

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



12

/1983

# 12 / 1983

detsember

II aastakäik

Esikaanel kaader filmist «Kolmnurk» (režissöör P. Pärn, kunstnikud P. Pärn ja L. Nagel).

Tagakaanel kaader filmist «Õun» (stsenarist ja režissöör K. Klooren, operaator T. Talivee), T. Kohvi foto.



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA KULDAR RAUDNASK

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

Peatoimetaja asetäitja

Vallo Raun, tel. 666—162

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel. 445—468

Teatriosakond

Reet Neimar, tel. 445-468

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 443-109

Filmiosakond

Jaan Ruus ja Aune Nuiamäe, tel. 443-109

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel. 445-468

Korrektorid

Velly Roots ja Solveig Kriggulson, tel. 432-981

Fotokorrespondent

Alar Ilo, tel. 422-551

KUJUNDUS: MAI EINER



## SISUKORD



### TEATER

TEATRIANKEET	45
30 AASTAT HILJEM (GITIS-e eesti stuudiost)	50
SÖPRUSLINNADE TEATRID. PÕGUSAID TUTVUSI (Schwerini, Veneetsia ja Kieli teatrid Tallinnas)	60
TEATRIGLOOBUS	82

### MUUSIKA

	VASTAB HELMI PUUR	3
Madis Kolk	RICHARD WAGNERI «OOPER JA DRAAMA»	13
Richard Wagner	OOPERIST JA DRAAMAST	16
	VADEMECUM	81

### KINO

	II NÕUKOGUDE EESTI FILMIFESTIVALI (1983) AUHINNAD	24
Andrei Plahhov	ELUTARK NOORUS (Filmist «Ideaalmaastik»)	26
Jaak Olep	«KOLMNURGA» TAUSTAST	30
Viktor Slavkin	DOKUMENTEERIV MUUSIKAFILM	32
Uno Heifapuu	KÜNNIMEHE VÄSIMUS	33
	PÖLLUMEHED «KÜNNIMEHE VÄSIMUSEST» (Vestlus- ring «9. Mai» kolhoosis)	35
Maie Rimmel	MÕTESTATUD MAASTIKUD REIN MARANI LOODUS- FILMIDES	36
Märt Kubo	REKLAAMFILM TARBIBA PILGU LÄBI	39
Tiina Lökk	LÄTI JA LEEDU TÕSIELUFILMIDEST	66
Hannes Villemson	FILM GANDHIST	69
	AASTA «OSCARID»	79

	KROONIKA	83
--	----------	----

Ike Volkov	METROPOLITAN OPERA JA LINCOLN CENTER	96
------------	--------------------------------------	----



*Helmi Puur 8. oktoobril 1983  
T. Tormise foto*



**Kodu ja lapsepõlve mõju tantsuhuvi tekkimisele? Kas oli ka mõni teine huvi konkureerimas või sai tants ainutähtsaks? Millal ja miks?**

Mu lapsepõlves oli ema aednik, kasvatas peamiselt lilli raudtee aiandis. Isa ma ei mäleta, olin väga väike kui tema traagiline saatus ta perekonnast lahutas.

Mind on kunsti juurde toonud kino. Varasemas lapsepõlves ma teatrit ei teadnud.

Olin 2-3-4-aastane, kui ema võttis mind kinno kaasa, tal ei olnud last kusagile jätta. Emal on meeles, et filme, kus oli tantsu sees, tahtsin ma uuesti vaatama minna.

Hiljem hakkasin ise kinos käima. Sõitsin Sitsi (praegune Majakovski) tänavalt trammiga linna, kui tramm millegipärast seisis, siis käisin seda pikka maad jala. Otsin kõige odavama pileti. Paaris kinos sai väike agar kinoline kinotähdidele tuttavaks ja nad lubasid vahel piletit sisse. Kino muutus mu lapseelu osaks nagu Stroomi rannas solistaminegi. Mul tekkisid lemmiknäitlejad ja nendega seoses lemmikfilmid. Kõige enam meeldinud filme vaatasin oma kümme korda järjest. Sõja ajal vaatasin palju kõikvõimalikke filme.

Mu suurimad lemmikud olid lauljad. Kui hardunult ma neile kaasa elasin! Mõned neist: Erna Zack, Martha Eggerth, Jeanette McDonald, Deanna Durbin, Zarah Leander, Jan Kiepura. Siis, ja veel balletikooli päevilgi kogusin filminäitlejate pilte. Muidugi unistasin siis kohutavalt lauljaks saamisest, kuigi ise üldse ei laulnud. Mulle meeldisid kooliõed, kes hästi laulsid.

Balletit ei teadnud ma väiksenäidagi. Esimese tõelise tantsuelamuse sain filmist, Marika Rökki säravast esinemisest. Ta oli nii laulja kui tantsija; see oli revüütants. Lauljaks saamise unistuse kõrvale tekkis teine.

Baleriin Eerika Määrits käis vahel kõrvalmajas oma emal külas ja ma teadsin teda. On meeles, et käisin ta järel kuni trammipeatuseni ja vaatasin teda hoolega.

Mu sugulane Meeri oli tantsija, emigreerus Argentiinasse, ma polnud teda näinud; kuid ta ema kodus seinal olid fotod, kus nooruke tüdruk seisab varvaskingades, laias kleidikeses, suur lehv juustes.

Sõja ajal oli lehes kuulutus, et Galina Tšernjavskaja avab erastudio ja kutsub tütarlapsi balletti õppima. Ema viis mind sinna. Studio oli tasuline, töö käis Niguliste tänaval kahes toakeses. Palju tütarlapsi tuli kokku. Olin siis umbes üheksa-aastane. Käisin tundides suure vaimustusega. Algul oli odavam, aga siis Tšernjavskaja tõstis tasu, emal polnud võimalik maksta. Nõnda käisin vaid 2—3 kuud. Kuid õpetaja ütles emale, et sellel tüdrukul on eeldusi, kui kunagi leidub võimalusi, siis laske tal balletiga edasi tegelda.

Pärast sõda oli ajalehes teade, et «Estonia» juures avatakse balleti-studio. Vanem vend Helmut avastas selle ja ütles emale, et peaks Helmile rääkima, ta kindlasti tahab minna. Kogu pere elas mu unistusele kaasa. Nõnda sattusingi elus oma õigele alale. Marika Rökk ja mu kodu olid alguse juures.

Varsti [1946] muudeti studio Tallinna Koreograafiakooliks.

**Sõjaaegne ja -järgne lapsepõlv mõjutas vist meie põlvkonna tervist. Kaks kooli + teatripraktika oli alatoidetutele raske koormus. Kuidas jõudsid? Mis on Tallinna Koreograafiakoolist kõige enam meeles; tähtsaim, mida sealt said? Ja Leningradist?**

Tollane kahes koolis käimise pinge oli suurem, kui on praegu, kus õppimine ühte kooli kokku viidud. Siis oli pool päeva harilik kool, seejärel väike vahe, ja kohe balletikooli. Osa koolirühme asus Niguliste tänaval,

kus ma kunagi alustasin, osa Laial tänaval. Koju ei saanud kunagi enne kaheksat öhtul. Siis alles löid portfelli lahti, et vaadata, mida vaja õppida. Öhtuti oli suur väsimus, tihti tuli end õppima sundida. Elasime kogu perega ühes toas, vahel teised juba magasid, kui mina veel laua taga istusin. Juhtus sedagi, et öösel leidsin end, pea laual, magamas.

Kaheksandast klassist alates õppisin 7. keskkoolis, kus nüüd õpivad mu mõlemad pojad. Kodus Sitsi tänaval käimine võttis aega, seepärast jäin vahel päevaseks vaheajaks kooli raamatukokku, et õppida. Sõin vaid kaasavõetud võileiba. Tollal ei osanud söömisele rõhku panna, laps harjub kõigega, ka tühja kõhu tundega. Kodus sõin ju ka lõunaks kiiruga külma toitu, sest ema oli tööil.

Koreograafiakoolist on meeles suur meeldiv tunne, et sain tegelda just sellega, mis oli minu jaoks eriline. Olin kättesaamatut kätte saamas, olin nagu mingis teistele teadmatus salapärases maailmas. Tänaval rahva seas kõndides sisetunne suurustles: te keegi ei tea, aga ma käin balletti õppimas!

Teadjaid muidugi oli, üldhariduskooli õpetajad suhtusid minusse mõistvalt, kõik õpetajad olid vastutulelikud.

Olin alles Vabriku tänaval algkoolis, kui praktikal tegime kaasa «Padamandas». («Estonia» töötas veel Võidu väljakul asuvas teatrimajas.) Etendus nõuti lokke. Mul olid pikad patsid, ema keeras eelmisel öhtul paberist rullid pähe ja koolis pidin istuma, suur rätik peas. Kogu klass ja minu hea klassijuhataja õpetaja Lõhmus teadsid, et Helmil on öhtul etendus. Minagi ei häbenenud, olin hoopis uhke oma välimuse üle.

Koolilapse ja kooli suhetes on tunda sundi: mõnd asja tahaks tegemata jätta, kuid pead tegema. Suhe balletikooli oli teine, eriline, seal polnud välise kohustuse momenti, puutusid kokku vaid sellega, mida hing igatses ja mida väga meeldis teha. Sellel pinnal tekkis suur sisemine kohusetunne, mis juurdus nõnda, et kasvas kohusetundeks ka kõige muu vastu elus, ka üldhariduskooli vastu. On meeles hommikuid, kus ma ei suutnud kooli minna. Ema ütles, et eks sa maga täna rahulikult edasi, puhka välja. Kui olin une täis maganud, siis hakkas süda vaeyama, et kooli ei läinud.

Ballettikoolist ma ei puudunud. Siiski, kord talvel, kui kõik ümbruskonna lapsed läksid suusata, sai kiusatus minust võitu, panin suusad alla ja läksin kaasa. Plahvatas mingi trots, et pean selle igavese balletikooli pärast kõigist rõõmudest ilma jääma. Oli tore öhtupoolik. Öhtul aga vaevas mind väga sisetunne ja töötasin endale, et ballettikoolist enam kordagi ei puudu. Lapsepõlverõõmude võla pidi kord tasuma ballett.

Ballettikool kasvatas tahtejõudu. Pidi kogu aeg end ületama, pidid oma keha allutama balleti väga nõudlikele reeglitele. Juba algklassides muutus suur füüsiline eneseületamine omaseks, sai meeldivaks, seda hakkasid ootama.

Erikool andis klassiõed, kes me olime ja oleme väga lähedased, sest kogu aeg on meid sidunud ühine elusaatus — pärast olime teatris kolleegid. Mu klassiõed on Ülle Ulla, Aime Leis, Aigi Rüütel, Maire Loorents, Ira Generalova, Signe Tamm. Ka kooliõdede emad on mulle olnud lähedased.

Kõige tähtsam: see kool andis mulle elukutse. Teisiti öeldes — valmis-tas ette tohutult raskeks baleriinitööks.

Anna Ekston, kooli rajaja ja direktress, on meeles omapärase isiksusena. Mulle, lapsele, tundus ta ühtaegu range ja sõbralik; ta polnud kuivalt range. Lapsele oli seda sõbralikkust väga vaja. Temaga kohtumisest jäi alati meeldiv tunne, olgu kasvõi juhuslikust möödumisest koridoris.

Mu õpetaja Zoja Kalevi-Silla oli väga hea inimene. Ei mäleta, et ta oleks tooni tõstnud ja püüdnud pahura häälega üle muusika midagi selgeks teha.

Karaktertantsuõpetajal Nadežda Taarnal oli eriline anne õpilaste südamesse jõuda, teda usaldati lõputult, temale oldi täiesti avatud.

Ullo Toomi — muhe rahulik mees, kes ei kurjustanud kunagi. Eesti rahvatantsu kõrval õpetas ta meile elutarkusi. Ta ütles, et oleme varsti neiud, peame oskama ilusasti seista ja kõndida, ning näitas ette, kuidas ja miks.





*Helmi Puuri  
legendaarne Luik*



balletiõpinguid Leningradis. Ühel õhtul tuli Zoja Kalevi meile, tõi ootamatu uudise, küsis emalt, kas ta on nõus laskma noorukest üksi nii kaugele.

Algul vaevas mind Leningradis suur koduigatsus. Tegelikult olid mu ümber väga meeldivad inimesed. Saatus viis mind internaadis sinna, kus asusid kaks tüdrukute tuba välismaalastele, mis jäid kasvatajate vaatepiirist välja. Elasin koos ungarlannade, rumeenlannade ja bulgaarlannadega, nad olid intelligentset ja minust üks-kaks aastat vanemad. Olin kuueistkümnene, sama vaba, iseseisev ja korralik kui nemad. Leidisin väga häid sõpru, kellest kõige lähedasem oli bulgaarlanna Maria Angelova.

Minuga koos tuli Leningradi õppima Maie Maasik Tartust, samuti minust vanem. Temaga sai algul oma muredest rääkida.

Leningradis õppis palju eestlasi, hiljem leidsin nendega kontakti. Kui tekkis koduigatsus, läksin neile külla. Väga lähedaseks sai finantsinstitiutis õppiv Milvi Murumets (Shultz), kes elas meie internaadi lähedal. Tema juures ja tema sõprusringkonnas sai mulle osaks tükike kodust Eestit.

Eestist ametlikult saadetud õpilasena sain meie kultuuriministeeriumilt väikest stipendiumi, ema piskust palgast poleks jätkunud anda kogu toiduraha. Stipendium saadeti iga kuu postiga Leningradi. Ühel kuul see aga lakkas tulemast. Põhjust ei tea tänapäevani. Ema toetas endist viisi. Mu balletiõpetaja Jelena Siripina märkas muutust mu välimuses. Ilmselt hakkas tal minust ülikõhnuse pärast hale ja ta küsis, kuidas seda saavutan. (Kõhnus oli tookord balletitüdrukute unelm, igaüks kasutas selleks vahendeid, mida oskas.) Ütlesin, et mul pole süüa. Ta, hea inimene, seadis kohe asja nõnda, et sain internaadis kooli toidule. Sellest peale sõin kolm korda päevas sooja toitu ja tollase elu suurim probleem oli ühel hooil murtud.

Tööpinge Leningradi koolis oli väga suur, see kaks ja pool aastat oli raske periood.

Tallinnas jäid lõpetamata nii üldharidus- kui koreograafiakool. Leningradis jätkasin vaid balletiõpinguid, millele kulus kogu energia. Igal tööpäeval oli vähemalt kolm tundi balletiharjutusi, lisandusid näitlejameisterlikkus, ajalooline tants ja teised füüsilise koormusega tunnid. Ka vene ja prantsuse keel.

Meie kõigi unistus oli olnud Leningradis edasi õppida, vanade traditsioonidega, kõrgema tasemega koolis. Olin unistuste maal. Lisaks sellele suurendas algul pinget uudne situatsioon, võõras klass. Olin ettevalmistuselt maha jäänud neist, kelle sekka sattusin. Nõudis palju pingutust, et uutele kaaslastele järele jõuda. Mu enesepoolne andumus oli Leningradi koolis jäägitu. Kogu olemus, meeled, jõud olid õppimisele pühendatud. Tallinnas juhtus vahele koolilapse kapriise, mõnelgi päeval ei pingutanud. Leningradi tundides ei tulnud nõrkushetked kõne allagi. Olin üksainus ahne tähelepanu, iga päev pärast kooli nagu tühjaks pigistatud, pärast treeningut langesin keset päeva voodisse.

Väga palju sai käia teatris, nägin laval tollaseid balletitähti — Uljanovat külalisena, Dudinskajat, Sergejevit, Selestit, Vetšeslovat, Izrailjevat. Niisama oluline oli igapäevane kohtumine nendega balletikoolis. (Tollal olid Kirovi teatri treeninguruumid kooliga samas hoones.) Nägime neid treeninguriides, tundides, proovidel, koridorides — elasime nagu suurtega samas töömiljöö. See oli meie õppetöö loomulik osa. Meile kättesaamatuna näivad eeskujud olid siinsamas, võisime neid soovi mööda jälgida. Sellise võimaluse tähtsust on raske üle hinnata. Kasvas pieteeditunne nende töö vastu, baleriinitöö vastu üldse; tajusime, et baleriini elu on midagi tõeliselt suurt. Saime teada, kui ränka proovisaalivaeva nägid laval nii õhkkergetena tunduvad tantsijad. Nägime, et vormis olemine nõuab suurt igapäevast ränka tööd ja otsinguid. See kõik valmistas meidki ette lõputuks eneseületamiseks.

Kuulsused võtsid koridoris meie tere vastu, vahel isegi ütlesid sooja sõna. Saime igast kohtumisest jõudu juurde. Jooksime ja hüüdsime üksteisele, et sinu lemmik on praegu seal koridoris või teeb saalis proovi.



Siis läks kohe galopp saali ukse taha, paotasime veidi ust ja põnevil silmapaariid jälgisid mitme korrusena — keegi maas kõhuli, keegi põlvili, püsti, taburetil. Kui tõusis sumin, siis tuli pedagoog, kutsus meid korrale või pani ukse kinni. Uks aga paotus varsti jälle. Suured müidugi olid teadlikud neist silmapaariidest.

Nägime inimest, isiksust, nägime, kuidas ta midagi teeb. Mida vane-maks saime, seda teadlikumalt jälgisime tema isikupärasest meisterlikkust, stiili, tehnikat. Silme ees oli tiptase, milleni pidime välja jõudma.

Lavapraktika korras tegime vahel kaasa Kirovi teatri etendustes. Elus kordumatu tunne oli noorena astuda Kirovi teatri suurele lavale koos kuulustega. Su lemmik tuleb ja tantsib samal laval käeulatuses! Millise erilise vastutustundega täitsime oma pisirolle!

Saalist balletti vaadates sain osa sellest pühapäevast, pidulikku tunnet tekitas nii lava kui ka publik saalis. Ammu hinge ladestunud pühalik-kust tajun pooleldi alateadlikult praegugi, kui balletimuusikat kuulan.

See oli minu teatrielamuste algus, varem olin teatrit siiski vähe näinud. Oopereid hakkasin ju esmakordselt kuulama alles Leningradis, samuti sümfoniakontserte.

**Sa ei jõudnud teatris teha palju rolle, aga need kõik jäid vaatajale meelde. Mis on endale tähtsaim? Kõige südamelähedasem?**

Giselle (1959), Julia (1965) ja Tiina (1955). Giselle ja ka Tiina on kuju ülesehituselt, psühholoogiliselt huvitavad, mitmepalgelised. Minu natuu-rile sobisid nad hästi. Neis kõigis on tugevaid traagilisi momente, mida endal haarav laval läbi elada. Kõigis on ka teist äärmust, suurt rõõmu ja õnne. Emotsioonid on tugevad, nende skaala avar.

Prokofjevi muusika on huvitav, tantsuline, sügavalt emotsionaalne ja meloodiline. Meeldiv on sellist muusikat laval tantsida. Ka «Giselle'i» muusika on emotsionaalne ja tantsuline, kuigi naiivsem ning lihtsam.

Füüsiliselt väga raskes kunstis võib siiski ka tantsija ise vahel suure elamuse saada. Selles mõttes sean esikohale «Chopiniana» (1959), kus asi polnud rolli huvitavuses — seal pidi tantsima muusika tundesisu, mis mulle äretult meeldis. Tantsides tundsin, et nagu täiesti lahustun muusi-kas, muutusin ise muusikaks, kogu keha hakkas muusikat kaasa laulma. Elamus, mille sain ise, oli kahtlemata suurem kui elamus, mille sai sellest tantsust saalis vaataja. «Luikede järve» teise vaatuse *Adagio*'t tantsides elasin ka midagi sellist läbi.

**Mida sa mõtled tantsija natuuri all?**

Natuur on eelkõige tantsija isiksus, tema karakteriomadused, tempera-ment, tema hingelaad. Füüsilised eeldused, välimus ja musikaalsus on isegi vähem tähtsad. Koomilise taju mahub ka natuuri mõistesse. On räägitud groteskset plaani näitlejast või tantsijast; traagikust, lüüri-kust. Natur ja plaan on üsna kattuvad mõisted.

Rolli valimisel seda päris välistada ei saa — isiksusest lähtuv võima-luste ring, kas suurem või väiksem, on olemas. Ka mul oli oma kitsam osade ring, olin romantilis-lüüriilist laadi tantsija. Mu põhiline loomingu-iga langes noorusaega, kui oli veel vähe nii elu- kui lavakogemusi. Alles lõpuks hakkas lavaline kogemus välja kujunema. Kogemus aga arvata-vasti oleks võimaldanud tantsida erisuguseid rolle, neid nautida.

Tantsija natuur peab mõneti kokku langema rolli karakteriga. Mõnel juhul langeb rolli üks või teine karakteriomadus kokku sellega, mida tantsija sooviks, et tal endal oleks, kuigi pole. Seda osa on siis ka hea tantsida.

**Oled erakordselt tasakaalukas ja leebe nii elus kui töös. Ometi mäletan, et tantsukoolis meeldis sulle väga koerust teha, olid elava loomuga. Kas jäid mõned temperamentsemad rollid, mida oleksid taht-nud, lihtsalt tegemata? Kas oleksid igatsenud negatiivset või koomilist osa? («Ebapeius» ju veidi koomilist oli...)**

Kui meenutada, et me Sitsis kasvasime rohkem omapead õues, siis tõesti võisin balletikoolis käituda veidi vabamalt, nagu ikka tänaval kasvanud lapsed.



*Helmi Puur repetiitioritöös*

*T. Tormise foto*



Päris sügaval minus istub tõesti tänapäevani rõõmsameelsus, vallatus, mida lapsena rohkem välja elasin. Kasvasin koos kahe vanema vennaga, olin ehk lapsena veidi poisilik, kuigi mu loomuse põhiheli on hoopis teisesuunaline. Võib arvata, et lapsepõlvekeskkond rikastas mu loomust, ei jätnud seda ühekülgseks, aitas välja arendada südikust, liikuvust, temperamenti, väljaelamisvõimet, mis hiljem sai lavalise vabaduse aluseks. Leningradis häiris kedagi mu kooliõdedest, et olin praktika ajal laval väga julge, naersin, olin liiga vabalt, liiga kodune. Ei sobi nii vabalt naeratada — niisugune märkus tehti mulle. Hea lavanärv, vabadustunne laval saatis mind mu töös ikka.

Tallinna koolile tagasi mõeldes meenub, et päris algul ma polnud julge. Üldhariduskoolis esinedes olin kartlik, häbenesin. Üldse häbenesin laval välja mängida neid emotsioone, mis ei olnud mulle omased. Nii et muutus toimus balletiõppuse käigus.

Ilmselt oli see siiski seotud rohkem lapseas nähtud filmieeskujudega (La Jana, Dolores Del Rio), et Tallinna Koreograafiakoolis armastasin algul rohkem karaktertantsu, eriti meeldisid Hispaania ja Idamaad. Kujutasin ette, et minu osa teatris saabki olema midagi selles laadis. Hiljem arenesin rohkem oma loomuse põhihelile vastavat rada, sisemine vajadus nõudis midagi muud, hakkasin tulevikku teistsugusena ette kujutama. Ju siis toimus tõelise loomuse väljakujunemine aegapidi, nagu ka kasvamine ja vaimne areng.

Olin koolis algul kasvult teistest pikem, see vist ka põhjuseks, miks ma elu esimeseks sain Hundi rolli. Olin väga õnnetu, et olin oma maskiga kole hunt. Aigi Rüütel oli hõbras tüdrukuke, temale sai osaks Puna-mütsikeseks olemise õnn. Järgmine mu roll oli ju Suur Jänes, ilmselt pidi ta olema pisut suurem, et sai seitset väikest põialpoissi ehmatada. Pois'e klassi tollal polnud, pidime kordamööda meespartneri osa täitma; et olin algul pikem ja kogukam, sattusin mehe ossa sagedamini kui teised.

Kui V. Burmeister «Estonias» Raveli «Bolerot» lavastas, oli ka minul hingesopis salasoov seda tantsida. Kuid samal ajal tajusin kūsagil sügaval, et ma «Bolerot» siiski väga hästi tantsida ei suuda, et selles plaanis jääb minus veidi puudu. Valiti Ülle Ulla ja Tiiu Randviir.

Kui Burmeister alustas tööd «Luikede järvega», siis tajus ta kohe minu andelaadi. Ütles, et alustame enne Musta Luige proovidega, sest sellega tuleb palju tööd, aga Valges Luiges pole tal mind millegagi aidata, see tuleb ise. Must Luik oli mu jaoks tõesti nii võõras, et pidime tublisti vaeva nägema.

Lüürilises tantsus tundsin end alati hästi, koduselt, seal voolas kõik iseenesest.

Minu ajal tänaast kaasaegset plastikat polnud, kuid arvan, et oleksin sellegagi hakkama saanud. Kui ehk veidi oleksin seda võõrastanud, häbenenud, siis pidanuks leiduma tark inimene, kes oleks mind julgustanud end välja mängima.

Ei meenu, et eriti oleksin igatsenud negatiivseid või koomilisi osi.

**Kas tantsija peab olema ka näitleja? Milles, kuidas see avaldub?**

Tantsija anne, temperament, isiksus on väga suur kompleks nähtusi, sealt ei tohiks puududa näitlejaanne. Kuidas see kõik kokku ühel või teisel väljendub, seda nimetataksegi tantsija isikupäraks.

Emotsionaalsus on sünnipärane, kuid see võib ka olla osalt arendatav. Väheemotsionaalsed tantsijad saavad tantsu emotsionaalsust välja töötada näitlejameisterlikkuse abil, nad annavad välise plastikaga vajaliku värvi, teadliku meisterlikkusega tugeva ja veenva elamuse — kui nad on suured näitlejad. Juhtub ka seda, et baleriin saavutab hea tehnilise taseme ja siis hakkavad balleti spetsiifilised väljendusvahendid ise mõjutama ta sisemist emotsionaalsust. Need töötavad väljast sissepoole. Sünnipäraselt suure sisemise emotsionaalsusega tantsijad töötavad seest välja poole, nende kunstist võib eeldada sügavat elamust, kui nad suudavad sisetunde viia viimistletud vormi.

Rolli tegemine balletis allub osaliselt samadele seadustele kui draamas, kuigi tantsija peamised väljendusvahendid on teised.

Balletis on olemas ka nn puhast tantsu, kus näitlejaannet ja tundeid nagu polevat vaja. Kuid ma kahtlen selles, sisemine emotsionaalsus annab ka «puhtale» tantsule teise sära.

**Sinu Luik (1954) sai legendaarseks ja tegi Helmi Puurist omamoodi legendi mitmele põlvkonnale. Kas see segab või aitab elada?**

Sellest peale, kui Burmeister tuli «Luikede järve» lavastama, algas mu eriline enesetunnetamine balletis ja teatris üldse. Proovid olid väga pingutavad, kuid Burmeisteri ja paljude mu vanemate kolleegide ootamatult tähelepanelik suhtumine minusse õhutas tunnet, et teen tööd, mis on väga oluline.

Kui läksin proovisaalis esimest korda rühma ees teist vaatust tantsima, siis ütles Burmeister, et ole usin, nii tubli, kui suudad, sest nüüd näevad teised sind esmakordselt. Kui lõppes mu *Adagio*, hakkasid tantsijad plaksutama. See oli mulle, algajale, rohelisele konnakesele, nii suur sündmus, et sel hetkel ei osanud elult rohkem tahta. Ma teadsin, et teatris oli ka vastuseisu värske koolisttulnu panemisele rolli. Olin valikut õigustanud. Varsti tuli esimene proov orkestriga. Kui *Adagio* lõppes, orkester aplodeeris. Sain julgustust, et ma tõesti töötan õiges suunas. Kui siis puruväsinuna sõitsin Kopli trammis koju, tundsin jälle toda lapsepõlves kogitud köditavat iseteadvuse tõusulainet, oleksin nagu mänginud teistele inimestele vingerpussi: te ei tea midagi kahtlustada, aga varsti on «Luikede järve» esietendus. Mind ümbritsenud erilise ootuse õhkkond aitas mul proovisaalis anda endast üle maksimumi.

Kui etendused juba läksid, hakkas mõjuma tagasiside saalist ja rahva hulgast väljaspool teatrit. Üldine kaasaelamine ja siiras tunnustus oli just see, mida kunstniku hingel vaja, midagi rohkemat pole tahta. Tunnetasin enda vajalikkust, aastatepikkune koormus, töö, enesesalgamine andis tulemuse.

Oma Luike ei oska ma kõrvalt vaadata, teistega võrrelda. Kuid on teada, et kõik põlvkonnad saavad oma suuremaid ja väiksemaid kunstielamusi, mõned neist muutuvad väga tähtsaks, neid hoitakse. See elamus elab põlvkonnaga koos, põlvkonna vananedes elamus ise kaugeneb, jääb veel sära, seda sära kummutada on juba raske. Mälestuselamus võib kaugenedes koguni kaunimaks muutuda.

Ma tunnen rahva armastust, lakkamatut, kuni tänase päevani välja. Tunnen inimeste armastust oma igapäevaseis kokkupuuteis, ka minule tundmatute inimeste armastust. Praegugi juhtub, et mulle avaneb peaaegu alati inimeste pühapäevapool. Inimeste maailm on minu jaoks väga helge. Ma olen elu jooksul tunda saanud nii paljude sõbralikkusest, heatahtlikkusest ja abivalmidusest, et võin kinnitada: inimene on oma põhiolemuselt siiski parem, kui üldiselt skeptiliselt kaldutakse arvama. Inimesel on teiste ürgsete vajaduste kõrval ka vajadus olla hea.

Seejuures pole ma enam endine idealist. Nüüd oskan inimsuhetes näha nii head kui halba. See elu, mida ma näen, on mind aastatega muutnud inimeste suhtes kinnisemaks, minu usalduslikku avanemist saavad praegu tunda vähesed. Nüüd ma juba ei taha, et maailm mu hinge liiga avatuna näeks.

Kuid mu kunagine suur naiivne idealism pole jäägitult kadunud. Kui keegi teeb halba, siis esmalt püüan leida vabandavat põhjust, miks ta seda teeb. Alateadlikult kardan oma eitava hinnanguga eksida, kellelegi kogemata kurja teha.

Inimeste armastus ei saa kuidagi segada, võib ainult aidata. Suudan olla enda suhtes objektiivne, tunnen oma teenete piire, rahva tunnustus ei ole mu pead pööritava pannud. Aidanud on väga. Ma näiteks ei oskagi öelda, kumb aitas mind lavale tagasitulekul (1965, pärast viieaastast haigusvaheaega) rohkem, kas rahva usk minusse või oma tahte jõud.

**Kunstnik ja tema kodu. Kas hea kunstnik saab olla ka hea perekonnainimene? Mida võidab, mida kaotab? On see eneseohvrdamine?**

Kunstniku kodu peab olema nagu igal teisel inimesel. Kodu omalt poolt esitab igale inimesele umbes ühesuguseid nõudeid. Iga elukutse aga esitab kodule erinevaid nõudeid. Kuidas tegelikkuses nende kahe poole



nõuded kokku sobivad, sõltub inimestest, nende inimlikkusest, mõistmisest, intelligentsusest. Kodu soojus, kodusus sõltub paremast kokkusuobimisest. Tantsijal näiteks peab olema igapäevasest kodutööst eemaldumise, puhkamise võimalus. Pole mõeldav, et baleriin enne õhtust etendust peaks seisma poesabas. Baleriini füüsiline nõuab raskemal perioodidel ranget erirežiimi, kaasa arvatud suurem puhkus ja läbimõeldud toitumine.

Minul enesel puudub kunsti ja perekonna samaaegse kokkusuobitamise kogemus. Olin kunstist lühikese ajaga saanud väga suuri rõome ja muresid. Siis lõpetas paratamatus mu esinemised, lavakunstnikutee, aga saatuse juhuse tahtel algas just samal ajal perekonna loomine. Olin kolmekümne kolme aastane.

Meie tavaperekond, mis nõuab naiselt suurt koormust, muidugi suure naiskunstnikuga kokku ei sobi. Inimene saab ikkagi vaid ühel pool end täiesti ära anda. Kunstnikke on mitmes suurusjärgus, mõned saavad pere-naisetööd kunstnikutööga kokku sobitada. Meestel on lugu lihtsam. Osalt lahendaks probleemi koduabiline, aga see peaks tingimata kajastuma naiskunstniku palgas.

Mul on perekond, on lapsed, ma ei saa end kujutleda kunstnikuna, kes on kunsti huvides perekonnaelust suuresti loobunud. Palju ta kaotab? Enda kohta nüüd tean, et oleksin liiga palju kaotanud. Kui saatus oleks mind tollel perioodil, kui perekond juba loodud, seadnud valiku ette, kas kunst või perekond, siis oleksin juba valinud perekonna. Inimesele on mõlemad ühtviisi vajalikud, ühel perioodil on olulisem üks, teisel teine.

Minu eluhoiakust võib järeldada, et ainult kunstile pühendumine oleks suur eneseohverdamine. Usun, et nendel kuulsatel baleriinidel, kes on jäänud lasteta, pole oma elusaatuse valik enamasti toimunud kindla otsustuse alusel, vaid isikliku elu probleemide lahendamine on nihkunud aina edasi, kuni juba hilja.

Teatavasti on ka neid, kes ei püüdle perekonna loomisele. Sellistele inimestele võib kunst kui kompensatsioon olla elu ainus suur võimalus. Siis pole ohverdamist.

Võrdleme hetkeks saalis istuvat vaatajat ja samal õhtul esinevat jäägitult kunstile andunud tantsijat. Vaataja lahkub saalist ja sukeldub oma isiklikku ellu, mis on talle võrratult tähtsam kui teatriõhtu. Aga baleriin, kes selle õhtu õnnestumiseks annab suure osa oma elust, jõust, tahtest, tema annab, annab, annab — etendus lõpeb ja tal pole perekonda, kuhu minna. Kumb on võitnud? Kaotanud?

**Millised on 1967. aastal «Estonias» alanud repetiitoritöö (mille vilju naudime, aga mida saalist vähesed oskavad märgata) kõige suuremad rõõmud ja mured?**

Peamisi rõõme on see, kui tunned, et suudad tantsijat proovisaalis aidata, ja kahepoolse töö resultaati, mis ilmneb vaid laval, on rõõmustav.

Rõõm on, kui kujuneb hea usaldav kontakt tantsijaga, mis soodustab tööd.

Suur rõõm on aidata noort tantsijat, kel veel puudub oskus end kõrvalt jälgida; teda tantsijana mõtlema juhtida; teda oma füüsilist tunnetama aidata. Selles töös on kasutegur suurim, muidugi, kui tegu on andeka õpilasega.

Rõõm on uue ja huvitava balleti sünni juures seista.

Tuska tekitab repetiitoritööga paratamatult kaasa käiv lõpmatu kordus, mis võib nüristada. Juhtub, et teed mitme koosseisuga aastast aastasse etenduste vahel sama tööd ja lõpuks tekib piirini jõudmise tunne, tunne, et töö ei vii enam edasi. Siis aitaks uue balletiisiksuse tulemine, kelle kaudu hakkad jälle värskest nägema.

Repetiitor peab lisaks õhtuti vaatama, kuidas tantsijal laval läheb, see aga tähendab, et mõne lavastuse puhul jälgid kõiki etendusi. Vaadata poolsada korda sama etendust aga tähendab ränka balletimürgistust.

Repetiitori töö on üks ennastandvam, nagu iga pedagoogi töö, tantsija võtab temast kõik, mida võtta on, aga vastusaamine on juba iseasi.

Igapäevane kontakt ja kaasaelamine tantsijaga on repetiitori põhiline rõõm ja mure üheskoos.

**Milline on balleti, lavatantsu koht tänapäeva kunstis ja elus? Tema ülesanne?**

Ballett — üks kunste — on sama ülesandega ja sama vajalik neile, kes teda armastavad, nagu teisedki kunstid. Ballett oma tippudes on inimvõimete ühele piirile lähenemine.

**Kui palju sa loed ilukirjandust?**

Periooditi väga palju. Lugesin juba lapsena, kuid siis sattusid kätte enamasti vähese väärtusega raamatud. Raamatukogudest polnud ma siis teadlik. Väga tõsiselt jõudsin ilukirjanduse juurde pärast Leningradist tulekut. Luule lugemise huvi äratas minus hea sõber Ruuta Taras. Olin siis kahekümneaastane. Kui tol perioodil Kirill Raudsepa perega koos õisus puhkasin, siis lugesin sealse naabri suurest raamatukogust Põhja-maade romaane ja Nobeli preemia sarja.

Elu põhilise lugemise olen lugenud pikkadel haigla-aastatel. Moskvas näiteks lugesin ligi kahe aasta jooksul tohutult vene keelde tõlgitud väliskirjandust. See oli nagu minu kolmas kool.

Olen praegugi lugemishuvist parandamatult nakatunud. Praegu on minu suhe ilukirjandusse eriline: olen kodus näinud ja tajunud teose tekkimisprotsessi ilmumise või mitteilmumiseni välja. Elan nüüd oma elu osaliselt kirjanduselus. See aga on mind õpetanud nägema ümbritseva keskkonna uusi probleeme.

**Kas viimase aja kunst (ükskõik mis alal) on sulle andnud mõne tõesti suure elamuse?**

Juta Lehiste oma loomingulises õhtus. Veljo Tormise ja Mai Murdmaa «Eesti ballaadid». Jaan Kruusvalli ja Mikk Mikiveri «Pilvede värvid». Mõned sümfooniakontserdid. Eesti omadest Nipernaadi-film. Hando Runneli luule. Marie Underi «Mu süda laulab». William Faulkner. Gabriel García Marquez.

**Mis on sulle elus ja kunstis kõige tähtsam?**

Ausus, soojus.

*Helmi Puuri küsitles*  
LEA TORMIS



## Richard Wagneri «Oper ja draama»

«Mein sehr starkes Buch ist fertig,» kirjutab 18. veebruaril 1851 Zürichist poliitiline pagulane Richard Wagner Ferrenc Lisztile Weimaris. «Väga tugev raamat» on Wagneri kapitaalsetim teoreetiline töö «Oper und Drama». Rohkem kui kolmesajal leheküljel vaatleb ta ooperikunsti senist arengut, tunnistab selle üldjoontes nurjunuks ning kuulutab välja uue ooperikontseptsiooni: muusika, teatri, luule, kujutava kunsti parimaid saavutusi ühendava «tuleviku kunstiteose», millest peab saama inimkultuuri kroon.

Raamatu toon — nagu Wagneri paljudes kirjutistes tavaline — on kategooriline ning liialdav, ülikriitiline konkurentide ja apoloogiline enda tõekspidamiste suhtes. Tõsta luup ooperirutiinile, reformide kavandamine oli tollal (iseäranis Saksamaal) moes. «Oper und Drama» intellektuaalne väljakutse varjutas aga kõik teised, kuna selle autor elustas väljakuulutatud skeemi noodipaberil. Elustas teostena, mis vallutasid kõigist takistustest hoolimata rahvusvahelise ooperipubliku, jätsid sügavaid jälgi kogu sajandi lõpu ning vahetuse õhtumaa kultuuri; tänava Wagneri surmast täis- saanud sajandi on kestnud nende ümber poleemika, mis ei näi vaibuvat ka edaspidi. (Ehk võib Wagneri-lavastuste suhtelist vähesust Nõukogude Liidus samuti tõlgitseda mitte passiivsuse, vaid seisukohavõtuna?)

«Oper und Drama» sissejuhatuses laseb Wagner sõrendada tees-vundamenti: ooperižanri eksitus seisneb selles, et väljendusvahendist (muusikast) tehti eesmärk, väljenduse eesmärgist (draamast\*) aga vahend. See tähendab, selles, et traditsioonilises ooperitehnikas määrab ülejäänud komponentide käitumise muusika (siit ka ümarstruktuuridel, nn numbritel põhinev vorm). «Tuleviku kunstiteoses» aga peab muusika astuma ühena väljendusvahenditest dramaturgilise terviku teenistusse. Uue žanri, «tõelise draama»\*\* lõppeesmärgiks Wagneri teooria järgi on müütides peituvast igikestvast tarkusest ekstraheeritud täiusliku inimnatuuri loomulik ning vahetu, publiku kõiki meeli kõitev. süvapsüühikasse ulatuv kujutamine — elamus, mis puhastaks katarsisena vaataja-kuulaja kaasaegses tsivilisatsioonis tundmatuse ni moondunud loomust.

Avaldatav tekstiproov «Oper und Drama» lõpuosast on teose sõlm-punkte. Helilooja kirjeldab, kuidas komponentidest — poeetilisest tekstist, vokaalmeloodiast, lavasündmustikust ning orkestrimuusikast — kujuneb tervik.

Tulipäise uuendaja ning võitleja portreejoontena leidub siin mõnigi poleemikahoost kantud, tegelekusega ilmses vastuolus seisukoht. Nii instrumentaalmuusikast (lk 17, 21), sõnadraamat (lk 19) kui ka kujutatavat kunsti eraldi peab Wagner kaaluka sõnumi vahendamiseks mannetuteks. Traditsiooniline ooper on päästmatult kõdunenud (lk 18, 20). Vaid Wagneri ooperiretsepti päralt on tulevik.

\* Sõna «draama» tähendab Wagneril tema muusikateatri dramaturgilist kogumõju. Sageli mõistavad lugejad selle all lihtsalt ooperi teksti, saades seetõttu ka antud teesist vale pildi, nagu nõuaks Wagner vaid vastupidist, teksti hegemooniat.

\*\* Wagneri uuenduslike ooperite kohta üldiselt käibel termin «muusikaline draama» heliloojale endale ei meeldinud.

Ent kui arvukalt esineb tõepoolest novaatorlikke, nüüdisajalgi aktuaalseid mõtteid!

Enneolematu tähtsuse omistab Wagner orkestrile. Orkester on muusikalise draama «tundlik emasüli»: võimeline valdavateks üldistusteks, suudab ta samas kanda kuulaja alateadvusse «meenutuste» ja «aimustena» peeni nüansse ning seoseid (lk 16), garanteerida poeetilise tundetooni katkematust (lk 19, 20).

Teravalt tänapäevane on Wagner, kui ta võrdleb muusikalist draamat ühtse, tervikliku organismiga (lk 17), mis etenduse käigus elab, kasvab, autonoomse elureeglistiku (lk 21) kohaselt areneb. Võrdlussild jätkub maksimaalse väljendusökonoomsuse, kujundiühtsuse nõudes (lk 18), vajaduses teose iga hetk poeetiliselt mõtestada (lk 19), ühtlasi hoolega maskeerides «võörkeha», suunava loojatahte olemasolu (lk 16, 17). Nii võib mõned klassikalises draamakunstis ühtsust taganud printsüübid kõrvale heita (lk 21).

Wagneri ooperitüübi tehnilistest üksikasjadest on küllap kõige laiemalt tuntud «juhtmotiivid», oluliste tegelaste, sündmuste, mõistete juurde kuuluvad lakoonilised ja ilmekad teemad-sümbolid. Termin «Leitmotiv» pärineb helilooja sõbralt, kirjanik Hans von Wohlzogenilt. Wagner ise kasutab nimetust «meloodiline moment» (alates lk 20). Suurelt jaolt «tänu» Wagneri teoseid ning tõekspidamisi agaralt, kuid primitiivselt populariseerinud austajaskonnale teatakse juhtmotiivide tähendust muusikalises draamas enamasti äärmiselt pealiskaudselt. Ka C. Debussy ning G. B. Shaw on neid pilganud «muusikalisteks visiitkaartideks» ning «riidehoiunumbriteks». Üks juhtmotiivistiku ülesandeid on tõepoolest hõlbustada kuulamist, luua literaarseid seoseid. Ent kaugelt olulisem, kui kasutada Carl Dahlhausi Wagneri-analüüside lemmiksõna — konstitutsionaalne on juhtmotiivide süntaktiline, st grupeeriv, korraldav funktsioon.

Wagneri tervikupüüd oli lausa fanaatiline, oma võimsates ooperites, isegi «Nibelungide sõrmuse» tetraloogias, püüdis ta saavutada iga hetke vastastikust sõltuvust ning suhtestatust kogu hiigelteosega. Suurte, läbiva arendusega stseenide vabas muusikavoolus paiknevad võrgustikuna juhtmotiivid, teisenevad, vastanduvad, meenutavad sündinut ning ennetavad tulevat. See üle kogu teose pingule tõmmatud muusikaliste allegooriate ning metafooride kude, muusikalise draama vormistruktuur lubab Wagneril ühendada enneolematu dramaturgilise elastsuse ning tõeliselt suure sümfoonilise sihikärga, sulatada nähtavate õmblusteta (näiteks tetraloogias) kõige erisugusemaid materjale.

Huvilistele on «Oper und Drama» Wagneri ooperite lahutamatu kaasaanne, võib ju seda pidada helilooja loominguliseks kokaraamatuks. Siiski, selle läbimõeldud dogmasüsteemi ei järginud Wagner üheski pärastises ooperis täht-tähelt. Ajapikku, «Nibelungide sõrmuse» kogemuse ning Schopenhaueri-lektüüri mõjul, lööb «Oper und Drama» teoreetiline enesekindlus samuti kõikumale. 1870. aasta paiku peab Wagner juba muusikat kõikehõlmavaks, kosmiliseks substantiks, mis loomulikult kätkeb eneses ka (ikka eespool nimetatud tähenduses) draama. Omakorda vaid draama suudab universaalset muusikat adekvaatselt maistele meeltele vahendada.

Wagneri-kirjaniku vohav, enigmaatiline stiil on iseäranis «Oper und Drama» lugejat ikka heidutanud oma isepäise terminoloogia, risti ja põiki käänlevate arutlustega. Kui aga läheneda sellele tekstile muusikalisema hoiakuga? Kuulatada selle katkendlikes vihjetes, meelevaldsetes kordumistes, raskepärastes paisutustes, hajali kujukuses aimusi ja meenutusi, peidetuks lahustunud paljuharulist tervikut, valguskuma, mis nähtusele langedes muudab tolele iseloomuliku ainuomase värvuse nähtavaks tõeks (lk 16).



*Jules Bonnet' foto. Luzern 1868*



C. F. Deckler

## Ooperist ja draamast

RICHARD WAGNER (1813—1883)

Dramaatilise väljenduse eluandvaks lätteks on tegelaskuju värssmeloodia.\* A i m u s e n a o n sellele suunatud ettevalmistav absoluutne orkestrimeloodia, m e e n u t u s e n a lähtub sellest instrumentaalmotiivi idee. Aimus — see on üha laienev valguskuma, mis nähtusele langedes muudab tolele iseloomuliku, ainuomase värvuse nähtavaks tõeks; meenutus on see kättevõidetud värv ise, nagu selle maalikunstnik esemelt võtab ja üle kannab. Silmaga on haaratav ja kogu aeg tunnetatav värssmeloodia esitaja ja kuulutaja ilming ja liikumine — dramaatiline žest. Kõrvale vahendab selle orkester, mis viib täide oma ürgseima ja olulisima missiooni, kandes värssmeloodia harmooniat. Esitaja poolt nii silmale kui ka kõrvale saadetud kõigi sõnumite väljenduslikust kogumist võtab orkester seega katkematult ja igas suhtes kandjana ja ilmestajana osa: ta on muusika tundlik emasüli, millest lähtub väljendust tervikuks liitev seos. / . . . /

Me käsitlesime niisiis orkestri võimet äratada aimusi ja meenutusi. Aimusest kõnelesime kui ettevalmistusest ilmingule, mis hiljem žestis ja värssmeloodias nähtavaks saab, meenutust kui sellest tulenevat mõtet; nüüd jääb veel täpselt kindlaks teha, mis on see, mis dramaatilises mõttes vältimatuna samaaegselt aimuse ja meenutusega täidab draama ruumala niiviisi, et aimus ja meenutus muutuvad selle täielikuks mõistmiseks tõesti vajalikeks komponentideks.

Teataval määral sõltumatult võib orkester kõnelda vaid nendel momentidel, kus draama tegelaste sõnalise mõtte täielik ühildumine muusika tundepingega pole veel võimalik. Meie käsitluse järgi võrsub muusikaline meloodia sõnalise poeesia pinnalt ja see võrumine on tingitud sõnapoesia enese loomusest. Meloodiale annab mõtte, st teeb tema mõistetavaks teda esile kutsunud poeesia ja me kogeme teda mitte ainult millenagi, mis on kunstiliselt välja mõeldud ja esitatud, vaid samas millegi meie emotsioonide jaoks orgaanilise paratamatusena teostuvana ja tema sündimisprotsessis neile esitatavana; nii tuleb meil ka dramaatilist situatsiooni oma kujutluses näha tuginemas eeldustele, mis meie silme ees pürgivad sellistesse kõrgustesse, kus värssmeloodia muutub meile paratamatuks ühe konkreetse emotsionaalse momendi ainsa adekvaatse väljendajana.

Me mõistame: üks valmiskujul loodud meloodia jääb meile arusaamatuks, kuna on meelevaldselt tõlgendatav; valmiskujul loodud, lõplik situatsioon peab meile jääma samuti mõistmatuks, nagu me ei suuda loodust mõista, kuni me teda käsitame kui midagi valmis kujul loodut; seevastu saab ta meile mõistetavaks, kui me temas näeme üha sündivat, elusat olemist, mille kujunemine lähemates ja kaugemates sfäärides on meile pidevalt tajutat. Seeläbi, et kunstnik esitab meile oma teose katkematus sundimatus kujunemiskäigus ja et meist endist saavad selle kujunemise sundimatult kaasa aitavad tunnistajad, ei jää tema loomingusse enam jälgegi valmis tehtust, mille abil ta, kui ta oma jälgi sellelt ei kaotaks, suudaks äratada meis vaid külma, tundetut imestust, mis meid valdab näiteks mõne kunstipärase masinavärgi vaatlemisel.

\* Värssmeloodia — Wagneri termin, tähendab muusikalise draama luuleteksti ning sellega lahutamatuult seotud meloodia kunstilist sünteesi, st wagnerlikku vokaalpartiid. — Toim.



Kujutav kunst pakub meile vaid valmis seisundeid, st liikumatust ja seetõttu ei tee ta vaatajast kunagi mingi nähtuse saamisloo tunnistajat. Absoluutse muusika looja tegi oma äärmuslikemas eksitustes sellesama vea: hakkas nagu kujutavas kunstis pakkuma valmisprodukti kujuneva asemel. Ainuuksi draama on end ajas ja ruumis kõrvale ja silmale niiviisi avav kunstiteos, et võime ta arenemisest ise otseselt osa võtta ja arengu tulemust oma tunnete kaudu käsitada kui midagi paratamatut ja selgesti mõistetavat.

Kunstnik, kes tahab, et meist saaksid tema teosele kaasa elavad, selle kujunemise, seda kujunemist võimaldavad tunnistajad, peab hoolega hoiduma tegemast ainsatki sammu, mis võiks katkestada orgaanilise arengu kulgu, ainsatki tahtmatut liigutust, mis häiriks kuulaja tahtmatult kütkestatud meeli. Tema kõige olulisem vandeseltslane murraks siis silmapilkselt truudust. Orgaaniline areng toimub ainult alt ülespoole, alamtalt organismitlt kõrgemale, /.../. Nii nagu poeetiline taotlus kogus tegevusmomente ja selle motiive sealt, kus nad argielus tõeliselt olemas on, ainult lõpmatult sirutunud seostes ja pilguga haaramatuiks hargnenult; nagu ta neid momente ja motiive esituse arusaadavuse nimel tihendas ja selles tihenduses teravdas, nii peab poeetiline taotlus teostuse käigus läbima täpselt sama tee nagu neid momente kujutledes, sest taotlus teostub vaid selle kaudu, et teeb meie tunded oma kujutletud luuleteose osalisteks. Tunnetele on kõige mõistetavamad meie tavalise elu suhted, kus me vastavalt oma kalduvustele ja vajadustele käitume just nii, nagu oleme harjunud. Kui nüüd draama looja kogus oma motiivid sellest elust ja selle elu harjumuspärastest suhetest, siis peab ta ka oma luulekujud meile esialgu esitama niisuguses välises ilmingus, mis poleks argielule nii võõrad, et neisse kätke- ketut ei suudetaks mõista. Seetõttu peab ta neid meile kõigepealt näitama tingimustes, millel oleks äratuntav sarnasus meie endi kogemusega või võimaliku kogemusega. Alles sellelt aluselt võib ta aste-astmelt tõusta situatsioonide kujunemiseni, mille jõud ja imepärasmus meid argielust välja kannaksid ja näitaksid meile inimest tema olemuse ülimes täiuses. Nii nagu need kõigest juhuslikust puhastatud situatsioonid tõusevad üllastele kõrgustele jõuliste sõnumitega isiksuste kohtumiste kaudu neis, kus nad näivad meile asuvat ülemal tavalistest inimlikest mõõdetest, nii peab paratamatult ka tegude ja kannatuste väljendusvorm situatsioonides alustama tõusu hariliku elu tasandil äratuntavalt astmelt, et siis põhjendatud ülespoole liikumises jõuda kõrgendatud kuulutusjõuni, nagu see iseloomustab ka muusikalist värssmeloodiat. /.../

Niisugune igapäevasele elule lähedaselt aluselt võrsuv, ülevusse tõusev situatsioon kujutab iseendast üht selgesti eristatavat lüli draamatervikus, mis nii sisult kui ka vormilt selliste orgaaniliste, üksteist vastastikku tingivate, täiendavate ja kandvate lülide ahelast koosnebki. Need on nagu organid inimkehas, mis on täiuslik ja elav vaid juhul, kui tema kõik üksteist vastastikku täiendavad ja tingivad luud-liikmed on olemas, kus miski ei puudu, kus pole aga ka midagi üleaurust.

Draama on ikka uus ja üha uuenev ihu, millel on inimlikuga vaid niipalju ühist, et ta elab ja et see elu tuleneb sisimast elamisvajadusest. Draama elamisvajadus on aga erisugune, sest ta ei kujuta end mitte püsivalt samaks jäävas aines, vaid ammutab oma materjali erinevates olukordades viibivate inimeste äraarvamatus kombinatsioonides põimuvatest lõputult mitmepalgelistest ilmingutest, kusjuures neil on jälle ainult üks ühine joon, nimelt, et need on inimesed ja inimlikud olukorrad. Inimeste ja olukordade mitte kunagi ühetaoline individuaalsus omandab vastastikustes kokkupuudetes aina uue näo, mis esitab kunstiloojale ta taotluse teostamisel üha uusi vältimatuid tingimusi. Neid tingimusi arvestades peab draama vastavalt individuaalsuste vaheldumisele alatasa

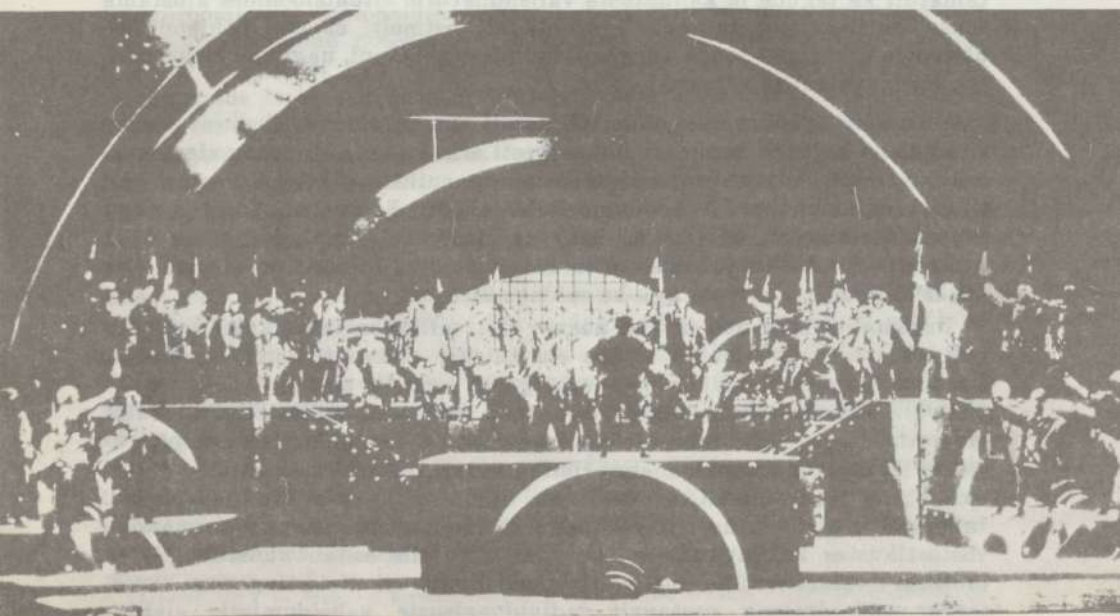
uesti vormuma. Ja miski pole andnud ilmekamat tunnistust eelnevate ja käesolevate kunstiajastute võimetusest luua ehtsat draamat kui tõsiasia, et nii sõnameister kui ka muusik kõigepealt vorme otsisid ja nad kindlaks määrasid; sellele järgnes neil draama loomine sel viisil, et nad täitsid need vormid suvalise dramatiseeritud ainesega.

Ükski vorm pole aga olnud tõelise draama sünniks ahistavam ja jõuetum kui ooperivorm oma alatiseks valmisloigatud, draama olemusele täiesti võõraste laulunumbritega: millise vaeva ja pingutusega heliloojad ka ei püüdnud seda avardada ja mitmekesistada, selles ahtras, hajali killustatuses võis teos vaid püüdnud täielikuks kõluks ja kõntsaks.

Vaadeldes nüüd vastukaaluks põgusalt meil mõttes mõlkuvat draamavormi kogu ta põhjendatud ja vältimatus, üha uut loovas vaheldusrikkuses, et näha selle olemuslikku täiuslikkust ja ainulaadset tervikut. Paneme aga ka tähele, mis selle terviku võimalikuks teeb.

Terviklik kunstiline vorm on mõeldav ainult tervikliku sisu vahendajana. Tervikliku sisu tunne aga ära vaid sellest, et ta end ilmutab sellises kunstilises väljenduses, mille kaudu ta suudab end järgitult tunnete avada. Sisu, mis nõuaks kaht laadi väljendust, st mille kaudu looja pöörduks vaheldumisi kord mõistuse, kord tunnete poole, selline sisu võiks ju ka ise olla ainult kahestunud ja ebaterviklik. Iga kunstiline taotlus pürgib juba oma alges kujundiühtsuse poole, sest vaid sedavõrd, kui võrd ta niisugusele kujundiühtsusele läheneb, muutub mingi sõnum kunstiks; tema vältimatu lõhenemine algab aga just sellest punktist, kus kasutatud väljendus ei suuda enam taotlust täielikult kuulajani viia. Kuna iga kunstilise kavatsuse taga seisab alateadlik tahe end tunnete kuulutada, siis on selge, et kehastunud väljendus ei saa mingil juhul tundeid täielikult haarata. Vorm aga, mis tahab oma sisu täielikult ilmutada, peab tunded täielikult vallutama. Ainuüksi loovale kunstnikule on niisugune tunnete absoluutne valdamine juba tema väljendusvahendi loomuse tõttu võimatu, ja mis tal seetõttu tunnete avaldamata jäi, sellest pidi ta,

*Wagneri-lavastustele on iseloomulikud suurejoonelised lavapildid. Teoste üldistusjõud pakub võimalust ühendada üksteisest väga kaugete ajastute visuaalseid kultuure. Kaks vaadet «Nibelungide sõrmuse» tetraloogiale Leipzgis 1976. a (lavastaja Joachim Herz, lavakujundus: Rudolf Heinrich): all stseen ooperist «Jumalate hukk».*







Stseen ooperist «Reini kuld».

et oma taotluse ideed täielikult välja öelda, mõistusele kõnelema; /.../. otsustaval hetkel esitaski ta lõpuks oma taotluse — tendentsi — pelgasententsina, st alasti ja teostamata jäänud kavatsusena.

Püüdkem nüüd täpselt kirjeldada väljendusvormi, mille terviklikkus võimaldaks ka sisu terviklikkust. Me määratleksime seda kui niisugust, mis poeetilise mõtte ka kõige lennukamat taotlust suudaks võrdväärselt tunnetele vahendada. Seda suudab vaid niisugune vorm, mis igas oma hetkes kätkeb poeetilist taotlust, aga seda samal ajal ka varjab, st — seda teostab. Ka sõnahelikõnele\* oleks selline täielik taotluse endassepeitmine võimatu, kui talle ei lisanduks veel teine kaasa kumisev hääleandja, mis kõikjal, kus sõnahelikõne, poeetilise taotluse vahetuim kandja, peab oma väljenduses paratamatult langema nii madalale, et ta, taotluse purustamata seose tõttu tavalise eluolu häälestusega, katab seda veel vaid hõredavõitu helilooriga, suudaks ülal hoida ühtset vankumatult kõrget tundeväljendust.

Selleks väljendustervikut pidevalt toetavaks hääleks on orkester, kes seal, kus draamategelaste sõnahelikõne dramaatilise situatsiooni selgemaks ilmestamiseks madaldub punkti, kus paljastub luulesõna sugulus argise elu mõistuslike väljendusvormidega, tasakaalustab oma võime kaudu luua muusikas meenutust ja aimust draamategelase alandunud väljenduse sedavõrd, et ärkvele toodud emotsioonid kõrgendatud meelega püsima jäävad ega tarvitse kunagi sõnaga kaasa laskuda ja muutuda mõistuse tegevuseks.

Tuleb silmas pidada, et orkestri sellised tasakaalustavad väljenduslikud momendid ei tohi kunagi sündida helilooja meelevaldselt tahtest mingi kunstliku kõlalise lisandina, vaid ainult poeetilisest kavatsusest. Kõneleksid need momendid millestki draamategelastele ülearusest, nende olukorraga mittekokkuuuluvast, siis

\* *Worttonsprache* all mõtleb Wagner muusikalise draama luuleteksti, mis tugineb vokaalide ürgsele glossolaalilisele mõjule. — Toim.

rikuks muusika mittevastavus sisule kogu väljendusliku terviku. Madaldunud või ettevalmistavate situatsioonide puhtmuusikaline kaunistamine nn ritornellide, vahemängude ja isegi laulusaadete näol, nagu seda harrastatakse ooperites muusika enese ülistamiseks, lagundab väljendusühtsuse sootuks ja suunab kuulava kõrva ainult muusikalisele sõnumile, mitte enam kui sisu väljendajale, vaid teataval määral kui väljenduse objektile. Ka need momendid peavad niisiis võrsuma kunstniku taotlusest ja nimelt sel viisil, et nad aimusena või meenutusena suunavad meie emotsioonid ikka ainult draama tegelasele ja temaga seostuvale või temast lähtuvale ilmingule. Me ei pea saama neist aimuste- ja meenutusteküllastest meloodilistest momentidest välja kuulutada muud kui meie tundeid puudutavat lisandit tegelase sõnumile, kes praegu meie silme all veel ei saa või ei taha avaldada oma tunnete kogu täiust.

Need meloodilised momendid, mõeldud hoidma meie emotsioone ikka samal kõrgusel, muutuvad tänu orkestrile meile nagu teatavateks tunnete teevitadeks, mis juhivad meid läbi kogu draama käänulise ja keerulise struktuuri. Nende kaudu saavad meist poetilise taotluse sügavaimate saladuste alatised kaasteadjad, kavatsuse teostamisest vahetud osavõtjad. Nende, aimuse või meenutuse, vahel elab värssmeloodia, kantav ja ise kandev individuaalsus, nagu ta vormub emotsionaalses keskkonnas, mille koostisosadeks on nii ta enese kui teiste teda mõjustavate, juba läbi elatud või alles läbielavate tundeliigutuste avaldused. Need muusikalised, taotlust kätkevad tundesõnumi lisandid taanduvad niipea, kui iseenesega jäägitult ühtne tegelaskarakter sulab kogu olemusega kokku värssmeloodia väljenduslikkusega. Siis orkester veel vaid kannab ja ilmestab seda; kui aga värssmeloodia väljenduse ülevus taas madaldub helisevaks sõnafrasiks, tuleb orkester uuesti aimustest tulvil meenutustega täiendama ja säilitama emotsionaalset kogupilti, kujundades samal ajal loomulikke tundeüleminekuid meie eneste üha ärksana püsivale elamusele.

Need aimust meenutavad meloodilised momendid, milles meenutused omakorda aimusteks muutuvad, on tärganud tingimata vaid draama kõige olulisemate motiivide pinnalt; neist tähtsamad on aga vastavuses teravdatud ja tihendatud sündmustiku teravdatud ja tihendatud motiividega, mis on looja poolt määratud olema tema dramaatilise ehitise tugisammasteks; ta põhimõtteliselt ei kasuta neid eksitavas paljususes, vaid ülevaadet võimaldaval vähesel hulgal, mida saab plastiliselt korrastada. Neis põhimotiivides, mis pole nimelt mitte sententsid, vaid kõnekad tundemomendid, ilmub poetiline taotlus, mis nüüd äratundmise aktis teostub, kõige selgemalt välja. Ja muusikul, poeedi taotluse teostajal, on nüüd kerge täielikus üksmeeles selle taotlusega a neid meloodilisteks momentideks tihendatud motiive nii korrastada, et tal nende põhjendatult vahelduvate kordamiste kaudu päris iseenesest sünnib ülimalt ühtne muusikaline vorm — vorm, mille helilooja seni meelevaldselt kombineeris, mis aga alles poetilisest kavatsusest lähtudes võib kujuneda loomulikuks, tõesti terviklikuks, st mõistetavaks.

Kuni tänaseni ei olnud komponistid ooperit luues püüdnudki leida selle kunstiteose jaoks ühtset vormi; iga üksik laulunumber oli iseendast küllastunud omaette vorm, mis ooperi teiste muusikaliste lõikudega sarnanes vaid väliselt struktuurilt; vormi tingiva sisu seisukohast aga ei seostunud sellega üldse. Seoste lõtvus oli ooperimuusikale lausa iseloomulik. Ainult eraldi muusikapala omas kooskõlalist vormi, mis tulenes absoluutmuusikalisest printsiipest, püsis harjumuse najal ja suruti poeedile ikkena kaela. Nende vormide seostatus seisnes selles, et üks juba ette valmiskonstrueeritud teema vaheldus teise teemaga ja need meelevaldselt kordusid, motiveeritud ainult muusikaliselt. Teemade vaheldumine, kordused, lühendamise ja venitamise moodustasid niimoodi sümfoonia — suurima absoluutse



instrumentaalteose — ainsa, ainult neist teemadest tingitud dünaamika, mis püüdis mingitest tunnetele võimalikult veenvatest teemade seostest ja nende kordustest saavutada terviklikku vormi. Neid kordusi õigustas aga ikka ainult mõtteline, ei iialgi teostuv eeldus; ainsaks neid põhjendavaks faktoriks saab ent olla vaid poeetiline taotlus, kuna ta lausa nõuab neid enese mõistetavaks tegemise vahendina.

Selgesti eristatavaks, oma sisu täielikult realiseerivateks meloodilisteks momentideks muutunud dramaatilise sündmustiku peamotiivid moodustavad oma põhjendatud ja alati vastastikku tingitud — nagu riimi puhul — kordumistes ühtse kunstilise vormi, mis ühendava sidemena ulatub kokku liitma mitte ainult draama kitsamaid löike, vaid kogu teost.\* Selles vormis võivad nüüd nii üksteist vastastikku mõistetavaks muutvad ja seeläbi tervikut loovad meloodilised momendid kui ka neis kehastunud tunded või nähtused, kõige jõulisemalt sündmustikumotiivid, nõrgemaid kaasa haarates, üksteist tingides ja olemuselt ring laadilt ühtsed, end tunnetele teatavaks teha. Sellises ühtekuuluvuses on lõplikult realiseerunud täiuslik vorm ja selle vormi kaudu ilmutatud terviklik sisu, mida võimaldabki tõepäraselt teha ainult niisugune vorm.

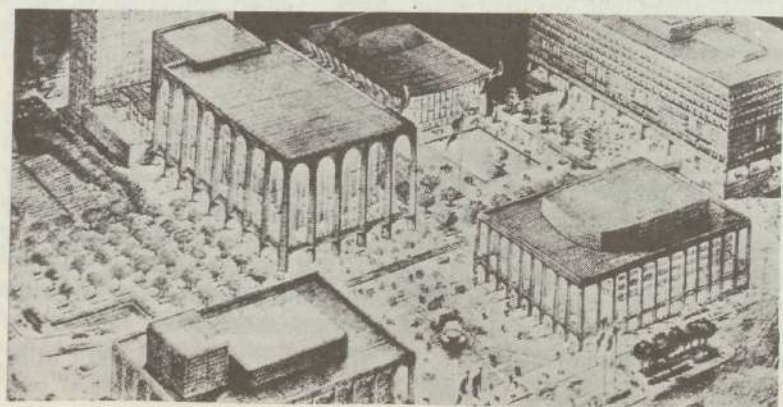
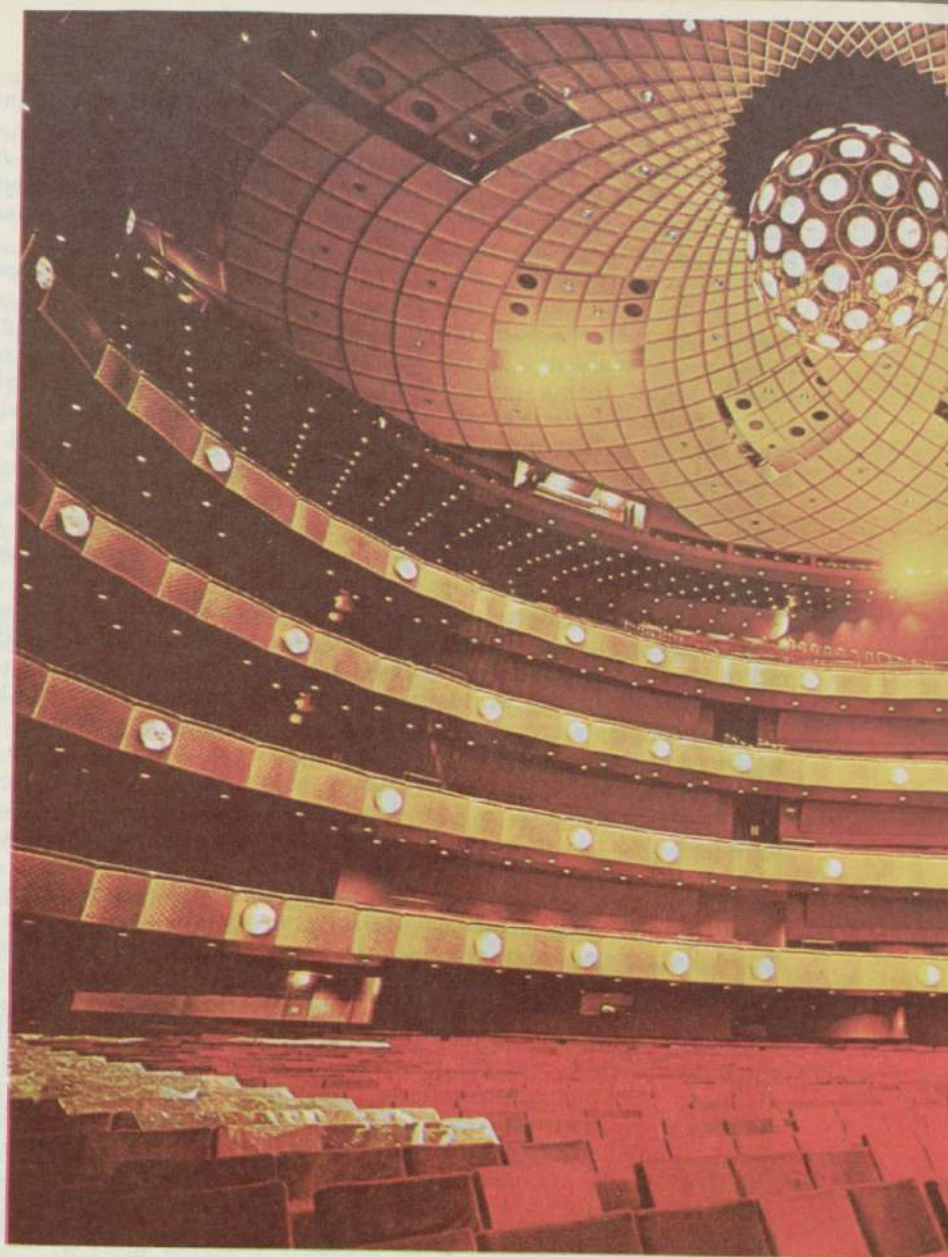
Kui nüüd kõik asjasse puutuv veel kord ammendavas sõnastuses kokku võtta, nimetaksime niisiis lõpetatud terviklikuks kunstivormiks väljendust, milles ka avaraim inimelu ilmingute kogum — sisu — saab end tunnetele täielikult mõistetavalt avaldada, nii et see sisu igas oma üksikhetkes tooks tunnetele suurima erutuse ja rahulduse. Sisu peab vormis niisiis pidevalt tajutav olema ja väljendusvorm järelikult pidevalt — vastavalt oma haardeulatusele — sisu vahendama. Sest mida me vahetult ei tunnetata, seda haarab vaid mõistus, vahetut tunnetust aga emotsioon.

Pidevalt sisu vahendava ja seda tema kõigis seostes hõlmava väljendusvormi terviklikkuse kaudu on ühtlasi ainuvõimalikult ja lõplikult lahendatud ka praegusenigi püsinud aja ja ruumi ühtsuse probleem. Ruum ja aeg kui sündmustiku lihas ja veres tõeluse abstraktsioonid köitsid vaid seetõttu meie draamasid konstrueerivate kunstnike tähelepanu, et nende käsutuses polnud veel ühtset, poeetilist sisu täielikult realiseerivat väljendusvormi. /.../ Ent ka kõige ühtsemas ruumis ja kõige piiratumas ajalõigus võib toimuda suvaliselt katkendlik ja seosetu sündmustik, nagu me seda ühtsust arvestavates tükides küllaldaselt näeme. Tegevusühtsus sünnib sündmustiku arusaadavast seostatusest iseenesest. Ta saab seda aga ainult ühel teel arusaadavalt teatavaks teha ja see pole hoopiski mitte ruum ja aeg, vaid — väljendus. Kui me kirjeldasime seda väljendust kui terviklikku, st seostatut ja seda seostatust pidevalt tajutavaks tegevat, eelnevast tulenevat, järgnevat võimaldatud vormi, siis selles väljenduses saavutaksime ka ruumis ja ajas lahutatud momentidele taasühtsuse, ja kus kogumüljeks vajalik, ka selle pideva tunnetatavuse. Sest vahetu tunnetamine ei sõltu ajast ega ruumist, vaid muljest, mis ruumis ja ajas meile antakse. Sellise väljendusvormi puudumisest tekkinud, aja ja ruumi külge haakunud nõuded on ühtse vormi rakendamisega kõrvaldatud; draamateose tõelus on hävitanud nii aja kui ka ruumi.

Nii ei mõjusta tõelist draamat väljastpoolt enam mingi tingimus. Ta on elav ja arenev organism, mis kujuneb oma sisemiste seaduste järgi üheainsa, samuti sisemiselt tingitud kokkupuute tõttu välisilmaga — ja selleks on sõnumi mõistetavaks muutmise vajadus. Nimelt sõnumi, sellisena, nagu ta on ja areneb, kuid mis tunnetatavaks muutub ainult sel teel, et ta ajendatult sisimast vajadusest loob oma sisule kõikevõimaldava väljendusvormi.

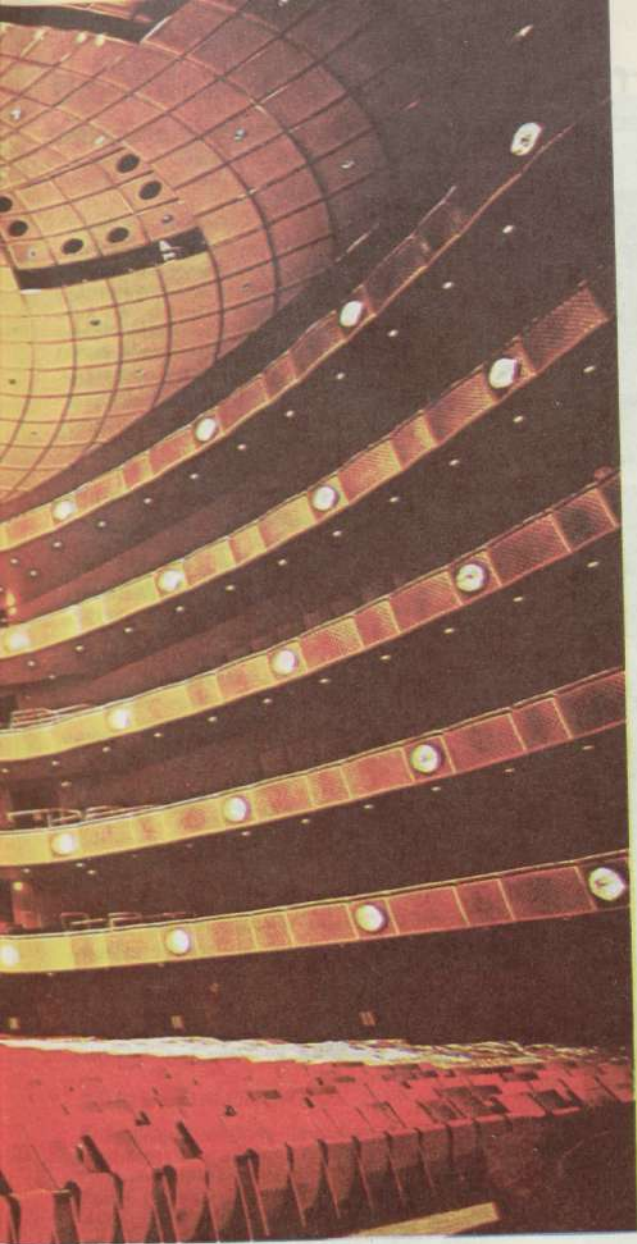
Tõlkinud HELI SUSI

\* Teemade terviklik seostatus, mida helilooja seni püüdis saavutada avamängus, peab ilmuma draamas endas.



*Lincoln Center  
projektina...*





*New Yorgi Linnateatri saal.  
Linnateater on üks kuuest  
Lincoln Centrisse koondatud  
kultuuriasutusest.*



... ja tegelikku-  
ses.

## II Nõukogude Eesti filmifestivali (1983) auhinnad



«Idealmaastik».



«Künnimehe väsimus».



«Tallinn 80».

### PEAAUHIINAD

#### PARIM MÄNGUFILM — «Idealmaastik».

Stsenarist K. Helemäe, režissöör P. Simm, operaator A. Iho, kunstnik P. Vaher, heliloojad J. Nõgisto, E.-S. Tüür, helioperaator R. Schönberg. Osades: A. Kukumägi (volinik), T. Kark (esimese), K. Komissarov (raioonikomitee sekretär), P. Adamson (Asser), R. Paavel (Liina), A. Oksküla (Liina isa), P. Poom (Peeter Viksur) A. Juhanson (tema naine) jt. «Tallinnfilm», 1980. 2443,1 m. Esilinastus 20. 04. 1981.

#### PARIM DOKUMENTAALFILM — VÖRDESELT (ex aequo) — «Künnimehe väsimus»

Stsenaristid ja režissöörid J. Määr ja E. Säde, operaatorid P. Olevain ja N. Sarubin, helioperaator P. Oja, helikujundaja P. Pedajas, konsultandid A. Laansalu, A. Jakobson, E. Nugis, A. Väli. «Tallinnfilm», 1982. 1453,4 m. Esilinastus 11. 05. 1983 (festivali programmis).

#### «Tallinn 80».

Stsenaristid V. Kuik ja A. Sõöt, režissöörid A. Sõöt ja V. Kuik, operaatorid A. Sõöt, J. Garšnek, M. Ratas, P. Tooming, N. Sarubin, P. Olevain, helilooja A. Põldmäe, helikujundaja ja helioperaator J. Elling, helioperaator H. Eller. «Tallinnfilm», 1980. 1847,6 m.

#### PARIM POPULAARTEADUSLIK FILM — «Nõialoom»

Stsenarist, režissöör, operaator R. Maran, operaator V. Kepp, muusikakujundus M. Sarv, helioperaator E. Säde, kunstnik M. Kaarma, laulab P. Pedajas, laulusõnad J. Kaplinski, loodushääle lindistus F. Jüssi, konsultandid P. Ermits, S. Veldre, O. Paap, V. Ranniku. «Eesti Telefilm», 1981. 729,8 m (25'36"). Esilinastus Eesti Televisioonis 4. 02. 1982.

#### «Sookured».

Stsenarist, režissöör, operaator R. Maran, operaator A. Tomasberg, muusika M. Sarv, helioperaator P. Rattiste, kunstnik M. Kaarma, loodushääle lindistus F. Jüssi, P. Rattiste, konsultandid E. Kumari, F. Jüssi, T. Randle, V. Ranniku. «Eesti Telefilm», 1982. 828,3 m (29'38") Esilinastus Eesti Televisioonis 1. 01. 1983.

#### «Feromoonid».

Stsenarist, režissöör, operaator R. Maran, helioperaator H. Eller, helikujundaja I. Randalu, konsultandid J. Viidalepp, E. Mõttus, A. Kuusik. «Tallinnfilm», 1982. 567,0 m. Esilinastus 13. 05. 1983 (festivali programmis).

#### «Ühe armastuse lugu».

Stsenarist, režissöör, operaator R. Maran, operaator V. Kepp, muusika M. Sarv, helioperaator E. Säde, kunstnik M. Kaarma, loodushääle lindistus F. Jüssi, konsultandid E. Kumari, V. Ranniku. «Eesti Telefilm», 1981. 809,5 m (28'24"). Esilinastus Eesti Televisioonis 9. 05. 1982.

#### PARIM MULTIFILM — «Kolmnurk».

Stsenarist, režissöör, kunstnik P. Pärn, kunstnik M. Kiik, operaator A. Iives, helilooja O. Ehala, helioperaator J. Elling. «Tallinnfilm», 1982. 434,9 m. Esilinastus 12. 05. 1983 (festivali programmis).



## PARIM MUUSIKAFILM — «Koit ja Hämarik».

Stsenarist ja režissöör H. Drui, operaator E. Oja, helioperaator R. Schönberg. «Eesti Telefilm», 1981. 1016,0 m (35'38"). Esilinastus Eesti Televisioonis 30. 10. 1980.

### «Jätkata fortes».

Stsenarist ja režissöör H. Drui, operaator E. Oja, helioperaator I. Parmas. «Eesti Telefilm», 1980. 623,2 m (21'52"). Esilinastus Eesti Televisioonis 21. 12. 1980.

## AUHINNAD

### Parim režissööritöö

mängufilmis: jäi välja andmata;  
dokumentaalfilmis: Andres Sööt («Reporter»);  
populaarteaduslikus filmis: Rein Maran;  
multifilmis: Priit Pärn («Kolmnurk»);  
muusikafilmis: jäi välja andmata.

### Parim operaatoritöö

mängufilmis: Mark Soosaar («Jõulud Vigalas»);  
dokumentaalfilmis: Andres Sööt («Reporter»);  
populaarteaduslikus filmis: Rein Maran;  
muusikafilmis: Ago Ruus («Nukitsamees» ja «Šlaager»).

Parim naisnäitleja: Meeli Sööt («Pihlakavärvavad»).

Parim meesnäitleja: Rein Aren («Pulmapilt»).

Parim kunstnikutöö: Heiki Halla ja Priit Vaher («Ideaalmaastik» ja «Arabella, mereröövli tütar»).

multifilmi kunstnik: Jüri Arrak («Suur Tõll»).

Parim filmimuusika: Lepo Sumera («Suur Tõll» ja «Kaks päeva Viktor Kingissepa elust»).

Parim helirežissöör: Enn Säde.

Parim debüüt dokumentaalfilmis: Sulev Keedus

(stsenarist, režissöör, operaator, «Luigeluum», «Eesti Telefilm»).

Parim laste- ja noorsoofilm: «Arabella, mereröövli

tütar» (stsenarist A. Pervik, režissöör P. Simm, operaator A. Iho, «Tallinnfilm»).

Parim telefilm: «Kaks päeva Viktor Kingissepa elust» (stsenarist A. Vahemetsa, režissöör T. Kask, operaatorid M. Madisson, A. Mutt, «Eesti Telefilm».)

Parim reklaamfilm: «Oun» (stsenarist ja režissöör K. Klooren, operaator T. Talivee, «Eesti Reklaamfilm».)

## ZORII ERIAUHINNAÐ

Režissöör-operaator Mark Soosaar (filmide «Jaan Oad» ja «Härra Vene maailm» eest).

Režissöör-operaator Peeter Tooming (filmide «Linna-loom» ja «Kassilaane» eest).

Režissöör Peep Puks (filmide «Ärge laske mul surra», «Kuuviikerkaar» ja «Põhjaviim» eest).

## ZORII AUHINNAD

Parim helirežissöör: Enn Säde.

Edukas töö muusikalise lastefilmi loomisel: režissöör Helle Murdmaa ja helilooja Olav Ehaja («Nukitsamees»).

Rahvaste sõpruse teema kajastamine: dokumentaalfilm «Tee» (stsenarist A. Visi, režissöör T. Elme, operaator A. Vilu).

## DIPLOMID

Parim episoodiline osa: Heino Mändri («Kaks päeva Viktor Kingissepa elust»);  
väljapaistev näitlejatöö: Enn Klooren («Teaduse ohver»);

klassika stiilipuhas ekraniseerimine: Valentin Kuik («Teaduse ohver»);

poliitilise detektiivse edukas viljelemine: Peeter Urbla («31. osakonna hukk»).



«The armastuse lugu».



«Sookured».



«Kolmnurk».



«Koit ja Hämarik».

Algul kõneldi kuluaarides, et see film tekitavat imelise, ebatavalise mulje. Juttude järgi oli ta skits minevikku heidetud ja seetõttu ootamatuna mõjuvust, kaasaegsest tootmisteemalisest draamast koos sellele nii ise-loomuliku «kõrvalise inimesega». Siis läks film üleliidulisele ekraanile, sai preemia parima režissööridebüüdi eest jne, kuid siiani on Karl Helemäe ja Peeter Simmi filmi jäänud lahendamata mõistatus.

Kuid kas pole Eesti filmi teatav «uus laine» üldse mõistatus? Kuigi sel puuduvad ühtse voolu välised tunnused, jääb siiski mulje sisulisest terviklikkusest, mis läbib selliste filmide nagu «Surma hinda küsi surnutel», «Tuulte pesa», «Metskannikesed», «Ideaalmaastik» kogu kujundlikku ülesehitust.

Vändatud väga erinevate režissööride poolt, pole need filmid mingilgi määral seotud ühtede või teiste loominguliste manifestidega, piiratud ühe põlvkonna probleemidega. Jutt pole mingist ühtsest ajastu nõudeks saanud kunstifilosoofiast. Meie ees seisab vajadus hiljutist minevikku filosoofiliselt mõtestada, seostada ühiskondlik olemine ja rahvuslik iseloom universumimüüdiga — mis lõpuks viib ikkagi tagasi rahvuslikkuse allikateni. Ainult sellise terviklikkuse püüet arvestades võib igast filmist kergesti välja lugeda aktuaalse, hinnata konkreetse autori teed kunstis.

«Ideaalmaastikku» ja «Tuulte pesa» seob eriti palju. Mõlemad on debütantide filmid, mõlema meisterlik operaatoritöö on Arvo Iholt, mõlemad on pöördunud Balti liiduvabariikide jaoks pärast filmi «Keegi ei tahtnud surra» «klassikaliseks» saanud epohhi poole — sõjajärgsed aastad, kõikjal murravad läbi ja koguvad jõudu uue elu võrsed, metsades aga on peidus vihkamine, hirm.

Kui mööda vaadata (muide üpris tähendusrikkast) rahvuslikust koloriidist, on meie ees sisuliselt Dovženko «Maa» teema talle omase looduslik-folkloorsete ja sotsiaalsete kihistuste põiminguga. Nõukogude kino traditsioonilised motiivid on Neulandi ja Simmi filmides üldse olulisemad, kui esimesel pilgul näib.

Uutes Eesti filmides ei püüelda ajaloo moderniseerimise poole, aga Simmi film meenutab siiski kohati imelikul moel toleaegset kino, kus kangelase sirgjooneliste tegudele vastas kunstiliste võtete plakatlik ülekuhjatuse.

Ja samal ajal — see käib kõigi eelpool loetletud Eesti filmide kohta — on meie ees piisavalt täpsustatud ning juba selleski mõttes kaasaegne filmikunst. Iga kord saavutatakse see erinevate vahenditega. Kaljo Kiisa film «Surma hinda küsi surnutel» tuli välja retrostiili üldise harrastamise ajal, kuid peab ütlema, et autorid leidsid vahendeid selle peeneks, mittešabloonseks kasutamiseks. Neulandi ja Simmi filmides aga just nimelt pole rõhutatud retrole. «Ideaalmaastiku» üks esimesi stseene — vanaaegse varietee tantsijanna soolonumber — selgub olevat vaid fragment Marika Rötki filmist «Minu unelmate naine», mida näidatakse küla-klubis. Ja kohe kontrapunktina kolhoosiesimehe käratus: kas võib tema lubada, et külarahvas vaataks «seda lora», kus laulavad ja tantsivad «Hitleri litsid»!





«Ideaalmaastik».  
M. Raude foto

Mineviku stiliseerimine koos sinna juurde käiva groteski, ironia ja nostalgiaga on Neulandi ja Simmi filmide vaimule täiesti võõras. Kuid need filmid on piisavalt kauged ka dokumentaalsusest, neorealistliku tüpaaži esteetikast (isegi kui neis ei mängi ainult professionaalid). Mõlemas filmis on kindel koht usutavalt taasloodud argisel olustikul, ainult et autori tahtel antakse sellele otsustavalt teine, olemuslik tähendus.

Kindlus, millega tehakse nii keeruline käik, ütleb paljugi, sest meenu-tagem, kuivõrd pretensioonikad on sageli katsed hõljuda igapäevasusest kõrgemal, kosmilistes üldistustes! Et see samm võimalikuks saaks, on tarvis näiteks Dovženko mitmeplaanilise mõtlemise võimet, Fellini improvi-saatoriannet või Tarkovski assotsiatiivset mõtlemist. Tänapäeva kunsti teravamaid vajadusi on siduda mütoepilise jämeda aluskoega peenem, keerulisem ajalooline ja kunstiline reaalsus. Mitte asjata ei räägita vii-masel ajal «ontoloogilisest proosast» ja «uuest eepilisusest» kinos. Eesti filmidel on otsene seos selle probleemiga ja see avaldub neis vägagi oma-päraselt.

«Tuulte pesa» retsensioonis («Iskusstvo Kino» 1980, nr. 7) näitas B. Runin, kuidas konkreetsest süžees kasvab välja müütilis-üldistav tasand. Otsustavat osa mängib siin tegevuskoha konkretiseerimine, mõnede tegelaste arhetüüpne üldistus, emotsionaalsed kujundlikud rõhud.

Peeter Simm ei saanud «Tuulte pesa» kogemust mitte arvestada, kuid ise eelistas ta veidi teist teed. Sõnadele «Kuidas külvad...» antakse tagasi nende esialgne, mitte ülekantud tähendus (üleliidulisele ekraanil jooksis film pealkirja all «Kak poseješ...») — jutt käib konkreetsest kevadkülvist. Maaillisi stseene on Simmi filmis vähem, kuid muidugi

ei saa öelda, et neid pole üldse. Kui noored armunud pimedas nurgas suudlevad, on neis midagi Romeost ja Juliast, just välises, mulje mõttes. Kuid siiski ei ole kujundite ja kollisioonide müütiline «igavene kordumine» režissööril mõeldud sotsiaalse teema süvendamiseks, isegi mitte selle täienduseks.

Konkreetselt ajalooline ja üldinimlik tasand on olemas elu eepilises ühtses voolus ning samaaegselt peategelase isiklikes läbielamistes.

«Tuulte pesas» oli tähtis toimuva kaheplaanilisus: iga hetk ekraanil tähendas nii otsest kui ka üldistatud mõtet. «Ideaalmaastiku» eripära on temas edasiantavate sündmuste a i n u s u s — isegi kunagi ja kusa-gil olnut varieerides jäävad nad kordumatuits, unikaalseiks. Võib-olla teebki see filmi erutavaks: me teame, et kõik, millest elavad ja hingavad tema tegelased, on möödud nagu noorus isegi, allub pöördumatutele metamorfoosidele.

Filmi autorid on loobunud igasugustest teravustest süžees. Ohus ripub vaid nähtamatu ohu eelaimus. Konkreetne ähvardus — metsavennad — ainult vilksatab aimamisi. Asseri kujus leiab see eelaimus äärepealt liiga sentimentaalse lahenduse, kuid Mait Kukemere elulooliste fäktide taustana toob ta filmi beethovenliku saatusemotiivi.

«Ideaalmaastik» on noore «rohelise» külvoliniku hingemaastik. Ta on täis kõige paremaid kavatsusi, kuid pole teed nende teostamiseks. Õigemini, talle tuntud teed osutuvad elu raskuste ja vastuoludega kokkupõrkamisel kõlbmatuks.

Mait Kukemeri on aus ja ettevõtlik. Arvo Kukumägi ilmestab oma kangelasit paljude kõnekate omaduste ja omadusekestega (kalamaksaõli-pudeli-ke, jooksud metsas). Väsimatult tormleb temas nooruslik trots, ta on jonnakas, järeleandmatu ja lausa kutsutud selleks, et hulljulgelt järelesee vette hüpatas mürda ammu aegsed vanad dogmad, tavad. Ja ometi osutub just tema, Mait Kukemeri, paljus piiratuks ja ekslikuks oma noorusliku maksimalismi tõttu.

Mait on veendunud, et kui endised kulakud venitavad kevadkülviga, on selles süüdi nende eraomaniku psühholoogia. Ta on üldse veendunud, et inimest võib lahtritesse jagada, pahupidi pöörata; kus vaja, tuleb kasutada ühiskondlikke mõjutusvahendeid, julgelt välja juurida kahjulikud meeolud. Maitu oli kasvatanud eriline ühiskondlik tegelikkus. Asi on aga selles, et uus aeg nõuab lisaks ideelisele veendumusele ja leppimatu-sele ka uusi omadusi, nende hulgas oma töö põhjaliku tundmist, suurt paindlikkust, usaldust inimeste suhtes, austust vanade heade põllupidamise traditsioonide vastu. Ühesõnaga oskust eraldada terad sõkaldest (nii otseses kui ka ülekantud tähenduses). Ja veel: «kõrvalisest inimesest» tegelane peab saama omaks inimeseks, eluliselt huvitatuks sellest m a a s t, nendest inimestest.

Kui kaamera libiseb üle külvoliniku eluruumis rippuva kaardi, kus kõik ideaalselt täpne ja korras ja millel pole mingitki sarnasust porise ja külmunud põllumaaga, tunnetame raskesti sõnastatavat seost «Minu unelmate naisega». Ja kuigi ükskord on meie ees siira ja mõistetava unis-tuse pilt, teisel juhul ehtsaim pseudokultuur, on nad tegeliku elu suhtes ühepalju võõrad, kauged äärmused.

Kas see tähendab, et autori hoiak on külvoliniku suhtes irooniline või koguni skeptiline? Mitte mingil juhul. Kuna sellest vaatepunktist oleks film analoogiline klassikalise «kasvatusromaaniga». Peamine on ju noore inimese sisemine kasv, sotsiaalse ja moraalse elukogemuse omandamine, moraalsed õppetunnid.

Otsustavaks tema arenguprotsessis osutuvad eelkõige Kukemere suhted rajoonikomiteega, kust seatakse tema ette pörgulikult raske ülesanne: külvata, kuigi maa on külmunud ja pole seemet! Oma suunas veab (ka) Tuvike, kolhoosi esimees. Tõnu Kark on välja joonistanud erakordselt



koloriitse, terava karakteriga talupojatüübi — kavala- ja ihsavõitu, kuid targa tänu oma maainimese põhjalikkusele.

Kui Mait Kukemeri lõpus kõrgkooli mineku asemel rajoonikomitee riigilaenuvolinikuks hakkab, siis see nagu suleb (mingi) ringi ja muudab filmi irooniliseks parabooliks. «Ideaalmaastiku» peamine väärtus aga ongi usaldus tegelikkuse tõelise vastuolulisuse suhtes.

Filosoofiline häälestatus tekib juba filmi rütmist, milles sulab kokku isiklik ja üldine, ajaline ja igavene. Mait tuleb «Metsa» kolhoosi omandatud arusaamade ja ettenähtud meetodite soomüsrüüs. Aga ta ei teosta mitte «arusaamu» ja «meetodeid», vaid üldinimlikku soovi mõistuspärase ja loomuliku elu järele. Hiljuti üleelatud ühiskondliku kriisi oludes ei võinud see soov iseenesest täituda: paratamatult oli vaja spetsiaalseid ümberkorraldusi, isegi kui need mitte kergesti ja kohe vana pinnal ei idanenud. Pealiskaudse sotsiologismi keelud ja stambid langesidki noorelt kangelaselt nagu kest, realiseerusid ainult need tema ühiskondlikest püüdlustest, mida toetas inimlik olemus.

Võib-olla selle dialektilise vastandite seose kõige ilmekamaks tõestuseks on Maidu suhted küla kooliõpetaja Liinaga. Maidule omane tunnete äärmuslikkus nagu maheneks intiimsetes suhetes. Külvivolinikuna esineb ta aga rangelt piiritletud rollis, tema jaoks on lahus «aeg külvata» ja «aeg armastada». «Tootmistemaatiline» ja «isiklik» süžeeilin on filmis hästi seotud.

Vaid ühes episoodis on see seos mõnevõrra lihtsustatud: kui Liina «südame ja mõistuse konflikt» laheneb nii, et ta Maidule oma isa, endise kulaku viljaaida võtmed toob. See käik peaks demonstreerima üldinimlike püüdluste võitu sotsiaalsete piirangute üle, kuid on liiga pealiskaudne.

Ilmselt võiks filmis avastada veel teisigi vaieldavaid ja nõrku lülisid. Kuid nad ei löhu loodud tervikut ja mõtestatust, originaalset muljet.

Noore eesti režissuuri filmides tegutseb noor kangelane, ja see pole juhuslik kokkusattumine. Peeter Simmi ja Mait Kukemerd seob mitte eavaid põhimõttest kaaslus, oskus omaenese ja oma rahva ajaloost õppetunde võtta. Elutarkus ja hingeline noorus koos igas üksikus inimeses ongi selle pant, et ta võiks käia ühte jalga oma ajaga, ja et seejuures ei katkeks side ajastute vahel.

Mulle tundub, et eesti noored režissöörid on peaaegu ära tabanud kujundlikkuse perspektiivika vormi, mis seisneb otseselt ekraani vähe uuritud võimaluste kasutamises, selles, mida veidi kõrgeleennuliselt nimetatakse «kino maagiaks». Ehk tasub mõtiskleda neist spetsiifilistest vaatajaga kontakti saavutamise võimalustest, eriti praegu, mil see küsimus on märgatavalt teravnenu. Mõnevõrra vaoshoitud temperamendiga Eesti filmid suudaksid neid võimalusi ehk edukalt kasutada, see muudaks filmi mitte ainult intellektuaalseks, vaid intellektuaalseks-ekspressiivseks vaatemänguks, ja kui seda tehakse rahvuslikust traditsioonist lähtudes, on tulemused nii algupärase kui ka üldise tähendusega.

*Ajakirjast «Iskusstvo Kino» nr 1, 1983  
lühendatult tõlkinud ENE PAAVER*

## «Kolmnurga» taustast

JAAK OLEP

Tõsiasi, et II Nõukogude Eesti filmifestivali auhinnad — peaauid peaimale multifilmile ja preemia parima režissöör töö eest multifilmis — Priit Pärnale tema värskema filmi «Kolmnurk» eest langesid, ei ole, mõistagi, mingi ime, vaid pigem kehtiva reegli kinnitus. Laureaaditiitleid on režissöör Priit Pärn ja tema filmid saanud varemgi ning üpris erilaadsetelt konkurssidelt. Ehkki iga žürii arvamus iseloomustab ainult žüriid ennast ja ei kedagi enam ning on oluliselt sõltuv selle koosseisust (kunstivallas langevad kahel inimesel, isegi kui nad on žüriiliikmed, arvamused harva kokku), valitakse see ikkagi oma ala hästi tundvatest isikutest, meestest, kel on «vana kala» maine. Ja eks selles peitugi žüriide mõte. Õigupoolest ei näita žüriide otsused mitte seda, et laureaadiks pärjatu on oma konkurentidest teatud alal sentimeeter või paar parem või et ta varem finišisse jõudis — mis iseenesest on kunstis üpris tähtsusetud seigad —, vaid kinnitab fakti, et laureaadi kunstis oli midagi, mis ka «vanu kalu» nende «olen juba kusagil näinud» hoiakust ja konkursside juurde paratamatult kuuluvast tühimusest (aga filmikonkursid on romaanivõistluste järel ühed kurnavamad) üles äratas. Põhjendus — see film (maal, karikatuur, projekt) jäi mulle sellest ühelaadsete tööde massist meelde — on võistlusžüriides kaalukas argument ja just seda tulekski aktsepteerida. Mis see kunstis kõige parem on, on ja ilmselt jääbki ähmaseks, kuna väide: «Vaata, see asi juba meeldib!» veenab igahü. Seega ei vali žüriid mitte parimaid, vaid meeldejäävamaid filme ja filmitegijaid, ning sellena oli Pärna «Kolmnurk» kindlalt teistest konkursile esitatud multifilmidest üle. Ka R. Raamatu ja J. Arraku «Suurest Tõlust», ehkki toogi on meeldejääv film. Asi, milles me võime minu arvates kindlad olla, on see, et Pärna filmide vaatamine pakub naudingut. Kui küsida, millist naudingut, võin ainult vastata: sellist, nagu joonisfilm pakub; sest iga teine vastus viiks meid liiga kaugele esteetikavalda — küsimuse juurde, milles on üldse kunsti olemus.

Pärna filmide mõnu on seostatud tema joonistajatalendiga. Pärn tuli filmi karikatuurist, omades selleks ajaks tuntud naljamehe mainet ja osavat karikaturistikätt. Need on asjad, mis joonisfilmis hinnas. Karikatuurjoone ja tabava tüpaazi peale on rajatud sajad joonisfilmid üle maailma. Kes meist, kes joonisfilme näinud, ei ole kohanud mõnda väljavenitatud nina, massiivse lõuapära ja kõrvadeni laiutava suuga tegelast? See näib sobivat nii rõõvli, politseiniku kui ka hundi tarvis. Või tibatiilukeste jalgade, kotilaadse vatsa ja kriipssuuga meest? Too on ahne kaupmees või nürimeelne ametnik. Boss, tšinovnik jne. Pärna väljenduslaad on teistsugune, tema nali peenem ja varjatum, kuid oma küünalt vaka all hoidnud pole temagi: alates R. Raamatu lavastatud «Kilplastest», kus ta oli kunstnik, kuni oma viimase filmi «Kolmnurk» on ta iga tüki tarvis uut nuputanud, millega publikut naerutada. Viitaksin siinkohal ainult nendele tabavatele detailidele, mida ta filmides küllaga ja mis heast naljast lugupidavale publikule juba üksi piisavalt naudingut valmistavad.

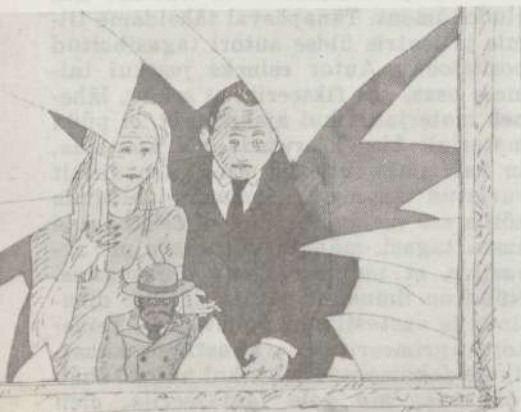
Hea joon ja tugeva kaasajatajuga karikaturistipilk on tubli tagatis, et film kena ning vaadeldav välja kukuks. Selliseid puhta nalja peale rajatud joonisfilme loovad D. Vukotič, D. Donev, S. Mordillo, B. Bozzetto jt kõlavate karikaturistinimedega lavastajad. Ning vaatajaid ja naudingut kui palju! Ka Priit Pärna on niisuguseks režissööriks liigitatud. Ometi arvan ma, et karikatuurist tulenev on Pärna filmides ainult üks, ehkki kõige silmatorkavam osa.



Asi muutub selgemaks, kui me ei vaatle, kuidas ta kujutab, vaid seda, mis ta filmides sünnib. Kõik puhta nalja peale rajatud filmid on rangelt süžeeleised: kui sa viimaseid kaadreid ei näe, siis ei saa sa enamasti üldse millestki aru. Ka meie multifilmirežissöörid peavad heast süžeeist lugu. Tõsi, mitte puhta nalja, vaid õpetliku iva pärast. Peaaegu kõigis meie lavastajate multifilmides toimub mingisugune lugu: antakse teada lähtealus (jänkupoiss ei taha magama minna, koolipoiss tahab üle muru joosta, kindral tahab maailma valitseda jne), järgneb tegevuse käik või intriig ja sellest tulenev lõpplahendus. Kuri saab karistatud, jonn murtud, pahategu heastatud. Filmirežissöör on nagu õpetaja positsioonis: ta jutustab meile seda, mida me juba varajasest lapsepõlvest peale peaksime ise teadma, aga mis võib vahel ununeda. Erinevalt sellistest tavalahendustest on Rein Raamat toonud oma filmidesse ka negatiivse lõpu («Antennid jääs», «Suur Tõll»). Üks on aga kindel: vaataja, kui ta just päris loll või paheline ei ole, on filmi jooksul targemaks saanud, midagi mõistnud.

Pärna filmides on asi imelikum. Rääkimata juba sellest, et ühes ta filmis — «Harjutusi iseseisvaks eluks» — ei toimu üldse midagi, ei põimugi intriigi, ei ole ka teistes Pärna filmides selgelt väljenduvat moraali. Tasub siis ümbermaailmareisi ette võtta või mitte? Pärn meile seda ei ütle, nii jääbki see igaühe oma asjaks. Ja kuidas on tolle ahju-alusega filmist «Kolmnurk»? Kas on nüüd ahjualune lõplikult minema aetud ja kodurahu taastatud või tuleb ta uuesti kimbutama? Pärna filme vaadates on mulle ikka jäänud mulje, et algus ja lõpp on ta tükides suhteline. Tihti ei ole neil üldse vahet, maailm ei ole filmi jooksul oluliselt muutunud. Kõik siin maailmas on suhteline, näib Pärn meile ötlevat, üks on sinu tarvis ahjualune, teisele seevastu sina ise. Kõik sõltub vaatepunktist. Muide, filmi viimases kaadris vaatavad Eduard ja ta kaasa ehmunult oma jalge ette... Võrreldes teiste meie multifilmi-loomajatega, kes võtavad oma filmides toimuva suhtes kõrvalvaataja positsiooni — lugu siit, lugu sealt, peaasi, et sõlmuks mõni intriig —, on Pärn oma tükkidega vahetumalt seotud. Rääkimata juba sellest, et kõik Pärna filmid on autorifilmid, so nii käsikiri, joonistus kui režii pärinevad temalt endalt, kajastavad nad ka autori enda probleeme. Muide, see eraldabki kunstniku loodud filme kommertsfilmidest. Pärna filmid on kantud ta elufilosoofiast, kajastades eri tükides selle eri tahke. Nimetaksin neid nii veidralt, kui see joonisfilmide vallas ka kõlaks, pihtimuslikeks. Just seetõttu ei olegi ta filmid kunagi õõnsad ega tühi- sed; olematute või võõraste probleemide peale Pärn oma aega ei raiska. Tänu sellele ongi tema filmides toda heale kunstile nii iseloomulikku sisu ja vormi tasakaalu, millest meie teistes multifilmides vajaka jääb. Ja mida enamat sa ühelt joonisfilmilt ikka nõuad. Või kunstilt üldse.

Kaadrid filmist «Kolmnurk».



## Dokumenteeriv muusikafilm

VIKTOR SLAVKIN



«Koit ja Hämarik».

Tabasin peaaegu igas festivalifilmis rahulikku jutustamislaadi, nähtavasti vastab see eestlase meelelaadile. «Koit ja Hämarik», mis mulle väga meeldis, oli küll justkui muusikafilm, meelelahutusfilm, kuid sellele vaatamata erines ta niisugustest muusikafilmidest nagu «Kaksikud»; ta käsitles justkui «madalat olmemuusikat», kuid see oli tõsiselt tehtud töö. Temas oli püüdesihti, mida väga hindan, nimelt uue, tänapäevase keskkonna üksisilmset jälgimist.

Noor režissöör tungib sisse ühte külaltki suletud keskkonda, varieteemaailma, filmile vormi otsides ei püüa ta konstrueerida süžeed, ei püüa otsida melodraamat ega isegi mitte leida konflikti, ta lihtsalt jälgib seda keskkonda, seda elu, kõige tugevam selles filmis ongi just jälgimisprotsess ise. Silmitsetakse inimesi, neid ümbritsevat asjademaailma. Sellised filmid saavad olla muidugi palju huvitavamad, üksikasjalikumad, suurema siirusastmega ja detailsusega; ma

saan aru raskustest, mida see film pidi oma sünniteel ületama, kuna nimetatud ainevaldkonda ei ole meil tavaks käsitleda. Võtame näiteks episoodi, kus esinevad varieteeprogrammi juhid, n-ö mänedžerid, elatanud mehed; nad formuleerivad asju bürokraatlikus keeles, see mõjub naljakalt ja ühtlasi irooniliselt, kuid iroonial on selles filmis kibe mekk. Selle filmi huumor pole mitte n-ö meelelahutusnali, vaid kuidagi kibekas.

Irooniliselt aga mulle meeldib, kuna puutun koomilisega kokku iga päev. Töötan nimelt juba viisteist aastat ajakirja «Junost» satiiri- ja huumoriosakonna juhatajana. Muide, huumori laad on selle aja jooksul muutunud just nimelt iroonia, kibeda, isegi musta huumori suunas, seda on tinginud inimeste teatavad muutused maailmatajus.

Mis puutub «Koidus ja Hämarikus» käsitletavasse keskkonda ja selle uudsusse, siis mulle tundub, et Eesti filmi ja dokumentaalse televisiooni (küllastasin Tallinna juba 1966. aastal, mil toimus esimene telereportaaziseminar SEMPORE) 1960. aastate tõusuaeg, mil avastati uut keskkonda ja uusi vorme, on tänaseks kujundanud juba hea traditsiooni. Dokumentaalfilmi traditsioon näib Eestis nii tugev olevat, et kasvab üle ka mängufilmi.

«Koit ja Hämarik» on huvitav kui eludokument. Tänapäeval täheldame filmis ja teatris üldse autori tagasihoidud positsiooni. Autor esineks justkui inimese osas, kes fikseerib, ei sekku, läheneb materjalile kui ajakirjanik, ei püüa materjali üles keerutada või kloppida, ta vaid nagu ütleks: mina olen ainult varjatud kaamera. Dokumentaalfilmis köitis see meid juba üle viieteistkümne aasta tagasi, mängufilmi kohta me arvasime, et ta peab olema teistsugune. Nüüd on ilmnenud teatav žanrite difusioon ja vastastikune põimumine. Teinekord «grimeeritakse» kunstiteos kunstlikult dokumentaalseks, kui autor tahab rõhutada: ma pole fantaseerija, olen fikseerija ja registreerija. Selline autoripositsioon võib olla antud justkui ka-



valdavalt, aga ta võib olla ka orgaaniline.

Teine Drui film «Jätkata fortes...» on osavam ja ka kunstlikum, kuid ka siin ilmneb püüd nähtusi jäädvustada. Mõlemas töös on fikseeritud huvitavaid protsesse. «Jätkata fortes...» näitab muusika liikumist justkui alt üles, seda, kuidas «talupoja. olmelaul» kujuneb kunstifaktiks, saab klassikaliseks muusikaks. «Koit ja Hämarik» näitab aga vastupidist protsessi: kuidas muusika, iseenesest huvitav muusika, laskub nagu elu allkihtidesse, juba sinna, kus teda serveeritakse koos kotlettide ja paljaste tüdrukutega. Kuid nii üks kui ka teine on ikkagi muusika.

Selline haardelaius pole omane mitte ainult dokumentaalfilmile, vaid üldse tänapäeva dramaturgiale, ja ka need filmid on sellise autori tööd, kes ühesuguse tähelepanu ja austusega suhtub ühesse, teisesse, kolmandasse ja justkui ei annaks eelistust ühelegi, ei hinda, mis on parem: laul, mida laulab külanaine vee-ämbreid kandes, kammerkoori esinemine või «Viru» varietee muusikanumbrid. Varem andsime hinnanguid: see on kõrge muusika, kasvatada tuleb selle muusika abil, see ja see aga on halb ja madal muusika... Nüüd me esitame panoraami ja jääme nagu meelega tagaplaanile, andes vaatajal valida ja endal hinnata.

*Viktor Slavkin (sünd. 1935 Moskvas) on draamakirjanik. Läänud pärast Moskva Inseneriinstituudi lõpetamist Moskva ülikooli estraadistuudiosse, hakkas ta seal kirjutama näidendeid (esimene 1965). Täna on tema arvukaid näidendeid lavastatud nii Moskvas kui ka mujal.*

*V. Slavkin oli festivalil mängufilmide žüriis; eeltoodu on võetud vestlusest temaga.*

## Künnimehe väsimus

UNO HEINAPUU

Et Eesti II filmifestivali žürii dokumentaalfilmide peaauhinna kaheks jagas ja need võrdsest eriilmelistele täispikadele tõsielufilmidele andis, oli meeldivaks üllatuseks. A. Söödi — V. Kuigi «Tallinn-80» kunstilisi väärtusi on kahe ja poole aasta jooksul korduvalt kiidetud, J. Müüri — E. Säde «Künnimehe väsimus» jõudis aga paar nädalat varem üleliidulisel põllumajandusfilmide festivalil Alma-Atas võita esimese auhinna ning veel mõningaid medaleid ja diplomeid. Kuigi Müüri — Säde nn otseütlemisega laadi üle on tihti diskuteeritud, siiski kaks kaalukat võitu autoriteetsetel foorumitel kinnitavad selle laadi täielikku eluõigust. Nii või teisiti tabasid «Künnimehe väsimuse» autorid kümnesse — põllutöömashinate ebarahuldavat kvaliteeti arutati aasta alguses kõige kõrgemal tasemel, filmis käsitletud probleemid kulmineerusid tegelikkuses samaaegselt filmi valmimisega. Ja et meie põllumajanduse käekäik huvitab väga laia üldsust, näitas ka tänavune TPI filmifestival, kus kõne all olev film seati pingeritta esimesena, enne mängu- ja multifilme.

Oleks aga liialt ühekülgne ja pinnaline põhjendada «Künnimehe väsimuse» festivalimenüü teema aktuaalsuse ja päevakajalisusega. Tänapäev ja tänased probleemid on juba žanripäraselt dokumentalistide peamine «ehitusmaterjal» ja õigesti ajastatud filme oli nimetatud festivalidel küllaga. J. Müüri — M. Müüri «Võõras higi» ja «Adra järel», E. Säde — J. Müüri «Roheline pomm» ning «Narri põldu üks kord...» jmt olid ülimalt aktuaalsed.

Kas pole aga just sama Müüri — Säde varasemast väljakujunenud laad saavutanud «Künnimehe väsimuses» mingi täiuslikuma resultaadi, kas pole nende otsekohesus, siirus, südamevalu ja kodanikutunne üks põhjus, miks vaataja autoritega meeleldi kaasa läheb? Võib-olla. Võrreldes samade autorite eraldi või kahasse tehtud varasemate filmidega, on «Künnimehe väsimuses» märgata mõningaid uusi momente,



Kaadrid filmist «Künnimehe väsimus».

mitmete lemmikvõtete süvenenumat kasutamist. Näiteks on asja olemuse selgitamine vaatajale põhjalikult läbi mõeldud ja hästi näitlikustatud (põllumehe poolt toidetavate inimeste arv sajandivahetusel ja tänapäeval; sõjaeelse traktori tehnohoolduse mahust ja käsitamislüpsusest annab ettekujutuse ühe autori sõit vanal traktoril; kuidas näeb välja miljon rubla jne). Piltlikke ja küllalt kujundlikke selgitusi ei arendata aga edasi kunstilisteks kujunditeks, vaid jäädakse enamasti illustraatori ülesannetesse. Autorid peavad olulisemaks oma sõnumit, millele lisatakse pildiliselt mõjuv fakt, tõestus.

Samade autorite varasemates filmides kohati raskesti jälgitav paljusõnaline ja pildireast tihti sõltumatu diktoritekst on asendunud põhiliselt sünkroonteksti ja autorikommentaaridega otse ekraanilt. See süvendab ustavust, väldib kõrvalekaldumist pealiinist, võimaldab sujuvaid üleminekuid ja veenab vaatajat autorite asjatundlikkuses. Mis aga peamine — muudab kaadritaguse informatsioonitulva peaaegu tarbetuks.

Filmi väärtuseks tuleb lugeda ka seda, et küsimusteringi käsitusse on suudetud haarata asjaosalisi kõigilt tasandelt, näitamaks probleemide kaalukust. Oma arvamusega esinevad töömehed, majandite juhid ja spetsialistid, teadlased, peavalitsuste juhatajad, üleliidulise ministeeriumi ministri ase-täitja jt. Ei räägita mitte üksnes oma vabariigi, vaid kogu mittemustmulla-vööndi huvides. Filmis nähtu kinnitab, et toitlusprogramm pole mitte dokumendid ja direktiivid, vaid tõeliselt üldrahvalik üritus.

«Künnimehe väsimuse» edu üks peamine saladus tundub aga peituvat avameelsuses ja julguses rääkida võrdse asjatundlikkusega nii traktoristi kui ka ministriga (põllumajanduse) arengut pirdurdavatest kitsaskohtadest.



## PÖLLUMEHED «KÜNNIMEHE VÄSIMUSEST»

Vestlusringist «9. Mai» kolhoosis

**Toomas Anderson**, peainsener: Selles filmis olid meie igapäevased hädad kõik kokku võetud ja minu arvates oli neid ka väga õigesti näidatud. Põllumajandusmasinate vastupidavus ei ole kiita ja remondivõimaluste peale on vähe tähelepanu pööratud. Remont pole kuigi lihtne: kui midagi katki läheb, on masinate demontaaž kole tülikas. Tagasisidet tehasega aga pole: leiame näiteks mõne täienduse, meie ettepanekud tehaseeni tagasi ei jõua.

**Rein Vellama**, hoiubaasi juhataja: Aktuaalne film. Selgitab, millist vaeva maamees peab nägema, et oma elu natukenegi kergemaks saada.

**Voldemar Mälk**, keevitaja: Minu töö seisneb selles, et ma peaaegu pidevalt teen ja ehitان ümber neid masinaid, mis vabrikust tulevad. Film seab neid probleeme vägagi õigesti, filmis näidatud hädad ei lähe meie majandist sugugi mööda. Peame olema õnnelikud, kui meile saadetakse masinad on osadega komplekteeritud, kuidas masin ise on, see juba omaette probleem. Ükski meie tulnud masin isegi kõige lihtsam, ei lähe põllule ümber tegemata või üle keevitamata.

**Leo Juhvelt**, lukksepp: Seda filmi tuleks näidata muidugi tööstusministeeriumide inimestele, siis oleks asjast kindlasti kasu.

**Ants Vellama**, «Kaardivälase» kolhoosi peaaegronoom: Meie käest nõutakse kvaliteetset toodangut. Kui saadame ära kartuli, vaadatakse, kas tal on kriips peal, ta lõigatakse lõhki ja uuritakse ja kui partii ei kõlba, saadetakse tagasi. Minule kui agronoomile hakkab tõesti silma põllutöömasinade kvaliteet. Võtame kasvõi meil töötavad kultivaatorid. Need pole kultivaatorid, need on lihtsalt, noh, muldamisvahendid. Kultivaator on selleks, et tema piid kobestaksid mulda, aga meie kultivaator ajab vaid vaod põllule sisse. Ja kasvõi needsamad külvimasinad, need on ju väga vanad, ainult et kummirattad alla pandud. Olen selle filmiga täiesti ühel meelel, aga uute masinate tootmisele üleminek nõuab muidugi aega. Selle viis-aastaku lõpuks hakkab ehk asi paranema.

**Madis Vellama**, EPA üliõpilane: Minu arust ei saa need üliõpilased, kes meile linnast tulevad, aru, millest põllumajandus koos seisab. Teoria võib teinekord praktikast lahus olla. Paljudi võib tegelikult õige olla, aga elus on asjad teistsugused. Ja film näitab meile elulisi probleeme, millega puutun ka ise väga teravalt kokku.

**Villu Vilbok**, traktorist: Olen iga päev traktori T-150-K kabiinis. See peaks olema hermeetiline... Kui aga keeran reguleerimisrattad üles, tapab palavus ära, kui keeran alla,

olen tolmu sees. Talvel peaks kabiin olema soe. Kui aga ise soojendust juurde ei mõtle, külmetak. Traktoristi eest pole need kabiini-ehitajad küll hoolitsenud.

**Endel Lieberg**, kolhoosi esimees, NSVL Ülemnõukogu saadik: Filmis on minu arvates probleemid täiesti õigesti tõstatatud ja ma ei leia, et siin midagi liiast oleks. Kõik on meie tegelik igapäevane elu.

Kuid laiemalt vaadates: kas pole nii, et tööstusnimesed võivad täpselt samuti seada probleeme meie toodangu kohta. Võib leida, et meie piim ei vasta nendele GOST-i nõuetele, mis praegu kehtivad, me teame, et piimas on pesu- ja jääkaineid.

Filmis seatakse küsimus: nii ja nii palju peab olema mehhanisaatoreid. Muidugi on õige, et rahvast on vähe. Aga seda enam eeldab olukord läbimõeldud tööd. Tööpäev algab meil kell kaheksa, aga mida hakkab töömees kell kaheksa tegema? Iga meie inimene peaks tööl andma maksimumi. Samade masinate juures ja samades tingimustes on töötulemused eri meestel väga erinevad. Isegi meie rajooni piires koguvad ühed rohkem saaki kui teised. Ei saa sajaprotsendiliselt öelda, et kõik hädad tulenevad tööstuse praagist, palju seisakuid on oleneb meist endast.

Kui masinad tulevad kvaliteetsemad, samm praegusest edasi, nõuab see meie tehnohoolduselt uut, põhjalikumalt suhtumist, kõigi masinameeste kvalifikatsiooni tõstmist ja teadmiste laiendamist. Pahatihti ei vasta meie tehnohooldus nõuetele. Meie traktoristide kvalifikatsioon on sageli madal. Suures mehhanisaatorite puuduses saadame traktoristiks õppima noore mehe, kes koolis edasi ei jõua. Neid fakte on meil küll ja küll. Film tõstatab õigesti probleeme, me peame need lahendama, aga see tähendab minu arvates üldse uut etappi meie põllumajanduses. Ja palju oleneb ka meie, põllumajandustootjate endi suhtumisest probleemide lahendamisse.

Muidugi on õige, et põllutööriistu ja -masinaid tuleb teha vastavalt loodusele ja kliimale. Nende tootmise peab lahendama tsonaalsuse printsiibil. Baltikumi, Leningradi ja Pihkva oblasti jaoks saaksid olla ühtsed tingimused. Meil aga tahetakse sageli kõike nagu üleliiduliselt ühtselt, ühtmoodi lahendada, kõike ühe vitsaga lüüa, kohalikku omapära üldse mitte või siis väga tagasihoidlikult arvestades. Võib-olla needsamad riistad, mida film meie jaoks kritiseerib, on teistesse looduslikesse oludesse sobivad?

Probleem on filmis õigesti üles tõstatatud ja kui ta on üles tõstatatud, on selge, et sellele ka midagi järgneb. Näiteks nende traktori-kabiinide ja tagavaraosade asjus on vaja kiire lahendus leida ja meie soove masinate loodus-sobivuse suhtes arvestada.

Vestlust vahendanud  
JAAN RUUS

## Mõtestatud maastikud Rein Marani loodusfilmides

MAIE REMMEL

Läbi sajandite on loodusetunnetuse vahendajaks olnud antropomorfism — loodusnähtuste kirjeldamine inimlikena. Ilmselge loomamüütides, ulatub ta möödunud sajandi sotsiomorfse evolutsiooni-teooria kaudu tänase loodusetunnetuse-ni. Marani loodusfilmide humaanne komponent on seda laadi, et antropomorfismi asemel tuleb rääkida põhimõtteliselt muust. Kõnelgem siis biohermeneuti-kast, kunstist loodust inimesele mõiste-tavaks tõlgendada, kasutades seejuures humaanset komponenti uues kvaliteedis. Meenutagem Marxi-aegsete saksa kul-tuurivahendajate (nimelt tõlkijate) kont-septsiooni hermeneutikast — kunstiga külgnevast oskusest sügavuti mõista ja mõistetut täismahus vahendada. Nad lähtusid küll kirjandusliku teksti tõlki-mise kogemustest, ent jõudsid konteksti-ga tegelikult tunduvalt avaramate üldis-tusteni informatsiooniliste süsteemide mõistmisest ja vahendamisest — buk-vaalne täpsus ei ava piisavalt sisu, sest elementide tõeline tähendus sõltub süs-teemsetest seostest. Mõistmist vahenda-vate peenekoeliste süsteemsete seoste loo-misele ning nende vaatajapsühholoogiat täpselt arvestavale eksponeerimisele on üles ehitatud ka Marani loodusfilmid. Siit nende mõjukus loodusfilmi põhi-funktsioonis — eetilisel rikastatud loo-dusetunnetuse süvendamisel. Nende bio-hermeneutikat kannavad sihipäraselt arendatud kompositsioonivõtted.

Selles plaanis võiks esile tuua kaks funktsionaalset põhitasandit — müto-loogilist maailmapilti tsiteeriva ja eto-loogilise, eriti seksuaalbioloogilist elu-tsükli käsitleva. Erinevale komposi-tioonilisele staatusele vaatamata kannavad nad ühtset pealisülesannet: anda loodusele mõtestatus.

Müüditseeringud antakse suhteli-selt napis diktoritektis. Mõnikord filmi alguses, kultuurilisi lisadimensioone kandvate motodena. Näiteks: tuttpütt

on indoeuroopa loomislugudes manner-maa looja, merepõhjast maaks saava sa-vitüki tooja («Ühe armastuse lugu»); sookurgi peeti hingelindudeks, soome-ugri mütoloogias lendlesid nad Linnuteel («Sookured»); võikas kärnkonnade hävi-tamise stseenis aimub vihjet keskaegsele kristliku ja paganliku maailmapildi konfrontatsioonile, kurjuse ja hävitami-se ideoloogiale, nõiariita meenutab rist-jas puukönt lõkkes, millesse manatakse konni, assotsiatsioonid genereerib pealki-rigi («Nõialoom»); maagiline maailma-pilt toimib ussilooitsude vahendusel — ja tavalise rästiku kui bioloogilise olese käsitusel saab selge markeeringu ürgne inimsuhe rästikuga. Loitsulaadsed lau-lud lummavad meid isegi rabapiltides, andes kaadreid täitvatele loodusvaade-tele kindla kultuuriloolise konteksti ning muutes nad sünnimaa allegooriaks («Ra-bade vaikuses»). Metafoorikeelse jõu saa-vad ka «Tavalise rästiku» algustiitrid Maarjamaa alalhoidlike, udus terendava-te vaadetega.

Ehk bioloogilises sõnaseades: Mar-ran ei filmi biosfääri fragmente kui

«Matsalu linnurilk».







Kaadrid filmist  
«Matsalu linnu-  
riik».  
R. Marani fotod



puhast, inimesest hõlvamata loodust. Ta filmib noosfääri, inimõjudest (ka ideaalsetest) läbiimbunud loodust, inimeseomaseks saanud kultuurmaastikke ja nende lähiasukaid, kellega inimesel on kujunenud püsiv suhe, olgu või ebausklik. Kord põgusalt tsiteerides, kord diskuteerides, hoiab ta me teadvuses (pigem — alateadvuses) tõdemusi inimese ja looduse vastassuhetest delikaatsel, psühholoogiliselt mõjusalt viisil.

Sellisel, ürgsetest aegadest pärineva looduskaemusliku maailmapildi olemasolu meenutaval foonil realiseerub Marani loodusfilmide teine funktsionaalne põhitase: bioloogilise elu ja armastuse lood. Mitte antropomorfseid, vaid etoloogiliselt täpsed loomade käitumis- ning sigimislood. Põnevusvarjundiga kaadrid lindude ja loomade pulmarituaalidest, sigitamine, sigimine, uue elu silmanähtav areng. Isaste konnade hüpped, kramplikud, isegi surmavad kopulatsioonihäärde, küdev emakonn, miljonilise munarakukee hõljumine taimevartel, kulleste moone. Isaste rästikute siuglev tants, isase ja emase kohtumine, koraks välगतavad kopulatsioonielundid, munakestadest kooruvate poegade väevane ilmaletoomine. Nagu moodsas mängufilmis jälgib kaamera pikalt ja huviliselt ka lindude seksimänge ja kopulatsioonistseene. Meenub tähelepanek, et paleoliitiline kunst lahvas õitsele peamiselt seal, kus inimene võis jälgida suurte loomakarjade indlemismänge, talles arusaadavaid ning erutavaid, sigimisjõulisena ning maagilisena tajus ta loodust, selline loodusetaju genereeris kunstiloomet. Marani loodusfilmides rakenduvad need, juba ürgkunsti inspireerinud motiivid, retseptiooni tõhustama. Ainsagi vulgaarantropomorfse vihjeta lähendavad nad loomade maailma inimtunnete maailmale, luues nii mõistmise hapruid sildu.

Nii ja muudel viisidel juhitakse vaatajat süvenenud loodustunnetuse suunas, filosoofiliste tõdemustega külgneva kogemuse inimese ja looduse ühtsusest. Tõhusamalt toimib see *Homo sapiens*’le zoopsühholoogiliselt lähemate organismide, nimelt selgroogsete käsitlusel, nende märksüsteemide semantikast õnnestub sel viisil vihjamisi tõlgendada ja tõlkida. Sellistena võib osa Marani loodusfilme

kataloogida ka zoosemiootika alla. Filme selgrootuist — putukaist, ämblikest («Feromoonid», «Aranei») — pole õnnestunud samade meetoditega humaniseerida, need jäävad populaarteaduslikeks ja vaatamängulisteks nende sõnade traditsioonilises tähenduses.

Ka floora mõtestatakse. Looduspiltide allegoorilist konteksti juba nimetasime. Ning siingi genereeritakse seoseid teiste kultuuritraditsioonidega. Aimuvad maastikumaali, isegi ikebana mõjud. «Rabade vaikuses» staatilised kaadrid on kompositsiooniliselt kaalutletud, harmoonilised, looduse kõiksust ja rahu sisendavad, rõhutatult esteetilised, poetilised. Turbakarjääris töötavad masinad ei vastandu selliselt interpreteeritud turbarabale mitte loodust alistava võimukusena, vaid tehnilisest kainusest piiratud mehhanismina, looduses loodu tervitajana. Põgusa vihjena dissonantsile inimese ja looduse suhetes.

Teisel välgatab vaade üle laugaste sillaks langenud männitüvele. Inimestevahelise problemaatilise ühendussilla kujund. Ja visuaalsete kujundite tõlgendust mõjustavad loitsulisel, hüpnootiseerivad kaadritagused laulud virvatuleliste laugastega kidur-võimsast rabast, ussi- ja marjamaast. Raba saab elu enese võrdpildiks.

Täppisteadlased on hinnanud säravate teooriate esteetilisust. Ilutaju pole üksnes sotsiaalselt determineeritud, tal on ka kindlad psühho-füsioloogilised alused. Nendegi kanalite kaudu aktiveerivad Marani filmid loodustunnetust. Looduse estetiseerimine on värvilisele loodusfilmile üldse omane.

«Rabade vaikuses» on vahest see Marani loodusfilmidest, mille puhul kõige ilmekamaks saab autori tundlik ja asjatundlik mäng vaataja retseptioonifüsioloogial. Siin pole loomi, kelle tegevust me poolalateadlikult hominiseeriksime. Ainult taimede kooslus, vesi ja pilved. (Üksnes põgusate, oma teiselaadsusega irriteerivate fragmentidena mõned turbarabas töötavad masinad ja uttu ujuv pardipere. Isegi turbasamblal jooksvad ämblikud on viidud teise, omaette ämblikufilmi.)

Taimed, vesi, pilved, inimhääled. Kohati kujundite sümbolikat (purre üle lauka, laugas mürgiste, kaunilt õitsvate soo-

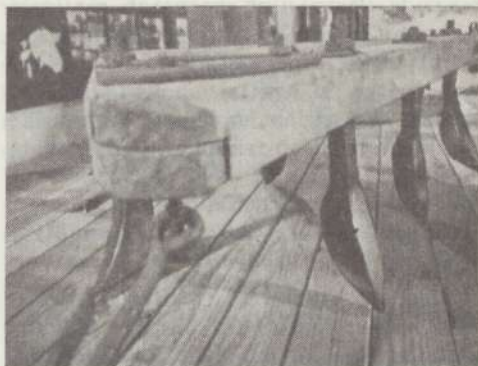


kailude taga), ent sedagi põgusalt. Kõik. Ei, veel midagi, mis kõige olulisema mää-  
rab: vaatav silm maailmapilti kujunda-  
mas. Me ei näe kaameratagust silma,  
aga otsiva ja üldistava silma tegevuslaad  
juhivad kaadrite järgnevusloogikat: kesk-  
plaani, suur plaani, makrovõttes, üldpilt  
lennulennult, taas süüvimine üha peene-  
matesse detailidesse, taas üldistus. Ai-  
nult taimed, vesi, pilved. Ja kõike seda  
Maailmana mõtestavate nähtamatute  
inimeste hääled, mõningane pingestav  
dissonants audiovisuaalsete kujundite  
nähtavas ja kuuldavas komponendis. Va-  
hetu looduskaemus ja selle jätkuv mõtes-  
tamine lauludes. Lõppkokkuvõttes saa-  
vutatakse kontseptuaalselt ja semantili-  
selt mitmeplaaniline mäng biosotsiaal-  
setel assotsiatsioonidel.

Niisiis on Rein Marani loodusfilmid  
küllalt keeruka ja paljukihilise informat-  
sioonilise struktuuriga. Nad on psühho-  
loogiliselt peenelt läbi mängitud looduse  
mõistetavaks muutmised, hea bioherme-  
neutika näited. Eesmärkide tasandil küü-  
nivad nad üldistava loodusfilosoofiani,  
mis pole õpikuliselt üheülbaline ega nor-  
matiivne. Nii vahendavad nad autori  
konkreetsel kultuurikogemusel kujune-  
nud maailmapilti, milles ühituvad erine-  
vate kultuuritraditsioonide kõige ül-  
disemad loodusevahendused; kuigi põgu-  
sate tsitaatide või vihjetena, annavad  
nad loodusetunnetusele olulisi kultuuri-  
loolisi lisadimensioone, muudavad ka  
filmikeele paindlikumaks, rikkamaks,  
avaramalt mõistetavamaks.

## Reklaamfilm tarbija pilgu läbi

MART KUBO



«Sirbist kombainini»: Eesti Põllumajandusmuu-  
seumi tutvustav reklaamfilm.

II Nõukogude Eesti filmifestival tõi  
esmakordselt suurele võistlusekraanile  
reklaamfilmi (RF). Mäletame veel, et  
RF-i tulek teleekraanile toimus Eestis  
skandaaliga. See on mõistetav. N-ö vara-  
se sotsialismi ajal polnud kombeks rää-  
kida reklaamist; arvati, et kui toode-  
takse vastavalt vajadustele, mida on või-  
malik ette näha ja plaaniga kinnistada,  
siis ületootmist ei teki ning kaubandus-  
likku reklaami pole vaja. Reklaam(film)  
kuulus rohkem lääne elulaadi juurde,  
sealjuures negatiivse värvinguga. Vaata-  
jat tahetakse ju õnge tõmmata, talle  
midagi kaela määrida, lollitada!

Kui meil teleekraanile RF-id ilmusid,  
vanguetasid paljud nõutult pead. Kuidas  
siis nii, misjaoks ja mille nimel? RF  
ise oli alles nooruke, eesmärgid täpsus-  
tamata, ja juba tungiti talle kirjasõnas  
karmilt kallale. Ning küllap õigusega.  
Ei saanud ju mehaaniliselt kopeerida  
reklaami eesmäärke, meetodeid ja võtteid,  
mis välja lihvitud kapitalismis.

Praegu suhtume reklaamisse rahuli-  
kumalt. Kahjuks on laiemale avalikkus-  
ele lõpuni selgeks rääkimata reklaami  
eesmärgid ja meetodid sotsialismi are-  
nenud etapil. Ikka on veel suus halb  
maitse suhtumises reklaamisse, mis

kaasa antud 70. aastatel «Sirbis ja Vasaras» käinud diskussioonidelt. Võib-olla peaksid büroo «Eesti Reklaamfilm» juhid hoolitsema uuemate vaatekohtade kättesaadavuse eest?

Üldiselt saab nõustuda teatmeteoses (ENE, 6. kd, lk 458) antud reklaami seletamise katsega: sotsialistlikus ühiskonnas tutvustab reklaam tarbijale kaupade (teenuste) valikut, äratav huvi uute kaupade vastu ning kasvatav maitset; reklaami kaudu juhitakse nõudmist ja mõjutatakse tarbimist. Seega on tegemist tootja ja tarbija vahelise suhtega, viimast kujundab enamasti kunstnik; põhimõtteliselt on reklaamil head kavatsused ja reklaami tehakse erinevate vahenditega. Kahtlemata võimsaim oma tulemuste poolest on telereklaam RF-i näol.

Kust RF alguse saab? Miks ta ikkagi olemas on? Johtub ta tööstuse ja kaubanduse, aga ka teiste eluvaldkondade, isegi kogu ühiskonna vajadustest. Tootja ja tarbija vastastikune mõistmine ei laabu iseenesest. Omal ajal, suhteliselt lihtsa kaubatootmiskorralduse juures arvati, et on võimalik toota täpselt seda, mida tarbija tahab osta, ning nii suures koguses, kui palju ära ostetakse. Mida enam elu edasi läks, seda keerukamaks muutus majandus ning tootja hakkas tootma tarbijale üldse. Erinevatel põhjustel hakkas kaupade lattu jääma ja tulid uued materjalid, uued kaubad, millele ostja ei harjunud. Olukorra muutmise ühe võimalusena kujundati majandusettevõtetes (ministeeriumides) fondid, nende raha sai kulutada kaupade reklaamimiseks. Mida paremini töötav ettevõtte, seda rohkem vahendeid oma toodangu tutvustamiseks. Siit ka vastuolu: mitte kõik ettevõtted, kes peaksid oma toodangut reklaamima, ei saa seda teha finantsilistel kaalutlustel; mõnda kaupade küll reklaamitakse, saada seda aga pole.

Majandusmehed ise usuvad reklaami jõusse. Olen kuulnud tippjuhte arutlemas: uus toode, ei lähe veel, peaks tellima RF-i TV jaoks. Seepärast on kaubanduslikul RF-il perspektiivid olemas.

Suurema tähtsuse omandavad RF-id, mille tellivad ametkonnad (ministeeriumid) ja mis aitavad kujundada valikut, hoiatavad või suunavad meid. Ka nii-

suguseid filme oli välja pakutud büroo «Eesti Reklaamfilm» festivaliprogrammis.

Programmi tervikuna oli raske, kuid põnev jälgida. Kaleidoskoopiliselt kiiresti vaheldusid erinevad teemad, erinevad lahendused, mitmekülgne oli tegijate käekiri. Oli igavaid, lõbusaid, vaimukaid, ootamatuid, õpetavaid, lollitavaid, suunavaid, hoiatavaid RF-e. Vaatamisel sai selgeks, et RF-i koht on televisioonis, kus nende ühendamine väikestesse blokkidesse enam köidab ja vähem segab, ning kus RF tasandab teed ühelt programmilõigult teisele. Eks RF-i tarbefunktsioon ole ka selles, et RF-i ajal saab programmi püsivaataja ära käia köögis, panna lapse magama jne. Ka pikemate filmide puhul tasuks reklaamipausid teha! Ega see RF-i mõjujõudu vähenda, sest küllap on palju niisuguseid televaatajaid, kes minutikski ei raatsi teleri eest lahkuda.

Kuidas siis hinnata RF-i taset tema eesmärgist lähtudes? Minu jaoks oli parem RF niisugune, mis reklaamimise ja selle juures pisut ka õpetas, kui ma RF-i kaudu sain teavet juurde. Halvem aga film, mis ülistas kaupade või selle omadusi selliselt, et tekitas ohutunde. Nii juhtus filmiga «Mootorpaadid» (sts H. Egipt, rež M. Kask). Mootorpaat on meie väikestel jõgedel ja järvedel looduskaitsese seisukohalt ohtlik asi. Võib-olla õigustab ta end suurtel veehoidlatel ja järvedel (kuigi laiem diskussioon «Literaturnaja Gazetas» näitas, et ka mujal ollakse mootorpaadiga pahuksis). Selle taustal tundub kurjast film, mis kutsub üles mootorite jõuga uhkustama ja paadiga jõel mängima.

Film, kust sain ootamatut ja emotsionaalset teavet, oli «Sirbist kombainini» (V. Männiste, T. Juhkum). Oli see nüüd minu vähiklikkuse või tegijate oskuse «süü», aga tööpoolest — põllumajandusmuuseumis tuleb ära käia!

Enamik RF-e oli tehtud kaupade või teenuste reklaamimiseks. Küsitavusi tekkis luksuskaupe reklaamivate filmidega. Majanduslikust aspektist on asi teada: rahal pole alati kaubakatet ja kallis kaup aitab vastavust luua. Ometi ei saa suur osa vaatajatest endale luksuskaupe lubada, paljud eelistavad lapsi ja vaimseid väärtusi kullale ja kalliskividele. Mait-



setuim sellistest oli «Kuldehted kauplusest «Juvel»» (A. Sild, H. Drui). Kalliskivide sära, rauge pilguga noorik neid nautlemas ja ennast eksponeerimas — see nagu ikka ei sobi meie elulaadi. Erakordse rafineeritusega paistis silma «Luksuskaubad» (H. Egipt, M. Kask). Suurepärase kondiväänaja kui siug kesk peent portselani ja muud niisugust sorti tavaari. Pani vaatama küll, aga oli nii «huvitav», et ei mäletagi enam, mida siis konkreetselt pakuti.

Suurmeisterliku kavaldamisega jõuti šampooni reklaamini: aias rahulikult malenuppe ja -kella näppivatelt mõnevõrra koomilistelt meestelt ei oodanud küll niisugust pööret. «Ravišampooni» (T. Peil, J. Blukis) tegijad ilmselt pingutasid üle, lugu muutus jandiks.

Üldse on peaaegu kõikide RF-ide tunnusjooneks see, et nende loojad on suured nipitajad, viimane aga muutub liiga sageli eesmärgiks omaette. Ilmselt on trikk, ootamatu pööre RF-i õigustus, vajadus ja vedru vaataja tähelepanu köitmiseks ja kinnihoidmiseks. Kui aga vaataja on kinni püütud, siis tuleb ka kaubast korralikult rääkida. Seda enam, et poes seda niikuinii ei tehta. Vaatajat ju huvitab, kuidas kaup on tehtud ja mis temaga peale hakata. Heatasemelist reklaami kohtame viimasel ajal «Reklaamiklubis», kus ettevõtete juhid ise tutvustavad näitlikult uut toodangut, räägivad selle omadustest ja võimalikust tarbijast.

Hästi tehtuna ja oma eesmärgi täitvana jäid meelde «Hõrgutised forellist» (L. Rõuk, T. Taumi): sain visuaalse ettekujutise, kuivõrd erinevalt saab seda kallist kala serveerida ja — NB! — sooja ei tohi teda jätta; «2%-line kohupiim» (A. Sild, A. Ruus) — hea sotsiaalse tuumaga teema õgimise vastu ja mõdukuse poolt, tehtud ilmekate tüüpidega, omapärase situatsioonis ja mõnusa huumoriga; «Puuviljakeefir» (H. Egipt, E. Spriit) — hoogne lugu heast asjast; kuid siin ka suurim etteheide tegijaile: reklaamiti asja, mis tundmatuks jäigi (kust saab, mida segatakse jne); «Akvalangist» (A. Vist, E. Putnik) oma imeilusate veevaluste võtetega; samas tekkis mõte, et see, kes tahab ja saab allveeujujaks, niisugusest reklaamist ei nakatu ja varustust poodi ostma ei lähe, tema

saab teabe ja tõmbe kuskilt mujalt, näiteks «Tritonist»; «Nõudepesuvahend «Vilva»» (A. Sild, A. Ruus) näitab meile nii kena ja armast lapsukest, et lausa kutsus «Vilvat» ostma, aga... ikkagi tekkis ohutunne seoses «laps — keemia». Võib-olla ilma asjata? Heatahtliku iroonia moment oli «Kosmeetikas» (H. Egipt, M. Kask): ega naiste vööpamiskunsti vastu (mis aina täiustub, nii et mõni vastutulev naine on kui teatrist tulnud näitleja, kes pole grimmi maha võtnud) pole mõtet vaidelda, aga seos uhke värvilise papagoiga, kelle tarkus teadagi millega piirdub, tekitas tuttava assotsiatsiooni.

Väike sotsiaalne torge emantsipatsiooni vastu leidis ka «Tomatikastmes» (J. Finne, A. Karpenko). Kui mees töölt koju tuleb ja naine mitte midagi süüa teinud pole, kui mehe lootus järk-järgult kustub ja ta lõpuks lohutuseks optimistlikult tomatipastat leivale määrib, siis halva mängu juures hea näo tegemine teeb küllap reklaami ka tomatipastale. Meeldis näitlejate mäng. Ega krevetipasta poes hästi lähe, kui aga paljud korpulentsed daamid baleriinidest eeskujuks võtaksid (!), siis oleks RF «Krevetipasta «Ookean»» (A. Karpenko) ülesande täitnud. Siingi toetas mänguline situatsioon reklaami jõudu. Kuid kes kontrollib RF-i mõju ostjale? Poemüüjate käest olen kuulnud, et mõju on väga kiire, otse plahvatuslik, kuid möödub ruttu.

Pikema RF-i puhul õnnestub anda isegi n-õ teine plaan. Selles suhtes meeldis film, kus näidati, milleks kõlbab filmikaamera. Puhkusel olev noormees ei filmi ükskõik mida, vaid talle meeldima hakanud tütarlast. Puhkus läbi, ees nukker lahkumine (millega kaasneb väike sentiment), noormees filmi kaudu olnut veel kord läbi elamas — see kõik tekitas heatahtliku hoiaku filmi tegijate ja pakutava kauba suhtes: «Kinokaamera «Aurora»» (M. Oglenova, A. Karpenko).

Mõnevõrra vastuolus kirjeldatuga oli «Videomagnetofon BM-12» (K. Kass, A. Ruus). Liiga konstrueeritud situatsioon, osalt kulunud trikid ja rekvisiidid (meie jaoks?), elunautlev käsitusviis (asjad on selleks, et nendega mängida). Võib arvata, et ilmatu suurele hokisõprade, ei, hoopis fanaatikute seltskonnale,



kes meil ju olemas on, mõjub ergastavamalt «Videomagnetofon «Elektroonika»» (T. Mesila, P. Simm).

Trikkidest polnud vaesed ka mitmed teised RF-id, mida siinkohal pole mõtet kirjeldada, mis aga oma esmast otstarvet — tõmmata endale vaataja tähelepanu — ilmselt täitsid.

Välismaal müüdavaid kaupu tutvustas «Moskvitš-Lux» (M. Vizule, A. Vite). Päris selge, et välisreklaam on reklaambüroode jaoks tulevikus üha kaalukam osa toodangust. Siit ka vajadus hästi läbi mõelda, kuidas meie seda teeme. «Moskvitši» reklaamiv turske rahulolu väljendav mees kauni looduse ja villa taustal on küll vaevalt mõttekas: niisuguse RF-iga vilunud Läänes ei löö ja potentsiaalset ostjat ei kõida. Ning ega rikkad meie masinaid ka osta.

Suunavad RF-id «Klementi-nim. kutsekool» (A. Vist, J. Saar), «Õpi Sindis kangruks» (O. Osolin, J. Saar) ja teised sellised teevad kindlasti vajalikku propagandat, kuid väga selgelt on neil ka juures vaatajat meelitatav joon; saame teada, mis orkestrid, spordi- ja tantsuringid koolil on, mida aga see elukutse inimesele annab ja võimaldab, seda on napilt. Kuidas niisugune reklaam kutsekindlust soodustab, seda me jällegi ei tea.

Arvan, et üha rohkem peaks meil olema hoiatavaid RF-e. Multifilmiina teatud «Jalakäija maanteel» (V. Nefjodov) oli õpetlik, lastele väga vajalik ja sellisena ka toredasti mõjuv. Tarvilikul teemal, kuid liiga pikk ja kuiv tundus «Tulekahju televiisoris» (I. Habarov, A. Vasar). «Autode heitgaasid» (K. Klooren) on hästi elulisel ja perspektiivikal teemal: kuidas linnas olla ja elada, tege mata ligimese elu põrguks. Kasutatud trikid on efektsed ja film mõjub värs kelt. Aga oh häda! — kontrollin filmi mõju peaaegu iga päev ja veendun, kui raskelt võtab inimene omaks õiget ja head.

Paljud programmi vaatajad pidasid heaks hoiatavaks filmiks «Õuna» (K. Klooren). Tõepoolest, lühike ja lõöv, ilma erilise nipitamise ja atribuutikata suudab RF suure asja selgeks rääkida. Kes selle tellis? Tervishoiu-ministerium? Sajandi kõikide hädade taustal tuleb aga tunnistada, et hoiatavate RF-ide osa on

veel väike. Meie mugavat rahulolu häiri vaid, meie emotsioonidele mõjuvaid ja meid kasvatavaid ning õpetavaid RF-e peaks hoopis rohkem olema. Kes finantseerib?

Ära vaadanud programmi, sai selgeks, et eelkõige tegeldakse kaupade reklaamimisega, tervikuna ollakse tugeval keskmisel tasemel. Nüüd, mil teatav tööoskus käes, kunstilinegi tase olemas, kerkivad esiplaanile niisugused nõuded nagu RF-i sügavam, sotsialistlikult elulaadist lähtuv mõtestamine, tegijate vastutuse kasv lähtuvalt oma loomingu mõjust. Kindlasti on põnev ja kasulik vastu võtta järjekordne pakkumine, mõelda teema lahendamisvõimaluste üle, kuid alati peaks tegijat jälitama mõte: ega ma ei propageeri pseudoväärtusi, ega mul pole maitselibastumisi.

Praegune RF-ide vaatajakond jaguneb küllap mitmeks eri rühmaks: suurim peaks olema nende arv, kes vaatavad RF-i kui filmitrikki — mis nad nüüd välja mõelnud, mis pöörde nali nüüd võtab; kaup ise kui RF-i eesmärk huvitab neid vähem, kuid jääb kindlasti meelde; osa inimesi vaatab ehk ka otsese eesmärgiga teada saada rahakulutamise mooduseid; väike ei ole ka nende hulk, kes vaatavad RF-i kui tegijate üle itsitamise põhjust, et näe, kui totra asja nad nüüd välja on mõelnud.

Kõige siiramad vaatajad on minu tähelepanekute järgi lapsed. Nemad võtavad väikest filmilõiku kui eelmängu multikale, kui vanainimeste põnevad maailma, mis mõnikord on arusaadav, mõnikord mitte. Kui RF-i kutsungi peale vanemad oma asju ajama lähevad (sest palju siis RF-id uuenuvad), ruttavad lapsed televiisorite ette. Selliselt kujundatakse laste väärtussüsteem varakult.

Kuidas hinnata RF-i kohta meie kultuuripildis? Kõigepealt, hindama peaksid tellijad. Võiks korraldada mingi alalise oksjoni moodi sarja, kus firmade esindajad, sealhulgas psühholoogid ja sotsioloogid tegijatele tunnustust või laistust jagaksid, oma soove ja tähelepanekuid välja ütlesid. Uute RF-ide hindamisega võiks tegelda ka «Reklaamiklubi» omaette konkursi näol, läbi aasta kestva üritusena.

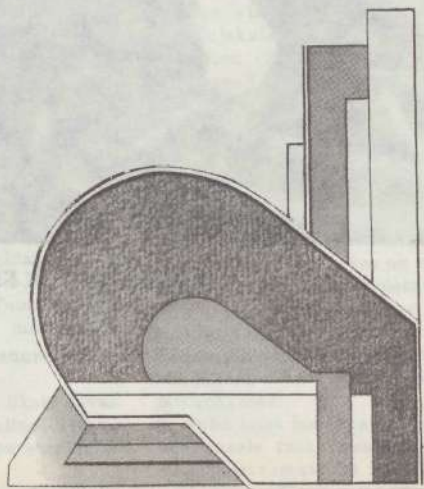
Ja viimaseks sooviks tegijatele: RF peaks senisest enam maitset kasvatama,

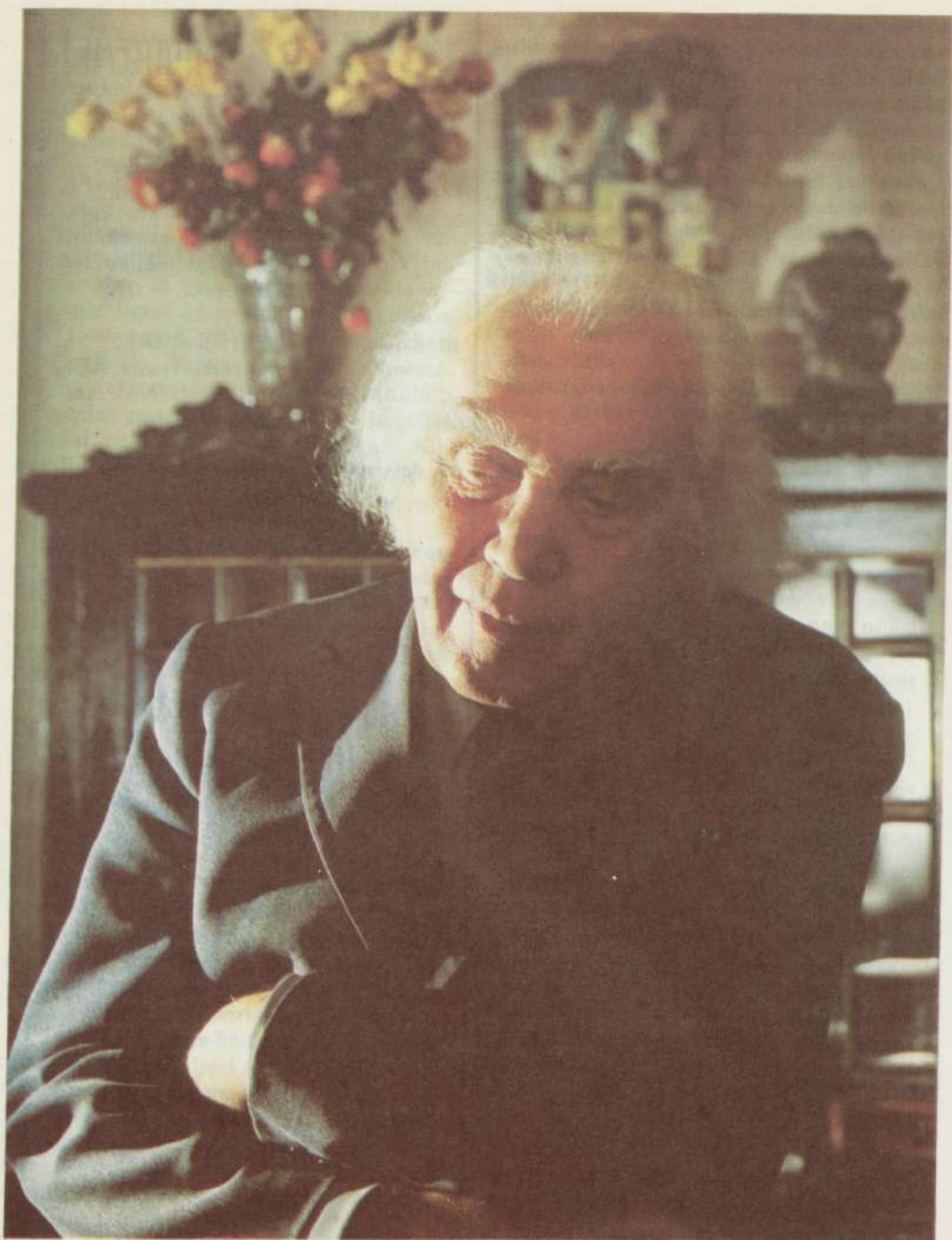


teavet jagama ning õpetama. On palju kaupu ja teenuseid, mida ei tule lihtsalt reklaamida, vaid mida tuleb õpetada kasutama, näidata nende otstarvet, anda inimesele teada teenustööde täpsed asukohad ja teenuse saamise viis. Niisugune õpetamine muutub ise reklaamiks. Reklaamfilm mitte selleks, et vastava fondi raha ära kulutada, seninägemata nippe välja mõelda ja sel teel ostjat igasugust kaupa ostma meelitada, vaid RF-i abil inimest suunata, abistada, toetada, hoia-  
tada, õpetada. Ausalt ja targalt. Eeldusi niisuguseks tööks on küll, seda tõestas «Eesti Reklaamifilmi» programm II Nõukogude Eesti filmifestivalil.

## ÕNNITLEME!

12. detsember — GUSTAV ERNESAKS, helilooja ja koorijuht, NSV Liidu rahvakunstnik, sotsialistliku töö kangelane — 75
13. detsember — FELIKS KARK, Rakvere Teatri näitleja, Eesti NSV teeneline kunstnik — 50
14. detsember — MARGARITA TEDER, omaaegne Eesti NSV Teatriühingu vastutav sekretär — 70
20. detsember — HELMI PUUR, baleriin ja balletirepetiitor, Eesti NSV rahvakunstnik — 50
28. detsember — VALLO JÄRVI, dirigent, Eesti NSV teeneline kunstitegelane — 60





Gustav Ernesaks — 75.



## Teatriankeet

Avaldame taas traditsioonilise teatriankeedi tulemused. Vastama olid palutud kriitikud ja teatrielu organiseerijad. Küsimused puudutavad nii sõna kui ka muusikalavastusi, mis on esietendunud ajavahemikul 1. juulist 1982 kuni 1. juulini 1983. Lisandanud on viimane, kümnes küsimus, mis peaks asetama eelneva(d) vastuse(d) laiemasse konteksti.

1. Parim kirjanduslik (muusikaline) materjal esimest korda meie laval?
2. Parim lavastus?
3. Parim kunstnikutöö?
4. Parim dirigenditöö, muusikaline kujundus?
5. Parim meesnäitleja (solist)?
6. Parim naisnäitleja (solist)?
7. Suurim pettumus?
8. Mis valmistab teile teatrihooajal kõige rohkem rõõmu?
9. Milline mure teil hooaja jooksul süvenes?
10. Millised teie arvates olulisemad uuslavastused on teil seni vaatamata ning vastustes arvesse ei tule?

### ULEV AALOE:

Minu vastused puudutavad vaid sõnalavastusteatrit.

1. Algupäranditest kindlasti M. Kõivu — V. Vahingu «Faehlmann» (pikk variant), aga üldse Ü. von Horváthi «Lood Viini metsadest».

2. Aasta oli üldse hall. Kui nüüd kramplikult parimaid otsida, jääksin kahe ülalnimetatud juurde, ehkki mõlemal puhul on algmaterjal lavastusest üle.

3. J. Vaus — Bellmanni-kava ja O. Lutsu «Kapsapea. Kalevi kojutulek». Noorsooteatri väikeses saalis. V. Tamm — S. Poliakovi «Superdiskor». Pärnu Draamateatris.

4. «Hampelmann» — «Verinoor plika...» Noorsooteatris.

5. Aarne Üksküla — Amilcar (Noorsooteatris) ja Richard («Kõik aias» «Ugalas»).

6. Meil on palju häid naisnäitlejaid, aga teist aastat järjest ei leia hooaja lavastuste põhjal kedagi, keda pjestadaile seada.

7. Oleme siis sealma, et täpselt pooled teatrid on seisuga 1. sept. 1983 oma majata ja kõik selles osas liigub tigusammul. Tahtmatult tekib paralleel eesti sportlaste esinemisega spartakiadil, mis oli tõeline pettumus. Leedulased ehitavad teatreid ja sammuvad ka spordis ülesmäge. On siin mingi analoogia?

8. Et «Vanemuise» Rootsi-reis niilgi hästi korda läks.

9. ja 10. Muide, ühelegi 1982 TMK ankeedis nimetatud murele pole tulnud lahendust või kasvõi ilmnenud tendentsi paremuse suunas. Üldine keskpä-

rasus muudkui süveneb. Kui eelmisel viiel hooajal olin näinud vähemalt kolmveerandit kõigist uuslavastustest, siis nüüd olen piirdunud umbes poolega, ja neid, mida vaadata pole jõudnud, aga tunnen, et nagu peaks, — on üpris vähe: «Rakvere romanss» Rakvere Teatris, «Pensionieelik» «Vanemuises», «Öndsuse saar» Vene teatris, «Põhjas» «Ugalas». Ja kõik.

### JAAK ALLIK:

1. A. Tšervinski «Mu õnn», Ü. von Horváthi «Lood Viini metsadest», S. Poliakovi «Superdiskor».

2. J. Toominga «Põhjas», K. Komissarovi «Idatribüün», R. Alalaberi «Härra Amilcar».

3. I. Agur — «Kõik aias», J. Vaus — «Kapsapea. Kalevi kojutulek» ja «Naiskond».

4. K. Komissarov — «Idatribüün», I. Normet — «Superdiskor».

5. A. Üksküla («Härra Amilcar», «Kõik aias»), E. Kraam («Kapsapea. Kalevi kojutulek»), E. Hermaküla («Faehlmann»), L. Sevtoov («Nii hukkus Guska»).

6. L. Säälik («Kõik aias»), S. Üksküla («Võlausaldajad»), A. Veesaar («Jeannette»).

7. Kahju, et Jaan Toomingal jäi Heinrich IV laval mängimata.

8. Hooaeg möödus suurema rõõmuta.

9. See, et peaaegu ükski lavastaja ei olnud suuteline ületama oma varasemaid (paremaid) lavastusi.

10. «Pensionieelik», «Liivakell»,

«Maa ja päikese nimel», «Scapini kelmused».

### MARIS BALBAT:

1. Kui arvestada mitte ainult puhtkirjanduslikku väärtust, vaid ka seda, kui oluline on mingi teose lavastamine just antud ajalõigus, siis V. Arro «Naete, kes tuli».

2. Tipplavastused puudusid. Parim ehk, eriti kahe tugeva näitlejatöö tõttu, oli L. Petersoni «Kõik aias». Kontseptsioonilt huvitav oli J. Toominga «Põhjas».

Päris heaks komöödiavastuseks pean M. Undi «Kapsapead ja Kalevi kojutulekut».

3. Ühte parimat on raske teistest eraldada. Head kujundused olid Ingrid Aguri oma lavastusele «Kõik aias», Jaak Vausi kujundus «Kapsapeale ja Kalevi kojutulekule», Vello Tamme kujundatud «Superdiskor».

5. Aarne Üksküla: Richard («Kõik aias») ja nimiosaline «Härra Amilcaris». Tähelepanuväärne on Aarne Üksküla stabiilsus: ta ei püüa ühegi oma tööga lati alt läbi pugeda. Pika aja jooksul on kõik ta osad olnud väga head. Lugupidamist äratav ka Mihkel Smeljanski, kes on muutunud väga tõsiseltvõetavaks näitlejaks. Tema viimase aja rollid (kõne all oleval hooajal Leonard Brazil «Superdiskoris») on peaaegu kõik huvitavad ja isikupärased.

6. Juba teist hooaega on sellele küsimusele raske vastata. Üks silmapaistvamaid oli Leila Säälik (Jenny, «Kõik aias»). Naudi-

tava koomilise rolli tegi Hilja Varem Roosina «Kapsapeas...» 7. Neid oli koguni kolm: Jaan Toomings lahkumine «Ugalast», Merle Karusoo lahkumine Noorsooteatrist ja Jaak Alliku lahkumine-ajakirjast TMK.

8. Ei tea. Tean ainult, et suurema elamuse kui ükski meie teatrilavastus sel hooajal andis kohutamisõhtu Bulat Okudzavaga Vene Draamateatris.

9. Teatrielus puudusid sündmused. (Vähemalt meie enda omas. Kunstiteatri külalisesinemised seda siiski olid.) Vesi oli liiga vaikne, liiga seisev. Näib, nagu valitseks mingi tühimus või pettumus.

10. «Faehlmann», «Rakvere romanss».

#### SIRJE ENDRE:

1. J. Krossi — P.-E. Rummo «Rakvere romanss», B. Shaw «Püha Johanna» (mööndusega: kuigi näidend 1925. aastal «Vanemuises» V. Mettuse lavastuses esietendus), Ü. von Horváthi «Lood Viini metsadest».

2. M. Karusoo («Püha Johanna»), L. Peterson («Kõik aias»).

3. I. Agur («Kõik aias»), K.-A. Püüman («Tuhkatrilinu», dekratsiooni teostus: F. Matt).

4. Läbi aastate on sümptatiseerinud Viive Ernesaks, vaatamata sellele, et parim muusikaline kujundaja on vaikus.

5. Aarne Üksküla («Kõik aias» ja üldse). Andres Ots («Lilled Algernonile»). Avastuslik oli Rein Oja, tema järkjärguline liikumine näitlejastandi suunas, millele iseloomulik eeskätt intellektuaalsus. Intelligent? Rahvuskarakteri olemuslik tõsi-meel?

6. Draamateatris Katrin Saukas («Püha Johanna» nimiosa). Muusikateatris Katrin Karisma (eriti Daisyna läbibistamas «Savoy ballis»\*) ja Anu Kaal.

7. Pettumusi on olnud palju, raske on nende hulgast suuri mat nimetada.

8. Et eesti teatrisse on ilmunud lootustandvaid noori näitlejaid (S. Teppart, K. Saukas, A. Lamp, K. Mikhelson, A. Vaarik, T. Lõhmuste, R. Oja...), tänu kellele süveneb usk.

Et kultuuripildis on olemas selline teatritohtu nagu Viidingu — Rätsepa (— Kreismanni) «Lavakava» ja et ENSV Kirjanike Liidu Kirjanduse Propaganda Büroo (juhataja Juhan Saar) vahendusel on olnud Kirjanike Majas võimalik päris järjestikku näha huvitavaid lavakavu.

9. Kui Merle Karusoo asub mittekooesiseisufise korrespondendi tööle ajakirja «Teater. Muusika. Kino» toimetuses ja Jaak Allik läheb «Ugala» kunstiliseks juhiks ning see kõik toimub ühes ajas ja ühes ruumis, siis on küllaldaselt põhjust kui mitte muretseda, siis vähemasti mõtiskleda.

10. «Põhjas».

#### KALJU HAAN:

1. Algupärandaist: V. Vahingu — M. Kõivu «Faehlmann» ning J. Krossi — P.-E. Rummo «Rakvere romanss». Tõlke dramaturgiast: L. Pirandello «Heinrich IV» ja P. Hacksi «Jutuajamine Steini majas eemalviibiva härra von Goethe üle». (Hirmus kahju, et mitmed väärtmaterjalid, mis pealegi ka kvaliteetsest tõlgitud, jäid hooajal lavale jõudmata: I. Drutse «Sein» ja P. Shafferi «Amadeus» ning ikka veel teatrimaja remondi lõppu ootav J. Krossi «Keisri hull».)

2. Üllatasid mind kaks: Juhan Viidingu — Tõnis Rätsepa «Lavakava» ja Bulat Okudzava autoritohtu Tallinnas. Neilt sain hooaja suurimad elamused. Päristeatris meeldisid «Faehlmann» ja «Müüdu morsja».

3. Ei oska ühtki kiita.

4. Meeldivad rohkem muusikalise kujunduseta draamaetendused.

5. Evald Hermaküla Faehlmann ja Jüri Krjukovi Andrei Guskov («Ela ja mäleta»).

6. Vist on midagi lahti naiste rakendatusega, sest kõige paremat on üllaske leida. Või jäi see nägemata? Nähtuist parim oli Elle Kull Nastjonana («Ela ja mäleta»), kes hooaja lõpul saavutas rollis stabiilsuse.

7. Realavastuste usaldamine dilettantidele ja katsetajale, nende kvaliteet vajutab pitseri kogu hooaja pildile. Ootamegi siis tõeliste professionaalide kutsumist mujalt — A. Sapiro, I. Ungrean, J. Vaitkus jne. Aga ega suuri pettumusi olnud, sest kõige juba harjutud...

8. See, et nii rohkesti ilmus publikatsioone. Tore, et teatrilane kirjastustegevus on lõpuks ometi aktiveerunud. Rõõmu teeb ajakirja «Teater. Muusika. Kino» esimene ja sisukas täis-aastakäik. Oma noorusele vaatamata on selle toimetamistase üsnä lähedal «Keelele ja Kirjandusele» ning «Eesti Loodusele». Ja muidugi see, et noorte krii-

titute juurdetulek on ilmne ja perspektiivne.

9. Mure annete rakendamatus pärast, eriti naisnäitlejate poolelt.

10. Kardan, et neiks võisid olla M. Gorki «Põhjas», E. Albee «Kõik aias», J. W. Goethe «Tarquato Tasso», L. Koidula «Saaremaa onupoeg».

#### REIN HEINSALU:

1. J. Krossi — P.-E. Rummo «Rakvere romanss» ning V. Vahingu — M. Kõivu «Faehlmann».

2. L. Petersoni «Kõik aias» ning R. Allabardi «Härra Amilcar».

3. Ingrid Aguri «Kõik aias».

4. —

5. Aarne Üksküla («Kõik aias» ning «Härra Amilcar»).

6. Leila Säälik («Kõik aias»).

7. «Bernarda Alba maja» M. Undi lavastuses.\*

8. Et üle hulga aja ilmus ühele eesti lavale tõeliselt maitsekas ja peen — mitte labane! — komöödia («Härra Amilcar»).

9. Nn noore režissuuri äge õitseng on läbi ja mitmed mehed tõsinevad. Üldine laad on muutunud kainemaks ja asjalikumaks, vahv metafoorsus on taandunud. Realism. Ikka leiad nauditavaid kilde, vahel isegi terve töö, kuid niisugust kunstnike lausa fanatistilist eneseohverdumist, ärakimist ja kompromissitult põlemist, mis oli iseloomulik 1960. lõpu ja 1970.

aastate alguse parimatele lavastustele, enam ei kohta. Sageli paistavad lavastuste tekkest läbi kommertslikud või konjunktuursed (olu)poliitilised motiivid. Nii näitlejad kui lavastajad teavad, et Nõukogude tööseadusandlus tagab inimestele töö, st et kedagi tema koha pealt najalt vallandada ei saa (kui vast mitte suurte luuside või joomisprohmakate läbi), nii et enamik tunneb end vägagi mugavalt. Seetõttu on nii mäng kui ka üldine loominguine õhkkond tihti loid, igatahes hoopis loiom kui kümme aastat tagasi. Arvuliselt võttes käib inimesi praegu teatris võib-olla rohkem — kuid ka autosid ja jõudeaega on praegu rohkem! —, ent teatri kui kunstiliigi ja avaliku tribüüni tähtsus teiste keskel on meil osalt taandunud. Psühholoogiline sügavus ja esteetiline peenus on samuti vajalikud, ent kui teater annab vabatahtlikult käest ära oma ühiskondliku tõrvikukandja missiooni, on sellest ju kahju?

10. «Tuulemurd» «Vanemuises».



## KARIN KASK:

1. B. Shaw' «Püha Johanna» (arvestamata näidendi esitamisest kodanlikus teatris). Ü. von Horváthi «Lood Viini metsadest», V. Vahingu — M. Kõivu «Faehlmann».

2. Tõlgendaks «parima» ümber olulisimaks. Sellisteks pean lavastust: «Vanemuises» — F. Dürrenmatti «Vana daami külastäik» (verbaalse teksti esmakordne täpne jälgimine J. Toominga poolt, mänguliste võimete proov kogu trupile), Tallinna Draamateatris — S. Lenzi «Süütute aeg. Süüdlaste aeg» (E. Hermaküla), Noorsooteatris — B. Shaw' «Püha Johanna» (M. Karusoo), «Ugalas» — M. Gorki «Põhjas» (J. Toominga), Rakvere Teatris — J. Krossi — P.-E. Rummo «Rakvere romanss» (R. Trass).

3. M.-L. Küla kujundus lavastusele «Lood Viini metsadest».

4. —  
5.—6. Uhte ei oska nimetada. Tõstaksin esile E. Hermaküla Faehlmanni ja A. Üksküla Amilcari — liidrite klassis. Noortest — K. Saukasti, A. Vaarikut ja T. Lõhmuset «Pühas Johanna», K. Mikhelsoni («Idatribüün»), A. Lutseppa («Süütute aeg. Süüdlaste aeg»), A. Johansonit («Superdiskor»), M. Kalmetit («Rakvere romanss») ja A. Alikveed («Faehlmann»). Ansambli mängu kirkuise ja autoriläheduse poolest L. Lindau saunanaist Kröota, E. Kraami Pluhkamit ja H. Varemii Roositi O. Lutsu «Kapsapea» lavastuses.

7. Et J. Toominga Heinrich IV ei mänginud!

8. «Vanemuise» õnnestunud küllalisenemised Stockholmis.

9. Vastuolu võimeka režissööri ja professionaalsete näitlejate halva mängutaseme vahel. Eetilise kredo ja madala sotsiaalse valuläve puudumine. Ja üldse — teatris on liiga palju ülligiseid inimesi. Nad segavad neidki, kes midagi tõsiselt võtta tahaksid.

10. Arvan, et olen näinud enamiku vajalikest lavastustest.

## REET MIKKEL:

1. —  
2. Mai Murdmaa «Naine» Juta Lehiste loomunguliselt õhtult.  
3. Ingrid Agur — «Kõik aias».  
4. Peeter Lilje — «Kihlus kloostris».  
5. Aarne Üksküla — «Härja Amilcari» nimiosa ja «Kõik aias» (Richard).  
6. Juta Lehiste — «Naine», Leili Tammeli Carmen, Leila Säälik — «Kõik aias» (Jenny).  
7. «Pooldeid minu maja» TRA Draamateatris.  
8. Helgi Sallo loominguõhtu Moskva Näitlejate Majas.

9. Näitlejate ebaühtlane raken-datus. Reatenduste hallus.

10. «Silmast silma kõigiga» \* Noorsooteatris, «Põhjas», «Faehlmann».

## REET NEIMAR:

1. Ü. von Horváthi «Lood Viini metsadest»; P. Hacksi «Jutuajamine Steini majas emalviiva härra von Goethe üle»; A. Volodini «Kaks noolt» (kuigi 10-aastase hilinemisega!)

2. Vist on Endrik Kerge muusika lavastused praegu võimalikule tipptasemele lähemal kui kõnealuse hooaja ükski nähtud sõnalavastus. Suhteliselt perspektiivikam (võrreldes tüki raskust ja noorte näitlejate toimetulekut) tundus vaatamise hetkel «Püha Johanna» (lavastaja Merle Karusoo). Lõbus ja üllatav teatriõhtu oli «Kapsapea. Kalevi kojutulek» (Mati Unt). Elus etendus, vaatamata soovidajätmistele, on «Põhjas» (Jaan Toominga).

3. Vello Tamm — «Superdiskor», Mari-Liis Küla — «Lood Viini metsadest», Jaak Vaus — «Kapsapea. Kalevi kojutulek».

4. «Seda teed» helirida — vaevalt, et kõige musikaalsem, küll aga kõige mõtestatum.

5. Jüri Järvet telelavastuses «Tema majasteet komödiant». Kui teatrist, siis: Enn Kraam — «Kapsapea. Kalevi kojutulek», Mihkel Smeljanski — «Superdiskor», «Lood Viini metsadest» ja «Saun» (nähtud alles kõnealusel hooajal), Andres Ots — «Lilled Algernonile».

6. Ita Ever — «Tema majasteet komödiant» (TV-s). Teatrist on üksikuid rolle raske esile tõsta, kuigi häid naisnäitlejaid nagu oleks. Kaie Mikhelson «Idatribüünis»? Maria Klenskaja «Naiskonnas»? Siina Üksküla «Võlasaldajates»? Võib-olla kõige mitmekülgsem ja rikkamalt mängitud kogu repertuaar on praegu Luule Komissarovil («Seda teed», «Härja Amilcari», «Tuhkatriinu», «Silmast silma kõigiga»\*).

7. Kas just pettumus see õige sõna on, aga et fikseerida kurba ajaloolist fakti — Jaan Toominga lahkumine «Ugalas» ja Merle Karusoo lahkumine Noorsooteatrist.

8. Näitleja Kaljo Kiisa taasilmumine teatrilavale («Anekdoot» «Vanalinna Studios», loodetavasti varsti kusagil veel midagi). Noorte tõhus kasutamine ja tähelepanuväärsetelt õnnelik I. hooaeg Pärnu ja Viljandi teatris (Pärnus: Margus Oopkaup, Katrin Nielsen, Laine Mägi, Jaan Rekkor; Viljandis: Andres Lepik, Vilma Luik). Rakvere noorte ja A. Vaariku «Scapin!»

9. Eesti lavastajate käitumises ilmnev paradoks: kõikide nõudmistele, kuulutamistele ja tegude tegemine omal näitlejate nimel, näitlejate pärast ning samas faktiline mittehooldamine oma näitlejatest, nende ilma hooleks jäätmine, mis puutub tööga kindlustamisse. (Et mitte jääda üld-sõnaliseks, siis riskin tähestiku järjekorras välja hüüda ka nimed: Hermaküla, Karusoo, Komissarov, Mikiver, Raid, Peterson, Tooming. Põhjused võivad olla erinevad ja igal üksikjuhul mõistetavad, aga tendents — ja tõesti aastatega üha süvenev — on kõrvalt vaadates ometi üks.)  
10. Nägemata: «Kõik aias», «Pensioniteelik» ja kahjuks palju Rakvere Teatrist.

## MARE PÖLDMÄE:

Muusikateatris oli mõõdu-nud hooaeg üsna stabiilne, polnud suuri mõõdalaskmisi ega ka eriti eraldi lavastusi.

1. —  
2. Mai Murdmaa lavastatud Berio «Naine» Juta Lehiste loomunguliselt õhtult.  
3. —  
4. Peeter Lilje — «Carmen».  
5. Hendrik Krummi don José.  
6. —  
7. —  
8. «Estonia» ooperi tippsolistide kestev kõrgvorm.  
9. Baritonipõud meie ooperiteatris. Ja et Draamateatrit peab ikka veel mõõda Tallinna taga otsima.  
10. Muusikateatris olen näinud kõiki lavastusi.

## REET REILJAN:

1. «Faehlmann».  
2. J. Toominga «Põhjas», M. Undi «Kapsapea. Kalevi kojutulek».  
3. J. Vausi «Kapsapea...», I. Aguri «Kõik aias».  
4. —  
5. E. Hermaküla Heinrich IV.  
6. ?  
7. «Püha Johanna».  
8. «Vanalinna Studio» edasimineku.  
9. Hirm minna teatrisse ja näha, et laval jälle inimeste vahel mitte midagi ei juhtu.  
10. «Härja Amilcari».

## JAAK RÄHESOO:

Vastused puudutavad ainult sõnalavastusi.

1. Algupäranditest Vahingu — Kõivu «Faehlmann». Tõlkenäidenditest Ü. von Horváthi «Lood Viini metsadest» ja V. Merežko «Õised naljad» («Anekdoot»). Esmakordselt tänapäeva eesti laval oli ka Synge'i «Üle Lääne Kangemees», aga see on juba kaunis klassika. Nagu Pirandellogi.

2. Kõivõrd ükski lavastus ei kõrgunud tegevasti kõigist teis-



test üle, tuleb nimetada rida paremaid: «Faehlmann» (E. Hermaküla), «Püha Johanna» (M. Karusoo), «Kõik aias» (L. Peterson), «Anekdoot» (A.-E. Kerge).

3. «Kõik aias» ja «Põhjas» (I. Agur), «Superdiskor» (V. Tamm).
4. «Superdiskor» ja «Lood Viini metsadest» (I. Normet).
5. A. Üksküla («Kõik aias» — Richard, «Härä Amilcar» — nimiosaline), E. Hermaküla («Faehlmann» ja «Heinrich IV» — nimiosalised).
6. Eelmisest raskem pähel. Nimetagem I. Everit («Nii see just ongi» — sinjoora Frola) ja K. Saukast («Püha Johanna» nimiosaline).
- 7.—8. Ei rõõmid ega pettumusel olnud eriti suured, vaid olid üsna harjumuspäraseid ja tavalised. Mõne eelneva hooajaga võrreldes tundub repertuaari üldpilt seekord huvitavam nõudlikum. Vähe on aga häid algupärandeid.
9. Et teatav loiduse ja ebamäärasuse periood ilmselt kestab.
10. Neist on olulisemad vist «Rakvere romanss», «Süütute aeg. Süüdlaste aeg», «Ela ja mäleta», «Pensionieelik».

#### MIRA STEIN:

1. Parimad materjalid hooajas (kuigi mitte esimest korda): Dürrenmatti «Vana daami külas käik», Shaw' «Püha Johanna». Tänavuustest vahest V. Arro «Näete, kes tuli».
2. Minule kõige haaravam — Jaan Toominga lavastatud M. Gorki «Põhjas».
3. Jaak Vausi stiilsed «Püha Johanna» ja «Verinoor plika ja pilgeni klaas».
4. Olav Ehala «Püha Johanna», Juri Simakini «Nii hukkus Guska».
5. Andres Ots — «Lilled Algeronile», Leonid Sevtsov — «Nii hukkus Guska», Eino Baskin — «Anekdoot».
6. Herta Elviste Claire Zachanassian («Vana daami külas käik»).
7. Kui pettumuse all mõista ebameeldivat üllatust, siis — ei saa ju äkki üllatada millegi eriti halva teatrid, kelle «kogutoodang» aastaid jälginud oled!
8. Rõõm on igast õnnestumisest: noorte näitlejate kasvust (kui kasvavad), «vanade» kõrgest tasemest (kui repertuaar võimaldab). Vene Draamateatri (järjekordsest) lootustandvast algusest. Jaan Toominga järjekindlalt muutuvast teatrikeelest (jäädes muutmatault kompromissituks oma eetilistele tõekspidamistele)... See kõik võib kujuneda toitepinnaks tulevaste (suurematele) saavutustele.
9. Milleks tegijate närve kuldada kriisijutuga või loendada

kitsaskohti, mida nad ise paremini tunnevad ja mille pärast muretsevad?! Pealegi ei saa teater ühe aastaga kuigi palju halvemaks muutuda. Ilmne on aga, et mitme teatritrupi professionaalne tase on mitmel põhjusel niivõrd ebaühtlane, et ei võimalda suuremat tegelaste arvu nõudvat dramaturgiat kunstiküpselt teostada. Sellise olukorra puhul on ülekohtune süüdistada kõiges ainuüksi lavastajat. Siit ka otsene etteheide kriitikale, kes nagu oleks kutsutud ja seatud hoidma talenti kui midagi hinnalist ja haruldast — selle asemel, et teda kergekäeliselt-üleolevalt halvustada.

#### TONU TARUM:

- Arvestanud olen ainult muusikateatrites etendunud lavastusi.
1. —
  2. Prokofjevi «Kihlus kloostris» Georgi Ansimovi lavastuses.
  3. Eldor Renteri «Müüdnud mõrsjas».
  4. Eri Klas — «Carmen».
  5. Hendrik Krumm «Carmenis».
  6. Anu Kaal «Müüdnud mõrsjas».
  7. —
  8. Noorte dirigentide töö RAT «Estonias».
  9. Meeshäälte puudus, eriti ooperikooris.
  10. Gershwini «Porgy ja Bess».

#### EDUARD TINN:

1. Oluline on esile tõsta originaalnäidendeid, eesti dramaturgiat. Algupäranditest ei tea ma aga eelmisest hooajast ühtki võrreldavat uue hooaja algul lavale jõudnud Jaan Kruusvalli «Pilvede värvidega».\*
2. «Superdiskor» (I. Normet); «Süütute aeg. Süüdlaste aeg» (E. Hermaküla).
3. Mari-Liis Küla «Lood Viini metsadest».
4. «Kapsapea. Kalevi kojutuleku» muusikaline kujundus (Unt?).
5. Evald Hermaküla. Mihkel Smeljanski. Roman Baskin. Jüri Krjukov.
6. Katrin Karisma.
7. «Laul armastusest» repertuaari võtmine Draamateatris.
8. «Vanalinna Studio» lootusriikas areng.
9. Missioonitunde haprus mitmete talendikate keskealiste lavastajate juures.
10. «Vana daami külas käik», «Põhjas», «Kõik aias», «Härä Amilcar».

#### ÜLO TONTS:

1. L. Pirandello «Heinrich IV». Parim algupärand oli Vahingu—Kõivu «Faehlmann».
2. M. Gorki «Põhjas» (J. Tooming); B. Shaw' «Püha Johanna» (M. Karusoo).
3. «Ela ja mäleta» (M.-L. Küla-Panso); «Põhjas» (I. Agur); «Laul armastusest» (A. Unt).
4. «Laul armastusest» (V. Ernesaks); «Püha Johanna» (O. Ehala).
5. E. Hermaküla Faehlmann («Faehlmann»); J. Krjukovi Andrei («Ela ja mäleta»); A. Lepiku Näitleja («Põhjas»); A. Üksküla Richard («Kõik aias»).
6. K. Saukase Jeanne d'Arc («Püha Johanna»); E. Kulli Nastjona («Ela ja mäleta»); K. Peetri Tiiu — kui õnnestunud kõrvalosa («Rakvere, romanss»). Kas ei oleks parimate kõrvalosade esiletõstmiseks vaja omaette rubriiki, praegu nimetame ikkagi ainult peaosade täitjaid?
7. «Heinrich IV» laval — näidendist saadud muljega võrreldes.
8. Ei oska vastata, rohkem oleks nagu olnud seda, mis häiris. Nimetan kolme etendust, mida vaadates tundsin ehtsat teatritöömu: «Püha Johanna», «Põhjas», «Rakvere romanss».
9. Kollektiivsuspõhimõtte, ühise tegemise ja vastutamise printsiibi jätkuv murenemine teatripraktikas. Teatrikriitika nappus.
10. Ei ole vaadanud Vene Draamateatri ja Nukuteatri uusi lavastusi. Nägemata on ka niisuguseid lavastusi, mis mitmel põhjusel tekitavad tavalisest rohkem ootusi ja lootusi («Lood Viini metsadest», «Mikumärdi», «Eesti muinasjutud»).

#### LEA TORMIS:

1. «Faehlmann» kui oluline kultuurifakt kirjasõnas ja laval. «Heinrich IV».
2. J. Toominga «Põhjas», M. Murdmaa «Naine», M. Karusoo «Püha Johanna», A.-E. Kerge muusikalavastused.
3. —
4. —
5. Hooaja küpsed suurrollid on mul veel nägemata peale E. Hermaküla «Faehlmanni». Tahan nimetada nooremate meesnäitlejate mõttesuutlikku ja pingelist ansambli «Püha Johanna», eeskätt Rein Oja, Andrus Vaarikut, Sulev Teppartit, Too-



mas Lõhmuset. Ja Mihkel Smeljanski arengut Pärnu teatris. Hea oli A. Kallaste Coppelius «Vanemuises».

6. Juta Lehiste.

7. Pisipettumusi palju. Suurim pettumus oleks ka juba midagi 8. Rõõmud on ikka. Kui näiteks noorte lavatee initsiativikalt (ja kunstilise «vedamisega») algab. Et Rakvere «Scapin» on nii tore! Et Margus Oopkaubal on Pärnus juba mitu tublit rolli. Et näitlejas võivad avaneda uinunud võimalused, näiteks Jüri Aarma Dunois Noorsooteatri «Pühas Johanna». Et midagi lootustandvat on liikuma hakanud rahvusliku uudisdramaturgia ja teatrite vahekorras. Et «Vanalinna Stuudio» õigustab ennast. Ja ometi...

9. ...teatriinimeste potentsiaalne loomejõud ei leia adekvaatset rakendust. On's süüdi nad ise või seletamatu Suur Kõver? Hargnevus, heitlikkus, sallimatus, väsinud käegalöömine, komertsi pealting, juhuslikkusega leppimine. Igavus. Draamateater liiga kaua kodutu. Ajakirjandus huvitub teatrist üha vähem.

10. «Süüdlaste aeg. Süütute aeg», «Kapsapea. Kalevi kojutulek», «Kõik aias», «Rakvere romanss», «Pensionieelik», «Härra Amilcar», «Idatribüün», «Car-men».

#### KALJU UIBO:

1. S. Lenzi «Süütute aeg. Süüdlaste aeg» Draamateatris (ehkki ka sellest on juba aeg üle käinud).

2. Eelnimetatu.

3. —

4. —

5. E. Hermaküla Faehlmann «Vanemuises».

6. L. Sääliku Vassilissa («Ugala» «Põhjas»).

7. a) Et Draamateatri maja on nagu Tallinna linn, mis ilalgi valmis ei saa. Selle ajaga, mis kulub Draamateatri kapitaalremondiks, on tänapäeval ehitatud uusi uhkeid teatrimaju.

b) Jaan Toominga lahkumine «Ugalast».

8. Taaskohtumine Moskva Kunstiteatriga.

9. Liiga palju keskpärasust. Informatsiooni vähesus ja juhuslikkus maailmateatri tänapäevast (see lõpeb ikka veel J. Gro-towski ja P. Brookiga).

10. «Rakvere romanss», «Härra Amilcar», «Kõik aias».

#### MERIKE VAITMAA:

Puudutan vastates ainult muusikateatrit.

1. —

2. «Müüdüd mõrsja», kus peale Ago-Endrik Kerge toreda lavastajastöö on suurim üksmeel kolmikus *dirigent* — *lavastaja* — *kunstnik*.

3. Eldor Renter — «Müüdüd mõrsja».

4. Eri Klas, Peeter Lilje — vastavalt «Carmeni» ja «Müüdüd mõrsja» muusikaline ettevalmistus.

5. Hendrik Krumm (Don José, Jenik), Ivo Kuusk (Don José, Jenik), Taisto Noor (Porgy, Figaro).

6. Anu Kaal (Mařenka), Helgi Sallo (Mařenka), Inge Arro (Süüfiid).

7. Palju reappettumusi reaetendustel.

8. Dirigent Paul Mägi särav teatridebüüt («Müüdüd mõrsjas»). «Estonia» juba tuttavate noorte dirigentide mitmed head etendused.

9. Et «Vanemuise» dirigendiprobleemile ei tulegi lahendust.

10. Juta Lehiste loominguline õhtu.

#### KADI VANAVESKI:

1. V. Arro «Näete, kes tuli», O. von Horváthi «Lood Viini metsadest», V. Rasputini «Ela ja mäleta».

Tänavu parimat (parimaid) ei

olegi mu jaoks (küsimused 2—6). Pärnis head, erinevatel põhjustel ja suvalises järjekorras:

2. «Öndsuse saar»; «Superdiskor»; «Faehlmann»; «Seda teed»; «Kõik aias»; «Jeannette»; «Idatribüün»; «Süütute aeg. Süüdlaste aeg»; «Kapsapea. Kalevi kojutulek»; «Grupipilt».

3. L. Roosa — «Okasroosike»; M. Kitajev — «Öndsuse saar»; J. Vaus — «Kapsapea...» ja «Naiskond»; V. Tamm — «Superdiskor»; M.-L. Küla — «Lood Viini metsadest».

4. V. Ernesaks — «Rakvere romanss».

5. M. Smeljanski — «Superdiskor» ja «Lood Viini metsadest»; E. Hermaküla — «Faehlmann»; E. Kraam — «Kapsapea. Kalevi kojutulek»; R. Oja — «Püha Johanna»; M. Oopkaup — «Näete, kes tuli» ja «Lood Viini metsadest»; A. Üksküla — «Kõik aias» ja «Härra Amilcar»; T. Lõhmuste — «Seda teed...», J. Viiding — «Süütute aeg. Süüdlaste aeg»; V. Janson — «Grupipilt».

6. H. Varem — «Kapsapea...»;

A. Veesaar — «Jeannette»;

M. Klenskaja — «Naiskond»;

7. «Heinrich IV», «Vana daami külaskäik».

8. Et oli päris palju päris häid päris noorte näitlejate töid.

9. Igavuse-mure.

10. «Põhjas».

#### LILIAN VELLERAND:

1. «Faehlmann» (algupärandid).

2. Jaan Toominga «Põhjas».

3. Lembit Roosa «Okasroosike».

4. —

5. —

6. —

7. —

8. Esimene pool Margus Oopkauba osast lavastuses «Näete, kes tuli».

9. Vt. vastuseid küsimustele 4—7; 10.

10. Kõik olulised lavastused nähtud.

## 30 aastat hiljem

TAGASIPILK GITIS-*e* EESTI STUUDIOLE

30 aastat tagasi lõpetas Moskva Riikliku Lunatšarski-nim. Teatriinstituudi (GITIS) eesti stuudio. Kui nad alustasid, polnud järelekasvu probleem veel nii terav (Eesti Riiklik Teatriinstituut suleti 1951) kui pika aja vältel pärast «moskvalaste» lõpetamist (1953), mil enne Panso kooli esimest lendu (1961) kõrgharidusega täiendust kusagilt tulemas polnud.

Ometi võib mõista K. Irdi — kui 1948 stuudio komplekteerimine päevakorrale tõsisis (Ird-töötas parajasti lühiajaliselt Kunstide Valitsuses), sai ta selle entusiastiks ja hilisemakski toetajaks. Suure linna kunstivarad, teatrivõimalused ja avaram internatsionaalne vaatepiir tulevad ju näitlejale (kes põhimõtteliselt peaks hariduse aluse küll rahvuslikus keskkonnas saama) kindlasti kasuks. Pealegi oli keelespetsialist F. Moori näol kaasas.

Sõjajärgne aeg vajab inimesi kõigile aladele — pole ainult juhused või halb teatriõnn, et stuudiolasi on hiljem väga mitmel pool tarvis läinud. Ja kui algne valikusõel ei olnudki ehk väga tihe (selektatsioon, äraminekid, juurdetulekid toimusid õppetöö käigus), osutusid veerand-sada lõpetanut valdavalt eesti kultuurile kasulikeks inimesteks. Tähtis oli vist seegi, et paljudel oli juba arvestatav kunsti- ja elukogemus (rindekogemuski) seljataga; teadlikkus ja vastulustunne ning kokkuhoidmisvaim ehk tõsisemad kui tänaistel lapseohtu näitlejaelikutel.

Kui 24 uut näitlejat (üks lõpetanu jäi perekondlikel põhjustel Moskvasse) kõik 1953. aastal Tallinna Dramateatrisse suunati, polnud see kõige otstarbekam lahendus (eelnesid Pärnu oblasti-teatri, Rakvere ja Viljandi jms ebamäärased variandid). Stuudio ise pidas, eriti töö lõpuaastail, võitlust Riikliku Noorsooteatri taasavamise eest (nü on sel võitlusel pikk ajalugu; teinegi kollektiiv — Panso I lend — pidi laiali jagatama, enne kui jää murdus). Kaarel Irdist loodeti uut teatri juhti (aga Ird oli teatavasti pisut varem Pärnusse saadetud). Asjaajamiste käik (Moskvas toetati noorsooteatri mõtet), lootused ja kohapealsed vastuargumendid (pole ruume, Tallinn ei

vajavat kahte sõnalavastusteatrit jne) peegelduvad stuudiokoosolekute protokollides, kirjades jms. Nüüd on see juba ajalugu.

Käesoleva intervjuu andja ENDLA HERMANNI isiklik juubel langeb stuudio omaga peaaegu kokku. Enamasti igas õiges kollektiivis on selliseid esimesel pilgul vähe silmahakkavaid isiksusi, kellest aga seletamatult lähtub see, mida ühe loova rühmituse hingeks või südametunnistuseks võiks nimetada. Kes abist ära ei ütle, kellele käiakse muret kurtmas või kellelt nõu saamas. Kes on ennast-salgav ja kohusetruu ühise asja nimel. Sellisena mõjus Endla stuudiopäevil ja ka hiljem «Vanemuises» (näitejuhina, lavastaja assistendina). Võib-olla teatrites ongi nii palju logisema hakanud sellepärast, et seda laadi inimesi ikka vähemaks jääb?

Ma ei taha suurte paralleelide kella löüa, Endlale see ei meeldiks. Aga kes peale ajaloolaste teavad, kui palju andunud töörikkijaid seisid näiteks Stanislavski ja Nemirovitš-Dantsenko mitmete kuulsaite lavastuste hälli juures? Mitte isikupäratud assistendid, vaid iseseisvad kunstnikud. Eesti stuudio juht I. J. Sudakov muide nende hulgas. Teatrites on ikka olnud andetuid või keskpäraseid Meistri ümber teeneid pakkuvalt keerlemas (kahju, kui see neid vajab ja soosib). Hoopis haruldasem on see tõug, keda kannustab tõeline loov mõttekaaslus, kes näitejuhina või assistendina suudab lavastuse ideesse ja väljendusvormi kui omasse sisse elada ja oskab neid loovalt vahendada, näitlejaga produktiivselt töötada. See on nagu hea kontsertmeister või balletirepetiitor, kui võrdlusi otsida. Mitte nii, et üks teeb «musta tööd» ja teine paneb asjad suures joones paika. Tehakse ühist tööd ühise eesmärgi nimel. Ainult et abimehed, küll kavalalehele kirjutatud, jäävad laiemale üldsusele sageli märkamata. Aga sellistest inimestest, nagu on ka Endla Hermann, nende täpsusest ja töökestest sõltub suuresti üldise teatrikultuuri seis.

LEA TORMIS



Enne kui hakkame meenutama GITIS-eesti stuudiot, tahaks teada, kuidas teie ise sinna sattusite?

Enne GITIS-esse astumist läksin ma Irdi juurde ja küsisin, kas mul on üldse mõtet ja eeldusi õppima minna. Olin «Vanemuise» kooris juba kolm aastat olnud. Mind rikkus ära üks osa, mille Kaidu andis: «Platon Kretšetis», pidin mängima Ema, vana naist. Nii need hirmud teatri järele kasvasid. Läksingi siis Irdi juurde küsima. Ird ütles: «Mina ei tea, kas teist näitlejat tuleb või ei tule, aga inimeseks kasvatatakse teid küll.» Ja nii ma läksingi Tallinnasse katsetele.

**Kes olid eksamikomisjonis? Kas oli ka keegi Moskvast?**

Mina neid kõiki tol korral ei tundnud. Ird oli, Felix Moor ja teised Tallinna teatrikooli õppejõud olid... Ärevust oli nii palju, et ma ei oska sellele nagu vastata. Moskvast oli Ilja Jakovlevitš Sudakov kohal. Ta oli algusest peale stuudio loomise juures. Sinna valiti tookord igasuguste eeldustega inimesi. Mind näiteks ainult karakterite peale, see oli algusest peale teada; üht teist tüdrukut vaadati, et noor, kena välimusega, annab koolitada «kangelannaks». Ega neid soovijaid muidugi väga palju olnud, pärast sõda oli ikka niisugune aeg, et kardeti sõita. Ja ma ei ütle, et see valik meil kohe kõige õnnestunum oleks olnud.

**Mida tookord erialaeksamil teha tuli?**

2—3 etüüdi anti teha. Mäletan, et mina pidin eksamil üht niisugust etüüdi tegema: toimetan köögis, teen süüa ja äkki on väljas midagi lapsega juhtunud. Siis tuli veel luuletust lugeda. Ja oli ka vestlus.

**Kui paljud olid enne Moskvasse õppima asumist teatriga kokku puutunud?**

Orgulas oli teatrit teinud ja Tallinnas instituudis õppinud. Karro oli olnud Uues Teatris. Meilt «Vanemuisest» oli Palu olnud kooris, samuti Rätsep, kes oli küll ka draamarühma koosseisus, Virve Kiple (nüüd Parsadanova) oli «Vanemuise» balletist ja oli natuke juba ka draamas mänginud, hiljem tuli Erich Jaansoo, kes oli mänginud «Vanemuises» ikka päris suuri osa. Pool aastat hiljem tuli ka Virve Aruoja, ise tuli, nii nagu ta igale poole on ise omaenda tarkusest läinud; tuli Asta Lott, kes oli «Estoonias» juba päris palju mänginud.

Sisseastumiseksamil puudus konkurents (spurt konkurssi polnud), kuidas seletada, et enamik lõpetanuid on siiski iäänud tööle kultuurisfääri?

Aga kui palju on ka algul tulnutest välja langenud! Üksteist inimest langes õppetöö käigus välja ja nende asemele võeti uued. Hiljem tulid Vello Rummo, Kaljo Kiisk, Arvo Krusement, Grigori Kromanov, Erich Jaansoo, Tõnis Kask, Lembit Anton, Silvia Laidla, vahepeal käis meil studios isegi Endel Simmermann (tema oli vist ainult pool aastat).



Endla Hermann GITIS-e II kursuse üliõpilasena. Moskva. 1949.

Kõige viimased tulijad olid Ita Ever ja Kalju Karask. Päris algusest peale ei olnud ka Rein Aren ja läks ka varem... Noh, ta oli ise süüdi ja meie ka süüdi, igapidi... Rein oli ka «Vanemuise» poiss. Me panime tema peale kohutavalt suuri lootusi, terve stuudio. Ta oli spordipoiss, ta oli heade eeldustega poiss, ta oli väga lavalise välimusega. Kõik, mis inimesele jumalast on antud, on Arenil olemas. Ja muidugi hea, et ka ilma lõpetamata koolita on ta nii kaugele jõudnud. Sai Draamateatrisse kohe tööle ja elus midagi kaotanud ta ka ei ole. Ainult, ma olen kuulnud, ta ise natuke kurtvat, et ta sealt ära tuli.

Miks nii palju inimesi meile juurde võeti? Kursus vajas tugevat täiendust.

Paljud hilisemad tulijad õppisid meie sisseastumise ajal juba Tallinna instituudis. Huvi Moskvasse sõita neil oli, aga algul ei tahtnud paljud nii kaugele tulla. Mõned olid juba perekonnainimesed, kes hiljem siiski tulid, nagu näiteks Rummo ja Kiisk.

Tallinna teatriinstituudist ületulnud poistest oli ikka näha, et nad olid teatriga rohkem kokku puutunud kui meie. Meie olime viletsamad. Aga erilist meetodi või koolkonna vahet küll vist tunda ei olnud. Tallinnas olid ju ka õpetajad, kes olid kursis Stanislavski meetodiga ja näinud Kunstiteatrit.

### Mis võis siis ajendada Tallinnast Moskvasse ületulekut?

Kõige selle algatajaks oli Jaanus Orgulan, kes oli algul meie kursusevanem. Tema käis esimesel koolivaheajal kõik Tallinna tuttavad läbi ja rääkis, millised võimalused on Moskvas näha küll välisteatrite etendusi, küll Moskva teatreid, saada osa kogu sellest kultuurihulgast, millega seal väljaspool õppetööd on võimalik kokku puutada, rääkimata Moskva Kunstiteatrist, mis oli ikka näitlejate Meka, kuhu kõik püüd-

sid vaatama pääseda. Ma arvangi, et neid tulijaid meelitasid Moskva kultuurielu võimalused rohkem kui konkreetne GITIS, sest eriala suhtes oli meistreid ka siin — Põldroos, Kalmet, Lauter — ning ka kirjandusõppejõud olid siinses instituudis tugevad.

### Ja kuidas oli tol korral siis see Moskva argipäev?

Kõik need viis aastat elasime Riia jaama lähedal Trifonovkal, kust tuli kolmveerand tundi trammiga Arbati väljakule kolistada. Kolm korda nädalas käisime hommikupoolikul koolis, kolm korda õhtupoolikul. Nii oli see seatud selleks, et saaksime külastada teatreid. Meil oli väga hea raamatukogu ja lugemislaud, kus sai vahepeal õppida. Polnud mõtet sõita GITIS-e juurest seda pikka maad Riia jaamani, vaid võis istuda lugemissaalis ja minna sealt õhtul teatrisse või kontserdile.

Tol korral lasti meid teatritesse võrdlemisi kergelt sisse, piisas sellest, et me teist keelt rääkisime. Nüüd on raskusi, nüüd ei saa sisse, kui ütled, et oled Eestist, «Vanemuisest». Eriti palju oli õppida Kunstiteatrist, kus tihti istusime esimesel rõdul treppide peal. Olid üli-

*GITIS-e eesti stuudio erialaõppejõude: (vasakult) Ossip Abdulov, Ilja Sudakov (kursuse juhendaja) ja Aleksandr Anders üliõpilaste keskel.*





õpilaste pääsmed, mida jagati GITIS-es. Ja müüdi ka väga odavaid pileteid. Kunstiteatris võis etendusi vaadata 2—3 korda, erinevate koosseisudega. Siis oli ikka haruldaselt kõrge tase. Nüüd seda enam ei ole. Ma küll kevadel ei käinud Tallinnas nende külalisetendusi vaatamas, aga olen mõningaid Moskvas näinud...

**Oli see ühiselt elatud elu? Või mehaaniliselt liidetud kursus nagu iga teine?**

Studios hoidsime omavahel väga kokku, elasime, jah, ühist elu. Mäletan, et poistel võeti kord stipp ära. Oli nii, et kui kõiki aineid neljale-viiele ei tee, siis stipp lendab, ja terve rida poisse, ma ei mäleta, mis aine pärast, jäi stipist ilma. Kodust nad raha ju keegi ei saanud. Kuidas nad siis ikka elasid ja kuidas söid... oli ühiskööök tehtud. Nüüd me oleme rohkem harali, ei tea üksteisest midagi. Tallinna rahvas võib-olla kohtub omavahel sagedamini...

**Millised olid kokkupuuted ülejäänud GITIS-ega?**

Neile, kes halvasti vene keelt oskasid — aga neid oli palju — määrati šefid, kes püüdsid meid nii palju kui

võimalik rääkima panna. Meil oli ka leedu ja eesti segakoor. Ma ei mäleta, mida me seal laulsime, aga laulsime raudselt. Esinesime rahvariietes. Meie eksamil ja arvestustel käisid kogu instituudi õppejõud. Ka Panso, kes samal ajal GITIS-es režiidi õppis, oli meie asjadesga kursis, käis vaatamas kõiki meie lavastuste katkendeid ja erialaeksameid, mängis vist paaril korral kaasagi. Ikka oma poiss oli... Lea Tormis õppis siis teatriteadust. Koos Veljo Tormisega olid nad meie kursusel omainimesed, nägid ka kõiki meie töid. Lea käis meiega ka tantsutunnis ja tantsis muidugi paremini kui meie, sest ta oli varem selle alaga kokku puutunud.

**Kuidas käis suhtlemine õppejõu ja õpilase vahel, kui olid keeleprobleemid?**

Näitlejameisterlikkuses näeb vilunud silm kohe ära, kas inimene hakkab tegetsema, kas ta räägib intonatsiooniliselt õigesti või mitte. Sudakovil ei olnud sellega mingit probleemi. Ja meie harjusime ka ära — meie rääkisime eesti keelt, õppejõud vene keelt. Felix Moor kutsuti ju ekstra selleks välja, et mitte

*Grupp gitislasi instituudi ukse ees: (vasakult) Leili Bluumer, Jaanus Orgulas, režiitudeng Voldemar Panso, õppejõud Felix Moor, Karin Sepre-Garder, Aksel Orau, Virve Aruoja, Kalju Karask, Kalju Kiisk, Erich Jaansoo, Ervin Abel, Harry Karro.*



muulased ei tuleks siia Eestimaale tagasi, vaid ikka eestlased.

### Aga suhtlemine õppejõududega väljaspool tundi?

Minul on Ilja Sudakovist ja paljudest teistest õppejõududest väga soojad mälestused... Läksime Moskvasse 1948. aasta sügisel. Eestis oli jü harjutud pühitsema jõule ja nii hakkasime me ka Moskvas esimesel aastal suure hooga jõuluõhtut korraldama. Üks meie hulgast sattus sellest väga paanikasse, läks Sudakovi juurde ja rääkis, et ühiselamus tüdrukute toas toimub mingi kahtlane värk — hakkavad jõuluõhtut pühitsema, jõululaule laulma ja... noh, nii nagu vanasti ikka jõuluõhtut peeti. Miks ma Sudakovi juurde seda räägin? Sellele õhtule tuli Sudakov. Ta ei öelnud ühtki sõna, ei teinud ainsatki märkust, vaid lihtsalt istus. Kuskilt sai ta kitarrri, mängis, laulis. Ja meie õhtu kujunes hoopis teistsuguseks, niisuguseks, mis on mul tänapäevani silmade ees: viis voo-

dit... mäletan, kus Sudakov istus... põlesid küünlad kuusel ja ühe «Püha õõ» laulsime ikka ka ära. Ühtegi märkust selle kohta ei tehtud. Meid ei ole üialgi käskude-keeldudega kasvatatud, vaid meiega on lihtsalt inimlikult räägitud.

Kui ma sinna Moskvasse sattusin, siis midagi ma elus näinud ei olnud. Koolipingist «Vanemuise» koori ja... Moskvasse. Seal ma kasvasin ja õppisin nägema inimesi teistmoodi. Kasvõi meie vene keele õppejõud, kes rääkis tunnis, kuidas ta sõjas kuotas oma kaks last. Ja sa näed, kuidas inimene võitleb piisaratega, kui ta seda räägib — see kasvatas mind võib-olla rohkem heas mõttes ümber kui mis tahes käsk või keeld. See oli midagi niisugust, mida ma siin polnud näinud ega kogenud.

Lauluõpetaja Galina Roždestvenskaja oli meie kõigile nagu teine ema. Tervele studiidole. Küll ta tiris meile sülle kaela, kes külmetanud olid, ja küll ta võis hommikust hilise õõni meie eest

*Osa eestlaste «koloomias» GIT/S-es. Esimene rida (vasakult): Lea Tormis, (teatriteaduse õpilane), Leili Bluumer, Felix Moor, Tamara Kogan (eesti studio lõpetaja, jäi perekondlikel põhjustel Moskvasse); Ita Ever, Rudolf Sarap (aspirant); teine rida: Erich Jaansoo, Aasa Käst, Endla Hermann, Teesi Mõtus-Vuusimaa (koreograafiakooli õpilane), Ervin Abel, Ingrid Sulg-Kareva (teatriteaduse õpilane). Siivia Laidla, Tõnis Kask, Puu otsas — Ben Druu.*





hoolitseda ja meie pärast muretseda. Mul oli isegi pahanudusi — hakkasin erialatundidest puuduma, juba selle arvel ka laulma. Sudakov, kes oli absoluutselt kõigea kursis, mis toimus stuudios, ütles siis, et erialatundides peab rangeit kohal olema ja keelas ära igasuguse muu kõrvalise tegevuse erialatundide ajal.

Lõpudiplomil on kuus ühiskonnateaduse õppeainet, sealhulgas NSV Liidu ja üldajalugu; neli õppeainet, mis on seotud liikumisega: tants, vehklemine, lavalise liikumise alused, võimlemine; neli muusikalist õppeainet: muusika elementaarteooria, rütmika, hääleseade, muusikaajalugu; peale selle veel grimm, kirjandus-, kunsti-, teatriajalood, vene ja eesti keel, lavakõne ja näitlejameisterlikkus... Mida tahaksite siit eriti esile tõsta?

Grimmitunde oli meil mitu aastat. Alustasime inimese kolbast, st valge värviga hakkasime näole maalima kolpa, et tunda õppida luid: kus on kumerus, kus lohk... Hiljem õppisime tegema igasuguseid karaktergrimme, tegime grimme piitide järgi. Seda kõike õpetati meile väga põhjalikult. «Vanemuises» tegin alguses kõik grimmid ise, Paul Kangro natuke parandas. Aga nüüd on kõik nii mõnusaks läinud, et ise enam grimmid ei tee. Ma ise ka laisk. Aga ilmaasjata on sellest grimmist nüüd loobunud, selle põhjal sai noor inimene karakterit mängida.

Väliteatri ajalugu luges Georgi Bojadžjev, suur ja kuulus teadlane.

Lääne kirjandust andis samuti haruldaste teadmistega mees Aleksandr Poll. Need olid väga emotsionaalsed loengud. Mina alguses kartsin neid tunde, sest minu esimene kohtumine Polliga oli niisugune: trepist jookseb alla üks noor poiss ja talle tormab väga energiliselt järele vanamees, kellel kepp käib ikka üles õhku ja üles õhku, peaaegu lakke välja... Mis siis oli juhtunud? Poiss oli spikerdanud, aga Poll, kes oma ainet väga armastas, spikerdamist ei sallinud. Tahtis poissi koolist välja visata. Teised õppejõud vist ei lasknud seda siiski sündida.

Muusikaga seotud ained olid haruldased. Me saime neist tundidest ka üldkultuurilisi teadmisi. Ma arvan, et praegu polegi enam inimesi, kes neid tunde niimoodi teeksid, kui need vanad õppejõud tegid. Nad elasid muusikas, rääkisid muusikast sellise vaimustusega, et oleks pidanud küll tuim puutükki olema, kui midagi emotsionaalset sellest külge ei oleks jäänud. Tegime rütmiharjutusi.

Kahel klaveril mängiti meile Tšaikovski klaverikontserti ja meie pidime kujuteldavatel pillidel kaasa mängima, et tabada rütmi, millal lühike noot, millal pikk... Ka lavalise liikumise tunnis pidime muusikas käima, jooksuma, seisma.

Vehklemist andis meile Euroopa meister, Vahtangovi-teatri näitleja. Üks vehklemistund oli nii tihe, et võttis meid vähemale. Kui lavalise võitluse arvestusel näitamine oli, siis oli see väga efektne. Ird mäletab tänapäevani, kuidas väike Blumer suure Orava üle selja maha viskas. Võimlemistunde andis meile ehtne mustlane, Minutka nimi. Seda kõike oli vaja, et saavutada rütmitunne, et inimene saaks krampidest vabaks, et oleks kiire reaktsioon ja füüsiline vastupidavus. Iga päev või üle päeva oli mingi liikumistund.

Mida tehti erialas, nn näitlejameisterlikkuse tundides eri õppeaastatel? Milline oli iseseisvate tööde osakaal?

Erialatunde iga päev ei olnud. Oli kaks neljatunnist korda nädalas, kahes rühmas, kummaski 12 inimest, erinevate õppejõudude juures. Kui olid Sudakovi tunnid, siis need olid kõik koos. Tundide arv läks lõpukursustel muidugi suuremaks, siis olid juba diplomilavastuste proovid — töömehe ju ikkagi viis lavastust välja.

Esimesel semestril tegime etüüde üksinda. Mingit teemat ei antud, suuri rütmimuutusi etüüdis ei nõutud, need tulid hiljem. Hakkasime peale sellest, et tuled lihtsalt ruumi, kõnnid ruumis, otsid, leiad midagi või vaatad üldse, mis siin ruumis toimub. Need harjutused olid vajalikud selleks, et vabaneda üleliigset lihaste pingest.

Esimese õppeaasta teisel semestril tegime etüüde juba kahekesi, aga ka rühmaetüüde. Ise jälle mõtlesime välja, teemat meile ette ei antud. Etüüdid olid ilma tekstita, kujuteldavate esemetega. Rühmaetüüdid siiski juba mõned asjad olid. Instituudis oli isegi rekvisiidituba, kust saime igasuguseid esemeid.

Teisel õppeaastal hakkasime tegema katkendeid. Druiga kahekesi tegime katkendid näidendist «Sügavad juured». Juhendas Abdulov, kuigi muidu olin Andersi rühmas. Ise pidime lavastama ja kui arvasime, et on valmis, siis näitasime õppejõule ette. See oli esimene kokkupuutumine tekstiga, etüüdid ühendamine sõnaga. Teise grupi töid nägime siis, kui Sudakov katkendeid üle vaatas. Üks kord nädalas neli tundi oli Sudakoviga. See oli esimesel poolaastal. Järgmisel semestril, kevadepool sees, tegime 55



Ervin Abel — Aggei. Grimminäide diplomilavastusest «Kaks kaptenit» (1953).

Ervin Abeliga katkendid Tammsaare «Töest ja õigusest». Kõik valisid katkendid ise, õppenõukogu kinnitas. Tehti «Norat», «Romeot ja Juliat» jm, oli palju klassikat, aga ka tänapäevatükke. «Töes ja õiguses» mängis Ervin Abel Jussi ja mina Marit. Ikka niimoodi, et püüdsime ise lavastada, keegi torkima ei tulnud. Ja siis näitasime ette. Alguses olime teinud jumala viltu. Aga me pusisime seda katkendit ikka edasi, saime õige soone peale ja lõpuks tuli päris kena välja, nii et me isegi VTO-s instituuti tutvustaval õhtul seda mängisime. Muidugi, ega seda katkendit üheski lavastuses niimoodi teha saaks. Paarileheküljelist teksti mängisime viisteist minutit. See oli puhtalt etüütide peale üles ehitatud, nii et keelebarjäär oli minimaalne. Selles etüüdis mängis Orgulas siga — mina tegin kõiki talutöid, kaasa arvatud sea söötmine. Mari tegi tööd ja Juss punus talle pärga, siis läksime kaklema, siis oli see surmajutt ja siis äralleppimine ja kõik muu. Sarap meenutas veel hiljaegu seda katkendit. Rudolf Sarap oli ka samal ajal aspirantuuris Moskvas ja oli meie studios alaline külaline. Griša Kromanoviga olid nad ühe tänava poisid ja sõbrad, nii et ta kohe elaski meil studios... Kolmandal kursusel hakkasime tegema

GITIS-e vehklemiskoolkond. Repetitor — Ben Drui, aktsioonis (esiplaanil) Aksel Orav, Tõnis Kask, Rein Aren, Ervin Abel, Erich Jaansoo jt.





Ostrovski «Kaasavaratut». Sellest pidi tulema diplomilavastus, aga ei õnnestunud ta meil. Otsustati, et ei kõlba sellega ikka Eestisse tulla.

**Oppisite viis aastat. Kolmandal kursusel hakkasite siis juba diplomilavastusi ette valmistama?**

Jah, viis lavastust pidime ju välja tooma. Aga esimene aasta läks selle «Kaasavaratu» peale, mida lõpuni ei tehtudki. Muide pärast seda, kui «Kaasavaratust» oli otsustatud loobuda, pakkus Sudakov välja oma dramatiseeringu, mille ta oli teinud kokku Eduard Vilde kahest romaanist — «Kui Anija mehed Tallinnas käisid» ja «Mahtra sõda». («Anija meestest» oli võetud armastusliin.) See oli tegelikult huvitav asi. Nüüd lavastajad teevad selliseid kompositsioone, siis polnud niimoodi kombeks. Ja me laitsime oma juhendajal selle mõtte maha, leides, et autoriga ei tohi ikka nii ümber käia. Sudakov küll arvas, et kui Kunstiteatris kõlbab mängida «Anna Kareninat» ja «Ülestõusmist», kust mitmed liinid välja jäetud... Selle asemel hakkasime tookord tegema Jakobsoni. Eestisse tulime viie lavastusega (V. Kaverini «Kaks kaptenit», M. Gorki «Barharid», Beaumarchais' «Figaro pulm», K. Simonovi «Noormees meie linnast», A. Jakobsoni «Võitlus rindejooneta»).

**Kuivõrd orgaaniline oli tulek Draamateatrisse pärast lõpetamist? Kaarel Ird, kes oli soovinud ja soosinud studiid väljaspool Eestit, ei saanud kedagi «Vanemuisesse» võtta, kuna oli selleks ajaks Pärnusse saadetud. Millised olid probleemid?**

Oi, probleeme oli palju.

Kas meie tahtsime siis üldse «Vanemuisesse» tulla?! Ei tahtnud! Tahtsime luua uut teatrit. Ja Ird pidi tulema selle teatri juhiks. Moskvas oli meil raudselt see mõte, et luua uus teater. Tavaliselt oli GITIS-e puhul ikka nii, et rahvusstudiod olid jäänud ühte teatrisse. Nii jäi leedu studio tervikuna ühte, mitu kasahhide studiid jäi pärast lõpetamist ühte. See, et meie, kõik 24, läheme Draamateatrisse, selgus viimasel kursusel. Enne seda oli kord ka jutuks, et läheme Pärnusse. Aga tegelikult tahtsime luua noorsooteatrit. Meil oli selleks isegi need viis lavastust ette valmistatud. Aga meid ei olnud kuhugi panna, ei olnud võimalusi, maja jne. Teatrit ikka tühjas kohas teha ei saa.

**Draamateatris võeti meid vastu nagu alati kõiki uustulnukaid vastu on võe-**



*Üliõpilased Harry Karro, Jaanus Orgulas, Ita Ever, Ervin Abel ja Asta Lott.*

*II kursus. Katkend «Tõest ja õigusest».*

*Mari — Endla Hermann, Juss — Ervin Abel.*

tud: ühed väga sõbralikult, teised kardavad konkurente, kolmandad... Kahju ainult, et mõnesid inimesi puudutas GITIS-e studio tulek nii, et nad tõesti nagu meie pärast pidid teatrist eemale jääma. 24 inimesele oli ju kohti tarvis! Aga ega heast, nimekast näitlejast keegi lahti taha saada, mõned näitlejad pandi seetõttu ajutiselt teisi ülesandeid täitma. Häbi on sellest isegi rääkida, näiteks Salme Reek pidi ikka otseselt meie tõttu vahepeal mõnda aega insptsient olema. See oli ju ilmne ülekohus.

Probleemiks oli muidugi ka see, et Draamateatris oli vanade näitlejate näol väga tugev kaader ja meile ei jätkunud lihtsalt tööd. Seeläbi hulka noori näitlejaid polnud võimalik kusagil rakendada. Mängisime «Mahtra sõjas» ja «Maskeraadis» massistseenides. Aasta pärast tehti kolmele meie hulgast ettepanek ära tulla. Minule öeldi seda ilusti, loeti ette: Linda Tubin, Aino Talvi, Lisl Lindau, 57

Meta Luts, Katrin Välbe, Evi Rauer... Ja öeldi: saage nüüd ise aru, te sobite karakterosade peale, aga kui on valida kas niisuguste kogenud näitlejate või teie vahel, valib näitejuht loomulikult kogenud näitleja, sest niisugust isiksust, niisugust eredust teie veel ei ole. Te lihtsalt istute ilma tööta, aga provintsis saaksite mängida. Ja ma tulin «Vane-muisesse».

Draamateatrist lahkus hiljem teisigi. Kahest inimesest on mul eriti kahju, kuigi nad on hinnatud ja teenelised. Üks on Ervin Abel ja teine Kaljo Kiisk. Abel on andekas, ja üks estraadi ole ka vaja teha, ega ma seda ütle, aga tal oleks ikka olnud vaja teatrisse jääda... Mul on ka väga kahju, et Kiisk ei ole näitleja. Tal olid kohe väga suured eeldused näitlejatööks, aga ta lahkus Draamateatrist juba esimesel aastal. Lavastas «Mak-

*Kaljo Kiisk — Sanja, peaosaline diplomilavastusest «Kaks kapteni» (1953).*



sakivid» ja tegid Süvalepaga kahepeale «Kevadet». Tegid ära ja Kiisk läks kohe filmit, see huvitas teda rohkem. Nojah, ma ei tea, kumb see nüüd suurem kaotus eesti kultuurile oleks, kas see, kui ta praeguse koha peal ei oleks, või see, et meil niisugust näitlejat ei ole.

**Keda peeti koolis kõige perspektiivikamateks? Kuidas on neil läinud 30 aastaga? Teie vaatate Tartust teatud määral nagu distantsilt, eemalviibijana.**

Seda on raske öelda. Mõni ilmutas ennast kohe, ka neid on, kes on tagurpidi läinud, kolmandatel pole ehk õigeid võimalusi olnud — üks see toimu vist iga kursusega nii. Kordan veel kord: mul on väga kahju, et Kiisk näitleja ei ole. Need etüüdid olid juba väga huvitavad, mis ta koolis tegi. Või kui ta luges kõnetehnikakatkendeid... Viimasel minutil ta küll tegi need valmis, aga kui ta siis lavale tuli, kui silm esinemise ajal elama ja särama hakkas, siis oli see huvitav. Ita Ever näiteks kol korral nii välja ei paistnud. Ta tuli alles kolmandale kursusele. Kol korral oli tal tegu häälega, see oli ta! võrdlemisi pisike ja paindumatu, võrreldes sellega, mis ta nüüd teeb. Nüüd teeb ta imet! Minu arvates peab inimesel peale kõigi annete olima lavalist sarmi. Kui see on olemas, on inimesel kergem läbi lüüa, kui seda ei ole. Siis ei ole kerge. Everil oli see sarm juba kol korral täiesti olemas, seda oli Silvia Laidla, Kaljo Kiiskal...

Muide ka Karask oli heade eeldustega draamanäitleja. Pehme huumoriga, ilusasti ja loomulikult rääkis, mida meie kõigi kohta mitte öelda ei saanud. Karask, Anton ja mina olime lauluõpetaja lemmikud, tema ütleski Karaskile, et tal on ooperihäääl, et tenorid nii väga ei vedele. Eks siit see algas...

**Kas on ka keegi end nende aastatega üles töötanud või on olnud rohkem õnne, kui lõpetamisel võis arvata?**

Ei oska öelda. Orav ehk teataval määral, kuigi ta mängis ka siis peaosa («Noormees meie linnast»).

**Ja kui teatriõnn on muutlik?**

Väga ilusaid katkendeid mängis koolis Leili Bluumer, aga teatris ta ei saanudki suurt midagi teha, läks juba ammu TV-sse. Instituudi ajal tegi ta igatahes päris huvitavaid asju... TV-s on meie rahvast ju veel, kõik asja eest.

Ma ei tea, mida Lembit Anton nüüd teeb. Kas siin ongi õnnega tegemist, kui inimene ise ei märka, millest ta peaks



kinni haarama. Karakterosi võiks ta mängida küll. Mõnes teatris võiks ta täiesti omal kohal olla, arvestades seda, et nende aastate mehi palju ei ole ja näiteks «Vanemuises» on juba 50–60-aastaste meesnäitlejate puudus.

Räägime nüüd ka stuudiolasest Endla Hermannist. Kuidas kommenteeriksite omaenda teatrisaatusi?

Mul ei ole endast midagi rääkida. Tavaliselt kurdetakse, et tööd ei ole. Minul on eluaeg tööd üleliia olnud. On ka näitlejana ülesandeid olnud. Pärast näohalvatust hakkasin ise laval esinemistest kõrvale hoidma. Enne seda olin väga kinni. Vedasin ka stuudiote koorumust «Vanemuise» esimesest stuudiost peale. Väikeses majas tegime ju proove öösi. Need esimeste stuudiote lavastused tõime kõik välja öötooga. Kuna meie majas on Irdil tükkide pidev kontroll ja kõik ta märkused peab üles kirjutama, siis paratamatult peab seda tööd keegi tegema, ja kahel pool, saalis ja laval, olla ei saa. Eks unistused ole igal inimesel suuremad. Iga inimene hindab ennast võib-olla rohkem, kui tegelikult kätte saab. Hea, kui ise seda märkad ja sellest aru saad.

GITIS-es räägiti meie algusest peale: «Me anname teile eelteadmised. Kas teist näitleja saab või mitte, seda me ei tea. Aga me teeme kõik selleks, et teist võiksid tulla näitlejad.» Meid õpetati kollektiiv olema, mitte isiksus. Mitte Kiisk, Rummo, Kromanov, Kruusement, Orgulas, Ever, Puudist, Karask, vaid üks grupp inimesi, kes lähevad ühte teatrisse ning ei hakka üksteisele jalga taha panema. Vähe sellest. Kui tuli välja lavastus «Noormees meie linnast», kus ma näitlejana kaasa ei teinud, pidin rekvisiitor olema, ja ka siin, Eestis, kui see tükk ringreisile läks, ei jäänud ma koju, vaid pidin rekvisiitorina kaasa sõitma. Ja teistelgi tuli selliseid ülesandeid täita. Mulle tundub, et see on tähtis. Võib-olla seletab see midagi meie edasistes elukäikudes, kuigi me kauaks omavahel kokku ei jäänud.

Ma mäletan veel Amalie Konsat, kes kord väga ilusasti ütles: «Oh, mis see näitemängu tegemine on — mina annan haagikese, sina paned sinna taha konksukese. Haagike ja konksuke, haagike ja konksuke... Ja tulebki.»

Vestelnud  
KALJU ORRO



Diplomitlavastus «Figaro pulm».

Almaviva — Grigori Kromanov, Suzanne — Ita Ever.

«Figaro pulm». Marceline — Endla Hermann, Bartholo — Lembit Anton.

## Sõpruslinnade teatrid. Põgusaid tutvusi.

Lõppev aasta oli teatrikülaliste poolest rikas. Moskva Kunstiteater, Leningradi Suur Draamateater ja Väike Draamateater, Juudi Muusikaline Kammerteater — kui nimetada ainult professionaalselt silmapaistvamaid. Ka Tallinna sõpruslinnad Schwerin, Veneetsia ja Kiel läkitasid meile tänava teatrikunsti. Allpool vahendame tagasivaate sellele kiiduväärt kogemusele. Nagu T M K veergudel juba kombeks saanud, jagavad ka sõpruslinnade etenduste muljeid ja mõtteid meie oma kultuuriinimesed.

SIRJE ENDRE:

### UNIVERSAALNE ERIKA EWALD

Mecklenburgi Riigiteater Schwerinis. Külalisesinemised Tallinnas aprillikuus. Georg Kreisleri monomuusikal «Täna õhtul: Lola Blau». Lavastaja Jürgen König, kunstnik Lutz Kreisel ja Kristina Biedermann, koreograaf Frank Schubbe, kontsertmeister Lothar Heunemann, muusikaline kujundus: Lothar Heunemann ja Gorm Geibler. Lola Blau rollis Erika Ewald.

Kui Moskva Akadeemiline Kunstiteater Tallinnas «Ivanovit» mängis, meenutasin ma Innokenti Smoktunovskit vaadates mõnelgi korral kevadel nähtud monomuusikali ja Erika Ewaldit. Muidugi oleks naivne, ka vähiklik väita, et schwerinlannast staar Erika Ewald on niisama hea nagu Innokenti Smoktunovski. Või vastupidi. Eri näitlejakoolid, eri temperamendid, spetsiifiline repertuaar... Kas saabki võrrelda naisnäitlejat meesnäitlejaga?

Siiski, võrrelda võib, kui peame silmas näitleja poolt vaatajale läkitatud emotsionaalse laengu kvaliteeti, probleemiehtsust, sõnumi aktuaalsust. Võib ka öelda: mõlemas on kõrget klassi, mõlemad on meistrid. Nii püsivadki Smoktunovski Ivanov ja Erika Ewaldi Lola Blau kirjutajal siiani silme, ees kui selle aasta kõige olulisemad teatrielamused.

Suurte meistrite loomingus on aspekte, mis ei tulegi kohe nähtavale, kuid mis hilisemas elus tuletavad end mõnel hetkel meelde, aitavad vaatajal mõtestada enda kohta ajas ning ruumis, aitavad leida su suundumustele identset katet kultuuris, oma rahva olevikus ja tulevikus. See iga inimese isikliku tema küsimus: kuidas olla, kuidas püsida tihti pidetus ajas. Ja mis on õieti südametunnistuse hind.

Erika Ewaldi Lola Blau lugu väljendab juudi rahvusest kunstniku raskeid elukatsumusi aastail 1938—1950. Ajalooline taust ei peaks eraldi kommentaari vajama, kui mitte unustada lisamast, et tegevus toimub Austrias, USA-s, Sveitsis.

Erika Ewald — Lola Blau.







Erika Ewald monomuusikalis: «Täna õhtul: Lola Blau»  
S. Meixneri fotod

Vaatamata aja painele ja korduvatele pettumistele inimestes Lola Blau ei murdu. Trotsides kogu maailma vapustanud ajastu pruunsärglikku ideoloogiat, annab Erika Ewald oma Lola Blau näol meile inimliku väärtusideaali, kus valikuvabadus on identne eneseksõlemisega. Demokraatlikus inimeses humaanse alge rõhutamise on antud ajahetkel meie jaoks võib-olla

kõige tähtsam. Tänapäeva vaimselt nii lõhestatud maailmas on vaja sageli kindlameelselt teada, et eesmärk ei pühenda abinõu. Ent laskugem suurelt horisonfidelt alla nn argipäevatasandile (kui neid ikka on võimalik omavahel eraldada?). Elu põhiväärtusi lakkamatult unustavas õlmelist iseloomu keskkonnas on tõepoolest põhjust tunda muret suures osas inimestes väljakujunenud uti-

litaarse ellusuutmise pärast. Kestvat väsimust tekitava neurasteenilise elutunnetuse taustal mõjub Erika Ewaldi kangelanna vahendatud sõnum ootamatult värskest. Ja alus on lihtne: tuleb olla sa ise.

Kõige mainitu juurde kuulub kuidagi iseenesestmõistetavalt, et Erika Ewald laulab, tantsib ja mängib ühevõrra hästi. Estoonlased, kes Ewaldit isiklikult tunnevad, väidavad; et see muusikalistaar olevat suurepärase ooperiski. Tõenäoliselt ei ole tal ulatusest just maailmaklassi hää, aga seda ei pane tähele, kuna Erika Ewald teeb, mida oma häälega peale hakata. Temaga ei ole hefkekski igav. Just mõtestatuse astme poolest on «Lola Blau» muusikalina niisama tõsine nagu näiteks «Mees La Manchast», siis, kui selles veel laulis Georg Ots. Kasutades lizaminelliliku agressiivset mängumaneeri, saavutab Erika Ewald sealjuures kummaliselt diskreetse, tundeeluliselt peenendatud tulemuse, milles on rohkesti erinevaid nüansse, pooltoonide varjundeid. On tegelikult kahju, et seda monomuusikali vaatasa meil reklaamikasinus ja muude asjaolude tõttu nii vähe inimesi (Heliloojate Maja saali kolme öhtu peale ca 150 vaatajat). Kuid need, kes kohal olid, võisid nautida, kui võrdluspõhine võib üks teatriöhtu olla ka teatrilisel: valgused on paigas, diapositiivmontaazi tempo ülihoolisaks sõltuvuses etenduse üldisest rütmist, näitleja ja kontsertmeistri muusikalises koostöös puuduvad «valed noodid» (helitaust on vaikne, kui ta sisuliselt on õigustatudki tagasihoidlik foon olema, ja intensiivne siis, kui teema arendus ja näitleja mäng seda tõepoolest nõuavad). See kõik on muidugi elementaarne tõde ja kes meist ei tahaks olla täiuslik, aga kui päevast päeva vaadata meie oma teatri ainuüksi tehniliselt nii logisevaid etendusi... Milles on siiski küsimus, mõtlesin, kui «Lola Blaule» järgneval öhtul vaatasin «Vanalinnas Stuidios» «Anekdooti», mida veel isegi küllalt kordalainuks peetakse. Aga valgus on nagu valesi, muusikataust ilumb kas varem või hiljem ja põhjendamatult valjusti (või vastupidi), poodium nagiseb, butafoorne uks ei-seisa kinni või siis on järsku liiga kinni, näitlejatel pole ruumi.

Ent see ei puuduta enam schwerinlaste külas-kaiku.

### ESMAKOHTUMINE COMMEDIA DELL'ARTE'GA

TEATRO ALLA GIUSTIZIA(TAG) loodi grupi noorte näitlejate poolt 1975. aastal. Esialgu tegutses kui kultuuriühing, korraldades laboratooriume ja seminare oma professionaalsuse tõstmiseks. 1978. aastal alustas avalikku tegutsemist, andes etendusi nii Itaalias kui välismaal. 1983. aasta juunis Veneetsia kultuuripäevadel Tallinnas näitas teater kolmevaatusest tragikomöödiat «Vale-Magnifico». Etendused toimusid Noorsooteatri väikeses saalis ja Raekoja platsil. Toimus Eesti esimene kohtumine ehtsa

commedia dell'arte'ga, featriilaadiga, mis sündis 16.—18. sajandil Itaalias.

Commedia dell'arte sündis Veneetsia karnevalipidustustes kui rahvakomöödia kindlaks kujunenud tegelastüüpide ja improviseeritud tekstiga. Etendused toimusid varem kokkulepitud stenaariumi alusel, oli välja kujunenud kindel tüüpistlik ja kindlad maskid.

Tallinnas esinenud trupp kohtus sellisel kujul vaid nende etenduste varis. Teatri juht ja lavastaja CARLO BOSCO, kes ka ise Pantalonenaga kaasa mängis, jutustas: «Meie teater on kooperatiiv. Raha saame me turismi ja vaatamängude ministereumilt ja ka Veneetsia linnavalitsus angažeerib meid tihti oma ürituste varis. Oma maja meil puudub. Tõsi, meil olid ruumid, kuid need ei vastanud tuleohutuse nõuetele ja suleti. Veneetsias on meil trupi pidevalt tegutsev põhituumik. Mõõdunud talve kohtusid 30 näitlejat eri maadest, et koos meiega õppida tundma commedia dell'arte saladusi. Sellest internatsionaalsest seltskonnast lülitati Tallinnas esinevasse rühma üks prantslanna, üks hispaanlanna ja üks mehhiklane. Etenduse prooviperiood kestis üks kuu, kuid pidev trenn ja drill käib edasi, sest etendus ise muutub pidevalt ja nii tuleb igal hommikul õhtuseks esinemiseks proovi teha. Vähemalt 20% tekstimahust on improviseeritud tekst, aga kõikide muudatuste osas lepime siiski eelnevalt kokku. Iga näitleja õpib maailma tundma oma kujust, oma maskist lähtudes. Nii oli ka commedia dell'arte sünniaegadel. Tallinnas etendustes kasutasid näitlejad improvisatsioonides tekstilõike Shakespeare'ilt, Molière'ilt ja Gogolilt. Võib öelda, et igal näitlejal on varuks oma repertuaar, mis sobib tema kujuga. Siit ka võime improviseerida.

Milano Teatro de Piccolo on juba 30 aastat püüdnud viljelda commedia dell'arte stiili. Nemaad esitavad kunagi fikseeritud tekste. Meie püüame elustada traditsiooni, kus etendus sünnib vaid paarirealistest konfliktidest ja situatsiooni fikseeringust. Meie tegelased on traditsioonilised, kuid tekstis on vältimatult tänapäeva elemente. Me tahame rääkida ju tänasest maailmast, seda tehti ka commedia dell'arte sünniaegadel.

Itaalia publik teab meie tegelastest kõike. Mask on ju olnud muutumatu läbi aegade. Uus on vaid situatsioon ja probleem, millest juttu. Kui näitleja esineb laval ilma maskita, siis on tal õigus rääkida ka enda, st näitleja nimel.

Aastas anname sadakond etendust. Oleme küllalt palju reisinud. 1978 Prantsusmaa, 1979 Saksa DV ja Poola, 1980 Saksa FV, 1981 Poola, USA ja Sveits, 1983 Saksa FV ja nüüd siis NSV Liit—Tallinn.

Keelebarjäär meid ei kohuta. Tänu commedia dell'arte tüüpide muutumatusele arvame, et oleme tuntud ja mõistetavad. Tõsi, erilist huvi oleme alati äratanud teatralide ringides, kuid ka lihtne publik on meid mõistnud. Tallinnast jääb seegi kord kõige enam meelde just esinemine laiale publikule Raekoja platsil.»



Viimati kõtas itaaliakeelne lavakõne Tallinnas teisipäeval, 8. septembril 1959, kui Milano marionettide teater «Piccoli di Podrecca» andis oma lahkumisetenduse. Siis öeldi südamlukult: «Loodame, et see kohtumine teie teatriga ei jää viimaseks. Kindlasti kohtume veel palju korid!» Aegamisi jäid kirjadki harvemaks nagu Panso lemmiklaulus «Lily» ja möödunud aasta oktoobris ei osanud keegi Milanos eriti midagi selle teatri kohta lausuda. Ka Veneetsia Goldoni-teater ei olnud veel oma hooaega alustanud.

Ja korraga seisab ajalehes, et saabub teater Veneetsiast, sealsamast, kus kuuesteiskümnendal sajandil *commedia dell'arte* oma alguse sai.

Võõrustajad ei olnud saabuvast teatrist ilmselt eriti kõrges arvamises, kui paigutasid ta Laia tänava tiilikesse saali, ning siis, ofsekuil oma viga märgates, ka veel Raekoja platsile, jättes ta aga targu ilma projektoritest ja võimendusest, vist lähtudes loogikast, et kui kuuesteiskümnendal sajandil mikrofone ei olnud, siis... Siis piisas hiiglasuurel Raekoja platsil sellest, kui pealtvaatajate seas omavahel väga vaikset arutati, et midagi ei paista, kui selle tulemuseks oli, et ka midagi ei kostnud.

Noorsooteatri väike saal oli juba professionaalide poolt nii pungile aetud, et ummistas isegi trepi, mida mööda temperamentsed lagunenisaadikud tantsusammul lavale pidid tormama. Ventilatsioon jäi etenduse alates valet ning õhupuuduses higipühkivad pealtvaatajad ei tulnud nagu selle pealegi, kuidas nii kõrge tempo väljapakunud kolleegid laval kuumarabandust ei saa.

Teatrimajja sai tulnud tubli tund aega varem, et igal juhul sisse pääseda. Ja nagu kauge nooruse kaunis kaja hakkas ülalt näitlejate ruumidest kostma itaallaste ühine hääleharjutus. Kaks-kümmend kolm aastat tagasi, kui reisisime diplomaatiks tehtud «Muhulastega», tegime enne etendusi sageli samuti. Praegu võivad küpsed meistrid väita, et lõpuks on minu enda asi, kas ja kus ma oma hääle lahti kraaksun või läheb ta ise lahti. Ja kui ei lähe, mis siis — ega see pole ju meie kunsti peamine... Sellest «palvusest» enne etendust kasvab aga välja häälestatus ühiseks loominguks, sellest sünnib igal õhtul uuesti ansambel, see vabastab tüütust argipäevamuulinnast ja tõstab näitleja tema professionaali kõrgusele.

Suurepärase etenduse algus. Täpseks treenitud tants ning üldse mitte mingi ootuspärane kõrgetasemeline *bel canto*, mis oleks spetsiaalset lahtilaulmist nõudnud, vaid rõõmsate inimeste eneseväljendus laulus. Siis jääb lavale Rodrigo ja särasilmselt nagu oma inimene hakkab heatujuliselt pajatama, kes nad on, kust tulnud ja mis neil täna õhtul plaanis. Räägib Tallinna linnast ja viinahindadest, veab viisakaid paralleele kahe linna vahele ja läheb päris rõõmsaks, kui keegi kuskil lõpuks turtsatab. Ja

siis alles vajub kardina vahelt kolinal lavale surema hakkav Magnifico.

Näidendi käigust oli mõeldud ülevaadet andma eestikeelne masinakirjalehetäis, mida vaataja enne etendust uuris pingsalt nagu kohtukutset. Kes selle pähe suutis õppida, unustas ta etenduse jooksul sedamööda, kuidas *commedia dell'arte* kombe kohaselt hakkasid etteasted ja juft fegema kummalisi kõrvalepõikeid ning näitlejate vahel punkles nagu iselaadne konkurss fantaasia vallas, sest vaimukaid leide ja üleminekuid oli rohkem kui sillakesi Veneetsias, kuid siivutumadki trikid püsisid maitse piirimal.

Selles imelises Centro del Mondos oli mul õnn möödunud oktoobris viibida, ning nüüd etendust vaadates vilksatas aeg-ajalt võpatama-panevaid mälestusi tänasest Veneetsiast, kuigi sellel sajandivanusel *commedia dell'arte* etendusel peaks tänapäevaga olema sama vähe ühist kui «Kosjakaskedel» Tallinna linnaga. Kahe ja poole tunni jooksul oli tunne, et su silme all kiigub teatri hääl. Täitsa täpne midugi mitte — juba sellepärast, et tänased näitlejad tunnevad stressi, Federico Fellinit ja bensiiinivingu, kuid museum polnudki nende eesmärk. Suure kujutlusvõimega oleksid nad meie silme ette mananud ka kuuesteiskümnendal sajandil näitlejad, kuid sinna, kus aastasadu tagasi lehvits andekas vallatus ja mängulust, pidi tänaseks juurde tulema tohutu tööga saavutatud täpne koosmäng, midu ei ela ära. Kas tõesti sunnib neid sellise andumusega töötama ainult hirm vallandamise ees? Kas maestro tuleb vaheaial käitsi kallale nagu Marino Marini oma trummimehele, kui see oli rütmiga eksinud? Aga kuidas hirmu all selline võltsimatu esinemisrõõm saavutatakse?

Kahju, et sõpruslinnadevahelise kohtumise ajaraamid nii raudsed olid, et ei toimunud ühtegi otsest kolleegidevahelise kohtumist. Kas organisatorid ja administratsiooni esindajad ikka küsisid pidulikult vastuvõtul itaalia näitlejatelt, millisel määral sündis etenduses kõik kohapeal? Kui palju oli ehtsat improvisatsiooni? Kui palju täpseks lavastatud improvisatsiooniilulust? Millise drilliga saavutatakse lennuefekt õhupalligondlis ja hingemattev täpsus, kui kaheksa inimeste pikksilmadega saalistuimuvat lahingut jälgivad? Mida arvavad tööst ja näitlejatevahelistest kontaktidest suurepärase Teenijanna, Teenri, Capitano ja Incarnatione osatäitjad, sest valusaid repliike oma tänase Veneetsia linna kultuurijuhtimise ja summade jaotamise pihta pildusid nad-kogu etenduse jooksul.

Tühjal laval, mida enamik näitlejaid kardab nagu kõrgust, ei olnud ju tegelikult ühtegi dekoratsiooni, olid vaid täiest jõust mängivad näitlejad, kes on võitnud raske võitluse iseendaga ja tunnevad nüüd seda kõige suuremat ja siiramat rõõmu, mida võib pakkuda tõeline teater, sest see nad ju ise ongi — igavesest ajast igavesti.



Veneetsia maskiteater mängib Tallinnas «Vale-Magnificot». G. Vaidla foto

#### TÖNU KALJUSTE:

Mul oli umbes samasugune tunne nagu esimest korda vana muusikat avastades. Või nagu siis, kui «Hortus Musicus» laulab madrigale. Etendus oli tohutult musikaalne — tempod, nüansid, koosmäng nagu väga heal kammeransambliil. See, et keelt ei oska ja tähenduslik külg vähe kaasa mängis, veel süvendas musikaalsuse tunnetust. Meeldiv oli ka tehnika abita tehtud muusikaline kujundus: näitlejad ise mängisid instrumente ja laulsid mitmehäälsed madrigale, ja laulsid hästi. Kõnetehnika oli esmaklassiline. Intensiivse mõttega käis kaasas intensiivne hääleandmine, aga kusagil ei forsseeritud. Muidugi olid need üldse väga head näitlejad, oli näha, kuidas igaühel kogu aeg mõtte töötas. Suurepärane on nende improviseerimisanne. Etendusel avaldus see rohkem tunnetusliku värskusena, lavastus oli ju väga täpselt paika pandud, mis sai eriti selgeks teist korda vaadates, kui tükk oli juba tuttav. Aga Veneetsia päevade avakontserdil (kus Filharmoonia Kammerkoos esines ühes maskiteatri näitlejatega)

nad improviseerisid tõeliselt; kontsert läks ju tegelikult ettevalmistuseta, juhtis itaalia režissöör.

Avakontserdil mängiti ka katkendeid «Magnificot» ja enne oli huvitav näha, kuidas nad ennast «soojendasid» ja proovi tegid (proovi tehakse enne iga etendust!). Kui näitleja sai kostüümi selga, oli ta juba karakter(is). Proovi tehti markeerides, aga mitte lõdvalt, mõttega tehti kõik läbi. Spontaansus, plahvatuslikkus tuli etendusel.

Ma ei ütle, et tahaksin iga päev näha just sellist või ainult sellist teatrit, aga see kuulub teatri üldpilti. Tundus, et ka teatraalide enamik nägi ehtsat commedia dell'arte't esmakordselt. Võib-olla on teatrikoolil samasuguseid probleeme nagu muusikutele vana muusikaga: konservatooriumis tehakse ajastu meile selgeks teoreetiliselt, aga vana muusika interpreteerimist eraldi ei õpita. Samas on meil lihtsam, sest palju liigub plaate, kõlaprobleemid saab selgeks.

Hea, et Veneetsia päevad ei mööduvad taidluse, vaid professionaalse kunsti tähe all.



KAAREL KILVET:

## ROBINSONI-LUGU SAKSA MOODI

Kui teatrist puhkav teatriinimene juuli teisel poolel juhuslikult linna sattus, võis ta kogeda, et Tallinnas toimusid parasjagu sõpruslinna Kieli päevad. Ja et nendele päevadele koos näituste, filmiprogrammi, mitut masti muusikutega (džäss-, rock- ja folkansamblid, laulja, organist jne), väravallurite ja rulluisutajatega oli tulnud ka Kieli Noorsooteater, kel ette nähtud mitu vabaõhuetendust Pirita kloostris ja Tabasalu pioneerilaagris.

Vabaõhu- või suveteater on viimastel aastatel Eestis ikka enam ja enam tähelepanu äratanud. Noorsooteater peab oma «pärisplatsideks» Pirita kloostrit, «Kodulinna» õue ja Dominiiklaste kloostrit. Neist vahest kõige sobivam seda laadi teatri tegemiseks ongi Pirita klooster, mille ettevaatlik ja ettenägelik kohandaminekohendamine teatritegemise tarvis on juba mitu aastat ametimeestel juttuks olnud. Jutud jutudeks, aga etendused Pirita kloostris kuidagi viisi toimuvad ja publik on paiga omaks võtnud, isegi nii omaks, et ka paduvihmaga kohale tulla ei pelga. Täiesti loomulik; et Kieli Noorsooteatri põhimängupaigaks, seekord päikesepaistelises Tallinnas, sai just see sissetöötatud «teatriplats». Ja täiesti loomulik, et sõpruslinna Noorsooteatri aitajaks ja ka vahendajaks, kuigi eneselegi meeldiva ootamatusena, sai seetõttu meie Noorsooteater või õigemini need Noorsooteatri inimesed, kes päevaks-paariks puhkuseajast Tallinnasse olid sattunud.

Teatri lavamajanduse kuningas Heino Tõlp aitas kiellasi mängupindade ettevalmistamisel seadmisel ja tegi seda külalistelegi üllatusena sulaselges saksa keeles. Näitleja Jüri Aarma, kes sõpruslinna etenduse nii laste kui ka täiskasvanute jaoks eesti keeles sisse juhatas, võis omakorda üllatusega kogeda, et saksa ja inglise keeles on palju sarnaseid sõnu.

Niisiis, Kieli Noorsooteatri lasteetendus «ROBINSON ÖPIB TANTSIMA». Kavalehelt H. J. Schneideri lastenäidend. Lavastaja — Peter Slavik. Robinson — Jörg Bendraf. Reede — Franz Hagelstein. Kapten — Mario Wirz. Eksotiline lind — Petra du Sold.

Robinsoni-lugu peab algama tormiga. Ja algaski. Lavastaja eestvedamisel lehvitasid vaadata tulnud lapsed üle poodiumi (üksiku saare) tõmmatud katteriet ja kolistasid plekitükikesi. Lainetes heitlev: Robinson heideti õnnelikult üksikule saarele koos oma päratu suure reiskastiga. Veidi puhunud, hakkas merehädaline end saarel sisse seadma. Tema reisikastis leidis kõik tavapäraseks eluks vajaminev (ja enami) prügikastist kuni vahimajakeseni, paraadmundrist kuni lipuvardani välja. Selle kõige monteerimine-seadistamine võttis tublisti aega ja vahest ehk tänu papagoile, kes Robinsoni tegevust uudishimulikult jälgis, püsis ka vaatajate tähelepanu toimuval. Kõik tipp-topp paigas, jätkas Robinson «OMA» elu, nagu polekski ta üksikul saarel. Äratas, võimlemine, söök, riitumine, lipuheiskamine, vahikord jne. Nii mitu korda järjest. Siis tuli lõpuks Reede ja häiris veidi oma imestamise ja teadmatusega Robinsoni Kieli Noorsooteatri etendus «Robinson öpib tantsima» Pirita kloostris.

J. Trapido foto



soni saksalikult pedantset päevaplaani, nii et too Reedele mitu asja pidi selgeks tegema (kuidas süüa, kuidas marssida, kuidas pükse kanda jne). Kui nüüd Robinsoni püss Reede käes äkki klarnetiks muutus ja veel ka mängima hakkas, oli Robinsonilgi imestamist-kurjustamist omajagu.

Iga asi saab aga lõpuks otsa, isegi ligi kaks tundi kestnud (peaaegu) sõnatu etendus, Robinsonile tuldi järele. Kurb Reede hakkas trummi pöristama ja kurb papagoi tõi oma äsja munast koorunud poja Robinsonile kingiks. See mõjus. Robinson hakkas tantsima ja keeldus saarelt lahkumast.

Nii saimegi paaritunnise õpetliku loo läbi lõpuks teada, et alati ei klapi kroonulik-korralik elamisviis loodusega kokku. Ja sedagi, et lavaaeg on väga kallis asi.

Lavastaja Peter Slavikuga pärast etendust juttu rääkides selgus, et teater on siiski professionaalne. Trupis on kuus näitlejat, neist kaks naist. Hooaja jooksul valmistatakse ette kuus kuni kaheksa lavastust. Oma maja pole. Proove tehakse noorsookeskustes ja koolides. Mängitakse lasteaedades, koolides ja noorsookeskustes. Kielis on küll teatrikool, kuid noorsooteatrisse kooli lõpetanud näitlejad ei tulevat. Oma trupi jaoks koolitab teater ise näitlejaid, ja seda ainult läbi praktilise töö. Kel ametioskused käes, läheb «suurde» teatrisse õnne otsima, mistõttu koosseis tihti vahetub. Nii oli ka kõigile neljale «Robinsonis» osalenud näitlejale see nende esimene roll. «Suurte» teatrites polevat lastetüki ja lastele mängimine eriti au sees. Näitlejad ei pidavat seda «päris» tööks. (Just nagu meilgi!)

Publik tänas külalisi sooja aplausiga. Tore oli igatahes see, et kogu etenduses oli minimaalselt teksti. Kõik oli täiesti arusaadav ka keelt mitteoskajale.

Jah. Külalisteatreid käib Tallinnas tihti. Nüüd ka sõpruslinnadest Kielist ja Veneetsias. Juunis Veneetsia sõpruspäevadel esinenud maskiteater TAG (*Teatro alla Giustizia*) oli koguni väga huvitav, kuigi mängukohtade valik ei olnud veneetslaste jaoks kõige õnnestunud: Noorsooteatri väike saal ei mahutanud kõiki soovijaid, Raekoja plats aga oli nähtud etenduse jaoks liiga suur. Ehk oleks ka veneetslaste «Vale-Magnificot» pidanud mängima Piritas kloostris, kuhu tegijate endi jutu järgi just vabaõhuetenduseks mõeldud lavastus oleks kindlasti paremini sobinud.

Niisiis tegid sel suvel vabaõhuteatrit meie Noorsooteater, Nukuteater, Draamateater ning Veneetsia maskiteater ja Kieli Noorsooteater. Suvefestival hakkab nagu ilmet võtma. Kus leiduks algatusvõimeline suure haardega organisator, kes elu enda poolt stiihiliselt väljapakutava teatrisündmuse vormistaks ja riputaks Tallinna vanalinna loosungid: «Tere tulemast vabaõhuteatrite festivalile «Tallinn 198...»!»?

## Läti ja Leedu tõsielufilmidest

### BALTI DOKUMENTALISTIDE XIII KOKKUTULEKULT

TIINA LOKK

Esti, läti ja leedu dokumentalistide järjekordne, arvult juba kolmeteistkümnes kokkutulek toimus sel aastal Põlva rajoonis ilusal Saarljärve kaldal. Vaatamiseks ja arutamiseks tõi iga liiduvabariik aasta filmiloomingust umbes kolmetunnise tõsielufilmide valikprogrammi. Riistad olid kohal režissöör H. Frank, režissöör-operaator J. Podnieks, režissöör-operaator A. Slapins, filmikriitik A. Redovičs, režissöör B. Veldre jt; Leedumaalt operaator Z. Putilovas, režissöör V. Imbrasas, filmikriitik S. Macaitis ja meilt režissöör-operaator P. Tooming, režissöör-operaator A. Sõõt, režissöör-helioperaator T. Elme, toimetaja V. Kallaste jt. Esimesest sellisest dokumentalistide kokkutulekust on juba aastaid möödunud. Selle ajaga on tekkinud ja jõudnud kinnistuda terve hulk traditsioone ja tavasid, mis seniajani hoiavad nende kohtumiste vaimu ja annavad elujõudu. Esimeste ja viimaste kohtade väljaselgitamine pole kunagi olnud nende kokkutulekute eesmärk. Põhiline on kursisolek, võimalus arutada ja analüüsida enda ja kolleegide loomingut. Erinevalt mängufilmist on tõsielufilmide auditoorium üldjuhul lugematuid kordi väiksem — siit ka autorile vajaliku tagasiside puudulikkus, mida mingil määral aitavad korvata sellelaadsed kohtumised.

Kokkutulnute arvates oli meie programm seekord huvitavaim. Elava keskustelu kutsusid esile E. Säde — J. Müüri «Künnimehe väsimus» ja M. Soosaare «Jaana Oad», ent järgnevas seame siiski eesmärgiks lähemalt kõnelda ainult külaliste filmidest.

Sümposionile esitatud leedu filmiprogrammis oli 8 filmi: režissöör L. Lazenase 5-osaline täismetraažiline «Jutustus I. P. Tšernjahovskist», «Külaline teisest külast» (rež L. Pangonite), «Retsitatiivid» (rež R. Silinis), «Sa ei pea mitte valetama» (rež V. Imbrasas), «Ilustamata lugu» (rež E. Zubavičius), «Möödudes öitsvatest pärnapuudest» (rež H. Sablevičius), «Elu-olu» (rež H. Sablevičius) ja «Puhkuse rekvisiidid» (rež J. Kazlauskas).

Kui kunagi oli põhjust rääkida leedu dokumentalistide mõtte- ja vormitsinguist, siis nüüd on sealses mängufilmis juba pikeemat aega valitsev ideepõud ja üldine kriisisituatsioon ulatunud ka tõsielufilmi, mis oma ainekäsituselt on omandanud n-ö aja-viitedokumentalistika suunad ja vormid («Möödudes öitsvatest pärnapuudest», «Puhkuse rekvisiidid» jne). Sümpomaatiline on,



et valdavas osas jäävad filmid probleemi-vaeseks, silma torkab lõtv dramaturgia ja hägune, laialivalguv autorikontseptsioon. Fil- mikeelele on iseloomulik konjunktiivne, eepi- line laad. Programmi jälgides tundus vajaka jäävat ka tõsielufilmi ajastatusest ja selle rahvuslikust omapärasest. Leedu filmiprogram- mist kutsus kõige enam vaidlusi esile režis- sөөr V. Imbrasasе aisteilik film «Sa ei pea mitte valetama», mis ühest küljest püüab vastusena Lääne propaganda allikaile veenda meid usuvabaduse olemasolus, teiselt poolt puudutada sellega kaasnevaid probleeme. Analüüsimate käsitletavaid probleeme nii sotsiaalfilosoofiliselt kui ka kultuuriajaloo- liselt, mõjub film lõppkokkuvõttes tänu dra- maturgilisele ülesehitusele (väide-vastuväide) õnnestunud vastulöögina emigrantlikule lai- mupropagandale. Iseenesest sümptaatsena mõjus fakt, et autorid ei laskunud lapidaarse must-valge kontseptsiooni tasandile: kas usk kui niisugune on hea või halb.

Biograafiline portreefilm «Jutustus I. D. Tšernjähovskist», režissөөr L. Lazenais, pak- kus huvi eelkõige tänu ohtralt kasutatud sõjaaegsele filmi- ja fotomaterjalile. Kahjuks aga ei tunnetanud režissөөr piisavalt uni- kaalse materjali võimalusi, seepärast ei tõus- nud film ka veidi sentimentaalsusehõnguli- selt biograafiliselt tasandilt üldfilosoofilise- male mõttetasandile. Paraku ei erine film eriti Vilniuses Tšernjähovski mälestuseks püstitatud pronksmonumendist.

Läti tõsielufilm mõjub esmase mulje ajal tunduvalt elavamana ja pilkupaevamana oma värvirikka ja emotsionaalse pildireaga. Tõsi, olemevalt subjektiivsest retseptioonist, võib see näida rohkem või vähem dekora- tiivne. Dokumentalistika üldpildis hakkab eelkõige silma lätlaste selge ja konkreetne autoripositsioon, aktiivne suhe käsiteldava tegelikkusega, püüd seda läbi oma nägemise lahti mõtestada. Näiteks Eesti filmidokumen- talistikat iseloomustab pigem vastupidine suund: eksisteerib dokumentaalne tegelikkus ja autor, kes aktsepteerib selle suvereniteeti; kaamera jälgib ja fikseerib põhiliselt ainult tegelikkuse (sündmuse) loomulikku kulgu tema reaalses ajas. Film käivitubki just ehe- dast, vahenditust reaalsusest tingitud kaad- risisese atmosfääri võlujõul. See ei vähenda veel autoripoolse kontseptsiooni osatähtsust, viimane väljendub aga sel juhul peamiselt materjali valikus, mitte sellesse vahetus sekkumises. See mõjutab ka filmikeelt, mida iseloomustab sõna ja pildi suhteline iseseis- vus, ekraanikujutise teatav autonoomsus (A. Söö, «Dirigendid», «Reporter»; H. Murd- maa, «Tõnu Kaljuste, täna 1982» jne).

Kui näiteks meie dokumentalistikale on põhijoontes iseloomulik kangelas deheroi- seerimise ja tegelikkuse demüstitiseerimise tendents, siis Läti tõsielufilm liigub momen- dil pigem vastupidises suunas, st inimesed ja elunähtused taaselustuvad ekraanil vasta- valt nii ühiskonna kui ka nende endi poolt konstrueeritud legendile («Läti — mu kodu», «Imants Kalniņš», «Läti folkloor» jne.). Selles mõttes moodustavad erandi H. Franki tööd ja J. Podnieksi «Küti tähtkuju» (mida

sellel sümposiumil polnud). Tundub, et teises suunas hakkab liikuma ka noor debütant K. Rutkovski, kelle töö «Et isiklikus elus oleks õnne» äratas tähelepanu oma vahen- ditu, kohati isegi halastamatu realismiga. Kaamera teeb läbilõike ühe perekonna elu- olust, annab edasi agulielamu ühiskorteri atmosfääri, joonistab välja elus valitseva kontrastisituatsiooni isikliku ja ühiskondliku elu sfääris. Viisis, kuidas seda tehakse, on midagi, mis meenutab itaalia neorealiste. Kahjuks ei ole film lõpuni stiilipuhas, ka- mera dokumentaalset tegelikkust fikseeri- vat hoiakut lõhuvad lavastuslikud elemendid. Siiski jääb see kõik lubatavuse piiridesse. Võiks öelda, et ta võib ju olla ka nii, aga parem, kui ta nii ei oleks.

Võrreldes leedulastega oli läti filmipro- gramm ka temaatiliselt mitmekesisem, pro- bleemitihedam ja väljendusvahendeilt otsin- guterikkam. Siia mahtus näiteks selline tera- vaid sotsiaalseid probleeme tõstata teos nagu režissөөr H. Franki «Hobujõud». Film vaagis meie ühiskondliku elu arterite ja ka- pillaaride omavahelisi suhteid, üksikmaja- pidamist käsitlevat terviklikku probleemide kompleksi, alates juurtest ja lõpetades kulak- luse kaasajastatud mõistega. Meelde jäi emot- sioonaalne ringvaade «Maksla», rež L. Zur- gina. Peale mainitud filmide olid kavas veel «1905. aasta Lätis», rež A. Apsitis, «... ja tunnet ka», rež I. Seleckis, «Karlis Zariņš», rež R. Celma, «Sinu leib», rež R. Pipars.

Kaader filmist «Gandhi»: Gandhi alustamas oma kuulsat soolamarssi.





## Film Gandhist

HANNES VILLEMSON

•GANDHI. Stsenarist John Briley, režissöör Richard Attenborough, operaatorid Billy Williams, Ronnie Taylor, lavastuskunstnikud Stuart Craig ja Bob Laing, dekoratsioonikunstnik Michael Serton, helilooja Ravi Shankar, kostüümikunstnikud John Mollo, Bhanu Athaiya. Osades: Ben Kingsley (Gandhi), Ian Charleston (Charlie Andrews), John Gielgud (Lord Irwin), Candice Bergen (Margaret Bourke-White), Roshan Seth (Pandit Nehru), Rohini Hattangady (Kasturba Gandhi), Alyque Padamsee (Mohamed Ali Jinnah) jt. International Film Investors / Goldcrest Films International / Indo-British Films / National Film Development Corp. of India. Suurbritannia-India. 189 min.

Enne Teist maailmasõda oli Mohandas Karamchand Gandhist (hüüdnimega Mahatma — «suur hing») Briti publiku silmis tehtud lausa naljanumber. Niudevööd kandev väike tõmmu mehike pakkus ainet eelkõige karikaturistidele, kes tutvustasid massidele, Churchilli häbiväärset fraasi kasutades, «poolalasti India fakiiri». Briti viimane asekuningas Indias lord Mountbatten kuulutas seevastu, et Gandhit võiks pidada niisama suureks vaimseks juhiks nagu Kristust või Buddha. Vaatamata sellistele populaarsetele seisukohtadele, vapustas kõiki sõnum tema mõrvamisest 30. jaanuaril 1948.

Sellest episoodist saabki alguse inglise režissööri Richard Attenborough' film, kusjuures esimesena näeme kaadris fanaatilist mõrvarit Godset. Kaamera saadab teda läbi rahvasumma aeda, kuhu peatselt peab saabuma Gandhi. Nähtuna Godse vaatepunktist, lähenebki vaevälisel sammul Mahatma, käed tuge otsides kahe lapselapse õlgadel. Godse sõõstab ootamatult ettepoole ja kummardub Gandhi jalgade kohale, imiteerides traditsioonilist tervitust, taganeb siis paar sammu ja tulistab mõlema käega revolvrilt hoides kolm korda Mahatma pihta. Järgnevad võtted

rahvamurdu uppunud matuserongkäigust Delhi tänavatel.

Seejärel viiakse vaataja tagasi 1893. aastasse, mil Indias sündinud ja Londonis hariduse saanud noor advokaat Gandhi saabub Lõuna-Aafrikasse, et alustada tööd kaasmaalasest ärimehe käealusena. Kuna ta pole teadlik apartheidi konventsionaalsustest ja sõandab reisida esimese klassi vagunis, visatakse ta brutaalselt, pea ees, rongist välja. See saabki tema elu pöördepunktiks, siit algab võitlus rassiliste eelarvamuste vastu. Gandhi kreedoks saab mitte iial vägivaldne samaga vastata, vaid täielik ja tingimusteta loobumine jõu kasutamisest, nn vägivallatu võitlus (*satjagraha*). Suurepäraselt illustreerib seda episood, kus politseinik ta registreerimistunnistuste põletamise eest puunuiaga oimetuks peksab, Gandhi ei ürita aga kordagi vastu lüüa, isegi mitte enesekaitseks, jäädes seeläbi moraalseks võitjaks. Ta jääb Lõuna-Aafrikasse 21 aastaks ja kui ta 1915. aastal Indiasse tagasi pöördub, on see maa talle praktiliselt võõras — kogu oma teadliku elu on ta veetnud kodumaast eemal. Indias teatakse Gandhi tegusid üpris hästi ja korraldatakse talle sadamas hiilgav vastu-võtt.

Briti impeeriumi rahvarohkeimas osas (India tollaegne rahvastik ulatus 350 miljonini) olid maad võtnud rahvuslikud tunded, nõuti omavalitsust — selles suhtes olid hindud ja muhameedlased ühel meelel. Gandhi rändab mööda Indiat, nõnda jõuab ka vaatajani sealsete maastike visuaalne mitmekülgsus: viljatud maa-alad vaheldumisi riisipõldudega, aeglaselt voolavate jõgedega ning lopsaka värvirohkusega. Gandhi identifitseerib end lihtrahvaga, kannab sama riietust, sööb sama toitu, saab osa nende muredest ja vaesu-



sest. Ta on seisukohal, et ainult sel kombel suudab tõeline rahvajuht mõista lihtinimest ja kaitsta tema huvisid. Nüüd reisib ta juba vabatahtlikult kolmanda klassi vagunis ning kutsub oma käitumisega isegi poliitilistes ideekaaslastes esile hämmingut ja mõistmatust.

1919. aastaks kujunes Gandhist kogu liikumise vaimne juht ja nii keskendub ka film võitlusele vaba India eest, konkreetsemalt aga Mahatma komplitseeritud suhetele hindude, muhameedlaste ja inglastega. Ta oli veendunud, et iseseisvus tuleb kätte võita rahulikul teel, osutades võimudele passiivset vastupanu ja loobudes nendega koostööst. Loomulikult kutsusid tema uudsed ideed esile vääritimõistmist nii omade kui ka vastaste leeri, mis viis nende omavaheliste traagiliste kokkupõrgeteni. Filmitegijatele andis see aga suurepärase võimaluse demonstreerida oma oskust grandioossete massistseenide lavastamisel. Filmikunsti vahenditega kruvitakse pinge maksimumini, kuid siiski jääb kõik usutavusse raamidesse. Sündmused on reprodutseeritud võimalikult tõetruult, kuskil pole efekti nimel üle pakutud.

Mällu sõõbib episood Amritsari vee-saunast 1919. aastal. 50-meheline Briti väesalk marsib müüri ümbritsetud väljakule, kus parajasti toimub rahumeelne rahvakoosolek. Ühegi hoiatusõnata avatakse tuli kaitsetu rahvahulga pihta, kusjuures põgeneda pole kuhugi — ainsa väljapääsu ees seisavad sõdurid. Vahelduvad kaadrid meeletult edasi-tagasi tormavast rahvasummast, kes asjatult pääseteed otsib, tulistavatest sõduritest, kelle jalge ees kasvab hirmuäratava kiirusega tühjade padrunikestade kuhi, ja tulistamiskäsu andnud kindral Dyerist, kes jälgib toimumat külmal ja kivistunud pilgul. Edward Fox visandab äärmiselt nappide vahenditega portree külmaverelisest sadistist, kes hiljem uurimiskomisjoni ees küüniliselt teatab: «Minu kavatsuseks oli anda õppetund, mis leiaks vastukaja kogu Indias.»

Vastukaja tuligi, kuid hoopis uue rahvuslikkuse lainena. Miljonid ühinesid Gandhi seisukohaga, et valitsusega koostööst ja vägivaldast keeldudes suudavad

nad lõpuks inglasi veenda ise vabatahtlikult Indiast lahkuma. Kuid 1922. aasta 5. veebruari sündmused Chauri Chauras paljastasid vabadusvõitluse agressiivsed aspektid ning kutsusid Mahatmas esile selliseid sisepiinu, et ta lõi liikumisest lahu tervelt kaheksaks aastaks (1922—1924 oli ta vangis). Filmis elustub see intsident täies traagilisuses. Väike rühm korralvureid provotseerib kokkupõrke rahulikust protestimarsist osavõtjatega, kes rae-vunult politseinikke jälitama asuvad. Äärmiselt dünaamilised on kaadrid, kus hullunud rahvajouk tõrvikute valgusel läbi öise aguli tormab. Võimuesindajad ei suuda enam olukorda kontrollida ja sulgevad end politseijaoskonna hoonesse, mis sedamaid põlema süüdatakse. Taibates oma situatsiooni lootusetust, on politseinikud nõus alla andma ja üritavad hoonest väljuda, käed üleval ja valged riidetükid pihus. Märatsev põobel ajab nad aga tagasi leegitsevasse majja.

Kontrastina on Gandhi teekond mere äärde, et ammutada soola, vaatamata valitsuse monopolile, filmitud kerge huumoriga. Ometi ei kahanda see sugugi episoodi mõju, mis illustreerib Gandhi teravmeelsust ametivõimude kimbutamisel. Kuulsaks saanud soolaretkega algatas Mahatma 1930. aastal nn kodaniku sõnakuulmatuse kampaania. 1942. aastal esitas ta ühemõttelise resolutsiooni «Välja Indiast», mille eest 1942—1944 jälle vangis viibis, sedapuhku koos abikaasaga, kes seal surigi. Liigutav on episood, kus vangisolev vananev paar etendab kahele ajakirjanikule oma laulatusteremooniat, mis peeti siis, kui Gandhi oli kõigest 13-aastane. Mahatma eraelust ei näe ega kuule me filmis suurt midagi. Meelde jääb ainult stseen, kus tema naine Kasturba häbelikult tunnistab, et mees olla andnud poissmehevande. Neli korda olevat aga kirglast võitu saanud ning alles viiendat vannet polevat ta enam murdnud. Muide, Gandhi ise väitis, et mittevägivaldset vastupanu õppis ta just nimelt Kasturbalt.

Aastatepikkust võitlust krooniski lõpuks edu — 1947. aastal saabus kauaoodatud iseseisvus ja inglased



lahkused. Indiast. Selleks ajaks olid lahkkelid India Rahvuskongressi ja Muhameedliku Liiga vahel niivõrd teravenenud, et ühtse riigi loomine osutus võimatuks, seda peamiselt islamiusuliste vastuseisu tõttu. Kaljukindlana oma usus näeme filmis nende liidrit Jinnah't, kes on seisukohal, et ühtses Indias langeksid vähemuses olevad muhameedlased hindude meelevalla alla. Gandhi teeb veel viimase katse pooli lepitada, kinnitades, et armastab ja usaldab muhameedlasi, ning pakub Jinnah'le loodavas riigis liidrirolli, ent too jääb endale kindlaks, eelistades pigem saada «Pakistani isaks». Tänu Jinnah'i seisukohtadele jagavadki inglased oma endise koloniaalvalduse kaheks, ühe riigi asemel sünnib kaks — India ja Pakistan. Mõlemad iseseisvuse väljakuulutamise tseremooniad on vaatamata välisele pidulikkusele, lipuheiskamisele ja hümnimängimisele osatud edasi anda mingi traagilise alatooniga. Mahatma neis ei osale ja elab India jaotamist rängalt üle, nagu aimates järgnevaid traagilisi sündmusi. Algavadki verised kokkupõrked hindude ja muhameedlaste vahel ning ohvrite arv ületab kaugelt selle, mis iseseisvuse altarile toodud.

Kaamera jälgib piiril mõlemas suunas venivaid lõputuid põgenikevoore. Üksainu visatud kivi päästab valla otsekui ahelreaktsiooni ja peagi selgitatakse arveid kõigi käepäraste vahenditega. Sarnaselt inglaste korraldatud Amritsari veresaunaga ei heideta siinses vennatapuski armu vanakestele, naistele ega lastele. Samasugune pilt avaneb Kalkutas. Nagu korduvalt varemgi õnnestub Mahatmal olukord lahendada paastuga. Ta keeldub toitu võtmast enne kui vaenutegevus Kalkutas lõppenud. Võib tunduda, et ebavõrdsemaid jõude on raske ette kujutada: ühelt poolt näljast kokku kuivanud kiilaspäine vanur lamamas lahtisel rõdul, teiselt poolt pimedast vihast haaratud loendamatu usufanaatikute jõugud pilastamas, tapmas ja põletamas oma religioosseid vastaseid. Ja ikkagi oleme veel kord tunnistajateks selle inimese lausa müstilisele vaimsele mõjule miljonite üle: lõpuks võib peaminister J. Nehru oma õpetajale tea-

tada, et linnas pole enam ühtegi kokkupõrget ning mees, kes muhameedlasi üles ässitanud, ilmub isiklikult Mahatma ette palvega, et ta eluohtriku paastu lõpetaks.

Film on teinud täisringi. Näeme uuesti Gandhit palvekoosolekule suundumas ja noore hindu saatuslikke laske. Otsekui aimates sellist lõppu, oli Mahatma oma autobiograafias kirjutanud: «Isegi kui ma langen mõrtsuka kuuli ohvriks, palun, et võiksin oma hingest lahkuda, jumala nimi huulil.» Järgnevad põgusad kaadrid matuse-tuleriidast ja tuha Gangesesse puistamisest. Päikeseloojang pühal jõel.

Gandhil ei õnnestunud hindusid ja muhameedlasi ühendada, kuid laiemalt võttes ei saanud tema üritus ebaõnnestuda. Ta oli sügavalt veendunud, et erinevat nahaväryi ja usku rahvad võivad elada rahu. Veelgi enam — tema kogemus tõestab kujukalt, et türanniat saab alistada ka ilma vägivallata. Autorid on suutnud 3 tundi ja 9 minutit kestvasse filmi mahutada üllatavalt palju detaile Gandhi isiksusest ja veendumustest. Hõlmatav periood (54 aastat) on niivõrd sündmusterohke, et paratamatult on tulnud ka paljust loobuda. Seda mõjuvam on materjal, mis filmi lõppvarianti jõudnud.

Kavatsus Mahatma Gandhist film teha ei sündinud Richard Attenborough'l mitte üleöö. Moskva filmifestivalil antud pressikonverentsil kinnitas ta, et sellise ainevaliku tingis juba tema sotsiaalne päritolu. Eelsoodumuse saanud ta vanematelt, kes olid ühinenud leiboristliku parteiga vahetult pärast selle asutamist; just leiboristlik valitsus kuulutas lõpuks India iseseisvaks. Attenborough pole saanud mingit eriharidust, ammugi mitte filmikunstialast. Tema kooliskäik lõppes juba 16-aastaselt, misjärel ta on pidevalt tegelnud enesetäiendamise-ga. 1962. aastal sattus talle kätte Louis Fischeri kirjutatud Gandhi elulugu. Tolleaegset noort näitlejat, kes oli sõandanud produtsendikarjäärilegimõel-da, lausa lummas see eriskummaline isiksus, kellest 20 aastat hiljem sai 11 miljonit naela maksnud filmi keskne kuju. Mahukas kirjandus, mis





Richard Attenborough «Gandhi» filmimisel Bombay, ülal paremal operaator Billy Williams.

R. Attenborough ei ole oma filmi reklaamimisel ka ajakirja «Teater. Muusika. Kino» lugejaid unustanud.

So friends in Britain  
 who readers of Hindu, Muslim, America  
 in the hope that one day they  
 might see "Gandhi"  
 Richard Attenborough  
 83.

ta Gandhi kohta läbi töötas, viis ta äratundmisele, et see inimene oli olnud geenius, üks suurimaid, kes elanud paaril viimasel sajandil. «Mahatma ideed inimestevahelisest käitumisest on täiesti unikaalsed, ta andis inimsuhetele seni olematu väärtuse,» rõhutas Attenborough nüüdki. Üsna filmi alguses kõlab kaadritaguse tekstina tsitaat Albert Einsteinilt: «Gandhi oli oma rahva juht, kes ei toetunud ühelegi välisele võimule, vaid ainult isiklikule veenmisjõule. Tulevad põlvkonnad usuvad, et selline lihas ja verest inimene kunagi üldse maailmas on kändinud.»

Attenborough teadis hästi, et enne teda oli neli režissööri (teiste hulgas ka David Lean) asjatult üritanud leida finantseerijat Gandhi-filmile. Ainsana oli sellega hakkama saanud ameeriklane Mark Robson, kelle ähmaseks jäänud film keskendus hoopis Gandhi mõrtsukale Godsele ja oli Indias keelatud. Kodumaal oli Mahatma elust kompileeritud üksnes pikk ja igav 5-tunnine dokumentaalfilm. Gandhi isikut ja India pöördelisi sündmusi tõetruult taasloov mängufilm näis Attenborough'le ainsa vahendina, mis jõuaks igasse maailmanurka ja tutvustaks laiadele massidele seda ajaloo suurkuju. Kuigi sobiva stsenaariumi hankimisega ja Gandhi osatäitja leidmisega oli samuti suuri raskusi, kujunes peapõhjuseks, miks tal oma kavatsuse realiseerimiseks tervelt 20 aastat kulus, raha.

Esialgne stsenaarium jõudis Attenborough' kätte juba 1963. aastal. Olgugi detailitäpne, oli see siiski liialt veniv ja vähese kinematograafilise potentsiaaliga, et produtsentide huvi äratada. Jawaharlal Nehru, kes suhtus sümpaatiaga Attenborough' kavatsustesse, hoiatas: «Ärge jumalustage Gandhit.» Vaatamata uuele ja paremale stsenaariumile ei leidnud Attenborough ikkagi finantseerijaid. Lubajaid oli mitmeid, kuid sõnadest kaugemale ei jõudnud neist ükski. Attenborough oli aga niivõrd veendunud, et ta lõppude lõpuks oma unistuse teoks teeb, et hakkas ettevalmistuseks muid filme väntama («Noor Winston», «Oh, kui armas sõda!» jt). Ta käis kor-



duvalt Indias, kohtus inimestega, kes olid Mahatmat tundnud ja viibis temaga seotud paikades. Samaaegselt jätkas ta näitlemist. Vaatamata oma järjekordse filmi pingelisele töögraafikule, leidis ta aega, et Kalkutasse sõita ja kehastada Briti 1856. aasta resident L. Lucknow's kindral Outramit S. Ray filmis «Maletajad».

Hiigelürituse alustamiseks oli Attenborough lõpuks sunnitud minema täispangale — ta pantis oma maja ja alustas tööd filmiga «Sild kauguses», et tulusid «Gandhi» ettevalmistuseks kasutada. Käsiloleva filmi produtsent Joe Levine oli lubanud 9 miljonit naela, kuid loobus viimasel hetkel. Asendajat leida polnud lihtne. Suurim panus laekus lõpuks Briti kompaniilt «Goldcrest», kaasa aitasid Ameerika Rahvusvaheline Filmiinvesteeri Ühing, *Indo-British Films* ja mitmed eraisikud, keegi kirjastaja ohverdas koguni poolteist miljonit. Puuduvad 3 miljonit lubas lahkelt üks India maharadža, kelle raha «haihtus õhku» 1980. aasta suvel vahetult enne võtete algust. Appi tuli J. Nehru tütar Indira Gandhi, kes möödunud 18 aasta jooksul polnud kaotanud sidet Attenborough'ga. Ta pakkus välja, et augu võiks täita äsja loodud India Rahvuslik Filmiedendamise Korporatsioon. Kui firma teatas, et investeerib 3 miljonit, puhkes skandaal. Tegelikult võis juba ette aimata, et Attenborough' plaanid Indias vastuseisu leiavad, seda eelkõige ofitsiaalsete Gandhi järglaste poolt, kes olid põhimõtteliselt ükspuha millise Gandhi-filmi vastu. Mõnd India filmitöösturit ärritas aga see, et nad ise polnud selle suurürituse initsiaatorid. Kui nüüd veel avalikuks tuli, et päästeoperatsiooni on segatud ka peaminister ise, kusjuures summa on määratud — kujutage vaid ette! — inglasele, ühinesid Attenborough' ja tulevase filmi vastu nii Indira-vastane press kui ka tema poliitilised vastased. Attenborough meenutas veel nüüdki kibedusega, et Briti valitsusvõimudelt ei saanud ta vähimatki ametlikku toetust. Ka Briti Filmiinstituut, mille juhiks ta praegu ise on, ei osutanud praktilist abi. Režissööril tuli ilmutada tõelist meele-

kindlust, et võtted ettenähtud ajal Delhis siiski algaksid.

Selleks ajaks oli John Briley, vähetuntud ameeriklasest stsenaarist, Attenborough' näpunäidetel käsikirja tundmatuse ümber töötanud. Kõige hämmastavam, et ta suutis kõiki Gandhiga seotud tegelasi anda väga inimlikuna. Enamik etendab filmis niisama suurt osa kui eluski, ülejäänud jäid stsenaariumist lihtsalt välja. Kaks neist, kelle roll algvariandis minimaalne oli, omandasid nüüd tõelise tähenduse: Kasturba, Mahatma stoiline ja paljukannatanud naine, kes elas koos temaga 60 aastat (sellesse osasse valis Attenborough India teatrinäitleja Rohini Hattangady, kes polnud eales filmikaamera ees seisnud), ja Jawaharlal Nehru (keda kehastab mõjuvalt, eriti keskeas, näitleja Roshan Seth). Peale paari suurejoonelise sündmuse, milles Gandhi ei osalenud, keskendub peaaegu iga stseen tema ümber. Briley' tunnistust mööda oli suurimaks probleemiks muhameedlaste liidri Jinnah' kujutamine. Kuidas anda kinematograafiliste vahenditega edasi tema vastuseisu Gandhile ja India Rahvuskongressile, kui ta tegelikult väljendas oma seisukohti hoopis kirjades? Jinnah' ei saanud maha vaikida, kuna rohkem kui keegi teine kandis just tema vastutust maa jaotamise eest. Jinnah' kirjade visualiseerimiseks on ta lülitatud stseenidesse, kus ta elus ei osalenud, tema tekst pärineb aga ta kirjalikust pärandist. Jinnah' opositsiooni iroonia (millele filmis ei viidata) seisnes selles, et ta oli suremas vähki. Alyque Padamsee' loob veenva portree mehest, kelle vastupandamatu kirg saada «Pakistani isaks» tõi kaasa India jaotamise kõigest kuus kuud enne tema surma ning hukutas ja laostas miljoneid hindusid ja muhameedlasi.

Algul ei uskunud keegi, et Briley «Gandhi» stsenaariumiga hakkama võiks saada. Seda kinnitab ta ka ise: «Olin kirjutanud paar romaani. Kui Dickie helistas mulle Californiast ja kutsus mind «20th Century Fox'i» juurde temaga kohtuma, ei õigustanud küll miski minu poolt ekraani jaoks kirjutatu sellist ülesannet nagu «Gandhi». Ma polnud endale kirjanikuna 73



veel nime teinud. Kõik rääkisid, et «Gandhi» kukub läbi. Olin surmani hirmunud. Mul oli juba piisavalt läbikukkumisi. Näis, et aine ei sobi küll kuidagi üheainsa kolmetunnise filmi jaoks.» Briley'l oli siiski üks eelis: ta oli juba seitse aastat bioograafiaid kirjutanud ja oskas uurimistööd korraldada. Tema märkmed «Gandhi» käsikirja tarvis hõlmavad üle saja lehekülje.

Meiegi filmikriitikas on kuulda olnud hääli, et ajaloolise taustaga linatöised peaksid olema võimalikult ajastu-, olustiku- ja isikutruud. Selles suhtes peaks huvi pakkuma katkend Briley' vastusest kirjale, milles talle tutvustati fakte, mida ta oleks pidanud teadma 50—70 aastat tagasi asetleidnud sündmuste kohta. Briley valgustab oma vastuses uurimistöö põhimõtteid ja selgitab, miks filmi struktuuri tugevdamise huvides on mõningad intsidendid ja inimesed stsenaariumist välja jäetud ning sündmuste järjekorda muudetud. Ta kirjutab: «Võin teile ja kõigile teistele kinnitada, et midagi pole ümber paigutatud, välja jäetud ega lühendatud faktide teadmatusest või hoolimatusest inimeste vastu, kellest filmis juttu. Tean, et kajastasime Gandhi elu põhisündmuse, kuid mis veelgi tähtsam — üritasime tabada ta elu sõnumit, inimese südant, andes seda edasi dramaatilisel ja tundelisel. Ning ma arvan, et leidsime selle — raske tööga, hoolika, vaevanõudva, sügavalt läbikaalutud valikuga... Me tunneme, et Gandhi surm tegi ta elust just sellise sõnumi, nagu ta tahtis, ning me samastame endid selle sõnumiga austuse ja armastusega. Igaüks, kes väidab pärast käsikirja läbilugemist, et me oleme solvanud Indiat või Gandhit, ei oska stsenaariumi lugeda.»

Heast stsenaariumist üksi oleks vähe kasu olnud, kui poleks leitud sobivat peaosalist, kes võinuks vaatajani viia üheainsa inimese üle maailma kandunud väimse mõju. Ameeriklastest finantseerijad avaldasid Attenborough'le survet, et osasse valitaks mõni sealne superstaar, nagu Robert de Niro, Dustin Hoffmann või koguni Richard Burton. Attenborough't selline variant ei rahuldanud, kuna paratamatult oleks

siis Gandhi rolli hakatud võrdlema kuulsuse ülejäänud osatäitmistega. See-ga kaotanuks film midagi oma prae-gusest usutavusest ja poleks enam mõjunud pooldokumentaalsena, nagu plaanitses režissöör. Ta ihaldas Gandhina näha inimest, kes laiale avalikkusele tundmatu, kuid Indiast ta sobivat kandidaati ei leidnud. Liialt suuri nõudmisi esitas roll mitteprofessionaalile — kehastada 54 aastat Mahatma elust ja teha seda mitte kronoloogilises järjestuses, vaid ühel päeval 25-aastast, järgmisel 77-aastast, siis aga hoopis 50-aastast mängides. Sellise ümberkehastumisega võis toime tulla üksnes pikaajalise teatripraktikaga näitleja, kes võimeline rollijoonise algusest lõpuni eelnevalt valmis kujundama. Valik tehti üheksa tippnäitleja hulgast, kelle seas olid ka Alec Guinness ja John Hurt. Attenborough eelistas siiski rahvusvaheliselt tundmatut Ben Kingsley't, kellele Gandhi sai esimeseks tõeliseks filmirooliks. Seevastu figureeris Kingsley *Royal Shakespeare Company* juhtivate näitlejate nimistus, tema kontos olid peaosad Brechti ja Shakespeare'i näidendites, muu hulgas ka Hamlet. Juba esimesed proovivõtted veensid režissööri, et Gandhi on leitud. Tol hetkel polnud Attenborough'l veel aimugi, et Kingsley'l on pooleldi inglise, pooleldi india päritolu. Tema vanaisa olevat olnud gudžaratt, seega sama rahvusrühma esindaja kui Gandhi ja Jinnah (!). Kahtlemata aitas see näitlejal füüsiliselt ja psüühiliselt Mahatmaga identifitseeruda, olgugi et ta polnud kordagi Indias viibinud.

Kingsley hakkas Gandhi elulugu uurima veel enne, kui režissöör jõudis vihjata, et kavatseb teda proovivõtetele kutsuda. Hiljem tutvus ta põhjalikult dokumentaalfilmiga «Mahatma», et võimalikult täpselt tabada kujutatava välist joonist. Võteteks Indiasse saabunud, otsustas Kingsley elada täpselt nii, nagu Gandhi oli seda teinud noil aastail, mis ekraanil kajastamist pidid leidma. Ta söi sama lihtsat toitu, praktiseeris joogat ja õppis ketrama. Keegi ei tohtinud teda asjalt kōnetada, et teda mitte segada keskendumast Mahatma siseelule. Vä-



lise sarnasuse saavutamiseks määriti Kingsley' ihu enne päevitamist spetsiaalsete õlidega ja kuue kuu pärast oli teda raske eraldada kohalikest põliselanikest — osaliselt pärilikkuse mõjul oli nahk omandanud loomuliku tõmmu tooni. Lausa täiuslik on Kingsley' *make-up*, sama kehtib kõigi ülejäänud näitlejate kohta, kuigi kaasmaalasi kehastanud indiaalaste ja inglaste puhul oli grimeerijate ülesanne märksa lihtsam. Kingsley'le tehti aga *make-up*'i koguni neli tundi, seetõttu tuli kell 8 algavateks võteteks grimmiga alustada juba kell 4 öösel.

Ben Kingsley osatäitmist iseloomustab kõige paremini see, et vaataja unustab, et tegemist on näitlejaga. Filmi huvides ta lihtsalt on Gandhi. Ta annab edasi nii Mahatma poisikeselikku kavaldamist, vallutat huumorit ja kohatist absurdust kui ka tema isiksuse lummatavat võlu ja uskumatut veenmisjõudu. Kuid kõige tähtsam — publikuni kandub Gandhi kõlbeline terviklikkus ja kirjeldamatu aura, kusjuures see ei tee tast sugugi ebahuvitavat ideaalkuju, vaid ta jääb ikka luust ja lihast inimeseks, kes pole vaba mõningatest inimlikest veidrustestki.

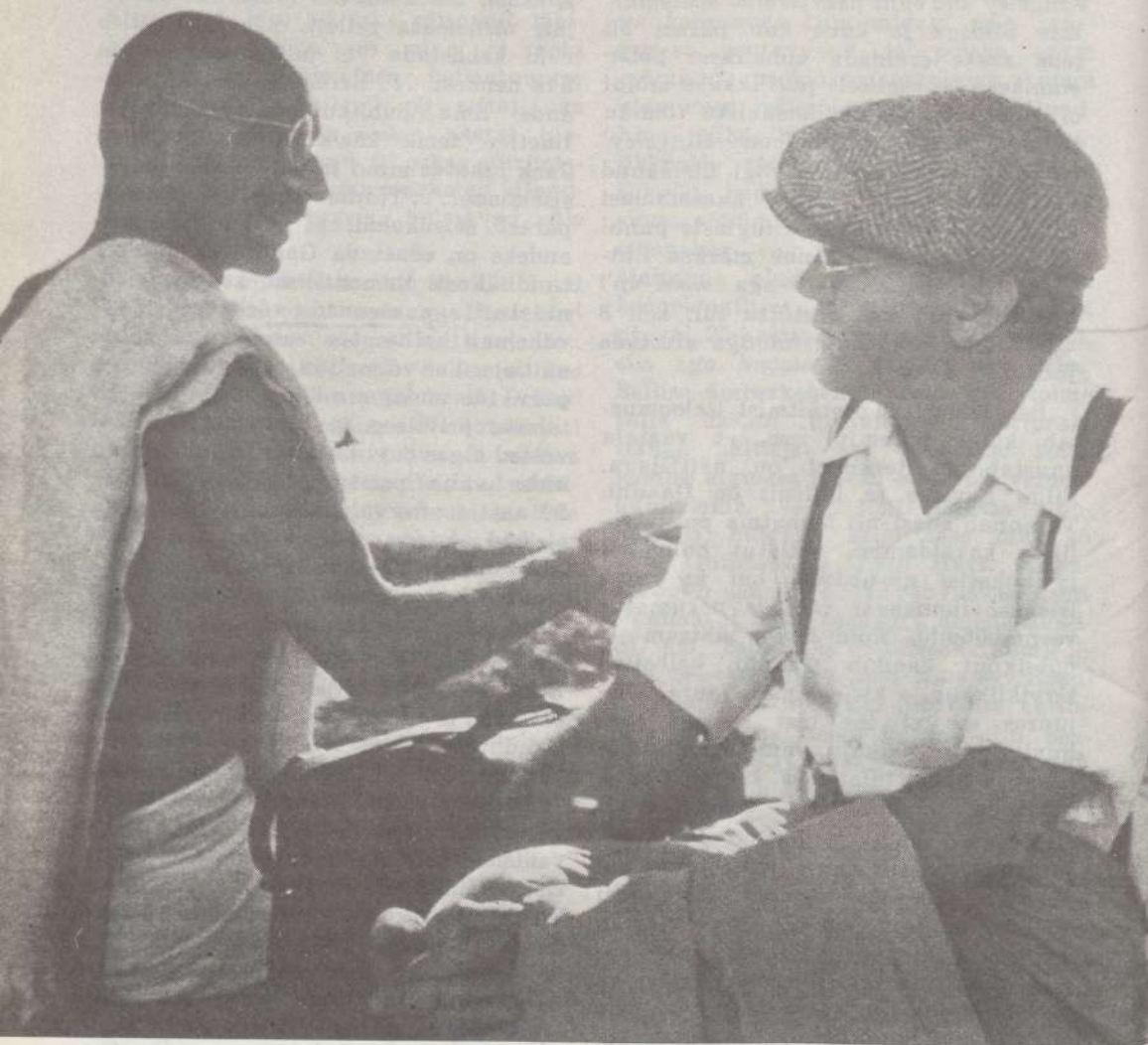
Kuivõrd täielikult näitleja end kujutatavaga identifitseeris, tõestab kas või järgnev seik filmivõtetelt. Harjutati stseeni, milles Gandhi naine lamab surivoodil, kusjuures Kingsley ei pidanud üldse kaadrisse ilmuma. Ometi oli ta Gandhiks grimeerituna kohal ja istus matil, täpipealt samas poosis kui omal ajal Mahatma. Proovi käigus märkasid kohalolijad, kuidas Kingsley füüsiliselt lausa kokku tõmbus. Kui talt hiljem päriti, kas ta ka ise sellest teadlik oli, vastas ta järgnevalt: «Olin teadlik, et minu ja Rohini (Kasturba) vahekord on täiesti eriline ja et sel hetkel Gandhi olemuses miski otsekui murdus. Tundsin, et meie karakterites, mida me tõepoolest teineteisega jagasime, on midagi harukordset. Ta oli mulle tõeliseks sõbraks. Rohini ja Rohan Seth (kes kehastas J. Nehrut) avasid mulle, *Royal Shakespeare Company* näitlejale, India rahva spetsiifilise olemuse.»

Oma tööst Gandhi rolliga rääkis Kingsley muu hulgas järgmist: «Aja-

looreenil on kõigil aegadel olnud isiksusi, kes köidavad mind kui näitlejat, olenemata sellest, kas mul tuleb neid kehastada või mitte. Gandhi on üks nendest. ... Briley täitis oma ülesande ilma publikut patroneerimata. Imetlen tema käsikirja ökonoomsust. Jack juhatas mind järjekindlalt inimese sisemusse. ... Teadmatusest olin millegipärast seisukohal, et minu põhiülesandeks on edastada Gandhi erakordset tundlikkust. Romantilised kontseptsioonid tuli aga asendada tõelisusega või vähemalt sellise tõe versiooniga, mida näitleja on võimeline saavutama. Iga päev tõi endaga midagi uut. See oli tohtu privileeg ja vastutus. ... Kui võtted algasid, ei lasknud Attenborough üldse välja paista, et oli «Gandhit» 20 aastat ette valmistanud. Näis, nagu oleksid kogemused, mida ta mulle edasi andis, täiesti värsked. Toimus hämmastav vabanemine ning ta usaldas mind, mis lisas tublisti enesekindlust.»

Küsimusele, kas Hamleti kehastamine Buzz Goodbody lavastuses *Stratford-upon-Avon*'is aitas tal end samastada Gandhiga, vastas Kingsley: «Minu töö väljendab mu elukogemust ja -mõistmist. Autoriteksti hingestamine omaenda kogemusega ja võib-olla ka see, et mu vanemad pärinevad kahest eri kultuurist, võimaldas mul toime tulla nii «Hamletis» kui ka «Gandhis». Hamletina üritasin peegeldada oma elu ja selle vastuolusid ning seda, kuidas avastasin mind ümbritseva maailma. Olen seisukohal, et näitleja saab kasutada ainult iseenda kogemusest saadud maaki, koos režissööriga peavad nad selle aga kullaks muutma.»

Peale Kingsley' näeme filmis teisigi tuntud inglise teatrinäitlejaid, kes kehastavad põhiliselt Briti valitsusvõimude esindajaid Indias. Nende suhtumine Gandhisse varieerub kõrgist põlgusest (lord Irwin John Gielgudi kehastuses) hämmeldunud mõistmatuseeni (John Mills asekuningana), juhmist isekusest (Michael Horderi rikka suurmaaomanikuna) vastumeelse lugupidamiseni (Trevor Howard kohtunik Broomfieldina). Tuntumatest osalavad veel Candice Bergen, kelle esituses fotograaf Margaret Bourke-White on küll sümpaatne, ent liiga ilus, et olla 75



«Gandhi»: Ben Kingsley (Gandhi) ja Martin Sheen (ajakirjanik Walker).

«Gandhi»: Gandhi Lõuna-Aafrika Vabariigis noore advokaadina poliisei omavoli käes, põletamas registratsioonikaarte.



veenev, ja lõuna-aafriklasest näitleja-kirjanik-lavastaja Athol Fugard, kelle kehastuses LAV-i kindralist Smutsist õhkub peenelt varjatud võltsliberalismi. Need on kõigest üksikud näited vaheldusrikkast kõrvalosaliste galeriist, mis väärikalt sekundeerib peaosalisele, aidates kaasa filmiterviku sünnile.

Et Attenborough on ühtlasi «Gandhi» produtsent, on ta viimased kuus kuud mööda maailma rännanud, populariseerides oma teost ja kindlustades sellele kassamenu. Nüüd kavatseb ta lõpuks ometi puhata. Järgnevatest töödest on veel vara rääkida, kuid Gandhi kõrval on teda pikka aega köitnud 18. sajandi



inglise-ameerika poliitik ja publitsist Thomas Paine. Sündinud Inglismaal, osales Paine pöördelistes sündmustes Ameerikas iseseisvumise päevil ja Prantsusmaal Suure revolutsiooni aegu, mis peegeldub ka tema kirjanduslikus pärandis.

See materjal võimaldab paralleele tõmmata «Gandhiga», kus samuti on suur osa täita massistseenidel. Olgu need siis rahvakogunemised, mässud või põgenikevoorid, hõlmavad nad terve laiekraani. Kuidas režissööril õnnestus need grandioossed massid liikvele saada, sellest annab ettekujutuse kas või matuseepisoodi lavastamine, milles osales ligikaudu 400 000 (!) inimest. Delhi linnavõimud nõustusid filmimise tarbeks sulgema linna peaaegu ainult üheks hommikuks, mistõttu kõik pidi sujuma juba esimesel katsel, duublite tegemine ei tulnud kõne allagi. Samuti võis arvata, et kui selline lõputu matuserong kord juba liikvele läheb, on seda võimatu peatada. Tuli täpselt teada liikumistempot, et 11 kaamerat saaksid jäädvustada olulisima ega jääks üksteisele kaadrisse. Kõike eelnevat silmas pidades harjutati selleks eralda-

tud lennuväljal kaks nädalat 2500 sõduriga, kogu maa-ala oli meeterhaaval välja mõõdetud. Juba võteteelsel päeval hakkasid kogunema 98 000 kutsutut, kõigile oli ette nähtud ka mingi tasu. Loomulikult polnud võimalik seda rahvahulka ümber riietada, piirduti eredavärviliste rõivaste eemaldamisega, et domineeriksid mustad, hallid ja valged toonid. Kuna filmimine pidi toimuma Gandhi 33. surmaaastapäeval, kutsuti raadio ja televisiooni vahendusel kõiki soovijaid osalema täpselt taasloodud Mahatma matusetseremoonial. Politsei hinnangutel tõi see võttepaika veel 300 000 inimest. Kogu seda inimmassi juhatasid 20 kaasaskantavate raadiosaatjatega varustatud režissööriabi, kes omakorda täitsid Attenborough' korraldusi.

XIII Moskva rahvusvahelise filmifestivali raames leidis hotelli «Rossija» kontserdisaalis aset «Gandhi» NSV Liidu esilinastus, kuhu oli saabunud ka filmi režissöör. Järgnenud pressikonverentsil ja hiljem Attenborough' endaga vesteldes jäi talt mulje kui erudeeritud ja teotahelisest mehest, kes lausa hämmastas oma seisukohtade

«Gandhi»: hetk enne atentaati.



argumenteerituse ja põhjalikkusega. Ilmselt seetõttu õnnestus tal poolteisetunnisel pressikonverentsil vastata kõigest kümnele küsimusele. Kuna eespool on temalt saadud rikkalikku informatsiooni üksnes refereeritud, olgu siis lõpuks toodud üks vastus tervikuna. Küsimus: «Mida võime Gandhilt õppida tänapäeva tingimustes?» Vastus: «Film on massimeedium ja kui ta tahab rahva hulgas vastukaja leida, on ta sunnitud seda fakti aktsepteerima. Nii ulatusliku materjali puhul, mida pakub Gandhi elu, saab film vaid põgusalt puudutada selle pealispinda. Indias avaldati juba 100. köide kõigest, mis ta kunagi öelnud või kirjutanud. Gandhi õpetusel on igiväärtus, ometi on see välja kasvanud konkreetsest ajaloolisest situatsioonist. Võib üksnes oletada, mis suunas ta oma ideesid tänapäeva kontekstis edasi oleks arendanud. Tooksin siinkohal tsitaadi Mahatma autobiograafiast, nii nagu see mul meelde on jäänud: «Mul pole kahtluse varjugi, et iga mees või naine võib saavutada sama, mis mina, kui nad seda ainult tõsiselt soovivad ning kasvatavad endas sama lootust ja usku. «Gandismi» pole olemas ja ma ei taha endast sekki maha jätta. Mul pole maailmale midagi õpetada. Tõde ja vägivallast keeldumine on niisama vanad kui mäed. Elu oma probleemidega on minu jaoks muutunud lõpututeks katsetusteks tõe ja vägivallast loobumise praktiseerimisel.» Richard Attenborough lisas: «Meiegi peaksime küsimärgi alla seadma kriteeriumid, mida kasutame probleemide lahendamiseks. Me ei tohi enam iial pähe võtta, et ainsaks lahenduseks on oponent pea jagu lühemaks teha. Kui me ei tunnista enam jõu kasutamist, muudab see põhjalikult meie käitumist tüliküsimuste puhul. Gandhi uskus, et inimkeha on suuteline elama rahu... Siin peitub ka minu suur dilemma: teenisin nimelt Briti ohujõududes, kuid praeguselgi hetkel oleks mul raske eitada otsust, mille 1943. aastal langetasin, olgugi et nüüd olen võimetu päästikule vajutama. Vaatamata sõjas ilmutatavale kangelaslikkusele, rõõvib see inimväarikuse, mida me nii ihaldame religiooni, inimõiguste ja sallivuse puhul. Kui paavst Inglis-

maal käis, ütles ta, et sõjapooldajad tuleks lindpriiks kuulutada. Ma töötasin kuus kuud Ulsteris. Kas Gandhi sonad ei kehti mitte Põhja-Iirimaa protestantide ja katoliiklaste kohta? Samuti kehtivad nad Liibanoni ja kahe muameedlaste riigi — Iraani ja Iraagi kohta.»

Moskva filmifestival ja Richard Attenborough esinemine selle pressikonverentsil andis loomulikku tunnistust sellest, et vastukaaluks peadtõstvatele hävingujõududele Läänes omandavad ikka enam kaalu need jõud, kes ühes või teises vormis väljendavad rahulolematust sõjaahvardustega, so jõud, kes väljendavad toetust inimlikele püüetele, otsides kindlamat tuge ja koostööd ebapüsivas ja vaenulikuskis maailmas.

Seetõttu on ka filmi «Gandhi» ilmumine tähelepanuväärne.



## Aasta «Oscarid»



Ben Kingsley eaka Gandhina.

Ameerika Ühendriikides kuulub Filmikunsti ja -teaduse Akadeemiasse üle nelja tuhande inimese filmitootmise erinevatelt aladelt. Üks nende peamisi töid on osaleda igal aastal «Oscari» auhindade väljajagamises. Protseduur on kaunis keeruline: kahekümne neljast kategooriast hääletavad mitmes kategoorias parimate filmide ja individuaalrollide jagamisel kõik Akadeemia liikmed, teistes kategooriates otsustavad ainult mõned liikmed, ja esimesest voorust jõuab viis kandidaati (mõnes kategoorias ka vähem) kitsamasse ringi, kus toimub lõplik valik.

Need auhinnad ei ole endastmõistetavalt maailmas ainukesed ega ka kõige tähtsamad, analoogilisi on ka mujal: Prantsusmaal (seal määrab Filmikunsti Akadeemia nõndanimetatud «Cesareid»), Inglismaal (Briti Filmi- ja Televisioonikunsti Akadeemia auhinnad), Itaalias («Donatello Taaveteid» määrav institutsioon), Kanadas (Kanada Filmiakadeemia «Geeniused»), Jaapanis (sealne Filmiaakadeemia) ning muudes maades. Ainult et mujal pole filmiauhindade ümber tavaliselt nii suurt avalikku melu kui USA-s, kus nad on peale kunsti ja teaduse ka tehnika ja businessi auhinnad. Juba paljas «Oscari» kandidaadiks saa-

mine tähendab tõusvaid sissetulekuid kodusel ja välismaisel filmiturul. Hiljem lõikab laureaat endastmõistetavalt veelgi rohkem tulu. Osasaamine filmi sissetulekust sõltub kategooriate erinevast tähtsusest: montaaži eest on ta madalam kui osatäitmise eest ja kõige kõrgem on see muidugi aasta parima filmi kategoorias. Näiteks tõusid mullusest «Oscari» võitjast — Inglise filmist «Tulevankrid» saadavad sissetulekud asjassepühendatud allikate hinnangutel tervelt neljateistkümne miljoni dollari võrra.

Ka tänavu ei andnud Akadeemia võidukuju aasta parima filmi eest mitte teosele *made in USA*, vaid Inglismaa ja India ühistöös valminud Mahatma Gandhi eluloole. Filmile tasandas teed kindlasti asjaolu, et ta oli juba enne saanud mitu «Kuldglobust» (Hollywoodi pressiasotsiatsiooni auhind), David Wark Griffithi preemia, Briti Filmi- ja Televisioonikunsti Akadeemia kõrgeima auhinna; ka hinnati Richard Attenborough'd Ameerika filmirežissööride kutseühingu poolt aasta parimaks filmiloojaks. Pole siis ka imeks panna, et «Gandhile» sai osaks lõviosa tänavustest «Oscaritest»: film kandideeris üheteistkümnes kategoorias ning võitis kaheksas (aasta parim film, Richard Attenborough parima režii eest, Ben Kingsley parima meespeaosalisena, John Briley parima originaalstsenariumi eest, Billy Williams ja Ronnie Taylor parima operaatoritöö eest, John Bloom parima filmimontaaži eest, Stuart Craig ja Bob Laing (lavastuskunstnikud) ja Michael Serton (dekoratsioonikunstnik) parima kujunduse eest, John Mollo ja Bhanu Athaiya parimate kostüümide eest). «Gandhil» olid «Oscari» kõige kõrgemas kategoorias võistlejateks Lääne-Saksamaa film «Laev» (milles režissöör Wolfgang Petersen jutustab Teise maailmasõja aegse Saksa allveelaeva meeskonnast) ja kolm Ühendriikide filmi: komöödia «Tootsie» (režissöör Sidney Pollacki käe all kehastas Dustin Hoffmann näitlejat, kes saavutab menu alles naiseks ümberriietatuna; film jooksis suvel ka



«T. P. — Teisplaneetlane»: maaväline külaline ja tema noor sõber.

Tallinnas ja Tartus); *Science fiction* «T. P. — teisplaneetlane» (E. T. — *extra terrestrial*; režissöör Steven Spielberg, jutustus poisikese kohtumisest üliveidra, kuid armsa tulnukaga kaugelt planeedilt) ning «Teadmata kadunud» (režissöör Costa-Gavras), mille aine on ammen-datud Tšiili sündmustest pärast Pinocheti putši.

Richard Attenborough'l, kes sai «Oscar» režiil eest, olid konkurentideks kolm aasta parima filmi nimetusele kandide-riva filmi loojat — Steven Spielberg, Wolfgang Petersen ja Sidney Pollack ning peale selle Sidney Lumet (kelle «Kohtuotsus» vaatleb advokaadi ameti ja eraelu konflikti kriitilisel silmapil-gul). Advokaadi rolli täitja Paul New-man kandideeris parima näitleja nime-tusele, kuid pidi samuti nagu Dustin Hoffmann («Tootsie»), Jack Lemmon («Teadmata kadunud») ja Peter O'Toole (komöödias «Minu armsaim aasta») Ma-hatma Gandhi kehastajale Ben Kings-ley'le alla jääma. Parima naispeaosalise kategoorias võitis Meryl Streep, kes ke-hastas William Styroni romaani «Sofie valik» ekraniseeringus (Alan J. Pakula režii) peategelast, noort naist, kes sõja-järgses New Yorgis maksab traagilist hinda kooduslaagri ränkade läbiela-muste eest. (Meie vaatajad mäletavad M. Streepi filmist «Kramer Krameri vas-tu».) Koos Meryl Streepiga kandideeri-sid Julie Andrews, kes komöödias «Victor-Victoria» mängis travestijana esineva näitlejatarina osa, Jessica Lang («Fran-ces», Hollywoodi filmitähe traagilisest juhtumist kolmekümnendail aastail: muide, Inglise esindusfilm Moskva festi-valil, üks kolmest Moskva festivali pa-rima naisnäitleja auhinnast), Sissy Spa-cek («Teadmata kadunud») ja Debra Winger («Ohvitser ja džentelmen»), kus peategelaseks noormees tulevaste ohvit-seride õppelaagrist.

Spielbergi *science fiction* «T. P. — teisplaneetlane», mis kerkivate pileti-hindade abil purustab rekordeid filmi-turul, tõusis võimsa reklaami toetusel kandideerima kaheksas kategoorias, kuid pidi lõpuks rahulduma kolme «Oscariga» ja seda liati mitte tähtsamates kate-gooriates (muusikaline kujundus, heli-operaatori töö, valgus- ja heliefektid). Veel halvemini käis «Tootsie» käsi: kan-dideeris kümnes kategoorias ja sai ühe võidu — Jessica Lang kõrvaltegelase rolli eest.

Costa-Gavras ja Donald Stuart, filmi «Teadmata kadunud» stsenaristid, said «Oscari» parima ekraniseerimise eest (aluseks Thomas Hauseri raamat «Char-les Hormani hukkamine»).

Parima muusika «Oscar» anti Henry Manchinile ja Leslie Bricase'le («Victor-Victoria», režissöör Blake Edwards).

Kindlasti väärib äramärkimist pari-ma lühimetraažilise dokumentaalfilmi «Oscar», mille sai Kanada film «Kui armastate seda planeeti» (režissöör Ed-ward Le Lorrain). See on hoiatus inim-konna hukkamist tähendava tuumasõja eest.

Parimaks võorkeelseks filmiks (*fo-reign language film*) tunnistati Hispaania «Alustada uuesti». Režissöör José Luis Garci vaatleb siin kuulsat kirja-nikku, kes pärast peaaegu nelikümmend aastat USA-s veedetud emigratsiooni pöördub tagasi kodumaale. Viie parima hulgas figureerisid kandidaatidena ka Nõukogude film «Eraelu» (režissöör Juli Raizman, tänaste eetikaküsimuste, eri-nevate põlvkondade eluprobleemide kä-sitelu), Rootsi film «Insener Andrea lend» (Jan Troelli režii, 1897. aasta po-laarekspeditsioonist, mis lõppes traagi-liselt), «Alcino ja Condor» (kuulsa tšiili pagulase Miguel Littini režii, Nikaraa-gua, Kuuba, Mehhiko ja Kostariika ühis-töö, peaosas poiss, kes ühel diktaator-liku režiimiga Lõuna-Ameerika maal lõpuks liitub partisanidega; film sai hiljem, Moskva festivalil, ühe kolmest peaauehinnast) ning Prantsusmaa film «Kaklus» (Bertrand Tavernier' režii, pilt käputäie eurooplaste rõõmutust elust kauges Aafrika külas kolme-kümnendatel aastatel).

«Film a doba», «Iskusstvo Kino» ja «Films and filming» andmetel



Ю. К. Евдокимова, Х. А. Симакова. *Музыка Эпохи Возрождения: Cantus prius factus и работа с ним. М., «Музыка», 1982. 252 с.*

Autorid pakuvad lugejale XV—XVI sajandi kunstinähtustest avarat pilti, püüavad tutvustada teda paljude muusikateoste ja žanritega renessansimeistrite loomingust.

Vaadeldav periood on murrangute-rohke. Lugeja saab teoses jälgida muusikavaldkonnas toimunut seoses teiste kultuurialade arenguga. Instrumentaalmuusika formiline areng tõi enesega kaasa ka uued hindamiskriteeriumid nii tema rolli kui ka võimaluste kohta muusikakunstis. Mitmehäälsete vokaalkompositsioonide sfääris ilmusid uued intonatsioonid, kajastudes šansoonis, lied'is, frottola's, villanella's.

Mõistagi ei pretendeeri autorid renessanssmuusika kõikide probleemide haaramisele. Keskseks on üks küsimus, mis on oluliselt seotud ajastu kunstilise mõlemise laadiga ja teatud määral avab ka loomeprotsessi «saladusi»: XV—XVI saj muusikas tuginevad peaaegu kõikides põhižanrites (nii ilmalikud kui ka vaimulikud) teosed mingile eelnevalt tuntud muusikalisele materjalile. Siit ka kõnealuse raamatu alapealkiri ja põhi-teema: CANTUS PRIUS FACTUS, so varem tehtud laul.

*Cantus prius factus*'eks võis olla ühehäälnel algallikas (motettides ja mitmehäälses ilmalikes žanrites, instrumentaalsetes tötlustes); selleks võis olla kaks häält kolmehäälsel kompositsioonist (näiteks šansoonist või madrigalist), lülitatud uude tesse samas või muus žanris (sagedamini missas); selleks võis olla täielik kolme- või neljahäälsus (motett, šansoon, madrigal tervikuna), nn eelmudelina suuremas vormis (näit missas). Algallikana esineb samahästi nii populaarne meloodia (koraal või ilmalik laul) kui ka autori-

teos (või üksikud hääled sellest), mida teised heliloojad töötlevad, rüütavad uue kunstilise ideega. Lähtoriginaal on olemas kõigil motettidel, töötlemisspraktika on tüüpiline šansoonile, lied'ile. Ka on suuremal osal XV—XVI saj heliloojate missadest algallikad: Palestrina missadest (need on üle saja) ainult kuuel ei ole algallikat tuvastatud; Guillaume Dufay üheksast missast ei tugine *Cantus prius factus*'ele vaid üks; Josquin Desprez' kahekümnest missast kaks. Orlando di Lasso viiekümne kaheksa missa hulgast ei leia me ainsatki autorimaterjalile loodud.

Heliloojate kasutatav algallikate ring on tähistatud üsna selgelt. Range stiili ajastu tuntud autorid on kõik kirjutanud motette ja missasid teemal *Pater noster, Ave Regina, Regina coeli, Lauda Sion*. XV saj lõpul lülituvad sellesse traditsiooni mitmehäälsed ilmalikud kompositsioonid, eelkõige šansoon. Tekib arvukalt teoseid teemadele «Fors seulement», «Fortuna desperata», «L'homme armé» jne, mille originaalidest ehk algallikatest — kolmehäälsed šansoonid — on saanud nüüd nelja-, vie- või kuuehäälsed koori- ja instrumentaalvariandid nii ilmalikes kui ka vaimlikes žanrites.

Nii nagu renessansiajastu maalikunstnikud orienteeruvad süžeedes piibli-motiividele (motiividele, millega kesk-aegse kunstniku jaoks temaatiline materjal piirdus), samuti ka nende lahenduste üldistele kompositsiooninormidele, kuid seejuures hindavad neid kui individuaalse väljenduse ajendit, nii ka muusikas on materjali ülevõtmine ise autori-mõtte aktiivse töö stiimuliks ja aluseks.

See renessansskunsti üks olulisemaid iseärasusi toob eredalt esile kunstniku fantaasiakülluse ja demonstreerib materjali valdamist. Tollasele heliloojale peegeldub selles kõrgeim kunst; täiuslik meisterlikkus, *ars perfectum*.

Raamat on varustatud ka muusikaliste terminite seletustega; heliloojate nimistuga (originaalkirjapildis), kus kronoloogilised andmed, koolkond, loomingu põhizanrid; muusikaliste teemade ja kompositsioonide nimetuste tõlkega. Seda kõike — kaheksateistkümmel leheküljel.

*Роберт Шуман. Письма (1840—1856), XVIII век. М., «Музыка», 1982. 668 ц.*

R. Schumanni elu viimased viieteist aastat — see on perekonnaelu algus 1840. aastal, loobumine muusikakriitiku tööst ja täielik pühendumine heliloomingu, mille žanriline avardumine toimub eelkõige kammermuusikas (138 vokaalteost, sealhulgas «Mirdid», «Poedi armastus» ja «Naise elu ja armastus») ning sümfooniates. 1845—1850 märgivad Schumanni elus nn Dresdeni perioodi, mil kasvas helilooja populaarsus, aga ka süvenesid tervisehäireid, mis 1854. aasta veebruaris viisid katastroofini. On ära toodud ka mõned Clara Schumanni kirjad.

D. Žitomirski koostatud väljaanne on varustatud ulatusliku eessõnaga, temalt on ka kommentaarid.

*Т. Ливанова. История западно-европейской музыки до 1789 года, т. 2, век. М., «Музыка», 1982. 668 с.*

Tamara Livanova on nõukogude muusikaajaloolastest üks väärikamaid õrnema soo esindajaid. Kolmekümmeselt professor ja aasta hiljem juba doktorikraadi omanik, on ta palju teinud muusikalisajalooliste protsesside teooria loomisel. Tema tööde arvukast hulgast tuleks esile tõsta uurimust «J. S. Bachi muusikaline dramaturgia ja selle ajaloolised seosed», mille I köide «Sümfonism» (1943, trükkis 1948) avab Bachi muusika traagiliste kujundite väljendusmehhanismi üheaegse kontrastprintsíibi kaudu, ja mille II köide «Vokaalvormid ja suure kompositsiooni probleem» nägi trükivalgust 1980. aastal.

«Lääne-Euroopa muusika ajalugu 1789. aastani» on 1940. aastal ilmunud konservatooriumiõpiku teine, ümbertöötatud ja täiendatud trükk, nelja kümnendi pedagoogilise ja uurimustöö kogemuse võrra avaram.

#### SOOME:

Helsingi rootsikeelses Lilla Teatern'is olid kevadhooajal külalislavastajateks Klaus Erforth ja Alexander Stillmark Berliini *Deutsches Theater*'i koosseisust.

Külaliste tööviisid — soomlastele täiesti uued — tekitasid Helsingi näitlejate-lavastajate hulgas laialdast hämmastust ja pidevat kõneainet. Näidendit harjutati etteastete kaupa, üks stseen korraga. Seda korrati viimistletud vormini välja. Alles siis võeti kätte uus lõik. Osaraamatu kasutamine proovidel oli keelatud ja lavastajad eeldasid, et näitlejatel on prooviks ettenähtud tekstid kohe peas. Selle pisut filmitöö-laadse töömoodi juures ei võetud näidendit kordagi algusest lõpuni läbi.

Uue töölaadiga viidi etendustasemele Brechti burlesk «Mees on mees» («Mann ist Mann»).



## Kultuuriministeriumis

20. juuli kolleegiumi koosolekul tehti kokkuvõtte ENSV Riikliku Filharmoonia 1982/83. a. kontserdihoovast ja kinnitati 1983/84. a. hooaja loominguiline plaan.

Kolleegiumi 7. septembri koosolekul arutati ministeriumi ülesandeid NLKP Keskkomitee juunipleenumi otsuste täitmisel. Kinnitati sellealaste põhiürituste plaan. Teise päevakorrapunktina oli arutusel Suures Isamaasõjas saavutatud võidu 40. aastapäevale pühendatud iseteguvusliku kunstiloomingu üleliidulise ülevaatus läbiviimine meie vabariigis.

### AKTIIVI NÕUPIDAMINE

22. septembril toimus Tallinnas Projekteerijate Maja saalis Kultuuriministeriumi aktiivi vabariiklik nõupidamine. Arutusel olid kultuuritöötajate ülesanded, mis tulenevad NLKP Keskkomitee 1983. aasta juunipleenumi ja EKP Keskkomitee XI pleenumi otsustest ning NLKP Keskkomitee peasekretäri seltsimees J. Andropovi kõnest juunipleenumil. Ettekande tegi Eesti NSV kultuuriminister Johannes Lott. Mõttevahetuse käigus võtsid sõna Eesti NSV Riikliku Filharmoonia pearežissöör-direktor Oleg Sapožnin, RAT «Estonia» peanäitejuht Arne Mikk, Eesti NSV Kunstnike Liidu juhatuses esimees Ilmar Torn, kirjanik Enn Vetemaa, Põlva rajooni Valgjärve raamatukogu juhataja Ise Aigro, teatri «Ugala» näitleja, parteiorganisatsiooni sekretär Arvo Raimo, Rapla Rajooni RSN Täitevkomitee kultuuriosakonna juhataja Maiu Linnamägi, Rakvere rajooni Haljala maakultuurimaja direktor Aino Paju, Eesti NSV Riikliku Kunstimuseumi direktor Inge Teder ja Tallinna Linna-museumi direktor Eerik Läti. Nõupidamisel esinesid kõnega EKP Keskkomitee sekretär Rein Ristlaan ja NSV Liidu kultuuriministri asetäitja Georgi Ivanov. Kohal viibisid ka Eesti NSV Ministrite Nõukogu esimehe asetäitja Arnold Green ja EKP Keskkomitee kultuuriosakonna juhataja Kalev Tammistu.

## Kinokomitees

28. juulil tegi kolleegium kokkuvõtteid kinovõrgu sotsialistlikust võistlusest II kvartali töö põhjal (võitjad Harju rajooni kinovõrk ja Tallinna kino «Eha».) NSV Liidu 60. aastapäevaks korraldatud filmilektoriümide võistlusülevaatusse parimateks tunnustati Põlva rajooni kinovõrk ja Tallinna kino «Sõprus». Lastefilmide paremaks linastamiseks otsustati (koos ENSV Haridusministeriumi, ELKNU Keskkomitee, Eesti Kinoliidu ja Kultuuriala Töötajate Ametiühingu EV Komiteega) korraldada laste ja noorte kinoteeninduse vabariiklik võistlusülevaatus.

15. septembri istungil oli vaat-luse all «Tallinnfilmis» töö rütmilisus ja majandamise rentaablus. Selleks on vaja kindlustada mängufilmide tootmine stuudio jaoks optimaalses mahus. Nõukogude Eesti multiplikatsioon 25. aastapäeva tähistamiseks otsustati korraldada 23.—30. oktoobrini kinodes «Kosmos» ja «Sõprus» multifilme nädal. Arutati laste ja noorte kinoteeninduse seisukorda Narva linna kinovõrgus, samuti kinoseadmete ümberregistreerimise tulemusi. Kinnitati abinõude plaan NLKP Keskkomitee 1983. a juunipleenumi otsuste elluviimiseks.

29. septembril arutas kolleegium Kohtla-Järve piirkondliku filmirepertuaarikomisjoni tegevust. Komisjoni kohustati töhestama tööd kodumaiste filmide planeerimisel ning suurendama nõudlikkust kino direktorite suhtes nende filmide linastamisel. Arutati ka Tartu ja Haapsalu rajooni kinovõrkude tööd ning töökaitsja ja ohutusnõuete täitmist Kohtla-Järve kinovõrgus. Anti hinnang kinolaste rahvaülikoolide ja filmiklubide tööle 1982/83. õppeaastal ja kinnitati rahvaülikoolide õppekavad järgmiseks õppeaastaks.

## Heliloojate Liidus

Septembrikuu teisipäevastel töökoosolekutel kuulati E. Kapi klaverisonaati, G. Podelski 4 pala vaskpillide ansamblile, A. Marguste 6. sümfoniaat, J. Koha «Tallinna kantaati». L. Auster rääkis Kaug-Idas toimunud muusikafestivali muljetest.

## Kinoliidus

5. septembri juhatuses koosolekul andis K. Kiisk informatsiooni EKP Keskkomitee ideoloogia-pleenumist, E. Rekkor tegi ettekande Kinoliidu uue hooaja töö põhisuundadest. Ta nentis Eesti Kinoliidu ja filme tootvate asutuste vaheliste suhete halvenemist, samuti filmihüükete vähenemist. R. Karemäe andis ülevaate 1984. a. eelarvest.

## Teatriühingus

1.—2. augustil toimusid Puises ETÜ kalasportlaste kokkutulek ja teatritevahelised kalapüügi-võistlused.

5. septembril tegi rahvateatrite seksioon kokkuvõtteid mõeldunud hooajast ja kinnitas uue aasta tööplaani.

9. septembri juhatuses koosolekul arutati majandus- ja organisatsioonilisi küsimusi.

20.—25. septembrini käis Ungaris I. Madáchi «Inimese tragöödia» esilavastuse 100. aastapäeva tähistamisel Kaarel Ird. 29. septembril kuulas juhatus ETÜ tööaruannet ja kinnitas IV kvartali tööplaani.

## In publico

### ESIETENDUSED TEATRITES

3. juuli — I. Trull, «Imeline imik ehk kaksteist puuda näpsoola». Eesti NSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja E. Spriit, kunstnik R. Lauks.)



13. juuli — J. B. Molière, «Scapini kelmused». Rakvere Teater. (Lavastaja M. Kalmet, kunstnik L. R Emmelgas.)

26. august — A. Kallas, «Mare ja ta poeg». «Ugala». (Lavastaja A. Sats, kunstnik I. Agur.)

8. september — J. Kruusvall, «Pilved värvid». TRA Draamateater. (Lavastaja M. Mikiver, kunstnik A. Unt.)

24. september — A. Tšervinski, «Mu õnn...». Eesti NSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja J. Jerjomin, kunstnik M. Kuurme.)

25. september — A. Kazantsev, «Vana maja». Eesti NSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja V. Gvozdkov, kunstnik S. Benediktov.)

26. september — A. Glazunov, «Raimonda». RAT «Estonia». (Lavastaja J. Jerjomin, kunstnik M. Kuurme.)

## ESIETTEKANDED FILHARMOONIA KONTSERTIDEL

12. august — V. Tormise «Kojusaatmise sõnad» (tekst «Kalevalast»). Filharmoonia Kammerkoor, dirigent T. Kaljuste.

## ESILINASTUSED KINODES («TALLINFILM»)

### Mängufilmid

22. august — «Arabella, mere-röövli tütar», kinos «Sõprus». (A. Perviku jutustuse motiividel, stsenaarist ja režissöör P. Simm, operaator A. Iho, helilooja J. Nõgisto, helioperaator J. Elling.)

### Dokumentaalfilmid

8. august — «Poolmeistrid», kinos «Oktoober». (Stsenaarist P. Eelsaare, režissöör L. Ilves, operaator P. Ulevain, helilooja T. Naissoo, helioperaator Ü. Saar.)

5. september — «Igal oma leib», kinos «Sõprus». (Stsenaarist V. Tõnissoo, režissöör T. Kuzmin, operaatorid T. Kuzmin ja M. Ratas, helioperaator H. Eller.)

5. september — «Ka sõna on tegu», kinos «Oktoober». (Stsenaarist ja režissöör J. Määr, operaatorid A. Vilu ja N. Sarubin, helioperaator H. Eller.)

## ESILINASTUSED TELEVISIONIS («EESTI TELEFILM»)

### Dokumentaalfilmid

19. september — «Dialog» (Stsenaarist ja režissöör H. Sein, operaator D. Supin, helioperaator I. Parmas.)

«Lillelaat» (Stsenaarist H. Mänik, režissöör-operaator V. Aruoja, helioperaator V. Vällik.)

25. september — «Kus kasvavad kivid»; «Maa kivid» (Mõlema stsenaarist ja režissöör J. Määr ja E. Säde, operaatorid P. Ulevain, A. Vilu, N. Sarubin, helioperaator E. Säde.)

26. september — «Ehitaja» (Stsenaarist E. Tomson, režissöör A. Kruusement, operaator A. Ruus, helioperaator P. Roos.)

28. september — «Aedniku talv» (Stsenaarist ja režissöör V. Aruoja, operaator E. Oja, helioperaator V. Vällik.)

30. september — «Kaasautorid» (Stsenaarist ja režissöör T. Pork, operaator R. Tonts, helioperaator I. Parmas.)

### Muusikafilmid

29. september — «Metsalaul» (Stsenaarist ja režissöör H. Drui, operaator G. Meleško, helioperaator P. Roos.)

## ESIETENDUSED RAADIO- TEATRIS

«Vedelvorst», Hugo Raudsepa komöödia. Esietendus 10. VII Režissöör Salme Reek

Helirežissöör ja muusikaline kujundaja Aino Lauri

«Kaks svidrilindu-paabukest», August Gailliti samanimelise novelli ainetel romaani «Toomas Nipernaadi». Esietendus 14. VII

Režissöör Heino Kulvere Helirežissöör ja muusikaline kujundaja Külliki Kibuspuu

«Armastus», Ludmilla Petruševskaja näidend. Esietendus 31. VII

Režissöör Astrid Relve Helirežissöör Külliki Kibuspuu

«Ema ja poeg», Eila Pennaneni kuuldemäng. Esietendus 25. VIII

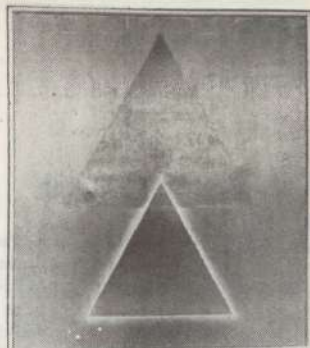
Režissöör Salme Reek Helirežissöör Aino Lauri

Muusikaline kujundaja Viive Ernesaks

«Ohupalli-lugu», Jüri Tuuliku kuuldemäng. Esietendus 1. IX

Režissöör ja muusikaline kujundaja Aino Lauri

«Eine aadlpeamehe juures».



Sirje Runge. Geomeetria XII. Oli. 1976.

Ivan Turgenevi näidend. Esietendus 3. IX

Režissöör Kaarel Toom

Helirežissöör Aino Lauri

«Surematu», Hajam Guljani romaani. Esietendus 25. IX Režissöör ja muusikaline kujundaja Tanel Lään

Helirežissöör Aino Lauri

## ESIETENDUSED TELE- TEATRIS

23.—25. september — E. Viide «Tabamata ime». 3 osa (televisionile seadnud ja lavastanud A.-E. Kerge, kunstnik L. Pihlak, muusikaline kujundaja V. Ernesaks).

## NAITUSED KINOMAJAS

Augustis-septembris toimus Sirje Runge maalide näitus. S. Runge lõpetas 1975. a ERKI tööstuskunsti teaduskonna. 1971. a-st esineb ta kunstinäitustel maalide ja akvarellidega (personaalnäitused Kunstisalongis 1976. ja 1980. a). 1974. a debüteeris S. Runge joonisfilmis, olles joonisfilmi «Värvilind» (rež. R. Raamat) foonikunstnik.

## MATI PALM — NSV-LIIDU RIIKLIKU PREEMIA LAUREAAT

NLKP Keskkomitee ja NSV Liidu Ministrite Nõukogu määrusega sai 1983. a NSV Liidu riikliku preemia Eesti NSV rahvakunstnik Mati-Johannes Palm 1980.—1982. a kontserdikavade eest.





## AA STA SISUKORD

### DIALOOG

JEFREMOV, O. — MIKIVER, M. Teatris on väga tähtis olla ülimalt õiglane	9, lk 43
KAALEP, A. — VISNAP, M. Just seetõttu, et ei tunta küllaldaselt kogu maailmakultuuri pärandit, ongi meie teatri võimalused ahtamad kui nad olla võiksid	6, lk 26
KRAUT, E. — RAUN, V. Peab tundma sõna lõhna ja maitset	5, lk 30
OJAKAAR, V. — BRAUER, M. Parimad laulud on olnud oma ajastu dokumendid	3, lk 43
TUULIK, Ü. — ENDRE, S. Head raamatud, teatriõhtud ja muusika puhastavad inimese siseapiiri. Kunst on palsam meid ümbritseva ühetaolisuse vastu	2, lk 35
GEORGI ANSIMOV	3, lk 37
ANATOLI EFROS	5, lk 40
JURI LJUBIMOV	8, lk 37
ISKENDER RÖSKULOV	4, lk 48

### KROONIKA

Aasta «Oscarid»	12, lk 79
Filmiklubide festivalidel tänavu	6, lk 68
I Nõukogude Eesti filmifestivali (1980) auhinnad	3, lk 73
Kakskümmend aastat teatrikuud	3, lk 34
Kohtumine EKP Keskkomitees	6, lk 86
Kolhoosi ajakirjanduspreemiad	5, lk 70
XIII Moskva rahvusvahelise filmifestivali auhinnad	10, lk 8
Kultuurisündmused	
IV kvartal 82. a	3, lk 88
I kvartal 83. a	6, lk 87
II kvartal 83. a	9, lk 88
III kvartal 83. a	12, lk 83
XVI üleliidulise filmifestivali auhinnad	8, lk 90
II Nõukogude Eesti filmifestivali (1983) auhinnad	12, lk 24

### KUNSTILEHEKÜLG

HAIN, J. Mõnda meie kultuuriplakatist	7, lk 96
HALLAS, K. Edgar Degas ja liikuvad pildid	2, lk 96
HALLAS, K. Narrid, klounid, pajatsid	4, lk 96
KARUSOO, M. Teatrikunstnik Riina Babiševa	6, lk 96
KUMM, A. Voldemar Peil	3, lk 96
LUPANDINA, A. Nõukogude stsenograafia Praha kvadriennaalil	10, lk 96
MINKIN, A. David Borovski	8, lk 96
VOLKOV, I. Aime Kuulbusch, skulptor	9, lk 96
VOLKOV, I. Alvar Aalto ja Jyväskylä linnateater	11, lk 96
VOLKOV, I. Metropolitan Opera ja Lincoln Center	12, lk 96
VOLKOV, I. Peet Aren teatris	5, lk 96
VOLKOV, I. Ülo Õun	1, lk 96



## MÖTTEVARAMU

COPEAU, I. Märkmeid näitleja professionaalsusest	6, lk 22
PETERSON, L. Prantsuse Stanislavski	6, lk 20
HERBERT VON KARAJAN, Partituurist kuulajani	9, lk 7
KNEBEL, M. Loominguline õhkkond	11, lk 12
MAJAKOVSKI, V. Kaks sõnavõttu filmikunstist	7, lk 8
RUUS, J. Filmi püüdlev Majakovski	7, lk 6
PUDOVKIN, V. Režissöör ja operaator	4, lk 10
POLDROOS, P. Teater peab olema ülikooliks	3, lk 12
VAHTANGOV, I. Väljavõtteid päevikust ja prooviproto-	
kollidest	2, lk 9
VERTOV, D. Meie. (Manifesti variant)	8, lk 11
RUUS, J. Dziga Vertovi mänguvaba kinematograafia	8, lk 8
WAGNER, R. Ooperist ja draamast	12, lk 16
KOLK, M. Richard Wagneri «Ooper ja draama»	12, lk 13

## ON ÜKS MURE

KANGRO, R.	7, lk 91
KIREPE, L.	10, lk 90
TOOMING, P.	1, lk 89
TORGA, P.	5, lk 90

## RINGKÜSITLUS

Eesti mängufilm täna ja homme (M. Soosaar, M. Balbat, J. Müür, T. Kallas, P. Simm, A. Valton)	5, lk 9
Meie multifilm teiste seas? (K. Kivi, P. Pärn, R. Tammik, A. Nuut, T. Kall)	1, lk 6
Teatriprobleem 1982 (E. Baskin, E. Hermaküla, A. Iljin, E. Klas, A. Mikk, V. Saldre, T. Solodnikova, U. Tauts, R. Trass, A. Unt, M. Unt)	3, lk 28
Tõsielufilm ajapeeglis (V. Grosschmidt, A. Sööt, P. Puks, H. Speek, V. Anderson, P. Väinastu, U. Heinapuu)	4, lk 25

## TEATRIGLOOBUS

8, lk 41, 74
9, lk 42, 80, 87
10, lk 28, 60, 81
11, lk 81
12, lk 82

## VADEMECUM

7, lk 89
10, lk 88
12, lk 81

## VASTAB

KARL ADER	3, lk 3
NIGOL ANDRESEN	7, lk 2
ANNA EKSTON	10, lk 2
GUSTAV ERNESAKS	1, lk 2
ANTS ESKOLA	2, lk 2

## AASTA SISUKORD

TIHHON HRENNIKOV	6,	lk 3
JÜRI JÄRVET	11,	lk 3
EUGEN KAPP	5,	lk 2
BRUNO LUKK	4,	lk 3
ELSA MAASIK	8,	lk 3
TEO MAISTE	9,	lk 3
HELMU PUUR	12,	lk 3

## TEATER

Armastada teatrit, uskuda tema tulevikku (M. Knebel, A. Šapiro, Z. Korogodski, I. Veisatä)	2,	lk 14
Eesti lavastajad mujal Nõukogude Liidus 1982 (M. Mikiver, R. Trass, A. Mikk, Ü. Vilimaa, V. Jürisson, P. Pedajas)	6,	lk 69
GELMAN, A. Mida tahab näidend vaatajalt?	10,	lk 40
HAAN, K. Sajand meie esimeste lavadiivade sünnist	6,	lk 80
HEINAPUU, A. Meelelahutus on see kooruke (TRA Draamateater 1982/83)	11,	lk 48
HERMAKÜLA, E. Suurte näitlejate läbi võib saada lavastajaks	6,	lk 76
JOHANNES, M. «Pandimaja» visioonid	4,	lk 58
JOONATAN, P. Suurema tõsiduse poole («Vanalinna Studio» 1982/83)	9,	lk 70
KEKELIDZE, E. Elupuu: juured ja võra	11,	lk 65
KERMIK, H. Aasta tagasi Raplas	3,	lk 35
30 aastat hiljem (GITIS-e eesti stuudiost)	12,	lk 50
KUNINGAS, O. Hugo Raudsepa osast meie teatrimõtte arengus	7,	lk 68
Kunstiteater Tallinnas (vestlusring — J. Viller, M. Kubo, V. Saldre, K. Vanaveski, L. Vellerand, J. Allik)	10,	lk 29
KÜNGAS, A. Dokumentaalset Felix Moorist kui pedagoogist	7,	lk 77
LINDEPUU, H. Kas meie laseksime oma kellatornid maha põletada?	4,	lk 50
LOO, E. Tagasisidet ja tausta ühele teatrireisile	8,	lk 67
MERING, A. Alfred Mering meenutab	11,	lk 82
MINKIN, A. Jätke paugutamise lugemata!	4,	lk 48
Minu partner Velda Otsus (K. Kreismann, U. Kibuspuu, A. Vaarik, K. Orro)	8,	lk 81
MUTT, M. Diskori kättemaks	6,	lk 57
NEIMAR, R. Voldemar Panso nim. preemia Peeter Sauterile	1,	lk 35
OLL, J., RAIG, K. Soome nüüdisteatrit suundumustest	8,	lk 42
OTSAKOVSKAJA, M. «Uus laine» tänapäeva vene dramaturgias	1,	lk 21
PURJE, P.-R. Raske on hoida oma hingevalgust sinisena	4,	lk 55
RAUN, V. Rahvateatrid: edasi või tagasi?	10,	lk 70
REILJAN, R. Ääremärkusi Rakvere Teatri hooajale (1981/82)	1,	lk 65
REMMELGAS, L. Hašek ja Svejklaval ja linal	5,	lk 83
RUDNITSKI, K. «Lutikas», «Saun» ja muutlikud ajad	7,	lk 12
SCHUTTING, R. Nukufestivalil nähtust ja räägitust	1,	lk 60
SELIRAND, E. Mõtteid nukunäitekunstist, taustaks Magdeburgi festival	4,	lk 72
SIIMER, E. «Päike näkku» Moskvast ja Tallinnast üldisemate probleemide taustal	5,	lk 46
Sõpruslinnade teatrid. Põgusaid tutvusi (Schwerin, Veneetsia, Kiel)	12,	lk 60



SÜVALEP, K. Tasub süveneda	5,	lk 64
SUMAKOV, J. Paul Pinna vene teatri laval	9,	lk 81
STEIN, M. Kas Guska hukub?	7,	lk 47
Teatriankeet (Ü. Aaloe, J. Allik, M. Balbat, S. Endre, K. Haan, R. Heinsalu, K. Kask, R. Mikkel, R. Neimar, M. Põldmäe, R. Reiljan, J. Rähesoo, M. Stein, T. Tarum, E. Tinn, L. Tormis, K. Uibo, M. Vaitmaa, K. Vanaveski, L. Vellerand)	12,	lk 45
Teatrinädal NSVL-60 (M. Svõdkoi, A. Minkin, R. Kretsetova)	4,	lk 36
TIKS, M. Kuidas mõista «Naiskonda»?	5,	lk 53
TONTS, Ü. Muutuv Gelman Eesti teatris	10,	lk 45
TONTS, Ü. Võimalused ja tulemused (TRA Draamateater 1981/82)	2,	lk 55
TRASS, R. Arvi Mäele — A. Lauteri nim. preemia puhul	1,	lk 33
UNT, M. Teatrimähe lahkumise puhul (in memoriam A. Kurtna)	5,	lk 88
Vabaõhuteater. Vabaõhuteater?	6,	lk 54
VÄLTER, M. Mäng ja mänguplatsid «Vanemuine» Moskvast:	6,	lk 46
SOSTAK, I. (sõnalavastused)	1,	lk 47
VELLERAND, L. Jegor Bulõtšov ilma teisteta	3,	lk 65
VELLERAND, L. Tõsine eluväärtuste kaalumise «Ugalas»	8,	lk 59
5 küsimust K. Rudnitskile	1,	lk 59
VISNAP, M. Hoovõtu hooaeg. Mitmes? («Ugala» 1982/83)	10,	lk 52

## MUUSIKA

Aleksander Kunileid-Saebelmanni kirjad C. R. Jakobsonile		
PÕLDMÄE, R. (kommentaariid)	10,	lk 82
AUMERE, H. Mõtisklusi kahe teatrisündmuse ümber	1,	lk 37
BRAUER, M. Muusika vägi ja viletsus	8,	lk 24
GARSNEK, I. Muusikaaednikud	10,	lk 24
Helisevast nõiaringist		
I — MATTISEN, E.	1,	lk 77
II — GRAPS, G.	2,	lk 71
III — SERSANT, R.	4,	lk 90
HUMAL, M. Balti muusikateaduslik kogumik	8,	lk 71
Juudi Muusikaline Kammerteater Tallinnas (J. Šerling, R. Trass, M. Klenskaja, V. Värk, K. Komissarov)	8,	lk 75
JÜRISSEON, I. Joosep Kapist ja Suure-Jaani muusikuist	5,	lk 77
«Kansanmusiikki» eesti folkloristide pilguga	9,	lk 20
Kuidas valmib ooperilavastus? (A. Mikk, E. Klas, M. Eensalu, H. Krumm)	2,	lk 46
KUUSK, P. Alo Põldmäe viiulisonaatidest tema instrumen- taalmuusika taustal	11,	lk 38
LANDSBERGIS, V. Ciurlionise tähed	7,	lk 59
LIPPUS, U. Pythagorase jüngrite kokkutulek	5,	lk 19
LIPPUS, U. Ringist ringi	1,	lk 14
LUIK, H., VIGLA, I. Kostis ka puhast heli	9,	lk 63
MATSOV, R. Ääremärkusi üleliidulisele dirigentide konkursile	11,	lk 16
MÄGI, T. Valgusmuusikast	7,	lk 27

## AASTA SISUKORD

PAPP, E. Tundelisi ja spekulatiivseid kommentaare Raimo Kangro kontserdiloomingule	6, lk 39
PAPPEL, K. Veel üks «Carmen»?	5, lk 57
PUNG, A. Sonaadivorm Hindemithi loomingus	8, lk 29
PÖLDMÄE, R. Ida Thomson (Jakobson) — eesti lauljanna ja näitejuht eelmisel sajandil	2, lk 83
RANDALU, I. Iseäralik Peeter Süda	1, lk 80
RANNAP, I. Kuidas meil viiulit mängitakse	7, lk 23
RAUDAR, M. «Benefiss» «Vanemuises»	8, lk 63
REMMEL, R. Prkofjevi ooperist «Estonia» lavastuse taustal ja vastupidi	1, lk 42
RISTLAAN, R. Muusikafestivali kogemus	6, lk 5
RÜÜTEL, I. Sünkretismist ja rahvamuusikast	2, lk 24
HAIN, J. Sünkretismist ja... (intervjuu K. Põlluga)	2, lk 32
SARV, T. Vana muusika	11, lk 33
Sõnukirjeldamatu kirjeldamise poole (H. Voolma intervjuu E. Tarastiga)	5, lk 25
TAMME, A. Eesti džässist Vitebski festivali taustal	4, lk 67
TAMME, A. Restoranimuusikast	10, lk 16
TOOMA, P. «Vanad laulud» Kirjanike Majas	5, lk 62
TOPMAN, M. Üleliiduline muusikafestival	6, lk 9
TŠERNOVA, N. Seitsmekümnendate aastate nõukogude balletist	4, lk 14
Tuudur Vettiku kirjad Mart Saarele MÄNNIK, H. (kommentaariid)	3, lk 78
VAITMAA, M. Kolm pilku muusikalisse dramaturgiasse	3, lk 17
VAITMAA, M. «Müüdnud mürsjä» kevadhooajast «Vanemuine» Moskvast	10, lk 61
NESTJEVA, M. (muusikalavastused)	1, lk 54
VÄRK, J. Eesti levimuusika kõrglaine ülikoolilinnas	9, lk 59

## KINO

AALOE, Ü. Olj kord... Rainer Werner Maria Fassbinder	9, lk 47
AALOE, Ü. Ungari filmiimest, István Szabóst ja «Mefistost»	2, lk 63
ELMANOVITS, T. Eesti mängufilm 1981/82	3, lk 50
ELMANOVITS, T. Tagasitulek	4, lk 61
Eesti filmiloomingut soodustavatest ja pidurdavatest teguritest (Eesti Kinoliidu pleenumi sõnavõttud: K. Kiisk, T. Elmanovitš, A. Sööt)	<10, lk 77
HAUG, T. «Pea vastu veel need mõnikümmend talve...»	8, lk 51
HEINAPUU, U. Kännimehe väsimus	12, lk 33
Põllumehed «Kännimehe väsimusest» (vestlusring)	12, lk 35
HEINSALU, R. «Jaam kahele»	8, lk 69
HEINSALU, R. Ühe nukufilmi mesi	11, lk 63
HELLERMA, K. Kodulinn mitme kandi pealt	11, lk 62
HELLERMA, K. Olen muuseumiharuldus	9, lk 79
HÄRMA, L. Ilusast kevadest maainimeste taustal	7, lk 51
JOONATAN, P. Müüdi lõhkumine?	4, lk 64
JOONATAN, P. Tee — kuhu siiski?	6, lk 66
KALLASTE, V. Show ümber surma	1, lk 74



KARRO, I. Avalik kiri Veenusele	7,	lk 83
KIRT, L. Anatoli Solonitsõn	3,	lk 46
KIRT, L. Rein Maran: «Looduses on igaühel oma koht»	1,	lk 26
KREEK, T. Kuidas portreerida kooli	3,	lk 76
KREEK, T. Mida te teate herefordist	5,	lk 60
KUBO, M. Reklaamfilm tarbija pilgu läbi	12,	lk 39
KULDESEPP, A. Kassilaane koolist ja koolist üldse	7,	lk 56
LINDEPUU, H. Ood vanale tammele	10,	lk 69
LOKK, T. Läti ja Leedu tõsielufilmidest	12,	lk 66
LOTMAN, M. Orkestriproov lagunevas maailmas	7,	lk 37
LUIK, H. Film loodustunnetuse süvendajana	7,	lk 87
LUIK, H. Rujaline roostevaba dokumentaalfilm	2,	lk 69
Meelelahutus sotsiaalse realismi kostüümis	1,	lk 78
NUIAMÄE, A. «Eraelu»	8,	lk 90
NUIAMÄE, A. Lahkumine Matjorast raamatus ja filmis	6,	lk 62
NUIAMÄE, A. Ühis- ja erijooni Baltimaade noores filmikunstis	3,	lk 63
OLEP, J. «Kolmnurga» taustast	12,	lk 30
PAAVER, E. Jaan Oad	3,	lk 75
PAAVLE, J. Ei ole paremat parimast filmist	11,	lk 70
PICKFORD, M. Päikesepaiste ja vari	4,	lk 82
PLAHHOV, A. Elutark noorus	12,	lk 26
PRICE, J. Video võimalusi	6,	lk 32
RAUN, V. C. R. Jakobson pjedestaaliga ja pjedestaalita	9,	lk 76
REMMEL, M. Mõtestatud maastikud Rein Marahi loodusfilmides	12,	lk 36
REMSU, O. Stsenaristika, meie kunsti heitlaps	9,	lk 12
RUUS, J. Ameeriklaste silmatera	4,	lk 79
RUUS, J., REBANE, R. Kino ja elu (Jüri Tarmak filmis)	7,	lk 53
RUUS, J. Kuningas ja karjapoiss	2,	lk 67
RUUS, V. «Arabellast». Pedagoogi seisukohalt	9,	lk 52
SAABER, K. Edgar Allan Poe ja film	11,	lk 73
SLAVKIN, V. Dokumenteeriv muusikafilm	12,	lk 32
SOOSAAR, M. Kanada filmimuljeid	2,	lk 72
ZORKAJA, N. Kuldne «Vassa»	10,	lk 13
TAPINAS, L. Teine võimalus	11,	lk 20
TÉDER, T. Luuma püüdev «Luigeluum»	5,	lk 59
Tootmisjuht elus ja kunstis	9,	lk 34
TRAAT, M. ja V. Traadid Söödist	8,	lk 16
Üks arhiivihooone (intervjuu H. Raudi ja E. Liebergiga)	8,	lk 88
VALKONEN, A. Kolm muusikafilmi	1,	lk 70
Varasemaid eesti spordi filme (vestlusring — V. Paas, E. Piisang, A. Eljari)	5,	lk 71
Videosalvestuse kasutamisest (intervjuu P. Ojamaagä)	6,	lk 37
VILLEMSON, H. Film Gandhist	12,	lk 69

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ДЕКАБРЬ 1983.  
ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО  
КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И  
ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР.

## ТЕАТР

### Театральная анкета (45)

На вопросы редакции о театральном сезоне 1982/83 отвечает 21 театральным критик.

### 30 лет спустя... Воспоминания об эстонской студии ГИТИСа (50)

В 1953 году 24 молодых актера закончили эстонскую студию Московского государственного института театрального искусства им. Луначарского. Все они сначала были направлены на работу в Таллинский ГАТ драмы им. В. Кингисеппа. Через несколько лет пути их разошлись, и сегодня бывших студийцев можно встретить в различных театрах республики, на телевидении, студии «Таллинфильм». О днях совместной учебы, о руководителе курса И. Я. Судакове и о первых годах работы в Эстонии рассказывает заслуженный деятель искусства Эстонской ССР, актриса и ассистент режиссера ГАТ «Ванемуйне» Эндла Хермани, чей личный юбилей без малого совпадает с юбилеем студии. Воспоминания Э. Хермани предваряет вступительное слово кандидата искусствоведения Леа Торнис.

### Театры городов-побратимов. Короткие встречи (60)

В 1983 году Таллин посетили многие гастролирующие театры. В их числе — театральные коллективы городов Шверина, Венеции и Кия — побратимов Таллина. Впечатлениями и мыслями об этих спектаклях делятся С. Эндре (мономюзикл Г. Клейслера «Сегодня вечером Лола Блау» — государственного Мекленбургского театра в Шверине), Т. Аав и Т. Кальюсте (трагикомедия «Фальшивый Магнifico» — венецианского Театра алла Густиция), К. Кильвет (спектакль для детей по пьесе Х. И. Шмидера «Робинзон учится танцевать» — молодежного театра Кия).

## МУЗЫКА

### На вопросы отвечает ХЕЛЬМИ ПУУР (3)

Хельми Пуур — народная артистка Эстонской ССР, в прошлом — блестящая балерина, ныне — балетмейстер-репетитор. Как балерина Х. Пуур начинала в ГАТ «Эстония». За время своего короткого (ухудшилось здоровье), но яркого взлета, она удивительно самоотлично и романтично воплотила ряд ролей, многие из которых — особенно роль Одетты-Одиллии в «Лебедином озере» П. И. Чайковского — стали в наши дни одной из легенд музыкального театра Эстонии. В интервью для «Т.М.К.» Х. Пуур рассказывает о балетных увлечениях молодости, вспоминает об

учебе в Таллине и Ленинграде и о своих ролях, затрагивая и другие темы: натура танцора, его исполнительская культура, своеобразие личности, тансор и семья, радости и заботы балетного репетитора.

### СОКРОВИЩНИЦА МЫСЛИ: Рихард Вагнер — Об опере и драме (13)

Публикуются отрывки из основного теоретического труда Рихарда Вагнера «Oper und Drama» (1851), в которых рассматриваются узловые проблемы музыкального театра.

### Т. ЯРГ — Vademecum (81)

Автор знакомит с новейшими работами по истории музыки, опубликованными на русском языке.

## КИНО

### Награды II кинофестиваля Советской Эстонии (24)

В журнале рецензируются все фильмы, получившие главные премии.

### А. ПЛАХОВ — Умудренная молодость (26)

Московский кинокритик Андрей Плахов относит художественный фильм «Что посеешь...» (сценарист К. Хелемя, режиссер П. Сими, оператор А. Ихо; «Таллинфильм») к т.н. «новой волне» эстонского кинематографа. Хотя у этого явления и отсутствуют внешние признаки единого течения, однако остается впечатление известной внутренней целостности — по мнению А. Плахова, это касается многих наших фильмов последних лет. В фильме «Что посеешь...» большую смысловую нагрузку несут достоверно воссозданные картины быта. Рецензент подробно анализирует главного героя — Майта Кукемери (его играет Арво Кукумяги), который полон самых лучших намерений, но не видит пути для их осуществления. По причине юношеского максимализма Кукемери впадает в крайности и принимает ошибочные решения. Название фильма — «Что посеешь...» (в оригинале — «Идеальный пейзаж») — на взгляд рецензента следует понимать как пейзаж души молодого человека: Главную ценность он видит в умении доверять противоречивости жизненной действительности. По мнению А. Плахова, фильм отличается целостностью и продуманностью.

### Я. ОЛЕП — О фоне «Треугольника» (30)

Рецензия на мультфильм «Треугольник» (сценарист и режиссер П. Пярн, художники П. Пярн и Л. Нагед, оператор Т. Таливез), признанного на фестивале лучшим. Помимо выразительности рисунка и острого взгляда карикатуриста на совре-



мённость. Я. Олеп положительно оценивает исполнительность фильмов режиссера П. Парна, то, что они всегда четко отражают жизненную позицию автора, поднимает действительно волнующие его проблемы.

#### **В. СЛАВКИН — Документальные музыкальные фильмы (32)**

Удостоенные награды музыкальные фильмы «Рассвет и сумерки», «Продолжать в форте» (сценарист и режиссер Х. Друй, оператор Э. Оя, «Эстонский телефильм») рецензирует входивший на фестивале в состав жюри художественных фильмов московский драматург Виктор Славкин. Рецензенту импонирует подход молодого режиссера Х. Друя к запечатлению интересных его явлений, основанный на попытке показать жизнь такой, какова она на самом деле.

#### **У. ХЕЙНАПУУ «Усталость земледельца» (33)**

Среди документальных фильмов главный приз разделили работы Андреса Сёэта — Валентина Куйка «Таллин 80» и Юри Мююра — Энна Сяде «Усталость земледельца». По мнению рецензента, уже ранее представлявшая интерес творческая манера Мююра — Сяде, в «Усталости земледельца» обрела известную законченность, позволив добиться весьма высокого результата. Основной функцией своих фильмов авторы считают передачу сообщения, однако не в форме сухой информации, а путем осмысления изображаемого в целях углубления зрительского восприятия. Один из главных секретов успеха фильма, по мнению Уно Хейнапуу, заключается в умении его создателей со знанием дела вести одинаково откровенный разговор и с трактористом, и с министром об узких местах, тормозящих развитие сельского хозяйства.

#### **Хлебоборобы об «Усталости земледельца» (Из беседы в колхозе «9 мая») (35)**

Работники сельского хозяйства, принимавшие участие в беседе, пришли к единодушному заключению, что фильм этот — очень нужный: в нем честно и откровенно рассматриваются сложные проблемы качества сельскохозяйственной техники, и он может помочь в поиске решений.

#### **М. РЕММЕЛЬ — Осмысление пейзажа в фильмах о природе Рейна Марана (36)**

Биолог Майе Реммель выводит в фильмах Р. Марана два основных уровня — мифологический и этологический, — который, несмотря на неодинаковую представленность в композиции, оба ориентированы на решение главной задачи — осмысления природы. Р. Маран подводит зрителя к углубленному восприятию природы, внушает ему представления (граничащие с философскими обобщениями самого высокого порядка) о единстве человека и природы.

#### **М. КУБО — Рекламный фильм в восприятии потребителя (39)**

Обзор показанных на фестивале рекламных фильмов дается в статье кандидата философских наук Марта Кубо. По мнению рецензента, наша пе-

чать недостаточно внимания уделяет рекламному фильму как явлению (вообще сущность рекламы и задачи, которые она призвана играть в нашем обществе, пока раскрыты недостаточно четко). Истинное место рекламного фильма — на телевидении: блоки рекламных фильмов позволяют осуществлять плавный переход от одной части программы к другой, считает рецензент. Лучшие рекламные фильмы, по мнению М. Кубо, наряду с собственно рекламой, дают определенную побочную информацию (в форме советов). К сожалению, погоня за «изюминкой» в рекламе зачастую становится самоцелью. Автор считает, что необходимо значительно увеличить число рекламных фильмов прудестерегающего характера (в качестве примера приводится признанный лучший фильм «Яблоко», представляющий собой «антирекламу» курения).

#### **Х. ВИЛЛЕМСОН — Фильм о Ганди (69)**

Автор знакомит читателей с фильмом «Ганди», который был показан на XIII Московском международном кинофестивале. В статье пересказывается сюжет фильма и история его создания, а также излагается выступление режиссера Рихарда Аттенбороха на пресс-конференции во время фестиваля

#### **«Оскары» года (79)**

Перечень кинолент, получивших в этом году премию «Оскар».

#### **Т. ЛОКК — О латвийских и литовских документальных фильмах (66)**

Автор анализирует фильмы, представленные на XIII слете документалистов, который состоялся в апреле сего года в Пылва. С точки зрения рецензента фильмы литовских документалистов в значительном большинстве малопроблемны, их драматургия слаба, а авторская концепция расплывчата. Латвийские фильмы представляются автору статьи более проблемными. В них ощущается стремление к поиску новых выразительных средств, они активнее вторгаются в изображаемую действительность.

#### **ХРОНИКА (83)**

#### **РАЗНОЕ**

#### **И. ВОЛКОВ — Метрополитен и Линкольн центр (96)**

В 1983 году Нью-Йоркская Метрополитен — Опера праздновала свой столетний юбилей. В настоящее время Метрополитен-Опера представляет собой составную часть открывшегося в 1964 г. гигантского культурного центра (The Lincoln Center for the Performing Arts). Этот центр спроектировал архитектор Филип Йохнсон (совместно с Рихардом Фостером) — выдающийся представитель неоклассицизма в архитектуре Соединенных Штатов. По мнению И. Волкова, созданный Филипом Йохнсоном красивый, впечатляющий и величественный комплекс вновь продемонстрировал, что одна из целей зодчих — возвышать человека путем синтеза музыки и других видов искусства.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. DECEMBER 1983

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

### The theatrical questionnaire (45)

21 theatre critics answer the questions asked by the editor about the theatrical season of 1982/83.

### 30 years later... A retrospective glimpse of the Estonian studio at the State Institute of Theatrical Art (50)

In 1953 24 young actors graduated from the Estonian studio at the Moscow Lunacharsky State Institute of Theatrical Art. At first they were all appointed to work at the V. Kingissepp-Tallinn State Academic Drama Theatre. However, after a few years the original members of the studio scattered and are now to be met in several theatres of the country, in the television and film studios. Endla Hermann, actor and assistant producer at the State Academic Vanemuine Theatre whose personal anniversary coincides with that of the studio, recalls their studies, their tutor I. Y. Sudakov and their first years at work. The article is introduced by Lea Tormis, M.F.A.

### The theatres in twin cities. Some brief acquaintances (60)

This year Tallinn was visited by several theatres, among them the theatres from the twin cities Schwerin, Venioe and Kiel. The impressions and ideas got on the basis of these guest performances are imparted by S. Endre (G. Kreisler's mono-musical *Tonight Lola Blau* produced by the Mecklenburg State Theatre in Schwerin), T. Aav and T. Kaljuste (the tragicomedy *The False Magnifico* by the Venetian Teatro Alla Giustizia) and K. Kilvet (H. J. Schneider's play for children *Robinson Learns to Dance* by the Kiel Youth Theatre).

## MUSIC

### HELMI PUUR answers (3)

Helmi Puur, the People's Artist of the ESSR started her career at the State Academic Estonia Theatre in 1953 as a brilliant ballerina, and now works at the same theatre as a ballet-master and teacher. Her meteoric career, short-lived because of her health, included some romantic, distinctive performances (especially the twin role of Odette-Odile in P. Tchaikovsky's *Swan Lake*) which have become legends in the history of the Estonian musical theatre.

In her interview to the journal *Theatre. Music. Cinema* H. Puur recalls the favourite ballets of her youth, her studies in Tallinn and Leningrad

and her roles, also touching upon many other subjects, such as the type of dancer, dancer's dramatic ability, dancer's individuality, dancer and family, ballet teacher's joys and worries.

### THE TREASURY OF THOUGHT: Richard Wagner. On the opera and the drama (13)

We publish here some excerpts from Richard Wagner's main theoretical work *Oper und Drama* (1851) which deal with some focal problems in the development of the musical theatre.

### T. JÄRG. Vademecum (81)

Some latest Russian books in the field of music history are presented.

## CINEMA

### The prizes awarded at the 2nd Soviet Estonian Film Festival (24)

All the films which won first prizes at the festival are reviewed in this issue of the journal.

### A. PLAKHOV. The sophisticated youth (26)

The Moscow film critic Andrei Plakhov considers the feature *An Ideal Landscape* (script by K. Helemae, directed by P. Simm, camera by A. Iho) to belong to the New Wave of the Estonian film. Although the phenomenon outwardly lacks common features of a uniform movement, there is a unity of content which, in Plakhov's opinion, penetrates the films made in our country during the past years. One of the main characteristics of the film *An Ideal Landscape* is believably reproduced everyday life which acquires a vital meaning in P. Simm's interpretation. The reviewer gives an exhaustive analysis of the main hero Maif Kukemeri (acted by Arvo Kukumägi) who is full of best intentions but who has no ideas how to carry them out. Being a youthful maximalist, he is limited and erroneous at the same time. The author interprets the title as the spiritual landscape of a young person and thinks that the main value of the film lies in relying on the contradictions inherent in reality. In Plakhov's opinion the film is complete and meaningful.

### J. OLEP. About the background of The Triangle (30)

The review of the animated cartoon *The Triangle* (script and direction by P. Pärn, artists — P. Pärn and L. Nagel, camera by T. Talivee) when got the first prize as the best animated cartoon. J. Olep praises the cartoon maker's beautiful line and a keen perception of the modern



world, also the confessional nature of P. Pärn's films, which always convey the author's philosophy of life and reflect his problems.

#### V. SLAVKIN. Musical documentaries (32)

Viktor Slavkin, a Moscow dramatist who was a member of the features jury at the festival, reviews musical films which won the prizes: *Dawn and Dusk* and *To Continue in forte* (scriptwriter and director — H. Drui, cameraman — E. Oja, released by the Estonian Telefilm studio). The attempt of the young director Haini Drui to perpetuate events, to observe life itself seems to impress the reviewer most of all.

#### U. HEINAPUU. The Tired Ploughman (33)

Two documentaries shared the first prize: Andres Sööt and Valentin Kuik's *Tallinn '80* and Jüri Müür and Enn Sade's *The Tired Ploughman*. The reviewer U. Heinapuu thinks that the style developed by Müür and Sade in their earlier work has been refined to acquire a new quality. The authors regard their message as the most essential thing and add a pictorial fact or demonstration to it. The secret of its success seems to be in the sincerity and courage with which the film discusses the difficulties hindering the advances in farming, showing an equal competence in interviews with a tractor-driver or a minister.

#### The farm workers of The Tired Ploughman (a discussion on the 9th May collective farm) (35)

The farm workers who participated in the discussion unanimously agreed that the making of the film was a necessity because it treats the complicated problems of the quality of agricultural machinery honestly and openly and could help to solve these problems.

#### M. REMMEL. The meaningful landscapes in Rein Maran's nature films (36)

The biologist Maie Remmel points to two main functional levels in R. Maran's films — one quoting the mythological world outlook and the other — ethological-which, in spite of their different compositional status, have a common aim to give a meaning to nature. The spectator is lead towards a keener nature perception up to experiencing a philosophical truth of the unity of man and nature

#### M. KUBO. The commercials through consumer's eyes (39)

A survey of the commercials seen at the festival is given by Märt Kubo, Ph. D. The reviewer thinks that the commercial as a phenomenon has not been sufficiently discussed in the press and the nature and aims of advertisements have not yet been

fully explained. The right place for showing commercials is on television where they can be inserted between individual items to make up a programme of continuous viewing. The best advertisements in Kubo's opinion were those that, besides advertising something, also taught us something and gave us some information. Unfortunately, the search for ingenious tricks is very often a goal in itself. The author thinks that we should have more cautionary commercials. The commercial *An Apple* which was regarded as the best commercial at the festival is an anti-smoking advertisement.

#### H. VILLEMSON. A film about Gandhi (69)

The author presents the film *Gandhi* which was shown on the Moscow 13th International Film Festival. The article discusses the story and the origin of the film and reviews the director Richard Attenborough's speech on the press conference during the festival.

#### This year's Oscars (79)

A list of films which got the Oscar this year.

#### T. LOKK. On Latvian and Lithuanian documentaries (66)

The author reviews Latvian and Lithuanian documentaries presented on the 13th meeting of the Baltic documentarists at Põlva in April this year. In the reviewer's opinion Lithuanian documentaries generally tend to lack problems, to have carelessly contrived plots and the author's concept is very often vague or diffuse. As to Latvian documentaries, the reviewer thinks that they pay more attention to raising problems and searching for new means of expression. The Latvian documentarists seem to strive after an active relation with the depicted reality.

#### CHRONICLE (83)

#### MISCELLANEOUS

#### I. VOLKOV. The Metropolitan and Lincoln Center (96)

In 1983 The New York Metropolitan Opera House celebrated its 100th anniversary. Nowadays the Metropolitan Opera forms a part of a huge cultural centre opened in 1964 (the Lincoln Center for the Performing Arts). This cultural centre was designed by the architect Philip Johnson (together with Richard Foster) who is one of the most outstanding representatives of neoclassical architecture in the United States. I. Volkov states that the beautiful and impressive structure designed by Philip Johnson shows us again that one of the aims of architecture is to elevate man, to create moments of exultation from the harmony of space, fine arts and music.

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

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 14. 10. 1983. Trükkimisele antud 18. 11. 1983.

Osistpraber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud. trükkipooginad 7,8. Arvestuspooginad 10,7. MB-09596. Tellimuse nr. 3718. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkokoda, Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiaru 17 000.

Сдано в набор 14. 10. 1983. Подписано к печати 18. 11. 1983. Бумага 70×100/16. Печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,7. Заказ 3718. МБ-09696.

«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. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Таллин, почтовый ящик 51. Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллин, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 17 000. Цена 75 коп.



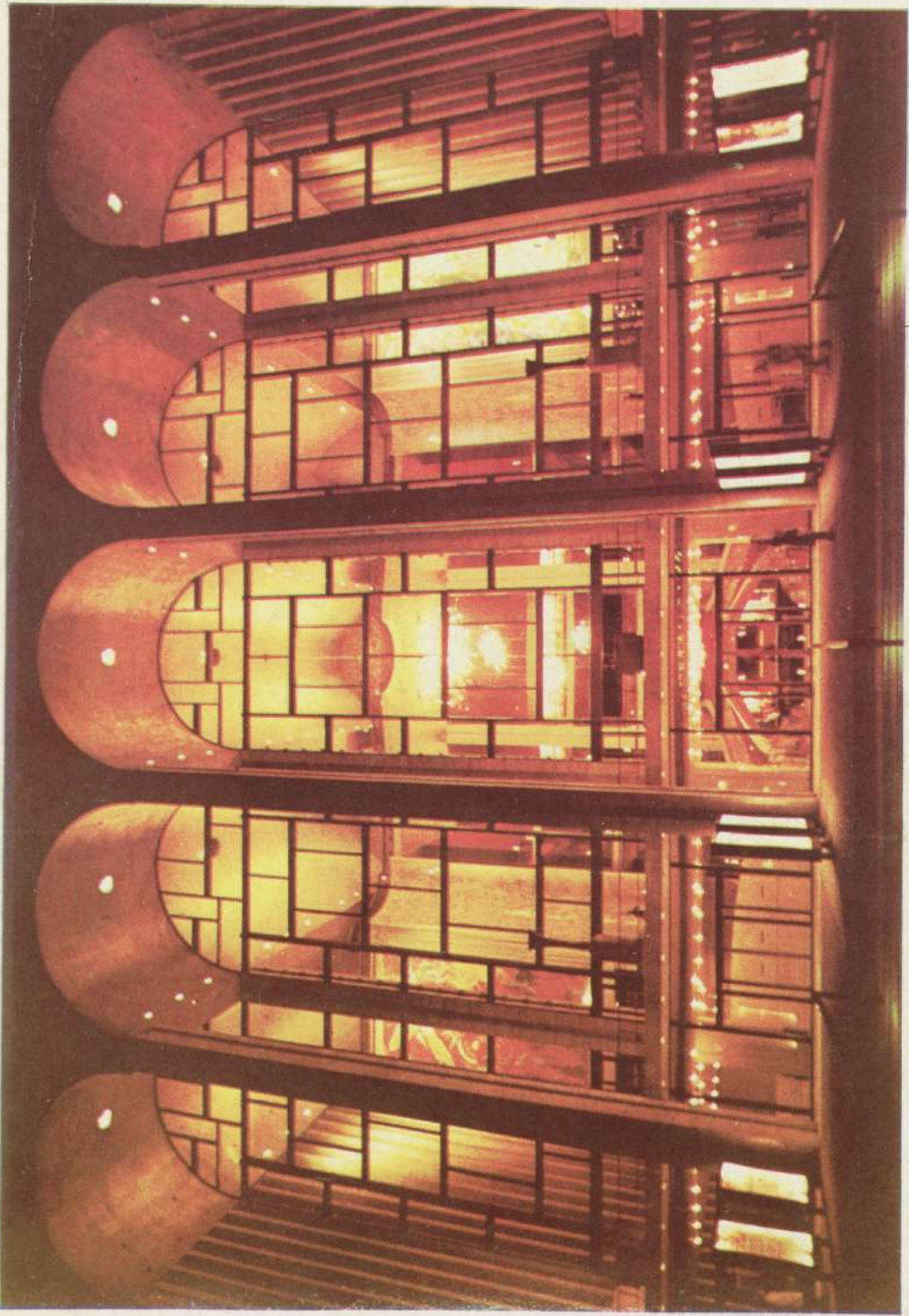
Tänavu tähistas Metropolitan Opera oma sajandat juubelit.

1883. aastal, päevil, mil Manhattani elanikkond ületas miljoni piiri, avasid ettevõtlikud ning kiirelt rikastunud New Yorgi miljonäriperekonnad kunstitempli — New York Metropolitan Opera, kus traditsiooniliselt vaid ooperimuusika klassikat, ajaproovile vastupidanud igavikuhõngulisi teoseid esitati. Aeg oli küps kultuuriks, aastate hämust esilekerkiv super-tähtede paraad saaks hingemattvev. Ent maailmalinn kasvas aja jooksul ka sellest välja, maailmalinn vajas enamat. Ja 1964. aastal avati hiiglaslik kultuurikeskus — the Lincoln Center for the Performing Arts (lavakunstide keskus) — ehk suurim omataoliste seas, mille üks linn eales sünnitanud. Kuus hiigelhoonet — Metropolitan Opera, the New York City Opera, the New York Philharmonic, the New York City Ballet; teatrikompanii, kunstiraamatukogu ning Juillard'i tantsu- ja muusikakool. Aastas külastab keskust, mille projekteeeris arhitekt Philip Johnson (koos Richard Fosteriga), 3,5 miljonit inimest.

Philip Johnsoni loomingus näeme kujukalt arhitektuuri järjepidevust, muutumist ja arenemist. Tema, vaba sentimentaalsusest, intelligentne, kõrgesti haritud, selgust ja lihtsust pooldav kunstnik, on deklareerinud, et arhitektuur eksisteerib vaid AJAS. KUST ja KUHU — see on peamine. Johnson on funktsionalist, hoolimata pakendist. Vaimustunud ja innustunud Mies van der Rohe klaasmajadest, internatsionaalse stiili perfektsest kiretusest, jõuab ta loomingu kõrgpunkti neoklassitsistina, Ühendriikide ametliku esindusliku stiili silmapaistva esindajana, et praeguseks sõuda postmodernismi kõikelubavatel lainetel. Pagas selleks on soliidne.

Kõigil aegadel on klassitsismi harmooniast tuge leitud, otsingute virvarrist selguse poole püritud. Viimasel sajandil on tsükli pikkuseks veerandsajand. Riikide võimsuse teadvustamise tungiga kaasneb paraadne arhitektuur, see jäävaim, igavikuline kunstiliik, mida ühiskonna teatud perioodidel ohtralt viljelema asutakse. 30-ndate aastate Saksamaa ja Itaalia ehituskunst ammutas samast allikast, millest Ameerika aastal 1960, mil Philip Johnson asus Lincoln Centerit looma. Mies van der Rohe klaaskuubikute «universaalne vorm» oli end ammandanud, Le Corbusier' linnaehituslikud ideed end kompromiteerinud. Vaja oli esinduslikkust, internatsionaalse stiili staatilisus, selgus ja funktsionaalsus rüütati luksuslikesse materjalidesse. Kultuurikeskuse peaväljaku teljel asub keskne purskaev, kunagiste linnaväljakute süda ja hing, elu ja jäävuse sümbol, telje otsas aga Metropolitan Opera marmorarkaad, millel kümne normaalkoruse mõõtmed. Inimene on tilluke putukas igavikuliste väärtuste taustal. Külgedelt piiravad väljakut geometriseeritud portikustega Filharmonia ning New Yorgi Linnateatri risttahukad. Fuajeed läbi õige mitme korruse, rõhutatud sümmeetria, hoburauakujuliste vaatesaalide barokne kujundus, luksuslikud valgustid, sammaskäigud, hinnalised ehedad materjalid — see näib pigem mängimisena inimpsüühikal, see on pigem võimsuse ja rikkuse demonstratsioon kui akadeemiliste traditsioonide järjepidevus. Ilus ja mõjuv ja võimas on kompleks aga ometi. On ju muu hulgas ehituskunsti üks ülesandeid ka inimest ülendada, luua ülevaid hetki ruumi mõju, kaunite kunstide ja muusika harmooniast. Ja mitme kunstiasutuse koondamine võimendas sõnumit, tõstis ootamatult iga üksiku teatri prestiiži. Kärmelt asuti jäljendama ehitiste kujunduses kasutatud võtteid üle kogu maa. Ent uue tasandi, uue mõtestatuse saab klassitsism kaks aastakümnet hiljem, praegu, postmodernismi õitseaial.





*Metropolitlan Opera täistuledes.  
Tagaplaani kaarestik ongi Metropolitlan Opera peavaade.*

PE ~~A~~ 83,12  
1440

