kui siis Raine Loo ja Kati stuudios sisserääkimist harjutasid, hakkas laps Raine repliike ette ütleva: «Tere, Kati!» ja siis oma teksti: «Ma tõin sulle maasikaid.» jne. See kukkus nii kummaline välja, et Jaan otsustas just selle variandi filmi jätta.

*Avastasite vist enda jaoks seda filmi tehes uusi montaaživõimalusi ja -võtteid. Küllap on väga oluline, et stuudios aeg-ajalt ka eksperimentaalfilme tehtaks?*

Jah, aga ei tehta, sest nende filmidega on palju tüli. Ja ega eksperimentaalfilmi tegemist ei saagi ette planeerida, sest selleks on vaja vastavat tegijat. Montaaživõimalusi avastasin küll, aga puhtalt nippe «Värvilistest unenägudest» lihtsalt kopeerida küll ei saaks, sest film on niivõrd eriilmeline, «asi iseeneses» ja iga uus film on jälle täiesti uus.

*Kas «Tallinnfilmi» montaažitehnika on paranenud?*

Kui ma 60. aastate algul tööle tulin, siis polnud ekraaniga montaažilaudagi, linti mõõdeti niisama näpu vahel. Alles saalis nähti monteeritud pilti esimest

Praegu on meil kolm uut monteermislauda, mis maksavad 18 tuhat rubla tükk, aga on väga ebatöökindlad. Vanad Odessa lauad on lihtsama ehitusega, ent neid enam ei tehta. Uute laudade hooldusega tavaline mehaanik toime ei tule, sest need põhinevad elektroonikal.

Töötame kitsastes oludes. Montaaži- ja heliosakonna üleviimine Hiiule uude paviljoni on planeeritud järgmisse viis-aastakusse. «Lenfilmis» on igal mängufilmigrupil kaks tuba ja kummaski monteermislaud. Meil on alati mitu gruppi üksteise kukil.

*Eesti montaaži tulevik sõltub ikkagi režissööridest, kuid ega teie osakonnas järeikasvu probleemi ole?*

Ei, seda küll mitte. Meil on tublid noored, annaks jumal režissööre...

*Küsitlenud RIINA RUUS*

## ALAIN RESNAIS' «ARMASTUS KUNI SURMANI»

Simon, Elisabethi elukaaslane, sureb, ent naaseb ootamatult varjusurmast. See tagasipöördumine annab nende armastusele uue jõu. Kui Simon (Pierre Arditi) sureb taas ning lõplikult, otsustab Elisabeth (Sabine Azéma) talle järgneda. Nende sõbrad Judith ja Jerome (Fanny Ardant ja André Dussolier), mõlemad protestantliku kiriku teenrid, teevad kõik, et teda ümber veenda.

«Armastus kuni surmani» on A. Resnais' kõige sirgjoonelisem film. Siin ei ole mängu ajaga ega mälu labürinte nagu «Marienbadis», realsustasandite põimingut nagu «Providence'is» või nagu eelmises töös «Elu on romaan», kus peasi mängisid ju samad näitlejad. Resnais jätkab oma armastusfilmide tsükli, armastuse võimalikkuse, vabaduse ja kohustuse vaatlust (käsitakse ta kolmandat korda järjest tellinud Jean Gruault'lt), katsetades seekord tema jaoks harjumatu lihtsa vormiga. Puuduvad Resnais' filmidele omased rööpliiid, tagasivaated, kahemõttelised. On ainult üks seletamatu kaader: pilt põlevast majast.

Selle piibliinimesid kandvate tegelastega loo juhatab sisse varjusurmast tõusmise kirjeldus. Filmi jooksul püstitatakse elu kahe põhiolma — armastuse ning surma — vaatlusel kõik põhjendused elus püsimiseks ning seal-samas kummutatakse need kinnitused vastuväidetega. «Armastus kuni surmani» kõneleb romantilisest armastusest, kuid esitab selle teema eksistentsiaalse käsitluse, mitte melodraama — viimase võimalikkusele osutab pealkiri. Simon elas minevikus, Elisabethile kangastub elu üksnes tulevikus, pastoripaar viibib jumala- ja lunastusemõtetes... Judithi ja Jerome'i veenmistele vastab Elisabeth tundeheitsalt: «Kas on võimalik elada, olles kaotanud armastatu? Ma ei taha surra, ent ei suuda elada temata.» Jerome kogeb oma siseharjunud kiriklike käibefraaside elutust ja mannetust armastuse ees. Filmi kulminatsiooni on Elisabethi konfessioon Judithile, kus tuleb ilmsiks nende armastus sama mehe vastu. Minevikus. Stseeni, kus vastamisi praegu kaunimaid prantsuse naisnäitlejaid Sabine Azéma ja veidra nurgelise palgega Fanny Ardant, annavad Resnais ja operaator Sacha Vierny edasi neile omase vaoshoitusega. Nagu terve loogi.

Filmis on palju n-ö tühje kaadreid, kus vaatata võib jälgida ekraanil hõljuvaid lumeräit-sakaid. Vahel on nende sadu tihe, vahel harvem. Ajuti paistab kaamera sihitult triivivat ses sajus. Seda, et kolmandik aega filmi kestus



*Pierre Arditi, Sabine Azéma, Fanny Ardant ja André Dussolier.*

sest on ekraan tühi, põhjendab režissöör: nii saavat vaatata rohkem olla enesega ning enam üheks filmiga, tavalised tagasivaated ja kõrvalliinid, kujutluspildid seevastu kustutaksid vahetu elamuse.

Küsimus, kuidas hoida elutahet armastuse ja surma kokkupuute kogemuses, jääb «müstilise ateisti», nagu Resnais on end nimetanud, ekraaniloos lahtiseks. Teadagi avab see võimaluse jätkata otsingut järgmistes filmides.

## Itaallase pilguga eesti filmikunstist

Ehkki käsikirjad ei põle, levivad nad vahel pahandavalt aegamisi: sellest saab nüüd täpselt kaks ja pool aastat, kui Itaalia juhtivaid filmiajakirju «Bianco e Nero» avaldas Achille Frezzato kirjutise «Inimene, loodus ja isamaa Eesti filmikunstis (1912—1947)» («Bianco e Nero» 1984, nr 3; selles kvartalikirjas on eesti filmist kõneldud ka varem, näit sama aasta 2. numbris ilmus Stefano Masi lugu Kaljo Kiisast.)

Pealkirjas esinevatest sõnadest olulisemad on aastaarvud: autor käsitleb eesti filmikunsti liikumisi selle esmapäevadest kuni «Elu tsitadelis» mainimiseni. Ligi neljandiku artikli (kokku 28 lk) mahust hõlmab tausta kujundav essee Eesti ajaloost; see algab eestlaste asuala piiritleusega ning idamaisele päritolule viitamisega, käsitleb põhjalikumalt võitlust iseseisvuse eest XIII sajandil ning libiseb seejärel 1905.—1920. aastate täpsemasse kirjeldusse: ongi ju viimane olulisim meie filmielu alguse kujutamisel. Eesti kultuurist laiemalt kõnelemiseks ei ole AF mõistagi südannt rindu võtnud, kui mitte arvestada mõnd vihjet 30. aastate maalikunstile seoses Märskra ja Parveliga ning kirjandusele seoses ekraniseeringutega (Vilde, Luts).

Ajalooesituses on küllalt põnev jälgida, kuidas võõramaalane sumab, olles kord ülikeksakne, näiteks kirjeldades Mõõgavendade ordu vappi või täpsustades, et «Postimees» on endine «Perno Postimees», ja samas (muidugi paratamatuse sunnil) paari lausesse mitut sajandit haarates. (Filmikriitiku detailihool paistab kirjutises kätte mitut puhku; omaette filoloogiline maiuspala on hääldusjuhised eesti ja vene nimede lugemiseks.) Umbes samamoodi võiks kardetavasti välja näha ka eestlase lugu itaalia filmikunsti algusajast, kui keegi võtaks seda kirjutada.

Faktidelt niisugune kaugvaade vaevalt saabki meile erilist huvi pakkuda (ehk ometi: mida teatakse Eestiga seotud filmimaterjalist välismaa arhiivides? Sellest siiski AF ei kõnele.). Uusi teadmisi I. Kosenkranjuse ja V. Paasi käsitlustest antule ei lisandu, kirjutise peamine võlu seisneb selles, et sageli võime hea meelega märgata, kuid võrd ergas on võõramaalase silm jälgima meie vanade filmide kaadraid. Näiteks Märskra, Parveli, Viikmanni ja Undi filmi(lõiku)de analüüsikatsetes väärivad rohkemat kui pelka hüüatust «estical!». Küllap neid võiks tõlkida.

Kõige põhjalikumalt kõneleb AF «Rummu Jürist» (üle 3 lk), teostades omamoodi kriitiku-ime: näinud ainsat säilinud filmiosa ja tutvunud kättesaadavate arvustustega, taastab ta küllalt usutavalt Rummu Jüri loo

ning ka filmi kunstilise palge. Tuleb nõustuda autori arvamusega, et esimeste filmiloojate entusiasm, vaatamata sellele, et «algusest peale seiras Eesti mängufilmi ebaõnn», on jätnud meie mängufilmi ajalukku kustumatu jälje.

AF iseloomustab lühidalt omaaegseid filmifirmasid ning proovib eritleda nende osa filmindusprotsessis: näit «Estonia-Filmi» põhiliseks saavutuseks nimetab ta, et see koostas välja professionaalsed operaatorid K. Märskra, H. Viikmanni, V. Parveli.

Artikkel lõpeb lühikese vaatega poliitilistele muudatustele 1930. aastate Eestis ning 1940. aasta juunisündmustele järgnenud filmidele, Saksa okupatsiooni perioodile ning viimaks filmielu hoogustumisele 1944—1947. Ent 1940—1950. aastate Eesti film on arvatavasti juba AF järgmise kirjutise teema.

Paar rida itaalia estofiili enda tutvustuseks. Achille Frezzato (sünd 1935 Pergamos) on lõpetanud 1968. aastal Pavia ülikooli ühiskondlik-poliitiliste teaduste fakulteedi. Oli aastatel 1961—1981 San Remo filmifestivali žürii liige, aastast 1981 sama festivali filmide valiku komisjoni liige. Pidevalt tegutsenud kriitikuna, käsitletud näiteks J. Fordi, R. Altmani, S. Peckinpah' loomingut, kirjutanud raamatuid, sh väljapaistva käsitluse A. Tarkovskist, on 1963. aastast ilmuva paljukoitelise filmileksikoni autoreid — peamiselt vene ja nõukogude filmikunsti osas.

Eestis on A. Frezzato käinud 5 korda, viimati k.a. mais. 21. mail leidis võimalus temaga põgusalt vestelda.



## Alfabeto fonetico

Per la lettura dei vocaboli in lingua estone:

- h:** ha un suono aspirato come nel tedesco "Dach", "doch"  
**š:** corrisponde al suono italiano di "sc"  
**ž:** corrisponde al "j" francese come in "jour"  
**g:** ha sempre suono duro  
**ä:** corrisponde a "ia"  
**õ:** indica un suono fra la "i" e la "u"  
**ö:** indica il suono di una "o" chiusa  
**ü:** indica un suono uguale a quello della "u" tedesca

Per la lettura dei vocaboli in lingua russa:

- č:** è il "c" italiano davanti a "e" e "i" e il "ci" davanti a "a", "o", "u"  
**ch:** indica un suono aspirato come nel tedesco "Dach", "doch"  
**g:** è sempre duro  
**s:** è sempre duro come in "sera"

- v:** alla fine della parola ha il suono di "f"  
**z:** corrisponde alla "s" dolce italiana, come in "rosa"  
**ž:** corrisponde al "j" francese come in "jour"  
**š:** corrisponde al suono italiano di "sc"  
**šč:** è la fusione dei due suoni di "s" e di "č"  
**c:** corrisponde alla "z" italiana di "trapezio"  
**ja, ju:** indicano i suoni di "a" e di "u" addolciti da un suono di "i" semivocalico  
**y:** indica un suono duro fra la "i" e la "u"

I titoli dei film e le denominazioni di alcuni enti sono riportati in estone e, dall'estate del 1940, in lingua estone e russa. Degli stessi si è data una traduzione letterale: nel caso che il titolo, la denominazione in russo non fosse stata la traduzione letterale di quelli estoni, li si sarebbe tradotti letteralmente.

*Tött-õelda pole Eesti filmivaatajatel just kõige paremad võimalused Itaalia filmielu jälgimiseks. Mida võiksite õelda viimastel ajal Itaalia filmis valitsevate tendentside iseloomustamiseks?*

Minu arvates ei ole võimalik rääkida selgepiirilistest tendentsidest. Neorealismiaeg lõppes 1950. aastatel ja nüüd võib õelda, et tolle perioodi meistrid Visconti, Antonioni, Pietrangeli, Fellini jt on kas väheaktiivsed või surnud. Kui välja arvata mõnede noorte lavastajate üksikud teosed, mis ei kujuta endast suundumusi, ei saa kahjuks üldse kõnelda praegusaja Itaalia filmi heast tasemest. Oma osa on siin muidugi majanduslikel teguritel, s. t raske on mahutada raha filmi, mis oma kunstiväärtuselt tootab küll tulla hea, kuid ei ole majanduslikult tasuv. Seepärast eelistatakse minevamaid, ent kunstiliselt (ja ka puhtsüzeelisel) palju nõrgemaid teoseid: pornosugemetega armastuslugusid, komöödiad, põnevus- ja poliitsefilme. Ometi on mitmed noored (pean noorteks u 30. eluaasta ringis režissööre) pannud endasse uskuma. Näiteks Marco Tullio Giordana või Marco Nanuzzi või Nanni Moretti. Nad on teinud igaüks kolm-neli filmi, aga need vähesedki osutavad juba isikupära ja seda, mis teistel puudub: nad valdavad filmikeelt, kinematograafilise väljendusvõime on ühendatud üldkultuurilise pagasiga, mis lubab neil kujutada reaalsust eriomasel viisil.

Viimasena on endast rääkima pannud koomik Benigni, kelle läinudaastane film pälvis Cannes'i festivalil auhinna — selle saavutas ta küll pigem oma isiksu-

se võluga. Tema filmis, mis käsitleb Toscana provintsi elu, võib märgata siidet *commedia dell'arte* traditsioonidega.

*Aga näiteks Giuseppe Bertolucci?*

Temas võib näha rohkem produtsenti ja teiste toetajat: Giuseppe Bertolucci (Bernardo Bertolucci noorem vend) seisab praegu näiteks Benigni ja Nanuzzi tööde taga. Ise ta eriti palju filme ei tee, ehkki viimane «*Segreti, segreti*» («Saladused, saladused»), seitsme naisosalisega terrorismiprobleemide vaatlus, äratas kaks aastat tagasi tähelepanu. Rääkida tuleb ikka konkreetsetest filmidest: M. T. Giordana «*La caduta degli angeli ribelli*» («Mässuinglite langesmine») jne.

*Varem pakkus Itaalia televisioon häid võimalusi filmide lavastamiseks tõsistel teemadel — vennad Tavianid, Fellini, Antonioni tegid mitmeid telefilme. Kuidas on lood praegu?*

Praegu ei ole televisioon nii helde, et maksta kinni filme, mis hiljem lähevad kinoekraanidele. Televisioon teeb «oma» filme, ka ekspordiks *à la* «Marco Polo». On esinenud koostööd televisiooni ja erastuudiot vahel — nii valmis näiteks Fabio Carpi väga kena film «*Quarretto* «*Amadeus*»», mis pärast televisioonis näitamist linastus edukalt ka kinos; kuid selliseid juhtumeid esineb praegu harvemini. Raha tõsise filmi tootmiseks leidub praegu vähem kui varem. Kuid vendade Tavianide «Kaos», L. Pirandello novellide põhjal, tehti samuti koostöös televisiooniga, nii et vaatajatele tuttav, tugevad kinorežissöörid võivad siiski leida ühise keele teleprodutsentidega.

*Missuguseid Eesti filme tunneb Itaalia kinopublik? Mida olete ise vaadata saanud?*

Itaalias Eesti filmi ei tunta, s. t laiem publik ei tunne neid. San Remo autorifilmide festivalil on näidatud O. Neulandi «Tuulte pesa», 1982. aastal sai sealsamas žürii eripreemia P. Simmi «Ideaalmaastik». Mõni aasta tagasi oli Kaljo Kiisa retrospektiivkava. Neid filme on näinud kriitikud ja üks osa ka publikust — San Remo festivali publik.

Ma ise olen saanud näha küllalt palju, alates «Karujahist Pärnumaal» (1912/13). Suuremat osa Konstantin Märska filmidest, Harald Viikmanni ja Vladimir Parveli töid, 1930. aastate ringvaateid. Nähtud on ka «Rahva tahe», «Eesti-maa», «Mailaul», osa pärastsojaaegsetest dokumentaalfilmidest (Skolnikov, Lentsius, Parvel, Tomberg). «Elu tsita-dellis» ja «Valgus Koordis». Mandrökini, Jegorovi, Nevezini mängufilmid ja sealt edasi juba eesti kirjandusklassika ekraniseeringud: Kruusemendi «Kevade» jt. Kronoloogiliselt viimased nähtuist on «Ideaalmaastik» ja «Jõulud Vigalas». Usun, et olen näinud enamiku 1970. aastate filmidest, ütleme, et vahe-kord on selline: kui 100-st Eesti filmist olen näinud umbes 60-t, siis viimaste kümnendite 50-st ligi 35; olen saanud vaadata kõiki Kiisa ja Kromanovi filme — seega tubli osa Eesti autorifilmidest. Olles ise San Remo autorifilmide festivali žürii ning valikukomisjoni liige, on mul olnud õigus kutsuda festivalile režissööre, kelle loomingut pean huvitavaks. Enamik Eesti filme on minu arvates just autorifilmid.

*Kui lubate, mis pakub Eesti filmis huvi Itaalia kriitikule?*

Olen eesti kultuuriga kokku puutu-nud üksnes filmi kaudu. Arvan, et sellest jääb väheks, hindamaks sajadande jooksul kujunenut. Saan ainult rääkida nende filmide kinematograafilisest küljest. Sel-lest lähtudes võib öelda, et alates 1920.

aastatest on Eesti filmis näha professio-naalsust, s. t mitte üksnes filmivahen-dite formaalset tundmist, vaid ka oskust nende kaudu edastada tegelikkust — sel-gelt, vahetult ja täpselt. Kristalliseeru-nud meetodilisusega. Seda võib jälgida kuni 1950. aastateni, mil filme hakkasid tegema väljastpoolt tulnud režissöörid. Nad rääkisid küll mitmesugustest olulis-dest sündmustest maa elus, mingi ühise vaatenurgaga, kuid minu arvates puht-kinematograafiliselt oli nende väljendus-viis väga monotoonne: korrati isikupära-tuid skeeme, mis olid juba juurdunud teistes Nõukogude stuudioes.

Kümnendivahetusel 1950—1960 võib märgata tagasipöördumist traditsiooni juurde: taotlust, et tegelikkus ja filmis kujutatu kokku langeksid. See tradit-siooni juurde tagasipöördumine saab al-guse kirjandusklassika ekraniseeringu-dest. Hiljem kasutavad ka Neuland, Soosaar, Simm eesti ajaloolist ainet, seda eriomaselt töödeldes, kõneldes väljapee-tud ning väga isikupärase filmikeeles, s. t nad kasutavad oskuslikult tehnilisi võimalusi reaalsuse isikupäraseks tõl-gendamiseks teatavas ideoloogilises raa-mistikus.

Leian siit tagasiside Viikmanni ja Märska loominguaega. Jutustus, sünd-mused, faktid esitatakse selgelt, täpselt, skemaatilisuseta (või õigemini skemaati-liselt heas mõttes, s. t ilma ilustamata). Ma nimetaksin seda eestlase oskuseks kujundlikult jutustada, see on vahest pi-sut pealiskaudne jutustus, kuid mitte halb. (Näiteks Kromanovil on kombeks kju-tada asju pisut — heas mõttes — kom-mertsliselt, ja samas natuke liiga õpe-tavalt, mis siiski alati on dramaturgili-selt põhjendatud.)

Alates Märskast võib Eesti filmis olu-lisena märgata kaadri suurt funktsio-naalsust. Soosaar, Neuland, Simm ja Kiisk on mõnede oma filmidega tradit-siooni edasi arendanud. Professionaal-susega kaasneb režissööride isikupära,



nende lähenemised on üksteisest «leksikaalselt» erinevad.

*Konstantin Märška viimane töö valmis 1951. aastal. Kas tal on õieti meile veel midagi öelda?*

Praeguseks on filmitehnika tohutult arenenud, see on toonud kaasa uusi võimalusi materjalile lähenemisel. Märška ajal oli kaameral kaks-kolm objektiivi. Pidi teadma, kuidas neid kasutada, et soovitud täpselt edasi anda. Märška filmidest on näha, et nii sündmuse jäädvustamise hetkel kui ka montaažilaua taga on tal olnud selge juhtmõte, mille järgi toimida. Kogu stsenaarium oli tal juba peas valmis niisugusel kujul, nagu film hiljem pidi välja nägema — seda otsustan ainese põhjal, mida ta on korduvalt, mitmes filmis varieerinud. (Tänapäeval on minu arvates sageli teisiti: filmitakse siit-sealt ja hiljem klapitakse kokku.) Seega oli Märskal lisaks filmitehnika valdamisele ka võime konkreetise-rida ainest esmalt mõttes ning siis väljendada seda kujundis. Seda ongi meil temalt õppida, sellest johtub tema selge jutustus, täpne ja funktsionaalne väljendusviis.

*Ja lõpetuseks: Itaalia on vana filmimaa, kuidas vaatate tulevikku? J. L. Godard näiteks on avaldanud arvamust, et praegu 90-aastane filmikunst ei saa elada kauem inimese elueast: maksimumselt sada-sadakakskümmend aastat.*

Godard on küll hea režissöör, aga kriitikuna ei saa teda tõsiselt võtta. Ma arvan, et ta eksib. Nagu ei saa ütelda, et arhitektuuril või maalikunstil tuleb lõpp — see oleks pidanud siis ammu tulnud olema —, nii pole ka võimalik, et filmikunst kaob. Oluline on, kuidas kasutatakse filmikeelt väljendamaks algupäraseid ideid ja maailmanägemist. Just sellest oskusest on praegu puudus, ja seetõttu võib öelda, et filmikunst käib alla. Puudub ka võime järjekindlalt ja tõsiselt pühenduda oma kutsumusele.

Teiselt poolt ei ole see ainuüksi re-

žissööride süü: film on ju ennekõike (võib-olla õnnetuseks) tööstus. Siin on meil tegemist kindlate majandusseadustega, mida peab arvestama.

Filmis peab tulema mingi keskendumine: selles, mida tahetakse öelda ja kuidas seda tahetakse teha.

Järelikult ma loodan, et filmikunstil on tulevikku; ma olen selles kindel. Kui midagi on inimkultuuris avastatud, siis see jääb sinna, mõistagi edasi arenedes. Praegune filmikunst ei ole enam samas mis 1920—1930. aastatel, tummfilmi asemele tuli helifilm, siis televisioon oma võimaluste ja seadustega...

Ehkki film on bisnis, leidub alati režissööre, kes suudavad ostu-müügi seadustest kõrgemal seista. Itaalias on Fellini, Rootsis Bergman, tõsisid filmilavastajaid näeme Saksamaa LV-s, USA-s, Nõukogude Liidus.

Filmikunstil on tõesti praegu rasked ajad. Allakäik — jah, kuid mitte lõpp. Ja see on tõesti oluline probleem.

Vahendanud ÜLAR PLOOM  
ja JAAK LÖHMUS

---

Achille Frezzato Tallinna Kinomajas 21. mail 1986.

A. Ilo fotod



---

## Peeter Jürgenson

17. VII 1836 — 2. I 1904

---

ILMAR OJALO

Eessõnas Tšaikovski ja P. Jürgensoni kirjavahetuse teisele köitele (1952) meenutab helilooja J. Šaporin Lenini sõnu Venemaa üksikute valgustatud kapitalis-

tide kohta (vennad Tretjakovid, Savva Morozov, Savva Mamontov, Mitrofan Beljajev) ja leiab, et mainitute hulka tuleb lugeda ka Peeter Jürgenson.

---



*Peeter Jürgenson*



See on õige. Peeter Jürgensoni osatähtsus vene muusikaelu arendamisel on suur ja asendamatu. Kaua ei uuritud tema elu ega tegevust, mis seetõttu on jäänud laiadele hulkadele teadmatuks. Dokumentaalseid andmeid P. Jürgensoni kohta on avaldatud trükis, näiteks tema kirjavahetustes Tšaikovski ja Balakireviga Modest Tšaikovski teoses «P. I. Tšaikovski elu» (kolmes köites, M, 1900—1903), publitsistikas nii meil kui ka välismaal. Suur osa P. Jürgensoni käsikirjalisest pärandist on töötlemata ja seisab arhiivides. Uusi, seni tundmata andmeid on siinkirjutaja alates 1957. aastast kogunud ms ka P. Jürgensoni sugulastelt Moskvas ja Leningradis.

Peeter Jürgensoni sünni kohta leidub sissekanne Tallinna Pühavaimu koguduse aastate 1834—1847 registriraamatus:

«Sündinud 1836, juulikuul viiendal, kell 2 hommikul; ristitud üheksateistkümnendal nr. 164: Peter Johann. Vanemad: isa heeringapraakeri sulane Hans Jürgensohn, ema Aeta. Usk: evang. luteri. Sünnikoht Tallinn, ristitud kirikus diakon Frese poolt. Vaderid: kojamees Voldemar Kreuzberg, tündersepp-meister Aleksander Kissner, heeringapraakeri sulase Tõnis Tõnissoni naine Wilhelmine Sophie.»

Mõlemad vanemad olid pärit Hiiu maalt Emmastest ja nende tegelik perekonnanimi oli Kirs. Perekonna kirjalike märkmete järgi nõudis Hiiu maa mõisnik de la Gardie, et Kirs muudaks oma eesti perekonnanime saksapäraseks. Tallinna asumisel olid nad raskest olukorras: elati pooles toas, teist poolt kasutas teine perekond, niisama arvukas ja niisama vaene.

Tallinna Toomkoguduse revisjonikirjades on perekonnaliikmed loetletud 2. novembril 1850 järgmiselt:

«Lesk Aeta Jürgensohn Kirs, ületoodud Emmaste mõisa hingekirjast, vanus 48a.; Joseph Jürgensohn Kirs 22a.; Peter Johann Jürgensohn Kirs 14a.; Helena Maria 20a.; Maria Elisabeth 18a.... Allkiri: Aeta Kirs.»

Isa Hans suri raske töö tõttu 42-aastaselt tiisikusse, varsti suri üks lastest, kuueaastane poeg. Vanim laps Joosep lõpetas kreiskooli 1843 ja leidis töökoha noodiäris Peterburis. Õed olid käinud õmbuskoolis. Peeter oli kõige noorem ja kõige andekam, ta tundis erilist kiindumust raamatute vastu ja haris end omal käel. Algkoolis ja kreiskoolis (1848) sai ta käia katkendlikult, sest pidi samal ajal juba poisikesena kõvasti töötama. Kord algkooli päevil oli ta elu ohus: konflikti tõttu õpetajaga, kes valesüüdis-

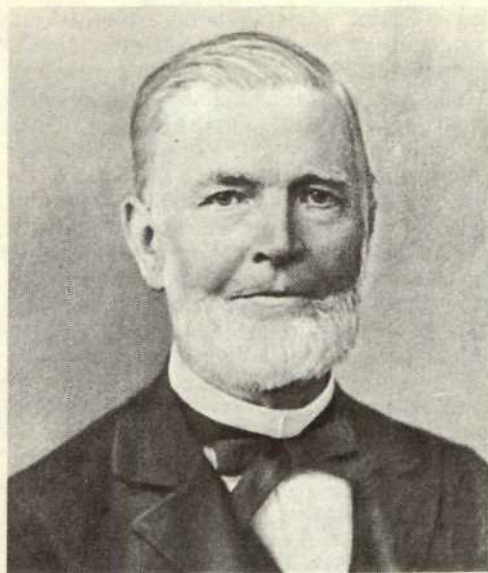
tuse alusel karistas teda eriti raskelt, põgenes Peeter linnast välja ja sattus lumetormi, kust ta juhuslikult päästeti. Töötanud Tallinnas kullassepa juures graveerijaõpilasena, sooritas Peeter 1850. aastal tsunfti ees sellieksami ja sai kutseõiguse graveerimise alal (tunnistus on säilinud). 1851 sai ta tööd Peterburis graveerimistöökogas, kus tõusis meistriabiks. Andekus ja töökus viisid P. Jürgensoni kiiresti edasi: 1855—1858 teenis ta F. Stellovski noodikirjastuses, siis A. Büttneri juures (1859), kust kutsuti Moskvasse firma «Vennad Schildbach» ärijuhiks. Moskvas otsustas P. Jürgenson astuda julge sammu: ta asutas uue, omaenda muusikafirma, mis alustas tegevust 23. augustil 1861. aastal (u k j).

Sageli kirjutatakse, et P. Jürgenson sai tegutsemisel näpunäiteid Nikolai Rubinsteinilt, kes tollal juhtis Moskva muusikaelu. Tegelikult oli teisiti: tutvumisel säilinud andmetega veendume, et P. Jürgenson tegi oma elu tähtsamad otsused iseseisvalt. Muusikakriitik Nikolai Kaškin (1839—1920), kes elas ja töötas P. Jürgensoniga ühes majas, kirjutab oma mälestustes (1908):

«Jürgensonil polnud mingeid summasid, kuid juhtinud Schildbachi kaubamaja, oli ta tuttav kõikide välismaiste kirjastustega. Pealegi juhtis ta vend Ossip Jürgenson Peterburis tolle aja suurimat muusikaäri Venemaal, Bernardi oma. Peeter Jürgenson lootis saada kõike vajalikku välismaalt krediidi peale, sest tollal oli muusikaäridel tegemist eeskätt välismaiste väljaannetega, vene väljaandeid oli äärmiselt vähe. Jürgenson otsustas kindlustada oma ettevõttele silmapaistva muusikategelase Nikolai Rubinsteini toetuse ja seepärast pöördus ta 1861. aasta varakevadel Rubinsteini poole ning jutustas oma kavatsustest. Noor ärimees jättis N. Rubinsteinile väga hea mulje; pealegi otsis Rubinstein samal ajal ise kõikjal noori andekaid inimesi, kes võiksid ta ürituses kasulikud olla. Kõneluse tulemuseks oli, et Rubinstein tegi Jürgensonile ettepaneku leida oma muusikaäriks sellised ruumid, kuhu võiks paigutada ka Muusikaühingu.» Edasi märgib N. Kaškin veel:

«Lühikese ajaga hakkas Rubinstein Jürgensoni väga armastama ja nad said sõpradeks.»

N. Rubinsteini ettepaneku võttis P. Jürgenson vastu ja üüris küllalt avarad ruumid Suure Dmitrovka ja Stolešnikovi põiktänaval, Zassetski majas. Siia kolis P. Jürgenson ka ise elama ja ühtlasi alustas siin N. Rubinsteini soovil



Joosep Jürgenson

tegevust Vene Muusikaühingu Moskva Osakond, mis asutati 1860. aastal. N. Rubinsteini peamine tähelepanu oli kogu aeg suunatud Moskva konservatooriumi loomisele (see teostus 1866).

P. Jürgensonil oli oma korteri ja Muusikaühingu kontori kõrval veel kaks vaba tuba ja nendesse ta kutsus elama Suure Teatri orkestrandi Konstantin Albrechti (pärsine konservatooriumi inspektor ja õppejõud) ning Nikolai Kaškini (hiljem konservatooriumi kauaaegne professor).

Seda paika hakkasid külastama silmapaistvad muusikud ja nii kujunes siin ring, mis sai Moskva muusikaelu hälliks. Ringi hingeks oli N. Rubinstein, praktiliseks juhiks P. Jürgenson.

Talvel 1861—1862 ilmus ringi 16-aastane erakordse intelligentsiga nooruk H. Laroche (1845—1904). Olles varem esinenud vürst Volkonski jt kodukontsertidel heliloojana ja interpreedina, elatus ta nüüd tundide andmisest, elades kehvast toakeses koos emaga. See mõjus tervisele. Tekkinud olukorras oskas P. Jürgenson leida kiiret abi: suvel 1862 sõitis H. Laroche koos emaga Tallinna, mis oli tollal tuntud merekuurordina, ja paranes siin. Vahepeal saadeti mõned Laroche'i käsikirjad Peterburi, kus Anton Rubinstein oli neist vaimustuses ja andis korralduse suunata nooruk kohe Peterburi konservatooriumi. H. Laroche sõitis Tallinnast otsekohe Peterburi ja astus konservatooriumi, mille lõpetas 1868. aastal Muusikaühingu Moskva Osakonna stipendiaadina.

Konservatooriumis avaldas noor H. Laroche oma eruditsiooniga tohutut mõju siin õppivale P. Tšaikovskile, kellega ühiselt musitseeriti. Mõlemad said peagi sõpradeks Joosep (kirjavahehüües Ossip) Jürgensoniga, kes varustas neid rikkalikult nootidega ja kelle juures nad käisid mängimas kahel klaveril. Tšaikovski lõpetas konservatooriumi hiilgavalt 1865. aastal ja saabus 6. jaanuaril 1866 Moskvasse, kus sai muusikateooria õppejõu koha. Sel viisil tutvus Tšaikovski P. Jürgensoniga, kes sai tema toetajaks, lähimaks sõbraks ja kirjastajaks esimesest heliteosest peale. P. Jürgensoni kohta kirjutab Modest Tšaikovski (1903):

«Aastate jooksul oli sellele ringile määratud kasvada väga laialdaseks. Pjotr Iljitš Tšaikovski kohtas oma edaspidise karjääri jooksul palju inimesi, kes ei olnud temasse vähem kiindunud ja suhtusid võib-olla isegi suurema vaimustusega tema talendisse, kuid kindlaid, muutmataustavaid ja ta südamele kallimaid sõpru polnud tal kunni surmani, sest nendes leidis ta toetust ja osavõtlikkust siis, kui ta seda kõige enam vajas.»

Vene muusika arengus mängisid silmapaistvat osa «Beljajevi ring», «Balkirevi ring» (mida tuntakse nime all «Võimas rühm»); nende kõrval kerkib P. Jürgensoni ring esile peamiselt oma uuenduslikkuse ja laiahaardelisusega. P. Jürgenson alustas helitööde kirjastamist 1861 ja muusikateaduslike raamatute trükkimist 1866. Juba 1867. aastal oli tal trükikoja kõrval sisse seatud laitmatu graveerimistöökoda, kuhu ta hakkas võtma õpilasi joonistamise ja graveerimise alale. P. Jürgenson koolitas välja esimese kodumaise kaadri noodigraveerimise alal; need firmad, kes varem noote kirjastasid, kasutasid graveerijatena välismaalasi. Alates 1870. aastast omandas ta tervelt 17 muusikafirmat (Peterburis, Moskvas, Riias, Odessas) ja ühendas oma ettevõttega need, kes ei pidanud vastu konkurentstile. Ta ületas teisi sellega, et aetas põhirõhu mitte kvantiteedile, vaid kvaliteedile; omandanud 1885. aastal ka kuulsat M. Bernardi muusikafirma, osutus tema ettevõtte suurimaks Venemaal ja saavutas autoriteedi kogu maailmas. P. Jürgenson suutis korda saata selle, mille teostamist tollaegsel Venemaal üldiselt võimatuks peeti: esiteks hakkas levitama muusikamaailma klassikuid ja teiseks avas uued perspektiivid kodumaiste autorite teoste avaldamisele, seega uue ajastu nende loomingu. Samas alustas ta vene autorite heli-

teoste tutvustamist ja levitamist välismaal, mida teised ettevõtted ja kirjastused pidasid lahendamatuks ja utoopiliseks ülesandeks.

P. Jürgenson polnud mitte ainult organisator, vaid ka leiutaja. Et jõuda kirjastamistegevuses rahvusvahelise tasemeni ja seda ületada, selleks pidi ta omama lausa virtuoslikke võimeid trükitehnikas. P. Jürgensoni teostatud uuendused ja täiendused litograafias ning tüpograafias on loetletud näiteks firma 50. aasta juubelibrošüüris (ja need on ainult lisandid põhilisele — graveerimisele metallplaadil): 1) kombineeritud graveerimine erinevate söövitudustega kivile ja tsingile; 2) tsingist ja alumiiniumist lehtede tarvituselevõtt litokivi asemel; 3) sulejoonise ja graveeringu kombineerimine; 4) kliše, lao ja stereotüüpia ühendamine mitmevärvilises trükis; 5) mitmevärviline fototsinkograafia ja litograafia segatrükk; 6) klišeede valmistamine tsingi kõrval ka puust ja paberist jne. Seega osutus endastmõistetavaks, et P. Jürgenson oli maailmas esimeste hulgas, kes viisid nooditrüki rotatsioonimasinale ühes ladumisega masinal. Tegevuse suurenedes laiendas P. Jürgenson järjest ruume ja ehitas juurde maju. Tänaeni on säilinud terve Jürgensoni kvartal Kolpatšnoi põiktäna-

val vaikes linnajaos, mitte kaugel kesklinnast. Kuna P. Jürgenson oli mitmekülgne kultuuriinimene ja kunstisõber, siis maja ostmisel siia põiktänavale langes ta valik tüepoolset haruldusele: XVII sajandil kuulus see maja duumadjakk Ukrainitsevile ja annetati Peeter I poolt 1709. aastal vürst Golitsõnile; sajandi teisel poolel ostis Katariina II selle Golitsõnilt Riikliku Välisasjade Arhiivi jaoks. Selles majas viibis Puškin, kes kogus arhiivis materjale oma teoste jaoks; arhiiv paiknes siin üle 105 aasta — kuni 1873. aastani, mil siia asus P. Jürgenson.

Mis kõige rohkem eraldab Peeter Jürgensoni tsaariaegsete kirjastajate seast ei ole mitte tema proletaarne päritolu, vaid seni vähetuntud fakt, et ta juba möödunud sajandil esimesena kuulutas oma suurete võtte rahva omaks ja praktiliselt «natsionaliseeris». Nagu jutustas tema pojapoeg, bioloogiadoktor Pjotr Jürgenson (1903—1971), käis tema vanaisa kassas palga järel võrdset teiste töölistega, sest kogu ettevõttele kuuluv varandus seisis tema soovi kohaselt rahva huvide teenistuses ja selle varanduse isiklikuks omanikuks ta ei lugenud enast ega oma perekonda (niisiis talitas juriidilises mõttes tegelikult oma perekonna huvide vastu). Oma testamendis



Pjotr Tšaikovski portree pühendusega Peeter Jürgensonile.

Ooperi «Orleans'i neitsi» partituuri esilehekülj, Peeter Jürgensoni väljaanne.



määras P. Jürgenson, et tema lapsed (pojad Boriss ja Grigori ning tütar Aleksandra) «ei tohi saada kapitalistideks»; nii ka sündis, sest kui ettevõtte 19. detsembril 1918 ametlikult natsionaliseeriti ja nimetati ümber riiklikuks muusikakirjastuseks, jäid P. Jürgensoni pojad sinna tööle hinnatud spetsialistidena. Tütar Aleksandra oli maalikunstnik, kes võttis aktiivselt osa peredvižnikute liikumisest ja kelle töid säilitatakse Tretjakovi galeriis (lähemalt tema elust vt Sirp ja Vasar, 17. I 1958).

Et paljud üksikasjad P. Jürgensoni elus on jäänud avalikkuse eest varju, selle põhjuseks võib lugeda tema erilist tagasihoidlikkust isiklike teenete hindamisel. Oma otsused tähtsamates ettevõtmistes tegi ta alati ühiskondlikust seisukohast lähtudes. P. Jürgensoni töö oli entusiastide töö. Näiteks võttis ta korduvalt kirjastamisele kulukaid ja mahukaid väärtteoseid, mille tasuvusele ei saanud tollal mõeldagi. Kirjavahetusest koorub välja mõte, et P. Jürgenson ei tahtnud olla «rikas kaupmees», kelleks teda tavaliselt peeti. Olla pioneer ja uute teede rajaja, kultuurielus omast ajastust kaugemale ette nägija — see asetaski ta tegevuse tolleaegsetes tingimustes erandlikku olukorda, mis tõi vahel kaasa ettenägematuid raskusi. Kõikidest muredest sai ta üle oma rahuga ja — nagu öeldakse tema nekroloogias 1904. aastal — oma maalähedusega. Teda aitas kindel usk oma üritusse, heatahtlikkus ja ehtne hiidlane huumor. Ses mõttes on küllaltki huvitav jälgida P. Jürgensoni mõtteid tema kirjades vene heliloojatele, näiteks Balakirevile, kes oli äge vaidleja ja «Võimsa rühma» juhina ei tahtnud nii kergesti leppida «tšuhhonetsi» arvamustega (see kirjavahetus kestis aga oma paarkümmend aastat). Siin võiks avaneeda lai tööpõld uurijale, kes avastab olus- ja isikliku materjali kõrval palju muud, sh ka etnograafilist. Oma südamelehti avaldab Jürgenson aeg-ajalt Tšaikovskile; nimetab end filosoofilise mõtlikkusega ja mõninga murelikkusega «Don Quijoteks», oma tegevust donkihhotelikuks ja üldse peab ta ennast nii ärimeeste kui kirjastajate seas «valgeks vareks».

«Valge vares» — sellist iseloomustust võib tema elust kokkuvõtet tehes küll lugeda tabavaks. Nüüd, kui on möödunud poolteist sajandit tema sünnist, on üles kerkinud mõte luua tema elust jutustav film — «Valge vares» sobiks selle pealkirjaks. Eelarvamuslikud suhtumised tema tegevusse mõjuvad veel tänapäevalgi, nende üheks algatajaks on Boriss Assafjevi (1884—1949) kirjutusi,

sed, kus ta näiteks teoses Tšaikovski elu ja loomingu kohta (1922) nimetab P. Jürgensoni «haikalaks», kes on armutult kurnanud suurt geeniust Tšaikovskit, jms. Selliste seisukohtade ebaõigluses ei kahtle tänapäeval muusikainimestest enam keegi, nimetades sellist hindamist «Assafjevi kompleksiks».

Muusikaühingu ühe direktorina ja kassapidajana aitas P. Jürgenson oluliselt kaasa Moskva konservatooriumi loomisele. Kui Tanejev asus 1885. aastal Moskva konservatooriumi direktori kohale, vaatas ta ülevaate saamiseks läbi kõik eelnevate aastate aruanded. Kirjas Tšaikovskile 18. juunist 1885 mainib ta, et kaks asutust, Muusikaühing ja konservatoorium, eksisteerivad ainult selle tõttu, et Jürgenson annab nendele igal aastal raha, ja lisab:

«Kui ta [Jürgenson] lakkaks seda tegemast või sooviks tagasi saada antud raha, siis peaksid need kaks asutust katkestama oma olemasolu.»

P. Jürgensoni andekust ja mitmekülgset iseloomustavad ka tema kirjanduslikud võimed. Peaaegu kõikidele tähtsamatele ooperitele, mis ta kirjastada võttis, tegi ta ise libreto venekeelsed tõlked. Ta kirjanduslikuks autorinimeks oli P. Kirs; trübis ilmunud nootidele ei ole aga libreto tõlkija nime märgitud. Nimekirja nende tõlgete kohta leidub Jürgensoni materjalide hulgas Kirjanduse ja Kunsti Keskarhiivis Moskvas (fond 94, üh 1094). Toodud loetelu on üsna pikk: «Lohengrin», «Othello», «Rigoletto», «Traviata», «Trubaduur», «Ernani», «Talupoja au» jne. Et P. Jürgenson tegeles kirjandusega, näeme tema kohatistest vihjetest erakirjades; kord reisi puhul Kaukaasias teatas ta, et kavatses kirjutada saksa keeles «Reisikirjad Armeenias». Need kavatsused jäid ajapuuduse tõttu teostamata.

Kuidas selline «valge vares» ajas rahaasju, võib tuua konkreetseid näiteid. Üks Pariisi noodikirjastus ostis Jürgensonilt 1885. aastal õiguse Tšaikovski teoste väljaandmiseks ja maksis temale selle eest 20 000 franki; selle kohta kirjutab oma raamatus Modest Tšaikovski:

«Tuleb öelda, et Jürgenson, kes juriidiliselt üldse ei olnud kohustatud seda tegema, andis poole saadud summast (kümme tuhat franki) Tšaikovskile, nii et viimane muutus täiesti ootamatult kapitalistiks. Kuid ikkagi, enne kui möödus aasta, oli ta jällegi endises seisukorras — inimene, kel pole kopikatki sääste...»

Iseloomulik P. Jürgensoni tegevusele

on lugu ooperiga «Jevgeni Onegin», mis tuli lavale 1879. aastal. Tšaikovski ei pannud ooperi edule mingeid lootusi, sest luges teost tavalise publiku jaoks liiga peenekoeliseks. P. Jürgenson aga haaras kaugemale. Olles veendunud ooperi erakordses tähtsuses, asus ta välja andma ja trükkima kogu partituuri, kuigi oli teada, et vaevalt hakkab keegi ostma kodumaise ooperi partituuri... Sellest kuulda saades Tšaikovski lihtsalt ehmus:

«Milline kohutav mõte — graveerida see partituur! See on mitte ainult ebatulus, mitte kellelegi tarvilik ja mitte kellegi vajadusi rahuldav — see on koguni veider!»

Edasi tegi Tšaikovski P. Jürgensonile ettepaneku, et see ostaks temalt nelja tuhande rubla eest ära kogu etenduste autoritasu nii «Orléans'i neitsi» kui ka «Jevgeni Onegini» eest. P. Jürgenson aga tõestas Tšaikovskile, kui kahjulik on talle selline müügitehing. Tänu P. Jürgensoni nõuandele jäi nii Tšaikovskile kui ka tema pärijatele ulatuslik sissetulek autoritasudena, sest «Jevgeni Oneginit» hakati mängima kogu maailmas. Juba sajandivahetusel moodustasid «Jevgeni Oneginilt» saadavad tulud üle poole kõikidest Tšaikovski teoste esitamise eest saadud summadest.

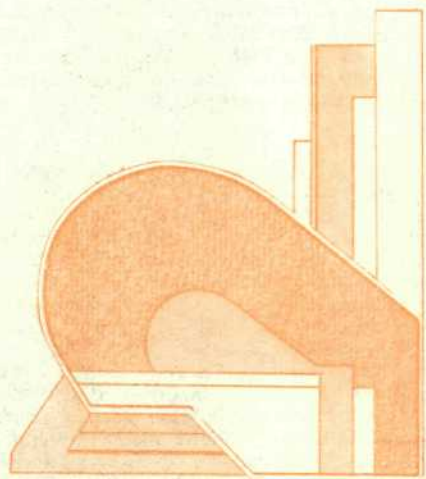
Kunstiteosena avaldas «Jevgeni Onegini» ilmumine helilooja sõpradele vapistavat mõju. Erutust, mis valitses saalis, kirjeldas P. Jürgensoni naine Sofia (1840—1911) (neiuna Sots, endine kooliõpetaja, kes töötas asjaajajana mehe kirjastuses) oma kirjas Tšaikovskile:

«Alles aegade möödudes mõistetakse Teie «Oneginit»; iga sugupõlvega kasvab tema ülemaailmne tähtsus. Selles peegeldus kogu maailm — nii möödunud, käesolev kui ka tulev. Muusika, muusika tõusis laval üles, ta helid sööstsid hinge. Olen veel praegugi meeletu, meeletu! Ulun aeg-ajalt kui segane. Ei suuda kirjutada — langen Teie ette... P. S. Kui rumal olen...»

Tšaikovski vastas:

«Armas ja kallid Sofia Ivanovna! Aitäh Teile. Teadsin, et valitud hinged suhtuvad sümpaatiaga sellesse teosesse ja et selles kajastub toosama poeetiline vaimustus, milles autor ise viibis «Oneginit» kirjutades. Miks nimetate oma kirja rumalaks? Ta on just nimelt tark. Ainult targad inimesed ei häbene väljendada oma tundeid...»

8. september — **ELVIRA ENNOK**, Vene Draamateatri näitleja, Eesti NSV teeneline kultuuritegelane — 60
11. september — **TIIT KUUSIK**, RAT «Estonia» ooperisolist, NSV Liidu rahvakunstnik — 75
16. september — **VELLO LIPAND**, helilooja, Nõmme Lastemuusikakooli direktor — 80
28. september — **HELME ENDOJA**, Pärnu Draamateatri peadirektor — 50



## RAHVUSVAHELISED MUUSIKAKONKURSID

Juba ligemale sajand on Euroopa muusika-elus korraldatud rahvusvahelisi muusikakonkurse. Esimesed praegu tuntumaist sündisid Varssavis (1927), Viinis (1932), Budapestis (1933), Brüsselis (1937) ja Pariisis (1943). Eriti aktiivseks muutus võistlusliikumine 50. aastail ja nii loodi 1956 Genfi ka Rahvusvaheliste Konkurside Föderatsioon (*Fédération des Concours Internationaux de Musique*), mille presidendiks oli pikka aega Sveitsi helilooja André-François Marescotti. FCIM kuulub algorganisatsioonina ka UNESCO koosseisu. Igal aastal võtab FCIM oma liikmeks uusi rahvusvahelisi konkurse — see ei märgi niivõrd võistluste arvu kasvu, kuivõrd nende kaalukust, mille alusel üks või teine föderatsiooni arvatakse. Peamiselt kuuluvad siia ikkagi interpretide konkursid.

Kui näiteks 1978. aastal kuulus FCIM-i loetelusse 53 konkursi, siis 1985. aasta lõpul 73. 1980. aastail on föderatsiooni vastu võetud võistlused Milanos (pianistidele, Milano *La Scala* korraldusel, Dino Ciani preemia), Tokyos, Odenses (C. Nielsen nim. viiuldajatele), Clevenlandis (R. Casadesus' nim. pianistidele), Viinis (F. Kreisleri nim. viiuldajatele), Katowices (G. Fitelbergi nim. dirigentidele), Evisianis keelpillikvartetidele, Freiburgis (L. Spohri nim. viiuldajatele), Firenzes (V. Gui nim. kammeransamblitele), Verriers'is lauljatele, Viina del Maris Tšiilis (L. Sigalli nim), Alessandrias kitarristidele jne.

Föderatsioon annab välja aastaraamatuid, millest aastail 1986 ja 1987 toimuvaid reklaamiv oli järjekorras 29. Müncheni 1986. aasta konkursi illustreeris foto Kalle Randalust klaveri taga. Aastaraamatus on ka föderatsiooni liikmeskonkurside võitjad (koos nende aadressidega filharmooniate ja impressariote jaoks).

Järgnevalt tutvustame mainekamate konkurside viimatist laureaatide ka eesti pianistidele nii edukast 1985. aastast. Kui võimalust ja põhjust, on võistlust ja selle tulemusi ka lähemalt kommenteeritud.

\*\*\*

7. Van Cliburni nim pianistide konkurs Fort Worthis, žüriis konkursi asutaja ja presidendid V. Cliburni kõrval Idil Biret, Jorge Bolet, Malcolm Frager, Wolfgang Stresemann jt), kohustuslik pala J. Corigliani «Fantaasia on an Ostinato». 1. preemia võitis José Feghali (Brasiilia). Võiduga kaasneb 130 soolokontserti, sh New Yorgi *Carnegie Hall*'is ja Euroopa-turnee, ning heliplaadi-võimalus (preemia — 12 000 dollarit); 2. Philippe Bianconi (Prantsusmaa); 3. nüüdse Tšaikovski-nim konkursi ainus «kuld» Barry Douglas (Iirimaa). Finaalis olid veel 4. Emma Takhmizian (Bulgaaria), 5. Károly Mocsári (Ungari) ja 6. Hans Christian Wille (Saksamaa LV), 1978. aastal Münchenis võitnu.

\*\*\*

Kuninganna Elisabethi nim viiuldajate konkurs Brüsselis: ei ühtki preemiat enam Euroopasse (!). 1. Nai-Yuan Hu (Taiwan); 2. Lõuna-Koreast pärit Ik Hwan Bae (USA); 3. Henry Raudales (Guatemala).

\*\*\*

3. Mozarti-nim konkurs Salzburgis, žüriis Elisabeth Schwarzkopf, Walter Berry, Paul Schilhawsky, Josef Greindl. Naislauljate 1. Salzburgi ooperikooris töötav Kathleen Cassello (USA), Portugalis, Hispaanias ja Itaalias preemiaid võitnud sopran; 2. Györgyi Benza (Ungari); järgnesid R. Fleming ja Lona Culmer (USA), Elisabeth Norberg-Schultz (Norra), Tomoko Nakamura (Jaapan), Cornelia Wosnitsa (Saksa DV). Meeslauljad: 1. Uwe Heilmann (SLV); 2. Shigeru Tachibana (Jaapan); järgmised Robert Hayward (Inglismaa), Peter Gaillard (Sveits), Thomas Schultz (SLV).

\*\*\*

L. Spohri nim viiuldajate konkurs Freiburgis, kus žüriis osales ka Igor Bezrodnõi ja konkursil vaatlejana Mari Tampere. 1. Hiroko Suzuki (Jaapan); 2. Ulrike-Anima Mathé (SLV); 3. Alexandre Dubach (Sveits), konkursil oli 30 osalejat.

\*\*\*

P. Casalsi nim tšellistide konkurs Budapestis, 75 osavõtjat 24 riigist. 1. 22-aastane Rootsi Raadio Muusikakooli üliõpilane Torleif Thedéen; 2. Cho Young-Chang (USA), Ottó Kertesz (Ungari) ja Levon Muradjan (NSVL), nüüd Tšaikovski-nim konkursi VIII preemia; 3. samuti Tšaikovski-nim konkursil osalenud Rafael Figueroa (USA) ja Ramon Jaffé (SLV).

## PRIIT KUUSK



Van Cliburn omanimelise konkursi laureaatide keskel.

## AUSTATUD LUGEJA!

«Teater. Muusika. Kino» toimetus kutsub teid osa võtma vabariigi filmielu hindamisest. (Paljudes maailma filmiajakirjades, nagu «Films and Filming», «Sovetski Ekran», on lugejate aastahinnangute avaldamine kestvaks traditsiooniks.) Ajakirja lugejaskonna arvamus on küllap arvestatav kriitiline jõud, mis edaspidi ilmselt võiks mõjutada ka meie kinoelu, iseäranis filmilevipoliitikat.

Küsimused avaldame pärast käesolevat veel detsembrikuu numbris; vastuseid ootame aastavahetusel, kui filmiaasta muljed lõplikult selgunud. Teie lahkel toel võiks lugejaküsitlus edaspidi muutuda iga-aastaseks.

Niisiis palume 1986. aastal Eesti NSV-s linastunud filmide hulgast nimetada:

1. Parim mängufilm:
  - a) Eesti,
  - b) Nõukogude,
  - c) välismaine.
2. Parim režissöör (siin ja edaspidi peetagu silmas k ö i k i meie kinodes linastunud filme.)
3. Parim naisnäitleja.
4. Parim meesnäitleja.
5. Parim debüüt režissöörina.
6. Parim debüüt näitlejana.
7. Parim uuesti linastunud vana film.
8. Filmiaasta suurim pettumus.
9. Filmiaasta halvim film.
10. Parim operaatoritöö.
11. Parim kunstnikutöö.
12. Parim helikujundus.
13. Parim muusika, parim laul.
14. Parim dokumentaalfilm.
15. Parim multifilm.
16. Milliseid varem nähtud filme tahaksite uuesti vaadata?

## Kultuuriministeriumis

21. mail toimunud kolleegiumi koosolekul tehti kokkuvõtte Eesti NSV Riikliku Filharmoonia moodunud kontserdihoovõtte ja kinnitati 1986/87. a loomingu- line plaan. Samal koosolekul kinnitati ka Tallinna Heliplaadi- stuudio teemaatilise plaan aasta- teks 1987—1988.

30. juunil kinnitati Eesti NSV muusikaalaste aastapremiate komisjoni otsus.

## Kinokomitees

14. aprillil arutas kolleegium teaduse ja tehnika progressi käsitlevate filmide fondi seisukorda ja filmide kasutamist. Selleletemaalisi mängufilme on fondis 26, dokumentaal- ja populaarteaduslikke filme 415. Kuigi filmide kasutamine on viimasel ajal intensiivistunud, jäävad paljud neist pärast marsruutgraafiku läbimist fondi seisma. Kolleegium kavandas meetmed filmide paremaks kasutamiseks kinovõrgus. Samal istungil kinnitati abinõude plaan EKFP XIX ja NLKP XXVII kongressi otsuste täitmiseks.

28. aprillil tehti koos Kultuuri- ala Töötajate Ametiühingu Eesti Vabariikliku Komitee presiidiumiga kokkuvõtteid kinovõrgu sotsialistlikust võistlusest I kvartalis. Võitjaks tunnustati Võru Rajooni Riiklik Kinovõrk ja Tallinna kino «Kosmos». Eesti NSV Riiklik Kinovõrk ning Filmilaeutuse ja Reklaami Valitsus esitati I kvartali töö põhjal osa võtma üleliidulise sotsialistlikust võistlusest. Teise päevakorrapunkti- na oli vaatluse all laste teenin- damine talvisel koolivaheajal Tallinnas —ajalehes «Sovetska- ja Estonia» avaldatud kriitilise artikli põhjal. Asjaomaseid orga- nisatsioone kohustati paran- dama repertuaari planeerimist, tõhustama reklaami, täiustama abonementide kasutamist. Sa- mas kuulati ettekannet kapitaal- ehituse plaanide täitmisest.

16. mail vaeti komitee allasu- tuste I kvartali finants- ja majandustegevuse tulemusi ja kapitaalremondi plaanide täit- mist. Kokkuvõtteid tehti raa- matupidamise eeskujuliku kor- raldamise konkursist 1985. aastal. Parimaks tunnustati Kohtla- Järve Kinovõrgu raamatupi- damine, järgnesid Viljandi ja Võru kinovõrkude raamatupi- damised. Aastatel 1986—1990 ot- sustati võistlust jätkata. Istun- gil kinnitati ka kinovõrgu IX kutsevõistluse juhend ning kuulati informatsiooni kinofikat- siooni ja filmilaeutuse juhti- vate töötajate seminari etteval- mistamise käigust.

2. juuni istungi päevakorras oli Kohtla-Järve ja Tallinna piirkondlike repertuaarikomis- jonide tööd käsitlevate vasese- mate otsuste täitmine. Mõlemad komisjonid on repertuaari pla- neerinud nii, et vähemalt 55% ekraaniajast on täidetud kodu- maiste filmidega. Kohtla-Järve ja ka enamikus Tallinna piir- konna kinovõrkudes on saavuta- tud rohkem kui 50% külastus- test Nõukogude filmidega. Kom- isjonid peavad leidma uusi teid ja võimalusi repertuaari õigeks ja oskuslikuks kujunda- miseks.

16. juunil arutas kolleegium ohutustehnika, töökaitses ja tule- ohutuse eeskirjade täitmist ning transpordivahendite kasutamist. Kõne all oli ka heli kvaliteet kinodes. Aparatuurist tingitud hälvete likvideerimise kõrval tuleb suuremat tähelepanu pöö- rata ruumide akustika paran- damisele.

26. juunil tehti kokkuvõtteid kooli- ja õpilaskinode XVII vabariiklikust ülevaatuses ning filminädalast «Tere, kool!» ja festivalist «Muinasjutt». Pari- mad olid Tallinna 5. keskkooli koolikino «Võlšebnõi Luts» ja Valga rajooni Hummul 8-klas- silise kooli õpilaskino «Noorus». Filminädalal «Tere, kool!» kor- raldati 354 seanssi 72 421 külas- tajale, festivalil «Muinasjutt» 433 seanssi 71 090 külastajale. 1987. aasta talvisel koolivahe- ajal korraldatakse üleliiduline filmifestival «Muinasjutt» Tal-

linnas. Samas vaadati läbi 1986. a III kvartali repertuaari-, informatsiooni- ja reklaami- plaanid ning kinnitati kolleegiu- mi III kvartali tööplaani.

## Heliloojate Liidus

Aprillikuus kuulati uudisloo- mingust: R. Lätte «Sarvelugu» metsasarvele ja klaverile, V. Kella Saksofonikvartetti nr. 2, I. Garšneki kolme levilaulu: «Mida teeksid siis» (U. Alen- der), «Sildade põletamine» (M. Värk), «Pime sõda» (U. Alen- der); E. Mägi Kadentsi ja tee- mat viiulile ja orelile ning «Le- lion» kammerkoorile (F. Tuglas), H. Hindpere «Kutset tant- sule» metsasarvele ja klaverile ning «Rõõmu tööst» puhkpilli- orkestrile, R. Rannapi «Musica naivissimat» klaverile.

Mais: V. Ojakäärü Variatsioone saksofonide kvartetile, I. Garš- neki «Abielukantaati» (M. Run- nel ja abielukoodeks) solistidele, segakoorile ja rockansamblile, H. Rosenvaldi kahte pala flöö- tide ansamblile «Nokturn» ja «Mars», M. Kuulbergi «Quarte- tot per sassofoni», P. Vähi «Õh- tumuusikat» löökpillidele, viiu- lile ja süntesaatorile ning levi- laulu «Üks laul — üks viis» (R. Linna), E. Uusi minimuusi- kali «Laisa lugu», H. Otsa 5 soololaulu: «Valge aken öös», «Tasa, tasa», «Eleegia» (M. Uiga), «Kõik on siinsamas» (D. Kar- reva), «Vokaliis», I. Garšneki Kitarrikontserti, V. Ignatjevi Süiti neljale saksofonile.

Juunis: A. Metsala sonaati tšellole ja klaverile «In memo- riaks», U. Sisaski «Nelja etüü- di» segakoorile (A. Alliksaar), B. Parsadanjani Sonaati viiu- lile ja klaverile, E. Jalajase kahte poeemi klarnetile ja kla- verile, H. Rosenvaldi Süiti va- nas stiilis kammeransamblile, H. Otsa koorilaulu «Setukõse sõitsev» (rahvaluule), A. Raiki Sonaati nr. 2 klaverile; U. Soome kolme vokaalsümfoonilist poeemi J. Liivi sõnadele (kla- viirvariant).



15. aprillil kuulati veel A. Espai 5. sümfooni, 6. mail aruannet muusikafondist, 13. mail L. Sumera reisimuljeid Rootsist ja Itaaliast. 20. mail toimus V. Tormise autoriõhtu «Teised meist», kus kuulati tema loomingut («Põhja-Vene böliinat», «Pikse litaaniat», «Lauljat», «Hääli Tammsaare karjapõvest», «Katkua ja mälestust», «Hamleti laule», «Pildikesi Vormsi minevikust», «Meie varjusid» ja «Kolm mul oli kaunist sõna») Saksa-maal LV ja Rootsi kooride ettekandes. 10. juunil toimus TRK kompositsiooni ja muusikateaduse eriala lõpetajate riigiekksam, kus esitati M. Kõlari (prof E. Tamberg) Sümfooniline muusika, U. Lattikase (E. Tamberg) Kolm sümfoonilist tantsu, A. Pallumi (prof kt A. Garšnek) Sümfooniline poem; K. Jegorova (dots L. Normet) kaitses diplomitööd teemal «Ajatus — Messiaeni esteetiline ja stiili põhiprintsiip».

Muusikateaduse sektsiooni koosolekud toimusid 29. IV (Balti liiduvabariikide muusikateadusliku konverentsi ettevalmistamine, konverentsi teise kogumiku arutamine); 27. V (kogumiku «Kaheksa eesti tänase muusika loojat», 1985) ja kaasaegse muusikateaduse ülesannete arutamine). 24.—25. juunini toimus sektsiooni ekskursioon Saaremaale muusikaga seotud paikadesse.

## Kinoliidus

9. aprillil oli Riia Kinomajas H. Seini ja K. Svirgsdeni filmide õhtu, kavas teledokumentaalfilmid «Palestra», «Raudrohuttee» (H. Seini) ja «Põial-Liisid», «Valulävi», «Panan aga põsepuna palgele» (K. Svirgsden). 11.—14. aprillini olid Eesti Kinoliidul külas Poola RV režissöörid T. Chmielewski ja J. Kidawabonski. Vaadati mängufilme «Kolm jalga maa kohal» ja «Naine provintsist». 14. aprillil oli Moskva Kinomajas Eesti filmide õhtu, kus vaadati M. Soosaare dokumentaalfilmi «Lasnamäe», R. Undi ja H. Volmeri nukufilmi «Nõutu saar», P. Pärna joonisfilmi «Kolmnurk» ning mängufilmi «Naerata ometi» (režissöör L. Laius, kaasrežissöör A. Iho).

15.—17. aprillini toimus Kinomajas traditsiooniline Balti liiduvabariikide dokumentalistide kokkutulek. Seekordne oli arvult kuuteistkümmes.

24.—29. aprillini peeti Siófokis (Ungari RV) UNICA I rahvusvaheline videofoorum, milles NSV Liidu Kinoliidu delegatsiooni koosseisus osalesid talinlased J. Susi ja V. Siuts.

25.—28. aprillini toimus Tallinnas UNICA Komitee järjekordne istung.

5.—12. maini oli Berliinis Nõukogude — Saksa DV nukufilmitegijate sümposion, mis käsitles televisiooni nukufilmi programme. Sümposionist võttis osa H. Pars.

13.—15. maini toimus Moskvas NSV Liidu Kinoliidu V kongress, millest võtsid delegaationena osa J. Järvet, R. Karemäe, T. Kask, K. Kiisk, E. Link, R. Maran, P. Pärn, E. Rekkor, A. Ruus, J. Ruus, P. Simm, A. Sööt. Kongressil esines sõnavõtuga Eesti Kinoliidu juhatuse esimene sekretär K. Kiisk.

17. mail oli Leningradi Kinomajas P. Pärna loomingu õhtu.

18.—22. maini oli külas Itaalia filmikriitik A. Frezzato.

23. mail oli Riia Kinomajas P. Pärna loomingu õhtu.

28. mail, Konstantin Märska 90. sünniaastapäeval, käis rühm Kinoliidu, «Tallinnfilmi» ja ENSV Filmi-, Foto- ja Fonodokumentide Riikliku Keskarhiivi esindajaid K. Märska kalmu Rahumäel.

2.—7. juunini toimusid Vologdas ÜLKNÜ Vologda Oblastikomitee organiseerimisel V. Gorbunovi loomingulised kohtumised, näidati dokumentaalfilme «Rahvalaulu autor», «Revolutsiooni sõdur», «Südame kutsel», «Meile tuli Hannes».

5.—10. juunini viibis Tšehhoslovakkias «Kuldse Praha» festivalil T. Kask.

15.—25. juunini viibis Tolbuhino rahvusfestivalil Bulgaarias A. Paistik.

19. juuni juhatuse koosolekul andsid ülevaate NSVL Kinoliidu V kongressist Moskvas K. Kiisk ja J. Ruus. R. Karemäe rääkis ettevalmistustest UNICA 45. kongressis ja 48. rahvusvaheliseks filmifestivaliks (toimub Tallinnas 29. augustist 7. septembrini k. a).

23.—27. juunini viibisid NSVL Kinoliidu spetsialiseeritud turismigrupi koosseisus Zagrebi rahvusvahelisel multifilmifesti-

valil R. Unt, H. Volmer, J. Põldma ja M. Bamberg.

## Teatriühingus

3.—8. märtsini toimus lavakõne seminar Riiklikus Vene Draamateatris (juhendaja A. Petrova Moskvas). Vaadati ka näidistundi TRK lavakunstikateedris. 2. aprillil toimus RAT «Vanemuise» õpestudio aruandetendus.

9. aprillil oli kriitikasektsiooni koosolek teemal «Massikultuur, suundumused ja tendentsid». Arutuse all olid lavastused «Lendas üle käopesa», «Naised» jt.

17. aprillil arutati juhatuse koosolekul Üleliidulise Teatriühingute Liidu loomist ja uut põhikirja.

22. aprillil käis juhatuse ETÜ Tööstuskombinaadis. Direktor Heino Kalda tutvustas kombinati ja tööplaanetulevikus.

25. aprillil käisid kriitikud ja näitlejad vaatamas RAT «Vanemuise» etendust «Aeg tulla, aeg minna».

29. aprillil pikendati Paide EPT ja RAT «Estonia» operisektsiooni vahelist šefluslepingut 5 aastaks.

3.—5. maini viidi läbi VTO juures tegutseva noorte teatrikriitikute laboratooriumi õppus R. Kretšetova juhtimisel. Osa võttis M. Visnap, K. Pappel, M. Tiks ja H. H. Luik.

4.—9. maini toimus Tallinnas VTO poolt korraldatud muusikakriitikute seminar.

14. mail toimus näitlejate ja kriitikute väljasõit T. Altermanni sünnipaigaga seotud kohtadesse. Koduloolisi juhatusi andis Tuhala metsavaht Ants Talioja.

20. mail tehti kriitikasektsioonis kokkuvõtteid moodunud teatrihooajast.

29. ja 30. mail esines TRA Draamateatri väikeses saalis Armeenia filminäitlejate stuudioteatrit.

13. juunil toimus «ümmarguse laua» vestlus Taškendi Riikliku Vene Draamateatri peanäitejuhi V. Gvozdkovi, teatrikriitikute ja ajakirjanduse esindajate osavõtul.

24. juunil toimus Taškendi Riikliku Vene Draamateatri näitlejate ja meie teatrikriitikute vaheline vestlus ja etenduste arutelu.

## In publico

### ESIETENDUSED TEATRITES

6. aprill — K. Süvalep, «Väga tõsine lugu». RAT «Vanemuine». (Lavastaja L. Eelmäe, kunstnik E. Kittus.)

15. aprill — P.-O. Enquist, «Vihmausside elust». «Ugala». (Lavastaja M. Karusoo, kunstnik I. Agur.)

17. aprill — M. Lermontov, «Maskeraad». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja N. Seiko, kunstnik A. Orlov.)

18. aprill — A. Kitzberg, «Libahunt». Rakvere Teater. (Lavastaja M. Mikiver, kunstnik A. Unt.)

30. aprill — A. Valton, «Vägede valitsejad». Pärnu Draamateater. (Lavastaja P. Pedajas, kunstnik M. Pottisepp.)

2. mai — V. Koržets, «Tühivaim». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja E. Spriit, kunstnik P. Torga.)

11. mai — Ü. Mäeots, «Katastroof». RAT «Vanemuine» (Lavastaja A.-E. Kerge, kunstnik E. Kittus.)

22. mai — S. Beckett, «Oodates Godot'd». TRA Draamateater. (Lavastus valminud rühmatööna.)

1. juuni — P. Ustinov, «Poolel teel puu otsa». Rakvere Teater. (Lavastaja M. Kalmet, kunstnik E.-M. Kokamägi.)

4. juuni — A. H. Pamsaare — K. Kurg «Liigvesti» («Fode ja õigus»). Dramaatiline jutustus A. H. Tammsaare romaani I ja V osa ainetel. TRA Draamateater. (Lavastaja R. Trass, kunstnik T. Virve.)

5. juuni — W. Shakespeare, «Hamlet». ENSV Riiklik Noorsooteater, TRK lavakunstikateedri 13. lennu II kursuse õpilastöö. (Lavastaja K. Komissarov, kunstnik J. Vaus.)

10. juuni — M. Kivistik, «Vuserdajad kooliteel». ENSV Riiklik Nukuteater. (lavastaja H. Toompere, kunstnik R. Lauks.)

12. juuni — Ch. de Coster — G. Gorin, «Fhuji Ülenspiegel». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja K. Kilvet, kunstnik K.-A. Püüman.)

### ESIETENDUSED RAADIOTEATRIS

24. aprill — «Segadus». T. Tootseni kuuldemäng J. Araktšejevi jutustusest. (Režissöör H. Saarm,

helirežissöör M. Puust, muusikaline kujundaja V. Rand.)

27. aprill — «Hugo Treimund tahab koju». L. Männiksoo dokumentaalkuuldemäng. (Režissöör S. Reek, helirežissöör A. Lauri, muusikaline kujundaja S. Vahuri.)

2. ja 3. mai — «Päike öös» (I ja II osa). Kuuldemäng N. Dumbadze jutustusest. (Seade autor, režissöör ja muusikaline kujundaja Z. Kandelaki, helirežissöör G. Pietrasvili ja K. Valdma.)

4. mai — «Koerailmatuul», A. Wendti kuuldemäng. (Režissöör H. Söerd, helirežissöör M. Puust, muusika ja muusikaline kujundaja T. Kõrvits.)

9. mai — «Talveõhtul». T. Tootseni kuuldemäng R. Klysi jutustusest «Kakadu». (Režissöör H. Kulvere, helirežissöör E. Sepiling.)

14. juuni — «Isa». A. Relve ja M. Tuuliku kuuldemäng M. Gorki näidendist «Viimased». (Režissöör A. Relve, helirežissöör A. Lauri.)

26. juuni — «Õiendus ajalehes», B. Sandratski kuuldemäng. (Režissöör H. Kulvere, helirežissöör M. Puust.)

28. juuni — «Eleonora viimne soov». A. Pukema kuuldemäng. (Režissöör E. Kraut, helirežissöör A. Lauri, muusikaline kujundaja S. Vahuri.)

### ESIETENDUSED TELETEATRIS

3. mai — «Pildikesi Paunvest». O. Lutsu jutustuste «Tootsi pulm» ja «Äripäev» järgi televisioonile seadnud G. Kilgas. (Lavastaja G. Kilgas, kunstnik A. Tarvas, kostüümikunstnik M. Vannas, helilooja Ü. Vinter.)

### «UGALA» MOSKVAS

4.—12. maini andis Moskvas «Sovremenniku» laval külalisetendus Viljandi Draamateater «Ugala». Kaasa viidi seitse lavastust: J. Smuuli «Kihnu Jõnn» ja M. Gorki «Põhjas» (lavastaja J. Tooming), E. O'Neill «Ja pikk päevatee kaob öösse» ning M. Tiksi «Vana Toomas» (Lavastaja K. Raid), L. Feuchtwangeri — M. Undi «Vennad Lautensackid» (lavastaja K. Komissarov), A. Dudaravi «Üle läve» (lavastaja V. Gvozdkov) ja R. Kiplingi «Kass,

kes kõndis omapead» (lavastaja V. Saldre).

### PÄRNU TEATER SOOMES JA ROOTSIS

Pärnu L. Koidula nim Draamateater andis külalisetendus: Soomes ja Rootsis lavastusega M. Undi «Vaimude tund Jannseni tänaval» (lavastaja M. Unt).

25. mail anti kaks etendust Helsingis, 2. juunil mängiti lavastust Stockholmis.

### ESIETTEKANDED FILHARMOONIA KONTSERTIDEL

2. aprill — E.-S. Tüür. Oratoorium «Ante Finem Saeculi». Esitajad M. Voites, Filharmoonia Kammerkoor, RAT «Estonia» kammerorkester, dirigent T. Kaljuste.

6. aprill — M. Kõlar. Sonaat gongilöögiga. Esitaja TRK sümfooniaorkester, dirigent V. Pähn.

20. veebruaril ette kantud R. Eespere Mediteeriumi dirigendiks oli P. Mägi. (Vt TMK nr 6, lk 89.)

### ESILINASTUSED KINODES («Tallinnfilm»)

#### Dokumentaalfilmid

28. aprillil — «Lasnamäe». (Stsenarist, režissöör ja operaator M. Soosaar, helioperaator ja helikujundaja M. Otsa.) Kinos «Kosmos».

11. mail — «Töö». (Stsenarist J. Kubel, režissöör T. Elme, operaator E. Oja, helilooja T. Naissoo, helioperaator H. Eller.) Kinos «Kosmos».

#### Multifilmid

7. juunil — «Ramsese vembud II». (Stsenarist ja režissöör H. Ernits, operaator J. Põldma, kunstnikud E. Tamberg ja E. Valter, helilooja O. Ehala, helioperaator Ü. Saar.) Kinos «Pioneer».

7. juunil — «Kaelkirjak». (Stsenarist P. Pärn, režissöör R. Heidmets, operaator T. Talivee, kunstnikud P. Pärn ja T. Linzbach, helilooja O. Ehala, helioperaator Ü. Saar.) Kinos «Pioneer».

## ESILINASTUSED EESTI TELEVISIOONIS («Eesti Telefilm»)

### Dokumentaalfilmid

2. mai — «Viktor». (Stsenarist E. Hion, režissöör T. Kask, operaator I. Vets, helioperaator V. Välik.)

8. juuni — «Variant». (Stsenaristid E. Hansberg, A. Esko, režissöör I. Kangur, operaator K. Svirgsden, helioperaator J. Sandre.)

### Populaarteaduslikud filmid

3. aprill — «Loodus: kaitse, kasutamine». (Stsenarist H. Luik, režissöör-operaator V. Kepp, kunstnik E. Mänd, helioperaator V. Välik.)

27. aprill — «Kaleva hääled». (Stsenarist ja režissöör L. Meri, operaator A. Ruus, kunstnik E.-M. Kokamägi, helilooja L. Sumera, helioperaator E. Säde.)

### Kontsertprogrammid

2. mai — «Laulukaar '85». (Režissöör J. Tallinn ja T. Lepp, operaatorid A. Mutt ja T. Massov, helioperaator P. Roos.)

29. juuni — «Mezzo Leili Tamme». (Režissöör L. Pulk, operaator V. Kepp, kunstnik L. Pihlak, helioperaator M. Otsa.)

## TEATRI JA MUUSIKA- MUUSEUMIS

8. aprillil kohtusid A. Särevi Kortermuuseumis 13. keskkooli õpilased ENSV teenelise kunstniku Mati Klooreniga.

15. aprillil oli helilooja Villem Reimani 80. sünnipäeva tähistamine. Öhtu juhtis I. Randalu. Esinesid M. ja T. Reiman.

5. mail etendus A. Särevi Kortermuuseumis E. Vilde nim Tallinna Pedagoogilise Instituudi kultuuriteaduskonna diplomandi Anu Pressjärve diplomilavastus «Üksildaste ulmade elanik» R. Tagore ja Vidjapati luulest. Luulet lugesid E. Maremäe ja H. Toompere. Öhtu korrati 6., 7., 17. ja 18. mail.

8. mail oli A. Särevi Kortermuuseumis öhtu «Ütle sõjale ei». 13. keskkooli õpilastega kohtusid S. Blühher, V. Ignatov, M. Kempa, N. Kleiner.

19. mail oli A. Särevi Kortermuuseumis öhtu «Kui ma ei armasta, siis ei ole see mina» M. Tsvetajeva elust ja loomingust. Vestles ja luulet esitas ENSV Riikliku Vene Draamateatri näitleja E. Ennok.

21. mail kohtusid A. Särevi

Kortermuuseumis 42. keskkooli õpilased ENSV rahvakunstniku Heino Mandriga.

22. mail kohtusid A. Särevi Kortermuuseumis G. Otsa nim Tallinna Muusikakooli õpilased Paul-Eerik Rummoaga.

27. mail oli Helmut Vaagi mälestusöhtu. Näitlejat menutasid S. Vaag ja L. Kirepe. Esinesid Keila Kultuurimaja noorte näiteringi liikmed.

Avati uued näitused «Hella Wuolijoki 100» ja «Sarže meie teatritegelastest».

## KINOMAJAS

10. aprillil viis noorteseleksioon läbi seminari, kus kuulati L. Priimäe loengut «Doktor Faustus» — film, romaan, fenomen» ja vaadati I. Szabó mängufilmi «Mephisto».

4. mail oli filmiöhtu «Kihnu 600», kus näidati M. Soosaare dokumentaalfilme «Kihnu mees» ja «Kihnu naine». Üritustest võtsid osa ja esinesid Kihnu rahvalaulikud, rahvatantsijad ja käsitöömeistrid.

15. mail oli ENSV Filmi-, Foto- ja Fonodokumentide Riikliku Keskarhiivi ning Kinoliidu noorteseleksiooni korraldusel filmiöhtu, millega tähistati Konstantin Märsk 90. sünniaastapäeva. K. Märsk loomingu andis ülevaate arhiivitöötaja O. Kruus, oma mälestusi koostööst K. Märskaga jagas Eesti Kinoliidu auliige A. Eljari.

20. mail oli «Lenfilmi» mängufilmi «Tundeline teekond kartuliimaale» läbivaatus ja kohtumine filmi režissööri D. Doliniga.

22. mail rääkis loengusarja «Huvitavad loengud» raames hiina teatriesteetikast filoloogiadoktor L. Menšikov Leningradi Ida-uurimise Instituudist, pekingi ooperist kõneles helilooja L. Normet.

26. mail oli «Armenifilmi» mängufilmi «Tükike taevast» (režissöör G. Maljan) läbivaatus ja kohtumine filmi osatäitjatega. Tallinna vanalinna päevade raames toimusid vaba sissepääsuga filmiöhtud. 12. juunil vaadati A. Söödi dokumentaalfilme «Arnold Matteus», «Exegi momentum» («Eesti Reklaamfilm») ja M. Soosaare «Kihnu naine» («Eesti Telefilm») ning «Kihnu mees» («Tallinnfilm»); 13. juunil näidati R. Marani loodusfilme «Varjuelu», «Ilus on maa», «Sookured» («Eesti Telefilm»).

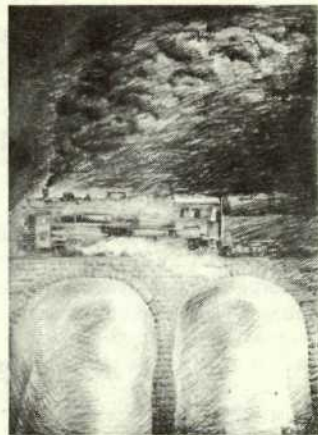
## NÄITUSED KINOMAJAS

Veebruaris oli Tallinna Alpinismiklubi esimehe Jaan Künnapu fotonäitus «Mäed ja mehed». Näitus tutvustas eesti alpinistide ettevõtmisi kongressidevahelisel ajal.

Märtsis-aprillis oli Kalju Kivi joonistuste näitus. (K. Kivi lõpetas 1980. a ERKI tekstiili ja kergetööstustoodangu kujundamise erialal. Pärast lõpetamist asus tööle «Tallinnfilmis», olles nukufilmi «Ohver» (režissöör E. Tuganov) juures režissööri assistent. 1981. a debüteeris nukufilmi «Paberileht» režissöörina. Järgnesid nukufilmid «Pagar ja korstnapühkija» (1982), «Sõlm» (1983), «Tähe mõrja» (1984), «Klaasikillumäng» (1985).)

Mais oli seoses Konstantin Märsk 90. sünniaastapäevaga tema filmiloomingut tutvustav näitus.

*Pudil: Kalju Kivi «Rong», süsi (1985).*



TIINA ABEN

1916. a suvel kolis Pablo Picasso Montparnasse'ist kaugemale Montrouge'i. Käis sõda, sõbrad G. Braque ja G. Apollinaire olid rindel, eelmise aasta detsembris oli surnud Picasso armastatu Eva Gouel ning paljus Picasso ideedest sõltunud kubism elas üle oma kõige puritaanlikumat perioodi. Peaaegu ainsateks maalimist väärivateks objektideks tunnistasid kubistid hispaania kitarr ja esemed kohvikulaudadelt, elukohaks kõlbas üksnes Pariis ja reisimiseks teekond Pariisi põhjapoolsetest kvartalitest Raspaili bulvarini. Sõjaaja paine, võimetus hoida kõrgtasemel «puhast» kubismi, kindluseta loomingulises arenemises viisid Picasso katsetamiseni uutes valdkondades. Nõustudes 1916. aasta augustis tegema S. Djaigileviga koostööd «Vene balleti» uue etenduse «Paraad» ettevalmistamisel, rikkus Picasso taas neid kunsti- ja boheemlaselu reegleid, mille vormumisele ta ise kunagi oli tõuke andnud. Picasso kubistidest järgijad, kunstnikud, kes alles äsja olid suutnud omandada kubismi koodi, pidasid töötamist teatri, liiatigi veel «Vene balleti» jaoks, skandaalseks reetmiseks.

1917. aasta veebruaris sõitsid J. Cocteau ja Picasso Rooma, et plaanitud etendust lavale tuua. S. Djaigilevil oli julgust angažeerida balleti traditsioonidelembesse maailma avangardkunsti juhtivad jõud: muusika autoriks oli ekstsentriline, tollal kabarees klaverimänguga leiba teeniv Eric Satie; libreto kirjutas «paraadi» sõnaraamatudefinitsioonist (s.o «paraad kui uhkeldav esiletõmine») lähtudes Jean Cocteau; kostüümid, lavakujunduse ja eesriide löi Picasso. Ballett sündis mõttekaaslaste jõupingutuste tulemusena õhustikus, kus lavastuskontseptsiooni kujundamisel ei hüljatud ühtki viljakat ideed.

Satie, lähtudes kujutlusest, millist muusikat võiks luua aastane laps, sai tulemuseks üksikute isoleeritud motiivide (paljud neist olid ameerika džassi reminitsent-sid) monotoonse rütmis kordumise ning täiendas külapilti sireenide, rongivilede, kirjutusmasinaklõbina jms müraga. Tema meelisvõtet lõhkuda meloodia fragmen-tideks ja neid omavahel uut viisi siduda võiks võrrelda kujutatava objekti osadeks lahutamise ja taaskombineerimisega Picasso kubistlikes töödes. Leonid Mjassini koreograafia aluseks olid liigutused tsirkuseartistide akrobaatiliste trikkide varasalvest.

Cocteau libreto nägi ette lihtsa tegevustiku: üksteise järel püüavad prantsuse ja ameerika impressaario ning kaks hobuseks riietunud tantsijat meelitada publikut algavaks etenduseks tsirkusetelki. Tulevaste meelelahutuste reklaamina näidatakse hiina võlurit, lühikeses seelikus jalgrattal kihutatav ameerika tüdrukut ning kahte akrobaati. Balleti loojate taotlus ühendada kaht maailma — reaalset ja kujuteldavat, tegelikku ja alateadvuslikku — kajastus ka Picasso lavapildis. Impressaariole kostüümid lahendas ta 10 meetri kõrguste puust ja papeemašest kubistlike konstruktsioonidena. Kuigi konstruktsioonide detailid ja nende kokkuliitmise viis meenutasid kubistlikku skulptuuri n-ö tarbevarianti, on tulemus huvitav eelkõige kostüümi, mitte aga skulptuuri seisukohalt. Lisades prantsuse impressaario kostüümi disaini vihjeid Pariisi bulvaritele ning kujundades ameeriklase kostüümi pilvelõhkujamotiivist lähtudes, taotles Picasso ka teatud rahvuslikku karakteersust. Picasso lavapilt — eelkõige tohutud konstruktsioonid, mis lasid ülejäänud tegelaskonda paista väikeste nukkudena — ja Mjassini tantsuseade löid lavastuses vaimuse, mille iseloomustamiseks kasutas G. Apollinaire balleti kavalehel väljendit «sur-réalisme», mis vähem kui kümne aasta pärast terminina määratles kindlapiirilist kunstiliikumist.

«Paraadi» lavakujunduse tuntuim ja huvitavaim osa on eesriie, mille Picasso maalilis koos abilistega illusoorse teatridekoratsioonimaali traditsioonides. Lavastuse kõigist kujunduselementidest seostus eesriie kõige vähem selle avangardistliku vaimuga. Pigem peegeldas see kunstniku nukravõitu nägemust teatrimaailma olemusest ning taastas hetkeks Picasso «roosa perioodi» kunsti meeleolud ja tsirkuse-rahvast tegelaskonna. Oieti oli see rahulik teatrinaturalism, mis tegi Picasso esilina nii võluvaks, loobumine avangardkunsti vaimsest kõrgpingest ning katset kunstiprobleeme lahendada, ehkki ka selles, kunstniku kogu loomingu taustal teisejärgulises töös, kumab kohati läbi tõelist Picassot. «Paraadi» eesriie polegi ehk nii tähtsusetu, kui silmas pidada kaht asja: ühelt poolt andis see kunstnikule võimaluse

katsetada suures mõodus huvitavate ruumikomponeerimisvõtetega, teiselt poolt näitas Picasso vitaalse teatraalsuselemendi sissetoomisega kätte tee puristliku kubismi kuivavõitu ja ahtra vormimaailma elavdamiseks.

«Paraadi» esietendus Pariisi *Theatre du Chatelet's* 1917. aasta mais kujunes täielikuks läbikukkumiseks. Esilina välja arvatud, mille pildikeel oli publikule Picasso «roosa perioodi» töödest tuttav, võõristati etendust niivõrd, et sõjaaegses üleskõetud õhustikus käsitleti etendust sakslastest inspireeritud katsena öonestada prantsuse kultuuri. Romantikute muusika najal kujunenud kunstimaitselisele osutus satiiriline, esoteeriliselt peenekoeline ja pealtnäha seosetu etendus liiga suureks katsumuseks.

Picasso esimene teatriperiood kestis 1924. aastani. Sel ajal töötas ta peamiselt S. Djagilevi ülesandel balletietenduste «Kolmnurkne kübar» (1919), «Pulcinella» (1920), «Merkuur» (1924) ja «Sinine rong» (1924) ning J. Cocteau «Antigone» (1922) lavaletoomisel. «Kolmnurkse kübara» (M. de Falla muusika, L. Mjassini koreograafia) ja «Pulcinella» (G. Pergolesi — I. Stravinski muusika, L. Mjassini koreograafia) kujundamisel sai Picasso inspiratsiooni hispaania rahvuslikust kostüümist ja *commedia dell'arte* tüüpidest. Samavõrd kui «Paraad» tõi Picassole skandaalset kuulsust, hellitati 1919. aastal «Kolmnurkse kübara» lavastamise puhul Londonisse sõitnud kunstniku väärtuste pärast, mida tabavalt iseloomustas oma mälestustes Djagilevi trupi priimabaleriin Tamara Karsavina: «Teiste kunstnikuomaduste kõrval oli Picassol veel absoluutne teatritunnetus ja kõigi teatri seaduspärasuste mõistmise võime: ta lõi neoromantilises stiilis eredaid lakoonilisi kompositsioone, milles polnud sentimentaalsuse varjugi.» Need olid traditsioonilised kõige paremas mõttes.

Londonist Pariisi naasnud Picasso oli üle hulga aja taas valmis uuteks kunstideedeks, mis mõne aja pärast tõrjusid huvi teatri vastu kõrvale. Algamas oli nn neoklassitsistlik periood kunstniku loomingus. Uute taotluste jälgi näeme «Sinisele rongile» (D. Milhaud' muusika, V. Nižinski koreograafia) maalitud eesriides, mis kujutab endast öieti suurendust tema enda maalist «Rannal jooksvad naised» (1922).

Ka pärast Teist maailmasõda sidus kunstnik end taas vahetevahel teatriga. 1945. aasta juunis esietendus tema kavandatud eesriidega ballett «Randevuu» (J. Kosma muusika, J. Prevert'i libreto, R. Petit' koreograafia). 1947 lõi ta lavakujunduse P. Blanchari lavastatud Sophoklese «Kuningas Oidipusele» ja 1962 Pariisi Ooperi ballettmeisteri S. Lifari palvel balletile «Ikaros».



Pablo Picasso balleti «Paraad» eesriidel selle teostajatega, 1917

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. СЕНТЯБРЬ 1986  
 ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО  
 КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И  
 ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР.

## ТЕАТР

Отвечает ХЕЙНО МАНДРИ (5)

На вопросы отвечает народный артист Эстонской ССР, актер Галлинского ГАГ драмы им. В. Кингисеппа Хейно Мандри, который вспоминает на чальные годы своего театрального пути и размышляет о своем положении в настоящий театральный период.

М. КАРУСОО — Что делать с Пансо? (26)

Режиссер Мерле Карусоо знакомит читателя с духовным наследием своего учителя, бывшего заведующего кафедрой сценического искусства и режиссера Вольдемара Пансо — с материалами картотеки долго вынашиваемой, но так и не написанной докторской диссертации «Труд и талант в творчестве режиссера». Это у нас первое настоящее крупное театральное наследие, которое не должно залеживаться в архивах музея. Со дня смерти Пансо прошло 9 лет, поэтому нельзя больше запаздывать с театрально-теоретической проработкой, систематизацией и интерпретацией материала. М. Карусоо предлагает первые исходные положения для исследовательской работы.

Труд и талант в творчестве режиссера (32)

Мерле Карусоо предлагает подборку заметок, сделанных в последние годы жизни Вольдемара Пансо (1973—1976), которые взяты из картотеки задуманной им докторской диссертации «Труд и талант в творчестве режиссера».

Опасности стабилизирующегося театра? «Круглый стол» сезона (41)

Об основных тенденциях, наиболее интересных постановках и актерских работах прошлого сезона говорят театральные критики Леа Тормис, Юло Тонтс, театральный критик и художественный руководитель театра «Угала» Яак Аллик, а также сотрудники театрального отдела журнала Реег Неймар и Маргот Виснап. Анализ разноликих постановок стабильного и в среднем неплохого сезона доказывает, что и эстонский театр находится на пороге сложной и в определенной мере опасной проблемы: как уберечься от крайностей элитарной и массовой культуры? Как защитить и сохранить духовность от назойливой коммерческой волны? Проблема остается и усугубляется, несмотря на то, что в рассматриваемом сезоне есть весьма примечательные и своеобразные режиссерские работы Тимка Микивера, Калью Комиссарова, Яана Тооминга, Мерле Карусоо и др., а также актерские удачи.

## МУЗЫКА

А. ЭЛЬВИК — Первая колонка (3)

М. МЯННИК — О некоторых параллелях и общих чертах ранней эстонской и финской хоровой музыки (14)

Автор статьи говорит об общих чертах музыкального творчества Северных стран, где наиболее типичным является стремление к диатонике и натурально-ладовой гармонии, этому сопутствует обилие плагальных последовательностей, органичных пунктов и остинато, частота параллельных аккордов и побочных септаккордов, стремление к строгости гармонии и колорита, а часто и к приглушенности и таинственности. В статье приводятся многие параллели эстонских и финских хороших песен конца прошлого и начала этого века.

Х. ПЕДУСААР — Каарел Ирнд сказал: «Эту девушку мы берем!» (62)

Народная артистка Советского Союза, солистка оперы ГАГ «Эстония» Маргарита Войтес впервые выступила на опереточной сцене будучи студенткой Тартуского госуниверситета, исполнив в постановке опереточного кружка роль Виолетты в «Фиалке Монмартра» в 1957 году. В 1964 году М. Войтес окончила ученицей доцента Линды Сауль Таллинскую государственную консерваторию, затем 5 лет работала солисткой театра «Ванемуине» и с 1969 года является солисткой «Эстонии». Перечень исполненных ею партий содержит наиболее существенные роли колоратурных сопрано: Виолетта в «Травиате», Джильда в «Риголетто», Лючия в «Лючия де Ламмермур», Маргарита в «Фаусте», а также Фиорилла в «Турке в Италии» Россини, Констанца в «Похищении из сераля» Моцарта и многие другие.

И. ОЯЛО — Петер Юргенсон. 17. 07. 1836—2. 01. 1904 (78)

В этом году исполняется 150 лет со дня рождения Петера Юргенсона. Его родители были родом из крестьян острова Хийумаа. В 1850 году он сдал в Таллине экзамен на подмастерья и получил право работать гравировщиком, в 1851 году работал уже в Петербурге помощником мастера. В 1861 году П. Юргенсон основал в Москве свою музыкальную фирму, где стал издавать ноты, а с 1867 г. и музыковедческие книги. Он имел близкие отношения с Н. Рубинштейном, особенно же с П. И. Чайковским и многими другими выдающимися русскими музыкантами того времени.

## КИНО

Будапештская киношкола (54)

В публикации венгерских киноведов М. Эмбера, Л. Зельды и социолога И. Лазара рассматриваются причины возникновения т. н. документального игрового фильма в Венгрии и его развитие.

Соавтор: монтажер ЭВН СЯДЕ (67)

В беседе студентки IV курса ВГИК Р. Руус с монтажером Эви Сяде говорится о проблемах, связанных с ее работой (например: монтируя фильм, часто приходится исходить из имеющегося материала, а не определенного принципа, ибо в ходе съемок много брака или же инстан-

ции, направляющие кинотворчество, требовали снять дополнительный материал, который потом часто очень трудно бывает совместить с прочим и т. д.), а также о специфике монтажа, исходя из различных видов и жанров кино, в особенности музыкальных фильмов, монтажем которых в основном Э. Сяде в последнее время занималась.

#### Об эстонском киноискусстве глазами итальянца (74)

Беседа с итальянским кинокритиком, членом комиссии по выбору фильмов Сан-Ремоского фестиваля авторских фильмов и постоянным членом жюри Ахиллом Фреццато. А. Фреццато коротко характеризует современное состояние итальянского киноискусства и говорит о своих впечатлениях и мыслях об эстонских фильмах, начиная с 1920 года до начала 1980-х годов. Интервью предшествует итоговый обзор статьи А. Фреццато об эстонском киноискусстве (1912—1947), которое было опубликовано в журнале «Bianco e Nero» № 3, 1984.

---

## РАЗНОЕ

### Хроника (86)

Г. АБЕН — «Парад». Пабло Пикассо как театральный декоратор (90)

Премьера балета «Парад» состоялась в Париже в Théâtre du Châtelet в мае 1917 года и провалилась. В мир балета, тяготеющему ко всему традиционному, С. Дягилев ангажировал ведущие силы авангардного искусства: композитора Эрика Сати, либреттиста Жана Кокто, костюмы, сценографию и занавес создал П. Пикассо. Наиболее известная и интереснейшая часть оформления сцены — занавес, который Пикассо написал в традициях иллюзионистической живописи театральных декораций и который из всех сценографических элементов постановки меньше всего связывался с ее авангардистским духом.

---

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

---

THEATRE. MUSIC. CINEMA. SEPTEMBER 1986

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

## THEATRE

### HEINO MANDRI answers (5)

The questions are answered by Heino Mandri, People's Artist of the ESSR, actor at the Tallinn State Academic Drama Theatre who recollects the beginning of his stage career and considers his present status in the theatrical time of today.

### M. KARUSOO. What to do about Panso? (26)

Stage director Merle Karusoo introduces the reader to the intellectual heritage of her teacher Voldemar Panso, one-time Head of the Drama Department and stage director, i.e. the filed materials for his doctoral thesis planned long before but never completed "Toil and Talent in the Director's Work". This is the first really great contribution to our theatrical heritage which should not be shelved in the museum archives. It is 9 years now since the death of Voldemar Panso and we must not any longer delay the critical evaluation, systematization and interpretation of this material. M. Karusoo suggests the first starting-points for the research.

### Toil and talent in the director's work (32)

Merle Karusoo offers her pick from among the notes taken by Voldemar Panso in the last years of his life (1973—1976) which belong to his draft doctoral thesis "Toil and Talent in the Director's Work".

### The hazards a stabilizing theatre faces. The discussion of a season (41)

Theatre critics Lea Tormis and Ülo Tonts, theatre critic and artistic director of the Ugala Theatre Jaak Allik, editors of the theatre department of this journal Reet Neimar and Margot Visnap discuss the main trends, the most interesting productions and performances in the past 1985/86 theatrical season. The analysis of diverse productions of this even and fairly tolerable season proves that the Estonian theatre is reaching the threshold of a complicated and somewhat hazardous situation: how to escape the extremes of either elite or mass culture? How to defend and keep spirituality from the advancing commercialism? The problem exists and deepens in spite of the fact that the past season included quite outstanding and original productions by Mikk Mikiver, Kalju Komissarov, Jaan Tooming, Merle Karusoo and others, as well as some successful performances from our actors.

## MUSIC

### A. ELVIK. The leading article (3)

M. MÄNNIK. Some parallel and joint features in Estonian and Finnish early choral music (14)  
The author of the article refers to the joint features characterizing the music of the Northern countries, the most typical being the use of diato-

nycs and modal harmony accompanied by the abundance of plagal cadences organ points and ostinatos, the frequency of parallel chords and secondary swenths, a striving for harmony and the freshness of colour, very often for obscurity and mysteriousness. The article draws several parallels between Estonian and Finnish choral songs from the late 19th and the early 20th century.

### H. PEDUSAAR. Said Kaarel Ird: "This girl will be engaged!" (62)

Margarita Voites, People's Artist of the USSR, opera singer at the State Academic Estonia Theatre made her first stage appearance as a student of the Tartu University singing the part of Violetta in the operetta *The Violet from Montmartre*, a production by the operetta club in 1957. In 1964 M. Voites graduated from the Tallinn State Conservatoire in the class of Assistant Professor Linda Saul, then worked as a soloist at the Vanemuine Theatre for 5 years, and since 1969 she is the soloist at the Estonia Theatre. Her list of roles includes the most outstanding characters for coloratura soprano; Violetta in *La traviata*, Gilda in *Rigoletto*, Lucia in *Lucia di Lammermoor*, Margarethe in *Faust*, but also Fiorilla in Rossini's *The Turk in Italy*, Konstanze in Mozart's *The Abduction from the Seraglio*, and several others.

### I. OJALO. Peeter Jürgenson. 17th July 1836—2nd January 1904 (78)

It will be 150 years from the anniversary of the birth of Peeter Jürgenson this year. His parents came from the peasantry on the island of Hiiumaa. In 1850 he passed the journeyman's examination in Tallinn and was qualified as an engraver. In 1851 he was already in St. Petersburg working as a master's assistant. In 1861 he founded his own music firm in Moscow where he started to publish music, and since 1867 music criticism. He was in close contact with N. Rubinstein and P. Tchaikovsky, in particular, as well as with several other outstanding contemporary Russian musicians.

## CINEMA

### The Budapest film school (54)

The writings by Hungarian film critics M. Ember and L. Zöldi, sociologist I. Lázár treat the origins and the development of the so-called documentarist feature in Hungary.

### CO-AUTHOR. Editor Evi Säde (87)

An interview by R. Ruus, fourth-year student of the Soviet State Cinematographic Institute with editor Evi Säde who has worked in the Tallinnfilm Studio for over 20 years. E. Säde discusses some problems in connection with her work (e. g. very often while editing the film you have simply to take into account the material at hand rather than a particular principle because



of a lot of second-rate material from the shooting or additional material filmed at the request of various institutions which govern the cinema — the material which, as it turns out later, does not very well fit in with the rest), and some specific montage problems in view of different films and genres, music films, in particular, which she has mostly been doing in the past few years.

#### An Italian looks at the Estonian cinema (74)

A talk with Achille Frezzato, member of the film selection committee and a long-standing member of the jury at San Remo Film Festivals. A. Frezzato gives a brief characterization of the present situation in the Italian cinema and discusses his impressions and ideas of Estonian films from the 1920s until the beginning of the 1980s. The interview is preceded by a summary of A. Frezzato's article on the Estonian cinema (1912—1947) printed in the magazine *Bianco e Nero*, No. 3, 1984.

## MISCELLANEOUS

### Chronicle (86)

#### G. ABEN. Parade. Pablo Picasso as a stage designer (90)

The ballet *Parade* was first performed at the Théâtre du Châtelet in Paris May, 1917, and it was a fiasco. S. Diaghilev had engaged the leaders of the world's avant-garde art introducing them into the tradition-loving ballet world: composer Eric Satie, librettist Jean Cocteau, P. Picasso designed costumes, the décor and the curtain. The bestknown and the most interesting feature in the setting was the curtain which was painted by Picasso in the tradition of the illusionistic scenic painting and which was least compatible (in comparison with the other elements of the setting) with the avant-gardist spirit of the whole.

---

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

---

---

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 16. 07. 1986. Trükkimisele antud 18. 08. 1986.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,9. MB-05698. Tellimuse nr. 2797. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoja. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiaru 16 000.

Sdano в набор 16. 07. 1986. Подписано к печати 18. 08. 1986. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,9. Заказ 2797. MB-05698.

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



*Pablo Picasso. Rannal jooksvad naised. Oli, 1922. Picasso kasutas seda 1924. aastal balleti «Sinine rong» eesriide jaoks.*

*Pablo Picasso kavandatud prantsuse ja ameerika impressaario kostüümid, pildistatud balleti «Paraad» esietendusel.*

