

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



5

/1982

5 / 1982

august

I aastakäik

Esikaanel: Mati Palm Hollandlasena
Savonlinna ooperifestivalil.
M. Kolho foto

Tagakaanel: Võru kiriku orel. A. Ilo foto.



Toimetuse kolleegium

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

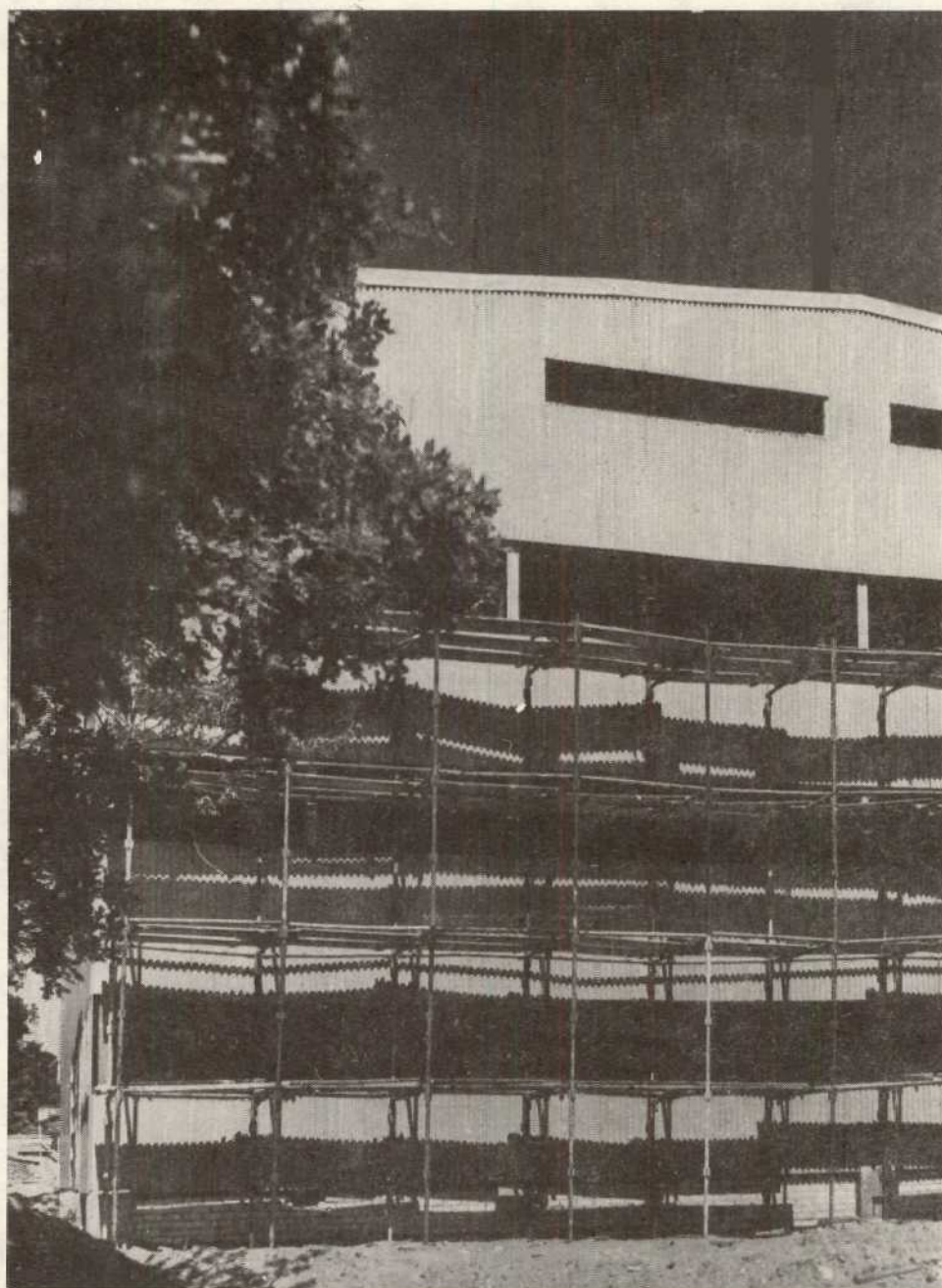
PEATOIMETAJA JAAK ALLIK

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

KUJUNDUS: MAI EINER

SISUKORD

	AVAVEERG. <i>Raimund Penu</i>	3
DIALOOG	FILM EI TALU NÕRKUST <i>Aigar Vahemetsa — Jaan Ruus</i>	4
MÖTTEVARAMU	KIRI N. J. EFROSELE KRIITIK ON PARIM VAATAJA <i>Vladimir Nemirovitš-Dantšenko</i>	8
	KAKS ARVAMUST «OPTIMISTLIKUST TRAGööDIAST» ME TULEME MINEVIKUST. <i>Peeter Ioonatan</i> VEEL MIDAGI «OPTIMISTLIKUST TRAGööDIAST» <i>Lea Tormis</i>	14
	TEATRINOORUS APRIKOOSIÖIELISES TBILISIS <i>Jaak Allik</i>	22
REPLIIK	TRUUDUSE MAGUS KOOREM. <i>Mati Unt</i>	29
	«HIRED TUULES» — TEATRIROMAAN?	30
	KOLM MINIATUURI. <i>Juhan Viiding</i>	34
	MEES, KES TAHTIS KUULSAKS SAADA	36
	KUI KARGE ON KARGE MERI? <i>Vallo Raun</i>	42
	RÄNDKINOMEHAANIKU ELU. <i>Andrus Esko</i>	47
	ÜMBER DOKUMENTALISTIKA. <i>Leo Ilves</i>	50
	TEADUSE TASANDID FILMIS. <i>Vüvi Grossschmidt</i>	54
	VAATAJALE VASTU. <i>Hans Luik</i>	58
	MATI PALMIST JA TEMA HOLLANDLASEST <i>Jüri Plink</i>	62
UUSI HELIPLAATE	TÖNU TEPANDI — LÄBI VALU JA VAEVA. <i>Joel Sang</i>	70
	ORELIMEISTRITE KRIISADE KOLM PÖLVKONDA <i>Enno Piir</i>	72
	AUGUST TOPMANI TÖÖST ORELIKLASSIS <i>Hugo Lepnurm</i>	86
ON ÜKS MURE	<i>Rolf Uusväli</i>	90
VADEMECUM	<i>Tiia Parker</i>	91
	LÉON BAKST. <i>Mai Levin</i>	96



«Tallinnfilmi» võttepaviljoni ehitamine Hiiul: tuleva aasta lõpul saab eeldatavasti valmis võttepaviljon (800 m^2), ruumid (3000 m^2) filmitehnika ja valgustusseadmete jaoks, samuti filmigrupile ning mümetele tehnoloogilistele teenistustele. Pildistatud k. a. 1. juunil.

Foto A. Reinsalu.

27. august — Nõukogude
kinematograafia päev

Tänavu tähistame neljandat korda kinotöötajate päeva. Ma ei usu, et mind hakataks süüdistama tagasihoidlikkuse puudumises, kui pean seda pidupäeva kõigi nõukogude inimeste peoks. Kohtame ju üsna harva neid, kes ei käi kinos või ei armasta filmi.

Sajandi algul, kui film ei olnud veel saanud kunstiks, vaid oli alles laadaatraksioon, kümme aastat enne Suurt Oktoobrit nägi V. I. Lenin ette filmi tulevikku: «... kui massid vallutavad kino ja kui ta on tõeliste sotsialistlike kultuuritegelaste kätes, siis ta saab üheks võimsamaks masside hariduse vahendiks.»

Pärast 1918. a. 27. augusti leninlikku dekreeti kinoasjanduse natsionaliseerimise kohta sai filmikunst meie suurel kodumaal selge suunitluse. Filmikunstimeistrid allutasid oma töö ja talendi rahva teenimisele ning uue ühiskonna ehitamisele.

Oma tervituses X üleliidulisest filmifestivalist osavõtjatele kirjutas NLKP Keskkomitee peasekretär, NSV Liidu Ülemnõukogu Presiidiumi esimees L. I. Brežnev: «Kino — see on partei võitluskaaslane, tähtis tegur nõukogude inimese maailmavaate kujunemisel, rahva kunstilise kultuuri koostisosa.»

Filmikunsti saavutuste heaks hindajaks on vaataja. Peab rahuldusega märkima, et viimaste aastate jooksul kasvab kinokülastajate arv nii NSV Liidus tervikuna kui ka meie vabariigis. Aastas tuleb meie maal juba ligi 4,5 miljardit kinokülastust. Eesti NSV-s oli see arv 1981. aastal üle 21 miljoni. Hiljuti Tallinnas toimunud XV üleliiduline filmifestival, kus filme vaatas üle 100 000 tallinlase, kus filmitegijatega kohtuti 49 korral, kus kogu festival muutus võrratuks kultuurisündmuseks mitte ainult meie vabariigis, vaid üle kogu meie suure kodumaa, räägib filmikunsti populaarsuse kasvust. Kuid ta räägib ka sellest, et ainult Nõukogude Liit, kes läheb vastu oma 60. aastapäevale, on võimaldanud luua sellise paljurahvuselise kunsti.

Seda tunnistavad ka meie vabariigi filmitegijatele loodud soodsad loomingu tingimused. «Tallinnfilmis» ja «Telefilmis» tehakse aastas 5—6 mängufilmi ja kümneid dokumentaal- ja populaarteaduslikke filme. Omanäoline on büroo «Eesti Reklamifilm» tegevus.

Aasta-aastalt paraneb filmitootmise aineiline baas. Hiil kerkiv «Tallinnfilm» kompleks, mille ühte osa näete juuresoleval fotol, kujuneb 3—4 aasta pärast täiesti ajakohaseks baasiks, kus võib edukalt lahendada keerukaid loomingu ülesandeid. Siis võime kõnelda ka 8—9 mängufilmi tootmisest aastas. Kas meil on aga selleks juba loodud andekate kunstnike, filmiloojate ettevalmistamise süsteem? Mulle tundub, et skelett on, kuid liha on luu küljes veel nõdravõitu.

Kui meil on täna alust uhked olla filmiloojate saavutuste üle, peame tänuga meenutama ka neid, kelle abiga film jõuab vaatajani. Aga neid on palju. Kui NSV Liidu kinosüsteemis töötab ühtekokku üle 350 000 inimese, siis vaid iga kümnes on seotud vahetult filmi loomisega.

• Kuid pidupäev pole üksnes hõiskamise aeg. Siin ja seal on vahel kuulda hääli, mis kutsuvad juba proovitud loomingu ülesandete kasutamisele ning ainult teravasüeeliste filmide ainuõiguse tunnustamisele. See pole nähtavasti õige. Kunst ei tohi kunagi peatuda saavutatul. Tõelist kunsti iseloomustavad alati elujaatus, autori mõtte selgus, loomingu ülesandete otsing, mitmekülgsus ja novaatorlus.

Oma pidupäeval mõtleb iga kinematografist, mis on vaja teha ja mida võib ennekõike teha tema ise nõukogude kino arenguks.

RAIMUND PENU,
Eesti NSV Riikliku Kinokomitee esimees



«FILM EI TALU NÕRKUST,» ütleb Algar Vahemetsa.

J. Ruus (Ajakirja «Teater. Muusika. Kino» filmiosakonna juhataja): «Tihti peale on rõhutatud: meie ühemiljonilisel rahval on oma filmikunst. On arvatud, see on mingil moel ainulaadne nähtus, tuleb rõõmus olla, et meil filmikunst üldse olemas on. Kõik puudused olevat paratamatud, vältimatult seotud, väiketootmisliku iseloomuga.»

A. Vahemetsa (Studio «Tallinnfilm» toimetuskollegiumi peatoimetaja): «Et kas nii väikesel rahval võib olla oma filmikunsti? Egas eesti filmikunst pole mõeldud ainult eestlastele. Kui oleks tegemist ainult Eesti filmituruga ja auditooriumiga, siis vaevalt suudaks väike Eesti oma filmistuudiot ülal pidada; väikerahvuse filmikunst eeldab vaatajat ka mujal maailmas. See ongi valus probleem: tuleb teha ikkagi filme, mis saavutaksid teatava miinimumi vaatajaid. Kas või juba selleks, et tootmiskulusid katta. Nõukogude Liidus on selleks vaatajate miinimumiks, mis täispika filmi tootmiskulud katab, 16 miljonit inimest. ENSV-s on teatavasti 10 korda vähem elanikke. Järelikult ei kannata filmikunst juba oma tootmisliku iseloomu tõttu ühe rahvuse piiresse sulgumist. Teisest küljest ei tähenda see muidugi, et peaks tegema ainult massikultuuriprojekte, mis kõiki rahuldaksid ja kõigile arusaadavad oleksid. Siia maani on just need Eesti filmid leidnud parimat vastuvõttu ka mujal, mis on orgaaniliselt kuulunud eesti rahvuskultuuri ja sisaldanud üldinimlikku ainekäsitlust.»

J. R.: «16 miljonit inimest. See vaatajaskond katab siis ka kogu Nõukogude Liidu kinovõrgu kulud. Eesti mastaabis oleksid need kulud muidugi võrratult väiksemad.»

A. V.: «Eesti sisemaine filmitootmine saaks toimida ainult riiklikul dotatsioonil. See asjaolu seab filmidele paratamatud tingimused. Filmitoodang on piiratud, filmiühikute arv rangelt determineeritud. «Tallinnfilm» teeb aastas kolm mängufilmi kinodele ja ühe televisioonile, praegustes tingimustes ta rohkem teha ei suudakski, see on juba tootmisvõimsuse küsimus. Ning valida välja kolm stsenaariumi kolmele režissöörile on omaette kunsti-, kaadri- ja tootmisprobleem, sest seda kolme filmi me teeme, lähtudes ikkagi üleliidulistest temaatilistest plaanidest. Eesti kinovõrk moodustab nõukogude kinosüsteemi ühe osa.»

J. R.: «Laiemaht võttes on see igavene probleem loominguga ja palju raha nõudva tootmiskorralduse vahekorra. Eesti filmikunsti on see igivana küsimus: kumb on ratsanik ja kumb hobune; kas filmitegijad on studio jaoks või studio filmitegijate jaoks. Kui veel 15 aastat tagasi, tundus, olid eesti filmilavastajad studio jaoks, et tema plaane täita, siis nüüd, kui plaane samuti korrapäraselt täidetakse, on ikkagi võimalik lähtuda kunstitaotlustest.»

A. V.: «Filmi ajalugu, ka meie oma, näitab, et loomingut ja tootmist on siiski võimalik ühendada. Kuid ilmselt peab tootmisjuht olema hea kunstimaitses inimene, kellel on seesmine soov võidelda suure kunsti eest. Kunstitegemist ei saa juhtida inimene, kel endal puudub arusaamine või armastus kunsti vastu.»

Aga teiselt poolt — hea kunstitöö võib ju olla tootmise seisukohalt ka lihtne, nii et ma ei arva, et eksisteeriks mingi seaduspärasus: mida kõrgem kunst, seda raskem on seda teha.»

J. R.: «Kui me tagasi vaatame, siis näeme, et viiekümnendad aastad olid Eesti mängufilmi põhimõttelise loomise ajaks, kuuekümnendate teisel poolel tegid filmi tulnud teatrilavastajad oma parimad tükid, seitsmekümnendatel nägime mõningat peakaotust filmijuhide poolt, kunstifase oli heitlik. Nüüd, kaheksakümnendatel on tulnud kinno uus põlvkond. Kaua võivad kesta kriitikute ja loojate suhetes praegused mesinädalad?»

A. V.: «Räägitakse isegi «eesti lainest». Just mõningate noorte režissööride (P. Simm, O. Neuland, M. Soosaar, P. Urbla jt.) tulek eesti filmikunsti tõi kaasa usu Eesti filmi tulevikk. Kuid see tekitas ka poleemikat: mitte kõik pole neil siamaani õnnestunud. Kuid ootus on suur ning praegu ongi tekkinud olukord, kus režissuuri potentsiaal on suurem kui dramaturgiline pagas, mis stuudiol on ette valmistatud. Hädasti oleks vaja samasugust tõusu ja samasugust uut lainet ka dramaturgias. Praegu, kui üle Nõukogude Liidugi on pilgud pöördunud Tallinna kui filmi alal üllataja ja isegi kui potentsiaalse filmikeskuse poole, on toimetusel eriti raske leida sobivaid stsenaariume. Ootused on suuremad kui reaalsed võimalused. Sellises õhkkonnas võib iga väiksegi vääratust tunduda juba läbikukkumisena. Võin tuua näiteks Olav Neulandi, kelle esimene mängufilm «Tuulte pesa» saavutas suure menu. Nüüd, uues filmis «Corrida» säilitas ta oma režissööritehnika, kasutas edukalt uudeid kinematograafilisi võtteid, kuid ei suutnud kahjuks saavutada dramaturgias seda, mida temalt oodati. Tõsi, kõneldatakse, et noore režissööri teine film ei suuda sageli tõusta esimese tasemele... Ent Neulandi järgmised kavatsused annavad põhjust loota, et ta suudab toetada oma soovitud hüppe: ühendada režissöörioskused olulise teema käsitlemisega. Nimelt tegeleb ta praegu stsenaariumi ettevalmistamisega eesti nõukogude töölisklassist. Tegelaskond on huvitav: terve galerii töölisnõori, kes asuvad ületama kriitilist avariisituatsiooni ühes kaevanduses.»

J. R.: «Neuland üksinda? Tema enda originaalstsenaarium?»

A. V.: «Ei, autoriks on filmiharidusega tuntud eesti kirjanik.»

J. R.: «Viimase aja Eesti filmides on režissöörid ise stsenaaristid ka siis, kui on tegemist ekraniseeringutega. Kirjanik kui raamatukirjutaja ja kirjanik kui filmidramaturg — on need siis praktiliselt raskesti ühendatavad mõisted?»

A. V.: «Arvan siiski, et väikerahvuse kultuuris ei ole vaja erilisi lahutavaid jooni tõmmata: kes on hea kirjanik, see võib peaaegu alati kirjutada ka hea stsenaariumi või ka näidendi. Teatav spetsiifika siin muidugi on, kuid selle spetsiifikaga liialdamine viib skolastilistesse vaidlustesse: mis on üldse filmilik, mis televisioonilik jne. Kui on

karakterid, inimsaatused, probleemid, elu nägemise oskus, sõnaga — kui on tegemist hea kirjanikuga, siis too puhtformaalne filmilikus on juba teisejärguline. Tavaliselt on ka nii, et kui filmikultuuris on esile kerkinud andekad režissöörid, kes suudavad elu mõista ning tahavad ka tõelisi probleeme käsitleda, koonduvad nende juurde ilma erilise organisatsioonimiseta ka andekad kirjanikud. Näiteks Peeter Simm, kes praegu teeb huvitavat lastefilmi «Arabella», on endale leidnud ka järgmise töö, nimelt Peeter Urmi äsjailmunud romaani «Päike tules», probleemitiheda ja filmiliku materjali Tartu noorte elust: see tundub perspektiivne just Simmi-taolisele lavastajale.»

J. R.: «Aeg-ajalt on mitmed tootmisjuhid ja ka filmitegijad ise soovitanud orienteeruda mitte šedöövritele, vaid heale keskpärasele, kuigi professionaalsele filmile.»

A. V.: «Professionaalselt heatasemeline peab olema iga film. See on kunsti nõue. Orienteeruda keskeltläbi minevale filmile on bürokraadi unistus, nii lähenetaksegi filmile mitte kui kunstile, vaid kui masstoodangule, kui teatava massikultuuri elemendile. Kuid viimasel ajal on paljud rahvuslikud filmikunstid suurt menu saavutanud just teravaid sotsiaalseid ja eetilisi probleeme tõstatades. Mainiksin üle-eelmist üleliidulise filmifestiivali võitjat Aserbaidžani stuudio «Ülekuulamist» (režissöör R. Odžagov) või siis viimasel ajal suurt tähelepanu leidnud filme «Rong peatus...» (V. Abdrašitov, «Mosfilm»), «Eraelu» (J. Raizman, «Mosfilm»), «Ujuja» (I. Kvirikadze, Gruusia stuudio), «Suguvõsa» (N. Mõhhalov, «Mosfilm»). Filmikunsti uus tõus meil Eestis saab toimuda ainult juhul, kui režissöörid astuvad veel ühe sammu edasi: kui nad sekkuvad täiesti julgelt meie tänapäeva elu kõige valusamatesse ja erutavamatesse probleemidesse. Sellega omakorda peaks kaasnema ka dramaturgiatase tõus, mida praegu nii hädasti vajame.»

J. R.: «Ent kas mitte sellest, et film on määratud vaatamiseks massidele, ei tulene teinekord paratamatult orienteerumine keskpärasele, ümarale, meelelahutuslikule, kergele? Ometi ei määra ju publiku arvukus veel kunstifaset. On see siis halb, kui üht filmi vaatab 70 miljonit ja teist, ütleme, 16 miljonit inimest?»

A. V.: «Tõsi, filmis endas on olemas teatav vastuolu: tegemist on massitootmisega ja ei minimaalsetki edu saavutada, on tarvis rahuldada ikkagi miljonilisi vaatajaid. Ent nõuda, et ühte filmi kõik vaataksid, on muidugi absurdne, nagu ei saa nõuda, et kõik üht ja sama raamatut loeksid. Seetõttu on filmipubliku diferentseerumine iseenesest mõistetav. Vastuolulise olukord on siiski mõnevõrra teistsugune kui kirjanduse või teatri oma: film vananeb kiiresti ja ta peab saavutama põhilise efekti väga kiiresti. Raamatuid

loetakse sageli mitu korda, filmi vaadatakse enamasti üks kord.

Inimeste vaated on erinevad ja võib esineda ka väärtuslik kunstiküps film, mis kõiki vaatajaid ei rahulda. Siiski, kui filmis on sügavad ja vapustavad inimlikud probleemid, siis peaks ta ikkagi haarama väga erinevaid vaatajakihte, olenemata nende sotsiaalsest kuuluvusest või haridustasemest. Ent kunst peab olema vaataja maitselt mõnevõrra ees ning hakata materdama mõnda filmi selle pärast, et ta kohe ei rahulda massivaataja kõikide kategooriate huvisid, ei maksa, pigem vastupidi; selles ongi kriitika suur funktsioon, et teha head filmid paljudele vaatajatele arusaadavaks. Muidugi täidab film ka meelelahutuslikku funktsiooni. Näiteks võib tuua «Tallinnfilm» viimase töö «Slaager» (režissöör P. Urbla), mis küll ei käsitle tõsiseid probleeme, kuid annab poolteist tundi meelelahutust. Eesti on tuntud kerge muusika keskus, Eesti ansamblid on üleliiduliselt tunnustatud ja neid filmi abil populariseerida, kui see ei muutu just «Tallinnfilm» põhitudentsiks, on ju täiesti tere- tulnud ettevõtmine. Muuseum, Urbla järgmine plaan on täiesti tõsine, ta huvitub praegu N. Baturini jutustusest «Oaas» ning kavatses selle alusel teha filmi, mis käsitleb geoloogide ekspeditsiooni Kesk-Aasiasse.

J. R.: «Teeme vähe filme, kindlasti on raske leida sobivaid proportsioone kõikide elualade ja žanrite vahel. Kolm filmi peavad kajastama kõiki eluallasid, aga ikka jääb planeerimisel mingi tähtis valdkond välja...»

A. V.: «Nõuda, et «Tallinnfilm» igal aastal igas žanris ja igal tähtsal teemal filmi teeks, on muidugi võimatu.

Tendentsid selguvad nii 10 aasta perspektiivis. 10 aasta jooksul tehtud 30 filmi siiski midagi näitavad. Paratamatult kujuneb 2—3 aasta jooksul teatav ühekülgus: liiga palju tuleb töid minevikuteemadel ja klassika ekraneeringuid, nagu meil on olnud; või siis komöödiaid, mida küll eesti kinol pole juhtunud. Oleks just nimelt tarvis sädelevat eesti komöödiat, sest eestlasi on hakatud ekslikult pidama huumorivaeks rahvaks. Oidise- ltpüüdlime selle poole, et võimalikult rohkem filme oleks tänapäeva aktuaalsetest probleemidest ja et eesti rahva tänane töö ja tegemine leiaks stuudios kajastamist.

Valentin Kuik kirjutas stsenaariumi. «Ladina- Ameerika tantsud» on lugu eesti väikelinna noorte elust. Vaatamata sellele nimetusele, toimub filmis täiesti tõsine tegevus: noored astuvad ellu, keskkoolilõpetajad puutuvad kokku iseseisva eluga. Kolmandat korda pöördub stuudio Smuuli poole, seekord tahab A. Kruse- ment lavastada tema «Atlandi ookeani», tuues tegevuse tänapäeva. Mereteema on ju üks «Tallinnfilm» traditsioonilisi teemasid.

J. R.: «Mida teeb Mark Soosaar?»

A. V.: «Mark Soosaar, kes on edu saavutanud tõsielufilmis ja huvitub ajaloost, tunneb praegu huvi E. Tinni stsenaariumi vastu eesti vägilasest Georg Lurichist. See peab olema ühtaegu nii sportlikke atraktsioone sisaldav kui ka Lurichi filosoofilisi vaateid esitav kogum, eesti rahva üht arenguetappi käsitlev film.

Noor režissöör Raul Tammet, kes on saanud õiguse teha täispikk film, on pöördunud ühe eesti juhtiva kirjaniku Jaan Krossi poole ning valinud temalt jutustuse «Kajalood», mis näitab intelligenti fašismivastast võitlust täiesti uudest aspektist, see oleks ka lisa meie vähestele filmidele, mis käsitlevad aastaid 1940—1944. Filmi peategelaseks saaks intelligent — okupatsioonija tingimustes. Püüame üldse rohkem arendada kontakte eesti kirjanikega, sest ikkagi on eesti kirjandus olnud see toitepind, kust film saab ideid ja mahla. Ainult siis võib eesti filmikunst muutuda suureks kunstiks, kui ta orgaaniliselt ühineb eesti kirjandusega ja teatridramaturgiaga. Meie stuudio on häid töökogemusi M. Undiga, T. Kallasega, A. Valtoniga, P. Kuusbergiga jt.

Oleme tähelepanu pööranud klassikale ja minevikule, oleme eesti kirjandusklassikat tutvustanud üleliidulisele vaatajale, praegu on meil tootmises omapärase lahendusega «Toomas Nipernaadi» (A. Gailiti romaani järgi, stsenaarist J. Viiding). «Nipernaadi» näol on tegemist eripalgelise teosega klassikalises kirjanduses, millel ei ole ka vastandit vene kirjanduses. Nõuab head režissööri- oskust, et tabada selle teose eriline hing, ning samal ajal teha film arusaadavaks teiste- le rahvastele.

Omaette probleemi moodustavad lastefil- mid. Nagu juba juttu oli, on praegu tootmises «Arabella». H. Murdmaa valmistab ette filmi H. Chr. Anderseni muinasjutu «Metsluiged» järgi.»

J. R.: «Plaane lahutab teostusest pikk ajava- hemik ja kunstis on riski osa alati suur. Kui- võrd saame tootluse realiseerimisel garante- rida edu? Film, see on kaivatsuste kalmistu, on öelnud Rolan Bökov...»

A. V.: «Luuletuskogu äpardumine ei tekita erilist finantskrahhi ega too ka ideoloogiliselt nii palju kahju kui ühe filmi ebaõnnestumine, millega pannakse magama mitusada tuhat rubla ja ikkagi vaatavad ebaõnnestunud filmi sajad tuhanded või miljonid inimesed. Seetõ- tu on iga filmi käikulaskmine iseenesest vas- tustusrikas akt. Vastutus filmi eest on väga suur: filmi läbikukkumine on rängem kui mingi teise kunstiteose ebaõnnestumine. See- eest aga on ka filmi õnnestumine suurem saa- vutus ning see toob kaasa rohkem loobereid kui näiteks luulekogu õnnestumine. Kordaläi- nud filmi vaatavad kümnend miljonid ja see võib muutuda sotsiaalse elu faktiks, mille alu- sel võidakse vastu võtta riiklikke otsuseidki. Tahaksin rõhutada, et just nimelt film

ongi see ala, mille läbi väikerahvas võib saavutada tuntuks nii üleliiduliselt kui ülemaailmselt.»

J. R.: «Aga kas filmi õnnestumist — ebaõnnestumist ei mõjuta sageli juhus. Kui luuletaja teeb oma tööd üksi, siis mängufilmi teeb 50—1000 inimest. Juhuslikud seigad otsustavad tihti sündmuste käigu filmitegijate eest ära (näiteks selgub viimasel hetkel, et valitud peaosaline sõidab gastrollidele, tootmist pidurdada ei saa ja peaosala mängib teine; selgub, et ei saada soovitud kaamerat ega filmilinti; et just filmimispäeval sajab lund jne.)»

A. V.: «Filmitootmises, kogu filmielus on midagi irratsionaalset. Vastuolud ja võimalused on siin niivõrd suured. Ma juhiksin tähelepanu meie viimaste aastate edukaima filmikirjaniku Teet Kallase seisukohtadele kino suhtes selle aasta «Loomingus» nr. 4. Mul endal on mõneti sama suhtumine filmiasjandusse. «Kohe esimesest hetkest, kui filmi tegemine on lõpuks ära otsustatud, näib tööle asuvat mingi imeline masinavärk, mille eesmärgiks on kogu töö nurja ajada,» kirjutab ta. Ühe filmi käikupanemine on vastutusrikas akt: kui võetakse vastu otsus ühe filmi tegemiseks, siis järelikult on sellega tehtud ka otsus mõne teise filmi ärajätmise kohta. See tõttu on kinomaailmas alati keegi vihane ja solvunud. Teet Kallas nimetab filmikunsti tabavalt hapraks lillekeseks, kus väga väikesest tuulemuutusest võib sõltuda, isegi muutuda midagi olulist. Ja samal ajal toimib filmi tootmise julm seadus, et film peab olema käigus, tootmist seisma jätta ei saa.»

J. R.: «Aga see, mille üle imestab Kallas, miks ühe ja sama asja heaks töötavad inimesed üksteisele vastu töötavad, kas see pole loomulikki kunstiala jaoks, kus on ühises tegevuses paljud. Ma mäletan loodusloonäidete sipelgate koostööst juustutüki vedamisel: iga sipelgas veab oma poole, juustutükk aga liigub sinnapoole, kus sipelgaid rohkem. Kas pole see kollektiivse askeldamise kurb paratamatus, erinevalt individuaalsest loometööst (kirjanik, kunstnik)?»

A. V.: «Jah, edu maht on ette piiratud. Kõik ei saavuta edu, kes seda taotlevad. Selletõttu on paratamatult kellegi edu teiste ebaedu. Maalida võib nii palju kui soovid, maalide üldmaht ei ole piiratud. Filmide tootmine on aga halastamatult reglementeeritud ja kes välja jääb, see edu ei saavuta, see on lihtsalt kaotaja. Filmis ei ole võimalikud keskmised lahendused. Siin kas kukutakse läbi või saavutatakse edu.»

J. R.: «Teinekord me ei taha luua eeldusigi tulevaseks eduks, eriti just nende inimeste suhtes, kes kohe esimesel pilgul ei näi sõakad, kelle anne ja iseloom pole otsejoones pealetükkiv, nagu film enamjagu nõuab. V. Sukšini ja A. Tarkovski ei tahtnud VGIK-i vastu võtta. Niivõrd erinesid nad teistest.

7 Tarkovski oli üdini haritud ja intelligentne,

Sukšini oli tulnud Siberi külast, elanud praktiliselt eemal kultuurist. Kas oleme oma töös selleks valmis, et avastada ka andeid, mis senistest erinevad, see tähendab — tõelisi andeid?»

A. V.: «Sukšini ja Tarkovski teatavasti varem või hiljem ikkagi võeti VGIK-i vastu. Nad lõpetasid selle, tegid filme, saavutasid edu. Filmitalendi juurde kuulub kahtlemata kohustusliku koostisosana iseloomu tugevus, füüsiline ja moraalne vastupidavus, läbilöögivõime. Nõrgad iseloomud ja nõrgad naturid ei löö iialgi filmis läbi. Kui inimest ka kümme korda vastu ei võeta, kui ta on aga selleks loodud ja kui talle on n.-õ. jumala poolt antud just see anne, siis üheteistkümnendal korral lööb ta läbi. Film ei talu nõrkust, film on tugevate maailm.»

KIRI N. J. EFROSELE*

VLADIMIR NEMIROVITS-DANTŠENKO

Detsember, 1908. a.
Moskva

Ja ikkagi pole Teil õigus. Sisuliselt, olemuslikult! Esimese etenduse hinnangu vaatevinklist on kõik võib-olla just täpselt nii. Kuid vaatevinkel ise on vale. Te olete ju esietenduse reporter. Te olete teatrivaatleja. Teie artiklite järgi peab ühiskond looma endale teatrielust pildi, mis jääb kehtima paljudeks ja paljudeks etendamiskordadeks. Sellest aspektist Teie artikkel «Revidendist» just ei rahuldagi. Ma arutlen üpris külmavereliselt. Minu enesearmastus vaikib. Ka mulle endale ei meeldi etenduses paljud üksikasjad ja mõndagi üldisest. Ent kui mõni vaataja löikab ajalehest välja Teie artikli ja loeb seda pärast 20. või 40. etenduse külastamist, imestab ta, kui palju on Teie poolt vahendatud valesti.

Esietendus on teatrite õnnetus ja oleks ka Kunstiteatri õnnetus, juhul kui viimane poleks selle eest teatud määral kaitstud tänu oma prestiižile.

Ma räägin sellest kakskümmend aastat.

Teatritsensioon esietenduse vastukajana on teatrikunstile kurjakuulutatav, kahjulik nähtus. Mõistan seesugust esimese etenduse «protokollit», nagu neid praktiseeris Doroševitš. Aga retsensioon kohe vahetult esietenduse põhjal, kordan ma, on kurjast.

«Revidendi» eel antud intervjuus proovisin ma seda kurja ennetada, öeldes, et esimene etendus on üksnes *projekt*. Retsensentide kõrvust läks see aga mööda.

Milles on häda?

* Nikolai Jefimovitš Efros (1867—1923) — vene teatrikriitik ja -ajaloolane, Moskva Kunstiteatri põhiline «ihukriitik», selle teatri ja A. Tšehhovi dramaturgia järjekindlamaid propageerijaid. Kirjutanud ka monograafiaid Kunstiteatrist, Stanislavskist, Katšalovist, Tšehhovi-lavastustest jne. Artikkel «Revidendi» kohta ilmus ajakirjas «Teatr i Iskusstvo» 1908. a.



Vaat, milles!

On kaht liiki lavastusi: üheks hooajaks, olgu või 50 etenduseks, ning paljudeks aastateks, 5—10—20 aastaks. Sellele vastavalt tehakse teatris ka tööd. Pole midagi kergemat, kui saavutada edu esietendusel ja kindlustada endale sellega hooaeg. See on ühtviisi kerge nii autorile kui ka teatritele. Ma räägin, mõistagi, autorist ja teatrist, kes pole andetud. Selleks on vaja nii mõttelt, vormilt kui esituselt püsida ainult õige pisut kõr-

gemal banaalsusest. Ainult mõnes kohas, siin-seal. Ja sedagi ettevaatlikult. Näitlejatööd peavad olema sel juhul täiesti valmis, lõpetatud. Aga nad saavad seda olla ainult ühel tingimusel — jättes süüvimata eriti sügavale psühholoogiasse ja loobudes püüdest luua eredat karakteristust. Nad peavad olema meeldivalt sügavusteta, meeldivalt pealiskaudsed, meeldivalt ja *üleüldse* lavalised. Üks-kaks virtuoosset detailikest, ja küllalt.

Kui aga näitleja liigub kobavalt üha edasi ja seab endale võrratult keerulisemaid eesmärke nii rolli psühholoogias kui füüsilises kujutamises, siis ta *ei saa rolli valmis teha* üksnes peaproovide käigus, olgu neid peaproove kas või kakskümmend. Rolli sünniks on tal *vaja seda proovida publiku peal*. Mida keerulisemad on ülesanded, seda rohkem esineb vigu, millest näitleja suudab vabaneeda vaid osasse sügavasti sisse elades. Hakake neid vigu kõrvaldama alguses — ja kogu roll laguneb käes ära või siis kaotab vähemalt osa oma väärtusest. Mida uuem on kuju, seda vähem on selge, kuidas hakkab reageerima publik, seda raskem on vallata rolli tempot, seda kauem ei sünni näitleja hinge ühtesulamist uue karakterisusega, ilma milleta pole aga lavalooming veel valmis.

Näitleja võis uues kujus «end leida» juba peaproovidel, aga täiuslikult valdama kõiki uusi võtteid, tundeid, tempot jne. ei hakka ta enne mõne aja möödumist.

Kõik, mis käib näitleja kohta, kehtib ka kogu ansambli kohta. Alles paljude etenduste järel võivad lavastuse keerukad ülesanded sulanduda kergesse ja harmoonilisse vormi, mida Teie nõuate juba esimeselt etenduselt. Alles pärast mitmeid sisseamangimisetendusi kaovad eksimused tempos, ülemängimised, asjatud forsseerimised ja kõikvõimalikud ebaühtlused. Esimestel etendustel pole kõik veel päriselt kokku sulanud: üksikud rollid, dekoratsioon, näidendi erinevad vaatused. Kõik läheb alles jupikaupa, tihti on üks või teine lõik raskepärane. Pole veel üldist, kergelt ja harmoonilist tervikut.

Vaadake «Kirsiaeda» — ja te ei tunne selles pitsitaolises, graatsilises pildis ära seda rasket, aeglast draamat, milline oli «Kirsiaed» oma esimesel aastal. Ent kui teater oleks tahtnud saavutada niisugust muljet kohe, oleks ta pidanud loobuma tervest hulgast olustikulistest ja psühholoogilistest üksikasjadest, mis tookord riivasid silma rõhutatud allakriipsutuste ja ületähtsustamisega, nüüd aga veikleavad kui veepeesid, reljeefselt, kuid kergelt.

Vaadake Knipperi Mašat «Kolmes ões», Savitskajat samas näidendis, Artjomi «Kirsiaias», Lužskit igas tema rollis, Germanovat «Brandis», Stanislavskit Famussovina, Višnevskit «Onu Vanjas» — ja Te veendute, et esimeste etenduste ja praeguse saavutuse vahel seisab kuristik. Aga «Häda mõistuse pärast!» Alles teisest hooajast, pärast 40. etendust on sellest saanud *une vraie comédie*, tõeline grotesk. Ja hoolimata mitmetest lõpuni mõtlematustest on see siiski suurepärane etendus.

Ma räägin, et esietendusjärgsed kategoorilises toonis retsensioonid on kurjast sellepärast, et need arvustused *peibutavad meelegendusetuid*. Nad kallutavad selle poole, et esimesed etendused oleksid lõpetatud ja sunnivad loobuma rasketest ülesannetest. Sellise vaatevinkliga arvustajad veavad teatri ühe-hooaja-lõbu teele ja hävitavad seega teatrietenduste pikaajalise. Kui Kunstiteater poleks selle peibutuse suhtes olnud nii mehine, ei oleks temast juba mitte kui midagi järel. Aga on's tema jõud edukates esietendustes? On's tema jõud esimeses abonemendis? Naljakas on sellest isegi mõelda. Tema jõud on neis 70—80—100 tuhandes inimeses, kes vaatavad kunstiliselt täiskõupset 70. või 100. etendust. Nende jaoks töötab teater ja seepärast on ta tugev. Aga mitte Teie jaoks, mitte esimese abonemendi jaoks. Kui Kunstiteater lavastab tükki, mõtleb ta, et see tükk peab minema 100 korda, ja mitte sellele, et ta hakkab kuuluma esimesse abonementi. See viimane mõte ainult mürgitab tööd, andmata vähimatki abi. Korši erateatris võib mõelda üha sellele, kuidas esmapublikule

meelehead valmistada. Ja ka Väike Teater hukutab end sellega, et teeb enast esietenduspubliku orjaks, pärast aga õhtust õhtusse jahenetakse oma töö vastu. Ning kuidas saabki mitte jahe-neda, kui ülesanded, mis endale seatud, on nii kergesti täidetavad. Ainuüksi kee-rulised ülesanded tagavad töövõime.

Seepärast on Teie ülesanne hinnata lavastust tema *elementides*. Kas peitub temas arenemispotentsiaaliga elemente, vaatamata sellele, et pole veel väljapeetust, lõpetatust, et on pingutatust, mis ajapikku iseenesest kaob? Lõpuks osu-tage, mis peab kaduma, ära langema, mille kallal tuleb edasi töötada järgmiste etenduste käigus.

«Rosmersholmis» polnud elusaid ele-mente, polnud elu-impulssi. Oleksite või-nud otse nii öeldagi, et see on surnult sündinud laps. Kuid «Revidendi» suhtes pole see õige. See on just nimelt see tükk, mis hakkab kasvama ja kasvab kaua.

Seda tuligi tahtmine Teile äkki öelda.

Teie VI. Nemirovitš-Dantšenko

KRIITIK ON PARIM VAATAJA*

[- -] Kus on teatrikriitiku koht?

Näitlejad, lavastajad, kõik teatritege-lased, isegi autor, kui parajasti lavas-tatakse tema näidendit — meie kõik asume eesriide taga. Meie oleme seal. Teat-rikriitik on siin. Meie jaoks on ta teisel pool eesriiet. See pole üldsegi pisi-asi, millest ma räägin, see pole sugugi nii väga teisejärgulise tähtsusega. Tema koht on sealpool eesriiet.

Iga kord, kui olen püüdnud (ja seda on juhtunud rohkem kui üks kord) tuua teatrikriitikut meie juurde lava taia, pühendada teda niinimetatud teatriköögi saladustesse, iga kord, kui ma mõtlesin, et nüüd õpib kriitik teatrit tundma ja lõpuks hakkavad tulema tõelised teatri-artiklid, tõi see alati kaasa ootamatuid tagajärgi. Kas läks kriitik väga ruttu ära või ... jäi teatrisse päriselt, ala-tiseks, loobus oma kriitikutegevusest ja hakkas huvi ilmutama režii vastu, üldse teatris askeldamise vastu. Kui ta ka aju-tiselt jätkas suhtlemist ajalehtede ja aja-kirjadega, siis tundis ta end seal alati ebamugavalt, sest — mis ka ei räägitaks objektiivsusest, kohusetundest, erapooletusest jne. — ta oli juba ühe teatriga seotud ja sellest teatrist kirjutada oli talle raske. Raske oli kirjutada ka teis-test teatritest, sest kuuludes kindla teatri juurde, oli ta ikkagi «kahtlustäratav».

Kui näitlejalt küsida: «Mida te ootate kriitikalt?» hakkab ta kohe rääkima; et kriitik peab tundma meie kunsti jne. See on ebaõiglane, kuid mis peamine — mitte sugugi vajalik nõudmine. Tunda teatrit nii, nagu tunnevad seda näitlejad (ja mitte ainult näitlejad, vaid ka teised lava juurde kuuluvad teatriinimesed), kriitik ei saa ja minu arvates ei peagi. Ma ütlesin, et kriitik asub sealpool eesriiet. Krii-tiku on saatnud toimetuse. Toimetuse sel-jataga on ajaleht — kakssada tuhat, kolmsada tuhat, miljon lugejat. Kriitik on vastutav nende ees. Ta pöördub enne-

* Esmakordselt on see sõnavõtt avaldatud aja-kirjas «Teatr i Dramaturgija» 1935. a.

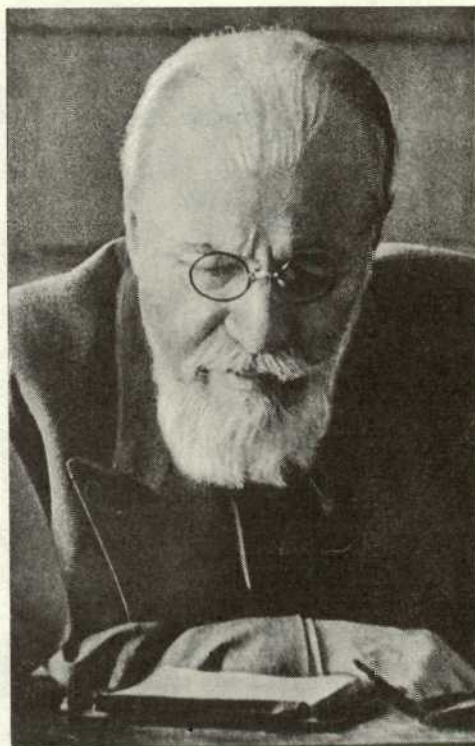
kõike nende poole. Kui ta pöörduks näidendist, lavastusest kirjutades teatri poole, oleks tal silme ees sada-kakssada-kolmsada (see on isegi palju, tavaliselt on vähem) lugejat, kuid temal on neid lugejaid sada tuhat, igatahes kümned tuhanded.

Kui ma mõtlen teatrikriitiku rollile, püüan eeskätt toime tulla omaenda kaua-aegse kogemusega. Ma ise olin retsensent viiskümmend viis—viiskümmend kuus aastat tagasi, aga ka kõigi nende aastate kestel, kui ma seda ametit enam ei pidanud [- - -], oma teatritöö ajal olen ikka nii või teisiti teatrikriitikaga kokku puutunud. Ja pean tunnistama, et olen alati huvi tundnud, mida minu tööst kirjutatakse, hoolimata sellest, et suhtusin nii mõnigi kord, ja just oma kogemuste põhjal, arvustustesse negatiivselt.

Kulisside taga tunneme me alati huvi: «Aga mida rääkis kriitik etenduse ajal?» Tulgu või kõik näitlejad ja teatriinimesed mulle väitma, et nad on «ükskõiksed», et nad suudavad «eemalduda» oma emotsioonidest ja lugeda arvustust niisama, «üleüldse» — ma ei usu seda. Me oleme alati kirglikud ja erapoolikud, me rõõmustame ikka liiasti või võtame kriitikat vastu teravdatult, seletades ebameeldivat retsensiooni kohe mingite isiklike motiividega.

Ent nüüd ütlen ma midagi, mis teid võib-olla kõige enam üllatab: kiitev kriitika pole mitte üksnes meeldiv, ta on ka kasulik, seevastu negatiivne artikkel pole mitte ainult ebameeldiv, vaid toob ka üliharva kasu. Meie suhtes, kes me asume teisel pool eesriiet, on sõimuarikkel harva kasulik: mitte ainult see, et ta ärritab; põhjused on märksa sügavamad.

Teatriinimesed vajavad oma töös — eriti veel esimesel etendusel — usumatult palju toetust. Seda on tunda juba peaproovide ajal. Kui te peaproovi ajal tähelepanelikult näitlejale otsa vaataksite, eriti siis, kui ta kostüümis ja grimmis veel koridori mööda kõnnib, näeksite te kindlasti, et teid kohates ei tunne ta hoopiski huvi ei teie tervise,



ei teie naise tervise, ei teie elu ega käekäigu vastu. Kui te pärite teema tervise järele — ta isegi ei vasta. Silmis on tal ainult üks küsimus: kiidate te teda või mitte? Ta kannatab selle küsimuse kütkes vargsi, oma seisundit peites. Ta on nagu kerjus, kes häbeneb kätt välja sirutada.

See on näitleja sügav ja, ma ütlesin, liigutav psühholoogia. Nii mitu kuud on ta rolli ette valmistanud ja nüüd lõpuks toob ta selle avaliku kohtu ette. Ise ei saa ta kuigi hästi aru, kas osa õnnestus või ei. Autorgi ei tea, mis ta näidendist välja tuli. Ja just selles seisundis on heakskiitval sõnal kolossaalne osa.

Mäletan üht etendust Väikeses Teatris. Läks minu näidend «Kuld». Mängis Lenski, vana kogenud näitleja. Etendus lõpeb ja mina kui autor lähen näitlejaid tänama. Mängivad Jermolova, Fedotova, Leškovskaja, Južin, Lenski — kogu teatri koorekiht. Käisin Jermolova,

Fedotova, Leškovskaja garderoobides, lähen Lenski juurde. Mulle öeldakse: läks juba ära (teda hüvitas aplaus üldse vähe ja ta püüdis alati kohe etenduse lõppedes kiiresti lahkuda).

Nii ma teda siis ei tänanudki. Järgmise päeva hommikul lähen Lenski juurde. Sisenen ja leian ta kirja kirjutamas.

«Aga mina, kulla inimene, kirjutasin sulle kirja. Eile mängisin ma nii kehvasti, palun sind, ära häbene, anna roll kellelegi teisele.»

«Mis sa nüüd,» vaidlen vastu, «sa mängisid suurepäraselt!»

«Aga mina arvasin, et kehvasti. Minu juurest garderoobist sa läbi ei tulnud ja ma otsustasin, et ju ma mängisin nigelalt.»

Kui ma hakkasin rääkima, kui tore-dasti ta mängis, jäi ta juba viie minuti pärast uskuma, et mängis hästi.

Räägin näitleja [---] psühholoogiast, et rõhutada, kui suur peab olema kriitikute vastutus teatri ees.

Pean kohe mainima: see, mis ma näen ses suhtes nõukogude kriitikas, annab tunnistust, et seda vastutus-tunnet oleks nagu mõistetud. Mulle koguni paistab, et seda peetakse meeles pidevalt, ikka ja aina mõeldakse: ega nüüd kedagi ära ei pahanda? Aina püütakse teha nii, et kedagi kõva sõnaga ei solvataks, ei halvustataks kogu tööd, mis teater etendusse matnud.

Ma ei lõpetaks oma kõnet veel kaua, kui hakkaksin meelde tuletama — ses suhtes olen ma pika vihaga —, kuidas kirjutasid revolutsiooneelsed arvustajad. See oli midagi täiesti purjus-huligaanset. Ja ilmus see otseteed järgmisel päeval pärast esietendust.

[---] On olemas neli tüüpi kriitikuid või retsensente.

Esiteks on reporter, seega isik, kes teatab oma lugejatele, kuidas mõõdus eile teatris esietendus. Ka siin võib ruumi olla peenel erapoolikusel. Igatahes on seda ette tulnud. Saab kirjutada «teater oli peaaegu täis» või «teater ei olnud täis». Publik, kes pole kunagi kaotanud usku trükitud sõnasse, loeb «teater oli

peaaegu täis» ja saab mulje: ahaa, tähendab, oli hea; lugedes «teater ei olnud täis», mõtleb ta: ahaa, tähendab, oli halb.

Reporteri roll on tagasihoidlik, kuid nõuab kohusetruudust ja saali meeleolu tabamise võimet.

Teatriarvustaja on isik, kes peab etendusele vastukaja esitama väga kiiresti, samal ööl. Nüüd püütakse teinekord samuti selle kunagise praktika poole ja antakse asjale hinnang kui mitte öö jook-sul, siis vähemalt ülejärgmisel päeval. See oli kriitikal ränk, ma ütleksin, koguni valulik kohustus — otse teatrist tormata toimetusse ja kirjutada. Ja muuseas, kas mitte seesama retsensioon ei etendanudki publiku arvamuse kujundamisel tähtsaimat osa, vaata et löi lavastusele «reputatsiooni»?

Ei saa isegi ligilähedalt võrrelda endiste ja praeguste kriitikute kohusetunnet. Kui nüüd retsensioon viibiki üks-kaks päeva, on see vahest parem ka selles mõttes, et siis ilmub ta ehk läbimõeldumana (tõsi, vahetevahel venitatakse juba üleliia — nädalate või koguni kuude viisi).

Teatrikriitikute kolmas tüüp on kriitik, kes kirjutab suurt artiklit.

Teen märkuse ajalehtedele. Meil lähivad kõik lavastused ühte patta: mis-sugune uus etendus ka poleks — ikka seitsekümmend rida või sada viisküm-mend rida. Harva tõstetakse mõnd lavas-tust esile pikema-põhjalikuma retsensioo-niga, ja üldse — näib, et vähe antakse ruumi sellele kriitikule, kes mõistab ja analüüsib teatrit teistest sügavamini.

Ja lõpuks neljas tüüp. Teda ma ei nimetaks enam teatrikriitikuks: see on ühiskondlik žurnalist, publitsist, kes kir-jutab, antud kunstiteos vaid algtõukeks, ajendiks või ettekäändeks. Ent siiski on ta ka kunstikriitik, ütleme, Dobroljubovi tüüpi kriitik, kelle artikkel «Pimeduse riik» muutus peaaegu võrdväärseks «Äikesega». Ja paljude ühiskonnatege-laste silmis oli isegi sellest väärtuslikum. Nemand arvasid, et artikkel, mis on kir-jutatud teosest ajendatuna, võib olla tähtsam kui teos ise. Raske on selle üle otsustada — mina arvan, et see on

sama kui öelda: vedur on tähtsam mustast metallist, millest ta on valmistatud.

Niisugused on neli kriitikutüüpi.

Igal juhul on meie, teatritegelaste jaoks isik, kes istub teisel pool eesriiet, suure tähtsusega.

Ent näitleja ei soovi just heameelega tunnistada teid oma kohtunikeks. Ta usub teid meelsasti, kui te teda kiidate, kuid suure vaevaga saavutate tema usalduse, kui te teda laidate. Ta usub kolleegi, kellega koos on töötanud, kes teab kogu ta prooviprotsessi, usub etteütletjat — see on isik, keda näitlejad eriti ja teistest rohkem usaldavad, usub lavatööliski. Kui ta proovi ajal mängis ja kulisside vahel seisis paar lavatööliski, tähendas see, et asi edeneb hästi. Kui lavatööliline tuli, jäi seisma, heitis pilgu ja läks ära — tähendab, asi on halb. Meil on selline kogenud lavamees, lavastusala juhataja Ivan Titov. Kui I. I. Titov ütleb näitlejale komplimendi, on sellega väga palju öeldud. Aga kui ta ütleb: «Ei saa mina aru, mis te siin teete, mitte midagi ei taipa...», vajub näitleja muremõtetusse. Ja ometi on kriitiku hääl meile erakordselt vajalik. See on ju selle keskkonna hääl, kelle jaoks me tegelikult kõike teeme, harjutame ja lihvime.

Isiklikult minu jaoks on kriitik kohusetruu, aus, haritud inimene — haritud niivõrd nagu peab olema iga ajakirjanik, kes orienteerub lõppeesmärgis, mitte tööprotsessis, ja kes selle lõppeesmärgi puhul peab silmas kõrgeid nõudmisi ja ideaale, mis ühendavad meid kõiki: siis olgu ta veel andekas, s. t. võimeline kirjutama nakatavalt ja veenvalt ning lõpuks peab see inimene olema õnnistatud veel ühe, võib-olla kõige olulisema omadusega — õige intuitsiooniga, seega oskusega haarata lennult teatri ülesandeid, autori ja näitlejate väiksemaidki ülesandeid.

Tahan veel öelda (kuigi ei suuda eriti vastutada selle eest, mida ütlen, ent ei saa lahti tundest, et siin see päris tõde ongi), et kriitika areng on võrdelises sõltuvuses dramaturgia arengust.

Veel enam: mida parem teater, seda parem dramaturgia, seda kõrgema tase-mega kriitika. Juhul, kui kriitika on nõrk, peab see tähendama, et kaugeltki kõik pole korras teatris endas ja dramaturgias, peab tähendama, et sealt — lavalt — ei tule süüteimpulssi, et pole seda, mis kutsuks esile nende entusiasmi ja kirglikkuse, kes on kutsutud sõna võtma teatrist ja teatri ümber.

Seepärast, kui praegu rünnatakse kriitikat, võib vastata: ilmaaegu žongleeritakse tõemusega, et meil pole enam Belinskit, isegi Kugelit pole. Peaks ehk arvama, et vanasti tuli Belinskeid nagu küllusesarvest? Ei. Nad olid harvad ja pikad-pikad perioodid polnud neid üldse, nagu pole meil veel praegu ka uut Gogolit ega uut Ostrovskit...

Tõlkinud REET NEIMAR

Kaks arvamust «Optimistlikust tragöödiast»



Stseen lavastusest «Optimistlik tragöödia».

ME TULEME MINEVIKUST

«Optimistlik tragöödia» K. Komissarovi lavastuses on esmased vastukajad juba pälvinud. Teatrikuisel klassikalavastuste festivalil Viljandis võttis etenuse kohta sõna (nii lõppkonverentsil kui ka kuluaarides) terve rida kompetentseid festivalikülalisi. Tõsi — aja puuduse tõttu piirduti vaid kõige üldisemate hinnangutega, mida ometigi käesolevas teatud lähtealusena tahaksin kasutada. Vähemalt ühes näidi küll ühel meelel olevat — et lavastus on huvitav, meelikõitev (erandiks oli siin vaid Valgevene teatrikriitik Vjatšeslav Rakitski, kelle etendus jättis osavõtmatuks, sest kõneles asjadest, mis on juba ammu selged, ega lisanud senistele lahendustele midagi uut), kuna ta «...ei ole lahendatud triviaalselt» (Gunar Treimanis Lätist); kuna selles «...on saavutatud huvitav publitsistlikkuse ja psühholoogilisuse süntees» (Igor Tšutko Moskvast); «publitsistlik-paatosliku tihe seostatus isiksuse kujunemise ja muutumise teemaga» (L. Gitelman Leningradist); kuna tegemist on «... mõtisklusega aja ja inimsaavutuste keerukusest ja vastuolulisusest» (Aleksandr Minkin Moskvast) jne. «Etendus kõneleb probleemidest, vaataja ise peab tegema järeldused,» väidab Igor Tšutko.

Vsevolod Višnevski
«Optimistlik tragöödia».
Eesti NSV Riiklik Noorsooteater,
Lavastaja Kalju Komissarov,
Kunstnik Jaak Vaus

Viimased aga ei ole enam sugugi nii üheselt määratletavad — selleks on laval toimuv piisavalt avatud, mitmetähenduslik, komplitseeritud. Siit ka erinevused lavastuses peituva sõnumi väljalugemisel. Üheks huvitavamaks seni väljendatud tõlgenduseks oli minu jaoks Valgevene teatrikriitiku Tamara Gorobtšenko seisukoht, kes interpreteeris etendust kui «... ajaloolise kurjuse igaveseks kuulutamist». Seepärast valingi just selle oma arutluse lähtepunktiks.

Toodud kujundi lahtimõtestamisel mõistan «ajaloolise kurjuse» all tolle aegse Venemaa ühiskondlike suhete (mille aluseks on teatavasti tootmissuhted) arenemastusest tulenenud ühiskondliku teadvuse (resp. teadlikkuse) arenamatust. Viimase kandjaks antud etenduses on nimetu, anonüümne madrustemass, keda ühendab küll viha ohvitserkonna (ja selle kaudu ka valgete) vastu («vabadus millest»), kes aga tegelikult pole võimeline teadlikult eristama bolševikke anarhistidest ja teistest tollal võimu taotlenud ühiskondlikest jõududest («vabadus milleks»), kandudes sinnapoole, «kuhu tuul parajasti kandis». «Ajaloolise kurjusena» võib seda tunnetada inimene, kes on 14

neist oma vajaduste ja võimete rikkuselt, oma ühiskondlikult teadlikkuselt võrratult kõrgemal, kuid veel vahest mitte nii «kõrgel», et selleski sajanditepikkusest allasurutusest, viletsusest, vaimupimedusest tingitud «kurjuses» leida ja ära tunda uue inimlikuma elutunnetuse peidetud algeid ning nende avaldumisele igati kaasa aidata. Kui mitte «keskmikus», siis vähemasti Balti või Musta mere laevastiku madruses kui suhteliselt revolutsioonilises elemendis.

Vaadeldavas näidendis see Komissari missioon (objektiivsetel põhjustel) katkeb, jõudmata märkimisväärse teostuseni. Kas ta selleni pikemagi ajaga jõudnud oleks, jääb antud lavastuses lahtiseks. Komissar suudab küll tagada madruste lahinguvalmiduse, võitlusvõime, kuid hoopiski mitte tänu oma inimlikule suurusele, vaid tugevama jõule ja õigusele. Inimliku suurusega (ehkki ta seda hetkekski ei kaota) pole siin tegelikult midagi peale hakata. Arenematu teadvus on mõjutatav vaid tugevama (puhtfüüsiline üleolek) või parimal juhul vanema (autoritaarsus) tсандilt. Oma sotsiaalses missioonis on Komissar etenduse lõpuks niisama üksik, niisama võõras meeskonnale, nagu ta oli seda alguses. Ta ei jõua inimesteni, ei jõua leida, avastada, massist esile tuua teadlikke võitluskaaslasi, kellele toetuda. Ja ka inimesed ei jõua temani — liiga suur on lõhe, mis eraldas eesrindlikku, suhteliselt väikesearvulist avangardi kümnetest miljonitest, keda oli vaja «üles raputada», mõtlema ja tegutsema õpetada, et nad end elu täieõigusliku peremehena tunneksid. Vainonen, ilmselt tänu tavalisest tundlikumale, teravamale «klassiinstinktile», «teenib» Komissari küll märkimisväärse andumusega, ometi tundub ta vaatamata kohati välgatavale vägagi inimlikule algele, oma «karhu'likus» jämedakoelisuses ja tunnetuse lausa parandamatuna näivas algelisuses siiski pigem «tagavaraväljapääsuna» kui lootustandva perspektiivina, meenutades kohati Marxi kuulsat määratlust vaese, toore ja tarveteta inimese ebaloomulikest lihtsusest.

Ja selliste inimestega asub Komissar 15 teostama oma unistust, oma ideaali,

millest ta Alekseile nii hingestatult kõneleb! Kas ei ole see, küll ülev ja imetlusväärne, kuid siiski puhas idealism? Millest sünnibki traagika: «...ideaali lüüasaamine kokkupõrkes või konfliktis tegelikkusega» (prof. Kagan). «K. Komissarov on lavastanud näidendi algusest lõpuni žanripuhta tragöödiana» (A. Minkin). Kusjuures aktualiseerub see tegelikkus antud juhul tunnetatud paratamatuse na, millele subjekti aktiivsus (olgu see subjekt siis kui tahes täiuslik või tema aktiivsus kui tahes oskuslik) siin taotletavate ideaalidega mingit reaalset, vähegi lootustandvat seost ei suuda luua. Siit muuhulgas ka kahtlused, kas Komissaril «...on moraalne õigus liider olla, kas ta teeb kõike õigesti» (Igor Tšutko), kui püüab luua ühiskondlikke suhteid, mis on inimestele seesmiselt võõrad, mida nad (antud etapil) ei vaja, millest nad oma loomulikus olekus on veel ääretult kaugel. Sest, jäämaks enda juurde kindlaks, peab Komissar paratamatult rakendama vägivalda. Kas ei nõua reaalsete olude arvessevõtmine ja sellest tulenev oma ideaalide kohesest teostusest loobumine mõnikord isegi suuremat mehisust, ausust ja vastutustunnet kui jäägitu, fanaatiline andumine nende maksu-mis-maksab, kas-või-läbi-seina teostamisele...?

Minu jaoks on siin tegemist mitte niivõrd «ajaloolise kurjuse igaveseks kuulutamise»ga, kuivõrd paratamatuse tunnetamisest sündiva karmi töö vabastamisega illusiooni ja demagoogia loorist. Ja sellest ei pruugi veel sugugi teha nii fataalseid järeldusi. Ideaalid ja tegelikkus võivad kohtuda ka kunagi tulevikus. Ent kuna see tulevik jääb vaadeldaval juhul sedavõrd, ma ütlesin — lausa traagiliselt kaugeks, siis ei jää etenduse sotsiaalses plaanis kõlama ka äratuntavat perspektiivi — see tuleb vaatajal sinna soovi korral ise juurde mõelda või kujutleda.

Miks aga ideaal ja tegelikkus antud juhul teineteisest siiski nii kaugele jäävad? Sellele küsimusele vastuse otsimisel tuleks ilmselt eristada kapitalismilt sotsialismile ülemineku võimalust eraomanduse kaotamise absoluutsest paratamatusest.

Küsimus ei ole ainuüksi tehnoloogi-

gias, tootmisvahendites ega ka mitte tootmissuhetes. Küsimus on ikka ka tootjates, inimestes, nende teadlikkuses, vajadustes, võimetes, nende n.-ö. loomulikus, orgaanilises potentsiaalis uuteks suheteks. Elu on näidanud, et inimese forsseeritud ümberkasvatamine, kohandamine, vastavusse viimine nende suhetega on võrratult raskem ülesanne kui hobuse asendamine traktoriga. Ja nõuab ühiskonnalt tohutut lisaenergiat, mis muudab nulliks paljud forsseeritud arengu eelised.

Praegu ei eksisteeri maailmas riiki, kus üleminek kapitalismilt sotsialismile oleks aset leidnud seoses eraomanduse kaotamise absoluutse paratamatusega. Seepärast ei ole meil ka võimalust n.-ö. tegeliku elu najal võrrelda permanentse ja hüppelise arengu kõiki puudusi ja eeliseid, ehkki üht-teist võiks selle kohta öelda juba nüüdki.

Hüppelise arengu puhul ähvardab oht, et võimule pürgib ka hulgaliselt elemente, «kelle aeg pole veel tulnud», kes oma ebaküpsuses saavutatud vabadusega midagi peale ei oska hakata, kes ei seisa ühiskondliku progressi momendiülesannete kõrgusel. Marxi poolt määratletud «kasarmukommunism» on sellise «ajaloo eksituse» üheks tabavamaks (ja ka äärmuslikumaks) näiteks:

«See kommunism — kuna ta inimese isiksust kõikjal eitab — on ainult selleks eituseks oleva eraomanduse järjekindel väljendus... Kui vähe see eraomanduse kõrvaldamine tõeline omandamine on, tõendab just kogu hariduse ja tsivilisatsioonimaailma abstraktne eitamine, tagasipöördumine vaese, toore ja tarveteta inimese ebaloomuliku lihtsuse juurde, kes mitte ainult eraomandusest kõrgemale pole tõusnud, vaid veel kordagi selleni pole ulatunudki.»¹

Saksa sõjavangist põgenenud Vene ohvitseri (ehkki sellistena kuidagi võõristavalt ebatüüpilisi) võiks (ometiigi) vaadelda tolle aja «kasarmukommunistlike» tendentside (mida esindasid ilmselt ka anarhokommunistid) tüüpi-

liste ohvritena. Kellele pidanuksid bolševikud siis antud juhul toetuma, et ühiskond (enda jaoks) kõigepealt päästa ja seejärel selles — oma missiooni edasiseks teostamiseks — mingisugunegi stabiilsus luua? Kui need, kellele antud juhul toetuda püüti, ja need, kellele toetuda võinuks, kaugeltki mitte ühte jalga ei astunud? Näidend näitab muu hulgas ka seda, et bolševikud lihtsalt ei jõudnud igale poole, mistõttu palju tuli lasta ära teha ka massidel endil. Viimastel jäi aga teadlikkusest sageli sedavõrd puudu, et nende oma initsiatiiv uue elu ideaalidele pahatihti hoopiski vastu töötas, neid ideaale kompromiteerides, jalge alla tallates.

«Optimistlik tragöödia» K. Komissarovi lavastuses, olugi et mitte nii optimistlik, nagu seda näidendi tavapärase mate, trafaretsemate interpreteeringute puhul ehk oletada võib, sisaldab ometigi ka ühe täiesti reaalselt teostuva ideaali — Komissari ja Aleksei, naiseliku ja meheliku alge Kohtumise ning Ühinemise. See on minu (ja mulle tundub, et ka lavastaja) jaoks kulminatsioon, vabanemine, lahendus ja selle tõelisust ei suuda meilt võtta mitte miski. Sotsiaalsed ideed võivad osutada teostamatuiks, üheks suureks pettuseks või enesepettuseks, ent see jääb — võimalus inimese kõige loomulikumaks, kõige inimlikumaks suhteks teise inimese. Jääb Naine kui viimne pelgupaik, päris kodu, kõigi mõtete ning tegude alg- ja lõpp-punkt. Naine kui Pääsemine, Lunastus, Selgus. Kas ka kui Põgenemine? Põgenemine pärast pettumist selles, millesse kunagi uskusid...? Võib-olla... Aleksei ja Komissar ei leia teineteist kui võitluskaaslast (selleks jäävad nende vaated kuni lõpuni liiga erinevaiks), vaid kui Inimesed, kellele selleks ei olegi vaja tulevikuühiskondade täiuslikkust, vaid individuaalset sisemist rikkust. Vähemalt kõige õrnemaiks, intiimsemaiks hetkiks.

K. Komissarovi «Optimistlik tragöödia» näib olevat omamoodi jätkuks tema lavastusele «Sinised hobused punasel luhal». Viimases puudus lahendus, selles loodud Lenini kuju avas pigem uusi üldinimlikke dimensioone, muutudes väärtuseks omaette, ükskõik 16

¹ Karl Marx. *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, S. 182. Rem Blum. *Võõrandumisprobleem marksismis*. Rmt.: *Ajalooline materialism*. Tallinn, 1977. lk. 263.



Vainonen (T. Kark) ja Komissar (M. Metsur).

kui üksikuna meile Lenin selles lavastuses lõppkokkuvõttes ka ei tundunud.

Ka Marje Metsuri veenev osatäitmine (väidan seda 21. märtsi etenduse põhjal, esietenduse puhul seda küll öelda ei sõandaks) pani mõtlema näitleja poolt loodava lavakuju ja tema enda isiksusliku rikkuse suhtestatuses, Komissari avardumisest ühtaegu võitlejaks, naiseks, inimeseks.

Eraldi tahan millegipärast ära märkida Aleksei osatäitmist (Guido Kangur), milles paiguti (näiteks tutvumisdialoogis Komissariga, kui viimane ta välja kutsus) sündis erakordselt värske, vaba, loomulik ja kaasahaarav eneseväljendus, mis aga teisel näitlejapoolseesse kramplikku, stampeerunud «kõige väljapanemisse suubus», samal ajal kui teistest peaosalistest eelkõige Rudolf Allabert (Kähiseja) köitis meisterlikult stabiilse, hetkekski katkematu ning seejuures küll mitte nii säravate «tõusudega», kuid ometigi ülimalt omapärase, huvitava ning veenva lavaeluga. Seda võiks peaaegu öelda ju Pealikugi (Enn Kraam) osatäitmise kohta (mis teenis

festivalil teatavasti ka eripreemia), kui välja arvata mõned rabedad momendid, sealhulgas oma kredo avaldamise hetked (Kähisejale), milles võiks olla vahest rohkem kindlust oma tõe väljaütlemisel, olgu see tõe pealegi moondunud ja ebardlik — tegemist näib olevat tugeva inimesega (ja seda lõpuni).

Meeldejäävamaid kujundeid tagantjärele vaagides sõandaksin väita, et kogu etendus on üks suur, algusest lõpuni välja peetud ja küllalt terviklik kujund, millesse sulanduvad seda orgaaniliselt luues ja võimendades nii lavategevus, dekoratsioon kui ka muusika. Etenduse kui kogukujundi tasan-dilt vaadatuna ei ole selle dramaatilisus sugugi nii traagiline, nagu me seda konkreetselt Komissari ja meeskonna suhetest järeldada võiksim, vaid heroiline, paatoslik, kõigele vaatamata oma sisimas tulevikku kuulutav, seejuures suurt, jõulist, lausa kurjakuulutatavalt paljulubavat tulevikku, mis on olevikus peidus esialgu mingi ürgse, võib-olla ka purustava, otsekui alateadvusliku jõu-

na, millele tulevikus on antud võimalus murda valguse kätte ja muutuda reaalseks, siis juba lõplikuks sillaks helgesse homsesse.

Konkreetsetest kujunditest loeksin erakordselt õnnestunuks sinkjat eba- maist valgust kulminatiivses Ühinemistseenis, samuti siiagi «lavataguse» teksti sissetoomist. Viimase dubleerimine näitlejate poolt aga tundus kohati küsitavana, kippudes lõhkuma siin loodavat lausa maagilist, ühtaegu aegade algust ja lõppu, hetke ja igavikku ühendavat rituaali, milles peatub maailm ja taandub kõik tühine, teisejärguline, mööduv...

Alles etenduse teistkordsel vaatamisel märkasin, kuivõrd palju aitavad selle kontseptuaalsele mõistmisele kaasa siin loetavad luuletused. Mida teha, et need juba esimesel korral vääriliselt tähelepanu pälviksid (teadustada eelnevalt ka luuletuse pealkiri...?).

Omapärane on lavastaja enda kommenteeriv osa, milles isegi triviaalsed koolipoisifaktid (näiteks Lenini kohta) vabanevad formaalsusest ja omandavad uue, mõtlemapaneva sisu. Raskem on jälgida (nende pikkuse tõttu) tema poolt loetavaid luuletusi. Ehk pääseksid needki eelnevalt linti loetuina rohkem maksusele...?

Niipalju etenduse näitlejateostuslikust ja kujundlikust küljest — põhilise lootsin välja öelda selle sotsiaal-tunnetuslikus plaanis.

PEETER JOONATAN

VEEL MIDAGI «OPTIMISTLIKUST TRAGÖÜDIAST»

Minu jaoks on Kalju Komissarovi lavastatud «Optimistlik tragöödia» milleski seotud Merle Karusoo «Makarenko kolooniaga». Näeme «Makarenko koloonia» sündmustele ajalooliselt eelnenud etappi. Kuid jutt käib ikka sellest, et revolutsiooni teha ja hiljem uut ühiskonda ehitada tuli nende inimestega, kes võtta olid. Neid tuli kasvatada, ühendada, ideed inimliku teadvuseni viia. Ja mõlemad lavastused näitavad, et just see on kõige raskem ülesanne. Millega vastata julmale jõule ja vägivallale ning mida teha kasvatustöös, kui muu peale jõuvahendite ei aita. Kalju Komissarov projitseerib V. Višnevski näidendile ka meie tänaseid valusaid küsimusi, jättes ajaloolise faktoloogia kommentaatori esitada. Sellest lavastusest pole mõtet otsida tolaeagse keskkonna täit olustikutöde, näidendki pole nii kavandatud. (Kahjuks veenvat lavalist olustikku kui kunstitöeks tihendatud elulist töepärasust meie teatrid õieti ei valdagi. Mõnda liiki dramaturgia puhul oleks seda ometi väga vaja.) Luues oma lavateksti kolme senise redaktsiooni alusel (autori variant ning A. Tairovi ja G. Tovstonogovi lavastusvariandid), on K. Komissarov lisanud veel luulekatkeid A. Blokilt, V. Majakovskilt, A. Ahmatovalt ning, nagu öeldud, ka ajaloolised fakti- ja isikukommentaari. Häid ja halbu režiikompositsioone on vahepeal päris palju nähtud ja sellepärast tunnen (nagu vist paljud) aeg-ajalt igatsust, et teatrirahvas sagedamini süveneks mõnda tõesti heasse näidendisse selle algsel kompaktsel kujul. Kuid põhimõtteliselt ma lavaliste kompositsioonide ja redaktsioonide vastu ei ole. Probleemid kerkivad siis, kui lisandid pole funktsionaalselt põhjendatud ja jäävad oma vaimsuselt põhiautorile võõraks või koguni alla. Kui muutused ja lisandid end ideeliskunstiliselt õigustavad, pole mõtet sellises lavastajavabaduses erilist ohuprobleemi otsida, sest raamatud ja käsi- kirjad ju säilivad ning alati on võimalik tagasi pöörduda selle juurde, kuidas kirjanik kunagi midagi on kirja pannud. Kõnesoleva lavastuse juures meel-

dib mulle, kuidas Komissarov kasutab rangeid faktilisi kommentaare, laad, kuidas ta neid ise esitab. Neil tekstidel on noorematele vaatajatele vist ka lausa tunnetuslik, üldhariv väärtus, sest ajalugu tuntakse meil üllatavalt halvasti. Peale selle tekitavad nad puhtesteetilisel huvitava võõritusefekti ja lisavad uut värvi lavastustervikusse. Sellesse värvi ei kuulu aga lavastaja enda esitatud luuletused, mille kõlal polegi õiget kohta lavastuse põhitooni ja faktilise informatsiooni tonaalsuse vahel, nad jäävad nagu õhku rippuma.

«Optimistlik tragöödia» näib loomult vastuolulise sõnapaarina. Komissarovi lavastusest on räägitud kui läbinisti traagilisest, vastupidiselt mõnele kunagisele lavastusele, mis püüdis rõhutada ja sisendada optimismi. Mulle tundub, et üks puhtal kujul läbinisti traagiline kunstiteos sisaldab juba isenesest alati ka optimismi. Just selliseid lavastusi on aga harva, ajamärgiks on juba ammu hakanud kujunema tragikomöödia, kus nii ülev kui ka optimistlik alge puudub. Tragöödia sisendab enamasti usku inimese vaimsesse jõusse, võimetesse ja terviklikkusesse, inimese suutlikkusesse end idee nimel ohverdada. Sellises tragöödias peaks olema vastav kangelane, kelle surm meid vapustab, kuid jätab ülendava usu inimese hingejõusse.

Kõnealusel lavastuses on nähtavasti tõesti mõeldud katarsisemomendile, ülendavate inimsuhete vajalikkusele ja võimalikkusele. Kuidas see igal konkreetsel etendusel teostub, on aga iseküsimus. Etendusel, mida nägin, kõikehaaravat puhastusnõuet ei tekkinud (see võib muidugi olla ka individuaalse vastuvõtu küsimus). Mind hakkasid häirima kasutatud, varem palju nähtud lavalise käitumise mallid Komissari ja Aleksei armastusstseenis, mis on lavastuses eriti oluline. Valdav, mis sellest etendusest hinge jäi, polnud seega mitte puhastustule kirkus, vaid inimlik nukrus. Selle üle, et Komissari tuleviku-ideaalide (näitleja esitabki monoloogi vastavalt lavastuskontseptsioonile pisut nagu väljaspool aega ja ruumi) teostamise raskus on väga ilmne ja teostumise võimalus teadmatult kauge.

19 Ideale ei saa muidugi käega katsuda,

nende uuemine ja kaugenemine ajas jääb, ja tunnetada saab vaid lõputut püüdlemist ideaali suunas. Ent needki teed võivad pikemaks ja keerulisemaks osutada, kui selle lavastuse ajaloolise aja läbi teinud inimesed arvasid või kui meie ise kunagi aastakümneid tagasi arvasime. Eelmisel teatriperioodil nõudisime alatihti, et teater meid raputaks ega laseks rahul olla. Aeg määrab, misugune kunsti funktsioonidest parajasti esiplaanile tõuseb. Inimene võib teatrist peale esteetilise elamuse otsida hingepidet ja meelekindlust, kui ajastu atmosfäär rõhub teadvusele ja alateadvusele. Isiksuse probleemid ja väärtuskriteeriumid, inimsuhete kvaliteet nihkuvad esiplaanile ka maailma üldisematest ja suurematest asjadest rääkides. Küllap praegu on kõige vajalikum olukordadele, nii nagu nad on, otse ja väga ausalt silma vaadata. Mitte ennast ja teisi kunstillusioonidega petta, vaid kunsti missiooniks teha tõe ja inimsuse varude kasvatamine käegalõõva üksikisuse, vale, julmuse ja anarhia vastu.

Me saame aru, et «Optimistlikus tragöödias» laval toimuv on teatud määral ikkagi meie murede projektsioon sellesse aega. Sest nende jaoks, kes tolles ajas tegutsesid, olid paljud asjad nähtavasti esialgu lihtsamad. Paljude jaoks vähemalt, muidugi mitte kõigi jaoks. Leninile kindlasti mitte. Võib-olla mitte ka Komissarile. Kuigi: kas ja kui palju tarvitada vägivalda, selle võitluse on ta endas juba enne lavaletulekut ära pidanud ja otsustanud, et vägivalda tuleb tarvitada, kui muu antud hetkel tulemuseni ei vii. Selle valiku ja valmisoleku selge rõhutamine tundub olevat Kalju Komissarovi kontseptsioonis uudseks momendiks. Senistes lavastustes on vist Komissari soost lähtudes püütud neid aspekte tasandada. Varasemates lavastustes oleme näinud Komissari jõulise naisena mehetegusid tegemas; uudselt mõjus siis 50. aastate lõpul Minski teatri lavastuses nähtud Komissari ootamatu naiselik õrnus. Käesoleva lavastuse Komissar nagu kardaks oma naiselikkust ja inimlikkust, otsides tuge kalestumises ja nii viisi ohtlikult lähenedes oma ideeliste antipoodide tasandile. Inimlikkuse taas-



Komissar (M. Metsur) ja Aleksei (G. Kangur).

sünd läbi armastuse vastandub lavastuskontseptsioonis julmuse ja vägivalda koosele, andes võimaluse traagilise kangelase sünniks.

Kuidas huvitav ja kaasaegne kontseptsioon lavastuses realiseerub, see peegeldab mõnevõrra meie teatrikunsti praegust olukorda. Viimasel ajal räägime sageli huvist psühholoogilise realismi vastu, tagasipöördumisest selle juurde. Näib, et see huvi on tekkinud ka Komissarovil, kuigi ta varem on meie lavastajatest vahest kõige vähem sellise teatrilaadiga tegelnud. Nüüd ilmneb see huvi mitmes tema viimases lavastuses ning ka näitlejad on valmis kaasa tulema. Nii «Optimistlikus tragöödias» kui ka paljudes teistes eesti teatri tänastes lavastustes on aga selgesti näha, et midagi on vahepeal kas ära unustatud või pole päriselt selgeks õpitudki. See on psühholoogiline peentöö, kuhu kuuluvad ka mitmed Stanislavski teatrikooli aabitsatöed, olgu või sündmuse mängimine, suhtlemine. Näiteks Komissari ilmumine laevale — missugune sündmus see kellegi jaoks on? — kuidas ta vastu võetakse? Ta võetakse praegu vastu «üleüldse», täpselt stambi järgi, «üksik naine madruste hulgas». Oodanud oleks aga «üllatavaid kohandumisi», nagu armastab

ütelda Maria Knebel. Oodanud oleks midagi sellist, mis aitaks kogu sündmust värskes valguses näha, ka suuremat individualiseeritust, enamat täpsust inimeste käitumises. Imelik, lavastuse taotlus paistab olevat näidata ajaloole eepikat läbi konkreetse inimese, erinevate inimsaatuste. Loed kavalehelt nimesid, kes enamasti peaksid suutma tähelepanu köita ka massi hulgas. Mõni hetkeks suudabki, aga rohkem näed loiult ja ükskõikselt mängitud massi. Siis hakkab mõtteteravik lagunema, hakkab igav.

Inimestevahelise suhtlemise varjun did pole lavastuses päris läbivald paika pandud. Väga oluline suhtlemise teisenemine Komissari ja Aleksei vahel jäi nähtud etendusel üsna ebamääraseks, teatrikeeles öelduna «määrituks» — ilma vajalike puäntide ja fikseeringuteta suhte arenguetappidest. Seetõttu ei mõjunud ka armastuskulminatsioon nii tugevasti, nagu ta oleks võinud mõjuda. Kahe inimese teineteiseleidmine võiks siin olla maailmaavastuslik. Lavastus tahab ju mõtlema panna, et ka piiratuimas seisundis jääb inimesele valikuvõimalus. Jääb valik headuse ja inimlikkuse kasuks. Jääb võimalus toetada teist inimest. Armastus kui inimlikkuse kõrgeim määra, konkreetne humanism. 20

Lavastuses on kõigele sellele vihjatud, kuid näitlejate mänguvahendite ebatäp-
sus kahandas kulminatsiooni, puudu jäi
ka tundejõust. Usun, et režiižoonis võis
algul olla huvitavama gradatsiooniga
ning täpsem ja puhtam, kui ta Teatri-
ühingu kongressi külalistele mängitud
etenduses (8. IV) välja tuli. Seda eriti
vähem lavakogenud Guido Kanguri
puhul, kelle mängus kramplikkus ja üle-
viskav rabelemine närveerimisega kaa-
sas kipuvad käima, kuigi ta natuuri
vahetu siirus rolliga hästi kokku kõlab.

Marje Metsuri rollidenimistus tähendab
Komissar uut sõna, oli mõndagi
avastuslikku, võrreldes tema varasema-
te näitlejatöödega. Kuid 8. aprilli
etendusel tõi vist närv algusest peale
kaasa näitlejaliku kannatamise allasu-
rutud noodi, tekitades tunde, et see
naine kannab pidevalt endas mingeid
varasemaid isiklikke kannatusi (mida
kontseptsioonis nähtavasti siiski pole).
Komissar võiks vahest olla veelgi keeru-
kam ja mastaapsem isiksus, kuid mulle
meeldis Marje Metsuri kangelanna ran-
gusega ühendatud nukralt inimlik üld-
värving, mis lavastustervikus on täp-
selt omal kohal. Lavastuse üldmeeleolu
vahendab ka huvitav valgusreži ja mõ-
juv kujundus (Jaak Vaus), eriti lava-
ruumi ja meeleolu muutev pilvede lii-
kumine. Ansambli tervikult aga ei teki.
Segab ikka see vähene konkreetne
suhtlemise ja suhete arengus. Tundub,
et mõnikord on näitlejail raske ükstei-
siga lihtsalt kontakti leida, tekib mööda-
elamine ja möödavaatamine (ei usu, et
see oleks lavastuslik taotlus) — ka het-
kedel, kus oleks loomulik, et inimesed
püüavad teineteist silmadega kombata,
üksteise tagamaadest aru saada. Kas
ka neidki oskusi pole unustama haka-
tud (noortele näitlejatele aga õpetami-
sel kinnistamata jäetud), sest vahe-
pealne abstraktsem ning sümbolistli-
kum-metafoorsem mängulaad neid sa-
geli ei vajanud? Nende oskuste puudu-
mine hakkab muutuma tõsiseks proble-
emiks, eriti neile lavastajaile, kes
tahaksid oma loomingus inimpsüühi-
kasse süveneda. Tavalise lavastustöö
käigus ei jätku harilikult lihtsalt aega
kunagi tegemata jäänud stuudiotöö
jaoks.

Tõnu Kark Vainonenina, kuid ta ei sula
päris hästi truppi. Tundub, et näitleja
kaldub liigselt publikusse mängima.
Ei usu, et selle lavastuse Vainonen
oleks ette nähtud nii lihtsameelsena.
Ta on muidugi naiivne ja see iseloomu-
joon ta hukutabki, kuid lihtsameelsuse
üleriõhutamine ei sobi lavastuse mõt-
tesse ning žanri. Palju peenemalt ja
läbimõeldumalt tegi oma tööd Rudolf
Allabert. Tema Kähiseja kõne- ja liiku-
mismaneer olid küll tuttavad Allaberdi
mõnestki eelmisest osast ja mind see
äratundmine mõnevõrra häiris. Kuid
kõnealusesse rolli sobisid need jooned
siiski täpselt. Enn Kraami Pealik oli
antud tagasihoitud toonides, harva esi-
plaanil. Kuid temas oli aimata varjatud
sisemist jõudu, ka omalaadset pettu-
must, midagi tavapäratut ja huviära-
tavat selle karakteri seisukohalt.

Episoodilistest osadest meenub eel-
kõige Sulev Luige Ohvitser, kes koos
Kalju Orroga näitas, kui kaalukad või-
vad olla täpselt läbituntud lavaminutid
nii kunstilise täiushetke kui koguter-
viku seisukohalt.

Minu jaoks peegeldab «Optimistliku
tragöödia» lavastus Kalju Komissarovi
loomuliku arenguteed viimastel aastatel
— puhtpublitsistlikult teatraalsu-
selt arusaamisele, et teatri võimalused
on mitmekesisemad, et samu ideid saab
mõnes žanris suurema kasuteguriga
saalini viia siiski läbi konkreetse inimp-
süühika. See tee on loomulik nii üld-
dist teatripildi muutumist kui ka lavas-
taja enda vanemaks saamist silmas pi-
dades. Jääb loota ja soovida, et tal jät-
kuks rohkem aega ja jõudu psühholoo-
giasse süüvimiseks ja trupi näitlejaos-
kuste süvendamiseks. Et võtete kiirus-
tav pealispindsus vajaliku ja läbivalu-
tatud mõtte teele kusagil ette ei jääks.

Käin vahel teatris ja vahel loen luu-
letusi. Viivi Luige «Rängast rõõmust»
näiteks, mis on üks viimase aja mõjuva-
maid kogusid. Hea luule on täna halas-
tamatult avasilmne, valutab ühist valu,
ei lohuta. Aga ei loidu ega libise üle,
vaid idandab ikkagi tahet valule vastu
panna, vastu seista, püsida.

Senisest rohkem ootad sama teat-
riitki.

JAAK ALLIK



A. Strindbergi «Võlausaldajad». Kaunase Draamateater. Tekla — D. Kazragite. Adolf — V. Sinkarjukas.

Samal ajal, kui Tallinnas peeti viieteistkümnendat üleliidulist filmifestivali, toimus Tbilisis sündmus, mida võiks lugeda esimeseks üleliiduliseks teatrifestivaliks. Ametlikult oli tegemist noorsoolavastuste festivaliga, esindatud olid kõik liiduvabariigid peale Kasahhi ja Turkmeeni NSV — kokku 26 teatrit. Meie kodumaa erinevatest paikadest — Tallinnast ja Ošist, Kostromast ja Samarkandist, Moskvast, Kaunasest ja Kišinjovist ning mitmestki teisest linnast sõitsid aprillikuu algupäevil fergoonautod kraamikoormatega Gruu-

sia poole, näitlejad lendasid enamasti lennukitega ja kokku sai neid üle tuhande, kes sellel teatripeol kümne päeva jooksul osalesid.

Festivali tööriitm nägi ette 2—3 lavastust päevas, neile järgnesid arutelud, mis lõppesid kella kahe paiku öösel. Ametlikke esindajaid, ajakirjanikke ja kriitikuid, kes kogu programmi ära vaatasid, kogunes poolteisesaja ringis. Kohal oli Nõukogudemaa teatrikriitikute eliit eesotsas M. Strojeva, J. Dmitrijevi, A. Haitšenko, G. Lapkina, V. Maksimova, G. Treimanise ja teistega. Ning ka ajakirja «Iskusstvo Kino» peatoimetaja teatri- ja filmikriitik J. Surkov eelistas neil päevil miskipärast Tbilisist Tallinnale.

Kriitikud kriitikuteks, festivalilt festivalile rännata on nende töö. Kuid talvisest Tallinnast öitemeres Tbilisisse saabudes oli kõige suuremaks üllatuseks kohade festivalimelusus üksteisega suhtlevaid A. Vassiljeviti ja M. Karusood, J. Vaitkusti ja I. Rõskuloviti, S. Mrelišvilit ja E. Nekrošiu, V. Gvozdkovi ja G. Tšernjahhovskit — saabunud oli tööpoolest üsna esinduslik hulk Nõukogudemaa mitte eriti arvukast noorte ja seejuures juba tunnustatud režissööride perest, igapäev neist kaasas oma lavastus. See tegi festivalipäevad õige põnevaks ja pinevaks.

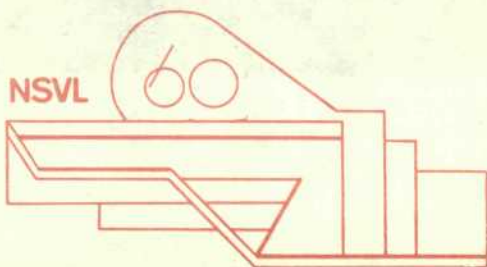
Repertuaar, mis algselt pidi kajastama mitte ainult lavastajate noorust, vaid ka noorsooprobleeme, kujunes lõppkokkuvõttes küllalt kirjuks. W. Shakespeare'i «Hamlet», «Macbeth» ja «Suveöö unenägu», B. Brechti «Ema Courage ja tema lapsed» ning «Arturo Ui karjäär», lisaks veel A. Strindberg, J. B. Molière, A. Ostrovski, M. Bulgakov, ka N. Ostrovski ja A. Fadejev. Tänapäeva dramaturgidest olid afišil A. Kuternitski, V. Korostõljov, L. Tabukašvili ja A. Remez. Mis teha — noori lavastajaid paistab nüüdisaja dramaturgia mitte eriti köitvat. Otseselt kaasajast kõnelesid näidatud 26 etendusest vaid kolm: Rostovi Noorsooteatris lavastatud A. Kuternitski «Me polekski nagu 22

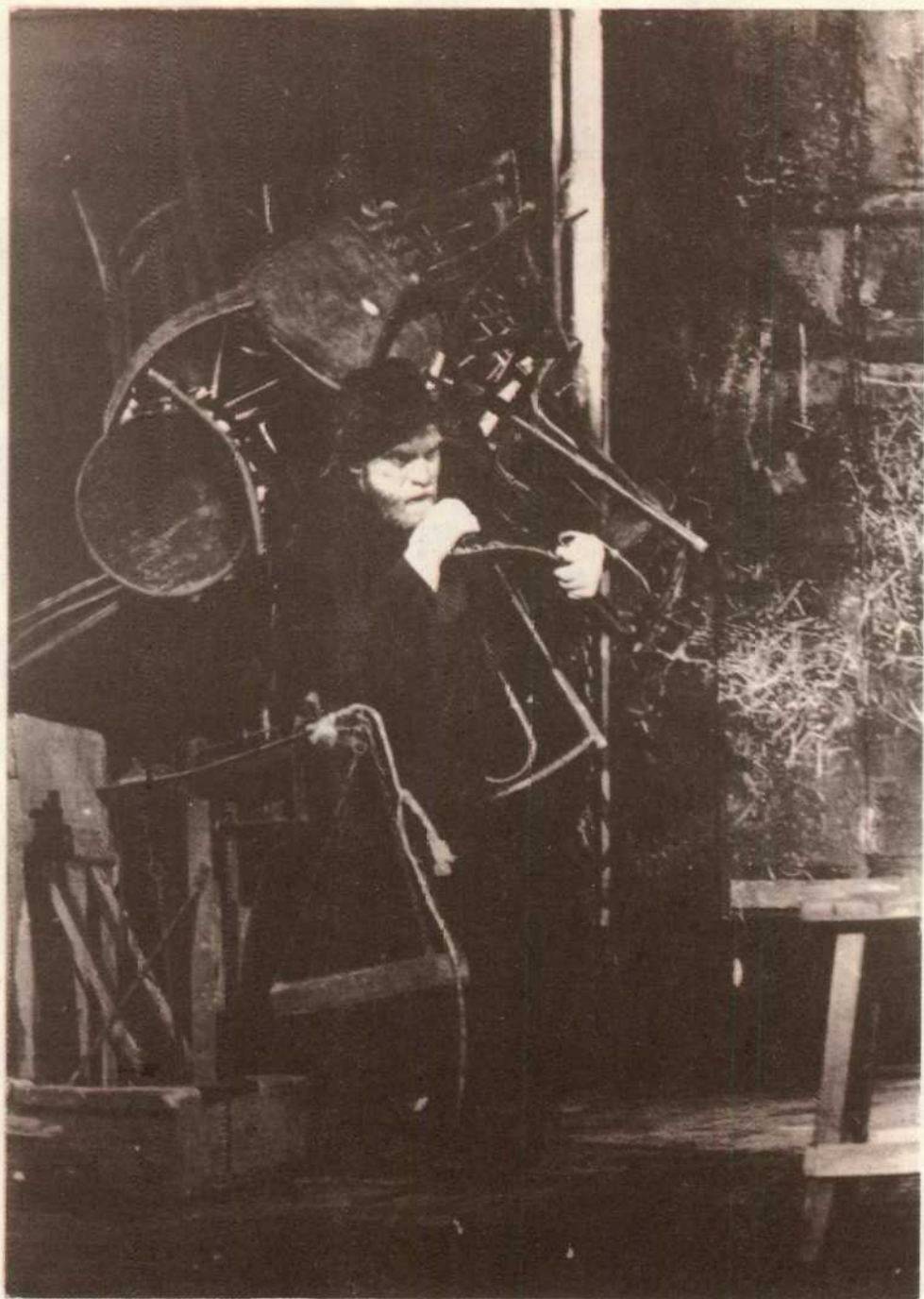
üksteisega tuttavad» («Niina»), Rustavi Draamateatrilt L. Tabukašvili «Fantoomi otsinguil» ja meie Noorsooteatri «Olen 13-aastane». See oli ka põhiline puudus, millele festivali lõppkonverentsil tähelepanu juhiti. Vené NFSV Kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsuse juhataja V. Žirov leidis, et oma kaas-aegset noort dramaturgi peaks just noor lavastaja kõige paremini mõistma. Tendentsi, et noor lavastaja soovib eelkõige lavastada just tuntud materjali, luges ta ohtlikuks. Selle tulemusena olevat Moskva teatriafiši järgi otsustades populaarseimaks näitekirjanikuks praegu T. Williams. Festival tõestas, et tugev on just see teater, mis lähtub oma rahvuslikest alustest. Selles nägi V. Žirov ka Samarkandi teatri lavastatud «Ema Courage'i» suhtelise ebaõnnestumise põhjust, võrreldes näiteks T. Ajtmatovi «Kirju koeraga...» Kirgiisi NSV Osi Draamateatri esituses. Lõppettehte noorte lavastajate repertuaarivalikule sõnastas NSV Liidu Kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsuse juhataja M. Gribanov, leides, et festivalil ei näidatud kuigi palju etendusi sellest, kes on ja mida teevad tänased nõukogude inimesed. Meie kodumaa teatrite repertuaaris olevat praegu kaks tuhat kaas-aegset näidendit, vajaliku festivalitase-meni jõudsid neist aga vaid üksikud.

Selles valguses leidis erilist tähelepanu Merle Karusoo lavastus, millel peatusid positiivselt peaaegu kõik konverentsil esinenud. V. Maksimova rõhutas, et «Olen 13-aastane»-lavastust jälgides tunneb igal hetkel, et näitlejad teevad enda jaoks olulist ja vajalikku asja, publik vaimustub mitte ainult etenduse kunstilisest küljest, vaid temas sisalduvast sotsiaalsest, valgustuslikust missioonist. Selliseid sõnu sai tõepoolest öelda vaid väheste festivalilavastuste kohta, minu poolt nähtutest võiks nu vahest iseloomustada veel Moskva Kunstiteatri esitatud A. Remezi «Teed».

Noore dramaturgi teose keskseks tegelaseks on Aleksandr Uljanov. Näeme tema mälestuspiltidena nelja dialoogi — ema, isa, vend Volodja ja õe Annaga. Lavastus valmis Kunstiteatri väikese saali avatükiks ning selle teatri jaoks üsna tavatult kutsuti lavastajaks ning peaosaliseks toonased üliõpilased

V. Sarkissov ja D. Brusnikin. Näidend haaras nii oma sisuga — tänaseski maailmas on ju aktuaalsed probleemid terrorist kui võitlusvahendist, intelligentsi osast revolutsioonist jms. — kui ka teostuse rõõsuliku elutruudusega. NSV Liidu rahvakunstnik prof. M. Tumanišvili konstateeris, et me nägime selles lavastuses näitlejate niisugust eksistentsivormi, mis on kadumas, mida ei osata ega õpetata — nimelt täiesti orgaanilist suhtlemislaadi kahe inimese vahel, lavaelu absoluutset tõepära. Kes on näinud A. Vassiljevi lavastust «Noore mehe täiskasvanud tütar», kujutab ette, millest käib jutt. Sama reaalsusefekt oli saavutatud ka tema juhendamisel valminud «Tees». Erakordselt õpetlik oli seejuures aga etenduse totaalne tehniline läbikukkumine Tbilisis. Lavastuse ülekandmine transformeeritavast väikesaalist harilikule suurele teatrilavale toimus ilma ettevalmistuseta ja läbimõtlematult; tulemuseks oli, et nii tekst kui ka atmosfäär kandusid vaid saali esiridadeni, kolmveerand publikust läks etenduse jooksul lihtsalt ära. Korduvat tõstatas festivaliarutlustes probleem noore lavastajate põlvkonna sotsiaalsest ja isiksuslikust küpsusest. Riia Kunstiteatri režissöör K. Auškaps ütles välja mõtte, et teater pole eesmärk, vaid vahend inimese keerulisel teel igaviku poole. Vähe peegeldus see arusaam aga nähtud lavastustes, millest nii mõnegi tähendus piirdus kunstniku eneseteostushuviga. Konverentsil jäi kõlama mõte, et uus põlvkond on küll professionaalselt tugevam, kuid tema sotsiaalne missioon on vähem märgatav kui 10—20 aastat tagasi režissööriks püüelnul. Teatrikritik V. Rõžova väitis, et noored lavastajad on haritud, kuid see haridus pole muutunud nende endi sisemiseks





*V. Korostõljovi «Pirosmani, Pirosmani...».
Leedu NSV Riiklik Noorsooteater. Niko Piro-
manašvili — V. Bagdonas.*

kultuuriks. Eriti ilmneb see klassikalavastustes: klassika ees ei tunta enam eelmisele põlvkonnale omast aukartust, ent kultuuri selle lavastamiseks siiski ei jätku. Haarates professionaalsuse mõistesse ka nimetatud aspekti, lausub M. Tumanišvili üsna rängalt, et paljud noored lavastajad pole professionaalselt küllalt arenenud, et üldse seda ametit pidada. Seesuguseid järeltõusijaid tehti, muide, Nõukogudemaa noorte lavastajate paremiku töid jälgides. On ilmne, et veelgi õiglasemalt käib see nende kunstnike kohta, kes oma tasemelt festivalini ei küündinud.

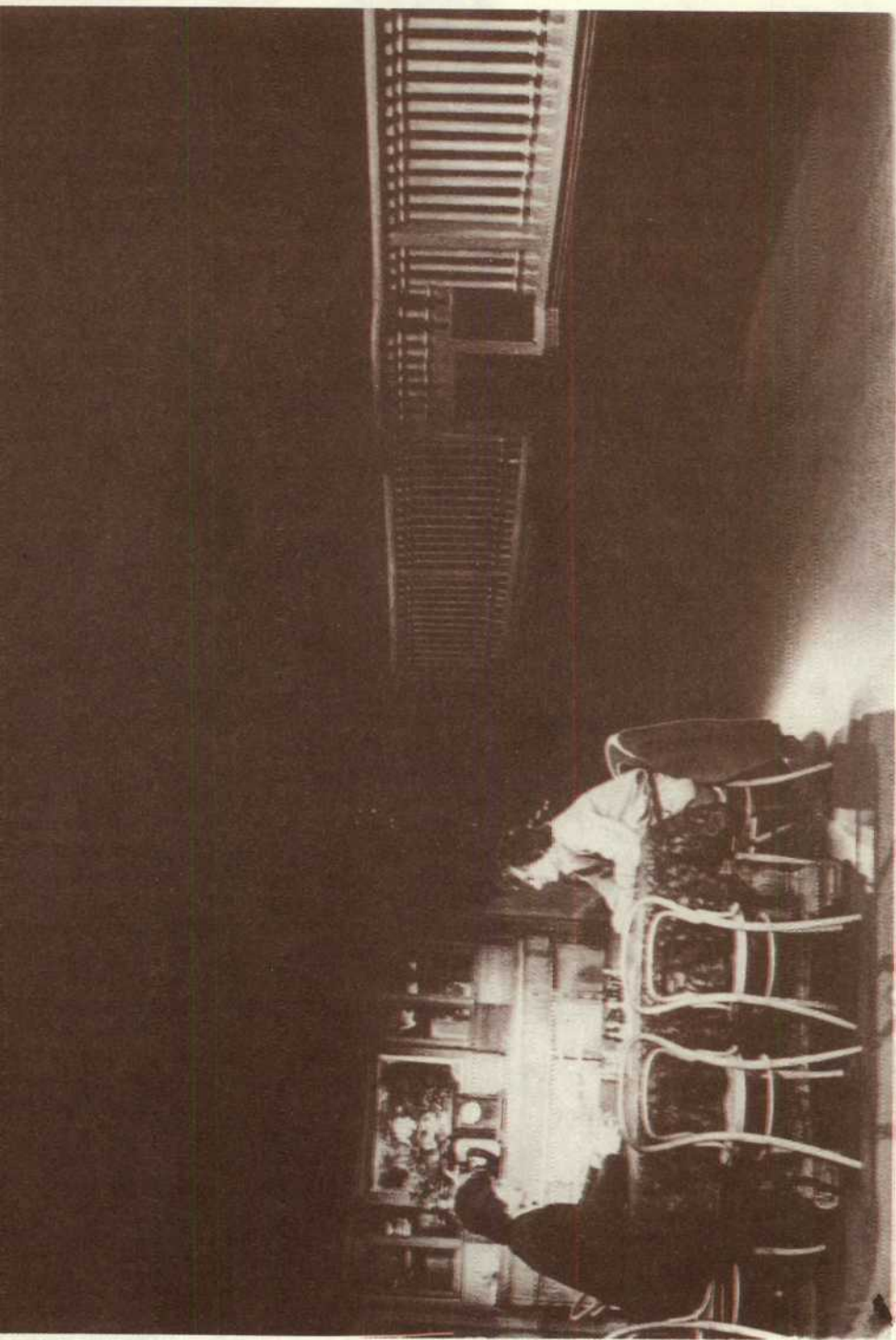
Ja jälle tõusis selleski võrdluses kiiduväärselt esile meie Noorsooteatri lavastus. Vilniuse Riikliku Konservatooriumi prorektor ja lavakunstkateedri juhataja prof. I. Vaišyte ütles lausa välja, et festivali kõige küpsemaks meistriks oli M. Karusoo, sest ta ei kartnud oma lavastuses enda pärast, ta ei pakkunud ennast välja, teda huvitas mitte efektsed eneseväljendused, vaid valusad ühiskonnaprobleemid. Vastandpoolusena osutusid kõige diskussioonilisemateks ja rünnatumateks festivalietendusteks Kaunase Draamateatris G. Padegimase lavastatud A. Strindbergi «Võlausaldajad» ja Jerevani Draamateatri «Hamlet» (lavastaja A. Handikjan). Strindbergilavastuses jäi vajaka eelkõige dialoogi ja karakterite peenest psühholoogilisest töötlusest, puudus sellele autorile nii vajalik hingekeelte vibratsioon, mille asemel mängiti forsseeritult patoloogiat, see aga muutus kohati monotoonseks. Lavastajal oli niisuguseks lahenduseks küll ka põhjendus: ta oli teostanud oma töö kahe erineva koosseisuga — keskealiste ja noorte osatäitjate kolmikuga, kusjuures oma sõnade kohaselt uuris ta ühe koosseisuga näidendi ja inimpsüühika ühtesid kihte, teisega teisi. Keskealises koosseisus asendus kirgede patoloogia kirgede eleegiaga, tragikomöödiast (autori žanrimääratlus) sai draama. Efektne idee! Kuid ometi jäi õigus prof. G. Lapkinale, kes küsis, kas on vaja Strindbergi jaotada ja eri aspekte lahutada, sest hoopiski keerukam ja huvitavam ülesanne on ju kogu psühholoogiline keerukus ühte inimkarakterisse ühendada ja ta seal veenvalt ja sügavalt avada, nagu see on tehtud kirjanikul. Lavastaja oli enda jaoks



W. Shakespeare'i «Hamlet». Jerevani Draamateater. Hamlet — V. Msrjan.

uurinud ja lahanud Strindbergi, selle asemel, et meie jaoks autoritervikut kontseptuaalselt tõlgendada. Tulemuseks oli kriitik A. Jakubovski pisut iroonilise määratluse kohaselt «suurepärase lavastus, millel pole midagi ühist sellega, mis jääb teatri seintest väljapoole».

Armeenlaste «Hamlet» ärritas enamikku kohalviibinud teatriteadlastest. A. Handikjan oli ilmselt lähtunud teesist, mille diskussiooni ajal ütles naiivselt välja üks noor Tomski lavastaja: ««Hamlet» on vaatajale nii igav näidend, et lavastama hakates me peame välja mõtlema, kuidas teda huvitavamaks teha.» Noor lavastaja oli igatahes teksti üsna julgesti ümber monteerinud, nii et ka kogenud šekspiroloogid ei saanud tõlketa aru, missugust stseeni parajasti mängiti. Täielikult oli välja visatud Fortinbrase kuju. Juurde oli seevastu loodud uusi tegelasi ning nende omavahelisi muundumisi. Lavaruumi seinad



*A. Remezi «Tee», Gorki nim. Moskva Akadeemiline Kunstiteater. Aleksander Uljanov —
D. Brusnikin, Vladimir Uljanov — L. Kajurov.*

V. Baženoni fotod

koosnesid tohutust hulgast uuest, luukidest ja klappidest, mille taga ilmingimata kogu aeg luurati, piiluti ja varitseti. Hamletit mängis üsna eakas näitleja, kes mõjus Claudiusesest ja Gertrudist selgelt vanemana. Kontseptsioonist võis ju ehk välja lugeda mingit taotlust kujutada omapärast põlvkondade konflikti, kus võimule tulnud noor «maffia» (Claudiuses leeris valitses kogu aeg mingi jõhker vendlus) piinab vana ja ausat printsit. Lavastaja sõnastas oma põhiideeks konformismivastase, võitluse Helsingöris valitseva loosungiga «Ela Taanis nagu meie!» Vaidluse käigus parafraaseeris ta selle enesekohaseks väliseks surveks — «Lavasta nagu teised!». Mõistagi jääb sellest kontseptsioonist «Hamleti» jaoks pisut napiks. A. Jakubovski sõnade kohaselt ei saa Shakespeare'ile ligi minna üleskeratud kästega, sest ta jääb siis tummaks ja vaataja koos temaga. A. Handikjani süüdistati püüdes iga hinna eest demonstreerida julget ja modernset teatrit, tulemuseks oli «oma modernismilt arhailine etendus», (J. Surkov), «erakordselt huvitav negatiivne kogemus töös klassikaga» (A. Jakubovski). Neid spetsialistide hinnanguid tuleb jagada, noorel lavastajal ei jätkunud vaimust ja sotsiaalse mõtlemise sügavust, et lõhkumisjärgsest kaosest mõistuspärane ja huviga jälgitav kunstitervik luua.

Teravad arutelud nende kahe, aga ka teiste lavastuste ümber töid endaga kaasa paratamatu «metodoloogilise» diskussiooni kriitika rollist ja taktist eriti seoses noorte kunstnikega. Kõlas süüdistus, et Moskva kriitikud on Tbilisi sõitnud oma samovariga, et sellest kuuma veega kõik teatrid üle kallata. J. Surkov kaitses kirglikult seisukohta, et kriitik peab olema oma seisukohtade väljendamisel raevukas, muidu ei kuulata teda üldse. V. Maksimova hüüdis väga mõtlemapanevalt, et kõige suuremaks õnnetuseks meie teatrielus viimase kümne aasta jooksul on olnud head kriitikud. Püüdu lavastajatega hästi läbi saada ja seetõttu ka halbade lavastuste kohta leebelt sõna võtta heitis kriitikutele ette ka M. Tumanišvili. Sellise suhtumisega aga viiakse eksiteele näitlejad, kes hädasti vajavad selgeid kriteeriume hea ja

halva eristamisel. Ta kutsus kriitikuid üles pöörama tähelepanu näitlejatöö kõige elementaarsemale tasemele, sest just siin ilmnevad täna kõige suuremad puudused. Gruusia teatri suurmeister juhtis tähelepanu sellele, et näitlejatehnikaga tegelemine on hakanud ununema, tagajärjeks on, et ka kõnesoleva festivali lõppkonverentsil ei nimetatud peaaegu üldse näitlejate nimesid. Professor Tumanišvili leidis, et kui sellele probleemile ei pöörata noorte lavastajate tähelepanu, siis nad hukuvad, muutudes inimesteks, kes suudavad kasutada vaid metafoorse teatri stampide hunnikut. Sõna devalvatsioonist, sellest, et näitlejad laval sõnaga ei tegutse ja et seepärast pole tihtipeale ka sõnu kuulda, rääkisid paljud esinejad. Mõte, et lavastaja peab vastutama oma näitlejate saatuse eest, jõuab raskelt noorte lavastajate teadvusse. Selgelt sõnastas selle K. Auškaps, kes mõtiskles küsimuse üle, kuidas sisendada näitlejale usku ja jõudu enda kallal töötada. Ainsa vahendina selleks nägi ta lavastaja pidevat tööd endaga — «ainult armastus ja ainult isiklik eeskuju» — nii kõlasid tema sõnad festivalitribüünilt. Sellist eeskujut näitavate liidrite vähesus, mastaapsete isiksuste, teatrijuhtide vaegus uues põlvkonnas tundus olevat probleemiks, mille üle valutasid südant paljude liiduvabariikide esindajad. Üldise nurina juures näitlejataseme üle, ei saa loobuda kiusatusest tsiteerida kunstiteaduste doktorit M. Strojevati, kes hindas etenduse «Olen 13-aastane» trupi mängu hiilgavaks ja tõstis eriti esile Rein Oja improvisatsioonitäpsuse, mille juures «hetkekski ei kadunud inimhinge tõe».

Tbilisis viibinud kriitikud olid üsna üksmeelsed. Halba nimetati halvaks ja head heaks. Üldise tunnustuse pälvitsid kolm lavastust. Nendeks olid lisaks meie «13-aastastele» veel Vilniuse Noorsooteatri mängitud V. Korostõljovi «Pirosmeni, Pirosmeni...» ja J. B. Molière'i «Don Juan» «Gruziafilmi» teatristuudio esituses. Viimane ei oleks küll pidanud festivali programmi kuuluma, sest tema loojaks oli seitsmekümneaastane M. Tumanišvili, kuid arutelul korduvalt kõlanud komplimendid temale kui festivali kõige nooruslikumale lavastajale

olid paljuski põhjendatud. «Don Juani» mänginud trupp oli tõepoolest noor, professor Tumanišvili töötab nendega juba mõnda aega stuudiotöö korras, eesmärgiks vajalike professionaalsete oskuste andmine noortele näitlejatele, kelle põhitöök on ja jääb filmikunst. Filmitöö kõrval valminud «Don Juan» kujutas üsnagi frivoolsete trikkide tulevärki, mille lõpul jääb Don Juan uljana keset elumerd triivima (ringhorisondile projekteerub värvifilmilt ookean), naised rippumas tema põlvede ümber ja vereplekiga lina purjena pea kohal lehvimas. Molière'i näidendist on tehtud üsna vaba töötlus, mida mängitakse tempoka ja särava komöödiana (kestus koos vaheajaga 2 tundi). Naised kähvitavad ja vägistavad vaest seelikukütti, riietavad lahti teda ja ennast, kusujuures lavastaja sümpaatia tundukse kogu aeg kuuluvat peategelase poolele. Ka siin oli lavastaja võtnud endale õiguse rolle juurde luua — side tänapäevaga sündis vanatüdrukust inspitsiendi kaudu, kelle tummstseenid ja suflööritsemine tõusid etenduses üsna keskele kohale. Kuid erinevalt «Hamletist» oli säärane efektne omalooming kunstiliselt põhjendatud ja kindlast lavastajakontseptsioonist tulenev ning ei pärvinud ka kõige kiivamate klassikakaitstjate hukkamõistu.

Züriid Tbilisi festivalil ei töötanud ja auhindu ei jagatud. Suurima kunstielamuse pakkus nähtud lavastustest aga kahtlemata leedulaste «Pirosmani, Pirosmani...». 70-ndate aastate metafoorset lavastajateatrist pisut tüdinuna otsitakse praegu kõikjal sünteesi mõjuvate režiiikujundite ja psühholoogiliselt haarava näitlejatöö vahel. Vilniuse Noorsooteatri lavastajal E. Nekrošiusel oli sedapuhku õnnestunud saavutada elamus, mille loomisel olid võrdsetl tähtsad komponendid režissööri üsna sümbolistlik fantaasia ja peaosalise Vladas Bagdonase süvapsühholoogiline mäng. Lavastustervik kuulus seejuures kindlasti nn. metafoorse teatri valdkonda, olles kõike muud kui olustikulisrealistlik. Meie eest möödus psühholoogiliste etüüdide jada kerjuskunstniku elust. Me nägime Niko Pirosmasšvili kujutlusi, tema hirme ja unistusi, mida ratsionaalselt sõnastada ning faabulaks järjestada oleks võimatu. Ja seda rasket

materjali — polüfooniliselt läbipõimitud sisemonologe — valdas näitleja läbielamisteatri reeglite kohaselt, saavutades hiirvaikse saali pingestatud kaasaelamise. Oluliseks kaasosaliseks edus oli seejuures kindlasti kirjanik S. Saltenis, kes Korostõljovi näidendi põhjal lõi sisemonoloogilise lavaredaktsiooni.

Etteheiteid võib teha muidugi ka parimatele. M. Karusoo lavastuse puhul jäi märkusena meelde positiivse programmi tabamatus, piirdumine vaid olukorra tõetruu konstateerimisega. E. Nekrošiusel töös puudus lõpuni selge kontseptuaalne mõte, see, mida Pirosmani elu konkreetne käsitlus annab juurde meie üldistele teadmistele Van Goghi, Liivi, Čiurlionise üsnagi sarnastest saavutustest. Väheaktsententitid oli ka kurva kerjuse loomeprotsess, tõsiasi, et tegu on eeskätt geniaalse kunstnikuga. Kellelgi Tbilisis viibinuist ei jäänud ^{aga} kahtlust, et nende kahe lavastaja puhul on tegemist erinevate, kuid väga andekate meistritega, just nendega, kelle leidmiseks ja tutvustamiseks kogu festival oligi mõeldud.

Festivalipäevil kutsuti E. Nekrošius lavastama Tbilisi, M. Karusoo Rostovi, teoks saab loodetavasti ka sealse peanäitejuhi V. Gvozdkovi töö meie Noorsooteatris. (Allakirjutanut ei õnnestunud näha tema lavastatud «Niinat», mis M. Karusoo vaimustust tekitas, kuid selle lavastaja suures sisemises kultuuris võis veenduda põgusa vestlusegi kaudu). Süvenes teadmine, et Nõukogudemaa teatri ja noorte lavastajate probleemid on paljuski ühised: tänapäevateema vähesus, klassikalavastuste mitteküllaldane kultuuritase, oskamatust töötada näitlejatega. Neist ülesaamiseks on vajalik kogemuste vahetamine, saavutatu võrdlemine, üksteise mõtteid ja vaimusust osasaamine, praktiline loominguine koostöö. Kontaktid, mis sõlmiti Tbilisi aprikoosipuude all, aitavad sellele kindlasti kaasa nagu ka otsus muuta sellised festivalid regulaarseks.

TRUUDUSE MAGUS KOOREM

«Autoritruudus» — äkki jälle moesõnaks saanud? Tõsi, truudus võib ju hea asi olla, ehkki me teame nii lähemast kui ka kaugemast minevikust küllalt näiteid, kus truudusemurdmist karistati surmaga. Niisiis on truudus (*die Treue, die Ergebenheit, loyauté, faith, loyalty, vernost, predannost* jne. jne.) oma loomult konservatiivne nähtus (ka truualamlikkus, truunagu koer, riigitruu jne.), alalhoidlik tendents. Truudus on keeld, olgu siis sisemine (interioriseeritud) või väline (kohtu ja politsei poolt peale surutud). Kuid see, mis ühiskonnas keelatud, on ühtlasi tema konstruktoriks (I. Černov: «Sattudes tundmatusse ühiskonda, on esimeseks ülesandeks teada saada, mis siin on keelatud.») Kooselu vorme järgalt partneritele peale suruv ühiskond on mu arust ebademokraatlik, ajast ja arust. Kuid miks on see termin nüüd taas pinnale tõusnud teatri puhul? Kes on siis abielus ja kellele murtakse truudust? On tõsi, et paljud kunstid elavad ühe katuse alla, kuid nende vahel pole juriidilisi alluvus- või omandilepinguid. Tõsi, kirjandus on oma lühikese olemasolu jooksul alatasa püüdnud endale võtta muusade seas mingisugust haaremipidaja rolli. Ilmselt arvab ta, et on kõige targem. Kas sellepärast, et ta kasutab sõnu, nagu teaduski? Kuid enne teaduse teket konstitueeris maailma müüt, ja müüt ei olnud kirjandus, tihti polnud temas sõnugi, ainult uskumine, ja müüdist viib otsesem side teatrisse kui kirjanduseni, mis on siiski hiline nähtus! (Vt. ka J. Lotmani huvitavat artiklit «Süžee päritolu tüpoloogilises valguses», «Статьи по типологии культуры», Tartu, 1973 — või ükskõik millist kunste sünteesivat ajalugu.) Üldiselt aga pole truudus iseenesest mingi väärtus. Oluline on see, miks ollakse truud, ja kellele ja kuidas. Isegi naise kohta ei saa me midagi teada, kui teame tema kohta ainult seda, et ta on truud. Asi on ikkagi lihtsam. Kui võetakse mingi süžee, mingi kirjanduslik tekst ja kasutatakse seda teatris, siis loeb ainult see, kas tulemuseks on **hea või halb etendus**, kas see on vaatajale elamuseks, kas see rikastab tema vaimsust, kas see on kultuuriväärtus. Kui tulemus on tühine, ei aita autoritruudus. Ja ei aita ka truudusetus. Etendust ei ole ja see on kõik. Minu arust on see nii lihtne aksioom, et seda on isegi naljakas korrata. — Tähtsam on aga läheneda sellele sõnale tõesti tõsiselt. Meie kriitikud räägivad autoritruudusest ja mõtlevad truudust ühele teosele, näiteks «Kapsapeale». Kui «autoritruudus» midagi tähendab, siis antud juhul truudust Lutsule: Meenutame ka Meierholdi juttu Gladkovile, et klassikuid tuleb võtta koos kogu selle riuliga, kus nad asuvad; Puškin, Stendhal ja Byron ei tundnud üksteist peaaegu, aga nad on lähestikkud ja ühte lavastades lavastame neid kõiki. Mind vihastab kõige rohkem see, kui asjatundmatud inimesed, kes ise ei tunne üldse mingi autori vaimu tervikuna, tulevad selle vaimu puudumist ette heitma inimestele, kes on võib-olla mitu aastat ainult selle autoriga tegelnud. Kes võib siin suu täis võtta autoritruudusest või -truudusetusest? Muide, Brooki on ikka peetud autoritruuduse tõeliseks näiteks. Ka E. Treier on mitu korda rõhutanud, kui truudusehull Brooki on. Praegu peavad Euroopa kriitikud väga autoritruuks Brooki «Carmeni tragöödiat». Selles on kasutatud Bizet' muusikat, selle esitavad tosin lauljat, paar draamanäitlejat ja väike orkester. Välja on jäetud mustlased, tubakavabriku töölised, röövlid. Carmenil on peale Escamillo ja don José ka oma mees. Ka Escamillo sureb härja sarvede otsas. Teost mängitakse Pariisis Bouffes du Nordis paljal liival, ilma dekoratsioonideta, ja etendus kestab poolteist tundi. (Ärme parem mainimegi, et stseenid on ümber tõstetud.) Kriitikud peavad Brooki lavastust üheks Bizet' «Carmeni» parimaks tõlgenduseks, ja ütlevad, et alles nüüd tajume selle ooperi ja Hispaania tõelist hõngu. Ehk on siin tõesti tegemist armuvahekorraga Brooki ja materjali vahel, mitte aga igava kodanlise truudusega... F. Engels: «Üksikabielu ja hetärismi kõrval muutus abielurikkumine vältimatuks ühiskondlikuks nähtuseks — hukkamõistetuks, rangelt karistatuks, kuid väljajuurimatuks.» (Perekõnna, eraomanduse ja riigi tekkimine. Tln. 1958. Lk. 60.)

MATI UNT



Marika Rink, Leonhard Lapin ja Rein Oja.
Marju Lauristin ja Rein Veidemann.
Leonhard Lapin ja Rein Oja.

Kirjandus pole küll ajakirja «Teater. Muusika. Kino» spetsiifika, kuid ühele eelmise aasta lõpul ilmunud teosele otsustas toimetus siiski tähelepanu pöörata. Mihkel Muti romaani «Hiired tuules» («Looming», 1981, nr. 11–12), mis Tallinna ja Tartu haritlaste seas viimase aja teostest ilmselt üks menukamaid on, tegelasteks on teatri-, kirjandus- ja kunstiniimesed. Et paljud «Hiired tuules» teemad ja probleemid meiegi ajakirja ainevaldu puudutavad, siis otsustasime kutsuda selle ümber mõtteid vahetama eri kultuurialade inimesi. Meid huvitasid eelkõige küsimused: kuivõrd terviklikult peegeldab romaan meie teatri- või kultuurielu? Kuidas hinnata peategelasi tegeliku elu taustal? Kuna vestlusringi sihiks polnud mitte konkreetne kriitika, vaid üksnes vabas vormis arvamuste avaldamine antud ainevalla ümber, julgeme selle tulemuse lugemiseks pakkuda.

Osa võtsid: näitleja Rein Oja, teatrikriitik Marika Rink, arhitekt ja kunstnik Leonhard Lapin, kirjanduskriitik Rein Veidemann ning sotsioloog Marju Lauristin. Toimetust esindas Vallo Raun.

R. Oja: Kui mulle helistati ja siia arutelule kutsuti, ei olnud ma seda romaani veel lugenud. Peatoimetaja Jaak Allik ütles telefonis: «Kui sa esimesest kolmest leheküljest üle saad, loed ta kindlasti läbi...» Kuigi ma kõigest Muti päevikuasjadest romaanis aru ei saa (libisesin neist tõepoolest üle), tundub «Hiired tuules» üldiselt olevat täitsa ausalt kirjutatud. Õppisin ise konservatooriumis kursusel, mille lõpetajad üle kogu Eesti laiali sõitsid, seepärast on mul nende käekäigu kaudu meie teatrielu sisepoolset avar pilt tekkinud. Nii et, kui küsida: kas see teos on meie teatri- või kirjanduselu suhtes representatiivne, siis vastaksin, et muidugi on.

L. Lapin: Minu jaoks on «Hiired tuules» eelkõige teatriromaan. Ta ilmus meie ette kahes «Loomingu» numbris, n.-õ. kahes vaatuses, see lähendab teda veelgi teatrile. Ja kompositsioon on ka nagu teatritenduses...

Otsesest «meeldis» või «ei meeldinud» hinnangut anda on mul väga raske. 30

Säärastest otsustest olen tegelikult juba ammu loobunud. Sest on ju küll selliseid kunstiteoseid, mis võivad tunduda vastu võetamatud, kuid mis kultuuripildis on ikkagi vajalikud. Ja «Hiired tuules» on samuti vajalik. Pärast kõmulist «Meeste» ilmumist võtsin ta tegelikult kätte juba eelneva sümpaatiaga. Ja pärast läbilugemist arvan, et tal on meie kirjanduses oluline koht.

M. Rink: Minu meelest on «Hiired tuules» eelkõige publikuromaan. Haritud teatrikülastaja, vaimuaristokraadi nukker pihitus, kus viimase aastakümne teatri olemust on üsna terase ja tundliku silmaga jälgitud.

R. Veidemann: See romaan on palju meeldivam kui paljud viimaste aastate romaanid. Peab ju tunnistama, et ta järgib head traditsioonilist liini: olustiku kujutamist isikute kaudu, mida alustas Mati Unt oma romaaniga «Hüvasti, kollane kass» 1960. aastate algul. See hea traditsiooniline suund vastandub nüüd uuele voolule, mis sai alguse Aimée Beckmani 1975. aastal ilmunud «Valikuvõimalusega», kus tõsiselt valdavaks konstruktsioon ning kontseptsioonide skemaatiline esitus.

Nii ei saa ma Muti romaani võtta lihtsalt kui teatriromaan.

M. Lauristin: Kui «Hiirtele tuules» meie kirjandusest mingit eelkäijat otsida, siis lähim on muidugi «Via Regia». Siiski peab ütlema, et kui Mati Unt omal ajal võttis teatrielu hirmus tõsiselt, siis Mutt vaatab umbes analoogilisi kollisioone ironilise pilguga: ta tabab palju koomilist tolles tõsisel nähtuses, nagu seda on meie kultuur. Minu jaoks ei ole «Hiired tuules» teatriromaan, ta on laiem. Peale teatri kohtame seal aineni ju veel kirjandust, ülikoolieliu ning muudki.

Kui vahetult muljelt natuke sügavamale minna, siis mulle meeldis romaan «Fabianiga» võrreldes autori enda hoiakult. «Fabianis» püüdis Mutt oma hoiakut mingil määral varjata või seadis ette selle negatiivsed momendid. Praegu annab ta üsnagi siiralt ja otse mõista, mida tema või ta põlvkond tõsiselt hindab; see omakorda annab talle õiguse naerda, karikatuuri kirjutada. Nii et kultuuriromaanina sümpaatne nähtus.

V. Raun: Mutt on põhiliselt esseist, tark ja teravmeelne arutaja, filosoof kirjanduses. «Hiired tuules» on huvitav eelkõige kui ilukirjanduslike näidetega essee.

Muidugi pole nimetatud teos paljalt teatriromaan, ehkki tegevus teatrikeskkonnas toimub. Kahe peategelase, Victori ning Jermakoffi kaudu on püütud lahata ühe ideaalideta haritlaspõlvkonna ideaale. See on too nn. heaolupõlvkond, millest viimasel ajal palju on räägitud. Tulevad välja me väikerahva tingimustes tekkinud kaks teed kultuuri, kaks teed kultuuritegemiseks üldse...

R. Oja: Jermakoffi läbimurret kultuuri on päris peenelt analüüsitud. Ja kunsti nn. kõõgipoolse paljastab Mutt osavalt. Lugejal võis küll tekkida vastikustunne, et kuidas nii, kunst on ju püha jne. Kuid teatriinimesed on samasugused tavalised inimesed nagu teisedki! Kui säärane romaan dokumentalistlikult maha kirjutada mõnel teiselt alalt, siis see ei tunduks ju imelik? Aga näe, teatri puhul tundub; inimestest laval on teine mulje... Tegelikult pole situatsioon teatris, kirjeldatud kujul, minu arvates üldsegi halb, vaid täiesti normaalne. Ma ei oska seda muidugi hinnata nullpunktist, n.-õ. puhta lehena. Iseküsimus on see, kui palju me selle normaalsusega nõus oleme.

R. Veidemann: Kas ei oleks siiski otsustarbekas lahus hoida kaks asja? Ühelt poolt aine, mida kujutatakse, ja teisalt — autori suhtumine sellesse. Esiteks, kuidas aine ise teoses avaldub, ja teiseks, kuidas autori suhtumine sellesse ainesse projekteerub. Siinkohal tahan meelde tuletada romaani lõpulauset: «Kultuurini ta sel päeval ei jõudnud.» See on mu meelest

Rein Heinsalu.

K. Suure fotod



väga oluline. Kultuurimaailm, see teatri- maailm, mis ainena romaanis avaldub, on lihtsalt masendav. Tõepoolest, me seisame täieliku kaose ees. Aga seda näeb ka Victor: ta ei tea veel, mis see kultuur tõeliselt on; ja nagu alles mängib, poseerib seda teadmist.

Kompositsiooniliselt on romaan teatud määral lõtv. Ta on nagu mingite meeleolude, tunnete kogum. Teisest küljest on raam ikkagi olemas: vaimsuse primaarsuse eneseteadlik manifesteerimine, eneseironiat kätkev, ainest veidi eemaldunud autori resigneerunud hoiak.

L. Lapin: Rein Oja ütles äsja, et ega see kultuur või kunst seestpoolt nii jube olegi, kui ta välja paistab. Omaelaste kultuuri- tegelaste esindajana tahan väita, et tegelik kultuurielu on palju hullem! Romaan paistab selles suhtes veel väga tagasihoidlik. Mul on olnud otseseid kokkupuuteid mitme kultuurivallaga ja seepärast mõõnangi, et kultuurielu kujutajana on Mutt alles algaja; sügavuti ta seda elu veel ei tea. Mulle näib ta alles naiivne... Asi on selles, et enamik inimesi on harjunud tarbima valmis kunstitoodangut. Nad tahavad saada ilusaid valmis raamatuid, ilusaid valmis maale, ilusaid valmis teatrietendusi, ilusaid valmis kontserte jne. Aga seda protsessi, mida kunstnik peab läbi tegema, et ühte või teist toodet tarbijale luua — kasutan spetsiaalselt majandusallast sõnavara —, selleks peab kunstnik tõesti elama ei-tea-millist elu; selleks peab ta ennast põletama... Selle- tõttu ongi kunstiinimestel — lihtne fakt! — väga palju kommunaalskandaale, sekeldusi jms. Sest need, kellega nad kõrvuti elavad, alates naistest, lastest ning rääkimata korterinaabritest, on harjunud saama ilusaid, valminud, lõplikke asju. Aga seda, et loomisprotsess võib olla raske, keeruline ja teinekord ka jube, sellega pole inimesed nõus...

Minu jaoks on «Hiired tuules» siiski teatriromaan, ja mitte ainult ainesest pärast. Sest romaan ise meenutab teatrietendust, lausa klassitsistlikku draamat, kus lühikesel ajajooksul toimub väga palju sündmusi. Igale tegelasele on selles teoses autori poolt antud mingi roll, mida ta vahelduva eduga mängib. Siit ka romaani n.-õ. lõtv kompositsioon: lavalgi mängib üks näitleja paremini, teine hal-

vemini. Ja Mutt ei ole ühe või teise rolli piire täpselt määratlenud. Ta annab tegelastele küllalt vabad käed ning seetõttu ei saa seda romaani kitsamas mõttes pidada üldse representatiivseks. Kohati lähevad tegelased reaalsusse, kohati lähevad reaalsusest välja; nii ei saa me neid siduda konkreetsete prototüüpidega. (Kui «Loomingu» Raamatukogus ilmus Muti «Mehed», siis puhkes Kunstiklubis kohe skandaal: paljud solvusid Muti peale, eriti mõned kunstnikud, et näe, Mutt pole tegelikult üldse süvenenud nende isiksusse. Minule aga tundus, et ta ei solvanud kedagi, sest nendest kunstnikest olid juttudes ainult mingid pudemed. Elades selles keskkonnas, Mutt lihtsalt kasutas kirjanikuna ümbritsevat materjali...) Ta on kogu selle asja serveerinud mänguna; seda ei saagi võtta tõsiselt. Nagu Bulgakovi «Teatriromaaniski» lähevad reaalsus ja fantaasia siin segamini. Kirjutades esseistlikult, nihkub Mutt pidevalt reaalsusest välja (mis jätab võib-olla reaalsuse mulje, sest autor on hea lavastaja). Mutt on nii hea lavastaja, et tõmbab mängu ka lugeja. Lõpulause on tema jaoks tõesti sümbolne. Meie peame siit edasi mängima! Mutt on käima pannud justkui ühe totaalse multimeediumi...

M. Rink: Kultuuri peegelpilt, mille autor meile näha pakub, on tõesti üpris vastik. Arvan end aimavat, et selles ongi kirjaniku positiivne programm: kui meiegi, lugejad, nii tunneme, hakkame samuti igatsema kultuuris avaramat vaatevälja, targemat, nõudlikumat suhtumist kunsti tegemisse. Poolteater, mida teeb poolteatrimees Kalle Jerமாகoff, ei saa ju kõita tõeliselt haritud inimest... Olen sageli mõelnud, miks vaimuinimesed teatrist eemale hoiavad. Romaanis on aimamisi (aga isegi otse) vastus olemas: dilettantlikud teatriaskeldused, lennukad, aga naiivsed ideed ja... ütleks kohe: rumalus — need peletavad eemale.

R. Veidemann: Romaanist paistab läbi kontseptsioon, et ühelt poolt on õigus luua vaid sel inimesel, kellel vaimus juba lapsepõlvest saadik kaasas. Mitmenda põlve intelligendil, kes tasapisi aste-astmelt on jõudnud mingisugusele tasandile. Teisest küljest aga näeme Jerமாகoffi näol alles esimese põlve intelligenti, kelle loomistung viib mässuni. ta

enda murdumiseni. Ta satub endaga vastu. Ja mulle tundub, et kokkuvõttes tahetakse näidata: kulg peab olema loomulik... Siinkohal tekibki mul peas paralleel. Mõtlen nn. metsrahvastele, keda ka püütakse viia tsivilisatsiooni. Kui see üleminek kultuuri toimub liiga järsku, siis neid ähvardab kaos ja pörkumine iseendaga. Kui aga lülitada nad tsivilisatsiooni tasapisi aste-astmelt, siis on nad võimelised seda tegema palju paremini. Nii ka Victor ja Jermakoff.

V. Raun: Mõlema peategelase teotsemis-mehhanismi alguspunktis on kompleksid. Esiteks, ponnistused säilitada mitmendat põlve intelligentide järjepidevus. Teiseks, patoloogiline viha kultuuri vastu, mis paradoksaalselt kasvab ümber iga hinna eest kultuuri tegemise tahtmiseks.

Jermakofflikkuse kui nähtuse elujõudu küllaltki õhukese kultuurikihi puhul näitab ka see, et ei miski muu kui Kalle enda sisehinnang sunnib teda kultuurimängu lõpetama. (Ta ju ise ei tulnud otustavale koosolekule. Oleks ta seal olnud, kes teab...) Teatrikriitikuks ja seejärel lavastajaks hakkamine (kui on tekkinud tutvused ja selgeks saanud, mida üks moekriitika kõrgeks hinnata võib) nõuavad vähem jõudu kui loobumine.

Kahtlemata on kirjaniku edasimineku selles, et ta on teinud katse boheemlas-konnast välja murda, näinud elu avaramalt kui varasemates proosakogumikes, pannud oma tegelased targutamise ja teravmeelitsemise kõrval ka tegutsema.

L. Lapin: Mutt on võtnud lihtsalt kaks mudelit: ühest küljest pürgijamudeli, ning teisalt — pseudointelligendi oma, kel on küll sügavad juured, aga kel pole sädet. Nende kahe mudeli puhul on lõppkokkuvõttes Victor ja Jermakoff nagu üks isik, kes esindavad eri poolusi...

M. Lauristin: Tõepoolest, juured kultuuris ei tähenda mitte seda, et sul kodus on pikad raamaturiivulid. See tähendab hoopis seda, et kultuuril on omad seadused, oma põhi. Ja et sellest põhjast ei saa ennast lahti rebida. Vastasel juhul ei teki väärtuslikku loomingut... Jermakoffi tragöödia algabki sealt, kus ta püüab teha midagi täiesti uut, mil pole alust ega põhja. Kultuuris, mille keskel ta elab ja tegutseb.

33 Jermakoff murrab nn. vanast vormist



Kirjanik Mihkel Mutt Nampho (Korea RDV) tuultes 1981. aasta oktoobris.

J. Alliku foto

välja enne, kui ise taipab, mis on üldse kultuuri sügavam sisu.

Mitte asjata pole romaani pealkirigi selline: «Hiired tuules». Seda lahti mõtestades parafraaseeriksin Thomas Manni järgi: «Hiired Völumäe jalamil». Assotsiatsioonina võttes on kogu see romaanis kirjeldatud kultuur nagu hiirte sebumine mäe jalamil. Küsimus on vist lõpuks ikkagi vaimsuses, vaimuse madaluses või selle puudumises. Ühelt poolt näeme Jermakoffi, kes suure hooga püüab kultuuri-sfääri läbi murda. Teiselt poolt Victorit, kes alates lapseast on vaimusest nii läbi imbunud, et ta alles romaani lõpus tajub: vaimus pole talle siiski senini kättesaadav olnud... Vaimuse väärtustamise küsimus ongi selles romaanis põhiline.

Vestluse vahendanud
REIN HEINSALU

VABAÕHUETENDUS

toimus siseõues, vanade kivimüüride vahel. Üks osa müüridevahelisest maa-alast oli mõeldud näitlejaile, teine osa ette nähtud vaatajatele. Oli üles löödud lavakõrgendik, mille tagaseina moodustas õue juurde kuuluv keskaegne kivisein. Publik oli kohal. Istuti selleks seatud pikkadel pinkidel. Ilm oli soe. See osa taevast, mis õuele ära paistis, oli enamalt jaolt selge ja sinine, välja arvatud üksik huvitava kujuga pilv. See oli väike pilveke; ta püsis kaua paigal ja teda oli hea vaadata. Vanadest müüridest kasvas rohututte. Ouenurgas kasvas puu, ma ei tea, mis puu. Ta lehed liikusid vaevumärgatavalt ja kuna nad ei liikunud mitte pidevalt, vaid aeg-ajalt, maheda tuulehoo mõjul, mis hoovi jõudis, siis oli huvitav oodata ja vaadata — millal liigub, millal ei liigu. Müürikivide vahel kasvas üks sõnajala moodi taim, muidugi palju väiksem kui metsas. Ka seda taime vaatasin kaua ja hoolega. Palju oli elu ja liikumist sel päeval seal õues! Kõrgel katusel krabistas keegi. Alguses ei saanud aru, kes see võiks olla. Tillukesti kivipurukesti pudenes alla. Siis tuli ka krabistaja ise nähtavale. See oli üks tuvi. Ta kõndis mööda katuseäärset vihmaveerenni. Siis lendas ta üle hoovi teisele katusele. Nägin veel mitut väiksemat linnukest aeg-ajalt üle hoovi lendamas. Aga nad ei laskunud maha, nende kodu oli mujal. Valgus oli muutunud. Päike paistis nüüd veel müüri ülemisele osale. Selge oli valguse langemise piir. Lendas ka üks liblikas ja mitu kärbest. Jälgisin neid nende lennuteel. Ühel katuseserval turnis töömees, kes ilmselt midagi katusel parandada tahtis. Aga ta ei olnud katusel kaua. Võib-olla ta ei tahtnud segada all toimuvat etendust. Kui etendus oli lõppenud — etendati üht vana kurbmängu — läksin rõõmsana tänavale. Mulle tundus, et olin saanud enesele mõne asja selgemaks.

PÕSED MALETAVAD KÄSI

Olin ühes Ida-Euroopa suurlinnas filmivõtetel. Oli suvi. Enne võtteplatsile minekut istusin ühe südalinna maja keldris, kus oli jumestustuba. Mind grimeeris lüheldane, ümaraanõoline brunett noormees, kes oli vilunud ja nobe. Ei olnud eriline grimm, ei vuntse ega habet, ei valeripsmeid. Oli vaid üldine tään. Noor mees oli jumestamist lõpetamas. Ta patsutas õrnalt oma sõrmedega mu põski, ühtlustamaks grimmi. Ta patsutas veel ja veel. Ja siis tundus mulle, et enam ei tarvitseks patsutada. Ja just siis, kui ma seda tunda jõudsin ja grimeerijat läbi peegli vaatasin, kasvas ta viimane patsutus üle tugevaks löögiks. Ehmatasin veidi. Ja nüüd, seitse aastat hiljem meenub mulle, et ta patsutas mind ühe korra veel. Teisele põsele. Lühidalt, järsku ja professionaalselt. Ta oli löönud mu põskedele oma suhte. Juhtum oli mulle mitmes mõttes õpetlik. Kuid esimest korda mõtle-sin täna: kuidas käib tema käsi nüüd?

KUNSTITEMPLIS .

Teatrimajas oli algamas lavaproov. Kostüüme ja rekvisiite veel ei olnud, asi polnud veel nii kaugel. Eelmisest õhtust oli laval maha võtmata ühe teise tüki kujundus. Seda polnudki kuigi palju — maalitud tagasein Tšehovi ja Hesse portreedega, riidekirstud, puuanumad, viinapudel, paar tooli ja lauake. Toolid ja laud nihutati lava äärtele ja ehkki need esemed häirisid nagu vale asi valel ajal vales kohas ikka, polnud neid mujale võimalik viia — ruumid olid täis ja proovi teha ju kuidagi sai.

Äkki ütles üks näitlejanna, vaadates paksu raamatut lauakesel: «Vaadake, mis siin on.» Teised läksid lähemale ja vaatasid. Laual oli venekeelne piibel. Osa lehti oli üle kleebitud paberiga, millel võis lugeda mingi näitemängu käsitsi ümberkirjutatud tekstilõike. «Ja selle kõige kangema liimiga on kleepinud, seda ei saa lahti ka.» Näitlejanna pööras oma pea kõrvale. Paus. Ega sel lool ei olegi lõppu.

Juuni 1982

Mees, kes tahtis kuulsaks saada

JUTUSTAB ANTS JÕGI *



Foto ajakirjast «Teater» nr. 6/7, 1940. Pildi allkiri: ANTS JÕGI «Estonia» teatrist, kellel täitub käesoleval hooajal 25 a. lavategevust.

«Kui ma juba Tallinnas «Estonias» mängisin, oli teatris ikki kaunis vaesus, kui nii otse ütelda. Korra ma küsisin Jungholzi käest, direktori käest, kas ei saaks ka palka juure ja direktor vastas, et kuule härra Jõekene, meil ei ole teatris näitlejad palga perast, meil on näitlejad au ja kuulsuse perast.

Noh ja aasin siis läbi, aga suvel anti ikke kaks kuud puhkust ja mina suvitasin iga aasta Viljandis emakese juures. Jalutasin siis kord sääl Viljandi mõisa hoovi pääl ja ümberkaudu külas ja nägin korruga toonekurge kardula vagude vahel jalutamas. Ja tuli idee, et ma ostan selle toonekure ärä, viin Tallinna, lasen omale teha väikse vankre ja söidan selle vankrega teatrisse ja teatrist jälle kodu, kurg iis, ja ma saan kuulsaks, mis siis elul viga. Sellepärast et välismaa näitlejad käivad ju ikke lõvidega ja kaelkirjakutega... Mõtlesin, et teatrenäitlemine mind kuulsaks ei tee. Aga nii võin saada.

Ja nii see läks. Tuli see vanamees säält vällä ja ma küsisin: «Kuule, kas teie kurg või?» — «Minu jah.» — «Kas müüte ärä?» — «No kui kaubale saab, eks siis või müüa.» — «Palju te kure

iist tahate?» — «Kümme krooni.» — «Hüva, ostan kure ärä.» No ja ostsin siis kure ärä ja mõtlesin, kuidas ma ta nüüd ema juure viin, et eks ma jalutan temaga sinna. Talumees naeris, et sedasi ei saa, rahvas kogub ümber ja sa ei saa siis edasi. Parem pane kurg kotti... No siis paningi kure kotti, võtsin selga ja viisin ema juure. Ema pahane: «Mis sa tuud sellest kurest siia, mul omal kana sääl voodi all, teeb mustust, ma ei jõua sedagi ärä koristada!» Ma ütlesin: «Emakene, ma söidan homme Tallinna ja võtan kure kaasa.»

«Kui vana mees Sa sel ajal olid?»

«Ma olin 22 aastat. Ja võtsingi siis kure ommuku kotiga kaasa. Kurg hakkas sääl autus oksendama. Oli igavene viletsus ja vaev. Suure surmagä sain ikki temaga Tallinna. No Tallinnas panin ta tuppa, lasin lahti, kurg hakkas jälle oksendama, hüppas lauale, tegi sinna suure mustuse. Ja ma mõtlesin, et ei tea, kuis ma temast lahti saan. Ei midagi, kurg tahab süüa. Siis läksin hipodroomi heinamaale kurele konni otsma. Paar konna sain, tuln tagasi, väsinud, jalad kõik katki. No küll on häda, no mis sa teed, kuulsus, mis ma tahtsin saada, jääb kõik nüüd tulemata. 36

* A. Jõe kõnepruuk muutmata.

Läksin jälle konni otsma, vällas ukse ees oli palju poisikesi, ütlesin: «Poisid, minge tooge konni! Kakskümmend senti annan konnast!» Poisid vaatasid, mõtlesid, hakkasid naerma: «Hõ-hõ-hõ, kahekümne sendi iist ma lähän sul konni otsma! Anna kroon konnast, siis lähäme. Nii pidin ise konni otsma minema. Panin seni selle kure kuuri. Ei aidand. Ühel päeval võtsin jälle kure kotiga kaenla ja läksin Paldiski maanteed ülesse. Ei jõudnud teist kanda ka, siis võtsin teise nõõri otsas järgi. Rahvas kogus ümber ja äkki ütles keegi: «Näitlejahärra, mis te piinate kurest, parem laske ta lendu.» Ma vastasin, et ei saa lasta, tal on tiivakont katki. Viimaks panin kure kotti ja sõitsin Kadriorgu, et jalutan säääl selle kurega. Aga jälle kogus rahvas ümber ja midagi teha ei olnud, ikke: «Anset, kust sa selle kure said? Mis sa sellest kurest piinad!» Võtsin jälle kure kaenlasse ja läksin «Estoniasse» sööma. Kure panin «Estonia» väiksesse aeda. Ja sõin säääl siis ja viimaks tuli Brandmann, šokolaadivabrikant Brandmann. «Tere, Anset, mis sa tiid siin?» — «Söön.» Keeras ümber ja vaatas: «Kelle sii kurg on?» Ma ütlesin: «Minu kurg.» — «Mis asi, sinu kurg? Müü ärä! Palju tahad?» Ma mõtlesin, mõtlesin. «Viiskümmend krooni.» — «Hää küll, ma maksan viiskümmend krooni.» No siis kõlises telefon, Brandmann läks telefoni juure, ma sõin edasi. Tuli jälle üksi rikas miis sisse: «Tere näitlejahärra!» — «Tere, tere.» — «Kelle sii kurg on?» — «Minu kurg.» — «Müü ärä!» Ma ütlesin: «Ma müüsin juba kure ärä Brandmannile viiekümne krooni iist.» — «Mis asi, viiekümne krooni iist! Ma maksan sulle... panen kümme krooni juure — kuuskümmend.» Ütlesin: «Ma ei saa ju, ma olen ju kure ärä müünud, ega ma pettä ei saa.» No jaa, rääkisin siis, kui Brandmann tagasi tuli, temale ja tema ütles, et hää küll, mina annan sulle ka kuuskümmend. Ja nii sattus siis kurg Brandmanni aeda Piritäl. Kahe kuu pärast läksin kurge vaatama. Vaatasin — kurest oli kahju ka. Kurg tegi, kui mind nägi, kaugelt juba tul-tul-tul-tul-tul ja jooksis ruttu minu juure aia ääre, pani pää minu jalgade juure: oli nii hää miil, et sai minuga kokku. Nii jätsin siis kurega

päris jumalaga ja pärast teda enam ei näinud.»

«Aga kust see Sinu nimi siis pärit on, see Anset? Muidu oled sa ju Ants Jõgi, saad 90.»

«Anset on pärit «Estonia» teatrist. Käis nimi Anset-Kanset-Munset, kus sa lähed, kust sa tuled ja nõna edasi. Muud nime ei olnudki, iki Anset.»

«Mis aastal Sa siis «Estoniasse» läksid?»

«21. aastal. Kutsuti, mitte mina ei läinud, vaid mind kutsuti.»

«Ja enne seda tegid siis Viljandi «Ugalas» kaasa?»

«Viljandis oli vabaõhuetendus. Seal olid «Estonia» mehed, ja öeldi siis minule, et tulge «Estoniasse». Sel aastal, 20. aastal ma tulla ei saanud, sellepärast, et rahapuudus oli kõva, ei olnud ühte kui teist. Ja siis tehti 21. aastal tuluõhtu. Tuluõhtu tähendas seda, et sain kõik selle sissetuleku omale. Nii korjati mulle Viljandis raha ja 21. aastal sain tulla «Estoniasse». Minul pole olnud mingisugust kursust ega haridust sel alal. Olin käsitöeline. Asjaarmastaja. Neid oli «Ugalas» tarvis, ja nii see läks. Viljandi teatris olin ma alguses iki üks kaks-kolm aastat. Neljateistkümnendal aastal tahteti teha sii teater elukutse-liseks, aga kahjuks algas 1914. aastal sõda pääle ja viieteistkümnendal kutsuti mind sõjaväkke ja säääl olin kolm aastat. «Ugalas» olid iki suured osad. Kahjuks ma pean ütlemä, et mul ei tule nad kõik meele. Ma mängisin säääl ikke esimest rolli, kuna siin «Estonias» mängisin ma matsi. Enne oli see asi teatrites, iseäranis «Estonias» sedaviisi, kes mängis krahvi, kes parunit, kes kodanlastaolist paksu meest, kaupmeest ja kes mängis matsi.»

«Nojah, seda nimetati tol ajal ampluaaks. Ja kelle juhtimisel Sa «Estonias» näitemängu tegid?»

«No seal oli palju juhte: kadund Jungholz oli juht — see kutsuski mind siia, siis oli Ants Lauter säääl, Kompus oli... Ja aitab ju sellest, kui juba kolm tükki oli, kes juhtisid. Lauter oli täiesti tip-top igal puul ja nõudis väga kõvasti korda. Oli mõni näiteks viinastanud olekus, siis ta ei rääkinud mitte laval sel-

lega, vaid ütles: «Tulge pärast, pääle proovi minu juure.» Sääls siis õiendati ära. Ja tema ütles ikka: «Kui midagi niisugust on, ärge tulge teatrisse proovile.»

«Aga võib-olla on Sul, Anset, mõned südamelähedased rollid, mis meelde on jäänud, või mõni, mis on mängimata jäänud?»

«Ei, ei eriti ei ole midagi. Ma olen olnud väga korralik selles asjas ja pean mainima, et kui ma näitemängu tiin või midagi muud — nagu praegu graafikat või mõnda kuju lõikan, ega ma ei taha, et inime mind laidaks. Mina tahan iki ka, kui ma näitemängu tiin, et teine kiidab ja arvustus on häa. Mul tuleb meelega arvustusi — omal ajal oli see ütlemine vist üleliia vaba. Ikka halb on kuulda: «No sii näitleja, kes mängis seda-seda osa, oleks võinud parem karjamaal tiritamme aada, kui «Estonia» laval näitemängu teha.» No see on ikka raske sõna. Mina ei ole niisikest rasket sõna oma mängu kohta kunagi kuulnud. On olnud need osad siis väikesed või suured, ma olen tahtnud ikka kõike

«Midä?» — Ferapont «Kolmes ões», Ants Jõgi 1970. aastate eesti teatris.



hästi teha. Ja «Dantonis», kus ma mängisin Westermanni, käis kiitus nii, et Ants Jõgi ei saanud esimeses vaatuses hoogu sisse, teises vaatuses oli ta peris hea ja kolmandas vaatuses oli priima.»

«Aga sa tegid ju ka esimestes eesti filmides kaasa?»

«Selle filmiga oli muidugi raskusi, sest tol ajal ta läks ikke pool miljonit maksma, aga siiski olid need inimesed, kes seda ette võtsid, ikke julged ka. Selle nimi oli vist «Mineviku varjud», kui ma ei eksi. Mina mängisin Lauteriga ja võte oli Kadriorus. Mina olin üks küla loll, Lauter küsis minu käest, kas siit on läinud sõjavägi või mingisugune rüütlite vägi läbi, ja ma näitasin siis näpuga, et, näed, sinna-sinna-poolle läks, see oli mu esimene film. Jah, tummfilm oli ta küll viil.»

«Vaata, Sa oled Eesti raskejõustiku ajaloos sees kui omaaegne jõumees. Mäletad Sa neid aegu, kui Sa sporti tegid?»

«Kõige esiti peab mainima seda, et Lurich tuli Tallinna, meie kuulus Eesti Lurich, ja pidas «Valvajas» kõne. Sellest ajast see hakkas. Läksime sõbraga ükskord vällä, viskasin paberrossikarbi maha, enne ütlesin, et näed, jätan paberrossisuitsetamise maha, jätan viinajuumise maha, ja nii läks. Hakkasin sporti tegema ja tegin seda 25 aastat. Kergejõustik oli Viljandis väljas kopli peal — üks Õunapuu-nimeline mees tuli tegi kursuse. Tõstmine oli ka — saalides.»

«Nüüd on Teatriühing korraldanud teatritevahelisi spordivõistlusi, aga Sa olid juba vanem, ega Sa vist osa ei ole võtnud?»

«Mina võtsin osa, kui oli Soome ja Eesti näitlejate vaheline jalgpallivõistlus. Mängisime Tallinnas. Ma olin kaitsetes. Kuidas ta lõppes, seda ma ei mäleta, kas ta jäi viiki või... Aga see oli ikke rohkem naljaasi. Marssisime mööda Narva maanteed Kadrioru, Pinna sõitis ratsahobusega ees. Narva maantee oli inimesi täis. See oli nagu need laulupeorongkäigud. Mängijaid oli valitud «Estoniast» ja Draamateatrist, mäletan, et Tarmo lõi kaasa.»

«Sa oled eluaeg olnud kalamees...» 38

«Sii oli puhkuseks ja hää oli vantsida jõe äärt müüdä. Sii oli loodus... Ja teisest küljest ta ka läks hinda — ma ei pruukinud kala osta. Nii ma käisin siis õhtu Pirital, kui vaba aeg oli. Kummpüksid olid jalas ja nii ma üü otsa siis püüdsin vimma. Hommiku läksin, nelikümmend kilo sellas.»

«Mis kuu sees see vimma tulek siis oli? Aprillis, eks ole? Nojaa, aga väljas oli ju võrdlemisi külm ja vesi oli külm...»

«Ega kalamis sellest ei küsi. Sellepärast ongi jalad haiged praegu. Aga iga asi, olgu ta kalapüüdmine või tüdrukutega ümberajamine või mõni muu asi — sai üü läbi piljardit mängitud, kroon või paar partii, ja üü läbi vantsitud — on nii, et muidu ei saa ega tasu seda teha, kui omamoodi haige pead olema. Need on need hasardid. Mul oli veel üks haigus — kive korjata. Sellega on nüüd ka lõpp. Oli säääl kive ja teokarpe... Tuli korraga üks autu, pakiti nad sisse ja pidi viidama Laiale tänavale Loodusemuuseumi. Ma andsin ära kõik. Aga kas ta Laiale tänavale viis, seda ei tiagi.»

«Noh, Sina andsid ju üldse oma asjad muuseumidele. Sina tulid ju süia Merivälja pansionaati kahe kohvriga?»

«Tulin ainult sumadaniga. Mõned tööriistad, näiteks, andsin ka hiljem ära, ei ole kuskil hoida. Ei ole midagi mul enam siin — paljalt tulin. Ma olen siin nüüd juba 3—4 aastat. Páris hää elada: omaette tuba ja soojust on ka kõvasti ja süüa saab muidugi hästi, iga päev magustoit ja üht kui teist. Sedasi ma kodus ise ei oleks saanud. Eriti viimati, peale minu abikaasa puhkamaminekut. Siis olin ma peris viletsas seisukorras. Jalg haige, kuis sa lähed poodi, mis sa otsid seal ja millal sa sinna jõuad, tuba tuli ka kütta. Páris raske oli. Nüüd on, jumal tänatud, páris hää. Ainuke asi, mis on, et olen oma elutöö kõik ilusasti ja korralikult teinud: teatris, graafilistes lehtedes ja kujukestes, nikerdustes, aga nüüd mul ei ole seda enam oma ümber...»

«Kui Sa oma linoollõikeid ja puunikerdusi hakkasid tegema, olid juba keskeline, nii umbes neljakümne-aastane mees?»

«Jaa, jaa. Ja siis edasi tegin neid 25 aastat. Looduse tähelepanekud ja puud. Mõni kalalkäigust. Ega mul neid peris lihtsaid kuigipalju polegi. Ma tegin rohkem fantastilisi asju. Üle saja peaks Teatrimuuseumis olema. Kas nad muuseumis on. see on teine küsimus: muuseumi tüütajad võivad valla ka visata, mis sitt.»

«Ei nad välja viska midagi. Lihtsalt iga kord ei eksponeerita, ei panda välja, aga laos on ikka. Vaata nüüd, kui tuleb 90, küll nad siis kõik välja toovad, toovad Sinu ka veel välja. See on nagu venelastel ikoon. Pühitakse tolm pealt ära ja öeldakse: «Kallis Anset, küll sa oled meile ikka armas!» Aga palju Sind süin Meriväljal ka vaatamas on käidud?»

«Kuule, ei. Direktor käis ja siis sü asjaajaja kah — korraga. Minu oma sugulased on käinud, jah. Aga teisi inimesi pole näinud. Näitlejatest ei ole ükski käinud, ei naistest ega keegi. Mis nad sest vanainimesest vaatavad...»

«Sa oled alati eluga kursis olnud, no mis Sa sellest Inglismaa ja Argentiina sõjast ka arvad?»

«Ei, sihukesed sõjad ja asjad ei huvita mind absaluutselt. Sii ei ole enam vanainimeste asi. Noored, kes tahavad uut saada... Mina tahan seda uut saada, kuidas mullas magada saab. Rahu, ühesõnaga.»

«Ja-ah. Ja tervise kohta mis Sa võid öelda?»

«Jalad on valusad, jalad on väga valusad. Praegu vallas jalutamas käia küll kudagi moodu ei saa. Ega iki vanast puust, kui mädanik siis on, ei saa enam asja. Tüüd on tehtud. Olen olnud. Olen peris häste tüüd teinud, olgu ta siis laval vai ka kunsti alal. Nii ma ei räägi oma suust, vaid seda on kirjutet ajalehtedes. Ja ma olen sellepärast väga õnnelik.»

30. mai 1982.

*Ants Jõge küllastas
(seekord meie toimetuse palvel ja magnetofoniga) garderoobikaaslane*



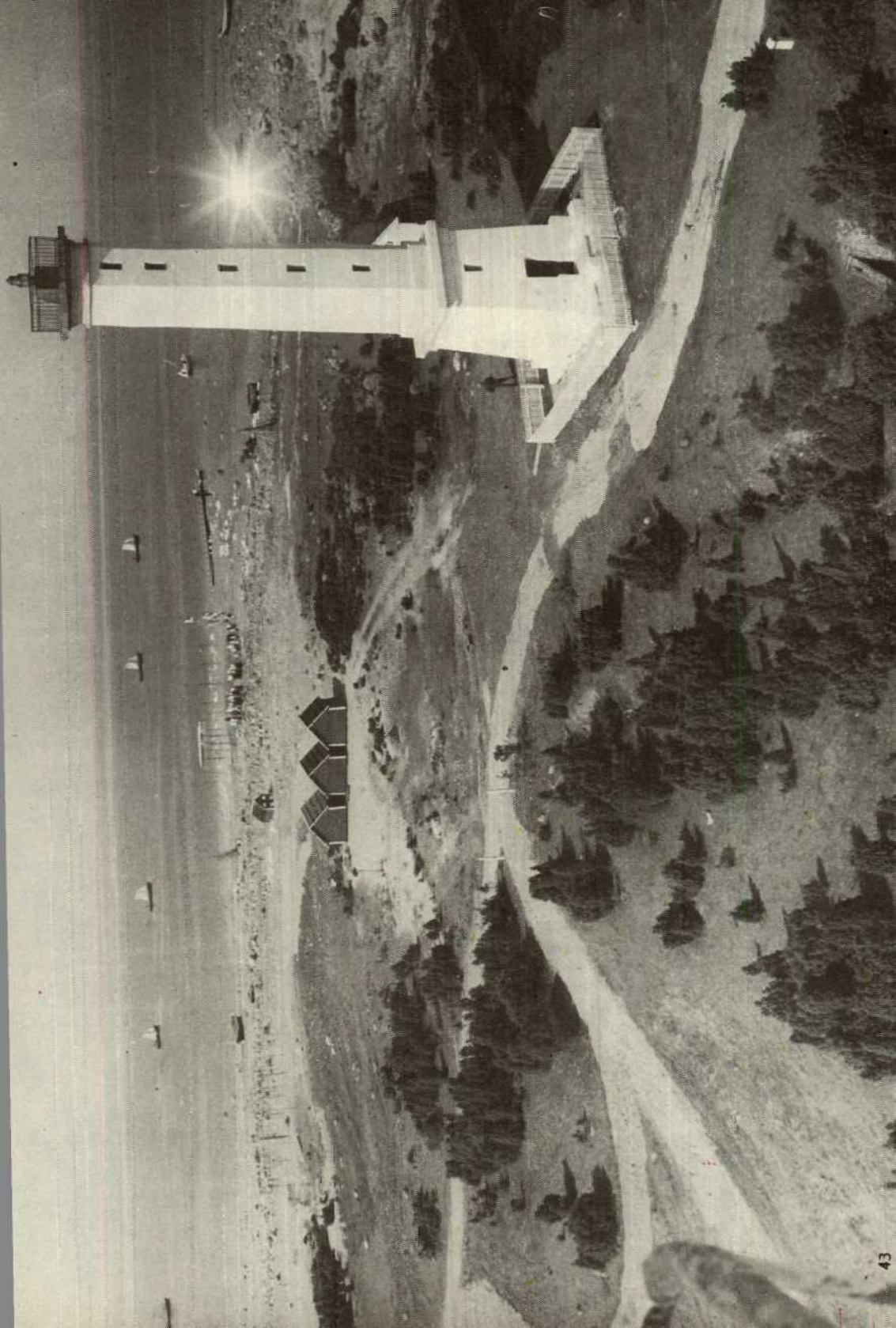


Kui karge on karge meri?

«KARGE MERI». (A. Gailiti samanimelise romaani motiividel). Stsenarist ja režissöör A. Kruusement, operaator J. Sillart, kunstnik T. Virve, grimeerija E. Kallik, helilooja V. Tormis, helioperaator R. Schönberg. Osades: M. Talvik, T. Kark, M. Mikiver, I. Ever, R. Loo, R. Aren, A. Üksküla, L. Ulfsak, M. Oopkaup, A. Hallik jt. «Tallinnfilm». 1981. 1813,3 m.

Ilmselt on juhus, et kolme viimase eesti filmi tegevus kulgeb saarel, juhus aga pole see, et üksik saar on muutunud meie režissööride meeliskobjektiks. Võimaldab ju üksik saar kunsti- ja mõttekujundina inimsuhete lähivaatlusi, üksikinimese ürgmissioonlikku prevaleerimist, inimese ja looduse igivahekordade jälgimist. Kuid sellisel ühiskonnakillu, mikromaailma vaatlusel on ka teine pool: me võime ühiskonnakujutusest elimineerida välismaailma keerdivahekorrad, sotsiaalsed teravaktsendid, näha elu lihtsustatult. Ja nähtavasti selle viimase poole vastupandamatud ahvatlused ongi põhjustanud nende filmide nurjumise.

«Karge meri» algab tuulevaikusel ja suvisel päikesel, mil kidakeelne kalur ja hülgekütt Matt Ruhve viib saarele naiseks Katrina, ja lõpeb kevadtalve tormide järelpäevil, kui lehestunud Katrina lahkuab saarelt; meri muutub ikka avaramaks, kuni sillerdab veteväli haarab sõudva naise, selle inimitäpi endasse. Selline romaaniga võrreldes mõnevõrra puhastatum raamistus ahvatleb küsima: on see siis Katrina lugu? On ja ei ole, sest filmi tegijail ei näi kohati tema vastu erilist huvi jätkuvat, ta lahustub saare eluolustikus, merevaadete panoraaamides. Võib-olla on see siis Katrina ja Matti armastuse lugu? («Seistes keset tuba, pikk ja tõsine, et nüüd, pange pahaks või mitte, aga ma asjad on sedaviisi, et tuln pruudile järele.» Romaani autoritektst on filmis muudetud otseseks kõneks, mis kirjaniku sõnastusstiili omapära arvestades just adekvaatne pole.) Vist kah mitte, sest filmis peale paari pillatud fraasi midagi rohkemat välja ei loe, suhet veenvaks ei tee. Võib-olla on see Matti armastus tõesti esimesest silmapilgust, aga režissöör ei huvitu selle arengut sügavamalt jälgima, selle nüansse esile tooma, vastupidi, hoopis rituaalne osa, pulmad kogu oma kombestikuga on paisutatud mahuliselt põhjendamatu suureks, nii nagu Matti suust kostev nõudmine räägib hoopis seda, et ka armastuses on resultaat tähtsam kui vahendid selle saavutamiseks, mis meie tänapäeval seksuaalrevolutsiooni ajastul võib kõlada mõnevõrra uudsel, aga ka mõnevõrra küsitavalt, kui arvesse võtta isegi põhjamaalikkude ratsionaalsust ja leigust. On see siis kummalise irdkogukonna lugu, kes elab oma ülipuhastes rootsi punasega vööbatud nukumajades ja siblib siin isolatsioonivangistuses sünnist surmani? (Mehed olid saarel kalurid ja hülgekütid, naised aga harisid pisikesi liivaseid põlde, talitasid loomi, õmblesid rüdeid, kasvatasid lapsi, loeme romaanist.) Küllap vist mitte ka see pole peamine, sest siinses elust saame me teada õige vähe. Kes need inimesed on, mida nad mõtlevad, mis on nende elus peamine, oluline probleem — sellest ei kuule me midagi ja seda võib-olla hoitakse meelega salajas (kui arvestada, et peale Matti, Katrina, Toora Jookuse, Epp Loona ja Siimen Tara romaani tegelaskond on taandatud). Ja lõpuks, on see siis film merest, kargest merest? Ka sellest mitte, sest meri ümbritseb saart ja inimesi, inimesed on merega seotud iga päev, aga filmi üldkontekstis ei muutu meri selleks ühendavaks elusooneks, mis annab ja võtab, mida armastatakse ja vihatakse. Me näeme merd paljudel kordadel, näeme teda kuu- ja päikesevalgel sillerdamas, näeme teda turruna, jäälaamas, aga ta ei muutu filmi aktsendiks; kõigis olukordades on ta natuke astraalne, pidulik, ülev, ta on ilusaks looduspildiks, taustaks, mitte elumõtteks, eluvõitluse mõtteks. Nii nagu inimesed on kogu filmi jooksul pühapäevaseid rüdes, nii mõjub ka meri mitte tõelisena, vaid pühapäevaseana — inimeste vahekord merega on samamoodi



ilus, eeposlik, mis olustikulise atribuutikaga on häirivas vastuolus. Hülgekütid jääb on nagu äsja kasitud, pühapäevased, häirima hakkab isegi liialt tasakaalustatud, paika pandud kaadrikompositsioon. Ja tulemuseks ongi see, et hülgepüük ei muutu tõeliseks hülgepüügiks, isegi uppumisoht on lihtsalt mingi mäng, mis ei suuda kaasa haarata. Ja isegi hülgeküttide hukkamine ei näi minevat läbi selle kummalise saare elanike nagu romaanis, vaid režissöör on lahendanud selle väliste detailidega (kaadris on kirik, kõlavad kellalöögid...).

Muidugi võib ette heita, et otsin filmist seda, mida seal ei ole ega pole tahetudki pakkuda. Aga mis siis üle jääb? Mida vaatajaile näha-tunda antakse, mida tahetakse filmi kaudu ütelda neile praegu, sel aastal, sel ajahetkel? Seda pole just palju: fookusesse tõstetud abielupaar oma suletuses, kus öieti raske veenduda tunnete sügavuses, kogukondlik saar oma tavade, hülgepüük merel... Saare elu on vaadeldud turistliku hoiakuga, ei püüeldagi inimeste siseilma, üldplaani ja kõrge võttepunktiga nagu tahetaks veelgi rõhutada inimeste sipelgalikku tühisagimist. Neist taotlustest lähtuvalt on romaaniga võrreldes kõik natuke ilusamaks, värvikamaks muudetud. Ei näe me rookatuselisi, tuhmunud, küürvajunud külahooneid, väikesi ja lahjasid lehmi, hommikust ööni rassivaid naisi, kel ka koorma kõrval kõndides vardad käes, hanekarju, või seda, et isegi kirikuteel vajuvad vankriratad rummuni porri... Oleks nagu loogiline, et sellele jonnaka eraldatuse eest tuleb maksta ränka hinda — raske eluga, meeletu tööügamisega. Filmis aga pakutakse reklaamprospekti, kus karmi eksootika asemele on jäänud paljalt eksootika. Selline turistlik hoiak on võib-olla nüüsgusele tänapäeva-inimesele omane, kes linna paneelelamu kalkusest välja ihkab ja kes sellise kogukondliku saareidüllil vastu vaimustust tunneb: mõtleks — rahvarõivaid kanda, pulmi pidada, kaunil merel käia... Muidugi, selline maailm, mis on liialt ilusalt üle võõbatud ja puhastatud olmemuredest, võib elumudelina juba varsti kõlbmatuks osutuda, see harmooniline kooskõla-ihalus loodusega ainult pelgalt nostalgiliseks vahepalaks osutuda... Nädala pärast loobuks ditürambidest ja põgeneks sellelt saarelt... oma kodukommunaalmaia hallusse. Ja ongi vist filmis pakutavast kõik. Siiski, jääb meelde veel rõhutatult etnograafiline kallak, seda nii riuetuses kui ka kombestikus. Põhimõtteliselt on maailmas tehtud ohtvalt ka selliseid filme, aga selleks oleks vaja hoopis tõsiteaduslikumat lähenemist etnograafilisele materjalile, eelkõige konkreetset rahvakildu. Siis oleks ta aga juba hoopis teine film, sest aluseks võetud romaan selleks materjalile ei anna.

August Gaili on omapäraseid, erakordseid kirjanikke, kes võib filmitegijaid esimesel silmapilgul tugevasti ahvatleda oma vallatleva kujutlusvõimega, värvika tüübistikuga, pillliku nägemisega. Kuid ometi peaksid tema teosed väga raskelt filmikeelde tõlgitavad olema, tema juurde tavaliste vahenditega minna ei saa. Peale romantilise kujutuslaadi ja mosaiikse kompositsiooni on Gaili tüü kirjaniku mõjujõude ka lause stiilis-semantilises kihistuses, huvitavas lauserõhus, tema lause muutub tihtipeale mänglevaks, pikalt kordavaks, mis filmikõne nappusega hästi kokku ei käi ja isegi aeglaselt kulgevast filmis (mis romaaniga võrreldes lausa tormakas on, sest romaanis mööduvad tihtipeale tunnid tundide järel vaikimisega) liialt venib. Tema stiilis on kohati nähtamatuid huumorivarjundeid, mis teinekord nõrgalt väljaarendatud psühholoogilist kude peidavad ja kõige dramaatilisematelegi sündmustele elurõõmsuse varjundi annavad. Näiteks, kui visuaalselt tõlkitamatu, jõuetu on gaililik otsene kõne stseenis, kus külanaised aita lukustatud noorpaari ukse taga fantaseerivad. Romaanis on selles meeldejäävat mänglevust, filmis aga muutub kõik venitatuks, ülearuseks...

Arusaadav on, et romaani filmiga adekvaatselt edasi ei anna — kõik oleneb stsenaaristi ja režissööri (Arvo Krusement) oskusest, vaatenurgast, ideest, mis võimaldaks luua uue kvaliteedi ka teises žanris, sattumata mui-



Kaadreid filmist «Karge meri». Osalistena näeme Mikk Mikiveri, Lisl Lindaud ja Salme Reeki.

M. Raude fotod

dugi vastuollu kirjaniku kujutluslaadi ja probleemistikuga. Praegusel juhul on stsenaarist enam lootnud intuitsioonile, romaanis ekselnud, jätnud kõrvale mitmeid olulisi ja psühholoogiliselt põnevaid lüene, aga omeli pole ta suuremat kompaktsust ning pinget saanud, kõik on liiga rabe, lahjendatud, pealispindne, juhuse hooleks. Ka ühtne stiil jääb tabamatuks: olustikuline ja ülev-romantiline kuidagi kokkusulatamatuks, eri helistikku. Kui jälgida värvi ja valguse kasutamist, kaadrikompositsiooni, siis poleks operaator Jüri Sillartile ja kunstnik Tõnu Virvele võimalust midagi ette heita. Samas aga taotlused erilise väljenduslikkuse poole (ekspressiivne kujundikeel, jatomorgaanalikulid nägemused, tuli meelismotüüvina), mis on eraldi võttes efektsed, pigem lõhuvad kui loovad tervikut. Toon kaks näidet. Juba mainitud ülimalt ja mõttetult venitatud pulmabakhanaal eemaldab meid inimestest, nende mõtetest, rõhutades veel kord filmi vaatamängulisust. Või võtame stseeni, kus rahvas on tulnud Ruhve perest vilja ja loomi ära võtma. Filmis on see mingi marodöörlik mass, kelle tõurastumist kaamera üksikasjalikult jälgib, kuni kaadrisse jääb verrega määrdunud õu. Ei mingit jälge külakogukonnast tema demokraatlike, mõnevõrra ehk nivelleerivate seadustega. Toodud episoodid nagu mitmed teisedki kõnelevad sellest, et tegijaid on huvitanud märgatavalt enam see k u i d a s? k u i m i l l e k s? On taotletud eelkõige vaatefilmi, mitte mõttefilmi.

Keeruline on olnud ka näitlejate sulatamine sellesse eklektilisse, kirevasse maailma. Näeme vilksamas mitmeid meie teatri- ja kinomaailma tuntud inimesi, ilma et nad jõuaksid meelde jääda või mingit olulist aktsenti anda. Ainult Tõnu Kark veenab meid (*Matt Ruhve, aastates mees, kuivetonud nagu päikeses ja tuultes seisnud lest*) tähenduslikkusega ja võib-olla ka hingelise gailitlikkusega, vähemalt kürgab temast miskit sügavamalt, mida film alati avada ei võimalda. Seda tema naispartneri Merle Talviku (*Katrina*) kohta öelda ei saa: ei usu, et ta päevad läbi põllul vilja koristamas, adrut ja sõnnikut vedamas, loomi toitmas, mehe söögi eest hoolitsemas, õõsi aga voki ja kanga taga on, oma rahvariiete koorma all mõjub ta pigem pupeliku linlasena. *Raine Loo* (*Epp Loona, kirjaniku üks meelistüüpe*) püüab küll oma väheste võimaluste juures midagi ära teha, aga temagi puhul jääb puudu sellest jõust ja otsusekindlusest, mida vähemalt kirjanduslik kuju pakub. Ita Everi kaupmees, reeder, kalasuitsutaja *Toora* lookus on ehk teine gailitlik tüüp filmis, meelde jääb juba oma lotendavate rüetega esimesel kohtumisel ja šarmantne, küllap vist jah marteneditrichlikki banketiepisoodis. Igatahes uljust ja soojust selles naises on, kes on «merel nagu mustlane laadal».

Nüüsis, lõpetama peame kurva konstateeringuga, et juba mitmes meie film pole välja tulnud, või peame uskuma hakkama, et tõusulainele järgneb paratamatult mõõn. Aga nukraks teeb, et ebaõnnestumine ei ole seekord mingis kaelamurdvuses, vaid ülesande lihtsustamises, mil polegi võimalust jõuda tänapäevainimese sotsiaalse valunärvini. Ja kurb veel sellepärast, et kirjandusliku algmaterjali kohta tavakohasest erinevalt midagi halba öelda ei saa — oli ju olemas huvitav gailitlik tüübitik ja ka karge meri...

VALLO RAUN

KEVAD. «Rahulik. See tähendab, et rahva poolest vaikne. Eks siis rabelemegi plaani pärast.»

SUVI. «Masside aeg. Malevad, pioneerilaagrid ja linnapuhkajad. Plaaniga kõige lihtsam.»

SÜGIS. «Kergem kui kevad.»

TALV. «Rahulik. See on sõna otseses mõttes.»

Joon kinomehaaniku aastale alla. Põhiline plaan ja põhiline töö on juuni, juuli, august. Plaan on plaan ja plaan on seadus, sellest võib iga kinomehaanik pikalt pajatada. Tervitatud on pikaldane kevad (et mitte kõiki korraga saalist aimaadele ei meelitaks), vihmane suvi (mis vihmasse ilmaga muud ikka mõistetakse teha kui kinno minna), korralik sügis (mida kiiremini maatööd tehtud saavad, seda kiiremini tuleb jälle kino meelde) ja lumevaene talv (kinomehaanik peab ju ennast ja autot ise välja kaevama).

Paks lumi oli sedakorda jälle unustatud ja suvest veel unistati, kui me Tartust Saadjärve suunas startisime, kaasas ümmargused plekist filmikastid ja puukarbis press — mis katki läheb, saab kinni liimitud ja pressitud. Roolis autojuht-kinomehaanik ja tema kõrval kinomehaanik. Kell näitas seitse. Esimene mees oli pärast päevatööd kohakaaslane ja teine mees ei mõelnudki lisatasu pärast oma ametinimetust sidekriipsuga hakata pikendada, sest autojuht-kinomehaanik peab ka... aga tagavaraosadega on kolm punkti.

«Vaikus!?»

See tuli nagu ühest suust ja mitukümmend meetrit enne klubi. Pool tundi jäi veel kinoni aega. Müüki minevate tortide vahelt ronisime klubi tagumist treppi mööda teisele korrusele. Tordikarpe oli pool treppi täis, aga ei ühtegi selle ukse taga, mille lahti keerasime ja kus kinomehaaniku tööpöist.

Kas kunagi pole torti toodud? Mitte et küsija nii väga magusasõber oleks, aga nii palju torte korraga näha, see paneb mõtted ühesuunaliselt liikuma.

«Pole märganud küll.»

«Aga ise kinos käivad?»

«Kes? Torditsehhist või? Eks ikka.»

Järeldus number üks: tortidega käiakse kolhoosis kokkukohidlikult ja korralikult ringi. Number kaks: kinomehaanikut altkäemaksuga ei meelita (kas ei taheta või pole mõtetki?).

Klõks-klõks lendavad üles plekkluugid avade eest, kust polt läbi lastakse. Plõks, ja saal on valge. Veel üks nupulevajutus, ja valge ekraan vajub laval oma kohale.

Autojuht-kinomehaanik jääb kinoprojektoreid lindistama (selle all tuleb mõista filmi pealepanekut), kinomehaanik läheb saaliuksis lahti tegema. Siiski, siiski, seitse inimest on juba ootamas. Mehaanik torgib kõigepealt teadete tahvlile järgmise filmireklaami, mille trükitud teksti täiendab isepäine, vildikast tulnud nimetu žriif.

«Haa!» oiatakse selja taga üksteiseleegi teadmiseks. «Pühapäeval on «Dicki ja Jane'i» lustakad seiklused». Haa! Prantsuse «Kes on kes?» on ka veel.»

Seespool saaliust seisab lambiga piletimüügilaud. Kinomehaanik tõmbab taskust kaks sinist piletipakki ja jääb kitsasfilmikarbi kaanega (=kassa) rahvast ja raha ootama.

«Kolm piletit.»

See on esimene, aga «tere» või «palun»-iga ei küsita siin edaspidi suurt midagi. Järeldus number kolm: kiire elutempo, mis enam viisakusväljenditele ei luba aega kulutada, on tasapisi jõudnud ka maarahva noorpõlveni. Kopikad kolisevad karbikaanel, kümme dokumentaalfilmi eest, kakskümmend «Kindral Šubnikovi korpusse» vaatamiseks. Piletid antakse eraldi kummagi tarvis, aga kokku teeb see muide mitte kaks piletit, vaid hoopis ühe pääsme. Ootamatu muundumise pärast pole mõtet pead ära murda, asi on lihtsalt selles, et kahe pileti puhul võib mõnel plaanitäitmisele mittemõttelejal tekkida mõte ühte (arvata, et kümnekopikalist) mitte osta, pääsmeks nimetamise puhul seda hirmu ja võimalust ei ole.

Pärast neusid, noormehi, paari papikest ja paari preiliket tuiab sisse, peas suure nokaga müts, laia jutuga poisterahvas.

«Sind ei raatsiks täna nagu sisse lastagi.»

See käib jutumehe kohta.

«Pudelit tahad või?» See käib kinomehaaniku kohta.

Jutumees kobab igaks juhuks midagi dressipluusi põues, aga mida enam pole, seda pole. Raha küll on. Aga piletid lükkab kämblaga tagasi:

«Pole mulle neid vaja. Anna mõnele teisele.»

«Võta, võta, võivad veel ära kuluda.»

Vaevalt saavad dokumentaalfilmi fanfaarid

alata, kui jutumees juba sõbraga saalist välja kargab.

«Kohe paneme mopile hääled sisse. Palju teie tahate?»

«Mida?»

«Peeti.»

«Ei ole veel nii madalale langenud.»

«Kurat, ega ma sulle viina ka ei hakka tooma. Ainult ära enne ust kinni pane, kui me tagasi oleme.»

«Kaheteist minuti pärast on uks kinni. Ega pudeliga ei lase nagunii sisse.»

«Me joomes enne ära. Kurat, kui vilets oli hommikul olla, öökisime nii et.»

«Mis sa jood siis.»

«Oli vaja võtta.»

Järeldus number neli: kinomehaanik peab tegema kasvatustööd ja muud profülaktikat, sest koos materiaalse vastutusega on tema kanda ka vastutus seansil korra, puhtuse ja laamendamise eest. Valida on kahe vahel, kas langeda või mitte. Kui on ametiau ja meheuhkust, siis pole muidugi küsimust. Samal ajal aga peab plaanitaimist toetajatega säilitama diplomaatilised suhted.

Kadusid nii vennike kui mopeedipirin. Ülejäänud õhetavate põskedega poisid lõpetasid esikus suitsupausi ja püksituule tegemise ning läksid saali tagasi. «Kolhoosnikud! Tõstke põllumajanduse efektiivsust. Kasutage peremehelikult maad, masinaid ja väetisi!» seisis stendil. Poiste mammad-papad olid niisiis tõstmas ja kasutamas või juba aiamaal ja viitsad kasvatasid puus värsked lehti.

Uks sai kinni, piletid ja tasahaaval ära ostetud 48 pääsme raha taskusse. Järeldus number viis: kinomehaaniku taskud peavad olema suured ja kõva voodriga.

«Ei ole tähtis. Põhiline, et oskad müügi ajal kopikatest võimalikult lahti saada.»

* * *

Eriala Tallinna tehnikakoolist. Parajalt noor, parajalt pikk, musta habemega ja nahkpintsakus. Usaldustäratav ja edasipüüdev. Kaks väikest last ja suur korteriootus. Vaikne, aga mitte suu peale kukkunud, tagasihoidlik, aga mitte nii palju, et laseks endale jala peale astuda. Kui keegi julgeb väita, et nõnda võib öelda tänase eesti keskmise maakinomehaaniku kohta, siis on lihtne see keskmine ka üles leida. Aadress: Tartu rajooni kinovõrk. Nimi: Aare Randalu.

Kinovõrk, kus Aare Randalu töötab, ise ei kuulu päris keskmiste hulka, on veidi tagapool. Miks? Asedirektor Laine Merivälja vangutab pead: «Kes teab... Plaani täidame küll 115—

120 protsenti, aga teised täidavad rohkem. Ju meil on raske piirkond.»

Aare Randalule on sellest raskest piirkonnast eraldatud üks paremaid osasid — «Avangard», Kärkna, Kungla, Laeva, s. o. neli kinopunkti, mida kokku nimetatakse kas «Avangardi» kinoks või «Avangardi» kiringiks. Esmaspäeva õhtul dokumentaalfilm ja mängufilm Laevas, teisipäeval Kärknas ja Kunglas, kolmapäeval «Avangardi» kolhoosis. Neljapäeval uued filmid, pühapäeval Saadjärve eeriinternaatkooli koolikinole kitsasfilmi viimine ja lasteseansid Kunglas ning «Avangardis», millele järgneb kummaski veel kaks mängufilmi. Teisipäeval ja pühapäeval käib töö nii, et Virgo Savason viib Aare Randalu koos filmikastidega veidi varem kohale, et ise õigeks ajaks oma seansi näitamisele jõuda. Ülejäänud päevil jagatakse töö pooleks: üks näitab, teine müüb pileteid, kirjutab vildikaga afiše ja knopkatab neid seinu või teine näitab ja üks afišitab ning parandab veoautot.

Autoga varaõhtul tööle ja autoga poolööl linna tagasi, õhtune töö betoonpõranda peal. Film projektorisse ja pärast karpi tagasi, kui õige ots on jälle ette keritud. Aeg-ajalt pilk läbi vaateaugu — kas pilt on terav ja kaadris (viga tuleb siis, kui eelmine paikaja on katkimineku koha valesti kokku kleepinud). Kui projektoril helilamp enam ei põle, on saalist filmihääled kadunud ja hakkab kostma vilistamist ja jalgade trampimist. Nagu film katki raksab, algab sama show ja mikseripuldis heliseb häirekell. Mehaanik peab kiireks tegutsemiseks alati valmis olema, õieti öelda peab ta need prohmakad võimalikult ette ära arvama ja ära ennetama — projektori korras hoidma või korda teha laskma, uue filmi kvaliteeti enne näitamist kontrollima. Õigupoolest peaks viimast eelkõige tegema küll kinovõrgu filmikontroll, aga et filmibaas tahab korjata plusspunkte ka sinna lahtrisse, millele on kirjutatud INTENSIIVSUS, siis saadakse film kätte nii viimasel minutil, et ei jõua enam midagi vaadata ega teha.

Kaasasveetavad filminäitamisaparaadid ja valjuhääldid ning põlev filmilint on minevik. Ekraanid on plastmassist ja projektorites teeb valgust kolme kilovatine ksenoonlamp, mis juba ise maksab 150 rubla. Kinomehaanik ei istu enam oma koliga otse rahva keskel ja saalis ei lenda tüsedad naljad ning naiivsed valjuhäälsed kommentaarid. Rändkinost on saanud maa-paikino ja tegelikult lõhnab see asi juba täiesti linnakino moods. Sihtki, mis tänastele maakinodele antud, on linnast võetud ja kateooriline — kvaliteet. See tähendab, et ekraan ja saal ei tohi enne seansi lõppu valgeks minna. See tähend-

dab, et kinomehaanik peab olema hoolas nii lapi, kruvikeeraja kui filmipressiga ja filmiosade lõpud varustatakse signaalmärkide ja üelaskmismärkidega, et neid märgates nupulevajutusega (kohati teeb seda juba maalgi automaatika) teine projektor vahetjätmatult täpsel ajal käima saaks.

Kvaliteet on seegi, et mis ikka välja kuulutatud, see ilmingimata ka tuleb. Ära ei tohi jääda ühtki kinoõhtut, olgu saalis rahvast kui vähe ja mehaaniku tööruumis külma kui palju. Rahva tulek sõltub peale aastaaja muidugi ka filmist endast, konkureerivast teleprogrammist ja sellest, kas publikut on varem kino äräjätmisega petetud või ei. Tööruumi soojus sõltub eelkõige majandi või kultuurimaja hoolimisest, ja selle puudumine tuletabki mõnel pool ainsana endisi maakinoaegu meelde. Kui mõnelt käegalõõvalt kolhoosiülemuselt õnnestub inimlike tingimusi välja pressida, siis rohkem ikka filmi rikkumise hirmuga ähvardades. Mehaanik? No paar tundi kükitamist, ega ta pole siis siia elama tulnud.

Maakino enda ülemused on küll kaugel ja mehaanik omaette härra ning peremees, aga ilmlõpmata peab ta valmis olema kontrollide sisseastumiseks. Kvalifikatsioonitunnistus, marsruudileht, elektriõhus- ja ohutustehnikatõend, tuleohutustalong ja muud dokumendid ning karmikeelsed juhendid peavad alati ette näidata ja pitsatitega pikendatud olema, pileti- ja rahamajandus klappima. Raha ei tohi seaduse järgi üle kolmekümne rubla käes olla (aga kui saalis istub üle saja inimese?), kaks korda nädalas tuleb see sidekontoris sabetades rahakaardiga riigipanka saata (kasulik on kasutada ühe postkontori teenuseid — hakkavad pulkapakitud kopeeritud kirjutatud summased uskuma ja ei raiska aega tänitamisele ja ülelugemisele).

Nõudjaid ja nõudmisi on teisigi. Kuu lõpul tuleb kirjutada topehtaruanne. Endale aitaks mustandistki, aga ei tohi. Lase läbi kopeeri! Ei tule välja — formaadid on erinevad. Arstid jälle kontrollivad maohaavu, nendega ei lubata eluohutlikele elektritõid — ja seda nad mehaanikul on — kamandada.

Oleks Aare Randalu pärast Tallinna keskkooli Tartus bioloogiasse sisse saanud või poleks talle tehnikakool ema töökoha kõrval silma hakanud, ei teaks ta kinomehaaniku tüdimusest ega kordaläinud õhtutöö rahuldusestki tühjagi. Koos lisatasude ja preemiatega ligi 200-rublane kuuteenistus, päevad laste jaoks vabad, reede ja laupäev veel üleni. Ainult pühapäeva õhtust on kahju, aga kus see kuidu parem on? Ei tea, võib-olla ainult seal, kus korterisaamine veidi liigemal.

Mõned on hakanud hädaga maja ehitama ja selleks kõvasti plaani ületama või pileтите andmisega koorderdama. Kas siis suur rabamine või siis ebaausus ebaaususe otsa. Et kõvu plaani-protseente ja suuremaid preemiablasid teenida, nihveldatakse menüfilme, tehakse lisaseansse ja klapitakse kassasiid. (Preemiat makstakse vaid siis, kui plaanid on täis kõigis teenindusringi punktides.) Ei, maja Aare Randalu küll ehitama ei hakka, ja kui ta kunagi rusikaga vastu rinda lööb: «Ma olen kolmkümmend aastat kinos töötanud,» ei saa keegi talle vastu torgata: «Juba kolmkümmend aastat tagasi oleks tulnud sind lahti lasta.»

* * *

Kui palju kinomehaanik ise filmi vaatab?

«Kui on hea film, siis esimesel näitamisel nii palju kui saab. Teine kord huvitavamaid kohti ja kolmas kord juba paljalt kontrollimise mõttes.»

Missugune on hea film?

«Kinomehaaniku seisukohalt see, mis saali täidab. Mulle endale meeldivad põnevusfilmid.»

Halb film?

«Neid on palju.»

Eesti filmid?

«Viimasel ajal võib vaadata. Sūdamerahuga ka näidata.»

Kinos ei käi kinomehaanik vist üldse?

«Paar korda kuus ikka. Mis mul teha, ega ma enda pärast — naine ei taha üksinda minna.»

Võib-olla tasuks enne seansi muusikat mängida ja järgmisele filmile reklaami hõigata? Kas ei oleks mõtet ka afišide kujundamisega rohkem vaeva näha?

«Makk on katki ja linte ei ole saada. Muusikat oleme ikka vahel lasknud, aga reklaamisse pole usku. Kes tuleb, tuleb nagunii, kes ei, see ei. Afišid ripuvad kergesti juurdepääsetavates kohtades. Mida rohkem vaeva näed, seda kiiremini ära aetakse.»

Aare Randalu näidatud sadadest filmidest on kõige paremini läinud musketärihood. Kõige kehvemini üks perekonnaprobleemide ümber keerutamine. Piletid said kinovoliniku kätte (see on mõni kindel kohalik kinosõber, kes aitab mehaaniku preemiast makstava stimuleerimise eest pileteid maha müüa) ja üleval pandi film õigel ajal käima.

«Pärast lõpetamist tuli välja, et saalis rohkem perekonnaprobleemidest huvitatuid polnudki kui ainult kinovolinik. Täitsa kino, mis?»

Küllap, jah. Kuigi sellest pole veel filmi vändatud. Ega näidatud.

ANDRUS ESKO



«Narri põlde üks kord...», režissöör E. Säde («Tallinnfilm»)

«Inspektori visiit», režissöör I. Trahtengerts (Leningrad)

Sattununa oma vaikel kodutanumal sündmuste keskmesse ja teabekeerisesse, nagu seda pakkus üleliiduline filmifestival, sobib esmalt hinnanguid ja arvamusi kõrvalt kuulata.

Neid on aga, mõistagi, erisuguseid.

Esimene, kokkuvõtlik ja autoriteetne: kodumaine filmidokumentalistika on edenenud, muutunud temaatikalt laiahaardelisemaks ja vormilt mitmekesisemaks, on suuteline uurima ja avama inimest kui isiksust.

Teine. Dokumentaalfilm on oma võttes ja võimalused juba ammandanud, arenguks oleks vaja leida midagi uut, sellel teel on aga enamasti saatusliku piirina ees tegelikkuse lavastamine ning seega mängufilm.

Viimane pole ainult mõne loomingulises kriisis vaevleja kuluaaritõdemus, vaid selliseid mõtteid on välja öeldud päris asjalikel arupidamistel, sealhulgas ka Tallinnas toimunud üleliidulisel loomingulisel konverentsil «Fakt ja kujund telefilmis».

Fakti ja kujundi, elunähtuse ja kunstilise üldistuse kaua vaieldud vahekorrale taandubki paratamatult kogu dokumentaalfilmi arenguprobleematika. Nii ehk ei vajagi pikemat tõestust, et eeltoodud hinnangud polegi oma äärmuslikkusele vaatamata kuigi suure sisulises vastuolus.

Tundub, et midagi kindlapiirilist pole siin suutnud paika panna ei senine filmipraktika ega selle teoreetilise mõtestamise tase. Veel vähem võib seda siis teha üks filmifestival.

Pealegi tuleb arvestada, et studiod eelistavad sellisele foorumile esitada pigem resultaate kui otsinguid, püüdes žüriid mõjutada rohkem kaaluka temaatikaga kui esteetikaga. Pole muidugi festivalide ja žüriide süü, et need loomupäraselt ühte kuuluvad komponendid mitte kõikide loojate ja teoste puhul koos ei esine.

Ometi pakkus ka festivaliprogramm kõigile küllalt mitmekesist materjali selleks, et jälgida juba teadaolevaid suundumisi ja mõõdukat tolerantsust säilitades kontrollida isiklike tõekspidamisi.

Ka kõige halvematel juhtudel on tõsi-elufilm lahti saamas vähemalt täiesti mõtestamata pildiinfo edastamisest — kalurite 50

tööst lamburitele või vastupidi. Olenemata õnnestumise astmest, on taotluseks ikkagi mingisugune järeldus või üldistus. Ometi on veel küllalt filme, kus see üldistus pole ei uudne ega isikupärane, vaid teada ja tuntud tõdede veelkordne illustatsioon standardiseerunud vormis.

Fakte pooluselt lähtudes ongi siin ehk sobiv tõdeda, et ka «Tallinnfilmi» lau-reaafilm «Narri põldu üks kord . . .» (režissöör E. Säde) pole tegelikult midagi muud kui faktide kogumik ja saavutatud üldistus vaid nende aritmeetiline summa. Paar avalikult tinglikku, mänglevat episoodi mõjuvad filmis pigem võõrkehana ning autorite poolt valitud laadi sobimatutena.

Fikseerivat pildirida, filmi tervikuna ja selle autoreid õigustab aktuaalne probleem, selle käsitlemise põhjalikkus ja publitsistlik teravus. Sümpatiseerib agressiivne taotlus elu mitte ainult jälgida ja mõtestada, vaid selles midagi ka muuta. Lisandub veel järjekindlus meie alade maaviljeluskultuuri ja selleks sobiva põllumajandustehnika puudumise probleemide tõstatamisel, millises seoses tuleks kindlasti nimetada ka filmi stsenaariste J. Müüri ja E. Nugist.

Loorberitele lisab haljust, et nimetatu polnud festivalil sugugi mitte ainus mittemustmullavööndi probleemidest lähtunud film. Kui tahta, võiks koduste loojate kiituseks meenutada sedagi, et moldaavlaste «Hinge rooste» (režissöör N. Harin), mis käsitles samuti aktualiseerunud sotsiaalpoliitilist teemat (spekulatsioon, eriti seoses välismaalastega) ja seda märksa mitmekesisemate filmivahenditega, ei jõudnud nähtuse analüüsis hoiatavast näputõstmisest kuigi palju kaugemale.

Kuid ikkagi ei saa «Narri põldu üks kord . . .» autorite laadi ning meetodit pidada filmidokumentalistika arengu peateeks, vaid pigem erijuhuks. Ikkagi filmivahendite ning võimaluste ühekülgse, askeetliku rakendamise tõttu.

Dokumentaalfilmi parimate näidiste varal on ammugi selgunud, et fakti viimine kujundi tasandile ja üldistuse kujunemine filosoofiliseks või kunstiliseks, seega mitmeplaaniliseks, võib ainult suurendada filmi kogumõju, sealjuures ka publitsistlikku mõjujõudu. Loov lähenemine tegelikkusele aga ei riku selle tõepärasust oluliselt rohkem kui iga kogumiku koostamisel paratamatult suvaline faktide valik.

Kas ainult otsesõnu väljakuulutatud autoripositsiooni puudumise tõttu (mis oli tegelikult niigi selge) jäi festivalil tähelepanuta Leningradi Dokumentaalfilmistuudio üldiselt korrektselt teostatud «Inspektori visiit» (režissöör I. Trahtengerts)?

Film, millel loid nagu kõik eeldused saada silmapaistvaks teoseks. Aktuaalse probleemina töösse suhtumine ja sellest tulenev tarbekaupade kvaliteet, omapärase peategelasena eakas kvaliteediinspektor Sorokin. Seega võimalus anda probleemistik läbi ereda isiksuse. Ka sündmus ja selles arenev konfliktisituatsioon — inspektori kontrollkäik mööblivabrikusse ja toodangu praagiks tunnistamine.

Puudu jäi ilmselt autorlusest, loomingulisest lähenemisest ja leidlikkusest, suutlikkusest fakti ja nähtust mõtestada ning üldistada.

Loomingulise alge puudujäägid jäävad hõlpsamini varju reportaažfilmide puhul, kui sündmus ise selle oskuslikul vahendamisel annab piisavalt ainet edasi- ja järelemõtlemiseks.

Reportaažfilmid on ka Dokumentaalfilmide Keskstuudio «Lähis-Ida: valu, ärevus, lootus» (režissöörid O. Artseulov, V. Kopalin) ja «Rahumarss» (režissöör L. Mahnatš). Need filmid on loodud maailmapoliitika tulipunktides oma ala kogunud meistrite poolt, kes oskavad, kui vaja, ka suurte sündmuste keerises märgata detaile ning luua meeleolu. Et sellised filmid on adresseeritud kõige laiemale vaatajaskonnale, võib teadlikumat vaatajat mõnevõrra häirida sõnalise teabe ohtus.

Tuntud ja tunnustatud dokumentalist V. Troškin on asunud looma BAM-i kroonikat. «Leib-sool» tõendab, et ta on võimeline keerukal tööteemal ja rasketes tingimustes filmitud reportaažlikest kaadritest kujundama tervikut ka muid filmivahendeid oskuslikult kasutades.

Siiani mõtisklenult sunnib end peale kõrvalepõige kulunud teemal — kino ja televisiooni vahekorras. TV arenedes kaotas esimesena pinna jalge alt traditsiooniline kuningvaade. Mõnel pool läks see kiirelt vabasurma, enamasti aga pole ta leidnud eriomast kohta infosüsteemis täini. Multifilm sai endale TV-ga avarama auditooriumi. Ootamatult kergelt pääses konkurentsist mängufilm, sest TV-filmile osutusid omasemaks seriaalid.

Tundub, et nüüd on tõsisem vahekor-

dade klaarimise järg jõudnud dokumentaalfilmi kätte. Milles on siis erinevus? See, et teledokumentaalfilmi iseloomustab madalam filmialane professionaalsus, on põhimõtteliselt ikkagi ületatav ning mõõdaminev etapp. Seda on parimad teledokumentalistid nii meil kui ka mujal juba tõestanud. Nüüd on nende käsutuses veel videotehnika.

Kui kinodokumentalistide saatuseks peakski olema oma TV-kolleegidega, õelgem, ühte sulada, kas poleks siis vähemalt kineastide händikäpi hoidmise vahendiks igal juhul ja tingimusteta suund elulise materjali filosoofilisele mõtestamisele ning kunstilisele üldistamisele?

Kuigi, tuleb tunnistada, eks seegi ole professionaalsuse küsimus. Igatahes n.-õ. žanripuhtad reportaážifilmid, olugigi meisterlikult teostatud, tunduvad juba enam kohased TV- kui kinoekraanile.

Hea näite reportaaži ülekasvamisest millekski hoopis olulisemaks festivaliekraan siiski pakkus.

Usbekistani stuudio «Valu» (režissöör D. Salimov) algab infarktihaige toomisest reanimatsiooniosakonda. Järgneb elustamine, arstide ja aparaatide pingeline töö. Kõike seda jälgivad tähelepanelikult kaamera ja mikrofon.

Filmi saanuks ka siis, kui autorid oleksid pannud punkti sinna, kus haige avab laud. Tegelikult jõuavadki nad vaid korraks palatis ringi vaadata ja koguda mõned haigete pihtimused sellest, mis juhtus enne infarkti — elutempo, stress, kaas-kodanike julmus ja ükskõikus. Tulemuseks on kunstikriteeriumidega hinnatav mõtisklus kõigest nimetatust ja inimest üldse.

Eelnenud foonil on hämmastav, et nii paljude dokumentalistide teadvuses näib kunstilisus võrduvat lüürilisega. Kujundiloomise vahendina on enamasti ikka käibel lendavad linnud ja puhkevad öied.

Üsna sage on helireas laulu kasutamine — küll filmi algul, küll lõpus, või koguni mõlemal pool. Harva, kui see on mõttearengu teenistuses. Enamasti taotle-takse ikkagi emotsionaalset värvingut ning lüürilist meeoleolu.

Mõistmaks, et võimalused on märksa avaramad, piisab ka Andres Söödi parimate filmide meenutamisest. Ka koostöös V. Kuigiga valminud ning samuti festivalil osalenud «Tallinn 80» pakub selleks kohast materjali.

Näib, et rohkemate käsitluslaadide kasutamine võiks olla üks võimalusi filmidokumentaalistika arenguks. Ehk tasuks siin vaadata ka vanemate sugulaste kirjasõna ja kujutava kunsti poole. Äärmusteni minnes — miks mitte ka «Iroonia kommunikatiivsus» (kirjandust analüüsiva tõlkeartikli pealkiri «Sirbist ja Vasarast»). Mõistagi on filmidokumentaalistika ülesanded ja vahendid teised kui kirjandusel, kuid vähemalt ainet järeldesteks peaks selline kõrvutamise siiski pakkuma.

Üsna mitmes seoses osutus tähelepanuväärseks Kirgiisia stuudio «Müüa lammutamiseks», mille režissöör I. Gerštein sai teenitult diplomi loominguliste otsingute eest.

Režissöör suhtub oma filmi tegelastesse varjamatu huumoriga, millest need aga muutuvad aina sümpaatsemaks ning lähedasemaks. I. Gerštein on tähelepanelik mägiküla igapäevaelu jälgija, aga samas seab selle elanikke neile iseloomulikesse olukordadesse, ilmselt lausa lavastab külaanekdoote. Pealkirjaga, mille poiss maalib kaamera ees ka seinale, jõuab ta peaaegu et absurdi — saviploõnnidest majavare... müüa lammutamiseks... kel-lele ja milleks?

Oluline on, et see erineva sünnipäraga materjal tundub filmis stiiliühtsuse tõttu võrdsetl tõene ega satu omavahel vastu-ollu. Siit lähtub tänase dokumentaalfilmi arengu jaoks vägagi oluline, ent keerukas ning piisavalt läbi proovimata ja analüüsima-ta probleem — tinglikkus, selle laadid ja piirid filmidokumentaalistikas. Siinkohal jõuab vaid filmiköögist eemalseisjatele selgituseks kinnitada, et kõne all olev nähtus erineb põhimõtteliselt varasemast elu ilus-tavast lavastuslikkusest.

I. Geršteinil on kogu nimetatud võtete-arsenal probleemi avamise ja võimendamise teenistuses. Selleks on mahajäetud kotka-pesad, elaniketa lagunevad majad, tühjaks jäänud auulid... ja koos sellega kaduv või vähemalt teisenev rahvuslik elu- ja hingelaad.

Pretensioonina võiks nimetada filmi lödvavõitu dramaturgiat, kuid sellegi ette-heittega tuleks olla äärmiselt ettevaatlik, sest just sealtpoolt ahistavad tänast doku-mentaalfilmi vähemalt kaht liiki ohud.

Valgevene stuudio «Üheksakümne kuues sügis» (režissöör V. Dašuk) võlgneb suurelt osalt oma edu portreeritava õnnes-

tunud valikule. Peaaegu saja-aastane Panfil Goršantov tegi kõik, mis vaja, ja rohkemgi — töötas, rääkis, laulis, tantsis ja sirutas kätt õrnema soo poole. Avas innuga kaamera ees ise oma kordumatu isiksuse, eluloo kaudu rahva saatuse, rahvusliku karakteri, elujõu ja huumorimeele. Autoritel aga näis tihtipeale olevat raskusi materjali järjestamiseks ja ühelt episoodilt teisele üleminekuks montaažplaanide leidmisegagi, dramaturgiast rääkimata.

Teisalt — vägagi paljude dokumentaalfilmide töepärasust ja mõjuvust (võiks öelda ka — kunstilisust) kahjustab kindla käega paika pandud ja selgelt tunnetatav dramaturgiline ning režiisikeem, mille ohvriks tavaliselt langevad ebaolulistena tunduvad kõrvalekalded põhiliinist ja paljud elulised detailid.

Teatraalid räägivad, et Stanislavski soovinud laval näha organiseeritud korralagedust. Dokumentaalfilmile ülekantuna peaks see tähendama ka eluliste pisiasjade ja -seikade tähelepanemist, nende valikut ja oskuslikku kasutamist filmi struktuuris.

On ju inimesi ümbritsev esemete maailm ning lähikond tihtipeale kõnekam kui inimene ise. Sellest sünnib eluline keskkond ning atmosfäär — kõik see, mille ise paika panevad head mängufilmi loojad. Dokumentalistil on see kõik elust võtta, kuigi valik tundub nii mõnigi kord keerukam kui väljamõtlemine ja paikapanek. Küllap on siin režissööri saatus enam kui muus osas ka operaatori kätes.

I. Geršteini kaheosalises filmis on see eluhõng olemas, võib-olla isegi liigagi...

Dokumentalistid ise põhjendavad pildi-rea kitsidust ja elu lihtsustamist sageli nende käsutuses oleva ekraaniaja nappusega. Nii kipuvadki filmid mõnikord planeerijate meeolehärmiks ettenähtust pikematena valmima.

Selles on üsna palju tõtt. Seda paradoksaalsem, et kui dokumentalistidel — harva küll! — õnnestub asuda looma täispikka filmi, ei oska nad ise ega nende loomeplaanide viseerijad äkitselt avardunud aja ja ruumiga suurt midagi mõistlikku ette võtta.

Õeldu on muidugi liialt absolutiseeriv, sest erinevaid katsetusi on ikkagi tehtud, kuid oma valdavas enamikus on täispikad dokumentaalfilmid senini vaid ülevaatlikud ja mastaapsed pildiinfo kogumikud.

Täispika filmi võimalustest suunas arut-

lema ka festivalil esimese preemia pälvinud ukraina dokumentalistide film «Tõsusarmee komandörid» (režissöör V. Sperkatš). Küsimus pole muidugi preemias, mida järgnev ei püüagi kahtluse alla seada.

Film portreerib nelja rasketööstuse tippjuhti — kolme direktorit ja üht ministrit. Vist vähesed oleksid sõandanud sellise teema juurde asuda, sest on ju näiteks külamehest filmiportreed luua märksa lihtsam. Veel vähem, kes oleksid selliseги tulemuseni jõudnud. Olgugi et nii mõnelgi juhul film karakterite avamise asemel tegevuses seletab neid üle diktoritekstiga.

Mis oleks aga juhtunud, kui autor veelgi suuremaid keerukusi kartmata oleks nelja portreeritava asemel valinud vaid ühe? Või on see täielik fantastika — sellist teed minnes, kõikvõimalikke vahendeid kasutades ja valides, elulisust ja probleemistikku säilitades, ideaalina soovida ka dokumentaalfilmilt heale mängufilmile võrdset kunstiväärtuslikku tulemust?

Tõsi, dokumentalist on ajaliselt piiratud, ja kõrge kunsti poolt armastatua karakteri arengut on sel alal üsna võimatu kajastada. Ometi on võimalik karakterit avada järkjärgult, dramaturgiliselt ja piisava ettenägelikkuse ning õnne korral jälgida ka murdehetki. Oma kangelaste minevikku süüvivad dokumentalistid tavaliselt fotode, harva filmikroonika abil. Kuid oma elusaatust kannab meist igaüks kaasas, ja sugugi mitte fotoalbumi näol.

Või — milleks kippuda läbi kõikvõimalike keerukuste sellise kunstikavatsusliku karakteriuuringuni, kui see on mängufilmi vahenditega hoopis hõlpsamini teostatav? Kas ainult selleks, et «õigeusklike» dokumentalistide arvates on üksnes dokumentaalfilm see ainuõige, vahenditua kinematograafia, mängufilm aga juba kord kunstlikult loodud tegelikkuse vahendamine?

Ehk ei olegi selline hamletlik probleemiseade ühelgi olulisel arenguetapil ülearune — ka siis, kui tõsielu filmijate jaoks on «olla» vastus loomulik ja juba ette antud.

Avastuste ootuses jällegi jalgu kindlalt kodukamarale seada püüdes tuleb aga tõdeda, et ka senileitud vahendite ja võimaluste kasutamiseга on meil veel tegemist üleliiaga.



«Kullamäed», režissöör M. Serkov (Kuibõšev)

Populaarteaduslike filmide tegijad ehivad sildu üle sügavike, mis eraldavad rahvast teadusest. Nende filmid on giidid teadusemaal.

Giide on mitmesuguseid. Ühed piirduvad informatsiooni andmisega. Teised viivad meid probleemide labürintidesse ja näitavad ka väljapääsutee — läbi teadusliku mõtlemise eripära. Kolmandad lasevad meil tunnetada teaduse vaimsust: visadust ja sihikindlust, paindlikkust ja loobumist, kainust ja objektiivsust, mis koondub sõnasse — tahe.

On giide, kes viivad meid teaduse ääre- ja uudismaadele, kus alles püstitatakse hüpoteeside karkasse.

Me tuleme teadusemaalt tagasi uuenenud mõtlemiskultuuriga.

Me saame sealt kaasa maailma nägemise struktuuri ja oskame siis paremini tunnetada tulevikku.

Võiks jätkata R. Oppenheimeri sõnadega: «...ma unistan ühiskonnast, kus igaüks... tunnetab kunsti ja püüdleb teaduse poole.»

* * *

Festivalile jõudis populaarteaduslike filmide aastatoodangust 1/20. Kogus on küll väike, aga selle-eest esinduslik, sest iga stuudio valis arvatavasti saamiseks selliseid filme, mis pidid olema võimelised auhindu koju tooma. Milles avaldusid konkurentide võimed?

Alustame raskekaalulistest — 5-osalistest. Iga suure stuudio võistkonda kuulus üks selline film. «Lennautsõnafilmi» «Linnale ja inimesele» (režissöör N. Kuzin), «Tsentrautsõnafilmi» «Kes äratab aksolotli?» (režissöör J. Sakanjan) ja «Kievnautsõnafilmi» «Elu arterid» (režissöörid I. Guzejev ja I. Ponomarjov).

Filmis «Linnale ja inimestele» kõnelevad seitse tähtsat meest ja teleajakirjanik (teda nimetatakse ka filmi juhiks, kuid ta esineb tavalise diktorina) Leningradi linnast ja oblastist kui väga kõrgelt arenenud regionaalsest sotsiaalmajanduslikust kompleksist. Kuuleme nii ümmargust raadiojuttu (või telesaadet), et isegi küsimusi ei teki. Aga film pole raadiosaade ja silm peab ka midagi nägema. Vähemalt 1/3 aja jooksul on ekraanil keskplaanis rääkivad ülemu-

sed. Ülejäänud ajast kulub 1/7 tänavapildile — inimesed mööduvad, sõidavad tramm, trolli ja eriti eskalaatoriga, sisenevad ja väljuvad. Nende meeliskaadrite juurde pöörduvad autorid filmi jooksul vähemalt kahekümnel korral tagasi. Muidugi on filmis ka martäänahjud, tööpingid, kellakoostamisliinid, rongid, laevad, uus haigla, lastesõim, koosolekud, lehmakari, kanala ja palju muudki, millest koosneb elu, kuid mis sellises esituses aitab väga vähe kaasa tänapäeva ökonoomika lahtimõtestamisele.

Filmis «Kes äratab aksolotli?» kasutatakse rikkalikult eelnevate aastakümnete jooksul populaarteaduslikule filmile edu toonud vahendeid: teaduslikud eksperimendid ja mudelid, kombineeritud ja mikrovõtted, teadlased, näitlejad, atraktsioonid. Kõige tähtsam on aga see, et filmis vaieldakse teaduslike probleemide üle.

Kui me põlvneme ahvist, kuidas seletada siis seda kiiret lahtirebimist või hüpet, millest praktiliselt pole ühtegi jälge jäänud.

Võib-olla on inimesed arengus seisma jäänud ahvilapsed nagu ühes Mehhiko järves elav kahepaikse amblistroomi vastne aksolotl, kes iialgi ei saa täiskasvanuks ega tule maale?

Võib-olla tekkisid arengus dublikaatgeenid, mis loodusliku valiku jaoks «magasid», aga tegelikult võisid koguda mutatsioone ja ühel päeval ärgata?

Kas uinunud geenide äratajaks võis olla stress? Või fassisid viirused geene ühest organismist teise? Vaidluse lõpuks on Darwini ideed jäänud ainult üheks osaks üldisest evolutsiooniteooriast.

Film äratab meis ka «uinunud» mõtteid. Ta ei kuuluta lõplikku tõde, vaid külvab kahtluseri, sest iga tõde võib olla üheks osaks suuremast ja üldisemast tõest. «Kahtlemine ei valmista mulle mitte vähem naudingut kui teadmine» (Dante).

Peale kahtlemisnaudingu saame kindlasti aga ka peavalu sellest müra, mis saadab iga uue mõtte sündi. Ka kaamera teeb visuaalset müra oma arusaamatute kihutamistega mööda muuseumikäike ja piki nägusid edasi-tagasi. Arvatavasti hak-

kavad vaatajaid ka häirima väljamõeldud süzeeliin ja mõned lavastused, nagu kolvi alla pistetud teadlane ja traditsiooniline ekskursioon evolutsioonimuuseumi.

Auhinnafilm «Elu arterid» (II koht) loob selge efekujutuse Nõukogude Liidu kui maailma suurima transpordisüsteemi mastaapidest. Kiidukõnele ei raisata siiski palju aega ja ühe minuti pärast kohtume juba esimese paradoksiga: üha sagedamini süttib valgusfoori punane signaal, rongid seisavad, koormad ja reisijad ootavad. Kujutis ja tekst hakkavad selgitama väljapääsuteid: kuidas kiirendada maha- ja pealelaadimist, vältida laevade ja autode tühisõite. Näidatakse lähituleviku transpordi katsetusi: mööda torusid saadetakse mitte ainult naftat ja gaasi, vaid ka sütt, maake ja kemikaale.

Samal meetodil tutvustatakse Siberi transporti: olevik — kitsaskohad — nendest ülesaamise teed — perspektiiv. Pilt ja sõna töötavad käsikäes. Siberi hõlvamise raskusi näeme «oma silmaga»: käre pakane lõhub masinaid, masinad aga lõhuvad omakorda õrna tundra mittetaastuva rohu-kamara. Oleme ka tunnistajaks 420 tonni kaaluva pumbajaama põhiploki ainulaadsele kohaletoimetamisele õhkpadjal 200 km kauguselt.

Käsitades liiklusteid kui elu artereid, mille täpselt tööst sõltub majandamise tõhusus, muudab film vaatajarki tähelepanelikumaks, arvestavamaks, ettemõtlevamaks.

Kõik ülejäänud võistlusfilmid olid 1—2-osalised (10—20 min.).

Festivali auhind anti 10-minutilisele filmile «Tee täpsusen». Režissöör M. Ditkovski «disainitud» filme on alati huvitav vaadata, sest neis on tunda endise kujutava kunstniku tugevat kätt.

Täpne kompositsioon, sümboolsed detailid ja valitud värvigamma teevad selle gravitatsioonikonstandi määramise ajaloo filmi meeldejäävaks. Galilei — Newton — Mitchell — Cavendish — sajandist sajanudisse kestis lähenemine tõe. Nüüd jätkavad konstandi täpsustamist kaks nõukogude füüsikut. Üle 15 aasta järjest täiustavad nad oma seadet, et teha stabiilseid mõotmisi sügaval Maa all. Võimalik, et materjali

efektne kasutamine kipub mõtteid natuke hajutama ja ei lase jõuda üldistuseni, aga filmi täpne pealkiri aitab hiljem, kui järele mõelda, asjad jälle paika panna. Kõlama jääb inimeste lõppematu püüd teadmiste poole.

Eksperiment kuulub teadusfilmi põhi-koosseisu. Eelnimetatud filmis suudeti mineviku ja tänapäeva eksperimente keskharidusega vaataja jaoks juba mõne kaadriga arusaadavaks teha. Sageli unustavad aga filmitegijad, et saalis istub küpsustun- nistuse äsjane või peatselt saaja ja alusta- vad kõike A-st ning B-st. See võib vaat- aja nii ära tüüdata, et ta lahkub enne lõppu. Teine tüüpiline viga peitub kaa- mera pikkades panoraamides mõõda labo- ratooriume, kus alati on palju seadmeid ja kus alati midagi mõõdetakse, registreeri- takse, loksutatakse, segatakse, vaadatakse torusse ja keeratakse nuppe. Sellised kaadrid on filmile visuaalseks müraks ja ei lase diktoritki korralikult kuulata. Need rik- kusid ära ka festivalifilmi «Kõrgusravi». «Taimede juured» aga langes illustratiiv- suse ohvriks formaalselt originaalse filmi- keele otsimisega, mistõttu jäi lahti haruta- mata filmi teema.

«Taimede juured» tahab teatada tai- mede fotosünteesi saladustest, tänu millele saab maakeral kasvada ja areneda kõik elav. Otseselt teemaga on seotud üksainus kaader — mikroskoopilised rohelised veti- kad, esimesed päikeseenergia püüdjad ja muundajad Maal. Kõik ülejäänud — täto- veeritud pärismaalase pikk tantsupeisood, palju erinevaid loomi ja inimnägusid, aatomipommiplahvatus («... aga me siiski usume rahulikusse aatomisse») ja kosmose- raketi start («... me oleme teadmishimu- lised ja ei karda seiklusi, mida peidavad endas uuringud ja reisid») ei kutsu esile assotsiatsioon teemaga. Rahuliku ja kindla häälega diktoriteksti lugev I. Smoktu- novski püüab meid filmi lõpus tõusva päikese kaadri kohal veenda selles, et inimkonna saatuse tuleb tõeline pööre siis, kui osatakse massiliselt sünteesida klorofüllil molekule, sest siis jätkub toitu kõigile. Aga see teade ei eruta meid, sest me ei oska sellega midagi peale hakata.

Nii või teisiti heidavad kõikide filmide autorid pilgu tulevikku, sest selle nimel nad oma filme teevadki. Üks on muretu — küll tulevik saabub külluse ja õnnega. Teine annab siiski kerge vihje, millest ei saa algul nagu arugi, oli see meelega väidetud või tuli kogemata kaadrisse. Aga vihje jääb kui konks südamesse kinni ja ei lase end unustada. Niisugune on filmi «Karukolgaste inimesed» (režissöör L. Jefimov, Sverdlovski filmistuudio) lõpp: BAM-i ehitaja paneb avatud aknal transistori bravuurselt üürgama, lootsikule lükatakse mullavall peale, traktor sõidab üle vankri- ratta. Kaks venda, põlised siberlased, kelle parvetamisosavust käänelisel Siberi jõel olime imeflusega jälginud, tõusevad kalda- äärselt pingilt ja kaugenevad pikkamööda kaamerast.

Auhind teema originaalse autorilahen- duse eest on esikohtadest mõnes mõttes enam hinnatavamgi. S. Strahhovi film «Val- gest härjavärsist» (Gruusia Populaartea- duslike ja Dokumentaalfilmide Stuudio) võitis selle muheda huumori ja teema kujundliku lahendusega. Iga kaader tähen- dab seal rohkemat kui filmitud objekti. Nimelt loodi 70. aastate algul Ida-Gruusias loomakasvatuskompleks, osteti eri maadest tõuloomi ja hoiti neid ööpäev läbi vabas õhus looduslikul karjamaal. Idee autoreil ja kinnitajail oli üksainus eesmärk: saada kiiresti ja vähese töökuluga palju odavat liha (arvestused näitasid, et kolm inimest söövad aastas ühe härja või vähemalt tahavad süüa, inimeste arv aga kasvab ja kasvab). Eksperiment ei hakanud siiski soovitud suunas minema: igal tõul ilmnes uues kliimas oma Achilleuse kand, pealegi ei suutnud lõhenenud maa uhkeid loomi toita. Tuli hakata maad soolast vabastama, seda kündma ja rohtu külvama, india seebu tuli ristata kohaliku lehmaga, tuli palju vaeva näha. Alles siis hakkas tulema liha ja ka mitte kiiresti, mitte lihtsalt ja mitte odavalt, nagu olid lootnud plaanitegijad. Filmi algul ütleb noorte põllumeeste õpe- taja: «Seitse korda mõõda ja üks kord lõika!» Filmi lõpus kordab seda esivane- mate tarkust üks härgadest ja lisab: «... odavam tuleb.»

Võta mõtlemis- ja mõõtmisaega, kui 56

hakkad otsustama! Ka see on vaade tulevikku.

Portreefilmid teadlastest pole sisuliselt populaarteaduslikud, kuigi esinevad selle sildi all. Neile võib seda ka lubada, sest hea filmiportree teadlasest võib suuremat teadusevaimustust tekitada kui üks tavapärase teaduslik film. Ilmekate filmiportreede hulka kuulub «Akadeemik Prohorovi päev» (režissöör A. Gerassimov, «Tsentrautšfilm»). Filmi nimikangelase, Nobeli preemia laureaadi naerev nägu terendub minu jaoks läbi terve festivaliprogrammi. Pole akadeemilist tõsidust, rangust, tähtsust, standardseid murekortse ja -mõtteid. Naerab sekretär, naeravad teaduste doktorid. Hämmastava kiirusega leiab akadeemik õigele teele suunava vastuse igaühele. Hämmastava asjalikkusega suudab ta ühe päeva jooksul juhatada laborit, arutada doktoritööd Õpetatud Nõukogus, oponeerida seminaris ja täita Suure Nõukogude Entsüklopeedia peatoimetaja kohuseid. Teaduse tegemise rööm on tema elurööm.

Selliste fanaatikutega on alati huvitav tuttavaks saada, just nemad panevad meidki vaatama elule teise pilguga. See-suguste imeliste (imelike) inimeste nimekirja täiendas festivalil üsna mitu dokumentaalfilmi.

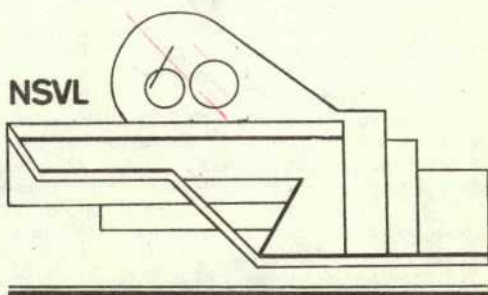
Habemik, endine tuletõrjuja ja põllumees, kes kogu elu on unistanud lendamisest, ehitab endale 70-aastaselt plaaneri ja lendab sellega metsade ja põldude kohal («Kullamäed», režissöör M. Serkov, Kuibõševi Kroonikafilmistuudio).

Siberi vanim kopteri juht, kes esimest korda tõusis õhku juba 1937. aastal, ei lase end sõjahaavade pärast pensionäriks teha. Koos noortega, kes vanuselt talle lapselasteks, õpib ta sõitma uutel kopteritel ja teeb seda tänini («Esmajoones kopterid», režissöör V. Novikov, Lääne-Siberi Kroonikafilmistuudio).

Populaarteadusliku filmi mõistet on stuudiotest määramatuseni laiendatud. Festivalifilm «Viinamaiad» (režissöör J. Nazarov, «Lennautšfilm») näiteks populariseeris teadust, mida pole üheski teadusalade loetelus. Seda võiks nimetada teaduseks alkohoolikutest.

«Vabrik töötab päeval ja ööl. Kui mina enam ei joo ja teie enam ei joo, kuhu me siis toodangu paneme,» arvab oma tões veendunud «spetsialist». Filmi lõpus küsib diktor: «Kes on viinud neid igapäevasele joomisele?» ja vastab: «Nemad ise. Mis saab edasi? Vastust otsi ainult iseendas.» Kellele ja mida tahtis film kuulutada?

Kuigi kirevat festivalikava ei jõua lõpuni meenutada, ei muuda see soove järgmisteks festivalideks: näha filme, mis ei alanda teadust igapäevase teadvuse tasemele, vaid mis püüavad tõsta vaataja igapäevase teadmise teaduse tasemeni; filme, mis aitavad vabaneda tavapärasest mõtlemisviisist kui avastamise vaenlasest; filme, kus ühinevad teadus, poeesia ja filosoofia, ent mis köidavad väljenduse lihtsuse, selguse ja iluga; filme, mis mõjutavad meid oma vaimsusega.



«Sovetskii Ekran» nr. 10 toob ära ajakirja korraldatud, arvult 24. filmiankeedi tulemused. Ligi 39 000 lugejat on 1981. aasta kinorepertuaari hinnatud järgmiselt:

Kodumaised filmid:

- 1) «Te pole seda uneski näinud...»
- 2) «Oo, sport, sa oled rahul!»
- 3) «Peetri noorus»
- 4) «Kuulsusrikaste tegude lättel»
- 5) «Teheran-43»
- 6) «Kunagi 20 aastat hiljem»
- 7) «Lendavate husaaride eskadron»
- 8) «Eriti tähtis ülesanne»
- 9) «Viimane põgenemine»
- 10) «Läbi raskuste tähtede poole»

Sotsialismimaade filmid:

- 1) «Barjäär» (Bulgaaria)
- 2) «Jõehobu Hugo» (Ungari koostöö USA-ga, multifilm)
- 3) «Karupoeg kosmoses» (Poola, multifilm)

Teiste riikide filmid:

- 1) ««Kondori» kolm päeva» (USA)
- 2) «Ma kardan» (Itaalia)
- 3) «Üle mägede» (Inglismaa)

Möödunud aastate repertuaarist palutakse veel näidata filme:

- «Andrei Rubljov»
 - «Hamlet»
 - «Ivan Groznõi»
 - «Ivani lapsepõlv»
 - «Kuningas Lear»
 - «Kured lendavad»
 - «Löbusad semud»
 - «Peegel»
 - «Punetab lodjapuu»
 - «Saatusse ironia ehk Head leiili»
 - «Selge taevast»
 - «Solaris»
 - «Sõda ja rahu»
 - «Vaikus»
- jt.

Aasta parimaks näitlejannaks hinnati Natalja Gundareva filmi «Kunagi 20 aastat hiljem» põhjal, teisele kohale asetati Tatjana Aksjuta rolli eest filmis «Te pole seda uneski näinud...».

Parim meesnäitleja oli Dmitri Zolotuhhin («Peetri noorus», «Kuulsusrikaste tegude lättel»), talle sekundeeris Andrei Rostotski («Lendavate husaaride eskadron»).

Vastanute hulgas oli kõige rohkem tehnikumide ja koolide õpilasi (24,8%), järgnesid üliõpilased (20,4%), inseneritehnilised töötajad (14,4%) ja teenistujad (11,9%) ning töölised (11,8%). Seitsekümmend protsenti vaatajaid olid 14—24 aasta vanused.

Pingerida kommenteerides kirjutab filmiteadlane J. Varšavski: «SE» ankeet ei ole teaduslik uurimus, see on ajakirjanduslik ettevõtmine, ent siin jagub mõlemisainet kunstiniimestele ja sotsioloogidele, psühholoogidele ja pedagoogidele. Ehk ka andmeid filmikunsti strateegia kujundamiseks.

Lugejad-vaatajad asetasid esikohale õiglase,

ausa, elu raskusi mitte lihtsustava filmi, mis rõhutab nooruslike karakterite ilu ja puhta tunde jõudu. Filmi «Te pole seda uneski näinud...» pooldatare hulgas oli inimesi kõikidest vanusegruppidest. See rõõmustab: mitte eekst elegantselt šlaager, vaid realistlik film lähendas eri põlvkondadest ja erineva esteetilise kogemusega inimesi.

Veel üks huvipakkuv küsitlustulemus: teisele, täiesti auväärsel kohale sattus dokumentaalfilm. Arvan, et siin mängis rolli mitte ainult sportliku vaatamängu suurejoonelisus, vaid eelkõige kõikidest rassidest inimeste ühtsusvaim, nagu see tekkis 1980. aasta dramaatilistes tingimustes Moskva olümpiamängudel. See on dokumentaalkino oma erilise dramaturgiaga — tegelikkuse enese dramaturgiaga. Hea dokumentaalfilmi edu vaatajaskonna hulgas on samuti märk massiauditooriumi maitse arengust.

Inimkonna ja inimese kunstilise arengu tee algab tarvidusest muinasjutu järele ja areneb vajaduseni reaalsust sügavalt analüüsivate teoste järele. Laps peab aduma, et eksisteerivad hea ja kuri, mõistma, et hunt võib küll võtta vanaema kuju, kuid mitte temaks saama. Nii-sugusena on muinasjutt omamoodi tõepärane. Tõde aga osutub hiljem märksa keerukamaks.

Muinasjutu otsene järglane on romantiline kunst plekitute kangelaste ja ebatavaliste kaunitaridega. Melodraamad, milles Headus ja Kurjus, Ilu ja Inetus ilmuvad täiesti reaalsete inimeste kujul, mõjuvad sügavalt kõige suurematele vaatajahulkadele. Melodraama, muidugi kui see on meisterlikult teostatud, on tõesti võimas — seda teavad kinode direktorid. Kuid ainult armastusega melodraama vastu ei saa isiksuse vaimne areng piirduda — nendessamades kinodes pakutakse ka teise žanri ja stiili, teiste ideedega teoseid.

Mitte miski kunstilisel ei näi nii etteaimamatuna kui isiklikud hinnangud kunstiteostele. Ühed vaatajad ootavad järjekordades kannatlikult filmide «Moskva pisaraid ei usu» või «Meeskond» pileteid, teised kõnnivad rahulikult mööda ja nõuavad visalt, et neile näidataks, ütleme, Andrei Tarkovski «Peeglit» või Otar Ioseliani «Elas kord laulukärest». Ja meie, filmiloojad, kriitikud, teoreetikud, peame mõistma nii ühtesid kui teisi ning edendama publiku maitset, aitama orienteeruda võimsas filmivoos.

Oli aeg, mil vaatajad nimetasid aasta parimate näitlejatena positiivsete rollide mängijaid. Näitleja ja tema rolli vahele asetati võrdusmärki. Nüüdseks eristavad järjest arvukamad vaatajad tegelaskujus näitlejaloomingut ja autori fantaasiat. Selle tulemusena võib konkursil esikohale sattuda ka mitteõnneliku lõpuga film — näiteks «Te pole seda uneski näinud...» lõpeb dramaatiliselt. Autorid on optimistid, kuna usuvad, et «kibe» film võib meis äratada soovi head aidata, kurja takistada.

Rõõmustas andeka Natalja Gundareva edu. Kord on ta juba aasta parimaks näitlejannaks nimetatud — 1977. aastal, kui ta mängis Anna Dobrohhotovat filmis «Magus naine». Hiilgav

ümberkehastumisanne on näitekunstis harv nähtus.

Seaduspärane on veel päris noore Dmitri Zolotuhhini edu tsaar Peetrina: vaatajaskond ootab alati näitlejat, kes oma temperamendi, mängulaadi, olekuga vastaks teguvõimsale, kangelaslikule isiksusele...

Kunstielus on küllaga paradoksaalset. Juhub, et kunstnik, kes on olemuselt läbinisti rahvalik, ei leia kaugeltki otsekohe tänulikku publikumenu. Umbes aasta eest trükiti «Pravdas» ära artikkel sellest, kui tõrksalt V. Šukšini omakandi rahvas võttis vastu tema esimesed filmid. Ometi aimusid neis tulevase «Punetab lodjapuu» looja jooned.

Kuuleme pidevalt, et stuudiod peavad rohkem häid filme tootma. Kuid ka heade filmide saatus kujuneb teinekord halvemaks, kui nad ära on teeninud. Meenutagem filmi «Me surmaga silmitsi seisnud» — väga omapäraselt Leningradi filmi (režissöör N. Birman) sõdurist-koreograafist Leningradi blokaadi ajal, andeka O. Daliga peaosas — see jäi kõigest 27. kohale. Mis on vähese menu põhjuseks? Koopiate arv? Korraldatud seansside vähesus? Ligitõmbava reklaami puudumine? Pealkiri, mis meenutab kümneid teisi? Raske öelda.

... Kõik žanrid, kõik kunstivormid juurduvad meie vaimsetel vajadustel, nad on võrdõiguslikud. Ent sellest õigest eeldusest tulevad mõningad filmimehed ebaõige järelduse. Juhtusin kusagilt lugema — juba väitlusvälisel kujul —, et filme tuleb teha eri vaatajasgruppidele, silmas pidades, et neid näeb just see, mitte teine publik. See on küll vääri. Kunstiteose taotluseks on ja on alati olnud inimeste liitmine, lähendamine ühiste elamuste abil. Juba ette piiride tõmbamine publiku «kõrgema» ja «alama» kategooria vahele on hingetu käsitöölise, kunstivõõra tegelase võte. Tarvis on õppida filme erineval viisil näitama — üht kohe kogu maa paljudel ekraanidel, teist ainult mõnedes kinodes, kuid pikemat aega, et film endale aegamisi tee leiaks. Isegi kui oleksime kirkaste filmide poolest rikkamad, on filmiläenutuse kohus siiski teha kõik, mis tema võimuses, et vältida filmi ja kogu meie kunsti häbistavaid läbikukkumisi.

Kunstimaitse areneb, see on talle loomuloomane; tähendab, on tarvis teda veel agaramalt ja oskuslikumalt arendada.

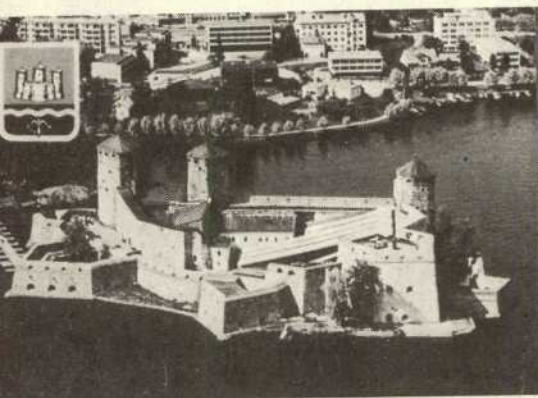
Lühendatult tõlkinud HANS LUIK





Léon Bakst. Kostüümikavand balletile «Sinine jumal». 1912.

61 Léon Bakst. Kostüümikavand balletile «Kleopatra». 1910.



Savonlinna kindlus

Mati Palmi loomejõu tunnusjooneks on tema arenguvalmidus. Juba õpingupäevil ilmnas, et ta on aldis igale targale mõttele vokaalkunstis ja muusika mõtestamisel. Tema otsiv vaim pidi jõudma kord ka Wagneri muusikataotlusteni. Pöördepunktiks kujuneski 1981. aasta, mil M. Palm laulis Savonlinna ooperifestivalil Soomes nimiosa Wagneri ooperis «Lendav Hollandlane».

Käesolevas kirjutises püüame käsitleda Mati Palmi 20-aastase lauljatee tulemuslikkust ja tema eneseteostust eriti sellel uuel arenguetapil, ja usutleme kunstnikku ennast teatriteadur K. Kase poolt väljatöötatud uurimisprogrammi «Näitleja ja aeg» küsimustiku (kohandatult ooperispetsiifikale) alusel.

Mati Palmi esinemiskutseks Savonlinna löid võimaluse RAT «Estonia» külalisesinemised Helsingis 1980. aasta mais, kus ta sai tuntuks G. Verdi ooperis «Attila» nimitegelasena. Tema ülesastumistele lisas mõjusust kogu RAT «Estonia» ooperikollektiivi kõrgtase.

Attila oli paljulubav ja mõttes võis M. Palmi kujutleda ka teistesse kangelasrollidesse. Tema hääles on nii kangelasrolli baritonaalset sära kui ka lemmesooja pehmust.

Kui Mati Palmile saabus 1981. aasta jaanuaris ametlik kutse laulda Savonlinnas, siis kogunes põhjusi arupidamis-

teks küllaltki palju. Roll ise on üsna ahvatlev, kuid hoiatavalt raske, oma-laadse dramatismi ja vokaalse küljega. Rolli eriilmelisuse tingib kogu ooperi eripalgeline vaimuelu ja selle vokaalkunstiline teostus.

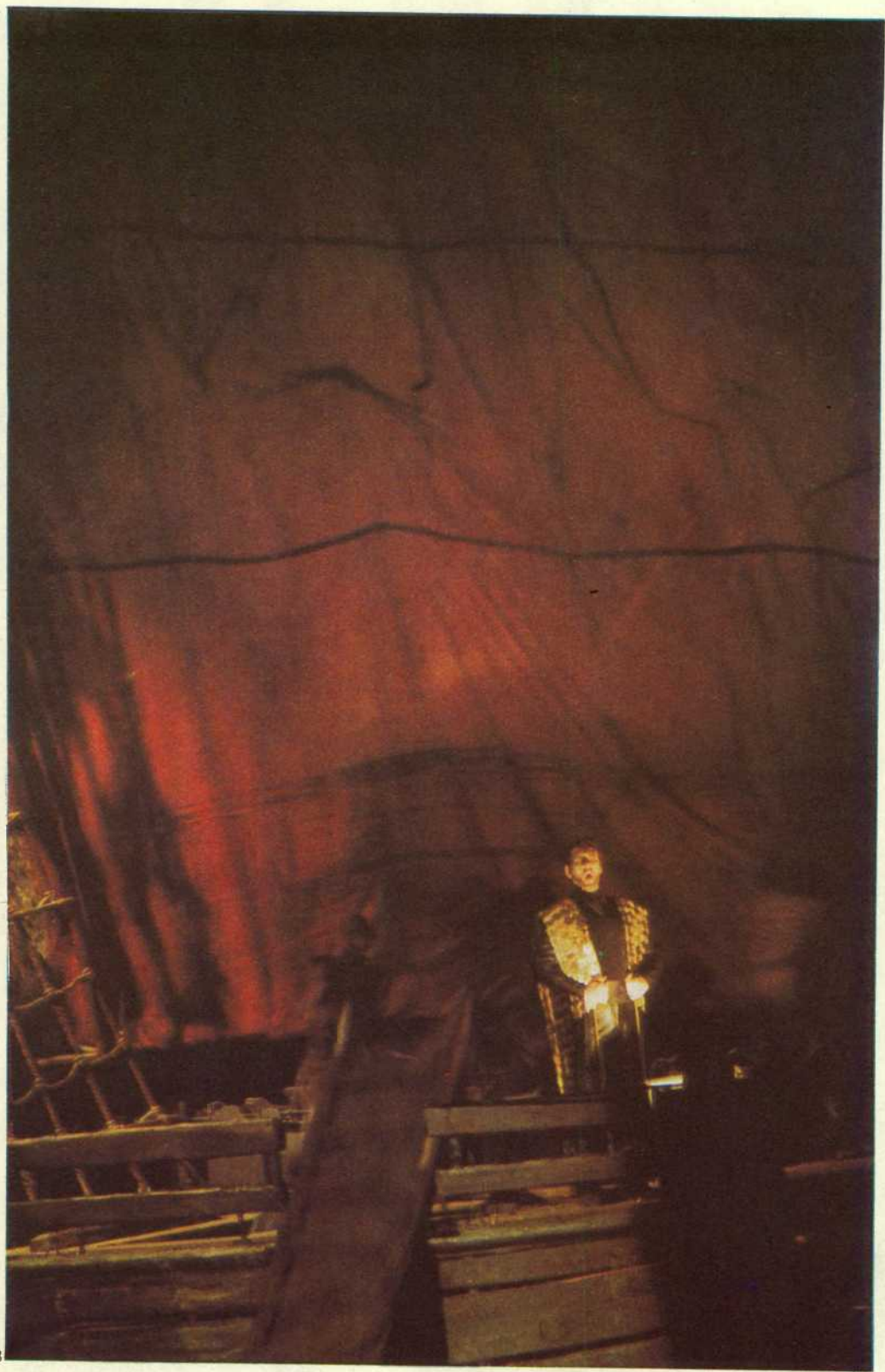
Elamaks sisse Wagneri ooperitesse, tuli Mati Palmil värskendada oma teadmisi autori ooperitaotlustes ja uurida tol ajal valitsenud filosoofiamailma. Suureks abiks oli muusikateadlase Karl Leichterit uurimus «Richard Wagneri ühiskunstiteose filosoofilis-esteetilised alused» (1933).

Rolli muusikaliste kujundite loomisele aitasid kaasa sellised eeskujud nagu Hans Hotter, Franz Krass, Tiit Kuusik, D. Fischer-Dieskau jt. Süvateoseid otsiv eeltöö on Mati Palmile iseloomulik. See avaldus ilmekalt ka esimese Wagneri-rolli ettevalmistamisel. Soodsalt mõjus asjaolu, et ta õppis partii alguses saksa keeles ja hiljem soome keeles. Keele ja muusika vastavus on algkeeles alati suurem. Soomekeelses variandis leidus ikka kohti, kus pikk vokaal sattus lühikesele noodile ja vastupidi. Saksa keele täpne rütm pani nii mõnegi ebakoha eelnevalt paika.

Mati Palm on öelnud Hollandlase rolli kohta: «Hollandlane on mu senistest rollidest kõige raskem, kuigi olen laulnud ajalisel palju pikemaid osi ja võib-olla on mõned partiid sisaldanud ka rohkem kõrgeid või madalaid noote. Hollandlane on aga selle poolest erakordne, et bassile jääks ta liiga kõrgeks, baritonile aga liiga madalaks ja dramaatiliseks. Iseäralik on ka partii mitmeplaaniilisus. Kui I vaatuses Hollandlane ilmub lavale lootusetu traagikaga, siis II vaatuses peab olema ta täis lootuse lüürikat. III vaatus kätkeb endas lootuste järjekordset purunemist, kuid säilib mingi suuremeelsus Senta vastu.» (SV, 1981/32).

Rolli valmimise lõppstaadiumiks kujunesid 3 viimast töönädalat Savonlinnas enne esietendust 4. juulil.

Euroopa vanimal ja Põhjamaade suurimal ooperifestivalil mängitakse juulikuus kolme ooperit, igapäeva 62



korda erinevatest teatritest kutsutud parimate esinejatega.

Festivalipaiga, Olavilinnuse ristküliku-kujulisest siseõuest kuulub $\frac{1}{3}$ lavale ja $\frac{2}{3}$ kuulajatele. Pool vaatajaskonnast asub tõusval põrandal. Linnus on rajatud kaljusaarele, mistõttu orkestriruumi eriti sügavaks teha ei saa. Lava on mahukas — sinna asetati Hollandlase ja Dalandi meeskonna laev ja vahele jäi veidi «merdki», kuhu Senta end lõpuks heitis. Polnud mingisuguseid tänapäeva lavatehnika võimalusi, mis löi erakordselt rasked lavastustingimused, kuid andis mingil määral elulähedasma õhkkonna. Tuule käes plagisev terastrossidest kantud purjeriidest kaldkatus ja linnusemüüridest õhkuv külmus häälestasid kuulajaid sobivasse meeleollu. Põhidekoratsioon jäi kogu etenduseks samaks ja uus pilt tekkis ainult detailide muutmisel.

Kuna festival on toimunud järjest paarkümmend aastat, siis on see pidev töö kandnud ka vilja ja kasvatanud

väga hea publiku, kes oma mõistvusega on esinejatele suureks toeks. Parema kontakti saavutamiseks lavastatakse enamik oopereid soome keeles. Esinejate tase on väga kõrge. Sagedased külalised neil pidustustel on Martti Talvela, Matti Salminen, Kimmo Lappalainen, Jorma Hynninen. Meilt on Savonlinnas esinenud RAM, H. Krumm, J. Nestenrenko, E. Gilels, lavastajana G. Tovstonogov, kunstnikuna E. Kotšergin jt. Välismaa tuntumatest kunstnikest esinesid tänavu Julie Griffeth (USA), Peter Lindroos (Taani), Georges Pappas (Kreeka), Bengt Rundgren (Rootsi) ja Livia Budai. Noorte ooperikursuste juhatajana töötas Savonlinnas New Yorgi *Metropolitan Opera* pealavastaja Nathaniel Merrill, konsertmeistrina Louise Sherman (USA) ja koormeistrina David Shaw (Inglismaalt).

Paljud suurepäraseid Soome ooperisolistid töötavad välismaal ja Savonlinna festival on kujunenud kohaks, kus neid kuuleb ka kodupublik. Hollandlase

Hollandlane — M. Palm, Senta — M. Lokka.

M. Kolho foto



osas esinesid peale M. Palmi Kalevi Olli (praegu Maini-äärse Frankfurdi ooperis) ja Reino Lauanne (töötanud ooperisolistina Malmös ja Göteborgis). Erikuht laulis Lääne-Berliini ooperi esitenor Seppo Ruohonen. Helsingi Rahvusooper oli esindatud selliste suurepärase lauljatega nagu Maija Lokka ja Taru Valjakka (Senta), Jaakko Ryhänen (Daland), Jukka Salminen (tüürimees) ja Aili Purtonen (Mary). Kõikide osatäitjate taotlused viis tervikuks lavastaja Ilkka Bäckmann. «Lendavast Hollandlasest» sai ka temale esimene Wagnerilavastus, kuigi ta oli lavastanud üle 20 teose.

Dirigendina lõi kaasa Ilpo Mansnerus Helsingi Rahvusooperist. Kontsertmeistrina oli kõigile parimaks abiliseks Riitta-Liisa Mäkelä.

Savonlinna jõudmisel oli M. Palmil Hollandlase partii kindlalt omandatud ja omapoolsed ettevalmistused koostööks lavastajaga tehtud. Kindlustunnet oli lisanud kolmepäevane eelkohtumine Helsingis sama aasta mais, kus ooperifestivali kunstilise juhi Timo Mustakallio juuresolekul määrati kindlaks rolli põhisuunad ja muusikalised taotlused.

Töö Savonlinnas osutus küllaltki pingeliseks. Proovid toimusid kaks korda päevas à 3—4 tundi ja algasid lauljale küllaltki vara — kell 10. Lõunavahe kulus kehakinnituseks, proovimärkuste mõtestamiseks ja järgmise proovi ettevalmistusteks. Öhtuti tuli kuulata proovil tehtud helilinti, selgitamaks vajakajäämisi. Tööpäevad ulatusid seetõttu nii mõnigi kord 10—12-tunnilisteks, kuid asjalik tööühkkond leevendas väsimust. Mati Palm eeltsiteeritud intervjuus: «Täna juhust, et lõppstaadiumis võisin tegelda ainult Hollandlasega. Kodus, kus tuleb laulda nii madalaid kui ka kõrgeid partiisid ja kammerlaule, ei ole mõeldav selle kõige kõrval toime tulla nii raske osaga.»

Ilkka Bäckmanni lavastajakontseptsioon ilmnes koostöös järk-järgult ja kandus pikkamööda osatäitjatesse. Ei nõutud kohest nüansside paikapaneemist, vaid läheneti rollile laulja eneseleidmist kaudu. Püüti tabada kuju olemust üldiselt. Hollandlases suunas

lavastaja otsima ebamaisust, müütilisust. Lavastus ise oli lahendatud kahel tasandil: Hollandlane — müüt ja rahvas — argielu. Suhtumises müüti selgusid teiste tegelaste eluideaalid ja tegude hind.

Hollandlase roll tuli luua peaaegu välise mängulisuseta, väljendusvahendina võis kasutada esialgu ainult häält. Kõige raskem oligi leida ooperi toonust väljendavaid vokaalkunstilisi vahendeid. Mati Palm meenutab, et raske oli tabada seda ebamaisust. Paljus aitas kunagine koostöö Tiit Härmiga ja Igor Tšernõšoviga Šostakovitši «Stepan Razini hukkamises» 1979. aastal. Lavastaja töömeetod sobis Mati Palmi mõtlevale natuurile: liiguti üldplaanist detailidesse, seejärel üksikleidudest terviku poole. Kuid kõige olulisem oli lavastaja oskus toetada osatäitjate iseseisvaid leidmisi. Lavastaja kontseptsioonile oli kõige lähemal just Mati Palmi Hollandlane. Tööstiililt lavastajale sarnane oli ka dirigent Ilpo Mansnerus, kes muusikaproovidel järgis lavastaja poolt seatud eesmärgi ja ei nõudnud kohe kõiki muusikalisi nüansse. Tööd tehti püüdlikult ja põhiliselt muusikalise kujundi täpsuse suunas. Lõpptulemuseks oli rollile igati vastav muusikaline teostus. Imetlusväärset sihikindelt oli arengusuund, mis kandis Mati Palmi esimestest proovidest esietenduses: väga hästi õnnestusid tal dramaatiliselte kirkad, metased kujundid I ja III vaatuses ning lüüriline kandvus II vaatuses. M. Palmi esimese välismaal, pealegi nii omapärasel teatris valminud ooperirolli tase sai üle ootuste hea.

Õnnestunult olid välja töötatud etenduse kõik komponendid. Vaatamata Wagneri orkestratsiooni tihedusele, ei katnud orkester kunagi lauljaid ja kõik kostis kuulajateni. Vaimustav oli orkestri kompaktne kõla ning nais- ja meeskoori professionaalne tase ja laulmislust.

Nii sündiski muusikalavastus, mis sai Savonlinna ooperifestivali suursündmuseks.

* * *

Mis on olnud Sinu kujunemiskäigus kõige olulisem?

Ehk see, et õppisin kogu aeg ühe õpetaja, Jenny Siimoni juures ja et minu kontsertmeisteriks oli Tarsina Alango. Kuna ma pole õpetajat vahetanud, siis säilis ühtne õpetamissüsteem TR Konservatooriumi algusest kuni lõpuni, hiljem Moskvas ja Itaalias olen küll mõndagi juurde õppinud. Õpetajad on osanud mind niimoodi suunata, et meil pole olnud suuremaid vastuseise ja ma läksin pidevalt edasi. Võib juhtuda, et oled õppeajal küll ühe õpetaja juures, kuid temaga tekib ebakõla, sest iga juhendaja ju ei sobi igaühele. Teisalt on olnud määrav veel sportlik suhtumine: tundsin edasipürgimise vaimu, kas sünnipärasena või siis sportimise ajast. Sporti tegin veel konservatooriumi alg-aastail, hiljem jätkasin üldfüüsilise vormishoidmise ja harjumuspärase hingamisharjutustega. See on lauljale vajalik ja kuulub laulmise lisaalade hulka. Sportlik suhtumine on olnud mul ka konkurssidesse. Võtsin osa paljudest konkurssidest juba TRK aastail, kuigi keegi mind ei sundinud. Sain ise üsna varakult aru, et konkurss on vajalik arengustiimul. T. Alango ütles, et mitte võidu pärast, vaid osavõtu pärast.

Mis on kõige olulisem loomingu- ja vormis hoidmisel?

TRK-s tegin kõike kaasa.

Kõigepealt muidugi laulsin võimalikult palju: alates esimestest kursustest võtsin osa ÜTÜ kontsertbrigaadidest. Sel ajal pidasin esinemiste kohta isegi arvet: laulu ettevalmistusosakonna II kursusel käisin laval 42 korda, konservatooriumi I kursusel juba 64 korda ja II kursusel 86 korda. Tohutult kasulik esinemispraktika. Esinesin siis tihti ka koorisolistina.

Viimastel kursustel aitas vormis hoida juba väljakujunenud hingamissüsteem.

Võimalusi andis ka teatritöö, kuid sellest ei piisanud. Oli vaja teha veel lisa — õppida, valmistada ette soolokavu. Õppeprogrammi täitmisest võib-olla mõnele piisab, kuid praegused juhtivad solistid on kõik teinud õppeajal lisatööd. Selle all ei tohi mõelda ainult teatris laulmist: töö professionaalses

asutuses koormab häält, väsitab (mitte nüristab) vaimu, sest töö on töö ja siin pole armuandmist. Teatris saab küll töökogemusi ja oskusi, kuid arvan, et algperioodil on õppimine arenguks olulisem kui teatritöö. Õpingute ja töö erinevust olen ikka toonitanud ja püüdnud seda selgitada ka oma üliõpilastele.

Vormis aitavad hoida ka tegelemine erinevate muusikastiilidega ja stiiliperioodidega. Elu ise sättis, et mingi aja vältel tuli tegelda teatud stiiliperioodiga. Näiteks 1966.—1967. aastani sai väga palju lauldud inglise vana muusikat (17. saj. algus), mis nõuab sirget, konkreetset, ilusat hääletooni. Seda muusikat olen kasutanud enda vormiviimiseks ja selle alusel kontrollin, kuidas valitsen häält. Kui suudan neid palu laulda nii, nagu vaja, siis tean, et hääl on nõtkes, allub taatele. Tehnikat proovin vahel ka mõne Händeli aariaga, kui need tulevad puhtalt, siis võin ükskõik mida ette võtta.

Parimaks tõukejõuks vormihoidmisel on uued konkreetset ülesanded; kel on vähe teha, need langevad ka vormist ära. Olen oma teatritööd täiendanud ikka lisaülesannetega.

Mis on kõige olulisem vaimsel eneselaadimisel?

Väga vajalikud on kontaktid teiste kollektiividega, esinejatega. Mõtteid on tekitanud ja elamusi pakkunud oma teatri ballett, samuti teised Eesti teatrid. Kahjuks pole neist nii palju osa saanud kui tahaksin. Teinekord saab impulsse ka kinost; veel enam annavad aga võimalusi eneselaadimiseks head

Grimeerimistoas.



külalisesinejad meie teatris. Alati aitab kaasa enda võrdlemine teistega ükskõik millisel vaimsel alal. Näiteks leiab sageli kirjandusest mõne hea mõttekäigu, lahendamaks midagi eneses. Impulsse olen saanud kohtudes põllumajandus-inimestega. Maainimeste mõttelaad, elusuhtumine ja ausus on mind pannud ka oma tööd paremini tegema ja midagi rohkemat saavutama.

Laadimismomente on olnud konkursisideks valmistumisel. Nähes säärast eesmärki, otsustan alustada laiemalt: võimalikult palju juurde lugeda, otsida lisa kogu kultuuripildist; kuulata rohkem muusikat erinevate interpretide esituses. Viimane on vajalik mitte matkimiseks, vaid interpretatsioonierinevuste selgitamiseks ja mõistmiseks. Kaasaegset muusikat hakkasin laulma, kui olin õpiajal kuulanud A. Hirvesoo ja P. Kuuse loenguid ja käinud ka ise «Varssavi sügisel». Kui tuli valmistuda konkursiks «Schubert ja XX sajandi muusika», siis oli selleks mingi sisemine laeng juba olemas, n.-ö. jalad maas. Kuigi, kui laulsin Schönbergi, siis zürri liige prof. Erik Werba selgitas, et nüansseerimises kaldusin liialt romantismi.

Muide, tol ajal kuulasin palju D. Fischer-Dieskaud, kuid hiljem mõistsin, et ta liialt romantiseerib barokkmuusikat. Ehkki ta tundus palju huvitavam, nüansirikkam kui tuntud Bachi-Händeli lauljad. Ka suured saksa lauljad võivad eksida!

Praeguses pingelises töös toimub eneselaadimine erinevate ülesannete vaheldumises: teatritöö, soolokontserdid ja vokaalsed suurvormid teistes kollektiivides. Iga uus ülesanne ja tegevus on eelmisest eemaldumine ja samal ajal selle täiendamine, mis ees. Näiteks esineda Verdi «Reekviemis», milles kaasa-tegemine on lausa nauding, ja õnnestumine annab suure kunstilise rahulduse. Sedamoodi lähed uute ülesannete manu rõõmu ja huviga. Väga oluline on, et midagi haaravat oleks pidevalt teoksil. Juba tundub, et tahaks jälle laulda Hollandlast, tekib teatud seos ja pinge praeguste kunstiliste ülesannete ja uute kavatsuste teostamistahetega Wagneri muusikas. Loodan, et senised kogemused, kaasa arvatud ka osatäitmine

Verdi ooperis «Luisa Miller», peaksid Hollandlasele midagi lisama. Üks tegevus rullub nagu teise peale ja siis pöörub jälle eelmise juurde tagasi, kuid juba uuel tasandil. Hakkasin nüüd jälle Schubertit laulma — 12 aasta järel!

Millised eeldused peavad olema ooperilauljal?

Korras füüsis. Kindlasti vähemalt keskpärane häälematerjal, sest nõrga häälega inimene ei saa ka parima tehnikaga juures ooperilauljaks. Kuid keskpärase materjaliga võib väga hea kooli ja tehnika omandamisel siiski päris heaks ooperilauljaks saada. Siiski on parem, kui loodus on andnud ooperilauljale väga hea häälematerjali: kõlava, suure ja meeldiva tämbriga hääle. Sel juhul annab sellest ka paljut kujundada. Oluliseks pean meeldivat tämbrit, sest kuiva, kalgi, terava tämbriga võimsat häält on siiski ebameeldivavõitu kuulata.

Musikaalsus, kõik mida selle all mõeldakse: intonatsioonitunnetus, rütm jne.

Lavaline vaist — omadus, mida vist õppida ei saa, sest mõni inimene on lavaline, teine aga põle. Kel on lavalist sarmi, sellest saab ka nõrgemate vokaalsete võimetele siiski hea teatrinäitleja. Vokaalseid puudujäärke on võimalik õigesti suunatud tööga kompenseerida, kuid sarmi ja lavalist vaistu mitte.

Muidugi, eeldused pääsevad maksvusele alles järjekindlal ja asjatundlikul juhendamisel. Hea lavastaja koos hea kontsertmeistri ja dirigendiga võib kujundada keskpärasest andest küllaltki arvestatava pearollide esitaja. Tihti märkan, et paljud inimesed on juhendamata või halvasti juhendatud, kardavad rütmi, tempot või dirigenti. Kui kõik eespool toodud eeldused kokku langevad, siis on lavastajal muidugi lihtsam ja inimene laulab end kaugemale.

Kuidas ooperilauljaid avastada? Kuidas toimus see Sinuga?

Ega ooperilauljaid teisiti ei avastata kui teisigi lauljaid. Eks ikka lauluga, enamasti tulevad nad muusikakoolide ja konservatooriumi kaudu. Vahel on tulnud ka koorist, draamastuudiost ja GITIS-est. Mujal NSV Liidus tean juhu-

seid, kus erakordse häälega on tulnud otse isetegevuskollektiividest ja hiljem õpitud ooperilauljaks.

Minuga oli asi lihtne: laulsin alates algkooli II klassist ja kooliringist jõudsin edasi linna noorsookoori. 1958.—60. aastatel laulsin juba Tallinna ültõpilaste segakooris Heino Kaljuste käe all. Samal ajal toimusid Tallinna koolinoorte isetegevusülevaatused, kust väljusin võitjana. Opetaja Ants Söödi nõuandel proovisin TR Konservatooriumi ettevalmistusosakonda ja siis viis tee juba Konservatooriumi.

Sinu kui kunstniku eneseteostustest...

Kui ma vaatan oma edukamaid rolle, siis on need olnud põhiliselt dramaatilised-traagilised, välja arvatud Rossini «Türklane Itaalias». Nähtavasti olen nendes suutnud end rohkem avada. «Türklane Itaalias» oli karakterroll, buforoll, kus kuju olemus avaldus tehnilises virtuoossuses, muusikas eneses. See oli mulle väga kontimööda, kuna sain laval kasutada oma konkursilaulja kogemusi. Samuti oli hea noore mehana mängida noort meest. Mind ei suunatud kuskile, kellekski, võisin olla mina ise. Oli nauding tunda end laval vabana. Võib-olla aitas lavastaja Paul Mägi ettenägelikkus, et minust sai just sel moel asja. Kuid Philipp «Don Carloses», Attila, Hollandlane, krahv Walter «Luisa Milleris» või siis Stepan Razin — kõik on olnud traagilised kujud. Siin tuli muidugi kehastuda kellekski teiseks. Omapärane oli veel Stepan Razini kuju — mul ei tulnud siin ei vanem ega noorem olla; pidin muusikas väljendama, mida hetkel tundsin — nagu improvisatsioon teatud raamides. Otsekuu vabanesin ja viibisin jäägitult muusikas.

Minus ei peitu vist nii suurt näitlejat, et võiksin väga ümber kehastuda. Philippi kujus oli mul siiski füüsis liiga jõuline, tugev, noor; ikka astusin kuskil liiga sportlaslikult — ei suutnud füüsis ümber lülitada. Viimases etenduses pärast Itaalia kogemust oli see roll mul muusikaliselt ja laululiselt siiski niivõrd paigas, et ma muutusin Philippiks rohkem läbi laulu ja muusika. Huvitav oli jälgida Savonlinnas «Don Carlose»

etendust. Kreeklane Georges Pappas Philippina mängis end vanaks ja hääli oli ka vana, ent imetlust väaris tema oskus korvata oma vokaalseid allajäämisi.

Hollandlase rollis oli tähtis see sügav alltekst, mis ei väljendu niivõrd liikumises, kuivõrd just liikumatutes. Oluline on siin pidev situatsiooni jälgimine. Kohtumistel Senta ja tema isa Dalandiga peab Hollandlases ilmne tema lootuse ja hoituse vaheline pinge. Liikumatus pidi saama selle väljendusvahendiks. Seda pole nõudnud ükski teine roll. Kõik tuli anda hääle ja muusikaga. Ülesanne oli keerukas, aga huvitav. Lavastaja Ilkka Bäckmanni selgus lavastuslikus idees haaras kaasa ja oli väga vastuvõetav — sain aru, et nii peabki olema. Suurt tuge tundsin oma partnerites Maija Lokkas ja Jaakko Ryhäses. Mõttekaaslus on siin väga oluline, sest tundes oma kõrval partnerimõttekaaslast, on sul kergem temale midagi edasi anda, ta võtab selle üle, viib seda omakorda edasi, pärast jälle jätkad ise: tekib vastastikune andminevõtmine. Kui partner laulab teise maneeeri ja teistsuguse arusaamaga muusikast, siis on väga raske. Näiteks Verdi muusikas peab valdama vastavaid vokaalseid põhialuseid; kui keegi meist neid ei valda, siis häirib ta tervet kollektiivi. Tõsi küll, mõttekaaslus töös areneb, kuid enne tööle asumist, nn. ettevalmistaval perioodil on väga oluline, mida räägib lavastaja ja kuidas ta selle realiseerib. Kui lavastaja on sinust nii palju üle, nagu omal ajal Paul Mägi, siis polnud muud teha, kui püüda aru saada tema mõttest ja seda enda kaudu realiseerida. Kui aga tekib lavastajaga vastuolu, siis see on peaaegu rolli surm.

Lavastaja ja kõigi osatäitjate mõttekaaslust nägin koostöös I. Tšernõšoviga «Stepan Razini hukkamises» ja Wagneri-lavastuses Ilkka Bäckmanniga. Mõlemal juhul oli tunda ühist sisseelamist ja arusaamist ürituse suurusest, erandlikkusest, uute vahendite ja sünteeside otsingutest. Tööks ettevalmistamine oli väga põhjalik, uudne ja eriilmeline, loov otsimine. Nakatas Stepan Razini kehastava Tiit Härmi entusiasm ja kõigi osavõtjate ennastunustav töö- ja õpihimu. Lummas ka töö Savonlinnas. Sealgi oli asi teisiti kui tavalises teatri- 68

töös, sest kokku olid kutsutud entusiastid ja nad tunnetasid tehtavat loome-tegevusena. Töö toimus ennastsalgavuse ja mõttekaasluse pinnal. Dirigent ja kontsertmeister viibisid igal proovil ja teadsid täpselt, mida lavastaja nõudis. Seetõttu oli lavastuse idee realiseerimine palju lihtsam, hõlpsam ja läks suurema joonega.

Sündis Tallinnas 13. I 1942. a.

- 1962—1968 — TR Konservatooriumi üliõpilane
- 1966 — esimene osa (leitnant) Hervé operetis «Mamzelle Nitouche».
- 1967 — II koht vabariiklikul lauljate konkursil; osavõtt konkursist «Schubert ja XX saj. muusika» Viinis.
- 1968 — II koht Balti vabariikide ja Valgevene NSV lauljate konkursil; kuldmedal Sofia üliõpilaste- ja noorsoofestivali konkursil.
- 1969 — RAT «Estonia» solist.
- 1971 — I koht Balti vabariikide ja Valgevene NSV lauljate konkursil.
- 1971 — IV—V koht Müncheni raadiokonkursil.
- 1972 — ELKNU preemia kontserttegevuse eest; III preemia NSV Liidu noorte lavajõudude ülevaatusel; II koht ja hõbemedal Barcelonas X Francisco Vinase konkursil.
- 1972/73 — stažeerimas Moskva Konservatooriumis prof. H. Dietzi juures.
- 1974 — ENSV teeneline kunstnik.
- 1974—1976 — stažeerimas Milanos «La Scala» teatris.
- 1980 — ENSV rahvakunstnik; Rahvaste Sõpruse orden.
- 1981 — nimiosa Wagneri ooperis «Lendav Hollandlane» Savonlinna ooperifestivalil Soomes; koos RAT «Estoniaga» NSV Liidu Suure Teatri ooperilaval — Attila osas G. Verdi ooperis «Attila»; ENSV Ülemnõukogu Presiidiumi aukiri.

Usutlenud ja kirja pannud
JÜRI PLINK



•Melodija• C60-16963-4
•Tõnu Tepandi laulud•

TÕNU TEPANDI — LÄBI VALU JA VAEVA

Ei teagi õieti, kus sellest peaks kuulutama — ilmus Tõnu Tepandi plaat. Loodetavasti on käesolev sünkretistlik väljaanne (TMK) see kõige õigem: kuigi aluseks on kõrgeklassilised luuletekstid, esitab neid kutseline näitleja ja teeb seda lauldes, omal viisil. Esimesel pilgul võib tunduda, et kuuluvuse küsimus on kõrvalise tähtsusega — kunst on kunst. Sisuliselt võttes see nii ju ongi. Kuid pahatihti ei määra asjade käiku mitte sisulised, vaid välised tegurid. Et meil kultuuripoliitikaski püsivad veel ametkondlikud barjäärid, küsitakse ikka kõigepealt, mis liiki nähtusega on tegemist, kelle kompetentsi vastav küsimus kuulub. Nõnda on sündinud ka folklauluga.

Tõsisem folkiaharrastus sai meil alguse 60-ndate aastate lõpul. Küllap kisкус noori kaasa ülemaailmne folkmuusika laine, ilmselt virgutasid ka suured vene eeskujud (Vössotski, Okudžava). Kindlasti oli oma osa Veljo Tormise kihutustegevusel ja üleskutseil elustada eesti regivärsiline rahvalaul. Kõige selle tõttu läks laulmine peaaegu üleöö moodi. Muudkui lauldi ja lauldi, lauldi inglise, vene ja setu keeles. Esialgu käis kõik seltskondlikul tasemel ja sõprade ringis. Tasapisi kerkisid esile need, kel suuremad ambitsioonid: ühed hakkasid otsima sisukamaid tekste ja neid ise viisistama, teised ühinesid, et tõsimeeli jätkata esivanemate laulutraditsiooni («Leegajus», «Hellero»). Kuigi tõsis kunstiline tase, jäid esinemisvõimalused endiselt piiratuks — kohtumisõhtud, üliõpilaspäevad, poolavalikud folkfestivalid. Laiema kuulajaskonna ette oli raske pääseda, sest polnud ametlikku tunnustust. Tunnustust polnud aga seepärast, et seda laadi musitseerimine ei kuulunud senisesse nomenklatuuri (estraad, tõsine muusika). Kõige enne leidsid endale peavarju rahvalaulu harrastajad. Rahvalaul on rahvakunsti üks osa, rahvakunst aga nõukogude isetegevuse soositumaid harusid. Need, kes esitasid omaenese laule, 70

isetegevuse väljakujunenud lahtritesse ei mahtunud. Samas ei huvitunud neist ka Filharmoonia, sest tegu polnud professionaalsete muusikutega. Nõnda jäidki nad vaeslasteks, kuni viimaks teater nad oma tiiva alla võttis ja andis võimaluse ennast avalikult esitleda.

See oli ka loomulik lahendus. Teenised ju paljud laulikud nükuinii teatris ja omasid suuremat või väiksemat lavakogemust. Nüüd said nad lisaks õiguse esineda monoetendusega. Selle sildi all tulid oma lauludega välja Lauri Nebel, Andres Ots, Anne Maasik, Urmas Alender, Väino Uibo, Priit Pedajas, Tõnu Tepandi. Üks visamaid vendi on Tepandi, kes on ennast maksma pannud juba kahe kavaga — «Mu kodu on punaste pihlade all» ja «Süda on mul vaevas». Nüüd siis ka esimene plaat. Teised selleni ei ole jõudnud.

On tore, et ta tuli — see plaat! Samas on kahetsusväärne, et ta ei tulnud juba hulga varem. Iga nähtus on kinni oma ajas, kus tal on kõige laiem kõlapind. Isegi igihaljas klassika on oma aja tunnismärk, esindab mingit eposi ja tollast tunnetust. Nõnda on ka folklaulu ja Tepandiga. Tepandit oleks tulnud plaadistada juba 70-ndate aastate keskpaiku, kui ta oli parimas löögijõus, mõjus ehedalt ja rabavalt. Kuigi hiljem on meisterlikkus ehk kasvanudki ja lisandunud nõtkust ja varjundeid, pole enam endist vunki. Aga jumala veskid jahvatavad aeglaselt ja Tepandit solgutati 4—5 aastat, enne kui asi nü kaugele jõudis.

Et plaat on tagasivaateline, kujutab endast läbilõiget ligi 15 aasta loomingu, siis tuleb sünn selgesti esile Tepandi arengujoon. Varasemad laulud («Arkaadia teel», «Restorani sildil»), mis pärinevad 60-ndate aastate lõpust, on lihtsad kolme duuri lood tavapärase folklaulu vaimus. Kuigi ka tekstil on omaette väärtus, on kandev siiski meloodia. Hilisemates lauludes («Mõnikord enne», «Taevatelgede laul») muutub vahetult teksti kasuks. Kõik vahendid (nüü viisikäigud kui saade) on allutatud sõnale, võimendavad sõna. Tepandi püüab hoiduda trafarettidest, lõhkuda kinnistunud struktuure. Laulu liigendus muutub keerulisemaks — tegemist on otsekui vabavärsi analoogiaga, oma-

moodi «muusikalise vabavärsiga». Osalt tuleneb see tekstist endastki — sünn ei kasuta Tepandi enam ladusaid salme, vaid raskema korrastusega tekste. Äärmuslikem näide on melodeklamatsioonile lähenev «Kiri kodukandist», kus laul ja saade ainult markeerivad teksti.

Viimastel Panso-nimelistel etlemisvõistlustel on žürii pidanud nõutult tunnistama, et deklameerimine on kaotanud oma kunagise populaarsuse. Milles on asi? Ühest ja ammendavat vastust on võimatu anda, aga küllap on üks põhjus ka see, et näitlejad on hakanud laulma. Luuletuste esitamiseks on leitud rikkamad vormid, kui seda on ilmikas ettelugemine: luulet võib laulda, luulet võib etendada. Olgu muuga kuidas tahes, aga üks on kindel — plaadistatud kujul on laul deklamatsioonist tingimata etem. Etlemisel on oluline näha esitaja hingestatud nägu, tema müümikat. Laulu puhul tuleb see hingestatus muul viisil kätte. Seda tõendab ka kõnealune Tepandi plaat.

JOEL SANG

ENNO PIIR
Viljandi kodu-uurija,
endine haanjalane



Haanjamaa südamikus, Munamäelt kõige otsemat teed pidi Rõuge poole minnes — Jaanimäe, Rabadumäe, Kärdomäe, Vahimäe, Palanumäe, Tedressuumäe, Suvigõmäe, Kurõmäe, Utsämäe, Märdimäe ja Suurõnurmõmäe vahel — asub imekaunis Vihtla järv ja selle lõunapoolses otsas Kokõmäe küla. Pool sajandit tagasi elas Kokõmäe küla kaheksas talus 46 inimest (praegu elab seal ainult üheksa vanainimest). Külarahvas tegi tavalist talutööd, hariti põldu, künti ja külvati, koguti saaki ja elatati sellega oma peret — nüüd, aastate takka, pole sellest midagi erilist meenutada.

Erandiks oli küla kõige Munamäe-poolsem talu, kus elasid abielupaar Tannil ja Alvine Kriisa ning nende neli poega — Eduard, Aksel, Rudolf ja Harry. Kõik kuus puhkavad lühemat või pikemat aega manala muldsetes majades, kuid nende eluajal astunud sammud on jätnud jälgi, mis rahu püsides ei kustu sajandeid. Nende andekaid päid ja hoolsaid käsi tunnis-tavaid meistritöid võime imetella paljudes kodumaa koolides, muuseumides, kontserdisaalides ja kirikutes. Kriisa orelil on hea nimi ka teispool Atlanti.

Kriisad, nagu teoinimesed sageli, ei huvitunud kunagi, mida nendest kirjutatakse või kõneldakse, nende järglastel on äärmiselt vähe arhiivimaterjali perekonna orelitegevuse kohta. Seetõttu on sattunud trüki-sesse Kriisade tööst ebatäpseid andmeid. Käepärasemates allikates H. Lepnurme «Oreli ja orelimuusika ajaloo», «Eesti Biograafilise Leksikoni» täienduskõide, A. Viirese «Eesti rahvapärane puutööndus», «Eesti muusika» II) antakse Kriisade orelite valmimisaastad ja registrite arv küllaltki suurte erinevustega.

Käesoleva artikli kirjutamisel tugineb allkirjutanu Tannila poja poja, praeguse orelimeistri Hardo Kriisa hoolega kogutud ja täpselt kontrollitud andmeile.

* * *

Pole täpseid andmeid, kui kaua ja mitu põlvkonda on Kriisade esivanemad Haanjas elanud. Rahvasuu räägib, et kolme venna vanaisa oli Mikk, kes tulnud Kokemäele kusagilt Kesk-Eestist. Arvatavasti oli see pärast pärisorjuse kaotamist ning enne talurahvale perekonnanimede andmist. Teada on, et Vihtla järve lõunaotsast 150 meetri kaugusel oleval künkakesel asuvat Kokemäe talu kutsusid kohalikud elanikud

60—70 aastat tagasi Miku taluks. Miku pojalt Peeter Kriisal ja tema abikaasal Matlil sündis neli last: tütar Katri ning kolm poega, Juhan (1859—1942), Jakob (1861—1949) ja Tannil (1866—1940) — oreli-meistrid.

Poiste isal olnud eriline huvi kevaditi linnulaulu kuulata ning paju-vilesid valmistada, mida ta teinud mitmesuguses jämeduses ja pikkuses, igaühel erinev hääletoon. Pereisa pani korraga kolm-neli vilet suhu ja tõi kuuldavale mitmes toonis helisid — küllap need olidki kõige esimesed «orelihääled», mida tulevased meistrid kuulsid.

Esimesena nakatus orelivalmistamise pisikust noorim vend Tannil. Enamik tolle aja Haanja mehi tundis erilist huvi tiseritöö vastu. Ka Kriisa poisid meisterdasid oma tööpingil kappe, kummuteid, voodeid, laudu, toole. Oli muretsetud vajalikul hulgal tööriistu. Tannil lõi kaasa, kuid teda vaevas omapärane idee — ta tahtis oma käsitööd laulma panna.

Alati, kui mindi Rõuge kirikusse, kippus ühes ka pisike Tannil, vaata-mata pikale maale (viis versta) ja kehvale riietusele. Vanemad ja vennad läksid kirikusse ikka alla «Kallase jutlust kullõma», Tannil libistas enese eesruumis trepist üles «tõra pääle, säält hüä vahti kappi, kost nuu' ilosa helü' tuleva».

Umbes 55 aastat tagasi rääkis Tannil mulle, noorele ajalehe kaastöölisele (sellest sai ka kirjutatud «Võrumaa Elus»), kuidas ta seoti «kablaga» voodijala külge ning toodi naabritalu sulase vana lõõtspill mänguasjaks «latsölö». Teised ei leidnud kirikust koju tulles enam poissi ega lõõtsmoonikut. «Mölõmba löüti tarõ takast lepitikust, pillist oll perrä jäänü' unik vaskkeelekeisi ja lõõdsanaha tükükeisi. Ma otsõ säält pilli seest tuud helütegijät hinnäst. A' löüdmäldä jäi.»

Meenub seegi, kuidas Tannil rääkis oma karjaskäimisest: «Imä ai laudast karä vällä, andsõ mullõ vitsagi kätte, tõistõ kätte andsõ korvikõsõ maaskide korjamisess, esi' ütäl «Hoiä sa eläjit hüäste, söödä' lehmil kõtukõsõ' täüs ja sis tuu' korviga marju kah kodo!» Ma' ai lehmä' Märdi-mäele võssu, kos oll pikk hain ja kasvi suurõ' marä'. Esi lätsi sändsehe paika, kos kasvi leppi puhmaviisi, kats leppä painudi tõönõ tõösõ jala ala', kolmadast hoitsõ käega kinni' — noid jalaalutsit leppi sõksõ vaeldamisi, ökva nigu kellämiis Rõugu kerikun hõrilalõõtsa, esi' ai suuga jorro nigu' hõrrilgi tege. Imäle maaska' jäi' korjamalda, a' tuu iist sai mehemuudu pilli mängitüss...»

Tannil oli umbes 12-aastane, kui valmistas Juhani tööriistadega juba esimese «hõrilavilõ». Vanemad vennad vaatasid esialgu Tannila ettevõtmistele nagu kunagi poisikese mängimisele. Et aga Tannila lapsevigurid hakkasid järjest kaunimalt helisema, tõusis huvi asja vastu ka Juhanil ja Jakobil.

Naaberkülas Kahrul, kilomeeter Kokemäelt, elas omapärane vanapoiss Jakob Tumm. Oma õue peal aidakeses meisterdas ta enesele esialgu pisikese harmooniumi, hiljem ka paar väikest läbinisti puitmaterjalist koduorelit. Selle kõmu ei andnud Tannilale enam hingerahu. Kui vähegi võimalik, jooksis ta ikka üle Suurõnurmõ mäe «Tummi Jakabi hõrila tegemist kaema». Vahel läksid Jakobist vennaga kahekesi. Ükski liigutus ja töövõte ei jäänud poistel tähele panemata. Väsimatu uudistajana mäletasid Tummi talu inimesed eriti Tannilat.

Saabus Tannila nekrutiiks mineku aeg. Kuid enne oli tal oma esimene «hõrril» juba valmis. Õiget nahka sellest siiski ei saanud. Suuremat muret valmistas poisile orelivilede häälepidamatus, tõeliseks probleemiks oli naabervilede kaasakõlamine. Vanematele vendadele, senistele



Võru kiriku orel.

truudele abimeestele tundus see fiaskona. Tannil aga jäi truuks oma katsetamistele. Sõjaväes teenis ta orkestris trompetimängijana, vabadel tundidel tegi aga sõjaväetöökojas kõikvõimalikke katseid orelivilede häälepidavuse saavutamiseks ning leiutaski puidu õhukindlaks tegemise abinõud. Kohe teatas ta oma leiutusest koju vendadele, need toimisid Tannila õpetuse järgi, lõpetasid töö Tannila poolelioleva orelil juures — ning nii valmiski esimene kahe registriga koduorel, maheda kõla ja laitmatu välimusega.

Varsti naasis Tannil sõjaväest ja vennad hakkasid üheskoos valmistama oreleid mitmele poole koolidele ja kodudele. On teada, et Kriisade valmistatud orelid olid Misso, Jaani, Sänna, Kääpa, Kahkva ja paljudes teistes koolimajades. Mitmed orelid valmistati ka Peterburi eesti asundustele (Molossovitša, Manekovo, Zadorje) ning koguni Astrahani lähistele, kaugele kalmõki stepi Esto-Haginskoje külakoolile. (Vt. Elmo Ploom «Sirp ja Vasar», 1977, nr. 40.)

* * *

Tuli aeg, mil kõik kolm venda leidsid endale elukaaslase ja läksid isakodust eemale koduväideks: Juhan ja Tannil — Tautsa külla, Jakob — Meelaku külla. Paar aastat pärast abiellumist Tannila abikaasa suri ja lesk tuli pisikese tütrekesega sünnikoju tagasi. Hiljem ostis Tannil Kokemäe talu 400 rubla eest päriks oma vennalt Juhanilt, kes oli selle vanema pojana pärinud.

Kodu- ja koolioreleid tegid kolm venda igaüks iseseisvalt. Tannil Kokemäel, Jakob Meelakul ja Juhan Tautsal. Kirikute suurte kontsertorelite valmistamiseks tuli aga koondada kõikide jõud. Nii tehti Tautsal suured lõõtsad, Meelakul prospektid ja metallviled, Kokemäel kõik kandvam osa — mehhanismid, vilepõhjad, puitviled jne. Selline tööjaotus kestis kolmekümnendate aastateni, hiljem ehitati oreleid peaaegu täielikult Kokemäel. Huvitav, et igaüks tegi ettenähtud osad oma töötaokeses eraldi valmis, ja alles sihtpunktis said orelil üksikosad kokku, misjärel algas kohe orelil ülesmonteerimine ja häälestamine. Kui mõelda tänapäeval müügile tulevatele kõige tühisematelegi masinatele, mida peab enne tarvituselevõtmist igat moodi putitama, näib uskumatuna see täiesti omaette, lihtsate koduste abinõudega valmistatud osade kokkusobitamine. Aga nii see oli. Mitte kunagi ei esinenud praaki — kõik oli täpselt arvestatud, mõdetud ja valmistatud.

Aastakümneid tagasi elas allakirjutanu Kokemäe Kriisade naabrina. Kolmekümne seal elamise aasta kestel nägin kõiki töövõtteid ja kibekiireid askeldusi kõrvaltkaejana. Võhiku silmaga vaadates polnudki materjali — laudu, tinatorusid, traati, nahka ja muud — nii tohutul hulgal, võrdlemisi väikesesse töötuppa mahtus peaaegu kõik ära. Aga ettekujutuseks piisab, kui loetlen mõned arvud. Ainult puldi ja raamistiku valmistamiseks tuli lihtsa kruvitsaga keerata puusse üle 3000 kruvi. Talvel kolm-neli kuud ühtejärke muud palju ei tehtudki, kui ainult puuriti mitme mehega laudadesse auke. Aukudele liimiti jälle puidust punnid ette, lükati hõõvliga tasaseks, nii et pealtnäha auke nagu polnudki. Raamistikku läbisid risti ja põiki oherdiga puuritud kanalid nagu sipelgapesa käigud. Neid kanaleid mööda voolab õhk vajalikul hetkel viledeni, mida oli sageli üle paari tuhande. Iga vile jaoks valmistati väikest lõõtsa meenutav nahast ventiilimembraan. Kõik see peen näputöö tehti kodusel viisil.

Võru orelele (1913. aastal) telliti sellised lõõtsad Saksamaalt, firmalt «Laukhuff». Ilusasti tehtud olid, aga tarvitada ei saanud. Juhan Kriisa vaa-

danud neid ning lausunud meelepahaga: «Nagu mustlase hobune — hiilgavalt ehitud, aga kõigest neljast jalast kange.» Hulk kallilt ostetud materjali läks prügimäele. Ei jäänudki teist võimalust, kui mobiliseerida kõik perekonna vabad käed ja käekesed sobivate lõõtsade tegemiseks. (Alice Nagla mälestused.)

* * *

Enne kirikutele suurte kontsertorelite valmistamisele asumist oli isehakanud noortel meistritel küllalt peamurdmist. Vastav omakeelne erialakirjandus ju puudus ning võõrkeelte õppimiseks polnud enam mahti.

Vennad Kriisad käisid tutvumas Rõuge, Aksi, Kanepi ja Laatre kiriku orelitega. Alguses oli kõik korras, aga kui nad hakkasid orelit mõõtma, jooniseid ja märkmeid tegema, siis kästi neil kirikust lahkuda. Lõpuks saadi Laatre köster oma masti meelitada. Vennad tegid Laatres mitu suvepäeva vajalikke jooniseid ja märkmeid ning nüüdsest peale võisid juba palju julgemalt mõelda kirikuoreli ehitamisele.

Alles hiljuti rääkis Haanja Liinamäe vahtkonna metsavaht Artur Lang järgmise loo:

«Vastseliina pastor, noor Masing kuulutas ühel pühapäeval kantslist: «Kiriku orel on korras ära, tahab puhastamist. Koguduse liikmed, kes tahavad seda tööd teha ja arvavad end sellega toime tulevat, tulgu kirikumõisa lepingut tegema.» Paari päeva pärast tuli keegi lihtsates talupojariietes mees kiriklasse pastori jutule.

Pastor: «Mis talumehel kuulub?»

Talumees: «Opetajaherr kuulut, et hõrril taht puhasta — ankõ tuu tüü mullõ!»

Pastor: «Teile? (Silmitseb talumeest pikalt pealaest pasteldeni.) Palju külamees töötasu tahab?»

Talumees: «Mis suurt palka viil vaija. Opetajaherräl om kerigu mõtsan kuionu puukõisi — kui saass mõnõ kuurma hako palgass!»

Pastor vaatas veel vilksamisi talumehele ja saatis ta uksest välja, lausudes: «Ei saa kaubale.»

Uksest väljasaadetu oli orelimeister Jakob Kriisa. Jakob kõmpis kohe vendadega nõu pidama. Teisel päeval läks Juhan Kriisa õnne katsuma, lakk-nahast säarikud jalas, kõrge kraega manisk ees ja kikilips kaelas, kuldraamidega prillid ninal, uus oktoober peas, moodne keppki käsivangus. Jutt pastoriga laabus kõigiti ning mõlemapoolse naeratusega löödi käed 50 rubla peale (50 rubla oli tollal keskmise lüpsilehma hind). Mõne päeva pärast tulidki kolm noormeest (Juhan, nüüd juba tavalistes tööriietes, Jakob ja Tannil) pastorihõrralt kirikuvõtmeid paluma. Pastor ulatas võtmed, vaatas pika pilguga kolmikut, kõige kauem tagasilükatud pastlameest (nüüd olid kõik kolm pasteldes), ent ei lausunud sõnagi. Vennad tegid äärmiselt korraliku töö, pühkisid ja küürisid, puhastasid seest ja väljast. Pastor jäi tööga väga rahule. Vennad lahkusid Vastseliinast kõhuka rahakotiga (enamik raha olnud hõbedast kahekümnekopikalistes) ja mahuka joonistuspakiga (oreli üksikosad mõõdeti ja joonistati viimse peensuseni.)

* * *

Esimene kirikuorel valmis Kriisadel aastal 1900 Vana-Roosas, tollal veel Rõuge abikirikus. Rõuges oli pastoriks ärkamisaja tuntud tegelane, kirjanik Rudolf Gottfried Kallas, vendade Kriisade hea tuttav, sest nende õde Katri oli pastori juures teenijaks. Tänapäeva orelispecialist Hardo Kriisa iseloomustab seda võrdlemisi väikest, kuue registriga pilli: «Orel on ehitatud nii põhjalikult, et pole remonditav. Kõik detailid on

tugevasti liimitud, neid ei saa lihtsalt koost võtta. Ühegi järgmise oreli juures seda viga enam ei esine — vajalikud kohad on ühendatud puukruvidega.»

Järgmine orel valmistati jällegi kodukihelkonda (aastal 1903). Siis oli Rõuge pastoriks juba Fr. Hollmann, kes kuulutas välja Pindi kirikule oreli valmistamise. Ehitada soovijate hulgas olid ka vennad Kriisad. Hollmann vaadelnud hämmeldunult talumehe rõivastes Kriisaid ning sõnanud siis imestunult: «Walckerit ja Sauerit olen küll kuulnud oreleid tegevast, aga talupoegasid Kriisaid mitte.» Aga ometi anti orel Kriisade teha, sest nad tegid Saksa firmadest tunduvalt odavamini. Oreli vastu võtma kutsuti Rudolf Tobias, kes kirjutab sel puhul pikad artiklid «Postimehes» ja «Teatajas». Toome viimasest paar lauset: «... Rõuge abikirikus — Pindis, Võrumaal, kuhu mind uut oreli proovima oli kutsutud, leidsin ma ülikauni oreli, mille seal läheduses elavad vennaksed Kriisad olivad ehitanud. See orel, mis isegi Walckeri töödele auuks oleks, on küll, nagu see väikesele kirikule kohane, ainult kaheteistkümnepregistriga, kuid tal on täieline, eeskujulikult töötav pneumatika-aparat, kui ka kõik viimasel ajal väljamõeldud keerulised täiendusosad, mis mängijale võimalikuks teevad sellest mänguriistast ülimõjukaid helitoredusi välja meelitada...» («Teataja» nr. 253, 12. 11. 1903.)

Rannu kirikule valmis 12 registriga orel 1906. aastal, Järva-Petri kirikule 17-registriline 1907. aastal ja Saaremaale Kaarma kirikule 12-registriline orel 1908. aastal. Kõik pillid said asjatundjatelt kiitva hinnangu.

1911. aastal ehtasid Kriisad Vastseliina kirikule suurema oreli — 24 registriga, 20 kahes manuaalis ja 4 pedaalil. Vastu võtmas käis ka ühe Saksa oreli-tööstuse agent Griving, kes tahtis iga hinna eest leida Kriisade töös mõne vea. Kolas oreli sees, ajas vilesidki ümber, katsus ka löötsa kandejõudu, viimati võttis abiks isegi mõlema käe küünarnukid. Siis hüppasid meistrid ise ka oreli-tallajale appi õhku pumpama. Orel mürises, kiriku seinad vibisesid, aga Kriisade pill oli sakslase jonnist tugevam — vastu pidas.

Kaks aastat pärast Vastseliina kiriku oreli valmistamist sai ka Võru kirik endale tolle aja kohta moodsa kontsertoreli. Uus orel oli 28-registriline, kahel manuaalil oli kokku 22 ja pedaalil kuus registrit. Erandina ei valminud see pill tervenisti Haanja maakodus. Tannil Kriisa oli vahepeal ostnud (1912) Võru linna maja (Jüri tn. 41) ja tegi oma osa linnatöökojas. Mihkel Lüdigi kirjutab oma «Mälestustes»: «... Sain Võru luteri koguduselt kutse tulla eksperdina uut oreli vastu võtma. (- - -) Orelihitajad olid vennad Kriisad, tahtsin nende tööd põhjalikult uurida ja ka teiste arvamist kuulata. Orel osutus täieliseks meistritööks. Oli kasutatud erilisi kombinatsioone. Registrite



Juhan Kriisa.
Jakob Kriisa.
Tannil Kriisa.

kõlavus oli tore, intoneeritud suurepäraselt, töö piinlikult täpne ja hea, niisama ka materjal. Nägin Kriisaside esmakordselt — lihtsad, tagasihoidlikud maainimesed. Usutlesin neid, kus nad orelitegemist on õppinud. Sain vastuseks, et ei kusagil. (---) Käinud Tartu suuremaid oreleid vaatamas, uurinud nende ehitamise tehnikat ja kombinatsioone. Mujal polevat käinud. (---) Jäime väga rahule Kriisade tööga, andsime neile kõige parema tunnistuse...»

Esimese maailmasõja ja sellele järgneva aastatepikkuse majandusliku madalseisu ajal oli Kriisade orelivalmistamises kümneaastane paus.

* * *

Esimeseks vendade Kriisade kodanliku perioodi oreliks oli 24 registriga pill Sangaste kirikule 1924. aastal. Aasta või paariste vaheaegadega hakkasid tulema järjest uued ja enamasti suuremad pillid, olenevalt sellest, kui paks oli tellija rahakott.

1926. aastal valmis Rakvere Kolmainu kirikule juba 32 registriga suurpill. Aasta hiljem tegid Kriisad mõnevõrra väiksema, 21 registriga oreli Petserisse, mis pandi üles uue kiriku valmimisel 1928. aastal.

1928. aastal võeti Põltsamaal vastu kahe manuaali ja pedaaliga 33-registriline Kriisade valmistatud orel. See kaunis instrument aga hävis viimase sõja ajal täielikult. Eduard Kriisa, Tannil Kriisa vanim poeg tõi 1953. aastal Põltsamaale hävinud pilli asemele Viljandist oma tegevuse lõpetanud saksa koguduselt Saksamaa firma «Sauer» 28-registrilise oreli, olles ehitanud selle osaliselt ümber ja kohandanud teistele oludele. Uue prospekti sellele orelile kujundas E. Kriisa tädipoeg kunstnik Rudolf Sepp.

Vanad meistrid kandsid juba seitset aastakümnet. Olgugi, et oreli-firma töötas edasi «Vennad Kriisa» nime all, kandus tegelik töö siit-peale vaid noorima venna Tannila ja ta poegade õlgadele. Enamik tööst tehti nüüd Kokemäel. Kui vanima venna Juhani pojad Vidrik ja Jaan aitasid isa mõnevõrra orelivalmistamisel puidu- ja nahatöös ning keskmise venna Jakobi poeg August kasutas selleks iga vaba hetke, mis talu korramisest (Meelaku oli ümbruskonna kaunimaid talusid) üle jäi, siis Tannil Kriisa neljast pojast kolm — Eduard, Aksel ja Rudolf — pühendasid kõik õppimisest ülejäävad minutid orelivalmistamisele ning noorim poeg Harry hakkas pärast Võru Poeglaste Keskkooli lõpetamist orelitööstuse tegelikuks juhiks. Kord soovitas keegi hea sõber Tannilal saata vähemalt ükski poeg Saksamaale oreliehitust õppima ja end täiendama, nagu saatis Kriisade Tallinna ametivend Gustav Terkmann oma poja Augusti. Tannil kuulas, naeratas ja vastas muheldes: «Oi, see on väga peenike mõte. Kuid mina arvan, et õpetan ise.» Nii sündiski. Tannila pojad said mitte halvema koolituse kui August Terkmann Saksamaal!

Ei olnud kogu Haanjas lihtsama olemise ja tagasihoidlikuma eluviisiga inimest kui Tannil Kriisa. Suviti käis ta ikka oma lumivalgeks pleekinud linastes (või takustes) tööpükstes, enamasti paljajalu, palaval ajal hame pükste peal, ikka oma poegade keskel puhtal rohelisel muruvaibal, heina-kaarel või järve ääres suplemas, mis oli Kriisa pere meelistegevus. Kauaegne Võru muusikapedagoog, orelikunstnik Peeter Laja pajatab: «1929. aastal parandasid Kriisad seitsmekesi Võru kiriku oreli. Sõnagi nad ei rääkinud. Igaüks tegi oma tööd. Keset päeva panid nii vanad kui noored pintsaku kiriku pingile ja läksid kõik sõnagi rääkimata Tamula järve suplema...»

Loomulikult tegi meister kõiki talutöid, aga mängis sealjuures ka tore-daid lugusid oreliil. Hilisemal ajal asusid isa asemel pojad oreli taha. Tore oli

kuulata poiste vaidlusi, Ruudile meeldis heliloojana kõige rohkem Wagner, Harryle Tšaikovski. Ema-isa jälgsid mõnuga poiste arutlusi ning nendelgi olid omad lemmikud. Mäletan, et perenaine hääletas Beethoveni ning vanameister ise tõstis käe Bachi kasuks.

Kriisad edendasid igati ka koorilaulu. Nende kodus käidi mitu aastat koorilaulu õppimas. Oli ju nendel korralik orel. Harjutused toimusid talvekuudel kaks korda nädalas, suvel harvemini. Polnud selleks kasutada suurt saali, vaid oldi sealsamas poolelioleva oreli mehhanismide vahel. Meister katkestas lauluharjutuste ajaks oma tavalise töö, et mitte segada koorilaulu.

Kui seni tehti orelivalmistamisel kõik tööd lihtsate käsitööriistadega, siis alates 1933. aastast undasid Harry Kriisa käe all ketas- ja lintsaed, hõõveldamis- ja puurimismasinad. Senise ähmase petrooleumilambi asemel kiirgasid tööruumides nüüdsest peale paarisajaküünlased hõõglambid. Enam polnud vaja vanameistril joosta pikki maid kirjatarkade ja tõlkide juurde, et pidada saksakeelset kirjavahetust kuulsa «Laukhuffi» orelitehase ja teiste firmadega, nüüdsest peale tegi seda Harry ise. Sõnaraamatut kasutas ta haruharva, kuid võõrkeelset orelivalmistamisalast kirjandust oli tal võrdlemisi palju — ja see ei seisnud kapis lahtilõikamatult.

Tannil Kriisa poegadest õppis Eduard (1902—1968) Tartu Kõrgema Muusikakooli oreli- ja viiuliklassis ja omandas organistikutse; Aksel (1904—1949) ülikoolis usuteadust, oli pastoriks Saaremaal; Rudolf (1906—1944) õppis Tartu Kõrgemas Kunstikoolis «Pallas» maalimist, sai aga võrdlemisi lühikest aega end kunstile pühendada, sest sõda katkestas kõik; Harry (1911—1976) õppis Võru Poeglaste Gümnaasiumis, siis jäi isa elutöö jätkajaks. Kuid veel on Tannilal tütar esimeset abielust, Alice Nagel (sünd.1897), kes õppis kolm aastat Viitina Järve vallakoolis. Alates 1934. aastast praeguseni on ta olnud organistik Antslas, Noarootsis ja Viimsis. Praegu on ta 85-aastane, kuid laulab veel kooris ja esineb solistina. Millist talenti ja vitaalsust kätkeb selle kuue lapse ema süda! Hugo Lepnurm resümeerib «Sirbis ja Vasaras» (1970, nr. 27) Tannil Kriisa poegade tööd järgmiselt: «... Kriisade viljakaim tegevus langeb aastaile 1926—1940, mil töösse lülituvad Tannil Kriisa pojad. (---) Rakvere, Rõuge, Suure-Jaani, Urvaste, Rapla jt. orelid teevad au ehitajale ja tervele eesti oreli- asjandusele. Kaks ilusat Kriisade pilli (Põltsamaal ja Narvas) hävisid sõjatules. Liigutav on vaadata Sangaste



*Eduard Kriisa.
Aksel Kriisa.
Rudolf Kriisa.*

ja Rõuge orelite veidi primitiivselt, rahvakunsti laadis kaunistatud prospekte, nautida Suure-Jaani ning Rõuge orelite omavalmistatud puitvilede pehmet kõla...»

Kriisade orelitegevuse enne Teist maailmasõda võib niisiis jagada tinglikult kahte etappi: neli esimest aastakümnet, aastail 1886—1926 tunneme orelimeistriteid nimetuse all «Vennad Kriisad», aastail 1927—1942 «Vennad Kriisad ja T. Kriisa pojad».

Jätkame Kriisade valmistatud suurte orelite loetelu. Pärast Põltsamaa orelit tehti kodukirikusse Rõugesse 29-registriline moodne pill. On säilinud Rõuge koguduse nõukogu 23 liikme allkirjaga tänukiri 27. juulist 1930, mille teisele küljele on kirjutanud prof. August Topman, prof. Hugo Bernhard Rahamägi ja Tartu praost Gustav Rutopõld: «Orelimeistrite, «Vennad Kriisa» ehitatud orel Rõuge kirikus on lõpuleviidud meistritöö nii soolo registris kui igaastmelises ühiskõlas. Vastuvõtmisel korraldatud järelkatsumine, täieline rahuldustunne õnnistamisteenistusel ja sellele järgneval kontserdil tõendasid seda täielikult.»

Samal aastal valmis 15 registriga orel ka Märjamaal.

1931. aastal sai endale kauni 23 registriga oreli Türi kirik ning kaks aastat hiljem mõnevõrra väiksema, 16 registriga Paide kirik.

1936. aastal ehitati valmis suur orel Narva Peetri kirikus. Orelil oli kokku 2506 vile, teiste sõnadega — 38 registrit, 29 kolmes manuaalis ja üheksa pedaalil. Orelile oli väga sümpaatse prospekti valmistanud kunstnik Rudolf Kriisa. Viimase sõja lahingutules hävis kirik ja põles jäagitud ka see imekaunis orel.

Kõige produktiivsemaks aastaks Kriisade orelivalmistamise ajaloos oli 1937, siis valmisid uued orelid Rakkes, Emmastes ja Suure-Jaanis. Rakke pill oli pigem miniorel, tal puudub pedaal, oreli üheksa registrit on paigutatud kahte manuaali. Hiiu maal Emmaste kirikus oli senini tarvitusel 1913. aastal Sakkeuse ehitatud orel, selle vana pilli tegi Rudolf Kriisa üksinda ümber 12-registriliseks, Suure-Jaani kirikus oli Pärnu orelimeistri J. Steini 1804. aastal meisterdatud orel. Kriisad jätsid orelile alles tolaeagse hilisbarokse prospekti, ehisasid aga uue pilli 26 registriga, mida hiljem veel täiendati ühe registriga — kellamänguga.

Järgmisel aastal andsid Kriisad taas meie orelimuusikahuvilistele kaks kaunist pilli: Urvastesse ja Raplasse. Urvastesse valmistati tellija soovil dispositsioonilt täpne koopia Suure-Jaani pillist. Kõlalt olla Urvaste oma Suure-Jaani orelist paremgi. Urvaste oreli prospekti valmistas kunstnik Rudolf Kriisa. Rapla kirikule sai 25 registriga orel. On säilinud Rapla oreli vastuvõtmise akt, mille koostasid Tallinna Konservatooriumi õppejõud professor August Topman, orelikunstnik Hugo Lepnurm ja Werner Mühlen. Toome mõned väljavõtted: «Orelimeistrid vennad Kriisad on oreli ehitamiseks kasutanud eriti hääd ja valitud materjali ning selle igas osas väljatöötanud hoolsalt ja täpselt. Orel on paigutatud kirikuruumi vastavalt kiriku akustilistele nõuetele, misjuures on silmaspeetud ka võimalus vabaks ligipääsuks igale osale selle korrashoidmiseks ja kontrollimiseks. Oreli registrid omavad igale registri nimele vastava helivärvi. Piano on selge ja kande. Tutti tüse ja võimas. (---) Mängulaud on koostatud väga ülevaatlikult ja eriti hästi käsitletavalt. Lööts, tuule kanaalid ja vilepõhjad võimaldavad täiesti küllaldase, ühtlase ja rahulise tuule juurdevoolu. Oreliehituse lepingus ettenähtud nõuded on kõik täidetud suurima hoolega ja asjatundlikkusega. Pääle lepingu nõuete on orelimeistrid vennad Kriisad oreli mängulauda täiendanud omalt poolt ning omal kulul mitme mängu soodustava registreerimise abinõuga. (---) Orelit on täiendatud ka ühe pedaalil registriga: Quint 10 2/3, mis orelil bassile

annab erilise sügavuse ja kandejõu. Orelil prospekt, ehitatud kunstnik Rudolf Kriisa joonistuse järgi, on kooskõlastatud Rapla kiriku ehitusviisiga ja värvidelt kiriku ajalooliste kantsli ja altariga ning mõjub rahuliselt ja suurepäraselt.»

Paremat tunnustust on raske anda. Küllap oli pill seda tõesti väärt.

Isegi rasketel sõjapäevadel (1942/43) valmistasid Tannil Kriisa pojad Rudolf ja Harry Rakveres Pauluse kirikule 10 registriga orelil. 1947. aastal viidi nimetatud orel Rakverest Lüganuse kirikusse.

Oleksime ülekohtused, kui Kriisade kvaliteetseid oreleid kiites jätaksime märkimata orelikunstniku professor August Topmani teened, kes oli Kriisadele pikkade aastakümnete vältel kunstiline konsultant ja tark, isalik nõuandja. Allakirjutanu mäletab, millise sügava respektiga suhtus Tannil Kriisa August Topmani kõige pisematessegi näpunäidetesse. August Topmanit nägin mitmel suvel Kokemäel Kriisade perekonnas kõige austustväärivama külalisena.

* * *

«... Kriisade suguvõsast jäi pärast sõda ainsa töömehena Eestisse Eduard Kriisa, kes on hoidnud korras ja taastanud suure osa meie sõja ajal kannatada saanud orelitest ja ehitanud ka 3 uut. Selles töös abistas teda 1953. aastast alates poeg Hardo, kes pärast isa surma 1968. aastal on jäänud meie ainsaks arenguperspektiiviga meistriks (töötab Riiklikus Filharmoonias orelihäälestajana)» (H. Lepnurm).

Oige varsti pärast viimaste pommeid lõhkemist ja ahervaremete suitsu haihtumist komandeeriti NSV Liidu Kultuuriministeeriumi käskkirjaga Rakverest Moskvasse Tšaikovski-nim. kontserdisaali orelit korrastama ei keegi muu kui Eduard Kriisa. Tööd oli tohutult, vajaliku materjali ja puuduvate osade hankimiseks tuli teha raskeid pingutusi, kuid 1947. aastaks oli peaaegu mahakandmissesuisus olnud suur orel täiesti korda seatud.

Pisemaid remonte ja häälestamisi tuli Eduard Kriisal teha aastatel 1947—1960 oige sageli paljudes paikades üle Nõukogude Liidu. Suurematest töödest nimetaksin Leningradi Filharmoonia kontserdisaali orelite kordaseadmist ja häälestamist (1958 ja 1959) ning Vilniuse Konservatooriumi kontsertoreli remonti, millele kulus ligemale aasta.

Päris uusi oreleid ehitas Eduard Kriisa koos poja Hardoga kolm: 1958. aastal 24 registriga orelil Jõhvi kirikule, kolm aastat hiljem 8 registriga pilli Haapsalu metodisti kogudusele (prospekti joonistas kunstnik Rudolf Sepp), 1968. aastal valmis 7 registriga pisiorel Laiuse kirikule.

Püüdes teha lühikokkuvõtet Eduard Kriisa osast meie orelihituses, ei tohi unustada, et sõjajärgses Bestis ning kogu Nõukogude Liidus olid orel ja orelimuusika teatud määral vaeslapse osas. H. Lepnurme arvates kestis selline olukord kuni 1955. aastani, mil Nõukogude Liidus hakkasid pidevalt kontserteerima välismaa organistid, kes lasksid lendu väljendi: «Nõukogude Liidus on maailma parim orelipublik, aga kõige kehvevad instrumentid.» Nüüd on sootuks teisiti. Alates 1958. aastast korraldab kontsertorelite tellimist ja kapitaalremonti kavakindlalt, riikliku planeerimise korras NSV Liidu Kultuuriministeerium. Eduard Kriisal, Rakvere Laste Muusikakooli õpetajal, tuli aga töötada ka keerulistel kujunemisaegadel. Tegutsemine sellistes tingimustes nõudis tohutut närvikulu ja elamisoskust. Sellise pinge tagajärjel meister haigestus raskesti ja oli paar aastat invaliidsuspensionil. Pärast kosumist oli ta kuus aastat (1956—1962) Tallinna, Leningradi, Vilniuse ja Valmiera ametlikuks orelimeistriks ning 1962. aastast kuni surmani — 23. novembril 1968

varises ta tööle rutates «Estonia» trepil kokku — EELK Konsistooriumi orelimeistriks.

Eduard Kriisa, orelimeistrite Kriisade teise põlvkonna üks esindajaid, andis oma ausa ja hoolsa tööga suure panuse meie orelehituse ajalukku, jätkates oma isalt õpitud haruldast elukutset ning pärandades selle omalaadse ehituskunsti keerulised võtted poeg Hardole, Kriisade kolmanda põlvkonna orelimeistritele.

* * *

Eesti orelimeistritest on Kriisad ainsana pühendanud end kolm põlvkonda järjest oma kunstile (kahe põlvkonnaga orelimeistrid on isa ja poeg Thalid ja Terkmannid).

Ka Hardo Kriisa on sündinud Võrumaal. Sünnitunnistus ütleb: 27. juulil 1940, Võru linnas. Võru linna sünnitushaiglas nägi Hardo tuesti esmakordselt oma ema silmast silma. Aga mõne päeva pärast oldi taas Kokemäel, samas paigas, kus sündisid Hardo isa Eduard, vanaisa Tannil, vaarisa Peeter. Siin veetis Hardo lapsena mitu-mitu suve. Niisiis võime öelda, et Tannil Kriisa pojapoja Hardo kasvukoht on Kokemäe. Oma vanaisa Hardo ei näinud. Vanaisa kuulas juba viiendat kuud tuuleoreli helisid Rõuge kalmistumännikus, kui pojapoeg esmakordselt Kokemäele toodi.

28. aprillil 1969. aastal otsustas NSV Liidu Kultuuriministeeriumi juurde asutatud orelehituse nõukogu «paluda NSV Liidu Kultuuriministeeriumil kaaluda võimalust asutada spetsiaaltöökoda oreelite remondiks ja ümberpaigutamiseks eesti meistri H. Kriisa töö baasil». H. Lepnurme andmetel võtsid tollest nõukogu koosolekust osa «... Riia, Leningradi ja Moskva orelimeistrid-hooldajad ja nende ühine arvamus oli, et H. Kriisa teadmised, oskused ja kogemused on praegu suurimad sellise töö juhtimiseks...»

Veidi aega tagasi oli allakirjutanul õnnelik juhus külastada tänapäevast orelitööstust Rakveres. Imelik kodune ja soe tunne asus hinge, kui nägin taas tuttavaid, poolsada aastat tagasi Tannil Kriisa orelitööstuses lauluharjutusel või muidu aega viitmas käies iga päev nähtud tööriistu ja tärpentinilõhnaliste männilaastude hunnikut töökoja põrandal. Kõik oli nagu tookord. Jäin ootama, millal Harry, Ruudi, meister ise või perenaine tulevad kõrvalruumist hõõvlilaaste koristama. Aga ei tulnud... See pole Kokemäe, vaid Vabariikliku Restaureerimisvalitsuse Rakvere orelitöökoda. Endisele mõisa magasiaidale, ühekorruselisele maakivist hoonele on tehtud ka mansardkorrus, hoones on kokku 5—6 mahukat ruumi. Töökoda, mida järjest täiustatakse, eksisteerib juba 1976. aastast saadik. Orelitööstuse juhatajaks on Hardo Kriisa, samasse kollektiivi kuulub veel viis oma ala hästi tundvat oskustöölisi.

Praegu on meistritel valminud kahe manuaali ja pedaaliga 18-registiline kaunis pill Tartu Muusikakoolile. Orelitöökoja eelmine suurem töö oli kirikust ümberehitatud ajaloomuseumile kontsertoreli restaureerimine Kamenets-Podolskis (Ukraina NSV). Ka järgmiseks suuremaks tööks on ette nähtud oreli restaureerimine, seda Lääne-Ukrainas asuva Sambori kultuurharidustöökooli kontserdisaalile.

Orelitöökoja üheks juba aastaid kestnud, jätkuvaks ülesandeks on käia eelnevalt korrastamas neid oreleid, mida lindistatakse plaadisarjale «Eesti orelid».

Enne Rakvere orelitöökoja avamist valmistas Hardo Kriisa iseseisvalt oma äärmiselt tagasihoidlike võimaluste juures kaks orelit: 1970. aastal

Keila ühele usuühingule 6-registrilise pilli ja 1973. aastal helilooja Heimar Ilvesele nelja registriga koduoreli.

Kokku võttes võib seega lausuda, et säde, mis süttis 95 aastat tagasi Haanjas Kokemäe rehetare madalas muldpõrandaga kambrikeses, paisus heledaks leegiks, mis soojendas tuhandete orelimuusikast lugupidavate inimeste südameid ja mis põleb edasi meistrikätes Rakvere orelitöökojas.

* * *

Enne, kui panna punkt, ei saa jätta mainimata Tannil Kriisa noorema poja Harry oreli alast ettevõtmist kaugel sünnimaast, Decaturis (Illinoisi osariik, USA), kuhu Harry Kriisa sattus sõjakeerises vastu oma tahtmist. Decaturi saabus Harry Kriisa oma perekonnaga (vahepeal, pärast kodumaalt lahkumist oli ta abiellunud) septembris 1949 ja elas seal kuni oma surmani (14. juuni 1976). Surmaööl mängiti tema mälestuseks linnatornist 61 kellaga õhtuvidevikust päikesetõusuni lahkumismeloodiaid — eks see anna tunnistust oreliehitaja H. Kriisa suurest populaarsusest Decaturis.

Meistri esimene töökoht oli kohalikus kirikus. Kirik ostis talle vajalikud tööriistad ja andis tööruumi. Paari aasta pärast ehitas ta endale ise töökoja ja muretses vajalikud masinad.

Harry Kriisa abikaasa Veera saatis pärast Harry surma tolle venna-pojale Hardole ülevaate oma mehe tööst Ameerikas. Käsikirja tuleb lugeda

Rakvere orelitöökoja juhataja Hardo Kriisa Kamenets-Podolski Ajaloomuuseumi kontsertorelit restaureerimas.



kõigiti autentseks materjaliks, mille põhjal ongi tehtud järgnevad märkmed.

H. Kriisa häälestas ja tegi väiksemaid remonte väga paljudele USA-s asuvatele orelitele, mille üldarvu on nüüd tagantjärele võimatu kindlaks teha. Oli ju Harry, nagu isa ja teisedki vennad, seda sorti inimene, kes ei sallinud, isegi vihkas paberitööd, mistõttu pole ka säilinud konkreetset nimestikku. Veera Kriisa kirjutab: «Häälestuslepinguid oli meil nii palju, et umbes pool aega kulus nendega õiendamisele. Majanduslikult olid need palju tasuvamaiks kui uute orelite tegemine, sest Harry ei olnud ärimees, katsus hinda hoida võimalikult madalal. Meie pidime suurtest vanadest firmadest odavamalt tegema, et tööd saada. Harry tegi pärast töö alustamist veel lisandusi ja täiendusi, mis omakorda aina suurendasid kulusid. Aga ta tahtis ainult head tööd teha — sellega ta omale ka nime tegigi ja siinmaal laialdase tunnustuse pälvis. Ei me teinud kuskil reklaami ega käinud ennast pakkumas — Harry töö ise reklaamis end ja tööd oli rohkem kui teha suutsime. Decaturi ümbruses ehitati palju uusi kirikuid ja telliti suuri oreleid. Neid tuli häälestamas käia tihedamalt kui kaks korda aastas...»

«Laste suuremaks sirgumisega (neil on kaks tütart — Mare ja Tiina ning poeg Toomas — E. P.) jäi minul järjest rohkem aega Harry abistamiseks ja seda tahtsin ma teha alati suure huviga. Suviti aitasid ka lapsed. jõudumööda kaasa, aga see ei olnud kerge, sest Harry nõudis kõigilt perfektsust, nagu ta oma töö oli, aga seda oli väga raske saavutada. Ta leidis alati palju laita ja vähe kiita. (---) Selle perfektsuse tagaajamisel jäime mõnikord ka ajahätta, siis oldi mõnel pool pahasedki. Eriti palju aega kulus viimistlustöödele. Kuid Harry ütles nii: «Ainult viimistlus teebki orelit heaks. Kui meie oma tööga ka pisut hilineme — see unustatakse ära, aga kuidas orel on intoneeritud, seda ei unustata, see jääb alati tiseks.»» Küllap tänu sellisele suhtumisele saigi Harry Kriisast lühikese ajaga arvestatav konkurent vanadele firmadele, nõutavamaid ja populaarsemaid orelimeistreid.

Veera Kriisa materjale sirvides selgub, et 27 Ameerikas elatud aasta vältel valmistas Harry Kriisa 18 suuremat kontsertorelit, peamiselt kirikutele. Suurima kirikuoreli kolme manuaali ja 46 registriga valmistas ta Decaturi Esimesele Lutheri kirikule. Suurim orel, millele Harry Kriisa põhjalikku remonti tegi ja mis võttis meistritl tohtu aja, oli nelja manuaaliga üle 80 registriga suurpill ühes Illinoisi osariigis asuvas ülikoolis. Enamiku Kriisa orelitest said Illinoisi osariigi tellijad, kuid neid läks ka väljapoole — näiteks Murphysboro kirikule Missouri osariigis, Princetoni kirikule New Jersey osariigis, Washingtoni kirikule Wisconsinis, Fowleri kirikule Indianas. Decaturist kõige kaugem koht, kus Harry Kriisa orel asub, on Jacksonville Florida poolsaarel. Kehvast Haanja väiketalust võrsunud töömees on oma suguvõsale au teinud ka kaugel kodumaast.

* * *

Istudes siin mahajäetud häärberi kambris akna all ja omaette mõeldes olnule, sean ritta neid endiste aegade tegelasi, kes on tulevastele põlvedele midagi püsivamat pärandanud. Vaen mõttes ka seda, kuidas tänapäev kedagi neist meeles on pidanud, ja tahtmatult tuleb pisut nukker tunne: me pole suutnud olla õiglased, endiste tegude tegijate jäädvustamises oleme üles näidanud andestamatut ebaühtlust. Meil kõigil on hea meel, et on raiutud graniiti või valatud pronksi mälestus meie kultuurilukku sügavaid jälgi jätnud kirjanikest, heliloojatest, rahvalaulikutest, kunstnikest, teadlastest. Võrulastel on sünni- või töökohtadel mälestustahvlid või -kivid



Harry Kriisa äsjavalminud orelile viimast lihvi andmas.

matemaatikaprofessor Jaan Sarvele, muusikategelastele Eduard Tammele ja Karl Leinusele, maalikunstnik Karl Pärsimäele, kirjanik Marie Heibergile, sotsialistliku töö kangelasele Karl Isakule, löötspillimeister August Teppole. Olen sügavalt veendunud, et Kriisade sünnikodu Kokemäel, kust on võrsunud kolm põlvkonda maailmatasemel suurpillide meistreid, on samuti mälestusmärgi auga ära teeninud. Usun, et enamik nendest paljudest, kes igal aastal käivad Suurel Munamäel kodumaa kaunidust imetlemas, oleks tänulik, kui võiks ilma küsitlemata üles leida Kriisade sünnikodu Vihtla järve ääres.

Ka Jakob Kriisa hilisem kodu Meelakul, taluõu ja hooned, suur õunapuuaed ja mesila on väga kaunid. Nende eest on usinasti hoolitsenud pojapoeg Helmut, hoolsalt hoidnud ka mitmesuguseid orelitegevust kajastavaid dokumente, tööriistu, isegi paari koduorelit. Nüüdsest peale vajavad kõik need asjad uut, aga sama hoolast peremeest, sest senist kogujat pole enam elavate keskel. Oleks kurb, kui see unikaalne materjal mööda küla ahjukütteks laiali tassitaks, porri sõtkutaks või topsisõprade poolt maha hangeldataks.



P. Süda, R. Kull, M. Saar, L. Neumann (esireas), J. Aavik ja A. Topman (tagareas).



August Topman ja Hugo Lepnurm.

Tunneme August Topmanit väga mitmekülgse ja aktiivse muusikuna, kes selle sajandi algupoolel on jätnud sügavaid jälgi meie rahva muusikaelu mitmesse lõiku, kes on pannud liikuma ideid ja jõude, mille toime kestab veel tänini.

August Topman oli üks meie kõrgema muusikaõppeasutuse mõtte algatajaid, teostajaid ja nähtamatuid juhtijaid 20. ja 30. aastail. Selles ürituses jäi ta väliselt tagaplaanile, aga oma diplomaatlikult viisaka käitumise ja kõneosavusega suutis alati veenda nii kõrgemal- kui madalamalseisvaid isikuid ja saavutada tulemusi teistele mõnigi kord lootusetus olukorras.

Tööst konservatooriumi rajamisel ja selle õppejõuna on professor kirjutanud üsna üksikasjalikult oma «Mälestusis» («Eesti Raamat», 1972). Sellepärast piirdun siin isiklikku laadi muljetega.

Topmani õpetajatöö Tallinna konservatooriumi oreliklassis algas 1923. aasta sügisel 10 õpilasega. 1930. aastate alguseks paisus see arv 20—24-ni. Aastatel 1925—1939 lõpetas klassi 48 inimest, kursust lõpetamata õppis veel paarkümmend.

Millistel meetoditel ja pedagoogilistel alustel baseerus siis Topmani töö oreliklassis?

Oma algõpetuse sai Topman Tallinna Toomkiriku organistilt Ernst Reinickelt, Leipzigi kooliga mehelt. Topmani enese ütlemist mööda on Reinicke tõlgitsetud Bach jätnud talle sügava mulje kogu eluks. Edasi tuli Peterburi konservatoorium. Professor L. Homilius, kelle juures Topman õppis, olevat olnud oma autodidaktilise orelimänguhariduse juures haruldaselt andekas pedagoog. Tagantjärele vaadates tundub, et Topmani algõpetus, pedaalimängutehnika ja väga ökonoomne palade valik algastmel vihjab Homiliuse koolile, samuti mõned Bachi teoste registreerimise võtted. Võrreldes saksa õppesüsteemiga, oli Homiliuse klassis läbivõetav repertuaar mitmekülgsem, eriti prantsuse ja itaalia oreлитеoste näol, mille saksa kool pahatihti hülgas.

Kahtlemata mõjutasid Topmani õppetööd tema enda ja kolleegide P. Süda, A. Kasemetsa ja M. Lüdigi interpreedikogemused. R. Tobiase improvisatsioonidest kõneles Topman sageli kui organisti ideaalist.

1920. aastail oli Topmanil palju sidemeid välismaaga. Reisid Saksa- maale enesetäiendamise otstarbel, matkad Tallinna Meestelaulu Seltsi

kooriga, tutvused nimekate välismaa muusikutega, hangitud noodid ja raamatukogu hoidsid professori vaimu väga vastuvõtlikult värskena ning see tore edasipüüdlikkus kandus oreliklassi töösse ja õpilastesse.

Vist ei eksi, kui pean aastaid 1926—1932 sisukamaiks oreliklassi töös. Neil aastail laiendas Topman oreliklassi instrumentaariumi. 1923. aasta üheainsa harjutusoreli asemel oli 1932. aasta alguseks juba neli orelit; üks neist 3 manuaali 14 registriga, mille kokkupanemisel oli kasutatud Tartu ülikooli kiriku endise oreli suurt mängupulti kõigi kaasaegete mänguhõlbustitega, mis oli õppetöös ääretult kasulik. Meister August Terkmann oli oreli ehitaja ja hooldaja, Topmani ja Terkmanni ühistööna täiustati neid 1937. aastani pidevalt kooskõlas oreliehituse arenguga mujal maailmas.

Seetõttu sai iga õpilane harjutada päevas 2 tundi, see oli küllalt hea olukord. Kui astusin 1928. aasta sügisel klassi, töötati seal väga hoolsalt. Õpilaste tehniline tase oli tollal minu mäletamist mööda kõrgeim. Mitmed, kes pärast pole enam oreliga tegelnud, mängisid väga nõudlikke asju.

Oreliklassi töölaadi tingis ka elu enda vajadus. Organiste vajas eesti luteri usu kirik. Neilt ei nõutud kes teab kui suurt tehnikat, küll aga minimaalsetki improviseerimis- ja koorijuhtimise oskust, algatusvõimet ning organiseerimisannet ja sageli ka köstrile tarvilikke oskusi. Seetõttu tuli klassi ka väheste kunstnikeeldustega õpilasi, kelle hulgast professor võttis vastu praktiliste kalduvustega inimesi.

Konservatooriumi riigistamise järel 1935. aastal hakkas Topman kohe üritama senise oreliklassiga võrreldes väiksema ja spetsiaalsema, lühema õppeajaga kirikumuusikaosakonna loomist, mis sai teoks 1937. aastal. Õppeaja kestuseks määrati 3 aastat ja õpilaste maksimaalseks arvuks 18. Tegutsema jäi endiselt kontsertorganiste ettevalmistav oreliklass 6-aastase õppeaja ja mitte rohkem kui 6 õpilasega. Elementaarteooria-solfedžo ja eriti klaverimängu aluste omandamiseks oli ette nähtud aastane eelkursus kummalegi harule. Tegelikult lähenes oreliklassi õppetöö korraldus seaduses fikseeritud kujule juba varasematel aastatel. Professor õpetas oreliklassis 20. aastate lõpul, 30. algul pidevalt koorijuhtimise tehnikat; selleks moodustati isegi õpilastest ja vabatahtlikest abilistest koor, mille tegevusest ja üliõpilasringi «Collegium Musicum» loomisest kirjutab Topman oma «Mälestusis» (lk. 181—182).

August Topman püüdis oma õpilasi viia kurssi ka oreli ehitusega, lastes meister Terkmannil pidada sel teemal loenguid. Kogenud lauluõpetajana andis ta pidevalt nõu tulevastele õpetajakandidaatidele.

Orelitunnid toimusid 2 korda nädalas individuaalselt. Kuna aga ruumikitsikuse tõttu viibisid õpilased oreliklassis tihti (sääl hoiti üleriideid ükskõik millisesse tundi mineku puhul, veedeti tundide vaheaegu jne.), siis oli igaühel teada, mida keegi mängis, mida professor kellelki nõudis, kuidas olid kellegi töötulemused. Oli võimalik kuulata ka kaasõpilaste tunde. Nii kasvas õpilaskond ühtseks kollektiiviks, mida professor oma kasvandike seltskondlikuks arenemiseks väga soovitavaks pidas. Õpingute alguses, esimese-teise õppeaasta vältel, sageli isegi lühema ajaga pani Topman paika orelimängu tehnilised ja artikulatsioonivõtted mõne pala selgeksõppimise kaudu. Mingit «orelikooli» ega erilisi tehnilisi harjutusi ta ei tarvitanud, välja arvatud 4—5 pedaaliharjutust ilma noodita, mille varal võis, neid hiljem korrates ja varieerides, omandada kogu pedaali-tehnika. Pärast töötas õpilane enam-vähem iseseisvalt, algajad kuulates edasijõudnumaid ja pidades meeles professori märkusi kaasõpilastele. Juhatus, et Topman ei öelnud vahel poole aasta vältel tunnis õpilastele ühtki sõna peale «ilus». Tähenas see siis: «kõik korras», «töötage edasi» või «nojah, mis teiega ikka teha» — seda pidi õpilane ise mõistma.

Nõrgemaid õpilasi aitas ta eksamiks valmistuda, näidates peensusteni

ette üksikasju, et jätta neist paremat muljet. Orelil registreeritud tarvitamises, mis mitmetele probleemideks oli, andis ta sageli täpseid juhiseid. Nende ridade kirjutajalgi on Topmani registreerimismärgetega noote Tallinna Jaani ja Toomkiriku orelite jaoks, millel vahel mängiti ja eksameid sooritati.

Tavaliselt algasid orelilõpingud koraalide mängimisega (seda tehti tulevase elukutse huvides ka hiljem), seejärel võeti raskuse järjekorras läbi Bach'i 8 väikest prelüüdi ja fuugat, Mendelssohni, Bossi jt. kergemaid palu, Bach'i IV köite palu, siis järjest nõudlikumaid asju. Põhirepertuaariks oli kõigil õppeaastail Bach, kelle triosonaatidega ei saanud igaüks hakkama, neid mängisid üksikud. Bach'i teoste hulgast tõstis Topman eriti esile Tokaataat ja fuugat d-moll, Prelüüdi ja fuugat Es-duur, Fantaasiat ja fuugat g-moll ning Passakaljat. Eriti hindas ta viimast, avas selle poeetilise sisu ja mängis seda oma esinemistel kuni 1946. aastani. Topmani selgitavad märkused Bach'i teoste kohta «Collegium Musicumi» raadioesinemistel on aidanud tema õpilastel hakata mõistma Bach'i muusika sisulisi sügavusi.

Üsna palju mängiti Regerit, eriti op. 59 ja op. 63. Meisterlikkuse tunnuseks loeti Regeri suurte koraalifantaasiate, eriti op. 27 «Ein feste Burg...» kontserdikupset mängimist. (Need on üldse raskeimad orelimuusikas.)

Ka Händeli kontserte (ainult oreliseades) pidime mängima, sest need olid väga tänuulikuks repertuaariks maakirikuis. Teistest autoritest võeti läbi Francki (sagedamini Heroiline pala, Pastoraal), Bossi, Barblani, Guilmant'i, Saint-Saënsi jt. Mitmed mängisid Merikanto Passakaljat, sageli Wagneri ooperimuusika transkriptsioone.

Eesti autorid polnud tollal jõudnud veel palju kirjutada, kuid Tobiase d-moll ja Süda g-moll fuugad olid kindlalt kavas, ka A. Kapi Koraalifantaasia. Hiljem, uute teoste ilmudes, see hulk suurenes. Bach'i-eelse ajajärgu muusikat Topman nähtavasti eriti ei hinnanud, mängisime seda koos Indraga omal algatusel.

Eksamid toimusid enamasti Jaani, harvem Toomkirikus. Tollal väga sagedastel õpilaskontsertidel «Estonia» kontserdihoones esinesid orelilõpilased suhteliselt palju. Need esinemised olid kontaktiks suure, tõelise oreliga. Kevadisel aastaeksamil tuli mängida üks pala, lõpueksamil kaks (üks neist tingimata mõni suurem Bach'i teos) pluss improvisatsioon antud koraali teemale ühes järgneva koraaliga.

Eksameid kuulas tingimata komisjon, kuhu kuulusid peale Topmani veel 2—3 õppejõudu: prof. Kapp, Vedro, Aavik, vahel ka prof. Paulsen.

Suurt elevust töid kevadised matkad kodumaa mitmesuguste orelite juurde, kus paar-kolm õpilast said esineda. Professor tahtis meid tutvustada mitmesuguste orelitega.

Mis puutub esinemispraktikasse, siis olid võimalused tollal suured. Kirikukoorid organiseerisid mitmesuguseid kontserte, kus 2—3 pala mängis väljastpoolt kutsutud organist. Ka laulu- ja instrumentaalsolistid esinesid sageli orelil saatel. Nii saadi hinnalisi kogemusi, eriti saatmise osas, mis nõuab taipu ning loominguist lähenemist ja kus tuleb mängida teisel, kui on kirjutatud klaverile määratud noodis, ja mida suurelt osalt on ka raske õpetada.

Üksikuist Topmani õpilasist said kontserteerivad organistid (nagu Paul Indra, Peeter Laja, Meeta Tari, Werner Mühlen, Carl-Otto Märtsen ja nende ridade kirjutaja), kes on teinud muusikat aastate vältel ja suurele auditooriumile. Eriti väärib mainimist P. Indra, kes palu haruldase kergusega selgeks õppis ja tohutul hulgal esitas, eriti 1929. aastal valminud Pühavaimu kiriku uuel orelil. Väga hea tehnikaga oli M. Tari, kes mängis palju Regeri suuri teoseid.

Õppeajal ja pärast lõpetamist paistsid silma oma mängutalendi ja töökusega ka Hermann Känd, Oskar Walkner ja Edgar Arro. Viimasel oli eriline improviseerimisanne, mida ka hinnati ja kasutati Eesti Raadios tervelt kolme ja poole aasta jooksul, igal hommikul 15 minutit (ülekannetena Tallinna Jaani kirikust).

Juhan Jürmest, Peeter Lajast, Enn Võrgust, Johannes Hiobist, Villem Kapist, Helene Lambertist (Spulge), Robert ja Luise Heinmetasast, Elfride Valgepeast (Reisberg), Paul Elkenist, Juho Varandist (Veeber), Johannes Kappelist ja mitmest teisest said organistid-koorijuhid, esimesed viis on ka tuntud heliloojad.

Mõned õpilased ei kavatsenudki saada organistiksi ja nende orelimäng lõppes konservatooriumi diplomi saamisega. Koorijuhtidena ja eriti muusikaõpetajaina on aga mõnedki teinud aastatepikkuse tööga endale nime, nagu Ludmilla Väinmaa, Eduard Maasik, Salme Turp, Leontine Prommik, Martin Laurimaa, Arnold Rajamets, Magda Isat, Eduard Avekukk jt.

Pianistidena-kontsertmeistrina said tuntuks Paul Indra ja Tiiu Targama (Terkmann), muusikateadlasena Hillar Saha. Orelit on prof. Topmani käe all õppinud ka Gustav Ernesaks ja Johan Tamverk. Paaril korral väljendas Topman veidi kahjutunnet, et tema antud oreliõpetusest tuleb nii vähe rahvale tagasi, aga jäi rahule, kui tema õpilasest sai muidu muusika alal töötaja.

30. aastail hakkas Topman minus nägema tulevast orelipedagoogi (kuna olin vähese jutuga, seltskonnas tagasihoidlik, organisti-rahvajuhi kohale kõlbmatu). 1933 jaanuaris sõitis professor Tallinna Meestelaulu Seltsiga kontsertmatkale Riiga ja määras minu enda asemele kaasõpilastele tunde andma. Viimastele meeldisid nii ettepanek kui ka tegelikult antud tunnid ja nii jäin paariks aastaks «ülemääraliseks õppejõuks». 1936. aasta sügisest alates sain vahepeal riigistatud konservatooriumis Topmani ettepanekul oreliklassi assistendiks ja aasta hiljem juba «määraliseks» õppejõuks. Sel ajal mõtles Topman juba oma täielikule eemalejäämisele õppetööst ja nägi ette Werner Mühleni teiseks õppejõuks oreli alale. Mühlen sõitis 1937. aasta sügisel end täiendama Leipzigi ja Topmani eestkostel saadud kultuurkapitali stipendiumiga võisin ka mina sõita järgmiseks talveks Pariisi.

Kõnelusis välismaa muljeist, uutest suundadest orelehituses, uutest helinditest ja uuest tõlgitsuslaadist ei rääkinud professor palju kaasa, kuulas aga väga tähelepanelikult, sooviga olla kõige kursis.

Topmani alaline sõbralik viisakus ja tähelepanelikkus, elutargad nõuanded, õhkkond, mida ta suutis luua oreliklassis, deviis «Organist peab eelkõige mõistma hästi läbi saada inimestega» on jäänud ta kasvandikele vähemalt samaväärseks pärandiks kui erialased oskusedki.

Oma õpilasi oskas ta suunata töökohtadele vastavalt igauhe loomupärale. Kuna ta omas autoriteetse isikuna mõju kõigis seltskonnakihtides, arvestati tema soovitusi ka alati tõsiselt. Hilisemaist konservatooriumi õppejõududest on mitmed Topmani poolt «paigale pandud», eesotsas maestro Gustav Ernesaksaga.

Viimase veerandsajandi vältel on huvi orelimuusika ja -mängu vastu suuresti kasvanud. Käiakse usinasti kontsertidel, ostetakse heliplaate ning orelimuusikatrükised kaovad noodipoodide lettidelt otseku niia vaele — mõnikord sellise kiiruga, et mängijatele jääb ainult müüjapoolne kahetsev-kohmetu «otsas». Niisiis oleks just nagu kõik korras — toimuvad kontserdid (õigemini küll toimusid, sest «Estonia» kontserdisaali orel ootab kapitaalremonti, aga Niguliste pole veel avatud), publik istub saalis ja kuulab... kui istub ja kuulab! Sellega oleksime siis käesoleva kirjatüki mõtteni jõudnud. Töötades Filharmoonia orelimeistrina on allakirjutanul võimalus olnud ligi kümne hooaja vältel teha tähelepanekuid «Estonia» kontserdisaalis esinenud organistide kunstilise taseme kohta. Olgu kohe lisatud — alljärgnevad read ei kujuta olukorra analüüsi ja tahavad vaid tähelepanu juhtida ühele rahutust tekitavale tendentsile, mis muide ei ole mingi täiesti uus nähtus, on aga viimase kolme-nelja hooaja vältel süvenenud.

Niisiis — oleme oreliohtul «Estonia» kontserdisaalis, kuhu seekord publik on olnud visavõitu tulema nagu paraku mõnel varasemalgi korral. Nagu ikka kostab lavalt orelimäng, mis aga terasemal kuulamisel üsna nõutuks ja kohmetuks teeb, sest ajalehes ilmunud reklaami ning kavalehel leiduva kiidulaulu järgi peaks tegu olema kui just mitte ühega seitsmest maailmaimest, siis ikka millegi üpris ligilähedasega. Nüüd aga tuleb üsna tõsist vaeva näha, taipamaks, kelle teosega seda «mõista-mõista-mis-see-on» mängu siis ikkagi mängitakse. Sedapuhku oleks küll tavatu ülekohus rääkida valenootide rägast, mingit räga pole, lavalt kostab abitu ühehäälnel järjeotsimine pedaali sekundeeriva torina saatel, kuni lõpuks kontsertant pisut kindlama pinna jalge alla saab. Esitatava pala ja selle looja asjus aitab selgusele kavaleht. Vastamata jääb aga küsimus: miks peab selline «võimete» demonstratsioon toimuma just «Estonia» kontserdisaali laval. Ja kuigi kogu kontsert ei kulge eespool kirjeldatud kombel, pole ka edaspidi põhjust rääkida kas või korrektsest tehnilisest teostusest. Sisulisest küljest tuleb inimliku halastuse nimel lihtsalt vaikida. Vist on asjatu lisada — kontserdi II osas oli publikut veelgi hõredamalt.

Ei tahaks jätkata selliste ebaõnnestunud kontsertide loetelu, võib vaid märkida: see saaks üsna pikk. Aga millest ei saa vaikides mõelduda — nende kõikide puhul on eba-

õnnestumine, mille õige nimetus oleks siiski küündimatus, olnud enam-vähem ette teada, sest mingil salapärasel kombel satub üleliidulisele areenile terve rida orelimängijaid, kelle kontserttegevuseks puudub vähimigi õigus. Ning üsna veenvalt kõnelevad Filharmoonia kassaaruanded — publik ei lase end kuigi kaua ninapidi vedada. Hiljuti jäi ühest jutuaajamisest pärast kontserti Kišinjovis kõrvu üsna väljendusrikas lause «Органисты не всегда по-музыкантски играют», millele publikupoolsus ainult kaalu lisab. Loodame, et Filharmoonia kunstiline juhtkond taipab selles sisalduvat tõsist hoiatust — ka oreliohtu peab olema sisukas muusikaõhtu. Ja ehkki publiku usaldust kaotada polegi alati lauslihtne, ei sooviks ma olla nende hulgas, kes seda tagasi võitma peavad.

Peatselt avab orelimuusika kuulamiseks oma ukseid Niguliste kirik. Kohtade arvu piiratus, kauane «paastumine» ja, üldsegi mitte viimases järjekorras, ajaloolise hoone võlu põhjustavad kindlasti publiku elava huvi ning tõenäoliselt garanteerivad mõneks ajaks täis-saali. Rajada aga pikaajalises perspektiivis lootused eespool nimetatud teguritele ja jätkata endist praktikat esinejate valikul, esitamata seejuures mingeidki omapoolseid soovitusi või, olenevalt situatsioonist, ka soove repertuaari osas — mida, muide, teevad vajaduse korral näit. Moskva ja Leningradi filharmooniad — viib lõpuks paratamatult publiku huvi vähenemisele. Väite kinnituseks võiks nimetada Kišinjovi orelisaali, üht ilusamat Nõukogude Liidus, kus kontserdid lähevad pooltühjale saalile. Kahjuks pole see ainus seda laadi näide. Ning, lõpuks puhtpraktilisel pinnal — oleks ju Filharmoonia poolt lausa rumalus saagida oksa, millel ta ise istub.

ROLF UUSVÄLI

Рихтер Ганс. Борьба за фильм. Пер. с нем. (Предисл. Е. С. Громова). М., «Прогресс», 1981. 159 с., с илл., 75 к., 40 000 экс.

Vene keelde on tõlgitud saksa kinoteoreetiku, filmirežissööri ja kunstniku Hans Richteri (1888—1976) raamat «Võitlus filmi ümber» («Der Kampf um den Film»), mis ilmus Münchenis alles pärast autori surma 1976. aastal. Kirjutatud on töö 30. aastate lõpul Sveitsis, kuhu autor emigreerus pärast natsismi võimulepääsu Saksamaal.

Hariduselt maalikunstnik, otsis H. Richter uusi vorme maalikunstis. Kuulus dadaistide gruppi, kuid mitte kaua. Otsides võimalusi anda edasi liikumist maalikunstis, jõudis ta lõpuks filmikunsti juurde. Richter kirjutab: «Oma isiklike kogemuste varal veendusin, et mõned maalikunsti püüdlused on teostatavad vaid filmikunsti abil. Film on maalikunsti poolt alustatud liikumise täideviimine, mida maalikunst ise pole võimeline edasi andma. Kaasaja kino- ja maalikunst täiendavad teineteist». Richteri arvates on kinematograafia lähedasem pigem kujutavale kui lavakunstile.

Nimetatud raamatus arutleb autor probleemide üle — mis on film? Kuidas tekkis ja arenes tema sisu ja vorm mitmesuguste ühiskondlike tingimuste, olemasolevate kunstitraditsioonide, tehnika, majanduslike ja poliitiliste situatsioonide mõjul? Missugused on kino kui omaette kunstiliigi sisemised arengutegurid? Kas võib vaadata kinematograafiat kui kunstniku ja uue tehnika seosest tekkinud uut kunstiliiki?

Autor rõhutab kino kui massikommunikatsioonivahendi ühiskondlikku tähtsust. Teost läbib mõte — kino pole loodud eliidi jaoks — ta on massikunst. Seejuures puudub autori üleolev suhtumine «laiadesse massidesse». Vastupidi, ta leiab, et see tõstab tohutult filmiloojate vastutust. «Ühiskondlikud väärtused kodanlikus ühiskonnas kõiguvad, moraalinorme ei usuta, kuid filme usutakse, kas või vaatamise ajal. Kino sisendusjõud võib toetada kõikuvaid väärtusi või valelikke moraalinorme. Arvestades seda suurt mõju, pole ime, et erinevad jõud võitlevad selle eest, et valitseda filmikunsti üle ning anda talle oma nägu. Selles mõttes on kino vähem «vaba» kui ükski teine kunstiliik.» Sellel põhimõttel on üles ehitatud ka kommertsfilmid: vastavalt valitseva klassi nõuetele valitakse stereotüüpne, põhiolemuselt banaalne sisu, mis on küllalt lähimõeldud ja meisterlik, kus mängib kaasa nii filmitähtede maagiline mõju, mis sunnib vastu võtma ka

võltse, rumalaid või amoraalseid kujusid, kui ka kommertsfilmi dramaturgilis-süzeeline ülesehitus. Selliste filmide puhul on arvestatud vaataja esteetilise taju passiivsust, seda teadlikult provotseerides.

Progressiivses kinematograafias loeb H. Richter peamiseks realistlikku filmi — sellist, kus tekivad kontaktid tegelikkusega, kus tegelikkust peegeldatakse tõepäraselt ning mis on määratud «laia publiku» jaoks. Progressiivse filmikunsti tippudeks peab Richter 20—30-ndate aastate vene nõukogude realistlikku filmi. Eelkõige huvitavad teda siin poeetika- ja vormiküsimused, kuid ka vaatajapoolsed vastu võtutingimused ja seaduspärasused.

Raamat aitab paremini mõista filmikunsti sisemise dünaamika arengut ja selle teooria kujunemist.

TIIA PARKER

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. АВГУСТ 1982.

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

Р. ПЕНУ — выступление председателя Госкино ЭССР к Дню советской кинематографии (3)

ТЕАТР

СОКРОВИЩНИЦА МЫСЛИ: В. Немирович-Данченко о критике (8)

Письмо В. И. Немировича-Данченко критику Н. Е. Эфросу (1908) и его выступление «Критик — лучший зритель» (1935). Оба материала, посвященные взаимоотношениям критики с театром, переведены из сборника «В. И. Немирович-Данченко о творчестве актера».

П. ЙООНАТАН, Л. ТОРМИС — Два мнения об «Оптимистической трагедии» (14)

Молодой рецензент Пеэтер Йоонатан и кандидат искусствоведения Леа Тормис — одна из ведущих театральных критиков Эстонии — высказываются о постановке «Оптимистической трагедии» В. Вишневского в Государственном молодежном театре ЭССР (постановщик К. Комиссаров, художник Я. Ваус). П. Йоонатан рассматривает спектакль в аспекте общественных наук, Л. Тормис — на фоне меняющихся театральных течений и практики. Анализ выявляет новые моменты трактовки пьесы.

Я. АЛЛИК — Театральная молодежь в весеннем Тбилиси (22)

Главный редактор журнала делится впечатлениями о состоявшемся в Тбилиси 5—15 апреля с. г. Всесоюзном фестивале молодежных спектаклей, в котором приняли участие 26 театров страны. Эстонская ССР была представлена работой М. Карусоо «Мне 13 лет». В числе удач фестиваля автор отмечает такие спектакли, как «Пиромани, Пиромани...» В. Коростылева — Государственный ТЮЗ Литовской ССР, «Дон Жуан» Мольера — Театр-студия при к/с «Грузияфильм», «Путь» А. Ремеза — МХАТ им. М. Горького.

М. УНТ — Реплика: Сладкое бремя верности (29)

Писатель и режиссер Мати Унт утверждает, что качество театра определяется спектаклями, а не «верностью автору». Верность автору следует соблюдать относительно его замысла, а не во второстепенных деталях.

«Мыши на ветру» — театральный роман? (30)

В редакции обсуждался первый роман М. Мутта «Мыши на ветру» («Лооминг», №№ 11—12, 1981), персонажи которого — представители театральных, литературных и художественных кругов. В беседе приняли участие актер Рейн Оя, театральный критик М. Ринк, архитектор и художник-постановщик Л. Лапин, литературный критик социолог М. Лауристин и журналист В. Раун.

Ю. ВИЙДИНГ — Три миниатюры (34)

Три миниатюры писателя и актера Юхана Вийдинга.

Человек, который хотел прославиться (36)

Встреча со старейшим эстонским актером, заслуженным артистом ЭССР Антсом Йыги в канун его 90-летия. Собеседник А. Йыги — младший коллега, артист Таллинского ГАТ драмы им. В. Кингисеппа Яанус Ортулас.

МУЗЫКА

Ю. ПЛИНК — Мати Пальм и его Голландец (62)

Статья посвящена одному из крупнейших творческих достижений ведущего оперного и камерного певца республики Мати Пальма — выступлению в заглавной партии оперы Вагнера «Летучий голландец» на международном оперном фестивале в г. Савонлинна (Финляндия) в июле 1981 г. В интервью М. Пальм делится своими соображениями о творческих проблемах как в личном, так и в общем плане.

Новые грамзаписи: Тьну Тепанди (70)

(Автор статьи — Й. Санг.)

Э. ПИЙР — О трех поколениях органичных мастеров Крийса (72)

Рассказ об известной династии эстонских органичных мастеров, о затее строить на крестьянском хуторе сложные инструменты, о воплощении этой идеи в процессе самообразования и упорного труда.

Х. ЛЕПНУРМ — О работе Аугуста Топмана в классе органа Таллинской консерватории (86)

10 июля исполнилось 100 лет со дня рождения одного из основателей Таллинской консерватории, профессора по классу органа Аугуста Топмана. О его деятельности в 20—30 гг. вспоминает его ученик, ныне профессор консерватории Хуго Лепнурм.

Р. УУСВЯЛИ — Есть одна забота (90)

Автор статьи Рольф Уусвяли — один из ведущих органистов республики. Его заботит низкий художественный уровень многих выступлений гастролирующих у нас органистов, приведший к снижению посещаемости концертов органной музыки.

КИНО

ДИАЛОГ: Айгар Вахеметса — Яан Руус (4)

Главный редактор киностудии «Таллифильм» А. Вахеметса и зав.отделом кино журнала «Театр. Музыка. Кино.» Я. Руус обсуждают проблемы кинопроизводства в Эстонии. Их разговор сосредоточен на возможностях создания фильмов в условиях небольшой студии, на сравнении культурного и экономического аспекта кинематографии. Рассматриваются также отношения: кино — литература. А. Вахеметса выражает надежду, что за обнадёживающим поколением молодых кинорежиссеров последует приток и новых талантливых сценаристов, знакомит нас с ближайшими планами студии.

В. РАУН — Сурово ли суровое море? (42)

Рецензия на новый фильм киностудии «Таллифильм» «Суровое море» (по мотивам одноименного романа А. Гайлита, сценарист и режиссер А. Круузмент, оператор Ю. Силларт, художник Т7 Вирве). Рецензент находит, что микромир острова охотников на тюленей изображен упрощенно. Фильм уподоблен рекламному проспекту, в котором суровая реальность подменена подкрашенной голлой экзотикой.

А. ЭСКО — Будни сельского кинемеханика (47)

Репортажный портрет кинемеханика Тартуского района Ааре Рандалу. Репродуцируется один из типичных сельских киносеансов.

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

Л. ИЛЬВЕС — Вокруг документалистики (50)

Анализ документальных фильмов, показанных на XV Всесоюзном кинофестивале. Автор приходит к выводу, что даже самые неудавшиеся заявки свидетельствуют о тенденции освобождения документального кино от неосмыслимой фиксации фактов. Многие фильмы порадовали творческим подходом к действительности. Автор сравнивает документалистику кино и телевидения. Выражается надежда на более полное использование художественных возможностей документального кино.

В. ГРОССШМИДТ — Наука и кино (54)

В статье рассматриваются научно-популярные фильмы, представленные на XV Всесоюзном кинофестивале. Автор дает высокую оценку таким работам, как «Путешествие в точность» («Центрнаучфильм», режиссер М. Дитковский), «Про белого бычка» (Грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов, С. Страхов), «День академика Прохорова» («Центрнаучфильм», А. Герасимов) и др.

Навстречу зрителю (58)

Обзор мнений зрителей по итогам 24-ой анкеты журнала «Советский экран».

РАЗНОЕ

VADEMECUM (91)

Т. Паркер знакомит читателя с изданной в 1982 г. в Москве книгой немецкого кинотеоретика и художника Ганса Рихтера (1888—1976) «Борьба за фильм» (в оригинале — «Der Kampf um den Film»).

М. ЛЕВИН — Леон Бакст (Лев Самойлович Розенберг) (96)

Искусствовед М. Левин знакомит с членом группировки «Мир искусства», одним из ярчайших представителей русского и всевропейского стиля модери — живописцем, книжным графиком, художником-модельером и педагогом Леоном Бакстом (Лев Самойлович Розенберг, 1866—1924), акцентируя его деятельность в качестве театрального художника.

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

Summaries

R. PENU. The Chairman of the State Cinematography Committee of the ESSR speaks on the Day of Soviet Cinematography (3)

THEATRE

THE TREASURY OF THOUGHT. V. Nemirovitch-Dantchenko's notions of criticism (8)

Vladimir Nemirovitch-Dantchenko's letter addressed to the critic N. Y. Efros (1908) and his speech «The Critic is the Best Spectator» (1935). Both articles which deal with the relation between the critic and the theatre have been translated from the collection В. И. Немирович-Данченко. О творчестве актёра.

P. JOONATAN, L. TORMIS. Two opinions of the Optimistic Tragedy (14)

A young reviewer Peeter Joonatan and one of Estonian leading theatre critics, Lea Tormis, Master of Fine Arts, express their views on V. Vishnevsky's *The Optimistic Tragedy* on the stage of the State Youth Theatre of the ESSR (produced by K. Komissarov, designed by J. Vaus). Either reviews the production from a different point of view, one against the background of social sciences, the other against the background of ever-changing theatrical trends and practice. In comparison with the previous productions, some novel aspects of interpretation are revealed in this analysis.

J. ALLIK. Theatrical youth in apricot-blossomy Tbilisi (22)

The editor in chief of this journal recounts his impressions of the All-union Youth's Productions Festival in Tbilisi from 5th to 15th of April, 1982 in which 26 theatres from all over the Soviet Union participated. The Estonian SSR was represented by the Youth Theatre with M. Karusoo's production *I am thirteen years old*. In the author's opinion the following productions stand out from the others in the festival programme: V. Korostylyov's *Pirosmani, Pirosmani* staged by the Youth Theatre of the Lithuanian SSR, J. B. Molière's *Don Juan* staged by the theatrical studio of the Georgian film and A. Remez' *Roads* staged by the Moscow Art Theatre.

M. UNT. A Comment. The Sweet Burden of Fidelity (29)

In this article Mati Unt, writer and producer argues that the quality of the theatre is determined by performances, not by fidelity to the

author. When one wants to be faithful, one should be faithful to the spirit of the author in general, not to some secondary details.

Mice in the Wind — a theatrical novel? (30)

M. Mutt's first novel *Mice in the Wind* (published in *Looming*, No. 11&12, 1981) with its characters from theatrical, literary and artistic circles, was discussed by the panel in the editorial office. The actor R. Oja, the theatre critic M. Rink, the architect, artist and producer L. Lapin, the literary critic R. Veidemann, the sociologist M. Lauristin and the journalist V. Raun participated in this discussion.

J. VIIDING — Three Sketches (34)

Three literary sketches by the writer and actor Juhan Viiding.

A man who wanted to be famous (36)

A conversation with the oldest Estonian actor Ants Jõgi, Merited Artist of the ESSR, on the eve of his 90th birthday. The interlocutor is his younger colleague Jaanus Orgulas, an actor from the Tallinn State Academic Drama Theatre.

MUSIC

J. PLINK. On Mati Palm and his Dutchman (62)

The article shows Mati Palm, one of this country's leading opera and chamber-music singers at the height of his musical career, his appearance in the title role of Wagner's opera *The Flying Dutchman* on the Savonlinna International Opera Festival in July 1981. The article includes a comprehensive interview in which M. Palm discusses the problems of his artistic development and those in the opera world at large.

New records. Tõnu Tepandi (70)
 The author of the article Yoel Sang

E. PIIR. Three generations of organ-makers — the Kriisa family (72)

The article gives a survey of a well-known family of Estonian organ-makers, of how the idea to build large musical instruments was conceived in a peasant's home, of the young men's self-education, of the organs made all over Estonia as the result of industrious labour, of the fate of these men — master hands — through times.

H. LEPNURM. About August Topman's work in The organ class of the Tallinn Conservatory (86)

In July (July 10th) we observed the 100th anniversary of the birth of Professor August Topman, one of the founders of the Tallinn Conservatory. His one-time student Hugo Lepnurm, now the professor in the Conservatory, recalls August Topman's work in the organ class of the Conservatory in the '20s and '30s.

R. UUSVÄLI. A Worry (90)

The author of the article, Rolf Uusväli, is one of the leading organists in this country who has been performing for years in the Philharmonic Society. He is worried about the great frequency of poor performance of the touring organists; as a result there has been a reduction in the audience attending these concerts during a few past years.

CINEMA

DIALOGUE. Aigar Vahemetsa — Jaan Ruus (4)
Aigar Vahemetsa, editor in chief of the Tallinn-film studio and Jaan Ruus, head of the film department of the journal *Theatre. Music. Cinema* discuss film-making problems in Estonia. They concentrate on the possibility of making films in a small studio, considering cinematography as a cultural and as an economic phenomenon. The peculiarity of cinematographic art and its comparison with other forms of art are also dealt with. A. Vahemetsa hopes that fresh talents of directors will be followed by new talented script-writers and he speaks about work planned in the studio in the near future.

V. RAUN. How rough are rough seas? (42)

A review of a new film called *A Rough Sea* released by Tallinnfilm studio (after A. Gailit's novel, script and direction — A. Kruusement, camera — J. Sillart, artist — T. Virve). The reviewer thinks that the image of the seal hunters' island, this microcosm of a society, has been oversimplified. The film resembles an advertisement where instead of a harsh reality we are offered daubed exotica.

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

A. ESKO. The life of a travelling projectionist (47)

A portrait with an element of reportage of Aare Randalu, a travelling projectionist in the Tartu district. A fairly typical night show in one of the cinemas in the countryside is being reproduced.

L. ILVES. About documentaries (50)

The analysis of documentary films shown on the 15th all-union film festival. The author concludes that even in the worst cases the true-to-life film is getting rid of transmitting meaningless pictorial information. The creative approach to reality was felt in numerous films presented to the festival. The author compares documentaries in the cinema and on the TV. With some reserve the author regards the documentary as art.

V. GROSSCHMIDT. The levels of science in the film (54)

The author reviews some popular science films shown on the 15th all-union film festival. The following films receive praise from him: *Towards Precision* (Tsentrnauchfilm studio; directed by M. Ditkovsky), *About a White Bullock* (Georgian studio; directed by S. Strakhov), *Academician Prokhorov's Day* (Tsentrnauchfilm studio; directed by A. Gerassimov).

Cinema-goers' opinion (58)

A Summary from the journal *Soviet Screen* on the pages of the 24. questionnaire results.

MISCELLANEOUS

VADEMECUM (91)

T. Parker reviews the book *Der Kampf um den Film* by Hans Richter (1888—1976), a German film critic and artist, the Russian translation of which was published in Moscow in 1982.

M. LEVIN. LÉON BAKST (96)

The art critic M. Levin gives an account of the work of Léon Bakst as a scenic and costume designer Léon Bakst (Lev Samoilovich Rosenberg, 1866—1924), a painter, an illustrator, a fashion designer and art teacher, belonged to the Mir *Isskustva* group and was one of the most outstanding representatives of Russian and European art nouveau.

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pikk t. 73. Ladumisele antud 15. 06. 1982. Trükkimisele antud 19. 07. 1982.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud trükipoognaid 7.74. Arvestuspoognaid 9.8. MB-08640. Tellimuse nr. 2132. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkoda, Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 21 000.

Сдано в набор 15.06.1982. Подписано к печати 19.07.1982. Бумага 70×100/16. Печатных листов 7.74. Учетно-издательских листов 9.8. Заказ 2132. MB-08640.

«Театер. Музуика. 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 21 000. Цена 75 коп.

LÉON BAKST

Léon Bakst (Lev Samoilovitš Rosenberg, 1866—1924) väärib tähelepanu mitmest aspektist: kui rühmituse «Mir Iskustva» liige, kui vene ja üldse Euroopa juugendstiili eredamaid esindajaid, kui maalija ja raamatugraafik ning võimekas portretist, kui sisekujundaja ja moekunstnik, kui kunstipedagoog. Ent selle mitmekülgsel ande säravaim tahk oli siiski teatrikunst, eeskätt kostüüm. Just siin oli Bakst teedrajav. Baksti kostüüm — see on igihaljas klassika, millest on õppinud ja inspiratsiooni saanud teatrikunstnike põlvkonnad tänaseni välja.

Baksti tegevus teatris algas 1902. aastal prantsuse trupi poolt Ermitaazi teatris ettekantud pantomiimiga «Markiisi süda» (muusika — J. Guirand, tekst — A. Fèvre), mille oli lavastanud M. Petipa. Järgnesid J. Bayeri ballett «Nukuhaldjas» Peterburi Maria teatris (1903) ja teised lavastused, mille kujunduses ta paistis silma juba kostüümimeistrina. Üle-euroopalise menu tõi talle aga kunstnikutöö S. Djagilevi vene balletis aastail 1909—1913.

Sergei Djagilevi vene kultuuri tutvustamise programm Pariisis algas vene kunsti näitusest Sügissalongis (1906), mille üks kujundajaid oli Bakst. 1907. aastal korraldati kontsertide tsükkel vene muusikast, 1908. aastal etendati «Boriss Godunovi» F. Šaljapiniga nimiosas. 1907. aastal Maria teatris lavastatud N. Tšerepnini ballett «Armida paviljon» (ballettmeister M. Fokin, libreto autor ja kunstnik A. Benois) viis Djagilevi mõttele näidata vene balletti Euroopale. 1909. aastal avatakse esimene «vene hooaeg» Pariisis, 1913. aastast kannab see S. Djagilevi vene balleti nime. *Les ballets russes* ei kujunenud pelgalt eksootiliseks avastuseks Lääne-Euroopa publikule, vaid mõjukaks nähtuseks moodsas kunstis, ühendades parimaid jõude muusika, kirjanduse, balleti ja kujutava kunsti alalt, teostades sajandivahetusele südamealähedast kunstide sünteesi ideed, tulles suurejooneliselt vastu ajastu teatri-, tantsu- ja muinasjutuühilalusele.

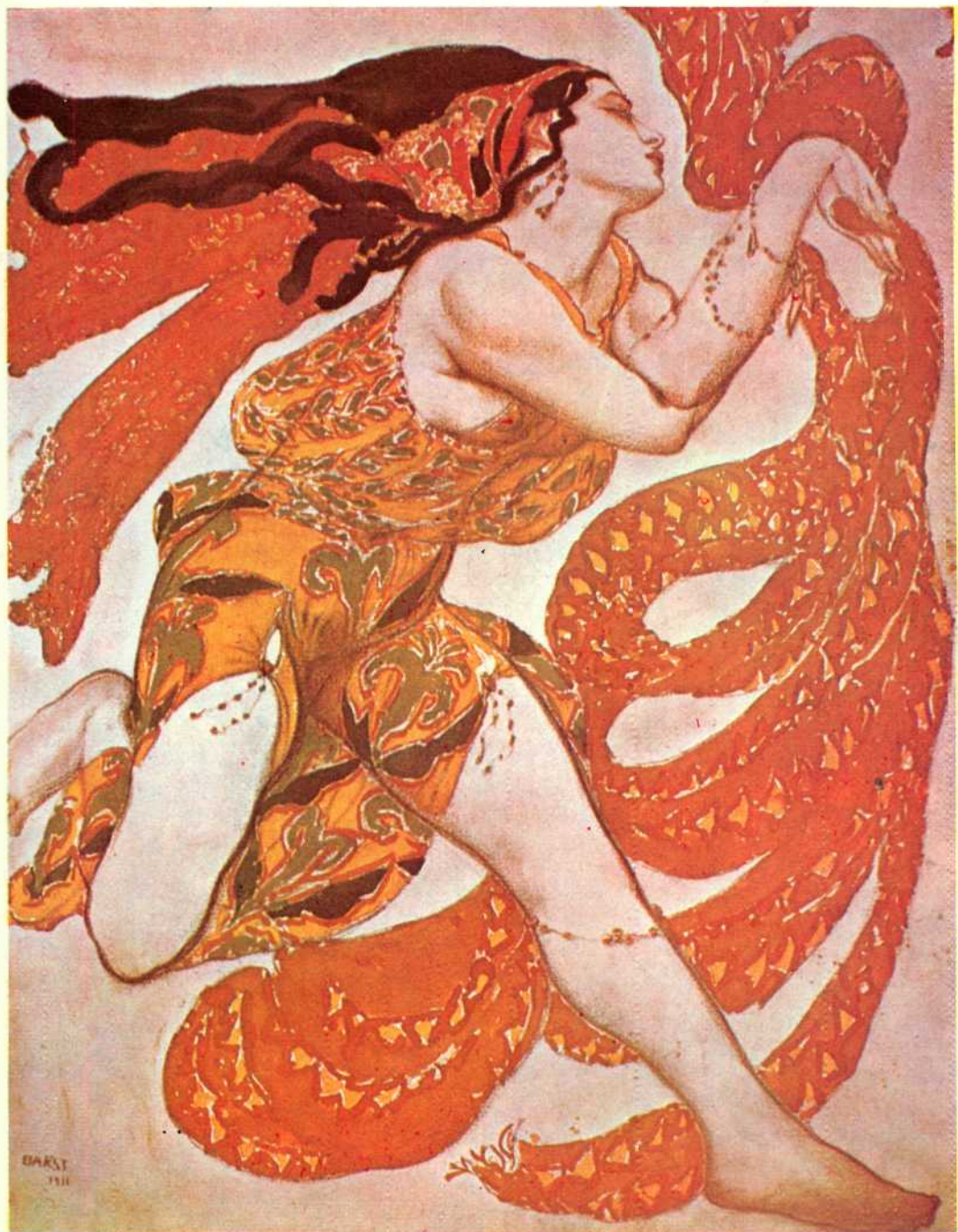
1910. aastate teisel poolel tõmbab vene ballett kaasa niisuguseid kunstnikke nagu H. Matisse, P. Picasso, A. Derain, G. de Chirico jt. Kuid oma esimeste hooaegade tähelepanu võlgneb ta vene muusika, ballettmeister M. Fokini, T. Karsavina, A. Pavlova jt. tähtede kõrval vene kunstnikele, esmajoones miriskusvalastele. Eriti vaimustatud vastuvõtu osaliseks sai Bakst. Ta üllatas prantsuse publikut pillava fantaasia ning julge maitsega, võimega absorbeerida kaugele maade ja stiilijärkude kunsti, jäädes tunnetuselt alati kaas-aegseks. Tema kostüümikavandid, olles nauditavad iseseisvate viimistletud teostena, esinesid juba 1910. aastal näitusel Bernheim noorema galeriis (39 tööd) ning autori personaalnäitusel Louvre'i *Pavillon du Marsan*'is 1911. aastal (70 tööd). Seejuures aitas Bakst oma kavanditega oluliselt kaasa kujuloomisele, kujundas lavastuse karakterit ja koreograa-

fiat, mistõttu teda võib õigusega nimetada ballettmeisteri kaažautoriks. Baksti kostüümid teeb praeguseni moodsaks nende funktsionaalsus, tõeline balletlikkus — ja kõik detailid, kui ekstravagantsed nad ka ei tunduks, on loodava kuju ja selle plastilise joonise teenistuses.

Bakst vaimustas eeskätt idamaises, eksootilises ainevallas, ühendades siin temperament-sust rafineeritusega, terviku toretsevust detailipeenusega, meelelisust stiilikindlusega. Selle liini tema loomingus avab 1909. aasta hooajal lavastatud «Kleopatra» (A. Arenski «Egiptuse ööde» ümbertöötatud ja teiste heliloojate muusikaga täiendatud variant). Kleopatrat tantsis Ida Rubinstein. Stseen, kus orjad kerivad Kleopatra ümbert loorid, paljastades poolalasti, ebainimlikult pika keha siniseks puuderdatud juustekrooni all, on olnud niivõrd vapustavaks nägemuseks Beardslley' vaimus, et kunstikriitanduses sellest harva mööda minnakse. Pärsia miniatuuride maailm elustus 1910. aastal «Seherezade» lavastuses N. Rimski-Korsakovi muusikale, mille idee pärines igatahes suurel määral Bakstilt. «Seherezade» kujunes Baksti triumfiks; ta ise oli nii tulvil «1001 öö» atmosfäärist, et tegi eskiiside kõrval omaette sarja odaliske. Järgnesid kostüümid I. Stravinski balletile «Tulilind» (1910), kujundused Paul Dukas' balletile «Peerii» (1912) ja India-ainelisele balletile «Sinine jumal», mille libreto oli Jean Cocteau'lt ja muusika Marcel Prousti sõbralt Reynaldo Hahnilt (1912).

Idamaise liini kõrval torkab Baksti loomingus silma antikiseeriv suund. Kunstniku antiigilembes, kiindumus kreeta kunsti ja arhaikasse süvenes V. Seroviga tehtud reisi ajal Kreekasse 1907. aastal. Iseäranis ilusaid vilju on see kandnud tema kostüümides N. Tšerepnini balletile «Narkissos ja Echo» (1911), mis haaravad oma dünaamika, värskuse ja jõulisusega. 1912. aasta oli vene balletile üldse «antiikseks hooajaks»: M. Fokin lavastas M. Raveli «Daphnise ja Chloë» (Djagilevi tellimus), Vatslav Nižinski löi koreograafia C. Debussy «Fauni pärastlõunale», milles tantsis ise peaosas. Mõlemale kujundas dekoratsioonid ja kostüümid Bakst. Baksti loomingu tippude, juba krestomaatiliseks muutunud teoste hulka kuulub kostüümikavand Faunile, kus tema fantaasia ja stiilitunne avalduvad suure lihtsuse ja endastmõistetavusega.

MAI LEVIN





Raamatupalat
T82-2932