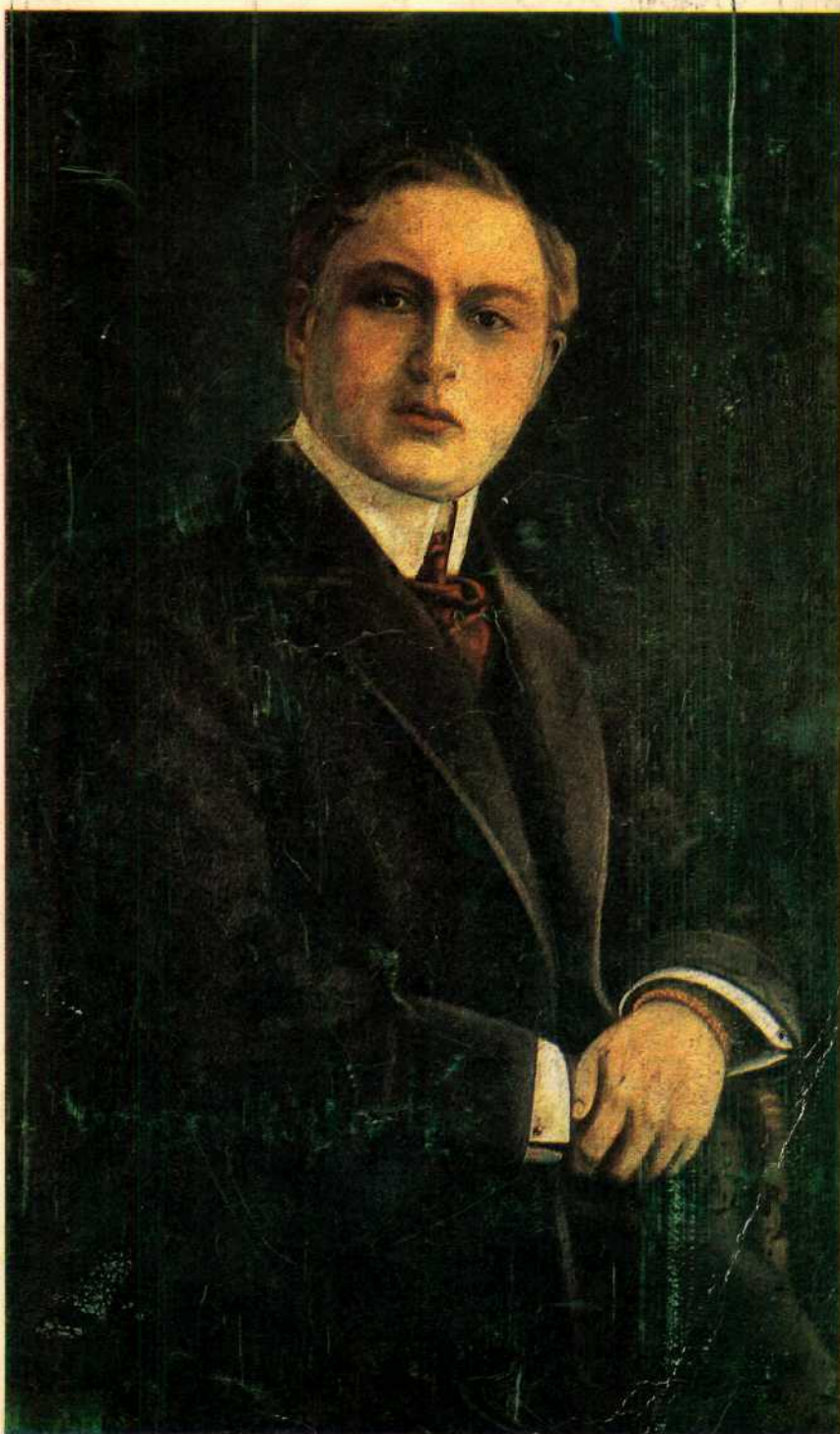


ENSV Kultuuri-  
ministeeriumi,  
ENSV Riikliku  
Kinokomitee,  
ENSV Heliloojate  
Liidu,  
Eesti Kinoliidu ja  
ENSV Teatriühingu  
ajakiri



10

/1984

# 10/1984

oktoober

III aastakäik

Esikaanel A. J. B. (tundmatu autor). Paul Pinna. Oli. (Teatri- ja Muusikamuuseumi fondist.) A. Ilo foto

Tagakaanel Brigitte Bardot



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA KULDAR RAUDNASK

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

Peatoimetaja asetäitja  
Vallo Raun, tel. 666-162

Vastutav sekretär  
Helju Tüksammel, tel. 445-468

Teatriosakond  
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 445-468

Muusikaosakond  
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 443-109

Filmiosakond  
Jaan Ruus ja Aune Nuiamäe, tel. 443-109

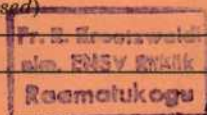
Keeletoimetaja  
Kulla Sisask, tel. 445-468

Fotokorrespondent  
Alar Ilo, tel. 422-551

KUJUNDUS: MAI EINER

## SISUKORD

TEATER		
	TEATRIKUNSTI VABARIIKLIKUD PREEMIAD	2
	PAUL PINNA 100	40
Ants Lauter	ANNE JA TÕU	41
Paul Pinna	NÄITLEJA LOOMINGUST	44
	MÄLESTUSI PAUL PINNAST (A. Eskola, V. Panso, H. Laur, L. Lindau, H. Mandri, A. Lauter, J. Järvet, I. Tammur, K. Toom)	49
	RÄÄGIB PAUL PINNA ISE (kathendeid seniavaldamata mälestusteraamatust)	68
	PAUL PINNA TÄNA (ringküsitlesele vastavad M. Unt, R. Baskin, E. Kerge, R. Trass, T. Aav, A. Üksküla, E. Baskin, A. Vaarik, T. Lõhmuste, L. Tormis)	74
	PAUL PINNA NIMELISED PREEMIAD	81
MUUSIKA		
	VASTAB HUGO LEPNURM	4
Boriss Assafjev	OOPER KUI OLUSTIKULINE NÄHTUS	14
Igor Garšnek	HELIKUNSTI ÜKSILDUMINE	33
Virve Lippus	KUIDAS MEIL KLAVERIT MANGITAKSE	82
KINO		
Tatjana Elmanovitš	EESTI MÄNGUFILMI ZANRIJOOINI I	19
Jaan Ruus	BARDOT JA LOREN 50	87
	VADEMECUM (M. Rommi valitud teosed)	91
Jaak Viller	AVAVEERG	3
Tiina Pikamäe	VEERA MUHHINA P. TSAIKOVSKI AUSAMMAS	96



TEATRIKUNSTI VABARIIKLIKUD PREEMIAD



Rein Malmsten  
(Olovernes «Juuditis»).



Ingrid Agur



Lilian Vellerand



Ita Ever (Ema «Pilvede värvides»)  
Mikk Mikiver



Ago-Endrik Kerge



Juta Lehiste  
(balletis «Naine»)

Käesoleva aasta 23. aprilli määrusega kinnitas Eesti NSV Ministrite Nõukogu meie Kultuuriministeeriumi ettepaneku vabariigi teatrilaste aastapremiate sisseadmise kohta. 1973. aastast antud kunsti- ja muusikaalased riiklikud preemiad on kõigiti ennast õigustanud, saanud oluliseks kunstilooje suunamisel tänapäevastele teemadele, selliste tööde loomisele, milles realistlikult, suure kunstilise üldistuse ja meisterlikkusega väljenduksid nõukogude rahvaste loova ülesehitustöö edusamud ja probleemid. Vabariiklikud teatrilased aastapremiad, mille väljaandjaks on Eesti NSV Kultuuriministeerium koos Eesti NSV Teatriühinguga, ongi mõeldud väärikselt vaagima ja ergutama kutseliste teatritegijate tööd, nende ideelist küpsust, mõtete ja tegude haaret ning positiivse alge tunnetamist meie elus. Kuna kõigi meie kunstiala töötajate tegevuse eesmärgiks on leninlike parteilisuse ja rahvalikkuse printsiipide ühendamine kõrge esteetilise tasemega, ongi vabariiklikel teatripreemiatel laiem kõlapind kui senistel kitsalt ametkondlikel Teatriühingu preemiatel. Kui Teatriühingu preemiatele esitavad kandidaadid põhiliselt teatrid ise, siis vabariiklike teatripreemiate ühiskondliku kaalukuse määrab kandidaatide esitajate lai ring: partei- ja ühiskondlikud organisatsioonid, loomingulised liidud, sealhulgas Teatriühing, vabariiklike väljaannete toimetuskollegiumid ja muidugi kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsus ja muusikaosakond. Vabariiklik aastapremia antakse ühe aasta kaalukaima lavastuse, osatäitmise, kunstilise kujunduse ja teatriteaduslike ning -kriitiliste tööde eest ja on sellelaadsete hulgas kõige suuremaks tunnustuseks, mida arvestatakse teatritöötajate esiletõstmisel teisteski vormides (näit Teatriühingu preemiad iga teatri parima loomingulise saavutuse eest).

Eesti NSV rahvakunstniku M. Mikiveri lavastus «Pilvede värvid» on saavutanud palju teatrikõlastajate heakskiidu, küllalast mõtte- ja analüüsiainet on see andnud meie kriitikale. On hea, et ENSV vabastamise 40. aastapäeval pälvis preemia just selline, meie tänaseid eluväärtusi — kodu- ja kodumaa-armastust — õilistav lavateos. Lavastusele ja selle peaosatäitjale Eesti NSV rahvakunstnikule Ita Everile Balti teatrikevadepid osaks saanud suur tunnustus tennis heatahtliku hoiaku ka aastapremiate komisjonis. Läbi Ita Everi ema Anna rolli on eriti võimendunud «Pilvede värvid» lavastusse kätkevad elujaatavad ideed.

Meie teatrikriitikas laiemat arutelu aineks kujunenud «Juuditi» lavastus näitab, et just klassikalises draamapärandis leidub veel väga palju tagamaid, palju seda, mis annab võimalusi üldinimlike probleemide üha uueks, tänapäevaseks lahtimõtetamiseks. Seda paljuski tänu Eesti NSV teenelise kunstniku R. Malmsteni Oloversese osa käsitlemisele. Ühtlasi juhtigu see tunnustus meie lavastajate tähelepanu paljude niisama võimekate meesnäitlejate andevardude vähesele ärakasutamisele.

Muusikalavastuste preemiate puhul on rõõmustav, et teiste lavastuste kõrval oli tähelepanuväärne Eesti NSV rahvakunstniku A.-E. Kerge töö R. Kangro «Ohvriga» — näide sellest, et ka meie heliloojate ooperilooming annab tõsise lähenemise korral võimaluse tipplavastuse sünniks. Eesti NSV teenelise kunstniku J. Lehiste aastatepikkuse teatritöö krooniks kujunes tema loominguline õhtu, eriti monoballett «Naine», tantsituna silmapaistva väljendusrikkusega. Tasuks esimene riiklik balletipremia.

Kriitikute ja teatrisõprade üksmeelse tunnustuse on pälvinud «Ugala» kunstniklavastaja Eesti NSV teenelise kunstniku Ingrid Aguri lavakujundused. Kuigi preemiate komisjon märkis 1983. aastal tehtust ära just «Põhjas» ja «Juuditi» kujundused, oleks samasugust tunnustust väärinud ka vabaõhuetenduse «Mare ja tema poeg» ning «Üle Lääne kangemehe» kujundused.

Teatrikriitika aastapremia anti Lilian Vellerannale, kelle sisutihedatele, mures eesti teatri oleviku ja tuleviku pärast kirjutatud analüüsidele on iseloomulik kunstilise nõudlikkuse ühendamine hoolitseva suhtumisega andesse, loominguliste otsingute toetamine. Lähtudes alati kunstniku enda esteetilise programmist, huvitab teda ühe või teise kunstinähtuse vastavus reaalsele tegelikkusele, side meid ümbritseva eluga, mis kahjuks meie teatrikriitikas eriti levinud ei ole.

Nüüd on esimesed, 1983. aasta eest määratud preemiad koos vastava tunnustusega ka kätte antud. Tahaks loota, et see on teatritegijatele uueks innustuseks, tunnustajaks rahva huvist, hoolest ja nõudlikkusest meie teatriloomingu vastu.

JAAK VILLER,

*Eesti NSV kultuuriministri asetäitja,  
aastapremiate komisjoni esimees*

**Orelikontsertidel käib suhteliselt rohkesti publikut. Milles võiks peituda nende tõmbejõud?**

Vististi on siin sama põhjus taga, miks praegu vana muusikat nii kangesti harrastatakse — üleküllastus kõigest moodsast, uueotsingutest, tahtmine vana lihtsuse, loomulikkuse juurde tagasi. Peab ütleva, et vana muusika on looduse ja inimesega kaugelt rohkem kooskõlas, nendega seotud, neist lähtunud. Orelil mängitakse peamiselt ju ikka vanemat literatuuri. Kas tänapäeva orelimuusika samavõrd huvi pakub? Kahtlen selles.

Õieti on orelikontserdid eelkõige NSV Liidus populaarsed. Siin näib orel ilmselt veel paljudele uudne pill. Ning inimestel on võib-olla ka teistsugune huvi muusikakunsti vastu — suurem vaimne vajadus — kui piiri taga, olen võinud seda ise jälgida.

**Mäletan, kümme aastat tagasi kahetsesite ajakirjanduses, et orelimuusika ettekande- ja levikuvõimalused on ahtamad kui teistel muusikanžanritel.**

Kas tõesti kirjutasin nii? Nojah, võimalused olid siis kitsad instrumentide puudusel. Tollal oli NSV Liidus umbes 24 kontsertorelit 17 linnas. Praegu on neid juba ligikaudu 50 linnas.

Sellejuures on aga kogu NSV Liidus vähe hea akustikaga orelisaale. On halva akustika musternäiteid, nagu Kiievi konservatooriumi ooperisaal (õnneks kolisid oreliohitud sealte uude Oreli- ja Kammermuusika Majja) ja kas või Tšaikovski-nim kontserdisaal Moskvas. Päriskõla saali ei ole seevastu lihtne nimetada, vahest ainult Leningradi Kapellisaal.

**Kus teile meeldib kuulajaskonna poolest mängida?**

Leningradis. Võrdlemisi arusaaja publik. Kontakt on seal hea, ammune ning pidev. Riias olid head sidemed, nüüd jäi paar aastat vahele oreliremondi pärast. Eks nooremaid mängijaid tule järjest peale. Kontserditegevus on mul praegu ikka lõpukorral.

**Kuidas need noored pealetulijad teile tunduvad?**

Rolf Uusväli kirjutas TMK-s, et külalisesinejate tase on sageli madal. Võib ju olla, aga olen talle paar korda öelnud, et ega meie konservatooriumi paremaid kasvata. Klaveri kõrvalt õpitakse, palju nii viie aastaga saab, ei jõua õieti pilliga tutvudagi, rääkimata tõelisest valdamisest. Niisugust tööd ning tõusu nagu R. Uusväljal enesel seljataga, ei saa teistelt nõuda ega lootat. Noored organistid on, nagu olud ja võimalused lubavad, üks parem, teine halvem.

**Orelimängus ei kandu esituse subjektiivsed nüansid vahest nii äratuntavalt saali kui mõnel muul pillil. Milliste omadustega peaks hea organist end maksma panema? On need noorelt üldse kättesaadavad?**

Kõige olulisemaks pean vormitunnet, seda, et teose ehitus kuulajani jõuaks. Muu tuleb sellele allutada. Efektidele rajatud mäng minu meelest kaugelt ei vii. Muidugi, orelil meistriskssaamine võtab hulk aega, sisuline küpsus saabub vaid aastatega. Sest orelid on igaüks isemoodi. Kui mängida ainult ühel või vähestel, tekib kõlaline kinnisidee. Ja kui siis äkki tuleb esineda orelil, millel seda kinnisideed ei ole võimalik realiseerida? Peab saama instrumentidest niisuguse ülevaate, et tekiks veel üks, universaalne üldpilt. See nõuab küllalt suurt kogemust mitmesugustel pillidel. Uuel instrumendil orienteerumine tuletab tihti meelde tõlkimist võõrkeelde: sagedasti peab tarvitama hoopis muid registreid kui seni oled harjunud.



Hugo Lepnurm  
1984. a juulikaus oma kodus.  
P. Sirge foto

**Arvatavasti juhtub kontserdireisidel mõnigi kord, et kohanemiseks jäävad vaid napid hetked?**

Nii palju on mul nüüd ajapikku kogemusi talletunud, et midagi lausa ootamatut ei ole vaja üheltki pillilt karta. Nii erinevad nad ka ei ole.

**Palju peate vajalikuks päevas harjutada?**

Teen klaveril tehnilisi harjutusi, sest käsi sai omal ajal talutööga ja oskamatu harjutamisega kangeks töötatud. Viimasel ajal teen kätele isegi «kuiva» painduvustreeningut, muidu ei tule toime. See võtab suurema osa ajast. Mängida orelit tund päevas piisab mulle täiesti. Vaid kui õpin uusi asju, võtab vanast peast kauem aega.

**Kas teie repertuaaris on teoseid, mida eriti, teistest enam meeldib esitada?**

Erilisi lemmikuid mul pole. Mille kallal pikemat aega püsid, võib meeldida, aga tulevad teised ja meeldivad samuti. Ega ma saagi öelda, et üks või teine teos «meeldib». Ei leia õiget sõna, millega seda nimetada. Teoses mõjuvad tavaliselt teatavad komponendid. Võib imetleda ülesehitust, või köidavad kõlaefektid jne. Mõnede autorite vastu on küll suurem huvi. Näiteks on mind alati võlunud Buxtehude, esmatuvusest peale 14. eluaastal. Francki mängin ikka suure mõnuga. Aga kuulajad ütlevad üksmeelselt, et kõige paremini istub mulle eesti muusika. Loomulik ongi, see muusika kasvab samast elust, mille keskel ise elan.

**Eesti orelimuusikat tunnete arvatavasti viimseni.**

Läbi on mängitud, jah, vist küll kõik.

**Olulises maailmaliteratuuris pole vist teie jaoks samuti «valgeid laike»?**

Küllalt põhjalik ülevaade on perioodist 1600—1750. Suurematest heliloojatest ka hilisemast ajast. Aga nüüdisaegsest loomingust jääb väga palju lihtsalt kättesaamatuks.

**Kas olete läbivaadatu enamasti kontserdilavale toonud?**

Väga paljut mitte. Palju neid kontserte siis ikka on olnud. Kontsertide kohta pean muide täpset arvestust, kavad on alles. Suurem jagu on mängitud väljaspool Eestit, kõige rohkem Leningradis, 86 kontserti, Moskvas ligikaudu poole vähem. Linnades, kus alles hiljuti orelid ehitatud, pole see arv kuigi suur.

**Ehk meenutaksite kontserte, mida peate oma parimateks.**

11. märtsil 1937 mängisin esmakordselt «Estonia» kontserdisaalis. Kõvasti tuli tööd teha ja organiseerida. Innustas seejuures C.-M. Widori 5. sümfonia, mille ilu tahtsin tingimata rahva ette tuua. Võib-olla on seda paremini mängitud, aga ega toogi ettekanne halb olnud. 1957. aasta sügisel esitasin üht küllalt mitmekesisist kava Leningradis, Tallinnas ja Moskvas, see kuidagimoodi eriliselt istus. 1968. aasta kevadel pidin mängima Moskva konservatooriumi saalis. Vilniusest tulin, lennuk hilines, siis unustasin Seremetjevost linna sõites portfelli kõigi nootidega bussi. Mõtlesin ahastuses, et eesti paladega tuulen ehk pooleldi improviseerides toime, muu saaks vahest Leonid Roizmanilt laenata. Hilisõhtul sain portfelli «Aerofloti» bussipargist kaugel linna ääres siiski kätte, öösel tegin proovi, rutuga ja purväsiniult. Pärast kontserti ütles noormees konservatooriumist, kes mulle vahel lehte pööranud: «Täna olite eriti löögivalmis!»

**Kes on olnud lähedasem kolleegidest-partneritest?**

Meie duett Jenny Siimoniga oli minu meelest täiesti omanäoline. See töö kestis 25 aastat ja realiseerus suuremalt jaolt väljaspool Eestit. Meil oli väga õnnestunud esinemisi, millest siin keegi midagi ei tea. Mis



plaati sai, ei anna kuigivõrd pilti kontaktist, mis tekkis publikuga ja meil omavahel. Vladimir Alumäega sidus mind palju, mitte üksnes musitseerimine, vaid ka inimlik lähedus — olime koolivennad, sõbrad, tagalaakaaslased. Väga oluliselt toetas mind Eestiski hästi tuntud tšehhi orelkunstnik Jiří Reinberger oma tasakaalu ja kogemustega. Ning kelle mõtteid ning head nõu alati hindan, on Villem Reiman, konservatooriumi targemaid päid.

**Eestis salvestatust seni ülekaalukalt ulatuslikem plaadisari «Eesti orelid» sisaldab juba 21 plaati. R. Uusväljaga kahe peale seda sisse mängite, palju näete veel edenemisruumi?**

Kümmekond arvestatavat pilli on veel jäänud. Enamik neist vajab tublit korrastamist, niipalju raha pole plaadistuudiol ja ei suuda ka teised organisatsioonid.

**Teie kontserttegevuses on tähelepanu äratanud sarjadeks koondatud esinemised: Händeli kaheteistkümne orelikontserdi esitused, orelimuusika ajalugu illustreerivad kommentaaridega kontserdid.**

Neid viimaseid sai tehtud kolm, kuigi kavatsused ulatusid palju kaugemale. Filharmoonia tuli välja seisukohaga, et ainult ükskeelsed kommentaarid ei rahulda kogu kuulajaskonda, et parem siis juba ilma. Elava orelimuusikaajaloo idee teostus kergemalt ja kokkusurutult, siiski mingil määral ülevaatlikult TV-sarjas «Orelimängud».

**Teie sulest pärineb raamat «Oreli ja orelimuusika ajaloost», konservatooriumis loete üldmuusikaajalugu. Kuidas sai teist Klio austaja?**

Ajalugu on mul ammune huviala. Keskkoolis mõtlesin isegi üksvahe, kas mitte minna seda ülikooli õppima. Huvi pole pakkunud seejuures mitte esmajoones valitsejate tegemised ja sõjapidamised, tähtsaimaks pean jõuda ajajärgu elusisu mõistmisele.

**Kas teil on hea mälu?**

Mõnes suhtes jah. Mäletan kuupäevi 20.—30. aastatest, mis ilm oli mis päeval. Mõnda tähtsat asja jälle ei mäleta. Just viimasel ajal kimbutab unustamine, eks see ole lubjastumisest. Mis aga varasemast on jäänud, üldiselt püsib.

**Meile, tudengitele, avaldas muljet, millise kergusega orienteerusite Bachi mitmesajases kantaadiloomingus.**

Kui põhjalikult ma neid nüüd ikka tunnen. Kui nimetada paljudest kahte-kolmekümnet, ega see ei ole veel mingi suur teadmine. Läbi lehitsetud on nad küll kõik.

**Kuidas olete osanud end jaotada mitme valdkonna vahel?**

Paistab, et ma ei olegi midagi korralikult teha saanud. Praegu, tagantjärele hinnates leian, et mu iseloomul on kaks põhiviga. Esiteks mingi läbematu tõttamine, mis takistab lõpuni mõtlemast ja teostamast (pluss keskmisest väiksem närvienergia tagavara). Teiseks mõjutatavus ja tahe olla teiste meele järgi pole lasknud mul saada ei orelimängijaks, pedagoogiks, heliloojaks ega muusikateadlaseks, kes oleks oma ülesande kõrgusel. Kui olen konservatooriumis pidanud õpetama paljusid aineid (peale oreli veel solfedžot, harmooniat, kooripartituuri mängu, nummerdatud bassi, improvisatsiooni, muusikaajalugu), siis on selles süüdi peale mõnevõrra olukorrast tingitud vajaduse just need põhivead. Mõni teine oleks teinud ja teeb tulevikus kahtlemata paremini. Head meelt teeb sellejuures, et olen «ajutise asendajana» võinud olla käepärast.

**Kui saaks otsast alata, kas teeksite kõike teistmoodi?**

Kahtlemata! Aega raiskaksin palju vähem, oleksin seesmiselt distsiplineeritum.

**Või valiksite äkki mõne muu instrumendi, teise eriala? Kuidas teid õieti leidis kutsumus?**

Orel on mulle küll nagu ette programmeeritud, juba seetõttu, et isakodus oli pill, väike viledega orel. (Praegu asub see Teatri- ja Muusikamuseumis.) Ega mind keegi õpetanud, mängisin koju sattunud nootidest nõnda, nagu ise heaks arvasin; ei olnud seal mingit harjutamist ega taktimõõtu, enam-vähem õiged noodid sain vahest kätte. Hiljem ei ole mul küll lehest lugemine muret teinud. Viiul oli ka, proovisin sedagi K. A. Hermannini õpiku järgi harjutada. Aga keel läks katki, linna keegi sellepärast sõitma ei hakanud, ja viulimäng jäi sinnapaika. Ent kes teab, kas oleksin konservatooriumi jõudnud. Sest 20. aastate kehvast talus ei osanud keegi arvata, et maksab olla elukutseline muusik. Oli tihti juttu, et muusika on ilus asi, aga ega sellega leiba teeni. Minu saatuse määras esiteks see, et umbes viiendal eluaastal muutus tervis väga kehvaks, söögisu kadus, olin kõhn kui luu ja nahk, pelglik ja närviline. Vanemad nägid, et minusugusest äbarikust õiget töönimest ei saa.

Teiseks, naabrusse Loksale tuli köstriks Joosep Janter, Peterburis omal käel oreli t õppinud mees. Isa arvas, mingu ma ta juurde õpilaseks, saan ehk köstriks, puhas ja korralik amet. 12-aastaselt läksingi. Janter andis mulle lehest mängida väikese prelüüdi ja käskis siis teha sellele variatsiooni. Mängisin, mehel läksid silmad nagu suuremaks ja ta hakkas vanematele peale käima, et poiss tuleb konservatooriumi saata, müüdagu või mööbel toast maha. Õppisin ta juures mõned kuud. Talve ajal, külm, köster ise tallas oreli, klahvid nagu jäätükid, aga mis poiss sellest hoolis, jäätükkidega rannas mängitud küll.

Lõpuks isa saatiski mu Tallinna konservatooriumi, kuigi veidi kahtles, kas ma oma püsimatul loomuga suudan midagi nii suurt lõpule viia. Onu natuke aitas õppemaksuga. August Topman võttis mu vastu tollal kõige nooremana, ütles, vaatame, mis poisist saab. Kohe esimesel konservatooriumiaastal tuli mul tervis täiesti tagasi, Janter aga kanti hauda. Need sündmused, mis jutustasin, olid pealtnäha juhused — aga õigeaegsed, ilma nendeta oleksin eluaeg võib-olla niisama oma huviks muusikat teinud.

Konservatooriumis tahtsin algusest peale isale tõestada, et suudan siiski millegagi hakkama saada. Õpiaeg läks raskusteta, mitmed ained jooksid nagu iseenesest, eriti teoreetilised. Usna palju sain esineda. Tollal peeti aastast kolm-nelisteist konservatooriumi õpilasohtut, kontserdisaal sai iga kord täis, vahel inimesed seisid püsti! Lõpupoole hakkas Topman mind mõtlema endale järeltulijaks, ehk sellepärast, et olin häbelik ja kinnine, ma ei tahtnud ega osanud seltskonnaga tegelda, nagu tegevorganisti töö nõudnuks. Mõnikord asendasin teda, õpilastele ja ka mulle meeldis. 1933. aastal lõpetasin ja jäingi Topmani juurde edasi, abilisena oreli tundmist, registrikäsitsust ning muud nipet-näpet andma, seejärel assistendina ja Juhan Aaviku ajal korralise õppejõuna. Peab ütleva, pedagoogiline töö on alati tundunud küllalt huvitav.

**Miks?**

Õppides-töötades pidin ise palju mõtlema, Topman oli küllalt sõnaaher. Juba esimese aasta lõpust hakkas kogunema tähelepanekuid oreli- ja klaveritehnikast: kuidas harjutada, millele kontsentreeruda. Need osutusi praktikas niivõrd tulemusrikkaks, et oli kerge neid õpilastele edasi anda. Õpilastele tundus mõnigi asi uus, tekkis vastastikune rahulolu, see andis hoogu.

**Kas võiksite reeta mõne tähelepaneku?**

Põhiliselt on need puhttehnilised: millist võtet kasutada teatud faktuuris. Et raskete kohtade esitamiseks vajaliku närvi- ja lihastepinge leidmiseks tuleb neid kontekstis, mitte eraldi harjutada. Raskete kohtade valdamiseks hakkasin leiutama lisaharjutusi umbes nagu Alfred Cortot on loonud Chopini etüüdide juurde.

**Küllap lihvisite nii pedaalitehnikat — seda külge on teie mängus arvustajad tihti esile tõstnud.**

Pedaalimängule pöörasin suurt tähelepanu, ka eriharjutuste abil. Siiski tundub, et sõrmetehnikas oli rohkem takistusi — ikka selle rikutud ning puise käe pärast.

**Usutavasti esitab registreerimiskunst eri ajastute muusika interpreteerimisel keerulisi ülesandeid stiilitundele. Millest lähtudes olete kujundanud oma töökspidamised selles valdkonnas?**

Palju oleneb puhtindividuaalsest huvist. Olen alati täheldanud, et osal õpilastest on üsna ükskõik, milliste registritega mängida, teised aga tunnetavad peenelt tämbreid, tajuvad õigesti, et orel on ju tegelikult suur pillistik, terve orkester. Minul on see huvi nähtavasti algusest peale. Kui kõster Janteri juhatusel Loksa kirikus harjutasin, puudusid sealsel 9 registriga orelil tihti mitmed, mis nootides ette kirjutatud. Murdsin pead, et kuidas need küll võiksid kõlada, ja kord nägin isegi unes, et mul on kasutada suurem orel, millel üks registritest oli *Kolumbus 8'*. Esimestel päevadel konservatooriumis tabas mind pettumus: suuremal harjutusorelil olid tastid 39 registri jaoks, vileridu aga vaid 14.

Põhiteadmised registreerimise kohta saab kirjandusest. Orelid, muusika ja musitseerimine üldse igal ajajärgul, igal maal — seda kõike tuleb lihtsalt teada, et luua siis enesele mingi tervikpilt. Õpiajal neelasin kaunis ahnelt kogu kirjandust, mida oli võimalik kätte saada. Erilist huvi pakkusid orelite dispoitsioonid. Katsusin ka ise neid koostada, mingi praktilise eesmärgita, lihtsalt kujutlesin, kuidas nad võiksid kõlada.

**Kas teie dispoitsioonide järgi on ehitatud oreleid?**

Tervenisti ainult konservatooriumi harjutusorel Kivimäel. Arvestasin seejuures tšehhide pakutud tüüpvariante ja arutasin oma ettepanekuid konstruktoriga. Kontserdisaali orel on mõeldud kahe peale J. Reinbergeriga. «Vanemuise» ja Niguliste orelite dispoitsioonideks andis olulisi ideid R. Uusväli, tšehhid ütlesid oma sõna ja minagi osalesin.

**Kas olete ise mõne oreli ehitamisel kaasa löönud?**

Seda mitte. Väikesi rikkeid tuleb tahes-tahtmata pidevalt parandada. Minu õpiajal konservatooriumis võeti oreliehitust küllalt põhjalikult, õpetas, kuigi ebaregulaarselt, meie suurimaid orelimeistreid August Terkmann. Ta oli juba eakas, edaspidi kavatses Topman selle aine mulle anda. Siis uurisingi vastavat kirjandust, tihtilugu ka ise orelite sees. Nüüdseks on ehitustehnika tunduvalt edasi läinud, teoreetiliselt olen kursis, aga kvaliteedi peensuste üle enam otsustada ei suuda.

**Millised orelid on teile kõige põnevama mulje jätnud?**

Vähe on ju tegelikult neid, millega olen tutvunud. Omal ajal pidasin väga huvitavaks Elisabeti kiriku orelit Pärnus. Meil esimene pill, mis ehitati 20. aastate orelireformi suundi järgides. See Saksamaalt alguse saanud liikumine taotles barokkajastu orelimuusika printsiipide taasteostust, orelite ehitamist, millel saaks Bachi ja Buxtehudet võimalikult originaalilähedaselt esitada. Lõpuni ei ole Pärnu orelil reformiveendumusi rakendatud; nagu ei suudetud seda algul mujalgi maailmas. Praegu ei olegi see suund enam nii populaarne — mis kasu sest, kui ehitame toreda barokk-kõlaga pilli, aga ei saa sel mängida Regerit või Francki või muud uusaegsemat. Sakslastel on see häda kätte tulnud.

Olen saanud tutvuda paari ehtsa barokkoreliga. Need mõjusid vaimustavalt. Hamburgis võisin proovida kuulsa Arp Schnitgeri pilli Jakobi kirikus, ehitatud 1688 — 1692. Sealne organist, lahke mees, sõidutas mind linnalähedasse meistri kodukohta, kus temalt on säilinud veel originaalsem orel. Leipzigi lähedal Rõthas tutvusin Gottfried Silbermanni oreliga, Olomoucis Tšehhimaal Joseph Engleri pilliga, õieti on seal temalt säilinud 1743. aastal ehitatud haruldaselt ilusa kõlaga põhiosa. Unustamatud olid mõned suure Aristide Cavallé-Colli orelid Prantsusmaal. 9

**Õppimine Kultuurkapitali stipendiaadina Pariisis 1938.—1939. aastal nimeka organisti ning helilooja Marcel Dupré ja Joseph Gilles'i käe all on periood, millest tahaks üksikasjalikumalt kuulda. Kuidas tekkis üldse sinnamineku idee?**

See oli väga huvitav aeg, viljakas ja lõpmata tarvilik. Omapead ei oleks ma osanud seda võimalust valida, kuigi keskkoolis tekkis kirjanduse mõjul huvi Prantsusmaa vastu ja unistasin, et peaks ma kunagi seda maad näha saama. Organistide edasiõppimiseks olid aga siin kindlad rööpad ees — et kõne alla tuleb vaid Saksamaa ja eeskätt Leipzig. Leipzigi professoreid käis Tallinnas, mul endal oli nendega juttu, kiitsid nemadki oma kooli. Mulle saadeti juba sealne õppekava ning sisseastumistingimused. 1937. aasta sügisel seadsin end juba valmis sõitma, siis aga lükkus stipendiumi saamine aasta edasi. Kevadel kutsus Aino Tamm mind kord enda poole. Tema vend, endine konservatooriumi direktor Jaan Tamm oli tutvunud mitme Pariisi organistiga ja kuulnud neilt palju tähelepanuväärset sealsest oreliõpetusest. Kas ma ei tahtvat proovida, Saksamaale pääsen hiljem konservatooriumi õppejõuna igal ajal? Mind hakkas see mõte kohe pööraselt huvitama, asusin kiiresti keele kallale. 1938. aasta sügisest olingi *École Normale de Musique* tudeng, ühes Pariisi mitmest muusikakõrgkoolist. *École* õpetas tasu eest, rahvuslikust kuuluvusest sõltumatult. (Konservatoorium ei nõua õppemaksu, on aga põhimõtteliselt rahvuslik; ühel professoril ei tohi olla üle kahe välismaalasest õpilase.) Kuid enamik õppejõude töötas mõlemas õppeasutuses, õppemeetodid langesid neis praktiliselt ühte.

**Mis õppetöös kõige enam silma torkas?**

Metoodiline tõhusus. Tööd tehti palju järjekindlamalt ning ratsionaalselt, kui olin kogenud Tallinnas. Interpretatsiooniliselt domineeris ratsionaalsus. Vahel tundus see veidi kuiv, õppida aga oli nii väga kasulik. Tõlgitsuses sain juurde palju uut, eriti prantsuse muusika esitamises — selle läbivõtmisel toetuti otsesele traditsioonile. Kuna niisama tähtsaks kui palade mängimist peeti improviseerimisoskust, kulutasin sellele rohkemgi aega. Tuli end teoreetiliselt kõvasti korraldada, harmooniat ning polüfooniat iseseisvalt juurde õppida. Pean neid teadmisi Pariisi-aja suurimaks tulemuseks. Tagantjärele vaadates omandasin nii oskuse heliloominguliseks tööks.

**Kas olete neid oskusi ka kontsertidel kasutanud antud teemadele improviseerides?**

Paaril üksikul juhul. Ei ole harilikult julgenud, sest tean, kui palju peab selleks spetsiaalselt harjutama. Ja meie oludes, kus kontsert läheb arvustuse alla, peab veel laimatumalt toime tulema kui näiteks Pariisis, kus kirikus istujal on suhteliselt ükskõik, kuidas mängitakse.

**Küllap pääsesite Pariisis paljude oreelite taha?**

Endal proovida mul neid kuigivõrd ei õnnestunud. See polegi nii tähtis, alt on huvitavamgi kuulata. Pühapäeviti kõlas igas suuremas kirikus vaikse missa ajal tunnijagu kõige erinevamaid palu heas ettekandes, ka improviseeriti palju. Need kavad kuulutati välja muude kontsertide seas reedeti ilmuvates väikestes teatmikes. Käisin nii palju, kui jaksasin. Väga huvitasid mind sümfooniakontserdid. Pariisis tegutses neli esmaklassilist orkestrit, dirigentidena kuulsad nimed — Charles Munch, Paul Paray, Eugene Migot. Muidugi pidin arvestama oma kõhna rahakotti. Alles teisel semestril sain teada, et *École*'i õpilased pääsevad kontserdile hinnaalandusega, kasutasin siis ohtralt tudengikaarti. Eluks ajaks jäi mällu 67-aastase Sergei Rähmaninovi klaveriõhtu. Oma prelüüde op 32 mängis ta haruldaselt polüfooniliselt, igal häälel ise tämber. Iselaadselt tõlgitses ta Bachi «Itaalia kontserti», näiteks rõhutas eraldi kiirete  $\frac{1}{16}$ - ja  $\frac{1}{8}$ -rühmade ülemisi või alumisi tippnoote, tuues nii kuuldavale uue meloodia. Suur isiksus ja küps kunstnik igatahes. Béla Bartók mängis naisega enda Kontserti kahele klaverile ja löökriistadele ning Mozarti kahe klaveri kontserti D-duur. Nii head Mozartit polegi vist hiljem enam kuulnud.

## Alfred Cortot õpetas ju samuti *École*'is?

Cortot oli *École*'i kunstiline direktor. Teda kuulsin kolm korda, üks kava tervenisti Chopinist. Klassikaliselt selge mäng, põhjalikult läbi mõeldud ning peen. Need peenused teostas ta aga üsna tagasihoidlikult, siinida pool oleme harjunud kuulma emotsionaalsemat mängu. Võib-olla see pärast tundus kõik mulle natuke kuiv.

## Millist muusikat peeti tollal Pariisis sensatsiooniks?

Midagi erilist ei tule nagu meelde. Meil *École*'is tegutses õpilaste ja õpetajate sõprusühing, igauks maksis väikest liikmeraha. Ühing korraldas oma ruumides kontserte, sealhulgas Honeggeri, Poulenci, õppejõudude G. Dandelot, Ch. Koechlini ja Nadia Boulanger' küllalt uudse helikeelega teostest. Õigus, Olivier Messiaen äratas küll juba laia tähelepanu. Vanem põlvkond pidas teda veidrikuks, muiaati teoste keeruliste alapealkirjade üle, milles ei leitud muusikaga otsest seost. Messiaenist räägiti ka tema omapärase käitumise tõttu. Nägin teda orelit vaatamas käies paar korda Saint-Trinité kooripealsel, kus ta on tänaseni organist. Mäletan selgelt, kuidas ta esitas seal ühel kontserdil oma teose «La nativité du Seigneur», milliste tempode ja strihhidega (registrid kirjutab ta nooti välja). Messiaen õpetas katoliiklikus muusikaõppeasutuses *Schola Cantorum*'is, palusin talt luba tundi pealt kuulata. Parajasti tegeldi improviseerimisega, õpilane harmoniseeris lihtsat koraali. Messiaen hakkas varsti ise näitama, kuidas seda võiks teha tema modaalse harmooniaga. Selgitas seejuures oma keerukaid filosoofilisi süsteeme, mul maksis vaeva midagi mõista.

## Kui palju puutusite kokku teiste eestlastega Pariisis? Kunstnikega?

Esimesel semestril hoidsin kõigest tutvustest teadlikult kõrvale, et stipendiumisumma võimalikult rohkem päevi vastu peaks. Uuest aastast hakkasin veidi laiemalt ringi vaatama. Eesti kunstnikke tollal Pariisis peaaegu ei olnud. Seltsisin Jaan Koorti poja maalija Ra Koorti ja kirjanusteadlase Aleksander Aspeliga. Huvitavaid kontakte tekkis *École*'i välismaalastest tudengitega. Meil oli oma kinnine söökla ja lõunalaus sölmisin mitmeid häid tutvusi, taanlase, ameeriklase, rumeenlanna, türk-lannaga.

## Kuidas kodunesite metropoli eluoluga?

Elasin odavas pansionis, 15—16 toaga majakeses. Peremees ja perenaine tegid kõik korrastustööd ise, kütsid, hommikuti käisid toad tolmuimejaga üle. Klaverit sai üürida paarist spetsiaalärhist. Minu elukohas jäi trepp kitsaks, pill toodi minu äraolekul teise korruse aknast tuppa.

Luisisin palju ringi, Louvre'is mitu korda, kuni pea ja jalad puru väsinud. «Avastuste paleesse» — leuitiste ning avastuste muuseumi ei jätkunud samuti ühest käigust. Trocadero palees asuv ajaloomuuseum jättis unustamatu mulje, eelkõige tänu väljapanekutele 8.—12. sajandi Prantsusmaast, Pariisi kaasaeg kahvatus selle kõrval. Huvitavat oli tohutul. Muidugi on Pariis suurlinn — samas stiililt ning välisilmelt lõpmata kodune. Inimestel täielik vabadus ja endastmõistetavus käitumises, keegi ei tunne su vastu üleaurust huvi, teisest küljest on kõik väga sõbralikud ja lahked. Kui lugeda pariislaste viisakusest raamatulehtedelt, paistab see ei tea mis tseremoniaalne ning peenutsev. Elus käib kõik lõbusalt ja pisut naljatamisi — tore!

## Oleksite arvatavasti soovinud veel mõne aasta seal õppida?

Nojah, palju siis ühe aastaga jõuab. Õppejõud ütles paaril korral — kahju, et mul on sellise kestusega stipendium, tasuks töötada veel. Mul läks niigi hästi, Topman hankis tutvuste abil vabrikantide ühingult tubli summa Kultuurkapitali omale juurde, sain aasta rahulikult lõpuni õppida. Eksamid jäid küll tegemata, kuna pidin Topmaniga Saksamaale sõitma sealsete orelitehastega tutvuma. Ega mul eriti kahju polnud, tegelik töö sai tehtud ja saksa tehased olid huvitavad. Enamiku ajast veetsime Leipzgis, kuulsin *Thomaskirche*'s Bachi h-moll missat, Schützi ja mõndagi 11

veel. Niikui ei oleks järgmised hooajad kõne alla tulnud — algas maailmasõda. Juba eelmisel sügisel, 1938, kui saabusin Pariisi, oli õhk ärevust täis. Koolid lükkasid õppetöö alguse edasi, nägin ise, kuidas Põhja-vaksalist järjest lahkusid ešelonid sõduritega.

**Sõda levis peagi ka siia maile. Seejärel kuulusite Jaroslavlis Riiklike Kunstiansamblite koosseisu. Sellest ajast pärinevad teie esimesed suurteosed. Kas olite varem juba põhjalikumalt kompositsiooniga tegelnud?**

Peaaegu mitte. Mõned asjakased kirjutasin Artur Kapi käe all pärast organistina lõpetamist, aga jätsin pooleli, orel huvitas rohkem. Pariisis improvisatsiooni õppimine pani midagi liikuma, andis kõva teoreetilise kooli. 1940. aastal ja 1941. talvel ei olnud mul konservatooriumis orelitõpetust, siis kasvas tahtmine, kogunes ideid. Aga alles tagalas hakkasid ideed realiseeruma loominguks. Jaroslavlis kujunes iseäralik olukord: eesti mehed tulid kokku, aga puudus eesti muusika. Kodunt ei võetud peaaegu üldse noote kaasa. Eriti oli vaja koorilaule, igapähele, kes vähegi võimeline, anti sulg kätte. Lähenes Oktoobrirevolutsiooni 25. aastapäev ning mulle langes osaks kirjutada lühikese ajaga pidukantaat. Kedagi teist ei olnudki võtta: Eugen Kapp töötas sümfoonia kallal, Edgar Arro polnud veel kohal. Seejärel kirjutasin Variatsioonid viiulile ja orelile. 1942. aasta novembris käisime Eugen Kapiga oma uudistoseid Moskva Helioloogiate Liidus näitamas, tema sümfooniati, mina kantaati, niipalju kui seda klaveril mängida andis. Võeti küllalt hästi vastu, Üleliiduline Muusikafond omandas Variatsioonid. Johannes Semper, tollal Kunstide Valitsuse juhataja, tellis seejärel minult kantaadi «Jüriöö tuled». Tegin seda Moskvas jaanuaris ning veebruaris. Semper küsis, kas ei ole veel valmis ja kiirustas tagant. Lõpetasin siis paari päevaga. Mais mängisin esimese kontserdi Moskvas, Aleksander Goedicke asemel, ja tulin ära Jaroslavl. 1943. aasta suvest sai suhteliselt viljakas loominguaj. Teatri fuajees lubati kasutada klaverit, kirjutasin koori- ja soololaule, Tokaata klaverile, rahvaviiside süüdi orkestrile.

**Jätkasite tagalapäevil kontserttegevust. Kas algusest peale?**

Alguses sattusime tööpataljonidesse, viis meest konservatooriumist: V. Alumäe, E. Kapp, B. Lukk, G. Ernesaks ja mina. Meie kohta kehtis küll valitsuse broneering, aga me ei teadnud seda. Ehitati naftabaasile tsisternialuseid ning juurdeveoraudteed. Meil oli tore pataljonülem, hoidis näiteks algusest peale Gustav Ernesaksa, pani ta «kulturnikuks». Mind saatis kööki tööle, et ma käsi ära ei rikuks. Muidugi sai seal ka ninaesist veidi rohkem. Ernesaks organiseeris teatavasti juba oma koori. Räästa all kastis seisis üks vana klaver, mulle anti nädal vabu päevi, seadsin pilli kuidagiviisi mängukorda, olin sellel siis koorile abiks.

1942. aasta kevadel tulime Jaroslavl. Sattusin kõigepealt orkestrisse timpanite taha. E. Kapp juhatas, mängisid kõik pillioskajad, kes juhtusid ansamblites olema. Timpaneid pandi mind mängima tegelikult juba tudengipõlves — et miks peaks konservatoorium maksma orkestri iga esinemise pealt 5<sup>00</sup> krooni «Estonia» timpanistile, kui Peterburi konservatooriumis peavad kõik organistid löökriistu õppima. Algul olin turris, aeg niigi napp. Kui aga olin mõne korra Johannes Paulseni taktikepi all kaasa teinud, hakkasin proove lausa ootama, kurvastasin, kui proov peeti osalise koosseisuga.

Varsti saabus Kaarel Ird, soovitas minna Moskvasse, kus evakueerimiste tõttu konservatooriumi mõlemad orelid enam-vähem vabad. Nii tegin, ja hiljem mängisin Moskvas mitmeid kontserte. 1944. aasta suvel saadeti mõned Jaroslavl eesti muusikud ja mindki kiiresti Leningradi. Oodati armeed edasitungi Narva kaudu Eestisse: vabanevatel aladel taheti kohe kontserdid käima panna. Edasitung viibis, siis andsin Leningradis kaks kontserti, saal tuli rahvast tungil täis. Tagasi Eestisse jõudsin Võru kaudu veel enne kogu vabariigi vabastamist ühe kontsertbrigaadi klaverisaatjana.

Oieti pean Jaroslavl-aastaid, eriti 1943. aasta suve, üheks rahulikumaks 12 ning kasulikumaks ajajärguks oma elus. Argimuredest olime küllaltki

eemal, sain keskenduda loomingule. Muidugi, mis seal rääkida, käis sõda, ka Jaroslavlile langes pomme, iga päev seisid pikas sabas leivanormi järel. Aga hiljem, Eestis, on elu läinud vahelduvaks ja kiireks, hea ja ebameeldiv ladestub üksteise otsa.

### Milliseid perioode peate veel väärtuslikuks oma elus?

Kui lühidalt kokku võtta: kus jäin konservatooriumitööst kõrvale. Siis sain lugeda mõndagi, mis pani mind mõtlema mitmeti uues suunas. Inimestega kokku puutuda, keda muidu ei oleks osanud otsida. Ja ka mõni teos oleks vist sündimata jäänud. Pedagoogitöö nõuab küllaltki palju, mul aga ei ole energiapotentsiaal nii suur kui mõnel teisel. Mitut asja ei saa ma korraga korralikult teha, ikka kord üks, kord teine külg ees. Peaaegu kogu mu looming on sündinud suvekuudel, kui ei pea oreliga tegelema.

Suvel aitab loodus. Loodus annab inimvõimetele äärmiselt palju, annab õige tasakaalu, rahustab ning korraldab vaimu. Kontserdireisidel püüan igal vabal hetkel minna rohelisse, kas või linnaserva või mõnda parki. Kui puhast õhku hingatud, on närvikava, mänguaparatuuri hoopis parem juhtida. Üldse pean kõige mõnusamaks vaba aja veetmiseks looduses kõndimist. Tore on vahel sihitult hulkuda, nii et ei teagi, kuhu jalad viivad. Mõni päev jääb paar tuhat sammu puudu, siis on halb olla.

### Mida on pakkunud kirjandus, teised kunstid?

50. aastatel vaimustas mind sügavalt Albert Schweitzeri filosoofiline mõte. Eelkõige «Kultuur ja eetika». Siis Paracelsuse elulugu. Roosiristlaste filosoofia. Dr Juhan Luiga omapäraste seisukohtadega käsikirjad Eesti ajaloost: Läti Henriku kroonika kriitika, raamat Jüriööst. Üht-teist muidugi veel ajaloost.

Ma ei loe palju, sest tegelen ühe raamatuga kaua ning põhjalikult. Suuremad muljed olen saanud Victor Hugost, Gogolist. Jaan Krossi teosed loen mitu korda üle. Meeldivad merejutud, neid võin lugeda kas või ajalehe joonealusena. Meri ikka istub sees, kui oled mere ääres sündinud ja poisikesepõlve rannas jooksnud. Varem ei jätnud ma vahele ühtegi kunstinäitust. Kujutavalt kunstilt olen saanud palju, eriti kui komponist, pidevalt tekivad igasugused rööbitised ideekatked.

### Mis teeb teile elus kõige enam rõõmu?

Omaval ajal oli see musitseerimine. Ajuti muidugi. Praegu tundub kõige meeldivam, kui saad teisele ükskõik mis moel kuidagi head teha. Sest vastu saad tänulikkuse, see tuleb nagu läbi õhu ligi. Meil külas elas üks kentsakas mees, kes oli väga lahkelt valmis igaühte aitama. Ta ei osanud midagi erilist, aga küll oli teda kõikidel vaja. Poolteise aastakümne eest tuli mulle tänaval vastu A. Dudkin, vene rahvapilliorkestri dirigent. Nüüd on ta juba manalamees. Rääkis sama juttu. Poisikesed visanud kellelgi vanainimesel akna katki. Tema läks mööda, võttis möödu, tõi klaasi ja pani ette — küll olnud hea tunne. Mõtlen tollest hetkest peale sageli, et siin peitub kõige suurem tõde. A. Schweitzer on mind veennud, et eetiline külg on inimeses kõige tähtsam. Kui suudaks nagu tema lahti saada lemmikharjumustest, oma mugavusest, et töökspidamiste järgi elada...

### Kas musitseerimine suudab mõjutada meeli tugevamini mõnest argielus ettejuhtuvast kibedast seigast?

Eks see tõstab maapinnast ülespoole küll. Mängimise ajal valdavad ainult helid, need ideed, mis peituvad helide taga.

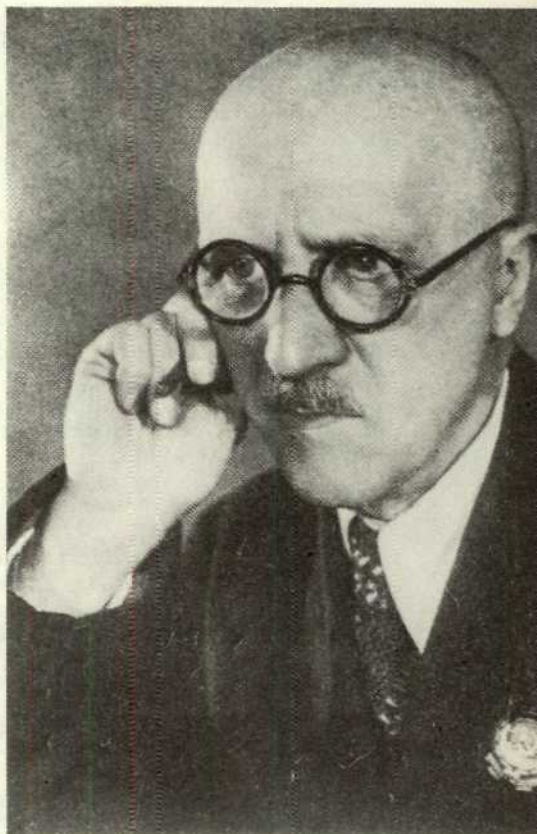
*Üles kirjutanud*  
MADIS KOLK

## Ooper kui olustikuline nähtus

BORISS ASSAFJEV

1914. aastal ilmus ajakirjas «Мюзыка» ülevaatlik artikkel Maria teatri tegevusest, mille autoriks oli Igor Glebov. Selle nime taga peitus tol ajal juba Peterburi muusikaringkondades endale nime teinud helilooja ja pianist Boriss Assafjev (1884—1949), kellest hiljem sai üks olulisemaid kujusid nõukogude muusikas. Oma muusikateaduslikus töös on Assafjevi uurimisobjektideks olnud väga erinevad teemad: muusikaline vorm kui protsess, sümfonismiprobleem, meloodika, inžonatsioon. Suurt tähelepanu on ta pööranud vene muusikakultuuri uurimisele. Üheks Assafjevi meelisteemaks oli aga ooperiteater, millega ta ise oli seotud kogu elu. Lisaks ooperialastele kirjutisele on ta loonud arvukalt lavateoseid: 10 ooperit ja 27 balletti, viimastest on tuntumad «Bahtšisarai purskkaev» (1934, «Estonia» laval 1945 ja 1955, «Vanemuises» 1950), «Vaskratsanik» (1935, «Vanemuise» laval 1952) ja «Pariisi leek» (1932).

Tõlgitud artikkel «Ooper kui olustikuline nähtus» ilmus esmakordselt ajalehes «Красная газета» 29. juunil 1927 Igor Glebovi nime all.



Toimetades Kretzschmari ooperiajaloo raamatut<sup>1</sup> ja töötades oma raamatuga «Основы стиля русской оперы», tabas mind korduvalt meeleteid, kui ma püüdsin endale selgeks teha, miks üldse on olemas see kummaline ebaloogiline vorm, mida nimetatakse ooperiks. Sellest mõtlesin juba lapsepõlves, kui ma ooperit veel näinudki polnud, ainult unistasin temast. Ja kui lõpuks nägin, esitasin endale ikka küsimuse: miks nii paljud inimesed kuulavad-vaatavad tundide kaupa süvenenult neid nii sarnaseid lugusid? Faust ja Margarete; Vürst ja Nataša; Lökov, Grjaznoi ja Marfa jne, jne.

Aastate jooksul olen tutvunud loendamatu vaidlustega ooperi üle, selle žanri pooldajate ja vastaste mõtteavaldustega, heliloojate endi ja lavastajate teooriatega-vaadetega. Ise töötan ooperiteatris juba 1910. aastast alates. Ühesõnaga — oman sel alal juba piisavat kogemust. Ja olgugi need kogemused subjektiivsed — küllap kõik minutaolised ooperist võlutud «sub-

<sup>1</sup> Autor peab silmas väljaannet Г. Кречмар, История оперы, Л., 1927, millele ta (I. Glebovi nime all) eessõna kirjutas ja mille toimetab.



jektid» elavad läbi sarnaseid tundeid. Ikka hakkab aeg-ajalt peas keerlema mõte: kuidas küll seletada kõige erinevama publiku huvi selle oma vormilt nii irratsionaalse kunstiliigi vastu?

Meenutame ooperi ajaloo tähtsamaid etappe: Firenze, Rooma ja Venezia, Napoli, Viin, Pariis ja Hamburg, saksa vürstlikud residentsid. XVIII sajandi teiseks pooleks oli ooper nakatanud peaaegu kõiki Euroopa tähtsamaid residentsid. Pärast revolutsiooni jätkasid prantsuse kolmas vabariik ja saksa kodanlus ooperi toetamist, vene aristokraatia ja hiljem demokraatlik intelligents võtsid selle samuti omaks. Enamgi veel: esimene sajand vene nn kunstmuusika arengus läks lausa ooperi võidutsemise tähe all. Ja nüüdki, viimaste aastate jooksul, pärast mõningat seisakut ooperis ja loomingulist plahvatust sõnateatris, tuli ilmsiks ooperi populaarsus.

Kõigis vaidlustes ooperi kolmesaja-aastase ajaloo västale on mindud mööda temast kui kindlapiirilisest nähtusest. Nii ooperi vastased kui ka pooldajad vehklesid väga osavasti, ühed soovides talle kadu ja teised lubades suuremeelselt tal edasi eksisteerida. Aga ooper arenes ja langes, tervenenes ja põdes jälle, igal maal isemoodi, igal heliloojal erinevalt. Tundus, et itaalia vokaalkunsti valitsemisaja loojak viib kaasa ka ooperi. Aga ei. Prantsusmaal tuli Louis XIV «hiilgava sajandi» iganenud öukonnaooperi asemele laadateatrist väljakasvanud ooperižanr. Saksamaal andis Weber oma tagasihoidliku *Singspiel*'i-lähedase «Nõidkütiga» tõuke tervele ajastule. Vene maal transformeerus pärisorjade ooper nii, et selle mõjul puhkes õitsele Musorgski geniaalne dramaturgianne, tema ideaaliks oli muusikaline rahvadraama.

Niipalju kui on olnud erinevaid ajastuid, stiile, erinevat publikut, on olnud erinevaid suundi ooperiloomingus. Kuidas siis ooperit tundma õppida? Talle on lähenetud eelarvamusliku dedutseerimisega ja poleemilise kombeõpetusega. Ta jäi tabamatuks. On püütud teha kauneid üldistusi ja näidata «tõelise» ooperi printsiipe. Ta libises ikka käest. Formaalsete skeemidega ei saa ooperit ära seletada. Teoreetikud lahutavad ooperi vormi väikseimateks osadeks ja... kiruvad ooperit. Ooperi pihta sihitud süüdistustes osutus isegi Wagner abituks teoreetikuks, vassides fakte, et need sobiksid tema ideedega. Aga oma muusikalised draamad löi ta järgides instinktiivselt oma loominguliste jõudude dialektilis-orgaanilist arengut, aga üldse mitte loogikat. «Tristan», «Meisterlauljad», «Siegfried», «Parsifal»! ... Ajalugu tunneb lauljate oopereid, vodevillistide, filosoofide, romansiloojate-lüürikute, ajaloolaste, avantüristide, dirigentide-eklektikute, snobide omi, on loodud geniaalseid ja banaalseid oopereid. Aga mida tegi publik? Selekteeris ja hoidis valitust meelegeitlikult kinni, hoolimata kellegi näpunäidetest, kuni vahetusid mitmed põlvkonnad ja kuni uus valik ei tõrjunud vanu ebajumalaid kõrvale. Nii juhtus meie päevil Gounod' «Faustiga» ja kolme Verdi ooperiga («Rigoletto», «Traviata» ja «Aida»), «Onegini» ja «Padaemandaga», kusjuures eriti tüüpiline on «Onegini» saatus.

Tšaikovski oli teemasse väga kiindunud ja tundis ooperi kirjutamise ajal isegi veidi hirmu, kartes seda teost lasta suurtele lavadele. Teda sõideldi pühaduse rüvetamise pärast, kuid aja jooksul selgus, et Tšaikovski «Onegin» on Puškini teose orgaaniline ümbermõtestamine, aga mitte juhuslik episood Onegini-teema saatuses. Helilooja loominguline instinkt näitas talle kätte ainuvõimaliku tee. Vahel juhtub aga ka vastupidi: kunstnik on kinokinud publikule teose, mille väärtuses ta ise on veendunud, kuid kuulaja-vaataja ei võta seda kohe omaks. Kuid õigus peab võidule pääsema ja ooper, mis alguses kõrvale tõrjuti, hakkab elama intensiivset lavaelu. Nii juhtus näiteks «Carmeniga».

Alles Wagneri ajal hakkasid heliloojad oopereid sümfoniseerima, uskudes nende jäävusse ja arvestades igavikuga. Varem mõistsid heliloojad ja osavad antreprenöörid väga hästi, et ooper on eelkõige teatrikunst, see

tähendab kunstiliik, mille iga on üürike. Ooperiteater on laboratoorium, kus iga päev toimuvad katsed, mis aga enamasti ebaõnnestuvad. Selliseks on ooper jäänud meie päevadeni, vaatamata sellele, et temasse tungisid sümfonism ja et instrumentaalosa hakati üle tähtsustama. Helilooja töö läks tunduvalt raskemaks, ja tema, helilooja, hakkas uskuma igavese elu miraazi, vaatamata sellele, et lavastajad ja dirigendid oma kupüüridega tõestasid pidevalt vastupidist: ooper on eelkõige lava jaoks ja lavale lihtsalt tuleb alistuda.

Proovime nüüd teha järeldusi. Ooper on teatraalne (so lavalis-vaatemänguline) teos. Ta pole mingil juhul kabinetlik-sisekaemuslik ega ka filosoofilis-individaalne kunst. Tema saatuse määrab keskkond, milles ta eksisteerib. See teater on turu ja väljaku, laada ja tänava, õukonna ja kodanluse, intelligentsi ja mõisnike maitse baromeeter. Ooperit võib kui tahes palju küllastada metafüüsikaga (nagu tegi Wagner), ta kas muutub väikekodanlikuks draamaks (kuulake vaid, kui erinevalt mõistetakse «Val-küüre» rõdul, galeriidel, põrandal) või heidetakse kõrvale koos muusikaga, vaatamata viimase väärtustele. Kuhugi mujale pole nii jäljetult ja asjatult maetud vananevate heliloojate head muusikat kui arhiivides tolmuvatesse ooperipartituuridesse. Kas sellest järeldub, et endast lugupidav helilooja ei peaks oopereid kirjutama? Järeldustega ei maksa kiirustada, asi pole kaugeltki nii lihtne.

Ooperi vormid on muutlikud ja tabamatud. Isegi kui helilooja mõtleb kõik teose detailid läbi ja seostab ülimalt hoolikalt kõik lülid, lõhub lavaline kehastus need, või parimal juhul jõuab helilooja taotlustele vaid ligilähedale. Ja ooperi iga uus lavaletoomine on tema uus ümberkehastus. Muusikutele jääb partituur algkujul muutmatuks. Publik aga võtab etendust vastu kui tervikut või õigemini — haaravamaid momente sellest tervikust. Kui need momendid, nn lüüriksed seisundid (aariad, duetid), on siirad ja tunnetest tulvil, lülituvad nad kohe kodusesse musitseerimisse või tänavamuusikasse ja hakkavad elama oma iseseisvat elu. Selline tükeldamine on diametraalselt erinev kuulaja suhtumisest sümfoonilisse muusikasse, siin austatakse ja kaitstakse just teose monumentaalset jagamatust. Lisada tuleb veel, et tihtipeale on muusika tunduvalt elujõulisem kui ooper ise.

Ooper on pigem muutlik olustikuline nähtus, kui kristalliseerunud kunstivorm. Kui vaadata «alt üles» ükskõik millise ajastu kunsti- või muusikaellu (vajadusest igapäevases elus kuuldelise ärrituse kaudu minimaalsete vahenditega rahuldust saada kuni muusika kunstilise esitamiseni, mis nõuab vastavaid vahendeid ja energiakulu ning eeldab kõrge kultuuriga kuulajat), siis ooper seisab olustikulise ja mitteolustikulise muusika piirimail. See kunstiliik on liikuv, «pugejalik», vastab masside meeleoludele ja tal puudub muuseumihõng. Ta asub tervenisti kindlusetuse-tasakaalutuse seisundis, kaldega kord üles, kord alla, kord ühele, kord teisele poole. Samas võib ooper muutuda eluliseks, dünaamiliseks, dialektiliseks ja isegi teravaks, selliseks kunstiks, milles kõik, iga faktor, iga element võetakse peaaegu iga päev vaatajate-kuulajate massi kontrolli alla. Aga teatri kuulaja-vaataja on sootuks erinev sümfoonilise muusika süvenenud publikust. Raske on jääda ooperis samasuguseks kuulajaks, nagu ollakse kontserdisaalis. On ju ooperis olulisim muusika dramaturgiline areng, emotsioonide dünaamilisus, tunnete plahvatuslik jõud ja oskus neid puhanguid ette valmistada. Ehk teisiti öeldes: kõik nimetatud on loomulikult inimpsüühika teatralise mõjutamise võtted. Muusika peab olema sügavalt ekspressiivne ja dünaamiline, kontrastne ja lausa äärmuslikult pingestatud. Muusikalise arengu loogika loovutab ooperis koha dramaturgilisele arengule, mis on teatrikunsti vahenditega nähtavaks saanud, ent muusika kaudu ellu viidud. Niiviisi on muusika ooperiteatris ikkagi valitseja, kuna ta jaotab emotsionaalset laengut, tihendades ja hõrendades seda, intensii-

vistades ja lõdvestades niimoodi tegevust. Aga kui sümfooniline muusika kristalliseerub spetsiifiliselt muusikalistes kontseptsioonides, siis teatri-muusika on kas ärritatud või kõrgendatud kõne peegeldamine või eredalt emotsionaalne ärritusvahend. Sellepärast allubki helilooja ooperit luues dramaturgilestele impulssidele ja lavalise tegevuse arhitektoonikale. Lavastaja ja dirigent dešifreerivad selle, mis helilooja on partituuri surunud, aga publik teeb oma valiku, valides muidugi selle, mis teda erutab. Sümfooniast kuulatakse süvenenult, aga sama kuulaja on ooperiteatris eelkõige teatraal, kes nõuab oma küsimustele kiiret vastust. Sellepärast ongi ooper talle armas. Professionaalidele võivad «Faust» või «Traviata» tunduda oma aja äraelanutena, publiku jaoks on nad aga veel täies elujõus, sest nende tunnete keel ja emotsioonide dünaamika ei ole kaotanud oma vahendit mõju.

Niisiis, vaidlused selle üle, kas ooper on vajalik või mitte, mis on temas peamine (sõna või muusika), missugune ta peaks olema, milline tema vorm, jäävad tulutuks, kuni ooperit liigselt esteetilisest lähtekohast hinnatakse. Ooper pole abstraktne kontseptsioon, vaid fakt, õigemini lakkamatu katse «transformeerida emotsioone». Ooper püüab helides tundeid väljendada, muidugi võimaluse piirides. Tegevuse areng on kuhjuvate perioodide ja emotsioone tühjaks laadivate osade vaheldumine, nagu laulus, instrumentaalses improvisatsioonis, nagu mustlasromansis — ühesõnaga, nagu iga-suguses olmemuusikas. Siin on see alus, millelt peaks hakkama ooperit tundma õppima, mis kohandub ümbritseva elu vooluga. Ooper pöörduv tavaliselt inimese hinge poole, ja hing omakorda kraabib isegi kõige keerulisemast sümfoniseeritud ooperikangast välja selle, mis annab edasi vahetut ja siirast tunnet ja kutsub esile erutust.

Sümfooniline muusika on täiesti iseseisev kunst, seal areneb muusika oma teed, diferentseerides ja integreerides muusikalist materjali (mis muidugi ei tähenda, et ta oleks sisutu). Ooperis peab aga muusika väljendama lakooniliselt dramaturgilist ideed, see idee kirjutab ette muusika vormi ja pingestatuse astme. Kõik muu on ebaoluline. Ei ole tähtis motiivide mäng, kui see pole süžee poolt ette kirjutatud, teemade areng ei ole oluline, kui seda ei õigusta draama sisu. Siiras emotsioonide liigsus — see ongi ju olmemuusika tunnus. Tõsi, meie, põhjamaalased, oleme harjunud, eriti pärast Wagnerit, end ooperiteatris üleval pidama nagu kontserdisaalis ja kannatama välja mitteteatraalset kunsti. Aga vaevalt see enam kaua kestab. Meie draamateater viib meid teatraliseeritud sümfooniate ja kirjanduslike süžeede kaudu ooperile jälle lähemale.

Niisiis, ooperi allikaid ei või otsida ainult inimese esteetilisest vajadus- test ja kõrgematest intellektuaalsetest sfääridest. Ooperi ratsionaliseeri- mine on alati olnud möödud nähtus. Kui muusika on ennekõike tunnete keel, püüdlus sõna helisema panna, aga seejärel ka terve dramatiseeritud tegevus (püüe, mis on oma olemuselt irratsionaalne, kuna kõike saab öelda palju kiiremini kui laulda), siis viitab see kahtlemata temas peituvale vaja- dusele kõnet muusikalise intonatsiooni abil emotsionaalsemaks muuta. Miks? Väga lihtne. Igapäevases kõnes me kasutame nii sõnade kui ka fraa- side hääldamisel peenimaid nüansse ja dünaamilisi varjundeid, seda ise tihti märkamata. Suhtlemisel mõistame üksteist poolelt sõnalt, kui see rajaneb taipamisele, vastastikusele sümpaatiale, ühele lainele häälestatu- sele. Me kasutame mõningaid sõnu (ja ka ebaloogilisi fraasikonstruktsioone) justkui varuga, kuid täiendame neid meloodilise intonatsiooniga, mis on peenelt nüansside- ja dünaamikarikas. Meie kõne tundetoon on oma olemuselt musikaalne. See, mis raamatus peab olema paljude sõnadega ja selge konstruktsiooniga väga täpselt väljendatud, on elavas kõnes, rääki- des, helides toonitatud ja dünamiseeritud, olles niimoodi kokku surutud aimatavatesse vihjetesse. Nii et see ökonomia (kõne, võrreldes lauluga) on

näiline: lauldes me suuresti reprodutseerime pooltoone ja toome teravalt nähtavale elava kõne muusikalised intonatsioonid. Seepärast ei tohiks ooperi kohta öelda, et ta on valelik, kuna elus ei laulda. Vastupidi, just elus, igapäevases kõnes lauldakse. Täpsem oleks öelda: ooper on valelik, sest raamatut lugedes ei laulda, st raamatus trükitud visuaalset kõnet — trükitud sõna — tingimata ei intoneerita. Kuid see olekski absurd, sest mis tegemist on ooperil trükitud sõnaga. Tänapäeva keeleteadus, mis tegeleb ka kõnega, püüab hoolikalt avastada selle meloodilis-dünaamilist sisu — muusikat. Ühesõnaga seda, mida nägi ette Mussorgski, kui ta kirjutas Stassovile «elusast, mitte klassikalisest» meloodiast: «Töötades inimese kõne probleemidega, jõudsin ma meloodiani, mille on sünnitanud kõne.» (25. XII 1876.) Nii et püüdlus sõna ja kõnet helidesse panna on iseenesestmõistetav, see tuleneb elulistest vajadustest, sest on seotud kõne mähkumisega emotsioonide voolu, mis saavutatakse, andes tundeid edasi minimaalse hulga sõnadega. Isegi kõige kaunim ja loogiliselt silutud kirjanduslik katkend võib tunded puudutamata jätta, aga lühikesed katkendlikud sõnakombinatsioonid ja hüüatused, nagu neid kohtame Verdi ooperites, on elustavalt pingestatud ja hingestatud soojadest tunnetest. Lisan veel kõigele öeldule, et ooperis ja üldse vokaalmuusikas aistivad inimesed elava alge võimu ja jõudu — hingestatust — nii nagu ei kusagil mujal.

Selliselt mõistan ma ooperit ja tema ähmast seost olustikuga. Olustik on ju see, milles me eksisteerime (elame, hingame, tegutseme). Olustikus sünnib meie üksteisemõistmine, ta on tunnete edasiandmise eeltingimus, mis realiseerub igapäevases kõnes, millel on suur dünaamiline skaala ja hulganisti emotsioone, tunduvalt rohkem, kui sõnal endal.

# Eesti mängufilmi žanrijooni I

TATJANA ELMANOVITS

*Millest alustada eesti nõukogude mängufilmi ajaloo käsitlust? Faktide raamatupidajalikust inventeerimisest, poeetika iseärasuste kirjeldamisest, paralleelide otsimisest üleliidulise filmiprotsessiga?*

*Arengukäigu hindamisel on autor eelistanud žanrimäärangulist lähtepunkti.*

*Seisukohtade põhjendamisel on autor lisanud publitsistlikkust, mis on võimaldanud žanre käsitleda vabamalt; ühtlasi jätab käsitus ruumi mõttevahetuseks, edasisteks täpsustusteks ja uurimusteks.*

1. Esimene periood. «Tallinnfilmi» mängufilmid aastail 1947—1961.

Selle ajavahemiku mängufilme peaksime vaatlema ühtses rühmas, mida iseloomustab ümberkasvamise ja ümberkasvatamise süzee täielik prevaleerimine, peegeldamaks sõjajärgsete aastate sotsiaalseid ümberkorraldusi. Süvenemata probleemisse, kas niisugune peegeldamisviis oli piisav või mitte, püüame saada filmidest ülevaate ja ühtlasi määrata filme žanrite dominantseid tunnused.

1. «Elu tsitadellis» («Lenfilm»), 1947, režissöör H. Rappaport.<sup>1</sup> Esimene nõukogude Eesti mängufilm. Võitis kriitikute ja vaatajate poolehoidu. Melodraama, mis sünteesib perekonna- ja kangelase ümberkasvamise süžeed. Melodraamale omane sotsiaalse ebaõigluse konflikt teiseneb siin klassivõitluskonfliktiks.<sup>2</sup>

2. «Valgus Koordis» («Lenfilm»-«Tallinnfilm»), 1951, režissöör H. Rappaport. Unelmfilm.<sup>3</sup> Soovunelm ülikülluslikust piimajõgedega maaelust. Kolhoose luuakse kündmise, laulude ja rahvatantsu saatel. Maaelu ümberkorraldamist sümboliseerib pimedas kandlemängija Siimu (Hugo Laur) nägijaks saamine. (Dominandiks *dream*.)

3. «Andrus õnn» («Lenfilm»), 1955, režissöör H. Rappaport. Jutustusfilm töökangelaslikkusest tehases (Kiviõlis) ja upsakaks läinud töölise ümberkasvatamisest. Žanridominant ebamäärane.

4. «Kui saabub õhtu» («Tallinnfilm»), 1955, režissöör A. Mandrõkin. Kontsertfilm. (Katkendid RAT «Estonia» ooperi- ja balletilavastustest.)

<sup>1</sup> Filmograafiline andmestik tugineb siin ja edaspidi «Tallinnfilmi» filmograafiale, mille on koostanud Luule Zavoronok.

<sup>2</sup> 1976. a Moskvas Üleliidulises Filmikunsti Uurimise Instituudis toimunud žanrikonverentsil anti tänapäevane hinnang melodraama kui žanri tunnustele ja funktsioonidele kaasaegses filmidramaturgias. Nii näiteks ütles NSV Liidu Kinokomitee esindaja I. Sadtšikov: «Melodraama saavutab praegu kindlad positsioonid. Nähtavasti seletub see kahe asjaoluga. Esiteks tunneb vaataja erilist vajadust emotsionaalselt terava kunsti järele. Teiseks on melodraama nagu proovilähenedamiseks komplitseeritud ühiskondlikele nähtustele.» Сб «Проблемы жанров на современном этапе развития советского киноискусства». Материалы научно-практической конференции, Москва, 20—21 октября 1976 г. Москва, ВНИИК, 1977. Ka paljud teised filmiteadlased vaatlesid sel konverentsil melodraamat kui žanrit, mis kujundab selgeid, arusaadavaid must-valgeid malle sotsiaalsetest vahekordadest ja sotsiaalsest ebaõiglusest. See seletabki melodraama populaarsust ja viljakust keerukamate dramaturgiavormide, sealhulgas filmidraama, jutustusfilmi mitmesuguste vormide kujundamisel. Sellest kõnelesid Jevgeni Gromov, Leonid Kozlov, Janina Markulan jt.

<sup>3</sup> Žanrimääratlus «unelmfilm» vajaks süvenenemat uurimist ja kirjeldamist, mis ei kuulu aga käesoleva töö ülesannete hulka. Ette tõtates tuleks siinkohal siiski märkida, et 1960. aastate dokumentaalne stiil oli suunatud osaliselt ka selliste «unelmfilmide» vastu, kus süžee ja lavastus olid liiga elukauged.

5. «**Jahid merel**», 1955, režissöör M. Jegorov. Detektiivsete elementidega jutustusfilm sportlastest ja piirivalvuritest. Domineerima jääb moraliseeriv ümberkasvatamise süžee: noored abistavad piirivalvureid spioonide paljastamisel. Detektiivne dominant jääb ähmaseks ja nõrgaks.

6.—8. Lühifilmide «**Värav nr. 2**», 1955, režissöör O. Lentsius; «**Mehed jäävad koju**», 1955 ja «**Üks moment, oodake**», 1956, režissöör V. Reiman dominantseks žanritunnuseks võib pidada eludraama stiili.

9. «**Tagahoovis**», 1956, režissöör V. Nevežin. Filmi aluseks on O. Lutsu samanimeline jutustus, mis kirjeldab kodanliku Tartu äärelinna sotsiaalset tüüpe, nende eluprobleeme. Sellele vaatamata peaksime filmi arvama näidendfilmide hulka, kuna tema aluseks on teatrilavastuse instseneering ja konkreetne lavastus. Teatavasti on aga näidendfilm ebafilmilikumaid žanre sel põhjusel, et filmilint näikse olevat eriti tundlik teatristampide suhtes. Ekraan võimendab neid mitmekordselt. Kogemustega filmiloojad arvestavad seda ja käsitlevad žanrit kui väljakutset. Võrdluseks Elia Kazani näidendfilm «**Tramm nimega «Iha»**», kus säilitatakse täht-tähelt T. Williamsi tekst, Nikita Mihhalkovi lavastatud «**Lõpetamata pala püüdnud**», Gleb Panfilovi «**Vassa**», Akira Kurosawa «**Ämblikuvõrguloss**» («**Macbeth**»).

Teatri ja filmi kokkusaamine «**Tagahoovis**» näitas, et eesti filmikunst oli liialt noor, et üle võtta teatri häid omadusi, ja piisavalt kogenud, et omandada teatri puudusi.

10. «**Pöördel**», 1957, režissöör A. Mandrökin. Katse luua tõetruu film kolhoosielu raskustest sõjajärgsetel aastatel sotsiaalse draama vormis. Ometi võtab filmis maad progressiivsete noorte ja reaktiooniliste vanade konflikt, meenuvad «**Valgus Koordis**» vaimus dream-filmi elementid kiigepidude ja lauludega. Žanridominant — eklektiline (olukirjeldus).

11. «**Juunikuu päevad**», 1957, režissöörid V. Nevežin, K. Kiisk. Film kodanluse elust kodanliku Eesti Vabariigi viimastel päevadel. Žanripuhas sotsiaalne melodraama rikka poolt võrgutatud vaese nõiuga, reetmist, ülesandmist ja püstolipaukudega, ning kannatava isaga. Melodraamale omane sotsiaalsus teisendub siin nagu filmis «**Elu tsitadellis**», erinevate ühiskonnaklasside esindajate klassivõitluse konfliktiks.

12. «**Esimese järgu kapten**», 1958, režissöör A. Mandrökin. Selle aja ainuke erand eepilise romaani ekraniseerimiskatsena. (A. Novikov-Priboi samanimelise romaani ekraniseering.)

13. «**Kutsumata külalised**», 1959. Film piiririkujatest, diversantidest ja nende kahjutukstegemisest. Žanridominant — detektiivfilm.

14. «**Vallatud kurvid**», 1959, režissöörid J. Kun, K. Kiisk. Situatsioonikoomikal põhinev komöödia, mis sünteesib piisava paindlikkusega tšempioni ümberkasvatamise süžeed ja propageerib kollektiivsuse ideaale. Film seab nüri võitluse, kuid tugeva kangelase positiivsusesse valgusesse ja halvustab, markeerib mustades toonides individualismitaotlusi väledamas, kollektiivist sõltumatus kangelases.

15. «**Veelused karid**», 1959, režissöör V. Nevežin. Aadu Hindi näidendi «**Kuhu lähed, seltsimees direktor?**» TRA Draamateatri lavastuse (lavastaja A. Särev) ülekanne filmilindile — ümberkasvatamise süžeed tugevdavate korrektiividega. Žanriliseks dominantiks jääb ikkagi näidendfilm ebamäärane vorm.

16. «**Vihmas ja päikeses**», 1960, režissöör H. Rappaport. Egon Ranneti originaalstsenariumi järgi loodud tööstusteemaline noorsoofilm. Keskselt konfliktiks kangelase individualismisugemete hukkamõistmine kollektiivi poolt. Žanridominant — eludraama.

17. «**Perekond Männard**», 1960, režissöör A. Mandrökin. Ajaloolis-revolutsioonilise võitluse draama.

18. «**Laulu sõber**», 1961, režissöörid J. Fogelman, R. Kasesalu. Kontsertfilm muusikalise komöödia elementidega.

19. «**Juhuslik kohtumine**», 1961, režissöör V. Nevežin. Muusikaline komöödia.

20. «**Ohtlikud kurvid**», panoraamfilm, 1961, «**Vallatute kurvide**» panoraamvariant, režissöörid J. Kun, K. Kiisk.

Kuidas näeks välja Nõukogude Eesti mängufilmi esimene periood (1947—1961) žanriproblemaatika valguses?

Mäletame, et tolle ajastu filmiteaduslik mõte kaldus žanrimõistet identifitseerima kodanliku ideoloogia propagandavahendina, massikultuuri nähtusena.<sup>4</sup>

Filmides valitses vaadeldaval perioodil ümberkasvatamise süžee, isiksuse ja kollektiivi vastandamine, isiksuse ühekülgne sulatamine kollektiivi.<sup>5</sup> Kasvatatakse ümber tšempioni, eesrindlast, direktorit, iga kollektiivist lah-tirebinud isiksust. Kõike seda arvestades jääb vaid imestada, üllatusega tõdeda, et kunsti arengu immanentset seadused vormisid kõigest hoolimata eesti noore filmikunsti kujunemist.

Perioodi žanripilt sisaldab järgmisi selgelt loetavaid žanridominante:

1. Melodraama («Elu tsitadellis», «Juunikuu päevad»).
2. Oludraama (filmid «Andruse õnn», «Vihmas ja päikeses», «Pöör-del», «Veealused karid»).
3. Kontsertfilm («Kui saabub öhtu»).
4. Detektiivfilmid («Kutsumata külalised», «Jahid merel»).

<sup>4</sup> Nii näiteks meenutab nõukogude vanim stsenaarist ja filmiteoreetik, filmi «Suur kodanik» käsikirja autor Mihhail Bleiman: «Protesteerides nõukogude kinematograafia ees seisvate ülesannete moonutamise vastu ameerika kinematograafia jälgendajate poolt, kõrvaldas intellektualism kunsti mõiste, kuulutades keelatuks iga võtte, mis kas või väli-selt sarnanes kodanliku kunsti võtetega.» М. Блейман. Киносвидетельские показания. М, 1978, с. 155.

<sup>5</sup> Selliste filmide süžee tugines tolle aja jaoks tüüpilisele alternatiivile: kas altruism või egoism. Arenenud sotsialismi üheks ülesandeks on nimetatud alternatiivi ületamine. Nii näiteks kirjutavad J. Georgijev ja V. Obuhhov artiklis «Kollektivismi eetiliso-filosoofilised mõisted»: «Altruismi ja egoismi lahendamatu alternatiivi asemele tuleb sotsialismi tingimustes tõeline arenenud kollektivism, milles dialektiliselt on kõrvaldatud nii egoism kui altruism, kus «minu», «teiste» ja ühiskonna huvid on kooskõlas.» «Фило-софско-этические понятия коллективизма». Сб: Категории марксистско-ленинской эстетики. Ленинград, 1977, с. 102.

«Elu tsitadellis». Paul Pinna töölise episoo-dilises osas.

«Vihmas ja päikeses». Larissa Lužina ja Jaan Saul peaosades.



5. Näidendfilm («Tagahoovis»).
6. Heroiline draama («Perekond Männard»).
7. Eepilise romaani ekraniseering («Esimese järgu kapten»).
8. Komöödia («Vallatud kurvid», «Ohtlikud kurvid», «Juhuslik kohtumine»).

Seega näeme juba eesti filmikunsti arengu esimesel etapil Leonid Kozlovi toodud aluskolmiku (kaasatundmine, naer, hirm-õudus — seega siis melodraama, komöödia, detektiivfilm kui avantüürfilmi tõhusaim vorm)<sup>6</sup> piisavalt eredat manifestatsiooni «puhta» melodraama «Elu tsita-dellis» näol, «puhta» komöödia «Vallatud kurvid» näol ja «puhta» detek-tiivi «Kutsumata külalised» näol.

Siinkohal on raske hoiduda meenutamast filmi retsensioone. Boriss Polevoi vaidleb «Sovetski Ekran» retsensendiga, kes nimetab filmi detek-tiivfilmiks («Kutsumata külalised» on skemaatiline detektiivfilm<sup>7</sup>). Polevoi polemiseerib: «Üksikud katsed taaselustada meie filmikunsti ja kirjan-duses detektiivžanr ei leidnud toetust lugejate ega kinokülastajate hulgas

<sup>6</sup> Juba mainitud konverentsi ühes olulisemas teoreetilises ettekandes tõestas filmitead-lane Leonid Kozlov, et kaasaegse filmikunsti žanrite kirju jada on «võrsunud» varajase filmikunsti žanrite aluskolmikust (põhikolmikust): melodraamast, ameerika koomilisest filmist, avantüürfilmist.

Leonid Kozlov illustreerib oma tähelepanekuid A. Puškini väitega: «Draama sündis väljakul ja oli rahvalikuks lõbustuseks. Rahvas, nagu lapsedki, nõuab kõitvust ja tegevust. Draama annab talle ebahariliku, imeliku sündmuse. Rahvas nõuab tugevaid tund-musi, ka hukkamised on talle vaatemäng. Naer, kaastunne ja hirm on meie dramaatilisest lummusest vapustatud kujutlusvõime tuum, selle kolm keelt.»

Kozlovi järgi toimib seesama seaduspärasus ka filmi vastuvõtul massivaataja poolt, mida žanrite põhikolmik tundlikult ja täpselt peegeldab. Komöödia rahuldab inimese kujutlusvõimet naeru kaudu, melodraama — kaastunde, kaasaelamise kaudu, avantüürfilmide kirju jada — hirmuerutuse läbielamise kaudu.

Vt samas kogumikus Leonid Kozlovi ettekannet lk 146 ja 147.

<sup>7</sup> Б. М и р о н о в. «Незванные гости». «Советский Экран», № 19, 1959.

«Ühe küla mehed».





ja mõisteti ühiskondliku arvamuse poolt seaduspäraselt hukka. Seetõttu nimetus «detektiiv» solvab niisugust filmi nagu «Kutsumata külalised».<sup>8</sup>

Need read on kirja pandud 1959. aastal.

Ometi tegi aeg oma tööd ja Boriss Polevoi jätkab: «Olles kõigest hingest pahandatud katsetest taastada meie filmikunstis detektiivžanr (ja selles on neil õigus), on mõned kriitikud võtnud kahtluse alla ka seiklusfilmide olemasolu vajaduse, mis pole aga sugugi põhjendatud».<sup>9</sup>

Niisiis oli käes juba ülemineku-aeg.

Detektiivžanr oli veel ebasoovitav, avantüürfilm, seiklusfilm oli aga juba lubatud!

Vaadeldaval ajavahemikul kujunenud olukord Nõukogude Eesti mängufilmis lubab teha mõningaid järeldusi.

Esiteks Nõukogude Eesti filmikunst alustab oma arenguteed internatsionaalsete, eri maade ja rahvaste filmikunstile omaste žanrivormide omandamisest. Eesti filmikunst püüab olla «kõikide teiste sarnane», «professionaalne» ega sea endale sügavalt rahvusliku eneseväljenduse taotlusi, piirdudes vormeli «sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik» tähtsuhelise realiseerimisega.

Konkreetsete žanrivormide ükskõiksust rahvuslike mõtteviiside suhtes kompenseeriti etnograafiaga. (Žanripuhas «Elu tsitadellis» sisaldab lausa kunstlikke etnograafilisi numbreid: näiteks rahvariides tantsutüdrukute kummaline jooksutants Balti jaama esisel väljakul ümber Šnelli tiigi jne.)

Vormeli teine pool «sisult sotsialistlik» realiseerus ümberkasvatamise, isiksuse ja kollektiivi vastandamise totaalsuses, mis sattus NLKP XX kongressi aastateks lausa talumatusse vastuollu reaalse elu mõtestamise vajadustega.

Vaadeldava perioodi kõik kaksikümend filmi sisaldasid endas nii

<sup>8</sup> Б. Полевой. «Незванные гости», «Правда», 13 декабрь, 1959 г.

<sup>9</sup> Б. Полевой, *op. cit.*

«Jääminek». R. Nuude ja A. Skulme.



või teisiti, suuremal või vähemal määral eespool nimetatud süžee jälgi. Kuuekümnendate aastate alguseks mõjub see süžee juba atavistlikult, vastav vaatenurk on ennast ammendanud ja paratamatult tekib vajadus kujutada probleeme, inimtüüpe, eluilmunguid, mis erutaksid enam kui kasvatavad või taunivad koosolekud.

Mõistagi pidi ka kerkima küsimus, mida kujutab endast siis rahvuslik filmikoolkond ja missugune see peaks olema?

2. Teine periood. «Tallinnfilmi» mängufilmid aastail 1961—1971. (Eesti klassikalise kirjanduse ekraniseerimise katsed.)

Siia mahub 30 filmi. Püüame määrata nende žanridominandid.

1. «Ühe küla mehed», 1961; režissöör J. Müür. Avantüürfilm.
2. «Õhtust hommikuni», 1962, režissöör L. Laius. Sõjateemaline teravasüželine film. Siit leiame ka L. Kozlovi nn avantüürijuure.
3. «Jääminek», 1962, režissöör K. Kiisk. Heroiline draama.
4. «Ühe katuse all», 1962. Oludraama.
5. «Roosa kübar», 1963, režissöör V. Käsper. Novellfilm.
6. «Jalgrattataltsutajad», 1963, režissöör J. Kun. Komöödia.
7. «Jäljed», 1963, režissöör K. Kiisk. Melodramaatilise aluspõhjaga sotsiaalne draama.
8. «Põrgupõhja uus Vanapagan», 1964, režissöörid J. Müür, G. Kromanov. Filosoofilise romaani ekraniseering.
9. «Null kolm», 1964. Oludraama.
10. «Mäeküla piimamees», 1965, režissöör L. Laius. Sotsiaalse romaani ekraniseering.
11. «Me olime kaheksateistkümnendaastased», 1965, režissöör K. Kiisk. Jutustusfilm.

«Jäljed».



12. «Supernova», 1965, režissöör V. Käsper. Jutustusfilm.
13. «Mis juhtus Andres Lapeteusega?», 1966, režissöör G. Kromanov. Sotsiaalne draama (esimene tõsisem katse lähendada kaasaja terav probleem).
14. «Kirjad Sõgedate külast», 1966, režissöör J. Müür. Zanridominant ebamäärane.
15. «Tütarlaps mustas», 1966, režissöör V. Käsper. Jutustusfilm.
16. «Keskpäevane praam», 1967, režissöör K. Kiisk. Zanridominant on konfliktne, eritunnused ei liitu isegi eklektiliseks tervikuks. Praami põlemine merel eeldaks justkui teravat õudusfilmi, katastrooffilmi süžeed, ekraanil näeme aga olukirjeldust praami põlemisest. Etteantud süžee ja kirjaniku stiil jäävad terve filmi vältel teineteisele võöraks.
17. «Viini postmark», 1967, režissöör V. Käsper. Komöödia.
18. «Inimesed sõdurisinelis», 1967, režissöör J. Müür. Heroiline rännudraama.
19. «Libahunt», 1968, režissöör L. Laius. Rahva minevikuelu draama.
20. «Hullumeelsus», 1968, režissöör K. Kiisk. Groteskfilm.
21. «Gladiاتور», 1968, režissöör V. Käsper. Eepilise romaani ekraniseering.
22. «Kevade», 1969, režissöör A. Kruusement. Ekraniseering. Jutustusfilm.
23. «Viimne reliikvia», 1969, režissöör G. Kromanov. Romantiline seiklusfilm.
24. «Uksed», KTV, 1969, režissöör M. Ojamaa. Kontsertfilm.
25. «Tuulevaikus», 1970, režissöör V. Käsper. Olukirjeldus.
26. «Varastati Vana Toomas», 1970, režissöör S. Školnikov. Kontsertfilm.

«Põrgupõhja uus Vanapagan». Leida Rammo (Lisete) ja Elmar Salulaht (Jürka)



27. «Valge laev», 1970, režissöör K. Komissarov. Seiklusfilm.  
28. «Elavad mustrid», KTV, 1971, režissöör A. Sööt. Kontsertfilm.  
29. «Tuuline rand», 1971, režissöör K. Kiisk. Eepilise romaani ekraniseering.

30. «Metskapten», 1971, režissöör K. Komissarov. Näidendfilm (naturaliseeritud keskkonnas).

Võrreldes esimese perioodiga, näeme olulisi muutusi nii žanrite eelistuses kui ka nende struktuuris.

Kaob ümberkasvatamise, isiksuse ja kollektiivi opositsiooni, progressiivsete noorte ja tagurlike vanade vastandamise süžee. Kaovad ka puhtad «aluskolmiku» žanrid ning asenduvad arenguloo järgmisele astmele iseloomulike liitžanritega. («Viimne reliikvia» — romantiline seiklusfilm, «Inimesed sõdurisinelis» — heroiline rännudraama, kus aimame vaevalt ja raskustega avantüürfilmi, seiklusfilmi alusžanrit.)

Samas näeme aga ebamäärase žanridominandiga filmide hulga suurenemist. Ikka sagedamini asendame žanri nimetuse tingliku «jutustusfilmiga», «olukirjeldusfilmiga», näiteks filmide «Roosa kübar», «Tütarlaps mustas», «Tuulevaikus» puhul.

Kuna vaadeldav ajavahemik on tihedalt seotud kirjandusega, peatuksin nimetustel «jutustusfilm», «novellfilm», eepilise romaani ekraniseering.

Filmiteadlane Janina Markulan arendas mõtet žanrimõiste hägustumisest järgmiste sõnadega: «... «jutustusfilmi» peame omaette žanriks, kuigi olen veendunud, et niisugust žanrit ei esine. Võib ju öelda, et on olemas «romaanifilmi» žanr, kuid seegi on vaid tinglikkus. Sest transformatsioon, mille teeb läbi kirjanduslik tekst teel ekraanile, viib niikaugemale, et romaan lakkab olemast romaan ning kinolinal näeme tegelikult sootuks uut žanrimoodustist, mida tõendavad lakkamatud vaidlused ekraniseeringute üle.»<sup>10</sup>

Mainitud kitsaskoht viitab vaid vajadusele otsida vastuseid poeetika, eriti ajaloolise poeetika abiga — nagu on teinud M. Bahtin F. Dosto-

«Tütarlaps mustas»



jevski poeetika kuuluvuse tuvastamisel või A. Gurjevits, M. Steblin-Kamenski nn saagamaailma kirjeldamisel.<sup>11</sup> Käesoleva kirjutise raamides tuleb aga leppida tinglike ja väheülevate žanrinimetustega «jutustus-film», «romaanfilm».

Vaadeldava teise perioodi kaalukamate filmide hulgas näeme mitmeid eesti klassika mait pölvnevaid. Need oleksid «Põrgupõhja uus Vanapagan», «Mäeküla piimamees», «Libahunt», «Kevade» ja «Viimne reliikvia». Nende filmide žanrimäärang on omaette uurimisprobleem, mida edaspidi on vaevalt võimalik vältida. Lähem analüüs näitab arvatavasti, et kirjandusliku algteksti transformatsioon on sageli olnud üsna pinna-pealne ja liialt funktsionaalne, liialt suunitletud, et võinuks oodata iseseisva linatöese sündi.

Lisaks klassikale on filmide aluseks olnud järgmised enam või vähem tuntud kümme eesti kirjandusteost: M. Kaidla jutustus «Õhtust hommikuni», A. Hindi novell «Jääminek», H. Leberechti jutustus «Ühes majas» (film «Uhe katuse all»), P. Kuusbergi romaan «Andres Lapeteuse juhtum» («Mis juhtus Andres Lapeteusega?»), J. Smuuli «Kirjad» («Kirjad Sõgedate külast»), A. Liivese näidend «Viini postmark», P. Kuusbergi romaan «Enn Kalmu kaks mina» («Inimesed sõdurisinelis»), E. Maasiku romaan «Tuisu Taavi seitse päeva» («Tuulevaikus»), A. Hindi tetraloogia «Tuuline rand» I osa, J. Smuuli näidend «Kihnu Jõnn» («Metskapten»).

Eespool nimetatud filmide hulgast saavutab üleliidulise tunnustuse «Jääminek» (1962), mida tervitatakse kui rahvusliku filmikunsti täht-teost. Kirjanduslik algmaterjal ja film sulavad orgaaniliseks tervikuks, mida võiks žanriliselt iseloomustada heroilise draamana.

Üldiselt kestab aga ka nende filmide puhul illustratiivsuse probleem. Eriti juhul, kui algteoseks on kaalukam kirjandusteos või siis teatri-lava jaoks kirjutatud näidend. Alahindamata üksikute filmide kaalu tõs-

<sup>10</sup> Сб. «Проблемы жанров...» с. 174—175.

<sup>11</sup> Vt М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, М., 1979; А. Я. Гуревич, Проблемы средневековой народной культуры, М., 1981; А. Я. Гуревич, «Эдда» и сага, М., 1979; М. И. Стеблин-Каменский, Историческая поэтика, Л., 1978.

«Inimesed sõdurisinelis». Paremalt: Rudolf Allabert Enn Kalmuna.





*«Hullumeelsus». B. Babkauskas ja M. Garšnek.*

tatatud probleemide teravuse, uue kunstiainese omandamise («Mis juhtus Andres Lapeteusega?»), teema tõsiduse («Inimesed sõdurisinelis»), dramaturgilise algmaterjali populaarsuse poolest («Metskapten»), peab märkima, et filmilikkus jääb neis alla literatuursusele. Paratamatult märkasime, et puudujääk peitub filmikunsti eripära nõrgas väljaarendamises, filmikunsti fotograafilise põhiolemuse alahindamises, praktiliselt selle olemuse nõrgas, ebaproportsionaalses käsitlemises, eemalseismises filmikeele nendest probleemidest, mis olid kerkinud üleliiduliste loomeotsingute tulipunkti.

Võib-olla oli olukord parem kirjanike originaalstsenariumide järgi loodud filmides, kus lavastajat ei mõjutanud kirjandusteose lugemise, käsitlemise traditsioon, teatrietenduse vorm?

Need olid «Ühe küla mehed» (stsenaristid A. ja V. Beekman), «Roosa kübar» (stsenarist L. Promet), «Jäljed» (stsenarist A. Saar), «Me olime kaheksateistkümnendaastased» (stsenarist A. Saar), «Tütarlaps mustas» (stsenarist L. Promet), «Keskpäevane praam» (stsenarist J. Smuul).

Nende filmide hulgas väärib tähelepanu 1963. aastal valminud «Jäljed», mis käsitleb Balti vabariikide rahvuslikes kinematograafiates esimesena nn metsavendade teemat, kujutades sõjajärgsete aastate sotsiaalsete ümberkorralduste probleeme. Ometi ei saavuta film piisavat üleliidulist kõlapinda nii teostuse kui ka stsenariumi piiratud võimaluste tõttu. Teame, et üleliidulise vaatajakonna jaoks jääb selle teema avastajaks Leedu film «Keegi ei tahtnud surra», mille Vytautas Zalakevičius lavastas alles 1967. aastal. (Olgu lisatud, et film «Keegi ei tahtnud surra» on lahendatud vesterni vormeli põhjal, mis ei jäänud filmi tervitanud kriitikutel sugugi tähele panemata.) Kuuekümnendatel aastatel jäi tagasihoidliku «Jälgede» olustikuliselt olmeline filmikeel alla žanriselge vesterni löövusele. Mis teha, kuuekümnendate aastate keskel, avastuste ajastul, pärast aastakümneid kestnud žanripaastu, saavutas Zalakevičius film edu isegi vahest enam vormilöövuse kui sisu teravusega.

Eesti filmikunsti probleem ei seisnenud aga sugugi žanriaskeesis. Jooksev kriitika ei kõnelnud asjatult meie mängufilmide hallusest, tiivutusest. Ning selle põhjust tuleb otsida eripära — nimelt filmikunsti fotograafilise olemuse — väheses valdamises. Ka väheses huvis spetsiifiliste žanrite vastu, mis eeldanuks dokumentaalse maneri harrastamist. Eriti drastiliselt tuli see ilmsiks Juhan Smuuli teoste ekraniseerimisel ja lavastamisel.

Juhan Smuul oli kirjanik, kes pakkus just niisugust proosat, näidendeid, stsenariume, mis oleksid võinud rahuldada üleliiduliste otsingute ühishuve. Filmi «Kirjad Sõgedate külast» hiilgav läbikukkumine demonstreeris ilmekalt, milles seisnes rahvusliku koolkonna nõrkus sel arenguetapil. Viga otsiti kirjanikes, ka Juhan Smuul kuulutati «ebakinematograafiliseks» ning nõuti temalt «teravaid süzeid». Nii sündisid «Keskpäevane praam» ja «Metskapten». Alles viieteistkümnenda aasta möödumisel tõestas tagasihoidlik videofilm «Musta katuse all» (E. Kerge lavastas J. Smuuli näidendi «Lea» järgi), et Smuuli mõtisklev, «teravat dramaturgiat» põhimõtteliselt pelgav stiil on piisavalt filmilik.<sup>12</sup>

Aastatel 1961—1971 valmisid ka filmid, mis ei olnud vahetult seotud eesti kirjanduse ja kirjanikkonnaga.

Näeme nende filmide hulgas Kaljo Kiisa vaieldamatult huvitavamast teost «Hullumeelsus», mis valmis läti dramaturgi Viktors Lorencsi stsenariumi põhjal. Peatume viivuks sel filmil lootuses mõista paremini vaieldava perioodi arenguraskusi.

Filmi loovtöötajate kollektiiv oli tõepoolest internatsionaalne. Filmi peaoperaator oli Anatoli Zabolotski, keda näeme hiljem Vassili Šukšini filmide peaoperaatorina (A. Zabolotski filmitud on ka V. Šukšini viimane film «Punetab lodjapuu»). Vaatamata sellele, et järgmistel aastatel kujuneb eesti nõukogude operaatoritest meie maa üks huvitavamaid koolkondi, jääb Anatoli Zabolotski operaatoritöö omapärase tähisena eesti nõukogude filmikunsti. See töö kannab 1960. aastate otsingute hõngu ja

<sup>12</sup> T. Elmanovitš. «Tagasitulek», TMK 1983, nr 4.

vaimu, püüdu süveneda kujutatava dokumentaalsesse olemusse, kujutatava aluspõhja, alandamata seejuures esteetilisi kriteeriume. K. Kiisa filmis kohtusid kaks äärmust: V. Lorentsi groteskne, tinglikkustel põhinev stsenaarium ja A. Zabolotski kaamera erakordselt tundlik loomuliku faktuuri ja liikumise taju.

Ka näitlejate ansambel oli ülihuvitav. Peaosalise Jüri Järveti partnereiks on eesti näitlejatest Voldeemar Panso ja Mare Garšnek, leedu näitlejatest Vaclavas Bledis, Bronius Babkauskas, Viktor Pojut, vene näitlejatest Valeri Nossik, läti näitleja Harri Liepinš. Tulemus oli paljus eripärane. «Hullumeelsuse» maailm erines Kaljo Kiisa mitme senise filmi omast, sisaldas sedasama tähenduslikkust, mida oli omal ajal saavutanud «Jäämineku» atmosfäär, ja meenutas mõneti Dürrenmatti näidendite maailma. See kõik kõneleb oluliselt taotlustest ületada olukirjelduslikkust, olmelise töepära madalust, mis ei kanna suuremaid üldistusi ega talu jõulisi kujundeid. Iseloomulik on ka see fakt, et Vytautas Zalakevičius pöördus vahetult ja otse — arvatavasti tegi ta seda nendel samadel põhjustel — F. Dürrenmatti poole ning lavastas Kesktelevisiooni filmikoondises «Ekran» 1975. aastal tema näidendi «Avarii» Banionise ja Babkauskasega peaosades.

Täit ja lõplikku edu ei saavutanud kumbki režissöör, 1960. aastatele iseloomulik «desinfektsioonivaim» ja dürrenmattilik teatraalsus, tinglikkus osutused teineteisest liiga kaugel seisvateks esteetisteks suurusteks.

Samas ei saa aga ka nõustuda hävitavate hinnangutega, mida jagasid «Hullumeelsusele» ajakirja «Iskusstvo Kino» autorid<sup>13</sup> (lisaks J. Surkovi esinemine Tallinnas)<sup>14</sup> vahetult pärast filmi esilinastusi.

Ka praegu peame leppima faktiga, et hinnang «Hullumeelsusele» pole lõplikult kujunenud, see on ikka veel probleemne ja film otsib oma õiget kohta eesti nõukogude filmikunsti arenguloos.

Praegu võime vaid lisada, et «Hullumeelsuse» taotlused ennetasid tugevalt oma aega. Režissööri püüd kodustada, muuta filmilikuks äärmine teatraalsus, süžee äärmine tinglikkus, muutub hiljem aktuaalseks neis kinematograafilistes koolkondades, kus dokumentaalse stiili ühekülgne areng hakkas ammendumas. Eesti 1960. aastate mängufilmimail polnud see aga alanudki. Kaljo Kiisk oleks nagu teinud katse hüpata üle ühe astme ja realiseerida end selles arengustaadiumis, mis pidanuks loogiliselt järgnema pärast elutõe uute sügavuste ja uute kujutamistasandite kättevõitmist.

60. aastad Nõukogude Eesti mängufilmis oleksid justkui ühe olulise mõiste teisega ära vahetanud. Ajastule omased dokumentaalse stiili kõrgesteetilised püüdlused (Marlen Hutsijevi «Iljitši vahipost», Andron Kontšalovski «Esimene õpetaja» ja «Jutustus Asja Kljatšinast», Sergei Paradžanovi «Unustatud esivanemate varjud», Otar Ioseliani «Lehesadu»; ka «Ivani lapsepõlv», «Andrei Rubljov» jt) aeti segi, vahetati ära lameda olukirjelduslikkuse, hambutu olmelisusega nii stsenaarses mõtlemises kui ka teostuses. Selline äravahetamine põhjustas tühimikke meie filmikeele arengus, mida eesti filmikunst põeb tänase päevani. Ja see avaldub kõrge ideelis-kunstilise tasemega kaasajatemaatilise filmi puudumises senini. Sest üksnes dokumentaalne stiil võis õpetada analüüsima elu imazinatiivselt või siis lihtsalt visuaalselt.

Võib-olla aitasid külalisstsenaristid läheneda ajastu nõuetele?

Vaadeldaval ajavahemikul kirjutasid külalisstsenaristid käsikirjad filmidele: «Jalgrattataaltsutajad», «Null kolm», «Supernova», «Valge laev».

Professionaalsete stsenaaristide J. Ozerovi, N. Erdmani ja J. Kuni käsikirja järgi loodud komöödia «Jalgrattataaltsutajad» ebaõnnestus, kukkus läbi. Rahvusliku kinematograafia eneseteostuse taotluste foonil tundus toosama «naer üldse», mis otsib endale harilikult varjualust situatsioonikomöödias ja millega lepitati «Vallatute kurvide» punul, nüüd

<sup>13</sup> Л. Курячко. «Чужая схема мстит». «Искусство Кино» 1969, № 11.

<sup>14</sup> J. Surkovi sõnavõtt EKL III kongressil. EKL III kongressi (18—19 märts 1971. a Tallinnas) stenogramm. EKL, lk 267—281.



talumatuna. Toosama avalik arvamus, mis tervitas Julius Kuni «Vallatuid kurve», materdas sedasama Julius Kuni põhimõtteliselt ja ligilähedaselt samasuguse mõttelageda komöödia pärast. Vabariigi filmiteadvus oli kaht filmi lahutava nelja aasta jooksul (1959—1963) niipalju edasi arenenud. («Jalgrattataltsutajate» ebaedu polnud muide juhuslik, Julius Kun lõpetas oma karjääri «Mosfilmi» teise režissöörina.)

Ka teisi külalisstsenaristide käsikirjade järgi valminud filme ei saada edu. Isegi juhul, kui näeme stsenaristidena andekaid, perspektiivseid inimesi. Nagu «Supernova» puhul. Filmi stsenaristideks on Jevgeni Gabrilovitši õpilased Ilja Averbahh ja Aleksandr Romov. Ilja Averbahhist saab järgnevatel aastatel üks huvitavamaid režissööre, ta on filmide «Monoloog», «Võõrad kirjad», «Hääl» autor ja lavastaja. Ent «Supernova» puhul ei tulnud veel Ilja Averbahhi võimed esile, film jääb pinnapealseks ja mööduvaks nähtuseks, millele pole antud jätta märgatavat jälge kultuurilukku. Filmi «Null kolm» stsenaristiks on armeenia naiskirjanik N. Adomjan, kaasautoriks J. Voltšek. Film ei ületa eluvisandi taset. «Valge laeva» stsenaristideks on tuntud seiklusfilmide autorid Vladimir Vladimirov ja Pavel Finn. Film riivas aga vaatajaid küllaltki valusa ja terava temaatika pinnapealse, külmalt kalkuleeriva käsitlusega. Käsitöökult vilunud must-valge skeem mõjub 70. aastate alguseks nõukogude paljurahvuselise filmikunsti ühispingutuse tulemusena naiivsena ja primitiivsena.

(Vaadeldavasse perioodi kuuluvad veel kohalike stsenaristide tööde põhjal loodud kontsertfilmid «Uksed» ja «Elavad mustrid» (režissöörid M. Ojamaa ja A. Sööt) ning muusikal «Varastati Vana Toomas» (stsenaristid Eri Klas, Grigori Skulski, Semjon Skolnikov), mille ebaedu tõendab veel kord, et muusikal peab ümber mõtestama mõnd tõsist objekti, käesoleval juhul on selleks tuulelipp Vana Toomas — kahtlane naerutamise objekt!)

Ka heidetud põgus pilk kuuekümnendatesse aastatesse laseb aimata kinematograafilise arengu pingelisust mitte üksnes Nõukogude Eesti

«Metskapten».



filmikunstis. Pigem vastupidi. «Tallinnfilmi» mängufilmil õnnestus vältida meelivapustavaid plahvatusi, traagilisi Ikarose-lende, mis saatsid teiste vennasvabariikide otsinguid filmikeele «suurpuhastuse» perioodil.

Rõhutame veel kord fooni. Näeme siin Mihhail Rommi filme «Ühe aasta üheksa päeva» ja «Tavaline fašism», Juli Raizmani filme «Kommunist», «Aga kui see on armastus» ja «Sinu kaasaegne», Marlen Hutsijevi filme «Iljitši vahipost», «Olen kahekümneaastane» ning «Juulivihm», filme «Ivani lapsepõlv» ja «Andrei Rúbljov», Andrei Kontšalovski filme «Esimene õpetaja» ja «Jutustus Asja Kljatšinast», Otar Ioseliani filmi «Lehesadu», kirgiisi režissööride Bolot Samšijevi ja Tolomuš Okejevi filme «Issök-Kuli punased moonid» ja «Meie lapsepõlve taevas» (Oberhauseni filmifestivali võitjad).

«Tallinnfilm» ei võtnud osa 60. aastate filmikeele uuendamise ühispingutustest. Ometi oleks viga neid aastaid otsinguteperioodist maha kanda. Vaatamata vaieldamatute ja silma hakkavate õnnestumiste, «kuulsate» filmide puudumisele, avastasid ometi eesti kineastid neil aastail nii mõndagi olulist. Nimelt rahvusliku omapära kinematograafilises mõtlemises. (See osutus piisavalt kaugeks nii üleliidulisel kui ka maailmaekraanil vahavatest stereotüüpidest. Siit ka kergel käel visandatud stereotüüpide ebakõla ärkava rahvusliku kinematograafia kontekstis, nagu nägime «Jalgrattaltstutajate» puhul.)

Siinkohal tuleks lisada, et kui «dokumentaalne desinfektsioon» toimis vennasvabariikides esmajoones mängufilmi sfääris, siis eesti rahvuslik filmikunst jäi peaaegu ainsaks koolkonnaks, kus seesama «dokumentaalne desinfektsioon» teostas ennast dokumentaalfilmikunsti valdkonnas ja see ongi andnud eesti filmikunsti arengule omapära. (Meenutagem «dokumentaalfilmi plahvatust» Eesti Televisioonis 60. aastate keskel, «Eesti Telefilmi» omapäraseid, autoriminale avatud dokumentaalfilme, «Tallinnfilmi» dokumentaalfilme 70. aastate lõpul, autorifilmi kujunemisaega.)

Loogiline oleks järeldada, et seitsmekümnendatel aastatel saavad nad lõpuks kokku: eesti mängufilm ja kuuekümnendate aastate dokumentaalse stiili avastused.

Tõepoolest, näemegi teineteise leidmise ilminguid seitsmekümnendate aastate lõpul, kaheksakümnendate aastate algul filmides «Tuulte pesa» (režissöör O. Neuland, 1979) ja «Jõulud Vigalas» (režissöör M. Soosaar, 1980).

Viimase kahe filmi, eriti viimase sündi on saatnud ka skandaalsed, ekstaatiliselt hinnangud, äärmuslike ja vastukäivate arvamuste konfliktid, tormilised läbivaatused, kriitikute tähelepanu, festivalivõidud.

Kõik see mõjus tormiliste kuuekümnendate aastate hilinenud järeelainena.

Mis toimub aga eesti filmikunstis seitsmekümnendatel aastatel, mil hakkab tekkima dokumentaalse stiili ja rahvusliku mõtteviisi süntees?

(Järgneb)

# Helikunsti üksildumine

VESTLUS SISEHÄALEGA

IGOR GARŠNEK

Nüüdisaja ülikeeruline muusikamaailm kui polariseerunud tervik on andnud palju võimalusi end käsitleda seisukohast, kus levi- ja süvapooleks kui teineteist funktsionaalselt eitavad nähtused eristuvad üldisest muusikakultuurist. Tavaliselt on eristava probleemiasetuse tulemuseks ühe või teise apologetika, mille tüüpargumendid oleksid — kits ja massimuusika dehumaniseerivad helikunsti, madaldades kuulajate maitseläve; tänapäeva süvamuusika on lõplikult läbi raiunud sidemed kuulajaga, muutudes suletud esteetiliseks süsteemiks, mille keelt mõistavad vähesed väljavalitud. Sealtpoolt siis samuti kunsti dehumaniseerimise süüdistus. Esimese argumendi tekkepõhjuseks on kogu maailmas jätkuva massikunsti (sealhulgas siis ka kommertsmuusika) osatähtsuse arvatav suurenemine kultuuripildis. Arvatav sellepärast, et levimuusika salvestuste hulga suurenemine ei näita veel selle osatähtsuse tõusu kultuuris. Oleks see nii, siis peaks näiteks konservatooriumides õppijate arv aasta-aastalt langema, kuni lõpuks ka viimane hallipäine õppejõud ukse lukku keerab ja diskosse läheb. Kuid tegelikkuses on pilt hoopis vastupidine. Selle kujunemisele on palju kaasa aidanud XX sajandi avangardismi arengulugu, mis väljendusvahendite ning helikeele organisatsioonimooduste otsingutel jõudis seniasustamata tühermaadele. Kõik see on andnud põhjust rääkida helikunsti üksildumisest vähemalt kahes mõttes — publikust (süvamuusika) ning kui kunstist (levimuusika puhul). Proovida käsitleda 1980. aastate alguse muusikamaailma kui arenevat tervikut on muidugi äärmiselt tänamatu ülesanne. Levi- ja süvamuusika probleeme on meie trükiveergudel käsitletud erakondlikest huvidest lähtudes varemgi, sellega vaevalt tänast üleinformeeritud lugejat enam lõbustada saab, kuid küsimus helikunsti üksildumisest (või mitteüksildumisest) võimaldab vähemalt visandada mõningaid seaduspärasusi, millele seni pole piisavat tähelepanu pööratud. Mugavam on siinjuures üksühestest otsustest hoiduda ja ka alternatiivsetele seisukohtadele ruumi jätta. Seda võimaldabki tinglik dialoog, kuid see on juba vormi küsimus.

Mina: «1953. aastal ilmus Hans Henny Jahnni essee «Sõnakunsti üksildumine» (vt LR 51/52 1969). Jahnn küsib: nüüd, kus peaaegu terve ühiskond on asetunud avangardistliku sõnataide vastu — kas üksildub see koos oma mineviku ja tulevikuga sedavõrd, et kaotab oma seesmise ülesande? Ning vastab samas: sõnakunst õigustab end veel suuremas üksildumises. Vähemalt kõlab see uhkelt. Massikunsti (sealhulgas ka kommertsmuusika) olemasolu ja tekkepõhjusti kontsentreerib Albert Schweitzeri «Kultuuris ja eetikas» väljendatud seisukoht — me elame kultuurile väga ebasoodsates tingimustes. Tänapäeva inimene kannatab kroonilise ülehõivatuse all, mis tapab temas vaimse alge. Kultuuri mõistmine nõuab keskendumist, mis aga ülehõivatud inimesele on raskesti saavutatav. Seetõttu otsib ta meeelahutust, mis nõuab vähimat vaimset pinget. See omakorda avaldab tagasisidet kõigile kultuuriga tegelevatele institutsioonidele, mis hakkavad üha enam kohanduma pealiskaudsusega. Selle kontseptsiooni kohaselt on kultuurivõimetus mehaanika seotud inimeste kultuuripsüühiliste piduritega, mis käivitu-

vad automaatselt, kui inimene puutub kokku komplitseeritud kunsti-nähtusega. Kultuuri on üksildumisele määranud ülehõivatud inimene, kellele on peale surutud universaalsed piirangud, mis lõpptulemusena on ahendanud tema vaimset vaatevälja ning teinud ta kultuuri-kandjana kõlbmatuks. See võõrandumisprotsess on totaalne, kogu kaas-aegset Euroopa kultuuri haarav, seetõttu ei maksa kaasaegse süvamuusika võõrandumispõhjusi otsida muusikas eneses, vaid XX sajandi tsivilisat-siooni olemuses.»

Sisehäääl: «Kas muusika lõhenemine erinevaiks poolusteks annab ikka põhjust rääkida muusikakultuuri ajaloolise järjepidevuse katkemisest ja helikunsti üksildumisest? Levi- ja süvamuusika vahekorda on võimalik käsitleda põhimõtteliselt ka nn vastukultuuri dialektilise koosseksistee-rimise aspektist, sellisel juhul saame probleemile kohe ka ajaloolise rakursi. Kõrgkultuuri ja vastukultuuri printsiipi muusikas võib inter-preteerida mitmeti ning ajalooliselt ilmnevad nad ka erinevail ephohidel eri vormides, kuid tuumaks on sellel alati kõrgkultuuri märgikeele ja sellele vastanduva, näiteks rahvaliku märgikeele parallelism. Kahe kunsti-tüübi üheaegsele eksisteerimisele on tähelepanu juhtinud Ortega-y-Gasset raamatus «Kunsti dehumaniseerumine», kus ta iseloomustab keskaja kunsti aluseks võttes elitaarset tüüpi kui tinglikku ja idealistlikku ning rahvalikku kui realistlikku ja satiirilist.<sup>1</sup> Tõepoolest — Euroopa kultuurmuusika sünniaeg oli samas ka elitaarse — vaimuliku — ning rahvamuusika vahelise lõhe sünniaeg. Veelgi enam: toleaeagne «süva-muusik», *musicus*, oli vaid muusikaskolastikat tundev teoreetik, kuna laulja—pillimees, *cantor*, oli teisejärguline tegelane, keda vaid taluti. Anname sõna Guido Aretinusele (XIII saj): «Kes on muusik? Muusik on see, kes on võimeline mõtestama muusika seadusi ja oskab laulda, muusikute ja lauljate vahel on suur vahe; ühed räägivad, teised teavad, mis on muusika, kuna seda, kes teeb mida ei tea — lojuseks peab nimetama.»<sup>2</sup> Kahe kultuuritüübi dialektika seisneb nende vastas-tikus sissetungivuses, täpsemalt rahvaliku kultuuritüübi sissetungivuses elitaarsesse. Me teame, kuidas kujunes XIII sajandi motett, kuidas sakraalsesse vormi ilmaliku teksti järel tänu kontrafaktuuri printsiibile tungis rahvalaul. Me teame, kui külma rahuga võttis Martin Luther oma koraalide aluseks rahvaviise, asendades neis vaid «kõlvatu» teksti «sündsaga». Me teame, et Lutheri koraalide kaudu tungis rahvaviis J. S. Bachi muusikasse. Kui kõrgkultuuri arenguliin muusikas on kergesti jälgitav, siis nn vastukultuuri liin on kord selgem, kord ähmasem, kadudes XVIII sajandi teisel poolel praktiliselt täiesti meie silmist. XIX sajandil seostub jälle esilekerkinud vastukultuuri tüüp esmakordselt kommertsiga, romantilise muusikakultuuri paralleelilminguks sai Offenbachi operett. Huvitavalt iseloomustab Offenbachi menu tole-aegses Euroopas August Strindberg: «Halévy ja Offenbach olid israeliidid ning polnud neil muidugi mingit pieteeti Euroopa kultuuri esiisade, kreeklaste ja roomlaste vastu, kelle haridusteed neil hommiku-maastena polnud tarvis läbi käia. Offenbach löi läbi, sest meeled olid juba ette valmistatud ja tühimuse ebamugavast mungakuuest oli üldine. Offenbachi operett löikas sügavalt, sest et naeruvääristas kogu õhtumaa iganenud kultuuri; ... ja mille üle naerdakse, seda enam ei austata.»<sup>3</sup> Seega täitis Offenbach sedasama ülesannet, mida näiteks keskaegne farss (või «Pink Floyd»). Niisiis võib väita, et kahe kultuuri-tüübi paralleelne eksisteerimine ei ole ajalooliselt uus nähtus ning ei tähenda veel kõrgkultuuri üksildumist.»

<sup>1</sup> «О современной буржуазной эстетике», вып. 3, с. 37, М. 1972.

<sup>2</sup> vt «Музыкальная эстетика эпохи Средневековья и Возрождения», М., 1966.

<sup>3</sup> A. Strindberg. Teenijatüdrucko poeg, lk 188, Tln, 1936.

Mina: «Siiski võib see oht tekkida kõrgkultuuri keele ülikomplitseerumisel. Kaks kultuuritüüpi eksisteerivad paralleelselt siis, kui elitaarse kunsti märgikeel on saavutanud kõrge komplitseerituse ning sellega tinginud alternatiivse, lihtsama struktuuriga märgikeele tekke. Selliselt tekkis Indias sanskriti keele baasil prakrit, mis erinevalt sanskritist muutus kõnekeeleks. Nii sündis näiteks ka XV—XVI sajandi vahetusel Prantsusmaal nn uus šanson, mille rajaja Jannequin loobus Madalmaade koolkonna lineaarsest polüfooniast (mis oli jõudnud kõrgeima rafineerituseni) funktsionaalse, lihtsama ja väljenduslikuma polüfoonia kasuks. Märgikeel kunstis on omakorda seotud konkreetsete indiviidide psüühilise ruumiga. Psüühilise ruumi all mõistame seda osa kultuurist ja inimsuhetest (psüühilisest reaalsusest), mida konkreetne indiviid on võimeline lahti kodeerima ning kus ta on võimeline kasutama intellekti. See, kui suurt osa kultuurimassist on konkreetne indiviid põhjendatud pidama omaks, sõltub sellest, kui palju ta on suuteline omandama erinevaid märgikeeli. On ju inimpsüühika ja kultuuri mis tahes avaldumisvorm seotud sümbolite süsteemiga, lihtsaimgi lause (muusikas heli, tämber, rütmifiguur) on märk. Iga inimese puhul on märgikeelte ehk koodide arv, mida ta valdab, lõplik. Ja nimelt selle hulgaga on määratud tema psüühilise ruumi suurus ja piirid (võrdluseks L. Wittgenstein: «Minu keele piirid tähistavad ka minu maailma piire.»)<sup>4</sup> Kultuur on pidevalt paisuv universum, teda täidab inimlik kogemus. Uusi märgisüsteeme tuleb katkematult juurde ning olemasolevaid sümboleid kasutatakse üha uutes kontseptsiooides, kusjuures endised säilivad. Selles on kultuuri järjepidevuse mõte. Kui nüüd ajaloolise arengu käigus mingi märgikeel komplitseerub sedavõrd, et jääb väljapoole suurema osa inimeste individuaalset kodeerimisulatust, st väljapoole nende psüühilist ruumi, siis see keel ning selles edastatavad kunstiteosed eksisteerivad ja säilivad küll kultuurimassis, mitte aga ajastu konkreetsetes psüühilises reaalsuses. XX sajandi süvamuusika helikeel hakkas pärast Schönbergi arenema totaalse organisatsiooni suunas, millele tuli allutada helidevaheliste suhete kõik parameetrid (dünaamika, rütm jne) tervikuna, tonaalse laadisüsteemi monopolil olid juba enne dodekafoonia sündi jalad alt löödud. Tekkinud olukorda avangardimuusikas kommenteeris Pierre Boulez ühes 1950. aastatel antud intervjuus järgmiselt: kui tonaalselt orienteeritud «vanal» muusikal on tegelikkuses samasugune asend nagu Newtoni füüsikal, siis seeriamuusika vastab Einsteini relatiivsusteooriale. Kuid igapäevases elus puutume kokku siiski Newtoni füüsikaga, relatiivsusteooria eksisteerib väljaspool meie empiirilispüühilist ruumi. Niisamuti avangardistliku muusika süsteemid väljusid oma ülikomplitseerituse tõttu publiku psüühilisest ruumist, jäädes küll püsima kultuurimassi. Veel enam — 1950.—1960. aastatel püüdis iga vähegi endast lugupidav helilooja luua temale ainuomast helikeelt, iga hinna eest eitada traditsiooni. Kuid mõõdus napilt kaks aastakümnet, kui selgus, et traditsioonieitus on ise saanud traditsiooniks, avangardism muutunud akadeemiliseks. Sel ajal võis tõesti rääkida helikunsti üksildumisest. Eespool mainitud essees kurtis Jahnn, et «kirjanik» on Saksamaal saanud söimusõnaks. Võib arvata, et sõna «kirjanik» polnud ainus... Mõtlemapanev on, et ajalisel langeb avangardismi (ning ühtlasi ka võõrandumise) haripunkt kokku suurima vastukultuuri läbimurdega — «biitlite revolutsiooniga». Tekkinud tühiku täitis vastukultuur. See ei ole juhus, vaid nn pendliseadus, mille järgi kõrvalekalde suurus vasemale määrab ära selle kalde paremale.

<sup>4</sup> Л. Витгенштейн. Логико-философский трактат, с. 80, М. 1958.

Kuid juba 1970. aastate teisel poolel võib süvamuusikas täheldada liikumist äärmiselt subjektivismilt objektivismile (silmas pidades retrot eelmiste sajandite helikeelde või vormidesse ning neotraditsionalismi tekkimist). Neoromantismi teele on astunud juhtivamaid avangardiste K. Penderecki, kelle 1980. aastal valminud Teises sümfoonia («Jõulusümfoonia») võib kuulda Brucknerit, Šostakovitšit ning koraali «Püha öö». Penderecki ütleb nüüd: «Minu eesmärgiks pole liikuda iga hinna eest edasi ja selle tagajärjena hävitada muusika, vaid avastada uusi kirgastumisallikaid minevikus.» Sellega tõestab Penderecki, et pole olemas uusi ja vananenud väljendusvahendeid, on vaid vanade iganenud käsitlus. Endistest vaadetest on lahti öelnud kuuldavasti G. Ligeti ja M. Kagel. Ligeti, omal ajal äärmuslikumaid avangardiste, kirjutab 1981. aastal: «Ma asun, võib nii öelda, heliloomingulise kriisi seisundis, mis tasapisi, nagu hiilides küpses 70. aastail. Ja see ei ole isiklik kriis, pigem terve põlvkonna kriis...» A. Snitke klassikaliselt vormiselge Kolmas sümfoonia erineb üsnagi laialivalguva vormiga Esimesest. Näiteid endiste avangardistide helikeele lihtsustumisest võiks tuua veelgi.

Samal ajal on levimuusika baasil tekkinud mitmeid vahevorme, mis levimuusikasse ei mahu, mida süvamuusikast eristab instrumentaarium ja ostinaatne rütmorganisatsioon, kuid sellega seob modaalsus, näiteks nn teise põlvkonna elektrooniline muusika («Tangerine Dream», Klaus Schulze, Sven Grünberg, Eduard Artemjev) või intellektuaalne rockmuusika («Yes», Mike Oldfield, E.-S. Tüür). Täiesti omaette teed on läinud rockiga alustanud Robert Fripp ja Brian Eno, kelle kontseptualistlik looming ripub kuskil tühjuses süva- ja levimuusika kohal. Rockmuusika ise on juba jõudnud tormiliselt diferentseeruda. Uus suund — futu — on endaga kaasa toonud põhimõtteliselt uut tüüpi helirežiini, mis võimaldab ka akustiliste kõladega digitaalset manipuleerimist (näiteks «Depeche Mode»). Futuga on kaasa läinud sellised intellektuaalse rocki alustalad nagu «Genesis» ja Peter Gabriel, futu on juba jälgi jätnud isegi «Jethro Tulli» ja Al Di Meola plaatidele. Samas võib futut vaadelda kui rockisest vastukultuuri (nagu punkigi), reaktsiooni traditsioonilisele *heavy*le ja süvarockile.

See kõik räägib sellest, et muusikailmingud on üha pidevas diferentseerumises. Helikunsti üksildumine kui nähtus on reaalne võimalus, mis võib teoks saada helikunsti ülikomplitseerumisel, kui helikeele selle tõttu väljub publiku psüühilisest ruumist. Kuid alati on olemas tagasitee, pealegi ei jää vastureaktsioon tulemata.\*

Sisehääli: «Eelnendud jutust märgikeele diferentseerumisest võib jääda mulje, et süva- ja levimuusikal on kultuuris üks ja seesama funktsioon. See ei ole ilmselt nii. Kommertsmuusika ei ole kommerts mitte sellepärast, et tema eest hästi makstakse (sümfooniade eest makstakse ka hästi), vaid sellepärast, et ta funktsionaalselt, rakenduslikult süvamuusikast erineb. Kunsti üheks peamiseks ülesandeks on aktiveerida vastuvõtja psüühilisi jõude, kahtlemata on ka massikunst selleks võimeline. Küsimus on vaid selles, milliseid jõude miski aktiveerib. Otsustavaks teguriks on siin muusikateostesse autori poolt pandud vaimse energiaaengu suurus. Hoiukarbist, kuhu on pandud ainult kümme kopikat, ei ole kuidagi võimalik rubla välja võtta. Kuid see ei ole peamine vahe. Kõige olulisem on see, et nüüdisaegses levimuusikas kulgeb aeg teisiti kui süvamuusikas, ta kulgeb nimelt tohutult kiiremini. Süvamuusikas hakkas aeg üha aeglasemalt voolama alates romantismist, piisab kui võrrelda Mozarti sümfooniade ekspositsioone ja töötlust Schuberti omadega. Schuberti omi aga Mahleri omadega. Ning näiteks Terterjani viimaste sümfooniade aeg praktiliselt seisab. Levimuusikas: futuroloog Alvin Toffler on ennustanud ja iseloomustanud algava «kolmanda tsivilisatsioonilaine» massikultuuri tulevikumudelit sõnaga *blip*

(«sähvatus»)<sup>5</sup> *Blip*-kultuurile on iseloomulik lakoonilisus, atraktiivsus, kokkusurutus nagu koomiksil või telereklaamil, aeg kulgeb seal sähvatusena. *Blip*-kultuur on praegu idanemas, ega Toffler seda õhust ei võtnud, *blip*'i mehhanismist on juba Schweitzer kirjutanud (muidugi teistes terminites).

Mina: «Ei saa lahti närvast kahtlusest, et löhe süva- ja levimuusika vahel on eristava ja lahterdava teadvuse vili. Tegelikus muusikapraktikas, nagu juba juttu oli, on väga palju vahevorme. See, et kepil on kaks otsa, ei tähenda veel, et kaks otsa moodustavadki kepi. Helikunsti üksildumine on siiski vaid võimalus. Veendusin selles, kui üritasin Leningradis Šnitke kantaati «Lugu Doktor Faustist» kuulama minna ning kui minult juba metroo väljapääsu juures piletit nuruti. Kõik G. Roždestvenski, E. Gilelsi, P. Donohoe kontserdid on läinud kärsemiseni täis saalidele. Ei usu, et see on ainult publiku snobismist. Nähtavasti kaasneb kultuuri ja vastukultuuri üha süveneva diferentseerumisega samasugune protsess publikus.»

<sup>5</sup> A. Toffler. Kolmas laine. SV, nr 13—20, 1983.



V. Muhhina. L. Sobinovi hauasammas. (Leonid Sobinovi originaalsemaid, rolli üldeuroopalist traditsiooni mõjutanud tõlgendusi oli Lohengrin — Luigerüütel.)



V. Muhhina. P. Tšaikovski monument.





Paul Pinna 100



1884. aasta  
3. oktoobril (ukj)  
sündis Tallinnas

Raekoja-taguses põiktänavas,  
tänapäevase Raemuuseumi majas  
rõõmsa loomuga

mängulustlik poisslaps,

kes sai nimeks Paul Pinna.

Kui ta 1949. a 1. aprillil (sic!)

Metsakalmistule viidi,

«oli Pinna matus rahvuslik lein.

Asutustest ja koolidest tuldi tee äärde.

Kauplused olid tühjad, müüjad seisid ukstel.

Liiklus peatus. Kilomeetrite viisi seisti sõnatus leinas.

Kirstus kanti mitte ainult näitleja Pinnat, muusade lemmikut,

vaid alguste algust, meie kutselise teatri isa.

Rahvas saatis Pinna põrmuga oma noorusmälestusi, oma teatri lapsepõlve

[— — —] Oli ka neid, kelle pilgud saatsid imestavaid küsimusi: miks seistakse  
nii palju, nii kaua ja nii palja peaga? See oli uus põlv, kes tahtis vanade  
leinast osa saada. On möödunud 25 aastat. Ka sellel uuel põlvel on juba uus põlv ning  
nemadki tahavad pisut vanade leinast ja teatrirõõmust osa saada: «Rääkige  
paari sõnaga Paul Pinnast.»»

Nüüd on legendaarse Pinna lahkumisest möödas juba 35 aastat ning täna me meenutame mööduvat Pinna-sajandit üpris paljude suude ja silmade läbi. Esiteks seepärast, et osa saaksid eesti teatri kõik põlvkonnad, teiseks seepärast, et pärast Pansot on suurt originaaluurimust Eesti NSV rahvakunstnikust Pinnast raske, kui mitte võimatu kirjutada. Panso mõtet on aga juba raamatukaante vahel. Ta rajas oma põhiteema «Töö ja talent näitleja loomingus» eesti teatri kahele kuulsale vastandtüübile — Lauterile ja Pinnale. See vastandus oli olemas loomulikult ja igavesel kujul — elus. Ning nad vastandasid end ka ise just sel teemal ja teadlikult. Kui Lauterilt ilmus 1936. aasta ajakirjas «Teater» nr 4 programmiline artikkel «Anne ja töö», oli selle kirjutamisel ilmselt ka Pinnal silmas peetud, seepärast ei jäänud ka vastus tulemata. Sama aasta «Teater» nr 7 avaldas Pinna «manifesti» «Näitleja loomingust». Lauteri lugu on taasavaldatud ka tema raamatus «Käidud teedelt» I («Eesti Raamat», 1979), Pinna kirjatöö pole hilisemat ümbertrükkimist leidnud. Et aga teine pole esimeseta täpselt mõistetav, pakume siinkohal võrdluseks mõlemad artiklid nende esialgses kirjaõlilis 1936. aastast.

## ANNE JA TÖÖ

ANTS LAUTER

Imelik küll, aga veel pole meie kutselistegi teatritegelaste hulgast kadunud vanematest aegadest päritud arvamine, et ainult anne on määrav, kõik muu selle kõrval (endale sihtide ja ülesannete määramine, enda vaimne ja tehniline arendamine, osa teadlik läbitöötamine jne.) aga tühi töö ja asjatu energiakulutus. On veel tänapäeval näitlejaid, kes pärast osa kuidagi päheõppimist ütlevad: «Nii, mina olen oma tööga valmis, minupoolest olgu homme esietendus.» Kõik siis veel järgnevad proovid on neile piinaks, kõik veel järgnevad arutlused ainult «targaks jutuks». Ja tööpoolest, osa tekst peas, ei osata tööga enam midagi peale hakata. Osa ise visatakse nurka — «vananema». Esietenduseks võetakse end veel kord kokku, aga siis hakkab unuma tekstki. Pärastistel etendustel on kirjaniku tekstist ja mõtteist järele vaid riismed, rääkimata kujust, kui seda üldse oli. Need näitlejad käivad vana Vene «halturštšikute» põhimõtte järgi — «vetšerom buudjet», küll õhtul tuleb. Aga see'p see häda ongi, et ei tule. Seda oleme kõik näinud. Või kui tuleb, siis nii organiseerimatult ja vormitult, et kunstipärasest, rütmiliselt voolavast ja koosmängu põhimõtteile rajatud kindla ehitusega etendusest pole enam juttugi. Kui siis püütakse näitlejat kas proovidele või etendustel kuidagi üldistesse raamidesse suruda ja seletada, et igal osal näidendis on oma kindel ja ainuomane ülesanne, oma kindel suhe iga teise osaga üksikult ja kogu näidendi ulatuses veel eraldi, kui püütakse maha kaapida asjatud, liigsed värvid ja soleerivad võtted ja tehakse veel mõni märkus mõningate tehniliste printsiipide, jah, otse mõne tehnilise saamatuse kohta, siis ollakse riivatud. Siis on näitejuht vähimasti hunnide pealik Attila, kes ei lase vabalt lokkama lüüa «kõrgeimat» teatrikuultuuri või tahab ainuomaseid teatri-Zeuse muuta elutuiks nukkudeks. Neile näitlejatele oleks kahtlemata meeldivam niisugune näitejuht, kes ise istuks rambiserval osavõtmatu nukuna ja oleks läbi profaan näitleja ja näitlemise ülesandis või siis vähimasti teeskõlles seesugust. Ja ometi on paljud säärased näitlejaist andelised, kes tõesti suudaksid olla meistrid oma alal. Aga see'p see on, et meisterlikkus nõuab meistrit pingelist ja vahetpidamatut tööd enda kallal. Algul selleks, et üldse meistriks saada, pärast — et meistriks jääda. Anne ükski ei tee veel meistriks. Lihvimata teemant pole veel briljant. Kuid tehtud briljandiks, ta jääbki selleks. Anne aga nõuab pidevat hoolt ja arendamist. Muidu ta roostetab ja muutub muuseumlikuks väärtuseks.

Aeg ja elu tõttab ja muutub päevast päeva. Uhes nendega kõik väärtused. Näitlejal peab olema suur tähelepanu ja armastus elu vastu üldse, mitte ainult enda isiku vastu selles elus. Muidu sammub elugi tast mööda ja üle, jättes füüsiliselt ehk veel suutelise, kuid roostes ande vrakina maha.

Viini teatriteoreetik ja kriitik Willi Handl ütleb kuskil, et kunstnik ei tohi lasta elul üle oma pea kokku lüüa, vaid ta peab ise elu valitsema. Näitleja valitseb-vormib

elu oma isikuga. Kogu selle ulatuses. Lavakunsti võlu selles seisabki, et inimene saab elamuse teise elamusest vahenditult. Üks paljastab teise ees oma hinge. Aga see hing peab olema ka paljastust vääriiv ja näitleja füüsis peab suutma seda ülejäägita väljendada. Teame palju näitlejaid, kel pole puudu seesmisest lõõmast, huvitavast ja haaravast visioonist kujule, kuid kogu selle huvitavuse ja võimaliku haaravuse suleb puudulik või otse algeline tehnika seitsme luku taha. Intentsoon on üks, väljendus teine. Seepärast ei saa ka pidada kõige otstarbekohasemaks näitlejate jagamist n.-n. ampluaadesse. Ampluaa surub näitleja peatselt stampi. Ampluaanäitlejal on võimalik oma võimeis minna alati kõige väiksema vastupanu teed. Satub talle siis kas või omaski ampluaas osa, millesse on vaja põimida värve ka teisest ampluaast, või tuleb tal kord mõne, teatrile mõödapääsmatu, vajaduse pärast astuda välja oma ampluaa piiridest või päriselt üle minna, ütleme näiteks aastate pärast, siis on näitleja nagu kala kuival. Seepärast näitleja peab arendama oma ande ulatust. Talle peab selleks ka võimalus antama. Aga see eeldab nii seesmise kui ka välise tehnika meisterlikkust. Selle tehnika teadlikku rakendamist. Mis aitab see, et näitleja tahab tunda end noorena, mõtleb enda nooreks? Aga kui ta hääl on raske ja kore või samm juba noorelt tõnts, põlved ja küünarnukid konksus, selg kүүrus, silm tuhm, mõte halvatud — siis ei aita tunne ja anne midagi. Tunne on üks, aga väljendus teine.

Tõsi küll, elus leidub ka rauklikke noori ja nooruslikke rauku — ent need on siiski erandjuhud. Lava aga nõuab «tüübilisi kujusid tüübilistes olukordades». Ei ole iialgi liigne meele tuletada võrdlust näitleja kehast ja viuldaja viulist. Jultus Bab nimetab teatrit ta tõelises olemuses paigaks, kus enda esmajoones paneb maksma geniaalne inimkeha, loov kehakunstnik. Siis alles tuleb «dramaatiline luule». Seda oma teatri-olemuslikku primäärsust peab näitleja oskama hinnata ja kasutada. Aga see peab teda ka kohustama. Ei tohi unustada, et tänapäeva teater on kõige sünteetilisem kunst. Öigemini — terve sünteetide organism. Üks osasüntees on kõigepealt näitleja ise, kogu oma vaimse ja füüsilise isikuga. Mida rikkalikum ja mitmekesisem on see isik, seda suurema annuse annab näitleja teatri «üldsünteesis». Ka see teadmine peab kohustama. Lihtne teatri varal «äraelamine» peab meilt kaduma. Ja ta kaob siis, kui iga teatritegelane paneb oma kutsesse pidevalt oma tõelise võimete maksimumi. Olgem kindlad, et siis teatri najal veeteerijad hääbuvad iseenesest. Jõuline viil kasvab ohakaistki üle ja lämmatab nad.

Näitleja loob oma osa piirides. Läheb ta piiridest üle, siis kasvatab ta etendusse liigliha. Ei suuda ta end piirideni paisutada — laiusse ja sügavusse — tekivad tühi-kud. Terves organismis mõlemad juhud häirivad, siiski esimene enam. Publik ei saa teatris arstinoaga tegevusse astuda. Ta rikuks korda. Küll aga saab publik isikliku kujutlusvõimega mõnegi tühiku täita. Liigne rasv üteldakse olevat organismile ohtlikum kui liigne kõhnus. Seepärast — näitleja esimene ülesanne osa juure asudes: määrata selle piirid; kuju maht näidendis üldse ja igas etteastes eraldi. Näitleja peab teadma, kas ta on etenduses selgroog või ribi. Ja kui ta on ribi, siis missugune. Näitleja ei tohi iialgi unustada, et ta pole etenduses kuju omaette, vaid on kujude süsteemis. Ühelegi pildile ei saa kõike maalida ainult esiplaanile. Siis kaob perspektiiv. Etenduses on kõik kujud ühevõrra tähtsad, kuid kindlas reljeefsuse vahekorras. Ja vahekorrad määrab tüki idee. Näitleja seisukohalt võib olla huvitav, kerge ja tänulik lühikeses etteastes panna särama kogu oma talent ja anda kuju, mis kõik teised varjutab. Kuid tehes seda ebakohal viib ta etenduse selle kogumikus tasakaalust välja ja ehitab määratu torni võib-olla kuhugi aknasimsile. See asjaolu seab näitlejale nõude — ta olgu alati kaasnäitejuht näitejuhi kõrval. Tal peab olema täpne ülevaade etenduse ehitusest ja oma osast selles. Ta peab täpselt teadma, kus ta lööb, ja kui kõvasti lööb, ja kus ta vaid pareerib. Selle juures ei tohi unustada, et ka kõige pisemal osal peab olema oma «tera», ka episoodil see hetk, kus tast käib üle helk, mis valgustab ta silmapilgukski südameni. Alles siis saab ta stailiseks, kolmemõõtmeliseks inimkujuks. Kahemõõtmeline silueteetehnika ei kuulu näitleja ülesandesse.

Igal inimesel on oma minevik, olevik ja tulevik. Järelikult peab see olema ka igal lavakujul. Ei ole kirjanik lähemalt fikseerinud kuju «teenistuslehte», pahatihti on jätnud talle isegi andmata paaritähelisegi isikutunnistuse, siis tuleb näitlejal see muretseda oma käel. Aga ta peab täpselt teadma, kus ja millal, millistes oludes sündis see, keda ta kehastab. Kes olid ta vanemad, missuguse hariduse ta sai ja mida ta seni tegi. See kõik määrab, missugune on kuju olevikus. Enamail juhtumeil tuleb näitlejail küll oleviku järgi määrata oma kuju minevik. Aga määrama ta peab, kui ta tahab olla kujus loogiline ja järjekindel. Ei saa elu alata poole pealt. Iga eile ulatub otsaga tänasse.

Sandi saksa moonaka pojast tungib välja mineviku okas ka siis, kui ta mähib endale ümber sada vaimukangast. Oskar Wilde'i aga laseb Erlenberg isegi põrgus, ainsa riietusesemena, kanda laitmatult seotud kravatti.

Kuju minevik määrab kuju olevikulisel käitumisel, suhted ümbrusega, ja annab võimaluse kujus vähimasti vihjata ka ta tulevikule. Annud kujus ka tuleviku, annab näitleja vaatajale võimaluse kuju endaga pärast eesriide langemist kaasa võtta ja temaga edasi elada.

Ei jatku aga ainult kuju biograafia määramisest. Peab põhjalikult tundma ka seda keskkonda, milles kuju elas ja toimis ning toimib ka praegu. Näitleja ülesanne pole anda erinähtusi, vaid inimesi nende iseloomude ja kutsete läbilõikes. See nõuab suurt «diapasooni» inimeste ja aegade tundmises ja teravat silma ja kõrva tänapäevaks.

Peame tunnistama, et tunnepeo liiga vähe meid ümbritsevat elu. Elame peamiselt teatri suletud ringis. Paljud näitlejad on muutunud säärase eluviisi juures otse «metsikuks». Peljatakse inimesi. Püütakse rahvarikastest paikadest mööda hiilida. Mõni ei saa käia isegi teatris. Või ta püüab sisse hiilida, kui saal juba on pime, ja välja, kui saal veel on pime. «Üllatab» teda aga valgus, siis istub ta kas pelgliku neitsina, silmad maas, või võtab mingi iseteadliku poosi, aga alati kunstliku. Näitleja tunneb, et teda vahitakse. Ja vahitaksegi. Teinekord väga vähese taktiga. Sellest tulebki, et publik oma näitlejaid peensusteni tunneb, näitleja oma publikut aga mitte. Inimlikult on see kõik ju arusaadav. Nii näitleja kui publikugi seisukohalt. Näitleja loomingu seisukohalt aga kahetsetav. Omal ajal valitses arvamine, et näitleja ei tohi väljaspool lava üldse kokku puutuda inimestega. Et mitte rikkuda illusioone. Näitleja kui inimene pidi jääma publikule tundmatuks. See arvamine tekkis ajal, millal näitleja otsis seltskonda peamiselt kõrtsilauas, üldse, pidas oma kohuseks olla boheemlane. Siis muidugi ta enamail juhtumel tõesti rikkus illusioone. Nüüd on olukord siiski mõningal määral muutunud. Tõsi küll, on ka tänapäeval küllalt juhtumeid näitleja «eraelus», kus ta peaks endale õigupoolest koti pähe tõmbama, et keegi teda ei tunne. Aga harilikult just neil juhtumel näitleja ise hoolitseb enda kõige laialisema ja mitmekülgsema tutvustamise eest — ebasoovitavas suunas. Neil juhtumel näitleja «elust» ammutatud kogemused on aga peamiselt kõverpeegli kogemused. Pole ime, kui näitleja siis värskete «kogemuste» mõjul lavalgi pakub kaunis kõverat elu. Ei. Oigem on see väide, et näitlejakutse on ainus kutse, mil pole eraelu.

Näitleja peab looma elust. Järelikult peab ta eluga puutuma kokku. Elu ei lakka hetkekski. Ka näitleja loominguks tähelepanekud peavad kestma vahetpidamata. Igal hetkel, kus tal silmad ja kõrvad on lahti. Igal hetkel peab ta olema erk ja tähelepanelik. Nii ümbruse kui ka iseenda suhtes. Jah, eriti iseenda suhtes. Kedagi ei saa nii pidevalt ja igakülselt analüüsida kui iseennast. «Loomaaeda» endas peab näitleja põhjalikult tundma. Peab oskama ja julgema seal igale «loomale» ta õige nime anda. Siis areneb tal ka tabavam ja arusaajam pilk teistele. Ta hakkab elu ja inimesi armastama. Ainult sel teel saab ta lavalgi anda Stanislavski nõutavaid täisverelisi inimesi: kõige mustemaski südames oma päikesetera ja kõige õilsamaski hinges oma terakese musta. Muidu näitleja kaldub laval andma ühevärvilisi, ühepinnalisi, abstraktseid mõisteid õiglusest, alatusest, headusest, kurjusest jne. Kuju liigub tal kas ainult valguses või ainult varjus.

Sama nähtus kipub korduma ka traagikas ja koomikas. On kuju põhiliselt traagiline, siis kuidagi ei juleta paigutada talle ka heledamavärvilisi, humoorseid värvilaike. Selle vastu iga koomik peab oma ainsa ks ülesandeks olla koomiline, saavutada vaatajalt naeru iga hinna eest. Nii harjub näitleja ka ise lõpuks ühevärviliseks, hakkab tarvitama võtteid ja nõke, mis kord on mõjunud, ega sõanda hetkeksi «libastuda» sada korda talletatud teelt. Kui siis publik tüdineb ega tule endiselt järele, kaotab näitleja kindluse. Ta hakkab tarvitama paksemaid värve, ekstemporeid, tihti kujule ja näidendile sootuks ebasobivaid, ning kaotab kontakti saaliga hoopis. Muidugi langeb siis tuju ja sellega ka etendus. Sama kordub monotoonse dramatismiga. Ühtlaselt sügavad sünged värvid tüütavad veel kergemini. Juba seepärast, et neis pikemalt tõesti ehtsana püsida ja aiva uutest sügavustest leeki ammutada on kaudgelt raskem kui koomilises kujus lihtsalt heas tujus olla ja teksti- ning situatsiooni- koomikal ise enda eest lasta toimida. Dramaatiline fraas saab dramaatiliseks ainult näitleja ehtsa elamuse kaudu. Koomiline aga mõjub teinekord ka lihtsa, loogilise äraütlemise kaudu. Koomilisele on publikus vastuvõtlik igaüks, traagilisele aga need mitte, kes teatrist otsivad ainult lõbu. Ja need viimased on suure ülekaalus. Seepärast on draamakujus veelgi tähtsam kontrastsete laikude otsimine. Nad annavad

puhkust näitlejaile ja publikule. Muidugi peab kirjanik selleks mõningaidki võimalusi andma. Ei ole ta seda aga teinud, siis peab näitleja neid endale muretsema ise. Kas või sellega, et ta otsib teksti sõnale siin-seal «vastupidiseid» tõlgitsusi või kergendab ja kiirendab rütmi ega haara kogu aeg just elamuslikesse põhihihtidesse. Nii tõstab näitleja siis välja ka ainult olulisima ega paisuta kõike ühteviisi tähtsaks.

Osa oluliste ja vähemoluliste lõigete märkimine algab näitlejal õigupoolest juba osa piiride määramisel ja täiendub iseenesest kuju «eluloo» uurimisel. Näitleja kogu töö läheb ju välja sellele, et kuju «avastada» ja siis leida talle õige vahekord ja tasakaal etenduse teiste kujudega. Selleks peab teadma, mis on osas oluline näidendi idee valgustamiseks, mis kuju enda avastamiseks, mis teistele kujudele abiks nende avastamisel. See määrab juba iseenesest kuju detailsemad kontuurid. See määrab aga ka üksikute etteastete, nende osade, jah, isegi üksikute lausete ja sõnade erikaalu. See olulise ja vähemolulise fikseerimine määrab aga lähemalt ka juba rütmid. See kõik on töö, mis nõuab näitlejalt näidendi, selle ajastu ja keskkonna kõige põhjalikumat uurimist. See on töö, mis näib kohati nagu kalduvat näitejuhi aladesse. Kuid see'p see ongi, et iga näitleja p e a b olema ka näitejuht. Vähimasti oma osa piirides. Näitejuht saab siis oma töö suunata täie raskusega ainult sellele, mis on ta olulisim ülesanne: etenduse tervikuks organiseerimisele, oma kaasnäitejuhtide-näitlejate töö kooskõlastamisele.

Puudutasin siin muuseas, vaid näitena, kolme momenti, eeltöös osa kallal. See eeltöö on enam ossa sissemõtlemise kui sissetundmise töö. Mõtlemine eeldab intellekti, tundmine annet. Anne astub täiel määral tegevusse alles mõistliku eeltöö kujuksehestamise hetkest alates. Siit algab sissetundmine. Seni toimis peamiselt intellekt. See toimib aga seda tulemusrikkamalt, mida avaram ja mitmekülgsemalt arenenud ta on. Mida laiemas kaares intellekt haarab aineid maailmast ja elust lavakujule vundamenti rajades, seda avarama ja kindlama ehituse võib anne siis peale ehitada. Muidu näeme aga tihti, et ehitus ise võiks olla palee, aga ta seisab nii nõrgal alusel, et keegi ei sõanda lähedale, veel vähem sisse astuda. Ka kõige suurem anne vajab toeks intellekti. Ärgu kardetagu naiivselt, et «liigne» mõtlemine ja töö enda kallal ande surmab. Ärgu mõeldagu, et andel pole midagi õppida, et ta võib päevi logelda teatri trepinurkadel, enam või vähem vaimukat nalja heita, ajaviiteks paar pilku ossa heita, siis lavale minna ja — «küllap tuleb!». Muidugi, kuidagi ta tuleb. Üks kord «kuidagi» antakse andeks, võib-olla ka teine ja kolmaski kord. Aga siis vaadatakse juba isegi ande peale ka «kuidagi». Ärgem mõõtkem publikut alati kõige lühema tollipulgaga. Kui meil oleksid ainult kõrvad kuulda...! Ja tarkust vahetevahelgi alla astuda oma kõrge hobuse seljast, loobuda hetkekski otse härduseni küündivast endaimetlusest, astuda päris õige peegli ette ja vaadata endale näkku... Nii pimedaks ei pea ma enam ühtki meie näitlejat, et ta siis ei näeks, missugust iluravi vajab ta näitlejanägu ja kui palju vaimu mahub veel silmadesse. Ainult vaatamiseni peab jõudma. Loodame, et siis järeldustetegemine tuleb iseenesest.

P. S. Ülaltoodud read on seda laadi, mis kindlasti ajavad nii mõnegi näo pilve. Võib-olla toovad nad allakirjutanud mõne äikesenoolegi kuklasse. Et välkudel poleks mõtlemist, kuhu lüüa, siis püstitan siia lõppu väikese varda, mis juhib otse mu südamesse: ma ei loe isiklikult ennast ühestki ülalmainitud puudusist vabaks. Pigem on see patuse avalik pihtimus. Aga lubatagu isegi pihtimise puhul olla nii väiklaselt inimlik ja näha samu patte ka tervel hulgal teistel. On nagu kergem.

Tallinnas, 31. III 1936.

## NÄITLEJA LOOMINGUST

PAUL PINNA

Sõnalavastuse näitleja loomingu algeline tõde põhjeneb, teadagi, näitekirjaniku mõttekujudest elava kuju voolimisel ja talle hinge andmisel. See on lavakunsti «abc». Et seda teostađa, peab näitlejal olema palju eeldusi — peamiselt a n n e. Ande väljaarenemiseks on vaja eelharidust ja palju töötamist eriliste lavakunsti nõuete põhimõtete järgi. See kõik on selge igale algajale. Seda kõike vajab näitleja, et oma hingelisile väljendusile juhtmeid anda ja oma keha panna kõnelema.

Nendest tehnilistest abinõudest ja juhtmeist on õpetatud stuudiois, räägitud seminaripäevil ja veel rohkem kirjutatud. Alles hiljuti ilmus meie ajakirjas «Teater» väga õpetlik artikkel — eriti meie nooremale generatsioonile — tööst ja andest. Selles artiklis autor tõstab domineerivale kohale töö. Andekus ei olevat veel kõik, vaid püsivaimaks aluseks olevat ikkagi «ennastsalgav töö». Kohati rõhutab artikli autor täie õigusega teatud üksikasju ja abinõusid, mida võib suure poolehoiuga tervitada ja mida iga näitleja tohib oma loomingule ja tööle suurima kasuga rakendada. Üldiselt: töö. Kes võikski selle vastu vaielda või kes võiks kahelda, et see on vajaline kui õilis tegur, ja kes võiks süüdistada inimest, kui ta tahab tööd teha ja teebki? Mitte töö vastu ärgu olgu sihitud minu käesolev veste näitleja loomingust. Ma tahtsin ainult mõlgutada mõtteid ande ja töö võimiste piiride üle.

Meie eesti teatri kunstilised nõuded on ammu üle kasvanud vanadest lavavõtetest, tehnikast ja väljendusviisidest. See üleminek ei teostunud mõne aasta jooksul, selleks on vajatud aastakümneid. Ma kõnelen eesti teatri näitleja esinemise tehnika evolutsioonist, silmas pidades «vana Estonia» mängu stiili ehk vormi, võrreldes meie praeguste lavadega. Kui algasin oma tegevust «vanas Estonias» asjaarmastajana ja hiljem kutselisena, domineeris draamas romantism ja realism. Need mõlemad voolud nõudsid äärmist mängu. Kui juba sentimentaalsus, siis ärgu väljendatagu seda «läbi lille», ja kui realism, siis mängi, kuni jätkub jõudu. Kui Othello mind laval kägistas (ma mängisin Jaagot), siis tuli jõudu pingutada, et pörandalt uuesti jalule tõusta.

Nii oli see lõpuks igal pool, sest mängiti kõigepealt välismaa suurte näitlejate eeskujudel, oli ju lavaline traditsioon mängus kõik. Ja publik? Publik ülistas seda, kes tehnikas oli vilunuim ja väljendusviisilt kangeim. Muidugi, näitleja vajas tol ajal kõigepealt puht-lavannet. Ja neid kolosse oli. Ei olnud tööst tol ajal palju juttu — välja arvatud osa äraõppimine. Aga osa väljatöötamine meie tänapäevase mõiste järgi? Seda andis juba iseendast — suurele andele «Jumala viinamägi» ja väiksem mees jälendas oma suurt eelkäijat. Muidugi — leidus ka erandeid, nagu ikka, kuid üldmõiste näitleja loomingust koosnes vaid puht näitleja andest. Nii siirdus see lavavorm välismaalt üle ka meile. Kuid siis tulid: H. Sudermann, G. Hauptmann, H. Ibsen, ja ka meie hakkasime iseseisvamaid lavavorme otsima. Nii on meie lavamängu tehnika otsimiste ja eksperimenteerimiste kaudu välja jõudnud tänapäeva mängu vormideni, mis muidugi erinevad suuresti endisest ja nõuavad sootuks teist juurdepääsu osa tõlgitsemisele ja selle väljatöötamisele. Ja siit see uema aja nõue: tänapäeva lavakuju voolimine nõuab tööd, head ettevalmistamist. Kuid töö üksi ei anna veel seda lõplikku tulemust — siin lubatagu andele ikka viimne sõna. Tänapäeval on sellest veel vähe, et näitleja «ennastsalgava töö» tulemusena serveerib tehniliselt hiilgavalt väljatöötatud kuju, domineerivaks lõppküsümuseks jääb ikkagi see: kas loodud kuju on kasutatav? Siin ongi piir, kus lõpeb tehtud töö ning kus lõpptulemus peab otsustama, kas see töö oli kannud vilja või saadi vilja asemel tühi kest. Selle lõppakordi juures oligi näitlejal vaja esile tuua, kas tal oli tegemist oma sisemiste elamustega, mis suudavad loodava kuju inimestele nii lähedale tuua ja arusaadavaks teha, et näitleja elamused ja kujutatav inimenegi on usutatavad, või oli see kuju ainult ilus nukk: hiilgavalt meisterdatud, aga ilma hingeta. Kui ta oli usutav, see kuju, siis oli tema loojal seda, mida me nimetame näitleja andeks. Seda tulemust ei suuda me saavutada ainult tööga. Kui aga kuju oli ainult tööga loodud — ilusa, meisterliku nukuna —, siis oli tema loojal seda, mida me nimetame — tehniku leidlikkuseks. Ega siis muidu ütle pealt-

vaataja nii mõnegi hästi läbiviidud kuju kohta, mida näitleja on mänginud viimistletud tehnikaga, detailidesse süvenemisega ja autori kuju õigesti tõlgendamisega, et «jah, see oli kõik väga hea, aga jättis külmaks», s.t. — ei olnud usutav. Ja vastuoksa: mõni noorem jõud, väiksemate tehniliste abinõudega, kel suurte staaride eeskujud võõrad ja kes vormi poolest jätab nii mõndki soovida, loob usutava kuju ja haarab publikut. Temagi on samuti sitkelt töötanud nagu ülalmainitugi, kuid tema töö tegi usutavaks ta anne. Nii on see töö mõiste õigupoolest kaunis relatiivne ja igaüks peab sellega opereerima oma individuaalsuse kohaselt.

\* \* \*

Ebaõnnestunud esinemise põhjustab sageli asjaolu, et näitleja ime tihti tahab esineda osades, mis tema individualiteedile on ebasobivad või, õigemini, pole viimasega kooskõlas. See on olnud varem ja on ka osalt tänapäeval nii. Olgugi et vanasti tegelaste puuduse tõttu tuli ühel näitlejal sooritada mitte ainult tema enda individuaalsusele vastavaid osi, vaid ka tema võimeile sootuks vastupidiseid ja tema hingeelule võõraid. Tänapäeval on meil rohkem näitlejaid, seetõttu on kujunenud enam-vähem õige osade jaotus ja vaevalt pääseb näitleja esinema temale mitte vastavas osas. Kuid saab sageli kuulda näitlejalt endalt ütlust: «See pole minu osa — ma peaksin mängima seda osa; mida harjutab too näitleja.» Imelikul kombel tahab näitleja sageli mängida neid osi, mis temale individuaalselt ei vasta. Satub ta niisuguse «miini» otsa, siis on loomulik, et ta ei ole usutav, mängigu ta tehniliselt kui tahes hästi ja töötagu selle osa kallal kas või kuude kaupa. See «haigus» — ebakohase osa tahtmine — on peaaegu igale näitlejale omane. Olen ise oma nooruspäevil vägagi tahtnud mängida «noori armastajaid», kuid loodus oli mind juba noorelt määranud «karakter»-osadele. Hiljem tuli mul suur pettumus üle elada isegi «karakter»-osas, mis mulle näitas, et ei aita töö ega vaev — isegi anne ei päästa, kui ei saa osas olla usutav. Kadunud Karl Jungholz andis mulle A. Kitzbergi «Kauka Jumalas» Mogri Märdi osa. Osa on tehniliselt mulle kohane, välja arvatud vahest «mulgi» murrak, mis mulle on võõras ja ebasobiv. Siiski algas töö. Jah, töö sõna tõsisel mõttes. Sain luua tehniliselt õige kuju, olid isegi mõjuvad stseenid, kuid tulemus? Pettumus! Sest kõigest nendest voorustest hoolimata — ei olnud minu loodud kuju usutav. Ja kui ma hiljem nägin Treumundti Vanemuisest, siis vast taipasin ja nägin õiget ja usutavat Mogri Märti. Mulle meenub suur konfuus kadunud Juhan Parmiga. Juhan Parmi tuli aastal 1909 Venemaalt. Ta oli muusikaline kloun «vennaste Parmide» trios. Nad olid tuntud artistid ja olid kogu Venemaa läbi reisinud. Parmi loobus tsirkuseelust ja — siirdudes kodumaale — tahtis end pühendada teatrile. Vana Estonia vajas näitlejaid ja igaüks oli teretulnud, kes sel ajal nii või teisiti oli tegutsenud. Pealegi niisuguse staažiga artist! Oma suure koomiku rutiini peale vaatamata ei olnud ta aga üheski osas usutav. Jällegi korduv tõendus, miks ta oma koomiku-osi, mängis vastumeelselt. Ta pidas neid osi alaväärtuslikeks. Pöörane kiring oli tal mängida sootuks vastupidiseid osi. Näiteks Parmile anti suur ja kandeav koomiku-teenri osa naljamängus «Pöörane mõte». Ta nõrdimus oli kirjeldamatu. Tema, staažiga näitleja — ja äkki teenri osa! Ei milgi tingimusel!! Harjutati parajasti üht teist, vene keelest tõlgitud ja laialt tuntud kirjaniku vürst Barjatinski komöödiat



ringkonnist. Olime sunnitud andma ühe pisitillukese osa J. Parmile, mille see suurima rõõmu ja meeleheaga vastu võttis, säravail silmil tähendades, et ainult niisugused osad kuuluvad tema repertuaari, sest too osa kujutas «salanõunikku, ekstsellentsi ja kindralit» — kõike ühes isikus. Osa ise: 2 lehte. Muidugi ei olnud juba tema lavale ilmumine usutav — see ei olnud ekstsellents, see oli t e e n e r «Pöörasest mõttest». Niisuguseid näiteid võiksin tuua oma praktikast tosinate viisi.

Järelikult võib näitleja kuju ebausutavuse jaotada kahte liiki: 1) kui näitlejale antakse, või ta ise tahab mängida osa, mis tema individualiteedile ja hingelistele omadustele ei vasta (kuid see ei tähenda veel kaugeltki, et tal pole näitleja annet); 2) kui näitleja oma individualiteedile vastava kuju vormib nõnda, et see lavalisest rutiinist, tehnikast, tahtmisest, tööst ja püüdest hoolimata pidevalt jätab pealtvaataja külmaks, sest et mäng ja kuju pole usutavad, siis pole see lavategelane näitleja, vaid lavatehnik, ja tema näitleja-anne on küsitav. Kui palju siin ükski pool on eriti tööd teinud oma osa kallal, see jääb individuaalseks asjaks.

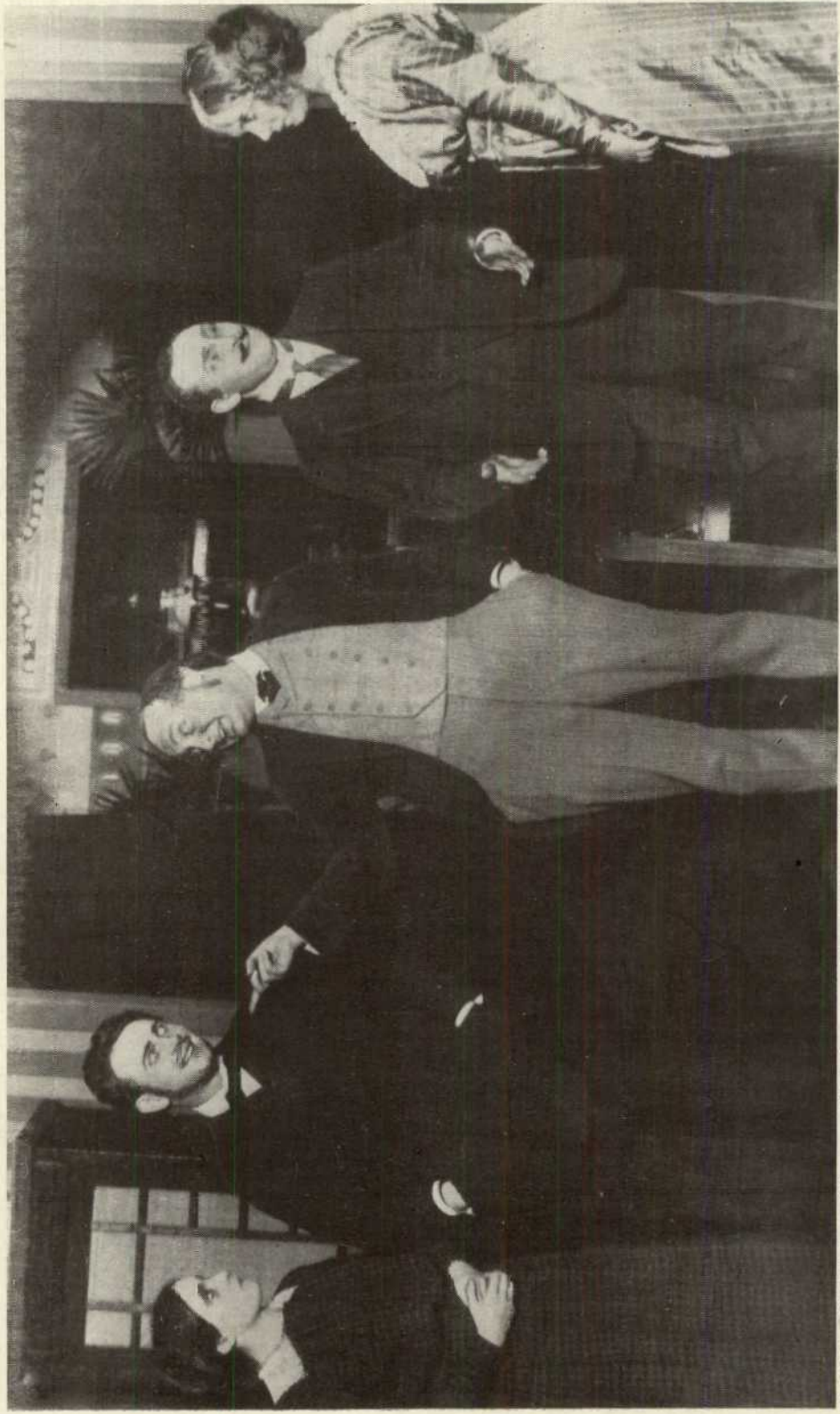
\* \* \*

Need mõttemõlgutused töö ja ande kohta tulid mul peamiselt meele nüüd, millal meie elukutseline teater pühitseb oma 30-aastast olemasolu. Pilguga minevikus ja lahtiste silmadega olevikus, minu põhimõte on ikka olnud: a j a g a k a a s a s a m m u d a. Kõik edeneb ja omandab uusi vorme ning leiab uusi tõdesid.

Lõpuks tahtsin ka oma arvamist avaldada sellele ikka ja jälle uuesti korduvale sõnale «töö», mis nii painavalt igas olukorras, igas variatsioonis «ninna kargab», et tahtmata hakkad mõtlema — teater pole enam näitekunst, vaid sunnitöö. Palun minust õigesti aru saada: tööd teeme kõik, kuid igaüks oma moodi ja oma individuaalsete nõuete kohaselt. Kunstis on tähtis tulemus.



R. Fauchois' «Ettevaatust, värskelt värvitud!», «Estonia», 1945. Cotillard — Ants Lauter, Odilon Gadarin — Paul Pinna.



E. Vilde «Pisuhände», «Estonias», 1914. Laura — Erna Villmer, Piibeleht — Theodor Altermann, Vestmann — Paul Pinna, Sander — Karl Jungholz, Mattide — Netty Pinna.

## Mälestusi Paul Pinnast

### ANTS ESKOLA

[— — —] Ma mäletan väga selgesti meie esimesi kokkusaamisi. See oli minu esimesel aastal teatris, ma tulin teatrisse 1925. aastal. [— — —] Pinna oli lõbusa, elava loomuga ja see suur aukartus, mida me tema ees tundsim, kadus nagu iseenesest just tema sundimatu ja loomuliku, elava käitumisega noorte suhtes. Esimene näidend, kus mina Pinnaga esinesin, oli lustmäng «Vana Aadam». Sellesama näidendiga läksime ka sama aasta kevadel ringreisile. Seal arenes meie tutvus juba sõbruseks, kui seda nii nimetada võib, sest meie aastate vahe oli väga suur. Ma olin alles nii-öelda poisike ja tema juba küpses eas eesti tuntuim ja populaarseim näitleja. Kuid (...) see ei seganud meie head ja sõbralikku vahekorda. [— — —] Mind hüüdis ta eluaeg Ferdinandiks näidendi «Salakavalus ja armastus» järgi, kuigi ma seda iialgi ei mänginud. Pidas armastajate osi minu rollideks. Ta suhtus minusse eriliselt, pidas mind sõbraks. Suhtus minusse, nagu suhtutakse lähemasse. Ei oska seletada, miks. Võib-olla hingesugulus? Ma tunnen seda vahet, tundevahe, aga ei oska seletada.

Nagu ma ütlesin, Pinna suhtus noortesse näitlejatesse väga hästi — nagu oma poegadesse. Vajaduse korral ta noomis neid, armastas nendega juttu rääkida, isegi vahest pitsikese viina võtta, nendega ringi liikuda ja see oli noortele näitlejatele väga suureks julgustuseks, see õieti aitas meil (...) ka laval julgust juurde saada.

Eriti tundsin ma seda enda suhtes. Lava vastu on ikkagi algul aukartus, aga just Paul Pinna suurepärane vabadus ja enesevalitsemine laval — sellest olen mina väga palju õpetust saanud, see oli mulle suureks eeskujuks.

Lavataeguses elus ei olnud Paul Pinna eriti jutukas ega lõbus, mina nägin, et

ta oli rohkem mures kui lõbus. Naljavend ta ei olnud, enamasti tõsine ja alaliselt mures rahaasjade ja perekonna ülevalpidamise rahadega. Kord kohtusime Narva-Jõesuus kuursaali ees ja ma küsisin, mis kavaga ta esineb. «Ise oled näitleja ja küsid, mis ma siin teen,» vastas Pinna vastumeelselt, «olen siin «kabajantšik».» Ta ei pidanud kabarees esinemistest lugu ega tahtnud sel teemal rääkida, aga sealt sai raha.

Olles küll esimesi näitlejaid, oli ta kolleegide vastu sõbralik ja lihtne ning alati kõikidega sina peal. Ta armastas vestelda Albert Üksipiga loodusest ja kuulata tema vaimukaid anekdoote ning ka ise neid jutustada. Pinna oli üldse erksa vaimuga. Kord Viljandis ringreisil jalutasime Pinnaga ühel palaval päeval looduses. Maastikku jälgides ütles ta, et selle kõrgendiku taga peaks olema jõgi, kus saab end kasta. Hakkasime sinnapoole minema ja leidsimegi, kuigi ainult oja, kus saime end vaevalt märjaks. Aga maastik ei petnud teda. [— — —]

Paul Pinna andest rääkida oleks siinkohal peaaegu üleliigne, sest tema suurepärase näitlejalalenti tunneb vist kogu eesti rahvas. [— — —] Kui me olime Pinnaga ringreisidel, tulid kohalikud elanikud igal pool juurde ja esimeseks küsimuseks oli: «Kas Paul Pinna on teiega kaasas?» Ta oli niivõrd populaarne. Igaüks teda tundis, igaüks teda teadis ja Paul Pinnal enesel oli sellega vahel isegi raskusi. Teda teretati, aga kui mina küsisin tema käest vahel, kes see või teine on, ütles ta: «Kuule, kallis, ei tea, ei tea.» Temal oli neid tuttavaid nii palju, et tal oli tõesti raske kõiki meeles pidada ja mäletada. Sedasama võib muidugi öelda Tallinna publiku kohta, kes Paul Pinnat väga armastas. Oodati alati näidendit, kus tema kaastegev on.

Siinkohal võiks meenutada lavastust, 49

kus ma mängisin Paul Pinnaga viimast korda koos. See oli nimelt «Vene küsimus» 1947. aastal. Sõjakeerises me polnud pikka aega kokku puutunud ja see oli esimene näidend pärast sõda, kus me mängisime Paul Pinnaga üle hulga aja jälle koos. See oli mulle muidugi väga meeldiv ja suurepärane, rõõmus üllatus. [— — —] Kõrvus kostab veel tema kõnehääl, tema tavaline tuttav kõnelaad, tema viis, kuidas proovi teha — alati kergelt, ilma vaevata tuli tal see välja ja sellega sütitas ka teisi, kõiki oma ümberolijaid, see on mul praegu väga elavalt meeles. (...) Pinna proove oli huvitav jälgida, ta otsis pikka-mööda, proovis kord nii, kord naa, katsetas kord ühte tooni, siis jättis ära, kunstlikku tooni temas ei olnud. Ta ei punnitanud ega pingutanud, vaid kõik temas oli loomulik. Isegi ebakindlat teksti rääkides tegi ta seda ehtsa tunde-ga. Oma tööd näitlejana ja lavastajana tegi ta (kui nii võib öelda) «vabajooksuga». Pinna oli huvitav sellepärast, et ta oli alati ehtne, mitte võlts. Leiu-moment, millal ta proovitud detailid kokku liitis, sündis märkamatu ja osa oli särav. [— — —]

Neid oli vist väga palju, kes Paul Pinnat endale eeskujuks seadsid: just tema rikkalikku meisterlikkust (...),

tema julget osakäsitlust, tema võimsat improvisatsioonivõimet — selles oli ta lihtsalt ületamatu. Ta oskas ennast välja mängida, n-ö välja rabelda isegi kõige täbaramast seisukorrast.

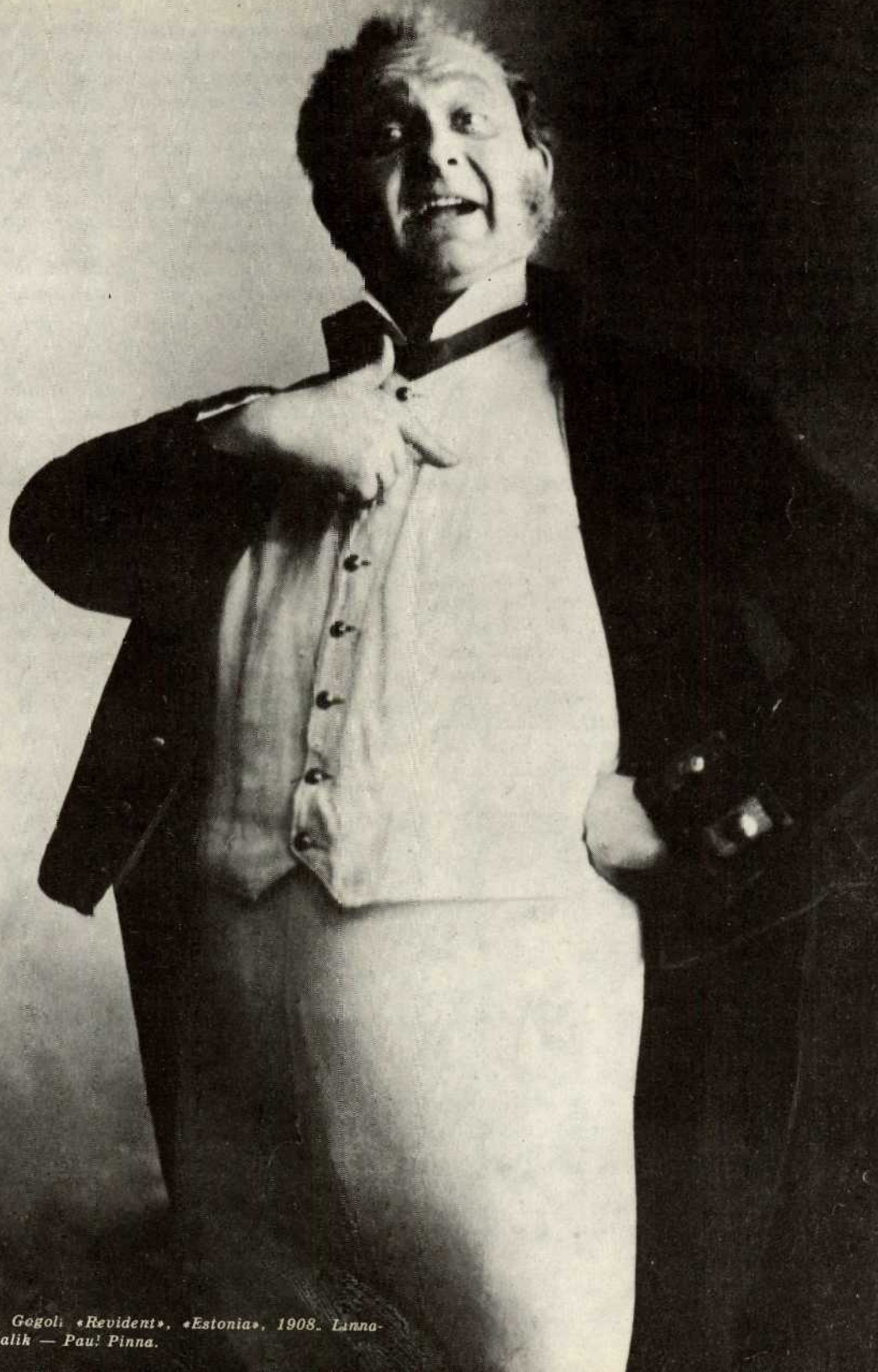
Teatriühingu arhiivist ja suuliselt mälestusi 1984. aasta suvel.

## VOLDEMAR PANSO

Mul tuleb meelde üks lugu. Kui me olime teatrikoolis, käisime «Estonias» vaatamas operetti «Nahkhiir». Paul Pinna mängis vanglaülemat. Mispärast ma seda lugu räägin? Tuleb meelde, missugune määratu suur kohanemisvõime sel inimesel oli. Ta tuli lavale ja kõhis ja aevastas ja andis rahvale tunda, et siin midagi head loota ei ole. Ta oli nii häalest ära, totaalselt külmetanud. Me olime mitu korda juba seda operetti näinud ja teadsime, et Pinnal on seal etteaste, laul — see oli suur omaette pikk number. Mõtlesime, et kuidas ta sellega nüüd hakkama saab, sest häält tal ei olnud, ta rääkis üsna sosinal.

K. Simonovi «Vene küsimus», «Estonia», 1947. MacPherson — Paul Pinna, Gould — Hugo Malmsten, Smith — Ants Eskola.





*N. Gegoli «Revident», «Estonia», 1908. Linna-  
pealik — Pau' Pinna.*

Vaatame, orkestrijuhht tõstab juba kepi ja ... Muidugi, suurem osa publikust ei teadnud seda, aga meie ootame, et mis sellest asjast nüüd välja tuleb. Ja järsku Pinna hakkab vilistama, vilistab terve selle aaria orkestri saatel suurepäraselt maha. «Estonia» teatrisaal helises ja kõlises, kuni Pinna vilistas. Ja oleks te kuulnud, missugune metsik aplaus järgnes pärast seda vilekontserti. Rahvas oskas hinnata kohanemisvõimet ja näitleja talenti olukorrast välja pääseda.

Teatriühingu arhiivist

## HUGO LAUR

Paul Pinnat oli mul õnn esimest korda laval näha (...) 1909. aasta kevadel Tartus. Mina olin kooliõpilane ja «Estonia» teater oli andmas oma külalis-etendusi «Vanemuises». Mul õnnestus pääseda etendusele «Madame Sans-Géne» — prantsuse lustmäng, kus Paul Pinna mängis Napoleoni osa. Peale Paul Pinna esinesid tol korral veel Netty Pinna, Theodor Altermann ja Eduard Kurnim, kelle kujud mul praegugi veel selgesti silme ees on, aga kõige suurema mulje jättis mulle siiski Paul Pinna Napoleonina. Ta esines selles osas veel hiljemgi «Estonias» mitu korda. Pinnat

loeti tol ajal Tsaari-Venemaal kõige paremaks Napoleoni osa esitajaks ja talle oli annetatud Prantsuse Vabariigi valitsuse poolt isegi üks aumärk. [— — —]

Minu esimene kokkupuutumine Pinnaga laval oli saksa komöödias «Vana Aadam» hooajal 1925/26. [— — —] Hästi mäletan paar aastat hiljem lavastatud «Nõmmekingseppi», kus Pinna mängis Esko ja mina Esko isa Topiase osa. Koosmäng Pinnaga tekitas just «Nõmmekingseppades» vaba vallatustunde ja ergutas mindki isa Topiast mängima niisuguse lustiga, et sel pea-aegu piiregi ei olnud. Samal hooajal oli mul ka suur õnn esineda koos Pinnaga «Pisuhännas», kus tema mängis Vestmanni ja mina Piibelehrte. Vestmann oli Pinnal, nagu teada, üks õnnestunumaid osi, ta oskas seda maalt linna tulnud tõusikut väga hästi kujutada tolleaegsetes oludes. Kunagi ei unune mul Vestmanni ja Piibelehrte dialoog III vaatuses.

Üheks Paul Pinna silmatorkavaks ise-loomujooneks oli see, et tema ei tundnud ennast kunagi staarina ega olnud ka kunagi kade kellegi kaastegelase osa õnnestumise puhul, nagu seda meil vahel ikka veel näha võib.

E. Vilde «Pisuhänd», «Estonia», 1927. Piibelehrte — Hugo Laur, Vestmann — Paul Pinna.



(...) 1930. aasta suvel oli mul juhus Paul Pinnaga koos heliplaatidel esineda. See oli «Esto-Muusika» ettevõtte. Palade valik ei olnud kuigi sisukas ja sellele ei pandudki rõhku: peaasi, et oleks hästi palju nalja. Ka tehnilise külje viimistlusele ei pööratud kuigi palju tähelepanu. Neid plaate me rääkisime Tallinnas sisse ja huvitav, Pinna, kes muidu oli etendustel väga rahulik ja valitses end igas olukorras, sattus neil plaatide sissekõnelemistel kuidagi ärevusse ja tihtheleale oli päris naljakas näha, kuidas niisuguse suure näitleja käed värisesid mikrofoni ees, nii et lehe peale kirjutatud tekst otse lipendas sõrmede vahel.

[— — —]

Tuleb meelde, et teatris Pinna ei kannatanud kunagi ainult üht: kuuma näitelava. Tol korral oli «Estonia» näitelava väga hästi kōetud ja Pinna vaheajal muudkui oigas, kui ta juhtus lava taga olema.

Pinnaga koos töötades võis jälgida tema laiahaardelist näitlejaandi. Tema võis otse nakatada proovides ja ka etendustel oma kaasmängijaid kas siis pisarateni nutma või pisarateni naerma — nagu ta tegi ka publikuga. Üldse, Pinna annet määratleda või seda kuidagi piiritleda on peaaegu võimatu. Ta puistas oma osi nagu küllusesarvest.

[— — —] Mulle meenuvad siin vaid mõningad nendest: Napoleon, Joann Julm, Holofernes «Judithis», Herodes «Salomes», kuningas Lear, Jago, Kean, Franz Moor, Linnapealik «Revidendis», Akim «Pimeduse võimuses», Kuningas «Hamletis», Näitleja «Põhjas», Shylock «Veneetsia kaupmehes», Laurent Castel «Eluaabitsas», Politseimeister «Kolmekrossiooperis», Tseesar «Kaugetes randades» ja «Fannys», doktor Stockmann «Rahvavaenlases». Eriti õnnestunud oli tal Tseesari osa «Kaugetes randades» ja «Fannys». Mulle meenub üks stseen, kus me neljakesi, Pinna, Üksip, Tõnopa ja mina, mängisime kaarte ja igaüks püüdis sohki teha niipalju kui jõudis. Mängu ajal pudenesis teised kaardimängijad ükskhaaval laua tagant minema, Pinna jäi üksinda iseenesega kaarte mängima ja tegi ka iseenesega sohki.

[— — —] Muidugi, (...) ei olnud vist ühtegi operetti, kus Pinna kaasa ei mänginud. Kõige hiilgavamaks operetiosaks võib



L. Falli «Lõbus talupoeg», «Estonia», 1909. (Uuendatud 1916, taaslavastatud 1936. Eesti teatriajaloo pikima elueaga operett). Lotimütsimees Matthias — Paul Pinna (pildistatud 1926).

nimetada Lõbusat talupoega samanimelise operetist, mis läks tol korral üle 150 korra, kas mitte juba ligi 200 korda. Seda ta oli juba mänginud vanas «Estonias», enne seda, kui avati «Estonia» teatri uus hoone. [— — —]

Nii töötas ta näitelaval üle viiekümne aasta (...) ja võib kindlasti ütelda, et Pinna oli eesti näitelava suurkuju.

Mina olen ju kõik eesti näitlejad ära näinud peale Altermanni — tema kadus nii vara, et siis ma olin alles päris laps. Ja minu silmis on Pinna tõesti üks suurimaid, kes meil lava jaoks siamaani üldse sündinud.

See on ime, kuidas nad tegid Altermanniga algul seda eesti kutselist teatrit — nädal ja uus tükk. Andekuhjad. Noored ei saa sellest praegu aru, kuidas

Paul Pinna umbes 1911. aastal.



see üldse võimalik oli ja mis see «võimalik» tähendas, kui palju jõudu võttis ja ära raiskas. Mina natuke saan — mina olen juba nii kaua teatrit teinud. . . Pinna — see on olnud üks meeletu teatritegemine ja meeletu elu.

Agaga ta võis töötada, kui tahtis, ja võis ka end kokku võtta! Ma mäletan üht tema Tartu-gastrolli. Juba jaamas austajad vastas, see nn seltskond oli ju nii maias kunstnike peale. Päev otsa peokene muudkui veeres ja õhtuseks eten- duseks oli Paulchen ikka kaunis väsinud. . . Kuidagi see etendus muidugi maha peeti, kuigi partneril oli raske. Agaga vaadake, mis on tähtis: ta ise tunnetas seda ega võtnud sugugi nagu maailma normaalseimat asja. Vabandas oma noore partneri ees ning lubas homsel etendusel vormis olla. Ja tõesti, teisel päeval ütles ta kõikidest küllakutsetest ära ja oli õhtul laval ikka see päris Pinna. Säras ja pulbitsees nii, et siis ei saanud noor partner üldse jalgu alla! Selgus, et vormis Pinna kõrval on raskem kui vormist väljas Pinna kõrval. . .

Ta elukene oli päris raske. Raha- puuduses vaevles ta vahetpidamata ning seiklused tõid võlgu ja muresid üha juurde. Tal oli ju mitu kodu ja mitmed lapsed ja. . . Kes neid asju ja võõraid elusid enam nüüd tagantjärele täpselt teab, aga see suhe Milliga oli tal ilmselt ka üsna ammune ja kõigile teada, selles kodus ta vist rohkem elaski. Milli Altermann olevat ju noorelt haruldane iludus olnud ja üks nad mõlemad sõbraga olid vist ta austajad, Altermann oli ägedam ja kosis ära. Kuid sõber suri juba 1915, nii et. . . Agaga ma mäletan selgesti üht Netty lauset. Kui ma veel Pärnus noor näitleja olin, peeti suvised näitlejate päevad kord meie juures ja muude asjade hulgas (seminarid ja ühis- näitemäng, kus igast teatrist üks tege- lane laval) korraldati seal ka üks «naiste kohvi» ja mindki, noort tüdrukut, kut- suti sinna pealinna primadonnade hulka naistejutte rääkima. . . Ja ma mäletan täpselt Netty peapööret ja muiet, kui ta vastava teema puhul ütles: «Noh, üks naerda võib ju palju, aga kui on ikka riiklikud vastuvõetud, esindusballid, siis hoiatan m i n a Paulcheni käe alt kin- ni. . .»

Pinna oli tore inimene, aga ta oli väga boheem. See nn seltskond ümb-



ritses ja kiskus teda alailma kaasa. Ikka ja alati laud (päris selle nahka läks ju vaene Sällik, andekas inimene). . . Eks vahel ikka elu murdis sisse ka Pauichenil. Siin oligi tema õnnetus — kui Lauteriga võrrelda. See läks nagu raudnael läbi elu! Ja mulle tundub, et ta tähendus ja teened on lõpphokkuvõttes suuremad, kuigi Pinna oli andekam. Jah, imelik oli see Pinna ja Lauteri vahetorkord. Panso on sellest kirjutanud ilmselt paremini kui keegi teine, kuid kas kõike saabki sõnades seletada?

Aga rahvas teda armastas. Missugune

matus! Teda kanti ju Russalkani kätel. Rahvas tunneb talendi ära ja paljudest meil ongi neid tõelisi talente oinud! Tont teab, kas ta oligi eestlane — tal oli ju aktsent ja tema perekonna ja koduse keelega olid keerulised lood, aga eks me sel ajal hakkasime kõik kangesti eestlasteks! Kas meie, eestlased, olemegi nii säravalt talendikad?

Suulistest mälestustest 1984 a. suvel.

Paul Pinna 1931. aastal.



## HEINO MANDRI

Esimene täiskasvanute etendus, mida ma 10-aastaselt nägin, oli Adsoni «Lauluisa ja Kirjaneitsi» 1932. aastal, kus Lauter mängis Kreutzwaldi, Villmer Koidulat ja Pinna Jannsenit. Need kujud olid nagu piltidelt, mis koolis seinal, alla astunud, pildid hakkasid äkki liikuma, rääkima, elama. See oli lapsele elamus. Ja Jannsenit kujutlen ma tahes-tahtmata nüüd alati Pinna-näolisena. Sealtpäele käisin «Estonia» teatris palju ja nägin Pinnat peaaegu kõikides osades.

Kolleegiks sain 1941. aasta jaanuaris, kui sattusin «Estoniasse» statistiks. On omamoodi ime, et me üldse lähemalt tuttavaks saime: ma olin ju ikka 18-

M. Pagnoli «Fanny», «Estonia», 1934. Marius — Felix Moor, Tseesar — Paul Pinna.



aastane jumbu, aga tema pealt viiekümne vanahärra. Kuid Pinna ei armastanud vanu, üldse — vanadust, ümbritses end alati noortega. Kuidas meie tutvus üldse algas? «Estonias» oli lava ja tegelastetoa vahel veel üks väike ooteruum, kus oldi vahetult enne etteastet. Aga leidusid mõned näitlejad, eelkõige Pinna, Eskola, Karm, kellele meeldis seal kogu aeg istuda, kui nad just laval ei olnud. Sealtpäeval käis palju inimesi läbi, aeti juttu, kuuldi uudiseid. Ja minulegi hakkas meeldima just selles põnevas ruumis viibida, poetasin end ühtelugu sinna... Pärast sõja puhkemist uusi lavastusi enam ei tehtud, valmistati ette kontsertprogramme — nn kirjusid kavu. Juhtusime kord Pinnaga kahekesi istuma ses ooteruumis, kui Pinna äkki ütles: «Mul on üks sketš — kirju kava jaoks. Tahad minuga teha? Üht noort poisssi oleks tarvis — minu vennapoega mängima.» Mina muidugi õnnelik — saan Pinnaga koos teha. Palju mul seal ütelda polnud, paar repliiki vahele, see lugu oli peaaegu puhtalt tema monoloog. Aga ikkagi! Ühe proovi tegi ta minuga proovisaalis ka, rohkem muidugi mitte, kõik oli nagu korras. Ja siis tuli kontroll-etendus või praeguses mõistes — kunstinõukogu. Läksime lavale ja... Pinna lasi lahti kõik oma pidurid. Pinna hakkas mängima! Kõik oli äkki teistmoodi kui proovi ajal! Vaatasin teda ammuli sul, naer tikkus hirmsasti peale ja oma tekst ununes mul täiesti ära. Lauter tuli siis saalist üles lavale, viis mu kõrvale ja andis teatrikunsti esimese õppetunni. Seletas, mis on keskendumine, etenduse vastutus jne. Aga Pinnaga saime me sellele minu «jännijäämisele» vaatamata hästi läbi. Ka pärast sõda olime veel koos. Ta püüdis, jah, vahel ka etendustel partnereid rööpast välja viia, naerma ajada. Tema lustis.

Pinna võis mängida teinekord ka väga varesti, hästi, aga varesti. Ta võis mängida kujust täitsa mööda, eriti siis, kui tundis, et publik ei ole käes. Siis võis ta teha meeletuid tempe, sest ta pidi publiku pihku saama! Mulle tundub, et kõik oma kujud löi ta enda järgi. Aga Pinna v o l u oli kirjeldamatu. Ma kujutan ette, kuidas võis lava särtsuda ja särada, kui seal kunagi valitses triumviraat Altermann—Pinna—Sällik

(Sällikut vanas põlves olen veel operetis näinud.)

Pinna suurust kirjeldada on raske — kuidas sa räägid Niagaara kosest!? Ta oli ikka niivõrd loodusnähtus, niivõrd looduslik anne. Ja mulle tundub, et päris rahvusvahelisel tasemel talent, maailmatasemega näitleja. «Revidendi» Linnapead oleks ta vabalt võinud mängida mis tahes laval, see oli maailmaklass. Panso ütles, et ta ei saa iial «Pisuhända» lavastada: Vestmannina näeb ta ainult Pinnat, lugedes ei hakka tööle oma kujutlus, vaid mälu... Ja Pinnat (peale aktsendi ja intonatsiooni) juba järele ei tee! Ma olen kuulnud üht tema plaati. Stseen hambaarsti juures, kahe inimese vestlus. Võimatu ütelda, et üks inimene räägib! Välkkiire dialoog ja absoluutselt erinevad hääled.

Tema otsiski proovis «õiget tooni», kui «tooni» kätte sai, tuli kogu roll nagu käisest. See on ju kohutav, kuidas nad töötasid: nädal-kaks — esietendus, nädal-kaks — uus esietendus. Neil pidigi olema tohutu anne, kes vastu pidasid. Ja sellise tempo juures ei saanudki olla niisugust süvenemist, nagu praegu nõutakse.

Ta oli täielik laps, suur laps parimas mõttes. Niisama tark kui rumal, niisama kaval kui naiivne. Ta tuli teatrisse pärast meeletut ööd, hommikul ja võttis vestitaskust 2 krooni: «Poisid, täna läheme Valgesse saali...» Kahe krooni eest ei saanud «Estonia» Valges saalis midugi midagi, see oli kallid lokaal. Aga minimaalset hakatuseks lauale tellida sai. Vaevalt jõudsime maha istuda, kui igast saali nurgast hüüti: «Härra Pinna... Härra Pinna, tulge meie lauda!» Pinna võttis poisid sleppi, kolis teise lauda, lõbutses, säras. Kui tuli aeg arvet maksta, jäi Pinna magama — läbi, tukub, Pinna on väsinud... Kui arve oli makstud, ärkas Pinna üles, tänas, säras... Mõne päeva pärast tuleb jälle hommikul: «Poisid, mul on 2 krooni, täna õhtul läheme Valgesse saali!»

Jah, ta armastas seltskonda, viina, naisi — kõike, mis elu juurde käib. Ahmis elu täie hingega. Aga ei saa ütelda ega tohi mõelda, et Pinna oleks kunagi põhja käinud. Niisugust eetikat jätkus Pinnal ta elukunstniku-elu peale vaatamata alati, et tema pärast küll ükski etendus ära ei jäänud.



B. Jonsoni «Volpone», «Estonia», 1928. Colomba — Marje Parikas, Volpone — Paul Pinna.

Elus ta samuti näitles. Näitles ka head tuju. Üksi olles oli ta murelik küll. Ja jalad olid valusad, podagra teeb ikka hirmsat piina. Ma mäletan, kuidas nad Lauteriga sõtta läksid — reservohvitserid kutsuti kohe esimestena. Kogu teater saatis. Ja Pinna ütles Lauterile: «Sina ei näe ju mitte midagi. Ja minul need jalad. Eks sina võtad siis mind oma õlgadele ja mina vaatan, kus see vaenlane on... Nii me sõdimegi!»

Pinna oli Eestis populaarseim näitleja ja juba aastakümneid sellega harjunud. Ning siis pärast sõda äkki niisugune vahejuhtum. Tuli minna toidukaarte registreerima. Ja seal üks noor neiu täidab pabereid ja küsib: «Teie nimi?» Pinna jahmusa: «... Pinna!» «Eesnimi?» «Paul!!!» «Kus töötate?» Pinna vihas-tas: ««Estonia» teatris — tõstan ku-lisse!» Uus põlvkond oli vahepeal üles kasvanud, kes polnud Pinnat enam näi-nud. Mõelda vaid, kui üürrike on näit-leja kuulsus!

Ja siiski! On üllatav, kui ruttu ta pärast sõda kohanes uute olude ja uute nõudmistega: ta ei õppinud ju enne tekstigi korralikult pähe, mängiti ette-ütteleja järgi... Kui Pinna oleks elanud praegu! Mis ta teinud oleks? Mis näitleja see oleks? Pinna oleks ikka hiilgaval tasemel, oleks see tippude tipp. Pinna muutus endalegi märkamatuks. Ta oli niivõrd er k, ta elas oma aja ühiskond-likku elu niivõrd intensiivselt, et ei saanud (ega saaks järelikult ka praegu) olla kehv näitleja. Ehtne näitlejanatuur, kes uueneb koos ajaga. Kui mõelda ajalooliselt: ta tuli vanast, õieti alles poolkutselisest «Estoniast». Siis ilmus Lauter. Ja Lauteri teened eesti teatris on täiesti erilised: uus tase, uued töö-meetodid, uus töömõiste, uus teatri-mõiste. Kõik teised vanad, asutajad — peaaegu kõik — varisesid, kadusid. Pin-na oli ainus, kes püsis. Ainus, kes pjedestaalile jäi.

Suulistest mälestustest  
1984. a suvel

## ANTS LAUTER

Isamaasõja teisel kuul tuli mobili-satsioonikutse ka reservohvitseridele. Olin kutsealune. Ja Paul Pinna kui sõ-javäeametnik. Olime mõlemad mõnevõr-ra vormist ära. Pinnal olid veresooned jalgadel haavandid tekitanud. Minul ei andnud jälle nägemine sõjamehe vurvhi välja. Muretsesime siis arstidelt selle-kohased tõendid ja sammusime «Düna-mo» väljakule kogunemispunkti. Mõle-mad nii kindlad «valge» pileti saamisest, ilmusime kohale tennistes, suvemantel käsivarrel, seljakotis paar võileiba, seep ja hambahari. Vastuvõtukomisjon oli

väike. Sekretär, arst ja Vladimir Botškarjov ise. Botškarjov oli NSV Liidu Rahvakomissaride Nõukogu volinik. Sel-lest mehest, ta tahtekindlusest, organi-seerimisoskusest ja nupukast arust ras-ketes olukordades räägiti palju.

Pinna läks ette enne mind. Ta ei olnud seal kaua. Tuli välja väga pika näoga. Astus lähemale ja lahutas laialt käsi. Paika pandud. Ta oli näidanud arsti-sedelit. Botškarjov küsinud, mis ameti-mees ta on. Pinna vastanud, et «Estonia» teatri teeneline artist. Siis saanud vas-tuseks, et pole viga. Võite ka meie juures kukerpalli lasta. Vastu võtta! Mul lan-ges süda püksisäärde. Pinna paika pan-dud ja mul silmaarstilt tunnistus tas-kus, et olen invaliid. Pinna läheb ja mina, 10 aastat noorem — jään maha. Võib-olla ei maksa oma tunnistust üldse näidata? Peas sähvisid mõtted, nagu postmeister Spekinil «Reviden-dis»: võta lahti, võta lahti! Ära võta, kaod kui kõrbes! Ja nii astusingi siis komisjoniruumi. Esitasin oma artiste-deli. Botškarjov vaatas, luges, muigas nagu veidi. Ah et kõlbmatu? Arst vaa-tas sedelit. Kõlbmatu. Botškarjov kü-sis — mis ametimees. Vastasin, et «Es-tonia» teatri teeneline näitleja, nagu Pinnagi. Aah, näitleja? Ja kõlbmatu? Arst küsis vahele: «Tähendab, kirjuta-da — kõlbmatu.» Vastus järgnes Bõtškarjovilt väikese pausi järel. Jah, kõlbmatu. Arst hakkas otsust raama-tusse kandma. Siis lisas Bõtškarjov tõsiselt ja kindlalt: «Tallinna jaoks.» Imestasin veidi. Aga rõõmustasin üht-lasi. Jääme vanameistriga kampa.

Ootasime käsku liikumiseks. Kohale jõudis Agu Lüüdik oma kontserdi-brigaadiga. Püüdis meid lõbustada. Aga me ei olnudki kurvad. Sõjaväe kord ja kohustus. Ja Botškarjov oli osanud kõik selle loo nii lihtsaks ja loomulikuks teha. Kahju sellest väärt mehest. Ta hukkus ühel viimastest laevadest, mis Tallinnast evakueerus.

Meie suur komandöride partii juha-tati oomajaks «Estonia» kontserdisaali. Oma koju. Mida sa hing veel ihaldad. Pinna ütles, et ta läheb korraks teatri-poolele oma garderoobi. Mina viskasin pikali kontserdisaali lavale. Käidi mind-ki teatripoolele kutsumas. Aga olin kin-del. Ohvitseri distsipliin! Hommikul

tulid agentuurandmed, et Pinna on elus ja terve. Ootab oma garderoobis, millal me edasi liikuma hakkame. Päeval oli «poverku». Kui Pinna nime hüüti, vastasin ta eest kindlalt ja selgelt — siin. Ega ma palju ei valetanudki. Pinna oli «siin» küll. Ainult teises ruumis. Enne loojangut hakkasime liikuma. Saatsin Pinnale järele. Ta tuli. Aga nii «äraseatult», et kahel mehel oli tegu ta toetamisega. Meie ešelon liikus mööda Mere puisteed sadamasse. «Grand Marina» juures ei jaksanud me väsinud sõjameest Pinnat enam kanda, astusime rivist välja ja panime ta kõnnitee äärde ühele seljatoega pingile pikali. Arvasin, et meie saatused Pinnaga on nüüd lahutatud. Aga vaevalt olin trümmis oma ruutmeetrikesel ennast kägerasse seadnud ja tukastust ootama hakanud, kui ülalt hüüti: «Ants, kus sa oled?» «Siin.» «Mina ka,» hüüdis Pinna. Siis ta kobis trepist alla ja hakkas minu hääle poole astuma. Pinna jalad ei teinud vahet meeste käte, külje ega nägude vahel. Pinna astus sihikindlalt. Jõudnud minu kasutada oleva väikese ruutmeetrikesse juurde, ta laskus põlvili, heitis mulle sülle, võttis käega mu kaela ümbert

kinni, pani pea mu rinnale ja uinus sõna pealt nagu tilluke laps. Ohku hingasin nagu lahtisel viinavaadi äärel. Küllap see andis jõudu, et pidasin hommikuni selles poosis vastu.

Meil on Pinnaga pika elu ja koostöö jooksul igasugu sõitlemisi olnud. Kõigist oleme üle saanud ja vastastikku andestanud. Aga seda äräütlematut ööd ei ole ma Pinnale veel andeks andnud, kuigi me olime juba teisel päeval suured sõbrad edasi. Nii see siis juhtuski, et kui tuli hommikune «poverku», olin ma nii pahur ja vihane, et ei saanud sõnagi suust. Aga Pinna hüüdis väljapuhanult, reipalt, erksalt ja rõõmsalt, kui minu nime nimetati: «Siin!»

Passid võeti meilt ära ja küsitlused iga mehe isiku ja ameti kohta sündisid hea usu peale. Pinnale ei meeldinud ta sõjaväeametniku amet. Pinna oli kunstnik ja tahtis ka kunstnikuna esineda. Näitlejatel teatavasti sõjaväelisi auastmeid ei olnud. Küll olid need aga olemas sõjaväeorkestrite dirigentidel. Niisiis ilmiski Pinna nime järele vist juba Leningradis märkus — orkestri dirigent, leitnant. Kui me pärast pikka matka Uurali taga Talõi Kljutšis peatusime,

H. Ibseni «Rahvavaenlane», «Estonia», 1939. Aslaksen — Arnold Vaino, dr Stockmann — Paul Pinna, Peter Stockmann — Albert Üksip, Billing — Hugo Laur.





L. Tolstoi «Pimeduse võimus», «Estonia», 1908.  
Vanamees Akim — 24-aastane Paul Pinna.

B. Shaw' «Caesar ja Kleopatra», Eesti Draama-  
teater, 1922. Caesar — Paul Pinna.

A. Birabeau «Minu poeg — minister». «Estonia»,  
1938. Gabriel Fabre — Paul Pinna.



F. Arnoldi—E. Bachi «Äpardunud pulma-  
õõ», «Estonia», 1928. Dobermann — Paul  
Pinna.

E. Künneke «Ahvatlev leek», «Estonia»,  
1935. Dolores — Milvi Laid, Ludvig Devri-  
ent — Paul Pinna.



siis kuulsin, et ühte meest hüüti välja Pinna, Pavel Ivanovitš, orkestri dirigent — alampolkovnik. Elame ja arename, ütles Pinna, kui me siis temaga pikaks ajaks lahku läksime. Üks idasse, teine põhja kanti.

Ajakirjast «Kultuur ja Elu» 1974, nr. 7

## JÜRI JÄRVET

1942—1944, Suure Isamaasõja kõige raskemal perioodil Jaroslavl oli mul sageli kokkupuuteid Paul Pinnaga. Jaroslavl oli kogunenud eesti rahvusest professionaalseid kunstnikke kõikidest kunstiharudest, aga ka noori algajaid, kellel leiti olevat eeldusi esineda ansamblikes.

Paul Pinna kuulus draamakollektiivi, kuid esines ka segabrigaadides üksikute sketšidega, sest ta valdas perfektselt vene keelt. Mul oli võimalus esineda temaga paaris kontserdibrigaadis külalissetendusel Jaroslavl ja Ivanovo oblast linnades.

Kui Paul Pinna seltskonda tuli, siis ta vallatud, sädelevad, mingi kirka helgiga silmad nagu otsisid, mille üle rõõmu tunda, et midagi meeldivat või heatahtlikult aasivat öelda. Hiljem kuulsin ta lähedastelt kolleegidelt, et Pinna oli sageli mures, tõsimeelne ja isegi nukker. Kuid muredega ei tahtnud ta kedagi häirida.

Paul Pinna oli ka suurepärase vestluskaaslane, jutustaja. Ta oskas oma pika lavatee keerukatest ja koomilistest juhtumistest pajatada erilise sugestiivse veenmisjõuga, nii et need sündmused kerkisid kuulajate ette selge ja plastilise kujutuspildina.

Ma ei ole näinud Paul Pinna kõige paremaid lavapäevi, kuid see, mis ta tegi Jaroslavlis piiratud võimaluste juures, andis tunnistust kõrgest meisterlikkusest. Temale ja Ants Lauterile anti kohe 1943. a Eesti NSV rahvakunstniku aunimetus. Huumor ja suur armastus lava vastu iseloomustasid minu silmis ta teatriteed. Näitejuhi iga uut mõtet või isegi vihjet suutis ta momentaanselt realiseerida, isegi valikuvõimalusi välja pakkuda.

Mulle tundub, tänase tarkusega, et

tema loomingulistes otsingutes oli midagi lapselikku — piiritu usk mängusse, mida ta mängis. Selles oli siirust ja vahenditult mängulusti. Intuitsiooni.

Jaroslavl oli kena komme korraldada igal laupäeval meeolukas klubiõhtu, millest võtsid osa kõik kollektiivid, kuid eeskava jäi ühe kollektiivi organiseerida. Kord, kui eeskava valmistas ette draamatrupp, usaldati õhtu lõbus ja meeolukas teadustamine noorele näitlejale Lembit Rajalale. Sellest jutustas ta ise: «Pinnal oli etteaste, mida ta esitas üksi. Ma kuidagi ei osanud välja mõelda, kuidas nimekat näitlejat vallatus laadis teadustada. Lõpuks, viimases nõutuses pöördusin Pinna poole ja kurtsin oma muret. Pinna nägu löi särama ja hetkegi mõtlemata ütles ta: «Teadusta nii: Paul Pinna isal oli kuus poega, viis olid ausad ja õiged poisid — üks neist aga hakkas näitlejaks. Too esinebki teile.»»

Mälestustest 1984. a suvel

## ILMAR TAMMUR

Kuidas ma Paul Pinnat iseloomustaksin? Mina muidugi Pinnat tema noorpõlves ei tundnud. Aga Pinna nimi, tema kuulsus ja populaarsus ulatusid minuni juba sellest ajast peale, kui ma esimest korda hakkasin pilte vaatama. On ju Pinna kõige populaarsem näitleja üldse eesti teatri ajaloos. Teda tundsid kõik ja teda armastasid kõik. Ei ole ma kunagi kuulnud, et keegi oleks Pinna kohta ütelnud ühtegi halba sõna. Isegi tema hilisematel aastatel, kui Pinna ei olnud laval enam see, mis ta varem oli, isegi siis hoovas temast nii palju sarmi ja elurõõmu, et ta nakatas sellega ka teisi. Elurõõm, elujaatavus oli see, mis teda igal pool saatis. Hoolimata rasketest aegadest sõja ajal, kui tal jalad olid haiged, tegi ta rindebrigaadi väsitavaid etendusi kaasa. Aga ma ei kuulnud teda iialgi virisemas.

Paul Pinna oli sõna kõige otsesemas mõttes rahvamees. Ükskõik, kes vastutulijatest teda ka teretas — Pinnal oli alati naerunägu ees. Mäletan, sõja ajal olime kord ühes diviisi külalissetendustel ja seal tuli Pinna juurde üks mees ning ütles: «Tere, Pinnal!» Pinna vastu: «Tere, mu kallid sõber!» Mees küsis, kas



Pinna ikka teda tunneb. Pinna vastas loomulikult: «Miks ma ei tunne, tunnen küll!» — «Ütle siis, mis mu nimi on?» päris «sõber». Pinna püüdis päästa, mis päästa andis: «Vat, vat, mul on keele peal, aga ei tule meelde!» Aga igal juhul tegi see teda kõigile väga armsaks ja lähedaseks.

Minu teada oli Pinnal kodanlikul ajal eesti näitlejatest kõige kõrgem palk. Ja samal ajal ei olnud ta kunagi rikas, tal ei olnud kunagi raha. Aga ärimees tahtis ta olla. Ta asutas ju «Pauli-baari-gi», kuigi see läks üsna varsti pankrotti, sest Pinna andis sõpradele võlgu — ta ei saanud ühelegi inimesele ära ütelda. Ja Pinna oli jälle paljas nagu alati. Ka estraadi tegi ta kõvasti, lasi ikka rohkem «üle jala». Narva-Jõesuu oli ju kodanlikul ajal põhiliselt tema käes: käis seal puhkamas, aga õhtuti tegi haltuurat. Pinna ise ütles: «Mul üks-puha, ma mängin kas või peldiku-kaane peal! Peaasi, et raha tuleb ja lõbu on!»

Pinnast räägitakse ikka kui suurest improvisaatorist. Tema kuulus aegadesse, kui lavastusi valmistati ette väga kiiresti, isegi kahe nädalaga. Selle-tõttu õppis Pinna ära etteütleva järgi mängimise. Kui aga juhuslikult ei olnud etteütlevat kuulda, võis Pinna igal juhul oma tekstiga vabalt läbi ajada. Mäletan üht juhtumit Jaroslavli päevilt, kui Pinnal läks äkki tekst meelest ja mu kooli-vend Rajala püüdis talle laval igat moodi ette ütelda. Pinna aga ei kuulnud hästi ja tüdines pikapeale ära, tõmbus laval Rajalast veidi eemale ja torkas: «No ütle nüüd, ütle, mis sul öelda on!» Samal ajal Pinna vihkas hirmsasti füüsilisi kontakte. Tema nimetas seda käperdamiseks. Ta ei sallinud, kui laval keegi tuli ja katsus teda. Mängisin Pinnaga koos «Punases mundris», Lauter tegi ka kaasa. Mul oli siis komme partneril käest kinni võtta, nagu kindlam tunne oli. Lauter ütles kohe, et võta, võta. Aga Pinna seda ei kannatanud. Tema ütles ikka: «Vat, vat, poisid, hoidke eemale! Mina ei taha! Andke mulle mänguruumi! Seda peab olema!»

Pinna armastas teatris elurõõmu, vabadust. Tema nõue oli, et kõik peab teatris sündima lusti, rõõmu ja naljaga. Meile, noortele, ütles ta ikka: «Poisid,

kui te enam nalja teha ei taha, kui te ei tunne rõõmu teatritööst, siis minge teatrist kaugemale, minge teatrist ära!» Pinna vihkas targutajaid, nn tarku — neid, kes proovides palju rääkisid. Pinna ei rääkinud kunagi proovides midagi muud peale oma teksti. Ei hakanud tema midagi näitejuhi käest küsima. Esimene tükk, mida me Jaroslavli ansamblites tegema hakkasime, oli «Vürst Mstislav Uljas» ja seal mängisid kõik meie näitejuhid kaasa — Ird, Tinn, Pöldroos; Lauter lavastas. Ja me ei saanudki seda tükki valmis, sest näitejuhid kõik vaidlesid omavahel. Aga Pinna teatas alati: «Ärge tulge minu juurde, minuga vaidlema. Mina mängin, mängin!» Ühesõnaga, väga tõsisel, rangeid inimesi ja vanu naisi Pinna ei sallinud. Ta ütles ikka: «Jumal hoidku teatrit süngete inimeste eest. Need hävitavad teatri ära.» Kord mainis ka, et Lauter olevat teda ära tüüdanud — oma tõsidusega. Aga tema tahtvat vabalt, rõõmsalt teha. Lauter muidugi hoidis ka Pinnat, ega ta temaga palju ei tegelnud. Meile, noortele andis vatti, aga Pinnal lasi vabalt teha.

Sõja ajal, ansamblite päevil andsime 1—2 etendust päevas. Kuu aega mängisime, siis õppisime kaks kuud ja läksime jälle uue kavaga. Pinna pidas seal vapralt vastu. Pinnat ja Lauterit hoiti meil väga ja oldi hirmus ettevaatlikud rindelähedastesse paikadesse saatmisega. Oleks Pinna või Lauteriga midagi juhtunud, oleks teisel pool rinnet kuulujutt kohe lahti lastud: «Punased tapsid ära!» Seepärast oli kontroll kogu aeg peal, kuhu Pinnaga minna, kus Pinnat hoida. Kord ei tahetud meid Narva rinde lähedale lasta, aga Pinna ise tahtis minna, käis hirmsasti peale ja nuis: «Vat, vat, ma tulen, ma lähen sinna Eestimaa pinnale, mis te jamate! Ma lähen sinnal! Jätke mind ükskord rahule!» Ja läks.

Pinna suhtus kõigisse, ka noortesse, väga suure armastusega. Ta ei õpetanud ega suunanud, tal lihtsalt meeldis olla noorte näitlejate hulgas. Näiteks Lauter ei istunud meiega peaaegu kunagi koos, aga Pinna küll. Tal lihtsalt meeldis meiega sekkendada — naeris ja sai noorte naljadest aru. Mäletan, kuidas me kord kahekesi tänaval kõndisime. Pinnal olid siis juba jalad väga haiged, seepärast

W. Shakespeare'i «Veneetsia kaupmees», «Estonia», 1937. Nerissa — Marje Parikass, Portia —  
Erika Villmer, Shylock — Paul Piina.



väsib ta ruttu ära. Jäi seisma — ega ta siis välja näidanud, et ta nüüd puhkab — uuris, vaatas ringi, uudistas sedasama teed, mida iga päev käis. Tegi sellise näo, et on midagi väga huvitavat, ja vaatas... Kõnnime siis kahekesi, mina olin tollal 20, tema 60, ja äkki tuleb meile noor näitsik vastu. Pinna sosistab mulle kõrva: «Kas sa panid tähele, kuidas ta mind vaatas, ah? Panid tähele?» Paul Pinna jäi elu lõpuni eluröömsaks. Mering jutustas mulle tema viimastest etendustest, nad olid siis ühes garderoobis. Pinna tukkus, jalad tooli peal ja ootas oma etteastet, oli kuidagi väsinud ja loid. Aga niipea, kui tuli märguanne, hüppas ta püsti nagu vana tsirkusehobune — jalg oli nii kerge! Nohises omaette ja läks.

Suulistest mälestustest 1984. a suvel

## KAAREL TOOM

Mööda Pärnu maaanteed sammub soolide välimusega mees pruunis kaamelikarvadest mantlis, käes kohvri. See on ju — Pinna, Paul Pinna! Tuleks lähemale astuda ja vaadata tema nägu, milline see on ilma grimmita! Rahulik ja heatahtlik, suured ja ilmekad silmad, temale iseloomulik pisut kongus nina... Ta kõnnib, vastu tuleb tuttavaid, kelle jaoks ta leiab nähtavasti mõne vaimuka tervitussõna, mida võib oletada nende naervaist nägudest. Kes küll on need õnnelikud, kes võivad teda teretada ja ja isegi juttu ajada?! Kahju, et mina nende hulka ei kuulu! Näe, koolivend Edmar olevat temaga isegi juttu ajanud! — Ja nii vaatan igatsevalt järele emalduale Paul Pinnale...

1942. a jaanuari lõpupäeval... Kuibõševis, hotelli «Natsional» 5. korrusel asuvas toakeses esitleb Ants Lauter äsja tööpataljonist saabunud teatrikooli lõpetanud Paul Pinnale. Südamlik ja reibas käepigistus... Ei, u h k e ta küll ei ole, naeratab heatahtlikult ja näe, isegi naljatab! Niisama kelmikas, nagu laval on olnud paljude osades. Nüüd siis viimaks ometi oleme isiklikult tuttavad ja saab ehk nii mõnigi kord temaga juttu ajada teatrist ja elust!...

\* \* \*

«Seltsimees Pinna, kas teie ka peate Stanislavski süsteemi ainuõigeks ja mängite selle järgi?» esitan mõne kuu pärast asjaliku küsimuse.

Vanameister naeratab: «Ei tea, ma püüan mängida nii, kuidas välja kukub.» See vastus muidugi mind ei rahulda ja ma leian põhjuse olevat omapoolseks rünnakuks. «Aga see on ju siis juhuslik inspiratsioonile lootmine?! Meil koolis aga õpetati, et süsteemi ja teooriat tuleb tunda põhjalikult. Ainult siis saab hästi mängida. Laval peab iga liigutus olema läbi mõeldud ja põhjendatud.»

«Tjah, ma näen, seal koolis õpetati häid ja õigeid asju. Te olete kõik targad poisid. Mina ei ole teatrikoolis käinud ega tunne teooriat kuigi hästi.» Olen meelitatud, mina vähemalt seda tunnen! «Aga see süsteem on hea. Olen tema kohta üht-teist lugenud. Kõik õige, ega seal midagi keerulist ole. Kõik maailma head näitlejad mängivad nii, nagu Stanislavski õpetab. Ja mina oma õnneks olen juba noorelt saanud näha tugevaid vene ja saksa näitlejaid. Eks ma nendelt olen püüdnud ka midagi õppida. Ka olen ma saanud nende hulgast mõnega koos mängida. Tegelikult kasvatab näitlejat ikkagi teater, mitte kool.»

«Õige küll, aga kool annab vajaliku teoreetilise aluse ja õige suuna! Meil on vaja kõigiti arenenud ja haritud näitlejaid.»

Pinna püüab «pläru» keerata, kuid katse ebaõnnestub ja ma viin selle vilunult lõpule. Süüdanud suitsu, tõmbab ta paar mahvi, jääb hetkeks mõttesse ja lausub siis sõbralikult: «Tead, mis, kui sa näitlejaks tahad saada, siis unusta see mõneks ajaks ära, mis sa koolis õppisid. Laval tuleb mängida südamega ja vähem targutada!»

\* \* \*

Viimane isiklik kokkupuutumine Paul Pinnaga oli mul 1949. a märtsikuu lõpupäeval haiglapalatis. Viibisime koos Lembit Rajalaga oma ühise sõbra haigevoodi juures. Seda on võimatu unustada! Piinava haiguse poolt lõplikult ära kurnatud heha, milles veel viimaseid elumärke avaldas Pinnale nii omane südamlikkus... «Poisid, ilma sentimentaalsuset! Mina põen haigust, millest



Paul Pinna ja Agu Lüüdik (siis Agathon Lüdigi) jumestatuna enne W. Hasencleveri «Peenema härra» etendust, 1928.

pole pääsu. Hea, et te tulite.» (Tal oli siis juba raskekujuline maovähk, millest ta nähtavasti oli ise teadlik.) Ja meile sai selgeks, kui ülearune on hakata otsima lohutussõnu inimesele, kes läheb täie teadvusega vastu paratamatule lahkumisele. Kuid me ei rääkinud ka surmast, vaid Pinna rääkis meile oma elust. Ja ikka leidus seal jälle midagi sellist, mille üle pidime heatujuliselt naerma. Milline kohutavana tunduv kontrast surivoodi ja elu vahel! Ta palus meil avada oma öökapp — ise lamas liikumatult, kuna oli juba niivõrd nõrk — ja võtta sealt pudel šampust ja see avada. Rajala täitis selle soovi, valas vahutava joogi samas asuvasse teeklaasi ja ulatas selle Pinnale. Pinna raputas pead: «Jooge, poisid, see pudel tühjaks.» Vaatasime Lembituga teineteisele otsa, sest tavaliselt kostitatakse

haigeid, kuid siin kujuneb olukord piinlikult vastupidiseks. Pinna nähtavasti taipas meie mõtteid ja lausus: «Jooge, poisid. Tehke mulle seda rõõmu. Ma tahaksin, et teil oleks hea.» Inimene, kes oma elu kestel oli tuhandeid oma võrratu kunstiga rõõmustanud ja südamest naerma pannud, ei söandanud ka oma lahkumisel teisi norutama jätta... Ainus, mille üle ta kurtis, oli piinav kõrbemine sisikonnas ja janu, mis teda pidevalt vaevas. Kuid sellelegi leidus tal lohutav lahendus — varsti panete mind puhkama Metsakalmistule, määndide alla... seal on palju lindude laulu ja on tuulevaikne... meri on lähedal, seda olen ma alati armastanud... seal on hea, ja mis peasi — see neetud janu ei vaeva enam... — Mõne tunni pärast lahkusime. Lubasime külastada teda ülejärgmisel päeval. Ma usun, et ta ootas meid sel teisipäeval, kui oli saanud teate oma kauaaegse kolleegi ja sõbra Agu Lüüdiku ootamatust lahkumisest, mis manas tema kustuvaise silmadesse pärlemdava kurbusepisara. Kuid kas jäime meie hiljaks või väsis ta meid oodates, igatahes teel haiglasse saime juba teada, et meie viimane kohtumine Paul Pinnaga üleeile jäi tõepoolest viimseks kohtumiseks suure inimesega, kes ei tahtnud kunagi kedagi kurvastada...

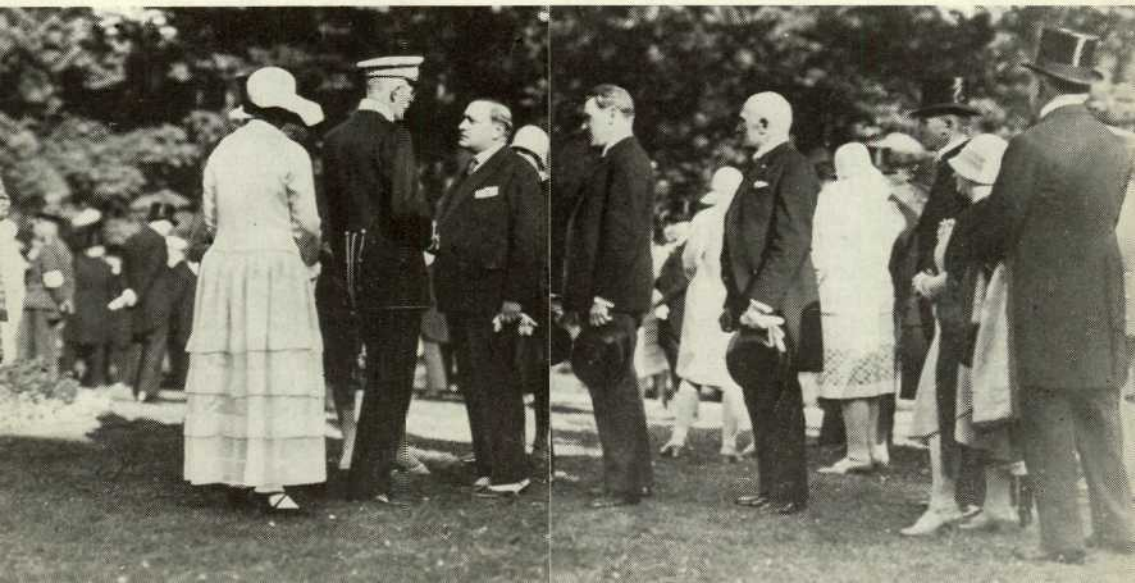
Ja mõne päeva pärast viisime ta sinna, kus laulavad linnud, meri on lähedal, ja mis peasi — see neetud janu ei vaeva enam...

Teatriühingu arhiivist ja almanahhist  
«Eesti nõukogude teater» II, 1956.



V. Sardou' «Madame Sans-Gêne». «Estonia». 1909 ja 1922. Napoleon — Paul Pinna.

Rootsi kuninga Gustav V külaskäik Tallinna 1929. Kadrioru staadionil esitletakse kuningale Paul Pinnat, Juhan Aavikut ja Oskar Lutsu.



# Räägib Paul Pinna ise

KATKENDEID SENIAVALDAMATA MÄLESTUSTERAAMATUST

1919—1923 töötas Paul Pinna Tallinna Draamateatris lavastajana ja näitlejana. Tunnustavalt märgib ta sel puhul koostööd Paul Sepaga, kelle lavastused 20. aastate algul töid selle teatri lavale tugevaid sugemeid impressionismist ja sümbolismist.

«Oige on, et Paul Sepa toleagse tegevusega toimus Draamateatris «stiilide segimine». Sest minu lavastused Draamateatris olid realistlikud. Kuid meenutan, et see ei seganud ei teatri kunstilisi üldtulemusi ega häirinud näitlejate võimeid. Vastupidi — näitlejad muutusid mitmekülgsemaks ja paindlikumaks. Väär on näitlejast mannekeeni luua ja mingile ühekülgsel «ismile» suunata. Tuleb silmas pidada asjaolu, et tol ajal ei olnud positiivne realistlik teater meil veel välja kujunenud ja iga näitejuht produtseeris oma «ismi». Näitleja peab olema kõigepealt liha ja veri. Rääkigu ja kirjutagu teoreetikud sellest nii palju kui tahavad. Elu ise ja lavapraktika loovad näitlejat. Kui ma ei olnud ega ole praegugi suuteline painduma ekspressionismi piiridesse, siis sellepärast, et olen liiga terve. Aga kui vaja, võin ekspressionismi teeselda. Selleks olen kui näitleja suuteline.»<sup>1</sup>

\* \* \*

*Draamateatri laval tuli Pinnal sageli esineda koos Aleksander Teetsoviga.*

«Oli levinud arvamine, et paremad näitlejad ei salli oma kõrval väärilisi vastasmängijaid ja keelduvad selliseid angažeerimast. Teiste sõnadega — kardavad «konkurentsi». Selline väide on absurdne. Iga kaalukas, võimeline näitleja otsib ja tahab omale võimalikult tugeva, jõulise vastasmängija. See ainult tõstab iga teadliku näitleja mängu, tihendab dialoogi, sütitab temperamenti ja võimaldab võrdselt kaasmängijaga hääle

kandvust. Mida nõrgem partner, seda nõrgem koosmäng. Tänu halvale partnerile langeb ka tugevaim näitleja kuristikku. Võrdsest partnerlusest kujuneb välja ansamblimäng. Staarid, kes ainult kehvas ansamblis tahtsid hiilata, on ammu ajalukku läinud.

Selline arvamus ja kartus oli olemas, kui ma sattusin Draamateatris Aleksander Teetsoviga kokku mängima. Mõlemad olime peaaegu ühetaolistel osadel, mõlemad kehavormilt ümarikud ja sarnanesime üksteisega. Kardeti mingisugust võistlust. Kuid need pessimistid olid tugevasti pettunud, kui aja jooksul nägid meie ladusat koostööd.»<sup>2</sup>

\* \* \*

«Estonia» teater oli 1932. a. avastanud uue paljutöötava ande «Vanemuise» teatrist — Arnold Vaino...

Ühelgi näitlejal väljastpoolt pole olnud keegi esineda esmakordselt «Estonia» laval. Paljud on katsetanud, isegi nimekamad lavajõud teistest teatritest, kuid nende esinemised ebaõnnestusid, ehkki nad olid kogenud ja mitte andetud näitlejad, kellel oli oma teatris kindel staaž ja positsioon. [— — —]

Arnold Vainoga oli lugu teisiti. Kuigi Tartu ja Tallinna vahel oli tol ajal suur vahe, sest öeldi ja kirjutati: «... Kui võrd vilunud ja kodus olid estoonlyased härras- ja kõrgema maailma isikute kujutamisel, kuivõrd kindlasti nad paraketil liikusid, mis pidi imponerima nii tõusvale kodanlusele kui poegi koolitavaale talupoeglusele, sedavõrd loomult ja mahlakalt kujutasid vanemuised näiteks eesti talupoega, mis omakorda pidi rõõmustama eesti omakultuurlast.»

Selle eesti talupoja tõi Arnold Vaino Tartust kaasa saajaprotsendiliselt. Tuletagem vaid meelde tema Vedelvorsti.<sup>3</sup> See

<sup>2</sup> Sealsamas, lk 12—13.

<sup>3</sup> H. Raudsepa «Vedelvorsti» «Estonias». Kustas — A. Vaino. (Toim. märkus.)

kujunes hiilgerolliks. Ja teisi talupoegi — küll kavalaid ja heasüdamlikke — on Vaino mänginud kümneid . . . Kuid tema anne ei püsinud kaugeltki selles kitsas raamistikus. Ta mängis komöödiates, draamadest, operettides ja ikka oskas ta uut anda, üllatades leidlikkuse, tagasihoidliku huumori ja koomikaga. Vaino ei pingutanud ennast, kui ta mängis. See, mis ta laval tegi, oli talle iseenesestmõistetav. Ka mõnelauselist osa oskas ta nüansseerida nõnda, et see muutus huvitavaks. [— — —]

Ma olen Vainoga mänginud lugematuid kordi nii sõnalavastustes kui operettides. Temaga vastamisi mängida oli nauding. Otse kiskus mängu ajal (muidugi operetis) talle viskama mõnd ootamatut lauset, mida rollis polnud ette nähtud. Arnold võlgu ei jäänud — silmapilkselt oli tabav vastus valmis. Leidlikkuse mängu ajal reageerida partneri heatahtlikule naljatusele oli operetis väga hinnatud. J. Offenbachi operett baseeruski sellisele sõnademängule ja «kõvemad» koomikud panid nii mõnegi endast nõrgema vastase piinlikku seisukorda, kui see polnud küllalt leidlik ennast kaitsma. Vainoga sellist asja kunagi ei juhtunud.<sup>4</sup>

\* \* \*

1933. a esietendus «Estonias» M. Pagnoli triloogia I osa «Kauged rannad» («Marius»). Järgnes II osa — «Fanny» ja III osa «Tseesar».

«See oli 1933. a. kui ma esmakordselt tutvusin «Estonia» tegelikus töös lavastajaga, kelle meetodid olid teistest meie lavastajatest erinevad. Kui mitte just radikaalselt, siis ometi omapäraselt. Too mees oli toonane Tallinna Töölis-teatri üldjuht ja lavastaja Priit Põldroos.

Kuna polnud sobivat teost käepärast, otsiti seda teatri arhiivist. Leitigi näidend, mis oli lebanud seal kasutamata neli aastat. See oli prantsuse kirjaniku Pagnoli näidend «Marius». Miks see näidend polnud senini lavastatud, oli mulle teadmata, kuid oletan, et autori poolt ettekirjutatud lavaseadeldis osutus liig keerukaks.

Priit Põldroos lahendas dekoratiivse probleemi lihtsalt, kuid radikaalselt, jättes kõrvale palju ettekirjutusi. Ta

koondas teose nelja vaatusse ja ühte ruumi: sadama kai äärsesse baari. See oli lavastajalt väga leidlik lahendus, mis oma intiimsuse tõttu tuli teosele vaid kasuks. Kuna prantsuse näidenditel on see puudus, et nad sageli on pikaks venitatud ja tekstiga koormatud, pani Põldroos ka siin punase pliatsi nobedalt liikuma. Jällegi teosele ainult kasuks. [— — —]

Nüüd mõni sõna Priit Põldroosi lavastusmeetodist — tema tööst näitlejaga.

Kõigepealt tuleks vaadelda näitejuhte, kes Põldroosi ilmumiseni lavastasid «Estonias». Ühed neist nõudsid enda poolt dikteeritava mänguviisi täpset, näitlejapoolsete kommentaarideta täitmist. Teiste sõnadega: näitejuht nõudis mõnikord osatölgitsust, mis ei vastanud öieti näitleja loomusele . . . Selline süsteem andis sageli negatiivseid tulemusi. Näitleja harjutas pinget all kuni esietenduseni, püüdes kramplikult kehastada lavastaja dikteeritud tüüpi. Kui aga esietendus möödus, hakkas näitleja ikkagi aeg-ajalt mängima «oma moodi», nii, kuidas ta ise oli rolli algusest peale mõistnud, ning niisugune mänguviis siis ka vastas tema isiklikele omadustele. See juhtus sageli näitlejale endale tähelepanematu. Seetõttu oli liig suur surveavaldu näitlejale vägagi kahjulik. Muidugi, mõõdukas ja kunstile vastav distsipliin peab nii ühel kui ka teisel olema, selleks tuleb näitlejal ja lavastajal leida ühine keel ja saavutada üksteise täielik mõistmine.

Sellise ühise keele leidsid näitlejad Priit Põldroosiga «Kaugete randade» lavastamisel. [— — —]

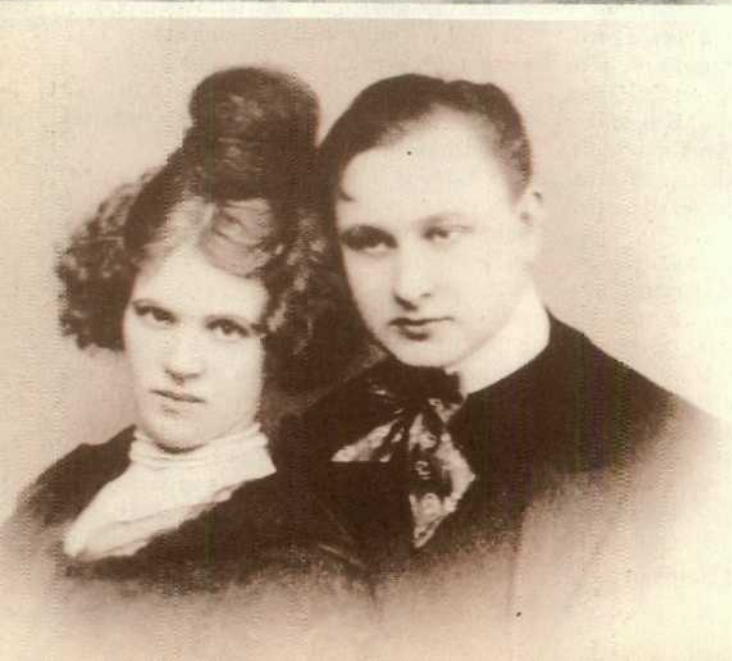
Põldroos laskis igal näitlejal, eriti prooviperioodi algul, tõlgitseda rolli vabalt, andes kogu algatuse näitleja enda hoolde. Ta jälgis näitleja iga liigutust, oodates leidlikku žesti, tabavat intonatsiooni. Tabanud, fikseeris ta selle kohe ning voolis nõndaviisi näitlejate loodud ja leitud materjali vastavalt oma kavatsusele ja lavateose põhijoontele ühtseks, kokkusulavaks ansambliks. Isiklikult oli mul Põldroosiga lahe koos töötada ja üldisest kooskõlast kogu ansambli tulin otsusele, et tänu juhtimisele libises etendus laval tujuküllaselt ja vabalt, haarates kaasa kogu publiku.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Mälestused II, käsikiri, TMM, T49, lk 53—58.

<sup>5</sup> Sealsamas, lk 59—63.

*Paul ja Netty Pinna oma  
poja Pauli ja tütre Signega,  
1917.*

*Netty ja Paul Pinna, 1908.*



*Paul Pinna ja Theodor Altermann. H. Saarne fotokompositsioon.*

*Elumere lainetes. Vasakul Theodor Altermann, keskel Paul Pinna.*

*Paul Pinna oma 50. juubelil, 1934.*

*Paul Pinna ja Milli Altermanni abielu registreerimine 30. novembril 1938.*





«Mariuse isa Tseesari rolli, selle sooja, värviküllase ja kumera, üleminekuis tiheda, paiguti veidra karakteriga toriseja vanamehe, baaripidaja andis Põldroos mulle. Kuigi ma alguses sellesse vägagi skeptiliselt suhtusin, sai sellest üks minu parimaid, menukamaid rolle.

«Kauged rannad» löid veel kaua laineid ja andsid palju arutlemiseks kui ka ajakirjanduses kirjutamiseks. Kui siis hiljem ilmus ekraanile film kuulsa saksa näitleja Emil Janningsiga Tseesari rollis, siis oli kinoskäimist, arutamist ja rääkimist ohralt. Kes küll esinenud ja mõjunud selles rollis paremini: Emil Jannings või mina? Arvamised osutusid küll minu kasuks, kuid mind pani see kõmu piinlikku seisukorda. Hindan Emil Janningsit kui teatri- ja filminäitlejat kõrgelt. Olen teda korduvalt ka laval esinemas näinud ja alati temast vaimustatud olnud. [— — —]

Albert Üksipi kohta purjetegija Panisse'i rollis märkis arvustus, et see oli näitlejale õnnelik eneseavastamine. Ta lõi kuju, millist igaüks soovinuks endale sugulaseks: viguri- ja südameküllaseks onuks või vanemaks sõbraks. Varem polnud Üksip selliseid rolle mänginud. Üllatasid ka teised: sadamakapten H. Laur ja tolliametnik J. Tõnopa. Mil-line tore kvartett see oli kuulsas kaardilauasteenis! Üksip, Laur, Tõnopa ja mina! «Kui ma ainult teaksin, kas Panisse käib risti välja või mitte!» See jäi rahvahulkadele kauaks lendlauseks. [— — —]

«Kaugete randade» kolmandas jaos tuli mul Panisse'i surivoodil abistada paatrit, keda mängis Sergius Lipp. Kümne käsu ettekirjutuste lugemisel oli mul kasutada vana katekismuse ja sellepärast ma teksti sellel kohal pähe ei õppinud. Kuid ühel etendusel Sergius Lipp ulatas mulle katekismuse asemel hoopis teise raamatu. Mina püsti hädas, Lipp aga muigab, vaevalt suudab naeru tagasi hoida, et mis ma nüüd peale hakkakan. Alles siis, kui ma küllalt olin piinelnud, võttis ta raamatu tagasi ja ulatas mingi ettekäände all katekismuse. Näitlejad ei tee alati nalja ainult publikule, vaid väikesi vempusid ka kaaslastele.»<sup>6</sup>

... 1943. a suvel tegi ENSV Riiklike Kunstiansamblite rindebrigaad, mille koosseisus oli ka P. Pinna, kontsertreisi Eesti rahvuskorpuse väeosadesse.

«Meie brigaadi liikmetele anti väeosasse saabudes kohe sõjaväemundrid. Erariided võeti hoiule lattu. Liikumiseme ringi nagu sõjaväelased kunagi, kuigi meie mundritel puudusid pagunid. Minu jala jaoks ei leitud vastava suurusega säärikuid, tuli leppida olemasolevate kõige väiksematega, mis osutusid siiski veel avarateks. Astusin oma säärikutesse toatuhvlitega, siis vast olid need käimiskõlblikud. Minu «sõjaväeline» väljanägemine kutsus esile naerupuhanguid ja heatahtlikke nalju, kuid ma ise tundesin end selles «vormis» päris ehtsa rindemehena. [— — —]

Sõit ratastel läks üha edasi. Mõõdusime paikadest, kus olid asunud öitsvad, nüüd vaenlase poolt maapinnalt pühitud külad. Maasse löödud teivas, küljes tahvlike koha nimetusega, andis tunnistust, et siin oli tõesti olnud kunagi inim-asula.

Meie, kunstiinimesed, saime sõja tagajärgi näha vaid selliste laastatud maade vahendusel. Sõda ise oli meist kaugel. Ainult lennukid pea kohal andsid tunnistust sellest, et kusagil käib halastamatu heitlus. Meenub, et esinesime kord ühel vabaõhulaval. Ohtu oli pime ja meid valgustasid suured, veokitele ülesseatud helgiheitjad. Äkki kostis eemalt tugev lennukimürin. Hetkega kustusid kõik helgiheitjad. Jäime liikumatult pimedale lavale. Lennukid lendasid üle meie peade ja kadusid kaugusse. Tuled süttisid taas ja etendus jätkus, nagu poleks midagi juhtunud. [— — —]

Nagu näitelavad olid igas esinemispaigas improviseeritud, nii olid erisugused ka meie elamiskohad. Kord mugavas muldonnis, telkides või talumajades. Kuid meeldivaimaks magamispaigaks oli ikkagi ase värskeis heintes. See oli lihtsalt nauding. Hommikul kohe jõe või järve kaldale pesema — suurepärase looduslik idüll. Samuti improviseeritud ja kombineeritud näitelavad. Kord esinesime rohelisel murul, kord veokitest kombineeritud laval, kus paiknes ka klaver. Nii oli see väiksemates väeosades. Suuremates oli püstitatud tavaliselt

puust lava, mida kaunistati noorte kaske-  
kedega. Selliseid ettevalmistusi tehti  
suure rõõmuga, sest olime kõikjal tere-  
tulnud.

Unustamatuks jäävad kohtumishet-  
ked meie laskurkorpuse juhi kindrallleit-  
nant Lembit Pärnaga. Alati sõbraliku  
naeratusega, ikka vastutulelik kõigile.  
Vabadel hetkedel oli ta oivaline ja hu-  
moorikas seltsiline. Kõikjal valvas ta  
oma võitlejate heaolu eest ja samuti oli  
südamlik ta hoolitsus meie brigaadi  
eest.<sup>7</sup>

\* \* \*

«Kui minult küsiti ja päriti, kuidas  
ma oma rolle õpin, oli mul sellele alati  
raske konkreetset vastust anda. Kui ma  
õigust oleksin rääkinud, oleks mulle  
õeldud, et olen rolli ettevalmistamises  
pealiskaudne ja kunstinõuetele mitte  
küllalt vastav.

Iga uue rolli vastu on mul olnud  
alati aukartus ja teatud hirm: kas olen  
suuteline seda läbi viima? Olen loomu-  
likult püüdnud osasse sisse mõelda, sü-  
veneda, mõttes kujutlenud, kuidas tuleks  
nõutavat kuju vormida. Tulnud lavale  
proovi, olen aga tundnud, et minu väl-  
jendusviis ja mängulaad on väär, mulle  
endalegi võõras. Mõnikord ei leidnudki  
ma «õiget tooni». On olnud juhtumeid,  
mil rolli tagasi andsin, motiveerides  
loobumist sellega, et ei ole suuteline  
seda läbi viima. Direktor Paul Olak tun-  
dis mind ja rahustas, et küll ma juba  
«õige tooni» kätte saan. Ja see oligi  
minu omapära: ühel proovil, minust sõl-  
tumata, tundsin äkki, et esimene õeldud  
lause oli õeldud sootuks teisiti kui eel-  
mistel proovidel. Tundsin instinktiivselt,  
et olin õigele soonele sattunud. Selle  
järel ilmus ka vastav mäng. Instink-  
tiivselt olin leidnud põhialuse, millele  
juba järjekindlalt ehitasin üles kogu  
osa.

Olgu kuidas on: iga näitleja valmis-  
tab ette ja voolib rolli oma individuaal-  
sete võimete järgi ja pealtvaatajale ei  
paku vähimatki huvi teada, kuidas  
iga näitleja oma rolli kallal töötab —  
teda huvitab vaid tulemus.

Sageli kuuleme häáli publikust, et  
see või teine näitleja-näitlejanna nuttis  
laval tõelisi pisaraid, ja ollakse vaimus-



*P. Pinna ja T. Altermanni välja antud  
teatriajakirja kaanekiri (1909—1911)*

tatud sellisest kunstnikust. Kuid see  
pole veel kaugelki lavakunst. Kuulus  
prantsuse näitleja Coquelin on öelnud:  
«Lavakunst seisneb selles, et näitleja  
ilma tõeliste pisarateta teeskleks nuttu  
sedavõrd osavalt, et pealtvaataja seda  
u s u k s ja hakkaks vaadates ise nutma  
tõelisi pisaraid. Selline näitleja on vast  
alles tõeline lavakunstnik.»

Teesklemine laval on mõistetav,  
isegi nõutav. Kuid teesklemine kulis-  
side t a g a on alpinine ja suurustamine.

1944. a., kui M. Gorki nim. Leningradi  
Suur Draamateater pühitses 25-ndat  
tähtpäeva, kirjutas üks selle teatri juhti-  
vaid näitlejaid V. P. Politseimako:  
«... tuleb olla uudishimulik looduse  
vastu, elu mitmekülgsuste nähtuste vastu.  
Näitleja peab süvenema kõigesse, peab  
endasse imema kõiki muljeid ja kõikjal  
leiab ta mingeid hinnalisi hetki, rikka-  
likku materjali, millest voolib laval  
karakteri.

Näitlejal peab olema hävinematut  
uudishimu ja häbematust. Leidub näit-  
lejaid, kes mängivad iseennast, üha viil-  
des ja lihvides mingeid detaile. Ei! Mulle  
on see arusaamatu. Mina tahaksin män-  
gida kõiki osi, milliseid leidub maakeral.  
Mulle meeldib ennast moonutada, katse-  
tada vaataja üle oma võimu ja võita  
tema usaldust.»

Lugedes neid ridu, tundsin, et see  
näitleja on sõnastanud minu enda loo-  
mingulise kredo.<sup>8</sup>

*Teatri- ja Muusikamuseumi Pinna  
fondist tekstid valinud ja redigeerinud  
LILIAN KIREPE*

<sup>7</sup> Mälestused, III käsikiri, TMM T49, lk 133—141.

<sup>8</sup> Sealsamas, lk 93—95.

## Paul Pinna täna

Mida mõtlevad Pinna nime kuuldes need, kellele on jäänud ainult «mälestuste mälestused» (või ehk mõned põgusad noorpõlvemuljed)?

Mida võiks seostada tänases teatris Pinna kui ajalugu teinud konkreetse isikuga? Näitlejatüübiga? Pinna kui sümboliga?

Mis tähendus võiks olla sel juubelil eesti teatrile?

### MIDA MÖTLETE TEIE, KUULDES: PAUL PINNA — 100?

Paul Pinnat pole ma näinud ega kuulnud. Tean temast kaude niipalju, et ta oli lõbus ja huvitav mees. Olen selle põhjal veendunud, et talle meeldis näitemängu teha ja kunst ei olnud tema jaoks hammaste kiristamine või juuksekarva lõhkijamine või eneseohverdus. Praegu pole pealiskaudsus kunstis moes. Mingi lolli jamaga või odava pulliga ära parem välja tulegi. Kõik on nii tõsised ja traagilised, et tekib igatsus uue Pinna järele — kes laulaks kui linnuke ja kes pärast etendusi laseks endale välja teha ning lahutaks inimeste meelt, mitte aga ei kipuks ilmaasjata solvama ega tuleks käsitsi kallale, nagu praegused kunstimeistrid kipuvad vahel tege-ma. Ühesõnaga, ootaksin kunstillt teatavat pinna pealsust ja pinnalikku elurõõmu.

#### MATI UNT

Esimene assotsiatsioon noorel algajal mõni aasta tagasi: Pinna — suitsukarbid ja Napoleoni kübar.

Agas nüüd? Endel Pärna operetitaju, Eri Klasi reisimiskirg, Jüri Krjukovi haltuuralem-besus, Tõnu Kargi improvisatsioonivõime ja nahaalsus, Juhan Viidingu ironia, Aarne Üksküla töömaht, Peedu Ojamaa reklaami-misoskus, Eino Baskini populaarsus. Kui niisugusele väljamõeldud nähtusele hing sisse puhuda ja publiku ette lasta, siis võiks ju hetkeks tekkida «Paul Pinna täna». Ja seegi jääks äkki liiga väheütlevaks? Loodan, et täpsem pilt ehk tekib pärast Pinna mälestus-õhtu mahapidamist.

#### ROMAN BASKIN

Meeles on üks väga kauge talvine varahommik, kui ärgates valitses kodus veel vaikus. Alles hakkas valgeks minema ja kõik suured inimesed magasid. Tõusin ja paterda-

sin elutuppa, kus märkasin, et suures vana-aegses tugitoolis, akna all, istub vana mees. Tema käed lebasid lõdvalt ja pehmelt tooli käsitagedel. Pea pisut ettepoole vajunud, hingas ta rahulikult, nagu seda elutormidest vabanenud inimene ikka teeb. Väljas möllav tuisk oli akna praokile ajanud ning magava mehe õlgadele ja turjale oli tuisanud kenake lumehang. Lumehelbed lendles ka õhus ja mehe hõredates, tuulest puudutatud juustes. Seisin mehe ees ja mind valdas kange soov teda näpuga puudutada — onu, palun ärka, lund sajab!

Selle lume all magava mehe nimi oli Paul Pinna, kes eluteatris osaledes oli sattunud eelmisel õhtul meie poole ja kes öise liiklemiskeelu või transpordivõimaluste puudumise tõttu oli arvanud, et tugitoolis möödub õõ suurepäraselt.

Mõned aastad hiljem, juba koolipoisina mäletan, et lume aegu ta viimsele teekonnale «Estonia» teatrist läkski ja saatmas olid teda rahvahulgas.

Teatris on nagu ei kusagil mujal vajalik järjepidevuse tunnetus, sest nii hetkeline habras ja kaduv on tema loome. Looming kaob. Jääb vaid ajalugu.

Jah, võib öelda, et selle või tolle kirjaniku looming on mõjutatud Dostojevski töödest, et sel heliloojal on seoseid Mozartiga ja toda kunstnikku on inspireerinud Goya või Picasso. Agas väita, et tänapäeva näitleja on saanud loomeimpulsi Sarah Bernhardt'i, Moissi või Stšepkini lavaloomingust või et lavastajat on mõjutanud vanakreeka etendused — seda ei saa. Kahju. Väga kahju.

Veel 35 aastat tagasi mängis «Estonia» teatri laval mees, kes seisis meie tänase kutselise teatri alguse juures. Kuidas seda tunnetada ja eredana mälus hoida?

Lea Tormis avaldas siin ajakirjas hiljuti mõtte, et kui valmib uus «Estonia» teatrihoone, võiks kaaluda, kas vanas majas ei



*A. Dumas'-vanema «Kean». «Estonia», 1911.  
Kean — Paul Pinna.*

tasuks taasluua «Estonia» sõnateater. Arvan, et meie teatrikultuuri järjepidevuse seisukohalt on see väärt ja õigeaegne mõte. Tegid ju kunagi just selle maja lavalaudadel oma legendaarset kunsti Paul Pinna ja paljud teisedki eesti teatri suurkujud. Ning kui palju rikkam oleks meie homme teater, kui selline võimalus teoks saaks.

ENDRIK KERGE

### Panso parameetrite järgi oma Pinnast!

Pinna paiskas ja pillas, sest tal oli, mida paisata ja pillata. Pinna ei saanud laval rahu olla, kasutas kõiki olukordi, kiskus kõik asjad mängu. Teda ärritas mängima fantaasia lopsakus. Taheti, et Pinna satuks hoogu, sest oma mänguga kiskus ta teisi kaasa. Ta mängis väga hästi prantslasi. Ta mängulaad meenus prantslasi. Kuid traagilistes tõusudes oli tal vene hingestatus.

P. Põldroos  
(V. Panso raamatust  
«Töö ja talent  
näitleja loomingus»)

Pinna nimi ütleb mulle väga vähe kui mitte vähematki. Pole mul mingeid kokkupuuteid Pinna endaga, ei saanudki olla (kui Pinna suri, olin kolmene).

Ometi on Pinna sümbol, meie teatriloo üks tähiseid. Ja, eks tänu Pansole, ole jäädvustatud ta sõnas, paika pandud tema koht ja tähtsus teatri arengus.

Pinna on näide kustuvast (õigem oleks öelda tasapisi tuhmuvast) kultuurimälust, kus aegapidi jääb suhu vaid nimi, mille mõtted ja haare kaotavad konkreetsuse ja lõpuks ei tähenda midagi muud kui kummalist (maagiliselt kõlavat) müüti. Nii et nautides Pansot (keda ma usun), tema suleharrastust Pinnast (mida ma usun), tuleb tahtmine leida enese tunnetusümbrusest ligilähedastki näidet, samasugust kunstnikku — rahva lemmikut, kellest võiks ehk sama hasartselt vaimustuda, samas keelitada end ettevaatlikkuseks, hoidumaks kõrgekaarelistest hinnangutest, et mitte lasta üldpopulaarsusest end uimastada. Imeline kiirgus, sädelev temperament, fantaasia lopsakus lavalises tegevuses (Panso järgi) ja kõike seda võimendamas rahva kiindumus oma väljavalitusse. Kes minu ajas (60. aastatest alates) võib kanda samaseid omadusi, kelle kohta võiksin hüüda samu superlatiive ja samaaegselt ohata ande tühjust raiskamisest, nagu teeb seda Panso Pinnast mõeldes? Kes oleks minu aja Pinna, kui mõel-

da sellele, mida suutis ja tähendas oma ajale Panso Pinna? Kes ja miks?

Ehk — Ants Eskola? Sest tõesti nähtukogetut on tema puhul küllaga, millest kasvatada arvamust, iseloomustamiseks suurt kunstnikku, aja südametukset, ajas armastatud. Kuid Eskola on liialt isemoodi nähtus, et temaga kedagi kõrvutada, et teda näha järgnevuses ja teisesenduses eelnenutega. Ja temagi on pärit sealt piiriga tähistatava aja tagant, kus ilma tegi käesolevagi artikli põhjus — pind. Nõnda et Pinna, Eskola... jah, aga veel lähemale praegusele hetkele. Kes oleks täna võrreldav samade parameetritega?

Juba algusest peale pingestub mu huulil P-täht, nagu peaks nüüdnegi Pinna-tüüp — vaimustav karakterkoomik — algama sama alfabeedimärgiga. Paskin! Me tunneme aga pehme häälikuga algavat nime — Baskin, Eino! Teist jumaldatumat, eredamat, osavamat Dionysose teenrit ma tänases päevas leida ei oska. Baskin on meid nutta naerutanud sadades jantides ehk sketšides ja komöödiates, on meie aja oodatum ja sõnaseade avaram draamaartist. Baskin pole aga mänginud: Napoleoni... jt, küll aga mitmeid teisi unustamatuid võitlejaid.

Nagu Pansol on Pinnale ette heita traagiliste kangelaste mängimisel järjekindlustust, võib Baskini puhul kummitada ettevaatlikkus või õnnetu saatus, mis on juhtinud teda näitekunsti tõsistest ja sügavatest karidest — klassikalistest suurrollidest — märkamatu mööda.

Ometi on Baskin kordumatu, sama uni-kaalne kui Pinnagi — ta on hirmutavalt vitaalne, nakatavalt elama virgutav, vaatamata kõigile oma haigustele ja hädadele, näideldud ja näitlematutele. Nagu Pinnal, on ka Baskinil lugematul arvul jäljendajaid ja matkijaid, kes tahavad läbi lüüa sõnalise mängu tribüünil: ikka kuuleme Baskini intonatsioone — häälevärvingut, lauserfümi, mõttepüanteeringut.

Kuid olulisim, n-õ tuum Panso uurimuses Pinnast on hool: rõõm ja mure kordumatust talendist, kes on rahva ühisvara, kellega tuleb õrnalt ja hoolikalt, kaitsvalt ja ka kriitiliselt ümber käia — et Pinnad ei kooruks pinnuliseks, et Pinnad ei jääks pinnaliseks. Nõnda ka Baskinist, nõnda igast teisest lavameistrist kaugele ette ja meie ajalgi, kui nende tugevate ja pehmete algustähtede sümbol-sesse ritta astuvad teised: Ü, K, S, ...!

Miks kiidan ma Baskinit ja veel kedagi? Ehk olen ma nende sõber, meelitaja, äri-kaaslane? Või tõstes neid, upitan ennastki? Kõik võib olla. Ainult et ma räägin (suure Pinna põhjal) oma Pinnadest kui kunstnikest, keda ma austan, imetlen ja pead vangutan, kuid kellelt ma ikka ootan suuri teatri-alamusi. Lavakunstnikke (mitte professionaale)

on ülimalt vähe. Neid tuleb karta ja kadestada, hoida ja hellitada, sest ainult neilt on oodata ootamatut ja haaravat, mille järele me alati igatsust tunneme.

## RAIVO TRASS

Eesti keeles nimetatakse teatrit veel näitekunstiks, mitte kuuldu-loetu-kõmu-kumu-mälestustekunstiks. Nii ei ütle mulle suurt midagi reisimuljete teatrielamused, ei mana silme ette pilti mälestusteraamatud, nii liikus nädalapäeval Tallinnas Düsseldorfis näitlejate hulgas kuulus Stefan Wigger, kes oma koha Euroopa esimese kolme näitleja hulgas sai kätte alles 19. mai õhtul, kui oma silmaga nägin «Kontrabassi» etendust.

Agaga ikkagi räägitakse ning kirjutatakse siiani Paul Pinnast. Mitte Aleksander Johansonist, kelle kohta Pinna ise oma «Mälestustest» 58. leheküljel ütleb: «... Meil tänapäeval sellist lavakuju enam ei leidu. Oli kuidagi tüüpiline ja täisvereline näitleja.» Tähendab tollal, kui nii mõnigi saalis istuja oleks võinud lavalolijaga oma kohad ära vahetada. Sel ajal, kui südamehääli vormis aja käsu, kui puudus televisioon ja teatrikuu ning probleemi — kas lavastaja- või näitlejateater? — ei osatud veel oletada.

Agaga koos teatriga loodi ka publik, siis publikuprobleem oli kohe platsis, sest suures alustamise tuhinas oli lavale toodud ka operett ning elumuredest väsinud vaataja leidis otsekohe, et laulumäng tema närve palju paremini rahustab kui «Tuulte pöörises». Saalis istusid nii kirjanikud kui ka nappi lugemiskusega sellid, kes teatrit üldse esimest korda elus nägid ning kellele etendus ise põnev võis olla. Kuid ainult lühikeseks ajaks ja üheks korra. Ja kuigi väiksemate kogemuste ja oskuste juures maksis eriti teatri põhireegel — mis südamest tuleb, see südamesse läheb — pidi sinna kuuluma veel varjundite ja pooltoonide tulevärk, mille aluseks sügavad psühholoogilised keerdkäigud, sest nii härrad kui seltsimehed näitlejad teavad, et saalis istuvad inimesed ei kaota oma intuiitivist inimlikku tarkust ega lase endale eriti hambasse puhuda.

Kas tekkis filigraanne dialoog iseenesest, kas kujunes meisterlikkus ainult etenduse improvisatsioonist, kui inspiratsioon publikut ja lava (vaheldumisi ja vastastikku) laadis? Kas piisas sellest, et juba koolipoisina klassi ees kõiki naerma ajasid? Võib ju anne olla ka oskus ennast tööle sundida... Kuid kui Pinna tundis mängimisest lõbu ja rahuldust ning kontsentratsiooni lähtepunkt oli hea tuju, siis kes keelab siit järeldada, et kui sa pole Pinna, siis tööta nagu Lauter — ning rõõmu võid tunda ikka nagu Pinna?

Me teame tolleaegset ühtteistkümmend proovi, kuid ei tea nende intensiivsust.

Vahest mingi analoogia võime tuletada raadiokuuldemängu ja filmivõttega, kus esimese intensiivse tutvumise resultaat jäädvustatakse, tänapäeva teatris aga läbi tühimuse ja väsimuseetapi sügavuti minnes sageli ka uuele tasandile jõutakse. Austuse märgiks Suurele Alustajale jääb see järeלטulijatele rõõmsaks kohustuseks.

TÖNU AAV

Võinuksin teda näha esinemas, kui oleksin veidi varem hakanud teatris käima, alustasin umbes neljateistkümnese — Pinna oli hiljuti surnud.

Mu elu esimene teatriramat oli Paul Pinna «Mälestused» I. Tükkis ajaks ainus. (Võib-olla üldse üks väheseid, mille olen huviga lõpuni lugenud(!)) — teatrikirjandus ei ole mu armastus.) Ju kujundas see raamat mu teatrimõistmist — ikkagi algus. Miks muidu kahetsen mõnikord, et sündisin liig hilja, miks muidu kurvastan mõnikord, et tuli aeg, «kus romantiline teater oli lõppenud», miks muidu muutun mõnikord nukraks, et «romantiline Kean pidi ajaloo kuliside varju taganema»...

\*\*\*

Kui palju jõudis Pinna mängida esimese tosina aastaga (seda ilma radio, TV ja filmiga) ja kui vähe mängime meie omas ajas! Jah — «uus ajastu uute autoritega nõudis uusi kunstiprintsiipe». See tähendab süvenemist, pikemat prooviperioodi ja järelikult vähem rolle hooajal. Ju see kõik on õige. Ju see peab nii olema. Agaga ikkagi — kui mõtlen, miks vallutab mind vahetevahel (ja sugugi mitte harva) teatritühimuse, miks pole tihti peale «i h a proovi teha», nagu tegi Pinna, siis arvan: võib-olla sellest, et tänane etendus on juba saja kahekümnes, võib-olla sellest, et proove on veel ees hulganisti, aega nämmutada küll, ja igatsen tagasi purjelaevade aegu, mis nõudis uljaid meremehi, kelle hulgas üks lendavamaid hollandlasi oli Paul Pinna. Küll on vist igav olla madruseks moodsaama elektroonikaga varustatud uurimislaeval!...

Uus ajastu uute kunstiprintsiipidega. Me uurime, puurime, süveneme pikka aega, oleme targad ja tõsised, jõuame üpris sügavale välja, meie etendused on süvahoovalisemad ja kunstikõrgemad kui Pinna-aegsed, aga on nad alati paremad, vaadatavamad, kõitvamad?...

\*\*\*

... Reisijatemass seisab ookeanilaineri reelingu ääres ja jälgib naudinguga delfiinide mängu veepinnal. See on meelikõitev vaatepilt. Rahvas on vaimustatud. Delfiinid sukelduvad, neid on veel näha, kaua ujuvad nad mõtterikkalt siia-sinna. Rahvahulk ree-

lingu ääres kahaneb tasapisi. Delfiinid sukelduvad veel sügavamale, neid pole enam näha — reelinguäärne jääb hõredaks. Püsivad ainult fanaatikud ja delfiiniteadlased oma aparaatide ja mõõteriistadega. Sukeldutakse akvalangide või süvaveegondliga delfiinide jälgedes. Aeg-ajalt ilmub uudishimulike parv reelingu äärde, rohkem küll vist uurijaid uudistama... Tekil mugavates lamamistoolides, salongis illuminaatori ääres imetleb rahvas pokaali või õllekruusi taga istudes ookeani sügavust, meenutab õndsalt ohtes delfiinide võrratuid vallatusi ja sõnab nukra naeratusega: «Enam nad ei tule — nad on nüüd sügaval!»...

\* \* \*

Aga kui praegu pakutaks: ole lahke, mängi — 10 kuni 12 rolli aastas, siis kas me oleksimegi selleks võimelised? Kas saaksid enam sellega hakkama need meie aja potentsiaalsed «spontaanse jõuga paiskajad ja pillajadki»? Ent kribinal-krabinal tõttab aeg — ja kui palju jääb mängimata, mida võiks, võinuks mängida!...

\* \* \*

Paul Pinna sünnist saab 100 aastat. Tahaks, et täna sünniks poiss, kellest tuleks tormlev ja tunglev, surisev ja säde-

*H. Bahri «Kontsert», «Estonia», 1910. Gustav Heink — Paul Pinna.*



meid pilduv artist — võib-olla tooks ta romantilise Keanigi kulisside varjust välja, kas või mõneks ajaks; võib-olla saaks temast Pinnaga võrdväärne verstaapost eesti teatri ajaloo järgmiseks aastasajaks. Üks peaks ju sajandis olema!

AARNE ÜKSKÜLA

Kui mina mõtlen Paul Pinnast, siis esmajärjekorras mõtlen ma sellele, et kõik žanrid on võrdõiguslikud ja näitlejameisterlikkuse kasvuks ning tema populariseerimiseks vajalikud.

Pinna — kabareeartist  
 Pinna — konferansjee  
 Pinna — kupletist  
 Pinna — operetikoosik  
 Pinna — karakternäitleja  
 Pinna — traagik  
 Pinna — sõnameister  
 Pinna — lavastaja

Keda võiks nüüd kõrvale panna?

(Ja veel: Pinna ajal ei olnud TV-d, ainult teatrilava, ringreidid mõõda Eestimaad ja napilt raadiot.)

Veel kord toonitaksin, et neil, kes peavad üht kunstžanrit teistes eelistatumaks, suhtuvad eitavalts kergetesse kunstidesse, ei õnnestu kunagi saavutada Pinna populaarsust eluajal ja legendaarsust pärast surma.

Noored näitlejad peaksid aru saama, et Paul Pinna nime taga on tohutu töö, töö ja veel kord töö. Hommikust õhtuni ja õhtust hommikuni, kui arvestame, et kabaree lõpetas tegevuse kell 5 või 6 hommikul, aga Lauter nõudis näitlejat proovi kell 10.

Olen kindel, et 2084. aastal on olemas niisama legendaarne eesti näitleja, ainult tema nimi on praegu veel teadmata. Aga see peab olema andekas ja kõva töömees.

P. S. Mulle tundub, et sõna «akademism» oli Paul Pinnale võõras.

EINO BASKIN

Lavastajaid on praegu meil ju vähe. Häid lavastajaid. Peaks nagu olema jälle soodus aeg Pinnade tekkimiseks. Aga miks ei teki siis?

Näitleja on lavastajata ikka väga abitu, vähemalt niipalju, kui mina olen kogenud. Panebki imestama, kuidas Pinna küll omal ajal sai? Ta haaras arvatavasti ikka lennult peamise mõtte näitemängus või loos, mille kätte võttis.

Tundub, et näitleja funktsioon või positsioon on sealtpeale kuidagi muutunud... Praegu on vist nii, et sa võid ju esimesel lugemisel või ka analüüsiproovil aru saada, aga kas sa seda kohe hommepäev ka laval



realiseerid? Tegemisvalmidus! Enda tundmine! Kas ehk just see pole Pinna? Ja eneseusaldus! Peamine, mis Pinna puhul võib, on eneseusaldus.

## ANDRUS VAARIK

Esimene hetkevisioon — Paul Pinna täna?

Paaril viimasel aastal käibele läinud lõop, noorartistlik «kaasahüüe» itkule eesti teatri kroonilisest kriisist: «Pinna ja Altermann on surnud. Mina ei tunne kah ennast enam hästi...»

Nüüd tundukse meie teatriloo suurmehe juubeliümaruses tõepoolest mantlipärijat otsitavat. Kuigi näitlejasuurus on väärtus, mis läbi aegade halvasti võrdlusele allub. Või siiski... Ons võimalik tänases päevas leida nii vaieldamatut liidrit, nii üleüldist lemmikut, nii legendaarset tooniandjat vestivärvis ja lipsumoes? Vahest on, aga... t ä n a s e k paraku mitte enam teatrist.

Pinna kaasagsetegi jaoks oli ta küll «möödupuu, aga liiga pikk, et sellega üldse kedagi möötma hakata».

Minu kui juba mälestuste mäletaja jaoks on põnev ka see Lauteri meenutuskind: «... oli väga palju poosi, ülemängimist, ülepakkumist, ja me tahaksime, et ta (PINNA) olnuks lihtsam inimene, aga me ei tohi unustada, mis aeg siis oli. Näitleja oli nagu kohustatud selle palga eest, mis ta sai, esinema mitte ainult laval, vaid ka siis, kui ta teatriuksest välja astus. Siis oli ta tänaval nagu elevant, keda vaadati kui maailmaimet.»

Ei, tänased rahvakunstnikud ja lemmikud ei tõuse tänavapildis elevantideks. Noh, asi siis ikka palgas, jah?...

Mul on tunne, et seesama aval teatrasusetarve, tänavalt lahkunud, on harvemaks jäämas ka laval. Ajajõnksud näitlejaolekus ja -sisus. Nüüdseks on artistid üleüldse LIHTSAMAKS saamas. Ajastu lühikokkuvõte ja kroonika on teksastesse pugenud. Hm! Kuidas küll aeg-ajalt tahaks, et see väide ülekohtuselt kõlaks... .

## TOOMAS LÖHMUSTE

«Nii töötati tol ajal primitiivsetes oludes suure armastusega. Kõik 35 etendust 1906/07. hooajal lavastasin ainuüksi mina ja mängisin ise ka kaasa.»

See oli kutselise «Estonia» algus ja — paralleelselt Menningu «Vanemuisega» — kogu eesti kutselise teatri algus.

Alati ei tule meeldegi, et nende mälestusriidade autor Paul Pinna oli tollal vaevalt 22-aastaseks saanud.

Sellele mõtlesin, kui TMK oma ringkirjas küsis «Paul Pinna 100? Paul Pinna täna?»



F. Hebbeli «Judith», Eesti Draamateater, 1920. Holofernes — Paul Pinna.

Kirja lõppu oli intrigeerivalt lisatud osa Hamlet'i kuulsast monoloogist. Et vastajad ei hakkaks kaalutlema ja targutama, vaid esimese visiooni kohe paberile paneksid? Või et Pinnal polnud enamasti aega ja püsi liialt targutada, vaid ta tegi nagu pooljuhulikult teoks mitmed «lennukad ja tähtsad ettevõtted?»

Kahju, et mul oma elukutse tõttu ei saa olla enam värsket esmavisiooni. Meelde tuleb liiga palju kuuldut-loetut ja südantkraapivalt ka see, et Pinna monograafia ikka veel puudub.

Olen väikelapsena Pinnat operetis (võibolla «Poola pulmad»?) näinud, aga ei mäleta: tahtsuhulluna jälgisin tantsijaid. Mäletan Pinnat hästi kardinal Mazarini väikeosas sõjajärgses «Kolmes musketäris» «Gloria» laval. Mäletan samast ajast (juba haige) Pinna sisemist jõudu ja haaret MacPhersonina «Vene küsimuses» (aga südamega mäletan sellest etendusest hoopis Ants Eskola Smith'i)...

Ei, mul pole õiget puhtisiklikku mälestust Paul Pinnast. Miks kinnitavad kõik vanema põlve näitlejad ja teatrivaatajad, Pinna olevat meie suurim näitleja, aga jutustavad temast peaaegu eranditult ainult anekdoote? Ja üht laadi anekdoote.

Eks suurt teatrielamust olegi raske edasi jutustada. Eks anekdoot ole populaarsuse tunnusmärk. Sisaldades teinekord osa tõestki.

Millest koosneb kunstnikulegend, on üsna võimatu öelda. Pinna ümber lehvis see elu-

ajal, järelkuma ulatumas nüüd nendenigi, kel enam mälestuste mälestustestki aimu pole, täpsetest tõsiasiadest rääkimata.

Kumiseb kõrvus (nagu oleks ise kuulnud!) poollegendaarne-pooltõene sõnapaar sõjaaegsete kunstiansamblite ringreisipäevilt eesti väeosades. Kui näitlejad polevat parooli teadnud, siis hüüdnud: «Paul Pinna!» ja tunni-mees vastanud: «Lase minna!»

Paul Pinnat tundsid praktiliselt kõik eestlased. Selliseid mehi pole meil kuigi palju olnudki.

Paul Pinnat, inimest Paul Pinnat ei tundnud päriselt vist mitte keegi. Nii väitsid näiteks Ants Lauter ja Voldemar Panso; kaldun neid uskuma. Sisse vaadata polevat ta enesele naljalt kunagi lasknud. Või ehk lavaloomingu suurhetkedel siiski?

Puhastverd artistitüüp elus ja teatris, jumalast antud andega ajalaps. Kõige hea ja halvaga, mida see kaasa toob.

On väidetud, et Pinna oleks võinud olla veel suurem kunstnik, kui...

«Kui» ja «oleks» ei maksa midagi. Maksud see, mis oli, on ja jääb muutuvast loovimesest muutavas ajas.

Sellepärast on tänane kohustus vähemalt esmane faktoloogia (anekdoodid ka) kirja panna. Pinna jõudis tohutult palju ära teha, pelk loetelugi tuleb pikk.

See osa Pinna mälestustest, mis visandlik-katkendlikku mustandkäsikirja jäi, näeb ehk ka kunagi trükivalgust.

Ja siis üldistus. Paul Pinna ja tema aeg. Panso kirjutustest ei pääse siin üle ega ümber. Kunstnikuvaistulise uurijapüüdega on ta tabanud olulisimat. Põhi on pandud.

Agas see tabamatu fluidum: sära, võlu, haare, nakatavus, improvisatsioon, leidlikkus, kiired mõttesillad jne, jne, jne. Oleme neid eesti Pinna-järgselgi laval aeg-ajalt tajunud ja loodan, et need massimeediumidegi ajastul päris peenrahaks ei vahetu. Siis elaks midagi pinnalikkusest (mitte pinnalikkusest!) edasi.

Kergem on õppida suurmeeste nõrkustest. Need on õpitavad, annavad vabanduse ja ettekäände pealegi. Mõelgem parem täna: kas meil jätkub paupinnalikkust

lusti  
elujõudu  
loomisrõõmu  
vastupidavust  
pealehakkamist  
tutsemistahet  
töövõimet

ja — see sõna on küll rohkem Lauteri juurde kuulunud — vastutustunnet? Kui ringiga alguse juurde tulla: noorel seiklejal oli ju kasulik Liibavi-leping taskus, kui ta Altermanni telefonikõne peale Tallinnasse «olukorda vaatama» sõitis. Et sinna jäädagi, sest «eesti kutselise teatri loomine kohustas mind».

LEA TORMIS



E. Vilde «Tabamata ime», «Estonia», 1913.  
Dr Vaik — Paul Pinna, Lilli Ellert — Netty Pinna.

## Paul Pinna nimelised preemiad

### ANTS ESKOLA



O. Mirbeau' «Äri on äri», 1934. Isidore Lechat — Paul Pinna, Xavier Lechat — Ants Esperk (Eskola).

### ENDEL PÄRN



Vestlushoos on Paul Pinna ja Endel Pärn. 1945.

# Kuidas meil klaverit mängitakse

VIRVE LIPPUS

Kontserdihooaeg 1983/84 on lõppenud, on tulnud aeg teha kokkuvõtteid, mõlgutada mõtteid selle üle, kuidas meil praegu klaverit mängitakse, mis eriti õnnestus ja meelde jäi, millest jäi vajaka. Tänavune pianistide talv möödus eriliste vapustusteta. Ei olnud meelietrutavaid konkursse, mis oleksid klaverimängu hoobilt avalikkuse tähelepanu keskpunkti tõstnud. See-eest toimus rida kaalukaid sooloõhtuid ja muidki kontserte, kus pianistid näitasid oma loominguulisi saavutusi juba igäihe enda maitse ja loomuse järgi valitud kavades.

Meie pianistide noorema generatsiooni kohta on juba aastaid lausutud palju kiidusõnu, jätkub ka publiku huvi nende ettevõtmiste vastu. Aga aeg läheb ja järsku märkad, et meil polegi enam tegemist nii väga noortega. Kuigi enamik aastate poolest veel läheb ametliku noormuusiku (-teadlase, -kirjaniku) piiri alla, on 30 eluaastale lähenev või sealt juba üle jõudnud pianist siiski täiskasvanu. Üldjuhul on ta lõpetanud õpingud ja asunud iseseisvalt astuma nn suure kunsti poole, on tundnud juba elu ahvatlusi ja lüüasaamisi, on vaevanud pead leivamuredega. Nagu ütles J. Järvet tänavusel konservatooriumi lõpuaktusel, on tee «suure kunsti» juurde raske ja konarlik, täis komistamisi ja kukkumisi, millest ei või lasta end heidutada see, kes tunneb endas tõelist kutsumust midagi saavutada.

Järjest suuremat rolli mängivad pianisti edasises arengus tema vaimsed ja tahtelised omadused, tema loominguuline energia ja soov ennast teostada. Järjest kindlama kuju võtab ka see, mida keegi näeb kunstis ja elus üldse, milles ta näeb enda kui kunstniku missiooni.

Sel hooajal esinesid oma sooloõhtutega jällegi kõik möödunud hooaja ülevaates ülesloetud pianistid (L. Kõlar, TMK, 1984, nr 1), välja arvatud Moskvas veel õpinguid jätkavad I. Ilja ja L. Väinmaa. Vanematest pianistidest kuulsime «Estonia» kontserdisaalis A. Kuuseoksa, Kadriorus L. Metsa, L. Sem-

perit, V. Rumessenit, ja väiksemate kavadega paljusid teisi.

Mis suunas keegi on arenenud, millest repertuaarist huvitatakse — eks selles kajastu meie muusikaelu üldisemadki tendentsid.

Kõige sirgjoonelisemat tõusuteed on sammunud kahtlemata Kalle Randalu. Vist ainukesena meie pianistidest ei ole tal põhjust kurta esinemisvõimaluste vähesuse üle. Kaks erineva kavaga sooloõhtut Tallinnas, korduvad esinemised koos sümfooniaorkestriga, kontserdireisid, mis ulatuvad mitmesse välisriiki, viitavad juba õige silmapaistva kontsertpianisti hõivatusele. Võimalused võimalusteks — peaasi on see, kuidas neid kasutatakse. K. Randalu puhul teeb erilist rõõmu see, et tal jätkub võimekust ja nõudlikkust enese vastu, et mitte lasta kvaliteedil lahjuda kvantiteedis, vaid vastupidi — sagedaste esinemistega omandatud professionaalseid kogemusi kasutab ta järjest kaalukamate kunstiliste ülesannete lahendamiseks.

Selles mõttes olid eriti tähelepanuväärsed K. Randalu juunikuised kontserdid Kadriorus ja Raekojas Schuberti ja Liszti teostest, mis ta oli pühendanud oma õpetaja professor Bruno Luki 75. sünnipäeva tähistamiseks. Äärmiselt tõsine süüvimine teoste kõigisse detailidesse, hetkekski käest laskmata läbi-vat arengujoont, reljefne, täpselt doseeritud kõlaline teostus võimaldasid kuulajal täiel määral nautida teostes peituvaid rikkusi. Märkimisväärne on K. Randalu rütmikäsitlus. Juba kogunud meistrina annab ta endale alati aega kõike olulist välja tuua ja vajalikult alla kriipsutada. Tema mängus valitseb rahu ja väljapeetus, mille taga on siiski alati tunda suurt jõudu ja energiat, sisulised taotlused ja pianistlikud vahendid on tasakaalus. Mis on planeeritud, see saab ka teoks.

Elavat huvi äratas Eesti NSV Helioloogate Liidu kongressi eel Raekojas toimunud kontsert, kus K. Randalu esitas eesti uuemat klaveriloomingut. Võime kiiresti haarata ka õige komplitseeri-

tud teoseid ja panna nad kõlama helilooja kavatsuste kohaselt (ja isegi veel huvitavamalt) teeb K. Randalust hindamatu abilise meie heliloojatele.

Viimaste aastakümnete üks huvitavaid tendentse pianistide repertuaarivalikus mitte ainult meil, vaid kogu maailmas, on huvij tõus Liszti teoste vastu. Ja just nimelt kogu tema looming, mitte ainult selle traditsioonilisema osa — virtuooslikult säravate lööknumbrite vastu. Need viimased on juba üle saja aasta olnud kontsertide armastatud lõpunumbrid, ovatsioonide vallapäätjad. Mitmed autoriteetid on aga Liszti pidanud peaaegu et teisejärguliseks heliloojaks. W. Georgii näiteks tsiteerib oma põhjalikus klaverimuusika ülevaates Liszti rääkides Goethet: «Es genügt grosses gewollt zu haben.» See juba eeldab, et grandioossetest kavatsustest poleks nagu kaugemale jõutudki. Mis siis on juhtunud, et järsku on jõudnud mängijate ja kuulajateni Liszti hilisema loomingu isearalik harmooniline keel ja kõlapilt, sellesse kätketud filosoofiline sõnum? Kas pole mitte sonoristika osatähtsuse tõus tänapäeva muusikas (nii süva- kui ka levimuusikas) juhtinud interpreetide tähelepanu Liszti hämmastavale kõlalisele fantaasiale, sonoristlikele võimalustele tema klaveriteostes, ka neis hilistes, kus on esimesel pilgul vaadates õige vähe noote. Tagaplaanile jääb tehnilise meisterlikkusega braveerimine (viimaseta muidugi ei maksa Liszti juurde minnagi), oluliseks muutub kõlakujundite kõrvutamise ja vastandamine, rütmisugestiivsus, mõtte- tihe deklamatsioon.

Ka meie pianistid pöörduvad järjest sagedamini Liszti teoste poole. Juba eelmistel aastatel võis huvitavaid Liszti-tõlgendusi kuulda R. Rannapilt, I. Sillamaalt jt. K. Randalu mängis eespool mainitud kontserdil tema kaks legendi ja «Benediction...» «Rännuaastate» kolmandast kogust. P. Lassmann pakkus veebruaris toimunud kontserdil eesti muusika ja Raveli teoste kõrval välja omapoolse Liszti-tõlgenduse. Kuulsime «Rigoletto» parafraasi, «Hispaania rapsöödiat» ja lisapala, mis veel eriti põnevalt mängitud aariat Rossini «Stabat materist» Liszti transkriptsioonis.

Peep Lassmanni muusikatunnetus ja ka mängulaad on märksa lihtsamad, sirgjoonelisemad, võiks öelda ka, et suurejoonelisemad kui Randalul. Mängija aktiivne mõte ja kujundustahe on suunatud teose põhiliste liikumiste ja arengujoonte tabamisele, detailid kujunevad

nagu iseenesest. Ta kuulab neid huviga, kuid ei pea vajalikuks neid publikule eriti serveerida. Dünaamiline amplituud on tal ehk laiem nii *forte* kui ka *piano* suunas, üldine kõlapilt aga pastelsem, värvide poolest tagasihoidlikum.

P. Lassmanni menuka soolokontserdi kõrval ei saa jätta märkimata tema erakordset meisterlikkust ansamblistina. Partner võib temaga koos mängides alati kindel olla, et tempod on hästi valitud, faktuur peenelt kuulatud, vorm selge ja ülevaatlik. Selle kõige eest hoolitsetakse nii diskreetsetelt ja sundimatult, et solist oma isikpärestes väljendussoovides end kuidagi ahendatuna ei tunne.

Lugupidamisväärse järjekindlusega annab kontserte pingelise pedagoogilise ja ühiskondliku töö kõrvalt Toivo Nahkur, saavutades üha suuremat lavalist enesekindlust ja kujunduslikku reljeefust. Ka tänavune kava Mozarti, Brahmsi, Prokofjevi ja Beethoveni teostest (viimaselt kuulus kavasse üks tõsisemaid ülesandeid — viimane klaverisonaat op 111) oli hästi läbi mõeldud ja läbi viidud. Vahel häirib ainult pisut ülepingutatud õpetlikkus oluliste momentide väljatoomisel ja mitteküllaldane üleolek rütmiprobleemidest.

Kirjamehena on endale kõlava nime teinud Madis Kolk. Vahel kipud isegi unustama, et ta oma ametlikult kvalifikatsioonilt on siiski pianist, ja pealegi pidevalt töötav ja arenev pianist. Seekordne kontserdikava väärts tähelepanu oma ülesehituse poolest: Mozart Räätsa raamis. Siduda Räätsa ja Mozartit pole juhuslik tuju. Rääts on ise korduvalt viidanud Mozartile kui ühele oma inspiratsiooniallikale. M. Kolk kasutas üksikuid numbreid Räätsa «Marginaalidest» nagu kuulaja häälestamiseks Mozarti sonaate lainele, ja seda päris edukalt. Pearõhk kontserdil oli siiski asetatud Mozartile, kelle teoste mänguprobleemidesse interpreet oli ilmselt põhjalikult süvenenud. M. Kolgi klaverikäsitlus on viimastel aastatel muutunud järjest elavamaks ja värvikamaks. Kontserdil suutis ta luua meeldiva kammerliku musitseerimise õhkkonna. Eriti jäi meelde a-moll sonaadi keskmine osa oma haarava meeleolu, väljapeetuse ja laitmatu kõlalise teostusega. Kiiretes osades võiks anda endale rohkem aega kõike kuulata ja välja mängida (sama võiks öelda isegi C-duur sonaadi aeglase osa kohta). Küsitav on, kas kiiretes osades maksab üldse nii kiireid temposid valida.

Näib, et viimasel ajal pianistid eelstavadki kirjude kavade koostamisele tõsisemat süvenemist ühe autori loomingu- se — igati positiivne nähtus, mis tavaliselt toob endaga kaasa märksa huvitavamad tõlgitsused. Rein Metsa klaveriõhtust oli teine pool pühendatud tervenisti Skrjabini loomingu- le. Viimastel aastatel tervislikel põhjustel harvemini esinenud pianist sai just Skrjabini teoste üle kontserdi esimest poolt kammit- senud teatud otsustamatusest ja saavut- tas (kõige täielikumalt 9. sonaadis) selle jäagitu teose ja interpreedi kokkusula- mise mulje, mis R. Metsa mängule ise- äraliku poeetilise võlu annab. R. Metsa õnnestumiste hulka tuleb lugeda kindlas- ti ka Kadriorus toimunud kammerkont- serte Messiaeni loomingu- st koos U. Vul- bi, V. Vurmi, L. Metsa ja L. Tamme- liga — jällegi autori loomemaailma ja helikeelde põhjaliku süvenemise tule- mus.

Ühe helilooja — J. S. Bachi — teos- test oli põhilises osas koostanud oma sügise kontserdi kava ka Ivo Sillamaa. Kontserdi algus oli paljutõotav. I. Silla- maa on viimasel ajal palju tegelnud Bachi ja üldse barokkmuusikaga. Ta on tuttav ajastu hõngu ja esitusmanee- ridega. Kuid paistis, et seekord oli inter- preet vist jäänud ajahätta kontserdi ettevalmistamisel ega suutnud anda oma parimat. Ega pole kerge leida igapäevase kontsertmeisteri- ja pedagoogitöö kõrvalt aega ja energiat sooloõhtu ettevalmista- miseks. Töö organiseerimine ja õige ajas- tamine ongi vist iseseisva kunstnikutee algperioodi üks kõige raskemaid mo- mente. Teadmisi ja oskusi on ju kogut- tud küllaga, kuid ikka kipub aeg napiks jääma, et neid kõiki kasutada, endale küllaldast esinemiselset treeningut or- ganiseerida jne.

Niisuguste probleemidega seisab sil- mitsi iga tudengiseisusega hüvastijät- nud eneseteostamisele pürgiv mängimis- himuline noor interpreet. Mida teha, mi- da tegemata jätta sellest, mis sulle pa- kutakse ja sinult nõutakse, mille nimel mida ohverdada — eks selles valiku tege- mises avaldubki isiksus, tema missiooni- tunne, kujunevad tema hilisema tege- vuse põhisuunad.

Valikuprobleemid on pidevalt vaeva- nud Rein Rannapit. Väljapaistvalt või- mekas nii pianistina kui ka mitmekülge profiiliga levimuusikuna, on tal olnud tähelepanuväärseid saavutusi mõlemal pool, mõlemad žanrid on teineteist mõ- jutanud ja ühiselt vorminud tema kül- laltki iselaadse interpreedinaatouri. Vii-

masel ajal kipub aga vaekauss kaldu- ma levimuusika poolele. Kas pole või- malik hoida siin tasakaalu, olla lihtsalt muusik, kes valitseb mitmesuguseid stiile ja on võimeline muusikateose idee (kui seda seal on) avama adekvaatsete vahenditega, nii nagu me pianistilt oota- me, et ta erinevalt läheneks Bachi, Mo- zarti, Stravinski või Skrjabini teoste- le? Paistab, et see on raske (kuid kindlasti mitte võimatu) ja seda rohkem muusika- väliste tegurite tõttu, tegurite, mis ei tulene muusika olemusest, vaid tema retseptioonist, muusika kui kauba hin- nast (ja omahinnast!), muusiku ühis- kondlikust prestiižist.

R. Rannap ei ole «kabinetipianist». Temale on otse eluliseks vajaduseks kontakt laia auditooriumiga. Tänapäe- val me seisame aga muusikaajaloo ja -sotsioloogia aspektist äärmiselt huvita- va fakti ees, et laia auditooriumi jaoks, kuhu kuulub ka suur osa muudel elu- aladel erksate ja pretensioonikate vaim- sete huvidega noorsugu, muusika algab ja lõpeb levimuusikaga. See «suur kunst» aga, mis on olnud läbi aegade ja on ka praegu inimkonna kõige mõtlevara ja tundlikuma osa vaimuse väljendus, tundub seevastu akadeemiliselt igavana, oma aja äraelanuna, emotsionaalselt vähe köitvana. Problem on liialt lai ja tõsine, et sellesse käesolevas artiklis süveneda, kuid noori muusikuid paneb see murelikult mõtlema. Ilmselt jätab süvamuusika või selle interpretatsioon (siinkohal huvitab meid peamiselt see moment) täitmata mõned olulised emot- sionaalsed laadi pretensioonid, mille ra- huldamist muusikalt oodatakse.

Levimuusikale on tema stiilide mitme- kesisusest ja kõlalises intensiivsusest hoolimata omane palju lihtsakoelisem ülesehitus ja stabiilsemad-tuttavlikumad rütmiskeemid. Opereeritakse väljakuju- nenud paljukorratud võtetega, millel on publikule juba arusaadav semantiline tähendus. Esitajale annab üleolek oma põhijoontes lihtsast materjalist võima- luse kontsentreeruda otse kohustusli- kule etenduslikule küljele, kasutada väikesi efektseid improvisatsioonilisi «nippe», saavutada seda esinemiskind- lust, -vabadust ja -lusti, millest paha- tihti jääb puudu nn tõsistel kontserti- del. Võiks ju levimuusika aktiivse esi- tusmaneeeri üle kanda süvamuusikasse, võita sel teel viimasele austajaid. Tabada muusika *feeling*, võimalikult selgelt välja joonistada kujundid ja esitada need sugereeriva temperamendiga — eks ole see vajalik ja hea igasuguse muusika

esitamisel. Jah — kuid ainult niikaua, kuni vahendid kasvavad välja muusikateostest ja on vastavuses selle põhiolemusega. Kus on siin piir ja mõõt? Paised, et see on individuaalselt, aga võib-olla ka põlvkonniti erinev. Eks teatriski või sageli näha, et lavastaja poolt koomilise-na kavatsetu näib osale publikust piinlikuna-kurvana ja tõsine paatos koomilise-na. Otsustajaks peab jääma kunstniku mõõdotunne, mille aluseks on peale muusikalise talendi tema üldine vaimsus ja tegevuse üldisemad eesmärgid.

R. Rannap pühitses oma 30. sünnipäeva oktoobris kolme erinevas žanris kontserdiga, millest esimene ehk mahub käesoleva ülevaate raamidesse. Kava oli küllalt kirju. Ühendavaks printsibiiks näis olevat see, et palad kuulusid kõik klaverimuusika kõige populaarsemasse löiku (Beethoveni «Appassionata», Liszti «Liebestraum» nr 3 jne). Tuntus oli ilmselt vajalik selleks, et publik taipaks interpreedi originaalset lähenemist. Oma 30 eluaastast on R. Rannap juba üle poole olnud arvestatavate pianistide nimekirjas. Vist on selle pika aja peale läinud igavaks otsida teoses seda, mida autor on sinna pannud. Huvitavam ja üllatuslikum on fantaseerida antud populaarsel materjalil. Kava esimeses pooles säilitas interpreet siiski valdavalt teoste (Haydni C-dreer sonaat ja Beethoveni Sonaat op 57) algse kuju ja nende esitus oli küllaltki sugestiivne. Kava teine pool keeras aga juba «kapustniku» žanrisse (kuigi vaimukalt ja meisterlikult tehtud). R. Rannapil kui pianistil on palju hindamatuid voorusi, nagu väga erk ja nakatav rütm, rikas kõlaline fantaasia ja oskus kujutletut täpselt realiseerida, artistlik kujundlikkus ja üleolek tehnilistest probleemidest. Küsitavaks jääb aga pahatihti, eriti viimastel esinemistel, idee, mille teenistusse need toredad võimed on rakendatud. Kunstis on raske öelda, et nii võib ja nii ei või mitte. Liiga palju on ajaloos näiteid, mis kategeoorilised otsused naeruks teevad, liiga palju on pretsedente igasuguste katsetuste jaoks. Meenutame vaid Glinka arvamust Liszti kohta: «... mõnda asja Liszt mängib suurepäraselt, ... mõnda väljakannatamatult, võltsi väljenduslikkusega, venitades temposid ja lisades võõrastele teostele, isegi Chopinile ja Beethovenile, Weberile ja Bachile palju omapoolset, maitsetut ja kõlbmatut.» Tahaksin eksida, kuid siiski näib, et R. Rannap oma taotluses «suupärastada» tõsist muusikat laiadele massidele ja võita sellele sõpru hoo-

pis eemaldub ise sellest vaimuse tasan-dist, mis tegelikult eraldab head muusikat halvast, olgu siis süva- või levimuisika valdkonnas. Vaatame, mis saab edasi...

Kahtlastest eksperimentidest on kaugel Ada Kuuseoks, kes oma sooloõhtul esitas Bachi 2-häälsed inventsioonid, Schumanni «Kirjud lehed» ja Tokaata. Tema klaverimäng ja muusikatunnetus rajanevad soliidsetel traditsioonilistel alustel. Inventsioonide kavva võtmine Bachi juubeliaasta eel on väga mõistlik mõte. Nende tuttavate lugude kuulamine heas ettekandes peaks eriti huvitama meie arvukate lastemuusikakoolide õpilasi, keda sageli kiputakse vaevama mitte-eakohaste kavadega. Esitus oli ümar ja voolav, vahest ehk natuke liiga voolav. Rohkem teravust ja kõrvapüüdvaid detaile oleks mulje erendamaks teinud. Väga efektne oli kava lõpunumber — Schumanni raske Tokaata, kus pianist demonstreeris oma üleolevat virtuoslikkust, temperamenti ja vastupidavust.

Olemuslikult lähedane A. Kuuseoksale on pärast õpinguid Kišinjovis ja Moskvast Tallinna elama asunud Janina Kudliku interpreedinaatuur. Seda just aktiivse temperamendi, muusika pideva voolavuse tunnetuse, ohutult traditsioonipärase tõlgitusmaneeeri poolest. Oma klaveriõhtu käesoleva aasta veebruaris viis ta läbi väga hea kontsentratsiooniga. Suurvormides (Schumanni «Sümfoonilised etüüdid» ja Chopini Sonaat b-moll) kippus häirima teatud vormilõtvus ja paks, pisut määrduvad kõla forte's (võib-olla väikesest käest tingitud). Seevastu väikevormid — Kangro Neli pala ja Prokofjevi lisapaladena esitatud miniatuurid kõlasid eredalt ja värvikalt.

A. Kaalep kirjutab, et kirjaniku õnn on leida endale õige žanr. Selles mõttes võib õnnelikuks pidada Nata-Ly Sakkost ja Toivo Peasket, kes on leidnud oma pianistinaatuurile äärmiselt sobiva tegutsemisvormi — klaveriduo. Mõlemad on harmoonilised pianistid, mitte liialt esilekippuva isikupäraga, karakterilt erinevad parajasti niipalju, et teineteist täiendada. Pidev töö ja õige rohked esinemisvõimalused on vorminud neist nauditava ansambli, kes on juba mitmeid heliloojaid inspireerinud neile uut repertuaari looma. Ka märtsikuus Kadriorus toimunud kontserdil kõlas esiettekandes M. Kuulbergi sonaat 4 käele, salapärase pealkirjaga «... 13377 ...»\*,

\* Toim.: Helilooja ise kommenteeris seda nii: sonaadi alustamise päevaks oli ta elanud 13377 päeva.

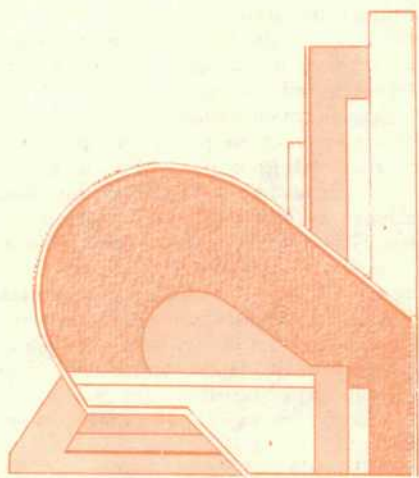
kus duo näitas oma suurepärast oskust kaasaegset muusikat värvikalt kõlama panna. Kõlaliselt üheplaanilisemaks ja raskepärasemaks jäid Brahmsi Variatsioonid Schumanni teemale *op* 23. Kadrioru pika saali akustika ja kumisev klaver ei ole sugugi soodsad paksu romantilise faktuuri eri plaanide väljatoomiseks. Toreda koduse musitseerimise meeleolu löid kava avanumbrid — Mozarti, Diabelli ja Weberi teosed. 4 käele kirjutatud muusikat võiks rohkemgi kasutada just intiimsemates saalides, vahest isegi mitme paari osavõtul. Teiks hubane ühiselt muusikast osasaamise õhkkond ilma soolokontserdi liigset pinget loova pretensioonikuseta.

Ei ole võimalik peatuda kõigil pianistide ülesastumistel sümfooniakontsertidel, konservatooriumi Kadrioru kontsertidel ja mitmel pool mujal, kõike polnud võimalik ka raadio vahendusel kuulatagi. Paari sõnaga tahaks siiski puudutada meie päris noori, lähematel aastatel juba tuntud nimede kõrvale astuvaid pianiste. L. Semper kurtis oma juubeliintervjuus, et tüdrukud õpivad, kuid poisid mängivad. Näib, et siin hakkab lähemal ajal midagi muutuma. Sel hooajal esines näiteks eduka debüüt kontserdiga konservatooriumi Olevi saali kontsertide sarjas Signe Kübar. Konservatooriumi lõpuaktusel muusika tegemiseks mitte just soodsas Draamateatri saalis suutis ta end Mozarti *C*-duur kontserdi II ja III osaga maksma panna täisverelise, nüansirikka ja temperamentse artistina.

Mai lõpul toimus vabariiklik valikvõistlus detsembris toimuva vabariikidevahelise konkursi osavõtjate väljaselgitamiseks, kus tooniandjaks olid jällegi tütarlapsed. Kas nad suudavad ja kes just suudab end Riias toimuval järjekordsel jõukatsumisel maksma panna, seda näitab tulevik. Ees on veel palju tööd, tõsiselt tööd, mille jooksul alles selguvad inimeste tõelised võimed, koorub välja see uus ja isikupärane, mida iga uustulnuk lisab meie pianismi üldpilti. Jõudu tööle!

## ÕNNITLEMES!

2. oktoober — NIGOL ANDRESEN, ühiskonnategelane, kirjandus- ja teatrikriitik — 85
8. oktoober — AHTI MÄNNIK, ooperilaulja — 50
12. oktoober — EDUARD RALJA, draamanäitleja — 60
19. oktoober — KALJU TERASMAA, löökpillimängija, Eesti NSV teeneline kunstnik — 50
31. oktoober — HUGO LEPNURM, helilooja ja organist, Eesti NSV rahvakunstnik — 70





## Bardot ja Loren 50

JAAN RUUS

Ekraani naistähel on kaks äärmust: hea, ilus, süütu neiu nagu varasem Mary Pickford, ja halb, langenud, vamplik naisolevus nagu 20. aastate Theda Bara. Esimene esindab siis voorust, teine pahet, aga ka pahede külgetõmbejõudu.

Kolmekümnendail aastail, mil sündisid Brigitte Bardot (28. sept. 1934) ja Sophia Scicolone (29. sept 1934), lähenesid äärmused, kujundades nn *good-bad-girl*'i<sup>1</sup>; see on meeldiv neiu, kes teab paljusid mehi, kuid tal on kuldne süda, armusuhe temaga ei pea just lõppema abieluga, kuid filmi lõpus võib temaga siiski rahulikult paari minna (Myrna Loy, Doris Day, Marika Rökk). Pärast ilusate, kuid ilmetute *pin-up-girl*'ide (nööpnõelatüdrukute — staaride pilte seinale riputatavate sõdurite argoo järgi) hooaega sõjaajal (Lana Turner, Rita Hayworth, Ava Gardner) olemegi «staaride ajaarvamises» jõudnud sellesse sõjajärgsesse vahemikku, kus esialgsele stabilisatsioonile järgnevates ühiskondlikes nullistustes tõusid kuulsaks Bardot ja Loren.

Mõlemad alustasid 1950. aastate algupoolel midugi väikestest osadest; Bardot leiti «Elle'i» kaanelt kübaramodellina, Sophia Scicolone tegi kaasa iludusvõistlustel. Kahekümnekahese Bardot tegi 1957 kuulsaks tema neljateistkümnese film «... ja jumal lõi naise», üheksateistkümnese Scicolone Lorenina viieteistkümnese film «Napoli kuld» — 1954.

Kuigi näitlejatara seob ühealalis, on nende kuulsuse põhjused ja ka andelaad erinevad.

Bardot personifitseerib sõjajärgse noorte põlvkonna taotlusi. «... ja jumal lõi naise» sai kuulsaks produtsentidele ootamatult: film on vormilt üsna traditsiooniline, kuid Bardot naispeaosas on sundimatu ja väljakutsuv. Noorus, kes alati on aldis individuaalse vabaduse tundele, tundis end temas ära. Bardot-Juliette tundis elust rõõmu, täiskasvanute konventsionaalsed reeglid teda ei ahistanud, rikkust ta ei püüelnud, partnerriks oli tal tavaline noormees, mitte ebareaalne filmikangelane.

Palju on arutletud tema loomulikkuse laadi üle, leitud temas nii last kui ka looma, igal juhul siis aga hoolimatust täiskasva-

<sup>1</sup> Enno Patalas oma raamatus «Sotsialgeschichte des Stars» (München, 1967) leiab näiteks filmistaare 19 tüüpi.

nute maailma tähtsate väärtuste vastu. Simone de Beauvoir kirjutab oma ülitunnustavasse esseesse: «Ta joob, kui tahab, sööb, kui tunneb nälga! Millal see jõledus ometi lõpeb? Millal lõpeb nälj ja janu? Sulgege need poolavatud huuled, tehke, et tema silmad ei säraks ja keha ei liiguks. Me kardame elu, kardame ööd. Süütame lambid. Poeme kardinatate taha. Meie naised oigavad vaikselt ja me suleme neil suu (suudleme, nii seda vist nimetatakse), sest kõike seda ei ole olemas ja ei saagi kunagi olema. Homme on jälle päev, me saadame oma lapsed sõtta, ise läheme tööle ja kirikusse. Kes ütleb, et on olemas kirg ja nauding? Oma poeemi loeme me ilma nende patuste riimideta. Vaikige, peitke see tüdruk, koristage ta, pügage tal pea, sulgege tal suu! Ent mis see siis on: ta naerab endiselt! Hüva, teil on õigus, nii on kindlasti lihtsam ja õigem: põletage ta tuleriidal!»<sup>2</sup>

Pööramata tähelepanu feminismile ja emantsipatsioonile eeltoodus, lubab tsitaat mõista, mida aarhistlikult meelestatud prantsuse (ja mitte ainult prantsuse) noorsugu Bardot's leidis — protestisümbolina ajal, mil kümnekond aastat pärast sõja lõppu olid uuesti kinnistunud väikekodanlikud ja kodanlikud tavaväärtused. Bardot filmikangelane oli loomulik ja vaba, terve kui noor taim ja elas kui loodus. Inimühiskonna silmakirjalikkus teda ei heidutanud ja noorsugu hindas seda. Toimuva kinematograafiliseks fooniks (ja ka põhjuseks) sai prantsuse uus laine, uue filmikunstnike põlvkonna esteetiline mäss olnu vastu, elukauguse vastu; uued mehed tegid panuse kaasaja elule, ümbritseva kujutamisele.

Film «... ja jumal lõi naise» lõi tüübi (märkigem, et lavastaja Roger Vadim Plemiannikov oli tüübileidja, mitte kunstnik). Tüüpi kasutasid tema järgmised kuulsad filmid («Töde», «Eraelu», «Põlgus»), millest nimetagem praegu siis vaid «Babette läheb sõtta» (oli meil ekraanil) ja «Viva Maria» (saame võrdluse Jeanne Moreau'ga, karakternäitlejaga).

«Babette'is», sõjaainelises farsis, kus tege- lasteks luurajad ja vastuluurajad, säilibat

<sup>2</sup> Tsiteeritud raamatu järgi: K. T. Теплиц. Звезды буржуазного кино. В сб.: «Мифы и реальность». Москва, 1966, с. 201.





*Sophia Loren*

*Brigitte Bardot filmis «... ja jumal löi naise».*

Bardot — vastandina tõsiselt, kuid mõtte-  
tult tegutsevatele meestele — oma impulsiivse  
loomulikkuse ja orgaanilisuse. Sellega erineb  
ta teistest, tõuseb peaosaliseks, ta käitub  
loomulikult ja üheselt; meisterlavastaja Chris-  
tian-Jacques («Tulp Fanfan») kasutab Bar-  
dot'd selles rahvakomöödias tervikliku tüü-  
bina *a la* Ivan Duratšok. Ka «Viva Maria»  
on komöödia (tegevuspaigaks tinglik ladina-  
ameerika riik, kus puhkeb revolutsioon). Filmi  
kannab *music-hall* ilik mänguvaim; *music-  
hall* pole siin mitte ainult teater, ta on lausa  
üksisteerimisviis.

Peaosalisi — kaht Mariat — mängivad  
Brigitte Bardot ja Jeanne Moreau. Moreau  
on filmis näitlejatar: teater on tema maailm  
ja revolutsioon talle etenduseks. Bardot, anar-  
histist pommivalmistaja tütar, säilitab oma  
orgaanika, ta elab, nagu talle meeldib, ja  
teeb, mis tahab. Lavastaja mõistab revolutsio-  
onilisust avaralt, kui mässulist hingesei-  
sundit, ja Bardot sobib siia filmi.

Kuid lisagem: Moreau mängib näitleja-  
tari, Bardot on see, kes ta on, talle on leitud  
sobiv koht filmimosaigis. Üks on näitleja  
ja teine on tüüp.

Niisuguse sotsioloogilise nähtuse puhul  
nagu Bardot mängivad tähtsat osa «need,  
kes teda teevad», alates filmiproduktentidest  
ja lõpetades sellega, mida me tänapäeval  
kokku võtame massikommunikatsioonina. On  
näiteks kokku loetud, et «Viva Maria» tege-  
mise ajal ilmus 17 protsenti rohkem artikleid  
kui kuulsast «Kleopatrast» E. Tayloriga.

Ent aeg muutub ja pärast «Viva Mariat»  
(1965) selgub, et Bardot pole enam ajavoolude  
keskmeks; 1968. aasta, mil noorsooliikumine  
ju õieti kulmineerub, toob teised tüübid,  
Bardot ei kõida enam, moderniseerimiskatsed  
ei õnnestu. Ja see, kes hilgeaegadel tõi Prant-  
susmaale rohkem valuutat ja kuulsust kui  
Renault autotehased, jääb kõrvale. Nagu tema  
intervjuudest selgub, pole ta viimased kümme  
aastat enam filmis mänginud (neist seitse ka  
kinos käinud), on end pühendanud — loo-  
makaitsele.

Bardot oli Pariisi vedelõhuvabrikandi tü-  
tar. Ta võis endale lubada sotsiaalset rolli,  
mis väljendab põlgust luksusesemetete vastu  
(filmis). Sophia Loren pärines vaesest Napoli  
paljulapselisest perest ja tema vaesusest on  
tehtud legende (laste jaoks polnud vooditki,  
magati emaga koos, mänguasjade puudusel  
tehti nukke leivapudist ja söödi neid).

Kui Bardot'd kandis noorsooprotekt, siis  
Loreni tuntuse allikad peituvad Napoli vaes-  
teagulis. Sõjajärgne neorealism oli kunstis  
end küll ammandanud, kuid järelviljastas  
veel kommertsfilmi: kerjused on alati maali-  
lised, kindlasti aga nimekuulsas Napolis. Ja  
Sophia, nüüd mitte enam Scicolone, vaid seda-  
korda Laduoro, omandas turukauplejatar,  
kohaliku kaunitari ampluaa. Ta oli neiu rahva  
seast, kuid tema osad kuulsid pigem ting-  
likku operetti. Ajakirjandus kõneles tollal  
peamiselt tema talje- ja rinnaümbermõotu-  
dest, «büstide sõjast» Loreni (esimest korda  
«Aafrika merede taga», 1953) ja Lollobrigida

*Sophia Loren filmivõtetel.*



vahel, millest tuli võitjana välja Loren.

1960. aastatel läheb Loren üle kannata-vate emade rollidele. Oma näitlejakuulsuse võlgneb ta režissöörile Vittorio De Sicale. «Napoli kullast» alates koteeritakse teda mitte kui tüüpi, vaid kui näitlejat. Ja kuigi ka see film oli öieti kommertsfilm ja Loren mängis endiselt Napoli koogimüüjat, tuli siin see, mis teda teistest sama ampluaa täitjatest eraldas, juba esile. Hiljem kordas ta seda kaju juba vilunud näitlejatarina fil-mis «Eile, täna, homme», mis meilgi jook-s-nud.

Loreni osadele kasvab psühholoogiline ja dramaatiline noot. Peaksime mäletama teda veel filmis «Abielu itaalia moodi», kus ta koos Mastroianniga mängib välja tugeva tra-gikomöödialiku paari, mahutades oma kange-lasse arvukaid erilaadseid värve (filmi alu-seks on komöödia «Filumena Marturano», meenutagem, et Draamateatris mängis peaosa Lisl Lindau).

Halastamatu visaduse ja suure enesekrii-tika abil tõusis Loren karakternäitlejaks, keda on palutud mängida nii Moskvas kui Holly-woodis. Ja ta on seda teinud kuni viimase ajani. Ta tunnistati 1961 Cannes'is parimaks naisnäitlejaks («La Ciociara», esimene tõsiselt dramaatiline roll, kuid ikka väikepepidaja). Sama osa eest sai ta ka *Oscar*'i. «Eile, täna, homme» tõi talle Moskva festivalilt 1965 parima naisosa. (Olgu öeldud, et müüdina palju kuulsam Bardot pole ühelgi filmifesti-valil auhindu saanud.)

Bardot oli suur hetkesotsioloogilise kont-sentraadina, Loren oli (ja on) visa ja andekas näitleja, nagu me seda sõna tavapäraselt mõistame.

Filmi «... ja jumal löi naise» võime täna-päeval vaadata kui omaenda süütut noorust, kui huvitavat vana automudelit ja mõistata-da, kuidas see küll võis meid ärritada. Nii tugevat reaktsiooni ja jäljendamist pole aga hiljem ükski filmistaar esile kutsunud, sellist ühiskondlikku resonantsi tekitasid hiljem vaid Elvis Presley ja biitlid, ja siitpeale ongi noorsoo enesepeegliks saanud muusika.

Loren aga mängib praegugi.

## VADEMECUM

Михаил Ромм. Избранные произведения в 3-х томах. Москва, 1980—1982.

Kõigile teada ja tuntud filmilavastaja ja pedagoogi Mihhail Rommi valitud tööd hõl-mavad suurt osa tema kirjutistest ja esinemis-test. Esimeses köites leiame eri aegadel aja-kirjanduses ilmunud filmialaseid teoretisee-ringuid ja publitsistikat, teises tema filme (aga ka kuulsaid kunstikaaslasi) käsitlevaid memuaarse põhikoega kirjutisi (Romm kavat-ses neist välja anda raamatu «14 filmi ja üks elu»), samuti ka stsenaariumid filmidele «Paksuke» ja «Maailm täna» (nagu mäleta-me, lõpetasid selle arvukate riikide filmikroo-nikal põhineva montaažifilmi tema õpilased ja meie nägime seda pealkirja all «Ja siiski ma usun...»). Kolmas köide annab valiku Rommi režii loengute stsenogrammidest (ori-ginaalis 4000 masinakirjalehekülge) Üleliidu-lises Kinematograafiainstituudis ja stsenaaris-tide ning režissööride kursustel 1949—1971. (Tema kursuselt kinoinstituudis on tulnud näiteks G. Tšuhrai, V. Sukšin, N. Mihhalkov, V. Abdrašitov, režii kursustelt I. Talankin, G. Panfilov.) Romm luges erineval ajal ja erinevas auditooriumides põhiliselt üht ai-net — filmirežissuuri aluseid. Seetõttu tema loengud teinekord põimuvad, andes ühtlasi ka pildi lektori enda arengust ja vaadete muu-tumisest. (Kirjanduslikult on loenguid töödel-dud minimaalselt, kupüüre seletatakse kom-mentaarides.) On toodud kõik eelmised ära-trükipaigad.

Rommi kirjasõna on paljus lähedane suu-lisele. Talle oli võoras ilutsemine, ka tõsistest asjadest kõneles ta sageli kerge ironiaga. Tema koosolekuesinemistel oli alati menu: ta oskas kõnelda ja oskas selgelt välja öelda n-ö «õhus olevat». Ta oli kriitiline ja enesekriiti-line («Raskeim on ületada harjumust, inert-si...». «Kordan: mind võib oodata nurju-mine. Hoolimata sellest lähen ma välja nur-jaminekule. Olen selleks valmis. Sest ma tahan öelda seda, mis mind kõige rohkem erutab. Ma armastan inimesi ja tahan neid seekord tõesti aidata.»).

Mihhail Romm tuli filmi veendumusega, et «kunst peab käsitlema inimest tema eksis-tentsi teravaimatel, «murrus»-hetkedel...» Inimesetundmine ja erk sotsiaalne närv selgub ka tema sõnatöodes, eriti loengutes üliõpi-lastele.

Mitmed materjalid avaldatakse esmakord-selt.

J. R.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ОКТЯБРЬ 1984  
ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО  
КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И  
ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР.

## ТЕАТР

### ПАУЛЬ ПИННА 100 (40)

Исполняется сто лет со дня рождения Пауля Пинна (1884—1949), одного из основателей эстонского профессионального театра, актера, в течение многих лет бывшего премьером, ставшим буквально символом театральности и заразительности игры. Пинна, по всей видимости, был нашим самым популярным актером всех времен, которого практически знал каждый эстонец; закономерно, что ему первому было присвоено почетное звание народного артиста Эстонской ССР. Юбилейные строки открываются журнальной полемикой прошлого, двумя статьями, взятыми из журнала «Театер» за 1936 год — «Талант и труд» А. Лаутера и «О творчестве актера» П. Пинна, в которых четко и типично противопоставляются две основные натуры людей театра, два основных кредо, которые в силе по сей день. Воспоминаниями о П. Пинна делятся его бывшие коллеги, части из которых уже нет в живых, часть же и сейчас еще живет и работает на сцене: А. Эскола, В. Пансо, Х. Лаур, Л. Линдау, Х. Мандри, А. Лаутер, Ю. Ярвет, И. Таммур, К. Тоом.

Затем еще раз предоставляется слово самому Паулю Пинна. Публикуются отрывки из его книги воспоминаний, оставшейся в рукописи (фонд Музея театра и музыки).

И, наконец, современные мысли в связи с юбилеем П. Пинна высказывают 10 сегодняшних людей театра: М. Унт, Р. Баскин, Э. Керге, Р. Трасс, Т. Аав, А. Юксюла, Э. Баскин, А. Ваарик, Т. Лыхмусте, Л. Тормис.  
Публикация о П. Пинна сопровождается богатым фотоматериалом.

## МУЗЫКА

### Отвечает ХУГО ЛЕПНУРМ (4)

В канун своего 70-летия на вопросы отвечает известный органист и композитор, народный артист Эстонской ССР профессор Хуго Лепнурм. В интервью говорится о творчестве, интерпретации, о молодом поколении органистов и инструментах, а также содержится много воспоминаний — о детстве, годах учебы в Таллине и Париже (в Ecole Normale de musique), о деятельности в Эстонских государственных художественных ансамблях, созданных в Ярославле во время Великой Отечественной войны.

### СОКРОВИЩНИЦА МЫСЛИ. Б. АСАФЬЕВ. Опера как бытовое явление (14)

Статья корифея советского музыковедения Б. Асафьева рассматривает проблемы, связанные с оперным театром, и впервые была опубликована в «Красной газете» в 1927 году.

### И. ГАРШНЕК — Уединение музыки. (Беседа с внутренним голосом) (33)

Статья-эссе, рассматривающая проблемы взаимосвязей популярной и серьезной музыки в современной музыке.

### В. ЛИППУС — Как у нас играют на фортепиано (82)

Статья представляет собой обзор состоявшихся в сезон 1983/84 концертов пианистов нашей республики. В поле зрения пианисты Калле Рандалу, Пеэп Лассман, Иво Силламаа, Мадис Кольк, Рейн Метс, Тойво Нахкур, Рейн Раннап и др.

## КИНО

### Т. ЭЛЬМАНОВИЧ — Жанровые черты эстонских художественных фильмов I (19)

Анализ эстонских советских художественных фильмов (1947—1971), дающий обзор определения жанра фильмов. Анализируются структуры фильмов.

Определяя первый период (1947—1961), рецензент должен говорить «как другие» об учебе и освоении основных трех базовых жанров (мелодрама, комический фильм и авантюрный фильм) киноискусства.

Фильмы второго периода ищут, по утверждению автора, контакта с национальной культурой посредством экранизации литературной классики, но не достигают результатов из-за слабого владения киноязыком.

### Я. РУУС — Бардо и Лорен 50(87)

Обзор социологической значимости Брижитт Бардо и становления Софии Лорен актрисой высшего класса.

-VADEMECUM. Ознакомление с трехтомником избранных сочинений М. Ромма (Москва, 1981—1984) (91)

---

## РАЗНОЕ

**Я. ВИЛЛЕР** — Первая колонка (3)

**Т. ПИКАМЯЭ** — Памятник Чайковскому Веры Мухиной (96)

Одна из именитых советских скульпторов Вера Мухина известна прежде всего как автор монументальной скульптуры «Рабочий и колхозница». Однако работой, выдвинувшей перед художницей еще больше проблем, стал памятник П. И. Чайковскому перед Московской консерваторией. В условиях весьма ограниченного пространства В. Мухиной удалось найти величественное и стилистически выдержанное решение.

---

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

---

THEATRE. MUSIC. CINEMA. OCTOBER 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.S.

---

## THEATRE

### Paul Pinna — 100 (40)

A hundred years have passed from the birth of Paul Pinna (1884—1949), one of the founders of Estonian professional theatre, a long-time principal actor who has become a symbol of theatricality and joy of play. Pinna has obviously been the most popular Estonian actor of all time who was known to practically every Estonian; it is only natural that he was the first to receive the honorary title of the People's Artist of the ESSR.

The jubilee column is introduced by a polemic in a contemporary journal, the 1936 issue of *The Theatre* from where two articles have been reprinted: A. Lauter's "Talent and Work" and P. Pinna's "On the Art of Acting" in which the opposition of two theatrical views, two credos is manifested clearly and characteristically, being even valid nowadays.

We publish reminiscences of P. Pinna from contemporary colleagues, some of whom have died, some are still living and active on the stage: A. Eskola, V. Panso, H. Laur, L. Lindau, H. Mandri, A. Lauter, J. Järvet, I. Tammur, K. Toom.

Then it is P. Pinna's turn to have his say again. We publish abstracts from his memoirs in manuscript form (from the funds of the the Theatre and Music Museum).

And lastly, ten people connected with the modern theatre talk on P. Pinna's jubilee expressing some of current views, namely M. Unt, R. Baskin, E. Kerge, R. Trass, T. Aav, A. Üksküla, E. Baskin, A. Vaarik, T. Lõhmuste, L. Tormis.

The article have been illustrated by rich pictorial material.

---

## MUSIC

### HUGO LEPNURM answers (4)

On the eve of his 70th birthday the well-known organist and composer Hugo Lepnurm, professor, the People's Artist of the ESSR answers questions posed to him. The interview contains his views on work, interpretation, a new generation of organists, instruments and also a great deal of recollections — of childhood, studies in Tallinn and in Paris (Ecole Normale de Musique), participation in the State Artistic Ensembles formed in Yaroslavl during the Great Patriotic War.

### THE TREASURY OF THOUGHT. B. ASSAFYEV. Music as a phenomenon of everyday life (14)

This article by the leading Soviet musicologist B. Assafyev deals with the problems of the opera theatre and was first printed in the newspaper *Krasnaya Gazeta* in 1927.

### I. GARSHNEK. The seclusion of music (A conversation with the inner voice) (33)

An essay-like article which discusses the problems of the interrelation of popular and serious music in modern music.

### V. LIPPUS. How the piano is played in this country (82)

This is a review of the concerts given by Estonian pianists in the 1983—84 season. The pianists under discussion include Kalle Randalu, Peep Lassmann, Ivo Sillamaa, Madis Kolk, Rein Mets, Toivo Nahkur, etc.

---

## CINEMA

### T. ELMANOVITCH. The genre specifications of Estonian feature films I (19)

An analysis of Soviet Estonian feature films released between 1947 and 1971 which specifies the genre of the films. The structure of the films is analysed. The significance of the first period (1947—1961) is summed up by the reviewer as the learning to talk "as others do" and the mastering of three basic genres (melodrama, comedy and adventure). The films of the second period (1961—1971) seek a contact with national culture by way of screening literary classics, but are not very successful because of poor mastery of the technique, the reviewer states.

### J. RUUS. Bardot and Loren — 50 (87)

A review of the sociological significance of Brigitte Bardot and the formation of Sophia Loren as a great actress.

### VADEMECUM. The presentation of M. Romm's three-volume collection (Moscow, 1981—1984) (91)



---

## MISCELLANEOUS

J. VILLER. The Leading Article (3)

T. PIKAMÄE. Tchaikovsky's monument by Vera Mukhina (96)

Vera Mukhina, one of the best-known Soviet sculptors is first and foremost famous as the author of the monumental work "A Worker and a Collective Farmer". However, P. Tchaikovsky's monument in front of the Moscow Conservatory presented even more difficulties. V. Mukhina has succeeded in finding a magnificent and stylish solution despite limited space.

---

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

---

---

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladamisele antud 16. 08. 1984. Trükkimisele antud 14. 09. 1984.  
Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,0. MB-09808. Tellimuse nr. 3030. ЕКР Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 15 500.  
Сдано в набор 16. 08. 1984. Подписано к печати 14. 09. 1984. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 11,0. Заказ 3030. MB-09808.

«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.

Kui Veera Muhhina (1889—1953) oma viimast, P. Tšaikovski mälestusmärki tegema asus, oli ta kindlasti nimekamaid skulptoreid Nõukogude Liidus. «Talunaine» (1927) osutus peavõitjaks näitusel «10 aastat Nõukogude Liitu» (preemiana — sõit Pariisi) ning suunas avalikkuse pilgu uuele tähele. «Talunaise» esimene valu asub nüüd pärast mõningaid rändamisi Vatikani muuseumis. Pariisi hea tundmine — oli ju kunstnik enne I maailmasõda kaks aastat E. A. Bourdelle'i juures õppinud — tõi V. Muhhinale võidu viie skulptori konkursil 1937. aasta Pariisi maailmanäituse jaoks ehitatud Nõukogude paviljoni kaunistama määratud monumendile. Tänu «Töölisele ja kolhoositarile» teati ja tuntigi V. Muhhinat peamiselt monumentalistina. Kuid hoolimata eelnevast edust ja kogemustest tekitas Tšaikovski ausammas kunstnikule rohkem probleeme kui varasemad tööd ja sai lõplikult valmis alles skulptori surma-aastal. Raskused ei tulenenud sellest, et Tšaikovski ei olnud V. Muhhina lemmik-helilooja. V. Muhhina armastas muusikat samavõrd kui skulptuuri. Kunstnik hindas elköige Bachi, Beethovenit (teda pidas V. Muhhina muusika Michelangeloks), Wagnerit, Mussorgskit, alles siis tulid Mozart, Haydn, Tšaikovski. Probleemid tekkisid töö lahendusega, tema asukohaga. Kunstnik otsustas töö lahendada portreeiliselt. Muhhina oli väga võimekas portretist, kuid ta parimad portreed pärinevad heade tuttavate, lähedaste sugulaste ringist. Kõiki, ka tellimusportreede modelle ta tundis ja sai neid portreeterida elavast peast. Tšaikovski oli ammu mälestus, kuid milline mälestus. Suurmeeste monumendid tehaksegi seepärast sageli hästi äratuntavate täisfiguuridena või büstidena, et kellegi tunded oma lemmikute vastu riivatud ei saaks. (Mõelgem vaid Maarjamaa väljapaistvatele meestele püstitatud ausammastele ning nendega seostunud probleemidele.) On arusaadav, et ka V. Muhhina ei tahtnud siin riskida allegooriliste või sümboolsete lahendustega, ehkki selline lähenemine oli talle palju omasem. Sümbolistlikes, allegoorilistes monumendikavandites kasutas skulptor alati ära nendega kaasneva eelise — mõttevabaduse. Portreest lähtudes peab aga jääma korrektseks nii välise sarnasuse kui ka isiksuse suhtes. Seepärast pidi V. Muhhina loobuma oma algsest ideest kujutada seisvat Tšaikovskit. V. Muhhinat häiris, et nii sarnaneks ta rohkem dirigendiga. Lõplikus lahenduses istub helilooja puldi juures, millel on avatud noodivihik.

V. Muhhinale meeldis luua teoseid, mis oleksid kõrgele asetatud, kaugele nähtavad. Tšaikovski monumendi puhul olid tingimused teised. Mälestusmärgi asukohaks pidi saama Moskva Konservatooriumi esine. Konservatooriumi U-kujulisest klassitsistlikust hoonest piiratud eesõu ei kannata endas midagi suurt ja võimast. Peale selle piirab vaatevälja kitsas, kuid liiklustihe Herzeni tänav, mille ääres konservatoorium asub. Tšaikovski monumendi kavand valmis 1945. aastal, selle järgi oleks ausambast tulnud V. Muhhina kõige kammerlikum ja väljapeetum suurtaies. Monument valmiskujul ei ole küll täiesti identne kavandiga, kuid on oma ajastu — 40. aastate lõpu ja 50. aastate esimese poole — üks stiilipuhtamaid lahendusi. Kunstnik on nende aastate olustiku kohaselt pedantne, kuid samas suurejooneline oma arhitektuurses lahenduses ja keskkonna arvestuses. V. Muhhina kui skulptori, kuid ennekõike muidugi kui monumentalisti tugev külg oli suurepärase tervikutaju, lausa arhitektlik mõtlemine, mis suutis igas olukorras täpselt ära määrata kaju, postamendi ja lisandite vahekorra.



