

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



10  
/ 1983

# 10/1983

oktoober

II aastakäik

Esikäär el ansambel «Hortus Musicus»

Tagakaanel NSV Liidu rahvakunstaik Inno-  
kenti Smoktunovski Tallinnas Moskva  
Kunstiteatri külalissetenduste ajal 1983. a  
juunis. A. Reinsalu foto



Toimetuse kolleegium

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

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

Peatoimetaja asetäitja

Vallo Raun, tel. 666—162

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel. 445—468

Teatriosakond

Reet Neimar, tel. 445-468

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 443-109

Filmiosakond

Jaan Ruus ja Aune Nuiamäe, tel. 443-109

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel. 445-468

Korrektorid

Velly Roots ja Solveig Kriggulson, tel. 432-981

Fotokorrespondent

Armuli Reinsalu, tel. 422-551

KUJUNDUS: MAI EINER

## SISUKORD

### TEATER

	KUNSTITEATER TALLINNAS. ( <i>Vestlusing</i> )	29
Aleksandr Gelman	MIDA TAHAB NÄIDEND VAATAJALT?	40
Ülo Tonts	MUUTUV GELMAN EESTI TEATRI	45
Margot Visnap	HOOVÖTU HOOAEG. MITMES? («UGALA» 1982/83)	52
Vallo Raun	RAHVATEATRID: EDASI VÕI TAGASI?	70
Lilian Kirepe	ON ÜKS MURE	90

### MUUSIKA

	VASTAB ANNA EKSTON	2
Avo Tamme	RESTORANIMUUSIKAST	16
Igor Garšnek	MUUSIKAAEDNIKUD. («Hortus Musicuse» 10 aasta tegevuse puhul)	24
Merike Vaitmaa	«MÜÜDUD MÕRSJA» KEVADHOOAJAST	61
	ALEKSANDER KUNILEID-SAEBELMANNI KIRJAD C. R. JAKOBSONILE	82

### KINO

	XIII MOSKVA FILMIFESTIVALI AUHINNAD	8
Neja Zorkaja	KULDNE «VASSA» (G. Panfilovi filmist «Vassa»)	13
Hendrik Lindepuu	OOD VANALE TAMMELE (P. Puksi dokumentaalfilmist «Kunvikerkaar»)	69
	«EESTI FILMILOOMINGUT SOODUSTAVATEST JA PIDURDAVATEST TEGURITEST» EESTI KINOLIIDU PLEENUMILT. (K. Küsa, T. Elmanoviši ja A. Söödi sõnavõttud)	77
Tiia Parker	VADEMECUM (R. Clairi filmiraamatust)	88

Fr. R. Kreutewaldi  
nim. ENSV raamatukogu

Anastassia Lupandina	NÕUKOGUDE STSENOGRAAFIA PRAHA KVADRIENNAALIL	96
----------------------	---	----

**Käisite kevadel Belgias vaatamas 50 aastat hiljem oma esimest tööteatrit. Mis on selle ajaga muutunud?**

Kõige vapustavam minu jaoks oli see, et teater ise näeb välja nagu 50 aastat tagasi. Kui ma Antwerpenis rongilt maha läksin ja teatri suunas minema hakkasin, oli mul tunne, nagu oleksin ma seal eile olnud. Süda kloppis, kui ma teatri tagaküljel oleva valvelaua ukse lahti tegin. Valve-laud on nüüd küll teises kohas, inimesed on muidugi kõik teised. Valve-lauas istus üks väga kena ametnik, ta rääkis halvasti prantsuse keelt ja tema pärast pidin flaami keelt meelde tuletama. Ta tegi suured silmad, kui seletasin, et tantsisin selles teatris 50 aastat tagasi. Ta ei suutnud uskuda, et nii kaua aja pärast suudab inimene veel karkudeta käia. Ütlesin selle peale, et Dumas'l on 10 ja 20 aastat hiljem, aga minul võiks olla romaani pealkirjaks «50 aastat hiljem». See mees näitas mulle lava — lavalauad lõhnasid samuti nagu tol ajal. Läksin vasaku kulissi juurde, kus ma alati ootasin oma väljatulekut, ja mulle tuli meelde, kuidas ma ükskord tulin lavale, hommikumantel õlgadel. Olin unustanud end orkestrit kuulama (meil oli suurepärase orkester!). Ma ei saanud aru, miks laval olevad tantsijad mind ehmatusega vaatasid. Siis aga langes mu pilk rinnale ja märkasin kokkumisega, milles asi. Mul oli käes korv lilledega — pidin jumalanna kujule ohvri tooma. Võtsin siis mantli ilusa žestiga ära, panin sinna korvi ja tõin sellise «ohvri».

Selles teatris oli meil väga sõbralik tööõhkkond, ei olnud kunagi mingeid intriige, ka sellist mõistet nagu «distipliin» ei olnud üldse. Sest kõik armastasid oma kohustusi ja iseenesestmõistetavalt täitsid neid.

Lava taga oli väike ruum, kus sai kiiresti ümber riietuda, seegi lõhnas tuttavalt.

Hooaeg oli teatris juba ammu lõppenud, aga minu teejuht tegi saali valgeks ja viis mind sinna. Sealgi oli kõik nagu vanasti, ainult uued ilusad toolid olid — tälliskivivärvi šiidi-sametiga. Mina mäletan punast sametit. Ütlesin ka, et toolid on uued. Mu saatja hakkas naerma öeldes, et 50 aasta jooksul võib ju ka midagi muutuda. Antverpeni ooperimaja meenutab stiililt Pariisi ooperit, on ainult väiksem. Seal on väga ilusad vestibüülid, jalutusruumid. Kuid selle teatri nimetus pole enam Kuninglik Ooper, sest nüüd on ka Gentis ooperiteater.

Ma tahtsin ka tantsusaali näha — see on alumisel korrusel —, ja mu teejuht imestas taas, et ma selle kohe üles leidsin. Kui väike see saal mulle tundus! Seisin peegli vastas esimeses positsioonis, vaatasin peeglisse, ja äkki oli mul nii imelik tunne, et läks siit aastate eest päris kena neiu, ja tuli tagasi. . .

Läksin teatrisse ka järgmisel päeval. Siis oli seal sekretär, kellele näitasin oma vanu lepinguid — need on mul kõik alles — ja ta lubas mulle saata tõendi selle kohta, et ma seal 6 aastat olen töötanud. Ja ka afišid, millel on minu fotod.

**Kuidas maitstes tantsijaleib 50 aastat tagasi?**

Ma tean, et vahe praeguse tööga on väga suur. Tol ajal puudusid ametiühingud, direktsioon sõlmis igal aastal tantsijaga lepingu. Kui direktsioon oli sinuga rahul, sõlmis ta lepingu juba kevadel. Kõik olenes tantsija vormist. Kui sa vastasid nõuetele, võisid rahulik olla. Aga konkurents oli suur ja polnud nii nagu praegu, et suvel võid rannas rahumeeli päikest võtta.



Anna Ekston 1983. a juulikuus.  
A. Ilo foto

Läheb 2 nädalat aega, publik peab nii kaua ootama, kuni luiged taas valgeks lähevad, sest igal sügisel tulevad nad pruunidena, nagu praetult. Publik ootab kannatlikult, kuni tuurid välja tulema hakkavad, tasakaal taastub jne. Antverpenis pidi kohe hooaja algul vormis olema. Paar nädalat enne olid küll proovid, aga nendekski pidi vorm juba taastunud olema. Proovi ei tohtinud hilineda, juba kolmandal hilinemisel võis direksioon su vallandada. Tantsijatel olid iga päev treeningud ja proovid. Balletid olid suures osas ühevaatuselised juba siis.

### Mis nimetust kandis teie esimene töökoht Antverpenis?

1925. aastal läksin Belgiasse ja minu esimene töökoht kandis nimetust teine kadrill. Kokku oli viis kadrilli, kusjuures esimese kadrilli tantsijad olid peaaegu korüfeed. Kuid juba kahe aasta pärast sain solistik. Juhtus see nii: ooperi «Faust» üks tantsusolist jäi haigeks ja direktorid kutsusid mind välja, küsides, kas ma võiksin teda asendada. Ma nõustusin kohe, sest teadsin, et mul tuleb see osa ilusti välja. Üks direktoritest oli Fé Dericx. Fé nimi assotsieerub ju haldjaga, kuid sel meeshaldjal oli ümmargune kiilaspäe, ümmargune keha, kõht nagu arbuus ja hästi lühikesed käed-jalad. Ta käis ikka teises positsioonis. Kui ta istuma pidi, pööras ta toolile selja, tegi paar sammu tagasi ja — potsti! — kukkus toolile. Pärast seda «Fausti» etendust tuli Fé Dericx lavale, kiitis mind (neile meeldis ka see, et ma flaami keele ära õppisin) ja lubas, et järgmisel aastal saab minust teine solist. Lepingu saatsid nad mulle Tallinna järele. Terve suve tegin Tallinnas tööd. Minu vana õpetaja Eugenia Litvinova oli veel elus, tema juures ma siis harjutasin.

### Nii et puhkuse ajal te ka treenisite.

Loomulikult. Ei tulnud kõne allagi, et puhkuse ajal midagi ei tehtud — kes sulle siis veel tööd andis! Sellest ajast on mul kogu eluks arusaamine, et kui tööd teha, tuleb seda hästi teha.

### Kas proovidest ja treeningutest piisas, et end vormis hoida?

Enesetäiendamine oli igaühe oma asi ja käis oma raha eest. Näiteks mina treenisin end *m-me* dell Fa juures, kes tuli paar korda nädalas Brüsselist, üüris endale ühe õllesaali ruumid, mis päeval tühjad olid ja kus lõhnas õlle järele. *M-me* dell Fa laulis saateks, kuid see laul kõlas nagu õlitamata ukse krääksumine. Aga rütm oli olemas. Aastatel 1928—1929 treenisin end Berliinis Victor Gsovski juures.

### Rääkige, palun, mõni sõna lähemalt Victor Gsovskist.

Ta oli silmapaistev pedagoog, veetlev inimene ja suurepärane ballettmeister. Mul oli Antverpenis leping ka järgmise aasta peale, kuid Gsovski moodustas oma trupi ja kutsus mind sinna esimeseks tantsijaks. Muidugi nõustusin. Eriti sellepärast, et olen lapsepõlvest peale kahetsenud, et ma pole poisina sündinud, siis oleksin meremeheks hakanud — nii väga tahtsin maailma näha. Nüüd avanes mul selleks võimalus. Tänu Gsovski trupile nägin ma Inglismaad, Itaaliat, Skandinaaviamaid, Sveitsi, Saksamaad, Prantsusmaad. Kusjuures palk oli mul väga hea ja ema sõitis minuga kaasa.

Tatjana Gsovskaja tunnid olid selle modernse tantsu juurteks, mida ma nüüd nägin Béjart'i koolis Belgias. Gsovskaja oli ka hea kunstnik, kes mõtles ise oma lavastustele kostüümid. Hiljem oli ta Lääne-Berliini Ooperi peaballettmeister ja lavastas veel 75-aastasena väga hästi Glazunovi «Raimondat». Ta on minu teada veel elus. 1930-ndatel aastatel esinesime Gsovskiga ka Tallinnas. Meil oli päris huvitav kava: Debussy, Albeniz, Prokofjev, Stravinski. Nagu näha, polnudki me ajast maha jäänud.

### Ettevalmistuse saite te Tallinnas Eugenia Litvinova studios. Kas see oli küllaldane Euroopa ooperimajade jaoks?

Ma ei saa ju tervest Euroopast rääkida. Seda enam, et näiteks Pariisi õpperi ballett oli tol ajal madalseisus. Väga moes oli saksa ekspressiivne tants — Palucca, Kreutzberg, Vigman ...

### **Laban?**

Laban oli rohkem teoreetik. Ta kirjutas ehtsaksapäraseid uduseid teooriaid, mida kõik austasid, aga vähesed olid lugenud.

### **Kuidas te Litvinova juurde sattusite?**

Juba lapsepõlvest peale tahtsin olla iseseisev ja töötada sel alal, mis mulle meeldib. Mäletan, et kõigepealt tahtsin saada piimanaiseks, siis voorimeheks, hiljem dirigendiks. Mu täditütar hakkas õppima Litvinova studios ja ka minus tärkas see tahtmine. Eeldused olid mul kehvad, ainult hüpe oli suurepärane, nagu meestel. Aga kõik muu, jalad ja... Töötasin nii kaua, kuni Litvinova hakkas mind tähele panema ja parandama. Ta tõi mind teistele eeskujuks töökuse ja edusammude osas. Käisime Riias lavastusega «Võlutud mets», mina olin seal haldjas. Peaosalist Ilkat tantsis Lilian Loring. Hiljem käisime ka Stokholmis, kus mulle ja Loringule tehti ettepanek sinna jääda, meile pakuti 300 krooni palka. Kuid me mõlemad ütlesime ära. Pärast seda sõitsime aga emaga perekondlikel põhjustel Belgiasse. Minu täditütar töötas seal prantsuse ooperis, mina aga läksin flaami ooperisse ja mind võeti sinna kohe tööle.

### **Nii et Litvinova kool oli korralik?**

Väga korralik. Kuigi ta ei andnud tervele kehale plastilisust, näiteks seljad olid tema kasvandikel kanged. Aga tehnika oli hea. Litvinova ise oli Maria-teatri juures suurepärase kooli saanud. Tal polnud küll eriti laia silmaringi, ta õpetas meid ainult liikuma, tantsima, kuid ma täiendasin end pidevalt ise — võtsin eratunde, suviti töötasin mitmete erinevate õpetajate juures, otsisin ikka abi.

### **Pärast sõda olite teie see, kes hakkas balletikooli organiseerima.**

«Estoniast» olid ainult seinad järel, kogunesime siis fuajeesse, kusjuures balletitrupist oli 11 inimest alles jäänud. See tähendas, et alustada tuli peaaegu tühjal kohalt. Organiseerisime õpperühma, kuhu võtsime liikmeid peaaegu tänavalt; noormehi, kes polnud kunagi tantsinud. Suuri edusamme ei saanudki olla. Tüdrukute õpperühmas olid küll mitmed varem õppinud, nagu Aino Oinas, Ita Kongas. Siis avasime teatri juures balletistuudio, kuhu astus ka Helmi Puur, kes oli juba lapsepõlves veidi balletti õppinud. See organiseerimine oli tegelikult üsna keeruline, sest midagi polnud. Ruumid leidsime Töölistemuusika Ühingust, Nikolai Goldschmidt aitas meid. Hiljem saime Niguliste tänavalt ühe toa lisaks. Filharmoonia andis meile Lai tänav 11 oma ruume kasutada, seal oli väike saal ja kaks väikest tuba kunagisest suurest korterist.

### **Kuidas te selle kõigeaga hakkama saite?**

Oli vaja ja saime. Kui inimene on noor ning tal on pea otsas ja natuke mõistust ka, tahab ta ju kasulik olla. Ma olin siis õnnelik, kuigi kool oli linna mõõda laiali, päev otsa tuli ringi joosta. Ka pedagooge oli raske leida — Zoja Kalevi oli üks esimesi. Kui Lia Vink lõpetas Moskvas koreograafiakooli, veensin teda õpetajaks tulema. Ta oli algul vastu, kartes, et ei saa hakkama. Kuid pärast nõustus ja nagu näha, olin õigesti toiminud. Ma arvan, et mul on inimeste suhtes hea vaist.

### **Raha peale tol ajal vist eriti ei mõeldud?**

Ei. Kõik töötasid väga ausalt oma oskuste ja võimete piirides. Nad kõik, nii vanemad — Artur Koit, Boriss Blinov, Verner Hagus — kui ka nooremad — Juta Arg, Veera Leever, Geeni Raudsepp jt. — armastasid väga teatrit.

## **Kas ühiskondlikku tööd oli sõjajärgsetel aastatel palju?**

Isegi väga palju. Parteiorganisatsioon, igasugused komisjonid, linna taastamine, ülevaatused, žüriid. Ega ühiskondlikku tööd saanudki päris-tööst lahutada. On ju kõik, mis inimene teeb, ühiskondlik, kõik on omavahel seotud.

**Olite esimene «Estonia» sõjajärgne ballettmeister, huumorimeelega lavastaja. Teie «Windsori lõbusaid naisi» mäletatakse tänaseni.**

Shakespeare'i armastan väga ja tegin sedagi lavastust suure innuga. Aga huumorimeel on minu arvates inimesele geenidega kaasa antud. Minul oli vanaisa väga hea huumoriga olnud, mina teda küll ei tundnud. Üldse armastan ma rõõmu, headust, siirust. Inimesed, kes kriitikat kardavad, neil puudub huumorimeel. Tuleb osata enda üle ka naerda. Selles suhtes tunnen ma sugulust Colas Breugnoniga. Sest elus on palju sellist, mis inimese väär-kust solvab, ja huumor, isegi must huumor, aitab üle saada paljudest eba-meeldivustest.

**Koreograafiakooli esimeste lendude lõpetajad on väga mitmekülgsed inimesed. Nad on just teid oma eeskujuna nimetanud.**

Mulle on see uudis. Aga küllap see on minu iseloomuomadus. Kui ma laps olin, olin solvunud, et vanemad panid mulle nimeks Anna. Praegu mulle tundub, et see oli õige. Mulle meeldib anda. Kui ma midagi tean, tahan, et teisedki seda teaksid. Ma olen väga ahne, kui asi puutub teadmistesse, ahne kõige suhtes, mis puudutab kunsti. Olen nõus Proustiga, kes ütleb, et tegelikult saab tundma õppida vaid kunsti kaudu.

**Kuidas hindate oma õpilaste tööd?**

Pedagoogitöö ei pakkunud mulle täit rahuldust. Pidin hakkama õpetama poisse, sest keegi teine ei tahtnud nendega töötada. Osa neist lõpetas hiljem kõrgkooli ja töötab teistel aladel. Vello Kõllust on väga kahju. Ta oli väga andekas kriitik, mina veel soovitasin tal edasi õppima minna, ja ta lahkus meie hulgast nii vara. Heino Aassalu on suurepärase organisator ja loominguiline ballettmeister. Endrik Kerge läks meilt Leningradi edasi õppima, temagi näitab end mitmekülgsena, näitlejana ja näitejuhina. Nagu sina kunstnikuna.

Hindan tänaseni Ülle Ullat, Helmi Puuri, Aime Leisil oli tohutu töö-võime. Juta Lehiste on ju praegugi laval, ta on erakordne kunstnik, kes oleks võinud lausa rahvusvahelist sensatsiooni tekitada. Kuigi meie vabariik on väike, on meie balletis eredaid kujusid. Kaie Kõrb on huvitav nähtus, kui tal vaid jätkub jõudu tööd teha.

**Mis teid eesti balletis rõõmustab?**

Silmapaistev, mõtleb ja loov ballettmeister Mai Murdmaa. Ta on loonud palju suurepäraseid teoseid nagu «Joanna tentata», viimati Lehiste-õhtult «Naine», rääkimata «Eesti ballaadidest», mis tekitasid üsna suurt poleemikat. Kuigi mulle tundub, et isegi paljud eestlased ei saanud aru, mis need «Ballaadid» tegelikult on.

**Aga mis kurvastab?**

Repertuaar on liiga kitsas. Klassika peab mängukavas olema, aga heas redaktsioonis, ja need, kes seda lavastavad, peavad olema siin kohal nagu omal ajal Fenster ja Burmeister. Praegu aga käivad lavastajad korra Tallinas ja kohalikud repetiitorid peavad kiiruga balleti välja tooma. Nii lavastati ülepeakaela «Luikede järve», kusjuures IV vaatus on lihtsalt lubamatult nõrk. Nüüd tuleb «Raimonda», kus rühmal on palju tantsida ja puhtalt tantsida, aga lavastajad on jälle vaid lühikest aega siin. Ka «Sülfiid» on tegelikult lõpetamata, stiilivääratustega lavastus. Meie sajand hakkab juba lõppema, aga me elame ikka veel möödunud sajandis. Tuleb luua uusi



ballette. Meil on selleks palju noori andekaid heliloojaid ja kunstnikke. Balletis on praegu igatahes repertuaari osas seisak. Aga tantsija iga on nii lühike! Ja tants on üks raskemaid kunstialasid — tuleb end kogu aeg vormis hoida. Kui baleriin juba paar nädalat ei tööta, läheb ta tagasi. Paljudki ei saa aru, et nende elus loeb iga päev, iga tund.

Täiesti dramaatiline seis on aga ballettmeistrite järelkasvuga. Diplom sel alal veel ei loe. ballettmeistriks peab sündima. Ei piisa ju ka muusikateooria tundmisest, et heliloojaks saada. Peale Murdmaa aga koreograafe Eestis praegu ei ole.

#### **Aga Vilimaa?**

Tal olid alguses suurepärased lavastused. Aga viimased, näiteks «Sõnni tund» pole nii huvitavad, on eba veenvad ja igavad. Ma andestan kunstis kõike, välja arvatud igavust ja ükskõiksust. (Muide, «Kodalasi» ma pole näinud.) Aga varasemad — «Merineitsi», «BCD», «Maalid» — olid kõik väga toredad. Ei tea, kas ta on viimasel ajal ooperist rohkem huvitatud, aga ballettmeistrina oleks ta nagu verevaeseks muutunud.

**Gustav Suitsult pärineb luulerida «Las tantsivad su kergemeelsed jalad...». Võib tekkida küsimus, kas tantsijal on pead ka vaja või ainult jalgu?**

See on vananenud arvamus, et pead pole vaja. Tantsukunst on keeruline nagu kõik kunstid, tantsija peab olema laia silmaringiga ja haritud ning seda mitte üksnes diplomi mõttes. Kuid selliseid on vähe — näiteks Juta Lehiste, kellel on külluses nii annet kui ka intellekti. Seda on laval kohe tunda. Ülle Ulla on väga sarmikas, pealegi hea näitleja, kes oskab publikuga kontakti luua. Unustamatud on tema «Bolero», «Suur võlur — armastus», «Ebapeig». Tiiu Randviir on suur kunstnik.

#### **Kuidas te end praegu vormis hoiate?**

Pole ma midagi vormis, Belgias murdsin käelu. Olen alati mõelnud, et see oli suur juhus, et ma üldse maailma sündisin, ning olen püüdnud elada nii, et mu elu oleks huvitav ja sisukas. Onn on, et kohtun nii paljude noorte inimestega. Vanad räägivad ainult haigustest. Lohutan neid, et edasi läheb veel hullemaks. Nii palju huvitavat on mu ümber: kunst, teised inimesed, au elada.

*Anna Ekstoniga ajas juttu*  
**KUSTAV-AGU PÜÜMAN**

# XIII Moskva rahvusvahelise filmifestivali auhinnad

## MÄNGUFILMID

### KULDAUHIINAD:

«Amokijooks» (lavastaja Souheil Ben Barka, Maroko), «Alçino ja Kondor» (Miguel Littin, Nikaraagua — koos Kuuba, Mehhiko ja Kostariika produtsentidega), «Vassa» (Gleb Panfilov, NSVL, «Mosfilm»).

### ZÜRII ERIAUHIINAD:

Alberto Sordi ja Robert Hossein, «arvestades nende panust filmikunsti edendamisse». (A. Sordi — Itaalia konkursifilmi «Ma tean, et sa tead, et ma tean» lavastaja, peaosatäitja ja üks stsenariste; R. Hossein — Prantsuse konkursifilmi «Hüljatud» lavastaja).

### HÖBEAUHIINAD:

«Tasakaal» (Ljudmil Kirkov, Bulgaaria), «Doktor Faustus» (Franz Seitz, Saksa FV), «... asfaldil hobuseid karjatas» (Stefan Uher, Tšehhoslovakkia).

### Parim naisosa:

Judy Davis («Meie lootuste talv», Austraalia) ja Jessica Lange («Frances», Suurbritannia).

### Parim meesosa:

Wirgiliusz Gryn («Kangelaspastoraal», Poola) ja Yoshi Kato («Kodupaik», Jaapan).

### ZÜRII AUHIND:

«Maa vari» (Taïeb Lhichi, Tuneesia).

### Audiplomid:

«Tehing» (Fernando Ayala, Argentiina), «Ühe käe viis sõrme» (I. Niamgavaa ja B. Baljiniani, Mongoolia), «Tagasitulek põrgust» (Nicoale Märgineau, Rumeenia).



«Keskööproov» («Hata svadászok», Ungari): teatrimiljööd käsitlev film kunsti ja elu vastastikusest mõjust. Režissöör Miklós Szurdi töötab ise lavastajana Budapesti Rahvusteatriks.

«Kunstnik» («Mälaren»), lavastaja Göran du Rées (Rootsi): film kunsti tegemise ja vastuvõtu tööliskeskkonnas, vabrikus. Pildil näitlejad Weiron Holmberg ja Hans Mosesson (peaosatäitja).





«Deemonid' aias» («Demonios en el jardín»), lavastaja Manuel Gutierrez Aragon (Hispaania): süvapsühholoogiline portree sõjajärgsest hispaania perekonnast tollase sotsiaalse ja poliitilise elu foonil. Pildil näitleja Ana Belen (Ana).

«Deemonid aias»: filmi peaosalised.



## LÖHIFILMID

### KULDAUHIND (ex aequo):

«Kiri Morosanist» (autorite rühm, Farabundo Marti nim. Salvadori Rahvuslik Vabastusrinne) ja «Beiruti kohal on võõrad pilved» (Fadel Mutlak, Palestiina, Jeemeni ja NSV Liidu ühistöö).

### HÕBEAUHINNAD:

«Päike tõuseb» (autorite rühm, Aafrika Rahvuskongress), «Camilo» (Fernando Pérez, Kuuba), «Canto general» (Joachim Tschirner, Saksa DV)..

### ZÜRII ERIPREEMIA:

«Sõjavastase teema järjekindla viljelemise ning isikliku panuse eest rahuvõitluses» Joan Harvey (USA; konkursifilm «Ameerika — Hitlerist MX-ini»)

### Audiplomid:

«Veel kord» (Hans Nassenstein, Holland), «Vaesuse-tunnistus» (Senegal), «Kolmteist» (Haná Pinkovová, Tšehhoslovakkia).

## LASTEFILMID

### KULDAUHIND:

«Ma teen sust mehe» (Usman Saparov ja Jazgeldo Sejdov, NSVL, Turkmeenia studio).

### HÕBEAUHINNAD:

«Lähem edasi» (Zdravko Sotra, Jugoslaavia), «Jalad ülespidi» (Stanislaw Jędryka, Poola), «Kummi-Tarzan» (Søren Kragh-Jacobsen, Taani).

### ZÜRII ERIAUHIND:

«parima multifilmi eest» «Põdrakuljus» (Tang Cheng ja Wu Jiang, Hiina RV).



Itaalia filmilavastaja Giuseppe de Santis, kuulus neorealist («Kibe riis», 1949; «Ei ole rahu oliivipuude all», 1950; «Kell 11 Roomas», 1952), festivalil austajate keskel.

Nimekas festivalikülaline, ameerika filmilavastaja Stanley Kramer autogramme andmas. Tema tuumasõjavastase filmiga «Viimsel kaldal» («On the beach», 1958) lõpetati pärast auhindade kätteenmist Moskva festival.

Käesoleva ajakirjanumbri ilmumisaeg on möödas ka Stanley Krameri 70. sünnipäev (29. IX).





Prantsuse filminäitleja ja -lavastaja Robert Hossein festivalikülalisena. Debüteerinud filmirežissöörina 1956 («Pätid läh' vad põrgu»), on ta enamikus oma filmides, peamiselt thrillerites ja kriminaalfilmides, mänginud peaosi. Moskva festivalile tõi ta enda lavastatud V. Hugo «Hüljatute» klassikalise ekraniseeringu, kus seekord peaosas Lino Ventura.

**FIPRESCI** (Rahvusvahelise Filmiajakirjandusühingu)

**AUHINNAD:** Nikita Mihhalkov — «psühholoogilise analüüsi peenuse ja atmosfääri pingestatuse eest» (konkursiväliline film «Tunnistajateta»); Manuel Gutierrez Aragon «süžee originaalsuse ja kujundusliku plastilisuse eest» (Hispaania konkursifilm «Deemonid aias»).

Ühiskondlike organisatsioonide auhinnad leiab asjasthuvitatud ajalehest «Советская культура» 28. VII 1983.



«Õnn juhuse läbi» («Bonheur d' occasion»), lavastaja Claude Fournier (Kanada): psühholoogiline armastusfilm, tooniks paljulapseline töölisperekond Teise maailmasõja aegses Montrealis; Gabrielle Roy Kanadas väga tuntud romaani «Tinaflööt» (1945) ekraniseering. Pildil näitlejad Johanne McKay, Marilyn Lighthstone, Thurny Pranke, Mireille Deyglun.

«Harjusk» («Matlosa»), lavastaja Villi Hermann (Sveits). Pildil peaosatäitja Omere Antonutti. Filmi pealkiri «Matlosa» viitab filmi kandvale ideele — identsuse otsimisele, võõrandumisele. Seletavas sõnaraamatus **Matlosa**: 1) harjuskid, köiekaupmehed, noateritajad, tinutajad, vihma-varjumüüjad, korvipunujad, sulekogujad, linnupüüdjad, köietantsijad, vagabundid, rändajad, hulgused. 2) ilma kodumaata, ilma kindla elukohata. Näit. inimene, kes elab väljaspool ühiskonda.

«Yaatlejana Soomes» («Sivullisena Suomes»), stsenaarist, režissöör ja operaator Antti Peippo (Soome). Dokumentaalfilm, mille aluseks on tsariaegse Soome kindralkuberneri adjutandi Ivan Timirjzevi arvukad etnoloogilised fotod, tehtud soomlaste argielust.

A. Sogini fotod



«VASSA» («Bacca»). M. Gorki näidendi «Vassa Zeleznova» motiividel. Stsenarist ja režissöör G. Panfilov, operaator L. Kalašnikov, kunstnik N. Dvigubski, helilooja V. Bibergan, helioperaator A. Hassin. Osades: I. Tšurikova, V. Medvedjev, N. Skorobogato, O. Mašnaja, J. Poplavskaja, V. Jakunina, V. Telitskina, V. Bogatšov, A. Filozov, V. Sobolev, T. Kravtšenko, T. Kalistratova, Vanja Panfilov. «Mosfilm», 1983. I seeria 1950 m, II seeria 1843 m.

Gleb Panfilovi film «Vassa» Inna Tšurikovaga peaosas sai XIII Moskva rahvusvahelisel filmifestivalil kuldauhinna.

Näib, et selles tõigas polegi ei imekspandavat ega ootamatut, on vaid loomulik heameel, sest tegemist on filmiga, mis väärinuks «kulda» ükskõik millisel rahvusvahelisel konkursil. Önnitlegem siis «Vassa» andekat loomekollektiivi suure edu puhul. Kuid kas ainult?

Sest selle grand prix' tagamaadesse põhjalikumalt süvenedes märkame huvitavate kinematograafiliste profsesside röögelduksi, mil pole sugugi üksnes erijuhuse tähendus (näiteks, klassika ekraaniseerimise probleem tänapäeval).

Alustagem Moskva festivali teiste kuldauhinnafilmide võrdlusest: Souheil Ben Barka ergas film «Amokijooks» interpreteerib ühe terve maa saatust tervikuna, käsitleb Lõuna-Aafrika Vabariigi mustanahalise elanikkonna traagilist olulust, selle ühiskonna sügavaid ja lepitamatuid sotsiaalseid ja kultuurilisi vastuolusid. «Alcino ja Condor», Nikaraagua noore filmikunsti esimene täispikk töö, mille lavastas Tšiili pagulasrežissöör Miguel Littin, viib meid «leegitseva mandri» praegusaja käärivate sündmuste keerisesse, jutustab lüürlise tundetooniga sõjaaja laste pisarast. Ning nende kõrval «Vassa» tema ajalookauguse, kavatsatud retrojahe-duse, peenendunud psühholoogilisusega... «Vassa» on M. Gorki ammu kirjutatud (1936) näidendi uus versioon, kinematograafiline lugemine, mille originaalsus ja värskus, tundub, peaks kätte paistma eelkõige meile, Gorki kaasmaalastele, kuna tunneme hästi sotsialistliku realismi alusepanija loomingut tervenisti, «Vassa Zeleznova» lavastustraditsioone, näidendi originaalpealkirja jne... Kuid ei! Gleb Panfilovi film põhjustas sama elavat ja tulist vastukaja, sama tugevat resonantsi kui aktuaalseid tänapäeva-probleeme käsitlevad filmid. Ja sugugi mitte üksnes kodumaise, nõukogude festivalipubliku hulgas.

Ilmselt on eespool loetletud ja paljudele teistele festivalifilmidele peale ilmsete erinevuste omane ka esteetiline hõimlus. Mulle näib, et selleks ühisjooneks on analüütilisus, nüüdisaja kinoekraani globaalne püüd tõise sotsiaalse analüüsi poole. Mitte lihtsalt informatiivsus, kui kõitev see ka tänase publiku jaoks poleks, mitte publitsistlikkus kui selline (siin oleks tänapäeva kinematograafial televisiooniga raske võistelda), vaid süvasoondeerimine, objektiivne, võimalust mööda erapooletu, kui nii saab öelda, ja koguni — teaduslikult ausameelne elu-nähtuste analüüs.

Sellega haarabki publikut (arukat publikut!) Gleb Panfilovi «Vassa». Kogu režiilahenduse sihikindluse ja «angažeerituse», kogu Inna Tšurikova temperamendi ja hingestatud mängutundlikkuse juures on «Vassa» minu arvates eelkõige objektiivse analüüsi katse. Analüüsitakse vene uuema ajaloo teatavat perioodi, konkreetset sotsiaalset kihti, selle tekitatud inimiseloomu, täpsemalt — sotsiaalsühholoogilist tüüpi. Selline oma keskkonna esindaja on ennekõike filmi peategelane Vassa Zeleznova, suure Volga laevaäri omanik, miljonär.

Nagu filmi loojad oma intervjuudes (iseäranis festivalijärgsel pressikonverentsil) on korduvalt rõhutanud, tahtsid nad hoiduda lavastampidest näidendi miljöõ kujutamisel, kus XIX sajandi kaupmeeskond on antud tumeda ja vaimupimedada kogumina (nagu mängitakse teatris vene klassiku A. Ostrovski draamasid ja komöödiad). Nad lähtusid tegelase gorkilikust määratlusest: «inimlik naine». Ja tõepoolest: noor, peen, kahustes karusnahkades ja moodsates tualettides Tšurikova Vassa pole too võimukas vanaeit — kaupmeeskonna «pesade» ja «urgude» pereinaine. Ning mitte põrmugi ei meenuta kaupmeeskonna «pimeduseriiki» Zeleznovide eramu interjäär, mille seavad kaadrisse lavastaja, kunstnik ning suurepäraselt filminud operaator L. Kalašnikov — see on juugend- või sezzionistiil, ent see on jugend à la russe.

Nagu paradiisilind, kirju ja fantastiline, seisab see maja kohmakalt suure vene jõe ääres. Veneetsia klaas, vitraazid, punane keraamiline põrand, liftikabiin. Ent lift liigub üles-alla käsivända abil, mida keerab turjakast talumehes «mehaanik». Ja «Peugeot», millega Vassa ringi sõidab, töötab sohvi, kohaliku meisterimehe käes «paremini» ilma ärakeeratud osadeta, mida 13

# VASSA





näeb küll ette Prantsuse firma konstruksioon ja patent. Maja kunstipärase noobli kontuuri taga (asi see tuhat rubla arhitektile visatal!) on kultuuritus, matslus, purjutamine.

Filmis taaselustatud «kummalise» vene kapitalismi kujund on ilmikas ja oma tunnusoontes täpne. Töele au andes tuleb öelda, et see ei ilmu filmi esmakordselt mitte «Vassas». Üle kümne aasta tagasi kompas Sergei Solovjov M. Gorki näidendi «Jegor Bulõtšov ja teised» ekraniseerimisel sedasama teed. Mihhail Uljanovi mängitud Kostroma kaupmees Bulõtšov polnud jöhrker hallitanud provintslane, mingsugune monst-rum, vaid elegantne isand, euroopaliku klant-siga, nagu seda öieti olidki paljud vene töös-turid, vabrikandid ja kaupmehed, kõik need metseenid, kes innustasid kunstist; Savva Mo-rozovid, Mamontovid ja Konovalovid, kes tihti-lugu annetasid raha mitte ainult teatrite ehi-tamiseks, vaid teinekord — paradoksaalne küll — isegi revolutsioonivõitluse heaks. Ent Sergei So-lovjovi ja Mihhail Uljanovi püüet ei mõistetud tollal, film jäi huviorbiidist kõrvale, kadus märka-matult ekraanilt. Gleb Panfilovi «Vassa» otse-kui kinnistab, sanktsioneerib komplitseeritud kujundikeele kasutamist keerulistest ja mitte ühe-tähenduslikest nähtustest kõnelemisel. Arvan, et revolutsioonieelse Venemaa primitiivne, vul-gaarsotsioloogiline kujutamine ei ole ekraanil lihtsalt enam võimalik pärast s e l l i s t gorkilikku filmi.

Panfilov kordab visalt, et lähtus Gorkist, ori-ginaalist. Ja lavastajal on õigus. Gorki, sajandi-vahetuse vene tegelikkuse suur tundja, oli kau-gel mustvalgest moraliseerimisest ja manitsemi-est. Ta kirjutas oma kaduma määratud kange-lasteks rikkad, andekad ja erakordsed natuurid. Selline on loomulikult ka tema Vassa. Sümpaa-tia, mida tajume Gorki dialoogi ridade vahelt, võtab Inna Tšurikova üle ja võimendab seda. Osavõtliku ja kohati ka südanthaarava siira mõist-misega annab näitlejatar edasi oma kangelanna üksildust, olles isiksusena ja individuaalsusena ümbritsevaist peajagu kõrgemal. Ainulaadne, ha-rukordselt originaalne näitlejatar Tšurikova an-nab oma Vassale tööpoolest heldelt omaenda inimlikku ja naiselikku andekust. Ja ometi Vassa Zeleznova, neiupõlves Vassa Hrapova (vene keeles kõlab see palju jämedakoelisemalt kui perekonnanimi Zeleznova, mis filmis kõrvale heideti, peljates assotsiatsioone «rauaga», st me-talliga), ilmub ekraanile vaid üksainus kord selli-sena, kes ta võinuks olla. Võinuks, kui ta hing poleks hirmsalt väärastunud hõlptulu-elust, egoistlikust ja halastamatust omanikumaaailmast.

See on hetk, mil nägemustes ilmub Vassale enesetapu sooritanud, sisuliselt tema enda ta-petud mees, kapten Zeleznov, kunagi ilus ja südi, nüüd tühine liiderdaja. Armustseen, mille Inna Tšurikova ja tema partner Vadim Medved-jev suurepäraselt esitavad, on ühtaegu kange-lanna surmastseen. Ja seda traagilisemalt ta kõ-lab: kui valguse kammerton, kui teise eksis-

teerimisvõimaluse kujund. Ent Vassa tõeline maailm, tema kuningriik, mis vaataja silme ees filmipanoraamina möödub, on hingepimedik. See on tütarde degenerereerumine nümfomaa-niks ja debiilikuks; äraostmised, tuhanderubla-sed pistised, varjamaks maja häbi; alaealiste raiskuajamine, suhted salapolitseiga; rähgatu, kooriv ja kurnav majapidamissüsteem, halasta-matu ekspluateerimine — ärgem peljakem neid tüütult tuttavaid sõnu, kui nad on tõesed. Vassa pole üksnes ohver, hirmsa maailma jälgend, vaid ka suurel määral selle looja, tema hukkamisele määratud Muusa... Selles on Gorki teose tra-gism, mida filmiversioon avab sotsiaalse ja kunsti-lise analüüsi halastamatu tõesusega.

Oivaline näitlejaansambel, ehtne kinema-tograafiline kultuur — see on omane filmile «Vassa», lavastajaks Gleb Panfilov, režissöör, kes esmakordselt sai meil kõrgeima astme fes-tivali autasu.

---

Neja Zorkaja (sünd. 1924) on Moskva filmi- ja teatriteadlane ja -kriitik. Lõpetanud 1947 Riik-liku Teatrikunstiinstituudi (GITIS) teatriteadlase-na, töötab ta NSVL Kultuuriministeeriumi Kunsti-ajaloo Instituudis filmiajaloo sektoris. Avalda-nud arvukalt kirjutisi (sh mitmeid raamatuid) nii meie kui ka välismaa filmi-, teatri- ja telekunsti arenguteede kohta.

Käesolev retsensioon on kirjutatud meie aja-kirjale.

---

## Restoranimuusikast

AVO TAMME

Järgnevas mõtteavalduses tahaksin puudutada üht muusikaliiki, mis pole küll žanrina tunnustust leidnud, kuid millega üsna suur hulk pillimehi põhielatist või lisateenistust hangib ja milleta ilmselt läbi ei saa, — restoranimuusikat. Liidaksin põhimõtteliselt siia ka kohviku- ja varieteemuusika, kuna tegemist on lähedaste liikidega. Restoranimuusika on väga lai mõiste, millesse mahuvad nii rahvalaulu- kui ka klassikalise muusika töötlused ning nende vahele veel kõikmõeldavad tänapäeva levimuusika voolud, kaasa arvatud muusikal ja operett. Selle muusika põhifunktsioonideks on olla meelelahutuslik ja tantsitav. Kolmanda loomuliku komponendina peaks siia kuuluma: olla rahvuslikult kultuurikandev. See võib esimesel pilgul tunduda liialdatud nõudena, kuid lähemal vaatlusel selgub, et restoranimuusika on üks kultuuritahke, mis ei ole küll suur, kuid asetseb üpris silmatorkaval kohal. Kuna meie linna külastab igal aastal üha rohkem inimesi nii Nõukogude- kui ka välismaalt, siis on loomulik, et kasvab ka kohalike elanike vastutus hoida meie kultuurifassaad ja selle tagune puhtana. Valget peoülikonda kandes ollakse alati tähelepanelikum kui tavaliselt, sest sellel paistab iga plekike kohe silma. Ka meie linna külalised kannavad valget ülikonda (st oma kultuuri) ja hoiduvad seda määrimast. Nii tekib vastastikune lugupidamine. Kui kujutada nüüd meie kultuuripilti valges ülikonnas, siis restoranimuusika on selles ehk kuue reväär. Sest vaevalt leidub turisti, kes jätaks öhtuse söömaaja vahele. Nii puutub ta igal juhul kokku ka restoranimuusikaga, millega ei ole meil asjad aga kaugeltki korras.

Kes need siis on, kes seda muusikat mängivad? See on õige mitmelt elualalt kogunenud seltskond, keda ühendab suurem või väiksem muusiseerimisoskus. Sealt võib leida nii kõrgharidusega muusikuid kui ka neid, kes on end ise muusikas niivõrd arendanud, et suudavad pillidest talutavaid häáli kätte saada. Muidugi ei ole normaalne olukord, kus kõrge tasemega ja vilets pillimees peavad kõrvuti mängima, ja enamasti komplekteeruvadki kollektiivid enam-vähem võrdsetest muusikutest. See toimub tavaliselt siis, kui avatakse mõni uus asutus, kus vajatakse elavat muusikat. Selle muusikute grupi, või paremal juhul ansambli muretsemine jääb harilikult mõne ametniku või uue asutuse juhtiva töötaja juhusliku tuttava ülesandeks, kes tunneb mõnd pulmapillimeest, kes tema arvates nii ilusasti oskab pidutuju hoida. Tolle poole siis pöördutaksegi: ole mees, organiseeri üks mürts-orkester, mis rahvast hästi kokku meelitab. Hakkavad kuupalka saama ja lisateenistust ka, kui oskavad rahvale meele järgi olla. Nii organiseerub uus muusikakollektiiv ja seni omaalgatuslikult pulmades mänginud pillimeestest saavad korruga elukutselised muusikud. Ettevõtlik ansamblijuht käib mõnes restoranis kuulamas, mida seal mängitakse. Küsib teistelt pillimeestelt laulusõnu ja noote või võtab lihtsalt kogu öhtu programmi kassetile ja kirjutab kodus nootidesse ümber. Noodioskuse puudumise korral õpitakse lood kuulmise järgi selgeks. Pealtnäha lihtne, aga ega see niisama kerge olegi, kui algõpetus kesine ja kogemusi vähe. Neid viimaseid aga koguneb kiiresti ning mõne aasta pärast ei suuda kogunud kõrvgi diletanti tõeli-

sest muusikust eraldada, kui kuulata neid standardseid restoranipalu mängimas. Kes on kes, selgub aga kohe, kui teha sellisele ansamblile üks korrektne ja originaalne seade ning paluda neid mängida, nagu noodis ette nähtud, rääkimata improviseeritud soolodest antud harmooniale.

Kui asjamees, kelle ülesandeks ansambel organiseerida, tunneb juhuslikult mõnd elukutselist pillimeest, koguneb loomulikult asjalikum kollektiiv, kuid algrepertuaari hankimine käib ikka samamoodi. See-pärast ongi nii, et mis tahes Tallinna restoranis muusikapalad suurelt osalt kattuvad. Igal pool võid kuulda «Valgeid roose».

Kui ansambli satub juhtima erksama loomuga mees, teeb ta sellega algul ka tööd, kuid see soikub õige pea, sest püüdlemiseks puudub ees-märk ja igaõhtune mängimine muutub varsti pillimeestele tavaliseks argitööks nagu mis tahes muu tegevus selle nimel, et ülalpidamist teenida. Siin ongi see saatuslik nullpunkt, kus inimeses sureb kunstnik. Iga kunst kaotab oma õilsuse, kui tema eesmärgiks saab rahateenimine, kuulsuse-janu või võimuiha.

Aga mida siis kunstnik peab taotlema, kui raha, kuulsus ja võim on tabud? Kunstnikud teavad seda loomulikult isegi, see jutt on aga mõeldud neile, kes seda ei tea, kuid on juhuse või ka loogilise seaduspärasuse tõttu ametikohtadel, kust võib mõningaid asjaolusid muuta, anda korraldusi, käskida, aidata raskustest üle saada. Niisiis, kunstnikule on vaja tunnustust. Ta teeb oma tööd andumusega, sest see on talle eluline vajadus. Selle läbi saab ta väljendada oma tundeid, saab edasi anda oma esteetilist maailmapilti, seeläbi püüab ta paremaks muuta inimesi ja isegi ühiskonda. Enese kontrollimiseks ja oma kunsti mõju teadmiseks vajab ta tagasisidet, vastukaja — ning kui see on pooldav, võibki seda nimetada tunnustuseks.

Tallinna restoranides, varieteedes ja kohvikutes töötab kokku 218 muusikut, kellest 120-l on muusikaline eriettevalmistus, neist 36 on kõr-gema muusikaharidusega, 73 pillimeest töötab nimetatud ettevõtete põhikohaga. Kõik 218 muusikut on tarifitseeritud Tallinna Linna Kul-tuurivalitsuse poolt. Tarifitseerimisi korraldatakse umbes 2—3 aasta tagant. Erijuhtudel käib komisjon ansambli kohapeal kuulamas.

Nagu eespool öeldud, hangib iga ansamblijuht repertuaari kuidas oskab. Põhiliselt käib see nii, et lindistatakse raadiost soovikontserte, või siis mingeid erisaateid (džäss, rock, kantri jne). Erksamad reageerivad ka välismaiste raadiojaamade igakuistele *hit*-paraadidele ning kirjuta-vad maha soovitumaid lugusid. Nii võib väliturist lausa imestada, kui kuuleb Tallinnas samal kuul USAs populaarseimaks tunnistatud laulu. Esimesel pilgul võib see tunduda isegi meelitav, et näe kui kultuursed me oleme. Aga kui veidi järele mõelda, siis milleks tuleb turist näiteks Californiast Tallinna? Küllap selleks, et näha midagi erilist, et kuulda muusikat, mida neil ei mängita, et rääkida inimestega, kel on hoopis teistsugune ellusuhtumine. Kõndides mööda vanalinna saab ta kindlasti elamuse, astudes aga mõnda baari, kuuleb ta täpselt sama muusikat, mida ta on harjunud koduski kuulma. See tuleb lindilt ja on plaadistatud USAs. Meie restoranides kuuleb aga jälle samu laule, ainult unduvalt viletsamas esituses kui Ray Charlesi, Tom Jonesi, Roberta Flacki oma, kuigi neid on püüdlikult jäljendada katsutud. Sama kehtib ka nõuko-gude poplaulude kohta. Tuleb meile moskvalane, kes on küllastunud Alla Pugatšova laulust, aga Tallinnas kuuleb ta ikka ja jälle samu lugu-sid ning kaugeltki mitte nii emotsionaalses esituses. Peaks vist olema selge, mida ma kirjutatuga öelda tahan. Kõlaga Tallinnas eesti muusika, et turistidele jääks ka muusikaline mälestus meie linnast. See on samuti üks Nõukogude Eesti kultuuri levitamise vahend.

See on repertuaariprobleemi üks tahk. Teine ja proosalisem on, et 17

meie muusika noote nii vähe trükitakse. Kogumik «Laulge kaasa» ja «Repertuaarileht» — ning ongi peaaegu kõik. A. Oidi nim võistluskontserdi palad trükitakse alles pool aastat pärast nende tegelikku sündi. Siis on nood laulud juba oma aktuaalsuse kaotanud, sest need on ikkagi hooaja kaup. Ka on agaramad ansamblid rahva hulgas vastukaja saavutanud lood ammu repertuaari võtnud. Aga missuguse vaevaga see on teoks saanud! Passida, millal lugu raadiost või telerist tuleb, siis lindistada, lindilt maha kirjutada, teha seade ansamblile, noodid välja kirjutada ja siis lõpuks proov või otse noodist mängimine. Nüüd kerkib küsimus, kes selle töö peaks tegelikult tegema ja kes selle töö peaks kinni maksma? Loomulikult langeb kohe esimene pilk ansamblijuhile. Nõustagem. Kes peaks maksma? Loomulikult restorani administratsioon. Aga ta ei tee seda. Teatmeteoses «Autoriõigus Eesti NSVs» (lk 145) on öeldud: instrumentaalseade (vaba) eest tasutakse 25—50 % algupärase teose tasumäärast. Algupärase laulu hind on teatmeteose järgi (lk 144) 40—150 rubla. Ballaadi, romansi hind 50—200 rubla. Kui võtta aluseks madalaim tariif 40 rbl ja madalaim protsent 25, siis tuleks restoranide administratsioonidel tasuda orkestri iga mängitava pala seade eest ühekordselt vähemalt 10 rbl, kuid seda tasu pole minu teada saanud veel ükski Tallinnas tegutsevatest restoranimuusika seadistest, välja arvatud varieteeprogrammide seaded. Seadete eest tasumisel tuleb arvestada ansambli koosseisu ja seade keerukust. Seepärast ongi hinnaks määratud suhteline summa. Seda, palju konkreetne töö väärt on, peaks ütleva spetsialist. Niisuguseid inimesi (asjatundjaid) aga teatavasti restoranides ei ole. Töö saab muidugi tehtud ja pealegi tasuta. Teatrites, filharmooniates ja muudes elavat muusikat kasutavates asutustes tasutakse ju seade tegemise eest partituuri teksti pealt. Miks mitte restoranides?

Olen kindlalt veendunud, et suur osa meid külastavaid turiste ostaks meelsasti suveniiriks kaasa kauni kujundusega albumi «Eesti poplaul» '83, '84, '85 jne või A. Oidi nim võistluskontserdi võidulaulud '83 või A. Oidi nim võistluskontserdi kõigi aegade võidulaulud jne. Loomulikult ei tohiks neid väljaandeid trükkida pakkimispaberile ja juhusliku fotoga kaanel, nagu kümnekond aastat tagasi «Tippmeloodia» päevil tehti. Aga isegi sellised inetud ja aegunud trükised osteti ära.

Kui jutt on restoranimuusikast, siis mõeldakse selle all tavaliselt laulu ja suurelt osalt see nii ka on. Kohalik publik on sellega koguni niivõrd harjunud, et instrumentaalpala ajal tantsima ei mindagi. Mitte et lugu huviga kuulataks, pillimuusikat ei peeta lihtsalt tantsimise vääriliseks. Kas pole paradoks? Kui mõnes Tallinna restoranis näeb ilma lauluta muusika saatel tantsijaid, siis võib umbes 90-protsendilise kindlusega väita, et need on turistid. Et laul on olnud enamasti kontserdimuusika, on vähemalt Euroopa maades kindlalt juurdunud tava. Meil kipub nüüd asi kardinaalset pöört võtma ja üheks põhjuseks on muidugi helivõimenduse võidukäik, mis lubab lauljal oma häälega kõiki pille summutada. Ja lauljad ei jäta ühtki võimalust kasutamata, et seda teha.

Asi ei ole ju tegelikult laulus endas, vaid mentaliteedis. Kõnealuselt muusikalt muud ei ootagi kui meelelahutuslikkust või tantsu saadet. Seepärast püüabki enamik ansambleid mängida vaid seda, mis parajasti popp. Tantsulisele küljele ei pöörata üldse tähelepanu. Tänapäeval ei ole tantsurütm, tempo või taktimoot mingi probleem. Kui juhtubki, et ansambel mängib näiteks ehtsat argentiina tangot, siis tantsijate enamik eelistab ikkagi standardset moelikumist, mis annab vabaduse reageerida igale rütmile nagu süda lustib. Termin «peotants» kipub jääma ainult spetsiaalse ettevalmistusega võistlustantsijate kasutusse. See kõik tingibki olukorra, kus restoranimuusika järgib üldise mentaliteedi lõtvumist. Probleem on selles, et niisugune olukord viib muusikute

taseme alla. Kui pillimehed peavad täitma ainult tühist laulusaatja rolli, ei ole neil vaja pingutada, sest aplaus — kui see üldse tuleb — kuulub ikka lauljale. Mõnjal määral aitas pillimeeste eneseväarikust taastada hiljutine VI Ade buum, kus kõik laulsid kaasa, kuid üksteise jälgendamisega ei jõutud kuigi suurte saavutusteni, millist eesmärki ilmselt suur osa neist ei seadnudki. Tähtis oli kiire populaarsuse võitmine ja selle pealt teenimine. Kuidas ikkagi olukorda parandada? Kõige lihtsam vahend on muidugi mängida instrumentaalmuusikat. Et pillimeestel selle vastu huvi on, näitab hoogne osavõtt viimase aja kergemuusika üritustest (Tartu levimuusika päevad, kirjastuse «Valgus» baaris toimuvad džässihõõntud jne), millest osavõtnud pillimeestest paljud ka restoranimuusikutena tegutsevad. Puudub aga stiimul. Teha annaks nii mõndagi, kui oleks ettevõtlikke, asjast huvitatud instantsid. Selle vastu peaksid huvi tundma Rahvaloomingu ja Kultuuritöö Teaduslik Metoodikakeskus, Kultuuriministeerium ja võib-olla ka Toitlustustrust, sest suurem osa kõnealuseid ansambleid on just viimase otseses alluvuses, kuigi tema üldfunktsioon on teise suunaga. Üldiselt peaksid meie kultuuri eest vastutama kõik riiklikud asutused. Nende ridade kirjutajal on teada, et mõnes liiduvabariigis ja suuremates linnades on loodud muusikute koondised, kuhu on registreeritud kõik tegutsevad pillimehed. Too organisatsioon tarifitseerib, liigitab ja suunab muusikuid sinna, kus neid vajatakse. Ma ei tunne teistes liiduvabariikides tegutsevate muusikute koondiste struktuuri, kuid arvan, et niisugusesse organisatsiooni peaksid kuuluma ka kõik tõsise muusikaga tegutsevad pillimehed. See annaks selge ülevaate vabariigis tegutsevatest interpretidest ja oleks neile ühtlasi toeks. On ju olemas Teatriühing, Kinoliit, Kirjanike Liit, Heliloojate Liit, Kunstnike Liit ja Kooriühing. Miks siis muusikud nii vaeslapse ossa on jäetud? Ei oleks ju Heliloojate Liidul mõtet, kui puuduksid interpreetid! Muusika on ülev, kuid mitte ainult nootides. Ta peab saama kuuldavaks ja see vägi, kes selle ime korda saadab, ihkab samuti tunnustust nagu heliloojagi. Andkem ka muusika mustatööliste nende õigused! Olgu ka neil ühing, liit, koondis või ükskõik kuidas seda nimetada, peaasi, et nad oleksid grupeerunud. See tuleks kindlasti kasuks meie muusikale ja kogu kultuurile.

Sellel koondisel peaks olema sõnaõigus ka helitehnika muretsemise asjus, millega on lood niisama kehvad nagu repertuaari hankimisega. Tundub, et restoranid pääsevad viimases järjekorras sellele varustusele ligi. Muidugi on palju heast varustajast, kel on sidemed. Niisuguse varustaja puudumise korral ei ole lootustki midagi saada. Olen ise seda okkalist teed käinud ja mõndagi saavutanud, aga neid võtteid, mida ma pillide ja võimendustehnika saamiseks kasutasin, ei sünni trükkis avaldada. Kindel on aga, et kõige ausam oleks teha mingi küsitlus kõigi asutuste seas, kes helivõimendustehnikat vajavad, ja seada sisse kindel järjekord, näiteks nagu telefonijärjekord. Pingerida moodustuks mitte taotluste laekumise järjekorras, vaid vajaduse järgi, ja selle koostaks kompetentne komisjon. Ladudesse saabuvate instrumentide ja helitehnika kohta peaks ju kellelgi ülevaade olema ja teabe peaksid saama ka kõik järjekorras olivad. Oleks võidetud suur hulk aega ja närvipinget, mis praegu üksikute, omapead tegutsevate nn varustajate liikumiseks kulub; ka nende asutuste aega, kelle poole nad pöörduvad lugematute küsimustega: millal? mida? kui palju? saab. Seda kõike võiks korraldada muusikute koondis.

Praegu on olukord niisugune, et pillimees on ainult laulu saateks vajalik. Instrumentaalmuusikat kuuleb restoranides vähe. Ansambliites, kus on palju puhkpille, tuleks neid julgemini kasutada. Tantsu seisukohalt oleks aga tingimata vajalik, et igal ansambliil oleks repertuaaris vähemalt kümme eri rütmiga tantsu nagu foks, aeglane foks, tango, samba, rumba, valss, aeglane valss, rock, slow-rock, polka, charleston jne

ja et neid igal õhtul mängitaks. Tegelikult kuuleb aga Tallinna restoranides õhtu jooksul heal juhul nelja eri tantsu ja need on 90 % rocki ja slow-rocki segu, sekka mõni valss ja midagi kantrirütmi taolist. Olen kindel, et paljude lugude kohta ei oska pillimehed isegi öelda, mis tants see olla võiks. Ülevaatusel aga tantsulisuse nõuet ei esitatud, kuigi enamik ansambleid just selles funktsioonis tegutseb.

Ülemaailmselt on tavaks, et restorani või mõne muu sellesarnase asutuse nimi peegeldaks ka seda, mida seal pakutakse. Niisuguste nimede puhul nagu «Tuljak», «Viru», «Kungla», «Kännu Kukk» peaks olema ka muusika rõhutatult rahvusliku koloriidiga. «Kalinka» ja «Moskva» võiksid venepärast muusikat pakkuda. Selles osas valitseb meil täielik kaos. Teistes liiduvabariikides on mitmel pool sellele rõhku pandud. Esinetakse koguni rahvarõivais ja rahvapillidel. Meil on aga nii, et isegi rahvusliku nimega restoranis lauldakse halvast eesti keeles («Kungla»). Ka selliste asjadega peaks tegelema muusikute koondis.

Ütles ju Karl Vaino oma kõnes Heliloojate Liidu juhatusse pleenumi ajal Tallinnas: «Meil pole hoopiski ükskõik, missugune muusika kõlab magnetofonilintidelt ühiselamutes, koolide ja ülikoolide puhkeõhtutel, diskoklubide plaadimängijatelt. Ja kui me nende paljude helide hulgast ei taba enam lapsepõlvest tuttavaid meloodiaid, ei kuule enam ainsatki emakeelset sõna, kas ei tähenda see siis, et küllaltki oluline osa emotsionaalsest elust on usaldatud võõrastesse kättesse? Ja kas ei ahene sellega mingil määral ka meie ideoloogilise mõju sfäär?» Julgen laiendada seda mõtet ka restoranimuusika kohta käivaks, sest ka see kuulub sama ideoloogilise suuna alla.

Ma ei taha öelda, et nimetatud restoranides tuleks ainult rahvuslikku folkloorset muusikat mängida, aga suurem osa nende restoranide ansambli repertuaarist peaks olema meie tänapäeva eesti heliloojate looming ja mitte ainult ühes standardses seades, mida kõik ülejäänud kopeerivad, vaid iga ansambel peaks olema võimeline tegema oma originaalse seade. Selliste seadete õnnestumist peaks hindama ka repertuaarikomisjon. Suurepäraseks näiteks selle kohta, mida annab teha tänapäeva eesti levimuusikaga, võiksid olla Arvo Pilliroo seatud Valter Ojakääru palad, mida sai kuulata kirjastuse «Valgus» baaris mõõdunud hooajal. Need oleksid väärt, et neid trüki avaldada ja kasutada kui õppevahendit.

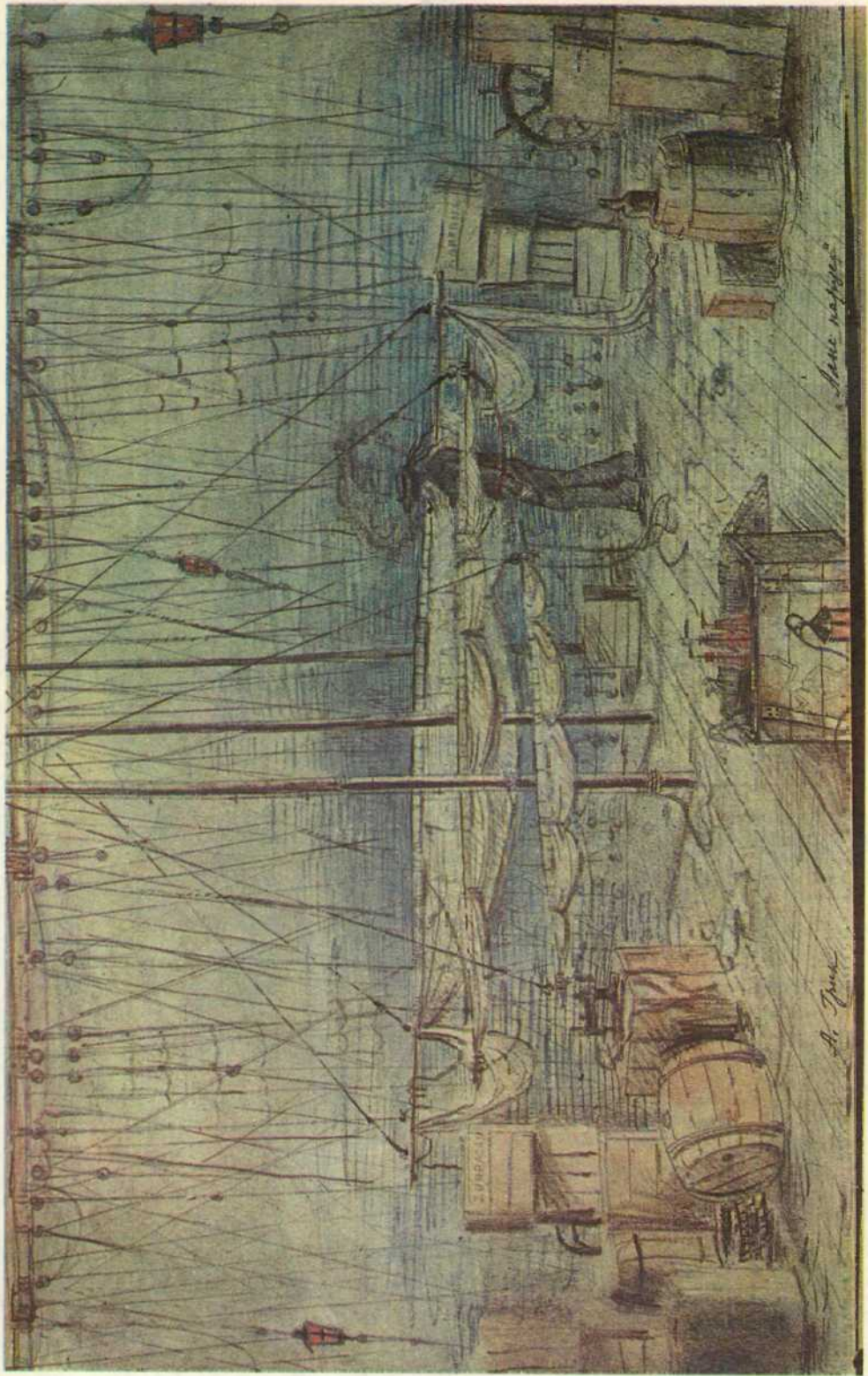
Häid, levimuusika orkestreerimise saladusi tundvaid spetsialiste meil praegu ei ole. Suurima asjatundja Uno Naissoo varase lahkumisega tekkis ka oluline vaegus sellekohase õpetuse andmisel. Tema juhendamisel tegutses Heliloojate Liidu juures noorte autorite sektsioon, kust oli alati võimalik hüva nõu saada ka seadete tegemiseks. Niisugust konsultatsiooni oleks hädasti ka restoranimuusikuil vaja. Veel võiks korraldada mõne lühikursuse, millest osavõtt oleks kõigile ansamblijuhtidele või seadete tegijatele kohustuslik. Elu näitab, et mitte kaugeltki kõik, kellel on kas või muusikaline kõrgem haridus, ei ole suutelised korrektseid seadeid tegema. Igas ansamblis peaks vähemalt ühel inimesel asjast aimu olema. Selles osas on isetegevuslasedki paremas olukorras, neile korraldatakse vähemalt konsultatsioone ja seminare. Suur osa restoranimuusikuid on aga isehakanud professionaalid. Nad ei kuulu kellegi hoolduse alla, katsugu ise hakkama saada. Ja kuidagi on saadudki.

Restoranide administratsioonid suhtuvad pillimeestesse üldiselt nii, nagu poleks tegu töötajatega, vaid kergemeelsete haltuuritsetajatega, kes teenivad palju ega tee peaaegu mitte midagi kasulikku. On ju pillimeeste palgad, võrreldes näiteks ettekandjate omadega, suuremad. Sellelt pinnalt on tõusnud vaidlusi, mis ei leia kunagi kompromissi, kuigi asi peaks iseene-  
sest täiesti loogiline olema, sest muusikuks saamine nõuab eelnevalt

kümneid aastaid harjutamist (rääkimata andest), ettekandjaks võib saada mõne kuuga. Siis veel ühest probleemist, millest avalikult ei räägita, kuid mis ometi eksisteerib. Mõne restorani juhid liigitavad pillimehi nende ebaausate teenindustöötajate kilda, kes arvele juurde kirjutavad või viina sisse vett kallavad, sest pillimehed mängivad eritasu eest lisapalu, mida külalastajad neilt tellivad. Ka seda ei ole raske seletada. Pillimehed lihtsalt müüvad oma kunsti soovijatele ega sunni seda kellegi peale. See on antud juhul nagu eriteenus, nagu näiteks õhtusöögi tellimine hotellituppa, lisatasu eest. Mingi pettusega siin tegemist ei ole. Sellele lisapalade mängimisele on võimalik panna tulumaks, et asi oleks õiglane ja aus. Sellisel juhul võiks orkestrijuht anda tellijale pileti või tšeki vastava summa saamise kohta. Müüdüd pileti pealt läheks teatud protsent restoranile. Õiglane ja tulus nii ühele kui teisele! Üks tuntud muusik lausus kunagi ühe sellise vaidluse ajal: «Kui restoranil on plaan täis, on põhjuseks hea köök. Kui asjad on halvad, rahvast ei käi, on süüdi orkester!» Et niisugused kanakitkumised ära jääksid, mis oleks mõlemale poolele kosutav närvipuhkus, oleks vaja ikka sedasama muusikute koondist, kes üüriks restoranidele ansambleid. See oleks kasulik ka restoranidele. Langeks ära helivõimenduse muretsemise ja korrashoiu probleem, ka palgamaksmine pillimeestele kõik koondiva kaudu.

Oleks vist liialt palju tahtud, kui sooviksin, et ajakirjanduses peegelduks ka restoranimuusika tase meie linnas. Kuigi restoraniansamblite ülevaatus, mis nii harva toimub, vääriks päris kindlasti ka ajakirjanduses äramärkimist. See oleks 218 pillimehele kui mitte tunnustus, siis vähemalt tähelepanuavaldus. Mälus taastub vaid õrn jälg kahest artiklist viimase kümne aasta jooksul. Ühes oli juttu kunagisest kontrollreidist Tallinna restoranidesse, kus pandi rõhku helitugevuse mõötmisele. Teine, arvustus «Sirbis ja Vasaras», võttis vaatluse alla põhiliselt varietee-programmid. Tähelepanuväärseks leevenduseks suurele ruumipuudusele muusikaliste artiklite trükkimisel on muidugi ajakirja «TMK» ilmuma hakkamine, kuid aktuaalsed muusikauudised jõuavad ka siin ikka alls siis lugejani, kui sündmus ise ammu unustusse vajunud. Seda kiiret reageerimist ei saagi ajakirjalt nõuda, aga operatiivsemat ju pole. Tavalise päevalehe jaoks ei ole jälle muusika nii tähtis probleem, et seal saaks täispika arvustuse avaldada. Kust saavad siis muusikud selle tagasiside, selle tunnustuse, mille nimel nad töötavad? Saalist, seda muidugi, kuid asjalik kriitika on see, mis aitab enese üle otsustada, mitte ainult aplaus. Aplausita ei jäeta naljalt kedagi. Meie publik on ju alati nii taktitundeline.

**TOIMETUSELT.** Restoranimuusika on ala, millele meie ajakirjandus on seni väga vähe tähelepanu pööranud. On ju palju inimesi, kellele olmemuusika on ainus kokkupuude muusikaga. Seepärast ootab toimetus ka edaspidi sõnavõtmisi teemal elu ja muusika.



*Some rigging*

*At four*





O. Zemtsova, A. Grini  
«Punased purjed»  
Orjoli Naarvateatris,  
Dekoratsioonid eskiis.  
1979.

J. Gansovskaja,  
V. Liohitali «Olisi tuled  
põllal» Belgorodi  
Draamateatris.  
Dekoratsioonid eskiis.  
1980.



«Hortus Musicus», üks väheseid Nõukogude Liidus tegutsevaid varajase muusika ansambleid, jättis seljataha oma kümnenda kontserdihooja. 1972. aastal toimus Kiek in de Kökis konservatooriumi esimese kursuse viiuleriala üliõpilase Andres Mustoneni eestvedamisel esimene kontsert. See oli algus. Kümne tegevusaasta sisse on mahtunud väga palju. Ajaloolisest muusikaruumist vaadatuna on «Hortus Musicuse» vahendusel kõlanud Euroopa kultuurmuusika oma tekkest hilisrenessansini välja. Ettekandel on olnud ka üksikuid barokk-ajastu meistreid ning on oodata, et süvenemine sellesse ajastusse seisab veel ees. Suurem osa kontserdilavadel kõlavast on leidnud tee ka heliplaatidele, mida tänaseks on juba üheksa ilmunud ja muidugi ilmub veelgi. Konkreetsete ajastute muusika jäädvustamine plaatidel on üks tähtsamaid lülisid ansambli tegevuses, isärasuseks vahest ehk asjaolu, et on püütud hoiduda antoloogiate koostami-

sest. Iga plaat kujutab terviklikku programmi, nii nagu see võiks kõlada ka kontserdilaval. «Hortus Musicuse» laialdane ning tihe kontserditegevus on kindlustanud ansambli esinemisteks parimad kontserdisaalid Nõukogude Liidus. Osa on võetud mitmetest rahvusvahelistest festivalidest nagu *Helsingin juhlaviikot*, «Bratislava sügis», Dubrovniku festival, Plovdivi festival jt. Kontserditurneed on viinud mitmesse Euroopa riiki: Soome, Inglismaale, Itaaliasse ja Rootsi — vastuvõtt on olnud igal pool väga soe. Praegu on ansambelis 12 liiget: 5 lauljat — Helle Mustonen, Marje Tralla, Riho Ridbeck, Jaan Arder ja Joosep Vahermägi ning 6 instrumentalisti — Imbi Tarum (klavessiin), Tõnis Kuurme (pommer, flöödid), Vallo Tarum (pommer), Peeter Klaas (*viola da gamba*), Raivo Tarum (tsink), Neeme Punder (flöödid), ja Andres Mustonen (viul, viola), kes on ühtlasi nii ansambli asutaja, juht kui ka kiirgavaim isiksus selles muusikaiaas. Abijõududena tegutsevad veel Tiit Tralla, kes hoolitseb lauljate hääleseade eest, ning kunstnik Riina Babitševa, kes kujundab konkreetsete ajastute kohased esinemiskostüümid, kuna «Hortus Musicuse» kontsert on pigem kompleksne programm vastava ajastu muusikast, hõlmates peale originaalinstrumentidel esitatava ka vastava ajastu atmosfääri.

«Hortus Musicuse» vaieldamatu edu nii meil kui ka mujal näitab ühelt poolt muidugi, kui suureks on kasvanud inimeste kontaktivajadus varajase muusikaga (on ju vanamuusikaansamblid Euroopas sajandi teise poole ilming), teiselt poolt ettekande kõrget taset, kui kriteeriumiks võtta nii kõlalist originaalilähedust kui ka võimet seda muusikat seestpoolt lahti mõtestada. Muidugi ei pretendeerita sealjuures esitatava ainuvõimalikule autentsusele, kuigi hoitakse silma peal ka vastava ala muusika-



«Hortus Musicus» esinemas televisioonis. Vasakult: V. Tarum, A. Mustonen, R. Ridbeck, M. Tralla, J. Arder, P. Klaas, I. Tarum, H. Mustonen, J. Vahermägi, T. Kuurme.

P. Sirge foto

teaduslikel töödel ja ajaloolistel traktaatidel. Kuid kas pole kummaline, et tegelikult ei kasva «Hortus Musicus» üldsegi mitte antud kultuurisituatsioonist välja. Õigem oleks vastupidisest rääkida — kogu oma olemusega «Hortus» hoopis vastandub sellele. Praegu on mitmete sajandite möödudes muidugi raske öelda, kuidas täpselt see muusika kõlas, selleni võib jõuda vaid tolleaegset kunsti- ja kultuurisituatsiooni seestpoolt avades. Seega mitte keskaja ja renessansiajastu muusika sisse elades, vaid selle muusika sees elades. Andres Mustoneni sõnade kohaselt on «Hortuse» kogu tegevus ansambli liikmete elu ja filosoofia kooliks. Töötada «Hortuses» tähendab ju elada selle muusika sees, lasta endasse toimida ja oma isiksust kujundada. On selge, et kõige suuremaks takistuseks saab siin meie

maailmapilt, mis on keskaja ja renessansiajastu vaimumaailmale paljus vastandlik, maailmapilt, mille olemuseks on arenguidee ja sümboliks sekundiosuti. Kunst ei ole mitte isoleeritud, vaid sünteesiline tunnetus. Seeläbi saab mõistetavaks, miks meie ei kuule vanas muusikas enam seda, mida tolleaegsed inimesed — olemeharjunud kuulama informatiivselt, otsima ja leidma individualiseerivat alget muusikas — asju, mis olid nii keskaja kui ka renessansiajastu kunstitunnetusele täiesti võõrad. See, et me kõike läbi *ego* vaatleme ja kõrkjalt kunstis *ego*'t otsime, muudabki kahe maailmapildi vastanduse alternatiivseks — meile on tähtis eristumine üldisest, tolleaegsetele inimestele sulandumine üldisesse. Kunstniku individuaalsus neid ei huvitanud. Miks see nii oli, selleks tuleb lahti mõtestada V—XV sajandini valitsenud 25



arusaamad ajast, kõiksusest ja ruumist ning jõuda kosmoloogilise muusikatõlgenduse mõistmisele, nagu seda mõistsid keskaja muusikateoreetikud.

Kogu keskaja muusikaesthetika lähtepunktiks on rooma neoplatonisti Boethiuse (480—524) klassifikatsioon, mille suurus omas ajas seisneb selles, et ühtsesse kosmoloogilisse süsteemi on haaratud nii universum, inimene kui ka muusika. Boethiuse järgi esineb muusika kolmel hierarhilisel tasandil: kõiksuse sfääride muusikana (*musica mundana*), inimese vaimu ja keha harmooniast tingitud muusikana (*musica humana*) ning inimtegevuse tulemusena sündinud muusikana (*musica instrumentalis*). Seega sai harmoonia keha ja vaimu ning inimese ja kõiksuse vahel igasuguse kunstiloome eeltingimuseks. Tähtis polnud mitte see, kuivõrd looja oma individuaalsust avab, vaid kui lähedale tema kunst kõiksustervikule jõuab ning kuivõrd ta sellega vastavuses on. Paradoksaalseks tõigaks on aga asjaolu, et kosmoloogiline muusikateooria jõuab oma kulminatsiooni renessansis, ehkki renessansi olemus näiliselt eeldaks justkui vastupidist. Renessansi suurim muusikateoreetik Zarlino (1517—1590) kirjutab: «Kui jumala maailm on loodud täis harmooniat, siis on vaim meis samuti harmoonia põhjuseks, kuna jumal lõi inimese (mikrokosmos) vastavuses maailmaga (kosmos)» («Le Institutioni harmoniche» I)<sup>1</sup> Edasi areneb see idee kuni funktsionaalsuse tekkeni XVII sajandil. Selle sajandi mõtte kõrgpunkt Johannes Kepler kirjutab traktaadi «Maailma har-

moonia» («Harmonices mundi», 1619), kus muusika on elementide harmoonia, astroloogia ja geomeetria kõrval üheks kõiksusharmoonia komponendiks. Siin on peidus aga ka suurte muutuste esimesed tundemärgid — oli ju Kepler esimene, kes võttis tarvitusele duuri ja molli mõiste.

Muuseum, paralleelile võib siin tõmmata ka kujutava kunstiga keskaegses Euroopas. Tahvelmaalid (euroopalik vaste ikoonimaalile) puudub teatavasti perspektiiv, proportsioonid on meie mõistes ebaloomulikud. See on tõesti nii, kui me vaatame asja oma *ego* vaatenurgast. Kui me aga loeme skolastilist jumala-definitsiooni, mille järgi jumal on sfäär, mille keskpunkt on kõikjal ja pind mitte kusagil, on kõik kõige paremas korras — kõiksuse jaoks pole ju perspektiivi olemas.<sup>2</sup> Sellise objektivismi vasteks muusikas oleks ehk lineaarne kontrpunkt, kus iga kulgev hääli on iseseisev ja võrdne teistega. Seetõttu võiks lugeda perspektiivi kasutuselevõttu maalikunstis analoogiliseks nähtuseks funktsionaalsuse ja dünaamika tekkega muusikas (1638. a võtab Mazzocchi esimest korda tarvitusele dünaamikamärgid) — objektivismi kultuuripilt hakkab asenduma subjektivismi maailmaga. Algas individuaalsuste väljaselekteerimise ajastu, millega kaasnes ka ajakontseptsiooni muutumine, kuna inivid on ajaliselt lõplik nähtus, keskaja inimesele oli aga maine elu vaid sissejuhatuseks hauatagusesse eksistentsi. Seeläbi saab ka mõistetavaks, miks lõputult voolavast lineaarsest muusikast hakkab kujunema dramaturgiliselt arhitektooniline, lõplik muusika, mis oma arengus on kõrgpunkti leidnud ilmselt meie sajandil. Ning vaevalt on kunagi varem seisnud Euroopa muusika kaugemal rahust ja ülenemisest, kõigest sellest, mille väljendajaks ja kandjaks kesk- ning renessansi ajastu muusikakultuur oli.

«Hortus Musicuse» kui kahekümenda sajandi saadiku ees seisev konkreetne ülesanne on kirjeldatud esteetilis-filosoofilisest maailmast lähtudes tuua meieni vastavate ajastute helidemaailm, kusjuures see toimub seda autentsemalt, nii paradoksaalne kui see ka ei tundu,

<sup>1</sup> Музыкальная эстетика Западно-Европейского средневековья и возрождения. М, 1966.

<sup>2</sup> Vt. Гуревич, Категории средневековой культуры. М, 1972.

mida vähem jääb ruumi omapoolsele tõlgendusele. Muidugi ei tule selle all mõelda kuiva, muuseumihõngulist reprodutseerimist, mis paraku ka enam võimalik ei ole. Andres Mustoneni sõnade kohaselt on mõiste «interpretatsioon» kasutamine muusikapraktikas üldse kohatu, kuna selle all mõistetakse interpreedi isiku avamist kunstis, ometi peaks ideaaliks olema ikkagi heliteose enda objektiivne avamine. Pealegi on interpreedi ja publiku vaheline kontakt saanud kahel viimasel sajandil teistsuguse sisu kui varem, praegu võime rääkida nii-öelda «otsekontaktist», kus ettekanne on suunatud vahetult publikule. Varasemate sajandite vaimuliku muusika ettekandel, seega ajastul, kus aktiivne ilmalik kontserdipraktika oli veel tundmatu, oli muusik (kas organist, lautmängija või koorilaulja) üks kultuse läbiviijaist, üks pühitsetuist, muusika ise oli orgaaniliselt lülitatud rituaali koosseisu. Ettekandel kõlanud muusika oli

tegelikult suunatud ülenemisele nagu kogu sakraalne rituaalgi. Arvata võib, et just sellel tasandil toimus ka koguduse osasaamine muusikast. Muuseas, kõne all olevate sajandite ilmalik-rahvalik muusika ei tundnud samuti teravat piirjoont pillimehe ja kuulaja vahel, see võis olla vägagi kõikuv. Ka «Hortus Musicuse» lavaline tegevus näitab, kuivõrd on seda iseärasust arvestatud — musitseerimisega kaasnev liikumine ning konkreetsest ajastust lähtuv esinemisriietus aitavad seda piirjoont veidi ebamäärasemaks muuta. Kompleksne lavategevus tugineb tõdemusele, et kunst on sünteetiline, mitte isoleeritud tunnetus, seega pisiasju siin ei ole. Kõik on oluline — strihhidest alates ja lõpetades tooliga, millel muusik laval istub ning mis raamatut ta kodus loeb. Kümneaastase kontserditegevuse jooksul on «Hortus Musicusel» tulnud mängida kõige erinevamais tingimustes ning Andres Mustoneni kinnitust mööda



nõuab sobimatu interjäär ansamblilt üldjuhul suuremaid jõupingutusi publiku muusika sisse toomiseks.

Viimasel ajal on «Hortus Musicuse» tegevus hakanud leidma veelgi mitmekülgsemaid avaldumisvorme kui seda võimaldab kontserttegevus lavalaudadel. Sagenenud on esinemised televisioonis («Reklaamiklubi»). «Hortus Musicuse» initsiatiivil toimuvad suvised vanamuusikaseminarid Viljandis, mis peale muusikute tõmbavad kaasa ka teisi keskaja kultuuriga kontaktis olevaid inimesi. 1982. aasta lõpul asutati Heliloojate Liidu juures Varajase Muusika Klubi, mille tegevus toetub samuti «Hortuse» vaimsele eestvedamisele. Väga paljutahulised on võimalused, mis avanevad muusikaaednikele, väga kaugele on jõudnud helid, mis nüüd juba üle kümne aasta tagasi kõlasid Kiek in de Kōkis esmakordselt.

## Teatrigloobus

USA: New Yorgis kujunes möödunud hooaja üheks kesksemaks sündmuseks lõuna-aafrikalase Athol Fugardi «Isand Harold ja tema poisid», mis võitis kolm «Tony» auhinda, sealhulgas ka parimale näidendile määratu. Märgitakse, et lavastajana on autor osanud oma teose kõigis registrites kõlama panna, läbi välise lihtsuse jõuavad saali peenimadki sisuniüansid.

Näidendi tegevus leiab aset 1950. aastatel ühes Port Elizabethi kohvikus, teema on universaalne. Sam ja Willie on mustanahalised kelderid, kes eesriide tõustes valmistuvad peatselt algavaks tantsuõistluseks, samal ajal ruume korda sättides. Sam (keda kehastab Zakes Mokae) on arukam ja kogenum. Ta on tantsuõistluste veteran ning on siit-sealt mitmeid elutarkusi omandanud. Willie (Danny Glover) on aeglasema taibuga, alandlikum, sarnanedes enam kõigi teiste aparthoidi ohvritega. (Muide, seda kurikuulsat sõna ei mainita terve tüki jooksul kordagi; see on lihtsalt enesestmõistetav ja sellega ollakse harjunud.) Kolmas tegelane on kohvikuomanike poeg Hally (Lonny Price), kes tunneb mõlemat juba varajasest poiseast, mil ta oli tihti Sami tuppa põgenenud vanemate eest kaitset otsima või niisama juttu puhuma.

Kogu 100-minutilise, vaheajata näidendi vältel helistab Hallyle aeg-ajalt ema, kes on läinud haiglasse abikaasat külastama. Sandistunud, alkohoolikust pereisa nõuab visalt, et ta koju tagasi toodaks. Hallys tärganud enesehaletsus ja kibedus viivad ta paanikasse ning ta hakkab oma viha välja valama Sami peale, kes on talle tihti olnud isa asemel. Ta alandab ja mõnitab vana neegrit ning lõpuks sülitab talle isegi näkku. Nüüdsest peale, kinnitab Hally, hakkavad nad teda hüüdma «isand Haroldiks». Sam teeb veel viimase katse, et endist vahekorda taastada, kuid Hally ehesepõlgus on liiga suur, et seda lubada. Ainult rünnakud oma endise sõbra vastu, kes on tegelikult võimetu ennast kaitsma, pakuvad talle mingit väärastunud rahuldust.

Kriitika konstateerib, et «Isand Haroldi» lõppjärgeldus on üks mõjukamaid, mida Broadwayl viimastel aastatel nähtud, ja seda eelkõige tänu autorimõtte täpsele edasiandmisele näitlejate poolt.

## Kunstiteater Tallinnas

21. juunist kuni 7. juulini 1983. a andis Tallinnas RAT «Estonia» saalis külalisetendusi M. Gorki nim. Akadeemiline Kunstiteater (MHAT). Viie lavastusega anti 21 etendust, mida jälgis ca 15 000 inimest. Külalisesinemiste lõppedes palus toimetus vestlusringi Eesti NSV Kultuuriministeriumis teatritööd juhtivad ja organiseerivad spetsialistid, kes olid vahetult tegevad gastrollide läbiviimisega ning tutvusid kõigi lavastustega. Juulikuisest vestlusringis osalesid Eesti NSV kultuuriministri asetäitja **JAAK VILLER**, Teatrite Valitsuse juhataja filosoofiakandidaat **MÄRT KUBO**, repertuaarikolleegiumi peatoimetaja **VILJO SALDRE** ning repertuaarikolleegiumi toimetajad kunstiteaduste kandidaat **KADI VANAVESKI**, **LILIAN VELLERAND** ja **JAAK ALLIK**. Eesmärgiks oli kõrvutada muljeid Kunstiteatri lavastustest ning tõmmata sealt paralleele eesti teatri tänase situatsiooniga.

**L. Vellerand:** Nüüsguste suurte ja oluliste külalisetenduste puhul hakkab alles tagantjärele paistma saadud elamuste erusus ja laval nähtud karakterite sügavus. Praegu tundub küll, et saime väga huvitava kunstilise kogemuse, kuigi etendustel oli ka igavaid hetki.

**J. Allik:** Tänaoleva MHAT-ile mõeldes meenub mulle eelkõige Tallinna-etenduste eel peetud pressikonverents, kus teatri kirjandusala juhataja A. Smeljanski teatas uhkusega, et peaäritejuht Oleg Jefremovi töötamise ajal (alates 1970. a) pole teatri mängukavas olnud ühtegi mõttetut, nõrka ega tühist näidendit. Samas heitis veteran Mark Prudkin nii Kunstiteatrile kui ka kogu Nõukogude-maa teatrielule ette ülilpealisülesande unustamist, selle vähesust, mille nimel ja mille väljendamiseks läheb näitleja lavale ning lavastaja istub režiipuldi. Tallinnas nähtu põhjal võib öelda, et

mõlemad iseloomustused, tegelikult kaks äärmust, Kunstiteatri puhul tõepoolest kehtivad.

**K. Vanaveski:** Nähtud viie etenduse põhjal võib veenduda, et teatril on kindel alumine piir, kust madalamale mingil juhul ei laskuta. Meie ees oli kindla intelligentsusastme ja vaimusega teater. Ja üks näita külalisetenduste repertuaari valik ise ju samuti teatri taset ja taotlusi. Viie lavastuse hulgas polnud ühtegi, mis oleks olnud sisuliselt ebaõnnestunud või ainult kommersedule suunatud.

**J. Allik:** Ja ometi on mitmetest eelmistest Moskva teatrite külalisetendustest jäänud terviklikum ja võimsam mulje. Ma meenutaksin Leninliku Komsomoli nim. Teatri külaskäiku 1966. aastal A. Efrose lavastatud «Kajaka» ja «Molière'iga», Taganka teatri gastrolle 1975. a, «Sovremenniku» (1976) ning Malaja Bronnaja (1978) teatri esinemisi. Võib-olla on see subjektiivne ning seotud isikliku teatriveatamise tihenemisega ja sellega koos ka küllastatuse kasvuga, kuid siiski tuleb tunnistada, et arvatavast väiksem huvi ja elevus valitses Kunstiteatri suhtes ka vabariigi teatriringkondades. Ilmselt vajaksid saadud õppetunnid; nähtu plussid ja miinused kommenteerimist lavastuste kaupa.

### A. Tšehhovi «IVANOV», (lavastaja O. Jefremov)

**J. Allik:** Ma julgen otse välja öelda, et selline klassikatõlgendus, kus selge ja kaasaegne kontseptsioon puudub, mulle olulist elamust ei paku. Kunstiteatri «Ivanovit» vaadates meenus mulle A. Šapiro lavastus Riias, mida küll palju kritiseeriti, kuid mis oma teravdusega jättis ometi kustumatu mulje. Kunstiteater näitas korralikku klassikat, milles puudus mind haarav jäbiv mõte.

**L. Vellerand:** Mina enda jaoks selle mõtte leidsin. Meenub episood, kus Borkin pakub Ivanovile rahategemise võimalust ja Ivanov selle tagasi lükkab. Kultuur, kasvatus, ideaalid, see on midagi nüüsgust, mis võib olla inimesel küljes nagu kitt, millest lahti ei saa. Selles mõttes räägib lavastus isendaksjäämisest ja võitleb igasuguse välise kohandumise vastu.

**J. Allik:** Kuid see sai ju selgeks mõne minutiga. Lavastuses ja Ivanovi kujus puudus areng. Õnnetu ja äratahtva oleku kujutamine muutus aga tüütavaks koguni nii meisterliku näitleja esituses kui Smoktunovski.

**K. Vanaveski:** See, mida öelda tahetakse, on tõepoolest algusest peale selge, sellest ehk tekibki igavus. Nägin ses lavastuses siiski selget tõlgendust: see inimene teab, et lootusetu on püüda midagi muuta, teab et asjad arenevad temast mööda ning ainuke, mida ta teha suudab, on ennast maha lasta. Isendast täiesti võimalik lahendus — aga miskipärast ei haara see mind ometi kuigivõrd, kui seda konkreetset lavastust vaatan.

**M. Kubo:** Mulle siiski see ühtlaselt soiguv laad meeldis. Kui ühiskonnas toimub pidev soigumine (näidend on kirjutatud 1880. aastatel), siis ei saagi ju olla mingit arengut ega muutust ja sellist ühiskondlikku seisundit väljendas lavastus üsna tähendusrikkalt.

**L. Vellerand:** Ivanov oli tõesti väsinud, ühiskonna poolt ära väsitatud, kuid kohati mängis Smoktunovski seda väsimust ise väsinult ja see polnud enam hea.

**V. Saldre:** Ma nimetaksin Smoktunovski Ivanovi-esitust eluehtsana mõjuvaks tusatsemiseks. Vaatasin teda mõnda aega lava kõrvalt ja sellest jäi mulje, et Smoktunovskile endale suurt korda ei läinud, mis ta teeb, kuid tugeva professionaalina suutis ta sügavmõtteliselt kannatava kangelase efektselt välja mängida. Teistest osalistest jättis sügavama mulje (just näitlejatöö aspektist) M. Prudkini Šabelski, kelle kõik tulekud ja minekud olid kaua ja täpselt ette valmistatud ning psühholoogiliselt konkreetset põhjendatud.

**J. Allik:** Mulle meenub, et juba pressikonverentsil väljendas Smoktunovski oma antipaatiat selle osa vastu, millest ta hiljem kõneles ka ajakirjandusele antud

intervjuudes, kus ta väitis end mitte suutvat mõista Ivanovi-taolisi inimesi.

**J. Viller:** Tegemist oleks siis cesti teatriski hästi tuntud faktiga, et aja jooksul lavastaja unustab oma lavastuse, ja see, mida ta algul sinna tahtis panna, on ammu võorandunud. Ja nii võibki juhtuda, et näitleja mängib pigem oma antipaatiat rolli suhtes, kui seda, mida omal ajal taotles lavastaja.

**M. Kubo:** On see probleem vaataja seisukohalt siiski nii oluline? Meie saame ju hinnata ainult neid mõtteid, mis täna saali kandusid, ning rääkida konkreetsest etendusest, kuigi mõned asjad võivad olla kaugel sellest, mida lavastaja ehk kunagi öelda tahtis.

**J. Viller:** Just nõnda tekibki kontseptuaalse täpsuse puudus. Kõik muutub lõpuks nii häguseks, et me võime mõistatada ja vaielda lõpinatuseni.

**L. Vellerand:** Ma mäletan, et omal ajal iseloomustati Smoktunovski Ivanovit kui kõrki vene Hamletit, kellest õhkub põlgust ümbruse vastu. Mina ei näinud praegu põlgust, nägin vaid väsimust.

**J. Allik:** Ükskõiksust.

**L. Vellerand:** Jah, ja süütunnet. Tekkis mõte, et inimene võib olla julm ka seetõttu, et ta tajub oma süüd ja tajub oma võimetust midagi parandada või muuta. Kas mitte nii ei seleta Smoktunovski Ivanovi julmust Sarra vastu?

**J. Viller:** Ta rikub järjest inimeste saatust, aga ei saa midagi parata ja läheb ikka edasi.

**M. Kubo:** Kuid see on ju väga aktuaalne probleem. Ärgem unustagem, et sellisele Ivanovile vastandub lavastuses tõeline teoimene, mõisavalitseja Borkin, kes on väga sarnane mõningate tänaste teoimimestega.

**L. Vellerand:** Mõni aeg tagasi käis ringi jutt, et üks rootsi professor olevat ennast maha lasknud, sest ta tundnud, et ei saa millegagi aidata Aafrika nälgivaid lapsi. Kas pole ka sellises ootamatus paralleelis võimalik näha «Ivanovi» aktuaalsust? Südametunnistusega inimesel on võimatu elada niiviisi. Ta on ümbrusest küll üle, aga traagika tekib sellest, et ta selle ümbruse heaks midagi teha ei suuda.

**J. Allik:** Sügavaima mulje selles lavastuses jätsid mulle kaks tummalt vahvat vanamutti. Tahaksin tõlgendada seda





A. Tšehhovi «Ivanov» (lavastaja Oleg Jefremov). Ivanov — Innokenti Smoktunovski,  
Borkin — Vjatšeslav Nevinnõi.

V. Baženovi fotod

kujundit kui Ivanovi võimalikku tulevikku. Jäänuks ta elama, oluks ta ju määratud samasugusesse elutusse passiivsusse.

**L. Vellerand:** Veel rohkem on see ehk Ivanovit ümbritseva seltskonna tulevik.

**M. Kubo:** Inimesed väsivad ja vaatavad kustunud silmadega seda jama pealt, mis neid väsitab ja ära kulutas ning kestab täpselt sama meele edasi.

### **M. Gorki «VIIMASED» (lavastaja O. Jefremov)**

**J. Allik:** Seda lavastust hindaksin ma «Ivanovist» enam — ja just kontseptuaalse selguse tõttu. Tegemist oli tõepoolest traagilise palaganiga politseiüügi ja politseiaparaadi üle, mis eriti teises vaatuses tugevasti mõjule pääses.

**L. Vellerand:** Etendus tõesti nakatas vihaga nende inimeste vastu, keda lavall kujutati. Ta oli kirglik, valus ja terav. Ja selles ongi ju Gorki ning Tšehhovi erinevus. Gorki peab nakatama, Tšehhovi puhul aga on «hea kunstiline igavus» normaalne.

**V. Saldre:** Mis asi on «hea kunstiline igavus»?

**L. Vellerand:** Mina arvan seda kogevat siis, kui etendus annab aega mõtiskluseks. Kui ta liigub edasi nii elutiheda aeglusega, et ma pean lavall elatava elu üle juurdlema, kuigi mul näiteks parajasti selleks tuju pole. Väga põneva ja pineva lavastuse puhul sellist võimalust või õieti sündi tavaliselt ei teki. Lihtsalt igava puhul mõtlen aga etendusest lahusolevaid mõtteid.

**V. Saldre:** Ma olen sellega täiesti nõus, et Gorki eeldab teistsugust teravust, kuid ei tahaks küll uskuda, et Tšehhoviga kaasneb paratamatult «hea kunstiline igavus». Usun pigem, et ka Tšehhovit on võimalik pingestatult, täisvereliselt lavastada (kuigi võib-olla mitte igal ajal kõiki näidendeid), ja temast arusaamine kui aeglasest või venivast on meile harjumuslikuks kujunenud mõtteviis.

**L. Vellerand:** Gorki puhul on hoiakud teravamad ja teisiti tajutavad kui Tšehhovil, kus hoiak nagu hääbuks. Kunstiteatri «Viimastes» tundus aga olevat mingit mängurutiini, mida meie viimastes Gorki lavastustes isegi vähem märkasim.

**J. Viller:** Näitlejarutiin võib-olla küll, kuid mitte lavastaja mõtterutiin. Kontseptuaalse selguse poolest kõrvutaksin seda tööd J. Toominga «Põhjas»-lavastusega.

**J. Allik:** «Viimased» oli lavastaja vihaga teinud, «Ivanov» polnud vihaga tehtud. Ja siit ehk ka paralleel Toominga lavastusega.

**J. Viller:** Muide, «Põhjas» tundub mulle ka ansamblühtsema lavastusena kui «Viimased».

**L. Vellerand:** Seda kindlasti, kuid nende ansamblite tugevused pole ju omavahel võrreldavad. Aga «Viimaste» puhul tahtsin märkida rutiini seepärast, et too oli ju Jefremovi esimene lavastus Kunstiteatri (1971) ja on tunda, et võitlus Kunstiteatri näitlejamaneerile vahepeal omaseks saanud vaabaga pole selle lavastuse valmimisega veel lõppenud, vaid alles alanud.

**K. Vanaveski:** «Viimaste» lavastuse põhiküsitavuseks jääb muidugi juba esietenduse aegu vanuselisel võimalusevõimatuse piiril oleva trupi vananemine eakuseni, mis näidendi tegelaskujude vanusesuhted nüüdseks küll juba oluliselt sassi lööb. Samas on aga lavastus siiski vaadatav ka täna. Kas me kujutame ette praegu mõnda meie teatrite 1971. aasta lavastust veel «söödavana»?

**J. Allik:** Noh, mõnda on siiski hiljuti nähtud, nii hull see asi meil ka ei ole. Kas näiteks «Inimene ja inimene» pole mitte 1971. või 1972. aasta alguse lavastus? Ja veel üsna äsja elus olnud «Kolm öde» tuli välja 1973. aastal. Nii et ligilähedaselt samad aastad. Tõsi, meie omades on vahepeal osalisi vahetatud.

**V. Saldre:** Nii süin kui ka mõneski meie lavastuses segavad mind siiski väga patoloogiliseni väärastunud vanuselised vahekorrad, kui need pole lavastaja või näitlejate poolt ära põhjendatud. Kui A. Eskola mängis 60-aastaselt Hamletit, siis tehti seda teadlikult, ta mängiski elukogemustega Hamletit ja õigustas end ära. Siin ma näen aga lihtsalt teatripoolset minnalaskmist, mida ei tahtagi korrigeerida.

**J. Allik:** Kunstiteatri Tšehhovi ja Gorki lavastustest rääkides ei saa me mööda tõigast, et meetoodiliselt lähenemiselt peaks ju tegu olema vene klassika n-ö etalon-ehitusega. Kuidas peaks või võiks siis

nähtu valgusel meil Eestis vene klassikat esitada? Selline detailideni naturalistlik elutruudus on ju ilmselt saavutamatu.

**V. Saldre:** Muidugi pole meie jaoks viljakas püüda reprodutseerida vene külaelu igavust või aadlimõisa elurutiini. Tšehhovi näidendeis on ju terve hulk üldinimlikult olulisi teemasid. Ajalooliselt konkreetse tõetruudusega liialdamine «Ivanovis» sunnib küsima, kuivõrd see tänapäeval pakub isegi vene vaatajale huvi.

**M. Kubo:** Ma arvan, et pakub küll. Et mõista, millised me praegu oleme, on alati huvitav ja oluline teada saada, kustkohast paljud nähtused tulenevad, millised on juured. Siis saab ka selgeks, kas midagi võiks ja saaks teisiti olla.

**J. Viller:** Klassika igihaljus ju põhinebki sellel, et ta annab erinevatele rahvastele erinevate ajaperioodide järel võimaluse kõnelda probleemidest, mis on jällegi aktuaalseks muutunud.

**M. Kubo:** Alati ei maksa sugugi otsida ja tõmmata nähtavaid paralleele kaasajaga. Lavastus võib olla täiesti omas ajas ja anda erakordselt palju tunnetuslikku materjali just selle aja kohta.

**V. Saldre:** «Omas ajas» on mõnevõrra kahtlane mõiste. Ei ole võimalik absoluutse täpsusega teada, veel vähem edasi anda, milline oli probleemistik ja atmosfäär mõnes mõisas sada aastat tagasi. See on igal juhul vaid meie ettekujutus sellest, milline ta võis olla.

**M. Kubo:** Ajalugu on siiski üsna aktuaalne nähtus ja ka tänapäev on varsti ajalugu. Küsimus: mille nimel ja kas üldse tegutseda, on ju päevakohane kas või meie vabariigi teatrieluski, kus mõned inimesed ei leia endale enam eesmärki ja ideed, mille nimel tegutseda. Ajaloost tuleb vaid osata õppida nagu Kunstiteatri etendus-testiki.

### **J. B. Molière'i «TARTUFFE» (lavastaja A. Efros)**

**J. Allik:** Kolmas kaasatoodud klassikalavastus «Tartuffe» oli minu jaoks kõige suurem pettumus, kui rääkida jällegi otseselt kontseptuaalsest seisukohast. Näitlejaliku eksentrika ja trikkide taha, särava teatraalsuse taha on kaduma läinud Molière'i komöödia peamine mõte.

**J. Viller:** Ma ei saa sellega küll nõus olla, sest minu arvates oli S. Ljubšini Tartuffe ülimalt kaasaegne nähtus.

**J. Allik:** Kuid tartuffelus ei seisne ju selles, et käperdatakse igat vastutulevat naist ja irviatatakse täiesti rumalate inimeste üle. Silmakirjalikkust, demagoogiat ja võltsvagadust polnud Ljubšini kangelases aga karvavõrdki ja kas pole koguni sellekohaseid tekste kärbitud.

**J. Viller:** Mulle tundub, et selle aspekti on lavastaja teadlikult varju jätnud.

**L. Vellerand:** Aga kas tegemist pole hoopiski uue silmakirjalikkuse liigiga, mida Efros oma Tartuffe'iga on paljastanud? See on täiesti erinev sellest silmakirjalikkusest, mida seni «Tartuffe'is» on mängitud. Miks Orgon vaimustub sellisest Tartuffe'ist? Ma sain aru, et taotluslikult on A. Kaljagini Orgon elav inimene, aga kogu seltskond ta ümber vaid elutu sagiv hanekari, kelle rumalast ja omakasupüüdlisest saginast on Orgon ammugi tüdinud. Ja järsku tuli sellesse maailma Tartuffe, kelles näeb ta loomulikku inimest ning kellel oli rida inimlikke jooni, mida ta idealiseerima hakkab. Nägin lavastust Moskvas, kus see mõte selgem näis kui Tallinnas. Stseenid Orgoni ja Tartuffe'i vahel olid säravalt inimlikud. Aga seda traagilisem oli ka Orgoni pettumus Tartuffe'is. Lavastus on etenduste käigus midagi kaotanud (kuigi võitnud improvisatsioonis, otsesuhetes vaatajaga). Näitlejad pedaleerivad koomikat tugevasti üle, esialgne tragikoomilisus on kadumas.

**K. Vanaveski:** Jah, praegu mõjub juba nii, et tegelaskuju ei ole mitte oma «antud olukordades» naljakas, vaid näiteks Orgon teeb millegipärast meie nalja.

**L. Vellerand:** Algselt vaadates oli Ljubšini Tartuffe'is iga tegelase jaoks mingi eriline üllatus- ja võluvõimalus, sest ta oskas igale inimesele läheneda isemoodi ja panna ennast kuulama. See on silmakirjalikkuse väga ohtlik juhtum. Täiesti selged ja tänapäevased ühiskondlikud nähtused olid ka mitmed teised tegelaskujud, olgu või Dorine (N. Guljajeva) ja Cléante (J. Bogotõrjov). Kuid ka siin on näitlejad üle mängides jõudmas mõtte, kadumise piirini.

**V. Saldre:** «Tartuffe» oli minu jaoks näitlejatööde poolest kõige huvitavam lavastus. Põnev oli jälgida, kuidas näitleja



Molière'i «Tartuffe» (lavastaja Anatoli Efros). Stseen lavastusest.

laval tegutseb ja millega tegeleb. Näis aga ka, et «Tartuffe'is» ei tundnud näitlejad end «Estonia» laval kõige paremini ning kulutasid liiga palju aega saaliga ülepingtonatud kontakti leidmisele. Samas oli «Tartuffe'is» ka mitu ehmatavalt kesist näitlejatööd, sellist ansamblist väljalangemist, mida teistel etendustel nagu ei märganudki.

**M. Dzavahišvili «LAVIIN»**  
(lavastaja T. Tšheidze)

**K. Vanaveski:** «Laviin» oli muidugi meile tuntud «režissööriteater», lavastajakujunditele ehitatud teater. Kuid selle režissööri kasutada olid üldiselt paremad psühholoogilised näitlejad kui meie selle laadi lavastajail tavaliselt. See tõttu ei vastandunud lavastus oma lõpptulemuselt minu jaoks ülejäänud, teises stiilistikas tehtud Kunstiteatri etendustele.

**L. Vellerand:** Aga ometi oli temas mingi hõredus.

**K. Vanaveski:** Üks meie näitleja märkis

mu meelest õigesti, et ses lavastuses tehakse mõnikord eraldi liikumist, lavastajametafoori, eraldi aga antakse teksti.

**J. Allik:** Võrreldes Toominga parimate lavastustega jäi minu jaoks väheseks ka kujundite võimendatusest ning lõpuni viidusest.

**L. Vellerand:** «Laviini» hoiab koos peen eneseiroonia, mis on Toomingast hoopiski erinev laad, Toominga metafoorid on sageli lopsakad ja rämedad, Tšheidzel aga filigraanselt peened, nii peened, et vahel kaovad ära ja siis tekibki hõreduse tunne.

**J. Allik:** «Laviinist» rääkides me alustame norimisest, kuid ometi fundub, et me kõik oleme ühisel arvamusel: just see lavastus oli kõige huvitavam ja mõjusam kogu seekord nähtud repertuaarist. Kas oleme siis režissööriteatri põhimõttelised austajad?

**K. Vanaveski:** Ei maksa vist seda režissööriteatrit ja näitlejateatrit nii järgalt omavahel üldse vastandada. Nii



Molière'i «Tartuffe» (lavastaja Anatoli Efros). Orgon — Aleksandr Kaljagin, Tartuffe — Stanislav Ljubšin.

lihtne see asi pole — ei tegijate töödes ega hindajate vaadetes.

**L. Vellerand:** Eks ka probleem oli meile väga lähedane. Selge, arusaadav ja lähedane.

**M. Kubo:** «Ivanovi» suurest ja lõpmatu murest saan ma aru ratsionaalselt. «Laviini» probleemid ja mured haakuvad aga igal momendil minusse emotsionaalselt, neil on konkreetsed vasted meie rahvusteadvuses ning ka rahvuslikus teatris.

**K. Vanaveski:** Me rääkisime ennist igavusest ja mõttepausidest. Ka sel etendusel oli mul aega mõelda, muuseas, mõelda ka, kui d a s üks või teine stseen on tehtud, kuid seejuures polnud kordagi igav.

**J. Allik:** Aga ta ei vapustanud?

**L. Vellerand:** Ta ei pidanudki vist vapustama. See oli siiski intellektuaalne teater.

**M. Kubo:** Mind vapustas küll see või-

metus maha raputada endalt seda, mis sulle on antud kaasa põlvkondadega ja traditsioonidega, mis on sulle sisse imbutunud nii, et sellest ei saa lahti ka kõige julmema olukorras. On muidugi inimesi, kes suudavad ruttu kohaneda, siin nägime aga tõelise intelligendi probleemi, kes lihtsalt ei suuda olla teistsugune kui ta on, raputada endast seda head, mis põlvkondade pärandina on temasse kogunenud.

**J. Allik:** Mind ei vapustanud see lugu vist sellepärast, et peategelane (S. Ljubšin) ei tekitanud võimalust kaasa elada, tema vürst oli liiga abitu ja eluvõõras ning sellisel tasandil saamatust ei peaks ma intelligendi võrdkujuks.

**K. Vanaveski:** Lavastaja irooniline suhtumine peategelasesse on ju siiski täiesti selgesti näha, eriti lõpus.

**L. Vellerand:** Emotsioon tekkis mitte sellest, et olid tema pooll, vaid vihast tema vaenlase vastu. Olgu inimene nii hale kui tahes, kui teda elementaarne



M. Džavahišvili «Laviin» (lavastaja T. Tšheidze). Vasakul peategelane vürst Hevistavi — Stanislav Ljubšin.

toorus vägistab, siis tekib paratamatult emotsioon.

**J. Allik:** Tegelikult on lavastus vist siiski mõeldud sotsiaalse mudellavastusena, mitte isikupsühholoogilist läbi- või kaašaelamist taotlevana.

**L. Vellerand:** Selleks oli aga kolmas peategelane (kes vaimulikurüü seljast heidab) liiga ähmaselt mängitud. Kolmas tee oleks ehk pidanud selgemini ja täpsemalt välja joonistuma, et me võinuksime sotsiaalse sümbolika võtmes mõtlema hakata.

**M. Kubo:** Tegemist pole vist ka ühetähenduslikult sotsiaal-ajalooliste sümbolitega. Tähendust võib otsida ka üldisemas plaanis ning näha naispeategelases (J. Vassiljeva) kogu gruusia rahva kehasust, kelle ees seisavad valikuna need mõlemad mehed. Tundub, et küsimus, kas peale jääb vaim või võimuahne äritseja, on tänaseni aktuaalne. Ning see lootus, ideaalkangelase võrdkuju ukseaugus het-

keti tantsiva mehena. Mehena, keda mängus enam ei ole või veel ei ole.

**V. Saldre:** «Laviin» jättis ka mulle lavastuslikult kõige tugevama mulje, kuid see, mida Vellerand nimetas hõreduseks, hakkas tööpoolest silma. Liialt palju ja selgelt mängiti intelligentsi jõuetust ja abitust, sel mängul polnud nagu alati selget eesmärki.

**M. Kubo:** Eesmärgiks oli ju hääbumise protsessi kui sellise näitamine. See oli hääbumine koos teadliku hävitamisega, kõigi sotsiaalsete ja psühholoogiliste tagamaadega. Intelligendi hävitamise lugu, mis protsessina oli väga jälgitav ja väga jätk.

**J. Viller:** Mina tahaksin «Laviini» esile tõsta näitlejatööde orgaanika poolest. Kui nüansse ka oli vähe, siis orgaanika oli täiuslik, polnud üldsegi mitte teatraalset mängitsemist, polnud mingit ülepakkumist.

**L. Vellerand:** Ja paradoksaalselt oli

see ka kõige täpsemalt rütmi timmitud ja kõige musikaalsem lavastus.

**M. Kubo:** Huvitavat mõttelist paral-leeli võib näha «Laviini» ja «Ivanovi» vahel. Ideed, et vaim ise võib midagi ära teha, usku vaimusse kui iseväärtusse, kui edasiviivasse või lunastavasse jõusse, tabab mõlemas lavastuses täielik krahh.

**J. Viller:** Passiivset vaimu.

**M. Kubo:** Jah, hea vaim või ka hea teooria tema konkreetse väljendusena ei suuda iseenesest, oma palja olemasolu ja headusega siiski midagi ära teha.

### **A. Gelman «SILMAST SILMA KÕIGIGA» (lavastaja O. Jefremov)**

**J. Allik:** Teades, et see näidend nagu ka A. Gelmani eelmised tükid on valminud just koostöös O. Jefremoviga, aga olles kuulnud ka autori ja mitmete Moskva kriitikute kiidusõnu meie Noorsooteatri lavastuse kohta, läksin etendusele lahendusi võrdlema. Mulle tundub, et kui K. Komissarovil on kontseptuaalne lavastus, siis Kunstiteatris me nägime ülinatuuralist ja meisterlikult detailitäpset elu, mille vaatamine tekitas minus ometi piinlikkust. See oli samasugune piinlikkus, mis tekib kogemata teiste inimeste perekonnatüli pealt nähes. Minu arvates on näidend kirjutatud sotsiaalsetest oludest, mis on Golubevid kujundanud ning mis tingivad nende käitumise, mitte aga konkreetse abielupaari isiksuspsühholoogilistest hälvetest.

**L. Vellerand:** Minu meelest on see näidend nagu ka Jefremovi lavastus inimestest, kelle mõtteviisi ei muuda miski, isegi mitte nii jube õnnetus pojaga. Need inimesed on muidugi konkreetseis sotsiaal-seis oludes kujunenud ja sellistena, nagu nad nüüd on, enam ei muutu. Niisamuti nagu ema Courage ei saa ka Golubevid oma kohutavast kogemusest targemaks.

**J. Allik:** L. Komissarovi ja E. Kraami mängitud tegelased muutusid, nad said õppetunni.

**L. Vellerand:** Jah, lavastaja Komissarov on optimist, ta ütleb, et inimest on võimalik muuta. Lavastaja Jefremov ütleb, et kujunenud inimest on väga raske, võib-olla isegi võimatu muuta. Aga idemaal on neil mõlemal ühine.

**K. Vanaveski:** See on mõistustlik järeldus. Etendust vaadates oli ju üsna ükskõik, mis neist saab, ja ka lõpp ei mõjunud. Ma saan aru, et nad jäävadki niisugusteks, kuid see ei kohuta mind. Miks?

**J. Allik:** Minu jaoks puudus lavastuses dramaatiline pinge, see oli tõepoolest kõrvalkorterisse vaatamine, meisterlikult olustikuline mäng, ilma et oleks jõutud kunstilise üldistuseni, nagu kurtis vest-lusringis ka prof. Knebel (vt «TMK» nr 4). Aga mind ei huvita, kas minu seina taga elav kodanik Golubeva on mulle tundmatu kodaniku Kuzminiga maganud või mitte.

**L. Vellerand:** Aga lavastuses oli tabatud mõndagi igavest ja ka üllatavalt aktuaalset inimpsüühika, sotsiaalse psüühika seaduspära. Mind huvitavad sellised asjad teatris rohkem, kui näiteks etenduse kaunistamine Raveli «Boleroga».

**V. Saldre:** Üsna olulised olid erinevused ka Kunstiteatri eri koosseisude vahel.



A. Gelmani «Silma silma kõigiga» (lavastaja Oleg Jefremov). Golubev — Stanislav Ljubšin. Nataša — Anastassia Vertinskaja.

Nägin neist kahte. O. Jefremov mängis inimlikku murelikkust juhtunu pärast, võitlust oma eetilise minaga, ka muret naise ja perekonna pärast. S. Ljubšini Golubev oli äge intelligent, kelle vastasena A. Vertinskaja mõjus täiesti teise ühiskonnakihi ja moraali esindajana. Etenduse algul meeldis mulle S. Ljubšini lahendus isegi rohkem, kuid see ei jõudnud kuhugi välja, kokkumängust ei kasvanud mingit huvitavat mõtet.

**M. Kubo:** Kui Komissarovi lavastus oli pingpong, siis Ljubšini—Vertinskaja variant tuletas meelde võrkpalli servi-harjutust, kus Ljubšin lõi aeg-ajalt lihtsalt maha talle ettesõõdetud palle.

**J. Viller:** Ka mind huvitab selles näidendis siiski sotsiaalne plaan enam. Psühholoogilise analüüsi jaoks, mida Lilian Vellerand laval toiminust väga huvitavalt välja filtreeris, on olemas ilmselt paremaid näidendeid kui Gelmani oma. Sotsiaalsest plaanist jäi Kunstiteatri lavastuses aga tööpoolest vajaka.

**M. Kubo:** Inimeste muutumatus, mida märkis Vellerand, on loomulikult ka väga tõsine sotsiaalne probleem. Kui juba isiklikud tragöödiad ei muuda ühiskonna kujundatud inimesi, mida siis nende muutumiseks vaja on?

**J. Viller:** See on õige, kuid mind ei huvita siiski mitte inimeste muutumatus, vaid see, kuidas on sellisesse staadiumi välja jõutud.

**J. Allik:** Minu arvates on Gelmani näidendis selge autoripositsioon olemas, ja see ei seisne selles, nagu inimest ei saaks muuta. Niisugune juhtum Gelmanit vist ei huvitaks.

**V. Saldre:** Kunagi ma ütlesin Komissarovile, et tema lavastusest on lapse probleem välja jäänud: need inimesed on unustanud oma lapse. Nähes nüüd Jefremovi lavastust, sain ma äru, et Komissarovil on laps hoopiski tihedamalt ja tähenduslikumalt lavastuses sees kui Kunstiteatris, kus see kõige tähtsam asjaolu juba täiesti meelest läheb nii saalis- kui ka lavalolijail. Lisaks sellele tundub mulle, et L. Komissarov ja E. Kraam mängisid tunduvalt lihtsamast keskkonnast pärit inimesi. Nad mängisid n-õ madalamalt, kuid seetõttu ka demokraatlikumalt ja inimlikumalt kui Kunstiteatri etendustes need kõrgseltskonnast pärit abielupaarid, kes püüdsid arutada

probleeme, mis polegi päriselt nagu nende probleemid.

**J. Viller:** Kuidas muutub inimene mööda sotsiaalse hierarhia redelit tõustes, ka see on Gelmani näidendi probleem. Võib-olla on Golubevi õnnetus selles, et ta sattus kõrgele ametikohale omamata selleks vähimatki isikuslikku ja sotsiaalpsühholoogilist ettevalmistust. Kaadri valikul me aga selliseid aspekte üldse ei arvesta. Spetsiaalset sellesuunalist kasvatustööd ei toimu ja kõik on rajatud puhtale juhuale: sobib või ei sobi, põleb läbi või ei põle.

\* \* \*

**J. Allik:** Juhumuld ritta pannud, võime ehk nüüd püüda üldistada Kunstiteatri Tallinnas-käigu tähendust. Eks kõige enam jäävad seekord meelde ikka meisterlikud näitlejatööd, vapustavad koosmänguhetked. Minu tundemällu löiksid kõige sügavamini I. Smoktunovski Ivanovi ning J. Vassiljeva Sarra viimne kohtumine «Ivanovis» ning vürst Hevisti (S. Ljubšin) peksmine «Laviinis». S. Ljubšini ja A. Vertinskaja hiilgavalt mängitud võrgutamisstseen «Tartuffe'is» hakkas kahjuks lavastuslikult liialt venima ning lõpuks pinge madaldus.

**L. Vellerand:** Psühholoogilise näitlejatöö seisukohalt oli minu jaoks kindlalt kõige huvitavam O. Jefremovi ning T. Lavrova mäng «Silmast silma kõigiga» lavastuses. Lisaksin siia ka J. Vassiljeva osatäitmise «Laviinis». Võrratu improvisaatorina jääb muidugi meelde A. Kaljagin Orgonina.

**K. Vanaveski:** Minu jaoks olid ülepea päris pika aja kohta kõige huvitavamad J. Vassiljeva näitlejatööd: ju on temas mingi just mulle eriti istuv tänapäevsus. Aga miks mitte kõrgelt hinnata ka ütlemet, «vana hea kooli» A. Stepanovat «Tartuffe'is», kelle ühte erakordselt elegantset ja väga mõtestatud žesti näiteks enne lavalt lahkumist niisama lihtsalt järele ei tee...

**V. Saldre:** Tunnistagem ausalt, et me nägime ikkagi väga tugevaid näitlejaid ja mitte ühte või kahte, vaid ligi kümme-konda. S. Ljubšin, A. Kaljagin, O. Jefremov, I. Smoktunovski, M. Prudkin, J. Vassiljeva, A. Vertinskaja — sõltumata ühest või teisest tervikõnnestumisest, oli neid kõiki erakordselt huvitav jälgida laval tegutsemas. Vaadata



oskavale ja tahtvale eesti näitlejale olid need külalisetendused küll väga magus leib.

**J. Allik:** Ja ometi mõjus mulle terviklavastusena Kunstiteatri etendustest tunduvalt enam märtsikuus Tallinnas Leninigradi Väikese Draamateatri näidatud F. Abramovi «Kodukodus» Lev Dodini lavastuses. See oli leib teises tähenduses, kohutäitena. Kunstiteater pakkus aga pigem vahukoorekukleid.

**V. Saldre:** See näide viib meid ikkagi uuesti Kunstiteatri näitlejatesse juurde. Neid näitlejaid, kes «Kodukodus» mängisid väga hästi, oli hiljem J. Padve lavastuses piinlik vaadata. Kunstiteatri eliit on aga meisterlik ilmselt igal juhul, lavastajast sõltumata.

**K. Vanaveski:** Ja ometi tuleb mõnikord nõrgemategi näitlejatega välja asjalikum mõte. Ma ei saa sinna midagi parata, et hindan samuti teatrit eelkõige lavastuses kõlanud mõtte seisukohalt. Ja viimasel ajal mõnikord väljendatav häbi, et meil Eestis on vahepeal üldse olnud režiiteatri etapp, millest tuleb võimalikult kiiresti üle saada, on mulle ikka üle mõistuse käinud.

**V. Saldre:** Me ei saa Kunstiteatrit nõuda seda, et ta pole Tagankasarnane. Ma arvan, et isegi sellise režiitektiivsusega lavastused nagu «Ivanov» ja «Viimased» on Jefremovilt nõudnud küllalt suurt läbimurdejõudu, vabanemist vahepeal Kunstiteatrit vallanud inertsist.

**L. Vellerand:** Minu jaoks olid kõik nähtud lavastused režissöörilise mõtetatusega ja ma ei arva, et maksimaalselt selge kontseptsiooniga teater see ainuke mõttega teater oleks. Igatahes sain ma nende külalisetendustega ettekujutuse Jefremovi eluhoiakust ja ideaalidest ning ma julgeksin öelda, et ka Jefremovi teatri ideelisest ühtsusest, kuhu alla mahuvad kindlasti ka siin näidatud A. Efrose ja T. Tšheidze lavastused.

**V. Saldre:** Rääkides Kunstiteatri tänasest ja ka Tallinnas ilmnenuid seisust, peame vist nõustuma M. Prudkini poolt esiletoodud kahe põhiprobleemiga, mis selle teatri ees praegu seisavad. Ühena nimetas ta O. Jefremovi kogutud tähtedest ansambli moodustumist, mille liikmed tunneksid ennast ühe teatri inimestena. Kui nad aga jäävad siia-sinna vilkuvateks tähtedeks, siis on Jefremovi-teatril

kurb saatus. Ja teiseks nimetas ta häda kaasaegse repertuaariga, sest pole näiden-deid, mida tasuks mängida.

**J. Allik:** Ma arvan, et meie vestluse võiks lõpetada meenutusega, et Kunstiteater ei tähenda ju mitte Tšehhovi ja Gorki kanooniliste lavastuste rida, vaid ta tekkis ja sai Kunstiteatriks seetõttu, et tema sünnimomendil 36-aastane Tšehhov ja 28-aastane Gorki leidsid teatri, kes tahtis koos nendega kõnelda oma kaasaja kõige teravamatest ja erutavamatest probleemidest. Juhtugu nii ka tänase Kunstiteatri ja meie eesti teatri tegagi.

*Vestlusringi võttis kokku*  
JAAK ALLIK

## Mida tahab näidend vaatajalt?

ALEKSANDR GELMAN

25. oktoobril saab 50-aastaseks tuntud nõukogude dramaturg Aleksandr Gelman. Kõik tema näidendid on õige kürestli jõudnud ka eesti teatrilavale. Meenutagem: «Ühe koosoleku protokoll» — 1976. a, V. Kingissepa nim. TRA Draamateater, lavastaja Voldemar Panso; «Tagasiside» — 1978. a, V. Kingissepa nim. TRA Draamateater, lavastaja Mikk Mikiver; «Meie, allkirjutanud» — 1980. a, Rakvere Teater, lavastaja Raivo Trass; 1979. a Rüklük Vene Draamateater, lavastaja Vitali Tšermenjov; «Silmast silma kõigiga» — 1982. a, ENSV Rüklük Noorsooteater, lavastaja Kalju Komissarov; ENSV Rüklük Vene Draamateater, lavastaja Leonid Sevtsov. Praegu käivad Noorsooteatris A. Gelmani viienda näidendi «Pink» proovid. Avaldame järgnevalt A. Gelmani artikli «Mida tahab näidend vaatajalt?» tõlkena almanahhist «Sovremennaja Dramaturgiya» nr. 4. 1982. a ning Ülo Tontsi arvustuse kahele viimasele Gelmani-lavastusele meie teatrites.

On vaieldamatu ja rõõmustav fakt, et meie teatrites ei lavastata näidendeid, mis sisendaksid vaatajasse midagi halba, kahjulikku, ebainimlikku. Ma ei tea etendust, mis ütleks: raha on enam väärt kui südametunnistus. Või: isikliku edu saavutamiseks on kõik teed lubatud. Või: mis vahet seal on, oled sa aus inimene või ebaaus, niikuinii sured ära. Või: inimene — sa oled tühine mutrike, ussike, kirp, millekski suureks sa pole võimeline ja muuta midagi selles elus sa niikuinii ei suuda. Kujutle da meie teatris etendust, mis jutlustaks midagi taolist, on lihtsalt mõeldamatu. Ja see on suurepärane. See teeb meile au. Kuid see ei tähenda kaugeltki, et meil oleks kõik korras. Häda on selles, et paljud meie näidendite lavastused, püüdes sisendada vaatajasse küll täiesti positiivseid ideid ja tundeid, teevad seda tuimalt, jõuetult, väljendusrikkuseta, kasvatus-



Aleksandr Gelman Tallinnas 1982. a.  
Elmar Rauami foto

likus mõttes seega aga peaaegu viljatult. Ja ka see on vaieldamatu, kuid kahjuks kaugeltki mitte rõõmustav fakt

Miks nii juhtub?

Paljude, kui mitte kõigi maa peal ette tulevate draamade aluseks on minu arvates asjaolu, et inimesed püüdlevad kokk sobimatute asjade poole. Kodanik K. tahab ühest küljest olla aus inimene, teisest küljest tahaks ta omada aga mitmeid hüvesid, mille jaoks talle ausa tööga teenitud rahast ei piisa. Ühest küljest tahab ta end tunda vaba mehena, teisest küljest aga tahaks olla korralik perekonnaisa.

Selliseid kokkusobimatuid «ühest küljest» ja «teisest küljest» on loendamatu hulk. Nii suuuri kui ka väikesi. Nii isiklikus elus kui ka riigi elus ning üldinimlikus plaanis. Midagi pole parata, igal sammul tuleb valida — kas see või teine. Ja küll tahaks muuta selle «või» «ja-ks», aga midagi ei tule välja. Välja tuleb draama, valu, karikatuur.

Mulle tundub, et olukord, mida me praegu näeme draamakunstis, on samalaadne: me tahame oma teatris kokku sobitada kokkusobimatuid asju.

Mida ma silmas pean?

Alustaksin metodoloogilisest, teoreetilisest aspektist. Ühest küljest on teada, et iga näidend ja lavastus peegeldab tegelikkust, selle mingit osa, külge, situatsiooni, kollisiooni, inimkaraktereid. Teisest küljest on aga lavastus ja näidend ka inimeste teadvuse ja tunnete mõjutamise vahendiks. Selge arusaam sellest, milline peaks olema teatri ja dramaturgia peegeldaja ja mõjustava funktsiooni vahetamine, omab tohutut praktilist tähtsust. Kuid mulle tundub, et just seda arusaama me sageli tegelikkuses ei kohtagi. Siin toimubki kokkusobimatute tahtmiste põrkumine. Ühest küljest me tahame, et elu peegeldamine näidendis oleks keskel läbi-tasakaalukas, aga teisest küljest me tahame, et teatri mõju oleks vapustav. Aga niimoodi ei saa see olla, sellepärast et nii lihtsalt ei saa olla.

Keskel läbi-tasakaalukas peegeldamine on teatrile vastunäidustatud. Näidend ja etendus pole statistilis-sotsioloogiline aruanne, õiend-kõrgemalseisvate organile või eksponaat rahvamajandussaavutuste näituselt. Peegeldamine allutatakse ja kohandatakse dramaturgias alati mõjuvuse teenistusse.

Kõik, see on teada iidsetest aegadest. Shakespeare pidas alati mees, et vaataja täieliku kaasaelamise saavutamiseks peab draamakangelasel olema tingimata väga raske. Mitte lihtsalt, raske, vaid väga raske, võimatult raske. Seetõttu on Leari kolmest tütrest vaid Cordelia kujutatud kõlbeliselt korraliku inimesena. Kui Shakespeare oleks Leari «haletsenud» ja kinkinud kaastundliku südame mitte ühele, vaid näiteks kahele tütrele, oleks kuninga olukord kergenenud ja suur tragöödia poleks õnnestunud isegi suurimal dramaturgiageeniusel. Aga kui otsustada kes-

kell läbi-tasakaalustatud mõõtude järgi, siis kaldus Shakespeare arvatavasti elutõest kõrvale: keegi ei hakka ju väitma, et Shakespeare'i näidatud heade ja kurjade laste suhe oleks tolleaegsele kuningaperekondadele olnud kõige iseloomulikum. Kuid see «ebatüüpilisus» aitas Shakespeare'il luua tragöödia, mis juba mitu sajandit koputab vapustava jõuga inimeste südametunnistusele. Ja kui juba suur Shakespeare ei hüljanud draamakunsti läbiproovitud seaduspärasusi, siis meie poolt oleks see küll lausa patt.

Seepärast, et need seaduspärasused pole välja mõeldud. Need lähtuvad inimesevaataja psühholoogilisest loomusest, teaduse poolt täpselt kindlaks tehtud inimaju töömehhanismidest. Ja siin pole midagi parata: tasakaalustatud situatsioonid, keskpärastatud iseloomud, uimased poolkonfliktid ei sünnita dramatismi, erutust, läbielamist, vapustust. Kas üks või teine.

Miks ma korrutan nii pealetükkivalt ja paljusõnaliselt banaalseid asju? Seepärast, et üsna sageli võib veel kohtuda lugupidamatusega, tähelepanematusega nende lihtsate ja enesestmõistetavate tõdede vastu. Eriti sageli ei võeta neid arvesse inimeste poolt, kes näidendeid toimetavad. Selles mõttes on üsna vähe kasu olnud klassika ning ka parimate kaasaegsete näidenditega seotud õppetundidest. Ikka ja jälle tiritakse päeva-valgele pealetükkivate soovitate register, mille eesmärgiks on karakterite ja konfliktide silumine ning tasakaalustamine. Mängu tuleb kurikuulus positiivsete ja negatiivsete kangelaste suhe — soovitatav on, et ülekaal kalduks positiivsete poolele. Ja veel on soovitatav, et peategelane saavutaks finaalis võidu või äärmisel juhul astuks vähemalt teele, mis viib kindlale võidule. Võib kohata lausa hämmastavalt jaburaid soovitusi. Mina näiteks kuulsin sellist: konflikt ei tohi olla liig jäik, lepitamatu. Küsisin: miks ei tohi olla? Mulle vastati: seetõttu ei tohi, et meie ühiskonnas pole antagonistlikke vastuolusid ning seepärast ei saa olla ka kangelaste lepitamatuid kokkupõrkeid. Seltsimehel ei tulnud seejuures pähegi, et konflikti sotsiaalse olemuse ja tema emotsionaalse väljenduse vahel pole otsest sidet, et ka mitte-antagonistlik kokkupõrge võib olla äärmiselt kirglik, tuline, psühholoogiliselt lepimatu, et näiteks mees ja naine võivad

ilma sotsiaalse antagonismitagi keset ood lahti lüüa sellise skandaali, et kõikidel korrustel ärkavad naabrid üles; aga võitlus kolklusse uppunud juhi ja tema alluva vahel, kes kaitseb riiklikke huviseid, võib võtta traagilise ulatuse.

Mõnikord tekib mulje, nagu oleks teatri ja dramaturgia peaaesanne mitte vaatatajate, vaid näidendi tegelaste kasvatamine. Muidugi on näidendi tegelasi kasvataada kergem — nad on, nagu öeldakse, meie kätes, nad on tööpooldest ümberkujundatavad. Paberil saab kurjategijast teha ingli viie minutiga.

Miks siiski nii juhtub? Milles on asi? Ebakompetentsuses? Kahtlemata võib toimetamispraktikas täheldada ka seda patu. Kuid peapõhjus on mujal — minu arvates lähtub see meie lõpuni väljaselgitamata vahekorras vaatajaga. Kui vaataja pole veel vaataja, vaid on lihtsalt inimene, töötaja, kodanik, siis peame teda kultuurseks ja harituks ja maa peremeheks, ühesõnaga, mitte millegi poolest halvemaks meist, kes me töötame teatris või teatri jaoks. Ja see on õiglane. Niipea kui aga mõtleme temast kui vaatajast, hakka me teda äkitselt kahtlustama mingis mitetäisväärtuslikkuses. Me kardame, et kui rääkida temaga lavalt tõsise, konfliktiterava draama keeles, siis ta võib valesti aru saada, midagi ebaõigesti tõlgendada. Sellest ajast peale, kui astusin autorina üle teatriläve, olen ma sageli tunnetanud mingit erilist ettevaatlikkust vaataja suhtes, mingit lasteaaliku sussutava hooliduse varjundit. See ei formuleerita kunagi avalikult, kuid ta on olemas, selle tunneb ära. Ja kuigi NLKP Keskkomitee otsustes ideoloogia ja kultuuri kohta, kaasa arvatud ka otsuses kirjanduslike ajakirjade töö üle, on korduvalt räägitud ja lausa osutatud sellele, et kunst peab meie kaasaegsega kõnelema äärmiselt avameelselt ja ausalt, tõstatama seejuures majandus- ja vaimuelu olulisemaid ning raskelt lahendatavaid probleeme, jah, sellele vaatamata läheb ettevaatlikkuse barjääri ületamine tõhutu visalt. Oleks olemas nagu mingi graniitne, läbimurdmatu ettevaatlikkuse inert. Aga see inert vähendab tänasel päeval oluliselt teatri kõlbelise mõju võimalusi. See ettevaatlikkuse inert segab draamaesthetika seaduspärasuste ühendamist poliitilise nõudega suurendada teatri kasvatuslikku efektiiv-

sust. Siin on vaja just nimelt nii ühte kui ka teist, mitte ühte või teist.

Ma tunnen vaatajat üsna hästi, uurin hooliga, kuidas ta võtab vastu etendusi, saan palju kirju. Ja ka ise olen ligi nelikümmend aastat käinud teatris vaid vaatatajana. Ma olen kindlalt veendunud: need ohud, millest käis jutt, on alusetud. Meie vaatajad saavad suurepäraselt aru, et tegelikkus areneb dialektiliste vastuolude kaudu, nagu ühiskondliku olemise seadused muide ette näevadki. Nad saavad aru, et positiivse alge ülekaal meie elus pole midagi igavesti ja kõikjal alati etteantut, et see pole kellegi poolt meie tarvis valmistatud väärtus, nad teavad, et hea võit kurja üle tuleb alati võitlusega ja et see nõuab igaühelt pidevaid, väsimatuid ja üha kasvavaid tööalaseid ning kõlbelisi jõupingutusi. Vaatajad annavad endale väga hästi aru, et näidates inimese ja inimvahekordade ebatäiuslikkust, joonistades välja vastuolusid ja konflikte, peab teater silmas kõige õilsamat eesmärki: aidata kaasa elu täiustamisele, kutsuda inimeses esile aktiivne soov sekkuda individuaalse ja sotsiaalse olemise keerulistesse protsessidesse.

Inimene vajab pidevalt kunsti halastamatut mõjuvõimu. Ütleksin koguni nii, et normaalse ja täisverelise elu jaoks vajab igaüks meist teatud (ja sugugi mitte väikest) hulka dramaatilisi muljeid. Vastasel korral algab hinge loidumine. Iga-päevase ühetaolised ja korduvad rütmid unustavad inimese kõlbelise vaistu ja moraalise valvuse ning sünnitavad alusetu enesega rahulolu. Teater on võimeline raputama hinge, andma tõe uutele mõtetele, uuele pilgule nii ümbritseva elu kui ka omaenese elu suhtes. Ja kui halastamatult võimsalt ning dramaatilisel teater seda ka ei teeks, on ta igal juhul ülimal määral humanne. Sest toomata meile reaalselt tõsiseid katsumusi, annab teater meile siiski tunda ja mõista selliste katsumuste kogemuse. Meiega niimoodi ei juhtunud, kuid samal ajal süiski nagu juhtus. See on uurimus-hinge jaoks, hinge valmistumine elulisteks katsumusteks. Siin on täiesti kohaldatav sõjareegel — raske õppusel, kerge lahingus. Iga üksikisiku ja ühiskonna kui terviku huvidest lähtudes pole meile «kasulik» hoida vaatajat dramaatilistest elamus-test eemal. Selliste elamuste defitsiiti

pean ma täna meie teatri peamiseks puuduseks.

Kohtab mõistagi vaatajaid, kes ei taha teatris näha konfliktitervavaid lavastusi. See on väike vaatajatekiht, kuid ta asub kindlal positsioonil. Nad peavad selliseid etendusi kahjulikeks, isegi ohtlikeks. Ma olen neilt küsinud: te vaatate ära teatud näidendi, filmi, lugeseite läbi teatud romaan — mismoodi need teosed teid siis ohustasid, milliseid teie hingele ja ühiskonnale kahjulikke mõtteid ja tundeid nad teie sisu esile kutsusid? Reeglina on vastus selline: «Meie jaoks pole see midugi ohtlik, kuid mitte igaüks ei jõua ju kõiges selgusele, mitte kõik ei suuda õigesti mõista.» Nii avanes mulle selle tõrjehoiaku üks «saladusi». See seisneb umbususes, lugupidamatuses niinimetatud lihtsa inimese vastu. Ülbuses. Omapärases väikekodanlik-olesklejalikus elitaarsuses. Säärased vaataja tähelepanelikumal uurimisel ma aga mõistsin, et sageli on see «mitte kõik ei saa aru» vaid kattevarjuks, maskeeringuks. Tegelik põhjus on hoopiski sügavam ning omab selget sotsiaalset värvingut. Need lavastused, filmid ja raamatud loovad lihtsalt otse ja vahetult just säärase vaatajate tarbijalikkompromisliku psühholoogia pihta. Sellised teosed loovad sallimatuse atmosfääri puuduste ja kuritarvituste suhtes, nende teostele viitavad inimesed oma esinemistes koosolekutel, vaidlustes, diskussioonides, apelleerivad nende peaaegu nagu realsetele elujuhtumitele. See kõik muidugi raskendab niinimetatud vaatajatekihi õdusat äraolemist ja lahedat elu. Ja nad ongi vastu. Kuid vastuolemise tõelist põhjust need «kannatada saanud» vaatajad ei nimeta; vaid püüavad heita ideelise kahtluse varju teatri- ja filmikunsti ausatele töödele. Selline vaataja tegutseb kunstitõe suhtes samamoodi, nagu ta on harjunud tegutsema tõe suhtes elus: määrab, laimab, räägib musta valgeks.

Tuleb tunnistada, et selline vaataja on aktiivne. Ta kirjutab instantsidesse, tõstab hädakisa. See õigus tal loomulikult on. Nüüsguse vaataja reaktsioon pakub kaheldamatut sotsioloogilist huvi. Nagu igaüsgust reaktsiooni, tuleks ka seda uurida ja analüüsida. Ainus, mida ei tohi teha, on püüda olla sellise vaataja meele järgi. Kuid seda juhtub. Me tahame ju nii väga teha teatrit, mis meeldiks eranditult kõi-

gile. Et poleks ühtegi märkust, ühtegi negatiivset hinnangut. Et kõik oleksid rahul, rõõmsad, plaksutaksid ja embaksid meid!

Minu arvan, et etendusi ei tule lavastada mitte ainult suurepäraste inimeste jaoks, kes saavad teatris veel ühe kinnituse oma oivalisusele ning püüavad edaspidi olla veelgi eeskujulikumad. Aga mida teha sellise vaatajaga nagu üks minu tuttav? Ta on teatraal, käib kõikidel esietendustel. Elus juhib ta ühte suurt tootmisüksust. Kui vaja, läheb edu saavutamiseks juurdekirjutustele, pettusele. On end ümbritsenud «ustavate» inimestega. Kui keegi tõstab tema vastu häält, võtab kõri nii pihku, et ei kosta sääse pirinatki. Aga eraelus on ta aval, suhtlemisaldis natuur, intellektuaal, heasüdamlik, demokraatlik. Olemuselt aga küünik. Ma tunnen teda kaua aega ning näen, kuidas ta isiksuse laguneb, kuidas pühadust jääb tema jaoks elus üha vähemaks ja vähemaks. Sellest hoolimata on ta enesega täiesti rahul. Vaadanud ära «Premia» ja «Tagasiside», kiitis ta mind armulikult: «Tubli poiss, uljalt lõikad, kiidan!» Potapovi kohta ütles «idealist», Sakulini kohta «see lollike võetakse mahä», Nurkovi kohta «ta oleks pidanud Vjaznikovaga magama ja kõik oleks korras olnud». On nüüsgune vaataja! Reaalne, elus ja mulle hästi tuttav. Mida temaga teha? Millise näidendi peaks küll kirjutama, et sellist vaatajat mõjutada, talt täisväärtuslikkuse klants maha lüüa.

Need pole lihtsad küsimused, kui me tahame teatrisse suhtuda tõepoolest tõsiselt, kodanikuvastutusega. Ainuüksi temataoliste vaatajate olemasolu on sotsiaalne tellimus, ma ütleksin isegi sotsiaalne väljakutse teatrile. Sest selline vaataja ei hakka jäljendama mingit positiivset kangelat, võitku too finaalis või argu võitku. Ta on läinud positiivsetest eeskujudest mööda elus ja läheb teatris ammugi. Samas on aga just tema see positiivsete kangelaste nõudja. Olgu olla, nad on kasulikud ja vajalikud — ei mitte temale, vaid teistele, neile, kes teravat draamat «ei mõista õigesti».

Mida siis sellise vaatajaga peale hakata? Kas sülitada — tehku mis tahab? Ta ära unustada? Rahulduda vanasõnaga, et küürakat parandab ainult haud? Aga mida teha nüüsguse inimesega, kes pole veel päris lõplikult küünikuks muutunud, kes on veel kõlbelse valiku teelahkmel,

kuid ilmselt juba kaldumas minu tuttava suunas? Iga inimene on ju üheaegselt nii see, kes ta praegu on, kui ka see, kelleks ta saada tahab. Tema tahtmised on aga, nagu juba öeldud, tavaliselt vastuolulised, kokkusobimatud. Tuleb näha reaalseid inimesi, kelle mõtetesse ja tunnetesse põimuvad teatrielamused.

Me korrutame igal sammul: teater peab kasvutama, inimene peab teatri mõjul saama ausamaks, õilsamaks, paremaks. Kas me lihtsalt räägime nii ja tegelikult ei usu sellisesse võimalusse? Kas me anname endale aru, mida see tähendab — kasvada? Mis täpselt peab juhtuma kasvatajate jõupingutuste tulemusena? Arvate, et on vaja, et inimene saaks aru? Mitte midagi taolist. On vaja, et ta tahaks! Just sellest algab igasugune reaalne kasvatus — tuleb saavutada, et inimene ise tahaks saada paremaks, ise tahaks eneses selgusele jõuda, tahaks nõudlikult analüüsida oma elu. Ja tahaks seda kirglikult, visalt. See on ainus tee. Kuni inimene ei taha, on kõik asjatu, läheb kõik tühja. Ent kõige sagedamini on asi ju selles, et inimene hakkaks tahtma seda, mida ta ei taha. Minu tuttav ei taha, ei soovi vaadata ennast minu pilguga. Ta ju austab ennast vaid seetõttu, et ei lase endale hinge ning teadvusse tõde enda kohta. Ta filtreerib. Filtreerib peaaegu alateadvuslikult. Tähendab teatris tuleb filter koristada, vajalik on teravus, halastamatus, sügavus. Selle asemel aga püüame ka meie filtreerida. Tema ei taha endast teada kogu tõde ja meie ei taha temast ütelda kogu tõde. Aga kui juhtub midagi selletaolist, nagu on kirjeldatud minu näidendis «Silmast silma kõigiga», siis on juba hilja. See on muide ainus minu näidend, mis jõudis mu tuttava suhtes päralt. Pärast etendust oli ta kuidagi norus, ei irvitanud heasüdamlikult. Ma olen kaugel selle tüki mõjujõu ülehindamisest, kuid vaatajate paljud reaktsioonid ütlevad mulle, et siin on tegemist tõepoolest efektiivse, mõjusa teega. Selles näidendis aga ei olegi positiivset kangelat. Ei ole laval, kuid on siiski, vabandage väga, autori näol, sest autor ju kavatseb selle näidendiga midagi vaataja suhtes, ta tahab tõestada, et ei saa kõikvõimalikke amoraalseid tegusid kanda tootmisel objektiivselt keerkurate asjaolude arvele. Ta tahab vaatajale öelda: sinu elu põhiasjaolu oled sa ise, see, milline sa ise oled.



A. Gelmani «Silmast silma kõigiga» Noorsooteatris, 1982 (lavastaja K. Komissarov). Golubev — Enn Kraam, Nataša — Luule Komissarov.

D. Vaidla foto

Kõigil meil oleks hädavajalik ometi kord aru saada, läbi tunnetada, et mis tahes etenduse moraalne võit tuleb saavutada mitte eelkõige laval, vaid iga vaataja hinges! Etendus kestab paar-kolm tundi, seejärel sulgub eesriie, näitlejad lähivad koju, ja kõik, etendust enam pole. Ta on olemas ja jääb alles vaid vaatajate südames ja peas. Ja seal võib ta elada kaua, võib seal «töötada ja töötada». Ja meie, teatriinimesed, teatri professionaalid, teame, mida tuleb teha selleks, et meie etendused töötaksid vaatajate teadvuses kaua ja viljakalt. Ja meil on, kellelt seda kunsti õppida. See on räske töö. Pole lihtne teha võimsa mõjujõuga lavastust. Kuid ärgem segagem end igal juhul ise kõikvõimalike mitteroominguliste takistustega — loobugem ettevaatlikest, ülekindlustavatest, draamakunsti põhiolomusele vasturääkivatest seadumustest. See ei garanteeri veel muidugi teatri õitsengut, kuid oleks siiski reaalne praktiline jõupingutus suunas, mis töötab edu.

Tõlkinud JAAK ALLIK

Ladusalt, menukalt ja hüvade kunstiliste tulemustega tuli A. Gelmani dramaturgia eestikeelsele lavale ja publiku juurde. Teatripildis tõusid soodsalt esile nii «Ühe koosoleku protokoll», mille V. Panso lavastas 1976. aastal, kui ka «Tagasiside», mis tuli Draamateatri lavale kaks aastat hiljem M. Mikiveri käe all. Oli ka kahtlejaid ja kõhklemisi, aga seda peaaesjalikult kriitike hulgas ja A. Gelmani dramaturgia kuuluvuse ümber. Kuidas nendes näidendites suhtuda, on siin ikka tegemist kunstinähtusega või üksnes dialoogi vormis publitsistikaga? Viimast vaatekohata ei olnud teab kui raske põhjendada. Ei ütelnud ju A. Gelman oma esimeste näidenditega tõepoolest midagi hoopis uut, niisugust, mida me ei oleks varem teadnud. Uus oli aga see, et ta hakkas töö ja juhtimise eetika reaalsetest ebakohtadest, millest kirjandus, sealhulgas ka dramaturgia, seni vaikimisega või mõistaandmisega mööda oli läinud, kõnelema valju häälega ja väga teravas toonis.

Praeguseks on niisugused kahtlemised oma tähenduse kaotanud. Ühelt poolt on olnud piisavalt aega Gelmaniga harjuda. Teisipidi on oluline Gelmani dramaturgia muutumine, selle ilmne lähenemine tavapäraselt mõistetud ilukirjanduslikkusele. Probleeme Gelmani muutunud dramaturgia ja selle lavastamise ümber tundub aga olevat rohkem kui kirjaniku esimeste näidendite tulekul. 1982. aastal tuli Eestis lavale Gelmani uus näidend «Silmast silma kõigiga», kõigepealt Tallinna Vene Draamateatris ning seejärel ka Noorsooteatris. Nende lavastuste kunstilist tulemust kaaludes tuleb peatuda ka näidendi juures — seosed on olulised ja mingis tähenduses õpetlikudki.

Mõnedest A. Gelmani publitsistlikest esinemistest järeldub, et «Silmast silma kõigiga» peaks märkima uue loomingu-etapi algust. 1981. aastal ilmunud dialoogi «Juhtimise kõlbelisus ja kõlbelisuse

juhtimine» kõneles ta dramaturgia eelseisvast etapist, «mil tänapäeva inimest asutakse põhjalikumalt uurima töö ja juhtimise keskkonnas». 1982. aasta oktoobris «Sirbis ja Vasaras» ilmunud intervjuus on seesama muutus sõnastatud teisiti ja sirgjoonelise enesekohasusega: «Ka mina tahan inimest lähedalt uurida.»

A. Gelmani esimesed näendid esitavad teravalt konfliktseid probleemolukordi tootmises, demonstreerivad normaalse inimliku mõistuse ja eetikaga vastuolus olevat juhtimisstiili. Tegelased täidavad siin üksnes nende jaoks ette nähtud rolle, märgistavad probleeme, hoiakuid, suhtumisi. Brigadir Potapovist on palju kirjutatud ja kõneldud, ilma et me temast kui inimesest midagi lähemalt teaksime või nende arutluste läbi teada oleksime saanud. Ta keeldub ehituse juhtide kombineerimisel ja plaanikohustustega manipuleerimisel põhinevat preemiat vastu võtmast. Käitumine on ennekuulmatu, Potapovi argumentatsioon põhjalik. Probleemi väljamängimiseks sellest piisas. Ei uuritud ju Potapovit ega tema käitumise isiklikumaid põhjendusi. Demonstreeriti kõlbelisi olusid paigas, kus Potapov töötas. Pilt sai kontrastne ja tähendusrikas.

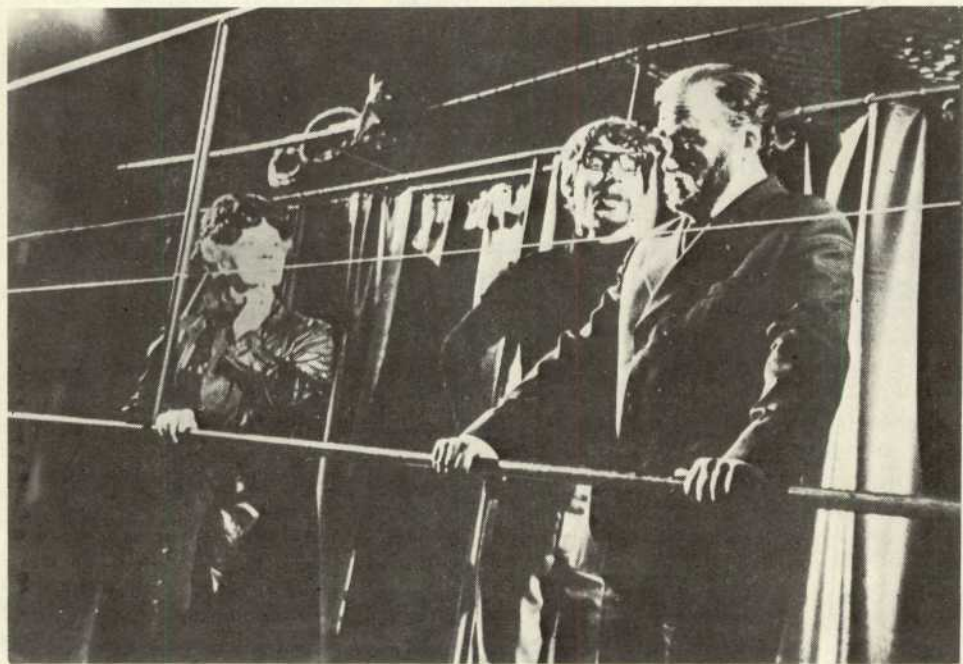
«Silmast silma kõigiga» on ühtepidi ikka seesama varasemast tuttav Gelman, teisest vaatekohast kui mitte just uus, siis muutumist taotlev, muutuda sooviv kindlasti. Ehitusorganisatsioon, kus Andrei Golubev on kakskümmend aastat töötanud ja juhtide hulka tõusnud, on põhimõtteliselt, moraalse kliima ja töösuhete kõlblusetuse poolest seesama, kus töötas brigadir Potapov. «Sellest hoolimata, et näidendi «Silmast silma kõigiga» tegevus mõõdub ühe perekonna elutoas, mehe ja naise omavahelises heitluses, on see minu kõige tootmisteemalisem näidend» (A. Gelmani intervjuust «Sirbis ja Vasaras» oktoobris 1982). Kirjanik peab silmas neidsamu ühiskondlikke probleeme mis



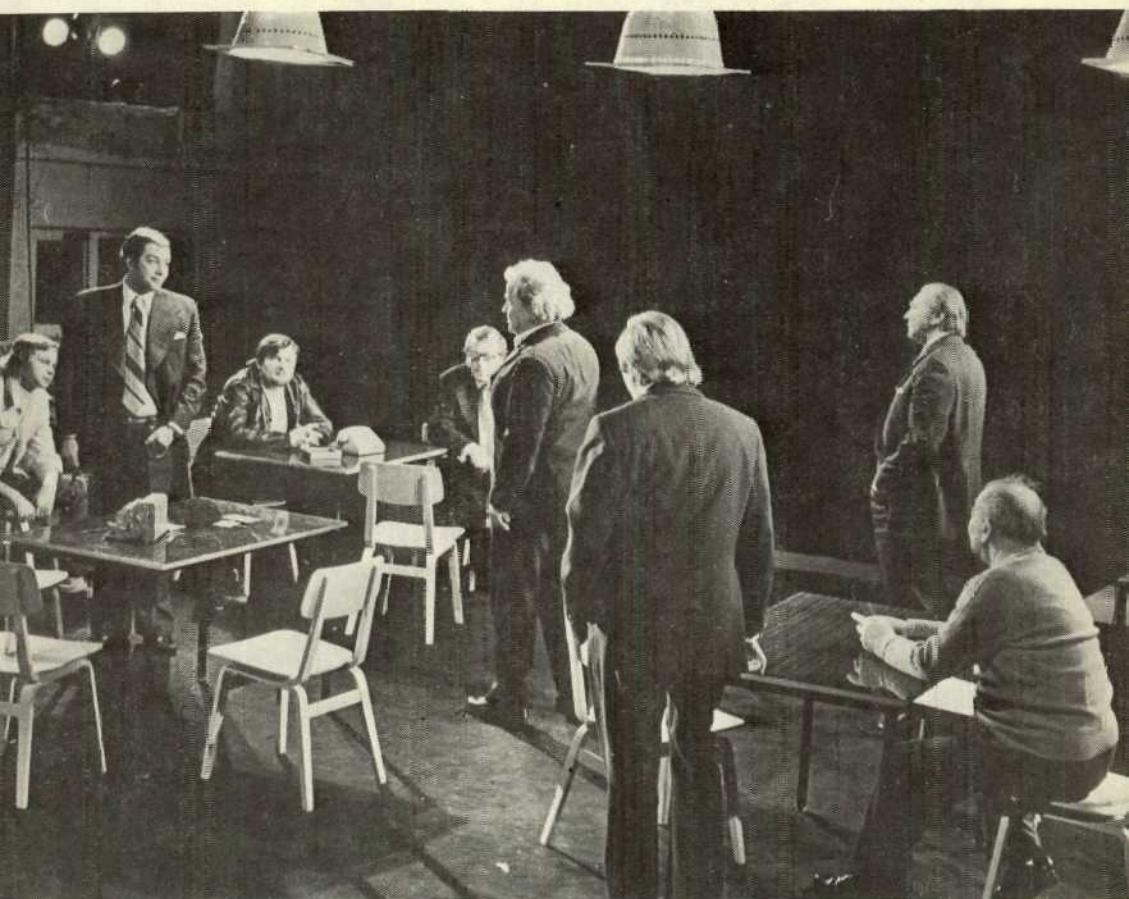
A. Gelmani «Tagasiside» TRA Draamateatris, 1978 (lavastaja M. Mihiver). Nurkov — Ago Saller, Kaznakov — Einari Koppel.

H. Saarne foto

A. Gelmani «Meie, allakirjutanud» Rakvere Teatris, 1980 (lavastaja R. Trass), Nuikina — Eva Novek, Ljonja Sindin — Väino Laes, Devjatov — Rein Olmaru.







A. Gelmani «Ühe koosoleku protokoll» TRA Draamateatris, 1976 (lavastaja V. Panso).

H. Saarne foto

varemgi, näidendi sotsiaalne paatos on seesama mis autori esimestes lavatükides. Muutunud on aga kunstiline strateegia. Varem nähtud büroode ja kabinetide asemel on vaataja ees kolmetoalise korteri elutuba, tootmisjuhtide ja funktsionääride keeruka hierarhia asemel mees ja naine, abielupaar. Inimeste tööine elu on laval, kuid autori kavatsuste järgi seekord mitte otsevaates, vaid koos eraelu isikusuhetega ning nende kaudu.

Kes need inimesed on, missugused nad on? Gelmani Golubevid on tavalised ja miks mitte ka tüüpilised. Nad on taotle nud seda, mida inimesed ikka taotlevad: olla kindlustatud, elada nii, et oleks võimalik end ümbruse suhtes jõukana ja edasijõudnuna tunda. Insenerist mees on püüdnud ülemuste soove silmas pidanud,

väikeste ja suurte valede kaasabil plaani täitnud. Naise nõusolekul ja innustusel on ta tasapisi karjääri teinud, sõidab ametiautoga tööle ja koju. Isiksuse allakäik ja inimese kaotsimineki Andrei Golubevis on seejuures toimunud pika aja jooksul, sellega on jõudnud harjuda ja leppida nii tema ise kui ka naine. Golubevide elu oleks võinud rahulikult senises roopas edasi veerida, kui vahele ei oleks tulnud julmus poja juhtunud ränk õnnetus. Ema otsib süüdlast ja leiab, et süüdi on käteluiks jäänud noormehe isa. Gelmanit kellegi isikuline süü ei huvita. Tema tahab näidata seoseid, ühiskondlikku mehhanismi, olusid ja tingimusi, millega kohanedes Golubevid on kujunenud nüisugusteks, nagu nad näidendit algusest lõpuni täitvas tülis ja arveteklaarimises avanevad — väikesed, tühi

sed, egoistlikud, kättevõidetud hüvede ja positsiooni kaotamise pärast lakkamatult hirmul inimesed. Inimeste ja tingimuste, inimeste ja olude seos, veel hiljuti nõukogude kunstis kui mitte just unustatud, siis kuhugi kolmandale või neljandale plaanile tõrjutud, hakkab siin äkki peaaegu fataalse jõuga toimima. Gelmanit ei huvita suhte *inimene ja tingimused* filosoofiline pool ega inimese võimalused-oludele vastu hakata. Gelman demonstreerib, mis saab inimesest, kes isiklikku hüveolu muust kõrgemaks seades kohaneb. Sandistav õnnetus laval toimuva käivitusmehhanismina, juhuse nii suur osa näidendi konstruktsioonis ei kõnele iseeneest küll selle dramaturgia kasuks. Aga niisugusel talitusviisil ei puudu ka õigus. Oli vaja Golubevite äärmuslikku enesepaljastust, oli vaja vapustust, mis sunniks elule kriitiliselt tagasi vaatama.

Kas käteta jäänud poeg on sümbol? Ta võiks seda olla ja sobiks selleks, kui näidendi kunstiline laad ei häälestaks niisugusele mõistmisele, kus ei loe sümbolid ega kujundid, vaid tõestav loogika. Gelmani maailmamõistmisele ja kujutamiseviisile iseloomulik ratsionaalsus oli tema esimestes näidendites väga loomulikult oma ülesannetes. Nüüd on see hakanud pidurdama, piire seadma. «Silmast silma kõigiga» on kavandatud nii, et nn tootmisteema käsitlemisest ei piisa. On vaja, et kujutatud inimesed oleksid ka psühholoogiliselt konkreetsed karakterid, et laval oleks reaalse mehe ja reaalse naise suhetes kaks aastakümnet väldanud draama. Seda aga ei ole, õigemini on liiga vähe, nii näidendis kui ka selle Tallinna-lavastustes. On mehe ja naise vastastikuste süüdistuste ning jaolt ka enesepaljastuste kaudu toimiv sotsiaalne analüüs, ei ole aga psühholoogilist draamat. Vaataja vaatab ja mõistab, aga ei ole ja ei tule seda, mis paneks kaasa elama. Näidend on kompaktne ja dünaamiline. Kuidas seda aga mängida, kui ei ole kirjutatud karaktereid ega sellest tulenevat suhet?

Tallinna Vene Draamateatris lavastas näidendi L. Ševtsov, kes ühtlasi kehastab Andrei Golubevi. On tunda, et lavastaja märkas näidendi ühekülgisust, ühe eriti olulise mõotme puudumist selles. Ta on püüdnud retrospektiivina esitatud mandumisloost sügavamale minna, jõuda Gelmani ratsionaalselt tüüpiliste tegelaste

juurest individuaalsete karakteriteni, kelle puudumisel ei saa Golubevite perekonna draamat tõeliseks kujutada. Mehe ja naise suhe selles lavastuses on mingites olulistes nüanssides intiimsem ja valulisem kui näidendis. Käkskümmend aastat kestnud muserdavast kooselust üksnes ei kõnelda, selle sadestusi on nendes inimestes tunda. Etenduse algul aimub rikkama elupildi tekkimise võimalus. Aga rohkem ka mitte, sest kuidas see peaks teostuma, selles ei ole osalised üksmeeleni jõudnud. L. Ševtsovi Andrei pingestatus võidab suuresti vaashoitusest. S. Orlova Natašas langeb algusest peale tugev rõhk emotsionaalsusele, mida ei suudeta või ei taheta kontrollida. Selles Natašas on palju hüsteerilist, hüsteeria aga mõjub sageli teatraalsena, mängituna. Draama madaldub melodraamaks, nii et kohati kaotab loetavuse ka näidendis väga loogiliselt paika pandud sotsiaalsete põhjus-tagajärg seoste ahel.

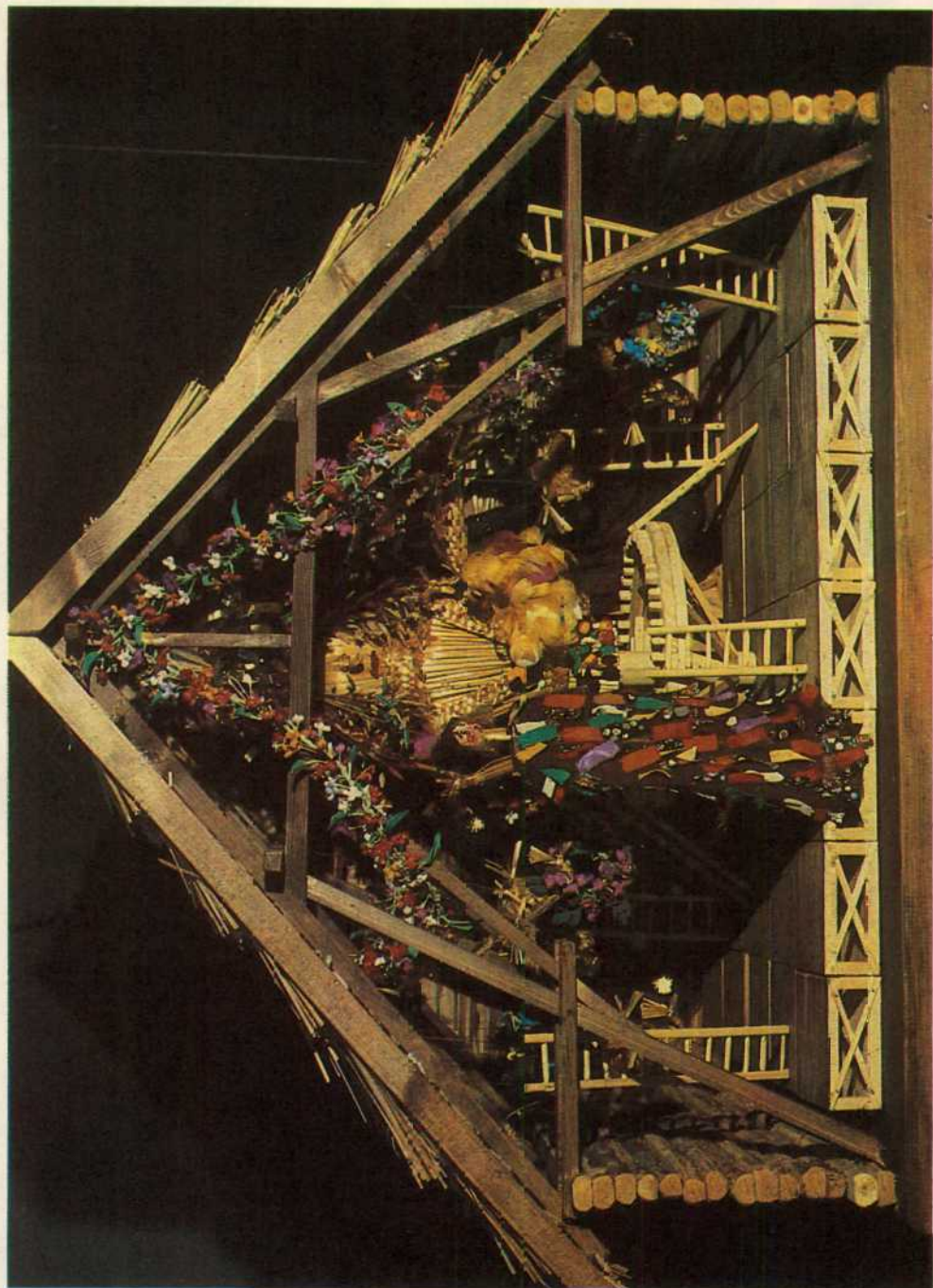
L. Ševtsovi Andrei on kahe lavastuse nelja rolli hulgas see, kelle puhul paiguti tekib tunne, et selle inimesega on toimunud ja toimub midagi traagilist. Ševtsovi Andrei Golubev on — milleski nagu näidendile vastukõnelevaltki — inimene, kellele on antud elu ka sügavamalt tunnetada. Pojaga toimunud julm õnnetus on teda vapustanud hoopis tesiti kui naist, on nähtavale pööranud inimese varjatamad, väärtuslikumad kihid, mida ta pikkade, kohanemise elatud aastate jooksul on harjunud nii teiste kui iseene eest varjama. See Andrei ei ole päriselt lootusetu, kui ta ka näidendi järgi peaks seda olema.

Noorsooteatris lavastas Gelmani näidendi K. Komissarov ja stationsaaris mängitakse seda väikesel laval. See on väga näidenditruu lavastus, täpne, selgesti loetav, lõpetatud. Kirjaniku ja lavastaja maailmaparandajalik mõttekaasus annab lavastusele midagi olulist juurde, väärtustab, võimendab publitsistlikku tähendust. Rakendatud on võimekad näitlejad L. Komissarov ja E. Kraam. Näitlejate valik tundub õnnestunud olevat ka näidendi ja lavastuse isearasusi ning konkreetset ansambli mängu silmas pidades. Väsinud ja kulunud, näidendieast vanemana tunduv Andrei ei jäta vaatajale mingit lootust, nagu ei anna ka põhjust arvata, et ta oleks oma allakäiku kunagi traagilisena läbi elanud. Arukus ja loomuomane heasüdam-

likkus, mida selle mehe puhul oletada võib, ei loe selles elus, mida ta elab, millega ta on end püüdnud kohandanud, enam kuigivõrd. L. Komissarovi Nataša on mehe allakäiku pealt vaadanud, on sellega rahul olnud ja on seda rahulolemist endast varjata püüdnud. Tema olemises on praegugi rohkesti toda pealtvaatajat. Ta oskab näida sõltumatut ja parem kui on olnud tema roll selles mängus. Vene teatri lavastuses mõjub Nataša jutt kavatsusest end üles puna täiesti usutavana. L. Komissarovi Nataša puhul võib seda aga mõista ka hoopis teisiti – bluina, mis peab liiga pehmeks muutunud mehe veelgi suuremasse segadusse viima. Mis aga etenduse edenedes järjest rohkem selgeks saab, on see, et nende kahe inimese vahel punnub intümsem suhe, millele ei kujutle, ei tunne ära ka teineteisest kui tahes võõrdunud abielupaari. Gelman jättis selle aspekti kirjutamata ning Noorsooteatri lavastusest ei ole märgata, et teater oleks soovinud näidendit täiendada.

Kahe lavastuse kõrvutamisel tekkinud dilemma ei lase end ükskõikselt lahendada. Kui nende lavastuste omavahelisi lahkuminekuid mõnevõrra teravdada, võib kõnelda kahest põhimõtteliselt erinevast juurdeminekust näidendile. Kumba eelistada, sellele lavastused ei vasta. Vene Draamateatris on Gelmani näidendit tõlgitsetud mõnevõrra vabamalt. Võib küll olla, et asi on lihtsalt lavastaja väiksemas järjekindluses. Tulemus: on näha võimalusi näidendis kujutatud inimeste sügavamaks, vaatajat kaasaelamiseks häälestavaks, teatrielamusel tekkimisele viivaks kujutamiseks. Dramaturgi väga põhjalikult motiveeritud sotsiaalne traktaat ühiskondlike olude mõjust inimestele ja nende vahetevahelisele on aga seejuures kaotanud midagi oma täpsusest ja veenvusest. Ei julge küll kinnitada, et need kaks tendentsi, näidendi sügavust kasvataja ja selle sisutäpsust kahandava, on omavahel põhjuslikult seotud. K. Komissarov on Gelmani näidendi väga täpselt lavale toonud nii selle ideelises järjekindluses kui ka kunstilises piiratuses. Võib arvata, et näidendi valusast sotsiaalsest probleemist ei saa publik siin kuidagi mööda vaadata, elamuslik kontakt laval toimuvaga ja näidendi tegelastega jääb aga küsitavaks. Kas oleks olnud võimalik näidendit rikastada selle ideelist selgust kahjustamata?

A. Gelmani esimesed näidendid olid omal laadis hoopis tervikkumad ja paremini välja peetud kui seda on «Silma silma kõigiga» omal laadis, so sotsiaalsühholoogilise draamana. Uleminek inimese sügavamale kujutamisele on esialgu poolik. Psühholoogilisena kirjutatud sotsiaalses draamas ei jõuta karakteriteni. Kuidas peaksid niusuguste näidenditega talitama teatrid, oleneb oluliselt ka sellest, missugune on Gelmani dramaturgia muutumise järg.



*D. Matvejevic,  
«Teater arhiv»*

*O. Savarenskaja,*

*J. Svartsi  
«Punamätsike»,  
Dekoratsiooni esiku*



# Hoovõtu hooaeg. Mitmes?

(«UGALA» 1982/83)

MARGOT VISNAP

Katses ühele hooajale kokkuvõtva sõnaga pitser peale panna aimdub terake annus riski. Raske on kommenteerida, järeldada, erinevaid arvamusi kokku viia ja neid võrrelda, kui oled vaid (kõrvalt) vaataja põhjuslikke seoseid õnnestumiste ja nurjumiste vahel võib ainult aimata. Teater oma «isikliku» eluga eksisteerib sinust välja tegemata. Sisemised tõusud ja mõõnad, suundumused ja seisakud jõuavad lavale oma algpõhjusti paljastamata. Esietendus avalikustab proovisaalis sündimu, kuid ei ava veel proovisaali uksi. Iidset looja-tarbija (ikkagi vajalikku) distantsi põhjates tekib tunne, nagu kriitiseeriksid ikkagi rohkem nähtumust kui olemust. Sellest hoolimata asendagu ootuspärast ülevaadet pigem sissevaade mõnesse hooajal 1982/83 Viljandi Draamateatris «Ugala» esietendunud lavastusse.

Eelsoojenduseks võiks meenutada 1980. a «Teatrimärkmiku» hooajaankeedi vastuseid, kus paljud kriitikud meie teatripildis igavust ja keskpärasust kurtmas olid. Tollastele skeptilistele meeleoludele vastandusid viljandlaste «Kihnu Jõnni»-saavutustest tuge saavad lootused vihjati väikelinna teatri uuendamisele käsikäes värske peanäitejuhi Jaan Toomingaga. Ergutavalt mõjus ka vastvalmiv teatrimaja. Võis oletada, et just kolmandasse hooaega jõutakse juba omanäolisena, väljakujunenud loominguilise programmiga ja esimesi tulemusi märkivalt mingile stabiilsele tasandile jõudnuna. Aga kui professionaalse eesti teatri algperioodil olid provintsiteatrid suurte teatrite taimelavad («Ugala» on seda hiljemgi suutnud), siis nüüdset Viljandi teatrit näib olevat tabanud katselava saatus. Erinevaid tulemusi saavutanult on siin paljude aastate jooksul kätt proovinud mitmed lavastajad ja lavastajahakatised. Jõupingutustest hoolimata pole seda

teatrirakendit liikuma saadud, ikka logiseb mõni ratas või kisub hoopis erinevasse kanti. Viimaste aastate püüdluste otsiv vaim suutis vaid tõestada ülesande raskust. Teatri sisemist potentsiaali kompides leidis Jaan Tooming küll avastamata varusid, kuid neist piisas vaid esimese kvalitatiivse hüppe sooritamiseks. Võib-olla sigines uue ootusesse liig unutavat rahulolu? Või märgistavad senised teetähised samahaaval liikumist eesmärgi poole? Või toob uusi avastusi kžasa alanud hooaeg?

Möödunud hooaeg, mis lõppedes teatri uut liidrit ootama jättis, oli võrreldes paljude varasematega ühtlasem (aga ikka veel ohtlikult lähedal sõnale «keskpärane»). Rõhkevalgust nägi kuus sõnalavastust ja kontsertlavastus (üks kahest lastetükist)\*. Teatrisündmust ei toonud teatrisse ükski kolmest külalislavastajast (L. Peterson, K. Raid, V. Jürisson). Üldse tuli näitlejaskonnal ennast häälestada kuue eriilmelise lavastaja järgi, kellest peaaegu igaühe lavastused olid kinnituseks nende senisele mõtteja väljenduslaadile.

Kaarin Raid tuli puhast-selget-ilusast otsivana Ion Drutse näidendiga «Maa ja päikese nimel». Algmaterjal näis sobivat Raidi lavastuslaadiga, kus kainus naiselikke emotsioone delikaatselt ohjeldab. Ka eeldas näidend Drutsele omast konflikti rahvusliku hingestatuse ja avaruse ning kaasaegse, nn linnatüüpi mõtlemislaadi vahel sarnastest kokkupõrgetest paisunud äng on üpris sageli Drutse töödes katarsistlik pinget loonud. Võis aimata K. Raidi sedalaadi kavatsusi, ometi ei jätkunud kõigil osatäitjail lavastusideega kaasaminekujõudu. Nagu H. Lindepuugi aja-

\* Väikeses saalis valmis ka kaks lühekaava: B. Alveri «Tuuletapse tallertest» (lavastaja S. Raudsik) ja E. Leino «Päikese õpetus» (lavastaja M. Sarv).

kirja 4. numbris märkis, oli lõpptulemuseks siiski vaid keskmisele ja vanemale koolieale suunatud kasvatuslik lavastus (mis arvatavasti siiski põhi-eesmärgiks ei olnud). Segavaks muutus ülevürtsitatud koolimiljöö, milles oli küll siiras soov tabada õpilasklikku joont, koolipoisi koerusmainet. Kuid küllap seetõttu sai küla kellatornist, eelkõige ühe rahvuse alge ja kultuuri-traditsiooni sümbolist, märkamatuks vaid kooliprobleeme illustreeriv õpilase-õpetaja (vaid ajuti olid vastamisi tõesti kaks erinevat eluvaadet) vahelise lahkeli põhjus. Kahjuks imendus lava-variantis rohkem elujõudu direktori ametnikuhingest (R. Malmsten) kui lapsi mõistvast õpetaja Horiast, kelle jultustajamaneer mõjus A. Tabuni esituses üpris ebausutavalt (ka lavastaja on õpetajale liiga heldelt teatraalseid etteasteid võimaldanud). Kõik õeldu ei viija siiski lavastuse ebaõnnestumisele, on ju viljandlaste variant nii elujõuline, et suudab publikut saalis hoida ja sinna juurdegi tuua.

«Ugala» jaoks mõnevõrra uut kvaliteeti tõi Lembit Petersoni lavastuses Edward Albee «Kõik aias», mis vanu traditsioone järgivalt oleks võinud vaid kriminaalseks looks jääda. Aarne Üskküla tarmukas tulek järgmisesse Albee-lavastusse ja külaskäik «Ugalasse» andis värskendava impulsi Leila Säälikule (Jenny), küllap teistelegi osatäitjatele. Sääliku puhul üllatas asjaolu, et varem oma väljendusvahendeid ja suuri võimeid vaid intuiitiivselt, enamasti lausa stampidena kasutanud näitlejanna võis nüüd täiesti arukalt-läbi-mõeldult oma rolli kujundada. Olles oma kriitikameelt ergutanud ja seekord ülemängimist pidurdanud, -saavutas L. Säälik tagasihoidliku (kuid mitte halli!) ja tõesti meeldiva tulemuse.

Lembit Petersoni vaashoitud lavastajatöö vastab täielikult «Ugala» võimalustele (kõrgemale küündimine oleks lavastuse ka kindlasti ebaühtlaselt lohi-sema sundinud). Pealegi pole see Albee näidend võrreldav meil veel värskelt meelepäisiva «Virginia Woolfiga». Niipea kui intriig on püsti, sõlmuvad otsad lahti ja saalist võiks lahkuda, sest näidendi lõpp pole just raskesti etteaimatav (oletatav isegi siis, kui tege-

mist oleks agathachristic'liku puändiga). Näidend pakub küll nauditavaid hetki, mitte aga pidevat psüühilist pinget. Muidugi oleks nii ühel kui teisel juhul näitlejatel raske, praegusel juhul õigus-tavad peaosatäitjate kõrval etenduse lõpunivaatamist mitmed teisedki osatäitmised (L. Vaga, V. Uibo, E. Moldov jt).

Meile siiski võõrast ühiskondlikust süsteemist hargnev intriig kutsub üsna tuttavlikult sarnaseid paralleele looma, kuid lavastaja eesmärgiks ei näi olevat meie olustikust puutepunktide otsimine (kuigi võimalusi ju oleks). Lavastaja tajub selgesti, kuidas ja miks inimesed oma sisemise väärikuse rahapaki vastu vahetavad, kuid eetilisi ümberhinnanguid, võimast vapustust ja ümbersündi (loomuliku jätkuna), hävitavat hukkamõistu see teadmine endaga kaasa ei too. Peategelased jäetakse armsalt-abitult oma esimesi suuremaid süüme-piinu põdema, tulevikuväljavaatega saada oma küüniliste sõprade sarnaseks. Kohati tundus, nagu oleks kõik ühiskonnale vajalikud teod (tegelikult siis ju ka ehamoraalsel viisil rahateenimine kui ühiskonnaliikmete vajaduste rahuldamise allikas) inimliku kohtu ees süüdimatuks tunnistatud. Säälik ja Üskküla (Jenny ja Richard) sümpaatse ja aruka abielupaarina näivad seda ideed ka lõpu-stseenis toetavat.

Väino Uibo jätkas lavastusega «Tee õnnelikku aeda» osalt oma eelmise muusikalise lastetüki vaimus, laste ja noorukite muusikalist maitset harivana. Priit Pedajas, kes tulejate-minejate kõrval kindlalt kannal Viljandisse kinnitanud, osutus produktiivseimaks kahe lavastusega: J. Syng'e rahvatükiga «Ule lääne Kangemees» ja muinasjutusarjaga Eestimaale jõudnult lavastusega «Eesti muinasjutud». Unslavastuste rea lõpetas Veiko Jürissoni veidi ilmetu debüüt «Ugalas» leedu autori Saulius Saltenise näidendiga «Jason». Kihnujõnniliku tulemuse puudusest hoolimata pakkus hooaeg mõndagi nauditavat. Aga tippu, mida mõõda hierarhiliselt allapoole tulema hakata, põlnud. On see keskpärasuse märk või tasenie ühtlus? Ja kas peabki harjumuspäraselt alati tippu otsima, või peab see üldse olemas olema? Vist ikka peab — saavutusena, mis edasi tiivustab, senistele 53



*J. Synge'i «Üle lääne Kangemees» (lavastaja P. Pedajas). Christopher Mahon — Andres Lepik, lesh-  
naine Quin — Leila Säälik, Margaret Flaherty — Vilma Luik.*

võimetele kinnituseks on, tulevikuks jõudu annab, rutiini maha raputab.

Ootuslikult oleks võinud tipus hellelendada Jaan Toominga ainus selle looja lavastajatöö «Ugalas», M. Gorki «Põhjas». Küllap on see ka viljandlaste varasemate klassikalavastustega võrreldes üks tähelepanuväärsemad saavutusi. Hmselt võib põhjust otsida viljandlaste seda laadi kogemuste vähesuses, et esialgne mulje oli masendust tekitav, higitõhnaline, kohati diletantlik. Sünge, mesilastaruna kihav õomaja ehmatas eesriide avanedes märatsejaliku rähklevusega. Vähemalt esietendusel ei pidanud näitlejad hullumiseni pinguldunud tempole vastu — juba esimese vaatuse keskel murenes etendus

koost. Tundus, nagu jõuaks iga lavastajapoolne mõte või rõhk näitlejateni 30-sekundilise hiline misega. Väliselt paistis kõigi rollide pürjõoned paigas olevat, kuid ainult bravuurse tungiga väljapoole (vaatamata näitlejate seniseid võimeid lausa ületavatele pingutustele) jäid hasartselt siblivad tegelaskujud etenduse lõpuni vaid oma marionetlikust rõhutama. Isegi lavastaja eesmäärke tajudes oli saalis IGAV istuda, sest tänast vaatajat huvitav informatsioon (mis teeb üldse võimalikuks ja õigustab sellise näidendi lavastamist meie kaasajal) ei kandunud saali. Ainult esietenduse muljega piirdunud oleks täielik õigus küsida: miks? Miks sündis lavastus «Põhjas»?





Huvitavalt mõjus «Vanemuises» antud etendus, mis ligikaudsete arvestuste kohaselt võis umbes kuues mängukord olla. Ülikoolilinna publik, konkreetselt just seda lavastust vaatama tulnuna ei pidanud pettuma — laval käivitus dialoog, käratsev jõuk kandis lavastaja mõttenüansse saali täpsemalt, tundlikumalt, ettevaatlikumaltki. Sellisena joonistus etendus (hoolimata välisest ekspressiivsusest) Toominga üheks mõtlikumaks lavastuseks. Haletusväärsete öömajaliste seesmist alastust mõnitavalt paljastades jahmunuks nagu lavastajagi oma avastusest: iga pealtnäha kahetsusväärse eksituse taga on INIMENE. Vahest on lubatav lavastusele pilku heites kõrvale jätta kirjandusteadlaste väitlused Lukaa positsioonist ja oletatavast mõjust

öömajalistele, viimaste «ärkamisest» ja ümbersünnist «luiskelugusid» vestva Lukaa mõjul. Võib-olla on selline lavastuse ideelise plaani lõhkumine (õigemini kõrvalejätt) vägivaldne, kui püüan püüda vaid ühe tasandiga, kahe etenduse põhjal tekkinud visiooniga portreeritavast INIMESEST (kui inimese koondportreest), keda me kõik arvame tundvat oma armastuse ja väikeste vihkamiste piires, kellesse suhtumises ollakse aga minetamas aabitsatõdesid.

Üldisest mäslavast mässist põrkuvad tegelikult vaid hetkeks eeslavale prožektorivihku inimolendid, kandes oma monoloogides-repliikides küll erinevat elusatust, kuid nagu ühise nimetajana viltsust ja madalust (seda kõike oma inimlikkuses!). Tänavatüdruk Nastja, mütsitegija Bubnov, pirukamüüja Kvašnja, lukksepp Kleštš, öömajapidaja Kostõljov jt oleksid kui ühe inimese erinevad näod, millest ühiskond on vorminud erinevad sotsiaalsed tüübid. Selles kahestunud kahtlevas ja kiivas maailmas ei jäägi muljet inimsuhete vääramisest — suhted on oma keskkonnale väärilised. Just selles normiks saanud vääramises peitub väljasuremisohu, mille tunnetamisele on lähedal vaid vähesed öömajalised oma vastuhakus: «Inimest tuleb austada. Iseäranis aga lapsi tuleb austada! Lapsukestel on vabadust vaja!...» (Satin). Kui ühiskond on prügikasti heitnud juba sellised inimesed nagu Satini, Näitleja, Paruni ja nende vastu igasuguse huvi kaotanud, siis annab see Lukaa sõnade järgi tunnistust kõikuvatest alustaladest: «Kui palju igasuguseid inimesi maa peal kamandab... ja igasuguste hirmudega üksteist hirmutab, aga ikka pole elus korda... ega puhtust!...»

Oma kõrvalejäetust enam tunnetavana tõusevad eksiplanile just oma intellektuaalseid võimeid raisanud kolmik: Näitleja, Parun, Satin. Andres Lepik loob põhjakäinud Näitleja luigelaulu, viimase vaatuse mängitseva paatosega, aga ettevaatlikult, kikivarvul, justkui kartes Näitlejana sedagi rolli käest libisevat. Ülesanne on raske — ise näitlejate algul olevana mängida lõppu, lavaelu jooksul läbi elada kogu senine Näitleja saatus ja panna see ühteainsasse monoloogi: «Astun välja, sean



M. Gorki «Põhjas» (lavastaja J. Tooming). Satin — Priit Pedajas. Lukaa — Edgar Valge.

end nõndamoodi... (Võtab poosi.) Seisan... ja... (Vaikib!) Midagi ei tule meelde...» Tartu etendusel tundus, nagu võtnuks kogu saal sisemiselt sama poosi, et oma lemmikluuletust alustada... ja siis see pingelisele mõtletööle järgnev välkteadmine (valgus saalis!), et midagi ei tule meelde! Samastumiseffekt oli rabav (saab tekkida ainult publiku ja näitleja koosmänguga)

kogu saal pidi tunnetama endas hukkaläänud ja usu kaotanud inimest.

Rein Malmsteni Parun astub lavale otulise vihjega kaasaega, inimesena, kelle eesmärgid on pärit teistelt, ettemääratud. Inimene seadustatud elutega. Pidevast enesealandusest kerkinud lausa füüsiline valu kulmineerub monoloogis, kus Parun oma senise elukäigu pöördpunktidelt vaid uue mundri (või esindusülilkonna) leiab. Juba hägustunud vaimseid pingutusi olid seni krooninud vaid tühised teetähised, mahasurutud isiksuse väikesed rõõmud. Parun ei

ahasta mitte oma põhjasoleku, mitte lihtsalt karilejooksnud elu pärast — see on valesti funktsioneerunud elu, mille tõdemine viib oma pead silmusesse pistma küll mitte Paruni, vaid Näitleja.

Satin, üks tugevamaid natuure, saab Priit Pedajaselt voogava žesti, näitleja isikupärane laad asetaks Satini nagu mõttetesse mängu oõmaja keldrikorruusel. Satini mäng — ironiline bravuur ja kelmuslik riugas laseb aimata kaasa-sündinud vaatlejaoskust, sellega kaasnevat varjatud valu. Tema teadvustatud tõdemus (teiste puhul rohkem alateadvuslik) hingelt nõrkadele ja võõrastest mahladest elavatele putukatele pakutavast lohutavast, lepitavast ja õiguslavast VALEST tõuseb kõrgemale oõmaja keldrikorruusest, omandades hoopis avaramad dimensioonid. Satinisse oleks nagu pandud kogu lavastuse töökoorem, ängistav töökoorem vales — kõik see, mida Tooming näib sellise lavastajatõoga kaasas kandvat.

Jaan Toominga Gorki poole pöördumisest lootsime üllatust (millegipärast on harjutud Toomingalt aina üllatusi ootama). Seekordne tulemus tervikuna jäi aga alles küpsemist ootama uues hooajal.

Sajakaheksakümne kraadilist täispõõret tehes tuleksin seni ehk vähe tähelepanu äratanud lavastuse juurde. See asuks nagu väljaspool paljusid «Ugala» lavastusi saanud otsinguid ja katsetusi. Taotlustes on arvestatud reaalsete võimalustega, mis selles laadis üpris traditsioonilised — iirlasest John Millington Synge'i «Üle lääne Kange-mees» (lavastaja Priit Pedajas) on teatri varasemate aastate ampluaasse kuuluv näidend. Tegemist on viljandlastele nii sobivat karikatuurset mängulaadi võimaldava näidendiga, kuid rahvatükiga kõige paremas mõttes. Seda laadi tükkides paistab viljandlastel ansamblimäng kergemini kätte tulevat, partnerid oskavad oma jõul üksiteise vastu tähelepanelikud olla, õigesti, situatsioonikoomikat esiletoovalt reageerida. Lavastuses löi harva välja harjumuseks saanud nali nalja pärast, liialt ülevoolav lust ja eneseimetus.

Tükk on rikas osavalt puänteeritud situatsioonidest. Ilmselt aitab näitlejaid nii olustikku rõhutav kujundus



*E. Albee «Kõik aias» (lavastaja L. Peterson). Jenny — Leila Säälük, Richard — Arne Ühsküla.*

(kunstnik Krista Tool) kui ka sellesama olustikulise joone avaldumine näidendis endas — tegelaste keeles, iiri taluimjeste rikkas ja elavas kõnepruugis, mille kohta auctor on väitnud: «Heas näitemängus peab iga sõna olema maitsev nagu päffel või õun ja niisugust keelt ei saa kirjutada see, kes elab oma suu luulele sulgenud rahva keskel.» Nagu auctor ise leiab, oleval selle näidendi hullemadki ütlused ja ideed talsad, võrreldes lugudega, mida võis kuulda igas hurtsikus Geesala, Carraoe või Dingle'i lahe kungasmaal. Näidend võlubki oma koomika rahvalikkusega, iirlaste omapärase mõtte- ja käitumistaadiga. Samas kasvab sellest sajandialguse iiri külaühiskonna peegelpildist välja näidendi üks idee, mis lihtsalt väljaõelduna kõlaks nii:

on pimedus. Tegemist on harimatusest, siiski aga rohkem rahvuslikust algest pärineva uudishimu ja sensatsioonijanu võimutsemisega inimeste üle. Argiellu vajunud küla on löödud isegi mitte niivõrd pimeduse ja harimatuse, kui võrd IGAVUSEGA, ja kui sinna ilmub räbalates noormees (üle lääne Kange-mees), kelle segasest jutust avastavad külaelanikud isatapja, lõõvad kired külas lõkkele. Armetu, arg ja pisut kohtlane noormees Christopher Mahon (Andres Lepik või Andres Tabun) muutub hardalt austavate pilkude ja imetluste objektiks. Loomulikult saadab päevakangelast pisike armuintrüüg, milles noormehe üle peavad sisistavat lahingut kõrtsmiku tütar, noor ja tuline, terava keelega Margaret Flaherty (Vilma Luik), rebasekult kaval lesknaine Quin

(Leila Säälik) ja tuulispasana ringi-tormav külatüdrukute kamp.

Hoopis elujõulisema, otšusekind-lama, kuid oma poja juhmust ületava vana Mahoni (Priit Pedajas) ilmumine külla vallandab elanike viha petatud lootuste pärast nii palju jutuaines-tikku, imestamist ja uhkeldamist pak-kunud kuritöö osutub valeks, sest vana Mahoni kolju on vaid pörutada saanud. Nüüd avaldab ennast inimeses peituv kiskja. Isegi Christopherisse armunud Margaret põlgab äkilises vihahoos oma armastatu ja on nõus koos külaelanikega noormeest kas või tükkideks rebima. Kui siis viimane oma mehelikke võimeid tunnetanuna isa uimaseks lööb (üld-suse silmis surnuks), kokkuvad üle-jäänud, tõsiselt, kuritöö tunnustajatena kaob kuulujuttude salapärasus ja võlu, igaüks mõtleb vaid oma naha pääst-misele noormehele võllakõit kaela pan-nes. Nüüd alles avanevad noore Mahoni silmad. Viimse hetkeni armastatule loo-tes näeb Christopher Margaretis inim-like tunnete asemel vaid üldisest kurju-sest nakatunud vihast pilku. Noor-meest lahku püstipäi, moraalselt puhas-tununa, kiibitsevat külaelanike parve kaugele seljataha jättes. Taipab ka Margaret, kuid on juba hilja... Arm-sam on juba üldisele arvamusele ohv-riks toodud. Nii on sellel olustikuko-möödial, mille lõpustseen isegi tragi-koomilisele lahendusele viitab, oma mo-raali ja idee, mis vaatajat sugugi üks-kõikseks ei jäta: tundeid ohjeldava kaine arvestuse ja vaid iseenesele mõt-lemisega võib üpris kergesti ennast üksinduseringi sulgeda.

Sündmustiku keskpunktis asuv Chris-topher Mahon Andres Lepiku versioonis ilmub külla noorukina, kelle juhmus ja kohtlus kasvab üle loomulikult võe-tavaks lapsikuseks. Tema maailmatun-netust mõõdab sügav mälestus lapse-põlvest ja usk inimsuhete puhtsusesse. Lepiku meistajatüüp elab tegelikke sünd-musi sügavamalt läbi, muutudes kohati krampikiskuvall meloodiliseks (või oli see siirus?). Tundub, nagu mõtleks näitleja mängides ikka veel rolli üle. Hmselt viib selline kujutlustes kinni-olemine paratamatule ilustamisele. Andres Tabuni äkilisema loomuga Chris-topher tõmbab tähelepanu just koomi-

listesse situatsioonidesse sattununa, mis-tõltu mahedamad stsenaadid kipuvad män-gitsev-armatseva stiiliga kaasa minema. Siiski üllatab Tabun aruka improvi-seerimisoskusega, mis jätab ruumi part-neritele, ei lase ennast vedada publiku naerust.

Koos Andres Lepikuga möödunud kevadel lavakunstikateedri X lennus lõpetanud Vilma Luige Margareti võiks pidada tema esimeseks sõnaks näit-lejateel, diplomitöodes ei selgunud min-gil viisil tema tegelikud näitlejavõimed, seda huvitavam oli kohtumine noore näitlejannaga küllaltki suures rollis. Julgetes värvides Margaret võlub kujule omase mehelikkuse ja teravkeelsusega. Mõnede detailide karikatuursus mõjub vahest liiga kergelt omandatud stam-bina, kuid see esimene sümpaatselt lahendatud osa jätab huviga uusi ootama. Sama südikusega sulab kohtla-sesse külaelanikesumma Leila Säälik lesknaise Quin'ina, mis näitlejanna viima-se aja toekamate rollide hulka tõuseb. Võiks arvata, et seda, mis tal psühholoogi-listest draamadest üle jääb, ei olegi nii vähe, vaat et osutub hoopis enam arendavaks kui järjekordne menuroll tõsisemas näidendis.

Üldist kiidulainet pidurdades tahaks loota, et edaspidistes etendustes säi-lik täpsus, jääks pigem vaoshoitus kui lohakas nali. Publik on ahne ja nõuab aina juurde — selle naeruta-missooviga ei tohiks liialt arvestada. Kui vähem (st mitte üldse) labasusele lõivu maksta, siis võiks südamerahuga loobuda Aristoteelse zanrimääratlusest, kus komöödia kõige madalamal astmel asus. (Komöödia õigusi näib jalule seadvat ka Marivaux' «Armastuse ja juhuse mängu» lavastus Rakvere Teat-ris.)

Katse asendada tänapäeva cesti olus-tiku näidendit leedu omaga tõi hoo-aja repertuaaripilti Saulius Šaltenise «Jasoni», kuid kahjuks ebaõnnestunult. See on lavastus, mille jäänukeid leidub tegelikult «Ugala» teisteski töödes, otse-kui meelde tuletamiseks varasemaid mõö-dalaskmisi. Kõik on siin kuidagi eba-realne: ei saa arugi, kus tegevus toi-muda võiks. Pole leedulaste rahvus-likku omapära, ei haaku sündmused ka cesti olustikku — on tühi ja ajatu, võib-olla alles oma kohta otsiv lavas-

tus. Ja oma saatuselt kuidagi väga sarnane möödunud hooaegadesse jäävate lavastustega «Paberlilled» ning «Liblikas ja peegel».

Küllap johtuvad suured möödalaskmised näidendist endast. Rõõmutu minevikuga lastekodukasvandiku Jasoni ilumumine kodulinna, tema heitlused ja tõetsingud, sobimatus taasleitud keskkonnaga — miski ei seondu kuidagi antiikmütoloogiast pärineva legendiga Iasoni reisist kuldvillaku järele (kavalehel on vihjatud legendile kui paralleelile, mis alltekstina näidendisse sisse lülituma peaks). Seosed jäävadki vaid kavalehele. Legend hõljub küll aimatava igatsusena kosmist avarust ja tolmukübet võrutavas kujundustöös (Vello Tamm külalisenäidendina), kuid lavastuses jäävad loodavad paralleelid vaid abituiks katsetusteks. Näidend ja lavastus annaksid nagu üksteisele kätt teel ehaõnnestumisele. Lavastaja Veiko Jürisson pole osanud näidendi vigu varjata, veelgi enam — ta pole suutnud ka oma ideid tajutavalt genereerida. Seetõttu on halb ka näitlejail, näib, nagu oleks enamik loobunud midagi uut loomast, kohati taandub mäng lihtsalt mänguks mängu pärast, isetegevuslikule tasemele. Kõrgemale püüev Andres Lepik Jasonina põrkab selle minnalaskmise vastu lausa igas dialoogis, iga sellise tagasilööbiga üha uutelt partneritelt kahvatub Jasoni tegelik mina. Lepiku Jason on kuskile püüdlev, lendu tõusta tahtev korralik stereotüüp õigluse ja inimheaduse nimel vehklevast märtrist. Noort näitlejat ei suuda paraku aidata ei lavastaja ega enamik lavapartnereid. Võib-olla ainult Laine Vaga Emme pakub tuge ja võimalusi Jasoni eneseleidmiseks. Näitlejanna on oma taotlustes ehk kõige sihikindlam, omamoodi õigel teel, andes lohutamatu pildi formaalse heaoluga (vanadekodu) koormatud vanurist, kes on ilma jäetud inimlikust lähedusest. Vanainimese armetu protest oma seisundi vastu väljendub haletsusväärsetes katsetes koondada oma sündimata jäänud lapsed Jasonisse.

Probleemseid tagamaid õhku näidendi teistestki tegelastest — ükskõiksuse, usaldamatuse, inimsuhete materialiseerumise ringi suletud väikene



S. Saltenise «Jason» (lavastaja V. Jürisson).  
Emme — Laine Vaga, Jason — Andres Lepik.

E. Veliste fotod

inimene oma ahistavas piiratuses. Ilmselt nõuavad need ülekäidud teemad uut kvaliteeti, mida lavastus pakkuda ei suuda. Lavastaja on alles poolel teel töös näitlejatega, nende tundmaõppimisega, oskamata neile seni õigeid impulsse anda. Jääb arusaamatuks osatäitjate valik, see näib lausa ebaprofessionaalsust soovivat! Ilmselt tuleb näitlejail tugevasti pingutada, et publikut ka edaspidiseks jätkuks, sest milleks lavastus, kui juba umbes 5. 6. etendusel saal tühi on! (Tõsi küll, hooaja viimase esietendusena ei jõudnud tükk veel oma õiget lavaclu elama hakata, mistõttu võimalusi üllatust pakkuda ju on.)

\* \* \*

Mis kutsub just neid kolme «õit» hooaja lavastuskimbust välja noppima? Igaüks tundus olevat milleski iseloomulik cilsele ja tänaselegi «Ugalale», nende sulamile; klassikataotluste püstitamata lagi, komöödiažanri ekspluateeriv meelelahutuslik foon, kaasaja olustikuteemades väheveenvalt otsisklev lavastus, kõike täiendamas rahulikuma laadiga vahelduv katsetuste tulv. Folkloorihõng ja rahvalaulutuuled on küll vaiksemalt puhuma hakanud, oneti otsiks teater nagu väljapääsu nn klassikalisesest repertuaarivalikust, kombiks publikut ja enmast. Et mitte

rutiini langeda, vajaks «Ugala» meeskond (nagu seda nimetas M. Balbat 1980. a «Teatrimärkimikus») pidevalt kedagi, kes säilitaks (või looks?) teatrile nii vajalikku pinget väiksema laengutagavara lavastaja ei suuda meeskonda äratada. Tulevikust peaks otsima sellist meeskonda (selle loomist või kasvatamist), kes ei vajaks pidevas äraootavas olekus enese äratajaid, kes suudaks eneseteostuse raskel teel käia ka ise, kelle suuremaid õnnestumisi ei peaks alati mõni särav läht toetama.

---

## Teatrigloobus

**ITAALIA:** Itaalias on nii kodu- kui ka välismaise pressi tähelepanu pälvinud Mario Moretti «Terroristid», mille etendamispai-gaks Rooma Teatro dell' Orologio. Reaktsioonid on olnud kõige erinevamad: taevani kiitmine ja maatasa tegemine; vaga nõrdi-mus ja ülim entusiasm. Huvi algpõhjus peitub juba teemavalikus, kuid nagu arvata võib, ei paku autor etteaimatavaid lahendusi. Etendus algab proloogiga 1870. aastate Vene-maal, dialoog pärineb peaaegu sõna-sõnalt Dostojevski «Sortsidesst», kus Kirillovile öel-dakse, et ta peab sooritama enesetapu ning kirjutama kirja, milles tunnistab üles kõik revolutsioonilise grupi teod. Augusto Zucchi lavastuses on mängukohaks ümmar-gune madal platvorm, mis on paigutatud saali keskele. Ümbritsev publik sulab näitle-jatega lausa ühte, viies tahtmatult mõttele, et osa vaatajaid on terroristid.

Esimene vaatus viib meid tänapäeva Itaaliasse, tegelased on samad: Dimitri (Kirillov) saab Pietroks, ülejäänute nimed põhimõtteliselt ei muutu: Stefano, jõhkardist grupijuht; Alessandro, töölispäritoluga naiiv-ne käsutäitja; Alex, kahtlustatav reetur, (muide, vihjatakse, et tema tapmise põh-juseks pole reetmine, vaid see, et ta on liiga inimlik); ja kaks naist, üks külma-vereline käsutäitja, teine endine prostituut ja varas. Pietrost on saanud haritlane, keda kohutab Alexi mõrvamise idee ja kes ei suuda heaks kiita grupi teooriate ellu-rakendamist. Vaieldes tiirutab ta ümber teiste, siis eemaldub auditooriumisse, tagasi ülejäänud ühiskonna rüppe. Järgmises stsee-nis Alex mõrvataksegi ja grupp laguneb veelgi.

Lõpuks ollaksegi jällegi tagasi Venemaal, kusjuures mõlemad lood on ühte sulanud. Grupist on järele jäänud ainult Stefano,

Dimitri ja Alessandro. Dialoog järgib üsna täpselt Dostojevskit, kuni Dimitri lahkub lavalt, et endalt elu võtta. Järgneb pikk lõpudialoog kahe vastandpooluse vahel — ratsionalistlik teoreetik Stefano ja Ales-sandro, kelle seisukohtade ähmasus ja sega-sus, millele sekundeerib rohke släng ja ropendamine, on selle pingerikka lavatüki ainus koomiline element. Alessandro pöörab liikumisele selja ja lahkub, Stefano jääb üksi. Kellega on aga vaatajad? Näidates terrorismi ainuüksi terroristide endi kaudu, süüdistatud muu hulgas ka terrorismi ro-mantiseerimises, kuid ilmselt väljendub selles pigem nostalgia ideaalide ja unistustega mineviku järele: Dimitri, kes vaidlustab jumala olemasolu, tapab enda, taustaks dostojevskilikil veendumus teiste süü enda peale võtmise lunastavast jõust; tema kaas-aegne teisik Pietro seevastu, olles eelnevalt targutanud tänapäeva humanismist, pöördub tagasi akadeemilisse maailma. Etendus jätab igäuhele võimaluse jääda oma seisukoha juurde, viited Dostojevskile (ja tema kaudu uuele testamendile) vihjavad aga, et nähtus ei kuulu üksnes meie ajastusse.

## «Müüdnud mõrsja» kevadhooajast

MERIKE VAITMAA

B. Smetana ooper «MUUDUD MÕRSJA». Lavastaja A.-E. Kerge, dirigendid P. Lilje ja E. Nõgene, dirigendi assistent P. Mägi, kunstnik E. Renter. Osades: A. Kaal, H. Sallo, M. Haamer, H. Raamat (Maŕenka), H. Krumm, I. Kuusk, R. Gurjev (Jenik), A. Kollo, T. Tralla (Vašek), T. Maiste, M. Palm (Kecal), V. Kuslap, I. Örav, V. Puura (Krušina), M. Jõgeva, T. Jaaksoo, K. Sildna (Ludmila), U. Tauts, L. Tammel (Háta), U. Kreen, E. Kärvet (Micha), E. Pärn (Franta). Esietendus 26. veebruaril 1983.

Bedřich Smetana koomilises ooperis juhtub kõik ühel suvisel pidupäeval, kirmese ajal. Terve küla rahvas on ennast ilusaks teinud. Imehästi läheb selle teosega Eldor Renteri pühapäevane kujunduslaad, viimistluskiirg. Mis pitse ja tikandeid küll laval ei näe! Isegi eresinisel taeval öitsevad tikandiroosid. Tervest etendusest jääb h e l e üldmulje: hel-delt säravat valgust, kirkaid värve, rõõmu ja südamesoojust. Naerda saab päris palju ja «Müüdnud mõrsja» muid lavastusi nägemata on esialgu üllatav lugeda (SV 25. II; NH 6. III k. a.) või kuulda (näiteks kaugemalt meie teatrisse sattunult), et paljumängitav ooper mujal laval enamasti igavana mõjub. Aga kui järele mõelda, siis — «isemängiv» tükk see küll ei ole. Puhtmuusikaline sarm ja peategelaste eredad karakterid tähendavad muidugi palju, nendeta ei jää ükski ooper maailmalavale püsima. Kuid — tegevus areneb üsna aeglaselt, ülipikk on ekspositsioon, mis hõlmab kogu tunniajalise I vaatuse; enamik muusikanumbreid on välja ehitatud instrumentaalvormide printsiibil, kohusetruude repriiside ja kordustega, ulatuslike koodade ning eel- ja järelmängudega. On olustikulisi ja divertismentlikke numbreid, mis ei kõnele midagi peategelastest ega ole ka puhtmuusikaliselt kõige huvitavamad (näiteks rahvatantsud, osakoore, tsirkusemuusika) ning vajavad tõesti pilkupüüdnud lavalist katet. Diri-

gendi jaoks näikse tõsine probleem olevat lava ja orkestri kõlatasakaalu saavutamine, sest orkestratsioon on väga tihe; erandlikult napi saattega sekstett III vaatuses mõjub nii, nagu oleks kuumas ja ülerahvastatud ruumis lõpuks avatud aken.

«Estonia» lavastusel on tervelt kolm dirigenti. Peeter Lilje ja Paul Mägi etendustel ilmneb põnevalt nende muusikunatuuride erinevus. Liljele näib Smetana muusikas lähem olevat brahmslik alge — orkestri soe täiskõla, meloodika laulvus, kõlaavarus, samas intiimsus; eriti kaunid on lüüriksed aariid ja ansamblid, nagu näiteks ehtbrahmsliku klarnetiduoga töötusemuusika (esileküündivat klarnetikõla on ooperis üldse palju, seegi mõjustab heledat üldilmet). Mägil tundub helilooja olevat pigem Rossini järeltulija: kõik on veidi kiirem, kergem, õhulisem, nakatava temperamendi ja vaimukusega vahendatakse igasugused muusikalised ootamatused. Mõlemad tõlgendused on täielikult veenvad ja veendunud. Mõlemas varjuvad paratamatult ka omad karid — esimeses tekib hõlpsamini orkestri liigtugevus, teises saab kiiremate tempode tõttu mõneti kannatada tantsulise, aktsentiderohke rütmijoonise nõtkus. Ent vist on nii, et iga isikupärane interpretatsioon, mil elu sees, seab esiplaanile teose teatud kindlad omadused mingite muude arvel.

Paul Mägil on «Müüdnud mõrsja» teatridebüüt ja võib eraldi rõõmu tunda, et oleme saanud uue väga perspektiivika teatridirigendi, kes oskab endastmõistetavalt lavastustervikuga kaasa minna, solistidega kontakti leida ja ootamatutele kiirelt reageerida.

Kolmas dirigent Endel Nõgene on muusikatajusa elmistest tunduvalt vähem erk, ka (või suuresti sellepärast?) tuleb tema etendustel ette märksa rohkem muusikalisi ebatäpsusi. Pärnis väldi-



«Müüdüd mõrsja» III vaatuse lavapilt.

tavad on need «Estonias» üldse harva, ent sellest hiljem.

«Müüdüd mõrsjat» on «Estonias» varem lavastatud kolmel korral (1924, 1937, 1950). Uuslavastuse kavalehel toodud retsensioonikatted — õpetlik ja lõbus lugemisvara, alates esimese lavastuse arvustaja üleolekust «muuseumihelide «pohhi» suhtes ja lõpetades 1950. a surmtõsise, vulgaarsotsioloogilisi retseptte püüdlikult järgiva karakterilahterdamisega — ärgitavad täpsustama, mida võiks m e i l e pakkuda möödunud sajandi külakomöödia; mitmesugused «muuseumihelid» on praegu niigi soosingus.

«Müüdüd mõrsja» süzeel on originaalne lahenduskäik: nutikas talupoiss Jenik müüb oma mõrsja ... iseendale. Laiemalt on konflikt tüüpiline — südi armastajapaar vastamisi isade-emade või muudega, kel noorte paaripanekuks omad kaalutlused (siin — võla tasumine)

ja/või kes arvavad oma laste õnnest rohkem teadvat kui need ise. Teema pole ju sugugi aegunud, mis siis, et vanemate üleolekutunnet ebasoovitavast väist või miniast ei põhjusta nüüd enam lehmad ja lambad, lõngad ja kangad, võibolla ka mitte kristallikollektsioon, vaid hoopis professori või rahvakunstniku tiitel.

Teoreetiliselt — üks võimalus lõbus-tada praegust vaatajat olekski seda laadi paralleelidele näpuga näitamine, mis eeldaks küll hoopis teist tüüpi kujundust, samuti keeleliselt eriti lihvitud tõlget. Ooperilibretot pole kergem tõlkida kui luulet, arvessetulevaid komponente on igatahes rohkem. Näiteks ei pea luuletõlkija enamasti mõtlema väljetele, fraasi pikkusele ja mõtterõhu asukohale. Eesti ooperitõlke tase on pidevalt tõusnud, mis ilmneb selgesti, kui lehitseda vanu klaviire, kus vanad tõlked sisse kir-



jutatud. Uno Kreeni hästi lauldav, ent keeleliselt ebaühtlane tõlge on «Müüdü mõrsja» varasemaist tõlgetest muidugi üle, ka tema enda tõlgitud «Luisa Millerist», aga ei küüni aastakümne tippude ni, milleks võib pidada mõningaid K. Süvalepa, M. Sarve ja V. Paalma tõlkeid. Põrsis toredasti on õnnestunud koomilised numbrid, eriti Jeniku ja Kecali duett, ent lüürilistes on üksjagu stiilitust. Näiteks laulab Mařenka III vaatuse aarias lääget, anakronistlikuna mõjuvat teksti «õnn vargsi hinges loitma löi kui kauge tähe veetlev kiir» (otsekui kehvemast sorti estraadilaulus).

Vaevast et «Müüdü mõrsja» oleks kõige õigem teos tänapäevastatiiri projitseerimiseks meil, kes me ooperiklassikat ehedal kujul just hiilgavast ei tunne. Ago-Endrik Kerge lavastuse peamine külgetõmbejõud (ja tänapäevastus) ei seisne moraalis, vaid teatraalsuses, isemoodi lavarealsuses, mis tihtipeale naerdes lõhub põrsis-realsuse illusiooni. Selles mõttes on lavastus küll tehtud vanas heas laadis, et peategelaste karakterid ja suhted on laias laastus traditsioonilised — selgesti välja joonistatud, ent siiski mitte brechtlikult ühemõõtmelisteks teravdatud (selliste katsete vastu hakkab klassikalises ja romantilises ooperis enamasti protesteerima muusika, nagu on juhtunud näiteks krahvipaari lahendusega Kerge viimases ooperilavastuses, Mozarti «Figaro pulmas»). Vahendeist on siingi kõike, mida Kerge meie ooperiteatrisse uut toonud: nüanssides üllatavaid rollitõlgendusi, rikkalikult paralleeltegevusi, rütmikontraste, mitmekesist ja ikka muusikaalset liikumist.

Ka 1937. aasta «Müüdü mõrsja», mille «Estonias» tõi lavale Ferdinand Pujman Tšehhi Rahvusooperist, on olnud palju liikumist, mida kriitik Leo Soonberg (Soonpää) nägi nõnda: «Pujmani lavastus oli eeskätt rajatud liikumisele [...] Meie ooperinäitlejad pole sellega harjunud ja sellepärast jäi niisugune tundmus, nagu seisaks lavastaja kogu aeg valvel ning veaks tegelasi nägematuid niite pidi. Tegelased aga toetavad jalad vastu [...]» (tsitaat kavalehelt). Tõnase hea kombe kohaselt on arvustus ilmunud esietenduse-järgsel päeval ja me ei saa teada, kas liikumine muutus

hiljem orgaaniliseks või lagunes hoopis; ei tea ka, mis mõte oli liikumisel. — Kerge «Müüdü mõrsjas» oli esietenduseks jõudnud liikumisjoonise loomulikuse ni enamik osatäitjaid, mõnedel on «nägematud niidid» kadunud või kadumas hiljem. Ilmselt on prooviperioodil hästi mõistetud režissööri, kellel ka kõige ootamatuste misanastseenide, lihtsate ja keeruliste liikumiste idee saab alguse seestpoolt, võimendades karaktereid ja olukordi. Proovide loominguilisust tõendab tagantjärele ka see, et ühe ja sama rolli esitajail on oma nippe ja nüansse välises lahenduses, ehkki misanastseenid ei muutu. (Teadupärast on muusikalaavastajaid, kes dikteerivad näitlejale kõik välised detailid, kuni ripsmete langetamise või tõstmise ni teatud kindlal hetkel; seesuguse töömeetodi puhul on näitlejal marionetiniitidest vabanemine muidugi raskest, vahel võimatu.)

Mida on Kerge oma näo järgi loonud just «Müüdü mõrsjas»?

Tegevus toimub külakõrtsi ees (I ja III vaatus) või kõrtsitoas (II vaatus), ka esimesele paarile pole autorid andnud vaikset nurgakest suhete klaarimiseks. Lavastaja ei lase sel hetkekski meelest minna, katkestamatult käib laval elu: siin-seal jalutab paarikesi, minnakse kõrtsi õlut jooma, Jeniku kurvameelseid mälestusi kuulab peale Mařenka hardunult veel keegi kaunis näitsik kõrtsitoa aknal punaste õitega lillepoti kõrval jne. Kõikjal sagivad lapsed (12 Koreograafiakooli õpilast): mängivad, uudistavad tsirkust või isemoodi olekuga Vašekit, võtavad osa rahvatantsust. Balletirühma tantsunumbrid jätvad ooperi- ja ooperilavastustes ikka mulje mingist esimesest, olgugi et libreto ei pruugi seda niimoodi ette näha. «Müüdü mõrsja» tantsud tunduvad tõepoolest olevat külarahva tantsitud, aga mitte niipalju sellepärast, et Heino Aassalu on need seadnud ehtsate rahvatantsudena, kui seetõttu, et kõori — külarahva — liikumine on suuresti tantsuline. Põrsis tantsunumbrid kasvavad siis välja üldisest peotjust.

Kooril on lavastuses palju tegemist. Ka muusikaline viimistlus on olnud põhjalik (koormeister Anne Dorbek). Keerukas lavategevus ühtaegu korrektse muusikalise esitusega nõuab küllap üksjagu

närvikulu, aga lõpptulemuses näikse mõlemad ülesanded teineteisele hästi mõjunud. «Estonia» koori tavapuudust, passiivset laulmisviisi, tuleb ette suhteliselt harva; teisalt — kui absoluutselt kõikide reageeringud ja liikumised ka pole ühtviisi temperamentsed, siis silmatorkavalt igavlevaid ja ükskõikseid töö ära tegijaid (nagu klassikalavastuste enamikus) ka ei näe.

III vaatuse rändtsirkuse etteaste on Tsirkusedirektori sõnade järgi mõeldud väikese reklaaminäitena, aga partituuris on selle tarvis ilmatu pikk orkestrinumber. Kerge on sellele seadnud teravmeelse paroodia mitmete tsirkuse tüüpikujude ja -trikkidega; erilise elevuse tekitavad saalis superjõumees ja lõputrikk seelikuks muunduva naisega, millest päriselt aru ei saagi, kas see peab olema just nii tobe või läheb artistidel midagi untsu.

Tsirkusenäitleja Franta rolli pole teoses olemaski, tema nime on mainitud üksnes selleks, et kohtlane Vašek saaks joojate asemel karunahka pugedes end lõplikult diskrediteerida. Kergel on näo ja kaju saanud Franta laval peaaegu terve II ja III vaatuse. Meie ooperilavastajad pole vaatajat just harjutanud fantaasiarikaste julgustükkidega. Franta lavategevus on äratanud ka vastuväiteid, tema põhjendamatuses on kirjutanud näiteks lugupeetud Anna Ekston, samas küll oletades, et tegu on maitseküsimusega.\* Vaevalt et siin saabki lavastaja õiguste piire kindlaks määrata. Minu jaoks õigustab Franta olemasolu see, et mängib Endel Pärn, «mees, kes oskab frakki kanda». Tema suudab ainuüksi plastika ja miimikaga vahendada terve eluloo, kurbnaljaka draama, mille kangelane pole mingi lihtjoodik, vaid endine härrasmees, võib-olla ka allakäinud näitleja. Kui ta lõpus oma komejandirolliga taas leppinult karunahka kallistab, on see etenduse liigitavamaid hetki. Soovi korral võivad Franta läbielamised anda ainet ka üldisemateks mõteteks komöödiategijate osast kunstis. . .

Franta liin moodustab ooperi põhisündmustele (millest ta suhtlemishimuliseks laseb oma meelega ka mõjutada) muusikaliselt sobiva kontrapunkti, tük-



Maženka — Helgi Sallo. Jenik — Ivo Kuusk  
G. Vaidla fotod

kimata neid varjutama. Selles mõttes riskantseim stseen on Maženka III vaatuse aaria, kus laval on kaks üdini õnnetut inimest — ainult et lõputaktide ajal teeb lavastaja teatraalse tundeuperpalli, lastes silmust kaela proovivat Frantat ehmatada toonekurel, kel titt nokas. Enne istub Franta taamat vaikselt omaette kannatades ega sega kuidagimoodi esiplaanil keskendanult laulvat Maženkat vaatamast ja kuulamast. Küllap sõltub selle numbri vastuvõetavus piirist, mille-

\* A. Ekston, «Estonias» müüakse mõrsjat». SV 29. IV 83.



Kecal — Teo Maiste, Franta — Endel Pärn, Jenik — Hendrik Krumm

ni keegi talub tõsise-naljaka segu, ka komöödias, kus õnnelik lõpp ammu teada.

Franta rolli sissetoomisest formaalselt suurem «ketserlus» on operi lõpusteeni struktuurne eraldamine, mille tõttu on muudetud eelviimase stseeni muusikaline lõpukadents. Kuna põhiintriig laheneb juba eelviimases stseenis, peaks see hõlpsasti õigustatav olema, eriti kui lõpusteeni algusjant «karuga» on nii suureks mängitud.

Laulvaist tsirkusenäitlejaist on üsna nõudlik «indiaanlanna» Esmeralda roll, milles südikalt tantsivad Eha Pärg, Marju Tarre ja Liina Saari, suutmata aga enamasti säästa vajalikul määral energiat korrektseks laulmiseks. Mait Robase ja Ants Kollo Tsirkusedirektorilt ootaks, vastupidi, peale korrektsuse rohkem sise-mist aktiivsust ja välist bravuuri.

Karakterite ilmestamise üldprintsiiip on tuttav Kerge lavastatud «Sevilla ha-

bemeajajast»: mida väiksem roll, seda lihtsam ja karikatuuresem väline joonis. (Nii osutuvad väikesed rollid mõneti «isemängivaks».) Paari täpse strihhiga on fikseeritud isad-emad. Krušinade pikaldase mõtlemise ja otsustusvõimetusega kaasnevad ettevaatlik kõnnak ja kombekalt rinnal hoitud käed. Kolmest osaliste koosseisust — Voldemar Kuslap, Väino Puura, Illart Orav, Mare Jõgeva, Tiina Jaaksoo, Kaja Sildna — esinevad suurima mängulustiga Jõgeva ja Puura, selle paariga kõlavad kõige paremini ka ansamblid, milles Krušinatel rohkesti laulda. Jõuka Michade paari enesekindlust markeerivad hoogsad pikad sammud ja suured žestid. Isa Michana on enamiku seniseid etendusi teinud Uno Kreen mõneti aktiivsem ja vabam kui Ervin Kärvet, ema Hátana Urve Tauts oivaliselt täpne, Leili Tammelil lööb hetketi välja vana viga, rabelemine (komöödias — p ü ü d naljakas olla).



*Mařenka — Anu Kaal, Jenik — Hendrik Krumm*

Säravalt leidlik on teose peamiste koomiliste karakterite Vašeki ja Kecali režiilahendus. Kohtlast kokutajat võib lavakonkreetseks mängida mitut moodi, ja kerge ülesanne see pole. Meie sõnalaval on olnud näha hiilgava välise tehnikaga mängitud poolemeelseid, kelle olemusest ja enesetundest suurt aimu ei saa. Kerge on Vašekile andnud eelkõige täpse vaimse taseme — kusagil allpool kümnendat eluaastat. Vašek on kangesti heasüdamlik, rõõmsameelne ja püsimatu laps, kes äratab soovi pead silutada kõigis, alates päris lastest ja lõpetades talle mõrsjaks määratud Mařenkaga, kes ta tähelepanu köidab vähem kui armas puuhobu ja keksukast. Pole oluline, kui vana on osatäitja — kas Vašek on ammu meheas, nagu Tiit Tralla, või üsna nooruke, nagu Konservatooriumi lõpetaja Lembit Poobus. Tralla on algusest peale esinenud suure fantaasiaga ning muutunud seesmiselt veel üha vabamaks. Poobus oli oma ainsal (diplomi-) etendusel mänguliselt üllatavalt or-

gaaniline, vokaalpartii veidi puiselt kõlades. Toredalt erk roll on Vašek Rostislav Gurjevil. Ants Kollo jõudis siira loomulikkuseni pärast oma esietendust, aga üks tema mängudetail mõjub stiilivõõrana, pärinedes sõna otseses mõttes teisest ooperist — Bastieni kannatuspoos III vaatuse algusstseenis.

Kosjasobitaja Kecali lavakuju mudelina võib ehk näha kindlat tänapäevatüüpi — äritsejat kusagilt lõuna poolt: kummaliselt ja kiirelt žestikuleeriv, alailma jooksujalul. Nagu esimeste armastajate rollides, on selleski juba väga oluline osatäitja hääle ilu ja väljendussuutlikkus. Laulda tuleb Kecalil veidi rohkemgi kui esimesel paaril, vokaalpartii on tehniliselt õige mitmekesine ja meloodialeidudelt vist ooperi rikkaim. Mati Palmil ja Teo Maistel kui bassbaritonidel küll puudub efektne kõmin madalaimatel bassinootidel, mida paaris kohas vaja, ülejäänus on mõlemal roll väga nauditav (nii nimekas laulja kui Palm peaks muudugi üle saama kiirustamis-

tendentsist oma esimeses stseenis). Kumbki on huvitav isemoodi. Palmi kosjasobitaja on ilmselt tulpinud professionaal, suhtlemises kaunisti üleolev; rohked aktsendid vokaalpartiis on antud eriti järsult, veider žestikulatsioon julgelt ja nimme mõttetult. Maistel näib Kecal oma kutseosavust ise veidike nautivat ka, laulmises on apaklikumaid intonatsioone ja need imelikud asjad, mis Kecal kätega teeb, on ta seesmiselt rohkem ära põhjendanud.

Mařenkal ja Jenikul muidugi pole koomiliselt ühest välist karaktereüst, küll aga ilmestab täpne väline joonis nende suhete erinevaid seise. Meelde jääb näiteks õhuline ja lootusrikas meeleolu I vaatuse töötuses (misarstseen on siin staatiline); kui Mařenka hiljem sellele tagasi mõtleb, siis naaseb ühes muusikaga osaliselt ka väline joonis. III vaatuse rütmikas tülduett aga on lahendatud tantsuliselt, lisaks — julge bufovöte taamal takti vehkiva eeslisabaga.

*See on lavastuses veel üks maitse üle vaidlemise koht. Tegelikult jõuab siingi esiplaani vabalt jälgida, muusika ja tekst sisaldavad rohkesti kordusi, pealegi on tüli mõtetus ilmne. Etendust korduvalt vaadates on jäänud mulje, et iga kord isemoodi liikuv saba tikub siiski soleerima juhul, kui seda hasartselt juhtiv inspitsient leiutab juba liiga peenikesi, keerukate löögijaotustega rütmifinesse.*

Jeniku osatäitjaid on kolm, Mařenkaid tervelt neli. Hendrik Krummi ja Ivo Kuuse Jenik on tore enesekindel maa-poiss, esimene ehk veidi tormakam ja lihtsam, teine lüürilisem ja peenem; pöördepunktid on mõlemal täpselt paigas, mõte hästi loetav. Vokaalselt on Kuusk vähem stabiilne (väga hea oli tema esietendus), ent alati võib imetleda, kuidas ta tugeva professionaalina ei lase ka vokaalse alavormi korral käest rollijoonist, mis ooperisolistide seas on üsna harv oskus. Veel tasub märkimist, et nimetatud tülduettis tantsib kolmest Jenikust kõige uhkemalt Krumm. Viimasel hooaegadel ridamisi häid karakterosi loonud Rostislav Gurjevi Jenik lubab kõnelda teatud edasimeinekust ka esimese armastaja amplyaas: roll on täpne, vokaaltehniliselt ja muusikaliselt korralik, ehkki spontaansuseta (mida Gurjevi Väsekis puudu ei tule!). Õiget mõjule-

päasu lavastustervikus takistab siiski hääle vähene kandvus, eriti ansambrites ja massistseenides, nagu II vaatuse joogilaul, kus esitenori hääle peab särama üle terve koori.

Anu Kaalu särtsakas, ent habras Mařenka on teiste osatäitjatega võrreldes vähem küllakaunitar, siiski on temas piisavalt lihtsust. Vokaalselt ja muusikaliselt kõrget klassi laulmises võib eriti tunnustada täielikku kõlaühtlust, madalregistri oivalise kandvusega, mis koloratuuridel haruldane. Seevastu Helvi Raamatult, kellele lüürilise soprani partii peaks paremini sobima, ootaks edaspidi tööd madal- ja keskregistriga, mis praegu kõlavad tuhmilt. Muidu on roll sümpaatne. Helgi Sallo on viimase aja head lauljamainet hoidnud, eriti oma esietendusel rõõmustas ta väga ilusa fraseerimisega terves partiis. Mänguline erksus on Sallol muidugi ootuspärane. Maarja Haamer on talle omase suure vibrato'ga laulmisviisi juures saavutanud tavalisest parema diktsiooni. Läbi mõelda tasuks tal III vaatuse aaria tõlgendus: jäädes naeratama kaunistele mälestustele, näib tema Mařenka täiesti unustavat hetke traagika; tekib lavastuse puhtale vaimule võõras ilutsemistendents ja ühtlasi hakkab Franta liin otsekohe mõjuma õelavõitu paroodiana.

\* \* \*

Vaadatud poole hooaja kolmeteistkümnest etendusest üheksat ja pannes kohusetruult kirja tähtsamaid muljeid, ei pääse kirjatüki autor mööda suurest aga-st: keskmine teatrikülastaja näeb ühtainsat etendust — missugust, on otseku loteriioonn. Häirivate muusikaliste ebatäpsusteta (eriti — rütmieksimustest johtuvate «loginateta») on ehk olnud veerand üldarvust.

Tarvitseb vaid aimu omada teatri töökorraldusest, et taibata: enne väga häid etendusi (nagu esietendus 26. veebruaril, mida juhatas Peeter Lilje, või 3. aprilli etendus, mil debüteerisid Paul Mägi ja mitu peaosalist) on võidud teha täisproov orkestriga. Suurtes ja stabiilse tasemega ooperiteatrites on võimalused orkestriproovideks kuuldavasti rikkamad, või mängitakse üht lavastust tiheadasti järjest. «Estonias» ei saa mitme koosseisuga lavastustes iga solist lavale isegi kord kuus, aga klaveriproovist jääb



Micha — Uno Kreen, Vašek — Tiit Tralla, Häta — Urve Tauts, Kecal — T. Maiste

väheks (ka kooril, kes esineb ju tihedamini). — Huvitav, kuidas mängiks avalikkuse ees instrumentaalkontserti tippviuldaja või -pianist, kes orkestriga on kohtunud viimati poolteise või kahe kuu eest?

Lavastajatöö hilisemas saatuses on märgata kaht tendentsi: osatäitjad on muutunud orgaanilise(ma)ks, misantseenid aga kipuvad lagunema. Kui keegi laulab õigest paigast mitu meetrit eemal, rikub see üksnes «kaadri kompositsiooni», aga hoopis kahju on, kui kaotsi lähevad vaimukad sisulised detailid. Näiteks, kui II vaatuse kauplemisretsitatiivi ajal kõrtsiteenrid ei vii õigel ajal ära (Frantale «kuuluvaid») toole ja lauda, siis ei jõua Kecal ja Jenik võtta hasarti võimendavaid poose juba olematute laua ja toolidega. Või kui lõputseenis, kus

kõik peale ennastunustavalt kaelustava armastajapaari on paanikas põgenenud «karu» eest, karunahas Vašek unustab müksata Jenikut, siis jääb ära kena detail: Jenik äigab tagasikätt, otsekui tülitaks teda mitte karu, vaid kärbes, nii suur on õnn! Näiteid võiks tuua veel, õnneks ei juhtu kõik apsud ju ühel ja samal etendusel.

Lõpuks — tagasi tulles taotlustest ja üksikuist etendustest saadud röömsa üldmulje juurde ning mäletades ungarlaste vaimustatud vastukajasid Epp Kaidu lavastatud Madachi «Inimese tragöödiale» — üks retooriline küsimus: mis juhtuks, kui «Estonia» «Müüdüd mõrsja», muidugi ühes piisavate eelproovidega, pääseks Smetana kodumaale?

## Ood vanale tammele

«KUUVIKERKAAR» ● Stsenarist ja režissöör P. Puks, operaator H. Rehe, helioperaator H. Eller. «Eesti Telefilm», 1982. 834,5 m. 29'01". Esmakordselt Eesti Televisioonis 27. 02. 1983.

«Kuuviikerkaar» on film maad ja tööd armastavatest inimestest. Selline oleks üldsõnaline ja lihtsustatud (ent siiski õige) kokkuvõtte ekraaniteosest. Filmis nähtud inimesed kuuluvad enamalt jaolt sellesse esimesse põlvkonda, millest nii lugupidavalt rääkis apteeker (proviisor Kogger), ja mida sümboliseerib pärast tema juttu terve ekraani enda alla võttev vana ja poolkuiivanud, ent ikka veel haljas tamm. Nii on lugu ka mainitud põlvkonnaga. Ühest otsast murrab surm hoolega (seda on filmistki näha), kuid ikkagi ollakse elujõulised ja töökad. Sellele põlvkonnale on töö saanud elu lahutamatuks koostisosaks, harjumuseks, armastuseks, vajaduseks — nimetada võib seda mitmeti. Esimese hooaga võiks arvata, et meil (nooremil) on neilt paljugi õppida. Aga tegelikult pole asi sugugi nii lihtne. Sest kõike ei saa õppida, midagi peab ka sisse kasvama. Nagu on sisse kasvanud esimese põlvkonna peremehetunne ja sellest tulenev tööarmastus. Just neist omadustist paistab kolmandal põlvkonnal puudu olevat. Viga pole siin kolmandas põlvkonnas ega esimeses-teiseski. (Esimese põlvkonna ühte esindajat, vana «lindimeest» võiks kujundlikult nimetada praeguste traktoristide esiisaks. Kahjuks on enamik käbisid kannust kaugele kukkunud.) Peremehetunnet ja tööarmastust peab elu kasvutama, nendeta peaks olema raske toime tulla. Muidugi võidakse vastu vaielda, et igal põlvkonnal on omad head ja vead, et on nii- ja naasuguseid nii esimeses, teises kui ka kolmandas põlvkonnas. Ning et möödunud aegade taganumisest pole vähimatki kasu. Ega ma halagi, lihtsalt nendin, et midagi on jäädavalt (?) kadunud. Sest kui elu ei õpeta näiteks juttu ajades tööd mitte katkestama (87-aastane kuduja Minni Kresla filmis), siis on see ajamärk ja kurb paratamatus (see sõna tähendab siin olukorda, mida on raske muuta). Maaharimisel on meil ikka vigu tehtud, ütleb filmis vana traktorist. Nende vigade eest tuleb maksta. Paralleeliks võib tuua siin õuna, mis on üks kandvamaid sümboleid filmis.



«Kuuviikerkaar»; kaader filmist.

Sellesama 'Suislepa' õuna, mille viljad kehvades tingimustes, mittesobival mullal, hoolitsemiseta valmivad väikesed ning maitsetud. Või haigestub puu hoopiski ja saak jääb õige kesiseks. Tihti kaadriš olevad roosade triipudega suured ja isuäratavad õunad aga tõendavad nende kasvatajate järjepidevat hoolitsust, üldse maa- ja tööarmastust. «Kuuviikerkaar» on film inimestest, kelle nägu peaks maa olema. Kuid tihtipeale annavad maale näo hoopis joodikud külapoe juures. Ma ei süüdistata filmitegijaid, et nad sellest ei rääkinud. Nähtavasti polnud neil sellist eesmärki. Tabada igapäevases imet — ehk sobib nii sõnastada nende taotlusi. Hästi tehtud töö (õigesti elatud elu) ilu võlub — see on peamine filmi karmis, tõelusest lähtuvas poeesias. Hästi tehtud film võlub samuti.

HENDRIK LINDEPUU

## Rahvateatrid: edasi või tagasi?

VALLO RAUN



Rahvas, teater, rahvateater — iga-  
vene arutluskolmnurk, millest praegu  
huvitaks eelkõige rahvateatri ja profes-  
sionaalse teatri vahakord. Sest need  
arvad, millega me rahvateatrite ja kutse-  
liste teatrite tegevust iseloomustame, on  
küllaltki kõnekad, andes tunnistust, et  
rahvateatrid on oma seisundi rolli meie  
elus leidnud (kui aastas käib meie kutse-  
lisi teatreid vaatamas umbes 1,5 miljonit  
inimest, siis rahvateatreid tugevasti üle  
200 000). Muidugi on see osaline lohotus,  
kui teada tagamaid ja reaalselt olukorda.  
Kuid pisimuredest üle olles võiks nurga-  
kiviks seada kaks diametraalselt vas-  
tandlikku seisukohta selles arengus.  
Esiteks nähakse võimalust rahvateatrite  
arvukuse tõstmiseks ja kusagil ideaalis  
seda, et igas rajoonis oleks oma rahva-  
teater. See johtub ilmsesti taidluse  
printsiipest, et kunstis teotsemise läbi  
inimesi arendada, anda selle kunstiala  
võimekamatele harrastajatele praktilise  
tegevuse kaudu kunsti mõistmise ja tege-  
mise teatavad kogemused. Sel puhul  
suhtuksime rahvateatri näitlejasse kui  
teatrikunsti propagandisti kohapeal,  
omas töökohas (nii see ka tegelikus elus  
on; see ulatub teatrietenduste reklaa-  
mist, näitehuviliste juhendamisest ja  
etlemisvõimete kasutamisest arutelude  
juhtimiseni ja teatrikunsti algtõdede  
propageerimiseni konkreetse situat-  
sioonis, näiteks ühiskülastusejärgselt).  
Ta on inimene, kes oma vaba aja inten-  
siivse, sihipärase kasutamisega rikastab  
eelkõige ennast; keda mängitav drama-  
turgia ja rollid mõjutavad maailma-

vaateliselt, silmaringi avardavalt. Kuid  
teatrietenduste andmise intensiivsus näi-  
tab seda, et on tahtmist teha kunsti  
ka teistele. Siis tuleks rääkida juba  
mitte niivõrd kvantiteedist, kuivõrd  
kvaliteedist. Sel juhul poleks me huvi-  
tatud rahvateatrite arvukuse järsust  
tõstmisest, vaid pigem nõudlikkuse malli  
kergitamisest. Alus oleks nagu loogiline;  
elanikkonna kunstiline teenindamine ei  
saa olla kahte eri sorti, sellesse suhtume  
nõudlikult mõlemal puhul, nii taidluse  
kui ka professionaalse kunsti puhul.  
Meil on ilmsesti tähtis see, et kunst  
jõuaks iga inimeseni ja, mis väga  
oluline, võiks ta oma nõiduslikku mõju-  
sfääri haarata. Selles suhtes on rahva-  
teatritel oma plussid ja miinused. Miinu-  
sed on ehk selgemini väljatoodavad:  
vaatamata ükskõik millistele ponnistus-  
tele jääb isetegevuslik teater profes-  
sionaalsele alla, ja see on seaduspärane  
allajäämine: dramaturgia kõige eruta-  
vam, aktuaalsem osa läheb ju eelkõige  
kutselisele teatrile, nii et rahvateater  
peab siin järelkäija osas olema. Tihti-  
peale tuleb tal üles soojendada aastaid  
tagasi kutselistes teatrites läinud näi-  
dend, niisugune asi aga nõuab tugevat  
lavastajakätt, huvitavat, värsket mõtet  
ja kõrget näitlejameisterlikkust. Ja selle-  
pärast on harukordne see juhtum, kui  
kustunud leel lahvatub uus leek.

Kuid päris lootusetu asi siiski pole,  
kui leida üles taidluse erilised siseväärtu-  
sed (sellele on juhtinud tähelepanu  
juba Ingo Normet aastaid tagasi «Kul-  
tuuris ja Elus»). Rahvateatri lavastaja  
võib töötada teosega väga pikka aega  
ja ta võib näitlejaid tüpaaži järgi valida  
kas või otse tänavalt. Näitleja võib endas  
kaasas kanda rolli mitmeid aastaid, teda  
mõtestada, nüansseerida, elama sundida.  
Ja ikkagi jääb ka siin suur vastuolu,  
sest kõik me tahame olla Hamletid, kes  
kuulutavad lavalaudadel maailmale



tõde, ja me unustame sootuks igeriku välimuse ning hõredad eeldused. Me oleme endasse ahminud suurt kunsti ja tahame kuulda hiigelsaalide aplausitormi, me tahame nõidusliku sisepalangu vallutada kõiki. Ja sellest seisukohast on imetlusväärne just kõige tagasihoidlikumate eeldustega rahvateatrinäitleja, kes teab, et ta mängib kõige väiksemat ja tühisemat rolli; ta teab seda, et talle pole antud palju, aga see napilt antu on õilsaim, mis elus olla võib — kunsti puudutus. Lilled ei ole temale, aga temata ei sünniks lavastust — kuigi kutselises teatris on samamoodi, kompenseerib seal midagi vähemalt palk. Aga millist tasu ootab inimene, kes kogu vaba aja on pannud sellele kõigist märkamata kunstiohvri altarile? Ja mida jääb siin öelda kriitikul, kes suures teatrimeres ujumise järel blaseerunult saalis istub? Seda näitlejat tappes või säästes kas me päästame või tapame endas midagi väga olulist — teatriarmastuse näite?

Kui nüüd maabuda selleaastase rahvateatrite kevade juurde, siis kõigepealt peaks rääkima dramaturgiast: selle sotsiaalsest kaalukusest, aktiivsusest, kunsti ja elu vahekordadest. Et rahvateatrite kavas olid niisugused autorid, kes äratavad usaldust (Rozov, Aljošin, Drutse, Putnins, Sāja), on üks aspekt. Siia lisandub veel taotlus kõnelda olulistest asjadest: inimsuhted, inimene meie keerulise maailma keskmes, märksõnaks armastus — armastus meeste ja naiste, laste ja täiskasvanute, vanade ja noorte vahel, inimesearmastus üldse. Mõtlemapanev on üksnes see, et teatrite nägu lahustub selles juhujadas. Teinekord ei saagi aru, mis on teatri credo, missugust publikut ta arvestab, kuhu ta tahab välja jõuda. Näiteks ma pole sugugi kindel, et haapsalulased peavad mängima V. Rozovi «Metsise pesa», sest probleemi eetiline paatos on ka Haapsalus mõistetav, aga motiivid, konkreetne miljöo, situatsioonid, seisundid jäävad võoraks. Mis on suurlinn, kuidas võiks näha välja väliskaubanduse töötaja noobel väikekodanlik tuba, jääb praegusel juhul lavastajale ja näitlejale kättesaamatuks. Stepan Sudakov ja Natalia Gavrilovna ei kujuta haapsalulaste esituses seda esindusperekonda, kuhu välismaalasi kutsutakse, vaid



A. Grišini «Lastevanemate koosolek». Pealtvaatajad ja näitlejad: istub (vasakult esimene) Urmas Kald komsomoli rajoonikomitee sekretäriana; seisavad (vasakult) Olee Seermaa, Andres Kask ja Peeter Seermaa õpilastena.

L. Siimani foto

E. Vaiguri «Paradiis põrgus». Koidula Kohal Millina ja Roman Tsurenkov metsaülem Kurvitsana.

R. Urbeli foto

mingit Mudila tasemel keskperikonda. Ja siit kasvabki välja küsimärk, kas sellist dramaturgelist materjali tingimata oli vaja võtta, kui selle mängimiseks reaalsed jõud (ja ka publik) puuduvad. Aga teisest küljest oli see suhteliselt noorele rahvateatrile hea võimalus proovida jõudu huvitavate rollidega. Üldse tundub, et rahvateatrite ülevaatusele valitakse küllaltki ühelaadsete lavastused ja žürii silme ette ei jõua paljud olulised, rahvateatreid iseloomustavad nähtused. Me ei näe luuleprogramme, estraadinäidendeid, eksperimentaalses vormis lavastusi, me ei näe küllaltki sageli isegi klassikalavastusi.

Mis siis on see rahvateatri repertuaar ja kas ta üleüldse eksisteerib eraldi mõistena? Eelmisel hooajal näiteks toodi lavale 30 uuslavastust (nõukogude vennasrahvaste näidendeid 10, eesti autoreid 11, klassikateoseid 2 ja 7 välisautoreilt). Tendents eelkõige silmas pidada nõukogude ja eesti autoreid on igati kiiduväärne. Pilt teatriti aga on küllaltki erinev. A. H. Tammsaare nim. Rahvateatris on 6 repertuaaris olevast nimetusest 5 nõukogude, sealhulgas 3 eesti tänapäevaautoritel ja üks klassikateos — Vildelt (kusjuures «Kosilasi Rakverest» mängiti hooajal 2 korda, «Lastevanemate koosolekut» 18 korda). E. Vilde nim. Rahvateatri repertuaaris on 12 näidendit, nendest 8 on eesti autoritelt, 2 vennasrahvaste kirjanikelt; J. Tombi nim. Rahvateatris mängiti 5 näidendit, kusjuures 4 neist on eesti autorid. Samas aga mängis P. Pinna nim. Rahvateater 11 näidendit, kusjuures kavas ei olnud ühtegi eesti tänapäevaautorit. Need read pole mõeldud niivõrd süüdistamiseks, kuivõrd arupidamiseks, milline on või võiks olla rahvateatri funktsioon meie elus. Ja kindlasti ei saa teha head teatrit, kui oma dramaturgia jääb päris kahe silma vahele.

Kas saaks olukorda parandada? Kardinaalselt ehk mitte, spetsiaalset näidendivõistlust rahvateatrite tarvis korraldada pole vaja, meie dramaturgide jõud on selleks liiga piiratud ja rakkes. Küll aga pudeneb üldvõistluse saaki ka rahvateatritele (möödunud näidendivõistlusest lavastas E. Vilde nim. Tartu Rahvateater P. Aimla «Parunid», Võru Rahvateater T. Tootseni «Õo kahele»).

Aitaks esialgu ehk seegi, kui teater tegeleks oma autoritega (tõlkijatega); kui kunstinõukogu ärgitada loovale tööle; kui Kultuuriministeeriumi repertuaarikolleegiumi ning Rahvaloomingu ja Kultuuritöö Teadusliku Metoodikakeskuse soovitusi arvestada.

Teisena tuleks peatuda režii probleemidel. Nähtavasti saab just siit kõik alguse, sest lavastajal rahvateatris on veel keskem roll kui kutselisel laval. Tema õlul on kõik: näidendi valik, näitlejate leidmine, dekoratsioonid ja kostüümide hankimine. Ühesõnaga, organisatsiooniline töö prevaleerib kunstilise üle vahekorras 3:1. Me räägime: ta peab olema kunstnik, kel on suurepärased organisaatoriomadused. Aga ometi teame elust, kui harva need eeldused ühes inimeses korraga koos võivad olla. Sellest siis johtub, et aastate koorma all väsivad lavastajad mitmekordselt. Noori aga ei ole tulemas, perspektiiv on liialt väheahvatlev: kasvavad nõuded ei ole võimalustega kooskõlas. Ma ei ole kursis ettevalmistusega TPedI-s, usun, et see on mõnevõrra paranenud, näitekunsti eriala üliõpilasi on rahvateatritega kontakti viidud, mitmed diplomilavastused sünnivad seal, aga kahjuks ometi pidevamat koostööd ei teki, kuigi kõik teatrid vajavad hädasti värsket lavastajaverd. Kui analüüsida rahvateatrite praegust lavastajakaadrit, siis on näitajad nii vanuse, hariduse kui ka erihariduse järgi halvad. Sel juhul ei anna ka stažeerimine, enesetäiendamine oodatud tulemust (ETÜ toetusel on seda ikka ja jälle tehtud, varasemal ajal küll rohkem; sellist Teatriühingu soovivat suhtumist rahvateatritesse teistes liiduvabariikides ei teagi). Teine võimalus oleks, et kutselised ise tuleksid appi. (Ilmar Tammurit on sedasi mitmel puhul kasutatud. Rahvaloomingu ja Kultuuritöö Teaduslikul Metoodikakeskusel peaksid olema käeulatuses võtta praktikud-lavastajad, kes kohtadel käivad.) Võib-olla tuleks luua eelisolekord noortele: kui me järeelkasvule ei mõtle, ei arene teater sujuvalt.

Milles siis lavastuste, järelikult ka näitejuhtimise kõige nõrgemad küljed on? Kõigepealt pole rollijoonis selge: kust punktist kuhu ta arengus välja jõuab, tulemus pakutakse juba algul eeldusena välja. Tekib rollide lõtvus,

me ei näe teist plaani laval (läbielatud elu, mõtteviis, maailmavaade). Teiseks — sõnaga tehakse veel vähe tööd. Kui sõnas puudub aga konkreetsus, tegelasel eesmärk, kui laval räägitakse üleüldse, tekibki võltsi oht, lobisev tekstiandmine, mõttetu sõnade raiskamine. Kõne nõuab nii treeningut kui ka analüüsi, nõuab pidevat tööd enda kallal. Taidlejale aga tunduvad lugemisproovid nii ükslused ja igavad, et minnakse kiiruga lava-proovidele üle.

Vaataksin nüüd lähemalt lavastusi, mis oma laadilt on väga erinevad, milles ka režissöör töö erinev, kuid mis suudavad küllaltki igakülgselt iseloomustada neid tendente, mis rahvateatri lavastajate ees seisavad.

A. Grišini «Lastevanemate koosolek» A. H. Tammsaare nim. Rahvateatris on neid juhuseid, kus lavastaja leidlik (ja ainuõige) võtme avastamine mitte just tugeva dramaturgilise materjali kõlama paneb. Lavastaja F. Urve on aetanud näitlejad publiku sekka nii, et tekiks tõenäosuse, kohaloleku efekt. (Olen näinud, kuidas publik sekkub näidendi arutlustesse, kusjuures näitlejad on sellisteks reageeringuteks valmis.) Näidend küsib: kes me oleme, millised me oleme, kas me oleme küllalt eetilised, moraalselt puhtad? Lavastaja asetab pealtvaatajad ebamugavasse ooteseisundisse, aga see ärevus, mitte tukkuda laskmine on oluline publitsistliku arutelu vormina. Ma nägin etendust mõne aja tagant teist korda: lavastus oli veel täpsemaks läinud, näitlejad mängisid veel loomulikult, sest iga valenoot, teaterlikkus võimendub selles kontekstis otsekohe. Probleem on antud arengus, laiemate eetiliste tagamaadega, nii et huvi hetkekski ei raage. «Mittemidagitegemine» on sellise teatritegemise üks põhitõdesid, näidates just taidluslava võimalusi: selle võrra on trupp mobiilne, võimeline mängima kõige võimatumateski olukordades, eriti efektne on teda rakendada koolimiljöödes. See on üks taidlusele tänuväärseid võimalusi — tükk, kus igaüks võib mängida ennast, kusjuures muidu kehtiv nn näitlejamaterjali puudus (tagasihoidlik välimus või sünnipärane defekt) on huvitavalt ärakasutatav karakteri loomisel. See on neid näiden-deid, kus saab praktiliselt kasutada kogu kollektiivi. Võiks ehk üles leida ka mõne

iludusvea, jälleida kas või seda, kui loomulikult näitleja publiku sekka paigutatuna rollis on ja milline ebalevus või väline žest ette astudes kohe sisse lipsab, kuid samas on olemas teine oht ka liigse lihvituse, tehislikkuse suunas — see võib surmata elu. Selles nüüd juba osaliselt niikuinii ümbertöötatud tekstis on aga häirivad siiski kümmeaasta vanused probleemotiivid (närimiskummi), mis tingimata vajaks millegi adekvaatsega asendamist, et probleemi arendus säiliks. (Praegu lisatud väide, et Baltikumis närimiskummit juba toodetakse, teeb pigem karuteene — purustab kohalolekuefekt, tuletades meelde, et tegu on näitemänguga, mis pealegi toimub kusagil mujal.)

E. Vilde nim. Tartu Rahvateater näitas ennast hoopis uuest küljest — rahvatükiga ja vabas õhus (E. Vaiguri «Paradiis põrgus» mängiti Rocca al Mare Vabaõhumuuseumis). Teadlikult oldi loobutud varem premeeritud lavastustest, et demonstreerida rahvateatri mänguplatside avardamise võimalust, ja seda igati õnnestunult. Vabaõhulavastusel on muidugi omad seadused, seda enam tundus, et V. Päi kogenud lavastajana oli kõiki neid momente arvestanud. Sellel ilmsesti kõige paremate dekoratsioonidega lavastusel (vana taluõu sobis selleks suurepäraselt) oli kõik niisuguseks etenduseks vajalik: karakterid paksema värvi all, paras tempo ja olustikuline mängulaad (kus muutub vaatamisväärsuseks omaette mõnigi kõrvalseik, näiteks «kalavinskitega» jooks üle õuemuru). Võiks kahelda niisuguse dramaturgia elujõus: ega tükk tugev ei ole ja meie klassika paremale poolele ei lange, aga ometi on temas midagi, mis annab õigustuse: huvitavad rahvalikud karakterid ja hugaraudsepalik sõnavohavus (ja osavus), mis siiski vaatajanärvi liigutavad ja mõne paksult antud moraaltõe meieni toovad (ja meelde tuletavad). Tahaks niisugustele etendustele püsivamat edu ning sealjuures enamat tööd näitlejate füüsisega. (Kas ei peaks ükskord üldse korraldama vabaõhuetenduste festivali? See on vajalik nii isetegevuslikule näitlejale kui ka suvisele vaatajale.)

J. Tombi nim. Rahvateater mängis A. Jakobsoni «Viirastusi» rõhutatult psühholoogilises laadis. Üldiselt on väga

tervitatav, et aeg-ajalt meie klassikat ka üle vaadatakse ja lavastatakse (aegade jooksul on meil kirjutatud üle kahe saja arvestatava näidendi). Tundub, et noor lavastaja A. Lutsar sai oma ülesandega põhijoontes hakkama. Vaatamata misanstseenilisele vaesusele ja dramaturgilisele hõredusele kandus näidendi idee päris erutav-tänapäevaselt saali (tundus, et kärped olid tehtud küllaltki loogiliselt ja kasuks tulevalt). Kuulo Möisnik dr. Hans Lepikuna on mees, kes näib olevat kohusetruu (ja hea) nii arstina kui ka laste isana ja kes taotleb kodust tasakaalu, aga ei oska selle tagamiseks midagi ette võtta. Ja kuigi tema moraaliepistlid ei ole eriti veenvad, on tal üks trump — lapsed. Laste nimel võib loobuda või mitte loobuda kooselust, aga lapsed peavad jääma. Tema rivaal kolonelleitnant Vaino (Leo Veges) on kärpimistega mahendunud väliselt, aga säilitanud sise-mise kalkuse. Krista Möisnik pr. Edith Lepikuna on naine, kes tahab valida oma südame sunnil. Kui me saalis aimame krahhi juba algusest peale, siis Edith peab omaenese kogemuse najal selleni jõudma. Kahte mitmekuulise vaheajaga nähtud etendust kõrvutades võis märgata hoolsat edasitöötamist, muutused ulatusid kusagile põhiideeni välja: esimesel juhul jäi kõlama mõte, et igaühel on õigus isiklikule õnnele, teisel — me peame kõik tegema laste heaks. Hinnatav on ka hea lavakujundus (H. Uuetoa) ja helikujundus (V. Ernesaks), hea valgusrežiim. Mõnikord on vaieldavaks peetud professionaalsete jõudude kasutamist rahvateatris, kuid tundub, vastupidi, et seda tendentsi tuleb toetada. Selles võiksimegi näha ühte koostöö võimalust kutseliste teatritegijate ja isetegevuslaste vahel.

Suurima üllatuse valmistas Saaremaa Rahvateater S. Aljošini näidendiga «Kui...», sest teater on aastaid olnud madalseisus ja häid sõnu kuulnud vähe. Ja kuigi lavastuses ei ole kõik laitmatu, on lavastaja R. Rooväli kokku saanud huvitava näitlejate ansambli, pannud selle ausalt ja vahetult mängima. Kõigepealt on huviga jälgitavad õdedepaar Anna ja Valentina oma teemadega, oma elumuredega (Liivi Väli ja Ellen Teemus), oma tugevasti erineva suhtumisega ellu. Usutav on Valentina murdumine pärast

mehe surma, oma elu ümberhindamine. Vähem suudab praegu kõita Anna ja Kolja (Hiljar Koppel) vahekord, sest lavastaja pole vajaliku jõuga täpselt aktsentueerinud tähtsaid murrangulisi momente. Nauditav on ema Maria Nikolajevna (Asta Seppo) vahenditus: temas on nii läbielatud aastad kui ka pidev kaasaelamine lastele, see on üks ülevaatuse orgaanilisemaid rolle üldse. Seda karmimalt tuleb aga ette heita juhuslikku, pigem segavat muusikalist kujundust ja väga kaootilist lavakujundust. (Kahe lavastuses, nii otepäälaste kui ka saarlaste juures nägime lavakujundust, kus lava on jaotatud kaheks; kui eelmisel puhul häiris ruumide stiililine eristamatus, siis teisel juhul oli arsti kodu ja ajakirjaniku kodu kujutamisel juhtunud midagi kurioosset: üks ja seesama olustikuline mööbel ja pilt seinal pidi iseloomustama kord ühe, kord teise tegelase miljööd. Ilmesti on rahvateatrite lavakujunduse ja muusikalise kujunduse valdkonnas üldse palju hoolimatust, neile nii tähendusrikkaille lavastusterviku osadele on viimasel ajal liiga vähe tähelepanu pööratud; arvan, et on küpsenud tungiv vajadus vastavate kursuste korraldamiseks.)

Ülejäänud neljast lavastusest oleks vähem rääkida.

Võru ja Haapsalu rahvateatri lavastused jäid ebaühtlaseks, aga ometi on hinnatavad nende teatrite arengus — kui arvestada vahepealset mõõna-perioodi. K. Sāja «Päike ja post» ei ole selle kirjaniku tugevamaid näidendeid, aga Võru lavastus pakkus mõne päris huvitava näitlejatöö (lavastaja R. Adelman). Eriti nauditavad olid Aksel Asi Augustinas Varnasena ja Ilmar Kudu Romas Virkutisena, nad suutsid ka dramaturgiliselt küllaltki hõredad dialoogid kõlama panna. Lavakujundus (kunstnik M. Sikk) oma nappuse ja ehk isegi liigse neutraalsuse juures oli asjalik ja läbi mõeldud. Seevastu haapsalulaste «Metsise pesa» lavakujundus mõjus hoopis juhuslikuna, näitlejaid segavana, odavana. Pomposne suurlinnakorter oli omandanud kolilao mulje, kus polnud arvestatud näitlejate liikumisruumi ega misanstseenide ehitamise võimalust. Mõnigi kord jäid näitlejad liikudes nii täbarasse olukorda, et neil polnud muud midagi teha, kui segada

teisi näitlejaid. Aga ometi tahaks öelda, et selles lavastuses oli midagi meeldivat ja Erich Jaansoo lavastajataotlustes sümpaatsust. Kõigepealt oli ta valinud küllaltki nõudliku dramaturgilise materjali, mis seadis näitlejate ette suured ülesanded. (Teatrina on kollektiiv noor, sellisest ülevaatusest võtab osa alles teist korda. Kui eelmine kord esineti Lutsu «Kalevi kojutuleku» ja «Arimeestega» alla igasugust arvestust, siis nüüd oli juba tegemist rahvateatri tasemel etendusega.) Teistest üle tundus praegu olevat Ago Lumiste Prošana; kuna ta on ka kõige olulisem positiivse idee kandja, hakkab lavastaja põhitaotlus helisema. Ka Vello Nõupuu Georgina on küllaltki huvitav, tema karjeristlik olemus pole liialt pealetungiv, on varjutatud sileda käitumise ja naeratusena. Kuid nagu öeldud, kõigil näitlejatel on veel külluses arenguruumi. Lavastuse teisel nägemisel oli meeldiv kogeda kohatist edasiminekut nii Iskra (Kersti Kaasik) kui ka Ariadna (Marje Piip) osas. Rollide arengujoonis võinuks aga olla täpsem. Kuid mõned tõsised sõlmpunktid mahenevad, mängitakse ära pingestamata, südamevaluta, sellega aga läheb kaduma midagi näidendile väga olulist. Näiteks stseen, kus Stepan (Elmar Kõrvek) saab teada, et tema asemel on edutatud Georgi. See on ju traagika, mingi kokkuvarisemine, mingite suhete pöördeline murdumine, aga näitleja mängib seda nagu muuseum. Ja sellepärast füüsiline valu südames ei seonu moraalise südamevaluga, on nagu asi omaette.

Probleemiks on praegu P. Pinna nim. Rahvateater, tundub, et seal on värskest vähem, on jäädud varasematele loorberitele pidama. I. Drutse «Pühamast püham» on sügav näidend, kus aga paraku pealmistest kihtidest kaugemale pole jõutud. Kõigepealt ei ole Valter Luts osanud paigutada lavastust ühte helistikku, tinglik ja olustikulis-psühholoogiline kihistus jäävad kokkusulamatuks. Ka tundub, et probleem on mahendatud, leebemaks tehtud — ei ole seda teravust, hingekratsivat valu pühamast pühama pärast. Erich Prand Kelinina jääb praegu veel liialt jutustajaks-informeerijaks; laval on ta ülearu leebe, kergelt rahustuv, muretu. Asjatu rõhu saab tema naistehuvi; on ju näidendis märksa tõsisemad tagamaad kui naeru

välja kiskuda: siit kasvab välja põhimõte, et iga inimene on meie maal tähtis ja vajab võrdset tähelepanu, olenemata sellest, millisel hierarhiatasemel ta on. Jaan Kilp Mihaina on väliselt meeldiv, soliidne, aga tema seesmine areng pole läbi viidud selgelt nähtavalt. Lõpuks näitleja väsis ja hakkab üldse väliselt häälega mängitsema. Praegu tundus kõige kunstiküpssem Harry Ilves Maria poja Sanduna — tema unistused, looduslähedus on südantliigutav.

Kõige murettekkitavam tundub siiski olukord Otepää Rahvateatris. See teater esines ainukesena nõrgemini kui eelmine kord. Kuid probleem pole üksnes selles: õnnestunud ei ole vahepeal ka mitmed muud lavastused ja P. Putninši «Poole hingega» pole selles suhtes erand. Kõigepealt juba dramaturgiline materjal on tagasihoidlik, aga ka noor lavastaja V. Sepp on jäetud ehk natuke liiga omapead, ta vajab veel abi. Tervitaks väga teeneka lavastaja kõrvale ilmunud uut näitejuhti — eriti Otepää rasketes tingimustes oleks see suur asi. Aga ilmsesti ainult heast tahtest ei aita: tuleks mõelda, mida teha niisuguste noortega, kes tahavad sel tandril alustada. Probleem jõuab algusse, lavastajate järeلكasvu juurde tagasi.

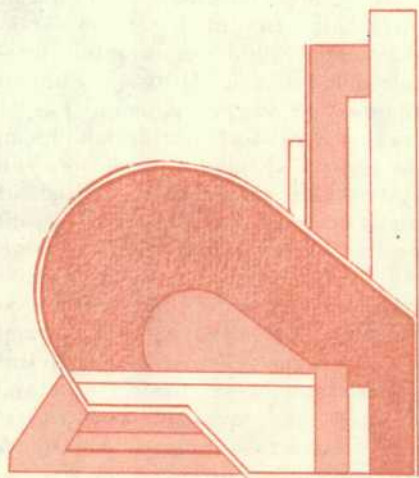
Muidugi ei ole mõtet ja tahtmist järjestada rahvateatreid (ja seda õnneks käesoleval ülevaatusel ei tehtudki), sest nad tegutsevad väga erinevates tingimustes, on erinevate võimalustega. Leidub rahvateatreid, kelle esinemispiirkonnas on kutseline teater harv küllaline — seal on nende suureks missiooniks süstemaatilise huvi äratamine teatrikunsti vastu üldse. On Tallinna ja Tartu rahvateatrid, kel tuleb eksisteerida kõrvuti kutseliste teatritega, ja on juba nende asi, kuidas nad sellest võistlusest välja tulevad: kes kaalukate lavastustega, kes kerge ajaviitetükiga... #a kuigi mitmel puhul on pakutud huvitavat võimalust koondada ühe linna kõik rahvateatrid ühte, siis vaevalt see realselt head tooks, kui natukenegi tunda rahvateatrite mikrokliimat. Küll aga võiks aeg-ajalt mõne ühislavastuse teha — selline koondmeeskond kannataks tõsisemagi dramaturgilise materjali välja.

\* \* \*

Mida siis kokkuvõtvalt öelda? Rahvateatrite kevadeid on ikka peetud 2—3 aasta tagant ja tundub, et seekordne oli eelmistest mõnevõrra läbimõeldumalt korraldatud, milles kindlasti on teeneid Eesti NSV Kultuuriministeeriumil koos metoodikakeskusega. Kõigepealt on hinnatav, et pika aja järel võtsid jälle kõik rahvateatrid ülevaatusest osa (muuseas, just neil päevil võeti pidulikult oma perre vastu 17. rahvateater, Kehtna operetirahvateater). Koosoldud päevade programm oli sisukas, korraldajail mõndagi varuks: plakatid-kutsed G. Reindorffi teatrimaskiga, rahvateatrite laul «Mahavoki» esituses, kultuuritüdengite ja omapoolsed *show*'d, mis liitsid, võimaldasid üksteise kunstist osa saada ja kogemusi vahetada. Aga ühtlasi jäi mulle kõrvutamisvõimalus mulluse «Rambisõprusega» Panevžžysis ja läti rahvateatrite kokkutulekuga Kuldigas. Kui esimene oli esinduslik 4 liiduvabariigi rahvateatrite festival, siis teine oma suurejoonelisusega pani kadestama; see, mida lõunanaabrid jõuavad, peaks olema vähemalt osaliselt ka meil teostatav. Need iga 4 aasta järel toimunud päevad on pidupäevadeks mitte üksnes rahvateatri inimestele, vaid ka rajoonile, kus nad parajasti toimuvad. Ettevalmistus algab juba repertuaari kujundamisest, tellimisest, lõpeb teatripäevade läbimõeldud stsenaariumiga; tähtsamad komponendid on siin noorte ja vanade tajutav seostumine (teenekate näitlejate austamine) ja kutseliste ning isetegevuslike näitlejate sidemed (pidustustele olid kutsutud kõik sellest piirkonnast pärit näitekunstiga seotud inimesed, kes said ise sõna ja valiti rahvateatrite aupatroonideks). Meeleolukad olid suurejoonelised ava- ja lõpupidustused, karneval läbi linna, kus iga teater esitas mõne humoristliku elupildi (mida omakorda auhinnati), südamlikud külalisesinemised majandites. Kõige tähtsam aga oli see, et nende pidustuste keskmes oli rahvateatri näitleja, kellele kummardust tehes rõhutati, et tema suurt ja tänuväärset tööd hinnatakse väga kõrgelt. Kui lõpetada optimistlikult (ja selleks alust on, kui pidada silmas tänavu-aastast teatrikevadet), siis on tunne, et ka meie suudaksime midagi niisugust teha — ka meie peame looma oma näitekunstilaulupeo traditsiooni.

## ÕNNITLEMES!

4. oktoober — UVE UUSTALU,  
metsasarvemängija — 50
30. oktoober — LILIAN SEMPER,  
pianist ja pedagoog,  
Eesti NSV teeneline  
kunstnik — 50



# Eesti filmiloomingut soodustavatest ja pidurdavatest teguritest

EESTI KINOLIIDU PLEENUMILT

25. mail kõneldi EKLi pleenumil «Eesti filmiloomingut soodustavatest ja pidurdavatest teguritest». Lühiettekannetega esinesid seksioonide esimehed Olav Neuland (mängufilm), Andres Sõöt (dokumentaalfilm), Priit Pärn (multifilm), Tõnis Kask (tefefilm), Jaan Ruus (kriitika ja teadus). Pleenumi avas ja lõpetas sõnavõtuga Eesti Kinoliidu esimene sekretär Kaljo Kiisk.

Vastuvõetud otsuses rõhutatakse järjekindla koostöö vajadust Eesti Kinoliidu, Eesti NSV Kinokomitee ja Eesti NSV Televisiooni- ja Raadiokomitee vahel nii filmirepertuaari kujundamisel kui ka loominguliste töötajate rakendamisel; peetakse vajalikuks välja töötada Eesti filmikunsti edasiarendamise ühtne tööprogramm, mis annaks filmiloojatele perspektiivid ning meie kinematograafia arengule plaanipärasuse;

otsuses peetakse hädavajalikuks (juba töötajate rakendatuse riiklikust seisukohast) aastas teha stuudios «Tallinnfilm» 4 mängufilmi ja stuudios «Eesti Telefilm» 2 mängufilmi; ühtlasi otsida sihipäraselt võimalusi suurendada Kesktelevisiooni tellimusel tehtavate filmide tootmist.

Sõna võtsid «Tallinnfilmi» stsenaariumide toimetuskolleegiumi peatoimetaja Aigar Vahemetsa, toimetuskolleegiumi liige Arvo Valton, filmikriitikud-teadlased Tatjana Elmanoviitš ja Viivi Grossschmidt, režissöörid Jüri Müür ja Toomas Tahvel, «Tallinnfilmi» helitsehi juhataja Helmi Rämmi, «Tallinnfilmi» direktor Andres Arover ja direktori asetäitja Veronika Bobossova.

Alljärgnevalt toome ära probleeme seadvamaid sõnavõtte sellelt pleenumilt.

## KALJO KIISK, Eesti Kinoliidu esimene sekretär

Meie viimasest mõttevahetusest on möödunud piisavalt aega, et rahulikult, kainelt ja asjalikult analüüsida praegust seisu ja projekteerida juba konkreetsemat tulevikupilti.

Eesti Kinoliidu V kongressi ajal ja vahetult pärast seda valminud filmid rääkisid eesti filmikunsti iseseisvumisest, arvestatavale tasemele jõudmisest. Rääkides täna sellest, mida on tehtud meie liidu eelmisest kongressist senini, mis on selle aja jooksul muutunud, ning püüdes välja selgitada üldisi tendentse ja seaduspärasusi, tuleb silmas pida, millele need tendentsid ja seaduspärasused viitavad. 1979/80 aasta tõus meie filmikunstit eeldas uute ja huvitavate filmide ilmumist. Tippe aga ei tulnud. Oli otsinguid, mis mitte alati polnud plussmargilised. Esines koketeerimist, laialivalgvust, kannatas mõttetäpsus. Kerkisid esile probleemid, mis samas kadusid, andmata võimalust kaasaelamiseks. Elunähtuste sfäär ahenes. Paljusid momente tappis retoorika. Tähelepanu inimese vastu rauges. Poetilisust asendasid pahatihti ilupildid, eht-

sa valu ja eluprobleemide asemel esines imitatsioon, esteetiline mängu esitus. Improvisatsiooni ja impressiooni lammutab loojate printsiibitus. Kõik eespool toodu on väljavõtte viimaste aastate filmikriitikast. Ma ei kavatse viimaste aastate filme kriitiliselt analüüsida, minu mõtteavalduse eesmärk on teine. Kuid ma luban endale eespool öeldu kiuste kinnitada: eesti filmikunsti juures tegutsev meeskond on tugevam kui kunagi varem. Vead, mida oleme teinud, on enamasti seotud loominguliste otsingutega, eksperimendiga ning lõppkokkuvõttes ei ole need sugugi draamaatilised. Tõusud ja mõonad on tüüpilised mitte ainult meil, vaid ka teistes stuudiotest ning paljud probleemid ei ole lokaalse iseloomuga, vaid haaravad tervet nõukogude kinematograafiat.

Kas meil on tegemist arenguga selle sõna dialektilises mõttes või lihtsalt muutustega, milles meil enestel on juhuslikud teened? Arvan, et paljuski on meil tegemist viimasega. Omades küll väga eripalgelist meeskonda, pole me veel leidnud oma filmikunsti arengu kesk- telge. Võib-olla oleme sellele väga lähedal, kuid siiski on puudu erilisest, aínuomasest tahtmisest. See võib kaasa tuua ja süvendada

loomingulist inertsust, mille otseks tagajärjeks võib olla irdumine ajastu kesksetest probleemidest. Me võime muutuda loojate asemel interpretideks. See on kõige ohtlikum tee. Niipea kui kaob arengu kesk- telg, hakkab sellest tekkinud tühimikku täitma juhuslik ja ka teisejärguline toodang. Oleks ilmne liialdus ja ilmne lihtsustamine näha põhjusi ainult toimetuskolleegiumi vi- gades ja meie režissuuri inertsuses. Need on ainult üksikud lülid põhjuste pikas ja keeru- lises ahelas, mida võib kokku võtta järgmi- selt: meie kinematograafias jääb vajaka filmi- loomingu ühtsest juhtimisest ja perspektiiv- sest planeerimisest. Tundub, et meie filmi- kunsti põhilülid on sulgunud nagu oma kit- sasse karp ja igaüks neist tegeleb oma maa- lapi harimisega, kaotades silmist meie filmi- kunsti kui terviku. Niisugune isolatsiooni- protsess on märkamatu tekkinud ja süvene- nud studio sees.

Kogu aeg on räägitud administreerimisest ja majandusmeeste diktaadist meie filmikun- tis. Loomingu ja tootmise vastuolu on saatnud filmikunsti kogu tema ajaloo vältel ja saadab ka edaspidi. Kuid see on dialektiline vastu- olu, mis studio juhtkonna ja kolleegiumi, tootmise ja loomingu omavahelise koostöö õige organiseerimise korral ei kujune mitte takis- tuseks, vaid soodustuseks, mis aitab filmi- loomingu distsiplineerida, rütmiliseks muuta. Ebakvaliteetsed stsenaariumid, režissööride loominguliste perspektiivide puudumine, kino- komitee vaid korrigeeriv osa — see kõik soodustab ikka sagedamini filmi loomingu- sfäärist väljalangemist. Niisuguses olukorras saab kunstiline praak seaduspärasuseks. Tuleb tunnista, et ka studio, Eesti Kinoliidu ning kinokomitee omavahelised töösuhted jä- tavad soovida.

Kutsun üles kunstlike, väljamõeldud, ala- teadlikult väljakujunenud barjääride hävita- misele. See on esmane ülesanne, sest taht- likult ei ehita neid keegi.

Filmitöö on nii vaevarikas, närvesööv ja raske, et kõikide vaim ja jõud peab olema ainult võtteplatsi teenistuses. Sisemised vastu- olud, igasugused takistused on alati üle- tatavad, kui me teame, mida me tahame. Ja see selgub, kui me suudame kõik koos välja töötada ühtse filmikunsti tööprogrammi, mis garanteeriks «Tallinnfilmis» nelja kunstilise filmi valmimise aastas, selgitaks kaadriprob- leemi tippküsimused, kindlustaks meile iga- päevase targalt planeeritud töö.

Avaldatud lühendatult.

TATJANA ELMANOVITS, *filmiteadlane.*  
Eesti Kinoliidu loominguline sekretär

Nii pleenumieelsetes sõnavõttudes kui ka kõnepuldist on vaetud: kas Eesti mängufilm on edasi liikunud või arengus seiskunud? Arvan, et Eesti mängufilm on enam-vähem sealsamas, kus ennegi, võimalik, et isegi edasi nihkunud. Kui see paistab vähe välja, sest võtmesõnad on mängufilm on ühisel jooksurajal jõudnud eest ära, on jõudnud ettepoole nihkuda, seda just nüüdisaja käsit- luse mitmekülguse ja ereduse tõttu.

Minu kodu lähedal kinos «Kaja» ootas «Nipernaadi» kuulutus oma järke, ootas, mil mustamäelastel saab menukast «Jaamast kahele» isu otsa. «Sõpruses» mängib «Niper- naadi» võidu ja kõrvuti melodramaatilise publikufilmiga «Moskva pisaraid ei usu». Ma ei kutsu üles tegema filme «Tallinn pisaraid ei usu», ometi oleks imelik teha nägu, nagu oleks kõik endist viisi, nagu veel mõni aasta tagasi. Mil keeruline, vähestele kohe mõiste- tav Tarkovski ja peen intellektuaal Ioseliani kõrgusid kättesaamatuses, ümber kees aga ookean halle ühepäevaliblikafilme, mis aegu- sid enne, kui jõudsid sündida, ja kadusid kohe mälust. Ning selles halluses polnud just kuigi keeruline silma paista. Publiku süda kuulus, manitsustest hoolimata, filmidele «la «MacKenna kuld» või «Kahekümnenda sajandi piraadid».

Praegu on aga «Suguselts», «Lahkumine», «Jaam kahele», «Lennud unes ja ilmsi» meelitanud publiku kulla ja piraatide küüsi- st tundma ja arutlema tänapäeva teravamaid probleeme. Seda filmide abil, mille keel, struktuur võib olla kas keeruline või rahva- likult lihtne. Keerukustmete erinevus, sisurikka, ereda vormi otsing, eneseväljendus ongi filmiprotsessi olulisemaid ajatunuseid. Näeme täna annete, isiksuste, näitlejaindi- viduaalsuste, lavastajalaadide, stiilisuundade vohavat mitmekesisust.

Mäletame, kui palju on välja antud käske ja korraldusi näidata mängufilmis kaasaega, ja kui vähe on need aidanud Vene nõukogude filmi, ületamaks olevikuhetke olmelist kju- tamist. Mäletame, et mitte käskkirjad, vaid grandioosne, üldistustelt jõuline, uue töö- määra tõttu vaidlust ja ärritustki esilekutsu- nud «Peegeel» oli tolleks aatomijälõhkujaks, mis murdis kaasaja kunstilist käsitlust ahis- tanud jää. «Peegeel» ilmus 1974. a, seega vähem kui kümne aasta eest. Ometi ei otsita täna Vene filmis vastust inimeksistentsi eru- tavamatele küsimustele mitte üksnes kirjan- dusklassikast, ajaloo sügavusest, vaid ka täna se päeva eluainest.

Kui kavandame meil nn «tõsist» filmi, eelistame kirjandusklassika muutumatust- puutumust. Kirjanik on omal ajal, oma aja



küsimustele vastates kandnud hoolt sisu ja vormi eest. Aeg on ta pingutustele hinnangu andnud ning vähegi professionaalne rõhkude teritamine kaasaegsustab klassikat sel määral, et see sobib ka tänasesse päeva. Ning teos teeb veel ühe katsumuse läbi. Lühendamistest, lihtsustamistest, kehvadest mahamängimistest hoolimata säilitab ta ka ekraanivariandis oma iva. Kaasaja käsitluse puhul on aga tulemusel üksluiselt kerged (nagu «Slaagri» puhul) või elu olmeliselt fotografeerivad. Ikka on seal puudu peamine — elu kunstiline avastamine, kaemuslik pilt elu olemusest. Kui oleme aga ranged, ausad enda vastu, siis tähendab see seda, et mängufilm uinub ikka veel, et kontaktist tegelikkusega pole mõtet rääkida, et Eesti mängufilmi kõrgust mõtlev lattu on ikka veel praktiliselt üles panemata. Mis ei tähenda, et meil puuduvad enam-vähem õnnestunud filmid. Kuid paremik seostub kas ekraniseeringuga («Kõrboja peremees», «Toomas Nipernaadi») või sotsiaalsete ümberkorralduste mõtestamisega lähiminekis («Jäljed», «Tulde pesa», «Kirjad Sõgedate külast», «Ideaalmaastik») või siis revolutsioonilise mineviku peegeldamisega («Surma hinda küsi surnutel», «Jõulud Vigalas»). Filmikunsti algaines kaasaeg ja Eesti mängufilm on ikka veel teineteisele kauged ja võõrad stiihiad.

Ometi ei saa juttugi olla rahvuslikust filmikoolkonnast, kui need kaks — filmikunsti ehitusmaterjal kaasaeg (filmis — aeg, muusikas heli, kirjanduses — sõna) ja rahvuslik koolkond — pole kokku puutunud (see tähendaks, et koolkonda pole olemas). Eesti filmikunstis on aeg olnud ehitusmaterjaliks tõsielu — nn «autorifilmis», mis on meil juhtpositsioonil olnud kaks aastakümnet ja mille alal saavutatud ma ei hakka üles lugema. Aga kui 60. aastatel algas dokumentaalfilmi buum üle Nõukogudemaa (viiekümnendatel dokumentaalfilmi buum USA-s, pärast Teise maailmasõja lõppu — Itaalias neorealismi näol) ning Eesti tõsielufilmi edusammud, avastused olid sünkroonis nõukogude filmikunsti arenguprotsessi kõige huvipakkumate tendentsidega, siis täna on kõik teisiti. Tõsielufilmi, dokumentalistika buum on asendumas madalseisuga ja esile on kerkimas kaasaegne peegeldav mängufilm oma otsingutega. Et üleliiduliste protsessidega sünkroonis püsida, tuleks teha meie mängufilmis panus mitte «kuulekaile», vaid andekaile, talenti omavatele kunstnikele. Sest täna Eesti mängufilmi võib edasi viia üksnes ja ainult elu taasavastamine kunstikaemuse kaudu.

Sinkohal ütleb iga kogunud toimetaja, et mängufilmilt on ebaõiglane nõuda seda, milleks on olnud suuteline Eesti tõsielufilm,

sest et üksikute arv, see tähendab proovimise võimalused on võrreldamatud; et sõnatul kokkuleppel klassikalisteks arvatud «Meie Arturi», «Kihnu naise», «Dirigentide», «Maiste ihade», «Igavesti Teie», «Reporterit» jt sünnieelduseks on olnud vabariigi kolme erineva stuudio, «Tallinnfilmi», «Eesti Telefilmi» ja «Eesti Reklaamfilmi» koostegevus; et kõik need kolm stuudiot on andnud tõsielufilmi loojatele kordamööda või üheaegselt ulualust, kindlustades neid tööga, erinevate töötajadega, mis on teatavasti ande arendamise parimaks kooliks. Mängufilmi ühikute arv on aga sedavõrd väike, et ei saa juttugi olla käe harjutamisest, eksperimenterimisest, otsimisest, riskeerimisest jne.

Ometi võinuks ka mängufilmil olla hoopis suurem tagamaa ja tihedam juurestik meie vabariigis funktsioneerivas audiovisuaalsete vahendite süsteemis. Seda kinnitab režissöör T. Kase kogemus, filmi «Kaks päeva Viktor Kingisepa elust» loomekogemus.

Kuid vaatamata üksikutele juhtumitele, mida võime õnnestumiste poolele arvata, pole «Eesti Telefilmi» mängufilm võitnud ikka veel kindlat kohta eesti filmikunsti üldpildis. See ala on tegelikult varjusurmas, võlgu eesti ja nõukogude paljurahvuselisele filmikunstile. Ning täna, mil ootame mängufilmilt kaalukat kunstisõna, hakkab see võlg, tühimik, tunda andma, välja paistma. Olukord on paradoksaalne. Mängufilme on vähe, režissöörid on aga alalõpmata ilma tööta, nn «prostois». Samal ajal ei suudeta «Eesti Telefilmis» mängufilmidega «käima minna», videofilmide lavastajate hulgas näeme vaid Kerge ja Kase nime; ka teatater ei hiilga värskuse ja otsingute poolest. Miks on see nii? Miks seesama stuudio, kes 70. aastate algul kindlustas teletõsielufilmide plaani vabariigi kõige tugevamate loovtöötajatega, keeldub toimimast analoogiliselt mängufilmi valdkonnas? Ning viimane satub peaaegu alati juhulavastajate, juhtsuenaariumide realiseerimise ohvriks.

Võimalik, et selles on oma osa etendanud eelarvamused: telemängufilm on võrreldes kinomängufilmiga midagi teisejärgulist jne. Provintsis püsivad niisugused eelarvamused teinekord eriti visalt. Ainus viis kõige selle äravõitmiseks on püüda anda telemängu- ja videofilm, teatater mitte viletsamate, vaid kõige tugevamate, andekamate kätte. Meenutagem, millal Anna Magnani, *mamma Roma*, Itaalia parim naisnäitleja, läks televisiooni mängima. Meenutagem, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, maailma filmikunsti alustalad, on loonud põnevaid, publikut ja kriitikuid võitnud filme televisiooni jaoks; et Kesktelevisiooni vahendusel nägime hiljaaegu Monica Vittit Antonioni telemängufilmis «Oberwaldi saladus», et

Andrei Tarkovski lõpetas Itaalias oma telemängufilmi «Nostalgia», mis pälvis Cannes'is REF-i eriauhinna. «Suures» filmimaailmas on telemängufilm ammuilma võrd-sustunud kinomängufilmiga, meie vabariigis aga maksab kultuur, filmikunst, lõivu aegun-d eelarvamustele.

Mäletame, et Olav Neuland jäi pärast menukat «Tuulte pesa» mitmeks aastaks ilma tööta. Vladimir Beekman küsis ühel meie pleenumil, mis saab Neulandist, kas see ebaloomulik ja ebaterve situatsioon ei trau-meeri noort režissööri. Nüüd on aeg andnud vastuse, kuidas need kolm aastat mõjusid... Kolm aastat visklemist ühe teema juurest teise juurde, kuna ükski neist ei mahtunud väikese stuudio suurtesse plaanidesse. De-büütfilm «Jõulud Vigalas» võis vaidlusi esile kutsuda, kuid teos on vaieldamatult andekas. Tõsine. Sest seal jõutakse sügavate üldnimlike üldistusteni. Miks ei tee Soosaar edasi mängufilme ja kas tööst ilmaolek ka-rastab ta annet, küsin ma järgides Vladimir Beekmani loogikat. Ka «Kõrboja peremees» valmis aastate eest, ja ka Leida Laius on ilma tööta.

Seoses sellega tahaksin lisada mõne sõna vanade ja noorte probleemi kohta, üldse küsimuste kohta, mis fokuseeruvad kord põlvkondade probleemidele, kord hea-halva juhtkonna küsimustele, kord tehnilise varus-tatuse ja tootmise organiseerimise küsimus-tele. Mõnikord näib, et püüame kõige sellega varjutada peamist. Et organisatsioon, tehni-line varustatus, juhtimine, põlvkondade vahetumise korraldamine peaks teenima ennekõike andeid, kunsti, kunsti tegelikku ja ainsat loojat... Ega muutuma eesmärgiks omaette, asjaks iseneses. Kas Mordjukova, Gurtšenko, Jankovski, Basilašvili on noored või vanad filmikunstnikud? Filmikunsti enda areng on muutnud nende kunsti igihal-jaks, avastades neis filmist filmi uusi võima-lusi... Inimlik tung võrdsuse poole sunnib meid pelgama ande probleemi. Aga ta on olemas, ja temast pole pääsu. Kunstis ei ole kõik võrdsed, ja kunstorganisatsioonid pea-vad orienteeruma mitte võrdsusele, vaid annetele.

Palun vabandust, et peatusin sellel iidsel, tuntud tõel, et anded teevad kunsti. Võib-olla olnuks õigem küsida, miks see meil ala-tasa meelest läheb ja üksnes hädas meelde tuleb? Tõepoolest — miks?

**ANDRES SÜÜT**, *stsenarist, režissöör, operaator*

Me peaksime endile selgeks tegema, milleks me teeme dokumentaalfilme ja kellele neid teeme. Kas dokumentalisti mõte võib ühis-kondlikust mõttest ees käia või peab selle

taga sörkima? Milline osa on dokumentaal-filmil eesti kultuuriprotsessis üldse? Kas do-kumentaalfilm on autori enese väljendusva-hend või on ta midagi muud? Kas me ei tee tihti niisuguseid filme, mis pole kellelegi vaja-likud, mis juba enne teostamist on surnud? Sündinud surnud lapsena? Siit hakkavad need probleemid pihta ja hargnema.

Kolleegid «Eesti Telefilmist» arvestavad maagilise 150-miljonilise auditooriumiga, kelle-le filme peab tegema. Seetõttu ka nõue, et «Eesti Telefilmi» dokumentaalfilmid peavad olema teistsugused kui «Tallinnfilmil». Samal ajal peaksime arvestama, et filmi tehes ma ei mõtle 150 miljonist vaatajast. Ma teen filmi konkreetsetele inimestele. Ikkagi silmast sil-ma. See on võib-olla valusalt õeldud, kuid «Eesti Telefilmil» paistab olevat peamiseks filmi hindamise kriteeriumiks tema müügi-kõlblikkus: kas me saame filmi maha müüa või mitte. Ka «Tallinnfilmis» on see tendents kombatav, kuid tunduvalt varjataval kujul.

Minu arvates sõltub dokumentaalfilmi tase kahest komponendist: tegijate suutlikku-sest ja administratsiooni heasoovlikust suhtu-misest. Siin räägiti meie filmide suunamisest, aga see on väga raskesti juhitav protsess, sest mis puutub dokumentaalfilmi, siis selle omapära ja kvaliteet sõltub tegijate suutlik-kusest. Kui me lepime kokku, et dokumen-taalfilmi tegemine on mingil määral loomingu-line protsess, siis loomingulist protsessi on väga raske suunata. Me võime üksteist aidata, heatahtlikult suhtuda, aga mitte palju rohkem.

«Tallinnfilmis» tegutseb dokumentaalfilmi alal umbes 20 režissööri. Kui kaadriinspek-tori pilguga vaadata, siis on seda piisavalt, kaadri järelkasvuga muret ei tohiks olla. Kõige suurem probleem paistab olevat siin see, et kui näiteks tuleval aastal saabub viis andekat operaatorit või režissööri, siis pole meil neid kuhugi panna, sest pole palgafondi. Ma võin öelda, et neid viit tulemas ei ole, järelikult peaksime mõtlema sellele, kuidas saada inimesi väljastpoolt. Millise töö saaksime talle anda? Ei kujuta ette, missugune tüli tõuseb meie tegijate hulgas, kui saame vändata filmi inimestega, kel pole režissööridip-lomit. Miks ei saa tööd need režissöörid, kes on diplomeeritud ja peavad tööd tegema? Iga režissöör tahab tööd teha. Mõni isegi tahab filmi teha. Kuid mõni tahab lihtsalt palgal olla. Kui me ei leia võimalust noortele ini-mestele katsetamiseks tööd anda, kujuneb olu-kord lähemal aastatel väga raskeks. Stuu-dio direktioonil peaks olema õigus tegelda mingisuguste loominguliste konkurssidega.

Paar sõna filmide toimetamisest. See pole saladus, et viimastel aegadel on «Tallinn-filmis» vahetunud palju peatoimetajaid. Näib, et lahkumise motiivid on olnud kõigil ühesugused. Esiteks filmide tootmise planeer-

rimise jäikus. Siis üleliigne paberlik asjaajamine. Oma õiguse puudumine. Tihti unustame, et töötame ikkagi elukeerises ja ei saa planeerida nii pikaajaliselt ette dokumentaalfilmide teemasid.

Oletame, et täna tuleb mul hea idee. Tulen peatoimetaja juurde ning oletame, et ta on minu ideega nõus ja komitee samuti. Millal ma saan selle idee filmiks realiseerida? Kui just ei ole reservühikut, siis mitte enne kui kahe aasta pärast. Selleks ajaks võib mul olla sada uut ideed. Võib-olla paremat. Sellepärast ma ei riski oma ainsat filmiühikut kahe aasta peale ette täpselt kinni panna — kui plaan on juba filmi peale tehtud, ei saa midagi muuta. Sellise planeerimisjäikuse tõttu on mõni töötaja jäänud mägust välja, näiteks Mark Soosaar. Tema annet ja teda mitte kasutada — see on suur luksus meie tegijate kasinuse juures.

Lõpetuseks tahaksin öelda paar sõna telefilmitegijate nimel. Väga tublisti kannatab telefilmis töö ja asjaajamise professionaalsus. Need inimesed, kes on kohustatud hoolitsema meie tööolude, tehnilise varustatuse, transpordi jms eest, lasevad meie turjal liugu. Ükskõik kui halvad tingimused ka poleks, film saab ikka tehtud. Ma lähen kas või oma autoga või võtan takso, aga kui ma tahan filmi teha, teen ta ära. Sellega tihti spekuleeritaksegi.

«Tallinnfilmis» ja «Eesti Telefilmis» loome-töötajate ühine soov on, et tulevikus peaksime oma temaatilisi plaane kui mitte korrigeerima, siis vähemalt vastastikust infot andma. Kuigi ma ei leia midagi halba selles, et me temaatiliselt teineteist dubleerime. Olgugi meil kaks filmi lalulepeest — vaatame, kumb tuleb parem.

Avaldatud lühendatult.

---

---

## Teatrigloobus

### USA:

Elizabeth Taylor leiab ikka aega ka teatri jaoks. Möödunud hooajal esines ta peaosas Lillian Hellmani melodraamas «Väikesed rebased» (lavastas Austin Pendleton). Seekordne roll ei pakkunud aga filmistaarile selliseid mänguvõimalusi nagu Martha osa Edward Albee tükis «Kes kardab Virginia Woolfi?», millega ta loorbereid löikas. Taylor pole filmis kunagi silma paistnud oma häälematerjali poolest, teatris tuleb see veelgi selgemalt ilmseks: vastukajades märgitakse, et kohati läheb tekst lihtsalt kaduma. Näitlejanna pingutavat kõvasti, et end kuuldavaks teha, see tekitab aga rolli kujundamisel alati ülemääraseid pingeid.

Kõigele vaatamata on Elizabeth Taylor see, kes lavastust koos hoiab. Tema kehastatud naiselik ja võluv Regina kontrollib raudse käega sündmuste käiku ja lähedaste inimeste ekusaatusi. Nii laseb ta oma invaliidist abikaasal surra, olles rääkinud talle oma kavatsustest ja ambitsioonidest ning kuulnud, et mees teda ei toeta. Ajakirja «Plays and Players» retsensent tähendab, et need, kelle ainsaks eesmärgiks on laval näha elavat Taylori-legendi, peavad paljuski pettuma. Need, kes oskavad hinnata psühholoogiliselt nüansseeritud ja pooltoonides osatäitmist, jäävad ootama uut kohtumist Elizabeth Tayloriga teatrilaval.

Teatrisse pürgivad filmistaaride kõrval ka televisioonitähed. Viimasel ajal on maailma teatripraktikas sagenenud juhtumid, kus populaarsed tele-show'd kantakse üle teatrilavale. Nii oli see paljude maade televõrkudes (teiste hulgas ka Soomes) menukalt läinud huumori- ja satiiri-programmiga «Mitte kella üheksased uudised», mille lavavariant kannab nime «Mitte publiku

ees». Rowan Atkinson (võitis möödunud aastal Londoni West-Endi teatrite ühingu parimale komöödianäitlejale määratud auhinna), Mel Smith, Pamela Stephenson jt esitavad *Theatre Royal*'is paroodiaid teiste teatrite etendustest, sketše poliitikust ja tuntud avaliku elu tegelestest. Lavastuse kulminatsiooniks on paavsti saabumine Inglismaale, mis kasvab üle varieteeshow'ks laulvate kardinalide, tantsivate nunnade ja laval jalutavate ettevõtjatega, kes tipp-sündmuse korraldanud ja kinni maksnud.

Nagu arvata, suhtub professionaalne teatrikriitika sellistesse ettevõtmistesse mitte eriti soosivalt, märkides, et kuigi publikumenu on ette garanteeritud, ei õnnestu laval teleprogrammide fragmentidest ühtset tervikut vormida. Karde-takse osa publiku pärast, kes võivatki hakata teatris käima vaid seda vaatamas, mis telekraanilt juba tuttav.

## Aleksander Kunileid-Saebelmanni kirjad C. R. Jakobsonile

Aleksander Peeter Karl Saebelmann (1845–1875, varjunimi A. Kunileid), kooliõpetaja ja esimesi eesti heliloojaid, sündis Audru kõstri pojana ja õppis Valga seminaris aastatel 1862–1865; töötas 1865–1868 Paistus kihelkonnakooliõpetajana, 1868–1871 õpetajana Valga seminaris ja 1871–1872 samas ametis Peterburis, 1872–1875 õpetajana ja organistina Poltaavas, kus suri 30-aastaselt tüsikusse Carl Robert Jakobson tutvus temaga varakult ja õhutas teda komponeerima, püüdes soetada algupärast laululoomingut koolide ja esimese üldlaulupeo jaoks. Sellel teemal on põhiline koht ka nende kahe kirjavahetuses. Saebelmanni kirjad C. R. Jakobsonile on enamasti kaaskirjad tema kompositsioonidele, kusjuures need ongi peamine isikuline materjal Saebelmannist, neid säilitatakse TA F. R. Kreutzwaldi nimelises Kirjandusmuuseumis C. R. Jakobsoni fondis, ja on siin esitatud L. Anveldi tõlkes.



C. R. Jakobsoni koostatud kogumiku, mis sisaldas ka Kunileidi laulu «Veel pole kadunud kõik!», kaanepilt.

1.  
 Armas Jacobson, võta sünjuures vastu minu katse Sinu luulet  
 muusikas avaldada; see on minu esikviili meeskvarleti põllult.<sup>1</sup>

Muutumatul  
 Sinu  
 Alex. Säbelmann

Paistu pastoraadis,  
 28. sept. 67.

<sup>1</sup> Sinu luulet muusikas avaldada — kiri on järelsõnaks C. R. J. luuletusele «Veel pole kadunud kõik!» A. Säbelmanni poolt loodud meeskoorilaulule. Laul ilmus C. R. J. «Vanemuine Kandle healed» II vihus, lk 11—14.

2.

Paistu kirikumõisas, 17. märtsil  
 /18/68.

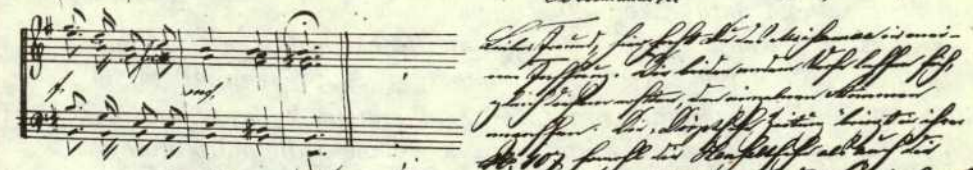
Armas Jacobson!

Kas Sa minu sõnumiku, mille Sulle kohe pärast jõule kirjutasin,  
 kätte said, seda ma ei tea;<sup>1</sup> selge on aga, et mulle pole tulnud ei  
 vastust ega teatud päevapilte ega minu harja ja kindapaari —

5/11

Armas... 15. mai 1869.

*Muusika*



*Armas Jacobson! ...*  
*... muusika ...*  
*... 15. mai 1869 ...*

viimase jätsin ma Befeldti juurde — mille kättetoimetamist Sinult palusin.<sup>2</sup> Peaks nüüd vahest veel selleks võimalust leiduma, siis veelkord paluksin need mulle siia saata.

Sinu lugemisraamatu üksikuid luuletusi olen ma katsunud muusikasse seada, paljudele teistele on juba olemasolevad viisid kohandavad;<sup>3</sup> kui Sul neid vaja on, mina olen valmis.

Sinu kiri Rosenbergile on viimasel harja üsna punaseks ajanud;<sup>4</sup> ta ei arva seda vastamisvääriliseks. Tema raamat trükitakse siiski vanas ortograafias.

Adamsonilt sain ma kätte Sinule laenatud raha,<sup>5</sup> kuigi Sa temale sellest midagi polnud kirjutanud. Ta soovib, et Sa kirjalikult kinnitaksid minu nõudmise seaduspärasust.

Härna Köhlerile tuhat tervist läkitades<sup>6</sup>

Sinu Alex. Säbelmann.

1. **Kas Sa** minu sõnumiku — see kiri pole säilinud.

2. **Befeldt, W.** — köster Peterburi eesti koguduses; mille kättetoimetamist — nähtavasti käis A. Saebelmann 1867. a lõpul Peterburis, kus puutus lähedalt kokku C. R. Jakobsoniga.

3. **Sinu lugemisraamatu üksikuid luuletusi** — C. R. J. «Kooli Lugemise raamatu» I osa ilmus 1867. a lõpul; autor kavatses lugemikus leiduvate luuletuste jaoks sobivad viisid eri raamatuna välja anda ja pöördus kaastöö saamiseks A. Saebelmanni poole.

4. **Rosenberg, G.** — Karksi köster ja kihelkonnakooliõpetaja, Saebelmanni õemees, tal oli teoksil kooliraamat «Jumala riigi sündinud asjad», mis ilmus alles 1872; C. R. J. manitses teda raamatus tarvitama uut kirjaviisi.

5. **Adamson, J.** — Paistu Pulleritsu vallakoolmeister, toetas C. R. J. aineliselt.

6. **Köler, J.** — maalikunsti professor Peterburis. Kuna C. R. J. elas tol ajal J. Köleri juures, siis tutvus viimasega ka A. Saebelmann.

3.

/Valga/ seminaris, 28. veebr.  
1869.

Armas Jacobson!

Sa küsid, mispärast ma nii kaua oodata lasin? Lihtsalt seepärast, et arvasin end kaotanud olevat need meloodiad, mis Sa mulle saatsid — lõpuks leidsin nad juhtumisi mõne päeva eest jälle üles ning koos nendega Sinu aadressi. Püüan neid seada teistele häälele, kuid Sul peab sellega natuke kannatust olema.<sup>1</sup>

«Rigasche Zeitungist» näen ma, et Sinu projekteeritud eesti seitung tõepoolest ellu astub,<sup>2</sup> — väga rõõmustav — ja seminar palub Sind talle ühe eksemplari saata; selle hinnaasja küllap klaarime lähemal ajal. Selleks suureks ettevõtmiseks soovib Sulle palju õnne

Sinu

Alex. Säbelmann.

1. **Püüan neid seada teistele häälele** — 1869. a veebruaris saadi ametlik luba üldlauupeo korraldamiseks samal suvel; C. R. J. püüdis omalt poolt laulupeo kava rikastada eesti rahvaviiside ja algupäraste koorilauludega ning õhutas A. Saebelmanni selleks kaasa aitama; tema algupärastest koorilauludest võeti ainult kaks laulupeo kavva, muu jäi aga välja ja ilmus osaliselt C. R. J. noodiväljaandes «Vanemuine Kandle healed» I osas (1869).

2. **et Sinu projekteeritud eesti seitung** — Jakobson kavatses juba 1869. a hakata välja andma ajalehte «Valgus», kuid ei saanud selleks luba.

## Armas sõber!

*Siinjuures soovitud noodid — toimi nendega oma heaksarvamise järgi.<sup>1</sup> Sa võid ise hõlpsasti arvata, et minu «Mu isamaa» mulle hullu-pööra röömu tegi, langeks ometi mõlemale teisele uuele /viisile/: «Mu isamaa, nad olid matnud» ja «Sind surmani» sama menu osaks.<sup>2</sup> — Nende Tartus trükkimist ei saa ma enam tühistada,<sup>3</sup> kuigi ma kohe Jannsenile kirjutasin, ikkagi oli Sinu kiri siin Valgas juba kaks nädalat mind oodanud, sest et ma lihavõttevaheaja veetsin Viljandis, Karksis etc. Meeleldi tahaksin ma omada ka Henselti Mo isamaad — aga kuidas ma ta saan?<sup>4</sup> — Parun Wrangell on ära-sõitnud — kui ta varsti koju tuleb, kannan Sinu asja talle meeleldi ette.<sup>5</sup>*

Muutumatu!

Sinu

Alex. Säbelmann

1. **Siinjuures soovitud noodid** — kirja juurde on lisatud neli meeskoorilaulu, mille sõnad on võetud C. R. J. «Kooli Lugemise raamatu» I osast. Need on A. Saebelmanni seades C. R. J. tulevase viisiraamatu «Röömus laulja» jaoks (raamatus trükitud: «Rahulirle meel» — lk 24—25: «Miks sa nutad?» — lk 16—17; «Kodu» — lk 7; viis K. Körberi luuletusele «Kadak» pole ära trükitud).

2. «**Mu isamaa**» — see oli Koidula sõnadele «Mu isamaa on minu arm» loodud A. Saebelmanni koorilaul, mis võeti esimese üldlaulupeo kavasse ja sai suure poolehoidu osaliseks: «**Mu isamaa, nad olid matnud**» — Koidula sõnadele loodud A. Saebelmanni koorilaul, mida tsensor ei lubanud laulupeo kavasse võtta; «**Sind surmani**» — Koidula sõnadele loodud koorilaul, oli üldlaulupeo kavast.

3. **ei saa ma enam tühistada** — C. R. J. aitas esialgu kaasa üldlaulupeo eeltöödele, kuid mai algul hakkas sellele opositsiooni tegema, sest J. V. Jannsen ülistas üleliia eesti rahva «priiust» ja selle toojaid — baltisakslasi. C. R. J. püüdis nähtavasti ka A. Saebelmanni veenda laulupeo tarbetuses ja kavast tagasi võtma oma koorilaulu, kuid kavatsused hilinesid. Saebelmanni laulud jäid kavasse ja tema ise üldlaulupeo teiseks juhatajaks.

4. **Henselti «Mo isamaad»** — kuna A. Saebelmanni «Mu isamaa on minu arm» oli komponeeritud segakoorile, siis laskis C. R. J. laulu omal kulul Peterburi tuntud muusikamehe A. Henselti poolt seada meeskoorile; sellisena ilmus laul ka «Dörptsche Zeitungis» (9. V 1869, nr. 107) ja eribrošüürina.

5. **Wrangell** — vist Wrangell, H. V. Luke mõisa omanik, tegev Valgas mitmes tsiviilametis; pole teada tema suhteid C. R. Jakobsoniga.

## 5.

/Valga/ seminaris, 15. mail 1869.

*Armas sõber, siin on Sulle «Mu isamaa» minu seades.<sup>1</sup> Mõlemad teised värsid on samasuguselt kohandatavad üksikhäältele kui see esimene. «Dörptsche Zeitung» toob oma 107. numbris «Mu isamaa» töötlused nii Henseltilt kui ka Meyerilt, neist vastab viimane enam originaalile.<sup>2</sup> Kes tegi saksakeelse teksti? Kas näeb Sind peo ajal Tartus — mina lähen tõenäoliselt juba nelipühiks sinna.<sup>3</sup> Kas Sinu*

1. «**Mu isamaa**» minu seades — «Mu isamaa on minu arm» oli segakooriseades, nüüd seadis autor laulu meeskoorile ja saatis käesoleva kirjaga koos C. R. Jakobsonile. Sellisena on laul ära trükitud C. R. J. kogumikus «Vanemuine Kandle healed» (Tartu, 1869), lk 9.

2. Meyer, E. — saksa «Liedertafeli» koorijuht Peterburis.

3. **Kas näeb Sind peo ajal Tartus?** — C. R. J. viibis üldlaulupeo ajal Tartus, kuid boikoteeris pidu ega viibinud kontsertidel; ta puutus siiski paljude eestlastega kokku, võib-olla ka A. Saebelmanniga.

laulukogu trükitakse juba?<sup>4</sup> Kui Sul võimalik on, siis lase mõnel meistril enne minu ülejäänud kompositsioon läbi vaadata, küllap on vigu sees.<sup>5</sup> —

Muutumatu  
Sinu  
Alex. Säbelmann

4. **Kas Sinu laulukogu trükitakse juba?** — protestiks üldlaulupeo saksapärase kava vastu koostas C. R. J. uue koorilaulude kogu «Vanemuine Kandle healed», mis sisaldas A. Säbelmanni 3 algupärasest koorilaulu ja 2 eesti rahvaviisi; teos ilmus parajasti laulupeo ajaks.

5. **lase mõnel meistril** — C. R. J. laskis A. Säbelmanni koorilaulud Peterburi muusikameeste poolt läbi vaadata enne kui trükkis «Vanemuine Kandle healed».

6.

*Armas sõber!*

Nähtavasti on üks kiri,<sup>1</sup> mille ma Sulle ülemalloodud kompositsioonidega juba novembri algul saatsin, kaduma läinud, tõenäoliselt seepärast, et ta oli varustatud Sinu endise aadressiga, Pargula.<sup>2</sup> Selle semestri lõpp kuhjas mu koolitöödega üle, nii et muusika varna pidin viskama,<sup>3</sup> ja see'p paraku on see «Valga liiv», millesse minu «muusikaline soon» kuivaks jookseb — jah Leipzig, Leipzig.<sup>4</sup> Rahuldu esialgul eelpoolloodud töödega ja katsu neid, eriti nr. 1, Henseltile esitada;<sup>5</sup> nr 3 on soome rahvaviis, mille olen töödeldud ka kahe soolohääle jaoks klaverisaatega; vaata, kas Sa ei saa teda eestikeelse tekstiga varustada, meloodia on kütkestav. Peatselt rohkem!

Rosenberg ja perekond tervitavad Sind ja õnnelikku uut aastat soovib Sulle<sup>6</sup>

Sinu  
Alex. Säbelmann.

Karksis, 30. det. /18/69.

1. **Nähtavasti on üks kiri** — see kiri pole säilinud.

2. **Sinu endise aadressiga, Pargula** — C. R. J. elas koduõpetajana 1869. a kevadest sügiseni Peterburi lähedal asuvas suvituskohas Pargulas; kõnesoleval momendil oli ta vist juba lahkunud ja siirdunud Peterburi.

3. **kuhjas mu koolitöödega üle** — A. Säbelmann töötas õpetajana Valga seminaris.

4. **jah Leipzig, Leipzig** — A. Säbelmann kavatses muusikat õppima minna Leipzigi konservatooriumi, kuid rahapuuduse pärast ei pääsenud ta sinna.

5. **Rahuldu esialgu eelpoolloodud töödega** — A. Säbelmanni kirja juurde kuulub 3 tema koorilaulu: «Ema ja laps» C. R. Jakobsoni sõnadele; rahvaviisi seade «Arg kosilane» Fr. R. Kreutzwaldi sõnadele; soome rahvaviis sõnadele «Suomen salossa» A. Säbelmanni meeskooriseades. Need kompositsioonid on trükitud C. R. J. kogumikus «Vanemuine Kandle healed» II vihus (Tartu 1871), vastavalt lehekülgedele 22—27, 4—5.

6. **Rosenberg, G.** — vt kiri 2. viide 4.

7.

*Armas sõber!*

**Kui Sa tahad ja saad juuresolevad rahvalaulud,<sup>1</sup> mis ma ühe läti laulukogu tarbeks harmoniseerisin, ka eesti rahvale kättesaadavaks teha, neile eestikeelse /teksti/ alla asetades, siis tee seda. Nr 5**

1. **juuresolevad rahvalaulud** — kirja juures pole noodilisandusi; võimalik, et need olid koorilaulud, mis C. R. J. trükkis oma noodikogumikus «Vanemuine Kandle healed» II osas (Tartu. 1871).



aga on küll vaevalt laul/dav/ ja ma kirjutasin ta ainult rohkem stuudiumi pärast; kui Sina /saaksid/ selle Henseltile läbivaatamiseks anda, oleks see mulle loomulikult väga meeltemööda. Kevadeks loodan ma kindlasti mõne laulu/viisi/ valmis saada, mul on ainult puudus tekstist, ja Sul on täiesti õigus, et tekst peab vaimustama ja virgutama, et muusika sama tühjaks ja igavaks ei väärataks kui luuletus. Dr. Schultzi poolt mulle läkitatud luuletused on nüisugused, et ma neist midagi teha ei oska.<sup>2</sup>

Minule Leipzigi viibimise toetuseks «Kandle häälte» müügitulust mõeldud abiraha eest tänan kõigest südamest!<sup>3</sup> Aga ütle, mis loevad 100—150 rbl siin, kus mul 3 aasta jooksul, mis minu täielikuks väljaõppeks vähemalt tarvis on, peaaegu 10 korda enam vaja läheb? Nii kurb kui see on, ometi näen ma, et aegamööda kõik minu tulised soovid luhta lähevad ning jätan juba nüüd peaaegu kõik lootused end üles hüvata selle kõrgusele, sest et puudub hoob — rumal raha.

Kas dr. Schultz ei saanud vahest kätte minu vastuse /tema/ kirja peale? — või kuidas pean vastasel korral/ mõistma Sinu sõnu «tema vastu tuleb armastusväärne olla.»<sup>4</sup>

Endist viisi  
Sinu  
Alex. Säbelmann.

Seminaris, 1. märtsil 70.

2. Schultz-Bertram, G. — baltisaksa literaat, tol ajal tsensor Peterburis.

3. Minule Leipzigi viibimise toetuseks A. Säbelmann ei läinud Leipzigi.

4. A. Säbelmanni kirjade juures leidub veel 2 lahtist lehte tema kompositsioonidega.

Kommenteerinud RUDOLF PÖLDMÄE

Рене Клер «Кино вчера, кино сегодня». Москва. Прогресс, 1981 г., 360 стр., тираж 30 000.

Prantsuse filmirežissööri René Clairi (1898—1981) raamat «Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui» (Editions Gallimard, 1970) ilmus 1981. aastal venekeelses tõlkes. eessõna raamatule kirjutas Sergei Jutkevits. Iseloomustades autorit, leiab ta selle olevat oma nime väärilise—«clair» tähendab prantsuse keeles «selge». Nii on ka kunstniku loomingutee olnud üldjoones selge ja järjekindel. Oma põlvkonna režissööride hulgas (Jean Renoir, Jean Vigo, Jean Epstein) on René Clairi iseloomustatud kui kõige «prantsusepärasemat» ja kõige «filmilikumat» režissööri. Kõige prantsusepärasem — sellepärast, et ta on ülimalt rahvuslik kunstnik: selge gallia mõistus ühendatud pisut iroonilise, kuid mitte kurja pilkega; colas-breugnonlik eluarmastus kõrvuti kerge skepsisega; ehe lüürika, mis pole muutunud sentimentaalsuseks; viimistletud meisterlikkus, mitte eesmärk omaette, vaid ideede ja tunnete teenistuses.

Kõige filmilikum — sest iga oma filmiga on režissöör püüdnud lahendada uut kinematograafilist ülesannet, olles armunud võimalustesse, mida kunstnikule pakub filmitehnika.

René Clairi üheks esimeseks filmiks oli «Antrakt» Francis Picabia stsenaariumi järgi. See on prantsuse avangardismi üks tuntum töö, mille kohta keegi filmikriitik kirjutas: «... see film on endiselt noor, ka täna veel tahaks teda välja vilistada.»

R. Clairi paremateks töödeks, mis kuuluvad filmikunsti varamusse, on «Pariisi katuste all», «Viimane miljardär», «14. juuli», «Ölgkübar», «Miljon», «Kogu maailma kuld», «Saatana ilu», «Suured ma-

nöövrid». Tema armastatud kangelasteks on tavalised inimesed.

Raamatusse «Kino eile, kino täna» on R. Clair koondanud oma artiklid aastatest 1922—1950 ja 1955—1970. Artiklite ülesehituses on ta kasutanud originaalset vormi — dialoogi iseendaga, vastandades või kinnitades oma 20. aastate mõteteavaldusi 50. ja 70. aastate tõekspidamistega. Selgub, et milleski põhilises on autor jäänud ustavaks oma ideaalidele, mis tekkisid juba 20. aastatel. Seda tõendavad nii tema filmid kui ka käesolevas raamatus avaldatud mõtted.

Kõige valusamateks teemadeks, mille ümber autori mõte pidevalt keerleb, on tummfilmi ja helifilmi võrdlus, filmi- ja teatrikunsti vahekord, kino allutamine kapitali võimule, elitaarse ja massikino probleem.

Kas film kaotas midagi seoses heli tulekuga? Sõna pole kunagi nii väljendusriikas kui žest. Selgub, et seda leiutist ei saanud alguses sugugi vaimustus, vaid juhtivate filmikunstnike murelikud mõtted. Seejuures ei olnud poleemika suunatud niivõrd heli vastu, kuivõrd selle õigele kasutamisele filmis. Nii asusid (omavahel kokku leppimata) üheaegselt opositsiooni heli vastu NSV Liidus Eisensteini, Pudovkin, Aleksandrov, USA-s Chaplin, Stroheim, Murnau, Vidor. Nõukogude kinenaistide manifestis seisib: «Igasuguse sõna lisamine stseenile, mis meenutab teatrit, tapab filmi kui lavastuse, kuna sõna ei harmoneeru tervikuga, mis tekib üksikutest kaadritest.» Sellest lähtudes tõstis Georges Sadoul filmikunsti olemusena esile montaaži, mis on tõepoolest omane vaid sellele kunstile. Sellest lähtub ka R. Clairi kriitika filmide pihta, milles kasutatakse teatrikunsti võtteid. Ta esitab küsimuse: «Missugune oleks film, kui ta oleks tekkinud enne teatrit?» Vaadeldes prantsuse filmikunsti, leiab autor, et selle suurim viga peitub just teatraalsuses. «Prants-

lased on jäänud ikkagi ladinlasteks, kes armastavad ilukõnet. Nende filmides on raske leida peamist «motiivi», mida võib kujundlikult edasi arendada. Ameeriklased leidsid selle enne, sest nad mõtlesid vähem, samuti rootslased — sest mõtlesid rohkem.»

Valusaks probleemiks René Clairile on filmikunsti muutumine kaubaks. Kirjeldades Hollywoodi filmitööstust, sõnab ta kibestunult: «Ainult harjumusest nimetatakse seal režissööride nimesid. Vaid mõningate eranditega ei maksa nende nimed rohkem kui kassiiri oma, kes pangatähele allkirja annab, mis aga selle väärtust ei mõjuta. Tavaliselt on need ametnikud, kes alluvad kontsernile. Pole lõppu väikestel ja suurtel reetmistel, mida kino vastu teevad inimesed, keda ta toidab.»

Kommertsfilmide levikuga on seotud ka suure hulga labast vägivalda ja erootikat kujutavate filmide fabritseerimine, mille vastu R. Clair teravalt sõna võtab: «Tahaks appi kutsuda tsensuuri, sotsioloogi või psühholoogi, et kaitsta inimeste tundlikkust. Inimesed, kes korjavad allkirju poliitilise vägivalda vastu, on samal ajal valmis jälgima seda kinos või teatris. A. Hitchcock on õelnud, et pole midagi meeldivamat hirmutundest, mis tekib lugemisel või vaatamisel, kui istud mugavas tugitoolis ja ei riski millegagi. See peen epikuurlus on mõnu, nii nagu gurmaani, kes istub rikkalikult kaetud laua taga, tekib veelgi parem isu, mõeldes, et pool inimekonnast nälgib. Kui keelatakse relva näitamine ekraanil, jääksid paljud kinematograafistid tööta.»

Clair ei poolda ka elitaarse kunsti eraldumist. Kino heaks omapäraks pidas ta 20. aastatel just selle rahvalikkust. Kui poeesia, muusika ja plastilised kunstid muutusid üha enam vastuvõetavaks vaid suletud ringile, kus mängureegleid tundsid vaid professionaalid, siis kino oli mõeldud rahvahulkadele. Seejuures oli Clair kõige rohkem nõus Majakovskiga, kes on õelnud: «Kunst ei sünni rahvalikuks — selleks muutub ta ühiste jõupingutuste tulemusena.»

Oma raamatut alustab R. Clair põhjendusega, miks ta selle kirjutas, nimelt mõttega, et ajaloolase jaoks pole olemas dokumenti, mis ei ärataks tähelepanu. «Mõne aja pärast ei mõista noored inimesed enam, mida tähendas sõna «kino» ter-

ve põlvkonna jaoks. See sõna saab kindlasti uue mõtte. Kuid millise? Kino peegeldab kahtlemata oma aega. Mõõdunud aja filmide kohta öeldakse, et need on vananenud. Ent mitte filmid pole vananenud, vaid meie olemine muutunud. Film näitab meid sellistena, nagu me olime siis — tollaslete žestide, liigutuste, mõtete või riietusega. Film võimaldab seda jäädvustada.»

Ajaloolise väärtuse kõrval on raamatus renéclairlikku teravmeelsust, põhjalikkust, fantaasialendu, mis nõuab autori mõtte jälgimiseks süvenenud lugemist.

TIIA PARKER

Muresid on iga päev, igal pool ja igas töös. Elu ilma nendeta pole võimalik. Ka muuseumis, mida asjatundmatu kõrvaltvaataja peab tavaliselt vaikuse ja nostalgia pärusmaaks.

Teatri- ja Muusikamuuseumil on üks ja peamine mure — majaküsimus. Selle varna kipud tahes-tahtmata heitma ka paljusid teisi — mõltega, et kui see laheneks, siis... Ent mitte sellest ei taha praegu rääkida. Kui võtta oma mured pagasis ette väike sorteerimine ja süstematiseerimine, koorub välja üks suur ja püsiv «teema», mille pärast südant valutada ei peaks kuuluma ainuüksi muuseumi kompetentsi. See on — meie tänase teatri jäädvustamine.

Missugusel määral ja kuivõrd see üldse võimalik, on omaette probleem. Küllap on terake tõlt nende seisukohas, kes sellesse ei usu. Arvan ka ise, et see on saavutatav ainult püürini, kus algab teatrikunsti müsteerium, tema seletamatu salapära. Ent arutlus selle, iseenesest küllalt põneva küsimuse ümber ei kuulu tänase väljaastumise raamidesse. Ja samal ajal ei õigusta see meid ka lootusetult käega lööma. Peame olema realistid ning tegutsema nendes piirides, mida lubavad praegu olemasolevad materiaalsed ning tehnilised võimalused. Ning võtma nendest maksimumi, et meile peatselt ei hakataks ette heitma ühepäevaperemehelikkust ja hoolimatust meie enese loodava kultuuritraditsiooni vastu.

Alustada tahaks kõige lihtsamaist, «asistest» tähistest — kavalehtedest ning müürilehtedest. Nendest saab lavastuse ning teatrisündmuse dokumenteerimine muuseumis alguse. Peaks olema vaieldamatu, et ilmunud sellelaadsed trükised oleksid esindatud sajaprotsendiliselt. Paraku ei ole see hoopiski nõnda. Mida aasta edasi, seda hõredamaks kipuvad nende kogud jääma. Kirjade välja-  
saatmisest selles küsimuses pole tulu.

Paremini mõjub küll isiklik kohaleminek, mõne teatri puhul isegi see müte. Täistulemust ei saa nüümoodigi kätte. Aasta kavalehed korjab administraator kapi-põhjust kokku, kuid müürilehtedest võetakse vaid veel kättejuhtuvad. Kaotsi lähevad spetsiaalselt kujundatud teatriplakadid. Neid kasutavad «Vanalinna Stuudio» ja «Vanemuine», viimaselt pole aga aastate jooksul neid enam saanud. Kava- ja müürilehtede regulaarne laekumine — see on ainus tagasihoidlik ning hea tahtmise korral rahulikult täidetav soov, mille muuseum praegu teatri-tele esitab. Nendepoolne ükskõiksus iseenese loometöö säilitamise vastu on aastatepikkuste kogemustega ammu teatavaks võetud, ent tõsiasi, et see ajaga süveneb, on halb märk. Kummaline tundub praegu tagasi mõelda, et just teatriinimesed-praktikud leidsid kunagi huvi ja aega panna alus meie teatrikogudele. Näitlejad Heino Vaks, Toomas Tõnu, Albert Üksip ja Hugo Laur. Kolm viimast asutasid ning kogusid kokku oma-aegse rikkaliku, hästikorrastatud «Estonia» arhivimuuseumi, mille esimene ekspositsiooni tuli teatri jalutusruumi Albert Üksipilt.

Veel kümmekonna aasta eest paljuräägitud teatrifoto olukord on viimasel ajal tublisti paranenud. Meie teatri-juures, ka perifeerias, tegutses arvustatavaid, stabiilse kvaliteediga töötavaid fotomehi. Ent töötulemuste laekumise ga jondi ei saa rahul olla. Vähe tulemusi on andnud isiklikud pöördumised. Tänaseid toimetusi, mis pole just tähtjalised, visatakse lihtsalt homse varna. Tagajärg on aga see, et muuseumil tekib juba praegu raskusi ühe oma olulisema teatripropagandistliku funktsiooni — näituste koostamise ja eksponeerimise täitmisel, samuti ajakirjanduse ja televisiooni soovide rahuldamisel.

Endiselt püsib aktuaalsena päevakor-

ral lavakujundajate lõõ säilitamine foto vahendusel. Praegune teatritefoto annab sellest väga vähe teavet. Küllap on siingi omad põhjused, mille üle asjatundmatu ei või kohut mõista. Ent hea tahtmise juures saab anda pildistamisproovi ajal nüsuguse valguse, mis võimaldab fotograafil lavapildi täielikult fikseerida. Jällegi ainult natuke jõu- ja ajakulu nõudev pisiasi, mille tulemused end kuhjaga tasuvad.

1969. aastal alustas muuseum «Eesti Reklaamfilmis» abiga lavastus- ja rollikatkendite filmimist. Teatrikunstis säilitamispüüded kinovahendite abiga on jällegi omaette probleem. Kuid ühisel ettevõtmisel saadud ligi neljatunnisel filmiprogrammil (14 aasta jooksul!) on kahtlemata hindamatu kultuurilooline väärtus. Kultuuriministeerium eraldas selleks alguses summa, millega saime filmida 3—4 vüie- kuni kümneminutist episoodi aastas. Ajaga on raha rõhkem kui kahekordselt kokku kuivanud, filmimishinnad tõusu suunas korrigeeritud ning praegu käib jõud üle ainult ühest kümneminutisest katkendist. Oleme paaril viimasel korral proovinud sellesse kitsasse raami suruda lavastust kui tervikut haaravat lühimontaaži. Esimene katse «Põrgupõhja uue Vanapaganaga» õnnestus. Arusaadavalt on see võimalik seal, kus lavastaja ise asja vastu huvi tunneb ja aktiivselt osaleb. Kus aga oleme koos filmijatega kohanud hoolimatust ning vastuseisugi, pole see jätnud ka lõpptulemusele mõju avaldamata. On ülimalt kahetsusväärne, et ressurside nappuse tõttu oleme sunnitud filmimisplaanidest täielikult välja lülitama ooperi ja balleti. Oma videoseade, mille võimalustest ja vajadusest Teatri- ja Muusikamuuseumis Peedu Ojamaa ajakirja juuninumbris nii perspektiivikalt kirjutas ning mis aitaks probleemi täies ulatuses lahendada, on muuseumile praegu ulmelugu. Samuti videolintide säilitamiseks spetsiaalselt kohandatud ruum.

Üheks oluliseks lõiguks muuseumi lõõs peaks saama suuliste mälestuste kogumine. See on tänane toiming, millega ei tohiks oodata, sest lahkudes viivad inimesed need mälestused endaga kaasa. Jutuajamisteks kvaliteetse salvestusaparaadi juures puudub praegu võimalus.

Asjaajamised muuseumi helikabineti loomiseks on käimas. Ent nii nüüd kui ka edaspidi jääb tavaline operatiivne magnetofon selles osas muuseumilõõtaja põhiliseks abimeheks. Seda saab kaentlasse haarata, sellega saab kohapeal lindistada huvitavaid proove, arutluskoosolekuid, kohtumisi ning minna koju nende juurde, kel liikumine raske. Lõõ lõpp on aga see, et pole lindikassette. Lihtsalt pole, ning siin ei aita ei vägi ega võim. Kas selle taha jääbki kinni väärt kavatsuse teokstegemine? Kus! leida rõhtu, mis avitaks?

Nõnda siis — üks mure, üheksa last. Väikesed ja suured, igapäised, asised, maised ja materiaalsed. Meie tänase teatri jäädvustamise sihivärasest kompleksusest (ning selle vajaduse mõistmisestki!) oleme veel väga kaugel. Inimene on kummaline olend. Ta otsib ja säilitab, kannab kivi kivi haaval kokku mineviku mälestisi, mis ta üsna sageli ise hoolimatuses ja kirgedemõllus purustanud. Ent vähe hoolib ta selle kohesest tallelepanekust, mida ise kaasajal loob. Omeli on juba praegu meie võimuses, et muuseumilõõtaja või ajaloolane paari inimpõlve pärast ei tarvitseks tunda otsimisvõõva mõne kava- või müürilehe pärast. (Kui see talle enam üldse kunagi pihku puutub!) Jätkem talle aega ja võimalust suuremate ülesannetega tegelda!

LILIAN KIREPE.

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

## ТЕАТР

### МХАТ в Таллине (29)

В беседе о гастролях Художественного театра принимают участие заместитель министра культуры ЭССР Яак Виллер, начальник Управления театров Министерства культуры ЭССР, кандидат филологических наук Мярт Кудо, главный редактор репертуарной коллегии Вильо Салдре и редакторы коллегии кандидат искусствоведения Кади Ванавески, Лилян Веллеранд и Яак Аллик. Речь идет о показанных МХАТом в Таллине спектаклях «Иванов», «Последние», «Тартюф», «Обвал», «Наедине со всеми». Мысли, возникшие во время спектаклей и проблемы, вставшие в ходе обсуждения, сопоставляются с театральной жизнью республики.

### А. ГЕЛЬМАН — Что хочет пьеса от зрителя (40)

Статья известного советского драматурга А. Гельмана о факторах воздействия пьесы на зрителя и требованиях, предъявляемых пьесе, переведена из 4-й книжки альманаха «Современная драматургия» за прошлый год.

### Ю. ТОНТС — Меняющийся Гельман на эстонской сцене (45)

Литературный и театральный критик Юло Тонтс анализирует две постановки по пьесе А. Гельмана «Наедине со всеми» в Молодежном театре ЭССР (постановщик Калью Комиссаров) и в Русском драматическом театре ЭССР (постановщик Леонид Шевцов).

В Гельмане-драматурге автор статьи отдает предпочтение публицисту, резко заостряющему социальные проблемы. Попытки сделать свои последние пьесы более психологичными — не самый плодотворный путь для Гельмана, считает Ю. Тонтс. И в пьесе «Наедине со всеми», по мнению критика, психологический анализ весьма слаб, а социальный аспект смазан.

Спектакль Молодежного театра точнее следует замыслу сегодняшнего Гельмана-драматурга со всеми его слабыми и сильными сторонами. В Русском драматическом театре постарались еще более углубить психологический аспект, однако здесь результат получился неровным, а социальная проблематика от этого пострадала еще больше.

### М. ВИСНАП — Сезоны для разгона. Который по счету? (52)

Обзор театрального сезона 1982/83 в Вильяндиском театре «Угала» принадлежит веру студентки V курса отделения журналистики ТГУ. Автор подробно рассматривает три спектакля, наиболее характерные, на ее взгляд, для сегодняшнего теат-

ра «Угала» с точки зрения как удач, так и просчетов. Это «На дне» М. Горького (пост. Яап Тооминг), «Герой» Дж. Синга (пост. Прийт Педаяс) и «Язон» С. Шалтыяниса (пост. Вейко Юриссон). Обзор также знакомит читателей с постановками пьес И. Друце «Во имя земли и солнца» и Э. Олби «Все в саду» (постановщики соответственно Каарин Райд и Лембит Петерсон). Театральный сезон заканчивался уже без художественного руководителя театра Я. Тооминга, так сказать, в ожидании нового лидера и был неровным, а лучший спектакль года так и не состоялся. Театр словно испытывал себя и зрителя.

### В. РАУН — Народные театры: вперед или назад? (70)

Статья затрагивает актуальные для народных театров вопросы. Рассуждения автора основаны на впечатлениях от весеннего смотра II народных театров республики. Основное внимание уделено соотношению профессионального и самодеятельного искусства.

### Есть одна забота (90)

Заведующая театральным отделом республиканского Музея театра и музыки Л. Кирепе делится заботами по поводу того, что мешает нормальной жизни музея.

## МУЗЫКА

### Отвечает АННА ЭКСТОН (2)

В сентябре встретила свое 75-летие Анна Экстон. Ее жизнь неразрывно связана с балетом. Сегодня она вспоминает свои первые шаги на профессиональной сцене в Антверпене, где, кстати, и побывала недавно вновь. Разумеется, А. Экстон затрагивает и проблемы сегодняшнего балета. Интересно ведет ее бывший ученик, художник театра «Эстония» К.-А. Пююман.

### А. ТАММЕ — О ресторанной музыке (16)

Музыкальный фойе, на котором проводят досуг гости таллинских ресторанов, оставляет желать лучшего, считает автор статьи. Музыкантам ансамблей зачастую не хватает профессионализма и вкуса в выборе репертуара, заметно, что тон выступления обычно задают певцы. Автор размышляет о пользе создания объединения музыкантов, способного решить затронутые проблемы.

### И. ГАРШНЕК — Сад музыки (24)

Автор подводит итоги десятилетней деятельности ансамбля старинной музыки «Hortus musicus», рассказывает о творческих идеалах и намерениях ансамбля.

**М. ВАЙТМАА** — «Проданная невеста». Весенняя премьера (61)

Рецензия на постановку в театре «Эстолия» оперы Сметаны. Премьера состоялась 26 февраля с. г. Постановщик А. Э. Керге, дирижеры П. Лилье, Э. Нягеле, П. Мяги. Основные партии исполняют: А. Каал, Х. Салло, М. Хаамер, Х. Раамат (Марженка), Х. Круум, П. Кууск, Р. Гурьев (Шик), М. Палм, Т. Майсте (Кекал), Т. Тралла, А. Колю, Р. Гурьев (Вашек).

**Письма А. Кунилайда-Сябелманна К. Р. Якобсону** (82)

Письма эстонского композитора минувшего столетия общественному деятелю комментирует литературовед Рудольф Пылдымя.

---

## КИНО

**Призы XIII Московского международного кинофестиваля** (8)

**Н. ЗОРКАЯ** — Золотая «Васса» (13)

Московский киновед рецензирует один из фильмов, получивших золотой приз на Московском международном кинофестивале (реж. Г. Панфилов, «Мосфильм»). Рецензент отмечает, что для фильма «Васса» характерны черты, свойственные лучшим лентам, показанным на этом фестивале, в том числе и аналитический подход к материалу. В данном случае глубоко исследуется определенный исторический период российской жизни — капитализм начала XX века, — порождающий конкретный социально-психологический тип. Автор отмечает яркость и типичность созданных в фильме образов. Трагизм горьковского произведения передан средствами кино с социальной и художественной убедительностью.

**Х. ЛИНДЕПУУ** — Ода старому дубу (69)

Рецензия на документальную киноленту «Цена сегодняшнего дня» (сценарист и режиссер П. Нукс, оператор Х. Рехе, «Эстонский телефильм»). Рецензент высоко оценивает фильм-портрет людей, любящих землю и труд земледельца. «Подметить чудо в будничном течении жизни, так можно сформулировать стремление авторов фильма, — пишет рецензент. — Приглядательная красота отлично выполненного дела (правильно прожитой жизни) — вот на чем основывается строгая поэтичность фильма.»

**О факторах, способствующих дальнейшему развитию эстонского киноискусства и тормозящих его** — заметка с пленума Союза кинематографистов ЭССР (77)

Пленум состоялся 25 мая с. г. В решении пленума подчеркивается необходимость тесного сотрудничества творческих, производственных и руководящих организаций, связанных с созданием фильмов, а также совершенствования общего руководства и перспективного планирования работы кинематографистов республики.

Публикуются также три выступления.

Первый секретарь Союза кинематографистов Эстонии **Калле Кийск** затронул в своем выступлении проблемы комплексного руководства и перспективы планирования нашей кинематографией, подчеркнул о возросшем мастерстве создателей кинофильмов.

**Татьяна Эльманович** — киновед, секретарь правления Союза кинематографистов ЭССР — в своем выступлении отметила появление целого ряда кинолент о современной производственной студии РСФСР и отсутствие современной тематики в творчестве эстонских кинематографистов, работающих над художественными фильмами. Параллельно, в качестве положительного примера приводится эстонская кинодокументалистика. Т. Эльманович также высказала мысли о необходимости дальнейшего развития эстонского телефильма и подчеркнула необходимость ориентироваться на талантливых создателей фильмов.

Сценарист, режиссер и оператор **Андрес Сёёт** размышляет о проблемах грядущего поколения в кино, о не совсем совершенной системе планирования кинопроизводства.

---

## РАЗНОЕ

**VA DEMECUM** (88)

Т. Паркер реферировал книгу известного французского киновежесера Рене Клера «Кино вчера, кино сегодня» («Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui», Paris, 1970). (84)

**А. ЛУПАНДИНА** — Советская сценография на Пражском quadriennale (96)

В статье идет речь об участии советских театральных художников в международной выставке, которая проводится каждые четыре года под эгидой Пражского института театра и Международной организации оформителей сцены и театральных техников (OISTT). Эстонских театральных художников представляли Рийна Бабичева и Туулики Толли, работы которых высоко оценила автор статьи.

---

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

---

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

---

THEATRE, MUSIC, CINEMA OF TOBER 1983  
 JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY  
 COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS  
 AND THE THEATRICAL SOCIETY OF THE ESTONIAN S.S.R.

## THEATRE

### The Art Theatre in Tallinn (29)

The guest performances given by the Gorky Moscow Academic Art Theatre (MIAT) are discussed by Jaak Viller, Deputy Minister of Culture of the ESSR, Märt Kubo, Ph. D., Chief of the Theatrical Department for the Ministry of Culture, Viljo Saldre, editor in chief of the Board of the Repertoire and editors Kadi Vanaveski, M.F.A., Lilian Vellerand and Jaak Allik. In the light of their impressions and some problems which arose they draw comparisons with the Estonian theatre. The following MIAT productions seen in Tallinn are under discussion: *Ivanov*, *The Last Ones*, *Tartuffe*, *An Avalanche*, *Eye to Eye with All*.

### A. GELMAN. What does a play require of the audience? (40)

An article by the well-known Soviet dramatist A. Gelman on the influence that a play exerts and on the requirements that a play should meet is translated from the almanac *Sovremennaya Dramaturgiya* No. 4, 1982.

### U. TONTS. The changing Gelman on the Estonian stage (45)

The literary and theatre critic Ülo Tonts reviews two productions of A. Gelman's play *Eye to Eye with All* (*Haaduse ko osesma*) in the State Youth Theatre of the ESSR (stage directing by K. Komissarov) and in the State Russian Drama Theatre of the ESSR (stage directing by I. Shevtsov). The reviewer prefers the style typical of the earlier Gelman, the dramatist — his socio-political approach which brought a vital problem into a focus, his attempt at a more psychological treatment. The reviewer does not detect any deep psychological analysis in the play *Eye to Eye with All* and in his opinion the presentation of social problems is weak. When comparing the two Estonian productions, he concludes that the one produced by the Youth Theatre follows the author more closely (thus also reflecting the author's strong and weak sides) and the one produced by the Russian Drama Theatre tends to be more psychologically oriented, the result, however, being an uneven and socially unpointed performance.

### M. VISNAP. Gaining momentum. For how long? (52)

The survey of the 1982/83 season in the Ugala Drama Theatre at Viljandi, written by a fifth-year student in journalism at the Tartu State University. The author dwells on three productions treating them as the most typical of the Ugala blend of today and yesterday, of its success and failure, of the

present-day state of the theatre. They are: M. Gorky's *The Lower Depths* (stage director - Jaan Tooming), J. Synge's *The Playboy of the Western World* (stage director - Priit Pedajas) and S. Shal'ten's *Jason* (stage director - Veiko Jürisson). Two more productions have been commented on: I. Dru'tse's *On Behalf of the Earth and the Sun* (stage director - Kaarin Raid) and E. Albet's *Everything in the Garden* (stage director - Lembit Peterson). The season, ending with the departure of J. Tooming, chief stage director, and leaving the theatre in expectation of a new leader, was in itself uneven, with the hit remaining unborn, which makes one think that the theatre is feeling about for its audience and itself.

### V. RAUN. The amateur theatres: forward or backward? (70)

The article treats some current problems in the amateur theatres against the background of the 11th National Spring Festival of the Amateur Theatres concentrating on the relationship between professional and amateur art.

### L. KIREPE. A worry (90)

Lilian Kirepe, chief of the theatrical department of the Theatre and Music Museum is concerned with difficulties which prevent normal work in the museum.

## MUSIC

### ANNA EKSTON answers (2)

Anna Ekston, who celebrated her 75th birthday on Sept. 15, recalls her first steps on the professional stage in the Antwerp theatre which she revisited this spring, 50 years later. She then goes on discussing some problems of contemporary Estonian ballet. The interview has been put down by K.-A. Püüman, A. Ekston's former student, now a theatrical designer in the Estonia Theatre.

### A. TAMME. The music in the restaurants (16)

The author considers some problems which are connected with the music played in the Tallinn restaurants claiming that the situation is far from normal. The people who come to play in the restaurants have too little professional training, their repertoire is unvarying and the vocals usually dominate the groups. Further, the author "dreams" of a board of musicians who would tackle the above-mentioned problems.



## I. GARSHNEK. The music gardeners (24)

The article gives a general account of the activities of Hortus Musicus, an Estonian old music ensemble, stating the principles that guide their work and their ideals and aspirations.

## M. VAITMAA. The Bartered Bride in the spring season (61)

A review of Smetana's opera *The Bartered Bride* which had its first performance in the State Academic Estonia Theatre on Feb. 26. The opera was produced by A.-E. Kerge and conducted by P. Lilje, E. Nõgene and P. Mägi. The title roles are played by A. Kaal, H. Sallo, M. Haamer, H. Raamat (as Maženka), H. Krumm, I. Kuusk, R. Gurjev (as Jenik), M. Palm, T. Maiste (as Kecal), T. Tralla, A. Kollo, R. Gurjev (as Vashek).

## A. Kunileid-Saebelmann's letters to C. R. Jakobson (82)

Rudolf Põldmäe comments on the letters sent by A. Kunileid, Estonian composer from the last century, to C. R. Jakobson.

## CINEMA

### The prizes awarded at the 13th Moscow International Film Festival (8)

## N. ZORKAYA. The golden Vassa (13)

The author, a Moscow film critic reviews the film *Vassa* (directed by G. Panfilov, the Mosfilm studio) which received one of the gold medals on the Moscow International Film Festival. The reviewer considers the film to be analytical like other better works presented on the festival. *Vassa* analyses a certain period from Russian later history, a certain social stratum, resulting in a certain human character, or more exactly, in a certain sociopsychological type. The reviewer states that the revival of the image of the «queer» capitalism in the film is vivid and characteristic.

The film version matches the tragic quality of Gorky's work with the verity of its social and artistic analysis.

## H. LINDEPUU. An ode to an old oak-tree (69)

A review of the documentary *The Rays of the Moon* (script and directing by P. Puks, camera by H. Rehe, the Estonian Telefilm studio). The reviewer treats

this film which portrays the country and hard-working people in terms of «a well-constructed film». «To catch the wonder in everyday life» — that is the essence of the authors' attempts expressed in words. The beauty of a well-done work (of a righteously led life) attracts — this is the main idea in the film which derives its poetry from the harsh reality.

### Some favourable and unfavourable factors in the development of the Estonian cinema. The plenary meeting of the Estonian Film Association (77).

A short account of the plenary meeting of the Estonian Film Association held on 25th May. In the resolution adopted by the plenary meeting the necessity for promoting consistent cooperation between all film-making organizations and directing organizations was stressed. Two speeches are presented below.

The First Secretary of the Estonian Film Association **Kaljo Kiisk** treated the problems of complex control and perspective planning in our film industry, emphasizing the fact that our film-makers' team is in better form than ever before.

**Tatjana Elmanovich**, film critic, Secretary of the Estonian Film Association talks about a new tide of Russian feature films dealing with contemporary life and the lack of the same subject in the Estonian feature film (a contrary example is the Estonian documentary). She emphasizes the need for telefilms. Finally, she calls for reliance on talented film-makers.

**Andres Sõot**, scriptwriter, director and cameraman spoke on the problems connected with the rising generation of film-makers and the system of film planning which is very often too inflexible.

## MISCELLANEOUS

### VADEMECUM (88)

T. PARKER gives a digest of the book *The Cinema of Yesterday, the Cinema of Today (Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui, Paris 1970)* by the wellknown French film director René Clair.

### A. LUPANDINA. Soviet scenography on the Prague quadrennium (96)

The article talks about the participation of Soviet theatrical designers in the international exhibition of scenography "The Prague Quadrennium '83" which takes place every four years and is arranged by the Prague Theatrical Institute together with the International Organization of Scenic Painters and Technicians (OISTT). The Estonian school of scenic painting was represented by Riina Babitcheva and Tuulikki Tolli whose work is highly praised by the reviewer.

Väljaandja: kirjastus «Periodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Lõdumisele antud 15. 08. 1983. Trükkimisele antud 28. 09. 1983.

Olsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud trükkipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,5. MB-09613. Tellimuse nr. 2960. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoja. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiaru 17 000.

Slaidid valitud 15. 08. 1983. Podpisano k печати 28. 09. 1983. Бумага 70×100/16. Печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,5. Заказ 2960. MB-09613.

«Театер Музика, Кино» («Театр, Музыка, Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР. Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Таллин, почтовый ящик 51, Нарское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллин. Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 17 000. Цена 75 коп.

Käesoleva aasta suvel võtsid meie kunstnikud viiendat korda osa rahvusvahelisest stsenaografia näitusest Prahast. Selline näitus toimub kord nelja aasta jooksul ja tema korraldajaks on Praha Teatriinstituut koos Rahvusvahelise lavakujundajate ja teatritehnikute organisatsiooniga (OISTT).

Nõukogude väljapanekus osalejate koosseis erines sel korral oluliselt eelmistest näitustest, kus regulaarselt eksponeeriti meie maa juhtivate teatrikunstnike töid, kvadriennaali laureaadid on olnud D. Borovski, E. Kotšergin, I. Sumbatašvili, D. Lider, V. Levental jt. Seekord oli Nõukogude Liit esindatud noorte, alla 35-aastaste kunstnike töödega. Osavõtjaid oli 60, mis sümboliseeris 60 aastat Nõukogude Liidu moodustamisest. Meie ekspositsioonis olid esindatud seejuures kõik olulisemad teatrikunstnikke ettevalmistavad õppeasutused ja keskused, seega kõige erinevamad koolkonnad. Iga kunstnik oli esindatud 2–3 tööga, mis kogusummas andis ülevaate nõukogude nüüdisaegse lavakujunduskunsti põhitendentsidest. Neiks võiks pidada näidendi dramaturgilisele konfliktile vastava ühtse plastilise kujundi loomist koos uuel tasemel tagasipöördu-misega lavaruumi pildikaupa lahendusele. Samal ajal räägivad noorte kunstnike tööd ka uutest otsingutest, mida iseloomustab suhtumine lavaruumisse kui iseseisvasse tervikmaailmasse, teatritehnika ning lavastusvõtete estetiseerimine, keerukam värvikasutamine. Paljud noored kunstnikud lähtuvad otseselt oma õpetajate E. Kotšergini, D. Lideri, V. Leventali, M.-L. Küla, A. Freibergsi tehtust.

Noored andekad lavakujundajad töötavad paljudes meie maa teatrites. Mõnest (V. Arefjev, I. Nesmejanov, A. Jatsovskis, A. Seintsis jt.) on saanud juba peakunstnik, teised lõpetasid alles sel aastal kõrgkooli ning otsivad oma kordumatut teed kunstis.

Eesti lavakujunduskoolkonda esindasid näitusel «Praha kvadriennaal '83» Riina Babiševa ja Tuuliki Tolli. R. Babiševa nimi sai laialt tuntuks pärast 1980. a toimunud Tallinna lavakujundustriennaali. Loomingulises konkurentsisis tuntud meistritega võitis Mari-Liis Küla andekas õpilane selle triennaali auhinna dekoratsioonieskiiside eest lavastustele «Armastus on tugevam kui surm» ning «Vanad ja noored». Praha kvadriennaalile esitas ta W. A. Mozarti lühiooperite «Teatridirektor» ning «Bastien ja Bastienne» (RAT «Estonias») kostüümikavandid. Kostüümide kummaline, kuid täpne siluett, tähelepanelik suhtumine detailidesse, ustavus XVIII sajandi kostüümtraditsioonidele ilma liigse kaldumiseta etnograafilisusse loovad etenduse meeleolu ning kannavad vaataja Mozarti-aegse teatri õhustikku. Babiševa tööd muusikateatris avavad vaatajale noore kunstniku ande uued tahud.

Tema kolleeg Tuuliki Tolli lõpetas ERKI 1982. a ja alles alustab oma loomingulist teed. Kvadriennaalil eksponeeriti tema kostüümieskiise «Viru» varietee *show*-le. Nende koloriit on rafineeritult õrn, iseloom rõhutatult teatraalne. Esikiisides sisaldub vihje tantsijate dünaamikale, graatsiale ning elegantsile. Eesti noortel kunstnikel on kaheldamatu osa nõukogude lavakujunduses tänapäeval toimuvate protsesside täiuslikumas ning igakülgsemas avamises.



