

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



7

/1984

7 / 1984

juuli

III aastakäik

Esikaanel kaadrid filmist «Lurich» (nimiosas Tõnu Lume)

V. Menduneni foto

Tagakaanel stseem George Balanchine'i lavestatud «Serenaadist» P. Tšaikovski muusikale.



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA KULDAR RAJDNASK

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

Peatoimetaja asetäitja
Vallo Raun, tel. 666-162

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel. 445-468

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 445-468

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 443-109

Filmiosakond

Jaan Ruus ja Aune Nuiamäe, tel. 443-109

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel. 445-468

Korrektorid

Velly Roots ja Solveig Kriggulson,
tel. 432-981

Fotokorrespondent

Alar Ilo, tel. 422-551

KUJUNDUS: MAI E'NER

SISUKORD

TEATER

Merle Karusoo	HILJA VAREM — MILLINE NIMI! <i>Näitleja elu</i>	28
	TEATRIKUNSTNIK-TEOSTAJA FRITZ MATT (<i>Rubriik «Kaasautor»</i>)	46
Tõnu Karro	SEE LUMMAV OPTILINE SIHIK (<i>«Röövlid»</i> <i>RAT «Vanemuises» M. Undi lavastuses</i>)	57
Jaan Ruus	M. UNDI <i>estica mundi</i> (<i>«Kapsapea ja Kalevi</i> <i>kojutulek» Noorsooteatris</i>)	59
Lilian Kirepe	ANTS LAUTER 90	61
Paul Rummo	ANTS LAUTER MURRANGUAASTAIL	65
Paul Rummo	MÖTTEID RAHVUSKULTUURIST	69

MUUSIKA

	VASTAB KARL LEICHTER	5
Ago Herkül	MOSKVAS BALLETIKONKURSIL	20
	MIINA HÄRMA OMA KIRJADE PEEGLIS KAARLE KROHNILE	74
Uno Ussisoo	GEORGE BALANCHINE	81

KINO

Nedelčo Milev	FILMIKUNSTI ELEMENTAARSE TEOREETILISE ISELOOMUSTAMISE KATSE	12
Eldar Rjazanov	MINU SÕBRAD NÄITLEJAD. INNOKENTI SMOKTUNOVSKI	35
Andres Laasik	SUPERMEES? SUPERFILM? (<i>Mängufilmist «Lurich»</i>)	50
Jaan Kross	MIS MA LURICHI-FILMIST ARVAN?	54
Karin Hallas	SÕJAJÄRGNE KINOARHITEKTUUR. KINO «SÕPRUS»	85

Vallo Raun	AVAVEERG	3
Liina Pihlak	MIKS ON VAJA TEATRI-, KINO- JA TELE- KUNSTNIKE NÄITUSI	96

VALMIS LAVASTUS...



Viljandi «Ugalas» jõudis lavale O. Neilli «Pikk päevatee kaob õesse...» Fotograaf E. Veliste tegi oma reportaaži peaproovidel. Piltidel: lavastaja Kaarin Raid; etenduse juht Elgi Kose; kujundaja Ingrid Agur ja hetk lavaproovist, osades näitlejad Andres Lepik, Leila Säälük ja teatri direktor Enn Kose.

Me oleme teatrit armastav rahvas. Me oleme teatrirahvas, kui uskuda statistikat, mis kinnitab, et etendusi vaadatakse meil aasta kestel niisama palju kordi, kui on vabariigis elanikke. Eks me niisuguste statistiliste keskmisenõksudega lase ennast ikka aeg-ajalt petta, kuigi küllap igal meist on tutvuskonnas inimesi, kes aastas kordagi teatrisse ei satu.

Neid patuseid mõtteid ei tõrjunud eemale ka järjekordne teatrikuu. Jättes kõrvale aruannete suured arvud ja teatrirahva kohtumiste soliidse hulga, püüdsin arutleda, mida olulist see kuu nihutas. See, et kolmandikule elanikkonnast ei tähenda teater midagi ja maapublikut on veelgi vähem (teatrit külastab alla poole kolhoosnikutest, väidavad sotsioloogid), tohiks endiselt häirivaks tõsiasi jääda. Aga kas ongi õige diskrimineerivalt teatrikuu ainult neile põlglikele või kõrvalejäänutele adresseerida? Või kas teatrikuu suudabki rohkemat olla kui järeleaitava funktsiooniga? Ja kas me ka siin ei aja liigselt arve taga (mingi optimaalne lagi on juba saavutatud, kuigi sellises spordihasardis peaksid iga aastaga numbrid aina suurenema) ja kas nende arvude ahvatluses ei jää kõrvale sisuline kaalukus; oleks ehk siingi vaja pigem vähem, aga esinduslikumalt. Ma mõtlen seda, et kui teatrirongi lõpp-punktiks jääb «Savoy ball», siis see näitab ehk rohkem organisatsioonide vastutulekut kui seda, et me oleme püüdnud teatripublikule avada uusi sügavusi ja horisonte (pealegi eeldusel, et rongiliste enamik oli niigi teatrit hindav ja armastav rahvas).

Ma saan inimlikult aru, et suurt, sisulist koormat on kardetud teatrikuule panna; niigi on teatritel sellega lisakoormus ja suuremad (tava)pinged, ning ka sellisel kujul on teatrikuu (kuigi algusest peale selles kahtlejaid leidnud) pigem lisav kui pärssiv. Küsimus on lihtsalt selles, et niisuguse hinnatava organiseerimistöõ juures oleks õilsam kaalukate, oluliste lavastuste viimine rahva sekka (või vastupidi, rahva toomine nendele etendustele). Ka sel puhul mõjuks niisugune kuu järeleaitamistunnina, aga suuremat sisulist koormat kandvana. (Miks mitte ükskord kuulutada intrigeerivalt välja teatrikuu meestele — teatripubliku pidevat feminiseerimist arvestades —, kuigi märts traditsioonilise naistekuuna selleks just kõige kohasem pole.) Vähemalt niisugusena näen ma teatrikuud NLKP Keskkomitee otsuse «Janka Kupala nimelise Valgevene Riikliku Akadeemilise Teatri parteiorganisatsiooni tööst» valguses. Ega asjata ei ilmunud selle refereering meie ajakirjanduses pealkirjaga «Nõudlikkus». Siin mõeldakse nõudlikkust nii repertuaarivalikus kui ka kunstimeisterlikkuses.

Mõeldes sellele, kuidas teatripropagandat tõhustada, ei saa me ikkagi unustada, et teatrihuvi põhiliseks eelduseks ning stimuleerijaks on haridus- ja kultuuritase. (Kõrgharidusega vaataja külastab teatrit 15—20 korda rohkem kui väikese haridusega, on kusagilt meelde jäänud.) Nüüd, eriti seoses üldharidus- ja kutsekooli reformiga, kus on tähtsaks ülesandeks ka tunduvalt parandada õpilaste kunstiharidust ja esteetilist kasvatust, peaks veelgi tõsisemalt mõtlema teatrikunst ja kooli suhetele. Kas mitte üldistada omaaegsete teatriklasside kogemused, kas mitte abistada kooliteatreid (nagu Olmarud Rakveres seda eeskuju andvalt teevad). Kunagi minu keskkooliaegadel tegime teatrit algeliselt: polnud meil õpetajapoolsetki õhutajat, palkasime peorahadest Alfred Rebase juhendajaks ja ise olime õhinal juures. Ma ei taha selle juhunäitega öelda, et me olime virgemad ja andekamad kui teised noored, vaid rõhutada, et isegi niisuguse algelise asjaajamise juures kujunes kogu eluks tungiv teatritarve, mis mõned meist päris teatrilaudadele viis ja Enn Vetemaa dramaturgi-kogemustele aluse pani.

Aga kui hea propaganda ja ettevalmistus ongi, kõige määravamaks jääb ikkagi kunstniku kui looja ja teatrikülastaja kui vastuvõtja igaõhtune vahetu suhe. Dialoog. Ka laste seisukohalt. Kui hiljuti analüüsi noorsooga tehtavat tööd vabariigis teatrites, leiti tunnustusväärse kõrval sedagi, et veel pole lõplikult kadunud suhtumine lasteetendustesse kui ideelis-kunstiliselt teisejärgulisse teatrisse. Harva esietendub lastelavastusi, mida saab pidada teatrisündmuseks. Need peaksid olema hoiatavad tähelepanekud, sest eriti lapseas on teater väga tõsine nähtus. Just siis pannakse alus inimese teatriarmastusele või -passiivsusele, tema kunstimaitselise... Aga sellest ehk polegi vaja pikalt heietada, sest «teater nõuab rohkem tegusid ja eksperimente kui sõnu ja artikleid», nagu Voldemar Panso on kirja pannud.

Teatripropaganda pidevust arvestades — teatrikuu on lõppenud, elagu järgmised 11 teatrikuud.

VALLO RAUN



*Karl Leichter 2. mail 1984.
P. Sirge foto*

Olete meie muusikateadlaste seas ainus *mag. phil.* Mis meelitas teid, talupoissi, pärast Rakvere gümnaasiumi Tartusse filosoofiateaduskonda? Samal, 1923. aastal astusite ka Tartu Kõrgemasse Muusikakooli. Kuidas need erinevad vaimuharimised kokku sobisid?

Pärast kooli mõtlesin: kui läheks Tallinna konservatooriumi klaverit õppima. Olin seda pilli aga vaid ise, ühegi juhatuseta mänginud, pealegi laitsid lähedased nii ebapraktilist eriala, et parem ikka juura või meditsiin. Kahjuks ei võtnud ma neid kuulda ja otsustasin veelgi elu-võõrama teaduse kasuks.

Võib-olla soodustas seda valikut minu noorusaeg, Esimene maailmasõda ja sellele järgnenud probleemiderohke ajajärk. Kodused sündmused — surm viis meilt mu isa ja kaks venda — häälestasid järelemõtlikuks. Nähtavasti kallutas ka loomus mind inimeste ja ilmaelu kallal juurdlema. Ega ma seltsiv olnud. Nüüd vahest veidi rohkem, kui olen pidanud paljudega suhtlema. Nii et filosoofiline mõttelaad polnud mulle midagi võõrast. Omajagu lisasid huvi gümnaasiumi psühholoogiatunnid.

Muusikast ei tahtnud ma ka kuidagi loobuda. Tagantjärele olen selle otsusega täiesti päri.

Saksakeelne erialakirjandus võis olla üsna ränk läbi närida?

Sisult mitte eriti. Huvi aitas ka. Leiutasin muide meetodi, kuidas teksti kiiresti omandada. Kohustusliku kirjanduse võimatu maht — ajaloooksamik näiteks umbes 5000 lehekülge — sundis midagi välja mõtlema. Lugesin nimelt kuni paar tundi, siis mõtlesin kõik selle läbi, siis jaltasin, ja vajutasin loetu veel kord mällu. Nii piisas ühekordsest lugemisest.

Meil oli ka suurepärane filosoofiaprofessor Schmied-Kowarzik, kelle loengutel näis Kant imeselge.

Saksa keelega nägin küll vaeva, gümnaasiumist tõin kaasa vaid alged. Sõnaraamatu abil sain kuidagi hakkama. Meil oli saksa keele eksam ka, õnneks jäi mul seal aega lugeda ja jutustada antust sõnu meelde jätta. Õli õnne. Lõpueksamil vedas mul samuti. Konstantin Ramul sattus küsima just neid psühholoogiaalaste raamatute ilmumisaastaid, mis mul värskest meeles. Küllap ta imestas, käis vastuseid veel ise mitu korda riulist üle kontrollimas.

Tudengipõlve raskendas see, et pidin tegema kodutalu põllutööd. Kevadel sõitsin võimalikult vara maale ja sügisel tulin hilja tagasi. Filosoofiaõpingud ise andsid mulle väga palju, just inimese mõistmisel, eluprobleemide tunnetamisel.

Nagu kuulda, tõlgendate suure maailma askeldamisi parasjagu skeptiliselt?

Ei tea küll, kust seda kuulda peaks olema. Terake tõtt siin vahest on, ehkki kasutaksin pigem sõna «pessimistlikult». Võib-olla on need kahtlused tingitud mu sisemisest loomusest, aga vaadake: areng kulgeb edasi tohutu kiirusega. Elu on kujunenud väga kiiresti liikuvaks ning kirjuks. Ka omal kitsal südamelähedasel tegevusalal ei saa keegi sellest rahu. Kui nüüd mõtlete inimesele kui olevusele — kas tema ka samas tempos areneb? Inimese mõttelend, tajumisjõud, võime anda kõigest ümbritsevast inimlikult rahuldav, selge ülevaade, kuhupoole püüda — ma ei arva, et oleme selles näiteks antiikfilosoofidest vajalikul määral kaugemale jõudnud. Ja siit idanebki umbusk: kas me ikka suudame nii edasi areneda, et jääks püsima tasakaal vaimses kultuurielus ning, kui sobib öelda, tehnilises kultuuris, ja riikidevahelises suhtlemises. Viimati nimetatud valdkonnas on ju praegu eriti keeruline seis.

Teie väitekiri «Richard Wagneri ühiskunsteose filosoofilis-esteetilisest alusest» (1933) ühendab teie mõlemaid huviseid, filosoofiat ning muusikat. Selle võimaluse pärast valisitegi Wagneri?

Magistritöö tuli esitada hiljemalt kaks aastat pärast lõpetamist. Hulk aega ei suutnud kuidagi leida sobivat teemat. Juba viimasel minutil

ostsin tänu juhusele Wagneri kogutud kirjateosed. Wagneri-probleem oli põnev ning päevakorral, nagu praegugi. Saksa rikkalik Wagneri-alane kirjandus ei teinud märkama, et wagnerlikke ühiskunstiteose ideid on targanud ka varem. Siit lähtudes andis mõne oma sõna juurde öelda. Sain töö valmis kaunis ruttu, ja läbi ta läks.

Wagner on ikkagi võimas geenius muusikaajaloos. Talle on palju tema nõrkusi ette heidetud, kuid nii see juba on, et andekalt inimeselt nõutakse, miks ta veel seda ei tee nii, nagu mulle meeldiks.

Teades teie elulooraamatu «Richard Wagner» (1934) mahtu ning tiheidust, näib selle valmimiskiirus — kaks nädalat — küll hämmastav.

Eks ma teadsin, et tähtajaks jõudes ilmub raamat kuu aja pärast trükist. Magistritöö materjalid olid käepärast ja kirjutasin pooled ööd läbi. Pea töötas siis ka teisiti. Kontserdiarvustused ilmusid tollal järgmisel päeval, tegin nad hommikul paari tunniga valmis. Kirjutasin mustandita, kui eksisin, hakkasin puhtal lehel otsast peale.

Kas peate kedagi lähikondsetest mõjuavaldajaks enese hilisemale käigule?

Üsna varakult jäime emaga tallu kahekesi. Öhtuti arutasime tihti ühtesid või teisi inimsuhteid, ka laiast ilmast meieni kandunud elunähtusi. Läheduses küll polnudki enam kellegagi rääkida. Neist vestlustest olen vist tõepoolest iseloomujooni ning tõekspidamisi kaasa saanud. Aga üks nii ole igas kodus ...

Kodust olen küllap pärinud muusikahuvi. Isa vend, Laiuselt pärit külakooliõpetaja, asutas Rakvere lähedal Aluveres koori, kus isa kaasa laulis ja kust endale naisegi leidis. Laiusel õppis isa ka arvatavasti nooti tundma. Tema 1869. a käsitsi kirjutatud noodiraamat on mul praegugi alles. Hiljem, juba kodutalus Näpil, isa emaga laulsid kodus vabadel õhtutel, ema põhiviisi, isa improviseeris tavaliselt teise hääle juurde. Nooditargana olla ta ka mõisarahvale pidude puhuks koorilaule õpetanud.

Kas mäletate sellest ajast veel muusikalisi muljeid?

Esimene suur erutus oli orel, kirikuskäikudel muidugi. Isa tegi mulle suviti mõne pajupilli, hiljem hakkasin neid ise meisterdama. Ronisin vahel puuvirna otsa, tuututasin kolme vilet korraga ja kujutlesin, et mängin orelit. Juba noorukina kuulasin Rakveres mitut Mihkel Lüdigi orelikontserti. Need olid esimesed tõelised kontserdid minu elus ja haarasid sügavalt.

Meie talu asus linna piiril, suvel viis isa mind vendadega mõnikord aasale kaskede alla, sinna kostis tuletõrjajate suveaiast puhkpillimuusikat. Juhtus, et võttis meid ka aeda kaasa. Kolmele vanemale vennale (olin üheksast lapsest noorim) muretses isa viiulid, millel siis mängiti kuulmise järgi lauluviise ja tantsulugusid. Salaja püüdsin minagi vanema venna viiulit krägistada.

Muusikute lapsed saavad tihtipeale vanematelt nakatust, teie peres on aga, lapselapsi kaasa arvates, reastikku tervelt neli põlve musitseerimist ...

Oleneb sellest, kas loeme minu pulmalaulikust emaema ka hulka. Praegu on meid kolmes eas: üks lapselaps õpib oboed, teine tšellot mängima, tütar on viiuldaja, väimees klarnetimängija, naine tšellist. Võib-olla on tegemist vaid kokkusattumisega? Elus on siiski väga palju juhuse otsustada. Mõtlen kas või tagasi enese teele. Ootamatult kutsuti Eesti Rahvaluule Arhiivi tööle — äkki mulle hoopis uus ümbrus. Seejärel kutsuti tegutsema kriitikuna, samuti juhuse näpunäitel. Edasi ilmus võimalus end Soome ja Rootsi raamatukogudes täiendada. Puha asjaolude kokkumäng.

Kellelt saite muusikaõpetust enne Tartut?

Pidin põhiliselt iseendale lootma. Külakoolis õpetati vaid koraali laulma, sest enne Esimest maailmasõda käisid koole kontrollimas kohalikud pastorid. Rakveres gümnaasiumis laulsin küll minu mäletamist mööda üsna tõhusas koolikooris, mille asutas Vladimir Kreek, Cyrillus Kreegi vend. Käisime 1923. aasta üldlaulupeol, mõnikord esinesime ka Rakveres.

Tallinna kolinud sugulastest jäi meie rehe alla katkine klaver. Seisis seal mõned aastad. Kui olin viieteistkümnene, ütles isa, et miks peab pill rehe all vedelema, viime ta parem tupp. Hakkasin sellega vähehaaval opereerima — remontima ning häälestama. Kõike pidin ise katsetama. Häälestasin algul nagu viiulil kvindid puhtaks, siis aga ei läinud oktaavid kokku. Aegapidi sain siiski hakkama. Mõned noodid meil olid, K. A. Hermannil «Laulu ja mängu leht», Punscheli koraalikogu, hakkasin neid klaveril ise lahti mõistatama. Viiulivõtit ma tundsin, bassivõtit mitte, ei suutnud neid algul kuidagi omavahel kokku viia, kaua kuulatasin kooskõlasid, enne kui selgusele jõudsin. Nii mu iseõppimised algasid.

Ju nad olid tulusad, kui suutsite jätkata Tartu Kõrgemas Muusikakoolis teooria- ning kompositsiooniklassis. Pealegi Heino Elleri eriharmoonia tasandilt, see eeldas päris head ettevalmistust. Kuidas te siiski talutoas nii kaugele jõudsite?

Mul olid kasutada K. A. Hermannil ning Rimski-Korsakovi harmooniaõpikud, tellisin ka Jadassohni käsiraamatu. Teiseks, olin siiski oma kodukootud moel palju klaverit mänginud. Tutvusin näiteks kõigi Mozarti ning Beethoveni sonaatidega. Põhiliteratuuri tundmine tegi Tartu-õpingud hulga kergemaks.

Kõige rohkem mängisin Chopini, tema oli minu esimene suur lemmik. Arvan praegugi, et niisugust värvimeelt ning peenetundelisust pole klaverimuusikas keegi teine saavutanud. Ma ei õppinud tema asju, mängisin vaid lehest, kuid küllap kulusid pooled vallsid pähe; pühapäeval võisin mängida terve päeva ja öhtul pimedas veel otsa. Oli nii meeldiv ajaviide. Kardan, et vist klaver kutsus või kiusaski mind muusika alale astuma. Ülikooli minnes kavatsesin igatahes kindlalt ka muusikat edasi õppida.

Muusikakoolis alustasite ju kõigepealt klaveri erialal Anna Elleri käe all, siis aga muutsite meelt?

Tükk aega olin haige. Ja Tartus polnud mul kuskil harjutada. Nii läksingi varsti Heino Elleri juurde üle.

Kas siis näiteks koolis ei pääsenud klaveri juurde?

Olin maapoiss, omaette elanud, ei julgenud kuhugi trügida. Püüdsin küll kavalust kasutada: pala esmakordselt tundi viies lugesin lehest teadlikult kohmakamalt, et järgmises tunnis paistaks, nagu oleksin vahepeal harjutanud.

Keda tõstaksite oma õpingute ajast huvitavamate isiksustena esile?

Ühed inimesed tunduvad alati lähedasemad kui teised. Kuid teisi hüljata on mulle võõras. Sest minu jaoks on üks põhitõdesid, et igaühel on erisugune olemus, teistmoodi kui teistel. On õige halb, et õpetajad tänapäeval ei sisenda kohe algusest peale: teine inimene sinu kõrval on teine maailm, tema eesmärgid ning hinnangud ei pruugi sinu omadega sarnaneda. Sest minu meelest on siin tegemist looduseadusega: universumi täiuslikkus ise eeldab vältimatult kõige oleva ning mõjuva lõputut mitmekesisust.

Põnevaid inimesi olen muidugi kohanud igasuguseid. 1915. aastal istusin Rakvere Kõrgemas Algkoolis ühes pingis Viiraltiga. Viiraltiga, kelle eesnime ma ei märganud tollal mällu jätta. Elasime küllalt lähes- tikku, hommikul läksime koos kooli. Minust pea jagu pikem, välimuse poolest võis tema eesnimi küll Eduard olla. Et ta ka sõna oleks rääkinud! Kui ise midagi küsisin, vastas ühesilbiliselt, tundides ta aga peaaegu nagu printsiipiaalselt vaikus õpetaja küsimuste peale. Ja aina joonistas, mõnikord oli tal lausa pakkidena joonistuspaperit kaasas.

Meelde jääv kuju oli Gustav Suits. Kirjandust nõuti mult kohustusli- kest ainetest kõige väiksemas ulatuses, suulise eksami pidin siiski õien- dama. Kui mahti sain, käisin Suitsu loengutel. Ega tollal keegi tagant ei sundinud ega puudujaid kirja pannud. Igaüks talitas nagu pidas otstarbe- kaks. Suits luges ühes suuremas, esimeses auditooriumis, see oli tema loengutel puupüsti täis. Kõnelusstiililt näis ta mulle monotoonsena, imponeeris aga materjali erakordse mõttetihedusega. Samas võis ta mär- kamatult poetada tõsiteaduslikku teksti peene torke mõne hilineja pihta, nii et auditoorium alles hetk hiljem taipas ning aplausi ja jalakraapimi-

sega heakskiitu väljendas. Suitsule eksamil vastates jäin kohe vahele Chateaubriand'i «Atalaga», mida ma polnud jõudnud läbi vaadata, see-eest Goethe «Wertherit» tundsin hästi ja pareerisin kõik küsimused.

Elleri õpperühmas sain endale markantsed kaaslased: 19-aastase Eduard Tubina, 14-aastase, algul veel põlvpükstes Olav Rootsi, poolteist aastat hiljem tuli Eduard Oja. Tunnid olid ühised, igaüks tõi oma ülesanded. Eller vaatas need läbi, meie jälgisime huviga, mida ta kellegi töös leidis parandamist. Elleri juhendamismeetodist on nüüdseks palju räägitud: et ta hoidus midagi omatahtsi õgvendamast, püüdis võimalusi improviseerides suunata õpilast ennast nõrka kohta tugevdama, nõudis pehmelt, aga visalt läbimõeldud ning viimistletud tööd.

Tubinal oli alati kõige rohkem ette näidata. Varsti hakkasime mõistma tema erakordset annet. Esimese aasta eksamiülesanne, prelüüd, oli tal mitte õpilastöö, vaid nagu lõpetatud kunstiteos, ka kõik dünaamilised märgid hoolikalt paigas.

Oja pidas tollal koolmeistriametit nagu Tubingi. Kohe torkas silma tema isepäine fantaasia, eraklikuvõitu olemine, boheemlasekallak. Õppe-nõuetel ei lasknud ta end liigselt häirida, kirjutas vähem ja mis meeldis, enamasti väiksemaid laule. Hiljem, juba pärast minu lahkumist hakkas ta hoopis pingelisemalt tööle, arvan ise, et mõjustatult Tubina kiirest edust.

Kui palju saite tollal aimu õhtumaa uusimatest muusikavooludest. Schönbergist näiteks, keda Eller 1926. aastal Sveitsis kuulis?

Moodne muusika oli Elleri meiega alatine jututeema. Ja kui keegi juhtus lejutama midagi ebatavalist, ei teinud õpetaja sellest küsimust, vaid kontrollis siingi eelkõige sellise helikeele kasutamise põhjendust ning loogikat. Ise ma kirjutasin ühe neljahäälse fuuga, mille seadsin lõpuks keelpillikvartile. Palas puudusid täielikult konsoneerivad akordid, ka viimane oli dissoneeriv. Niisugune muusika tuli tollal kõne alla vaid Elleri juures.

Schönbergist rääkis Eller põhjalikult, suurest üllatusest, et ka nii on võimalik komponeerida. Tema enda I keelpillikvartett on ilmselt sellest mõjustatud. Kahjuks polnud kuskilt võtta noote ja nii pidimegi leppima vaid Elleri kirjeldusega. Uudismuusikast võisime tol ajal tuttavaks pidada Skrjabinit, 30. aastatel tulid Hindemith, Šostakovitš, Prokofjev, Stravinski.

Millal tuli teie ellu eesti muusika, huvi tema mineviku ja edasiarengu vastu?

Arvan, et juba kodutalus «Laulu ja mängu lehte» lugedes. See hoidis kursis muusikaeluga ja ka rahvuskultuuri probleemid olid seal sees. Pärnis tihedalt sai nendest räägitud Elleri seltsis. Põhitees oli meil kõigil ühine: kui suudame teosele lisada rahvuslikku ilmet, ei vähenda see teose väärtust, vaid annab midagi juurde, mis mujal puudub. Kuidas aga kasutada selleks rahvaviisi? Seni võeti ta ikka teosesse algkujul, ja kasutati ka *liedertafel*-like mõjudega rahvalikke viise. Meie ring esindas seisukohta, et tuleb eelistada regilaulu ja temast lähtudes luua. Elleri koolkonna heliloojatest komponeeris uue lähenemisega esimesena Tubin. Tema «Süit eesti rahvaviisidest» on tore saavutus, kus muusikakeele mitmed olulised elemendid on tuletatud ja arendatud rahvaviisiliselt pinnalt.

Olin sel ajal ise rahvalauludega põhjalikumalt tutvunud: 1929—1930 töötasin Eesti Rahva Muuseumi juurde kuuluvsa Eesti Rahvalaule Arhiivis. Koostasin seal rahvalaulude kartoteeki, kaks korda käisin koos Paul Ariste ning Richard Viidalepaga kogumisretkel. Tubin ütles kord, kui märkan seal mõnda huvitavat viisi, talletagu tema jaoks. Andsingi talle kimbu rahvalaule ning Tubin kasutas neist viit-kuut mainitud süidi loomisel. Eller hakkas sel kombel rahvamuusikaga kaasa mõtlema veidi hiljem: «Eesti tants» klaverile on pärit 1934. aastast, 1. sümfoonia aastast 1936. (Üldisem rahvuslik värving oli tema loomingule iseloomulik varemgi.) «13 klaveripala eesti motiividel» valmis 1941. aastaks. Tol ajal oli rahvusliku temaatikaga uudislooming hinnas. Enamiku selle tsükli viise sai ta minult.

Rahvamuusika vallast kasvas välja mu kriitikupöli. 1930. aastal olin esimene, kes arvustas Armas Launise «Eesti Runoviise». Minu retsensioon «Muusikalehes» oli kaunis terav. Sellepeale Läte soovitas mind «Postimehe» muusikaarvustajaks.

Kuidas on teie arvates meil praegu lood kontserdikriitikaga?

Ega tal sel kujul suurt mõtet pole. Kontserte on tohutu hulk, osa jääb arvustamata, mis ilmub, ilmub tüki aja pärast. Mina hindan siiski kriitikat tema n-õ klassikalisel kujul. Kontserdikülastajal on võimalik lugeda arvustusi järgmisel päeval mitmest lehest. Ta saab neid võrrelda, mis teeb kahtlemata asja huvitavamaks; ta õpib kaasa mõtlema, süvenema. Kokkuvõttes kujunevad tal ajapikku arusaamad teoste tõlgitsuse ja muusikakultuuri sõlmprobleemidest.

Kõige selle tulemusena paneb ta järgmisel kontserdil rohkem tähele, mõtleb väledamalt kaasa.

Sel kummalisel vastuolul, et toimub varasemast rohkem kontserte ja ilmub vähem arvustusi, on veel üks varjukülg. Nimelt jääb tulevastele põlvetele meie muusikakultuuri arengust puudulik pilt. Filharmoonia arhiivist leiab uurija ehk küll kätte, millised kontserdid toimusid. Aga kuidas, mis tasemel, selle kohta ei leidu tihtipeale mingisugust materjali.

Mainiksin veel ühte kriitika ülesannet. Kui oli oodata külalissolisti või -kollektiivi, siis vanasti, ütleme ligi sajand tagasi, meie kandis natuke ikka tutvustati tulijaid: kellega on tegemist, mida umbes võib oodata. Praegu saame vaid juhuse läbi vahetevahel midagi varem teada.

Aga kas niisugust «ööpäeva-arvustust» ei ähvarda kiirustamine, kergekäelisus?

Mille üle siis seal peaks nii pikalt arutlema? Tähtis, et puudutataks peamisi momente — interpretatsiooni taset, kava ülesehitust, huvipakkuvaid teoseid. Muusika on ikka muusika, ühel hetkel võtate ta vastu ja sama moodi, värskest, annate oma suhtumise edasi. Arvan, et mitu päeva arvustuse kallal istuda võib isegi kahjuks tulla. Kriitikut ergastanud mulje üha nõrgeneb ja ta hakkab seda mõistuslikult täiendama.

Kas usute, et tõelist kunstijanu on võimalik tõhusa kriitika abil kultiveerida?

Nii arutledes ei saa vist piirduda ainult kunstijanu ning -tajuga. Otsustab üksikisiku suhtumine ümbritsevasse maailma üldse: kas ta soovib, et see oleks silmale-kõrvale meeldivam. Kui jah, siis on tegemist algega, millele võib toetuda ka näiteks huvi hea muusika vastu. Kui ei, siis on teda raske mõjutada, ja ammugi pole kunstikriitika selleks kohane. Ja teisalt — on selge, et teatri- või kontserdisaalis askeldamisega ei pruugi veel kaasneda sügavam kunstihuvi. Aga ühte olen tähele pannud: kui mängitakse kas või keerulist teost, on publiku vastukajad enamasti ikkagi tunda erinevus hea ning vähem väärtusliku teose ja esituse vahel.

Kas eesti muusika ajaloos leidub väheuuritud momente, «valgeid laike»?

On küll kirjutatud ülevaateid, kuid mõnedki etapid ning probleemid alles ootavad üksikasjalikumat käsitlemist. Võtame näiteks eesti muusika ärkamise aja, nii I lalulpeo või selle eelsest perioodist — spetsiaalsed uurimused sellest puuduvad.

Meil pole isegi selget pilti *liedertafel'*liku, st saksa madalatasemelise, sentimentaalse-ilutseva rahvaliku laulu kiirest levikust ja mõjust eesti muusika arengukäigule. Käibeseisukoht väidab, et Jannsen oma «Eesti laulikuga» ja Körberi viisid tegid *liedertafel'*imuusikale tee ette. Tegelikult hakkasid selle läbilöögi eeldused kujunema palju varem. Saksa rahvalikku laulu kuulis maarahvas mõisas. On andmeid, et eestlasest mõisa-teenija või lapsehoidja õpetas sakste lastele mõne eesti viisi. Samal ajal aga pidi ta ju kuulma, kuidas neiukesed ja prouakesed laulavad omi laule. Musikaalne inimene võtab uue kergesti omaks. Edasi, vennastekoguduste laialdane tegevus algas juba XVIII sajandi I poolel. Nende lauludes on ohtralt saksa rahvaliku laulu jooni. Ja ärgem unustagem veel kaugemat minevikku. Niipea kui sakslased sisse tulid, tõid nad ka ilmalikud laulud kaasa.

Lugematud vastastikused seosed ning mõjud, mis ja millal domineeris — kõik on vaja läbi valgustada eriuurimustes. Ning alles seejärel saaks koostada usaldusväärse üldpildi.

Aga regilaul?

Eestlased säilitasid orjuses oma vana rahvalaulu. See oli vastupanuvahend, mis aitas omavahel jälle eestlane olla. Ega muidu poleks ta nii kaua alles püsinud. Koraali laulsid eestlased üsna vastumeelselt, selle kohta leidub andmeid viimase sajandivahetuseni välja. *Liedertafel*'likud laulud võeti omaks, levisid kiiresti. Miks? Sest taheti midagi ilmalikku ka laulda, vana rahvalaul oli aga tugeva surve all kiriku ja eriti vennastekoguduste poolt. Nurgas vanake veel laulis, avalikult aga ei kõlvanud.

Ka pulmas mitte?

Pulmas ehk veel kuidagi, aga toimus ka pulmi, kus ei lauldud ühtegi ilmalikku laulu, vennastekoguduste mõju oli nii suur. Kogumisretkedelt mäletan, et mõnda maainimest tuli pikalt veenda, enne kui ta julges võõrale regilaulu ette kanda. Pärast üht matka tulin Rakveres maha, tutvustasin emale üht-teist saagi hulgast. Seepeale laulis ema mulle terve rea vanu rahvalaule. Kirjutasin need üles, nad on mul praegugi alles. Varem polnud ta neid kunagi laulnud, ikka uemaid, st *liedertafel*'likke laule.

Tahaksin veel puudutada üht keerulist ning rasket küsimust, mis on mul väga hinge peal — Jannseni tegevuse hindamist. Olen täiesti veendunud, et ajajärgul, ütleme 1869. aastani, tegi ta eesti rahva heaks mitu korda rohkem kui keegi teine. Me peame aru saama, miks ta pidi kavalalt kirjutama (kui hästi ta seda oskas). Kindel, et «Postimehe» lugeja sai küll aru ja andis Jannsenile tuge võitluses sakslaste vastu. Ja kas oleks ta saanud jätkata, kui poleks neid kurikuulsaid abirahasid vastu võtnud? Me ei tea seda. Veel 1916. aastal nägin juhuslikult oma silmaga, kuidas kreisiülem kuuletus parunile, ehkki tol polnud enam mingit välist võimu. Milline mõju võis siis olla saksa leeril Jannseni ajal!

Aastail 1937/38 töötasite kultuurkapitali stipendiaadina Stockholmi Kuninglikus Arhiivis, Helsingi raamatukogudes. Mida otsisite, mida leidsite?

Tahtsin tutvuda sealsete keskaegsete sakraalmuusikakäsikirjadega. Palju ma nüüd teha jõudsin, ent mingi ülevaate siiski sain. Igatahes tekkis mul arvamus, et suur osa Rootsisis olevast materjalist on pärit Eesti aladelt. Täpsem töestamine nõuaks aastatepikkust tööd.

Ühtlasi oli minu jaoks väga tähtis, et sain osa Stockholmi, Helsingi ning veidi ka Kopenhaageni muusikaelust.

Enesetäiendusreisideks omandasite soome ning rootsi keele. Milliseid keeli valdate veel? Kas leiutasite ka keelte õppimiseks isikliku meetodi nagu lugemiseks üliõpilaspäevil?

Kui aus olla, siis ei valda ma korralikult ühtegi võõrkeelt. Keelteand mul kahjuks puudub. Aga häda ajab härja kaevu. Meil on väike maa, teisisi ei pääse kirjandusele ligi ja ei tea üldse midagi. Ega lugemine mõningase abiga sõnaraamatult polegi nii keeruline, tuleb vaid üks kõva algkursus läbi teha. Inglise keelega näiteks polnud ma tegelnud, siis aga tellisin ühel sõjaeelsel talvel tallu Londonist huvitava Sibeliuse biograafia. Teadsin, et nädal-paar ta tuleb, selle aja tuupisin ühe 100-leheküljelise algõpetuse pähe, millega olen tänini kuidagiviisi läbi saanud.

Vene, saksa ja veidi ka ladina keel said tuttavaks muidugi õppimiste aegu. Prantsuse keelt õppisin koolis vaid aasta, tellisin aga hiljem end rahvusvahelise muusikaeluga kursis hoidmiseks ajakirju «La Revue Musicale» ja «La Revue Internationale de Musique». Enne turismisoitu Itaaliasse võtsin läbi ühe õpiku, pärast lugesin «l'Unitäst» seda, mis huvitas.

Teie igapäevane lemmiktegevus?

Eks need piibud ja popsid valmis nokitseda. Suur puhkus, lubab kõik koormava unustada. Vestja — mitte sõna, vaid noaga — olen eluaeg olnud. Isakodus tegin kõige erinevamaid töid. (Praegu polegi vist enam palju inimesi järele, kes veel enne masinate tulekut kõiki talutöid on teinud.) Elu nõudis. Läks reha katki — paranda ära või tee uus! Mõned maainimesed ei saanud isegi vikatit õigesti löe otsa, mina aga elasin meeleldi üksildasena ja kõik jäi enda teha. Korra käisin sepa juures

hobust rautamas, edasi sain ise hakkama. See oli endalegi üllatus, seda ei teinud ka paljud vanad taluperemehed.

Hobune ei kaevanud?

Ei kaevanud. Üks kord, mäletan, nagu tõmbas jalga, vist puutus nael natuke sügavale. Ta oli mul tore kaval loom, talvel, kui tööd vähe, lausa vigur. Kui heina viies unustasin mütsi pähe, näppas iga kord selle peast ja heitis minema. Kui märkas, et mul on päitsed kaasas, ei andnud end koplis kuidagi kätte. Loomad on üldse targemad kui arvame. Künnil näiteks: astub hobune kriipsu võrra vaost kõrvale, ütled vaid: «Vaule!» — ja kohe ta teab, eesenesestmõistetavalt. Inimene ei nõustu nii kergesti, hakkab vastu joriseма.

Küllap kogute ja peate tähtsaks raamatuid.

Ega mul niisamakirjandust palju pole, belletristikatki vähe! Põhiliselt ikka muusikaalased väljaanded. Väga tähtsaks pean eelkõige neid teoseid, kust saan vajaduse korral midagi vaadata, kontrollida, vastuse leida. Ega kõike jõua meeles pidada.

Väljastpoolt vaadates üsna uskumatu, kuidas suutsite üksvahe anda konservatooriumis kogu lääne ja vene muusika ajalugu, eesti muusikat ja veel esteetikat ning kunstiajalugu!

Eks siis, pärast sõda polnud lihtsalt kedagi appi võtta. Tööd see tohtu materjal muidugi nõudis. Mäletan, ühel päeval pidasin 11 tundi loenguid. Aga esteetika oli ju minu eriala ülikoolis, seal õppisin ka kunstiajalugu. Kõik see osutus kasulikukski: sain eri kunstiliike ning ajastuid võrrelda, paralleele tõmmata.

Temperamentsele muusikasõbrale võivad ühed helinid mõjuda ilmutusena ülevatest sfääridest, teised eemaletõukavalt. On teil enesel midagi liigitada esimesse või teise lahtrisse?

Mul ei luba vist meelelaad kalduda ülemääraselt millegi kasuks ning muu kahjaks. Mõni asi on muidugi enam vastuvõetav: Chopini-vaimustus kestab mul tänaseni. Aga kuulatan naudinguga ka Stravinskit, Mozartit ja Vivaldit, iga head heliloojat. Hea muusika on ikka hea muusika. Pealegi, väga palju tähendab ettekanne. Kehvas esituses ei jäta ka Beethoveni sümfoonia kuigi meeldivat muljet. Sellepärast ei tohi rutata kohut mõistma, eriti uudse teose üle, mida tõlgitsedes võib interpret, ilma traditsiooni toeta, hoopis viltu minna. Ja võib-olla peate ka ise veel natuke süvenema. Mul endal võttis näiteks tükk aega, enne kui Schönbergi klaveerialad *op* 11 omaseks said.

Ilukirjandusele esitan tegelikult vist kõrgemaid nõudeid kui muusikale. Kuna aega pole kunagi küll ja mul puudub ka eriline lugemiskirg, siis keskpäraseid teoseid ma ei loegi, panen kohe kõrvale.

Hulkade muusikasümpaatiad on valdavalt seotud vokaalžanritega. Olete küll rõhutanud kõikvõimalike muusikate võrdsust teie jaoks, ometi tundub mulle, et kraadike soojemalt räägite instrumentaalmuusikast?

Pean ausalt tunnistama, et instrumentaalžanrid, eriti kammermuusika on tõepoolest kõige lähedasemad. Laitmatu esituse puhul on oper väga põnev, võib aga samas ikkagi jääda veidi ühtlustamatuks. Võib-olla häirivad mind muusikavälised komponendid? Kõik peab suurepäraselt sobima, et tekiks ühtsus. Aga kui keeruline see on!

Tihti peetakse muusika sisuks mitmesuguseid emotsioone. Mind selline seletus ei rahulda. Muusikas on kõige olulisem siiski keskne mõte, millest lähtudes tekib vorm, sünnivad ning arenevad meeolud. Muusikat on kirjutatud ka meeolust välja minnes, aga siis on see meeolu olnud kandva mõttega seotud. Me ei tea täpselt kuidas, aga keskse mõtte läbi on muusika ühenduses elulisega, reaalsega, kõige tähtsamaga meie olemuses. Need sidemed on üheks näiteks, et kõikjal valitseb loodusest määratud ühtsus. Oleme siiski üksikelemendid looduses, ei pääse me sellest kuhugi. Seepärast — mida rohkem igaüks enda olemusest lähtuvalt annab, seda rikkam on ühiskond, kogu inimkond.

Filmikunsti elementaarse teoreetilise iseloomustamise katse

NEDELČO MILEV

Kulešovi kuulsast eksperimendist Mozžuhhini suure plaaniga¹ ja Eisensteini programmilisest artiklist «Atraktsioonide montaaž»² uusimate strukturalistlike ja semiootiliste filmitooriateni³ näeme ühist taotlust:

eraldada filmijutustuse ja üldse dramaatilise tegevuse elementaarsed üksikosad ja

ühendada need üksikosad orgaaniliseks terviksüsteemiks.

Need kaks aspekti on lahutamatu seotud, sest dramaatiline tegevus annab esmaaluse filmikeelele ja struktuurilise selgroo igasugusele draamakunstile.

* * *

Inimese soovi kujutada elu liikumist kogu selle mitmekülgsuses ja täiuslikkuses võib märgata kaugest minevikust. Juba ürginimesed tajusid ebatäiuslikkust ja vastuolu, mis valitses püüde vahel kujutada tege-
likkust liikumises ja võimatust seda edasi anda teisiti kui liikumatu joonise kaudu. See püüde tuleb ilmsiks ürgsetes koopajoonistes.

Esialselt kristalliseerus soov väljendada dünaamikat tegevuse tähtsaima ja pingestatuima hetke kujutamiseks. Eisenstein toob näite sküüdi kunstist: jooksvat hirve kujutatakse «ebatõepäraselt», hirve jalad on tihedalt vastu kõhtu surutud. Selle poosi näilik «ebaloomulikkus» osutus petlikuks. Palju hiljem, juba kaasajal tõestati rapiidfotograafia ja kino abil, et kiirel jooksmisel, ja nimelt hüppe kulminatsioonimomendil, tõmbab hirv jalad just niimoodi kõhu alla. Jooksu dokumenteeriti fotograafiliselt. Teadus tõestas, et muinaskunstniku terav silm oli suutnud tabada seda, mida tänapäeval õnnestus fikseerida vaid liikumise analüütilisel lahutamisel fotograafia ja kino abil.

Agategemist oli siiski vaid hetkega, liikumise tardunud faasiga, olgugi et väga väljendusrikkaga...

Paljudel assüüria-babüloonia ja vanakreeka bareljeefidel on kujutatud juba ilmekate liikumisfaaside jada, mille eesmärk on luua ettekujutus tegevuse kulgemisest ajas.

Eisenstein analüüsib selle printsiibi arengut keskaegses idamaade (jaapani ja hiina) kunstis, mille eripäraks on kronoloogiliste piltjutustuste loomine. Niisugune plastiline mõtlemisviis on juba lähemaks kino ettekuulutajaks — see peitub temas semiootilise süsteemina.

Ammu enne Eisensteini uurib Lessing teistsugust liikumise kujutamist, mis on võimalik staatilise kujutava kunsti vahendeid kasutades: erinevate, ajaliselt äärmiselt lähestikku kulgevate sündmuste eri faaside liitmist üheks terviklikuks kujundiks. Anatoomilisest ja füsioloogilisest vaatepunktist lähtudes pole grimass kuulsa Laokooni näol mitte ainult ebatõepärane, vaid lihtsalt võimatu. Kuid Lessing peab spetsiifilise kunstilise väljendusrikkuse varjatud põhjenduseks just seda välist anatoomilist ebatõetruudust. Sellesse «võimatusse grimassi on samaaegselt ühendatud, monteeritud, kui kasutada kinokeelt, mitu järjestikust, lähedast seisundit, mis loovad ettekujutuse protsessist — kangelase

¹ Vt näit «Kulešovi eksperiment», ENE.

² Vt TMK 1982, nr 7.

³ Vt näit Wollen, P. Signs and Meaning in the Cinema. Bloomington-London, 1969; Metz, C. Essais sur la signification au cinéma, t. 1, Paris, 1962, t. 2, Paris 1973; Metz, C. Langage et cinéma. Paris, 1971.

füüsilise ja psüühilise seisundi arengust ajas. Laokooni näol on kujutatud lihaste liikumist ja järjestikust psüühilise seisundi muutumist, selle tunnetamist, algsest valuaistingust kuni valukarjeni. Miimika muutumise üksteisele järgnevad faasid on ühendatud tinglikuks tardunud ruumiliseks üheaegsuseks.

Järelikult (me ei hakka tooma teisi arvukaid näiteid): juba staatilise kujutava kunsti tehnikas võib märgata liikumise aimata laskmise ja tingliku kujutamise kaht põhiprintsiipi.

Esimest neist võiks iseloomustada lihtsa kvantitatiivse kuhjumisena. Sündmuse mitu üksteisele järgnevat ja eriti kaalukat staatilist faasi loovad vaataja teadvuses ettekujutuse protsessist — sündmuse kulgemisest, mida pole võimalik maalikunsti, graafika või skulptuuri vahenditega otseselt edasi anda.

Teine neist on keerulisem. Kuhjumine on siin samaaegselt ka kvalitatiivne. Terviklik kujund (Laokooni nägu) on ühtne. Koos on antud ajalisel eraldatud mikrofüsiognoomia üksikud elemendid. Ettekujutuse protsessist — liikumisest ajas — tekitab nende alateadvuslik konfronteerumine (montaaž). Mõju on vahetu ja spontaanne.

Põhiline ja ühine neis kahes kujutava kunsti vallas oma elujõudu tõestanud printsiibis on see, et nad väljendavad kindlat püüet kujutada plastiliste vahenditega reaalsuse liikumist ajas ja annavad selle liikumise plastilise kujutamise põhimudeli.

Ühest küljest (lihtsa aritmeetilise summana) saavutatakse liikumise kirjeldav iseloomustus sellele liikumisele omaste faaside järjestikuse kujutamisega.

Teisest küljest (ühtses kujundis üksikute elementide koosmõju abil lood teoses) tekib liikumise illusioon. Kuid Laokooni «elustunud» miimika pole kirjeldav, vaid sünteesiv.

Esimesel juhul kirjeldatakse liikumise välist mehhanismi. Teisel otsitakse arengu seesmist tõukejõudu.

Juba filmikunstisfääri üle minnes moodustavad need liikumise kujutamise kaks põhiprintsiipi tema põhikategooriad:

fotograafilisuse kui liikumise kirjeldava näitamise stiihia ja montaaži kui liikumise seesmiste seaduspärasuste avamise vahendi.

Esimestest katsetest kujutada elu liikumises, sellesuunalistest avastustest kuni idee täisväärtusliku realiseerimiseni, on läbitud pikk tee. Selle üksikasjalik uurimine ei kuulu meie ülesannete hulka, püüame konspektiivselt jälgida vaid põhitendentse.

Kino tekkimise esimene eeldus peitub niisiis mõttes panna joonistus liikuma, elustada plastilist kujutist.

Teise kunstilise eelduse leiame idamaade varjudeteatrist, mis tekkis Hiinas ja levis laialt muhamediusulistest maades. Seal rakendati päikesevalgusest saadud varju; kujutised, siluetid tekkisid osavast kätemängust. Ajapikku teater täiustus. Kasutusele võeti valgusallikas ja poolläbipaistev ekraan. Kätemäng asendati siluett-marionettidega. Seda tüüpi näitemängu arengu, täiustumise ja laia leviku ideoloogilised eeldused peitusid koraanidogmades, mis keelavad elusolendite vahetu kujutamise. Näitemäng rahuldab massivaatemänguvajaduse ja töö samaaegselt kunstisse liikuva varju tinglikkuse.

Esimest korda dramaatilise vaatemängu ajaloos asendati vahetult toimiv näitleja tingliku kehaturjuga. Sellega kaasnes uus kvaliteet nii näitemängu tehnikas kui ka selle psühholoogilises mõjujõus. Varjudeteater on psühholoogilisest aspektist kaasaegse kinematograafilise vaatemängu otsene esiisa, sest siin tekitati vaatajais ekraanikujutise suhtes samaaegselt eemaldumis- ja lähenemistunne.

Kujutis on dramaatiliselt elav — selles peitub tema põhiline sarnasus teatriga.

Samal ajal on kujutis vahendatud: tegelased pole mitte inimesed, vaid kehatud varjud. Siin peitubki kvalitatiivne erinevus teatrietendusest.

Selles, et silueti tinglikku-üldistavat väljendusrikkust hakatakse valguse abil elustama, tulebki teatud määral otsida kinematograafia esteetilise mõjujõu põhjusi. Oma olemuselt on juba hiina varjudeteater projektsioon, kuigi primitiivne: valguskiirt kasutatakse lihtsalt, ilma optiliste seadmeteta. Tunduvalt hiljem leiavad valguskiire füüsikalised omadused rakendamist nn camera obscura's, sellele optilise läätte lisamisel sünnib aga esimene projektsiooniaparaat — *laterna magica* (nõialatern).

Meelelahutuse maski all rakendati *laterna magica* etendusi juba ammu enne kinematograafia teket ka ideoloogia teenistusse. Neid kasutas kirik, et vaatajat põrgu õudustega hirmutada... Neid kasutas revolutsioon, et mütoligiseerida selliseid tähtsaid isikuid nagu näiteks Robespierre... Lõpuks kasutas neid ka tänavateater, et näidata uut moodi rahvaliku farsi ja *commedia dell'arte* populaarseid tegelaskujusid.

Palju rohkem oli kino tekke tehnilisi eeldusi. Mõistet «tehniline» kasutame käesoleval juhul otseses tähenduses. Siia kuuluvad filmitehnika ja fotograafia leiutamine ning täiustamine.

Fotograafia areng on seotud valgustundliku emulsiooni avastamisega. Juba *laterna magica*'s kasutati valguskiire murdumise optilisi omadusi ja näidati hämmastunud vaatajaile fantastilisi, irrealseid kujusid. Enamgi — optilise seadme liigutamine paneb liikuma ka ekraanikujutised: suurendab või vähendab neid, luues sel viisil kaugenemise ja lähenemise illusiooni. Selles peitubki «nõialaterna» suur eelis. Kujutav on «elav» ja vahel ka värviline, kuid samal ajal efemeerne, lühiajaline. See on tema põhiline puudus. Fotograafia loob optika ja fotokeemia abil püsivaid ja lisaks sellele täpseid kujutisi. See on fotograafia peamine eelis — kujutatavate objektide usaldusväärne reproduktsioon. (Kuigi vahel kasutatakse seda omadust hoopis näilise tõelisuse loomiseks, mille taga peitub tegelikult pettus.)

On tähtis eristada fotograafiat kui mehaanilist printsiipi fotografeerimisest kui teatava isiku spetsiifilisest eesmärgist ja oskusest.

Fotograafia kui reprodutseerimise mehaaniline protsess on äärmiselt objektiivne. Seda omadust kasutatakse meie päevini nähtuste täpseks teaduslikuks dokumenteerimiseks. Sel tasandil pakuvad kõik fotograafilised modifikatsioonid (mikrofoto, aerofoto, kiirendatud või aeglustatud kinofoto) spetsiaalseid, «laboratoorseid» tingimusi asjade uurimiseks, neid põhimõtteliselt muutmata.

Sellest erinevalt on fotografeerimine fotoaparaadi või filmikaamera kasutaja subjektiivsele tahtele allutatud akt. Üksikutel juhtudel võib see tahe järgida tõetruudust ja objektiivsust. Sagedamini aga pöörab pildistaja tähelepanu tegelikkuse teatavatele konkreetsetele külgedele, avab teatavaid kindlaid omadusi. Samal ajal — kas sihilikult või mitte — jätab ta aga mõned teised objektid kaadrist välja. Ning isegi kaadrikujutise enda raames on paratamatult koos peamine ja kõrvaline, oluline ja väheoluline. Mis ja kuidas kaadris domineerib, sõltub ennekõike fotografeerimise viisist. Juba fotograafia arengu algstaadiumis eristas tuntud teoreetik S. Kracauer kaht suunda: täpset reprodutseerimist fotograafiavahenditega ning nende vahendite kasutamist loomingu- liseks ümberkujundamiseks.

Fotograafilise reprodutseerimise täpsus teenib eesmärki jäädvustada asjade seis silmapilkselt, tabada ja uurida dünaamiliste protsesside ja ilmingute üksteisele järgnevaid staadiume. See osutub võimalikuks vaid pildistamisaja vähendamise, mille eelduseks on emulsiooni valgustundlikkus ja optika ning fotoaparaadi võttemehhanismide täiustamine. Areng

toimus paralleelselt. Üksikule võttele kulutatud aja lühenemine tõi kaasa selliste mehhanismide leiutamise, mis suutsid erakordselt kiiresti teha seeria üksteisele järgnevaid fotograafilisi kujutisi.

Otsingud kulgesid mitmes suunas.⁴

E. Muybridge fotografeeris hobuste liikumist paljude kaamerate üksiteisele järgneva tööselülitamisega. Galopeeriv hobune pingutas liikumisel peenikesi nõõre, mis olid ühendatud kaamerate päästikutega.

J. Jansseni fotopüstol ja E. Marey fotopüss seadsid fotograafia sõltuvusse mitte enam objektist (galopeeriv hobune), vaid subjektist. Fotograaf tegi üksteisele järgnevaid võtteid juba valikuliselt.

Kvalitatiivselt uus ja erinev oli Marey graafiline meetod, mis seisnes liikumise järjestikuste faaside kuhjamine ühele ja samale plaadile. Kui üksikvõtetele kuluva minimaalse aja ning järjestikuse fotoseeria jäädvustamise maksimaalse kiiruse otsingud viivad välja liikumisprotsessi üksikhetke täpsele registreerimisele, siis graafiline meetod tegeleb juba liikumisprotsessi enese dünaamika ja ühtesulamisega. Selles mõttes oldi juba kinematograafia lävel.

Kõik need täiustused on otseselt seotud fotoaparaadi ja fotograafilise protsessiga. Teine, teataval määral fotograafiast eraldi seisev suund on filmikaamera kui üksteisele järgnevatest üksikutest staatilistest faasidest kujuneva liikumise analüüsimise ja sünteesimise vahendi leiutamine. Kaamerat kui filmitehnika olulist elementi tuleb eristada foto- ja projektsioonitehnikast (kuigi on ajalooline fakt, et kinematograafia alguspäevil kasutati tihti üht ja sama seadet nii jäädvustamiseks kui ka projitseerimiseks...).

Projektsioonitehnika, nagu nägime varjudeteatri ja *laterna magica* puhul, eksisteerib kinematograafiast eraldi ja sõltumatult. Teatud etapil liitub ta lahutamatu koostisosana kinematograafilisse vaatemängu — kinoprojektsiooni.

Fototehnikal on oma iseseisev arengutee, kuigi teatud etapil saab temast samuti kinematograafia koostisosa. Tänu fototehnikale saab võimalikuks filmikujutise materialiseerumine ja lindile jäädvustamine. See on universaalsete filmijäädvustuste tekke esimene materiaalne eeldus.

Liikumist analüüsiv ja sünteesiv kinematograafiatehnika («võtteaparaat») areneb iseseisvalt ja eraldi projektsioonist ja fotograafiast, kuigi lõpuks tingib just nende kõigi ühinemine kinematograafilise vaatemängu tekke. Viimane põhineb inimsilma psühho-füsioloogilisel omadusel tajuda ja säilitada võrkkestal kujutist teatud aeg pärast selle mõju lõppemist. See on filmijäädvustuste tekke teine tähtis eeldus.

Inimnägemise nimetatud omapära oli teada juba vanakreeka ja -arabia õpetlastele, aga selle tänapäevase lahtimõtestamise alguseks kaasaege füüsika poolt peetakse Newtoni ketta ja Faraday pöörlevate ketaste leiutamist. Kui Newtoni ketta põhineb erinevate tajude sünteesi ideel, siis Faraday pöörlevad kettad lubavad fikseerida ja eraldada objekti liikumise üksikuid faase.

Esimesel juhul kattuvad kujutise vastuvõtu ringi erivärvilised sektorid ja tekitavad valge värvuse illusiooni. Sellele vastupidiselt annavad Faraday kettad teatava faasi isoleerimise teel rütmiliselt korduvat liikumisest liikumatuse illusiooni.

Kasutades pöörlevat kettast, mille piludest võib järgemööda näha joonistatud galopeeriva hobuse, hüppenõoriga hüppava lapse või mingi muu korduva liigutuse põhifaase, on Plateau fenakistikoobis ja Stampferi stroboskoobis juba realiseeritud teatava perioodilise liikumise analüüsi ja sünteesi samaaegsuse printsiip. Kui pöörlev piludega kettas on liikumist analüüsiva ja sünteesiva kinematograafiatehnika esmaalus, siis liiku-

⁴ Järgnevate kinematograafia «eellastega» võib asjast huvitatu põhjalikumalt tutvuda ka eesti keeles ilmunud Ivor Montagu raamatus «Filmimaailm» (Tallinn, 1973).

mise järjestikune faseerimine⁵ plaadile või trumlile paneb aluse multiplikatsioonitehnikale, kus liikumine tekitatakse kunstlikult liikumatute jooniste seeria abil.

Sellised olid põhilised kvalitatiivsed eeldused, mis tingisid kinematograafia loomise peaaegu üheaegselt eri maades: Edison Ameerikas, vennad Lumière'id Prantsusmaal, Max Skladanowsky Saksamaal jne.

Uus avastus ühendas endas mitmed tehnilised omadused: esiteks *laterna magica* tehnika kui projektsiooni ja illusoorse kujutisega vaatamängu loomise eeltingimuse; teiseks, stroboskoopilise (Plateau ja Stampferi) liikumise analüüsi ja sünteesi tehnika; kolmandaks, täiustatud fotograafia. Kui Plateau kettale ja Stampferi stroboskoobile oli liikumine «joonistatud», siis fotograafiline ülesvõtte ja liikumise üksikute faaside taasesitamine mitte ainult ei kinnita ega tõesta liikumise tajumise ning graafilise kujutamise põhimõtteid, vaid kasutab neid laialt ja universaalselt ka praktikas. Foto on kliše — liikumise täpne jäljend.

Kõik seni öeldu ei tähenda, nagu oleks kinematograafia lihtsalt kolme eespool toodud elemendi mehaaniline kogum. Need täiustused vastastikku, said uue tähenduse, neile lisandusid uued tehnikasaavutused. Et kergendada järjestikust pildistamist ja fotograafiliste kujutiste seeria projektsiooni, oli vaja rasked ja ebapraktilised fotoaparaadid asendada elastse perforeeritud tselluloidlindiga. Mõeldi välja vahend fotokaadri perioodiliseks edasilükkamiseks ja peatamiseks võtte(projektsiooni)hetkel. Tuli välja selgitada üksiku kujutiskaadri näitamise optimaalne vältus. Paljude tehniliste avastuste ja täiustuste koosmõju, samuti laialdane informatsioonivahetus viiski kinematograafiliste seadmete leiutamiseni mitmes riigis üheaegselt. Aga nende samaaegsete, rööbiti kulgevate otsingute fakt ise, nagu ka kinematograafia plahvatuslik levik ja äkiline populaarsus, tõestas praktiliselt, et vajadus sellise vaatamängu järele on küpsenud. Vaidlused, kellele anda esmaavastaja au, on teataval määral kunstlikud ning rahvuslikele eelarvamustele tuginevad. Siiski tuleb täheldada, et Edisoni avastus on varasem, kinematograafilise vaatamängu ühiskondlik levik ja populaarsus saavad aga alguse Lumière'ide projektsioonidest.

Paljud meie sajandi silmapaistvad mõtlejad nägid kino suuri võimalusi ette juba esimesel kohtumisel tollal veel primitiivse vaatamänguga. Erakordselt lühikese ajaga tunnistas sotsiaalne praktika filmikunsti teiste kunstidega võrdväärseks ja muutis ta kaasaegse tsivilisatsiooni üheks suuremaks psüühilise ja esteetilise mõjutamise vahendiks. Peale selle on filmikunst võimas tööriist ja täiuslik tehnikaabinõu nähtuste täpsel registreerimisel ja uurimisel, hindamatu materjal kaasaegsele semiootikale ja võrdlevale kunstiteadusele.

Mida näitab kino kujunemislugu?

Edison ja Lumière'id nägid eelkõige uue tehnilise avastuse aja viitelist efekti, tegelikkuse «dubleerimise» võimalust tänu fotograafia liikumahakkamisele ja «elustumisele». Muybridge'ile ja Marey'le oli tähtsaim dokumentaalselt täpne fikseerimine ja selle abil võimaldav kiiresti liikuvate objektide — galoperivate hobuste, lendavate lindude jne — deskriptiivne uurimine. Émile Cohl paljundas oma lihtsaid joonistusi, et saavutada «elustatud plastika» (multiplikatsiooni) efekti. Juba tuntud tehniline leiutus juhtis Mélièsi otsingud teistsugusele tasandile: tema seadis esiplaanile liikuvast fotograafilisest kujutisest peituvana itemängulisuse.

Neist neljast tasandist kujunes filmi eripära. Need olid eeldusteks

⁵ Multiplikatsioonitehnikas nimetatakse «faseerimiseks» järjestikuse joonisteseeria loomist, mis kujutab teatava liikumise põhietki (selle üksikuid faase). Nende järjestikune filmimine ja projektsioon määravad kindlaks liikumise iseloomu. (Autori märkus).

tema nelja põhiliigi — teadusliku, dokumentaalse, mängu- ja multifilmi tekkele.

Teisest küljest: neid filmikujutise põhilisi omadusi ei saa üksteisest täielikult eraldada ei kinematograafia tekkeperioodil ega ka praegu. Kasutades uut tehnilist avastust meelelahutuslikul otstarbel, dokumenteerisid Lumière'id samal ajal ka neid ümbritsevat tegelikkust: rongi saabumist, tööliste väljumist tehases, imiku söötmist, kaardimängu perekonnaringis... Üsna varsti muutus selline peresündmuste kujutamine ühiskondlikuks tarviduseks. See provotseeris ka kõmutekitavate ühiskondlike sündmuste instseneerimise (näiteks sõda Kreekas või ülestõus soomuslaeval «Potjomkin»). Restauratsiooninäitemäng (õigem oleks öelda — pseudorestauratsioon) on üks «dokumentaalse» ja «mängulise» alge ühine misviis kinematograafias. Teine viis toob tegelikkuse dokumentaalsesse fikseerimisse organiseeritud näitemängu alged. Seda võis näha juba «Kastetud kastjas»: tohutu menu kinnitas vastuvaidlematult filmi kui näitlejamängu kasutava draamakunsti varjatud võimalusi.

Muybridge löbustas end kiirete liigutuste üksikfaaside pretsiisse dokumenteerimisega, seadmata algul endale teaduslikke eesmärke selle sõna otseses mõttes. Tulemused ületasid esialgse kavatsuse: selline liikumise fikseerimise ja uurimise põhimõte sai aluseks teaduslikule filmile.

Ka Émile Cohl'i plastilistes eksperimentides peitus suur annus ajaviitelisust, ent kunstilis-tehniline printsiip ise — liikumise põhihetkede f a s e e r i m i n e, koostisosadeks lahutamine ja üldistav integreerimine — pani aluse multiplikatsiooni filmile.

Mélièsi kinematograafiliste etenduste atraktiivsus ületas nende kunsti väärtuse. Niisuguseid filmikeelealgeid nagu «kahekordne ekspositsioon» või «kaamera liikumine» võib võrrelda pigem hüüatuste kui liigendatud kõnega. Sellest hoolimata ei ammutanud mängufilm tema töödest mitte ainult organiseeritud etenduse võimalusi, vaid tõuke sai ka puhtfilmilik artikulatsioon — determinatsioon vahetule fotograafilisusele. Stiihiliselt ja ebateadlikult hakkasid eralduma ka filmi esimesed semantilised ühikud. Sai alguse üksikute atraktiivsete elementide kujunemine mõtestatud läkituseks.

Nii toimus kinematograafia oluliste omaduste populariseerimine tema seesmiste erinevuste, erinevate liikide eraldamiseks. Teiselt poolt sai alguse nendesamade liikide mõtestatud süntees, iseloomustamaks kinematograafia kaht põhilist määratlust: kui kunsti ja kui keelt.

Nende kahe põhiaspekti eripära tingivad suurel määral kinematograafia tehnilised omadused.⁶

Liikuva fotograafilise kujutise dokumentaalsed ja teaduslik-uurimuslikud omadused moodustavad rikkuselt ja mahukuselt unikaalse informatsioonisüsteemi, mis oma tähenduse üldistamisel ja unifitseerumisel kujuneb omamoodi keeleks.

Fotograafiliste kujutiste meelelahutuslikud ja kunstilised iseärasused, samuti nende kõrvutamise võimalused annavad uue kunstilise süsteemi, st märgivad uue kunsti teket.

Tihti kannab filmiinformatsioon kunstilist iseloomu, filmikunstist aga leiame mitmekülgset teavet. Selles mõttes kordab uus «tehniline» kunst uuel etapil teiste kunstide geneesi. Raske on eraldada muistsetes fallosemängudes kunsti meelelahutusest ja naudingust. Veelgi ebamäärasemad on utilitaarsuse, religiooni ja kunsti suhted esimeste koopajooniste puhul. Filmikunsti oluline erinevus johtub tunduvalt hilisemast tekkest: filmi-

⁶ Nii filmikunst kui ka selle kaudu suhtlemine osutub võimalikuks kõrgeltarenenud tehnika abil, erinedes seega teistest kunstiliikidest ja teistest suhtlemissüsteemidest. Rääkides filmikunstist, eristame teda televisioonist kui audiovisuaalsete kujundite loomise ja nende abil suhtlemise teisest süsteemist. Kuid käesoleval juhul tahame esile tõsta tehnilise alge aktiivset rolli audiovisuaalse kujundi loomisel, abstraherudes konkreetsest tehnikast, mille abil see saavutatakse — elektroonikast ja fotokeemiast. (Autori märkus.)

kunst tekib siis, kui teised kunstid on juba välja arendanud oma kunstilised ja semantilised süsteemid.

1929. aastal, kui kino visuaalne keel on saavutanud kõrge arengutaseme, kuulutab Eisenstein «loogika keele» ja «kujundite keele» dialektalist ühinemist («Perspektiivid»).⁷ Ta seab vastandpoolustele loogilis-informatiivse ja kommunikatiiv-kujundliku tasandi. Samal ajal vaadeldakse neid kui ühe mündi kaht eri külge. Eisenstein arendab süsteematiliselt ja järjekindlalt ideid, mis käsitlevad visuaalse (nähtava), hiljem ka audiovisuaalse (nähtava-kuuldava) kujundisüsteemi abil väljendumise ja suhtlemise geneetilisi algeid üldistavalt, nähes eelneva täiuslikku teostamist just nimelt filmikunstis. Erilist tähelepanu pöörab Eisenstein filmi «keelelise» ja «kujundliku» tasandi dialektilisele ühtsusele. Artiklis «Kaadri taga» jälgib Eisenstein visuaalse kujundi kasvamist sümbolseks hieroglüüfmärgiks, «Mitte ükskõikses looduses» aga ka eraldumist foneetiliseks tähestikuliseks süsteemiks, kus pole enam visuaalset ühtsust ja analoogiat: «konkreetne kujund on tinglik, kuid kujutav sümbolne märk». Hieroglüüfis «nutma» on ühendatud «silma» ja «vee» kujutis, samal ajal kui foneem ja grafeem «nutma» asetsevad abstraktsiooni teisel tasandil. Neil puudub otsene kujutav side nutva silma tegevusega, st silmast voolavate pisaratega. Foneemi ja grafeemi vahelisi ekvivalente ja analoogiaid otsib Eisenstein mitte plastilis-kujutavalt, vaid muusikalisel tasandil. See on erakordselt perspektiivikas idee. (Põhimõttelise tähtsusega on ka Erwin Panofsky⁸ uurimused tinglikest keelemõistetest kujutatavas kunstis, avaldatud tema suurepärasel teoses «Ikonograafia ja ikonoloogia».) Oma küpsetes teoreetilistes töodes analüüsib ja üldistab Eisenstein audiovisuaalse kujundisüsteemi semiootilist eripära, üha vabamalt opereerides paralleelidega mitte ainult kujutatavast, draama- ja sõnakunstist, vaid ka muusikast ja isegi hääle võnkumise füüsikalisest valdkonnast. Ning jõuab järeldusele: «Nii selgub, et järjekord, mis Dantele näis vaistlikult loomuliku seaduspärasusena, osutus tõepoolest seaduspäraseks ja orgaaniliseks ka füüsikaliste täppisandmete põhjal.»⁹

Filmi koostisosade audiovisuaalse ühendamise üheks terviklikuks kujundisüsteemiks võttis Eisenstein kokku terminiga «muusikaline kompositsioon»¹⁰. Eriti sisukas ja näitlik on tema võrdlev-strukturaalne Puškini poeetiliste teoste («Ruslan ja Ludmilla», «Poltaava») analüüs.

Üldistused omandavad siin põhimõttelise semiootilise tähenduse.

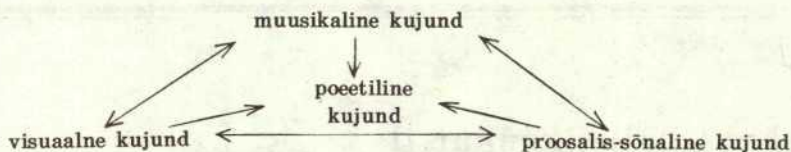
Seos visuaalse, sõnalise ja muusikalise kujundi vahel on kolmainuslik. See peegeldab ühtse heliseva ja nähtava tegelikkuse eri aspekte. Visuaalne vorm on omane kujutavale kunstile. Helisev — muusikale (selle sõnalise mõttes). Sõna on eriliseks keskpunktiks konkreetse kujutava ja abstraktse muusikalise alge vahel informatsiooni poolest, mida ta endas kannab ja edastab. Ühest küljest kirjeldab sõna konkreetset ja ommoodi näitlikult. Teisest küljest mõjub ta üldistav-muusikaliselt (läbi intonatsiooni ja rütmi). Nende kahe omaduse täisväärtuslik ja võrdväärne kooseksisteerimine ilmneb kõige orgaanilisemalt luules. Luules on ühendatud kujutuslikkus (mitte ainult vahetu, so plastilistele, vaid ka kaudne, so sõnakunstidele omane) muusika emotsionaalselt mõtestatud väljendusrikkusega. Skemaatilisel võiks eri kujundisüsteemide kolmainuslikku seost kujutada nii:

⁷ С. М. Эйзенштейн. Избранные сочинения, т. 2. Москва, 1964, с. 43.

⁸ Erwin Panofsky (1892—1968) — saksa-ameerika kunstiteadlane; 1926—1933 professor Hamburgis, hiljem Princetoni ülikooli juures. Avaldanud põhjanevaid töid kunsti vormiajaloo ja ikonograafia alalt. Põhjalikult uurinud ms Dürerit.

⁹ С. М. Эйзенштейн. Избранные сочинения, т. 3, с. 316. Tsaitudilõik selgitab täis-häälikute järjekorda helisageduse põhjal (I, E, A, O, U), mis erineb tähestikulisest järjekorrast (A, E, I, O, U). Probleemi aluseks on Dante traktaat «Convivio» («Pidusööök»), mida Eisenstein oma režiiloengutes korduvalt tsiteeris. — Toim.)

¹⁰ С. М. Эйзенштейн. Избранные сочинения, т. 2, с. 331.



Eisenstein näitab veenvalt sellise kujundisüsteemi (poeetilise mõtlemise) struktuurset lähedust plastilise ja montaažilise filmimõtlemise printsiipidele.

Tegemist pole 1920. aastate «poeetilise» kino avangardistlike vaadete hilinenud taassünniga, vaid kvalitatiivselt uue lähenemisviisiga, teoreetiliste printsiipide (millele rajaneb nüüdisaegne filmikunsti audiovisuaalne süntees) ja filmikunsti põhiliste struktuuriühikute — elementide ja komponentide — teadusliku formuleeringuga. Eisenstein jõuab kaugele ette ОПОЯЗ'и¹¹ eksperimentidest ja ennetab ka enamiku XX sajandi teise poole strukturaallingvistiliste filmiteoreetikute seisukohti.

Suurema osa filmilingvistiliste teooriate piiratus seisneb verbaalsete sõnaliste elementide (nagu neid lingvistika nende otseses kitsas tähenduses käsitab) ja visuaal-filmiliste tähendussõnade (hiljem täienevad need ka helilise informatsiooniga) analoogiate bukvalistlikus ja ühekülgses tõlgendamises, kuigi viimaste komplitseeritud ja mitmetähenduslik audiovisuaalsus annab alust mitmekülsemaks lähenemiseks.

Küsimus pole ühe või teise filmi semiootilise teooriasuuna eelistamises, vaid kinematograafia audiovisuaalse olemuse jaoks sobivates objektivsetes metodoloogilistes eeldustes.

See pilguheit kinematograafia geneesi pole kaugeltki ammendav ajalooline sissejuhatus, vaid kahe põhiprobleemi pelk käsitus, puudutades:

1) võrdlevat, stadiaalset, kolmainuslikku sidet

a) objektiivse tegelikkuse,

b) tingliku kunstilise kujundi,

c) abstraktse semiootilise märgi vahel;

2) audiovisuaalse filmikujundite süsteemi keerukat semiootilist liitolemust ja selle põhilisi struktuuriühikuid: elemente (filmikujutise sünteesivaid informatsiooniühikuid) ja komponente (analüütilisi, tööprotsessis eraldatavaid, kunstilise informatsiooni raamidele kuuluvaid koostisosi).

Elementideks on: rakk-kaader, plaankaader, montaažifraas (stseen) ja episood.

Komponentideks vastavalt: stsenaarium, režii, kujunduslik lahendus, näitlejamäng, muusika ja heli.

Loomulikult sõltub probleemide käsitus nii elementide kui ka komponentide tasandi nendesamade struktuuriühikute määratlusest.

Meie sissejuhatus piirdub vaid üldjoontes kolmeetapilise lähenemisviisiga: objekti konkreetsest tajumisest läbi tingliku kunstilise kujundi selle abstraktse märgilise tõlgendamiseni.

Eesmärgiks polnud seatud terviklik ja kõigis punktides tõestatud kirjeldav teoreetiline iseloomustus. Tegemist on põhiideede konspektiivse ülestähendusega ja kinematograafia elementaarse teoreetilise iseloomustamise katsega.

Bulgaaria keelest (ajakirjast «Киноускытво» 1982 nr 1)
tõlkinud MARE ZANEVA

¹¹ ОПОЯЗ — lüh. Luulekeele Teooria Uurimise Ühing, mille moodustasid Petrogradis a-il 1916—1918 lingvistid ja kirjandusteoreetikud (O. Brik, V. Sklovski, E. Eihenbaum, J. Tõnjanov, R. Jakobson jt). Nad püüdsid luulelt eemaldada müstilist oreooli ja mööta poeesiat täppisteaduslikult (just siin võeti algselt kirjandusteoorias kasutusele termin «võõritus»). Ühinguna tegutses 1920. aastate lõpuni, tema liikmete rajatud vormiuurimisel suunal on aga olnud hilisem suur rahvusvaheline mõju (new criticism'ile, strukturalismile jt).

Moskvas balletikonkursil

AGO HERKÜL

Kaksteist täismetraazilist balletiõhtut, ärajaotatuna 16 kalendripäevale, 42 ballettmeistrit ja 81 balletiartisti — sellised on arvulised näitajad 1984. aasta märtsis Moskvas toimunud üleliidulise ballettmeistrite ja -artistide konkursi kohta. Arvud on suured, kuigi väiksem osavõtjate arv oleks tulnud, nagu tihti, asjale kasuks. Hulk noori ja värsked esinejaid, kellest esikoha jagamisega lõpetasid krasnojarsklanna Natalia Tšehhovskaja ja meie Kaie Kõrb. Optimistlikuks järelduseks, et 1984. aasta Moskva konkurss oli vist viljakamaid meie kodumaises balletis, näib olevat küllalt põhjust. Kõik need tosin konkursipäeva polnud loomulikult võrdsed: nii mõnegi pürgija debüüt piirdus esialgu veel hea tahte ja julge ettevõtmisega, aga seda, et Kaie Kõrb on Nõukogude Liidu esimene baleriin, ei julgenud arvatagi.

* * *

Konkursi esimesed viis päeva kuulusid ballettmeistritele. Ballettmeistrite konkursi muljetes on alati midagi kaootilist, rohkem subjektiivset kui objektiivset, rohkem andumist laval toimuvale kui selle analüütilist omandamist. Kõike esitatavat näed esmakordselt ja palju siis ikka ühekordse vaatamisega haarata suudad. Mõndagi, mis esimesel vaatamisel huvi ei äratanud, peaks nägema veel kord. Kuid vaimustuda kõigest sellest oli raske. Üks põhjus peitub küll minus endas. Hulk aastaid eemal Moskva pulbitsevast balletielust . . . ja nüüd siis uudistan, mis on mis? Kes ja kuidas? Ja ikkagi nägin nende päevadega palju sellist, mida just ilmtingimata konkursitasemel nägema ei peaks. Lausa tüütavaks muutus balletiminiaatuurides teeside tasemel esitatav «sisu». Sageli on mõneminutisse miniatuuri surutud draama, millest jätkuks materjali mitmeks vaatuseks.

Tunded ja mõtted pärast esimesi konkursipäevi olid vastakad. Saalist lahkusin koorma «aga»-dega — nii poolt kui vastu, ja otsisin kriteeriume, millega läheneda ballettmeistrite lavastustele (kuigi kammertonina heliseb ballettmeistrite pöud).

Zürri jättis esikoha rahumeeli välja andmata ja resümeeeris, et ballettmeistrite konkurss on õnnestunud, lähtudes lohutusest, et ebaõnnestumine see siiski ei olnud.

Kriteeriumidest tahaksin veel niipalju öelda, et konkursi lõpul tekkis korraga mõte: kriteeriumide isoleeritus ballettmeistrite loomingu hindamisel ongi viimaste hädade ja raskuste peamine põhjus. Arvatavasti ballettmeistrite endi kehtestatud kriteeriumide järgi õnnestus ka seekordne konkurss. Sest ta polnud halvem neljast eelnenust. Tal olid omad vourused ja puudused. Nii tekivadki enesega rahulolu meeleolud. Kuid vaatajana mõtled, kas teinekord pole säärane kordaminek üsna küsitav?

Ballettmeistrite miniatuurid kujutasid endast laboratoorseid katsetusi nüüdisaegse koreograafia sisu ja keele valdkonnas. Püüdu poeetilise, romantilise balleti poole, tema žanrilise spetsiifika, t a n t s u kui põhilise väljendusvahendi taassünni poole.

Kuid kõik nähtu ei kujutanud midagi sihikindlat otsingute vallas. Lavastajad ei näi ise uskuvat enda poolt pakutavasse süžeesse, tegevusloogikasse. Sageli lihtsalt markeeritakse lavale koreograafiliste kombinatsioonide abil kõige hädapärasem tegevus. Puudu jäi mitte ainult draamatilisest liinist, vaid ka vaatamängulisusest. Üks koreograafiline süit valgestatud või peaaegu valgustamata laval järgneb teisele, sekka lausa erialast küündimatust. Kahjuks saab ju mõtet, tegevust balletinumbris alati asendada käte-jalgadega vehkimisega.

Konkursil vohas traagilisus ja tähendusrikkus (aga kas selle taga midagi ka oli?), eneseotsimine ja üldine liikumisvaesus. Oli üheselt väljendatud põlgust kõige vastu, mis koreograafias olnud enne «mind». Eitati klassikalist vormi, seda ilmselt ise tundmata, tehti üldistusi ilma konkreetseta, esitati teese, mis jäid tõeamatata.

Koondmuljeks jäi: ballettmeisterite erinevad ja tihti diametraalselt vastupidised katsetused (kaugemale üldjuhul ei jõutud) nii sisu kui ka väljendusvahendite poolest. Selles on nii head kui ka halba, on ballettmeisterite loominguliste varude ammendamata tunnistust, ent ka kahtlust peatsete leidmiste suhtes.

Auhinna saanud ballettmeisteri Renat Ibatullini klassikalise tantsu väljendusvahenditel baseeruv «Odüsseia» (A. Gevorkjani muusika) oli vahest kõige tugevam, kõige vaieldamatum. Oma küllastatud emotsionaalse sisuga, mis oli avatud lakkamatult voolava tantsu kaudu, kehastas see miniatuur kõige jäägitumalt konkursi ideaali — esteetiliste normide taassündi tantsus.

Kiievlase Viktor Gatšenko «Andestage — ebaõnnestus» (A. Šnitke muusika) pidi kujutama endast paroodiat inimliku armastuse ja naiivselt mõistetud ning halvasti lavastatud balleti pihta. See oli tõesti «paroodia» — paroodia naiivselt mõistetud paroodia pihta. See kahekordne eesmärk jättis lõpuks lavastuse eesmärgist hoopis ilma. (Kui mitte lugeda auhinnani jõudmist eesmärgiks.)

G. Sviridovi muusikat «Et see ei korduks» on katsetatud korduvalt lavastada. Moskvalase Nikolai Anohhini lavastus jõudis laureaadide hulka ja märgistas otsustavat loobumist klassikalise tantsu kaanonitest ja pöördumist ainult plastiliste väljendusvahendite poole. «Et see ei korduks», G. Sviridovi «Vene laul» Lilja Sabitova ja D. Šostakovitši «Neljakümne esimene» Svetlana Voskressenskaja seades olid kahtlemata kogu konkursi huvitavamad numbrid. Kuigi kõigi kolme omapära põhines puhtvälisel, tehnilisel küljel, puutumata asja sisulist poolt. (Minule see väline novaatorlus lõppkokkuvõttes polnud vajalik.) Lahendatavat teemat, globaalset konflikti on võimalik kehastada klassikalise tantsu vahenditega tugevamalt, loogilisemalt ja palju erutavamalt. Näis, et klassikaline tants oleks suutnud anda hoopis laialdasema väljenduse neile läbielamistele, mis olid haaranud miniatuuride kangelasi, ning muuta ühe teema ja kontrateemaga antud konflikti palju mitmekülgsemaks ja teravamaks. Neisse kolme miniatuuri kätketud sisu ei suutnud kanda tema autorite loodud suurt ja (isegi) pretensioonikat pealisehitust. Ja sellepärast asendas siin sisemist konflikti alatihti sündmuste lihtne illustratiivne kujutamine.

Ballettmeisterite konkurs ei jõudnud välja katsetuste staadiumist. Selles, et tänapäeva ballett neid üritusi vajab, ei kahtle juba ammu enam keegi. Ja tõde, et ebaõnnestumisteta pole avastusi, ei kutsu samuti esile kahtlusi. Eespool öeldud kriitilised märkused ballettmeisterite konkursi kohta ei tähenda tehtu läbikriipsutamist. Kuid nähtu sundis mõtlema teemade lihtsustatud tõlgendamise tendentsile, sellele, et pretensioonikas miniatuurinimetus ei muuda neid veel kunstiliseks nähtuseks.

* * *

Konkursi teise osa, 81 balletiartisti võistutantsimise lõpptulemuse võib kokku võtta paari sõnaga — vaimustav, hilgav. Need sõnad on samaaegselt väheütlevad ja kõlavad arvatavasti valjult, pretensioonikalt, kuid erakordne on ka Kaie Kõrbi ja Natalia Tšehhovskaja jõudmine Nõukogude Liidu baleriinide tippu. Pärjatud said Tallinn ja Krasnojarsk, seda 81 osalenu hulgast Moskvast, Leningradist, Kiievist, Permist, Jerevanist, Minskist, Bakuust, Alma-Atast, Donetskist, Novosibirskist, Saraatovist, Tšeljabiniskist jm.

Olen sügavalt veendunud, et alguse *forte fortissimo* ei ole ainult Kaie Kõrbi tormilise menu kohisev järelokaja. Kaie Kõrbi konkursivõidul on oma koht eesti balletikunstis ja see on oluline etapp meie balletis tervikuna.

Konkursi reglemendi kohaselt koosnes esimese ja teise vooru kava koreograafilisest klassikast, mis on iga baleriini kool ja kasvataja. Kes lähenes esimesele voorule igavalt ja nigelalt, selle esinemine siia ka lõppes. Enamik palju kordi esitamisele tulnud *pas de deux*'sid oli tantsitud repe-



Kaie Kõrb Odette'ina P. Tšaikovski balletis «Luihede järv».

Kate Korb Raimondana ja Tiit Härm Jean de Brienne'ina A. Glazunovi balletis «Raimonda».

V. Krasnoperovi fotod



teeritud äravahetamiseni ühenäoliseks, kaotanud kõik koreograafilised nüansid.

Oli küllaga *adagio*'sid, ja *pas de deux*'sid, mis esitati üldiselt kenasti, millele ei osanud vastu vaielda. Aga mingi kaasaelamisvärelus tekkis siiski haruharva. Duetid ei kasvanud välja psühholoogilisteks portreedeks — neis väljenduvad tunded olid üheselt mõistetavad. Variatsioonid tantsiti üldjuhul puhtalt, tempokalt, aga «piprata», rohkem kooli- ja teatritreeningule sobivalt. Palju kordi esitati «Giselle'i» II vaatuse *pas de deux*'d, midagi uut aga ei suutnud siin keegi öelda. Tõlgendused olid kusagil «Luikede järve» ja «Giselle'i» vahepeal. Vaimsust, mida «Giselle'ist» ootad, ei saavutanud sel konkursil keegi. Selleni jõudmist segas ka ebasobiv lava, kulissideta ja ebamäärase kujuga, just nagu õhuta, mida «Giselle» aga nii väga vajab. Parima lahenduseni jõudis kolmandas voorus Moskva paar Svetlana Tsoi (lõpuks konkursi II koha omanik) — Vitali Artjuškin (noormehe koolitee algas Tallinna Koreograafiakoolist). Nende tants oli perfektn, kõikidest «Giselle'i» esitanuist kõige täiuslikum. Oli joont, hiilgavat tasakaalu, peent jalgade tööd. Veidi vajaka jäi vahest õhulisusest. Ja mis peamine — S. Tsoil — V. Artjuškinil oli järjekindel, loogiliselt kasvava arengujoonega rollikontseptsioon (ehk isegi omapärane?), kuigi esimeses ja teises voorus jäi puudu säravusest.

II koha sai ka minsklanna Inessa Duškevits (esimeses voorus «Don Quijote» *pas de deux*, kolmandas «Luikede järve» III vaatuse *pas de deux*). Temperamentne, noor ja värske (kompliment, mis balletis kahjuks trafaretseks kulunud), lausa silmatorkava tantsuvärskusega; kõike jälgid tema juures erilise ahnusega. Näide, kus klassikalise tantsu leksikon ei piirdu ainult balletiliku virtuossusega (see on kahtlemata olemas), vaid tänu kultuurile ja veel millelegi omandas L. Duškevitsi tants esteetilise väärtuse. III kohaga lõpetas kiievlanna, Ukraina NSV teeneline kunstnik Tatjana Borovik. Esimese vooru «Korsaari» *pas de deux*'s meeldis ta oma koolitatu, siiruse, hingestatusega. Ehkki kohati, eriti teravates, väikestes sammudes võis tajuda, kui raske see partii talle on. Hiljem tulid ilmsiks veel vajakajäämised hüpates. Kogemused ja võimed lubasid tal esineda korralikult, hoolikalt samme sooritates, panemata siiski ühtegi neist särema. Kõige kurvem oli kolmanda vooru «Esmeralda»-katkend — tekkis tunne, nagu vaataksid balletikooli 6. klassi last (küll väga püüdlikku), ent ikkagi last. See oli ainult tantsu kondikava, ta tantsis samme ja noote.

Tänu hiilgavale esinemisele kolmandas voorus pälvis esikoha jagamise Natalia Tšehhovskaja, kelles on palju võluvaid naiselikkust, võltsimatut siirust, nooruslikkust. Kui palju nakatavat tantsurõõmu oli tema duetis Vassili Polušiniga! Lavaliste eeldustega — kasv, välimus — pole loodus N. Tšehhovskaja puhul koonerdanud. Ja peamine — sarm, siiras nakatav sarm. Lava oli täis tema naeratust, ja jumal tänatud, see polnud balleti stampnaeratus, vaid selles oli isikupära. Temast lausa hoovas tahtmist olla lavalilus. Tänu N. Tšehhovskajale — V. Polušinile avastasin enda jaoks «Uinuva kaunitari» Sinilinnu ja printsess Florina *pas de deux* — hästi värske, kevadise, tumestamata, absoluutselt pilvitu nooruse ja kevade kujundi. Kool on N. Tšehhovskajale andnud korraliku, tundub, et maksimumaalse klassikalise väljaõppe. Kõiges oli (möödukalt) teravust, (lavalist) jõudu, (äärmist) täpsust; hingamine kätes, kehas, käed täiesti krambivad. Tema tantsus oli palju ideaalse vormiga tuure, olid filigraanselt täpsed lõpetused, *adagio*'s ilus aplomb, sujuvus. Vahest ainult hüpe on veidi-veidi raskevõitu. N. Tšehhovskaja — V. Polušini võlu suurendasid vaoshoitud žest, liialdamata poosid, rafineeritus kõige paremas mõttes, hääletu tants, ainsagi vale noodi puudumine vooru vältel!

Loosi tahtel lõpetas kõik konkursi voorud Kaie Kõrb. Esimesse vooru oli õnnelikult valitud Acteoni ja Diana *pas de deux* balletist «Esmeralda» (A. Vaganova lavastus, N. Dudinskaja repetiitoritöö). Väljatulek algab õnneliku naeratusega (nagu peabki heas balletis olema), K. Kõrb on ilus, armas, võluv, noor. Kõik on omal kohal ja väljatulek tõesti ilus. Kohe kõlas ka aktiivne, tihe aplaus, konkursil seninägematu juhused. *Adagio*'s õnnestub kõik, partneriga sooritatakse kuni 10 piruetti. K. Kõrbi Diana variatsioon ja kooda jäid tal konkursi klassika poolelt parimaiks: puhtad tuurid, palju

raskeid, mitmekordseid pöördeid. K. Kõrbi partner V. Fedortšenko tants, mis «Estonia» laval on vahel olnud klassikas kahvatuvõitu, oli seekord täpne, korralike hüpete ja tuuridega. *Pas de deux* lõpul kutsuti neid viis korda kummardama ja mulle tundus, et K. Kõrbi ja V. Fedortšenko näost võis lugeda üllatust. Rõõmu muidugi ka. Teise voo, mis kahjuks läks põhiliselt sahiseva fonogrammi saatel, jõudis K. Kõrb liidrina.

Vastavalt konkursi tingimustele tuli nüüd ühel kontserdil esitada kaks nõukogude koreograafi lavastust. K. Kõrbi repertuaaris olid leningradlase Boriss Eifmani seatud «Kahehäälsus» «Pink Floyd» muusikale (partneriks Vjatšeslav Muhhamedov Leningradist) ja katkend Igor Tšernõšovi seatud E. Lazarevi «Antoniusest ja Kleopatrast». Onnestunud repertuaarivalik. Hinge jäi aga kibestumispsik, miks keegi meie vabariigi ballettmeistritest — M. Murdmaa, E. Suve, Ü. Vilimaa, T. Härm — ei lavastanud Kõrbi jaoks konkursirepertuaari.

Boriss Eifmanni «Kahehäälsus» mõjus koreograafilis-graafilise plakatiina, mis veenis oma terviklikkusega. Iseasi, kas see suutis pakkuda suurt elamust; mulle isiklikult mitte. Kuid K. Kõrb—V. Muhhamedov andsid maksimumi. Näitleja ja tantsija K. Kõrb olid üks tervik. Täiuslikult viimistletud plastiline joonis, terav ja täpne tants, hoogsus, üliõiged rõhuasetused. K. Kõrbil—V. Muhhamedovil oli, mida endaga lavale tuua.

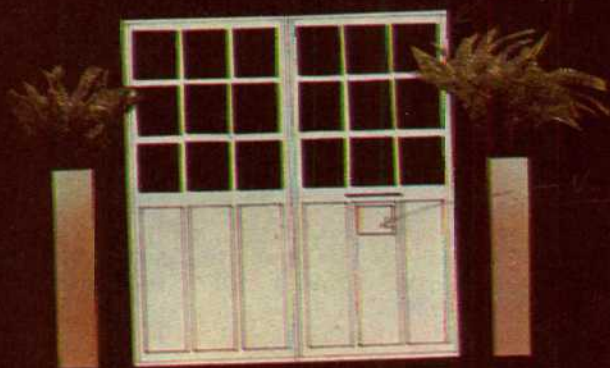
Konkursi teise voo lõpetanud katkend E. Lazarevi «Antoniusest ja Kleopatrast» kujunes hiilgenumbriks ja sisuliselt pärjas K. Kõrbi üldvõidu.

K. Kõrb oli Kleopatra varbaatsast sõrmedeni, valitseja ja naise keerukas sulam: plahvatusohtlik, hetketi hirmuäratav, ja ometi kaastunnet tekitav. Mille poolest? Võib-olla seetõttu, et mask, mis talle juba sündimisel pähe on surutud (kullatud kroonivõrk), ei lase teda kunagi vabaks? Kleopatra—Kõrb ilmub kuidagi nähtamatult, ootamatult Antoniuse (V. Fedortšenko) selja taha. Ussinä vilksatab Antoniuse näo ees ta käsi. Siis sirutub ta jalg kõrgelt küljele. Ta pöördub Antoniuse ette, seljaga tema poole. Antonius kergitab teda taljest nagu rasket kivikuju (jalalabad on jäigalt otse). Paar sellist lühikest tantsufraasi, milles Kleopatra osaleb peaaegu osavõtmatult, «tummalt» ja siis järsku tundeaktiivne poos ja dueti tormav tempo, lausa bakhanaalne rütm. K. Kõrb tantsis seda tehniliselt kõige nõudlikumat löiku puhtalt ja täpselt. Järgneb Kleopatra—naise, kohati naise—sfinksi monoloog. See algab kui metsik vihasööst, teravate, õhku piitsutavate hüpete kaskaadiga — kiire ja järsk *staccato* varvastel. Edasi monoloogi *adagio*-osa: spagaadid, painutused, poosid, aeglased *battement*'id õhku. Kleopatrat piinavad mõtted, naise mõtted. Hetketi tahad talle kaasa tunda, hetketi on ta aga kohutav, hirmuäratav... Suursugune ja hale üht-aegu. Siis plahvatab: ei! ei! ei! — uus hüpete kaskaad. Ma pole vang! Minu käes on veel lisarelv — ma olen naine.

Selline esinemine veenis, kui sügav ja küps on praegu K. Kõrbi vaim ja kui täiuslik on tema tehnika! Hämmastav ja harva esinev mastaapsus nii hapras olendis kui baleriin.

Märkimata ei saa jätta V. Fedortšenko Antoniust, kes oli ideaalne partner: priimabaleriini ta üle ei tantsinud, kuid ei kahjustanud seejuures ka Antoniuse rolli või stseeni tervikuna.

Pika konkursi teine pool tugevdas veendumust klassikalise balleti ammendamatus rikkuses ja noore eesti baleriini kunstilises küpsuses.



*Proomet Torga. D. du Maurier' — M. Soosaare «Lindude» lavakujundus.
L. Koidula nim Pärnu Draamateater, 1984.*

mr. TRIGG



dark brown
sleeve

coat

1954
10 10 10

coat

signature

ms. TRIGG



1954
10 10 10

signature

JIM



dark suit
sleeve

coat

signature

1954
10 10 10

signature

MARTIN



dark suit
sleeve



signature

Proomet Torga. Kostüümikavandid D. du Maurier' — M. Soosaare «Lindudele».

Hilja Varem — milline nimi!

NÄITLEJA ELU

MERLE KARUSOO



O'Neill, «Elektra saatus on lein» Noorsooteatri vabaõhulavastusena (lavastaja Merle Karusoo), 1982. Hilja Varem — Christine Mannon.

A. Saare foto

Elu üks kohutavamaid kutseid on lava kutse, eriti kui ta kutsub naist. Kolmekümnenda eluaastani võib end alustajaks pidada, neljakümnendani võib aidata oreool või piiratus, sealt edasi on ummisjalu sööst, mitte alla vaadata, mitte vaadata ka üles, ja ma arvan, et tähe enesetunne ei erine autsaideri omast, mõlemad teavad seda ja see teeb tasakaalupunkti veel tabamatuks. Mõõdupuud ei ole, ei ole mõõdupuud, enesetunne on ainus, mis meid lohutab ja julgustab.

Jah, me oleme lapsed — igapäevast ennastkinnitavat lohutust ja julgustust nõudvad. Kõik meie — inimesed. Ruskad rullis, irikõned hambus, trääs taskus — need on suurte inimeste mängud, ja nii võidu kui kaotuse puhul vaja-

me kõige selgemalt seda, mida ainult laps enesestmõistetavaks pidada julgeb — armastust.

Kui muude suurte inimeste mängud on enesekaitse ja enesepeitmise, siis näitleja mäng on eneseteostus ja eneseavamine, ja loomulikuks teeb selle ainult armastus.

Kui lavastajad või esseistid räägivad näitlejast kui lapsest, siis peavad nad silmas nende tujukust, kui räägivad armastusest, mõtlevad nad oma suhtumist. Ma pole kindel, et see on kõige olulisem. Hea on muidugi armastada, see on ennastkergitav ja päästvamgi tunne kui armastatud olla; aga ühistöös kipub see muutuma kaubaks, mille vahetuväärtus on sõnakuulelikkus. Näitleja ise teab seda väga hästi ja sellepärast hoiab

ta ennast parajal kaugusel just nendest, keda ta oma mänguks kõige enam vajab ja kellest ehk kõige rohkem hoolib.

Ma olen koos noorema põlve näitlejatega läbi elanud armastuse kidakeelsuse ja armastusvääruste naeruväärsuse, kui meie rajad hakkasid kokku puutama eesti teatri peateega ja me tohtisime töötada koos Velda Otsusega. Igaühel meist on oma tähtis inimene, kelle pealt hakatakse mõistma teatri suurust ja omaenese molekulirolli.

Olen palju sodinud sõnu peas ja paberil ega leia neid, millesse püüda inimese tähendust. Kunst ja inimene alluvad hästi analüüsile — teatud piirini, sealt edasi on kogu tarkus tobe. See on ehk a e g, mida need inimesed kannavad ja mille sära ühel tabamatul hetkel kõigini kumama hakkab. Elatud elu. Peegeldatud ajad, mida peegel mäletab. Eesti tänases teatris on sellisteks tähtsateks inimesteks Velda Otsus, Lisl Lindau ja Ants Eskola.

Nooremad ei ole enesesse veel kontsentreerinud a e g a, see kuma algab alles teatud bioloogilises vanuses ja kätkeb eneses paratamatult ka loojangukiirguse sugestiivsust. Me laseme end teatris — ju siis ka elus! — vallutada, tött-öelda, ainult kahest inimesest: tõusu erudusest ja loojangust: suurejoonelisest, vältimatult valusast. Minu jaoks jääb selle kõige ilusamaks näiteks 60-aastase Ants Eskola Hamlet, sest siis ma mõistsin seda. Keskpäeval on päikesel tarbimisväärtus, ja kuigi nii oodatud siin põhjamaal, on ta sagedamini tülikas: kuumalained, äikese-eelne ahistus, kahjulik ilma mustade prillideta. Näitleja ei tea, ei saa ega tohigi teada, kes on ta homme, sest ta on aja peegel ja homse aja kohta võime ainult loota, mitte teada. Kui kaob peegeldusvõime, kaob ka näitleja, aga homseks ennast kindlustada ei saa mitte millegagi. See on näitlejakutse suurus ja kohutavus.

Ja ometi osatakse leida hõiskesõnu ka 50 aasta juubeliteks. Neid versta-poste on eesti draamanäitlejate teel tänavu nagu igal teiselgi aastal vähe, tä-

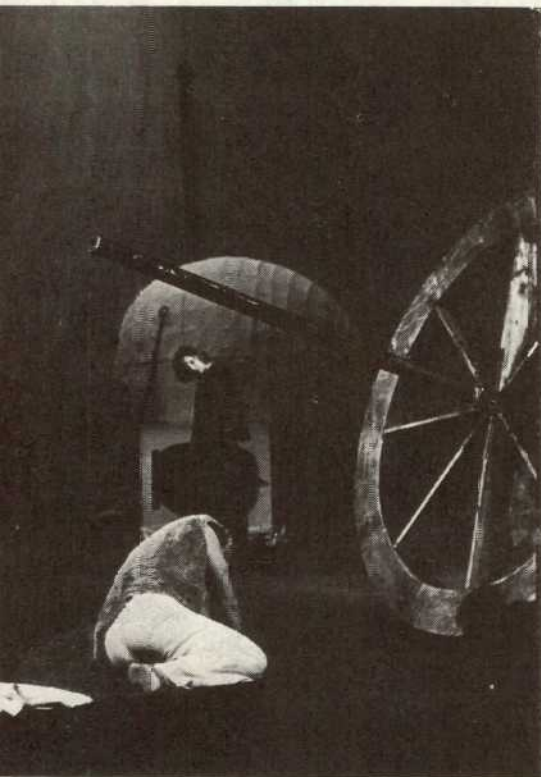
navu siiski eriti vähe: Ester Pajusoo ja Hilja Varem. Siin on nüüd see omaaegne auk teatrihariduses, teatrikultuuri järjepidevuses.¹ Rohkem nagu alati on 40. sünnipäevi: Helle-Reet Helenurm, Villem Indrikson, Kaarel Kilvet, Marje Loorits, Andres Ots, Ly Rebba, Tõnu Saar, Lii Tedre. Meie biograafiasse on a e g sisse kirjutatud juba sünniaasta näol, meie püsimine ja tähendus ehk selginevad avalikustatud juubeliteks. Esialgu tuleb endale aru anda, et oleme jõudnud igavasse irisevasse keskikka.

Võib-olla on meestel midagi sellist, mida nad «kuldseks keskeaks» nimetada võivad, nagu on nende oma ka «kuldne noorus», naistel on ainult noorus ja siis teine noorus ja mõnel veel ehk mõned noorused, ja siis tuleb kannatlikult oodata vanadust. Meie keskiga on haigus nagu puberteet — rõhuv ja segadusse ajav meie endi jaoks, närvesööv teiste jaoks oma rahutusega. Kui palju on

¹ Tallinna Teatriinstituudi viimane lend lõpetas 1951. a, GITIS-e eesti stuudio 1953. a; Konservatooriumi lavakunstikateedri I lend — 1961. a.



G. Priede, «Kuigi on sügis» Viljandi «Ugalas» (lavastaja Aleks Sats), 1958. Hilja Varem — Elga, Einari Koppel — Valter.



ümberringi lärmakaid enesekeskseid pubekaid! Kui palju on irisevaid reipust teesklevaid keskealisi! Lugesin näitleja elust mõeldes «Teatrimärkmiku» ja TMK iga-aastasi teatriankeete: ... oh, ei olnud midagi head ... oh, ei miski ei soojenda südant ... oh, ei olnud võrreldavat eelmiste hooaegadega ... Aga eelmiste hooaegade kohta on kirjas: ... oh, ei miski ei soojenda südant ... Isegi siirast kosutavat lollust, avalikku trääsanäitamist või lopsakat kõrvakiilu kohtab hooajahinnangutes harva. Nüüd esimest korda ajab see mind naerma: tuleb kannatlikult oodata vanadust! Kõik see h a k k a b kunagi meie südant soojendama, ja kuidas veel!

Ja mida öelda nende kohta, kes 50? Kuidas säilib 7—10-aastase lapse emotsionaalses mälus kuum sõda ja sellele järgnenud eluhoiakuid ja eneseavaldusi räägelt reguleeriv külm sõda? Kui soodus on nii rängalt murranguline aeg üldse kunstnikukalduvuste väljaarendamiseks? Aja kükerpallide kaasategemiseks peab olema akrobaadi osavus ja paigal püsiv pea. Teatrisse tulid need inimesed ühekaupa, tulijaid oli palju, teatrisse on üldse väga palju tulnud. Ka «Ugalas», kus alustas Hilja Varem, on olnud terveid koosseise, mis hiljem hajusid. Nendel näitlejatel polnud ega saanudki olla oma meeskonda, seda hädavajalikku püramiidi jalamit, millele võiks kerkida tippe, nagu oli GITIS-e lennul, nagu on seni olnud peaaegu kõigil lavakunstikateedri lendudel.

Võib-olla on Hilja Varem teatrisaatus milleski väga tüüpiline: tugev avalöök Priede näidendiga «Kuigi on sügis» 24. eluaastal, mis tõi kaasa laureaadinimetuse Balti teatrikevadepäevade ja esimese personaalselt näitlejale pühendatud leheloo, mille autor lõpetab nii: «Hilja Varem on astunud esimesed sammud näitlejateed. Kas järgmised on sama edukad? Viivad need teda edasi või tagasi, see kõik oleneb temast endast.»² Edasi

² S. R u u t. «Esimesed sammud», «Noorte Hääle» 2. VIII 1958.

P. Vallak—M. Unt, «Epp Pillarpardi Punjaba potitehas» L. Koidula nim Pärnu Draamateatris (lavastaja Kaarin Raid), 1974. Steen lavastusest.

J. Tensoni foto
Hilja Varem — Epp Pillarpardi. Kaks hetke.
G. Vaidla fotod

«Epp Pillarpardi Punsjaba potitehas». Hilja Va-
rem — Epp Pillarpardi.
d. Tõnami foto



mööduvad aastad tolle aja provintsileh-
tedele tüüpiliste fraaside saatel nagu:
...sobivad olid oma lühiosades ka...
tuleb oma osaga hästi toime... andis
põhiliselt õigesti... kehasas süvene-
nult... haaras samuti... avab nappide
joontega... Segamini sellistega nagu:
...kahtlemata arenemisvõimeline noor
näitleja... lühikese ajaga heaks näitle-
jaks kujunenud... kahtlemata andekas
näitleja... Ainus võimalik enesekinnis-
tus, kuni praeguse keskmise põlvkonna
režii oli veel kujunemata — retsensen-
tide tähelepanu ja toetus. Eelkõige läbi
Pärnu perioodi kohalik kriitik Rudolf
Aller. Siiski — juba 1958. aastal mär-
kab näitlejannat ka Sergei Levin ja
järgmisel aastal kirjutab Lea Tormis
(jälle Priede!) «Normundi tütarlap-
sest».³

Lavastajad Aleksander Sats ja Enn
Toona (kirjutamata leheküljed teatri-
loos!) aitasid kesta kohtumiseni Kaarin
Raidi ja Ingo Normetiga. Siis hakkas
ka vabariiklik ajakirjandus tugevama ja
sihiteadlikuma missioonitundega teatrit
toetama, algul küll seisemise uute lavasta-
jate ja autorite avastamisega⁴, kuid juba
hakkas pudenema ka näitlejale sisulise-
mat ja toetavamat.⁵ Pärast tugevat
spurti 34—40 aasta vanuselt lavastus-
tes «Hirmsad vanemad» (Leonie), «Ar-
munud lövi» (Kit), «Suvekool» (Ema) ja
«Epp Pillarpardi Punjaba potitehas»
(nimiosa) teenis Hilja Varem ära Teat-
riühingu aastapremia, teenelise kunst-
niku aunimetuse ja elu teise personaal-
artikli, mille autor lõpetab nii: «Ühe-
sõnaga, ta mängib ja näeb välja nagu
tõeline suur tragédiennne ja ta on seda
tõesti. Kas julged näitlejanna millestki
paremast unistada ja kas ongi näitle-
jannal veel midagi paremat loota?...
... Kas selle artikli ilmumise ajal kuskil
mängitakse juba «Macbethi» Aarne Üks-

küla ja Hilja Varemiga peaosades, mil-
lest unistas Kaarin Raid selle artikli
kirjutamise ajal (suve lõpul 1974)?»⁶

Jah, tähetund oli «Epp Pillarpardi
Punjaba potitehas» — tollase režii-
suundumuse kulminatsioon, Kaarin Rai-
di tänini lõpetatuim ja avastusterohkeim
lavastus, mängurõõmalt, fantaasialen-
nult ja tagamaadelt üks rikkamaid teat-
ritöid meie ajas üldse, kõigi kaasamän-
gijate jaoks kvalitatiivne hüpe näitleja-
teel ja Hilja Varemile seni peaaegu ainus
roll, mis nõudis lavale teda ja ainult teda
tema iselaadse plastika, häälekasutuse
ja närvilise, purskleva psüühikaga —
omadused, mis eelnenud teatriteel olid
mõjunud mõnikord pigem vea kui voo-
rusena: ... ohtlikuks võib kujuneda
ebaplastiline lavaliste rõhkude asetami-
ne... häirib veel käitumise kohatime
pingutatust, mõningane kramplikkus
(naerus, hoiakus)...

Ilmselt tuleb veel palju õppida, et
osata näha ja julgeda kaasa minna näit-
leja i s e p ä r a s u s e g a. Aja- ja stiili-
täpne kirjanik, näitlejatäpne teatriteks-
tide autor, üks olulisemaid mehi eesti
60. aastate lõpu ja 70. alguse teatri
mõjutajana, Mati Unt⁷, oli tegelikult
see, kes veahoiatustest voores välja
luges ja Vallaku novelli lavateksti otse-
selt ka Hilja Varemile — Kaarin Raidile
kirjutas-pühendas. (Nii nagu hiljem
«Kollontai» Noorsooteatris.) Kas võib
olla kindel, et me oskaksime Sulev Luige-
le tööd anda ja tema iseäralikku näit-
lejanatuuri teatripildis hinnata, kui te-
ma kursusekaaslasteks poleks olnud Lem-
bit Peterson ja nende ühiseks avalöö-
giks «Godot'd oodates?»

Omaette kuri teema on küsimus,
miks sellel Pärnu teatri 1974. aasta tä-
hetunnil rahva ühismälus suhteliselt
tagasihoidlik koht on, miks ei osatud
seda etendust hoida ega publikut tema
juurde aidata-kutsuda. On etendusi,
mis võivad ja peavad kestma, algul
võib-olla harjumatud ja arusaamatudki,
ajast ees — nagu t o h i b olla teater nii
nagu iga teinegi kunst —, hiljem ilma

³ «Sirp ja Vasar» 21. V 1959.

⁴ Raid—Cocteau, «Hirmsad vanemad» ja Normet
—Volodin, «Viis öhtut», 1968; Raid—Delaney,
«Armunud lövi», 1970; Normet—Vahing, «Suve-
kool», 1972; Raid—Unt—Vallak, «Epp Pillar-
pardi Punjaba potitehas», 1974.

⁵ «Armunud löviga» teenis Hilja Varem ära
juba kolm ka näitlejatööd käsitlevat artiklit väl-
jaspool oma linna lehte; 8. I 1971 «Sirbis ja
Vasaras» Lea Tormiselt; 22. I 1971 «Edasis»
Ü. Taavaselt; 31. I 1971 «Noorte Hääles» E. Lin-
namäelt.

⁶ Mati Unt. «Minu mälestusi Hilja Varemist».
Teatrimärkmik 1973/1974. Tallinn, 1976, lk
270—273.

⁷ Kahjuks püüab ta nüüd oma teatriideid ise
lavastajana realiseerida ja pisendab seega oma
tähendust (allakirjutanu isiklik veendumus!).



olulisi muutusi läbi tegemata juba klassika. Meie kõikide häbiks on tabanud sama saatus ka vähemalt viie viimase aasta tähtsaimat lavastust (veel üks allkirjutanu veendumus!) Jaan Toominga «Rahva sõda» Mulgimaal.

On loomulik, et iga looja teeb oma vigadest ise järeldused ja õpib neist,

S. Delaney. «Armunud lövi» L. Koidula nim Pärnu Draamateatris (lavastaja Kaarin Raid), 1970. Hilja Varem — Kit.

muidu ei suudaks ta püsida, aga teatris laiemas mõistes puudub kahjuks vigade analüüs — eelkõige suhetes publikuga — ja seega ka nende parandamise võimalus.

Võib mitte olla seost, pigem aga siiski on: pärast «Punjaba» lõppu paiskus laiali kvartett Kaarin Raid, Hilja Varem, Aarne Üksküla, Ago Roo, ja kui see laialipaiskumine ei pidurdanud Aarne Üksküla tähelendu, siis (mõelgem!) eelkõige ehk sellepärast, et tema sai varsti pärast seda seotuks lavakunstikateedriga. Tänapäeva teater vajab meeskonda. Ülejäänud pidid alustama niisama hästi kui otsast peale.

Hilja Varem tähtsaimaks peetud roll edasisel etapil oli Arkadina Komissarovi lavastatud «Kajakas»⁸. Mitte vähem oluline — Christine Mannon O'Neill'i trilooias «Elektra saatuse lein», kuigi lavastus jäi kulmineerumata ja ennast teatrile olulisteks kirjutanud retsensentide tähelepanu ei teeninud. Ma ei ole nõus sellega, et mida me ei suuda täna, seda ei suuda me üldse. On töid, mille juurde peab tagasi pöörduma, mis tuleb lõpetada, muidu kaob vajaduski täiuslikkuse ja lõpetatuse järele. Näitlejate biograafias on liiga harva sellise kaaluga rolle, mille pärast tasub olla näitleja, ja juba sellepärast tuleb lasta neil kesta. On näidendeid, mille pärast tasub, ja on rolle, mille pärast tasub — need on näitleja jaoks ikkagi kõige olulisemad.

Eesti teatris on mitmeid ja mitmes eas silmapaistvalt andekaid naisnäitlejaid, kes kannatavad pideva alakoorimatuse all. Ei ole ainult nii, et lavastaja ei taha, lavastaja ei näe; lavastaja võib ka teada, et ta ei oska, lavastaja võib ka kartä endast eredamaid loojanatuure, ainult diletant usub end kõlbavat tööks ükskõik kellega, ja tavaliselt eelistabki nimekaid näitlejaid. Vähem andekate näitlejate jaoks määrab kidumine mingil perioodil nende saatuse lõplikult. Aga sellistel näitlejannadel nagu Hilja Varem ja mõnedel temast 15 aastat nooremategi, näiteks Kersti Kreismann ja Kaie Mihkelson, jääb šans ära oodata vanaadus. (Kidus ju vahepealsetel loomeaastatel, enne värviröömsat sügist ka

Velda Otsus.) Nendes inimestes on potentsiaal saada tulevaste põlvkondade jaoks teatri tähtsatteks inimesteks, jääda kiirgama peegeldatud aega, jõuda loojangu seemise kirkastumiseni. Ma saan aru, kui võõristavalt ja troostitult võib kõlada selline näitlejasaatuse ennustus, aga see, mis moodi ma seda mõtlen, ei ole troostitu.

Minul, 10 aastat nooremal, on Hilja Varemisse täiesti eriline suhe, ma ei saa mõelda Hilja Varemile muidu kui distantsilt, mis mahutab pilti meid mõlemaid, järelikult veel väga paljut. «Punjaba potitehas» oli keset Panso kooli minu isiklik kool, mis oleks ilma selle koolita, on väga raske öelda. (Ilma Panso koolita ei oleks niikuinii midagi olnud.) Aga tohtida olla selle lavastuse sünni juures, selle kvartetiga tutvumine vabastas mind millestki, mida ma sõnastada ei oska, võib-olla vabanes, sai võimalikuks kunst, mis elab igas inimeses, mida annab koolitada ja arendada, aga mis peab vist enne realiseerumist plahvatama uueks eneseteadvuseks. Raske on analüüsida, kuidugi. Lihtsam on öelda, et ma armastasin ja kadestasin neid inimesi meelegeheni välja. Minu vastus oli esiklavastus «Popi ja Huhuu».

Seitsmenda kuu juubilar olen ka mina ja ma tean, et silmakirjalik on soovida õnne — vähemalt naisterahvale — nende keskmiste ümmarguste puhul. Õnn on juba olemas või olnud, äratundmise annab aeg, sellepärast ongi siin vahepeal natukene kurb. Eriti näitlejal, sest tema elab armastusest. Võõraste, mõnikord juhuslikult etendusele sattunud inimeste armastusest. Võib-olla selle kurbuse varjamiseks, sellest üleaitamiseks ongi röömsad juubelikõned.

Näitlejale soovigem tööd, et ta võiks terve, tugev ja kestmistahteline olla. Soovigem talle tööd, et inimesed saaksid teda armastada.

⁸ Lavastus oli tähtis ka selle poolest, et tõi kaasa Lea Tormise ja Reet Neimari vestlused klassika võimalustest «Kas vaatame tähelepanelikult lavale?» 1979. aasta juunikuu «Noorte Hääles». Hädavajalik kultuuritugi, mis ei puudunud küll ka «Punjaba potitehasel» ja «Rahva sõjal» Karin Kase «Sirbi ja Vasara» artiklite näol, mis aga tänini on jäänud pigem aktsioonide tasandile.

Minu sõbrad näitlejad. Innokenti Smoktunovski

ELDAR RJAZANOV

Näitlejaelukutse on kinomaaailmas kõige populaarsem. Vaataja ei näe ju, enamasti ei kujuta ettegi seda tohutut loometööd, mida on teinud filmi kallal operaator, stsenaarist, kunstnik ja režissöör. Nende täievoliline esindaja on näitleja. Nimelt temas materialiseerub kogu võttekollektiivi töö resultaat. Armastus filminäitlejate vastu sarnaneb kosmonaudi populaarsusega — raketi lendu ettevalmistanud teadlased, insenerid ja tehnikud jäävad tundmatuks ja anonüümseks, kogu au ja kuulsus langeb kosmonaudile.

Erinevalt filmikunstist ei ole teatris näitlejal kuhugi peitu pugada, ta on silm silma vastu range, nõudliku ja vahel koguni eelarvamustest mõjutatud publikuga. Kui mängid andetult ja tuimalt, ei päästa sind miski, mingid nipid ei aita ja läbikukkumine on kindel. Filmi puhul on asi teisiti. Vaatajad ei taipa sageli, et mõne näitleja nõndanimetatud edu ei sõltu niivõrd mitte tema andekusest, kuivõrd dramaturgi loodud tänu-likust osast, taibukast lavastajast, kes on suutnud igas lühimaski kaadris pigistada näitlejast välja just õiged emotsioonid, operaatorist, kes on filmimisel maitset ilmutanud, näitleja eest laulnud lauljast, kostümeerijast, kes on varjanud figuuri puudused, dubleerijast, kes on efektselt sooritanud trikid. Ja kui näitlejal on seejuures veel veetlev välimus, siis sünnibki uus ebajumal, kelle värvifotosid ostetakse igal nurgal «Ajakirjanduslevi» kioskitest ja kelle näod ilutsevad «Sojuzexportfilmi» värvilistel kalendritel. Kuid tegelikult pole see veel näitleja, see on tüüpkuju, modell. Huvitaval kombel pole teatris tüüpkuju teooria kunagi valitsenud. See teooria seisneb selles, et ükskõik milline näitlejaoskusteta inimene, kelle välimus vastab loodavale tüübile, võib osa mängida. Teatris on alati pööratud näitlejate,

mitte modellide poole. Filmitegemisel justkui võiks aga näitlejat teiste selle ala elukutsete väljendusrikaste vahendite abil TEHA, VOOLIDA, KONSTRUEERIDA. Kuid ainult — justkui võiks. Tavaliselt antakse modellile osa kõige rohkem ühes-kahes filmis, siis on nendega kõik selge ja nad lähevad tagasi oma tehasesse, apteeki, moemajja või ministeeriumi, kust nad kisti eemale ainult sellepärast, et nad olid sarnanenud stsenaariumis loodud tüübiga. Sest mängida nad ju ei oska ja näitlejatööst ei tea nad midagi. Sellest reeglist on erandeid, kuid haruharva. Kinookraanil vilksatab sageli kenakesi tüdrukuid, kes hiljem kaovad jäljetult. Ja tegemist pole siin mitte režissööride omavoliga — mõnes filmis kasutati lihtsalt ära veetlevat välimust ja noorust. Siis aga — elukutset pole, annet samuti mitte, ja need ühe-tunni-tähed hakkavad mängima massistseenides või haihtuvad sootuks silmapiirilt.

Mina pean ennast näitlejafilmi pool-dajaks. Ja mitte sellepärast, et argielust, asutustest või vabrikutest ei võiks leida andekaid inimesi, kes on suutelised hästi mängima. Kahtlemata on see võimalik. Kuid ma olen professionaal, austan kutsetööd ja suhtun skeptiliselt diletantismi. Peale selle ei piisa mul dresseerija külma verd ja hobusekannatust. Mulle ei meeldi a-st ja b-st peale hakata. Teine asi on see, kui arutad osatäitjatega tõsisemid küsimusi, mis on ka iseendale huvitavad...

Näitlejate väljaotsimine, valimine ja osasse kinnitamine on režissuuris üks tähtsamaid asju.

Erinevalt teatrist, kus lavastajal on valida ainult 30—40 näitleja vahel, on filmirežissööri käsutuses kogu maa «näitlejapark». Ühest küljest selline avarus kergendab otsinguid, sest võimalusi valida õige kandidaat on võrratult

rohkem. Kuid teisest küljest võib see ka hukatuseks saada, sest enda või stsenaariumi puudujääke võib nii kompenseerida andekate näitlejate abil. Peale selle on kümne tuhande näitleja seast ainsat õiget osatäitjat leida niisama raske, kui otsida nõela heinakuhjast. Šansside ja tõenäosuste ohtrus pöördub siin sageli näitlejaansamblit komplekteeritava režissööri ja tema assistentide vastu.

Näitlejad on režissööri kõige peenem ja kõige tugevam, kõige delikaatsem ja kõige võimsam tööriist. Peaosaliste õigest, täpsest ja huvitavast valikust sõltub sageli filmi edu või läbikukkumine. Ma ei hakka pikemalt rääkima sellistest juhtudest, kui halvasti kirjutatud osa kutsutakse mängima tuntud näitleja, et see filmi kuidagi välja veaks. Filmitähte meelitatakse niisugustel kordadel igasuguste materiaalsete lubadustega, töötatakse «kullamägesid». Juhtub, et näitleja ilmutab hingenõrkust ja lähebki õnge. Pärast aga, kui film on ekraanile jõudnud, kui «kullamäed» on kokku sulanud, jäävad ainult häbi, kahetsus ja veidi rikutud nimi. See on tuntud, ehkki kurb lugu.

Osaliste valik osutub minu veendumust mööda edukaks kahel juhul. Esimene: kui näitleja vastab ideaalselt dramaturgi loodud kujule. Klassikalised näited oleksid siin Boris Babotškin Tšapajevi osas, Boris Tširkov Maksim-trilooias, Faina Ranevskaja «Unistuses», Vassili Šukšini filmis «Punetab

lodjapuu». Ja enda kogemustest tunduvad mulle sellised olevat Andrei Mjagkov filmis «Saatuse ironia ehk Hüva leili» ja Lia Ahhedžakova «Garaažis».

Teine juhtum: esimesel pilgul ei vasta näitleja absoluutselt kirjanduslikule kujule. Kuid režissöör tunneb, et see mittevastavus on ainult näiline. Ta on kindel, et osalise ja rolli ühtesulamisel peab toimuma teatud nihe, võib tekkida säde, sündida uus kvaliteet, mis rikastab osa ja laseb näitleja andel paista uuest küljest.

Traagilise andelaadiga Innokenti Smoktunovski kutsumine komöödiafilmis «Ettevaatust! Auto!» on näitleja valimine sisemise mittevastavuse printsiibi järgi, kuid see ei ole mitte tüübi, vaid žanri mittevastavus. Vastupidised eksperimendid olid filmis «Kui puud olid suured», kus Lev Kulidžanov kutsus draamatilist osa mängima kloun Juri Nikulini, ja sõjaepoosas «Elavad ja surnud», kus Aleksandr Stolper võttis Serpilini ossa satiirinäitleja Anatoli Papanovi.

Ma olen veendunud, et Innokenti Smoktunovski andis filmile «Ettevaatust! Auto!» teise mõõtme, film ei olnud enam mitte ükski naljakas, vaid ka nukker ja tõsine. Komöödiast, mida stsenaariumi põhjal loota võis, kasvas see üle tragikomöödiaks.

Niisugune paradoksaalne näitlejavalik on kahe otsaga asi: see võib viia nii võidule kui ka kaotusele. Režissööril on siin esmajärjekorras vaja intuitsiooni, takti ja tulevase filmi meeoleolu õiget tunnetamist.

Ekstravagantne näitlejavalik võib muuta mitte üksnes žanri, vaid ka stsenaariumi mõtet. Oletame, et te detektiivfilmil, kus tegutsevad vastik kurjategija ja tark sümpaatne uurija. Originaalsuse nimel teeb režissöör omapärase võtte. Retsidivisti ossa kutsutakse Vjatšeslav Tihhonovi, näitleja, kes on otsast lõpuni täis positiivset võlu (muide, tuleb ette ka negatiivset võlu). Uurija ossa kinnitab aga välimuselt ebameeldiva näitleja, kes kutsutakse esile terava antipaatiaga. Ja vaataja süda kuulub kohe võluvale seaduserikkujale. Ning kui uurija püüab sarmika kurjategija kinni, kostab saalist ohkeid: kõik haletsevad ohvrit ja on pahased antipaatses seadusekaitsja peale. Nii saavutate resultaadi,

Stseen E. Rjazanovi lavastatud filmist «Garaaž».



mis on otse vastupidine filmidramaturgi kavatsusele. Ja selleni te jõuate ainult ühel viisil — äraspidise näitlejavalikuga.

Kuid see on üsna haruldane näide. Märksa sagedamini tuleb ette olukordi, kus näitleja, kes ossa ideaalselt sobiks, on kas hõivatud teises filmis, haige või ei taha ennast korrata, sest on midagi taolist juba varem mänginud. Ja siis võtab režissöör osatäitja, kes pole just päris see, vaid midagi sinnapoole. Film saab nõrgem, kui oleks võinud olla, peamine mõte muutub ähmasemaks, ei ole enam nii selge. Tagajärjeks on reafilm, mis ei jäta endast jälge ja ununeb kiiresti. Tegelikult tuleks siin lavastusest loobuda või «konserveerida» see niikauaks, kui vabaneb ideaalne osatäitja. Parem on film tegemata jätta, kui teha seda mõtet moonutades. Kuid nii läheb harva...

Noorte seas on palju näitlejaks saada ihkajaid. Ja kuidas veel! Näiliselt magus elu kisub enda poole nagu vastupandamatu magnet. Nii kangesti tahaks hiilata, tõmmata endale tähelepanu! Tahaks, et kõik sinust räägiksid ja su nimi säraks afiššidel suurte tähtedega vastu. Tahaks dikteerida moodi, demonstreerida ennast pimestavates rollides ja rännata ringi mööda uhkeid maid.

Kuid selline ettekujutus on uskumatult kaugel tõest. Pärast teatrikooli lõpetamist saadetakse noored näitlejad tavaliselt provintsi. Meie maal on sadu teatreid — drama-, ooperi-, nuku-, laste- ja operetiteatreid ning palju teisi. Neis töötavad tuhanded näitlejad, töötavad ennastalgavalt, vaimustunult, loominguiliselt, suure andumusega ja, mis peasi, omakasupüüdmatult...

Provintsinäitleja elu pole kerge, sageli on see isegi tänamatu. Peaaegu igal kuul peab teater välja laskma uue tüki — linnas pole ju kuigi palju elanikke ja repertuaari tuleb pidevalt uuendada, muidu jääb saal tühjaks. See tähendab, et lavastajal on kiire, ja mõnikord on esietendusel haltuura maiku. Suvised külalissetendused mõnes teises oblastis on ainus hinge kosutus perifeeria näitleja üksluises eksistentsis. Minu käest võidakse küsida: aga kuhu jääb siis armastus kunsti vastu, loometung? Jah, muidugi, see elab igas tõelises näitlejas. Aga kui harva õnnestub tõeliselt

töötada, saada igatsetud osa ja saavutada edu. Sest näitleja on oma töös siiski üsna sõltuv. Eelkõige sõltub ta režissöörist, olgu siis tegemist kino- või teatrinäitlejaga. Teiseks, näidendi või stsenaariumi valikust. Ei pruugi sulle sobivat osa lihtsalt olla. Ja kui osa ongi olemas, siis võib selle kergesti saada sinu rivaal — sa pole ju teatris üksi. Peale selle on nii režissööride kui ka publiku hulgas juurdunud palju stampkujutelmi ühe või teise näitleja omaduste kohta. Tavaliselt püütakse ekspluateerida tema neid võimeid, mis on kord juba silma paistnud. Ja ajapikku näitleja degradeerub, keedab aga ühte ja sedasama suppi, kuid ikka järjest lahjemat.

Kui sageli olen ma olnud näitlejate kiivakiskunud saatuste ja purunenud illusioonide tunnistaja. Kui palju kordi olen kohanud näitlejate seas alandlikke, paluvaid silmi, kelle omanikel kuidagi pole korda läinud fortuuna soosingut võita! Kui palju kordi olen pealt näinud, mismoodi näitlejat alandab isemeelne režissöör, tema kasvatamatud abilised ja ülbed kunstibürokraadid! Ja kui traagiline on filmitähe saatust, kellele noorusel on osaks langenud triumf, auhinna ja rajatagused filmifestivalid ning kes suhteliselt noorena on igaveseks unustatud! Vaid vähestel õnnestub sellest ringist välja mursta ja nendegi saatust pole kadestusväärne. Tuntud koomik ihkab kogu hingest mängida Richard III või kuningas Leari, kuid seda osa ta ei saa. Populaarne traagik kuulub: pärast koomilist rolli võin ma rahus surra. Aga ta elab edasi, sest midagi naljakat keegi ei paku. Ning kui palju tööd, unetuid öid, tervist, närvipinget ja tohutut tahtejõu kontsentratsiooni panevad meie kuulsused igasse loodud karakterisse, äsja sündinud tegelaskujusse. Tarvitseb sul vaid hetkeks rahuneda, hinge tagasi tõmmata ja loorberitele puhkama heita, kui oledki rongist maas ja kätte seda siis juba enam ei saa. Ajarong kihutab peatusteta edasi ning selleks, et mitte leida end viimase vaguni tagant, on iga tund, iga sekund vaja välja panna kogu oma jõud — nii füüsiline kui ka vaimne...

Ma armastan väga näitlejaid, ja see ei ole juhuslik tunne. Mind lihtsalt huvitab kunstis üle kõige inimene, tema 37

käitumine, tema psühholoogia kõverteed, protsessid, kus ilmnevad tunnete, mõtlemise ja meeleolu muutused. Inimene on kõige üllatavam, seletamatum ja huvitavam olend maa peal. Kangelase hinges toimuvat võib eelkõige ja kõige paremini väljendada läbi näitleja. Meil kinoilmas on palju režissööre, kes on varem ise olnud näitlejad, ja nemad tunnetavad kolleegina osatäitja meisterlikkust, nagu midagi omast, seesmist, nad asetavad ennast mõttes sageli osalise kohale (kuidas mina seda tema asemel mängiksin!). Ja enamasti demonstreerivad näitlejad selliste lavastajate käe all kõrget klassi. Vaatamata sellele, et VGIK-is õpetati meile näitlejameisterlikkust, ei ole mina isiklikult näitlemises eriti tugev. Peale tudengiaegsete kohustuslike osatäitmiste, mis paljastasid minu näitlejavõimetus, peale tillukese episoodi «Saatuses irioonias...» (reisija lennukis) ja «magaja» osa «Garaažis» — pole ma praktiliselt kunagi mänginud. Ja sellest hoolimata on näitlejad hea meelega olnud valmis minu filmides kaasa tegema. Mõnikord on meil ühiste jõupingutustega õnnestunud saavutada üsna häid tulemusi. Kõige tähtsamad sõnad eelmises lauses olid «ühiste jõupingutustega». Ma arvan, et iga loodud kuju on näitleja ja režissööri dialoog ning ühtlasi ka nende mõlema dialoog selle osa kirjutatud kirjanikuga. Ekraanil sündinud tegelaskuju, karakter, on kolme individuaalsuse — dramaturgi, näitleja ja režissööri — liitumise tulemus. Osa on valmis kirjutatud, selle tekst on üks, kuid siiski toovad erinevad näitlejad vaataja ette erinevad inimesed. Ja kui teha eksperiment, kus osa tekst jääb puutumata, osatäitja on üks ja sama, asendatud on ainult režissöör, saadakse režissööride käsitlusest sõltuvalt jällegi üksteisest erinevad karakterid.

Kõige ebahuvitavam on mulle see, kui lavastaja-diktaator teeb näitlejast papagoi, sundides teda pimesi kopeerima näoilmeid ja liikumist, matkima intonatsiooni, täht-tähelt kordama žeste ja miimikat. Selline töö lõhnab pigem dresuuri kui loominguilise suhtlemise järele. Niisugusel juhul pole põhjust näitlejat kadestada. Teine äärmus on, kui näitleja on jäetud täiesti iseenda hooleks ja ta laseb asjadel minna nagu parajasti pähe

tuleb. Nii juhtub siis, kui lavastaja ei ole vastavas režissuurivaldkonnas eriti tugev või teda lihtsalt ei huvita oma filmi kangelaste hingeelu. Tuleb ette ka seda, et näitlejad täidavad mannekeenidena kaadris vaid ruumi, et oleks saavutatud huvitavam kompositsioon. See tähendab, et režissööril ei ole teoksil mitte niipalju lugu inimesest, kui pildiseeria, omamoodi diafilm, kus osatäitja loodud kuju on vaid kaadri kompositsiooni element. Pildikesed ja kaadrikesed võivad välja tulla kenad, kuid õnnestunud näitlejatööd ei maksa siit küll otsida.

Minu äratundmist mööda on väga tähtis juba proovivõtetel või äärmisel juhul esimestel võttepäevadel koos osatäitjatega karakter läbi kombata — leida grimm, see tähendab välimus, tegelase käitumismaneer, tema kõne- ja kõnnakuisseärasused, välja mõelda, ära tabada sellele konkreetsele inimesele iseloomulikum žestid, püüda, et kõik see tuleks näitlejal välja loomulikult, et traagelniite näha ei oleks. Niipea kui hakkad tundma, et näitleja on osaga ühte sulanud, võib ta «orbiidile saata», see tähendab, anda talle maksimaalse vabaduse ja iseseisvuse. Kui näitleja ei tunne enam, et talle on kõik pisiasjadeni ette kirjutatud, kui ta hakkab leplikult lonkimast talutaja käevangus, ärkavad tema hinges loomejõud, mis vahel talle endalegi ootamatult hakkavad üle ääre ajama. Niisugused asjad on tavaliselt töös kõige väärtuslikumad, sest need rikastavad karakterit võrratult. See ei tähenda, et näitleja on nüüd tõesti saanud piiramatu tegevusvabaduse. Ta vajab pidevalt režissööri taktitundelist, tarka, märkamatult korrigeerivat kätt, tõuget teatud reaktsioonile, enesetundele. Režissöörile omakorda on filmi mõte ja iga tegelaskuju tunnetamine midagi sisemise, varjatud kompassi taolist, mis ei lase tal teelt kõrvale kalduda. Kõige rohkem hindan ma näitleja mängus vabadust, improvisatsiooni, paradoksaalsust ja ootamatust. Just sellistes palangutes ilmnebki kordumatus — näitlejana ja inimesena. Räägitakse, et jänestki võib õpetada tikku tõmbama. Küllap võib, kuid mind huvitab, et näitleja jõuaks võtteplatsil sellise seisundini, kus avanekvad tema varjatud hingesügavu-

sed. See aga on võimalik siis, kui näitleja tajub režissööri ja kõigi ümbritsevate armastust ning usaldust, kui ta tunneb, et tema arvamust võetakse kuulda, talle tullakse vastu ja mõistetakse tema püüdlusi. Et duett tõesti hästi kokku mängiks, oleks hea, kui ka näitleja režissööri armastaks, temasse usuks ja ta annet austaks. Peale selle on loometöös väga tähtis oskus järel anda. Jäädes põhimõttekindlaks, oma seisukohtadest loobumata, taganemata peamisest, peab suutma leida endas mehisust mõista, et partner osutus selles küsimuses sinust andekamaks, ja ilma ambitsioonideta seda tunnistama. Nii et lõppkokkuvõttes on töös näitlejaga kõik professionaalsed omadused seotud inimlikega, neist sõltuvad.

Professionaalsed oskused, oma kutse valdamine ja näitlejatöö saladuste tundmine ei ole krossigi väärt, kui osatäitja pole sisemiselt rikas. Näitleja nagu mis tahes kunstnikki on kohustatud olema isiksus, see tähendab, et temas peavad olema ühendatud sellised kordumatud isikupärased jooned, mis teevad ta ilmuise lavale või võtteplatsile paljudele inimestele huvitavaks ja tähendusrikkaks. Isegi erakordse meisterlikkuse puhul ei sünni suurt näitlejat, kui hing on tühi ja vaene...

Takti, peenetundelisust, südamlikkust ja huumorit peavad ilmutama režissöör ja näitleja mõlemad. Olen kindel, et sõbraliku ja üksmeelse töö korral on tulemused hoopis teised kui need, mileni jõutakse seal, kus režissöör ja näitleja elavad nagu kass ja koer. Rääkimata sellest, et komöödia filmimisel tasub lahe, lõbus ja sundimatu õhkkond end sajakordselt.

Niisiis olen ma töös näitlejaga tüüpiline režissöör-praktik, kahe jalaga maas seisev empirik. Kõige tähtsam minu jaoks on intuitsioon, filmi meeletolu tabamine, näitlejate mängu pidev mõõtmine harilike inimeste argikäitumise tonaalsusega.

Ja kui läheb korda saavutada, et ekraanil tegutseb tõeline, elav inimene, aga mitte oskuslikult mängiv näitleja, siis on see näitleja ja režissööri ühise loomingu kõrgeim aste...

Mul on alati vedanud andekate töökaaslastega. Ma olen teinud filme oivaliste näitlejatega. Nende seas on Igor

Iljinski ja Ljudmila Gurtšenko, Innokenti Smoktunovski ja Barbara Brylska, Nikolai Krjutškov ja Lia Ahhedžakova, Oleg Jefremov ja Larissa Golubkina, Anatoli Papanov ja Georgi Žžonov, Oleg Basilašvili ja Georgi Burkov, Valentin Gaft ja Ia Savvina, Alissa Freindlihh ja Leonid Markov, kaks Andreid — Mjagkov ja Mironov, kaks Jevgenit — Jevstignejev ja Leonov, kaks Sergeid — Filippov ja Jurski, kaks Jurit — Jakovlev ja Nikulin.

Mõnest neist tahangi ma rääkida oma märkmetes, väga isiklikes ja põgusates, mis ei pretendeeri terviklikkusele. Tahaksin jutustada oma muljetest režissöörina ja inimesena, mis on kogunenud kohtumistes ja töös silmapaistvate näitekunstimeistritega.

INNOKENTI SMOKTUNOVSKI

Innokenti Mihhailovitš Smoktunovski anne on minu arvates harukordne ja imetlusväärne. Tema oli ehk meie filmikunstis esimene, kes suutis sel kombel paljastada hinge, avada inimpsüühika sügavamaid saladusi, näidata oma sõna otseses mõttes veritsevat südant. Ma olen näinud mitmeid suurepäraseid osatäitjaid, kes on võimelised mängima kõike, kuid kelle siseelu jääb ikka nagu soomusega kaetuks; nad ei lase kedagi oma varjatud hingesoppidesse, ei jaga vaatajaga oma südamevalu. Smoktunovski aga heitnuks nagu endalt kesta ning näidanuks kõigile oma valu ja meelekibedust.

Minu meelest ei ole niisuguse näitleja sünd juhuslik. Innokenti Mihhailovitši elu esimene pool kujunes raskeks, tänamatuks ja kurvaks. Kaheksateistkümnendaastase kõhetu, pikakasvulise noorukina läks ta sõtta ja sattus kohe varsti sakslaste kätte vang. Kui neid Saksa maale hakati vedama, õnnestus tal end imekombel peita silla alla, mida mööda vaevaliselt venis sõjavangide kolonn. Tema kadumist ei märgatud, kolonn liikus edasi ja ta jäi üks. Nii pääses Smoktunovski vangipölvest. Ta varjas end, peitis metsi- ja külasidpidi, kannatas nälga. Siis algas äge, halastamatu

*I. Smoktunovski saabub juunis 1983 Tallinna.
F. Kljutšiku fotod*



ja kurnav haigus. Ja jumal tänatud, et leidis talunaine, kes peitis nooruki oma tarre, põetas terveks ja päästis ta. Ta toibus ja jäi ellu. Pärast sõda hakkas teda lava tõmbama ja ta astus Krasnojarski teatri stuudiosse. Ning siis tulid vaiki- vad teenrid ja toapoisid mitmetes eten- dustes. Et läbi lüüa, saada mingisugu- seidki korralikke osi, sõitis ta Põhja ja mängis mitu aastat Norilski teatris. Ajad paranesid, ja suurest näitlejakarjäär- ist unistades läks Innokenti Mihhailovitš üle Volgogradi. Seal sattus ta jälle mängi- ma osi, mis kavalehel seisavad kirjas viimastena, tegelaste loetelu lõpul. Eten- dustel kandis ta vaikides veinikandi- kuid, võttis peaosalistelt vastu kaabu- sid, kindaid ja keppe. Kõige suurem asi, mis talle usaldati, oli tulla lavale ja lau- suda mingi ilmetu repliik, nagu «Laud on kaetud» vms.

Volgogradi teatrist tuli Smoktu- novski 1950. aastate keskel ära Mosk- vasse. Ta tegi katset mitmes pealinna teatris, kuid selliseid palujaid ja õnne- otsijaid oli ohtrasti ning Smoktunovski praagiti igal pool välja. Ta elas poolnäl- jas ja magas öösiti jaamad, hommi- kul aga alustas taas ringkäiku mööda teatreid. Lõpuks õnnestus tal kanda kin- nitada Leninliku Komsomoli nim Teatri abikoosseisus. Kuid ka siin ei paistnud midagi helgemat tulevat. Jälle «Laud on kaetud» või mustade nõude koristamine pärast peosaliste pidutsemist. Innokenti Mihhailovitš läks üle filminäitlejate stuudioteatritruppi ja sai koguni osa Oscar Wilde'i järgi tehtud lühimetraaži- lises filmis. Kuid ka siia ei õnnestunud tal paigale jääda. Tuli järjekordne koos- seisuse koondamine ja ta vallandati pro- fessionaalse kõlbmatuse tõttu. Smoktu- novski oli jälle tänaval. Ja kui ei oleks olnud naist, kes teda toitis sõna otseses ja ülekantud mõttes, pole teada, mis tast oleks saanud. Võimalused Moskvas olid ammendatud, kõik teatrid olid tema tee- netest ära öelnud, minna polnud enam kuhugi. Smoktunovski asus elama Le- ningradi. Teda võttis oma truppi Georgi Tovstonogov. Ja siis, tösi küll, mitte kohe, naeratas Smoktunovskile viimaks õnn. Filmirežissöör Aleksandr Ivanov kutsus ta oma filmi «Sõdurid», Tovsto- novov aga andis talle vürst Mõškini osa «Idioodis».

Smoktunovski triumf Dostojevski

romaani instseneeringus tegi ta nime teatrisõprade seas laialt tuntuks, osa «Sõdurites» näitas aga, et kinemato- graafiasse on ilmunud väga peenekoeli- ne, intelligentne ja omapärane näitleja. Seejärel pakkus juba Mihhail Romm ise Innokenti Mihhailovitšile Kulikovi osa filmis «Ühe aasta üheksa päeva». Sel- lest Smoktunovski osatäitmisest kujunes kunstisündmus. Näitleja pälvis üldrah- valiku tunnustuse. Järgnes Grigori Ko- zintsevi kutse mängida klassikareper- tuu- aari kõige kuulsamat osa — Shakespea- re'i Hamletit. Hamleti eest anti näit- lejale kõreim autasu — Lenini preemia. Kõik oluks nagu kõige paremas kor- ras — oli publiku tunnustus, oli raja- tagune kuulsus, oli vaatajate siiras ar- mastus. Kuid saatusel oli Smoktunovski jaoks varuks veel üks, kõige raskem löök. Varsti pärast filmi «Ettevaatust! Auto!» haigestus Smoktunovski silmatuber- kuloosi. See filminäitlejate kutsehaigus tabas ka teda. Ta oli oma loomejõu ja kuulsuse tipul, kuid arstide otsuse järgi ei tohtinud ta tervelt kaks aastat filmis esineda...

Mulle tundub, et raske, õnnetuste- rohke elu, kibedad kogemused ja katsu- mused ongi teinud Smoktunovski ande nii mõjuvaks, liigutavaks ja südanthaa- ravaks...

Film «Ettevaatust! Auto!» erineb mõ- nevõrra samanimelisest jutustusest, mil- le järgi film on tehtud. See ei erine mitte situatsioonide ega karakterite poo- lest, ta on vaid märksa nukram kui jutus- tus. Jutustus on puhtalt satiiriline ja humoristlik. Filmis on aga selgesti tunda südant ahistavat, nukrat tooni. Me tahtsime teha südamlikku ja veidi kurba komöödiat, mille mõte ei ammen- duks ainult süžeeaga, mis ei oleks päris ühetähenduslik, mitte üksnes ei naeru- taks vaatajat, vaid teeks ta ka nukraks, paneks ta nähtu üle järele mõtlema. Selline oli meie lähtepositsioon. Režis- söörina tuli mul mobiliseerida kogu oma oskus, et leida väljendusrikkaid va- hendeid selle mõtte teostuseks.

Tavaliselt elatakse detektiivfilmis vaa- dates või -raamatut lugedes alati kaasa kas õilsale uurijale (Scherlock Holmes) või õilsale röövlile (Robin Hood). Meie filmis jagunes vaataja sümpaatia võrd- selt otsitava ja otsija vahel. Sest nii jälitav kui ka jälitaja olid situatsiooni

ohvrid. Mõlemad kangelased on läbinisti heasad, väga heasoovlikud kaaskodanike vastu ja üllameelsed. Suli ja uuri-ja on oma inimliku olemuse poolest väga lähedased, nad on sugulashinged. Minu ülesanne ei olnud kergete killast: tuli leida kaks haruldast, sarmikat ja andekat näitlejat, kes ei jääks teineteisele alla ei sisemise veetluse ega ka näitlejaoskuste poolest. Üks pidi olema pehme, õrn, naiivne, tundlik ja usaldav, teine aga nagu rauast, tugev ja sihikindel, kuid südames samuti usaldav ja hea. Üks pidi olema veidi omamoodi veidrik, teine täis tervet mõistust. Üks kompromissitu, printsiipaalne tasuja, teine järeleandmatu, kuid õiglane seaduse-silm.

Uuri-ja Podberjovikovi osa nõustus mängima Oleg Jefremov.

Jefremov sobis sellesse rolli ideaalselt. Ühelt poolt on tema näitlejaiskusele omased jooned, mis uurijal olema pidid, see tähendab vahe pilk, otsustav kõnnak, kindlad liigutused ja tahtejõuline nägu. Teisest küljest oli näitle-ja tunda eneseironiat, mis lubas tal mängida just nagu mitte päris tõsiselt, rõhutada keget üleolekut oma kangelasest. Peale selle on Oleg Jefremov sarmikas ja sümpaatiaat äratav näitleja. Kõik see oli peamise mõtte väljatoomiseks väga tähtis.

Maksim Podberjovikovil on filmis midagi teistiku taolist, kelles väljendub tema filosoofiline ja kõlbeline külg. Kui Detotškin sõidab varastatud «Volgat» müüma, oleks Podberjovikovi asemel selles episoodis nagu keegi silmapaistmatu, tavaline liiklusinspektor maanteel. (Seda osa mängis suurepärase näitleja Georgi Žžonov.) Autoinspektor satub olukorda, mis sarnaneb uurija omaga. Kui inspektor ütleb: «Me teeme sinuga ju ühte tööd — sina omal moel, mina omal,» siis ta ei aimanudki, kui õigus tal oli. Jälitamise lõpul küsib miilits: «Miks sa minu eest jalga lasid?» Ja Detotškin vastab: «Harjumus! Sina ajad taga, mina lasen jalga.» Seadusesilm naeratab ja selgitab: «Ja minulgi on harjumus! Sina lased jalga, mina ajan taga.» Meile — Braginskile ja minule — on kunstis loomuomases ja huvitavam otsida niite, mis inimesi seovad, kui leida piire, mis neid lahutavad. See on vahet vahet ehk raskemgi, ent vaataja ja lugeja

reageerivad see-eest südamlikumalt ning tänulikikumalt kui siis, mil neile demonst- reeritakse vihkamist, kurjust ja jul- must.

Kuigi ma olen sellest juba kirjuta- nud, räägin veel kord, kuidas Smok- tunovski sattus mängima Detotškini osa filmis «Ettevaatust! Auto!». Kogu meie võttegrupp oli nakatanud idee, et peaos hakkab mängima nimelt Smok- tunovski.

... Kui ma andsin Innokenti Mihhai- lovitšile lugeda jutustuse «Ettevaatust! Auto!», ütles ta: «See on väga huvitav, te tabate otse naelapea pihta. Kuid praegu ei saa ma filmimisele tulla, ma olen hõivatud.» Ja tõepoolest, näitleja mängis Vladimir Iljitš Leninit filmides «Samal planeedil» ja «Esimene külastaja».

See töö, millele ta pühendas palju jõu- du, haaras teda tervenisti nii moraal- selt kui ka füüsiliselt. Juba ainuüksi kee- rulisele plastilisele grimmile kulus ligi neli tundi. Pärast seda aga veel kaheksa tundi võtteid. Kokku kestis ta tööpäev vähemalt kaksteist tundi.

«Kahjuks ei saa ma teie juurde proo- vivõtetele sõita, mul ei ole vabu päevi. Kui mõni päev juhtubki vabaks jääma, siis olen ma nii väsinud, et pean puh- kama, muidu ma lihtsalt ei pane järg- misel nädalal filmimisel vastu,» kurtis Smoktunovski.

Olukord muutus väljapääsmatuks. Ja ma otsustasin kasutusele võtta variandi, mida stuudiotel tavaliselt ei rakendata. Kogusin kokku väikese võttegrupi ja me sõitsime Leningradi, et teha Smok- tunovski proovivõtteid seal, käitudes vast- tavalt kõnekäänule: «Kui Muhamed ei tule mäe juurde, siis läheb mägi Muha- medi juurde.» Leningradis tegin mõned päevad Innokenti Smoktunovskiga proo- ve. Ning ehkki ta näis ära vaevatud ja kurnatud, ehkki ta mõtted olid teise osa juures, veendusin ma kohe, et ta on De- totškiniks nagu loodud: ta oli ühtaegu kentsakas ja loomulik.

Lõpuks leidsime sobiva momendi ja tegime proovivõtte. See ei tulnud eriti hea välja. Andis tunda Smoktunovski väsimus ja see, et kogu tema loomeener- gia oli koondunud mujale. Kuid sellest hoolimata õnnestus saavutada peamine — tema Detotškin oli läbinisti usu- tav!

Tulime Moskvasse tagasi ja hakkasi-



I. Smoktunovski filmis «Ettevaatust! Auto!»

me näitlejaid valima. Kuid ootamatult rabas meid telegramm Leningradist: «Kahjuks ei saa ma võtteid alustada, arstid nõuavad pikemat puhkust. Jään lootma, et tahate minuga ikka veel koos töötada mõnes teises filmis, edaspidi. Soovin edu, austusega Smoktunovski.»

Võttegrupp sattus paanikasse. Kõik tahtsid üksmeelselt, et Detotškini osa mängiks Smoktunovski. Kuid näitleja oli haige, võtteperioodi ei saanud aga ei muuta ega edasi lükata. Mis teha?

Korraks tuli pähe printsiipaalne, õilis mõte: kui Smoktunovski tulla ei saa, jätta film üldse tegemata. Mäletan, kuidas ühte tuppa kogunesid operaator-lavastajad Nahhahstsev ja Mukassei, kunstnik Nemetšek, teine režissöör Korenev ja kostümeerija Böhhovskaja, et koos seda dilemma lahendada. Teha filmi või mitte? Olla või mitte olla? Tegin ettepaneku hääletada. Vist oli kõigil nii kahju stsenaariumiga hüvasti jätta, et kõik

võttegrupi liikmed tõtsid käe filmimise poolt.

Ja me hakkasime otsima teist osatäitjat.

Proovisime Leonid Kuravljovi — tollal veel noort näitlejat. Ta osutus usutavaks, loomutruuks ja sümpaatseks, kuid vajaka jäi koomilisusest ja sellest veidi omamoodi olekust.

Proovisime ka Oleg Jefremovit. Ta mängis stseeni hiilgavalt ära, kuid meie kunstnik Boris Nemetšek, näinud teda ekraanil Detotškini osas, ütles: «Seltsimehed, see on ju hunt lambanahas!»

Ja tõesti, Oleg Nikolajevitš kujutas seda tegelast meisterlikult, kuid ta ei olnud tema. Läbi pehmuse, heasüdamlikkuse ja naiivsuse vaatas vastu tahtjõuline, raudne inimene. Ning me sõitsime tema juurde «Sovremennikusse», mille juht ta tookord oli, ja pakkusime talle ilma mingite proovivõteteta Maksim Podberjozovikovi, uurija, Detotški-

ni vastandi osa. Siia maani meenutan seda jutuajamist suure sümpaatia- ja austustundega Jefremovi vastu. Vähi- mategi ambitsioonideta ja solvumata nõustus ta mängima Podberjozovikovi, kuigi oleks väga tahtnud mängida nimelt Detotškini.

Niisiis, olime leidnud uurija, kuid teist peategelast ei olnud meil endiselt. Proovisime veel mitmeid näitlejaid, kuid kõik nad langesid ühel või teisel põhjusel ära. Ja siis, juba päris meeleheitel, tegin midagi täiesti tavatut...

... Kui ma Leningradis «Karsnaja Strelast» Moskva vaksali esisele väljakule astusin, valas paduvihma. Helistasin Smoktunovskile koju, kuid telefon vaikis. «Lenfilmi» võttegrupis, kes filmis «Samal planeedil», vastati mulle, et Innokenti Smoktunovski on haige ja elab suvilas, sada kilomeetrit linnast.

Igaks juhuks olin end juba Moskvas varustanud plaaniga, kuidas tema juurde suvilasse sõita, ja nii ma siis asusingi taksoga teele Karjala maakitsuse poole.

Pärast pikki eksirännakuid mööda külavaheteid, kuhu auto porri kinni jäi, jõudsin suvituskohta ja üks poisivolask juhatas mulle Smoktunovski maja kätte.

Smoktunovski magas, kui ma sisse

astusin. Kolistamine ajas ta üles. Ta ärkas — ja ukseks seisis paks mees, kel seljas veest tilkuv vihmamantel. Kõige vähem lootis ta sel momendil oma kodus näha nimelt mind. Ta ei uskunud oma silmi, kuid see polnud halb unenägu, vaid nagu ta pärast ise ütles, osutus halvaks tegelikkuseks.

Kuid Smoktunovskile avaldas muljet, et režissöör oli viletsa ilmaga sõitnud nii kaugele ja leidnud ta sellest kõrvalisest kolkast üles. Muidugi meelitas see teda. Peamine oli aga, et Detotškini osa meeldis talle, ta tahtis seda tõesti mängida. Ent samas tundis ta end tõbi- sena ja keeldus taas. Püüdsin talle auku pähe rääkida kuidas iganes suutsin. Kinnitasin, et vajaduse korral toome tegevuse üle Moskvast Leningradi. Loo- me talle tööks kuninglikud tingimused. Ma ei olnud lubaduste ja töötustega kitsi. Ja ma ei valetanud.

Tahtsin tõepoolest tema elu kerge- maks teha. Nägin, et ta pole terve ja on väga kurnatud.

Poest tuli tagasi tema naine ja taipas mind nähes kohe, mis mind siia oli

I. Smoktunovski ja O. Jefremov filmis «Ette- vaatust! Auto!»



toonud. Ta ei poetanud ainsatki sõbralikku sõna. Vaikides tegi ta munarooga — midagi oli ju vaja kutsumata külalisele süüa anda —, kuid kogu tema olekust õhkus pahameelt minu vastu.

Perenaine meie jutusse ei sekkunud. Aeg-ajalt heitis ta mehele ainult põlglike pilke — need olid üsna ilmekad. Ta andis mõista, et kui too nõustub võtteid alustama, ei ole mees tema silmis midagi väärt.

See, et mind munarooga toideti, oli majaperenaise poolt muidugi viga. Sain kehakinnitust ja otsustasin endamisi, et enne ma siit ei lähe, kui olen nõusoleku välja pressinud. Taganeda ei olnud mul kuhugi. Lõpuks andis Smoktunovski minu pealekäämistele järele ja lausus raskest ohates:

«Olgu siis pealegi, kuskil augusti lõpus on selle filmi võtted läbi. Mul on vaja mõned päevad, et ennast koguda, ja siis ma tulen.»

Mina vastasin: «Hea küll, Keša, aitäh. Mul on väga hea meel. Kuid pärast sinu äraütlemistelegrammi ei usu keegi, et sa nõusse jäid. Telegramm on dokument ja pean sellele vastu seadma teise dokumendi. Pean stuudios direksioonile näitama paberit. Seepärast anna kirjalik lubadus, et hakkad Detotškini mängima.»

See oli pretsendenditu juhus — režissöör võtab näitlejalt kirjaliku lubaduse, et too tuleb võtetele. Ja seniajani on arhiivis filmi «Ettevaatust! Auto!» kaustas koos käskkirjade, eelarvete ja kalenderplaanidega tõend, kus on öeldud: «Mina, Innokenti Mihhailovitš Smoktunovski, kohustun hiljemalt 20. augustiks sõitma Moskvasse ja asuma filmis «Ettevaatust! Auto!» täitma Detotškini osa.»

Nii leidsin ma oma tulevase filmi kangelase.

Innokenti Mihhailovitš oli üha mures: on ta ikka naljakas? Ta ei pidanud ennast koomikuks ega teadnud, kuidas ta komöödias välja nägema hakkab. Kuid naer on peaaegu alati tulemus, sellele peab eelnema protsess, tegevus, mõte. Seepärast oli mulle tähtis, et näitleja oleks täpne ja tõetruu. Ja siis — seda teadsin ma kindlasti — saab efekt olevalt ülesandest olema kas koomiline, traagiline või, veel parem, tragikoomiline.

Smoktunovski pani filmi oma erakordse näitlejaande ja veel midagi enamat. Ta tõi ekraanile iseenda, oma isiksuse. Tema isiklik omapära andis Detotškini karakterile selle iseäralikkuse, mida ma just soovisin. Seda poleks olnud võimalik saavutada mitte mingisuguste näitlejavigurite, võtete ega nipptidega.

Ja ma olen õnnelik, et režissöörisaatus on mind kokku viinud sellise tundliku ja sügava näitlejaga nagu Innokenti Smoktunovski.

*Ajakirjast «Neva» 1982 № 7
tõlkinud EDA PRII
ja LARISSA VASSILJEVA*

Teatrikunstnik-teostaja **FRITZ MATT**

Olete teinud lavakujundusi, kirjutanud ligi 250 mitmesugust kunstialast artiklit ja monograafiat, restaureerinud tapseete E. Vilde muuseumis ja Peeter I Majamuuseumis Leningradis, olnud ERKI-s õppejõud... Täna tahaks aga rääkida teie kui ainulaadse teatrikunstniku-teostajaga, dekoratsioonimaalijaga. Mis töö see siis ikkagi on!

Lavakujundus on ju tähtis tegur lavastustervikus. Tavaliselt arvatakse, et lavastaja annab oma ettekujutuse ja kontseptsioonid ning kunstnik loob selle põhjal. Et esialgne kavand arutatakse läbi, lavastaja täiendab või piirab, lisab veel oma soove juurde ja kujundaja teeb seejärel lõpliku dekoratsiooni. Nii see, jah, käibki, aga see on ainult esimene etapp — kavandi loomine. Siit algab nüüd tõelise, lavamöötmets dekoratsiooni valmimine. Ruudustiku järgi kantakse joonistus kavandilt suurele lõuendile, kuid see on abivahend üksnes proportsioonide kontrollimiseks: kujutatava detailne läbimaalimine jääb juba kunstniku-maalija asjaks. Ja teinekord tuleb ette palju vastuolusid kujundaja kavatsuse ja selle tehnilise teostamise vahel. Lava on ruum — väike kavand, milles kunstnik on oma mõtte kirja pannud, tuleb lahendada ruumiliselt. Peale selle, maalitud lavadekoratsiooni üks ruutmeeter on kavandil mõni ruutsentimeeter, või, ütleme, kaks-kolm, kõige rohkem neli ruutsentimeetrit. Tähendab, kavandi 1—2 cm² pinnal ei olegi võimalik näidata kõiki detaile. Siin peab nüüd kogemustega maalikunstnik-teostaja ise juba lahendama konkreetseid detaile. (Kui on, oletame, arhitektuuripildid, siis karniisid, ornamentika jne.) Näiteks mõne aja eest maalisin dekoratsioone «Vane-muise» balletile «Satanilla». See oli väga pildirikas — sise- ja välisvaated, mitu ajastut ja stiili; seal oli juugendlikku, seal oli barokki, oli renessansi, ja kõik tuli detailselt läbi töötada. Kunstnik, kes teeb ainult tahvelmaali, olgu isegi oma ala suur meister, satub niisuguste mõõtmetega kokku puutudes segadusse, algul ei osata orienteeruda. Ka kõiki perspektiivprobleeme ei tarvitse kunstnik väikesel kavandil (või väikesel

pildil) lahendada. Dekoratsioonimaalija-teostaja viib lavakujundaja idee ellu, kuid see pole lihtsalt kopeeriv või mehaaniline kavandi jäljendamine, vaid juurde tuleb kahtlemata omapoolne joon, originaalne loominguine ja tehniline lahendus — siin on vaja arvestada lavaspetsiifikat (valgust, ruumi, lavastuslaadi jne), aga ka maalispetsiifikat. Kuidas seda kooslust omandada, on tehnika küsimus. Ma olen kunagi kasutanud Gorki tuttavaid mõtteid, mis kehtivad ka meie töö kohta: «On vaja tunda loomingu tehnikat. Töö tehnika ongi töö tundmine. Tehnika, võetuna tervikuna, kõigil töö- ja loomealadel, on üks kultuurilise kasvu peamisi jõude, jõud, mis juhib kogu kultuuriprotsessi. Võib palju näha ja lugeda, võib üht-teist kujutleda, kuid selleks, et teha, on vaja osata. Oskus aga omandatakse ainult tehnika tundmaõppimisega.»

Lavapildi juures tuleb arvestada ja taotleda ruumilist sügavust, illusoorust, vormi plastikat — see on see, mille poole on maalitud dekoratsioon alati püüdnud, mis aga ei tähenda, et ta on naturalistlikult kopeeritud; ei, on näha,



et ta on maalitud, aga samas tunneme, et esemed asuksid nagu ruumis ja oleksid kooskõlas tegevusega. Mida meisterlikum on teostustehnika, seda suurem on kunstiline mõju ka vaatajale.

Kunstivoolude muutused on muidugi kajastunud ka lavapildis. Vahepeal kasutati enamjagu tühja lava, väga vähest detailidega — kord nad viitasid sümbolikaale, kord olid plakatlükud, siis jälle realistlikud, kuid seda väga napilt, lakooniliselt, üksikute nüansside abil. Kuid on ka palju lavastusi, klassikalised ooperid ja balletid kõigepealt, kus on siiski jäänud püsima traditsiooniline moment. See ei tähenda sugugi, et tuleb kopeerida olnut, iga ajastu annab tahtmatult omapoolse joone, areng läheb ikka edasi, see ei olene iga kord tegija tahtmisestki, sellele tavaliselt ei mõelda. Lihtsalt, kui võrrelda tagantjärele ühe ja sama motiivi kasutamist, näeme kohe, et üks dekoratsioon on tehtud ammu, teises ajas, teine aga meie kaasajal maalitud. Viimastel aastatel paistab, et tendents hakkab uuesti kalduma maalilise lavakujunduse poole, praegu kasutatakse juba sagedasti maalitud taustade süsteemi.

Kuidas te ise seda kunsti õppisite! Kuidas sattusite teiste kavandite järgi maalima!

Mina õppisin Riigi Kunsttööstuskoolis, tol ajal olid õppejõududeks Roman Nyman ja August Jansen. (Enne seda olin saanud praktilisi kogemusi Jaan Metuvalt, kutselise «Estonia» esimeselt dekoraatorilt.) Roman Nymani kooliga ma eeskätt olengi. Tema omakorda oli varem olnud seotud vene «Mir Iskusstva» rühmitusega, mille liikmed olid ju kuulsad lavamaalijad Benois, Korovin, Dobužinski jne. Ongi huvitav, et nüüd palju aastaid hiljem, kui mul oli võimalus Vilniuses restaureerida Benois' «Carmeni» dekoratsioone ja ma nägin Benois' originaale, oli kohe tunda sedasama kooli, mille alused sain noorpõlves Tallinnas Nymanilt. «Estonias» hakkasin tööle 1937. aastal dekoraatori abina ja sain

proovitöö, hiljem tuli juba suur praktika maalijana; kogenud silm, töö läheb ruttu. Nii jäingi, loominguine on seegi ala. Palju olen Vahtramäega üheskõos teinud, temalt õppinud. Albert Vahtramäe oli suurepärane lavapildi maalija. Eks vanasti oligi nii, et kunstnikud tegid kõik oma kujunduse algusest lõpuni ise. Nyman, kõik mineviku suured meistrid maalitud dekoratsiooni alal kogu maailmas. Kunstnik tegi algul ainult tööjoonise, teostas selle ka ise ning tööprotsessis esialgne kavand muidugi muutus ja täienes, sest suuremates mastaapides tekib tihti-peale iseenesest, paratamatult vajadus midagi korrigeerida. Kui kunstnik teeb kõik algusest lõpuni ise, on ta ka oma loomingu peremees, omab voli muuta (olen minagi nn totaalseid, autorikujundusi teinud). Kui on teise kunstniku kavand, tuleb sellest võimalikult täpselt kinni pidada, koloriit on ette määratud jne, täiendada saab ainult detailide osas. Tihti kunstnikujundaja hiljem oma kavandi teostusprotsessiga enam kuigi palju kokku ei puutugi, kõik oleneb sellest, kui kogenud on töökojad ja maalijad. Võib tekkida ka kavandist suuri kõrvalekaldumisi. Aga nüüdsel ajal valmistavad kunstnikud hoopis viimistletud piltkavandeid, mis elavad omaette kunstilist elu, neist korraldatakse näitusi, neid arutatakse, aga neil ei pruugi erilist kokkupuudet olla selle dekoratsiooniga, mis sama pealkirja all laval näha on.

Kellega on koostöö kõige paremini laabunud!

On kõikidega. E. Renter on realistliku kujunduslaadi alal võrdlemisi täiuslik. Tema koloriit loob meeleolu. Vaatad Renteri kavandi ära, paned kõrvale ja maalid selle kõik ilusasti, vabalt lõpuni. Aga kui on teist laadi kavandid,

Fritz Matt viimistlemas Noorsooteatris O. Lutsu «Kevadele» maalitud maastikupanoraami.

A. Ilo fotod



näiteks stiliseeritud, lakoonilised, siis tuleb lihtsalt hoolikalt jälgendada, olla väga täpne, kuigi eks omapoolne joon jääb ikka sisse.

V. Haasile olen ma omal ajal teinud palju töid. Joonistasin suurelt valmis, tegin alusmaali, hiljem detailides lõpetasin. Väga huvitav on olnud maalida J. Vausi, M. Säre, G. Sanderi, E. Kotšergini (Leningrad) ideekavandite alusel. Koostööd on olnud paljudega. «Estonias» ikkagi mitu aastakümnet. Viimasel ajal eriti «Vanemuises», ka Noorsooteatris. Leedus, Kaunases ja Vilniuses käin sagedasti. Kaunases puutusin kokku ka Saksa DV kunstniku Fritz Wilhelmiga.

Te olete unikaalne mees omal alal. Miks kunstnikke-teostajaid on nii vähe! Miks see kõigil hästi välja ei tule!

Jah, omal ajal tulid «Estoniasse» Kärbis ja Renter, mõlemad Kunstiinstituudi lõpetanud. Sinna on nüüd juba üle kolmekümne aasta. Mina teostasin nende esimesed tööd, jagades ühtlasi ka oma kogemusi ja vilumusi. Renter ei hakanud ise teostama, Kärbis hakkas, jäigi edaspidi maalimise peale, kuigi on ka ise teravkujundusi teinud. Aime Unt Draamateatris — kui tal maalimist on vaja läinud, on ta seda ise ka teinud. Vähemalt oskused on tal olemas. Tema on veel «minuaegne» tudeng, st õppis sel ajal Kunstiinstituudis, kui ma seal vahepeal olin monumentaal- ja dekoratiivmaali tehnoloogia tunnindaja. Sel ajal õppisid veel Jaak Vaus, Tõnu Virve, Aino Tarvas jne. Püüdsime ikka anda neile ka vastavat praktikat. Nüüd käivad ka küll noored sealt praktikal, aga lühikest aega, tehnilisi vilumusi nii kiiresti ei omanda.

Teine põhjus on see, et sageli vaadatakse niisugusele tööle võib-olla kui teisejärgulisele, puhttehnilisele, mis ei paku rahuldust. On jäänud selline arvamine! Aga tegelikult on maalilises teostamises küllalt suur loominguline moment, mida ei tohi hüljata.

Selle töö tegijal peaks olema loomulikult kunstialane ettevalmistus, joonistamis- ja maalimisoskus. Aga neid oskusi tuleb rakendada suurtes mastaapides, ja see kogemus ei tule päeva-pealt. Noored tüdinevad enne ära, kui amet selge ja töö loomingulist rahuldust tooks. Näiteks aniliinvärvidega töötamine — see on nagu akvarell, kus riidele maalides midagi parandada ei saa. See nõuab juba osavat kätt, sest kui sajaruutmeetrine või suurem pind ebaõnnestub, siis üle maalida ei ole seal midagi, hakka otsast peale. Ses mõttes on liimvärviga või guašiga lihtsam teha. Suurte pindade maalimine toimub pörandale pingutatud riidele, vaatamise distants on teostajal seega väike. Dekoratsioonimaalija näeb oma töö lõplikku resultaati alles siis, kui maalitud pind on laval üles riputatud.

Meie töö on muidugi ka füüsiliselt raske. Päeva jooksul tuleb läbi töötada ikka mitu pange värvi, maalitakse suurte maalimis-harjade ja pikavarreliste pintslitega... Tagasei-namaal on keskmiselt 100 m²; suured ringhori-

sondid nagu nüüd viimati Kaunases «Marizas», mis tuli kuus korda maha panna ja läbi maalida — Ungari maastikud, lossid, mitmesuguseid arhi-tektuuridetaile —, on mitusada (kuni 500) ruut-meetrit. Kui sellel kõndida ja maalida päevas üle 10 tunni, ongi märkamatuult oma 10 kilo-meetrit ära käidud. Eks see ole väsitav. Aga kui on huvi ja vaimustus, jäävad raskused mär-kamata.

On teil ametisaladusi!

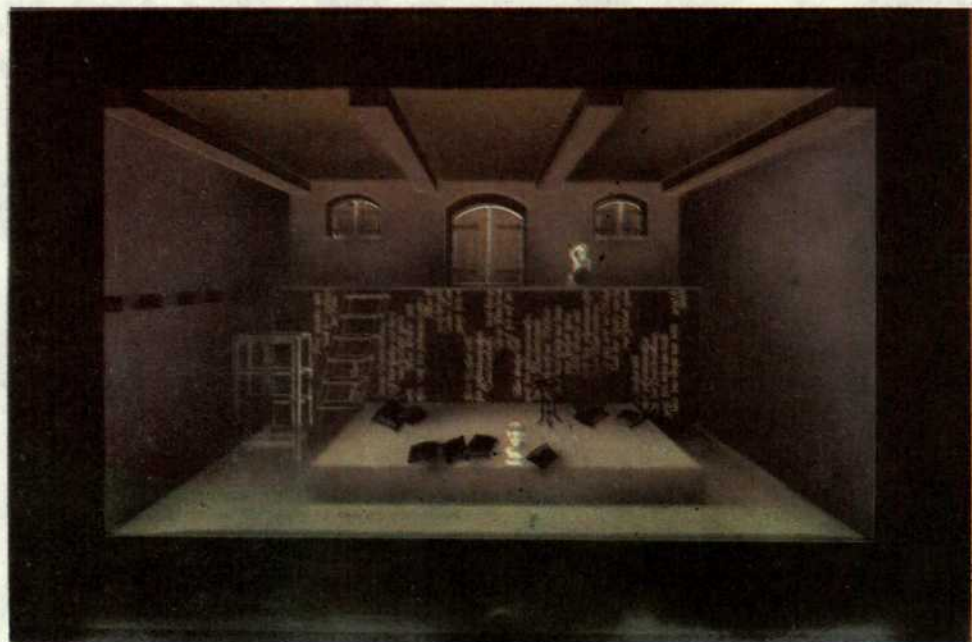
See on tehnoloogia tundmine. Vanasti ju tsunftimeistrid ei andnud oma kavalusi ja nõkse välja, need olid pühad ja hinnalised. Niisugust saladust pole ma oma kogemusest teinud. Teat-riühing korraldas mõni aasta tagasi teatrikunst-nike seminari, siis oli üle vabariigi inimesi koos, igast teatrist, Mari-Liis Küla saatis oma üliõpi-laste grupi ka. Seal ma siis näitasin kõiki praktilisi asju, imitatsiooninäidiseid, millele meie teatri-kunstnikud on viimastel aegadel vähe rõhku pannud — puit, marmor, mitmesugused loodus-likud faktuurid. Otleme marmorifaktuuri maali-mine klassikalise arhitektuuriga lavapildis, renes-sansi sisekujunduses näiteks. Seal maalitakse või ehitatakse võib-olla koguni tegelikus «elu-suuruses» plastilised-ruumilised sambad, mis hil-jem on maalitud «marmoriks», ja sa pead tead-ma, kuidas täpselt seda «marmorit» tehakse. Siin on olemas kindlad võtted, krundid, värviteh-noloogia. Seesama lugu puidu, mitmesuguste kivimitega...

Muide, ka «Vanemuises» olen ma viimased aastad noort kaadrit välja õpetanud, neid, kes on varem lõpetanud Tartu Kunstikooli; nüüd võivad nad juba iseseisvalt teha. Aga mul on kahju, et paljud kunstnikud-teostajad ei jää pü-sima. Nii on see muide igal pool, vähemalt Baltikumis, mitte ainult Eestis. Ma kordan: deko-ratsioonimaal on füüsilist jõudu nõudev looming. Osa inimesi ei jõua oma prooviaastate kestel veel loominguni, rõõmuni, täiuseni. Teine osa eeldustega inimesi loobub kergekäeliselt, ei pea võib-olla füüsiliselt vastu. Aga eks oma kasu-tegur ole ehk siingi: ma olen suutnud siiski nii kaua neid maalipindu «tallata» ja ei näe veel põhjust sellest tööst loobuda. 56 aasta jooksul on maalitud 212 000 m². Arv tundub ehk fantastiline, aga ometi on see kõik laval eksisteerinud.

Vestelnud KALJU ORRO



Ingrid Agur. Kostüümikavandid A. H. Tammsaare «Juuditile»
(Juudit ja Akior), «Ugala». 1983.



Kaisa Pärnson. J. W. Goethe «Torquato Tasso» lavakujundus. Noorsooteater, 1982.

Supermees? Superfilm?

ANDRES LAASIK



«Lurich». Stseen filmist.

«LURICH». Stsenaristid F. Jeremeikin ja V. Kuik, režissöör V. Kuik, operaator A. Iho, kunstnik T. Virve, kostüümid L. Girin, grimm H. Sikk, A. Levoll, M. Valter, helilooja L. Sumera, heliopeeraator J. Elling. Osades T. Lume (Lurich), E. Klooren (Jakob), R. Razuma (Anna), L. Ševtsov (politseiülem), T. Kotova (Sofia Andrejevna), R. Karemäe (Berglund), T. Aav (Grünberg), A. Lutsepp (Madis Koppel), J. Järvet (advokaat), episoodides J. Krjukov, L. Peterson, A. Talvi, E. Pärn, E. Kivi jt. «Tallinnfilm», 1983. 2199,0 m.

Peaaegu iga eestlane teab, et Georg Lurich oli Eestimaa kuulus maadlusmeister ja jõumees. Eestlase teadvusesse on Lurich jätnud oma märgi, rahvakeeleski on sõna «luurih» saanud peaaegu väljendiks. Ta on eestlasele legendaarne isiksus ja iga Lurichi-käsitluse mõjus laiale auditooriumile on oma osa rahvalikul legendil.

Rahvaliku legendi olemasolu ei välista siiski erinevate versioonide teket ajalooteaduses, publitsistikas, kunstis.

Tõnu Lume, Lurichi rolli kehastaja Valentin Kuigi vändatud mängufilmis «Lurich», näeb välja

nagu hea kauboifilmi kangelane: täiuslikult väljaarenenud kehaehitus, tahtejõuline lõug, enesekindel pilk. Kui võrrelda Tõnu Lume Lurichi välimust tõelist Lurichit kujutava fotomaterjaliga, tundub, et ajalooliselt identse pildi loomine pole filmi autoritele eesmärgiks olnud. Kuid ega näitleja saagi olla täpselt sarnane oma prototüübiga. Lurichi kostüümid, küll stiililt eklektilised, on omefi ilusti kokku sobitatud, rõhutamaks kangelase elegantsi ja mehelikkust. Filmi Lurichi kujus pole midagi, mis näiks kohalt arhailine. Ta väliste joonte loomisel on silmas peetud mitte Lurichi-aegse, vaid tänapäeva meheliku ilu ideaali. Ja miks ka mitte.

Ka oma hingeelult on Tõnu Lume Lurich ajaloolisest oluliselt erinev. Rahulik, kõiketeadev, kõigega hakkama saav filmi Lurich ei sarnane sugugi ägeda võitlejanatuuriga, keda tema kaasaegsed meieni edastavad. Selle filmikangelase suur iseteadvus ei tulene mitte kõrgest missioonitundest (ta küll õpetab tänapoiste maadlusvõtteid ja juttu on ka karskusseltsis peetud kõnest, kuid karskuse ja kehakultuuri propageerimisele ta filmis eriti ei pühendu). Ja nii juhtubki, et Lurichist saab lihtsalt kangelane, kõigest parem, tugevam, targem. Ühesõnaga supermees.

Naljadki on Lurichil filmis teised. Ta ei ole löötspilli tõmbav ja rahvalikult suhtlev lõbus sell.* Supermeel ei kõlba nii käituda. Supermees peab olema galantne, ilma ennast alavääristava «labasusefa».

Tõeline meeskangelane peab olema edukas naisterahvastega suhtlemisel. Ajalooline Lurich tõepoolest oligi naissoo hulgas ülipopulaarne, kuid vaevalt see karske mees seda populaarsust kasutas. Et Lurichit enda arust mitte tossikeseks jätta, ongi stsenaaristid filmi toonud Anna, kelle vahekind Lurichiga paraku segaseks jääb, kuigi teda mängib imekena Regina Razuma. Et kangelane südamlukult kohtumiselt (kunagise) armastatuga hobusel uljalt preeriasse kapata ei saa, sörgib ta pargiteedel kaugusesse. Teeb see episood Lurichi ihaldatavaks kinosaalis istuvatele õrnema soo esindajatele?

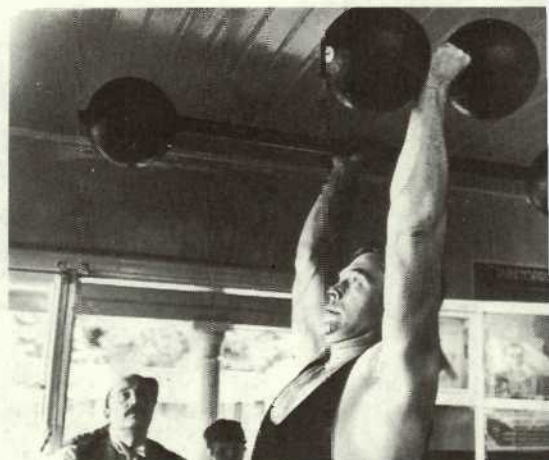
Igaühel on õigus oma nägemusele. Lurich võib olla mitmesugune. Võib olla kehakultuuri propagandist, maadluskoolide, raskejõustikusele side asutaja, sporditeoreetik, malemängusuurus, ajakirjanik, polüglott jne. Kui mängufilmis on Lurich supermees, ei juhtu ka midagi halba. Vähemalt Lurichi maine vaevalt ei kannatab. Ja miks ta ei peakski supermees olema, kui situatsioonid filmis on superfilmi situatsioonid. Nii et Tõnu Lume maine ka ei kannata, pigem vastupidi.

Miks ei võiks eespool kirjeldatud kangelasega «Lurich» üks hea põnevusfilm olla? Eks ole vesterni kultuur meilegi tuttav ja nüüd saaks neile vastu seada omi hiliseid vilju. «Tallinn-filmi» kuulsaim mängufilm «Viimne reliikvia» kui

* Millist külge Lurichis on maininud ka V. Panso oma raamatus «Portreed minus ja minu ümber».

mööga ja mantli lugu on ka samasse ritta paigutatav ja küllap oleks ka Lurichi-film seiklusfilmide laias diapasoonis koha leidnud. Lurichi elulugu sisaldab niivõrd suure hulga põnevaid seiklusi, et materjali jätkuks mitte ainult mängufilmiks, vaid terveks seriaaliks.

Ja ega kinokäsitööd ei maksa põlata. Parem tehtagu head käsitööd kui seda, mis isegi too hea käsitöö ei ole. Vaevalt sedagi lihtne teha on.



«Lurich». Olal: Tõnu Lume Georg Lurichina, all: stseen filmist.

Filmis on kujutatud elukutseliste maadlejate tšempionaati, mis toimus Tallinnas 1910. aasta hilissügisel ja mille Georg Lurich võitis. Selle sama aasta 12. novembril varastati kaupluse vaateaknalt Lurichi aurahad, millest tuli kaheaastane kohtuskäimine Tallinna politseimeistri Tsitserošiniga. Tsiteerime Georg Kristjanssoni: «Hõõrumine Lurichi ja politseimeister Tsitserošini vahel tekkis maadleja Solovjovi pärast, kes oli politsei ja teiste võimukandjate lemmik. Lurichile hakati peale käima, et see laseks end vaba-

tahtlikult võita. Politseimeister olevat sel õhtul, mil Lurich Solovjoviga maadles, Lurichile lausunud: «Sa pead laskma Solovjovil end võita, või sa kaotad oma aurahad.» Lurich vastanud: «Mina ei lase kodulinna end kellelgi võita.» (G. Kristjanson. Eesti raskejõustiku ajaloo. Tln 1973, lk 116.)

Huvitav lugu, kui tagasihoidlikult öelda. Keda Lurichi need eluseigid enam huvitavad, pöördugu kas juba eespool nimetatud raamatu

juurde või leidku mõni muu teos. Kuid ärgu ta filmi peale lootku, kuigi filmis just neist sündmustest juttu justkui peaks olema. «Lurich» pole sündmusi hoogsalt edasiandev seiklusfilm. Siin nimelt puudub konflikt kangelaste ja antikangelaste vahel. Õigemini, konflikt on, kuid ta ei arene, ei realiseeru süžeeiliselt. Jääb näiteks selgusetuks, mis vimma politseimeister Lurichi vastu peab. Kas kaotatud malemäng ei anna rahu? On arusaamatu, kes siiski tahab Lurichilt



«Lurich». Tõnu Lume nimiosas.

võitu maadlusmatil kaubelda. Ei ole selge, mis häda vastu Lurich advokaadi palkab. Veidi huvitavaks läheb siis, kui Lurich sillalt kukutatakse ja ta õigeaegselt maadlusmatile ei ilmu. Kuid siis juba film lõpeb.

Võib-olla arvasid Valentin Kuik ja teised, et kui nad jätavad näitamata antikangelaste konkreetsed aktsioonid ja kangelaste antiaktsioonid, loovad nad pildi salakavalast võitlusest Lurichi vastu, mille too ausalt võidab. Seejuures on salastatuse aste selline, et saladused saaligi kanduvad: vaatajale jääb neid küllaga.

Tallinna kaunidust on kunstnik Tõnu Virve ja operaator Arvo Iho mitmesuguste linnavaadetega justkui muuseumis võimelised tõestama.

Aga võib-olla on filmitegijad tahtnud üle olla seikluslikkusest ja põnevusest? Milleks teha odavat käsitööd? Kuid miks siis mindud teelt poole pealt ära keerata? Aga mille kasuks seikluslikkusest üle olla?

Enam kui miski muu on filmitegijaid huvitama ajalooline faust. On, millest huvituda.

Lurich oli kangeline, kes oma võitudega muulaste üle eestlaste rahvuslikku iseteadvust tõstis. Tammsaare Mauruski pidas Lurichit eesti «vürstiks Taaveti kojast», «Kalevi mõõgaks». Külalaps see asjaolu ei olnud tol tsaristliku venestuspoliitika kõrgajal nii mõnelegi meelepärane. Veenvalt annab seda vastuolu edasi stseen,

Puudub igasugune mõtte ja teostuse laadiline ühtsus. Filmis on kõike — perekonnadramast nostalgiaga parema elu järele kuni peldikukakluseni. Pärast «Nipernaadit», igati tervikliku ja programmilist teost, on «Lurich» minek allamäge.

Meelde jäi Enn Klooreni mängitud Lurichi velskri Jakobi roll. Muhe, samas väiklane suure mehe saatja on omamoodi eesti Sganarelle.



kus üheaegselt Lurichiga saabub Tallinna kõrge võimuametnik. Vastuvõtt, mis saab jaamas osaks ühele ja teisele, peegeldab vägagi iseloomulikult rahva ja kohaliku võimu risti vastupidist suhtumist neisse. Filmi alguses on tegelaste lähtepositsioonid küllaltki selgepiirilised ja konfliktised. Aga sealt edasi tuleb malemängude, kavalate pilkude ja telefonikõnede virvarr, millest selguse saamiseks peab vaataja filmiautorite asemel fantaseerima.

Ilmselt ei olnud filmitegijail endil selgust žanrist, milles filmi tehti. Kuid põnevusfilmi teha on nad peljanud. Millegipärast. Kuigi esitatud sündmustik justkui seda eeldaks. Seejuures tasub ka meenutada, et põnevusžanritelegi pole võõras sotsiaalne analüüs.

Erinevad probleemid leiavad kajastamist igaüks omas žanris. Kas vajavad «Lurichi» probleemid ülevat žanrit, peent kunstilist struktuuri? Autorid on sellele küsimusele vastust otsinud ja tulemus on käes: mitesuperfilm superkangelase ja superfilmi stampidega.

«Lurich». Maadleja vastuvõtt kodulinna.

V. Menduneni fotod

Õnnestunud on ka Ain Lutsepa loodud rahvaliku jõumehe võrdkuju Tõnis Ervin, kes oli sunnitud alla vanduma Lurichi jõule, osavusele, vaimule. Viimast oli filmi jõumehel mitte just ülearu.

Rahvalik, maalähedane sobib Lurichiga, sest Lurichit on veres. Vähemal või rohkemal määral.

Retsensiooni autor on Leningradi Teatri-, Muusika- ja Kinoinstituudi üliõpilane. Õpib IV kursusel teatriteadust.

Mis ma Lurichi-filmist arvan?

JAAN KROSS



«Lurich». Kaader filmist.

Olen seni arvanud, et avalikuks sõnavõtuks kunstiteose kohta peab mulje teosest olema piisavalt intensiivne. Olgu siis heas või halvas. Või esialgu ehk ainult probleemetekitavas mõttes. Kuid tuleb välja, et intensiivsus võib pärineda ka hoopis mujalt. Antud juhul soovis ajakirja «Teater. Muusika. Kino» toimetus, et ütleksin, mis ma Lurichi-filmist arvan.

Ma arvan, et see on mitmete heade algetega, kuid jällegi suhteliselt luhtunud film.

Head alged on: huvitavate võimalustega peategelane, huvitavate võimalustega süžee, lavakujunduslik hoolikus ning efektiivne operaatoritöö. Pealegi, ka see asi pole filmis halvim, mis mõnes «Tallinnifilmi» töös tulemuse ette ära rikub: teksti pealeloetuse füsiognoomiline ning akustiline ebatäpsus tappis osalt juba ette ära «Nipernaadi», aga «Lurichi» jättis enam-vähem ellu. Muuseas, kui juba tekstist, siis tahan ütelda,

et «Lurichi» kakskeelsus tekitas pentsiku mulje. Kui «Tallinnifilmilt» pole tellitud venekeelset filmi, võiks ta teha eestikeelseid. Niisugusest keeletõepärasuse saavutamise katsest, nagu seda «Lurichis» proovitakse, sünnib ainult uus ja mõttetu tinglikkus.

Kuid kõnelgem häist algeist. Ütlesin: huvitavate võimalustega peategelane. Vähemalt eesti kinopubliku jaoks on ju Lurich seda ilma vähima kahtlusega. Aga kas filmi Lurichis on see huvitavus realiseerunud? Mitte kuigivõrd. Lurich on filmis lihtsalt sümpaatne mees, lihtsalt tubli, omas pisut lüürilises olekus natuke kaitsetu poiss. Ja tal ei lastagi ju õelda peaaegu midagi muud kui paar lauset tervisliku eluviisi kasuks. Stsenaristidele, kellele Lurichi muut oli kindlasti kõigis mõõtmetes teada, pidi olema tuffav ka müüdi Lurichi hoopis avaram inimlik maht: kas või ta peaaegu aferistlik reklaamivaist, ta

trikilembus, ta meisterlik enesereži. Olnuks ta ise oma filmi režissöör, võinuks sellest tulla ehk tükati maitsetu, aga mitte üheski lõigus lõtv film.

Õtlesin: võimalusterikas süžee. Aga mida me filmis näeme? Hea poisi auhinnad varastatakse ära — näeme enam-vähem eemalt minigeid aurahasid ja karikaid ning hiljem katkist akent — ja hea poiss esitab kohtule hagi,

proua vahel. Aga seegi jäetakse õhku. Sinna-samasse jääb tegelikult ka Lurichi ja politseimeistri vaheline pingeliin. Muide, näitlejatöona sisaldas politseimeister minu meelest häid bürokraatliku saatanikkuse algeid, kuid hajus kuidagi märkamatu. Ja lõpuks näeme ka Lurichi maadlejakarjääri sõna otseses mõttes õhku ripsuma jäävat: Lurich ja ta viimane vastane tarduvad ekraanil «igavesse suurde vastasseisu».



mille lahendamine öeldakse võivat kesta aastaid. Varguslugu näib olevat mõeldud asja teljeks, kuid telg jäetakse õhku rippuma. Edasi. Õppefilm või puhtnoorsoofilm see ju pole. Aga milline muu film on armastustemata eluvõimeline? Me näeme sinipastset kohtumist pargiteel, sümpaatset daami Lurichiga hetkeks minevikku meenutamas, näeme sümpaatse daami pisikest poega Lurichi suurel eeskujul hantleid hoobamas, kuuleme daami kutsumas Lurichit külla ja Lurichit töötamas teda külastada — kuid Lurich tehakse märkamatu (mitte ometi meelega!?) sõnamurdjaks ning jäetakse ka vastav liin õhku. Sinna-samasse jääb ka Lurichi suhe tema massööriga, see iseendast pisut intrigeerivgi sõpruse-, kolleegiaalsus- või teenistussuhe. Sest massööri sõnatu eemaletõrjumine Lurichi poolt jätab vastamata küsimuse, k u i lõplik või ühekordne see on. Juba ekspositsioonis näib nagu sigivat intriigialge Lurichi ja politseimeistri

«Lurich». Rein Karemäe (Berglund) ja Aino Talvi (Berglundi ema); Leonid Sevtsov politseiülemana; Enn Klooren (Abram) ja Tõnu Lume (Lurich); stseen filmist.

V. Menduneni fotod

Muuseum, mis puutub finaali või pigem selle puudumisse: olen kaugel pakkumast end filmi kaasstsenaristik, aga tahaksin seda enam küsida, miks pole stsenaristid finaali aineks kasutanud pärimuse talletatud lugu sellest, kuidas Lurich maksis politseimeistrile tema vargatembu eest omal laadisel, aga ikkagi vapustaval moel tuhande inimese kohutavas naerulaines kätte? Asjaolu, et olen seda stseeni ühes novellis kirjeldanud, ei privatiseeri seda ju kuidagi. See kuulub üha üldkasutatavate kultuurilooliste lugude repertuaari.

Nagu kõigil põnevamail maadlustel, oli politseimeister olnud platsis ja oma tavalisel kohal: otse maadluspõrandat piirava laudbarjääri taga, tillukese laua ääres politseiloozis. . . Lurich ja türklane olid tammunud pusedes mööda põrandat ringi ja peatunud siis politseimeistri looži ees. Ja äkitselt oli türklane saanud topeltnelsoni sisse ja Lurich oli olnud kápuli all ja türklane oli hakanud pigistama. Ja pigistanud kohutavalt kaua. — Ja siis äkki oli Lurich olnud võttest väljas ja mõlemad püsti ja Lurich oli lennanud läbi õhu («Muidugi oli see neil koertel kokkulepitud trikk!») — Lurich oli lennanud läbi õhu, tagumik ees — laudbarjäär puruks! Politseimeistri laud puruks! Politseimeistri tool puruks! Politseimeister laua ja tooli rusude vahel pikali maas! Ja Lurichi tagumik politseimeistri näos. . . Ja oli olnud selgesti näha, kuidas Lurich oli halastamatult, rahulikult, pikalt nühinud tagumikku politseimeistri mustavuntsilisse näkku. Samal ajal, kui tuhat viissada inimest mõirgas naerust. . . Naerumürin oli veel kestnud, kui Lurich oli tõusnud püsti, vaigistanud tsirkuse käeviipega ja öelnud oma elegantse vene keeles üliarmastusväärselt: «Prostitute, Vaše Prevozhoditel'stvo — malen'koje sportivnoje neštastjel!» Mille järel ta oli läinud maadluspõrandale tagasi ja seljatanud oma türklase viie minuti jooksul.

Niisiis, filmi õnnestumise seisukohalt pole minu meelest asjale kõige saatuslikumaks mitte tippnäitlejate puudumine või mis tahes muu viga, vaid alustatud liinide lõpetamatus. Lõpetamata liinide summana mõjub ka film ise lõpetamatult. Tal tundub olevat niivõrd mitu, kuid niivõrd hajusat eesmärki — kultuurilooline, spordilooline, noorsoo-õppeline, põnevuslooline —, et need on kokku sünnitanud eesmärgitu filmi. Ja mis puutub teatavasse kujunduslikku suurejoonelisusse, mida oleks ülekohtus eitada, siis on selle lõpptoime omefi küsitav: kas pole nii, et pildiline üleküllastatus kipub sööma napi sisu koguni ära?

Kui lõpuks peaks tahetama, et ütlen Eesti filmitöö kohta midagi üldisemat, siis seda: minu meelest on meie ebaõnnestumiste puhul olnud peapõhjuseks režissuuri nõrkus: selge, tõsisügava ja järeleandmatu omakujutluse puudumine režissuuris. Meie režissöörid on õpetatud uskuma, et film koosneb teoreetilistest tarkustest ja efektsetest piasjadest. Teiseks (see on üks eelmise aspekte), nad täidavad sekundist sekundisse ja meetrist meetrisse stsenaariumi käske. Nad veavad niiti stsenaariumi ühest naelast järgmiseni — kui õige või vale see paberilt filmile veetuna on, selle eest vastutagu stsenarist — ja naelte vahekohtades lükivad nad niidi ilusaid värvilisi postkaarte ja nipsasju täis.

Ah et meie ebaõnnestumiste tegelikud süüdlased on ikkagi hoopis stsenaristid? Teinekord muidugi nemad ka. Aga mulle tundub, et ainult äärmistel juhtudel. Sest minu meelest on stsenaariumil filmis niivõrd sisemine, niivõrd skele-

tiline ülesanne, et ta peab juba hoopis kiivas olema, kui see resultantorganismist näha on. Jumetus, jõuetus, lõtvus, hajevus, näotus — need on omadused, mis ei tarvitse üldse skeletini ulatuda. Või mis mõnikord muidugi kuuluvad skeleti patoloogilisusega ühtsesse haiguspilti.

See lummas optiline sihik...

TÕNU KARRO

F. Schilleri «RÖÖVLID» RAT «Vanemuises». Lavastaja Mati Unt, kunstnik Jaak Vaus. Esietendus 9. oktoobril 1983.

Olen sattunud ridamisi etendustele, mille kesksed näitlejatööd mind ruineerivad, rõhuvad. Tuleb see parajasti lõivu saavast mängumaneerist või on üldisemate ajamärkide teene, ent suure intensiivsuse ja sugestiivsusega, millest end vaatajana ei suuda lahti rebida, kujutatakse neurootilisi, areneva haiguslooga või lausa füüsilise hävingu piiril hinge vaakuvaid lavakujusid. Nii oli Smoktunovski Ivanoviga, Herma küla Faehlmanniga, Krjukovi Saalepiga ja nõndasamuti rõhub mind Raivo Adlase Karl von Moor M. Undi «Röövlite» lavastuses. Sisepinge keeb Karlis avasteenist alates, seda toetab väline eksalteeritud («sülge pritsiv») rollikäsitlus, mida kohati võiks võrrelda Eelmäe Mogri Märdiga. Rolli ideelist tõlgendust on Adlase mängust siiski hoopis raskem välja lugeda, sest laval nähtav on sedavõrd kaootiline (mõtte poolt korrastamata, misantseeni absurdnegi), nähtavasti ühe individuaalse «mina» hävingu ja huku lugu. Teisem igatahes kui näidendi lehekülgedelt kandikul kätte serveeritud tõdemus, et «isegi kättemaks ja õigus ei pühenda verevalamist ja röövabinõu». (V. Alftoa).

Algteosega võrreldes pole lavastuses vahe Karli ja ülejäänud röövlilõugude vahel niivõrd märgatav. Temas on vähe jooni traditsioonilisest «õilsast röövlis Karl Moorist», kelle eelkäijaks arvatakse teeröövel Roque Guinartit Cervantese «Don Quijote» II osast, kes katkestas suhted ühiskonnaga, et kätte maksta talle osaksaanud ülekohtu eest ja kaitsta nõrku. Ehkki Karl avasteenis tsiteerib Plutarchost, pole ta ka kangelane Plutarchoselt, kes oma kujutamisobjektiks valis väljapaistvaid kurjategijaid.

Schiller, kelle «Röövlid» tähistab üheaegselt «tormi ja tungi» liikumise tippu ja lõppu Saksamaal, on oma Karlile andnud Brutuse ja Cato tüüpi antiiktribuunide asketismi ja omakasupüüdmata aktiivsuse. Schilleri kangelane polemiseerib, nagu ta analoogid inglise sentimentalismikirjanduses (Richardson, Sterne) või rousseaulased Prantsusmaal, varasele valgustusele omase mõistuse filosoofia ja ratsionalismi ideedega. XVIII sajandi teise poole valgustajad juba tajusid areneva industriaalühiskonna ja tsivilisat-

siooni pahesid, rangete reeglite ja mõistuse filosoofia asemel kuulutasid nad südame ja tunnete õigust. Schiller ise on autoretsensioonis (1782) kirjutanud: «Röövel Moor ei ole varas, kuid on kurjategija. Mitte lurjus, vaid koletis.» Ja veel kirjutab ta, et Mooril on valida — saab tast Brutus või Catilina. «Ainult õnnetu asjaolude kokkulangemine muudab ta teiseks ja ainult pärast koletuslikke eksirännakuid muutub ta esimeseks.» Schiller kirjutas draama, milles peategelase kui «ideede ruupori» (Belinski) eest kõneleb autor; seeläbi on seletatav ka «Röövlite» lõpustseen, kus «amoraalseid» vahendeid kasutanud Karl püüab oma süüd kõlbelse teoga siluda. Kuid ilmselt ei suuda mis tahes «aga» maandada teose üldpaatost ja mäsuvaimu, eriti kui sellist vaatenuka soosivad aeg ja eelhoiakud. Engels ongi öelnud: «Schiller on kirjutanud «Röövlid», kus ta ülistab noore inimese õilsust, kes on avalikult kuulutanud sõja kogu ühiskonnale.»

Mati Unt on võtnud oma lavastuse teesiks midagi tänapäevasemat — «kogu maailma jälgiva terrorismisihiku» (E. Treier), jättes välja despotismi ja türanniavastase teema. Kas leiab aga lavastaja poolt võimendatav liin küllaldast tuge näidendist? Ja õieti hakkab «madaldatud» Karlit kahjusi, sest niiviisi on meilt siiski võetud üks šanss — võimalus teadlike maailmaparandajate motiive, taktikat ja humaansust mõttes proovile panna ja siit edasi mõelda. Karli ja Franzi kontrast, Karli despotismi, vaigse surutise vastane paatos oleks ilmselt suutnud sütitada tänaseidki vaatajaid. Pealegi kannatab nüüd näitemängu pinget: Karli ja Franzi tõeliselt draamatilise konflikti asemel on laval vaid kaks «erifaasilist kurja» (R. Heinsalu).

Ch. Körner, kellega Schillerit sidus sõprus, kirjutab eessõnas «Röövlite» 1823. a trükile, et Franzi osa loomiselt olnud dramaturgil silme ees Shakespeare'i Richard III. Küllap rollide aluseks ongi ühine arhetüüp, ehkki viimase aja räägitavaim Richard — Sturua lavastuses Rusthaveli-teatris — on veelgi äärmuslikum oma kurjuse jubeadas võlus. Temas on midagi eksistentsiaalse eluhoiakuni küündivat nagu Camus' Don Juanis, kelle puhul uustestamentlikud hea ja kurja moodupuud muutuvad mõttetuks.

Jüri Lumiste Franz on edenend ajatunnetuse väljendajana, kui nii võib öelda, näidendi Franzist kultuursem, rafineeritum, võib-olla ka psüühiliselt labiilesem, esindades aga ikka kõike

isiklike ihade rahuldamisele ja kasusaamisele taandavat eetikat. Franzi ja vana krahvi Maximiliani (H. Haravee) suhtes võib näha ka «oma viitse» lugu, sest Maximiliani avamonoloog päikese kasulikkuse kohta annab aimu — sessamas pelka omakasu silmaspidavas tähenduses — «valgustatud peast», kellest ometi hingetuid ja salakavalaid võrseid tõuseb.

Nagu Karlgi on Lumiste Franz psüühiliselt üles köetud, nõrkedes ajuti isegi hullusesse; kujutan ette, kuivõrd kohutav oleks ta paaris Spiegelbergiga Ao Peebu esituses, kelle jahe, justkui prepreereeritud mängumaneer toetab võikust tekitavat võrdpilti elavatel inimestel eksperimenteerinud koonduslaagriarstidega. J. Lumiste mängu teeb meeldivaks seesama, mis tema õpetaja Hermaküla omagi — mõtte andmise ja kandmise oskus. Viimane praegu küll vähem, sest Lumiste ei suuda alati tähelepanu keskmes püsida, nii-öelda «suurt plaani» anda. Värvikaina jäid meelde Franzi duetid teener Danieliga (V. Paavel), Hermanniga (K. Otsus), Amaliega (R. Loo), pastor Moseriga (E. Kivilo).

Riisuvat ja põletavat röövlikampa on Unt näinud meie sajandisse üldistuvate lõõmameeste ja palgasõduritena. Kuivõrd olnu võimaldab otsustada oleva üle, siis tahtnuks röövleid kujutanud näitlejatelt lindpriidenagi suuremat täpsust oma sotsiaalsete prototüüpide väljamängimisel. Mitmekordsel vaatamisel muutusid kuigivõrd jälgitavaks Rolleri (T. Lilleorg) ja Spiegelbergi hõõrumised, nagu ka Karli ja Schweizeri (K. Adlas) ning röövlinaiste omavahelised suhted. Küllap on see vastuvõtuvõime asi, ent poomisurmast pääsenud Rolleri mäng häirib siinkirjutajat oma varjamatu psühhopatoloogilisusega. Röövliljõuk tervikuna toob aga keelele võrdluse Mikiveri «Hamleti» rändnäitlejate liiniga, mis etendusel pakkus üllatavaid ja vastakaidki mõistmisvõimalusi, kuni lavastaja hiljem «Teatri-märkmikus» näitlejate sagimisele ja salamõrtsukatööle kontseptuaalse põhjenduse andis.

Undi kui lavastaja sisutaotlusi «Röövlites» peab paljugi vaid oletama ja aimama. Undi päästab teatud piirini küll alati see, et tal on idee, ta reflekteerib, tunnetab, teadvustab — loogilis-ratsionaalsel tasandil. Vaimumängude mängijana on Unt ju ikka huvitav (mõtlen ka kirjandust). Kuid läbi teatri enese kujundi, läbi näitleja, läbi lavalise intensiivsuse pole idee-tasandit suudetud seekord välja tuua.

Ilmselt on aga põhjust rääkida ka röövleid kehastavate näitlejate hirmutavalt ebaühtlasest mängutasemest — nii mitut puhku äratab laval nähtav kahtlusi rolli siseelu loomise oskuses, mitme lavakuju kooselust rääkimata. Oldisemalt soodustab seda tendentsi võib-olla nn ennast varju jättev režissuur (eriti kõiges, mis näitleja juhtimisse puutub). Antud lavastuses on kõnekas puhkestseen metsas, kus röövlid loovad tõepärase visiooni kuumast ja sääskederohkest suveõhtust, kõrvu täieliku ükskõiksusega relva käsitemisel, mõjudes puutokkidega sõda

mängivate poisikestena, kellesse vähemasti ükski sõjaväes käinud mees hetkekski ei usu.

Iseenesest ilusate leidudega kujundus (J. Vaus) ja helitaust (E.-S. Tüür) on nauditavad, ent neid on võimalik vastu võtta ka mängulisest liinist täiesti lahus. Etendust vaadates mõtlesidki taas kord Schechneri poolt teatrileksikasse toodud *environmental'*i võimalusele, katsetustele ruumi, valguse ja heliga. Sellele lummalvale optilisele sihikule tagariidel, millelt peegelduvad maailma krematooriumikorstnate suitsud, inimsipelgate askeldustele kui värvilaikudele laudilmas...

P. S. Lõpetuseks veel üks tähelepanek: on saamas seaduspäraseks, et «Vanemuise» laval püss esimese korraga pauku ei tee.

M. Undi *estica mundi*

JAAN RUUS

O. Lutsu «KAPSAPEA JA KALEVI KOJUTULEK» ENSV Riikliku Noorsooteatri väikeses saalis. Lavastaja **Mati Unt**, kunstnik **Jaak Vaus**. Esietendus 29. jaanuaril 1983.

Mati Unt on kurnud, et tema teatrilavastusi pole küllaldaselt arvestatud («neljateistkümnest lavastusest on kaheksa-üheksa arvestamata jäädud», TMK 1983, nr 3). Ka alljärgnevast ei tule arvestust, see on lihtsalt arutus sellest, milline võiks olla Oskar Lutsu projektsioon Mati Undile kui meie ainsale kirjanikust lavastajale.

Ma ei tea, kas «Kapsapead» ongi võimalik väga hästi lavastada. Kuigi «karakterikujunduses ja dialoogis on Lutsu selles näidendis andnud oma parima», nagu hindavad kirjandusteadlased¹, on tükk pigem veste kui näidend. Humoorikad kujud meie endi hulgast võetakse küll üles, aga sennapaika nad jäävad. Kuid just seetõttu — jõukohasuse, aga samuti följetonistliku tüübisuse ja muidugi ka lühiduse tõttu — on «Kapsapea»-anekdoodist saanud isetegevuslava- de raudvara.

Ometi on lavastaja Unt Noorsooteatris suutnud sellest 1912. aastal kirjutatud ühevaatuslikust rumal-ahnust pilavast poolanekdoodist teha mitte ainult eesti näidendivara taastutvusta-

va lavastuse publikule, kes vanu amsaid asju jälle näha tahab, vaid tal on ka Lutsu abiga öelda sõnum neile, kes näidendi tegelaste keskkonnas elavad seitsekümmend kaks aastat hiljem, kui pole endisel kujul peremehi ja saunikuid ja peretütre seisuseuhkus on külmal maal käimise läbi deflooreeritud.

Pliuhkami maailm ja meie maailm jäävad siiski endiselt üheks tervikuks. See on väike, enamasti endale orienteeritud ja iseendaga visalt tegelev maailm, mis võtab vastu erisuunalisi välismõjutusi. Mõjutused kuhjuvad: kui iseseisvat vaatekohta pole, on mõjualtisus ikka kaasa toonud eklektikaohu. (Meid ümbritseva eklektika rõhutamine jääb lavastuses lavapildi ja kostüümide hooleks (kunstnik Jaak Vaus): vokk ja serverimislaud, pars ja kabineti-elektrikamin, pott-tanu ja varbavahesussid jne). Sellise lavapildi on kujundanud alalhoidlikkus, mille taga, nagu avab tükk, pole õieti midagi peale hetkesaamahimu. Pole isegi seda korduvalt hukkamõistetud tarbijamentaliteeti, kuna see eeldab vähemalt tarbimistki. Mis muu siis ikka saaks vaimsete huvide puudumisel, vaimsest iseseis-

«Kapsapea ja Kalevi kojutulek» Noorsooteatris. Enn Kraam — Pliuhkam, Hilja Varem — Roosi.

G. Vaidla foto

¹ Vt näit «Eesti kirjanduse ajalugu», III köide, lk. 448.





Dramaturgide ning lavastajate nõupidamine novembris 1983. Mati Unt tooli valimas.

A. Ilo foto

vuusest ilmaolemisel ühe tugeva elujõulise indiviidi (aga Enn Kraami Pliuhkam on seda kahtlemata) tõukejõuks olla kui teda ümbritsev maine maailm, mida (olguigi väikestes annustes) on lootust endale saada, oma käega katsuda. «Kiituskiri las olla, aga viis rubla on viis rubla.»)

«Kapsapea» 35-minutilise etendusega liitub väga loomulikult 32-minutine «Kalevi kojutulek», andes tervikliku õhtu. On arvatud, et «hilisemas draama- ja fõljetoniloomingus püüdis Luts Pliuhkami kaju edasi arendada («Kalevi kojutulek» jne), kuid ei saavutanud enam «Kapsapea» eredust».² Teatriõhtul pani aga just «Kalevi kojutulek» ka «Kapsapea» vanatuttava maailma meie suunas liikuma, olles samal ajal õhtu eradam pool ja mitte ainult uudislikkuseks. Lisaks madalalae naerutamisele ilmub siia kõrge ja madala vastandamine («Elagu vabadust!» — «Mes asi?»), tuttavates iseloomudes ilmuvad uued jooned (argus, silmakirjalikkus), üle kõige aga kuuleb Pliuhkami visa torinat — karjajaagu «keedunõu toro» otsimist. Mis ka ei juhtuks, tema otsib «oma toro» («Vast saadate selle Kaleviga ühe arssina pikkuse plekist toro?»), kuni tragikomikani välja («lähed sõjaväkke, väga hea, saada mulle linnast see toro!»).

Selles madaluses on jõudu! Muidugi, eneseäililitamiseks polegi vaja suuri ja ülevaid kirgi, need pigem segavad. Eklektiline, kuid staatiline ülekujutatud «Kapsapea» olustik kasvab «Kalevi» kojujõudmisel groteskiks. Kõige selle peale valab Artur Rinne (tema nagu Luts tundis eestlast) vana plaadi kahinal oma rahustav-rahvalikke viise: aas haljendab... mets mühiseb... Lavastuse lõpus muutub see muuseumilugu tänapäevaseks irooniliseks rokitantsuks: on meeles veel need muistsed õnneaad! Pliuhkami käsi-silme-ees tulevikkuvaate ja lõpurokiga toob lavastaja Pliuhkami otsejõones tänasesse päeva.

Publik on tulnud nautima ajaviifelist klassikat, kuid ta pannakse vaatama peeglistse. Praeguse lavastuse voorus on humoristlike vestete igikestvuse põhjuste leidmine, rahvanaljandite aluspõhja avamine, käesoleval juhul siis «madaluse jäävuse seaduse» väljatoomine.

Kuid kõige selle mõjuva kontseptuaalsuse juures on lavastaja Unt jätnud kahe silma vahele ühe soodsa võimaluse: ta pole nimelt usaldanud kirjanik Unti.

Mis juhtuks, kui Pliuhkamid-Sägad-Saunanaised toodaks tänasesse päeva mitte ainult lavastuse lõpusillaga? Viitaelne talupojahing Pliuhkam lausa sunnib — vähemalt minu jaoks — end projitseerima 1912. ja 1919. aastast siia poole, läbi selle sajandi muutuvate ajatuulte. Kui juba anekdoote lavastada, siis miks mitte neid ka transformeerida? «Kapsapea» tegelasi kujutleme ka hiljem toimivates, meieaegsemates situatsioonides. Ma ei tea, kas Pliuhkamis on küllalt haaret, et saada kolmekümnendate lõpul suur talunikuks, võib aga kindel olla, et ka väljasaadetuna ajab ta oma maiseid asju visa järjekindlusega edasi. Ja kui Pliuhkam ei tõuse kõrgemale «ausast keskmikust», võib teda viiekümnendatel aastatel oodata ka brigadiri koht keskmises kolhoosis. See kõigest suurest eemale jääda tahtes ja siiski kasu ihkav vanamees ei hävi.

Mati Unt on kirjanikuna — näitekirjanikuna — vahel püüdnud üles seada mudelsituatsioone. Kas just Lutsu fõljetonid-anekdoodid pole see paik, kus tuttavate karakteritega luua tänapäevaseid situatsioone? Teha pliiuhkami-aad nelja-viievaatuseliseks, tuua Lutsu igieestlased tasapisi välja tänasesse päeva. See vastaks ka Undi «autoriabieli» vaadetele, ja eks ole ju Luts kui klassik meil ühel riulil Beckettiga ja Višnevskiga. Muidugi, me peame arvestama, et näiteks Eesav Edvard Puuslik asus küll elama «Õhtulehe» veergudele, kuid päriselt see Kalamaja poiss seal ei kodunenudki. Ja võimalik, et Pliuhkam jääb mustamäelasest ehk liiga kaugele (kuid kes keelab tal urbaniseeruda?). On aga veel üks häda. Luts ise on kurtnud: «Ent siis hakkavad mu pealuus ja selle ümber viirlema uued tüübid. Imelik küll, enne tüübid, siis alles probleemiasetus, mida lahendada. Mis ma hakkam tegema nende meeste ja naistega, kes ilmselgesti seisavad mu silmis, südames ja võib-olla neerudeski?»³ Ka Mati Unt oskab kirjanikuna sugestiivselt kirjeldada asju, tüüpe, olukordi, kuid tahab need jätta samuti sinnapaika nagu Lutski.

Ja siiski: kes siis muu siin meil — peale Undi.

Ants Lauter 90

LILIAN KIREPE

Armas Paul!

Käisin eile Kohilas ja sain seal Altermanniga kokku. Kohilas mängiti «Neli päeva» ja vaatasin, kas ei leiduks mõnda noort tegelast seal meie jaoks. Keegi Lauter 19 a. v., kaubanduse kooli lõpetanud ja nüüd Mayeri vabrikus Tallinnas kontoris 45 rubla kuu palgaga, mängis Arnoldi osa (elumees ja armastaja). Leidsime mõlemad Theoga, et ei olnud suurt vigagi ja võiksime tarvitada 35 rubla k. p. Mis sina arvad?

Sinu Karl

«Armas Paul» oli Paul Pinna, «Sinu Karl» — Karl Jungholz.

«65-rublaselt* kuupalgalt vabrikukontoris mindi kerge südamega üle 35-rublasele «Estonias». Prokurist Hummel koputas endale rusikaga vastu pead ja näitas siis näpuga minu poole. Hull! Muidugi hull! Võiks saada priimaks meheks pildi taga. Aga teatrisse! Komejandiks! Meschugge! Kõigi nende tiitlitega võiks kerge südamega leppida. Aga mis ütleb isa? Vana Mäe Mihkel? Sinna ei julge niitsatadagi. Käidi küllap siiski enne «Estoniasse» astumist Mäel ära. Sest kuidas muidu isa sai sajatada: maa põhja see päev (põrgu põhja ei sobinud vanal vööründril ütelda), kus ma otustasin sind koolitada. Ja küllap järgnes rida muidki raskeid rabamisi. Ema oli hoopis endast ära. Patu tee! Patu tee lähed noorim laps, see mädamuna! On ikka tõesti mädamuna».

(Ants Lauteri mälestustest)¹

Altermann ja Jungholz — meie toonase teatri tippnimed. Mis ajendas neid minema südatalvisel päeval Kohila aleviku seltsimajja, et seal keegi üheksateistkümnenaastane Lauter üle vaadata? Kas rahvatarkus magavast kassist, kelle



Ants Lauter Jägala joal Looduskaitse Seltsi matkal 1965.

* Kontoriametnik Lauteri palga suurus on seega lahtine. Mõlemad andmed (45 rbl ja 65 rbl) on n-õ dokumentaalsed. Millega seletada 20-rublast vahet, selle üle võib lugeja ise, nagu ajaloolasedki, oletusi teha. TOIM.

¹ Ants Lauter. Käidud teedelt, II kd. Tallinn, «Eesti Raamat», 1982, lk 21.



suhu hiir ise ei jookse? Või hoopis mis-siocnitunne? Episood üha kaugenevast minevikust, kuid pakub järelemõtlemist täna ja tulevikuski.

Oi, kuidas võib eksida talentide varasel prognoosimisel! Oli seekord tegu äratundmise või õnneloosiga, kuid Kohila «noorest armastajast ja elumehest» kasvas aastatega suurmeister. Nestor, kelle juuresolek meie teatris tänaseni tuntav, kelle sõna arvestati ja arvamust respektieriti. Kellel alati oli midagi võtta cma suurest elu- ja kunstikogemuste paunast, et seda jagada, küsijat nõu ja jõuga toetada. Ning kes ei põlanud ega peljanud ise aktiivselt sekkuda seal, kus see temale tarvilik tundus. Ükskõik, oli siis tegu meie teatri töö-, pidu- või leinapäevadega. Lauter oli kohal — vapralt rühikas, mehiseralt sirgeseljaline, kohusetundlikult ülitäpne.

Mõni aasta tagasi jõudis Lauteri mõttepärand tänase lugeja kätte. Kahekõiteline «Käidud teedelt» (koostajad



M. Pagnol, «Eluaabits». «Estonia», 1929. Suzy Courtois — Erna Viilmer, härra Topaze — Ants Lauter.

H. Raudsepp, «Ameerika Kristus». «Estonia», 1939. Johannes Niglas — Ants Lauter.

H. Einas, K. Kask, L. Tormis)¹ ilmus ja kadus lettidel — nii nagu enamik trükijõudvatest teatriraamatutest. See on kogumik, mis sisaldab ühtaegu artikleid, sõnavõtte, intervjuusid, reisikirju, kohtumiste stenogramme ja mälestusi — nii väheseid kirjanekuid kui ka lindile räägituid. Asjalik raamat, tark ja arukas. Pakub lisaks teadasaamirõõmule lugemisnaudingut pealegi. Sest Lauteril, kes ennast sugugi kirjameheks ei pidanud, oli oma mõtete väljaütlemiseks nii sulge kui sõna. (Ja kui sellele sõnale vahetutel esinemistel lisandus veel temale omane artistlik-rõhutatud esituslaad, intonatsioon, miimika ja žest, sai sellest alati ütlemata nauditav elamus.)

Lauter ei kirjutanud mälestusteraamatut. Meel kõhkles, sulg tõrkus. «Ausus tõe vastu sundis teda lakkamatule enesekontrollile. See oli tugevam kui kirjutamisvajadus.» Nii sõnastavad selle peamise põhjuse raamatu hoolika eesõna autorid K. Kask ja L. Tormis. Küllap oli tõrkeid veel teisigi, nii väliseid kui seesmisi. Ülestähendused, millega ta sõprade ja kolleegide pealekäimisel siiski alustas, jõudsid vaid sinnamaale, kus tema elutöö õieti alles algamas oli. Ometi ilmutas ta täit valmisolekut siis, kui Karin Kask ja Lea Tormis kuuekümnendate aastate algul alustasid suuliste küsitluste jäädvustamist helilindile. Siin oli Lauteri sooviks, et vestlused toimuksid küsimusi ette andmata, eks-promptina. Sest järelemõtlemist pidas ta kariks aususele ja objektiivsusele. Nii koguti kümne aastaga hindamatu kultuurilooline materjal, mille nüüd «Käidud teedelt» igale asjahuvilisele kättesaadavaks teeb.

Lauter ei keeldunud ka siis, kui Teatri- ja Muusikamuuseum teda 60. aastatel sagedasti palus esinema kolleegide mälestusõhtutele. Üks nendest oli pühendatud Paul Pinnale. Vestlus oli kestnud juba mitu tundi, kell näitas hilisõhtut. Võimatuseni täistuubitud saal kuulas pingsalt Lauteri sõnavõttu. Hoo-gusattunud esineja märkas äkki kella ja küsis: «Kas räägin veel?» «Jaa!»,

ohkas üksmeelne, palavusest hõõguv publik. Keegi ei lahkunud. Hilised bussid sõitsid ära.

Ainult üks kord, kui haigus juba tõsiselt meest murdis, tuli ta päeval ja vabandas, et ta täna õhtul tõesti ei saa...

Teatrikunst ümber on palju räägitud, filosofoeritud, vaieldud. Paradokse ja vaimukusi pillutud. Kasulikku, paraku küllalt ka mõttetut, kokku kõneldud. Kohvitassitagusteks heietusteks polnud Lauteril aega ega asu. Ja ei olnud need tema aktiivses, tegusas loomuseski. Ta oli teatripraktik. Läbi ja lõhki. Iga toll, nagu ütles V. Panso. Tema arutlused, käsitlegu need konkreetsed ilminguid või teoreetilisemat laadi probleeme, lähtuvad alati otsestest teatrikogemusest ning taotlevad ka tagasisidet teatrile. «See on Lauteri töösõna. Kirjutatud teatri pärast, asja

A. Kitzberg, «Püve talus». «Estonia», 1925. Jalaka Jaan — Ants Lauter.



¹ Ants Lauter. Käidud teedelt, I kd. Artikleid. «Eesti Raamat», 1979. II kd. Mälestusi ja sõnavõtte. 1982.

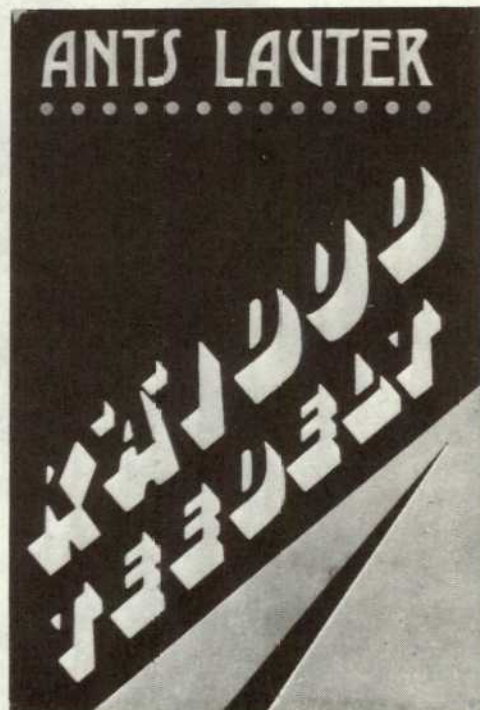
pärast. Sellepärast, et teatril oli vaja.» (K. Kase ja L. Tormise eessõnast.)

Kolmekümnendate aastate keskel tõstatas ta probleemi talendi ja töö vahekorra näitlejaloomingus. Ta nägi ja taunis tolleaegses teatris minevikupärandina püsivat nähtust, mida nimetas «lihtsaks teatri varal äraelamiseks», ande najal teatris vegeteerimiseks. Lauter rõhutas, et see nähtus «... peab meilt kaduma. Ja ta kaob siis, kui iga teatritegelane paneb oma kutsetöösse pidevalt oma tõeliste võimete maksimumi».¹ Söötijäetud anne ammendub ja kängub. Teda ei saa eksploateerida ilma talle midagi teadlikult vastu andmata. Ikka ja jälle, kaudselt ja otsest rõhutas Lauter «õppimise äraõppimise» vajalikkust, mõeldes selle all teadlikult tunnetatud vajadust püsiva enesearendamise järele, olgu see siis erialase teatrihariduse omandamine või tähelepanekute talletamine ümbritsevast elust.

Küsimusele, mida ta teeks, kui oleks võimalus kõike veel kord otsast alata, vastas Lauter vanuigi: «Läheksin Panso juurde õppima.»

Kui Voldemar Panso 60. aastatel ta-

¹ «Anne ja töö». Artikkel 1935. aastast. Käidud teedelt, I kd, lk 96.



lendi ja töö probleemi oma praktilis-teoreetilise teatrimõtte fookusesse tõstis, lähtus ta arutlustes peamiselt kahest kardinaalselt erinevast andetüübist — Paul Pinnast ja Ants Lauterist. «Kui Lauterile tähendas lavastus ja rollgi «kivist põldu ja kadakast karjamaad», kus saavutused tulid pingutus-tega, tööga ja kokkuvõtmisega, siis Pinnale oli roll ja lavastus enda vabastamine ja enda pillamine. Lauterile tähendas teater eelkõige tööd, Pinnale eelkõige mängu. Mängu kandis ta teatrist ka ellu, tõi elu teatrisse, mängis elus ja elas mängus.»² Pinna mängis Keani ja Napoleoni, Lauter Jalaka Jaani — meest «kiviselt põllult ja kadakaselt karjamaalt». Vahetamine polnud võimalik. Pinna sircus linnakividel, Lauter ajas juuri põllumullas. Tuli sealt hingepõldu harima teadmise, et miski ei tule kätte vaevata. Oskas aga vaadata ja tähele panna ka seda, kuidas Altermann lipsu sidus ja Pinna oma peeni veste kandis...

Lauteri hilistes minevikuuekskurssides pole nostalgilist meelisklemist. Sest see toimib alati mingil määral objektiivsuse arvel. Ja on nüüdismaailma keerukatel radadel eksleva indiviidi pelgupaik, kuhu ta põgeneb omaenese väsimuse eest. Lauter aga uskus olevikku ja heitis lootusrikka pilgu tulevikku. Ta pani oma panuse i n i m e s e l e, uskudes selle heasse algesse. «Istume siis ootuste ja lootuste lootusikuisse ja tõmbame üles kõik heasoovipurjed. Aga peame mees, et tuult ei puhu neisse keegi muu kui meie ise, kui tegijad ja nägijad.»³ Nõnda kirjutas Lauter oma lähetus teatrihooajale 1973/74, viimases pöördumises kolleegide poole. Vastutus tegude eest oleviku ja tuleviku nimel — selline oli Lauteri kodanikusituatsioon, tema testament. Ning Lauteri sulest ei mõju need sõnad mitte kõliseva fraasina, vaid aktiivselt omandatud elukogemuse suure põhitõena.

² V. Panso. Töö ja talent näitleja loomingus. «Eesti Raamat», 1965, lk 26.

³ «Gut Wind!». «Käidud teedelt», I kd, lk 231.

Ants Lauter murranguaastail

PAUL RUMMO

Mu tutvus Ants Lauteriga algas 1924. aastal. Sealtpeale võisin kaasa elada vist küll kõikidele tema lavastustele ja osatäitmistele. Esimesest perioodist on oma stiilipuhtusega kõige teravamalt meelde sööbinud tema kaks diametraalselt erinevat rolli: musjöö Topaze Marcel Pagnoli «Eluaabitsast» ja Jalaka Jaan August Kitzbergi näidendist «Püve talus».

«Mu tutvus» on siin kõike muud kui täpne. Tutvus eeldab kahepoolset suhtlemist. Teatud suhtlemine on küll seegi, kui üks lummas sadasid lavalt, teine, lummatu, istub parteripimeduses ja üks ei tea teisest tuhkagi. Sihuke «teine» olin ma Lauteri jaoks enam kui poolteist aastakümnet. Tõsi, oli 1938. a. mu lastenäidendi peaproovil põgus vestlus, kui näidendi lavastaja Arnold Vaino meid tutvustas. Jumaldata käepigistus oli nooruki jaoks suur elamus, aga suhtlemise seisukohalt oli see mööduv episoodikene.

Juhtus, et kolm aastat hiljem sain Lauteri ülemuseks, nõukogude «Estonia» esimeseks direktoriks. Mu eelkäija, nationaliseeritud teatri juht komissari ülesannetes Eduard Reining oli kogemustega teatrimees. Mina, sel alal üsna roheline, tundsin end algul teatrikorüfeede keskel ebamugavalt. Tõsi küll, kõik laabus hästi, ja Lauter ütles kunagi hoopis hiljem, et «Estonias» polevat ei enne ega pärast nii intriigivaba perioodi olnud kui need sõjaeelsed kuud. Mul jäigi talle rääkimata, et just nendel kuudel leidis ülivalvsaid, kes käisid minu juures ja küllap mujalgi kahtlust avaldamas tema kui kodanliku esindusteatrit juhtiva jõe sobivuses muutunud olukorras.

Nõukogude «Estonia» esimese hooaja seitsmest sõnalavastusest mängis Ants Lauter kaasa neljas näidendis. Tema osadeks olid vana Ilves E. Vilde näidendis «Side», Tammaru peremees A. Kitzbergi «Libahundis», Cotillard R. Fau-

cheis' komöödias «Ettevaatust — värsked värv!» ja aastate järel taas Topaze M. Pagnoli «Eluaabitsas». Veel oli ettevalmistamisel Kitzbergi «Püve talus», kus Lauter kordas oma tuntud hiilgerolli Jalaka Jaanina. Lavastus ei saanud aga hooaja lõpuks küpseks. Kaasagne teatriarvustus jagab Lauteri esinemistele suurt tunnustust, eriti esile töttes Ilvest ja Topaze'i.

Hooaja draamad ja komöödiad lavastas peale ühe erandi («Ettevaatust...» lavastas H. Paris) tohutu tööjõuga Andres Särev. Kuigi viimane ei nurisenud suure koormuse pärast, tundus mulle imelikuna, et heade kogemustega lavastaja Lauter esineb nüüd ainult näitlejana. Tegin temaga kord — see võis olla 1941. a. kevadkuudel — juttu lavastajatööle tagasipöördumisest. Ta keeldus, napisõnaliselt, kuid resoluutselt. Ta kahtlevat, kas ta lavastajavõimed vastavad nõukogude teatri vajadustele.

Ajastu kombe kohaselt võinuks seda keeldumist tõlgendada kui passiivse vastupanu avaldamist või vaata et sabotaaži ilmingut. Mina oma ideoloogilises roheluses arvasin tegemist olevat «vaatame, mis asjast saab» nähtusega, mis oli sellal küllalt levinud. Selleks andis asja varem nii energilise ning algatus-tahtelise Lauteri pidev reserveeritus ja endassesulgumine nendel kuudel, kusjuures aga talle omasest karmist enesedistsipliinist ja kohusetruudusest pedantne kinnipidamine ei näidanud ühtki minnalaskmise märki.

21. juunil 1941 lõppes teatrihooaeg ja algas suvepuhkus. 22. juuni varahommikul tungisid hitlerliku Saksa väed üle Nõukogude Liidu piiride. Algas Suur Isamaasõda.

Esmaspäeva, 23. juuni hommikul murdsin inimtühjas «Estonias» pead, kuidas laialisõitnud suurele kollektiivile teatada puhkuse katkestamisest ja mil viisil rakendada ellu Kunstide Va-

litsuse äsjast juhendit: luua rinde ja tagala teenindamiseks kunstilised brigaadid. Üllatuslikult astus sisse otsusekindla näoga Ants Lauter. «Tulin korraldusi saada.» Neid ta esimesi sõnu mäletan päris täpselt. Edasise jutu mõte vois kokkuvõtlikult olla selline: nüüd ei ole aega enam mingiteks kõhklus-teks. Fašistidele tuleb anda vastulööki. Lauter oli äkki nagu teine inimene, säärane avalalt teotahteline ja energias- pakitsev, nagu ma teda sealtpaale mitme aastakümne kestel imetleda võisin.

Tegin jutukaaslasele ettepaneku formeerida üks kunstiline brigaad ja olla selle juhiks. Ta nõustus jalamaid.

Rindebrigaade — nii hakkasime neid nimetama — kogunes «Estonias» ajapikku ligikaudu paarkümmend, kui õieti mäletan. Igaühes draamanäitlejaid, lauljaid, tantsijaid, pillimehi — kokku tosinkond inimest. Lauter sai formeerimisega valmis teisena ja tema juhitud väike kollektiiv sai nimeks «Rindebrigaad nr. 2». Selle brigaadi järele oli paaril esimesel sõjakuul kõige suurem nõud-



Näitleja ja lavastaja Ants Lauter 1930. aastate algul.



Ants Lauter (vasakul) kolhoosis kartuleid võtmas, 1954.

mine, olgu ehk suhteliselt sobivama repertuaari või siis juhi kuulsa maine tõttu. Tema enda deklamatsioonide löögi-võime oli tõhus.

Juuli keskel korraldas Neeme Ruus kõne-ringreisi Läänemaa valdadesse ja kutsus kaasa Lauteri brigaadi. Lauter rääkis tagasi tulles suure elevusega sellest mõnevõrra ohtlikust retkest, mis haaras tema noorusmaid. Märjamaalt, kust äsja rindekiiluna sissetunginud hitlerlased olid tagasi löödud, tõi Lauter kaasa autokoorma sakslaste kiivreid ja muud pagemisel mahajäetud sõjaväerustust — tulevaste lavastuste rekvisiitideks... Mu viimasel kohtumisel Neeme Ruusiga (augusti keskel 1941) ütles viimane, et Lauterist mõjukamat fašismivastast agitaatorit ta ei teadvat.

Selle kõneluse ajal oli Lauter Tallinnast, peaaegu piiratud rindelinnast lahkunud. Esimeses maailmasõjas saadud lipnikupagunid viisid ta reservohvitseride mobilisatsiooniga Venemaale. Paari nädala pärast läksin isegi sedasama teed kaudu Leningradi ja siis paari blo-

kaadikuu järel edasi ida poole. Rinde-teateid kuulates kujutlesin mõnikord Lauterit kuskil oma väeosa kõlava häälega rünnakule kutsumas. Kui detsembris Tšeljabinskis mitme kuu tagant jälle kokku saime, siis selgus, et Lauteri komandöri-võimeid oli vahepeal tunda saanud vaid Uraalides asuva sovhoosi jonnakas hobune, kellega mägedest metsamaterjali veeti. Poisikesepõlve kodutalu kogemused kulusid marjaks ära, märkis ta heatujuliselt, näidates pal-kide veeretamisest ja ohjade pingutamisest rakkus peopesi.

Sealsest peale andis Nõukogude valitsus Lauterile ohjad pihku ta kutsumusele ja vilumusele hoopis enam vastava koorma vedamiseks. Temast sai Eesti NSV Riiklike Kunstiansamblite asutamisel ja seejärel juhtimisel üks olulisemaid aktiviste. Kuna sellest on materjale juba rohkesti avaldatud, siis ei taha ma siin varem tuntut korrata.

Kordan siiski Ants Lauteri enda sõnu: «Ikka ja jälle on sünnis küsida — missuguse teise riigi valitsus või partei 67

oleks selles olukorras, kui oli Nõukogude Liit talve esimestel kuudel 1941, tahtnud, mõistnud, osanud ja suutnud astuda niisugust kaugelenägelikku kunstipoliitilist ja ühtlasi humaanset sammu? Ei usu, et selliseid siis oleks leidunud. Ja kui eesti kunstirahva peres oli veel poliitilisi saulusi, siis valitsuse see samm (s. t. Kunstiansamblite asutamine — P. R.) kujundas nad peagi paulusteks.» (Kunstiansamblid Suure Isamaasõja päevil, Tallinn, 1963, lk 126—127.)

See tsitaat, mis pärineb ulatuslikumast mälestuskirjutisest, toob meelde ühe pihtimuste öö. Sõja-aastad olid meid vastastikku sedavõrd lähendanud, et meie vahekorda võis nimetada sõprusseks. Meist ei saanud vastastikku südamepuistajaid, oma sisima teise ette laotajaid, — selleks olime mõlemad kinnisevõitu iseloomuga. Kord siiski...

Aeg: september 1944, Tallinna vabastamise oote-elevus, mis magada ei lasknud. Koht: väike kamber Võru «Kandle» teatrihoones, mida jagasid kaks hoopiski mitte võrukat — Lauter, ERKA kodupinnale jõudnud esimese rindebrigaadi juht, ja mina, Kunstide Valitsuse esindaja.

Sügisöö pimeduses tekkis kummalgi oma koikus und oodates senisest avameelsem vestlus. Millest just, ei mäleta, ütlegem, et iidamast-aadamast. Siis aga Lauter äkki mingi ootamatu erutusega (ta sõnad on ununenud, nende sisu aga sööbis mällu): sa neljakümne esimesel vist arvasid, et ma kannan nõukogude võimu vastu rusikat taskus. Ei, ei, ära salga, tean, et paljud nii arvasid mu reserveeritud hoiaku tõttu. Rusikat ei olnud, umbusk aga oli. Ma ei saa nii, nagu mõned teised: täna hurraa ühele, homme teisele. Vajan põhjalikku veendumisaega, olen pika mõtlemisega. Ma ei hurraatanud juba ammu möödunud, aga olin pika aja kestel sellesse juurdunud. Minuealise puu ümberistutamine on valuline, paneb põdema, tundsin omaaegsete Moskva-reiside tõttu ehk paremini kui ükski meie teatriinimestest nõukogude teatri kõrget taset ja olin sellest vaimustatud. Kirjutasingi ju sellest pikalt «Päevalehes» ja mujal. Aga kui sa tahtsid mind lavastajaülesandega siduda, siis mõtlesin: kuidas õpetada teisi, kui ise pole päris veendunud?! Hea töö-

meeleolu teatris ja teatri ootamatult avardunud majanduslikud tingimused hakkasid mu südames jääd sulatama. Koorik langes Hitleri kallaletungi järel. Küsisin endalt: kellega sa siis oled, ega ometi selle koletisega? Ivdeli sovhoosipäevad andsid tagasilöögi. Mitte niivõrd olustikulised raskused kui usaldamatuse õhkkond. Aga külmast kohmetanud kätega hobust rakendades mõtlesin: kas mu kõhkluste tõttu nendesse kättesse relva võiski usaldada? Ja siis kutse Kunstiansambleid organiseerima... Ei, hea, et kõik nii läits. Purustatud «Estonia» ootab. Käed sügelevad töö järele.

Nüüd, aastakümnete järel viljatu kahjatus: olnuks mu koiku all magnetofon selle inimliku pihtimuse sõnasõnaliseks jäädvustamiseks! Märganuks ma vähemalt järgmisel hommikul seda kirja panna! Aga ehk annavad suure teatri-mehe tundmaõppimiseks pisut ka need mälujupid.

Mõtteid rahvuskultuurist

PAUL RUMMO



Paul Rummo 1930.—
—1940. aastate vahe-
tusel. (1940/41. aastal
ajakirja «Teater
ja Muusika» toime-
taja)

Eesti kutseline teater oma kolmekümneaastase eluea jooksul on jõudnud tunnustusväärselt kõrgele kunstilisele tasemele. Koos teatri enese sisemise arenguga on tõusnud publikugi nõudlikkuse tase. [---] Seik, et publiku teatri vastu on nõudlikuks «hellitatud», sunnib lavastajaid ja näitlejaid muidugi jooksma võidu kunstilisi positsioone vallutades. See ongi loomulik, sest teater ei saa olla seltskonnast isoleeritud mugatsemise paik, vaid võimas tegur rahvahulkade kunstiliseks kasvatamiseks.

Kui nüüd publiku nõudlikkusega teatri mängutaseme suhtes asi enam-vähem oleks korras, ei saa viimast alati väita mängitava teose puhul. Nähtus, et väga sageli joostakse tormi tühisele, madalaid instinkte rahuldavale näidendile ja tõsiste, probleemikate näidendite puhul saalid jäävad tühjaks, on küll arusaadav, mitte aga rõõmustav. [- - -] Onneks pole praegu olukord selles suhtes sugugi enam katastroofiline, aga t e n d e n t s laiemas publikus turutasemelise repertuaari eelistamiseks on olemas. Kui ühel ilusal päeval rühm meie nimekamaid näitlejaid lööks käega oma kunstilistele töekspidamistele ja asutaks teatri, milles pakutaks kogu aeg kerget janti, hästi läbipaistvat pikantsust ja magedat sentimentaalsust — võiks olla kindel, et see teater võiks priskesti ilma igasuguse välise toetuseta elatuda.

Teatrite kaugemaks sihiks peaks aga olema kasvatada kõige laiemaid publikuhulki teadlikuks ja kunstinõudlikuks ka näidendi kirjanduslikkude ja ideoloogiliste väärtuste suhtes. [- - -]

Kas ei oleks aeg, et teater hakkaks looma tihedamat sidet oma publikuga, hakkaks viimast kasvatama teadlikumaks ka teisi vahendeid kasutades, kui vaid teatrilava kaudu? [- - -] Selgitatagu publikule näidendite põhiideid, lastagu teda oma arvamisi ja seisukohti teatris nähtu-kuuldu üle avaldada ka teisiti kui käsi plaksutades ja vilistades! Veendutagu, et sellest oleks määratu kasu nii teatril kui ka publikul. [- - -]

Kasvatame teadlikku publikut. «Teater», 1937

* * *

[- - -] Kõigest oli puudus — relvadest, laskemoonast, toidust, kehakat-test, peavarjust . . . Ja neil väga rasketel päevadel detsembris 1941, siis, kui alles äsja oli viimane lapp Eestimaa pinnast Osmussaare näol fašistide kүүsi langenud, tegi Nõukogude valitsus otsuse Eesti NSV Riiklike Kunstiansamblite asutamiseks. [- - -] Ansambliite loomise otsustajad arvestasid muidugi eesti kunstirelva jõu liitmist tulirelvade jõuga, millist arvestust ansambliid hiljem ka kõigiti õigustasid. See oli aga ainult üks osa ülesseatud probleemist. Loodava asutuse võib-olla veelgi tähtsamaks ülesandeks pidi olema eesti laialipillatud kunstikaadrite koondamine, säilitamine, kasvatamine ja karastamine taasvabastatava Nõukogude Eesti jaoks. [- - -] Ja märtsis hakkas Volga kaldale Jaroslavl'i voolama igast ilmakaarest, jah, ka blokeeritud Leningradist eesti kunstirahvast. [- - -] Kõik see ja lisaks eriti igapäevane vahetu kokkupuutumine teiste nõukogude rahvaste esindajatega, nendega ühise elu elamine, nende rõõmude ja murede jagamine andis meile kõigile konkreetse, iga hingekeeluga tunnetatava sisu seni mõnevõrra abstraktsena tunduvale mõistele «nõukogude rahvaste sõprus». [- - -]

Ja ometi: millise uhkuse ja hellusega me kunstiansamblitele ka ei mõtleks, ühendab meid kõiki kirglik soov: ärgu olgu enam kunagi vaja sääraseid ansambleid! Kuigi meie muusad relvade tärinast tummaks ei kohku, tahavad nad täie häälega kõnelda ikkagi ainult rahvaste rahu hüveks. [- - -]

Kõne ERKA asutamise XX aastapäeval, 1962.

* * *

[- - -] Kui Pinna ja Lauter sinna [Kuiboševi] jõudsid, siis kirjutas Raud nende jaoks üleemeeliku dialoogi-intermeediumi, mis 1942. aasta jaanuaris kahe kuulsa näitleja esituses Kuiboševi raadio (eestikeelsete saadete) kaudu eetrisse läks. [- - -] Tegemist oli sketšiga, kus Lauter intervjueris «postuumset» Pinnat.

Kaua aega enne ja kaua aega pärast Paul Pinna maise teekonna lõppu on kõmuhimuline väikekodanlus tema surma ümber veidraid legende loonud. [- - -] Paar päeva pärast seda, kui Pinna ja Lauter koos teiste mobiliseeri-

tud reservohvitseridega olid 1941. aasta augusti keskel Tallinna sadamas laevale asunud, et Leningradi sõita, ei tahtnud telefon mu «Estonia» teatri töötoas üldse vait jääda. Aina küsiti: kas vastab tõele, et laev nende näitlejatega Naissaare taga põhja pommitati? Kas vastab tõele, et Pinna hüppas laevalt vette ja tulistati meres surnuks? Kas vastab tõele, et Pinna laip on leitud Kadrioru, Pirita, Viimsi rannast? Miks teatri direktor selle eest ei hoolitse, et Pinnat võiks Tornimäele vaatama minna, kus ta «kindlasti vist» lebavat?

Kui mõne kuu pärast Pinnat Tšeljabinskis kohtasin, tõin talle ta surmasõnumi. Naer, hingetõmbeks katkestatud ehtpinnaliku ät-ät-ätiga, oli homeeriline. Ja siis tolle raadiosaate idee tekkiski. [- - -]

Enesest ja teistest Isamaasõja ajal. «Looming» 1965

* * *

Ajalehes ilmunud ülevaated eeloleva teatrihooaja plaanidest tekitasid äreva küsimuse: kas te ei tea või ei taha teada, et mõne kuu pärast, aastavahetusel, meie avalikkus tähistab August Kitzbergi sajandat sünniaastapäeva? [- - -] Mis oleks loomulikum ja endastmõistetavam, kui et iga kutse-line draamateater esineks aastavahetusel Kitzbergi *e r i n e v a* teose uuslavastusega? Tema teoseid jätkuks ju vähemalt kolmeks selliseks festivaliks. [- - -]

Sütiste hiljutisel tähtpäeval meie teatrid vaikisid. Vilde 90. sünniaastapäev ei toonud juurde ühtki uut Vilde näidendi lavastust (Aitäh küll dramatiseringute eest, kuid «Side» nägi viimati rambivalgust 1940. aastal,

Paul Rummo ja Ants Lauter Haapse-Kullamäel Rummo 60. sünnipäeval 1969.

T. Tormise foto



«Tabamata ime» ainukest, väga head lavastust sai näha peamiselt ainult Tartu rahvas, «Pisuhännale» pole veel täisväärtuslikku lahendust.) Neil päevil möödub kümme aastat Aleksander Antsoni surmast — ühelegi teatritele pole vist selle revolutsioonilise kirjaniku dramaturgiline pärand meelde tulnud.

Muidugi oleks vääri minevikukirjanikke meenutada ainult tähtpäevil. Aga kui nad ka siis ununevad, on asi hoopis halb.

Kiri teatriteglastele. «Sirp ja Vasar» 1955

* * *

Üldse näib, et noorsoo kasvatamise aladel on isikukultuse järele mõjud kõige valusamad. Kui mõne aasta eest meie vabariigi koolides kergekäeliselt üle parda heideti käsitöö ja kodukultuuri õpetamise aastakümnete jooksul kujunenud viljakad traditsioonid, siis nüüd, kus need küsimused on üleliidulises ulatuses täie õigusega tõusnud tähelepanu keskpunkti, tuleb koolidel määratud raskusi kanda poliitilise õpetuse elustamisel, vahepeal loostatud koolide rikkaliku materiaalse baasi taastamisel. Õppeprogramme koostades on Haridusministeerium unustanud lähedalt-kaugemale, kergemalt-raskemale aabitsatõelise pedagoogilise printsiibi. Loodusloos õpitakse kivisütt, põlevkivi aga mitte, orlovi hobuseid, aga tori täkkudest ei kuule midagi. Ajalugu õppides saavad lapsed küll teada, et tsaar Anna Leopoldovna oli abielus Braunschweigi hertsogiga või kuidas sõdis Armeenia kuningas Ašot Esimene, aga kes oli Lembitu, milles seisnes Ümera lahing, kuidas meie vabariigi territooriumil kulgesid 1905. aasta või Suur Sotsialistlik Oktoobrirevolutsioon, selle käsitlemist õppeprogrammid ei nõua. Korduvalt on meil sõna võetud, et keskkoolinoored on kirjanduse õppimise vastu huvi kaotanud, et noorsoo kirjanduslike harrastuste vähesuse tõttu noorte kirjanike pealekasv on aeglane. [- - -] Kuuldavasti on Haridusministeerium asunud õppeprogramme revideerima. Jääb loota, et seda tehtaks kiiresti, põhjalikult ja oskuslikult.

Dekaadi õppetunnid. 1957. Kogumik
«Turistina seitsmendas suurriigis», 1959

* * *

[- - -] Imena tundub tagantjärele see, et juba novembri algul, mõni nädal pärast Tallinna vabastamist, avas «Estonia» operi ja draamaga endises «Glorias» oma teatrihooaja ja et tagalas kavandatud Noorsooteater varsti selle järel oma ukseid lastele lahti tegi. [- - -]

Ei elatud ühepäeva-peremeestena, vaid püüti vaadata ka tulevikku. Palju vaeva ja rõõmu oli kunstialade suure perspektiivplaani koostamisel. See ilmus EKP Keskkomitee ja Rahvakomissaride Nõukogu ühise määrusena. Seal oli muu hulgas ette nähtud uue nõuetekohase operi- ja balletiteatri ja noorsooteatri ehitamine [- - -]. On mõistetav, et selleni seni pole jõutud, sest eelkõige oli vaja ehitada peavarju publikule. Aga kas Tallinna perspektiivplaanis on ikka väärikas koht varutud nendele ehitustele?

[- - -]

Enesest ja teistest Isamaasõja ajal.
«Looming» 1965

Paul Rummo (1909—1981), kes oleks tänävu 14. juulil saanud 75-aastaseks, sündis Harjumaal Kehtna valla Järva talus Mats Rummo kaheksanda, noorima lapsena. Kohalikust tavapärasest lugemis- ja üldse kultuurihuvilisem Mats Rummo oli noorpõlves ka asjaarmastajate näitemänguharrastustes kaasa teinud. Võib-olla sealt kirjanduse- ja teatripisik suguvõssa idanema jäigi.

Paul Rummo töötas pärast Tallinna Õpetajate Seminari lõpetamist (1930) mitmel pool Eestis õpetajana; 1937. a-st Tallinnas Eesti Punase Risti instruktorina ja ajakirja «Meie Noorus» toimetajana, aga pruukis vähehaaval sulge ka ajakirjanduses, teatristki kirjutades. Ta lastenäidendeid mängiti teatrites korduvalt. Nii polnudki lausa juhus, et 1940/41. mil tal tuli haridus- ja kunstielu uuendamisel mujalgi kaasa teha, sai temast ka ajakirja «Teater ja Muusika» vastutav toimetaja ning samaaegselt — «Estonia» teatri direktor; Suure Isamaasõja ajal oli ta Jaroslavlis Eesti NSV Riiklike Kunstiansamlite dramaturg, eestikeelse ajakirjanduse ja raadio kaastööline ning hakkas järjepidevamalt ilukirjandusega tegelema; Kirjanike Liidu asutajaliikmeid. Aastail 1943—1948 Kunstide Valitsuse ülema asetäitja, eeskätt teatrielu organiseerimisega tegeldes. 1948—1953 Eesti Riikliku Kirjastuse ilukirjanduse toimetuse juhataja. Ka kutselise kirjaniku põlves ei loobunud ta, nagu ise seda nimetas, «kirjanduslikust abiteost». Ta kirjaniku-, toimetaja- ja koostajategevuses, nagu ka publitsistlikes sõnavõttudes, olid esikohal rahvusliku kultuuripärandi hoidmise ja laiemalt kättesaadavaks tegemise küsimused, sealhulgas ka paljud teatrielu päevaprobleemid. Paljud Paul Rummo puudutatud küsimused on praeguseks juba lahenduse leidnud, mõndagi on aga omal kombel aktuaalne ka praegu. «Teater. Muusika. Kino» toimetuse palvel P. Rummo publitsistikast lühiläbilõiget tehes püüdsin seda silmas pidada. Aga samuti asjaolu, et praegu tähistame Ants Lauteri 90. sünniaastapäeva ja et mõlemale neist (Lauterile muidugi eriti) oli eesti teatri koguarengu kõrval südamelähedane «Estonia» tulevik. Kui Noorsooteatri taasasutamine, väikelinnade teatrielu taastamine, Tallinnasse mitme sõnalavastuskollektiivi uuestiloo-

mine, millest P. Rummo muu hulgas korduvalt kirjutas, on nüüdseks nii või teisiti toimunud, jääb südamele küsimus, mida P. Rummo veel elu lõppaastatel avalikkuse ette tõi ja mis praeguses Tallinna ehitusperspektiivis uuesti aktualiseeruma peaks. Kui «Estonia» muusikateater kord oma uue, loodetavasti tõesti avarama ja hea akustikaga maja saab, ei saa ju ajaloolist (sõjajärgses kitsikuseski esmajärjekorras taastatud) «Estonia» hoonet kui laiemalt võetava, suure traditsioonimahuga kunstisümbolit tema nimetusest lahutada. Võib-olla peaks «Estonia» kontserdisaali kõrvale jääma «Estonia» muusikateatri filiaal? Või taasavatav sõnateater «Estonia», kas või Teatriühingu egiidi all, teatritevaheliste etenduste, külalisteatrite kutsumise jms tarvis?

LEA TORMIS

Miina Härma oma kirjade peeglis Kaarle Krohnile

Käesoleva aasta juubilaride seas on ka esimene eesti naishelilooja Miina Härma (Hermann). Tänavu möödus 120 aastat tema sünnist. Väljendagu siin avaldatavad kirjad sügavat austust M. Härma ja ka tuntud soome folkloristi, eesti asjade edendaja Kaarle Krohni (1863—1933) elutöö vastu.

M. Härma suhteliselt põhjalikult uuritud tegevuses (vt A. Vahteri monograafia «Miina Härma» Tln, 1971) on mõningaid vähevalgustatud tahke. Nimetame eelkõige rahvaviiside kogumist, töötamist Soomes jne. M. Härma oli Soomes vanema põlve eesti heliloojaist

vahest kõige tuntum, seda tõendab näiteks tema valimine Helsingi «Kansallis Kuoro» segakoori auliikmeks. Kahtlemata etendas M. Härma populaarsuses Soomes suurt osa K. Krohn, kes oli paljude tema ettevõtmiste vahendaja ja innustaja.

1890. aastatel algas M. Härma kui professionaalse muusiku tegevus (Peterburi konservatooriumi lõpetas ta 1890. aasta kevadel). Kirjades kajastubki tema aktiivne sekkumine 1890. aastate eesti muusikaellu, tahe selles suhteliselt tardunud miljöös midagi suurt korda saata, end nii organistina, heliloojana kui ka koorijuhina maksma panna ja seda mitte ainult kodumaal, vaid ka põhjanaabrite juures Soomes.

Kirjade keskseim teema on eesti rahvaviiside kogumine. Seepärast sellest ka veidi lähemalt. M. Härma oli üks esimesi eesti professionaalseid muusikuid, kes selle töö kallale asus. Aastatel 1894—1896 kogus M. Härma rahvaviise Soome Kirjanduse Seltsi stipendiaadina. Soomlased, eriti K. Krohn, olid eesti rahvaviiside talletamisest väga huvitatud. Lisatagu siinkohal, et suur osa eesti rahvaluule ja -viiside üleskirjutustest paiknes möödunud sajandil ja ka käesoleva sajandi algul Soome arhiivides. Teatavasti olid soomlased ka mitme meie rahvaluulekogu trükkitoimetajad. Ette rutates olgu öeldud, et ka 1904. aastal, kui algas eesti rahvaviiside süstemaatiline kogumine ja teaduslik läbitöötamine, otsustas Soome Kirjanduse Selts stipendiumi määrata M. Härmale. O. Kaldal kui kogumistöö organisээрijal oli plaanis saata M. Härma vähemalt kaheks kuuks Setumaale, et siis seal kogutud viisid välja anda J. Hurda «Setukeste laulude» lisana. M. Härma ei olnud aga oma suure töökoormuse tõttu Kroonlinnas (seal elas helilooja a 1903—1915) sellega nõus ja palus stipendiumi määrata S. Lindperele (vt KM RO EFAM, EÜS, M:1, lk 2). Viimane koguski 1904.

Kaarle Krohn



ja 1905. aasta suvel põhiliselt Vastseliina kihelkonnas kaugelt üle saja rahva viisi. M. Härma tegi 1904. aastal rohkem juhuslikke ringkäike Rõugesse, Põlva ümbrusesse ja Vastseliina kihelkonda. Nendest käimistest on kirjas 36 rahva viisi (vt KM RO EÜS I 986—100 l, M. Hermann).

1894.—1896. aastani püüdis M. Härma oma kogumistöös haarata võimalikult palju erinevaid Eestimaa nurki. Ta käis Võru-, Tartu-, Pärnu-, Järva- ja Viljandimaal, Tallinna ümbruses ning saartel (Saaremaa, Kihnu), saagiks 122 viisi (vt KM RO, SKS / Soome Kirjanduse Selts/). Nii nagu tolelaegses rahva viiside kogumises üldse, on ka M. Härma sellealases töös tunda süsteemitust, juhuslikkust ja oskamatust rahva viise õigesti üles märkida. Paljude viiside juurde ei ole näiteks sõnu märgitud, või siis ainult algussõnad*, ei ole lisatud ka esitajate nimesid. Täiesti puuduvad erinevad viisivariandid jne. (1904. aastal kogutud meloodiaid ei ole M. Härma üldse taktidesse jaganud!) Enamik tema varasematest üleskirjutustest on uuemad rahva viisid, kuid leiame ka mõningaid vanemast kihistusest pärinevaid, nagu «Vii vihma Venemaale» (Hargla), «Kuule, kuule, kulla velle» (Setu) jne, mis noodipildis kohandatud küll professionaalse muusika ülesmärkimise reeglitele.

Möödunud sajandil kogutud rahva viisidel on rohkem kultuurilooline kui teaduslik väärtus. Kahtlemata on ka M. Härma kogudel esimene aspekt olulisem, kuid sellele vaatamata vääriksid need nii folkloristide kui ka otseselt M. Härma pärandi uurijate tõsisemat tähelepanu.

Avaldatavad kirjad (9) pärinevad 1890. aastate esimesest poolest (vastuseid neile pole õnnestunud leida). Kirjad asuvad Soome Kirjanduse Seltsi arhiivis. Tartu Kirjandusmuuseumis on nendest koopiad (vt KO F 205, M 21:11). Kirjad, v. a esimene, on kirjutatud saksa keeles. Tõlgetes on võimalikult püütud säilitada M. Härma stiili, ka esimeses, eestikeelses kirjas ei ole muudetud tolelaegset kirja viisi. Üksikud sõnad nurksulgudes on lisatud tõlkija poolt.



Miina Härma

* Osa kogutud tekstest on M. Härma nähtavasti hiljem üle andnud (vt KM RO, ERA I 4, lk 267—274).

Kõrgesti austatud herra Doctor!

Lohja Paloniemi.

Palun alandlikult vabandada, et Teid kõrgeste auustatud herra järgmise palvega tülitän.

Olen ühe veikese kogu eesti laulusi komponeerinud, ja et mulle see õnn osaks on saanud nüüd Soomemaal elada, siis tahaksin neid ka soome keelde ümber tõlki, ja Tartus eesti ja soome keele sõnadega trükkida laske.¹

Palun selleperast et Teie vend, herra Ilmari Krohn² nii lahke oleks, ja seda raamatut läbi vaataks. Arvab herra Ilmari Krohn see raamat ka soome vendade poolt lahket vastuvõtmist leiab, siis palun Teid väga selleks soome keele tõlki teha.³

See töö tülitab Teid küll väga, ehk võiksite kedagit soovitada, kes seda toimetada võiks.

Palun alandlikult andeks, et seesuguse sooviga Teid tülitän. Jään Teie otsust ootama.

Kõige sügavama auupakumisega
Miina Hermann

Jurjev, Peterburi t. 28.

Kõrgesti austatud härra doktor!

Tartu, 31. oktoobril 1895.

Rahvaviiside kogu kujunes väga rikkalikuks. Seal leidub viise Liivi- ja Eestimaa mitmesugustest maakohtadest. Loodan seda tööd tuleval kevadel jätkata. Novembrikuu keskel sooviksin Helsingisse sõita. Teile need laulud tuua ja kui korda läheb, siis kord veel ühe kontserdiga katsetada.⁴

Üks Tartu lauljatar, preili Lydia Müller⁵, kellel on siin ja Saksamaal kunstnikuna väga hea maine, sooviks minuga Helsingisse kaasa tulla. Siis annaksime koos kirikukontserdi ja prl. Müller hiljem üksi veel ühe ilmaliku kontserdi. Me arvasime kevadel, et Teie võiksite sellest mõningates perekondades kõnelda. Oleks Teil nüüd võimalik meid mõlemaid veidi aidata?

Kui preili Müller võimaluse leiaks seltskonna ees midagi laulda . . . Ta on suur kunstnik ja saab endale peagi tunnustust leidma.

Kena oleks, kui võimalduks mõlemaid kontserte korraldada 15. novembri ja 1. detsembri vahel.

Mõni muusikaäri võiks küll korraldada ilmaliku kontserdi. Vaimulikku kontserti aitaksin ma ise korraldada, kui ma sinna jõuan. Ilma seltskondliku abita see ju ei õnnestu. Kui Teie suudaksite meile saavutada paari mõjuka perekonna toetuse, läheks abi päris kindlasti korda.

Andestage mulle, et ma Teid tülitän ja Teie aega röövin. Teie õilis meel ja heatahtlikkus annab mulle selleks julgust.

Palun tervitage minu poolt oma proua abikaasat.

Jään
aupakliku alandlikkusega
Miina Hermann

Südamlik tänu Teie armsa kirja eest, mille praegu kätte sain. Teie nõuanne on väga hea, ja kui see võimalik on, siis laske 1. detsembriks (advendiks) üks odavate hindadega rahvalik kontsert korraldada. Kui ma suudan katta reisi Helsingisse ja muud kulud, siis on see juba väga hea. Ma ihkan nii väga jälle Soomemaale, kus vaim kosub ja taastub jälle rõõm rahva hulgas töötada. Meie elu on väga raske ja tulevik näib veel süngemana.

Kui see võimalikuks osutub, et ma Helsingisse tulen, siis kõneleme sellest rohkem. Ma ainult kardan, härra doktor, et ma Teid liiga koorman, kuigi ma meeeldi endale sel kombel reisi sinna võimalikuks teen.

Palun valige selline kirik, mida Teie soovite. Mis oleks publikule parem. Kui Teie mees- ja naiskoore kaasa tõmbate, siis loodan ma kindlasti reisikulud tasa saada. Kuulutustega tuleb väga ettevaatlik olla, sest palju ajalehti nõuavad palju raha. Ma palun väga, et Teid üks asjatundja tasumise osas abistaks, sest muidu on Teil sellega rohkesti tegemist.

ORELIKAVA

Sonaat «Meie isa taevas»
Mendelssohn.

Adagio ja allegro
Rheinberger.

Prelüüd ja fuuga a-moll
J. S. Bach.

Üks kindel linn (fantaasia)
Fr. Liszt.

Kui soovitakse pikemat orelikava, siis palun lisage veel Boenicke «Fantaasia».

Praegu tegelen ma oma oratooriumi «Linda»⁶ kätte õpetamisega, mida ma veel enne jõulu tahan ette kanda. Eesti kontserte ei külastata siin mitte just väga rohkesti, enamik ripub ikka veel sakslaste küljes. Pealegi puudub meil meie ajakirjanduses korralik esindus, see teeb kõik raskeks.

Tuleval aastal kavatsetakse Haapsalus väike eesti laulupidu korraldada.⁷ Sellele koostan mina kava ja võtan ka juhtimise enda hooleks. Sooviksin meie pasunakooride jaoks soome rahvuslikke marsse ja teisi muusikapalu peoks kaasa tuua, need otsiksin siis seal välja.

Südamlikke tervitusi Teie proua abikaasale. Jään suurima lugupidamisega tervitades

Teie alandlik
Miina Hermann.

Kui Teie seda heaks arvate, siis korraldage kontsert Nikolai kirikus. sealne orel on ka väga ilus. Kui Teie aga mõnda teist kirikut paremaks peate, siis otsige üks teine.

Aupakliku tervitusega
M. Hermann.

Minu tervis on viimasel ajal väga halb. Külmetamise läbi olen saanud endale seljavalud. Seepärast ei suuda ma palju mängida. Ilma hea ja rikkaliku kaasabitaga ei saa ma Helsingis kontserti anda. Ka on mul siin jõuludeni palju tegemist ja ma ei suuda praegu teostada pikemat külaskäiku Helsingisse. Kui mul ainult aega jätkub ja päris terve olen, siis sõidan kord sinna niisama, ilma kontserti andmata. Iga kontserdi puhul on palju vaeva ja tööd, mille eest aga ei tasuta.

Haigus takistab mind kõigis töödes. Ma ei suuda nii palju kirjutada kui peaksin. Rahvalaulud pole kõik veel korralikult kirja pandud. Kui kõik valmis on, saadan nad sinna. Kui Teie olete juba kulutusi teinud, siis tahan need Teile tasuda. Kui ma ilmaaegu ja haigena sinna reisiksin, kulutaksin ma veel enam.

Palun Teie proua abikaasat väga tervitada.

Aupakliku tervitusega
Teie alandlik
Miina Hermann

Peterburi t. 28.

Kõrgesti austatud härra doktor!

Tartu, 5. veebr. 1896.

Teile saabub väike kogu rahvalaule (viise). Kuidas Teie sellega rahul olete, seda ma ei tea. Olen selle tööga sattunud ühele allikale, mis on ammendamatu. Eriti sellepärast on siin veel palju teha, kuna senini on kõik püsinud puutumatuna.

Nagu Te nägema saate, on mõned nende hulgas väga kaunid. Mõningad neist olen võtnud vihikusse «Haapsalu laulude raamat» — nr. 1, nr. 3.⁸ See ilmub peagi trükist, ja ma saadan Teile sellest ühe ja palun, et näitaksite seda teie rahvaviiside komponeerijatele — kas nad kiidavad arranžeeringu heaks?

Jään veel üheks suveks Eestimaale ja tahan jälle [ringi] reisida, sest laulud kaovad peagi ja hiljem pole neid enam võimalik kuulda.

Kahju, et meie juures keegi selleks tööd ei tee; meil leidub väheseid, kes üldsuse heaks töötada võivad. Neid väheseid siis kurnataksegi.

Kui soovite nende viiside juurde rohkem tekste, siis saadan ma neid. Kõigi laulude jaoks mul sõnu ei ole. Mõned on murdes, millest ma midagi ei taipa. Igatahes tuleb tööd jätkata, vahest on hiljem võimalik ilusamaid trükkida.

Palun teatage mulle võimaluse korral, kas Teie selle tööga rahul olete.

Aupakliku tervitusega
Miina Hermann

Austatud härra doktor!

Tartu 19. III 96.

Ühe väikese reisi tõttu maale olin takistatud Teile kirjutamast ja rahvalaulude kohta teateid andmast.

Kihnu saarelt pärinevad laulud nr. 65—75, Kullamaalt nr. 76—89. Paljud neist on, nagu ma kuulnud olen, tuntud ka teistes kohtades. Peaaegu igal pool kuuleb laule nr. 94—95, samuti ka nr. 97—100.⁹ Nüüd olen ma Võru- ja Tartumaalt jälle uusi laule korjanud. Vahest saadan ma maikuus jälle ühe kogu.

«Läänemaa laulupeo lauludes» on 3 rahvalaulu. Nr. 1 Tarvastust, nr. 8 ja 13 Põlvast. Põlva viisidel on olemas ka rahvatekstid, kuid ma pean Anna Haava luuletusi laulmiseks ilusamaks kui rahvatekste.¹⁰

Oratooriumis «Kalev ja Linda» on 36. leheküljel üks rahvalaul võetud neljanda osa sissejuhatuseks.¹¹

Neist mõlemast raamatust saadan Teile ühe tutvumiseks. «Kalevi ja Linda» oleksin meeleldi kaunitult trükkida lasknud, kuid mul ei olnud see võimalik, meie juures seda ei osteta. Isegi selle töö eest oli raske tasuda, sest tulu pole mul sellest mingit. Mõningad eksemplarid on müüdnud, kuid see ei anna palju. Kui peaks võimalik olema sedasama kord soome ja eesti tekstiga trükkida, see oleks ilus! Kuna meil puudub Kirjanduse Selts,¹² on sellised asjad meil võimatud.

Tartus korraldasin ma kaks ettekannet, kuid sääraste asjade puhul on kulud alati väga suured, nii et vaev ei tasu ennast ära. Suvel korraldasin ma Tallinnas suure laulupeo ajal kontserdi «Kalevi ja Lindaga», vahest on seal sissetulek suurem, nii et ka midagi üle jääb.¹³

Sellepärast ärge imestage sugugi, härra doktor, miks meie üldsuse heaks nii vähe teeme, selleks ei ole võimalik vahendeid kokku saada. Iga töö on alati ainult pisiasi. Peagi sõidan ma Haapsallu, et alustada ettevalmistusi laulupeoks. See toimub 6. juulil (meie jaanipäeval). Palun tervitage minu poolt oma proua abikaasat.

Aupakliku tervitusega
Miina Hermann

Peterburi t. 28.

Väga austatud härra doktor!

Tartu, 25. III 96.

Üleeile sain Teie rahasaadetise rahvalaulude eest, tänan Teid väga. Suvel ma nähtavasti reisin veel, sest rahvalaulude stuudium on mulle väga kasulik.

Kui ma selleks veel veidi toetust saaksin, siis oleks mul palju kergem. Kuni 7. aprillini jään ma veel Tartusse, siis sõidan ma Haapsallu, et laulupidu ette valmistada.

Mul on veel rahvaviise, kuid praegu puudub mul aeg neid korralikult kirja panna. Maikuus tahan need Teile saata.

Saadan Teile ühe eksemplari «Oleviku Politika Kalendrit»¹⁴. Palun vaadake see läbi, siis on Teil ettekujutus meie ajakirjandusest. Siin peab veel midagi võrsuma ja edasi minema...

Muidugi leidub meil ka inimesi, kes teisiti mõtlevad, kuid see kõik jääbki ainult mõtlemiseks.

Palun tervitage oma proua abikaasat.

Jään aupakliku tervitusega
üpris alandlikult
Miina Hermann

Kõrgesti austatud härra doktor!

Tartu, 22. mai (3. juuni) 1896.

Alles eile jõudsin jälle Tartusse tagasi, seepärast ei saanud ma Teile varem kirjutada. Reisisin Hiiu saarel ja Noarootsis¹⁵, peale selle veel teistes Läänemaa kohtades. Haapsalus on 5. ja 6. juulil laulupidu, koore tuli revideerida, kuna need on seal väga nõrgad. Sellel teekonnal kirjutasin ma väga palju rahvalaule üles, aga need on korrastamata. Kui mul rohkem aega jätkub, saadan need Teile. Reisiks ei tahaks ma raha paluda; kui mul midagi juba päris valmis on ja kui Teil võimalik oleks selle eest midagi anda, siis oleksin Teile väga tänulik.

Aupaklikult tervitades
M. Hermann

Mind rõõmustab, et Teie sellele mõtlete, et meie rahvalaule kogutaks. See töö valmistab mulle palju rõõmu.

Üks Põlva viisidest, mis «Esimese Läänemaa laulupidu laulude» kogumikku võetud, on järgmine (vt KMs asuvas vihikus viis nr 3):



¹ Täpsed andmed M. Härma Soomes viibimise kohta puuduvad. «Eesti muusika I» Tln. 1968, lk. 108 on märged, et 1890-ndate aastate algul tegutses M. Härma mõnda aega klaveriõpetajana Soomes. See on kogu teave sellest. Kirja sisu järgi ostustades on see kirjutatud 1891./92. aastal, sest jutt on M. Härma esimesest laulude kogust «Segakoori laulud. Laulu- ja sekaköörile.» Komponeerin Miina Hermann. Esimene vihik. Tartu, 1892. Soomekeelsed tõlked tegi selles K. Krohn.

² Ilmari Krohn (1867—1960), soome helilooja ja vanema põlve silmapaistvamaid muusikateadlasi. Tema nõuannetele ja soovitudele toetudes töötas O. Kallas 1904. välja eesti rahvaviisiide karjamise juhendi.

³ «Postimehe» (1892, nr 128) teate järgi leidnud kõnesoleva kogumiku laulud ka Soomes «õige sooje sõpru».

⁴ M. Härma andis 16. aprillil 1895 Helsingis Nikolai kirikus orelikontserdi. Teist kontserti samal aastal siiski ei toimunud, nagu selgub ka järgnevatest kirjadest.

⁵ Lydia Müller — üks esimesi eesti lauljaid. Öppis Saksamaal. Tema esinemised möödunud sajandi lõpul olid seotud enamasti välismaaga.

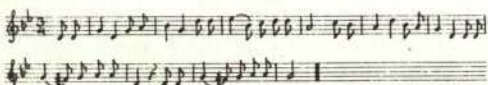
⁶ «Kalev ja Linda», laululugu Eesti minevikust. Tekst: A. Kaljuvald. Lõpukoor: F. Karlson. Teose komponeeris M. Härma 1894. aastal. 1895. paljundati see kivitrükis.

⁷ Jutt on 1896. aastal Haapsalus toimunud esimesest Läänemaa laulupeost. Vt «Esimese Läänemaa laulupidu laulud». Toim. Miina Hermann, Jurjevis, 1896.

⁸ Nähtavasti mõtleb autor ikka eelpool nimetatud «Esimese Läänemaa laulupidu laule».

⁹ Kirjas antud numbritele vastavad viisid ka Kirjandusmuuseumis asuvas vihikus (vt RO, SKS). Numbril 94 all on M. Hermannil näiteks järgmine viis:

Lento



Täpselt sellisena on see viis M. Härmal kirja pandud. Teksti ei ole antud. 95-ndat numbrit kannab M. Härma vihikus «Kui mina alles noor veel olin».

¹⁰ Tarvastust pärinev rahvaviis «Läänemaa laulupeo lauludes» on «Kui ma olin väiksekene», mis on tuntuks saanud A. Tamme karjapõlve helletusena. Olgu öeldud, et M. Härma rahvaviisiide üleskirjutuste seast leiame teisedki Tarvastu karjaste laulud (vt viise 100—122 vastavast vihikust), mida A. Tamm on hakanud omaks pidama. M. Härma ei ole märkinud, et neid A. Tamm talle oleks seekord laulnud. Tundub, et need on vist siiski üldlevinud Tarvastu karjaste helletused, mis hiljem said laialt tuntuks küll A. Tamme suu läbi. Eesti muusika ajaloos käibele läinud lause «A. Tamme karjapõlve helletused» ei ole vist päris täpne.

M. Härma valis vastava viisi kooriseadele sõnad A. Haava luuletusest «Ei saa mitte vaiki olla».

¹¹ Vt esimest noodinäidet.

¹² 1872. aastal asutatud Eesti Kirjameeste Selts, mis publitseeris mitmeid eesti rahvaluuleväljaandeid (J. Hurt, «Vana Kannel»; M. Veske, «Eesti rahvalaulud I, II»; J. Jõe-ver, «Eesti muinasaeg» jt), lõpetas oma tegevuse 1893. Eesti Kirjanduse Selts kutsuti ellu aga alles 1907. aastal.

¹³ 1896. toimus Tallinnas VI üldlaulupidu. Selle ajal kanti 8. VI 1896 Börsi saalis ette «Kalev ja Linda».

¹⁴ «Oleviku Politika Kalender» ilmus ajalehe «Olevik» (toim A. Grenzstein) 3. eralisana. 1896. aasta kalender sisaldab muu seas artikli «Mis peab Eesti ajakirjandusest saama?» (vt lk 3—8). See algab paljutöötavate lausetega: «Andke Eestlastele hää ajakirjandus, ja teie annate Eestlastele hää tuleviku. Võtke Eestlastelt ajakirjanduslik viletsus, ja teie võtate neilt kõige suurema viletsuse.»

¹⁵ Rahvaviise, mis M. Härma kirjutas üles Hiiuemaal ja Noarootsis, ei ole Kirjandusmuuseumist õnnestunud leida. Need kas paiknevad ainult Soome Kirjanduse Seltsi arhiivides või ei saanud M. Härma neid K. Krohnile ega andnud ka Tartu arhiividesse.

Kirjad tõlkinud OSKAR KUNINGAS,
sissejuhatuse ja kommentaarid kirjutanud
MARIS MÄNNIK

George Balanchine

UNO USSISOO

Möödunud aastal kaotas kunstimaailm tantsumuusa Terpsichorele jäägitult andunud inimese. 30. aprillil suri New Yorgis George Balanchine, kelle 80. sünnipäeva võinuks tähistada tänavu jaanuaris. Ballettmeister, kelles olid ühinenud koreograaf ja pedagoog, andekus ja andumus, fantaasia ja nõudlikkus, inspiratsioon ja viljakus. *Eakins Press Foundation*'i kirjastatud Balanchine'i loomingu kataloog sisaldab 425 nimetust esimesest tantsuseadest (Rubinsteini romansile «Oö») 1920 kuni Suzanne Farrellile määratud sooloonumbrini 1982.

Giorgi sündis 22. jaanuaril 1904 Peterburis gruusia helilooja Meliton

Balantšivadze pojana. Et ka ema tegeles mõneti heliloominguga, kasvas poiss muusika vallas. Aga unistas hoopiski meremeheelust ja õppimisest mereväeakadeemias. Tantsijaks igatses saada ta öde. Saatuslikuks sai juhus — vanemad lasid Giorgil saata öde keiserliku balletikooli vastuvõtukatseile (Maria teatri juures). Olga Preobraženskaja otsustas kooli vastu võtta poisi ja mitte tüdruku. Temperamentne 10-aastane Giorgi ei tahtnud sellest kuuldagi ja jooksis jalamaid koju. Siiski järgnenud koolitundides paistis ta silma kas täieliku ükskõiksuse või tormaka vastuhakkamise poolest. Meeleolu muutus järsult pärast

George Balanchine



ta esimest lavaleilmumist Cupidona «Uinuvus kaunitaris». Sellest hetkest andus poiss oma tulevasele elukutsesele.

Pärast kooli kiitusega lõpetamist 1921 osales ta Väikeste Ooperiteatri etendustes. Kiindumus muusikasse oli teda juba 1920 suunanud konservatooriumi teooriat, klaverit ja kompositsiooni õppima. 1922. aasta suvel Pavlovskis toimunud kontserdi kohta kirjutas arvustus: «Tähelepanu äratas «Valss» — Balantsivadze muusika ja tantsuseade, mida esitasid A. Danilova ja autor. Balantsivadze näitas end andeka heliloojana, ballettmeistrina ja tantsijana. Haruldane kombinatsioon, mis lubab rohket loota.» 1923. aasta sügisel lõi ta tantsud Rimski-Korsakovi ooperile «Kuldkikas» ja E. Tollerit näidendile «Õnnetu Eugen» ning hakkas innukalt tegutsema Petrogradi «Noorte Balletis». 1924 viibis ta külalisetendustel Saksa maal.

1925—1929 oli ta Pariisis S. Djagilevi vene balletitrupi peaballettmeister (sel ajal ta muutis ka oma nime). Märkimist väärib «Oõbiku laulu» (1925) koreograafia, murranguliseks kujunes «Apollon Musagetes» («Muusade juht Apollon», 1928). Neist kahest lavastusest algas tema pikk koostöö Igor Stravinskiga. «Apolloni» muusika on kirjutatud keelpilliorkestrile. Kuigi Balanchine võinuks lavale tuua kõik üheksa muusat, piirdus ta osaliste arvus kolme baleriini ja ühe meessolistiga. Muusika rangus, harmoonia jahedus ja selgus tingisid uudse koreograafia. Niihästi tantsu kui muusikat määratleti otsekohe mõistega neoklassitsism. Noor jumal Apollon astub lavale nagu äsja ilma le tulnu, teeb esimesi kohmakaid samme; aga saanud endale kolm sõbratari — luule, muusika ja tantsu muusad —, juhivad neid ning määrab igaühele tegevussuuna. Tants hoogustub, muutub täpsemaks, avaramaks, müüdi allegooriatest tungib läbi kunstniku igavesti otsiv fantaasialend. Selles lühiballetis nähtub juba Balanchine'i paljudele järgmistele teostele omane tegelase areng, järkjärguline kasv.

1929. aastal tõi Balanchine lavale Prokofjevi «Kadunud poja». Sama aasta augustis suri Djagilev, trupp lagunes ja mõningase aja järele asus Balanchine tööle *Ballets Russes de Monte Carlo* (lavastades R. Straussi «Väikekoodanlastest aadlimehe») ning *Ballet 1933* (Weilli «Seitse surmapattu») ballettmeistrina.

1933 tegi noor ameerika balletitantsiasist Lincoln Kirstein talle ettepaneku asuda Ameerika Ühendriikidesse. Ba-

lanchine'il polnud kerge otsustada — balleti kodumaa Prantsusmaa õhkkonda ei andnud kuidagi võrrelda lavatantsu olukorraga Uues Maailmas. Ometi võttis ta kutse vastu. Et 1. jaanuaril 1934 avatud *School of American Ballet*'sse astus elukutselisigi tantsijaid ja õpilaste hulgas leidis ka teisi heatasemelisi andeid, võis juba järgmisel suvel demonstreerida edusamme avalikkusele. Ja ometi — raskused alles hakkasid kuhjuma. Puudusid õppetööks ja esinemisteks sobivad ruumid, muret valmistas rahaline külg. Ei pälvinud ka Balanchine'i uueduslik koreograafia otsemad publiku heakskiitu. Nõnda tuli tal lisatööd otsida teatris (tantsuseaded *Metropolitan Opera's*) ja filmis (1936 ekraanile jõudnud filmi «Varvastel» võib pidada koguni muusikali eelkäijaks). Alles 1948 sai rühm alatise esinemiskoha New Yorgi südames ning kannab siitpeale nime *New York City Ballet*. Kahel korral (1962 ja 1972) on see ansambel esinenud Nõukogude Liidus.

Balanchine'i looming rajaneb vene balleti klassikaliste traditsioonidele, teda peetakse neoklassitsismi loojaks Ameerika pinnal. Seejuures liitis ta oma koreograafiasse kohaliku rahvatantsu ja Martha Grahami viljeldud vaba tantsu elemente. Eelkõige tunnustatakse teda süzeetute lühiballettide loojana. Küllap sobib tema kunsti iseloomustamiseks korrata mõtteid, mida ta avaldas kaks aastakümnet tagasi *New York City Ballet'* külaskäigu ajal Nõukogude Liitu.

«Ballet on niivõrd rikas kunst, et ta ei tohi osutada isegi kõige huvitavamate, kõige sisukamate kirjanduslike allikate illustreerijaks. Ta ise räägib piisavalt endast. Ballett — see on lilled, see on ilu, see on luule — sellest kõigest tuleb kõnelda ainuüksi esteetilisest seisukohast; tähendab, kui üldse on vaja kõnelda.

Ma arvan, et tantsu kuningatar on naine, aga mees on tema paaž, tema abistaja. Ja mul on tuliselt kahju, kui andekas ilus baleriin kujutab liigutuste abil vaid mingit kirjanduslikku teemat. Inimkeha, eriti naisekeha, kannab endas originaalset ilu. Ja tõesti, ei tahagi teada, keda kujutab üks või teine baleriin, vaid lihtsalt tuleb näha tema keha ja liigutuste puhast ilu.

Ma mõtlen, et ballett on küllap kõige luulelisem kunst. Ta on niivõrd ilmekas, et ei vaja sõnalist sisu. Eks ju muusikalhelides peitu mõte ilma kirjanduse, ilma libreto toetuseta. Meenutagem kas või Rahmaninovi «Vokaliisi».

Ma ei ole balletisüze vastu, kuid see

peab olema selge ja mõistetav tantsukeele läbi, mitte aga kavalehel trükitud teksti abil.»¹

Balanchine'i on peetud tänapäeva kõige musikaalsemaks koreograafiks. Kui absoluutse, täielikult muusikale rajaneva tantsu meistrit eelistas Stravinski teda oma teoste koreograafina. Nende koostöö oli kõikehõlmav, ühiselt arutati läbi kogu teos tervikuna ja iga üksikasi eraldi. Balanchine'i sõnade järgi küsinud Stravinski temalt: «George, kui pikk peab sinu arvates olema Eurydike ja Orpheuse *pas de deux*?» — «Oh! Umbes kaks ja pool minutit.» — «Ära ütle «umbes»! On olemas kas kaks minutit või kaks minutit 15 sekundit või kaks minutit 30 sekundit või miski nende vahepealne. Anna mulle täpne aeg ja ma

püüan sellele võimalikult lähedasega välja tulla.»

Noorusajal helide vallas kasvamine ja erialane ettevalmistus konservatooriumis võimaldasid Balanchine'il vabalt lugeda heliteose partituuri. Juba vaid noodilehte süüvides võis ta vaimusilmas luua tantsukompositsiooni. Ta õpetas publiku muusikat kuulama ja tõestas muusikutele, et ka kõige keerukamaid partituure võib lavastada. Tema looming on niivõrd huvitavalt muusikaga kooskõlas, et tema seaded usutakse paremini selgitavat ka muusikat ennast. John Cranko kinnitas, et kui ta näeb Ba-

New York City Ballet' koreograafe ja nimekaid baleriine (veebruar 1952): esireas Maria Tallchief, George Balanchine, Tanaquil LeClerq; klaveri ümber hellaosuti liikumise suunas Melissa Hayden, Frederick Ashton, Diana Adams, Janet Reed, Jerome Robbins, Antony Tudor, Nora Kaye.

¹ «Литературная Грузия», 1963, № 1.



lanchine'i «Agoni», siis saab ta midagi, mida ükski teine kunstiilik ei suuda nõnda pakkuda. Prantsuse baleriin G. Thesmar ütleb, et Balanchine'i balletid viivad mõttele muusika visuaalsest arhitektuurist.

Balanchine avardas balletitehnika füüsilisi piire. Tema tantsijad liikusid kiiremini, jõudsid üha kaugemale ja kõrgemale; tavapäraselt nukuna, haldjana või linnuna nähtud baleriin asendus naisega, kirkastununa iseenda jõust, suutlikkusest. Tantsijad on rõhutanud Balanchine'i oskust «teha tantsimist kohutavalt mugavaks ja ühtlasi ahvatlevaks», publik omakorda on imetlenud tema lavastusis pimestava kiirusega liikumist ja pingutusvaba graatsiat. Harjutustundidesse sattunu võinuks aga hämmastuda iga osavõtja määratust andumusest, eneseületamispuudest. Oma talenti usaldades teadis Balanchine hästi, et tema koreograafia on olnud tantsijate esitusest. Kord puhkes üks baleriin kulliside kõrval etteastet oodates nutma, masendunud mõttest, et ei tohi oma tähtsas rollis vääratada. Äkki tundis ta Balanchine'i kätt enda ümber: «Mulle on ükskõik, mis samme sa teed. Tee, mida tahad. Peaasi — tantsi!» Jacqueline Rayet kohtus teatrilaval Balanchine'iga 14-aastaselt. Ta kirjutab: «Kui me otsesemaid ei tabanud mõtet, seletas ta meile väsimatult, miks ta valis just niisuguse ja mitte teise liigutuse. Ta oli laitmatult viisakas. Mind kui noort tantsijat meelitas tohutult, et ta suhtus minusse kui tõelisse baleriini, kui naisesse. Meil kõigil tekkis tunne, et oleme kallid kunstiaarded, keda võib lõpma-tuseni lihvida.»

Balanchine väitis korduvalt, et ta ei loo, vaid ainult kogub muljeid, meeleolusid, elamusi. Et ta ei tahagi väljendada mingit kordumatut kunstinägemust, vaid pigem igatseb hoida peeglit inimese või kogu looduse ees, tahab näidata inimkeha — kuid hästi treenitud inimkeha — liikumises. Et inimkeha ilu, kui ta ühineb muusika iluga, on kunstisaavutus.

Balanchine'i koreograafideidlikkust võib pidada lausa legendaarseks. Selle äärmuslik näide: 1958. aastal seadis ta nelja nädalaga lavale neli 30-minutilist balletti. Arusaadavalt ei ole kõik ta teosed püsiväärtusega; käesolevas artiklis piirdugem lühiloeteluga.

Stravinski muusikale on Balanchine seadnud 27 teost; lisaks eespool mainituile tuleb esile tõsta balletid «Kaardimäng» (1937), «Orpheus» (1948), «Tullind» (1949), «Agon» (1957). Bachi järgi

lõi ta «Concerto barocco» (1940), Tšaikovski helidele «Serenaadi» (1934) ja «Ballet impérial'i» (1941), Hindemithi järgi «Neli temperamenti» (1946), Bizet' sümfoonia C-duur etendus pealkirjaga «Kristallpalee» (1947); Mendelssohn-Bartholdy loomingust said kuju «Šoti sümfoonia» (1952) ja «Suveöö unenägu» (1962), Weberni teoste alusel lõi Balanchine (koos M. Grahamiga) «Episoodid» (1959), Fauré, Stravinski ja Tšaikovski järgi «Vääriskivid» (1967), Brahmsi muusika inspireeris teda lavastama «Armastuslaulude valsse» (1960).

Ehkki Balanchine väitis, et lavatantsu kriteerium pole dramaatiline tegevustik, vaid liigutuste dramaatika, lavastas ta ka süžeelisi ballette, eriti enne Ühendriikidesse siirdumist. Aga ka hiljem lubas ta endale põhireeglist harvu erandeid, nagu Stravinski «Haldja suudlus» (1937) ja N. Nabokovi kolmevaatuseline «Don Quijote» (1965). Tema lavastuste hulka kuuluvad samuti tuntud ballettide uued seaded: ühevaatuseline «Luikeke järv» (1951), «Pähklipureja» (1954), tantse «Raimondast» (1955), «Coppélia» (1974).

Inimesena oli Balanchine napolisõnaline ja eelistas kõnelda aforismides. Helledkäelisenä oma loometöö suhtes lubas ta lahkelt oma lavastusi kasutada teistel teatritel ja balletirühmadel. Ka isiklikus elus ei hälbinud ta oma kiindumusest balletisse; tema abikaasad (Tamar Geverageva, Alexandra Danilova, Vera Zorina, Maria Tallchief, Tanaquil LeClercq) olid kõik tuntud baleriinid.

Ei tohi jätta märkimata asjaolu, et hiiglasliku loometöö kõrval ei loobunud Balanchine pedagoogikohustusist. Ta jätkas oma koolis pidevalt uute tantsijate õpetamist või vähemalt õppetöö juhutamist — niihästi *New York City Ballet'* rühma rikastamiseks ja noorendamiseks kui ka teiste balletirühmade tarbeks.

Balanchine'i on sageli kõrvutatud Stravinski ja Picassoga. Tema looming on talle kindlustanud koha balleti ajaloo tähtsaimate isiksuste hulgas. Väga ilmekalt on öelnud Oleg Vinogradov: Balanchine on Marius Petipa järel number 2, elavate koreograafide hulgas number 1.

Nüüd peame seda lauset muutma, parandama sõna «elavate» asemele «XX sajandi».

Sõjajärgne kinoarhitektuur. Kino «Sõprus»

KARIN HALLAS



«Sõpruse» välisvaade tänapäeval.

«Saalis kustuvad aeglaselt elektrilambid. Vaikib sadade inimeste mitmeaäline kõnekõmin. Mõõduvad mõned sekundid ja hele valguskiirte kimp, läbides pimeduse, langeb suurele ekraanile. Kuuldavad võitlusmarsihelid. Ja juba lendavad Kremli torni rubiintähe kohal õhulaevad, kihutab võimas vedur «Jossif Stalin», nõukogude metallurgid täidavad väsimatult sardamissatsiga teresulatusahju, mööda määratud kolhoosipõlde liigub tore kombain. Kinoseans on alanud.»

Nii algab 1950. aastal ilmunud brošüür «Kuidas kino teenindab inimest». Paatost ja helget optimismi hoovab selle raamatukese igalt leheküljelt, tõenda-

¹ А. Федоров, Г. Григорьев. Как кино служит человеку. М., Л., 1950.

des, et sõjajärgne ajastu ei tunnistanud pisiasju — kõik, mida puudutas ta hingus, omandas määratu tähtsuse, muutus maailmaajaloolise protsessi koostisosaks.

Kinole kui enneolematuid võimalusi sisaldavale massikunstile kuulus eriline tähelepanu Nõukogude riigi algusaastatelt peale. Kui 1920. aastatel oli kinoehitus tihedalt seotud klubiarkitektuuriga, siis 1930-ndatel võis Nõukogudemaa juba uhkust tunda hulga iseseisvate monumentaalsete kinohoonete üle — valminud olid 1600 kohaga «Udarnik» Moskvas (1933, arh B. Jofan), 1400 kohaga «Gigant» Leningradis (1935, arh A. Gegello, D. Kritševski), «Rodina» Taškendis, Rustraveli-nim kino Tbilisis, Nizami-nim kino Bakuus jt. 1936. a ehi-

tati esimene eksperimentaalne kino kahe saaliga — Puškini-nim kino Tšeljabin-
kis, 1938. a järgnes talle juba kaks korda
suurem (1200 kohta) kino «Rodina»
Moskvas (arh V. Kalmõkov), 1939. a
valminud «Moskva» Leningradis (arh
L. Hidekel) aga oli juba kolme saaliga.
Kombinaatkino oli end õigustanud.²

Mitte ainult monumentaalne välis-
ilme ei rääkinud kinode sotsiaalsest ja
kultuurilisest tähendusest, vaid ka nende
asukoht linnapildis. Kinohoone pidi
olema aktsent magistraalil, dominant
väljakul. Väikelinnades ja külaansamb-
leis kuulus kinole paraadsemaid kohti.

1940. aastal oli Nõukogude Liidu
uldse 28 200 kinosiseseadet, sõda hävi-
tas neist pooled. 1950. aastaks oli sõja-
eelne tase poolteisekordselt ületatud,
viienda viisaastaku plaan nägi aga ette
kinoseadmete arvu suurendamise koguni
neljakordseks. Nii sai kinode ehitamine
50. aastatel suure hoo. See oli aeg, mil
pingsalt arutleti nõukogude arhitek-
tuuri realistliku olemuse üle ja mõisteti
otsustavalt hukka funktsionalismi «pri-
mitiivsus», utilitaarsus ja «esteeditsev
formalism». Arhitektuur ei tohtinud
piirduda eluprotsesside elementaarse
planeerimisega ruumis, vaid omama
võimsat organiseerivat mõjujõudu mas-
side ideoloogiale.

Suhtumine tollesse etappi nõukogude
arhitektuuris on tasapisi muutumas.
Meie perioodikas märgivad seda A. Heina

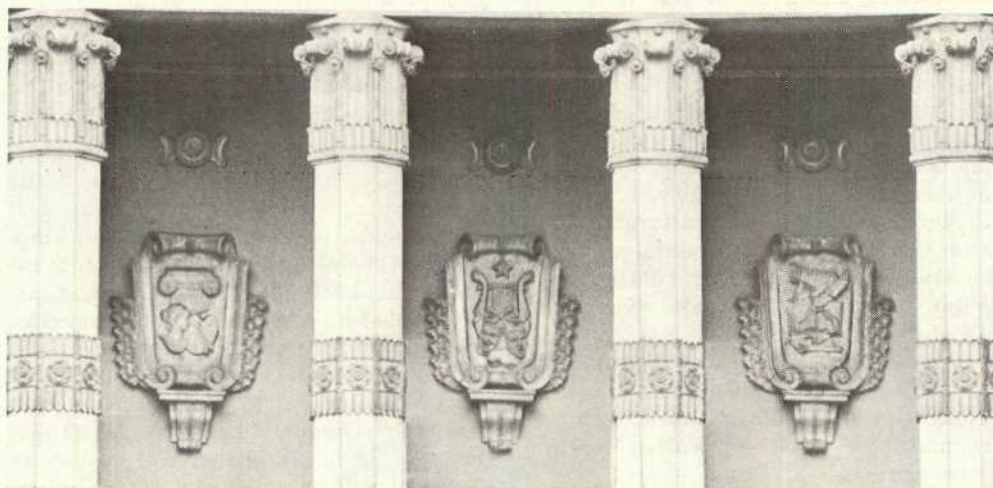
ja L. Lapini artiklid³, praktikas Tal-
linna kultuurikeskuse sõjajärgse planeer-
imiskava ideest kinnipidamine Punaste
Küttide väljaku hoonestamisel. Ajastu
paatos on see, mis teeb tolleaegselt ehi-
tuskunstist tähelepanuvääriva nähtuse,
suhtumine arhitektuuri kui suurde
kunsti, usk tema «eluehitavasse» või-
messe. «Võib-olla püstitati just tollal
kogu senise nõukogude arhitektuuri in-
tigrigeerivad, sümboolsemad näited,»
kirjutab A. Hein. «Igatahes pole kõik
need tornjad kõrghooned, hiigelarkaadi-
dega teatrid ja vaksalid mitte «kolos-
saalsed absurdid», «arhitektuursete vor-
mide muuseumid», nagu mõnikord tahe-
takse arvata, vaid enamasti järjekind-
lalt oma stiili jälgivad taiesed.»⁴

Sõjajärgsete aastate kino oli kutsu-
tud organiseerima võitlust sotsialismi
eest, tõstma rahvahulkade kultuuri ja
poliitilist võitlusvõimet ja see pidi ka
kinoarhitektuuris selgelt loetav olema.
«Nõukogude kinod murravad läbi kit-
sastest raamidest, mis ahistavad ena-
mikku kinosid välismaal, kus nad on su-
rutud keldritesse, tagahoovide kitsastes-

³ A. He i n. Liialduste apoloogia. SV, 1981, nr 22
ja 23; L. L a p i n. Nõuk. Eesti arhitektuur aastatel
1944—1957. «Kunst», 1982, 59/1.

⁴ A. He i n. Liialduste apoloogia. SV, 1981, nr 22.

«Sõpruse» ornameenteeritud fassaadisambad; nen-
de vahel kunste väljendavad reljeefid.



se nurkadesse, juhuslikesse tühimikesse majade vahel,» kirjutab raamatus «Kinod» V. Štšerbakov. «Tänu välimusele ja asukohale muutuvad nõukogude kinod iseenesest ühiskondlikeks arhitektuuri- ja kultuurikeskusteks, nõukogude kinokunsti omamoodi foorumiteks. /— — —/ Kinode parapettidel kõrguvad põldude ja tehaste kangelaslike töötajate, leiutajate ja teadlaste skulptuurid kujud. Seintele on kinnitatud Nõukogude-maa kangelaslike kaitsmisele, kinokunsti tähtsusele ja nõukogude teaduse saavutustele pühendatud mälestustahvlid. Kinohoonete katustel, frontoonidel ja parapettidel säravad kinode nimed, mis elustavad suuri ajaloosündmusi ja tähtpäevi, nõukogude kangelaslinnade, silmapaistvate inimeste, poetide ja kirjanike nimed. /— — —/ Arhitektuursetes ja skulptuursetes vormides, ornamentides ja seinamaalides peegelduvad Nõukogude Liidu rahvuskultuuride traditsioonid.»⁵ Aktiivselt katsetati sõjajärgses kinoarhitektuuris erinevaid kinotüüpe — fuajeedeta kinod, kontserdisaalkinod, klubikinod jne, töötati ümber ennesõjaaegseid tüüplahendusi, täiustati tehnilist sisseseadet. «Iga aastaga omandab kinohoonete arhitektuuris üha suurema tähtsuse elektrivalgus,» kirjutab Štšerbakov. «Valgus nõukogude arhitektuuris — see pole formalistlik sisutu trikk, mitte tulede mäng mängu enda pärast, mis iseloomustab valguse tarbijalikkude kasutamist välismaal, vaid üks suure ja tõsise kunsti koostiselemente, mis täidab vastutusrikast osa tervikus.»⁶

Stiililiselt orienteerus kinoarhitektuur, nagu kogu tolleaegne arhitektuur, järjekindlalt klassitsismi pärandile. Klassitsistlikust portikusest sai kinohoonete puhul midagi lausa kohustusliku elemendi taolist. Esinduslikumad lahendused on Mossoveti-nim kino Moskvas (1950), «Rodina» Tšeljabinskis (1950), Gorki-nim kino Magnitogorskis (1951), «Kiiev» Kiievis (1953) jt. Oma-pära otsiti klassitsismi seostest kohalike rahvustraditsioonidega.

Ka Eestis toimus kinovõrgu taastamine ja laiendamine kiires tempos. Kui



Teatrit ja muusikat sümboliseeriv reljeef kino «Sõprus» keskmise peaukse kohal.

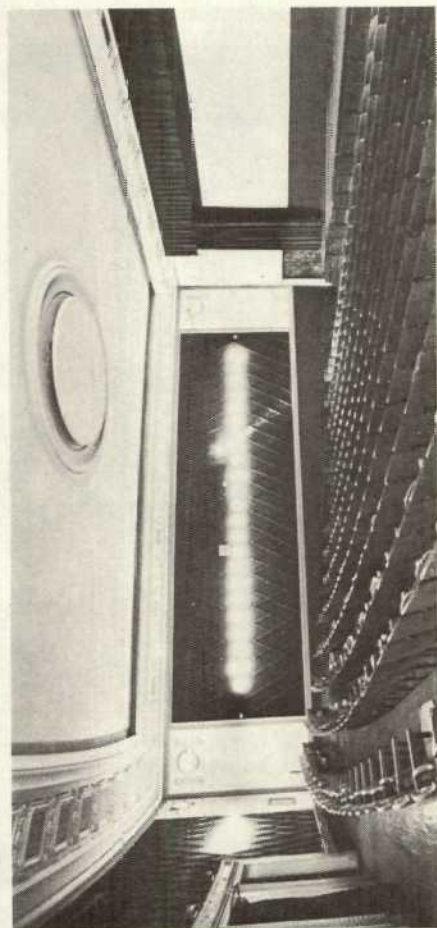
pärast sõda oli vabariigis kokku 18 kino, siis 1952. aastaks oli kinosid juba 59, peale nende veel 40 asutuse kinosisseseadet ja 112 rändkino. Uued kinod ehitati Kohtla-Järvele («Pobeda»), Narva («Punane Täht»), Valka («Ilmarine»), Otepäele, Piritale jm, vanu kinohooneid ehitati ümber ja laiendati Võrus, Pärnus, Rakveres, Kuressaares, uued fuajeed said Tallinna «Pioneer» ja «Lembitu». Sõjajärgse perioodi kauneimaks ja esinduslikumaks kinoks on aga kahtlemata kino «Sõprus» Tallinna kesklinnas.

Vabariigi esimese ja ainukese kahe saaliga kino projekteerimine algas 1950. aastal. Kohal, kuhu kino planeeriti, oli sõda varemeiks muutnud arhitekt E. Kühnerti 1919. aastal projekteeritud 3-korruselise abihoonete ja sisehooviga elumaja, kus enne sõda olid ulalust leidnud mööbliäri «Modern», saapatööstus «Terastald» jmt ettevõtted. «Sõpruse» esimese projekti⁷ autoriks oli arh F. Vendach, kes töötas siis «Estonprojekti» A. Volbergi projekteerimis-

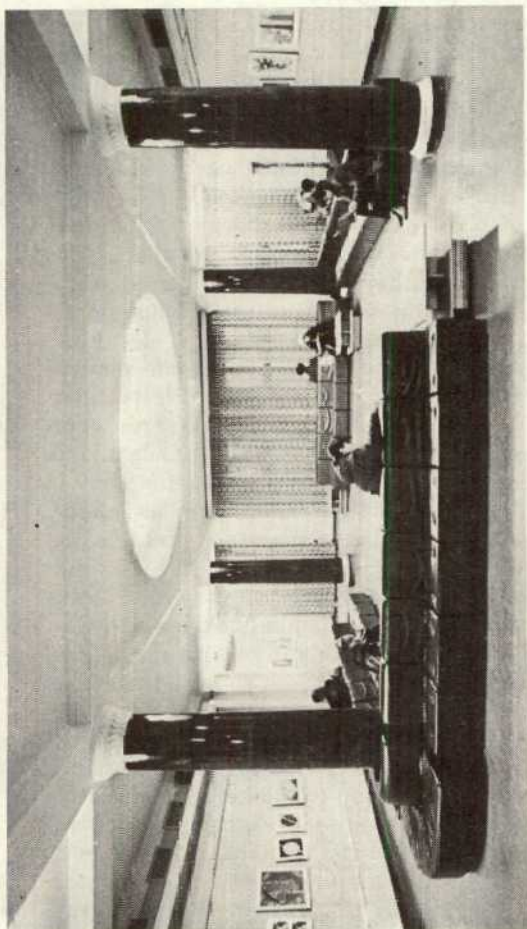
⁵ В. Штшербakov. Кинотеатры. М., 1948, с. 10.

⁶ Ibid, l 14.

⁷ TAMKI arhiiv, toim. 1091.

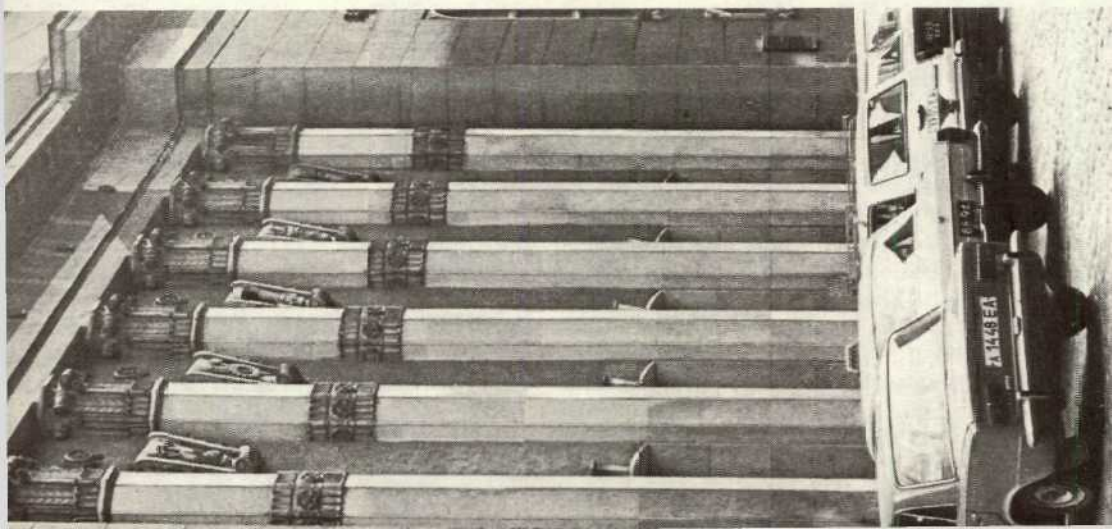


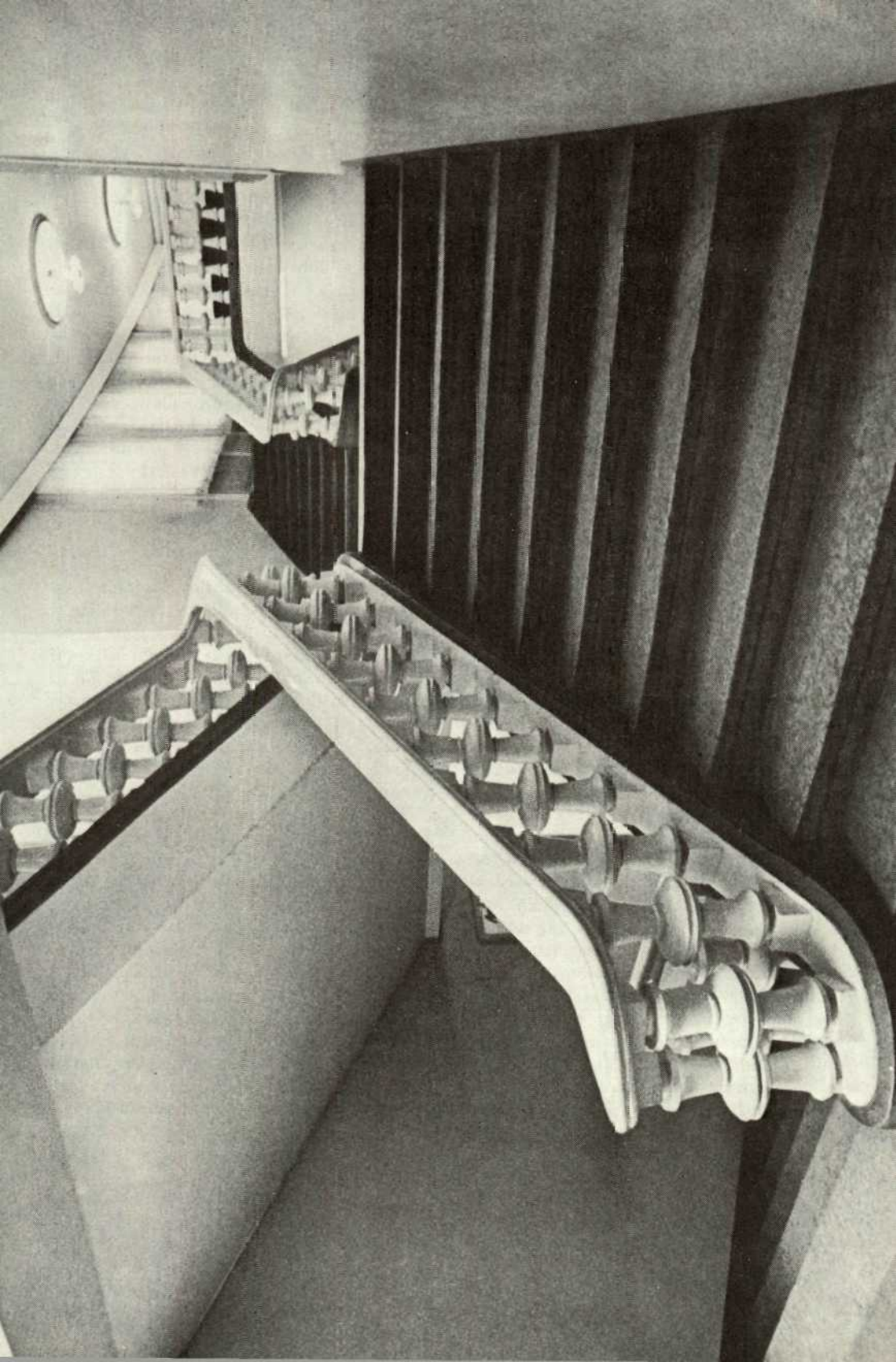
Vasakul:
«Sõpruse»
külgfassaad;
vaade Müüri-
vahe tänavalt.



Paremal: vaate-
tesaal täna-
päeval ja vaa-
de ootesaali.

Alli: vaate-
saali vilvad
trepid.
A. Ilo fotod





osakonnas. Esimese projektiga oli määratud hoone üldmaht, saalide suurus (kummaski 400 kohta) ja asend, fuajee ja treppide asukoht, peafassaadi kaunis kumerus ja sammastik. Külgfassaadid olid tagasihoidlikult ornamenteeritud ja ilma sammastiketa ning niisugusena oleksid nad vahest ehk rohkemgi sobinud kitsasse tšinaruumi. Projektiga edasi töötades annavad arhitektid A. Volberg ja P. Tarvas⁸ fassaadidele ja esimese korruse ruumijaotusele lõpliku kujud; ilmuvad reljeefid, mis sümboliseerivad võitu sõjas, kaandust, rasketööstust, põllumajandust, kaevurite tänuväärset tööd ja teadust (külgfassaadidel) ning kirjandust, teatrit ja kauneid kunste (esifassaadil). Sambaad omandavad uudse, «rahvusliku» ilme, andes põhjust tavavaks võrdluseks setu särke varrukatega. «Hoone arhitektuuriline väliskujudus,» kirjutas uuest kinost ülevaadet tehes N. Kusmin, «kõidab vaataja tähelepanu omapärase, Tallinnas senitundmatu vormikäsitlusega. /— — —/ Kiiduväärt on autorite püüd rakendada uue kino välisarhitektuuris rahvuslikele motiividele tuginevad samba kujunduse elemente. /— — —/ Võib arvata, et arhitektid on leidnud siin õige viisi arhitektuuri lähendamiseks massidele ning sammuvad seega loominguuliselt õigel teel.»¹⁰

Fassaadilahenduse eestilikkus ei seisne siiski mitte ainult sammaste ja nõukoguliku sümbolikaga garneeritud rahvusornamendis, vaid eelkõige vormide rahulikus ja väärikas tektoonikas, esinduslikkuse ja lihtsuse seoses, tagasihoidlike materjalide eelistamises (tume terrasiitkrohv, saaremaa dolomiit). Esile tõstmist väärib kino plaanilahenduse kompaktsus. Hoone maht on ökonoomselt ära kasutatud, mõlemad saalid on paigutatud teisele korrusele, jättes nii esimese korruse tervikuna avarale ootesaalile, mille ühes tiivas asub einelaud, teises aga kuulati kunagi seansside ootel kontserte (kinol oli oma 10-liikmeline estraadiorkester). Projekti kohaselt pidi alumine korrus olema veelgi kõrgem ja avaram, ootesaali ja vestibüüli seinad aga oli ette nähtud vooderdada vasa-

lemma marmoriga. On kahju, et tänaseks on uhke fuajee minetanud oma kunagise stiilsuse, omaaegsete lühtrite asemel on tuimad neonvalgustid, puudub kujunduslikke detaile, kadunud on raamatute müügilet. Massiivne nahkmööbel ei haaku kuidagi 50. aastate interjööri stiiligaotlustega.

Palju on sõna võetud monumentaalse kinohoone sobivuse üle sellele kohale. Igal ajastul on oma pretensioonid. Kui praegu heidetakse kinoehitajate ette keskaegse linnastruktuuri mittearvestamist, siis omal ajal oli puuduseks see, et esinduslik hoone ei olnud piisavalt domineeriv, ei esinenud teiste vähem tähtsate ehitiste taustal küllaldase väärikusega — kaugvaates ei olnud näha hoonet täies ulatuses.¹¹ Väärikust oleks kinole kindlasti lisanud majaesisele väljakule planeeritud purskkaev ja haljasala, mis jäidki tegemata.

Kino «Sõprus» avati 15. mail 1955. aastal filmiga «Mihhailo Lomonossov» (rež. A. Ivanov, M. Šapiro, sts. L. Rahmaninov, peaosas B. Livanov), mis oli valminud, tähistamaks Moskva ülikooli 200 aasta juubelit. Ilmselt polnud filmi valik juhuslik. Suure vene teadlase sõpra professor Richmanni mängis meie Ants Eskola, saksa teadlast Schumacherit Alfred Rebane, Lomonossovi naist Asta Vihandi.

Esimesel poolaastal 1955 saavutas Tallinna kinokülastajate arv rekordtaseme — 2 468 000 vaatajat, mis oli umbes niisama palju kui terve 1950. aasta jooksul.¹² Esinduskino südalinnas sai paljude lemmikuks, vaatamata ajakirjandusse lipsanud nurinatele, et kassaruum on liiga väike, ventilatsioon ei tööta, tooliread liiga pikad ja et sinise saali külastajad kuulevad seansi ajal alt kostvat kontserti.¹³ Ehitajad olid andnud oma parima ja nende teeneid tunnustab tahvel kino välisseinal: «Selle maja ehitas 1955. a. kompleksbrigaad, mida juhatas sotsialistliku töö kangelane, ENSV teeneline ehitaja, Tallinna aukodanik Kristjan Kärber.»

«Sõpruse» kino ehitamine langes pöördelistele aastatele nõukogude arhi-

⁸ TAMKI arhiiv, toim. 1091 I, II.

⁹ A. Hein. *Op. cit.*, nr 23, l. 8.

¹⁰ N. Kusmin. Tallinna uus kinohoone. SV, 1955, nr 24, l. 5.

¹¹ N. Kusmin. Tallinna uus kinohoone. SV, 1955, nr 39, l. 5.

¹² *Ibid.*

tektuuris. 1954. aasta detsembris toimus Moskvas ajalooline ehitajate nõupidamine teemal «Industriaalsete ehitusmeetodite laiaulatuslikust juurutamisest, ehituse kvaliteedi parandamisest ja maksumuse alandamisest», 1955. aastat tähistab nõukogude arhitektuuris määrus «Liialduste likvideerimisest projekteerimise alal ja ehituses». Meie vabariigis tõusid arhitektuuriprobleemid teravalt esile 1954. aasta «Sirbi ja Vasara» veergudel toimunud diskussioonis Keskväljaku planeerimise ja Nõukogude Maja projekti üle, mille käigus avaldus selgesti eesti arhitektuurile omane traditsioonihoidlik joon, seda suudeti säilitada ka siis, kui mujal paigutati viiekorruseliste elumajadele 70-meetriseid ilutorne ja elektriijaamade lülitustahvlihooneid vooderdati marmoriga.

1955. aasta lõpul toimunud II üleliiduline arhitektide kongress võttis kindla suuna võitluses formalistlike moonutuste, eluvõõra dekoratiivsuse ja pillamise vastu. Edu pandiks said tüüpprojektid, mille väljatöötamine pidi kindlustama avara tegevuse arhitektide loovale initsiatiivile. 1950. aastate teisel poolel valmis tüüpprojektide järgi ehitatud kinohooneid ka kõikjal Eestis — Tartus «Ekraan» (1959, arh R. Kivi 429 kohaga laiekraankino tüüpprojekt), sama projekti järgi kinod Võrus, Ahtmel, Kohtla-Järvel jm.

Uus etapp ehitustegevuses oli alanud.

ÕNNITLEMES!

1. juuli — **ESTER PAJUSOO,**
TRA Draamateatri näitleja — 50
1. juuli — **REIN RAIDME,**
filmikunstnik — 50
7. juuli — **ANATOLI HANSON,**
balletitantsija — 60
9. juuli — **LUDMILLA ISSAKOVA,**
laulja ja laulupedagoog,
TR Konservatooriumi dotsent, Eesti NSV teeneline kunstitegelane — 60
13. juuli — **VERNER HAGUS,**
balletitantsija, Eesti NSV teeneline kunstnik — 75
16. juuli — **LIIA LEETMA,**
baleriin ja balletipedagoog, Eesti NSV teeline õpetaja — 60
16. juuli — **ÕIE ORAV,**
filmiajakirjanik — 50
19. juuli — **HILJA VAREM,**
Noorsooteatri näitleja, Eesti NSV teeneline kunstnik — 50
22. juuli — **JOHN TUNGAL,**
koorijuht, TR Konservatooriumi õppejõud — 60

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ИЮЛЬ 1984

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

ТЕАТР

М. КАРУСО — Хилья Варем — какое имя! (28)

М. Карусо — режиссер, Х. Варем — актриса, заслуженная артистка Эстонской ССР (последние 10 лет в Таллинском молодежном театре, до этого в театрах Вильянди и Пярну). Автор статьи, философствуя о жизни актера вообще и прослеживая одну конкретную биографию, останавливается подробнее на теме актриса и время (критика, сопровождающая жизнь актрисы, обеспеченность работой (ролями), старение, проблемы поколений, актриса как зеркало времени).

СОАВТОР: Фриц Матт (46)

На этот раз рубрика «Соавтор» представляет нам театрального художника-декоратора Фрица Матта, который знакомит нас с сущностью живописной декорации, нюансами этой профессии и ее историческим развитием. Затрагиваются и проблемы молодой смены.

Т. КАРРО — Этот колдовской оптический прищел (57)

Речь идет о постановке «Разбойников» Шиллера в «Ванемуйне» (режиссер М. Унт, художник Я. Ваус). Молодой критик считает, что на уровне идей стремления постановщика интересны и современны (опасные игры терроризма!), но, к сожалению, через саму театральную образность, сценическую интенсивность и актеров это не реализуется. Чувствуется неровный уровень игры актеров; вероятно, намеренно приземлен Карл Моор, вследствие чего ослабевает конфликт братьев Франца и Карла Моора, на сцене скорее всего два разнофазовых зла. О концептуальных намерениях постановки остается во многом лишь догадываться и предполагать.

Я. РУУС — *Estica mundi* М. Унта (59)

Рецензия-реплика на одноактные пьесы «Кочан капусты» и «Возвращение Калева» классика эстонской литературы Оскара Лутса в постановке Молодежного театра Эстонской ССР (постановщик М. Унт).

Автор считает достоинством настоящей постановки раскрытие основ народных фарсов, выявление т.н. «закона сохранения приземленности». Рецензент оценивает положительно роль главного героя Плиухкама в исполнении Э. Краама и сценическое оформление Я. Вауса. Вместе с тем в рецензии делается предложение постановщику М. Унту, который является также известным писателем-драматургом, сочинить к этим популярным пьесам-анекдотам, написанным в 1912 и 1919 гг., еще несколько актов, доведя этих популярных в Эстонии действующих лиц до наших дней.

Л. КИРЕПЕ — Антс Лаутер — 90 (61)

Статья посвящена 90-летию народного артиста СССР Антса Лаутера (1894—1973), бывшего длительное время театральным руководителем, «старейшиной племени», и недавнему выходу из печати двухтомного сборника его избранных статей, выступлений и воспоминаний «Пройденные пути».

Выходец из деревни, самоучка без специального образования, инспектиент и актер в старой «Эстонии», Лаутер скоро достигает положения ведущего актера, постановщика и руководителя драмы в «Эстонии», впоследствии он также педагог, профессор, председатель Театрального общества и т.д. Эту незаурядную личность, достойную биографию и интересную книгу комментирует заведующая отделом театра Музея театра и музыки Лиллиан Кирепе.

П. РУММО — Антс Лаутер в переломные годы (65)

Воспоминание об Антсе Лаутере в первый советский сезон эстонского театра (1940/41), во время войны в тылу и в Государственных художественных ансамблях Эстонской ССР в Ярославле и затем в конце войны, после возвращения в Эстонию. Говорится об изменении взглядов буржуазного руководителя театра, суровом опыте военных лет и сделанных выводах. Воспоминаниями делится Пауль Руммо, бывший в те годы директором театра «Эстония» и заместителем начальника Управления искусств.

Пауль Руммо — 75 (69)

П. Руммо сам мог бы быть в этом месяце юбиляром (1909—1981). Он являлся редактором предшественника нашего издания, журнала «Театр и музыка» и одновременно директором театра «Эстония», а в 1943—1948 гг. — заместителем начальника Управления искусств по театральной части. П. Руммо был к тому же одним из членов — учредителей Союза писателей, профессиональным писателем и публицистом, который в числе прочего часто выступал на темы культуры. В настоящем номере журнала приведены отрывки из его опубликованных статей, мысли П. Руммо о национальной культуре.

МУЗЫКА

Отвечает КАРЛ ЛЕЙХТЕР (5)

Карл Лейхтер, внесший существенный вклад в формирование эстонской музыковедческой мысли, говорит о своих семейных музыкальных традициях, самообразовании на отцовском хуторе, занятиях философией в Тартуском университете и теории и композиции в Тартуском высшем музыкальном училище; о контактах с выдающимися людьми эстонской культуры (Г. Суйтс,

Х. Эллер, Э. Оя, Э. Тубин, о событиях, повлиявших на его мировоззрение; о современных проблемах эстонской музыкальной жизни и музыковедения. Интервьюировал М. Кольк.

А. ХЕРКЮЛЬ. На конкурсе артистов балета в Москве (20)

В марте 1984 года в Москве состоялся Всесоюзный конкурс артистов балета, в котором участвовали балетмейстеры и танцовщики. Автор анализирует работу хореографов и особенно артистов балета, успешно выступивших на конкурсе. Он останавливается подробнее на выступлениях балерин, завоевавших первую премию — Натальи Чеховской из Красноярска и солистки балета театра «Эстония» Кайе Кырб.

Мийна Хярма в свете своих писем к Каарле Крону (74)

В этом году исполнилось 120 лет со дня рождения первой эстонской женщины-композитора, органиста и хорового дирижера Мийны Хярма. Деятельность М. Хярма исследована относительно подробно (монография А. Вахтера в 1971 г.), но до сих пор остался ряд менее освещенных сторон ее деятельности, например, М. Хярма — собиратель народных напевов, ее связи с Финляндией и пр. Публикуются девять писем М. Хярма финскому фольклористу Каарле Крону, относящихся к 1895—96 гг. Письма прокомментированы М. Мянник.

У. УССИСОО. Джордж Балаанчин (81)

Статья дает обзор жизни и творчества одного из выдающихся хореографов современности Джорджа Балаанчина (1922—1983), соотрудника С. Дягилева и И. Стравинского, основателя «Нью-Йорк сити балле».

КИНО

Н. МИЛЕВ — Опыт элементарной теоретической характеристики киноискусства (12)

Теоретическая трактовка болгарского киноведа, основывающаяся на исторически сложившемся трехэтапном подходе: от конкретного восприятия кинематографического объекта через условный художественный образ к его абстрактному знаковому толкованию.

Теоретическая статья разделяет элементарные составные части повествования в фильме и связывает их в целостную систему, являясь также своеобразным небольшим обзором истории кино. (Перевод из болгарского журнала «Киноискусство», 1982, № 1).

Э. РЯЗАНОВ — Мои друзья актеры. Об Иннокентии Смоктуновском (35)

Размышление известного советского комедийного режиссера о работе актера в фильме; подробно говорится о работе с Иннокентием Смокту-

новским при съемках фильма «Берегись автомобиля!». (Перевод из журнала «Нева», 1982, № 7).

А. ЛААЗИК — Супермен? Суперфильм? (50)

Рецензент считает, что в фильме о знаменитом эстонском борце «Лурих» отсутствует стилистическое и смысловое единство. Герой картины мог бы служить прекрасным материалом для приключенческого фильма с захватывающим сюжетом и неясно, из каких побуждений авторы фильма поставили героя выше приключений и занимательности.

Я. КРОСС — Что я думаю о фильме про Луриха? (54)

Оценка известного эстонского писателя, автора биографических романов, художественного фильма «Таллинфильма» «Лурих» (сценаристы Ф. Еремейкин и В. Куйк, режиссер В. Куйк, оператор А. Ихю, в главной роли Т. Луме).

Рецензент отдает должное имеющим интересные возможности главному герою и сюжету, тщательности постановочного оформления и богатой эффектами работе оператора.

Но в конечном итоге, по мнению рецензента, начатые линии фильма не завершены и картина не имеет цели. Главной причиной неудач эстонских фильмов рецензент считает слабость нашей режиссуры, отсутствие в ней четкого, глубокого и последовательного собственного видения.

К. ХАЛЛАС — Послевоенная киноархитектура. Кинотеатр «Сыспрус» (из истории эстонских кинотеатров) (85)

Архитектурно-историческая статья о послевоенных кинотеатрах Советского Союза (и в частности Эстонской ССР). В основном рассматривается кинотеатр центра города Таллина «Сыспрус», который в послевоенный период был самым представительным и красивым кинотеатром Эстонии. (Проектирование началось в 1950 году, открытие состоялось 15 мая 1955 г. фильмом «Михайло Ломоносов»).

РАЗНОЕ

В. РАУН — Первая колонка (3)

Л. НИХЛАК — Для чего необходимы выставки художников кино, театра и телевидения (96)

Автора, опытного театрального художника, вдохновила выставка художников кино, театра и телевидения в Таллинском художественном салоне, и в связи с этим она поднимает ряд вопросов и проблем: повседневный труд в этой области искусства остался вне поля зрения критики, поскольку требует от критика компетентности в нескольких видах искусства; отсутствуют четкие критерии оценки; имела ли нынешняя форма выставки какие-то преимущества; недостаточность мер для запечатления и сохранения эстонского сценического оформления.

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. JULY 1984

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

THEATRE

M. KARUSOO. Hilja Varem — big name (28)

The author of the article M. Karusoo is a stage director, H. Varem — an actress, the Merited Artist of the ESSR (for the last ten years she has been in the Tallinn Youth Theatre, earlier in Viljandi and Pärnu theatres). Philosophizing on the actor's life in general and following a certain life story, the author deals with the problems of the actor and time (including such things as criticism which accompanies the actor through all his career, guaranteed supply of roles, aging, generation problems, the actor as the mirror of time).

COAUTHOR: Fritz Matt (46)

This time the column "Coauthor" presents Fritz Matt, a scenic painter who talks on the essence of scenic painting, the nuances and history of the profession of a scenic painter. The problems of next generation are also discussed.

T. KARRO. Under the spell of the telescopic sight (57)

The production of Schiller's *Die Räuber* (*The Robbers*) is under discussion (directed by M. Unt, designed by J. Vaus). The young critic appreciates the director's ideas which are of current interest (the dangerous game played by gunmen!), but it is to be regretted that they have not been fully realized by means of the image of the theatre, the intensity of the production, the actors. Acting is variable; Karl Moor must have been deliberately abused and therefore the conflict between the brothers Franz and Karl Moor weakens, we can merely see two different kinds of evil on the stage. Many of the director's intentions must be guessed at.

J. RUUS. *Estica mundi* by M. Unt (59)

A review and a comment on the production of the sketches *A Head of Cabbage. The Homecoming of Kalev* by the Estonian classic Oskar Luts at the Youth Theatre of the ESSR (directed by M. Unt).

The reviewer sees the merit of the production in that it points out the essence of the farce, stresses the base character of this kind of work. The reviewer praises the performance of E. Kraam in the leading role — as Pliuhkam, and the stage design by J. Vaus. The reviewer suggests that the director Mati Unt who is also a well-known prose writer and dramatist should add some new acts with the same characters, popular nationwide, to these anecdote-like sketches which were written in 1912 and 1919 bringing the action up to the present day.

L. KIREPE. Ants Lauter 90 (61)

The article is written on the 90th birthday anniversary of Ants Lauter, the People's Artist of the USSR, a leading figure in the Estonian

theatre and "the chief of the clan" and on the recent publication of a two-volume selection of his articles, speeches and reminiscences under the title of *The Travelled Roads*. Being a country boy, self-educated without professional qualifications, he started his career as a stage manager and actor in the old Estonia theatre, soon acquiring the positions of the principal actor, stage director and artistic director (drama) in the Estonia Theatre, later those of a teacher, Chairman of the Theatrical Society, etc. This extraordinary personality, his worthy biography and his interesting book are commented on by Lillian Kirepe, chief of the theatre department in the Theatre and Music Museum.

P. RUMMO. Ants Lauter in the critical period of our history (65)

A recollection of Ants Lauter during the first Soviet season of the Estonian theatre (1940/41), in wartime in the rear and in the State Artistic Ensembles of the ESSR in Yaroslavl and at the end of the war, on his native soil. A change in the views of the bourgeois theatre director, because of stark experience obtained in the war and conclusions drawn from it are also noted. The recollections were put down by the writer Paul Rummo, the manager of the Estonia Theatre and the Deputy Director of the Artistic Board in those days.

Paul Rummo — 75 (69)

This month P. Rummo could have celebrated his jubilee (1909—1981). In 1940—41 he was the editor of the journal *Theatre and Music*, predecessor of this periodical and the manager of the Estonia Theatre, in 1943—48 he was the Deputy Director of the Artistic Board in the matters of theatre. At the same time P. Rummo was one of the founder members of the Writers' Union, a professional writer and publicist, who, incidentally, discussed cultural topics very frequently. We publish here some fragments of his printed articles, P. Rummo's ideas of national culture.

MUSIC

KARL LEICHTER answers (5)

Karl Leichter, one of the most outstanding representatives of Estonian musicological thinking talks on family traditions in music, self-education on his paternal farm, philosophy studies in the Tartu University and theory and composition classes in the Tartu Music Collage, his contacts with the notables of Estonian culture (G. Suits, H. Eller, E. Oja, E. Tubin), events which have influenced his world outlook, problems concerning the Estonian music scene and musicology of today. The interviewer is M. Kolk.

A. HERKÜL. On the ballet competition in Moscow (20)

In March, 1984 the All-Union Ballet Competition took place in Moscow in which balletmasters and ballet-dancers participated. The author analyses the work of choreographers and ballet-dancers successful in the competition. He gives a lengthy discussion of the performance of Natalia Chekhovskaya from Krasnoyarsk and Kaie Kõrb from the State Academic Estonia Theatre who shared the first prize.

Miina Härma in the mirror of her letters to Kaarle Krohn (74)

120 years have passed from the birth of the first Estonian woman-composer, organist and conductor of the choir Miina Härma. Her life and activities have been relatively well studied (A. Vahter's monograph, published in 1971), but there are still a number of less studied aspects in her life, e.g. Miina Härma as the collector of folk songs, her contacts with Finland, etc. Here we publish nine letters from Miina Härma to the Finnish folklorist Kaarle Krohn from 1895-96. The letters are commented by M. Männik.

U. USSISOO. George Balanchine (81)

The article presents an outstanding modern choreographer George Balanchine (1922-1983), the associate of S. Diaghilev and I. Stravinsky, the founder of the New York City Ballet, his life and work.

CINEMA

N. MILEV. An attempt at elementary theoretical characterization of cinematography (12)

A theoretical analysis of a Bulgarian film critic which is based on a historical three-stage approach: from perception of a cinematographic object via image to its translation into abstract sign language. The theoretical article distinguishes between elementary details in the film story and binds them into an integrated whole, at the same time serving as a writing on film history. (Translated from the Bulgarian journal *Kinoizkusstvo*, No. 1, 1982).

E. RYAZANOV. My friends actors. Innokenti Smoktunovskiy (35)

A backward-looking reflection by the well-known Soviet comedy director on acting in the film, a detailed discussion of his work together with Innokenti Smoktunovskiy, in the film *Look Out, A Car's Coming!* (Translated from the journal *Niva*, No. 7, 1982).

A. LAASIK. Superman? Super picture? (50)

The reviewer thinks that the film about the famous Estonian wrestling champion *Lurich* lacks integrity of thought and style. With a hero cut out for an adventure film, the authors have tried hard to be above an adventure story and exciting plot, but it does not become clear what good it has done.

J. KROSS. What do I think of the Lurich film? (54)

An appraisal of the Tallinnfilm feature *Lurich* (directed by F. Yeremeikin and V. Kuik, script by V. Kuik, camera by A. Iho, starring T. Lume) by the Estonian writer whose reputation rests on the biographical novel. The reviewer praises the principal character with interesting possibilities of play, an intriguing plot, the skilfully laid out setting and effective photography. But the result is a film with unfinished stories, a film without a guiding principle. The main reason for the failure of the Estonian film is the weakness of the film script — the lack of clear, serious and uncompromising self-image in the script.

K. HALLAS. Postwar cinema architecture. The Sõprus (The Friendship) (From the history of Estonian cinemas) (85)

A historical treatment of postwar cinema architecture in the Soviet Union and in Estonia, focusing on the design and construction of the Sõprus, a cinema in the central part of Tallinn which was one of the most beautiful and impressive buildings in postwar Estonia (designing started in 1950, the cinema opened its doors 15 May, 1955, showing *Mikhailo Lomonossov*).

MISCELLANEOUS

V. RAUN. The leading article (3)

L. PIHLAK. Are theatre, film and TV art shows necessary? (96)

The author, an experienced theatrical designer, being inspired by theatre, film and TV art show in the Tallinn Art Salon, raises several questions: the everyday work of these artists has never been in the focus of criticism probably because it requires an all-round knowledge of several arts, definite criteria for assessment are lacking, the layout of the show was obviously not the most suitable, one cannot be satisfied with the recording of the work of the Estonian designers.

Editorial Office:

200090 Tallinn
P. O. Box 51
Estonian SSR

Väljaandja: kirjastus «Perioodika», Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 15. 05. 1984. Trükkimisele antud 14. 06. 1984. Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,9. MB-05267. Tellimuse nr. 1865. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda, Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 15 500. Sdano в набору 15. 05. 1984. Подписано к печати 14. 06. 1984. Бумага 70×100/16. Печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,9. Заказ 1865. MB-05267.

«Театер. Муузыка. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР, Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Таллин, почтовый ящик 51, Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллин, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 15 500. Цена 75 коп.

«Teil on ju igal õhtul näitus.»
(Palju korratud ütlemine rahvasuust.)

Tõesti, tõesti — õhtul toimub hiigelnäitus tuhandetele vaatajatele. Tõotavad kümme kutselist teatrit + rahvateatrid + kino + televisioon. Kahjuks oleme eikellegimaal. Teatrikriitikutele on lavakujundus* liiga kunst, kunstikriitikutele liiga teater. Hinnangud, kui neid üldse antakse, on ühelauselised, meeldib—ei meeldi tasemel. Vähevõitu. Milline on eesti lavakujunduse koht maailmas, eesti kunstipildis? Missugune on iga kunstniku koht maailmas, eesti kunstipildis? Milline on iga kunstniku koht eesti lavakujunduses? Näitus on katse tõstatada küsimusi. Me ise oleme liiga asja sees, et neile vastata.

Tulime teatrist Kunstihoonesse, lavalt salongi seinale. Kuidas siis ikkagi suhtuda teatrikavandisse? Kas nagu pilti? Aga pilt on valmis teos, tulemus. Pilt räägib ise enda eest. Teatrikavand on alles millegi plaan, osa tervikust. Õiglase hinnangu andmiseks oleks vaja tunda seda tervikut, st kavandi teostust laval, konkreetset lavastust. Lavastuse mõistmiseks peab tundma konkreetset draamat, ooperit, balletti. Ja nii edasi. Keeruline tööpoolest.

Kui nüüd kavandile läheneda kunstikriteeriumidega, jääb paraku keskmine kavand keskmisele pildile alla teostuse meisterlikkuse poolest. Võib-olla peaksime tõmbama kүүru selga ning välja hiilima salongist, hinges tänulikkus heatahtliku kunstikriitika vastu vaikimise eest. Ennast välja vabandada polegi nii raske. Kujutav kunstnik täiustab pideva tööga oma vormivõtteid. Teatrikunstnik, vastupidi, võib hoolsalt ja pingeliselt töötades kaotada instituudis omandatud maalimis- ja joonistusoskuse. Isegi heal teatrikunstnikul ei ole neid oskusi igapäevases töös ilmtingimata vaja.

Näitusel on veel üks mõte. Mida me teaksime eesti lavakujundusest, kui poleks säilinud kavandeid? Häbiväärselt vähe. Tänapäeval pole kavand muidugi mitte parim vahend lavakujunduse jäädvustamiseks. Mitmel (objektiivsel?) põhjusel kasutatakse aga selleks otstarbeks haruharva värvifotot, slaide, rääkimata filmist ja videost.

Seekordne näitus** oli väike ja pretensioonitu. Mis ime siis, et vastukajagi napp. Eelmiste suuremate puhul on lavastajad, kriitikud ja kunstnikud ise vähem trükisõnas, rohkem kuluaarides avaldanud mitmekesiseid ja vastakaid arvamusid. Missugune peaks olema üks õige teatrinäitus? Kas töökavand või näitusekavand? Kas kostüüm või dekoratsioonidetail? Kas foto või slaid? Kas rohkem sarnasust lavapildiga või suurem vabadsus kavandis? Kas olla Albikära Ants või jääda iseendaks?

Miks mitte nii-, teist- ja kolmandat moodi? Miks olla nii sallimatu, nii kitsas, nii surmtõsine? Miks suruda ennast näitusel kitsastes raamidesse, kui tegelikus töös kasutame paljude eri kunstiliikide väljendusvahendeid. Mänguruum on palju laiem.

Seekordsel näitusel oli külastajaid päris palju. Küllap mõnes ikka ärkas huvi lavakujunduse vastu. Küllap mõni hakkab teise ja targema silmaga vaatama meie suurt igaõhtust näitust. Kui me seda saavutasime, siis saavutasime palju.

* Siin ja edaspidi: ka kinokujundus, ka telekujundus.

E. Horváth „Lood Viini metsades“
päruneid („Maxim“) ~~kirjutab~~
~~analoogiline pildid~~

H. KUNINGAS

mail

brassat ägide
vahel

höhe ?

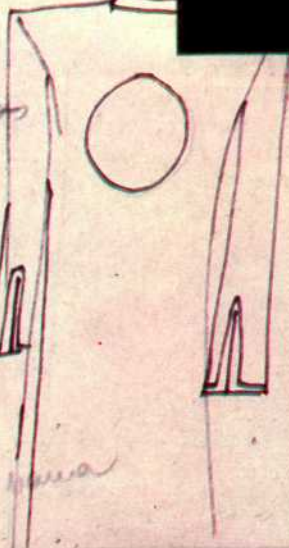
Kooperatiiv
noodnitsid b.m.

KINNITAN

28. 01 1983

Mt

rust
-kõrg panna





Raamatupalat

84-805 a

10.7.84