

ENSV Kultuuri-
ministerruumi
ENSV Riikliku
Kinokomitee
ENSV Heliloajate
Liidu
Eesti Kinoliidu ja
ENSV Teatriringu
ajakiri



2 / 1983

veebruar

II aastakäik

Esikaanel: Urve Tauts Carmenina.
G. Vajdla foto

Tagakaanel: Hälli kardnõise kott, valmistatud
1975. a. VIII.
Joonistanud E. Treimut, 1980.



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA JAAK ALLIK

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt. 5,
postiaadress 200090, postkast 51.
Peatoimetaja asetäitja
Vallo Raun, tel. 666-162
Vastutav sekretär
Helju 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
Publitsistikaosakond
Sirje Endre, tel. 445-468
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel. 449-558
Korrektorid
Velly Roots ja Solveig Kriggulson, tel. 432-981
Fotokorrespondent
Armult Reinsalu, tel. 422-551

KUJUNDUS: ALAR ILO



SISUKORD

TEATER

	KÜSIVAD TEATRIÜLIOPILASED — VASTAB ANTS ESKOLA	2
Jevgeni Vahtangov	VÄLJAVÖTTEID PÄEVIKUST JA PROOVI- PROTOKOLLIDEST	9
	ARMASTADA TEATRIT, USKUDA TEMA TULEVIKKU (<i>Vestlusringis M. Knebel, A. Sapiro, Z. Korogodski, I. Veisälõ</i>)	14
Ülo Tonts	VÕIMALUSED JA TULEMUSED (<i>TRA Draamateatri hooaeg 1981/82</i>)	55

MUUSIKA

Ingrid Rüütel	SÜNKRETISMIST JA RAHVAMUUSIKAST	24
Jüri Hain	KOLM KÜSIMUST KALJO PÖLLULE	32
	KUIDAS VALMIB OOPERILAVASTUS («Carmen» RAT «Estonias». <i>Vestlusringis A. Mikk, E. Klas, M. Eensalu, H. Krumm</i>)	46
Gunnar Graps	HELISEVAST NÕIARINGIST II	71
Rudolf Põldmäe	IDA THOMSON (JAKOBSON) — EESTI LAUL- JANNA JA NÄITEJUHT EELMISEL SAJANDIL	83

KINO

Ülev Aaloe	UNGARI FILMIIMEST, ISTVÁN SZABÓST JA «MEFISTOST»	63
Jaan Ruus	KUNINGAS JA KARJAPOISS. <i>Hilisdebüüdi struktuurist («Karjapoiss on kuningas»)</i>	67
Hans Luik	RUJALINE ROOSTEVABA DOKUMENTAALFILM («Ruja»)	69
Märk Soosaar	KANADA FILMIMULJEID	72

	DIALOOG: ÜLO TUULIK SIRJE ENDRE	35
Karin Hallas	EDGAR DEGAS JA LIKUVAD PILDID	96

Fr. R. Kreuzwald

Raamatuokogu

Küsid teatriüliõpilased — vastab Ants Eskola

17. 02. 1982 kogunesid Tallinna Draamateatri väikesesse proovisaali Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstkateedri praeguse III kursuse üliõpilased (tulevane 11. lend), et juttu ajada NSV Liidu rahvakunstniku Ants Eskolaga. Kohtumist juhtis Eesti NSV rahvakunstnik, kursuse juhendaja Mikk Mikiver.

Kuidas teile tundub, kas näitlejaisiksusi on praegu vähem kui näiteks viiekümnendatel aastatel?

Räägitakse jah, aga kas see tõsi on? Ma ei tea. Võib-olla, et on... Võib-olla on põhjus see, et inimene sai siis rohkem aega kujunemiseks. Ma ei tea, aga tundub, et praegu valmib näitleja kiiremini. Võib-olla forsseeritakse tema valmimisprotsessi... Vähestele tuleb hilisema teatritöö käigus omapäraseid jooni juurde.

M. Mikiver: *Kui küsimus esitati, hakkasin ma hirmuga mõtlema, et no kõik need — sina, Karm, Franz Malmsten —, keda ma nüüd tagantjärele oskan pidada väga omanäolisteks näitlejateks — Vaino, Tarmo, Kaliola. Siit võiks aina edasi nimetada teatriajatukku tagasi nimesid, kellega sinagi ei puutunud kokku, aga kuskil ühes hetkes, ühes teatud perioodis olid need nimed eesti teatris koos — nad on kõik ilma koolita.*

A. Eskola: Nad on vist jah, kõik.

Kas kriitika oli tol ajal tugevam, täpsem, näitlejat abistavam kui praegu?

Olen sellele sageli mõelnud. Igatahes kriitikat oli rohkem. Nüüd, kui on esietendus, pead ootama ja passima tükk aega, kas lehes tuleb midagi, iga kord ei tulegi. Siis oli nii, et täna oli esietendus, järgmisel päeval oli kriitika olemas.

Kust te olete kõige rohkem saanud enda jaoks talletada emotsionaalsesse mällu niisugust materjali, mida näitlejal hiljem vaja läheb, kas elust endast või teistest kunstiliikidest?

Seda on raske öelda, kust inimene midagi talletab. Minu arvates igalt poolt veidike. Eriti oma elust ja kogemustest.

Me teame, et te olete tegelnud joonistamise ja maalimisega. Kuidas olete suutnud seda kunstiala ühendada näitlemisega?

Ma olen seda kogu elu tahtnud ja saanud teha. Maalimine on mulle ühtlasi nii puhkus kui ka meelelahutus, lõdvestus pärast suurt pingutust, mida nõuab aeg-ajalt näitlejatöö. Alguses mõtlesin küll, et nad on liiga erinevad, aga nad mõlemad on ju loovad kunstid. Kompositsiooni- ja maitseküsimused, taktitunne — siin on mõlemal kunstil kokkupuutekohti.

Portreesid olete hoopis vähem joonistanud kui maastikke?

Neid olen vähem teinud.

Kuigi tundub, et just portreeterides võiksite avastada uusi jooni inimkarakteris?

Selles mõttes küll, aga tegelikult on olnud teisiti. Inimtüüpide uurimise valdkonnas on näitekunst mulle küllalt andnud.



NSV Liidu noorvakunstnik Ants Eskola 1982. aasta detsembris oma kodus.
A. Reinsalu foto

Kas te pole maalinud ühtegi päriselt väljamõeldud, fantastilist kompositsiooni? Kõik tugineb reaalsusele?

Seda küll. Enamasti kõik reaalsuse pinnal.

Kas lavaloomingus tuginete ka rohkem reaalsele?

Fantaasiasse kaldumine ei ole mulle kunagi sobinud, ei ole loomupärane. See on olnud vastuvõetamatu. Ma lähtun ikka inimesest enesest. Inimese võimed — need ahvatlevad mind kõige rohkem.

Kas te olete spetsiaalselt maalimist-joonistamist õppinud?

Jah, õppisin Kunstiõpetuskoolis. Ja seal läksin siis, kui lugesin lehest kuulutust, et noorte näitlejate vastuvõtt on, igaks juhuks katsetama «Estonia» teatrisse. Ja sain näitlejaks. Olin siis kaheksateistkümnenda-aastane.

Ilma mingi koolita?

Alguses oli teatris midagi koolitaolist. Aga tunnid toimusid ebaregulaarselt. Teatritöö segas nii õppejõude kui ka õpilasi. Teater on ju näitemänguvabrik, mis peab toodangut andma. Ja kuidas sa ka ei taha, inimesed jäävad lõdvaks. Siin on proov ja seal on proov... ja tund jääb ära. Nii et süstemaatilise tööst ei tulnud midagi välja.

Mida te pidite katsetel tegema?

Pidin lugema üht proosalugu ja üht luuletust. See luuletus oli «Üks öö» ja see jäi pooleli. Läks meelest ära. Lauter ütles, et ei ole viga, tulge homme kell 11 siia... Järgmisel päeval ma muidugi läksin ning Lauter ütles, et olen vastu võetud. Vabandasin veel, et mul luuletus meelest ära läks, aga tema ütles, et ei ole viga, tulge teatrisse tööle.

Proosa?

Proosa lugesin ära. Sellega ei juhtunud midagi. Oligi kõik.

Laulda ei lastud?

Ei. Laulda ei lastud. Rütmi vist klaveri juures prooviti.

Aga kui hiljem operetis tuli kaasa teha, kas tantsutunde oli?

Oo-jaa. Tõmmati liistu peale kohe. Ma tegin isegi balletis kaasa, «Giselle'is». Ka Kaarel Karm, kes koos minuga teatrisse tuli, ka tema tantsis, isegi tõstetega. Mina upitasin ka.

Missugune oli nendel aastatel teatrisisene atmosfäär, noorte ning vanade näitlejate omavaheline läbisaamine?

Kuna ruumi oli vähe, siis olime tihti ühises garderoobis, nii vanad kui noored. Juhtus, et mõni näitleja tuli garderoobi ja unustas ukse enda järel kinni panemast. Siis läks keegi vanemaist ukse juurde ja lõi selle vihaga kinni, öeldes, et ega see hobusetall ole. Anti märku, et sa toimisid ebakorrektselt. Pahandusi tuli ikka ette, eriti naiste juures. Naised on nipsakamad ja uhkemad. Teinekord kasvas mõnigi endal üle pea ja andis siis igal võimalikul juhul tunda, et ta mõnda noort tüdrukut ei salli. Seda juhtus tihti.

Aga oli väga meeldivaid inimesi ka. Mulle on jäänud sellest küljest meelde esimene kokkupuude Alfred Sällikuga. Hooaeg oli alanud. Ta tuli teatritrepil minu juurde ja esitles ennast. Mul oli imelik tunne, et tema esitles ennast minule. Ta oli siis teatri esimene tenor ja väga populaarne. Tuli äkki minu juurde ja ütles oma nime. Mina olin kohmetu ja rabatud sellest viisakusest. Lahkeks jäi ta minu vastu alati. Küsis, et kas ma laulan ka? Ma vastasin, et natukene laulan. Tema ütles sellepeale, et, jah, ta kuuleb küll, et mul peaks lauluhäält ikka olema.

4 Ütles: «Te kõnelete niimoodi.» Pärast hakkas mind sokutama laulma

Ants Eskola — Ivanov, Meeli Sõöt — Saša.
A. Tšehhovi «Ivanov» TRA Draamateatris
(lavastaja M. Knebel, esietendus 1971. a.)



Ants Eskola — G. B. Shaw. J. Kilty «Armas
luiskaja» ENSV Riiklikus Noorsooteatris (lavas-
taja V. Panso, esietendus 1966. a.)



ja tema sõber Agu Lüüdik võttiski mind operetti. Alfred Sällik kui inimene on jäänud mulle kogu eluks meelde.

Agaga üldiselt oli näitlejatevaheline läbikäimine hea. Kui ikka elatakse koos, ju siis harjutakse ära.

Kas oli näitlejate kooskäimisi, õhtuid, kus noored ja vanad näitlejad kokku võisid saada?

Neid oli väga vähe. Ainsad kohad, kus noored ja vanad võisid kokku saada, olid juubelietendused. Pärast etendust toimusid banketid. Ükskord kirjutasin oma nime ka banketile. Siis tuldi ütlema, et nii noored ei käi meil banketil. Ma kustutasin oma nime maha.

Agaga «Estonia» valges saalis olid vana-aasta pidulikud ärasaاتمised?

Jah. Kuid seal oli rohkem muud rahvast. Need olid avalikud õhtud. Näitlejate hooajalõpu koosolemist, nagu praegu tehakse, tollal ei olnud.

Kas suvel panite vahel mõne trupi kokku ja esinesite sellega puhkekohtades?

Jah, aga seda sai harva teha, sest etendus kui niisugune oli teatri oma. Teater oli aga eraomand. Mõnikord lubas teater meid mõne tükiga esineda... ja kassa sai pandud oma tasku, näitlejate vahel jagamiseks. Tulu jaotati punktide alusel. Iga osatäitmise eest arvestati teatud arv punkte. See oleneb rolli suurusest. Mida suurem punktide arv, seda rohkem teenisid. Algajad said kaks või kolm punkti.

Te olete palju mänginud, kas teil on omad nipid, mida ainult teie teate? Äkki ütlete meile ka?

Nipid?! Sellega on nii, et mul pole valmis nippe. Kui tulen kogemata millegi taolise peale, siis olen proovinud neid järgmine kord korrata, aga... kahjuks enam ei taba. Ma ei tea, kas meeletu pole enam see, või mis see on, midagi ei tule välja. Püüan meenutada, miks naerdi, millise lause või sõna peale, aga midagi ei tule meelde. Nii et nipp ei jää meelde ja mina seda korrata ei saa, sest mis ma tegin, ma ei tea. Mu füüsis oli siis just selline, et tookord tuli midagi välja, aga sellisesse asendisse ma end enam panna ei saa.

Kuidas teie osa loote?

Väga tõsine küsimus. Retsepte ei oska ma anda. Võin ainult enda koha pealt midagi rääkida. Mõni näitleja näeb vaimusilmas oma rolli ja hakkab seda iseenda peale üle kandma, hakkab jäljendama. Ka mina hakkasin seda kuju tasakesi, väikeste tükikeste kaupa enda peal proovima. Kas istub? Siis ikka suuremate ja suuremate osade kaupa. Ja mis minule tähtis on — ma pean ta häält «kuulma» või tema kõnnakut «nägema». Edasi ma pikkamööda laiendan seda kuju. Lõpuks, kui ta juba suuremalt

Ants Eskola — Hamlet, Mikk Mihiver — Horatio.
W. Shakespeare'i «Hamlet» ENSV Riiklikus Noor-
sooteatris (lavastaja V. Panso, esietendus 1966.a.)



Ants Eskola — Maurus. A. H. Tammsaare—
V. Panso «Inimene ja jumal» Tallinna Draama-
teatris (lavastaja V. Panso, esietendus 1962.a.)

G. Vaidla fotod



jaolt «istub mu keha peal, minu füüsilise peal», siis hakkab teda nägema Umbes niimoodi. Püüan näha seda kuju liikumas, katsun tabada tema karakterit. Ikka rohkem ja rohkem harjutades hakkab mulle äkki mõni koht väga meeldima. Seda ma siis laiendan. Ma pean ütlema, et ilma lavastajata ma üldse midagi teha ei saa. Tema peab minu juures olema. Et vastu võtta need katsed, mis ma teen, et temalt julgustust saada ning kinnitust, et see kõik on vajalik. Üks sisemine hääl minus pidevalt registreerib lavastaja märkuse, oleku, käitumise, hääle nüansi ja see aitab mind lõpliku kuju vormimisel. Ma ei saa teha nii nagu mõned näitlejad, et õpivad osa kusagil kodunurgas ära ja tulevad seda siis esitama. Mulle on vaja teistsuguseid proove. See on nagu võõra pintsaku selga ajamine. Kõigepealt pead oma maha võtma ja siis hakkad võõrast selga panema. See on ebamugav ja vastik toiming. Läheb aega, enne kui ma ennast «võõras pintsakus» vabalt hakkab tundma. Siis alles tulevad liigutused ja käitumine, mida ei teadnud aimatagi. Kui tekstiraamatut pole enam käes, siis hakkab keha liikuma ka kohast, mis enne ei liikunud, sest ta pidi raamatut hoidma. Ma saan vabaks ja ma hakkab kuuldavale tooma helisid, mida enne ei teadnud endas olevat.

Kas laval mängides on teie eesmärgiks iga kord osa natuke teistmoodi teha?

Ei ole. Ma rääkisin ennist, et ma ei mäleta tagantjärele, mis ma parajasti ühel või teisel kohal tegin. On juhtunud, et olen läinud samasugust reageeringut uuesti püüdma. Ei ole midagi välja tulnud. Eriti naeruga on niisugune asi, et kui hakkad seda püüdma, siis ei tule teda hoopiski.

Kodutöö on minu arust mõtlemine osa üle. Suhted on väga tähtsad. Suhtlemisel on erinevaid nüansse. Sündmused. Ja muidugi teksti pähe-
õppimine, selle omandamine. Ilma selleta ei saagi proovi minna.

Kas te õpite teksti vaikselt, omaette?

Jah. Ma häält ei tarvita.

Tähendab, et kodus ei mõtle intonatsiooni peale, et kuidas ma seda ütlen?

Kuidas saab seda kodus valmis mõelda? Seda teen ma proovis. Proovis ma kasutan häält ja kuulan seda, kuidas see kõik sobib, sest partner on mul vastas. Temast sõltub palju, mida ta mulle ütleb ja kuidas ta mulle ütleb.

*Kas keskendumiseks, et forte kohal lavale minna, on teile vaja kogumis-
aega?*

Ei. Mu mõte töötab kogu etendusega kaasa. Töötab selle sündmuse juures. Ma tunnen ennast kogu aeg laval olevat ja kui tegelikult lavale lähen, siis minek ise on mulle küllaldane, et valmis olla oma etteasteks.

Kuidas te filmis osa loote? Filmikunsti üks eripära on selles, et seal pole režissööril eriti palju aega näitlejatega töötamiseks, s. o. proovideks.

Ei, mina ei tunne ennast filmi tehes kehvemini. Kui ma taban midagi, siis ma taban selle ruttu, ja filmis tuleb ruttu tabada. Filmis ei mängita suuri stseene korraga. Töö toimub väikeste lõikude kaupa. Lõigu lühidus annab võimaluse improviseerida. Režissöör vaatab selle üle ja ütleb, kas sobib või ei. Samas pean silmas pidama ka seda, et lühikesi lõikusi tehes ma ei kaotaks rollijoonist. Mul on tervest osast ikka ettekujutus olemas. Ja on ettekujutus ka sellest, kuidas antud lõik mahub minu rollijoonisesse.

Mida olete teinud selleks, et laval suurtes osades vastu pidada?

Ma pole selleks mingit erilist treeningut teinud. Olen proovinud etenduses jõudu jaotada. Aga on olnud juhtumeid, kus olen mängu ajal äkki hakanud mõtlema, et ma ei pea vastu. Kas jaksan mängida lõpuni? Näiteks «Peer Gynt». Peer läheb lavale ja on seal terve etenduse aja. Ja peaproovidel, kui tükki esimest korda terves pikkuses läbi võeti, tekkis tõesti tunne, et hakkam hingeldama, hääl läheb ära või juhtub midagi muud. Aga see oli ainult üks kord nii. Järgmine kord mängisin lõpuni ja polnud mingit hirmutunnet, et ei jõua. Järelikult olin õppinud ennast jaotama. See toimub vist alateadlikult.

Kas on olnud olukordi, et etendus lõpeb, ja te tahaksite sama osa edasi mängida?

Ei ole, me oleme tüki ikka koos lõpetanud. Minu jõud on läbi ja tükk on läbi. Enam ei taha.

Kas on olnud hetki, kus tervet saali enam teie jaoks pole olemas?

Mul ei kao saal kunagi ära. Ma tunnetan alati saali. Ma mängin koos saaliga. Kellele sa muidu mängid?

Kui suurele hulgale publikule on kõige parem mängida?

Mida rohkem rahvast, seda parem. Soomes mängisin 30 inimesele. Oli tunne, et olen mingi perekonna lõbustaja. Ei, mulle seal ei meeldinud. Ja siin väikestes saalides ka ei meeldi. Kadrioru loss on miinimum. See on minu isiklik viga. Linda Rummoga sai alati kakeldud selle pärast. Tema ütles ikka, et temale meeldib väike ja mugav saal, on intiimne ja kõik muu, mis pidi olema, aga mulle ei hakanud meeldima. Tuleb välja, et mina olen «suure teatri» näitleja (*elevus kuulajate hulgas*), ainult et nii «suurt teatrit» praegu enam ei ole. Nüüd on hilja ka juba, praegu ei võetaks isegi keskpärasesse teatrisse — liiga vana olen.

Kuidas teile endale tundub, kas olete elanud uudishimulikult või mitte?

Arvan küll, et olen väga uudishimulik. Ma tahan kõike teada. Mul on vahel küll olnud piinlik kõike küsida, aga ikkagi olen küsinud.

Kas need aastad, mis te teatris ei olnud, kas need aastad tagantjärele on teis ainult tuska tekitanud, on need olnud sellised, mida tahaks nagu maha kustutada, või olete nendest aastatest hiljem ka midagi väärtuslikku leidnud?

Ma olen palju mõtelnud selle üle. Kõigepealt pean ütlema, et ma ei kahetse, et see on nii läinud. Mina pean seda oma eluks, see on lihtsalt minu saatus. Inimene ei tohi elada üksipäini oma kahetsusega. Inimene kirjutab kõik kõrva taha ja õpib igast asjast. Kui ma praegu loen oma mälestusi tollest ajast, ei leia ma kusagil ühtegi rida, kus ma millegi peale kibestunud oleksin või midagi taga nutaksin — kaduma läinud aega või midagi, mida oleks võinud kõik teha. Mina niimoodi oma elule ei vaata. See elu on mulle lähedane ja kui mõtlev inimene sain ma sellest kasu. Näiteks, näitlejana — ma tulin tagasi ja kuna inimesena olin hoopis teine, siis said minu rollid ka nüüd teistmoodi.

Kas mängitud osadest on mõni niisugune, mis valdavalt üle teiste kerkib, mis tagantjärele rohkem armas tundub?

Mis mulle meeldis, see on Maurus. Mitmekesine karakter, mida nii kergesti ei seleta, ei avasta. Ta on kohati isegi iseloomutu ja segane... võib-olla sellepärast ta mulle meeldiski. Mõned teised rollid on ahvatlenud hoopis vastupidisega — oma karakteri tugevuse ja selgusega. Tagantjärele osadele mõelda on väga raske, sest kui osa on teoksil või mängukavas, siis ta on kõige tugevamini sinu küljes, siis sa oled ööd kui päevad temaga tegevuses. Muudad ja painutad teda siia ja sinna, püüad leida talle uusi jooni, teda kuidagi mahedamaks teha või vastupidi.

Sul on temaga tegemist kogu aeg. Aga kui teda enam ei mängita, siis tema jooned tuhmuvad... ja ta seisab kuidagi kaugel. Lõpuks mäletad veel ainult, et seda osa oli huvitav mängida. Väga meeldis «Armas luiskaja». Me mängisime teda kaheksa aastat järgemööda, ta ei läinud igavaks. Millised teemade muutused on selles tükis! Kord räägib armastusest, siis varsti hakkab riidlema! Võtab ühest asjast kinni, et kohe teisele teemale hüpata. Mängisime teda Moskvas, Murmanskis ja huvitav, et kuigi keelt ei mõistetud, jõudis tükk päralt. Niisugust kiidulaulu, mis pärast järgnes, pole ma varem ega hiljem kuulnud.

Milliseid äpardusi teil laval on juhtunud?

Kunagi mängisime ühte operetti Võru teatris «Kannel». Ma ei tea, kuidas, aga äkki ma vajusin koos partneriga lava alla. Sammusime siis rahulikult trepist üles lavale tagasi ja mängisime edasi. Rahvas naeris natuke ja lugu läks edasi. Teine lugu, mida eredamalt mäletan, juhtus ühes teises tükis. Mul oli pikk nina ette tehtud ja see jäi stseeni käigus mulle pihku. Kuna mul oli ette nähtud lavalt ära minna, siis ütlesingi: «Nina on läinud ja ma ise olen ka läinud,» ning sammusin lavalt minema.

Mida tähendab teile kodumaa?

Ma olen oma elus palju kordi kodunt kaua ära olnud. Ameerikas elavad minu poeg ja tütar. Olen käinud nende juures külas. Nad on minu lapsed, aga seal olles tahan tagasi. Ei jõua oodata, kunas koju saab. Öeldakse, et sel nädalal lennuk ei lähe. Nädal aega jälle oodata. See on raske. Ja ometi oled oma laste juures ja valdad ka inglise keelt. Aga vaat, mida tähendab kodu, mida tähendab oma keel. See on ikka väga tähtis inimesele.

JEVGENI VAHTANGOV

Väljavõtteid päevikust ja prooviprotokollidest

Jevgeni Vahtangov (1883—1922), selle aasta veebruaris 100-aastaseks saav teatrinimi jõudis tegelikku teatrielu, lavastaja- ja lavapedagoogi elu elada ebaõiglaselt, saatuslikult vähe. Saatuslikult seepärast, et on arvatud: Vahtangovi elu ja loomingu jätkudes oleks nõukogude teatri (ja teooria!) areng märgatavalt teisiti kujunenud. Ta oli just jõudmas sünteesikatseteni, oma õpetaja Stanislavski meetodi juurutamise, propageerimise ja täiendamise juurest huvini ja tunnustuseni Meierholdi tingliku teatri suhtes. Vahtangov hakkas kasutama seni psühholoogilisele teatrile omast katkematut, läbiva tegevusega rollitöötlust ekspressiivsema, kujundlikuma vormiga tinglikes lavastustes. Seega andsid nende kahe seni vastandliku teatrilaadi ühenduskatsed, eriti aga uuendused näitlejatöö metodoloogia ja tehnoloogia vallas ehk kõige rohkem impulsi algeid eelkõige hilisemale XX sajandi teatrile. Nagu teistegi vene 20. aastate suurte teatrimeeste loomingut tundis ka Vahtangovit omaaegne Euroopa. Ja muide praegu kogu (teatri)maailm.

Lavastusi: M. Maeterlincki «Püha Antoniuse imetegu» (1917; 1921), A. Strindbergi «Erik XIV» (1921), An-ski «Hadibuk» (1922), C. Gozzi «Printsess Turandot» (1922). Eriti hinnatakse aga Vahtangovi pedagoogilist tegevust, ta õpilasi, ta metoodikat ja praktilisi näpunäiteid proovi-protsessis. Alljärgnevad katkendid on pärit 1939. a. välja antud raamatust: Вахтангов. Записки. Письма. Статьи.

/.../ Me tahame välja selgitada, mida me tahame selles näidendis mängida. Sellega võib ju muidugi mitte tegelda, võib mängida, end mitte vaevates, lihtsalt seda, mis on kirjutatud — töötada alateadlikult. Kuidas kooskõlastada oma ülesannete teadvustatud määratlust nõudega, et looming peaks olema alateadlik? Me unustame kõik, mida me praegu näidendist räägime, kuid see ei kao jäljetult: kõik see ladestub meie alateadvusesse, et hiljem ebateadlikult avalduda laval.

Kui me elus tegutseme teadlikult, ei ole me meie ise. Ma olen mina ise vaid siis, kui tegutsen alateadlikult. Nii ka laval. Kuid elus toimin ma alateadlikult nii ja mitte teisiti, sõltuvalt minu alateadvuse sisust, mille ma omandasin läbielatud eluproovides. Kui me milleski oma jutujamistes kokku lepime ja näitleja mõistab seda hingega, salvestub see alateadvuse varakambris, et hiljem avalduda etenduses.

Lavale minnes peab olema veendunud, et keegi mängib minu eest, et kõik toimub iseenesest.

Näitlejalt ei tohi nõuda, et ta oleks igal proovil loomingulises palangus; küll peab ta aga olema tööst kütkestatud. Selleks, et mängida etendusel, on vaja palju salvestada oma varakambrisse ja ei midagi «mängida» etendusel. Kui ma suudan laval kõik, on see inspiratsioon. Mängitud peab saama see, mida ei saa «mängida».

(1916)

* * *

Teadvus ei loo midagi. Loob alateadvus. Alateadvusse, millel on iseisev võime talletada ilma teadvuse osavõtuta, võib lähetada loomingulist materjali ka läbi teadvuse. Selles mõttes on näidendi iga proov tulus ainult siis, kui seal otsitakse või antakse materjali järgmiseks prooviks; proovide vaheajal toimubki alateadvuses talletatud materjali

läbitöötamise loominguine protsess. Mitte millestki ei saa midagi ka luua, just seepärast ei saa osa mängida ilma tööta — ainult inspiratsiooni ajal.

Inspiratsioon ongi hetk, mil alateadvus ilma teadvuse osavõtuta, ainult tema väljakutsel loob kombinatsiooni eelnerud tööde materjalist, andes sellele ühtse vormi.

Selle hetkega kaasnev põlemine on loomulik seisund, nii nagu loomulik on soojuste eraldumine mõnede keemiliste elementide ühinemisel ühte vormi. /.../ Põlemine soojendab, valgustab ja hingestab vormi. Kõik teadlikult väljamõeldu ei kannu põlemise tunnuseid. Kõigea, mis loodud ja kuju võtnud alateadvuses, kaasneb inspiratsioonienergia eraldumine, mis just nakatabki. Nakatavus, s. t. vastuvõtja alateadvuse alateadlik erutamise, ongi ande tunnuseks.

See, kes teadlikult annab toitu alateadvusele ja alateadlikult avaldab alateadvuse töö tulemust, ongi andekas.

See, kelle alateadvus toitub ja avaneb alateadlikult — on geenius. Teadlikult avaneja on meister.

See aga, kes omamata võimet teadlikult või alateadlikult toita alateadvust, ikkagi sõandab end avaldada, on andetu. Kuna tal pole oma nägu. Kuna ta oma alateadvuses — loomingu valdkonnas — on null; nulli ta siis avaldabki.

* * *

Näitleja kasvatamine peaks seisnema tema alateadvuse rikastamises mitmekesiste võimetega: võimega olla vaba, olla keskendunud, olla tõsine, olla lavaline, artistlik, tegutsemisvalmis, väljendusriikas, tähelepanelikult jälgiv, kiirelt kohanev jne. Nende võimete rida on piiramatult.

Selliste vahenditega varustatud alateadvus sepistab talle suunatud materjalist peaaegu täiusliku teose.

Jevgeni Vahtangov Kopenhaagenis 1912. aastal

Jevgeni Vahtangov 1919. aastal. Foto on pühendatud sega B. Zakhavale.



Sisuliselt tuleks näitlejal ainult koos partneritega tekst analüüsida ja omandada ning minna lavale kuju looma.

Nii on ideaalis. Kui näitlejas on kõik vajalikud vahendid — võimed — välja kujundatud. Näitleja peab tingimata olema improvisaator. See ongi anne. Teatrikoolides tehakse jumal teab mida. Koolide peamine viga on selles, et nad hakkavad õpetama, samal ajal kui on vaja kasutada.

(1918)

* * *

Plastikaga peab näitleja tegelema mitte selleks, et osata tantsida, et omada kaunist žesti või kena kehahoiakut, vaid selleks, et teatada oma kehale (kasvatada eneses) plastilisuse tunnet. Aga plastilisus pole ju mitte ainult liikumises, ta on nii lohakalt visatud riidetükis kui tuuletuses tardunud järvepinnas, nii mõnusalet magavas kassis kui ülesriputatud lillevanikutes ja liikumatus marmorkujus.

Loodus ei tunne plastilisuse vastandit: lainemurd, puuoksa õõtsumine, hobuse (isegi kronu) kappamine, päeva kustumine õhtuks, ootamatu tuulepuhang, linnulend, mäestiku rahu, kose pöörane hoog, elevandi raske samm, ninasarviku kehavormide inetus — see kõik on plastiline; neis ei ole segadust, häämingut, ebamugavat pingestatust, drillitust, kuivust. Magusalt nurrivas kassis ei ole surnud liikumatust, aga kui palju, jumal kui palju on seda liikumatust püüdlikus noormehes, kes ülepeakaela tormab klaasi vett tooma oma armastatule.

Näitleja peab kaua ja hoolikalt kujundama endas teadlikku harjumust olla plastiline, et hiljem alateadlikult avada ennast plastilisena nii oskuses kostüümi kanda kui hääletugevuses ja füüsilises (läbi nähtava välise vormi) muutumises loodavaks uueks isikuks, võimes otstarbekalt jaotada energiat oma lihaste vahel, võimes kujundada endast ükskõik mida žesti, hääle, kõne musikaalsuse, tundeloogika abil.

(1918)

* * *

./.../ Näitleja peab elama oma isikliku temperamendiga. On vaja, et me kuuleksime teie enda häält, teie veretukset, teie närve.

Laval peab olema väga tõsine, peab oskama hinnata sündmust. Ühtki momenti, mis tuleneb teatrist, ma ei võta teilt vastu.

Ei mingit karaktersust, mängida iseennast või, nagu me ütleme, «lähtuda enesest». Lähtuda enesest, olla väga tõsine.

Igaüks meist peab leidma humoorika naeratuse suhtumises kujusse, keda mängite, armastama teda. Peab armastama loodavat kuju. Isegi kui ma mängin kurjuse kehastust, isegi kui mängin Hamleti traagilist rolli. Peab olema kõrgemal sellest, keda ma mängin. Kõik see kuulub loomingurõõmu juurde. Kõik see loob pidulikkuse.

./.../ Me ei näe naljakaid külgi vaid seepärast, et me ei pööra neile tähelepanu. Peab vaatama kaugemalt, elust võõrandunud inimese pilguga. Inimeses on kohutavad vastuolud selle vahel, mis ta mõtleb, teeb ja soovib.

./.../ Kuidas töötada? Ärge lugege näidendit formaalselt, püüdke esile kutsuda tundeid, unistage, fantaseerige, midagi ikka haarate endasse. Seda nimetatakse rolli laadimiseks rolli jaoks. Kui te hakkate end rolli jaoks laadima, avaldub see hiljem alateadlikult laval. Täna ma unistasin, aga homme avaldub see mängus sõltumata minu tahtest.

(1916)

* * *

Olustikuline teater peab surema. Karakterinäitlejad pole enam vajalikud. Kõik, kellel on võime luua karakterit, peavad tunnetama iga karakterrolli traagilisust (isegi koomikud) ja peavad õppima väljendama end groteskselt.

Grotesk — see on nii traagiline kui ka koomiline. ./.../

(1921)

* * *

Las sureb naturalism teatris!

Oo, kuidas võiks lavastada Ostrovskit, Gogolit, Tšehhovit!

Mul on praegu tung tõusta ja söösta rääkima sellest, mis minus sündis.

Ma tahan lavastada «Kajakat».

Teatraalselt. Nii nagu on Tšehhovil. Ma tahan lavastada «Pidu katku ajal» ja Tšehhovi «Pulmad» koos ühes etenduses. «Pulmades» on ka «Pidu katku ajal». Need, katkust juba nakatatud, ei tea, et katk on möödas, et inimkond on vabanemas, et kindraleid pole pulma kutsuda enam vaja.

Tšehhovil pole lüürika, vaid traagika. Kui inimene end maha laseb, pole see lüürika. See on kas Labasus või Kangelastegu. Ei Labasus ega Kangelastegu pole kunagi olnud lüürilised. Nii Labasusel kui ka Kangelasteol on omad traagilised maskid.

Aga lüürika on olnud labane.

(1921)

* * *

On olemas üks vastus kõigile lavalise tegevuse küsimustele — eruas asja olemusest. Ma reageerin sellele, et ma ei saa Antoniust seinast eemale tirida.* See ei ole erutus üldse. Üllatus ei tohi olla varem ette valmistatud, kuskil teie hinge riulites talletatud. Ta peab tekkima sündimatult sündmuse hindamise käigus. Te peate lähenema Antoniuusele täiesti rahulikult. Peab ainult uskuma tingimuste olemusse: maja, esik, teie ees on rändur jne. Kui te ütlete: «Ta ei suuda rahulikult vaeste peale vaadata» (Gustave'i sõnad Virginie kohta), peate te teadma, millest te räägite, te peate endale ette kujutama kolme-nelja juhust, mis õigustaksid seda repliiki.

Näitleja mõtleb, et ta peab erutama. See pole õige. Näitleja ei pea erutama, kuid ta peab teadma, millest ta räägib: kuivõrd näitlejal on võimalik säilitada omaenese nägu, niivõrd peabki seda säilitama. Grimiga peab midagi varjama, aga mitte lisama. Grimeerida tuleb mitte nii, et näitleja poleks äratuntav, vaid just nii, et ta oleks tuntav. Tuleb katta osa enesest, andmaks ruumi sellele, kes on täna oluline.

Ei tohi otsida kuju väljaspool iseennast, et seda hiljem endale peale sundida: kuju tuleb luua sellest materjalist, mis teis olemas on. Proovidel peab saavutama veendumuse, et teate, millest räägite. /Alejevale/** Te peate rääkima oma häälega, just sellega, millega te elus vanaeidenä räägite. Või arvate, et olete elus alati noor?

(1917)

* * *

/.../ Te ei lähtu olemusest, aga mina tean omast käest, et tuleb lähtuda olemusest. Ainult siis sünnib kunst. Juhul kui seda ei ole, tekib kas «teater» või elu, aga peaks olema ei see ega teine, vaid lavakunst. See aga tuleb siis, kui näitleja võtab tõena seda, mille ta ise oma fantaasiaga on loonud.

(1917)

* * *

/.../ Kuni selle ajani me avaldasime tunnete välist nähtumust, intonatsiooni, kujutasime tundeid. Nüüd tahan ma teilt saada tõelisi tundeid. Läbi elada — see tähendab korrata laval veel kord seda, mis on mulle tuttav elust. Ükski lavastaja ei suuda teis esile kutsuda tundeid, kui te pole neid ise leidnud. Minu, lavastaja, ülesanne on suunata teid sellele teele, panna rõõbastele, kütkestada teid joonisega.

Tuleb aeg, kus autorid ei hakka näidendeid kirjutama. Te tunnete väga palju näidendeid, kuid väga vähe tõelisi kunstiteoseid. Kunstiteose peab looma näitleja.

Näitleja peab suutma mängida kuju kõigis olukordades, mitte ainult tegelaskuju elu selles episoodis, mis on antud näidendis. See episood on ainult üksikjuhtum, mängima peab aga mitte üksikjuhtumit, mängima peab tervikut, üldist. Näitleja ei pea teadma, mis juhtub temaga lavale minnes. Ta peab minema lavale, nagu me elus läheme mingile

* J. Vahtangovi seletused on määratud M. Maeterlincki «Püha Antoniuuse imeteo» tege-
lastele. Vahtangovi stuudio, 1917.

jutuajamisele, kohtumisele. Ja kui te töotate iseseisvalt, siis pole vaja proovida antud näidendit, vaid õppida üldse hindama sündmust. Näitleja peab olema nii kasvatatud, et talle võiks lavalemineku eel öelda, mida ta peab mängima — milline on ta minevik, millised on suhted ümbritsevate inimestega, milline on ülesanne, ja juba ta võikski kohe mängida: tulevad vajalikud tunded, sõnad jne.

See oleks tõeline *commedia dell'arte*. See on ideaal. Kuid *commedia dell'arte* on alati olnud tinglik. Seni pole ükski näitleja julgenud mängida mittetinglikku, konkreetset kuju ilma autorita, ilma päheõpitud tekstita, mängida karakterrolli kui improvisatsiooni. Saage aru: rolli ette valmistada ei tähenda teha proovi antud näidendiga; rolli ette valmistada — see tähendab otsida eneses selleks näidendiks vajalikke suhtumisi.

(1916)

* * *

/.../ Teksti kõigi sõnadega tuleb väljendada kõige peamist mõtet, mitte lähimat, vaid peamist, seda, mille nimel räägitakse lähimat. Seda nimetataksegi: ma teen, mida ma teen. See, mida ma laval teen, peab olema mulle vajalik, peab olema orgaaniliselt vajalik just mulle, mitte kellelegi teisele. Režissöör või pedagoog võivad aidata teil leida läbivat tegevust, lõikude mõtet jne., kuid keegi ei saa kunagi öelda: vaat milleks on teil vaja lahendada seda lavalist ülesannet. Selle te peate ise leidma. Lahti mõtestades ülesandeid te unustate väga tihti vajaduse otsida vastust küsimusele: milleks ma seda teen? On olemas rolli intiimne külg: miks on just minul, aga mitte kellelgi teisel seda vaja?

Lapsele öeldi: homme on nääripidu, ja selle mõju all on ta terve öhtu ja kogu järgneva päeva kuni peoni. On mingisugune eriline võime ära tunda: see on mulle vajalik. Siin on tähtsad nii «mulle» kui «vajalik». See vajadus peab olema minu veres, mõtetes ja närvides. Kui teil pole seda «mulle vajalikku» — olete te käsitöeline.

Ma võin loogiliselt ja psühholoogiliselt osa analüüsida ideaalselt, kuid hiljem tulen lavale ja selgub, et mul pole hõopiski tarvis teha seda, mida ma teen. Näitleja peab «uskuma». Seepärast ongi lava nii kütkestav, et seal on kõik mittetõeline ja see mittetõde muutub minu jaoks tõeks.

Mulle tundub, et peamiseks põhjuseks, miks me laval ei näe tõelist haaratust, huvitatust, ongi see, et te ei vaja stuudiot. Ei vaja stuudiot, tähendab — pole vaja etendust, pole vaja etendust, tähendab — pole vaja ka neid väikesi ülesandeid, milliseid annab teile autor.

Selleks, et olla asjast haaratud, peate te teadma:

Milleks on olemas kunst?

Milleks on olemas teater?

Milleks on olemas stuudio?

Milleks stuudio lavastab seda näidendit?

Milleks ma mängin oma rolli?

Milleks ma mängin rolli seda lõiku?

Milleks ma täitsin seda lavalist ülesannet?

(1917)

Armastada teatrit, uskuda tema tulevikku

IRENA VEISAITĒ

1982. aasta jaanuarikuus oli Vilniuses külas tuntud lavastaja ja pedagoogi professor Maria Knebeli loominguuline laboratoorium. Loodud 1963. aastal, ühendab see hulka Nõukogude Liidu laste- ja noorsooteatrite lavastajaid. Laboratooriumi eesmärk on otsida efektiivseid töömeetodeid näitlejatega, kasutades selleks K. Stanislavski ja V. Nemirovitš-Dantšenko ideid ja kogemusi.

M. Knebeli loominguuline laboratoorium on kinnine, kõrvalised isikud selle tegevusest osa ei võta. See aitab kindlustada vestluste täielikku avameelsust ja professionaalsust, võimaldab teatriinimestel arutada omavahel intiimseid loominguprobleeme.

Leedu ajalehe «Literatūra ir Menas» («Kirjandus ja Kunst») toimetuse palvel nõustusid Maria Knebel, A. Brjantsevi nimelise Leningradi Noorsooteatri peanäitejuht, Vene NFSV rahvakunstnik, professor Zinovi Korogodski ja Riia Noorsooteatri peanäitejuht, Läti NSV teeneline kunstitegelane Adolf Šapiro, kes kuuluvad kolme erinevasse lavastajate põlvkonda, jagama oma mõtteid tänapäeva teatri probleemidest ja Vilniusekäigu muljetest teatrikriitik Irena Veisaitėga. Avaldame selle jutuaajamise lühendatult.



Irena Veisaitė

Maria Knebel

Zinovi Korogodski

Adolf Šapiro

S. Falini, K. Orro ja G. Vaidla fotod

I. Veisaité. Üha sagedamini räägitakse kriisimärkidest teatris. Kümneviieteistkümne aasta eest torkasid nii terve maailma kui ka nõukogude teatris silma suured muutused, julged eksperimendid, viimastel aastatel elab teater aga justkui vanadest protsentidest. Tema üldine tase nii kogu Nõukogudemaal kui ka Balti liiduvabariikides on kahtlemata tõusnud, kuid levinud on keskpärasus, on tunda uute ideede puudumist. Missugune on teie arvates teatri olukord kaheksakümnendate aastate alguses ja millistena näete tema perspektiive?

M. Knebel. Teatris, nagu ka elus, käib kogu aeg liikumine. Stagnatsiooni ma ei näe, ent mind teevad rahutuks üha enam esile kerkivad naturalismi ilmingud, ehkki tundus, et see on juba ammu läbi elatud etapp. Praegu on naturalismi tunda näitlejate mängus, lavastajatöös, see tungib uuemasse draamakirjandusse. Võtame kas või A. Gelmani uue näidendi «Silmast silma kõigiga», mis hiljuti Moskva Akadeemilises Kunstiteatris ja «Sovremennikus» lavale jõudis. Näitlejad mängivad hästi, kuid «Sovremenniku» näitlejanna A. Pokrovskaja näiteks nutab nii, et tahaks lavale karata ja teda rahustada. Psühholoogiline subtiilsus on asendumas füsioloogilisusega. Laval toimub kõik nii, nagu dikteerib autor: kõrvalruumis tõmmatakse vett, on kuulda, kuidas töötab kanalisatsioon jne.

Sedasama märkan ka oma endise õpilase, lavastaja A. Vassiljevi loomingus. (Mõne aasta eest lavastas ta suure eduga noore dramaturgi V. Slavkini keskmisel tasemel näidendi «Noore mehe täiskasvanud tütar».) Füsioloogilise ohtu tunnen ma ka leedu andeka lavastaja E. Nekrošiu loomingus. Meile tuleb see välismaa filmidest, ajakirjadest, juttudest. Kui K. Stanislavski rääkis, et näitleja on kohustatud olema avameelne kuni häbituseni, ei pidanud ta silmas seda, et häbitust peab kujutama kui füsioloogilist akti.

Draamakirjanik V. Rozov süüdistab mind, et ma ei mõista uemat kunsti, et tahan idealiseerida elu. Võib-olla ongi nii...

Z. Korogodski. Mida te peate naturalismist rääkides silmas — kas loomulikkust või kommunaal-olustikuliste detailide alastikiskumist?

M. Knebel. Ma räägin füsioloogiast või niisugusest olustikust, mida ei ole kunstiliste kujundite abil muudetud. Aga mis üldse on olustik? Ilmselt on see tunduvalt keerulisem mõiste, kui on kaldunud arvama teatriteadlased, lavastajad ja näitlejad. V. Nemirovitš-Dantšenko rääkis palju ja õigesti olustikust, mis peab muutuma üldistavaks kujundiks. Nüüd on aga kõik vastupidi — olustik muutub iseseisvaks kategooriaks. Kui see on eraldi psühholoogiast, tüki õhustikust, keerulistest inimsuhetest, muutub see kohutavaks. See on segane asi, mis nõuaks omaette raamatut.

A. Šapiro. Aga kuidas te sellisest vaatevinklist hindate M. Gorki näidendit «Põhjas»?



M. Knebel. M. Gorki saavutas olustiku kujutamises suure kunstilise üldistuse, aga A. Gelmani dramaturgia ei küüni selleni. Näidendi põhisituatsioon on kuidagi ebatõenäoline: isa ja ema klaarivad oma suhteid ajal, mil nende poeg lamab haiglas, jäänud kätetuks avarii tagajärjel, milles olid süüdi ka vanemad. See on amoraalne. Ma ei austa ei seda meest ega ka tema naist. V. Rozov püüdis mind veenda, et A. Gelmani eesmärk on sundida vaatajat mõtlema oma süüst, ent ma ei saanud sellest aru.

Z. Korogodski. Ma kaldun nõustuma V. Rozovi arvamusega. Ja mulle tundub, et kirjanik A. Gelmani eesmärk on äratada vaatajate südame-tunnistus. Kunsti loomus on paljutahuline. Kunsti on ohtlik piirata. Ja A. Gelmani näidendis räägitakse põhimõtteliselt südametunnistusest, sellest, kuidas me oleme elanud ja kuidas ikka veel elame. Halastamatult paljastades naise ja mehe omavahelisi suhteid, avaldab dramaturg sellega sügavat austust inimesele.

M. Knebel. A. Gelmani naturalism, õigemini füsioloogilisus, on vene kirjandustraditsioonidele võõras. See pärineb E. Albee'lt. Ma kardan, et me võime kaotada oma näo. Meie kirjandusele on alati iseloomulik olnud hingestatus, lootus...

Z. Korogodski. Minu arvates on igasugune jutt südametunnistusest tänapäeval hingepuudutav.

I. Veisaité. Arvan, et Gelmani näidend pakub väga palju erinevaid interpretatsioonivõimalusi. Nagu ma kuulnud olen, püüab näitleja O. Jefremov Moskva Kunstiteatri lavastuses õigustada meest, «Sovremennikus» aga, vastupidi, õigustatakse naist; mulle tundub, et mõlemad on üht-aegu süüdi ja süütud. Nüüd aga tahaksin kuulda teie arvamust sellest n.-ö. teatrikriisist.

Z. Korogodski. Ma nõustuksin teesiga, et praegusaegne teater elab üle kriisi, kui see seisukord ei oleks teatrile alati iseloomulik olnud. Mulle ei tundu, et meie teatril on praegu mingi haigusperiood. Ka praegu otsitakse, mitte küll nii intensiivselt, ent siiski otsitakse. Võin üles lugeda palju suurepäraseid lavastusi Moskvast, Leningradis, Gruusias, Baltimaadel. Näiteks A. Šapiro ja D. Tamulevičiute lavastused Riia ja Vilniuse noorsooteatrites, J. Vaitkuse — ta on muuseas mu endine õpilane — lavastused Kaunase Draamateatris ei ole ühe koha peal tumumine, vaid julged ja rahutud otsingud.

Rohkem häirib mind teatriorganismi kui iseseisva, omanäolise kunstilise terviku kadumine. Iga teater peab elama unikaalsete, ainult selles kollektiivis kehtivate seaduste järgi, kui aga hoitakse kinni mingitest üldistest ettekirjutustest, siis lihtsalt pole omanäolist teatrit olemas.

A. Šapiro. Ehkki ma vaatan teatrikriisi probleemidele komplitseeritumalt, nõustun ma öelduga. Tõepoolest võib ühtse kunstilise suunitlusega teatreid meie maal lugeda üles kahe käe sõrmedel.

I. Veisaité. Ent mis võiks olla tervikliku teatriorganismi kadumise põhjus?

Z. Korogodski. Põhjusi on palju, ja neid üles lugeda ei ole kerge. Vahest üks tähtsamaid on teatri kõlbelise kliima, näitlejaetika langus, mis on tihedalt seotud mitte niivõrd teatrisiseste seaduspärasustega kui üldise eluatsfääriga.

M. Knebel. Minu arvates on olemas ka teine põhjus — teatriorganismi ei kujundata õigesti. Nii näiteks Moskva Kunstiteatri peanäitejuht O. Jefremov ei uuenda teatrit, ei loo uut tervikut, vaid ainult laiendab kollektiivi, suurendades näitlejate arvu. Hiljuti võttis ta teatrisse juurde umbes viiskümmend uut näitlejat. Aga kas see siis midagi muudab?

I. Veisaité. Rääkides teatrikriisist ja teatri perspektiividest, ei taha ma üldsegi mitte eitada paljude heade lavastuste, andekate lavastajate ja näitlejate olemasolu. Viimasel ajal on palju kirjutatud ja räägitud juba kõne all olnud lavastajast A. Vassiljevist, Gruusia lavastajast R. Sturuast, ikka jätkub kirjutamisainet ka niisuguste meistrite nagu J. Ljubimovi ja A. Efrose kohta. Rõõmustame meie lavastajate J. Vaitkuse ja E. Nekrošiu üle ning paneme neile palju lootusi. Aga üldine teatri-situatsioon sellest siiski ei muutu. Nagu iga elusorganism, nõuab ka

teater pidevat uuendamist. Teame, et P. Brook hülgas juba kümne aasta eest professionaalse kommertsteatri ja asutas Pariisis Teatrikunsti Uurimise Instituudi, et ta otsib visalt uusi väljendusvahendeid, uut teatrikeelt ja vaatajaga suhtlemise võimalusi. Kuulus poola lavastaja, «vaese teatri» looja J. Grotowski, kes seitsmekümnendatel aastatel saavutas üleilmse tunnustuse, pööras äkki teatritele selja ja töötab nüüd ainult Wrocławis teatrilaboratooriumis. Tahtes leida inimloomingu uusi allikaid ja uusi suhtlemisvahendeid, teeb ta näitlejate ja vaatajatega drastilisi eksperimente.

Kas oskame öelda, kes on meie teatri liidrid kaheksandal aastakümnel? Võib-olla sünnivad nad koos uue dramaturgiaga (L. Petruševskaja, S. Zlotnikov, A. Kazantsev, L. Razumovskaja, A. Gelman jt.)? Nii on teatri ajaloos sageli juhtunud. Tuletagem meelde E. Zolad, G. Hauptmanni, H. Ibseni, L. Tolstoid, A. Tšehhovit, teatriliikumist Euroopas ja Venemaal XIX sajandi lõpul ja XX sajandi alguses.

A. Šapiro. Vene dramaturgia «uus laine» pole veel kuigivõrd lavale jõudnud, pole veel loonud uut teatrit. Minu arvates viib teatriprotsessi nüüd ja ka lähitulevikus edasi ikka lavastaja isiksus. Võidab teater, kus juht loob oma meeskonna. Seda kinnitab ka J. Ljubimovi, G. Tovstonogovi, R. Sturua ja teiste kogemus. Kahtlemata ootame meie, lavastajad, alati häid dramaturge, kuid praegusel ajal nad ei määra meie otsinguid teatris.

Z. Korogodski. Kaheksakümnendate aastate liidreid pole võimalik ette näha. Teatri arenguprotsess ise avastab nad meile.

NÄIDENDID JA INSTSENEERINGUD

I. Veisaitė. Kuidas hinnata dramaturgi ja lavastaja osatähtsust ning nende suhet teatris? Seda küsimust on palju arutatud, ent ühtsele seisukohale pole jõutud.

M. Knebel. Kõige keerulisem on teatris ilmselt repertuaari kujundamine, materjali valik. Ainult suure dramaturgia najal võib tekkida teater, võivad välja kujuneda näitlejad. Hamleti mõtted on vajalikud. Seda kinnitab K. Stanislavski ja V. Nemirovitš-Dantsenko tegevus. Nemad lavastasid Tšehhovit, Gorkit, Ibseni, Turgenovit, Tolstoid, Shakespeari. Kahjuks valitseb meie teatrites praegu tihtipeale kergevõitu repertuaar. Hoopiski mitte kõik trupid pole suutelised mängima Shakespeare'i.

I. Veisaitė. Ent suur draamakirjandus ei päästa teatrit mitte alati. Võtame näiteks kas või Vilniuses külalissetendusi andnud teatrid, kes on teinekord kaasa toonud vägagi kõlavate autorinimedega repertuaari. Aga lavastusi vaadates oled sunnitud mõtlema: miks on teater enda kanda võtnud ülesande, millega ta ei suuda toime tulla? Tegelikult on see suure kirjanduse labastamine.

M. Knebel. Ja ikkagi on tarvis koputada just sellele uksele. Teatri kõige tähtsam ülesanne on leida võti näitekirjanduse kordumatusse maailma, tema poetikasse, luua vorm valitud näidendi tuuma edasiandmiseks, tuua lavale loo peamine mõte.

Z. Korogodski. Tihtipeale kasutatakse trafaretseid mõisteid, öeldakse, et see või teine etendus on gorkilik, tšehhovlik, arbuзовlik. Ma olen näinud väga palju äärmiselt erinevaid Arbuзовi näidendi «Julmad mängud» lavastusi. Millises neist oli Arbuзов kõige tõelisem, ainuomane? Teater on alati ikka interpret. Ta tahab oma tõlgendust pakkuda. Seepärast tehaksegi nii sageli instseneeringuid, mille autoriteks on tihtipeale lavastajad ise.

M. Knebel. Ma oleksin selliste instseneeringutega nõus, kui ilmuks dramaturg või lavastaja, kes oleks andekam kui näiteks Gorki. Isegi B. Brecht, kes töötas ümber M. Gorki «Ema», labastas ta sellega ära.

Z. Korogodski. Aga «Coriolanus» õigustas end küll.

I. Veisaitė. Selle üle võib vaielda. B. Brecht rõhutas Shakespeare'i tragöödia sotsiaal-poliitilisi motiive, kuid tegi «Coriolanuse» üldnimlikud

probleemid siiski liiga lihtsaks. Muidugi ei eita eelpool öeldu, vaid vastupidi — kinnitab, et oma tõlgendus on hädavajalik. Oluline on see, et B. Brecht ei püüdnudki kunagi oma «Coriolanust» esitada Shakespeare'i tragöödia pähe. Selle loo autoriteks on kaks inimest, nii nagu ka muusikas on näiteks Bach-Busoni või Paganini-Liszt.

Z. Korogodski. Ja tunnistagem, et ka meie kõigi poolt austatud ja armastatud J. Ljubimovi teater kujunes samuti välja instseneeringute najal.

M. Knebel. Jah, Ljubimovi teater kujunes väljaspool traditsioonilist näitekirjandust, ning sellisena ta meile meeldib. J. Ljubimovi luulelavastused on suurepärased, aga ta instseneeringud pole kahjuks küll kaugeltki võrdväärsed. F. Dostojevski «Kuritöö ja karistus» õnnestus, sest selles mõtestati huvitavalt Raskolnikovi saatust. Aga M. Bulgakovi «Meister ja Margarita» oli silmanähtav möödalaskmine.

Z. Korogodski. Niisiis tuleme järeldusele, et on vaja tunnistada kõiki võimalusi. Niimoodi arvas juba 1910. aastal oma kirjas K. Stanislavskile V. Nemirovitš-Dantšenko, kui ta arutles «Vendade Karamazovite» instseneeringu üle. «Kui Tšehhovi-lavastused», kirjutab ta, «laiendasid teatri tinglikke raame, siis «Karamazovid» hävitasid need raamid täielikult. Teatri kui koondava kunsti kokkuleppelisus haihtus, ja nüüd pole teatris enam miski võimatu.»

Teater on muutunud universaalseks kunstiliigiks, ta võidab endale üha uut ruumi. Ka näitekirjandus ei saa tänapäeval luua teatrile piire. Näiteks on A. Šapiro lavastanud võrratu lastetüki «Tšukokkola», G. Tovstonogov — «Nähtava laulu». Kus on siin traditsiooniline dramaturgia? Ka teie Noorsooteatris nägime lavastajainstseneeringuid. Peab olema igasuguseid etendusi, sest muidu pole elavat teatriprotsessi! Kõik teed on õiged, juhul, kui nad on ühiskonnale kasulikud.

M. Knebel. Kuid mulle tundub, et kaheldamatult andeka ja loomisvõimelise trupiga Vilniuse Noorsooteatrile on praegu vaja nimelt suurt dramaturgiat, et see veel enam arendaks nii näitlejaid kui ka kogu teatrit.

Üks teatrikriitik küsis, mida ma võiksin öelda teie Noorsooteatri näitlejate iseloomulike joonte kohta. Ma vastasin, et arvatavasti mitte midagi. Näitleja isiksus sõltub tema loodud rollidest. Kui keegi mängib Fausti või Mefistofelest, siis ma ütlen kohe, mis ma arvan.

LAVASTAJA JA NÄITLEJA

I. Veisaité. XX sajandil, mil on olemas lavastaja, pole näitlejal teatris õigust valida endale rolli, vaid ta on sunnitud seda ootama ja proovi ajal kohanduma lavastaja plaanidega. See ei erguta temas iseseisvust, eriti veel juhul, kui pole lavastajaga ideaalset teineteisemõistmist. On ju teatris, nii nagu ka elus, ideaalset teineteisemõistmist ääretult harva.

Meil räägitakse ja kirjutatakse tihtipeale näitlejaisiksuse kasvatamisest, aga kui näitleja tõesti isiksuseks muutub, on peaaegu vältimatu, et tal jääb teatris kitsaks, tekivad lahkeliidid lavastajaga, ta hakkab sekkuma lavastaja töösse ja tihtipeale koguni lahku sellest teatrist. J. Miltonis on öelnud, et ideaalne näitleja peab olema tänapäeval nii filosoof kui ka akrobaat. Kuidas suhtute teie sellesse küsimusse ja kuidas hindate näitleja olukorda teatris?

Z. Korogodski. Suurim õnn näitlejale on see, kui ta kuulub mingisse koolkonda. Näitleja on nüüd ja alati sõltuv kollektiivist. Teatrikunst nõuab alati ühinemist, relvavendade tsunfti, ja kui see tsunft on elujõuline, tuleb sellele alluda. Teatri edu ei sõltu tänapäeval mitte üksnes lavastajast ega näitlejatest, vaid teatri kui organismi ühtsustundest. Ent teatrit on raske ühendada, ja hoida seda ühtsust on veelgi raskem. Kollektiiv on meie igavene rist ja meie suur õnn.

Olen täiesti nõus J. Miltonisega, et oleks hea, kui näitleja suudaks olla nii filosoof kui ka akrobaat. Filosoofi all mõtlen ma kodanikkuvõitlejat, kes elab konkreetsetes ühiskondlikus situatsioonis; akrobaat on

näitleja, kes sooritab tsirkusekupli all kõikvõimalikke trikke. See on ideaalne, kuid peaaegu võimatu variant, sest selles peitub juba iseenesest konflikt, millest rääkis ka meie lugupeetud kaasvestleja. Kui isiksus lõplikult välja kujuneb, nõuab ta endale teist, uut teatrit. Ja tuletagem veel kord meelde Moskva Kunstiteatri kogemust. Mõne aja suutsid K. Stanislavski ja V. Nemirovitš-Dantsenko hoida tasakaalu, kuid lõhe nende vahel oli vältimatu. V. Meierhold ja J. Vahtangov pidid ära minema ja oma teatrid looma. Tean, et J. Miltinisel oli palju probleeme, ja eks neid ole meil kõigil.

A. Šapiro. Me võime ideaalset näitlejat ette kujutada nii- või naa- moodi. F. Fellini näiteks iseloomustab näitlejat kui klouni. Kuid me ei saa siiski kuhugi põgeneda silmanähtava tõsiasja eest, et enamik meie näitlejaid on hallid. Tõsi, üldine professionaalne tase on tõusnud. Hiljuti kõnelesin Moskvas Väikese Teatri veterani, Nõukogude Liidu rahva- kunstniku M. Tsarjoviga. Ta kinnitas, et varem olid teatris staarid ja statistikud, nüüd on aga kõik ühtlustunud, ning seda seoses lavastaja- ja näitlejameisterlikkuse tõusuga.

Arvan, et see on üleüldine nähtus.

Z. Korogodski. Selge see, et laiuti minnes kaob ära sügavus. Ehkki teat- riprotsessist on alati osa võtnud tuhanded, on tema saatuse määranud siiski üksikud lavastajad ja üksikud näitlejad. Ja eks tänagi ole meil olemas näitleja A. Kaljagin...

M. Knebel. Te olete näitlejate vastu liiga leebe. Viimasel ajal on palju räägitud nende olukorrast teatris, nende hõivatusest filmis ja televisioo- nis. Selle küsimuse tõstis ajakirjas «Teatr» üles kriitik R. Kretšetova. Ma olen väga rahutu paljude näitlejate tarbijaliku suhtumise pärast oma ametisse. Teatrikunst ei ole võimalik luua, kui harjutatakse vaid kolm tundi päevas. Vaadake kas või Moskva näitlejaid — nad mängivad kõikides filmides, kõikides telavastustes. Aga millal nad küll loovad? Noor kogemusteta tüdruk mängib filmis ühe osa ja juba sõidab rahvus- vahelistele festivalidele. Näitlejad hülgavad teatrid, kus nad oleksid tõesti vajalikud, ja lähevad sinna, kus nad saavad end filmida lasta ja välismaale sõita. Sellepärast näitlejaisiksus nivelleerub, muutub kesk- päraseks. Kui mõtled oma rolli üle ainult natuke, siis sa ei loo teda. Roll peab näitlejat jälitama, end talle uneski ilmutama. Kahjuks vahe- tavad tänapäeva näitlejad ajapuuduse tõttu ainult kostüüme, ise aga ei muutu. Ma arvan, et need on halvad näitlejad.

MEETOD JA NÄITLEJA LOOMINGULINE KÜPSEMINE

I. Veisaitė. Te olete Stanislavski, Nemirovitš-Dantsenko ja Mihhail Tšehhovi traditsioonide jätkaja. Aga kuidas te suhtute Brechti teatrisse, tema teatris ja näitlejamängus kasutatud võõritusefekt, mis nii suuresti mõjutas XX sajandi teatrit kogu maailmas?

M. Knebel. Pean tunnistama, et mulle on Brechti võõritusefekt võõras. Ma austan Brechti väga, arvan, et ta on üks jõulisemaid kujusid XX sajandi režissuuris, kuid rääkida Brechti ja Stanislavski sünteesist, nagu seda sageli tehakse, on absurdne. B. Brecht on liiga ratsionaalne kunst- nik. Tõsi, ka Stanislavski ja eriti Mihhail Tšehhov rääkisid sageli näit- leja enesepiirangust, vajadusest jälgida rolli terviklikkust, ent nende eesmärk oli tegelase «hingeelu», «kirgede tõde», Brechti eesmärk oli aga ratsionaalne ja kriitiline tegelase hindamine ning esiplaanile olid tõstetud tema sotsiaalsed funktsioonid. Brechti eepilise teatri printsiibid ja mängimise tehnoloogia on vananenud. Ta on praegu meile tähtis eelkõige kui dramaturg.

Leipzigis teatrikoolis jälgisin kord, kuidas õpetatakse saksa näitlejaid Brechti süsteemi järgi. Füüsiliselt on nad hästi treenitud, valdavad suurepäraselt häält, räägivad ilusti, laulavad mitte eriti hästi. Pedagoog andis üliõpilastele ülesande: tulla tuppa, minna akna juurde, võtta aknalaualt kiri ja reageerida kirja sisule (meeldiv, ebameeldiv, kohutav, uskumatu, rõõmustav jne.). Eesmärk oli leida maksimaalselt väljendus-

rikkaid žeste, saavutada tegevuse absoluutne ratsionaalsus. Üliõpilased sooritasid ülesande nii, nagu ei tahaks nad saada näitlejateks, vaid teatriteadlasteks. Nad kommenteerisid kogu aeg oma tegevust: ma tulen tuppa, avan ukse, näen kirja, rebin selle lahti jne. See oli lihtsalt igav. Ma tegin ettèpaneku noortel sedasama korraga, kuid sisemonoloogi abil. Vaatajale peab olema ilmsõnadeselge, millest nad akna juurde minnes mõtlevad, kas kiri on oodatud või ootamatu, milliseid mõtteid ja tundeid see tekitab. Ja üliõpilased elavnesid otsekohe, punastasid, hakkasid närveerima, üks tüdruk puhkes koguni nutma. Nii tekkis emotsioon. Saksa pedagoog vaidles mu meetodile vastu. Me kasvatame näitlejaid erinevalt.

I. Veisaitè. Kuid sellised B. Brechti näitlejad nagu H. Weigel, E. Busch, E. Schall, G. May ja teised, keda mul on olnud võimalus näha, haarasid oma mänguga sügavalt kaasa. Piisab, kui meenutada H. Weigeli oma Courage'i, E. Buschi Galilei või E. Schalli Arturo Uid.

M. Knebel. Brechti teater tekkis konkreetsetes ajaloolistes tingimustes, ajal, mil käis võitlus fašismiga. Ta teatris oli väga andekaid näitlejaid, keda ka teie mainisite. Need olid selge kodanikupositsiooniga näitlejad, neil olid oma ideaalid ja võimas publitsistikirg. Nad oskasid suurepäraselt nii oma rolle mängida kui ka äkki rollist eemaldudes *song*'e esitada, nendega oma isiklikku seisukohta väljendades. Ümberkehastumine toimus välgukiirusel.

Noorel näitlejate põlvkonnal, kes on sündinud teistsugustes ajaloolistes tingimustes, ei ole neid ideaale ega ka publitsistlikku kodanikupositsiooni. Pärast B. Brechti surma muutusid *Berliner Ensemble*'is paljudki asjad formaalseks. Kadus ka *song*'ide esitamise kunst, mis nõuab eriti suurt annet ja meisterlikkust.

I. Veisaitè. Kas võib väita, et Brechti teatri põhimõtete absolutiseerimine, nende dogmaatiline rakendamine on SDV teatrile kahjulikult mõjunud?

M. Knebel. Sedasama võime öelda ka K. Stanislavski ja M. Tšehhovi kohta. Kui tervikust võetakse ainult üks pool, toob see alati rohkem kahju kui kasu. K. Stanislavski ja M. Tšehhovi meetodid on veel paljuskimõistmata ja kasutamata. Ka B. Brechti meetodis on kasulikku asju.

Z. Korogodski. Ma olen täiesti nõus, et Stanislavskist pole veel lõpuni aru saadud. Tema süsteemi ei saa lugeda kõidehaaval — kasutada esimesi kõiteid ja ignoreerida viimaseid, nagu meil seda sageli ette tuleb. Siinemaani oleme Stanislavski meetodit viletsamaks teinud, oleme seda halvasti kasutanud.

Ei Stanislavski ega ka Brechti meetod saa näitlejat halvemaks või paremaks teha. Anne on alati ime ja talle tuleb kõik teed lahti teha. Meetodi eesmärk on tõsta enamiku taset, see on abinõu, mis hoiab elusana näitleja ja lavastaja sünnipärast annet, hoiab teda teatristampide ja skleroosi eest.

A. Šapiro. Meetod on proovi läbiviimise viis, mitte esteetikaprintsiip või seadus. Minu unistuseks on avada näitlejale uus kunstiilm, et ma saaksin luua uue teatri. Teater pole eksisteerimine, vaid protsess, milles püüeldakse kunstiliste resultaatide poole. Uus teater sünnib uute õpilastega, kunstiprintsiipide vahetumisega.

I. Veisaitè. Kui jälgida praegusaja näitlejaid, eriti Baltimaadel, siis tundub mulle vahel, et kasvatatakse noori inimesi, kes oskavad natuke mängida, natuke laulda, natuke tantsida, kes valdavad natuke akrobatikat, kuid raske on aru saada, milliste mõtete ja tunnetega nad elavad. Nad on nagu savi, mida võib voolida ükskõik missugune skulptor. Kui me laseme koolidest välja kahvatuid, iseseisvusetaid näitlejaid, siis kujuneb meil ka vastavalt kahvatu teater. Võib-olla on meie pedagoogilises süsteemis vigu?

Z. Korogodski. Nagu ma juba ütlesin, ei saa ükski pedagoogiline süsteem kasvatada annet. Me ei kasvata andeid, vaid mõnikord lihvimeteemante, et nad saaksid sillerdada nagu briljandid. Kahjuks on andeid vähè. Enamikul juhtudel me töötame keskmiste võimetega inimestega, kelle kultuuritase on üsna madal. Selliseid annab meile keskkool. Olen

kindel, et meie teatrisüsteemi tähtsaim pedagoogiline ülesanne on kasvatada isiksust, äratada tema südametunnistus, kujundada inimest, kes mõistab oma aega. Õigesti kirjutab itaalia lavastaja G. Strehler: «Teatrikool õpetab eelkõige maailmas olemist, selle mõistmist ja püüdemist maailma täiuslikumaks muutmise poole.» Tehnika valdamine on kahtlemata vajalik, kuid siiski teisejärgulise tähtsusega. Vaieldamatult õige on Stanislavski mõte, et näitleja, kes on kulisside taga väikekodanlane, ei saa laval mängida Shakespeare'i või Dostojevskit.

Kahtlemata sõltub paljudgi ka sellest, millisel määral meie, pedagoogid, oleme ise isiksused. Seda kindlaks teha on kõige raskem. Meil pole muid vahendeid kui intuitsioon ja kogemus, aga kogemus vananeb. Nii me siis elamegi igavestes kahtlustes. Mulle heidetakse tihti ette, et mu kasvandike väline mängutehnika on ebausutav. On ju endastmõistetav, et kui treenid oma keha, ei arene hingelised omadused. Aga teater ei saa ka oodata, kuni näitleja omandab mängutehnilised nõksud ning üht-aegu areneb sotsiaalselt, bioloogiliselt ja hingeliselt. Kõige raskem on teatripedagoogikas ühendada elav alge ja väljendusvõtted. Just siin tekibki väga kergesti teatrivale.

I. Veisaité. Ilmselt oleme ühel meelel, et kõige tähtsam ja kõige raskem on näitlejas avada ja arendada isiksust. Suurt rolli mängib siin ka elu ise ja tulevase näitleja konkreetsed kogemused. Tahaksin küsida, missuguseid ülesandeid te annate oma üliõpilastele näitlejameisterlikkuse tundides, tänapäeva teatri tingimusi arvestades, ja milline on teie arvates nõrgim lüli näitlejate ettevalmistamise süsteemis? (Lugejale teadmiseks: kõik meie kolm kaasvestlejat õpetavad nii näitlejaid kui ka lavastajaid.)

Z. Korogodski. Arvan, et meie pedagoogika kõige tähtsam ülesanne on õpetada näitlejat väljendusrikkalt vaikima. Näitleja keha ei saa olla väljendusriikas, kui ta hing on vait. Tavaliselt on esimese ja teise kursuse eksamitel palju noorusõhinat, tulevased näitlejad on stampidest vabad, noormehed ja neid liiguvad kenasti, tunnetavad rütmi, aga kui nad rääkima hakkavad, reedavad nad end kohe. Näed, et nende siseelu pole veel küllalt intensiivne.

I. Veisaité. Me saime väljendusriikast vaikimist rõõmuga jälgida J. Vaitkuse stuudio ühe lennu lõpuetendusel «Meie mängud». Kas te juhtsite seda nägema?

Z. Korogodski. Kahjuks mitte. Kuid niipalju kui voin otsustada kolleegide arvamise põhjal, ei ole sellel J. Vaitkuse andekal eksperimendil siiski ilmselt perspektiivi. Näitleja keha peab kõnelema ise, loomusunnil, mitte aga treeneri käsul. Vaid kõnekast vaikusest tulevad tõelised sõnad. Nüüd ma nägin, kui huvitavalt õpetab J. Vaitkus teatriüliõpilastele vaikimise kunsti.

Ma arvan, et J. Vaitkuse huvitav teater, mis sai Leningradis teenitud menu osaliseks, oleks veelgi huvitavam, kui tema etendustes puhas lavavorm toetuks rohkem mitmekihilistele ja intensiivsetele seesmistele protsessidele.

Teatrikriitikuid pedagoogiline protsess tavaliselt ei huvita, ent õpetamise vead, nagu te õigesti mainisite, lähevad edasi teatrisse. Sünnivad etendused, mis on teksti tasemel, ilma teise plaanita, ilma sügava alltekstita. Et sõna muutuks tähendusrikkaks, on vaja talle luua vundament, kasutades selleks tegevusliku analüüsi meetodit, mida õpetas meie kõigile M. Knebel. Režissuuri eesmärki võib väljendada mõnevõrra lihtsustatud vormeliga: näitleja peab minema lavale puhta südametunnistusega ja sealt lahkuma puhta südametunnistusega. Ta peab rääkima nii, et see oleks tähtis nii talle endale kui ka teistele inimestele. Ma ei tunnista abstraktset teatrikeelt. Teater tekib konkreetsetes omavaheelistes suhetes, konkreetsete isikute maailmavaate alusel.

A. Šapiro. Väljendusriikast vaikimist on vaja õpetada, kuid sellel meetodil on ka oma hind. A. Arbuzovil on õigus, kui ta ütleb, et meil pole varsti enam näitlejat, kes oleks võimeline laval mõttekalt ütlema «Tere päevast!». Tingimata on tarvis õpetada ka sõnakunsti. Me pole enam näitlejat harjutanud mõistma, et tegelase väljendus-

võime, ta loomus ja olemus on kodeeritud tema kõnerütmis. Lavastan praegu A. Tšehhovi näidendit «Metsavaim» ja võin näitena tuua Voinitski monoloogi. Proovi ajal tegin ühele näitlejale märkuse, et tema monoloogis pole tunda tegelase vaimustust, pole vastavat intonatsiooni. Ta õigustas ennast, öeldes, et tekstis pole hüüumärke... Aga rütm on ju olemas! Paradoks — me õpetame näitlejaid konservatooriumis, aga nemad ei kuule lavakõne rütmi, selle muusikat. Pange tähele, kui ühtemoodi loevad näitlejad erineva väljenduslaadi ja mailmavaatega luuletajate värsse.

Mul on näitlejatega palju kergem luua vaikimise tsooni kui elustada teksti. Vaikimisest võtab osa näitleja keha, seda on võimalik reguleerida, aga kui ta hakkab rääkima, jääb ta vaatajate ette üksi ja siis saan ma teda vaid vähesega aidata.

Vaadates Vilniuse Noorsooteatri andekaid etendusi, tundus mulle, et ka selles kollektiivis on kõige nõrgem lüli sõna. Lavastaja E. Nekrošiu lavastustes kulgeb elu sõnast eraldi, heliriba on eraldi plastilisest ja kujundlikust lahendusest. Sõna ei jätka närviimpulssi, ei krooni lauset, ehkki vastavalt kaasaegse teatri nõudmistele K. Stanislavski, V. Meierholdi ja J. Ljubimovi järgi sõna nii alustab kui ka lõpetab loominguprotsessi.

I. Veisaitė. Kümmeaastat tagasi oli mul võimalus lähemalt tutvuda inglise lavastaja P. Brooki proovimeetodiga. Lavastati Shakespeare'i «Suveöö unenägu». P. Brook ei lubanud näitlejatel kuni esimese vaatajate ette astumiseni oma teksti valjusti lugeda. Proovi tehti sosinal, tähelepanu oli keskendatud väljendusrikkale vaikimisele, seesmisele protsessile, keha tööle, sõna aga toodi hiljem sisse nagu plahvatus, ja see andis palju uusi leide.

A. Šapiro. P. Brook töötab äärmiselt kõrge tasemega näitlejatega ja püüab vältida nende langemist stampi. Meie olukord on kahjuks teistsugune. Tihti peale on meie üliõpilased ja näitlejad võimelised üksnes keskpäraselt laulma, mängima, tantsima — seda kõike natuke, nagu siin juba mainiti. Ma arvan, et me ei hinda küllaldaselt inimese loomupära, ei harju seda arvestama. On ju nii, et ka alti või metsosopranit ei õpetata laulma koloratuursoprani partiisid. Aga meie ei arvesta tihti näitlejate individuaalsete muusikaliste ja plastiliste võimetega, tema spetsiifikaga.

Halvasti õpetame ka lavakõnet. Üliõpilastele õpetatakse vaid formaalset tehnikat, kõne ei seostu seesmiste protsessidega. Siinkohal ma nõustun täielikult Korogodskiga. Näitlejate õpetamisel pühendame me neljast aastast kaks kolmandikku ümberkehastumisele. Sõnale ei jäägi enam aega, sest viimastel kursustel tehakse üliõpilastega juba lavastusi. Paradoks — me võtame kooli vastu inimesi, kes lausa janunevad kõnelda, ja laseme välja neid, kes on selle soovi juba kaotanud.

Meil on tarvis otsida uusi teid ja võimalusi, ehkki igal meetodil on omad vead ja oma hind.

Z. Korogodski. Meie jutt on jõudnud teatriprobleemide ja pedagoogika ristumiskohale. Šapiril on täiesti õigus. Sisseastujatel puudub sõnakultuur ja luulemaitse. Stanislavski metoodika oli kohane rikka kultuuri traditsiooniga inimestele. Praegu tulevad vastuvõtueksamitele noored, kes on võimelised peast lugema vaid kaks luuletust ja ühe jutukese.

Ja sellele vaatamata peab näitlejat õpetama kõigepealt tähendusrikkalt vaikima, teisiti öeldes — õpetama kuni sõnalise protsessini. Seda võimaldab tegevusliku analüüsi meetod.

A. Šapiro. Aga nõustuge, et kui lavastada Tšehhovit ja rääkida proovidel oma sõnadega, tähendab see kõige pea peale pöörämist. Tšehhovi näidendites on kõik tähenduslik. Kui me õpime tegema seda, mis on ette määratud, ei karda me juhuslikkust, mis teebki elu imepäraseks. Vaataja peab tundma, et kui näitleja lausuks selle, aga mitte teise sõna, kui läheks paremale, aga mitte vasakule, muutuks tegelase kogu elu teistsuguseks.

Z. Korogodski. Proovi ajal peab looma olukorra, mis nõuaks ainult üksi

A. Šapiro. Tingimata peab otsima autori sõna ja näitleja esituse vahelist suhet. Kui ma lavastasin «Tšukokkolat», analüüsis meie teatri kirjandusala juhataja, kes on väga hea filoloog, pikka aega näidendi rütmi, tooni, värsside rütmi, tsesuuri. Hiljuti, kui lavastasime H. Kleisti «Homburgi prints», sundisin ma näitlejaid kõigepealt värsssteksti pähe õppima, rangelt rütmi valitsema hakkama ja alles siis asusin proove tegema.

Te ilmselt teate tuntud eesti näitlejat A. Eskolat. Temaga etüüdimeetodil töötada on täiesti võimatu. A. Eskola ei tunnista osa ilma tekstita. Ta elab sisse autori «tooni», ja alles siis hakkab proovi tegema. Orgaanika on tema loomuses.

Z. Korogodski. Ja mis meetodi järgi töötab J. Budraitis või U. Pucitis? Neile pole meetodit üleüldse tarvis, neile on selleks orgaanika. Ent selliseid näitlejaid on üksikuid. Ja ikkagi, kui hakkad sõna hindama kui iseseisvat väärtust, rahuldud «rääkiva teatriga». Juhul, kui kompromiss on vältimatu, oleksin ma valmis ohverdama sõna, ent mitte seesmist protsessi.

A. Šapiro. Kuid minu meelest peatab praegust teatri arenguprotsessi sõna. Ma ei lavasta paljusid näidendeid sellepärast, et näitlejad ei oska rääkida. Meie meetodi puudus on see, et sõnadele pööratakse valesti tähelepanu. Rääkides alalõpmata teisest plaanist, alltekstist jne., me ise eemaldume sõna õigest valdamisest.

* * *

M. Knebel. Me oleme kõik loominguilised inimesed. Me pühendame oma elu kujuteldava maailma ideaalidele, ja see on meile lõpmata kallis. Ma tean, et paljud mu sugulased ja tuttavad ei mõista, mida ma õieti teen, millele pühendan oma aja ja jõu. Aga meile on meie maailm reaalne. Me oleme seal õnnelikud. Ma tahaksin soovida oma õpilastele Leedus, samuti teie Noorsooteatri näitlejatele, et neil jätkuks armastust oma elukutse vastu kogu eluks; et saades lööke — need on kahjuks vältimatud —, jätkuks neil jõudu uuesti üles tõusta ja endiselt uskuda inimesesse, tema hinge...

Leedu keelest tõlkinud

TIIU JÕGI

Sünkretismist ja rahvamuusikast

INGRID RÜÜTEL

1.—4. oktoobrini toimus Tallinnas kolmas üleliiduline soome-ugri rahvamuusikakonverents, teemaks rahvamuusika sünkretism. Sünkretism on viimasel ajal moodne mõiste, mida on palju pruugitud, kuid vähe uuritud. Probleem on aktuaalne mitte ainult teoreetiliselt, vaid ka praktiliselt, seoses rahvamuusika üha suureneva osatähtsusega nüüdiskultuuris. Kui võrd ja kuidas peaks rakendama folkloori üksikute žanrite, liikide ja nende funktsioonide algset seost professionaalses loomingu ja taidluses, milline funktsioon on folklooril tänapäeval, need on omaette probleemid, milleni seekordsel konverentsil ei jõutud, ei seatud eesmärgiks. Küll aga tekitasid mitmed ettekanded sellekohaseid mõtteid ja tulevikus võiksid need saada konkreetsete uurimuste ja mõttevahetuste objektiks.

Teoreetilise ülevaate sünkretismi mõistest, eeskätt varasema kirjanduse põhjal andis TA Keele ja Kirjanduse Instituudi rahvaluule sektori juhataja Ülo Tedre. Sünkretism folklooris tähistab eelkõige üksikute kunstiliikide, žanrite ja nende funktsioonide algset diferentseerumatust, aga samuti rahvakunsti ning rahvausundi ja maailmavaate ühtsust, ja avaldub eriti selgesti arhailistes kultuurikihtides. Hiljem, järkjärgulisel eraldumisel sünkretistlikust seisundist muutuvad üksikud kultuurielemendid iseseisvateks liikideks ja alaliikideks, mis aga ka uuemais kultuurikihtides ei eksisteeri täiesti eraldatult, vaid üksteisega mitmeti põimudes ja seostudes. Kustmaalt on meil põhjust kõneida sünkretismist, kustmaalt iseseisvate kunstiliikide sünteesist, sai ägeda mõttevahetuse objektiks, jäi aga seekord küll täpselt fikseerimata eelkõige vastavate konkreetsete uurimuste vähesuse ja materjali nõrga läbitöötatuse tõttu.

Poleemika järgnes avaistungile ja tugines eeskätt puhtteoreetilistele kontseptsioonidele. Kui nüüd tagantjärele kogu konverentsi materjalil küsimust vaagida, võiks mõneski aspektis tööle lähemale jõuda. Mõttevahetuses toodi esile üsna vastandlikke teoreetilisi seisukohti, mille vahele mahtus ka kompromissideid. «Kõige sünkretistlikumad on need rahvaluuleliigid, milles põimub mitu kunstiala: kõik mängulaulud, milles liituvad poeesia, muusika, tants ja liikumine; rahvalaul, milles ühinevad poeesia, muusika ja teatav pärimuslik liikumine» (Ü. Tedre). Siia kõrvale võib tuua ka H. Tampere tuntud teesi: «Tekst, viis ja esitustavad — see kõik on ju tegelikkuse tervik...» Ja äärmuslikult vastupidine näide: «Ajalooliselt jälgitavate perioodide jooksul on kõigi meile teadaolevate maailma rahvaste poeesia, muusika ja tants alati käibinud iseseisvate, üksteisest sõltumatute, vastastikku opositsiooniliste struktuuridena, mis üksteisega lõikudes moodustavad mitmesuguseid kahe- või kolmekaupa seotud koordinaatsiooni vorme» (J. V. Gippius). Kompromisslahenduse pakub M. Kondratjev Tšeboksaröst: sünkretism eksisteerib ainult arhailistes folkloorikihtides. Kus on aga piir ning kas siin saabki üldse olla kindlalt fikseeritavat piiri? Kunstiliigid, vormid ja elemendid ei astu üksteise asemele ega vahele tu ranges ajaloolises järgnevuses. Uues ühiskondlikus formatsioonis elab



ja areneb edasi hulk varasema formatsiooni kultuurijooni, uutega segunedes ja põimudes. Me teame näiteks, et Eestis elas terve hulk sugukondlikust ajajärgust võrsunud animistlikke jm. usundilisi ettekujutusi ristiusuga kõrvuti (ja osalt sellega segunedes) kuni käesoleva sajandini. Väga kaugesse minevikku läheb tagasi ka regivärsiline rahvalaul, mida tunneme ainult tänu sellele, et ta püsis kasutusel läinud sajandi lõpuni ja säilis vanema põlvkonna mälus veel käesoleva sajandi alguses, mõnevõrra kauemgi. Koos vana rahvalauluga on meieni kandunud ka ürgse sünkretismi vorme, mis hoolika analüüsi tulemusel on hästi jälgitavad. Just algse sünkretistliku iseloomuga saab võib-olla seletada mõndagi eesti regivärsilise rahvalaulu iseärasust, mis teistsuguse ainekikuga harjunud uurijale tundub mõistetamatu, näiteks sama meloodia kasutamine erinevais laululiikides. Rahvaste folklooris leidub ajalooliselt, žanrispetsiifikalt, usundilis-maailmatunnetuslikult aluselt ja kunstiliste väljendusvahendite arsenalilt väga erinevaid nähtusi, mida me tunneme veel liiga halvasti, et teha kategoorilisi otsustusi mis tahes alal. Praegune olukord manitseb pigem hoiduma ennatlikest üldistustest ja teoretiseeringuist ning keskenduma väga hoolikale, täpsele ja objektiivsele materjali analüüsile. See ei tähenda kaugeltki, et teoreetilisi probleeme ei pea tõstatama. Vastupidi — teoreetiline mõte ja materjali praktiline analüüs peaksid käima kõrvuti, käsikäes, teineteisele toetudes ja teineteist täiendades. Pole tingimata hädavajalik, et ühes ja samas uurimuses (ettekandes) on mõlemad pooled võrdsel määral esindatud. On täiesti loomulik, et ühes keskendutakse enam ühele, teises teisele küljele, ent igal juhul peaksid nad olema sisulises tasakaalus — teoretiseering toetuma konkreetsele materjalile (mitte üksnes varasemaile teoretiseeringuile või juhuslikele, suvaliselt valitud näidetele), materjali analüüs aga on seda väärtuslikum, mida suurem teoreetiline pagas on selle taustaks. M. Kondratjev Tšeboksaröst esitas empiirilisel materjalil tuletatud rahvamuusika rütmi klassifikatsiooni. Tuues esile neli rütmitüüpi (retsitatiivne, kvantitatiivne, rõhulis-taktiline ja «intonatsiooniline» — M. Harlapi termin), mõistab ta kvantitatiivset rütmitüüpi kui puhtmuusikalist, millel pole, vähemalt väljakujunenud olekus, mingit tegemist värsilise liikumiserütmiga (eeldatakse küll võimalikku põhinemist kunagisel kvantitatiivsel värsisüsteemil, ent väidetakse, et võimalik sünkretistlik seos sellega on ammu ületatud). Liikumiserütmi mõju viisirütmile eitab autor algul täiesti. Konverentsil peetud ettekannetes näidati, et nii mõnelgi puhul on liikumiserütm väga oluline, koguni primaarne ja viisirütmi määrav — näiteks mordva hälli- ja mängituslauludes (T. Odinokova), põhjäästi kiigelauludes (I. Rüütel, K. Salve), kalmõki tantsulauludes (T. Badmajeva) jne. Esimesel ja viimasel juhul on just ühtlane liikumiserütm põhjustanud rõhulis-taktilise rütmitüübi, mis näiteks Mordvas vastandub rahvalaulude enamikus valitsevaile rütmistruktuuridele, teisel juhul aga on kiigel laulmine tinginud väga omapärasel kvantiteedisuhetel põhineva viisirütmi. Lõppdiskussioonil tunnistas autori oma liiga kategoorilist seisukohta ses küsimuses, mõõndes ühtlasi, et esitatud rütmisüsteem kehtib sellest hoolimata.

Omapärasest vaatevinklist laiendas sünkretismi mõistet Igor Bogdanov Moskvast, kes tõi esile sünkretismi makrotasandil (loodus + traditsiooniline töö ja aineiline kultuur + folkloor) ning kutsus üles kaitsma folkloori nagu loodust. Huvitava sünkretismi aspekti esitas mõnede Siberi rahvaste materjalil Leningradi etnograaf Jevgenia Aleksejenko — muusika ning rahvameditsiini ja muusiku ning rahvaarsti funktsiooni ühtsus hantidel, jakuutidel jt., pakkudes mitmeid võimalusi edasimõtlemiseks (esteetilise ja praktilise funktsiooni seos folklooris, muusika emotsionaalne ja pingelõdvustuslik osa tänapäeval jne.). Sünkretismi mõiste semiootilisel tasandil tõstatas TRÜ filoloogიაüliõpilane Hannes Voolma, kutsudes

esile elava mõttevahetuse selle üle, kas varaste folkloorinähtuste puhul on oieti tegemist kunstilise või kommunikatiivse märksüsteemiga. Tegelikult pole need märksüsteemid folklooris, just selle varastes kihistustes sugugi nii selgesti eraldatavad. Selleski võiks näha üht algse sünkretismi väljendust. Esteetiliselt ja praktilise funktsiooni seos (viimane võib realiseeruda kas otseselt või arvatava maagilise mõju kaudu) ning kindla piiri puudumine kunstilise ja praktilis-kommunikatiivse märksüsteemi vahel tuli esile juba avaettekandes ja oli kõne all mitmel puhul hiljemgi. Probleem kunsti ja mittekunsti, esteetiliselt tajutava muusika ning puhtsignaalse helide kombinatsiooni vahekorrast kerkis üles näiteks karjase-laulude, -hõigete ja -pillilugude puhul (Inna Nazina ettekanne valgevene karjaste signaalmuusikast, Anu Visseli ülevaade eesti karjaseviisidest, A. Tšerepahnina käsitlus karjala karjasepillilugudest). Karjaprasuna helid karja väljasaatmiseks ja teated kojusaabumisest, hädaohusignaalid, karjaste omavahelised hõiked ja märguanded karjale olid eelkõige kommunikatiivsed signaalid, kuid mitte ainult. Neis avaldub enamasti juba teatud muusikaline helide korrastatus, mis mõjus ka esteetiliselt, ilmnevad kunstilise märksüsteemi tunnused, kord suuremal, kord vähemal määral. See määr ei sõltu üksnes muusikalistest tunnustest, vaid ka subjektiivsest tajust, mis on suuresti traditsioonilise, kollektiivse kunstitaju projektsioon. Mee-nutame siinkohal kas või mõnede põhjarahvaste laule ja tantse, mis põhinevad loomahältele ja liigutuste jäljendusel ja võivad mõjuda täieliku eba-kunstina «liiga delikaatsete kõrvadega isikute jaoks» (väljend, mida Chr. H. J. Schlegel kasutas eesti torupillilugude kohta).

«Sünkretism karjasemuusikas avaldub kompleksina, mis haarab mõtle-mise, funktsioneerimise ja loominguulis-esitusliku tasandi» (Nazina). Poesia, muusika, usundilised kujutelmad ja tavad, esteetiline, tootmismaagiline ja otseselt praktilis-kommunikatiivne funktsioon, nende määrad, vormid ja vahekorrad üksikuis folklooriliikides pakuvad paljutõotavaid perspek-tiive edasisteks uuringuteks. Just seda liiki arhailised folkloori ja mitte-folkloori piirimaile jäävad nähtused võivad olla allikaks, mille põhjal võib tõele lähemale jõuda kas või niisugustes küsimustes, nagu seda on muusika tekkimine, millele vaevalt tasub otsida ühtainust lätet ja alg-põhjust.

Et soome-ugri rahvamuusikateaduse praegust olukorda arvestades mingite konkreetsemate tulemusteni jõuda, keskendati konverentsi temaatika peamiselt kahe sünkretismi aspekti ümber: sõna (poesia) ja muusika vahekind ja liikumise ja muusika vahekind. Konkreetse materjalilõigu täpsed, asjatundlikud ja objektiivsed kirjeldused võivad teadusele mõnikord enamgi anda kui pingutatud teoretiseeringud, mille pinnal on palju kergem vahtu kokku lüüa. Erudeeritud kuulaja võib mingi üksiknähtuse ka ise laiemas taustsüsteemis kohale asetada, tihti puudub üldisema pildi saamiseks just mõni oluline detail. Nii olid seni teadusele täiesti või peaaegu tundmatud udmurdi itkud, mängulaulud ja põllundusmaagiaga seotud palvused, mida konverentsil tutvustasid Tatjana Perevoztšikova ja Rimma Tšurakova Iževskist ning Margarita Hruštšova Astrahanist, mari mängu-, tant-su- ja muinasjutulaulud, millest rääkisid Oleg Gerassimov ja Dmitri Kulšetov Joškar-Olast jne.

Ettekannetest selgus, et peaaegu kõigi soome-ugri rahvaste folklooris on säilinud arhailisi nähtusi, mille sünkretistlik iseloom on ilmne, isegi kui neis leidub paralleelselt sünkretismi ilmingutega hilisemaid jooni, mis viitavad nende koostiselementide mõningasele iseseisvusele. Üheks selliseks žanriks on itkud, oluline komponent muistseis pulma- ja matuse-kommetes. Itkus, eriti kui see esineb tegelikus kasutamissituatsioonis, on sõna, muusika ja nutt üksteisest lahutamatud ning nutu ja halamise intonatsioonid määravad sageli kogu muusikalise struktuuri. Mitmed 27

ettekanded käsitlesid värssi ja viisi suhteid itkudes. I. Kuragina Petrozavodskist näitas, et vepslastel, kellel on märgitud nii vepsa- kui ka venekeelseid itke, on vepsakeelsetes itkudes teksti ja viisi vastastikune sõltuvus suurem kui venekeelsetes. Esimestes vastab rütmüksus (rõhuala) sõnale ning sõnarõhud määravad alati viisirea rütmistruktuuri. Venekeelsetes seevastu esineb sõnarõhu paigaltnihutamisi vastavalt viisirõhule ning uus rütmüksus algab sageli sõna keskelt. Katse seletada seda keele iseärasustega tundub küsitav. Pigem näitab see viisirütm suuremat iseseisvust, mistõttu vepsakeelne itk on retsitatiivsem, itkulisem, venekeelne aga laululisem, mis osutab selle võimalikule sekundaarsusele ja hilisemale tekkele.

Parimaid eeldusi materjali sisuliseks mõtestamiseks loob olukord, kus traditsioon veel elab ja uurija ise on traditsiooni kandva kollektiivi liige. Suhteliselt heas olukorras ses mõttes on Volga-äärsed soome-ugri rahvad. Väga huvitav oli Tatjana Perevoztšikova ettekanne. Udmurdi itkudes prevaleerib meloodia, mis on põhiline žanritunnus. Itku nimetuski sisaldab udmurdi keeles mõiste «viis», «meloodia», mis huvitaval kombel põhjaudmurtidel ühtib kandle nimetusega. Tekst koosneb sageli vaid saami joigude taolistest asemantilistest refräänsõnadest või üksikuist olukorda kommenteerivaist fraasidest. Kõige varasemaiks peetakse itke, mis põhinevad vabalt retsiteeritaval proosaimprovisatsioonil. On ka laululisemalt organiseeritud tekstiga itke (osa pulmaitektudest), need kannavad aga ilmselt hilisemat pitsert. Kui mordvalastel, karjalastel, komidel ja venelastel on pulmaitekt arenenud ulatuslikuks žanriks mitmesuguste alarühmadega, mis saavad paljusid olulisi hetki pulmakombestikust, siis udmurtidel kuulub mõrsjaitek vaid ühe, kõige olulisema sündmuse juurde — see esitatakse mõrsja lahkumisel isakodust, mis ongi ilmselt algne tava. Tõenäoliselt oli see kunagi nii ka eesti pulmas — tekstimotiivid laulus, millega pruut kodunt ära saadetakse, on väga itkulised, tuntud teistelgi läänemere-soome rahvastel ja arvatakse pärinevat kunagisest pulmaitektust. Funktsioon ja usundiline tagapõhigi on sama mis udmurtidel — nutt kodut lahkumisel pidi tagama mõrsjale hea käekäigu mehekodus. Pulmaitektu nimetus udmurtidel on sõnasõnal «pruuti nutma panema». Just seda liiki itkutraditsioon toetabki arvamust, et pulmaitekt soomeugrilastel on ürgne ja algupärane. Siia võiks lisada veel, et ainus sündmus obiugrilaste pulmas, mida saadab laul, on mõrsja lahkumine kodut. Ei ole teada, mida sellised laulud endast õieti kujutavad, võib-olla on needki pigem itkud.

Muusika ja liikumise vastastikused suhted said omaette istungi teemaks. Kõne all olid maride, udmurtide ja kalmõkkide mängu- ja tant sulaulud. Enamasti esitati esimesed sissevaated antud temaatikasse ning konverents oli siin eeskätt stiimuliks probleemi tõstatamisel. Eespool juba mainisime Tamara Odinokova ettekannet mordva hälli- ja lastelauludest. Kõneleja tugines Elvira Tarakina toredale materjalikogule, millest lähtus ka mordva lastelaulude liigitus. Nii mängu-, tantsu- kui ka hälli- ja lastelaulud vääriskid eraldi võrdlevat uurimist. Spetsiaalseks tähelepanu objektiks töötas konverentsil kujuneda rahvakoreograafia. Kahjuks jäi just mitu rahvatantsu-uurijat mitmesugustel põhjustel tulemata ning informatsioon nende ettekannetest piirdus üksnes konverentsi eel ilmunud teesidega.

Mõnel määral puudutati ka niisuguseid sünkretismi liike nagu laulu ja kombestiku seos (Tatjana Ananjitševa ettekanne Mordva-Vene piiri äärsel mordva asustuse pulmalauludest ja -kommetest ning Jaan ja Mikk Sarve ühine ettekanne udmurdi sõdurikssaatmise tavadest ja lauludest). Esimene vaatles ühtlasi vene kultuuri elementide tungimist mordva pulmalauludesse ning hilisemat žanripiiride segunemist neis, teised leidsid

udmurdi sõdurikssaatmise kommetele paralleele Kalevala-lauludest.

Rahvaste kultuurisuhted on igihaljas teema folklooris. Inna Nazina ettekandele valgevene karjaste signaalmuusikast oleks mitmel puhul võinud leida eesti paralleele. Ettekandes veel kõrvutamiseni ei jõutud, kuid konverentside üheks oluliseks funktsiooniks ongi teaduslike kontaktide sõlmimine ja uurimisperspektiivide avardamine. Nii kooskõlastati uurija edaspidine sõit Tartusse, kus ta võib kirjandusmuuseumi rahvaluulearhiivi baasil oma uurimust edasi arendada. Ühiste nähtustele eri rahvaste karjaserepertuaaris juhtis tähelepanu Anu Vissel, kes leidis Mulgimaa karjasehalletuste viisidele lähedasi vasteid Lätist ja Soomest.

Väga huvitav oli kuulda Vilis Bendorfsi ettekandest, et nn. mitteskan-sioon, viisirõhkude vaba ümberasetus vastavalt sõnarõhkudele on läti vanemais rahvalauludeski väga tavaline.

Mitmes ettekandes käsitleti soome-ugri ja türgi-tatari rahvaste kultuurisuhteid. Lidia Nagajeva Ufaast leidis mari rahvatantsudes rea baškiiri koreograafia jooni. Veelgi laiemal materjalil jälgis türgi-tatari koreograafia mõjusid Volga-äärsete soomeugrilaste rahvatantsudele Kaasani uurija K. Bikbulatov oma ettekande teesides. Läänemeresoomlasteni türgi-tatari kultuur otseselt pole ulatunud, küll tunneme aga mitmeid selle elemente vene kultuuri vahendusel. Nende algallikate tundmine ja transformatsiooni jälgimine on igatahes õpetlik ja silmaringi avardav. Kui kunagi sellekohaste konkreetsete uurimusteni jõutakse, võib see üldisse kultuurilukku nii mõneski detailis selgust tuua.

Teaduslikku konverentsi ei saa alati hinnata üksnes selle järgi, mida see meile annab ja kui võrd rentaabel on end selleks poneerida. Mõnikord tuleb mõelda ka sellele, mida meil teistele on anda. Rahvamuusikauurimine ANSV-des on väga noor teadus, mis viimastel aastatel jõudsasti areneb. Meilt oodatakse tuge, ja kui suudame seda pakkuda, on see väga oluline meile endalegi. Korduvalt on rõhutatud, kui vajalikud on meie konverentsid ja lähem tutvus eesti kultuuriga üldse. Meil on seljataga oma saja-aastased rahvusliku folkloristika kogemused, head tsentraalse arhiivi traditsioonid, mille hästi korraldatud kogude põhjal on küllaltki hõlpus mis tahes nähtus laiemas kultuurikontekstis paika panna, ja suhteliselt hea kontakt rahvusvahelise teaduse saavutustega (mis muidugi võiks olla veelgi parem). Need on olulised tingimused folkloristika arenguks. Loomulik oleks siis ka eeldada meie uurijate suhteliselt kõrget taset. Millisel määral meie ettekanded sellele vastasid, jäägu teiste otsustada. Huvi näisid nad äratavat küll. Ettekanded haakusid üksteisega osalt, täiendades üksteist ja andes kokkuvõttes küllap mõningase ettekujutuse eesti regilaulust sünkretismi vaatevinklis (mõistagi probleemi ammendamata).

Kristi Salve kõneles sünkretismi uurimise probleemidest regivärsilises rahvalaulus. Ta pidas otstarbekaks eristada esitusviisi kitsamas ja laiemas mõistes. Esimene vastab küsimusele «kuidas?» ja sõltub suurel määral sellest, kes, kus ja millal laulis, s. o. esitusviisist laiemas mõttes. Edasi vaatles kõneleja, kui palju meie arhiivimaterjalid pakuvad neile küsimustele vastamiseks võimalusi, nentides, et eriti rohkesti materjali sellest, kuidas lauldi, leidub põhjaeesti kiigelaulude kohta. Enamikus on aga üldpilti saada raske, seda tuleb üksikuid märkmeid kildhaaval kokku korjata. Kes, kus, millal ja kuidas esitas pulmalaule eesti saartel, käsitles konkreetsemalt Olli Kõiva, illustreerides Kihnu ja Muhu pulmalauludega seotud liikumisviise elavate laulunäidetega «Leegajuse» naisrühma esituses. Juba varasemates uurimustes on osutatud, et laulu ja liikumise rütm ei ole alati päriselt vastavuses, võib tulla ette ka teatud nihkeid. Nii võidi Kihnus isegi «rattas» lauldes viisirõhke sõnarõhkudega sobitada, kui värsis esines 3-silbilisi sõnu. Kuulajad võisid ise veenduda, kuidas see

Kihnu saarel kasvanud ja traditsiooni hästi tundva Lea Laose eestvõtmisel tegelikus esituses teostub. Allakirjutanu selgitas statistilistele meetoditele tuginedes viisitüübi vahekorda laululiigi jm. tunnustega, näidates, et pulmalauludes valitsevad (võimalikust laulu saatvast liikumisest hoolimata) retsitatiivsed viisitüübid, nagu ka kalendrilauludes ning jutustavates ja lüürilistes lauludes, kui neid ei esitata kiikudes. Just meloodia kõnelähedusest (ja samast värsiehitusest) tingituna sobis sama viis kõigi nende ja muudegi laululiikidega, milles domineeris retsitatiivne esitus. Ainus laululiik, millel oli kindel seos konkreetse viisitüübiga (eriti Järva-maal), ja nimelt niisuguse viisitüübiga, mis väljaspool antud liiki reeglina ei esine, on kiigelaul. Analüüs näitas seejuures, et kõnealune viisitüüp järgis nii rütmilt kui ka meloodiaehituselt otseselt kiige ootsumist (analüüs oli teostatud põhjaeesti kõige arhailisemate, 1-realiste 3-astmeliste viiside põhjal). Anu Visseli ettekande mõnedest aspektidest oli juba eespool juttu. Ettekandja iseloomustas kolme peamist eesti karjaselaulu ala (Kuu-salu, Setu ja muu Lõuna-Eesti, milles tõuseb eriti esile Mulgimaa), mis erinevad nii karjas laulmise üldistelt traditsioonidelt, karjaselaulu ala-liikidelt kui ka muusikalistelt iseärasustelt. Vaike Sarv kõneles setu muinasjutulauludest, leides, et laul täidab muinasjutus enamasti sidepidaja funktsiooni «oma» ja «võõra» maailma vahel. Ettekandja märkis setu muinasjutulaulude suurt lähedust muu Eesti omadele, mis torkab silma eriti setu erilaadse mitmehäälse laulu taustal.

Lisaks ettekannetele pakuti asjahuvilistele kuulamiseks-vaatamiseks helilindistusi, slaide, filme. Viimastest jäid eriti meelde emotsionaalne ja mõningate kaadrite poolest lausa unikaalne (liivlaste viimaste kaluripaate põletamine) «Liivi laulud» ning Tomski etnograafi Nadežda Lukina handi etnokultuuri käsitlev film. Helilindistused ja nende kommentaarid keskendusid uuri temaatikale. Morika Piliptšak Kiievist tutvustas Karpaatia ungarlaste rahvalaule. Tema lindistused olid küllaltki haruldased, Ungaris endas on rahvalaul elavast traditsioonist põhiliselt kadunud ning folkloristid koguvad ja uurivad tänapäeval sekundaartraditsiooni, s. o. kooliraamatute jm. kirjanduse vahendusel rahva sekka tagasi läinud rahvalaule. Nataša Sainahhova Hantõ-Mansiiskist demonstreeris handi rahvalaule ning kõneles mansi karupeietest, milles ta ise osalenud. Heikki Silvet tutvustas kaht unikaalset nähtust handi kultuuris — kultlikke kärbseseenelaule ning harfitaolist rahvapilli torop-juh, millest seni polnud noteeritud ega salvestatud ühtegi pillilugu.

Konverentsirahval oli võimalus vaadata RAT «Estonias» Veljo Tormise «Eesti ballaade» ja kohtuda heliloojaga, kes oma teost kommenteeris. Laiemale publikule võimaldati seegi kord osasaamisrõõmu elavast rahvamuusikast kontsertidel Tallinnas ja Tartus. Kunstiinstituudi ruumes (kus üks kontsertidest aset leidis) oli ühtlasi välja pandud Kaljo Põllu juhendamisel valminud soome-ugri rahvakultuuri alane õpilastööde näitus. Anna Ossipova Murmansk oblasti Tuloma külast esitas saami rahvalaule, Karjala ANSV Paatana küla ansambel uuemaid rahvalaule ja tantse ning ürgvanu pulmaitke. Stalte perekonnaansambel Riias, kelle liikmete vanus ulatub neljast aastast raugaeani, tutvustas liivi rahvalaule, tantse ja mängu, ansambel «Röntyskät» Leningradi oblastist Rappula külast ingeri-soome laule, tantse ja ringmänge. Eriline koht viimaste repertuaaris oli *röntyskät* tel — omapärastel ingeri tantsulauludel, mida esitati ringis ja mille saatel tantsiti üksikutel kadrillituuridel põhinevaid tantse. Baškiiri ANSV Tõnbajevo külanõukogu mari ansambel tõi kaasa etnograafilise lühimontaaži «Mari pulm». Üllatuse valmistas kõigile leedu rahvamuusikauuriija Laima Burkšaitene, saabudes konverentsile rühma Vilniuse Čiurlionise-nimelise kooli õpilastega, kes meisterlikult esitasid leedu *sutartines* eid (omapärase polüfoonilise mitmehäälsusega arhailine

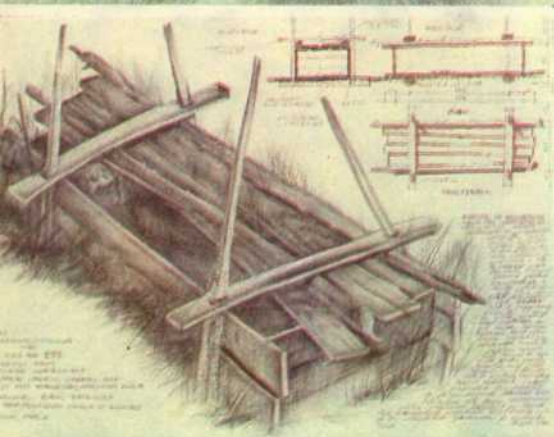
laululiik). Laulis ka Tallinna Haridus- ja Teadusala Töötajate Maja setu ansambel «Sõsare». Ehtsal, seadmata ja töötlemata folklooril, eriti veel, kui selle esitajad ise on järjepideva traditsiooni kandjad, on eriline võlu. Seda võisid järjekordselt kogeda sajad pealtvaatajad. Alati on võimalik improvisatsioon, standardnaeratust asendab eriline sisemine hingestatus, loomulik kaasaelamisrõõm ning individuaalsus, hoolimata kunstlikust lavasituatsioonist. Pärast kontserte oli konverentsirahval ja teistelgi entusiastidel võimalus esinejatega koos laulda ja tantsida. Kes soovis, võis mõnegi selgusetuks jäänud teadusliku probleemi praktikas järele uurida, kes eelistas puhast ise-ilutegemise rõõmu, leidis sellegi. Kuigi konverentsi kestel ei rääkinud keegi rahvaste sõprusest, kujunes konverents tervikuna tõeliseks rahvaste sõpruse peoks. Korduvalt märgiti, et tänu meie konverentsidele oleme üksteist võrratult paremini tundma ja mõistma õppinud. See aga on oluline mitte üksnes teadusele. Erinevate rahvaste kultuuride, arusaamade ja mõtteviisi tundmine laiendab silmaringi, rikastab üldist elutunnetust, aitab ületada väiklust ja kitsarinnalisust, õpetab maailma nägema avaramalt ja mitmekülsemalt.



*Kasetohust kattega püstkojad hantide suvises kalastuskohas Sõnja jõe kaldal. 1979.
M. Zolgi foto*

Sünkretismist ja . . .

KOLM KÜSIMUST KALJO PÖLLULE



Handi rituaalne mask. Kasetoht, põhjapõdranahk. Joonistanud K. Pere, 1981.

Neenetsi hauaehtis. Joonistanud R. Vaiksoo, 1981.

Sind usutlema ajendas asjaolu, et oktoobrikuus Tallinnas toimunud III üleliidulise soomeugri rahvamuusikakonverentsi ülevaate juurde leidis ajakirja toimetus kõige sobilikumateks illustatsioonideks olevat sinu õpilaste õppereisidel tehtud tööd. ERKI-s töötad sa 1975. aastast ja 1978. aasta suvest korraldad iga-aastasi õppeekskursioone, mille tulemused on koduvabariigist kaugemalgi tuntuks saanud. Kuhu on need ekspeditsioonid seni viinud, milline neist on kõige andvam olnud eeskätt emotsionaalsest küljest ja kui suur on seal nähtu osatähtsus sinu enda loomingu jaoks!

1978. aastal korraldasime Lapi—Karjala ekspeditsiooni: käisime Murmansi oblastis ja Karjala ANSV põhjaosas, Zalavruga kaljujooniste alal. Aasta hiljem läksime Lääne-Siberisse hantide juurde, kes elavad Tjumeni oblastis Jamali Neenetsi rahvusringkonnas Surõskarõ rajoonis. Kolmas ekspeditsioon viis meid Udmurdi ANSV-sse, neljas Põhja-Uuralisse Obi jõe deltaalale. Siiani viimane toimus 1982. aasta suvel, uurimisalaks oli Kõpu poolsaar Hiiumaal.

Õldiselt on neid ekspeditsioone raske võrrelda. Laplased, neenetsid, handid on põhjapõdrakasvatatajad ja kütid, udmurdid aga põlluharijad ning nende maailmad on erinevad, kombed erisugused. Mõnevõrra pingutatult tõstaksin esile 1979. aasta retke Lääne-Siberisse. Erielse mulje jättis, et kõik need rituaalsed nukud, vanad matusekombed, hauaehtised on (täpsemalt: siis veel olid) tegelikkuses olemas. Nägime kasutatavat ohvrihiit! Kuid jah, neljanda ekspeditsiooni ajal Põhja-Uuralisse, eelmisest paigast vaid kolm-neliasada kilomeetrit eemal, nägime veel ürgsemaid matusekombeid — oli maetud maa peale, laudadest kast ümber.

Ekspeditsioonide peamiseks mõtteks on loominguilise isiksuse kujundamine. Teiseks eesmärgiks on tulevaste loovisiksuste tutvustamine Uurali rahvaste kultuuri visuaalse kunstiga, selle erilaadse, kuid meile suhteliselt lähedase kultuuripärandiga, mis nagu ootab leidjaid, interpreetereid, edasiandjaid. Kuid on selge, et peame endale kättesaadavaks vormides esitama aruande nähtustest — kas või selleks, et õigustada tähelepanu ja toetust, mida on ekspeditsioonidele osutanud ja andnud Kunstiinstituudi juhtkond.

Mul endal ei jää ekspeditsioonidel joonistamiseks suurt aega. Asjal on veel teine külg:

kohapeal joonistades läheb kõik liiga konkreetseks, mina püüdlen aga oma graafilistes lehtedes suurema üldistuse poole. Edaspidi, siis kui praegu käsiloleva «Kaliväe» sarja valmis saan, tekib võib-olla vajadus väga konkreetseid asju tegema hakata, siis tuleks ekspeditsioonidel usinasti joonistada. «Kaliväest» on praegu valmis 30 lehte, kokku peab aga tulema 51 tööd. Üks sissejuhatus, üks lõpetuseks, sisuks aga 7×7 lehte, sest seitset on soomeugrilased õnnearvuks pidanud.

Läheme siis jutuga nende piltide juurde, mida ajakirja lugeja-lehitseja näeb. Kas sa oskaksid neid kuidagi kommenteerida!

Õieti öelda on see võimatu, sest iga esemete liigi kohta võiks kirjutada uurimusliku artikli või isegi monograafia. Püüan öelda paar iseloomustavat sõna, mõnel juhul küll kaheldes, kas just see kõige olulisem hetkel meelde tuleb.

Rituaalseid maske kasutavad handid eelkõige karupeiete puhul ja ka ohvrihiies. Maski juurde kuuluvad tavaliselt ka rituaalsed kindad. Enamjagu maske on tehtud kasetohust, liisaks on kasutatud põhjapõdra nahka, metalli või muud materjali; tuntakse ka samalaadseid puust õnnestatud maske.

Neenetsi hauaehitis on tegelikult üks kast, mille all maapinnal on surnu. Kast on tehtud ühegi naelata ja püsib koos tugilattide varal. Kui need on mädanenud, kukub ehitis kokku.

Handi naise suvekuue silmahakkavamaks osaks on ornament. Viimast tehti selleks, et peletada eemale kurja pilku ja ornamenteeriti eelkõige neid kohti, kust kuri pilk või haigused kergemini ligi pääsesid: hõlma äärt, varrukate otsi, õmbluste kohti. Nii püüdis inimene end haiguste ja õnnetuste eest kaitsta. Täna on ornamentid jäänud vaid ilustav funktsioon.

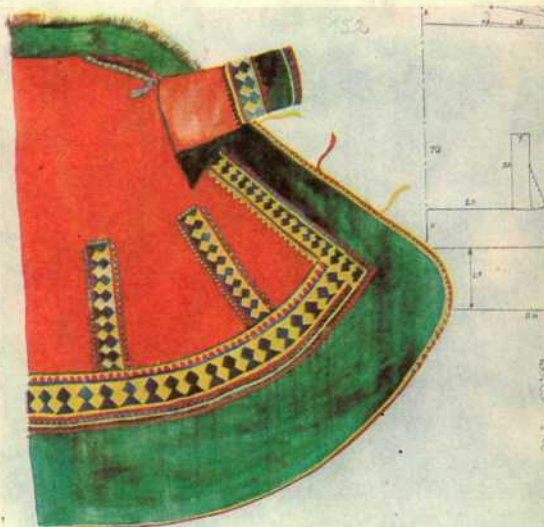
Neenetsi haldja kuju on tegelikult esivanemate kujutis, surnu hinge kehastamine. Kui surnu hing elab sellises kujus, ei hakka ta kodus käima. Endisaegsete uskumuste kohaselt tuli nukku hoida ja tema eest hoolitseda, siis esivanema hing ei tülitanud kedagi.

Bessermanid on udmurdi rahva hulka kuuluv etniline rühm. Naiste peakatte tegumood sõltub kandja eest ja perekonnaseisust. Joonistusel kujutatud peakatte ja bessermanide rõivastuse puhul üldse avalduvad jäljed selle rahvakillu kunagisest bulgaari päritolust.

Udmurtide häll, millega last seljas kantakse, on tehtud kasetohust või niinekoorest. Hälli kandmise koti peal on päikesekujund, päikeserist — see peab last kaitsema. On tähelepanuväärne, kui sarnane on päikeserist eesti ornamentis leiduvate päikesekujunditega.

Kõik need asjad on näited sellest, kuidas tarbeese on muutunud kunstiteoseks.

Kuidas sa kunstnikuna suhtud nähtusesse, mida moodsamas pruugis sünkretismiks nimetatakse — üksikute kunstiliikide ja žanrite algsesse üks-olekusse!



Handi naise suvekuue (tagantvaade). Kalev, pärlid, karusnahk. Joonistanud A. Pöld, 1981.

Bessermanni tütarlapse peakate. Höberahad, helmed. Joonistanud E. Ilveste, 1980.



On selge, et meie oma tänapäevase mõtlemisega, oma praeguse kogemusega oleme üsna abitud mõistma omaaegseid seoseid. Kui näiteks meie näeme handi rahvapilli torop-juhhi, siis kirjeldame seda harfitaolise rahvusliku pillina. Tegelikult on tegemist luigekujulise pilliga, mis peegeldab veelinnu motiiviga kaudselt seotud loomismüüti. Kõigi niisuguste meie jaoks varjatud seoste esiletoomine on muidugi oluline.

Usutlenud JÜRI HAIN

Ega see termin mulle eriti ei meeldi, kuid küsimus pole ju nimetuses. Sünkretisminähtusi on hõlpsam jälgida küllalt laia aluse olemasolul, näiteks rahvakunsti ja rahvausundi ühtsus on hästi jälgitav. Kõige produktiivsemaks pean vaatenurka, mida rahvamuusikakonverentsil nimetati sünkretismiks makrotasandil ja kus vaatluse alla võetakse ümbritsev keskkond, aineeline kultuur, traditsiooniline töö ja folkloor koos.

«HEAD RAAMATUD, TEATRIÕHTUD JA MUUSIKA PUHASTAVAD INIMESE ILMAPIIRI. KUNST ON PALSAM MEID ÜMBRITSEVA ÜHETAOLISUSE VASTU,» ütleb Ülo Tuulik.

S. Endre (ajakirja «Teater. Muusika. Kino» publitsistikaosakonna juhataja): Nüüd juba kuus aastat tagasi, võib-olla niisama ilusal talvapäeval nagu praegu pöördusid «Teatrimärkmiku» koostajad mitmete kunstiinimeste poole palvega vastata küsimusele, mis neid huvitab teatris. Küsimusele vastasid tookord Leonhard Lapin, Rein Saluri, Rein Tammik, Arvo Valton, Juhan Viiding ja sina. Tolleaegsest kirjatükist tahan üht sinu mõtet täna tsiteerida — «Minu jaoks on teater ja kino kunsti sellised liigid, mis on vajalikud nagu vitamiinid organismile. See tähendab, neid ei pea pruukima ülearu palju ja isegi mitte iga päev, aga ometi mõnel hetkel on nad äärmiselt vajalikud.» Sooviksin täna sellele seisukohale kuulda n.-ö. kommentaari. Kas arvad, et teater on nii püha, et temast võib osa saada haruharva? Või vastupidi: teater ja kino on su meelet midagi teisejärgulist kunstis? Saame ju vitamiinidetagil läbi, kui muu toit piisavalt hea on!

Ü. Tuulik (kirjanik): Üritagem asjasse selgust tuua piltlikult. Asetagem kaunite kunstide — kirjanduse, teatri, muusika ja maalikunsti — mõttelisse lähedusse neli võluvata daami: üks blond ja sinisilmne, teine brünett ja mandlisilmne... jne. Kui ma ulatan palmioksas sinisilmsele, ei tähenda see sugugi, et ülejäänud kolm oma «absoluutnäituses» alla jäävad. Ilu paljususest võtame teadlik-valikuliselt või instinktiivselt esmajärjekorras vastu selle, mille «omastamine» meisse enim kodeeritud — seemne, millele meie külvipind sobilikum. Konkreetselt teatrist kõneldes võin tunnustada, et mu vähene vitamiinivajadus on viimastel aastatel veelgi süvenenud.

S. E.: Kõlab hävitavalt, eriti, kui asjale teatriajakirja poolt vaadata. Äkki oled ennast lasknud mõjustada



A. Reinsalu foto

uuest ja enesekindlast daamist, keda televisiooni nime all tunneme? Võib-olla temagi pretendeerib kaunite kunstide aeda kuulumisele ning lisaks kõigele on ta kuidagi alati meiega. Mõnikord tundub mulle, et kogu elu toimib läbi sinise ekraani.

Ü. T.: TV on suur ajaröövel, mis kulutatud tunde ei maksa kinni võrdväärse kvantumi objektiivse informatsiooni või esteetilise elamusega. Massikommunikatsiooni ühe esindajana on televisioon suveräänselt kidakeelne meie ajakirjandusega. Mõelgem seepärast kaastundega inimestele, kes istuvad ekraani ees peaaegu igal õhtul, vaadates järjest ära «kõik, mis tuleb». Üle kogu maailma on TV julmalt hõivanud mitte ainult tööinimese või *kulturträger*'i aja, vaid ka maitse, kuna enamjuhtudel on «kõik, mis antakse» hõlpsasti, vastupanuta kättesaadav. Igale tõepoolest suurele kunstielamusele aga peaks eelnema «raskelt läbitav piirkond»: heale etendusele olgu raske 35

piletit saada, heale kontserdile pääsemiseks löödagu lahinguid.

S. E.: Televisioon kui kõikvõimaliku (pilt)informatsiooni kiire edastaja, kellel saaks olla midagi tema vastu! Maa ilma teisel äärel toimuvad olümpiamängud on samal hetkel su omas kodus...

Või TV kui iseseisvate, telekraani spetsiifikat arvestavate filmide ja lavastuste looja — väga tore! Ent siia sisse on nüüd ju mässitud teatergi. Tihti olen kuulnud inimesi ütlemas, et kas hakkab ennast üles lööma ja teatrisse minema, küllap tükk varsti «telekasse» tuleb. Aga kui päristeater tõepoolest televiisoriekraanile jõuab, on ikka kaasas suured hädad. Näiteks Adolf Sapiro lavastatud «Kolmest öest» olid järele jäänud üksnes õnnetud riismed. Suurepäraste näitlejatööde ja teatrisaalis nii tajutava erilise õhustiku asemel toimus Tallinna Draamateatri «Kolme öe» õnnetu koopia, pealegi just nagu halvasti paljundatud koopia.

Ü. T.: Olen sinuga päri. Ise aga istun TV ette ennekõike sporti, päevauudiseid või häid dokumentaalfilme vaatama.

S. E.: Kuid pöördugem tagasi. Nii siis, sa saaksid vabalt ka teatrit läbi?

Ü. T.: Ilmselt küll... Tahaksin selgituseks lisada, et olen üles kasvanud keskkonnas, kus valelikkust ja võltsi, ütlemis — näitlemist — on peetud iseäranis halvaks. Suhtun elus sisemise tõrksusega inimestesse, kelles märkan poose, ülespuhutust, valesid sulgi ja valskust, näitlejat selle sõna mitteprofessionaalses tähenduses.

Seda ei tohi ometigi samastada halvastava või ükskõikse suhtumisega teatrisse.

Teater on hädatarvilik, sest kultuuriajaloo vältel on inimene elujõuliseks arendanud vaid need kunstiliigid, mis meile kui bioloogilisele liigile *summa summarum* ometigi enesekinnitusena, eetiliste ideaalide ja moraali säilitajaina, emotsionaalse elujõu allikaina ära kuluvad.

Olles ateistid astume kirikuisse n.-ö. endise sisemise aukartusega hinges — siin on ju olnud inimhingele kõige pühamad paigad.

Oma subjektiivses suhtumises teatrisse olen ehk mingil määral sõltuvuses kaas-

aja konkretsusest. Tsirkust ja leiba väitsid vanad roomlased elus vaja minevat. Maa ilma, kus praegu iga päev sureb nälga vähemalt paarkümmend tuhat inimest, on minu jaoks leiva mured suuremad kui tsirkuse mured.

S. E.: Oleneb, mis kandi pealt ilmaasju vaadata. Hiljuti lugesis uuesti üle Maksim Gorki «Kirjad kolleegidele», mis senini oli mulle n.-ö. kohustuslik ehk ülikooliaja raamat ja seetõttu ka vedeles kusa-gil raamaturiiuli kolmandas reas. Kuid üllatuseks sattus see tõsine ja aus kirjadedekogumik kuidagi väga hästi resonantsi mu paljude viimase aja mõttemõlgutustega, meie tänase vestlusega. Vaat, ühes neist kirjadest on taand-reaga, jah, mäletan, et justnimelt taand-reaga lause:

«Inimese tõelist ajalugu ei kirjuta ajaloolane, vaid kunstnik.» Ta ei ütle kirjanik, ta ütleb kunstnik... Edasi: niisama mõtlemapanev on fakt, et ajal, mil maailm oli kurnatud sõja meeletustest, pöördub Maksim Gorki helge, päikeselise kirjaga Romain Rolland'i poole, paludes, et viimane kirjutaks lastele Beethoveni eluloo. Gorki oli kindel, et keegi ei tee seda paremini kui Rolland. Samas kirjas palub ta «Jean Cristophe'i» autorit soovitada, kelle poole peaks prantsuse kirjanikest pöörduma palvega kirjutada lastele Jeanne d'Arce elulugu... Inimesi hästi mõistvana teadis ta küllap, et eelkõige kunsti võimuses on aidata taasleida kaduvat elumõtet, t u l e t a d a m e e l d e i d e a a l e, pakkuda kaitset rängas elus. See on see «ilustuse lohutav jõud», millest räägib Thomas Mann oma «Volumäes». See on muusika, kunsti, inimliku hinge ideaalsus. Ideaalsus kui Jeanne d'Arce kaju alltekst.

«Volumäes» laseb kirjanik lausikmaalt tulnud Hans Castorpi õhtutundidel nautida Castorpi lemmikhelindeid, milleks on Radamesi ja Aida duett, palve Gounod' ooperist «Faust», José ja Carmen duetid ja finaali ooperist «Carmen» («Oo, tule meiega kaljude kõrgustikele, seal puhuvad puhtamad tuuled...») ning Schuberti «Pärnapuu», mille kohta Mann ütleb, et see on «üks neist lauludest, mis on rahvavara

* Siin on mõeldud M. Gorki kirja R. Rolland'ile /jaanuari algul/ 1917; vt. M. Gorki «Kirjad kolleegidele», Tln. 1968, lk. 147.

ja ühtlasi meistriteos ja just sellega iseäranis vaimlis-maailmakujundava mõjuga». Mul on ikka tunne, et selles, kui Thomas Mann laseb «pürjer» Castorpiil kunsti ülevuse läbi hingeliselt peenenduda, on mingi väga oluline sõnum peidus, mille kirjanik tulevastele põlvedele jättis. Nii räägivad Gorki ja Mann tegelikult ühest ja samast.

Ü. T.: Olen vahel meenutanud 1961. aastat, kui pärast mitmekuist loksumist Põhja-Atlandil sai kulumiseni üle leierdatud kogu laevas leiduv levimuusika varu ning ära tüditud ka Kanada kaldajaamade poolt eestrisse antavaist ikka ja aina korduvaist lööklauludest. Ühel hallil päeval läksin radistilt pärima, kas siis tõesti pole ühtki ärakuulamata plaati kusagile kapinurka või sahtlisse jäänud. «Üks plaat on,» ütles radist, «aga see on tõsine muusika.» Kui ma praegu tuletan meelde oma elu suuremaid kunstielamusi, oli üks neist tol päeval, kui meie — mitu kuud heeringatünne veeretanud, turska rapinud, külmal merel ja kodust kaugel olnud — kuulasime läbi laevatranslatsiooni Tšaikovski Esimest klaverikontserti.

Püha on alati see, mis meist suurem ja kõrgemal. Seetõttu tõlgitsen Schweitzeri «aukartust elu vastu» alati ka kui «aukartust kultuuri vastu». Kuigi teatrisaal mulle kaugevõitu on, olen tundnud pidevat tarvet kursis olla kogu paremikuga sellest, mis teatri jaoks Euripidese aegadest alates loodud: Calderon ja Shakespeare, Goethe ja Ibsen, Tšehhov ja O'Neill, Ed. de Filippo ja Miller, Brecht ja Molière, Bulgakov ja O'Casey, Vampilov ja Paul-Eerik Rummo, Smuul, Kaplinski jne. Hea dramaturgia kõrval pean sügavalt lugu neist tõsistest kunstnikest, kes teatrimaailmas on töötanud või töötavad. Sain mõnigi kord juttu vesta või lihtsalt langes mulle kilde kadunud Voldemar Panso vaimusädelusest, tunnen heameelt põgusaistki kontaktidest Jüri Järveti, Heino Mandri või Mikk Mikiveriga, oleme ammused tuttavad Adolf Šapiroga. Ma ei saa eitada ka mõni kord vastupandamatut tungi lihtsalt vaadata näitleja mängu kõrgeimal tasemel, kutsumuse ehedat väljendust läbi kõrgprofessionaali. Eesti teatris on sellisteks

Jüri Järvet — Mr. Krapp S. Beckett'i näidendi «Mr. Krappi viimne lint» teatralavastuses (lavastaja M. Mikiver, esietendus Tallinna Televisiooni-studios 11. det. 1967. a.)

G. Vaidla foto



Kaarel Karm — Kihnu Jõnn J. Smuuli samanimelise näidendi lavastuses Tallinna Draamateatris (lavastaja V. Panso, esietendus 1964. a.)

nimedeks, meesteks ja sümboliteks Ants Eskola, Kaarel Karm, Jüri Järvet.

S. E.: Vaatan mõnikord fotosid omaaegsetest «Hommikteatri» lavastustest. Neist piltidest meieni kanduv õhustik on pannud mõtlema, missugune määratu vaimne mõju võis «Hommikteatril» olla oma aja inimestele. Teatri juhi August Bachmanni meelest oligi kunsti osa selles, et «kogu elu mingis tähtsas lõigus juhtida, uusi inimesi kujundada, sellega ka inimestevahelisi ühiskondlikke suhteid korraldada».* See on alati olnud tippkunstnike teema, olenemata kunstizhanrist, milles nad loovad. On kuidagi sümboolne, et Kaarel Karmi üheks hiilgerolliks, mida siiani mäletatakse, oli J. Smuuli näidendi Kihnu Jõnn («Inimene peab olema suurem kui ta saatus!») ja et viimaste suurrollide seas oli just Pearu Tammsaare-Panso-Küla kompositsioonis «Inimene ja inimene.» Inimese ja inimese teema on praegu aktuaalsem kui näiteks poolteist aastakümnet tagasi: näib, nagu hakkaksime hoopis unustama, kuidas omavahel eetilisel läbi saada. Juhtuvad igasugused imelikud asjad, isegi abielust «minnake ära» nüüd sageli teisisiti kui vanasti — vaikides kohvriga paremale ära... Ka see, või õigemini — see e r i t i on kunsti, teatri, kino teema. Siit tahan edasi minna küsimusega sinule kui kirjanikule: kas kõiki kunste ei ühenda mitte ühine teema, mida võiksime nimetada kui konkreetse aja-hetke jäädvustamist ning inimese ja inimese mõtestamist selles?

U. T.: Aeg-ajalt uuesti tõstatatav, aga ometigi väga huvitav küsimus. Selle sisu pole taunitav, vulgaarne teostus aga võib ohtlikuks saada. Aleksandr Gelman on kirjutanud üldist tähelepanu äratanud näidendeid, mis, sinu väljendust kasutades, «jäädvustavad aja-hetke» ega jäta inimest tema hingemuredeski päris tähelepanuta, üldrõhuga siiski olustikulisele. Kunsti esmane ülesanne on ometigi ikka ja aina olnud hingele ja hingest rääkimine. Kunsti elulähedus ei ole hobuse või martäänahju toomine lavale või traktorimürina ja kuulipilduja-tippimise

kõlaefektne võimendamine saalile. Kunsti elulähedus on temasse kätketud hingeteksti läheduses kaasaegsele inimesele, hinge kosutamine, toetamine, õilistamine.

S. E.: Me võime tänapäeval üle ookeani lennata, kuulata ja näha, aga tee meie endini ja meie lähemateni on tähtedekauge. Näitleja on sellel teel. See Max Reinhardti ilus mõte sobib sinu ilusat mõtet lõpetama.

Tegelikult aga tahan sulle oponeerida ja öelda, et aated võivad ju tootmis-teemalisekski olla, kui nad on seotud eesmärgiga, kuidas elu majanduslikku järge võimalikult kõrgele ajada ja selle läbi parandada ka ühiskonna vaimset kliimat, kuidas üldse julgustada inimesi elama. Ajasin 1977. aastal Moskvas juttu ühe Uurali suurtehase inseneriga, kes tõsimeeli väitis, et Gelmani «Preemia» kui meie ühiskonnale vaenulik teos tuleks ära keelata: ajavat töölistel pea segi ja õpetavat neid mõtlema «kurat teab millest», aga inseneri arvates olla tööliste asi mõelda ainult sellest detailist teiseni. «Kas te ei arva,» küsisin Uurali seltsimehelt, «et mõtlemine on üldse kahjulik tegevus?» Kujuta ette, mis ta vastas! — «Olen sellelegi mõelnud.»

U. T.: Groteskne näide tõesti.

Ma võin vaid üle kinnitada: kunsti ülesandeid ei tohi liiga päeva- või ajakajastada, kunstis ei tehta ka midagi kampaaniate või hoogtöökuudega.

Näitena, kuidas kunst igal ajahetkel aga tarvilik on, meenutaksin elamust Kampuchea pealinnast Phnom Penhist aasta tagasi.

Pol Pothi režiimi kirjeldamatu vandalismi ja genotsiidi järel ei töötanud pealinnas ühtki kino, raamatukogu ega restorani. Linnas, kus olid põletatud kõik raamatud, kooliõpetajad mõrvatud ja koolidest piinalaagrid tehtud, püha-kojad rüvetatud ja lõhutud, kus ikka veel kestis komandanditund, oli suisa ime läbi terveks jäänud moodne ja kaunis teater.

Kõik teatrisse sisenejad otsiti läbi, et kellelgi ei oleks kaasas relva või lõhkekeha.

Kontserti andis trupp, kes oli kokku harjutanud napilt kolm kuud. Nende tase oli allpool meie rajoonilinnade taidlust, kuid pilgeni täis saalis, kus

* Vt. N. Andresen, «Märkmeid «Hommikteatrist»», «Teatrimärkimik 1976/77», Tln. 1979, lk. 267—268.

kaks korda kustus ka valgus, tundsin äkki, et tuha seest tõuseb uuesti mulle kauge rahva hing...

S. E.: See meenutus viib ka mõttele, et me ei tohiks... kunstiga peale-tükkivad olla. Kõikjale ei jõua, professionaali päev kulub enda tööle. Aga kui suurel määral tuleb siiski kursis olla n.-ö. väljaspool ennast? Arvame, jah, et vajalik on teada olulist, parimat. See on teoreetiliselt nii. Praktika: kuivõrd jõuavad kolleegidki alalises ajadefitsiidis üksteise tulemusi jälgida? Oletame pidavat iseenesestmõistetavaks, et Noorsooteatri rahvas on jõudnud Draamateatrisse Heino Mandri «Pöördtoolitundi» vaatama ja Draamateatri näitlejad omakorda Salme tänavale, et näha Katrin Saükase Jeanne d'Arci.

Kui näitleja aga kammermuusika-kontsertidele ei tõtta, ei peaks me seda talle tingimata pahaks panema.

Ü. T.: Ma arvan samuti, et kunsti kõikidest kaevudest joomine ei ole lausa kohustuslik. Näitlejat ei saa ju hinnata selle järgi, kas ta vabal ajal kuulab muusikat ja käib kunstinäitustel, või kirjanikku tema teatritarbe keskmisi näite välja rehkendades. Oma loometöös on iga kirjanik dramaturgia, muusika või maalikunstiga nagunii lausa silmitsi. Hea romaan on dramaturgiliseski mõttes väga täpselt ära trimmitud, teda hoiab koos oma sisemine muusika, rütm. Suure kirjaniku võib eksimatult ära tunda tema raamatus sisalduva helistiku järgi — Thomas Manni, Gabriel García Márquezi ja Isaak Babelit on sama võimatu segi ajada kui Mozartit, Sostakovitšit või Brittenit. Lev Tolstoi «Sõjas ja rahu» kirjeldatud Borodino lahing aga on taas nagu hiigelsuur panoraamne maastikumaal...

S. E.: Teame, et ühte ja sama juttu ütlevad eri inimesed täiesti isekombel, kusjuures hea dramaturgi esimeseks ülesandeks on eristada oma kangelased dialoogis, nagu näitlejagi peab iga oma üksikuhet laval eriviisi nüansseerima. Kui täpselt trimmitud ja muusikalises mõttes «välja häälestatud» on Linda Rummo ja Aarne Üksküla rollid lavastuses «Kes kardab Virginia Woolfi?!»! Või Heino Mandri Eugen Jannsen...

Smuul armastanud aeg-ajalt üle korrata, et näidendi kirjutamine on romanistile hea kool, kuna õpetab lausesisest plastikat, dramaturgelist pinget jne. Kas sind ei jälita mõnikord kiusatus... kirjutada eesti teatrile üks näidend?

Ü. T.: Võin ausalt tunnista, et selline kiusatus puudub. Kui seljataga on kaks aastakümnetki loomeunistuste praktilist teostust, peame suutma tunnetada oma võimete piire ja enim sobiva žanri laadi. Draamažanr ei ole minu žanr. Mulle on omasem mitte niivõrd konflikti sõlmida, kuivõrd selle olemuse üle mõtiskleda (kriitilisemalt öeldes — targutada).

S. E.: Samal ajal võib tähele panna, et kuigi sa teatris ja kinos n.-ö. otseselt ei käi ning teatrile ja kinole ei kirjuta, sa siiski kirjutad küllalgi dramaatilisi lühieseesid teatri- ja kino-inimestest. «Kohtumistes kuulsate inimestega» on kultuuriajaloo tarvis märgistatud Kaarel Ird, Vassili Sukšin, Jean Paul Sartre ja näiteks Federico Fellini. Võtame kas või Fellini — miks just tema?

Ü. T.: Kirjanduses on alati kõige raskem kirjutada lühidalt. Selline nn. lühijutu või, öieti, laastu vorm on mulle ennekõike puht õppetöö ja alles seejärel — püüe anda pilti inimestest, kes olnud mulle tähenduslikud. Mõne suure inimese nime välja kirjutades on see mulle iseendale märgiks pieteedist tema töö või ühiskondliku rolli suhtes.

Kunsti kõigis liikides on oma v a l j a v a l i t u d , k ö r g t a s e , millega haritud inimesel kohustuslik kursis olla. Kui võtta sedapuhku näitena kino, siis olen püüdnud ära vaadata Bergmani, Antonioni ja Fellini filmid. Mõni kuu tagasi nägin uuesti Fellini «Roomat» ja elamus kordus, sest «Rooma» sisaldab sedavõrd palju puhtloomingulist alget, elutõde, kultuuri, rääkimata tüüpide renessanslikust galeriist.

Üliõpilaspõlves kuulasin Tartus *alma mater*'i aulas E. Tubina Viieandat sümfoonia. Olen prosaist, kes pole kirjutanud luuletusi. Tõsi küll, visandasin kunagi vabavärsi vormis hetkeimpressioone, mida proosas hiljem tar-

Kaadrid Federico Fellini filmist «Rooma» (1972).



vitasiin. Tookord ometigi üritasin lausa luuletust kirjutada: muusikaelamus oli nii võimas, et äratas uinunud keeled...

S. E.: Minule tundub ikka, nagu põleks heades kunstiteostes hele tuli, mille valguse paistes ma korraga tean, mis on «õige», või, täpsemalt, see, mis mulle tundub elus õige olevat ja mille suunas tasub püüda. Ka seda valgust — või kuidas me seda nime-tame? — pidasin silmas, kui rääkisin ennist kunste ühendavast teemast. Võib-olla see polegi mitte niivõrd teema, kui võrd meeoleu, hingeseisund. Tunnen selle ühtviisi ära, kui kuulan Praha madrigalilauljate ettekandes Brahmsi tsükli «Die Liebesliederwalzer», loen Trifonovi linnaainelisi romaane või vaatan Peeter Mudisti maalinäitust Kadrioru lossis. Kui ma mullu nägin inglise kirjaniku Evelyn Waugh' (hiljuti ilmus tema «Prose. Memoirs. Essays» ka üleliidulise kirjastuse «Progress» vahendusel) romaani «Taas Bridesheadis» («Brideshead Revisited») järgi valminud teleseriaali, mõistsin selgesti, miks inglased seda meest nii kõrgelt hindavad. Waugh avab tõepoolest erakordselt põhjalikult meie sajandi inimese filosoofilist mõtteviisi, kõlbelisi ideaaale, unistuste purunemise algpõhju. «Taas Bridesheadis» peategelane, keda filmis mängib Jeremy Irons, on kunstnik, õigupoolest on kogu lugu esitatudki nagu tema silmade läbi nähtuna. Ja sealgi põleb seesama tuli...

Ü. T.: Head raamatud, teatriõhtud ja muusika puhastavad inimese ilmapiiri. Kunst on palsam meid ümbritseva ühetaolisuse ja konveierlikkuse vastu. Alkohol viib inimese niisamuti reaalsusest välja, aga ta annab sinna juurde haige pea ja tühja tasku. Kunst aga pinguldab meie sees olevaid vedrusid, taastab vaimujoudu, sisendab turvalisust.

Abrukal tulid naised heinamaalt koju, et vaadata «Forsythe'ide saagat».

S. E.: Kõik on ju väga kena, aga ometi tahaksin sulle ja seekord vist ka iseendale oponentida.

Kui olin nädala jooksul mitu korda kinos käinud ja sealjuures ainult häid filme vaadanud («Kuritegelik reportaaž», «Sügissonaat», «Kramer Krameri

vastu», «Suguselts»), tundsin, et olen kõrgtasemele vaatamata väsinud «tarbijaks» muutumas. Veel kord Gorkit parafraaseerides tahtnuksin hüüda, et filmid röövisid mu hinge paljaks!*

Siit mõte: mis viisil inimene nüüdsel ajal, kui kõik kohad, piltlikult öeldes, on kultuuri täis, kultuuriga siiski mõistlikult toime tuleb? Sest kui puudub võimalus sõita Louvre'isse Mona Lisat vaatama, tuuakse ta ükskord ikkagi sulle Leningradi või Moskvasse kätte või pajatab TV-ekraanil keegi sümpaatne onu, miks Leonardo da Vinci selle maali tegi, kuidas Mona Lisa valmis ja mismoodi teie teda vaatama peate. Ja kõik toimub äärmiselt armastusväärsel moel...

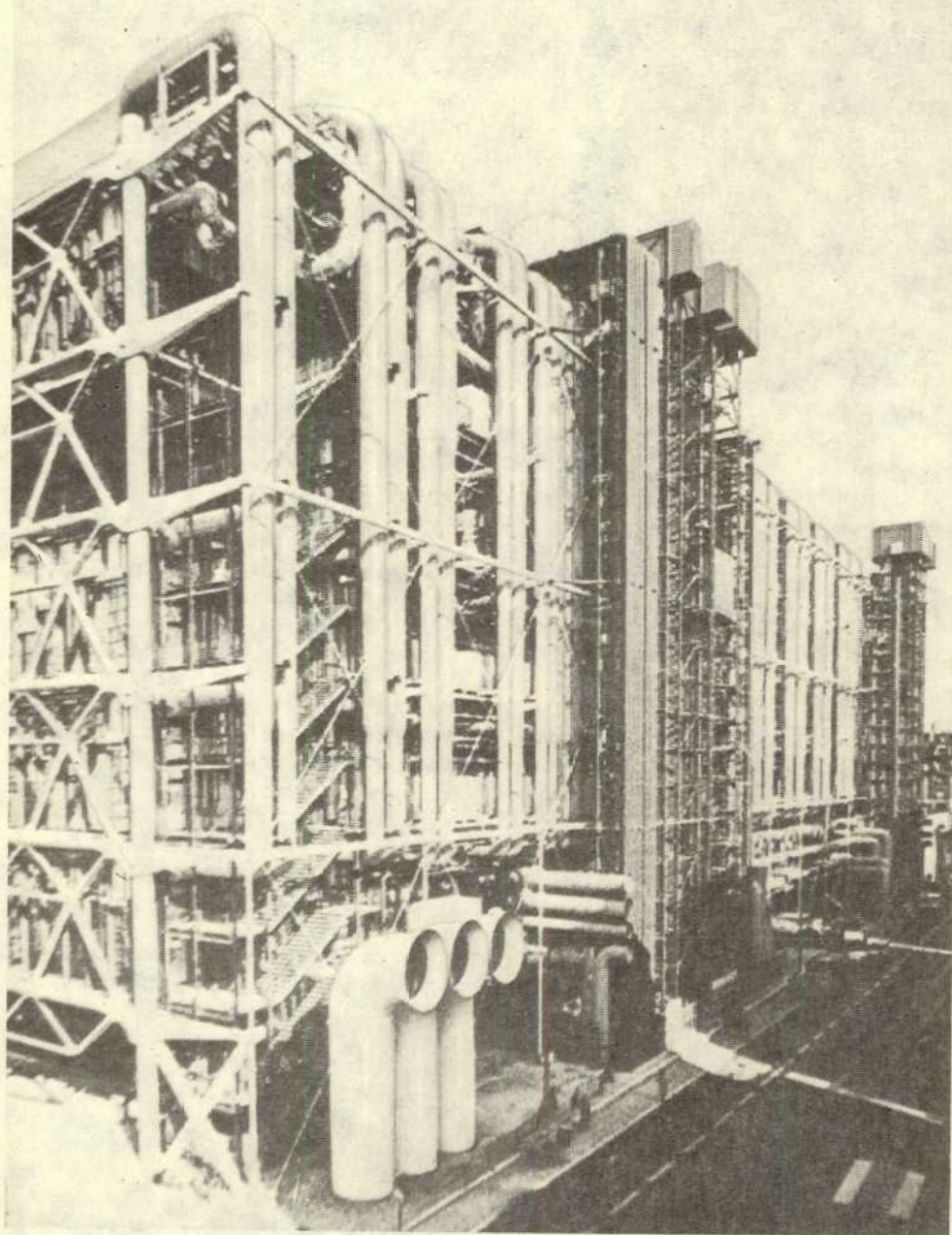
Ü. T.: Probleem on, mõistagi, olemas. Pole ju saladus, et suur hulk inimesi käib teatris oma elamata elu vaatamas.

S. E.: Peab vahepeal ise midagi tegema, et tarbimise skaalalt välja pääseda. Vähemalt proovima oma elu enam-vähem sisukalt elada.

Ü. T.: Nähtusel, millest kõneleme, on veel teinegi külg, mille ma sõnastaksin nii: ei ole ju erilist tolku, kui ma küll kodus loen Apollinaire'i luuletusi ja Malraux' esseesid kunstist, aga seejärel sõidan bussiga Kadriorgu ja uuristan taskunoaga puutüvedele ja istepinkidele näiteid rahva lopsakast keelepruugist või ka lihtsalt oma nime. Ennekõike olmesfääri kultuur on Lääne arenenud riikides ja meie Ida-Euroopa sõprade juures meie omast suuresti kõrgem. Pahurust ja närvilisust ei ole postkontoris, hoiukassas ega kaupluses. Muidugi on olmekultuuri kõrge tase neile inimestele eluliselt vajalik oma töökoha säilitamiseks, kuid teisest küljest on viisakus alati üldise kultuuri väljendajaks.

Samas ma tõesti — käsi südamele! — ei tea maailmas ringiliikumise tasandilt nimetada ühtki teist riiki, kes võiks inimeste lugemisahnuselt ja kultuurijanult konkureerida Nõukogude Liiduga.

* ... raamatud on mu hinge paljaks röövinud. Lugemise tõttu olen kaotanud tohtu palju originaalselt, enda oma, seda, mis mulle loomupärane. /M. Gorki kirjast I. Repinile (5. dets. 1899; vt. M. Gorki «Kirjad kolleegidele», Tln. 1968, lk. 31./

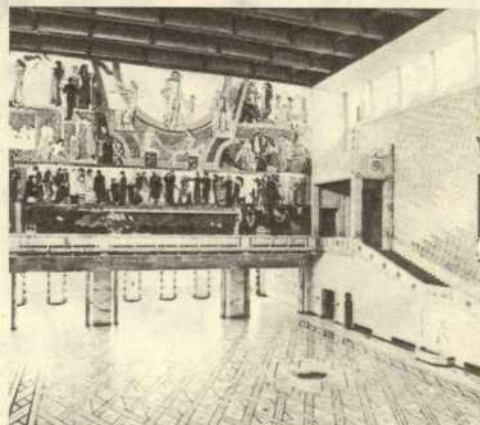
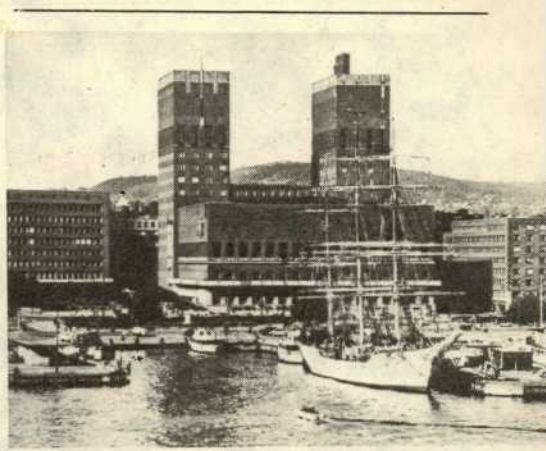


George Pompidou nimeline Riiklik Kunsti- ja Kultuurikeskus Pariisis

S. E.: Inimestega vaimset lävimist, ka vajadust selleks tuleb meil tõesti veel õppida. Kuna me oma jutus olemegi sisuliselt jõudnud kunsti (resp. teatri) mõistmise juurest kunsti tarbimise probleemideni, siis — kas kogu keskkond, milles elame, kus asume, millest mõtleme, ei ole kusagilt ühine mängumaa? Kas selle kõrval, kui oleme õnnelikud, et linnaehitus hoogsalt areneb, ei pea me samavõrra olema õnnatud, et ühelaadsus ja hallus uute linna- ja arhitektuurilises üldilmes laastab päev päeva kõrval inimeste maailmataju, kunstinägemist? Oismäelasena kinnitan, et väike kunstigalerii, kino ja kodune raamatupood või koguni need ühendatuna aitaksid argipäeva pingeid leevendada. Leedulased on niisuguste asjade peale hoolega mõelnud, mujalt maailmast kasulikke nähtusi omaks võtnud. Teame, et näiteks Pompidou-nimeline kultuurikeskus Pariisis on ühtaegu mitme muusa teenistuses: seal asuvad moodsa kunsti muuseum, teatri- ja kontserdisaal, kino, raamatukogu, kunstikauplus. Oma modernselt välisilmelt on hoone omamoodi teerajajaks uutesse aegadesse, demonstreerides inimese lennukat fantaasiat, iluideaale. . .

Me vajame positiivseid emotsioone. Elevus, millega sa lahkud mõtte- rikkalt väljakujundatud muuseumist, või meisternäitleja etenduselt, on niisama erakordne ja hingeliselt õilistav, nagu kaunis maastik su ees või kohtumine inimesega, kelles on sisu.

Ü. T.: Argielus peaks kunst oma kõigis väljendusvormides meile lähedal seisma. Rohkem on vaja ilusaid maju, häid filme, meeldejäävaid teatrilavastusi. Veel kord muu maailma kogemusele viidates tahaksin meelde tuletada suurte kunstikeskuste (Pariis, New York) loomise kõrval originaalseid skulptuuriaedu ja -parke (Lidingös Stokholmi lähedal ja Oslos), nüüdis- aegseid raamatukogusid, kus ei puudu väikelaste mängutoadki, moodsaid kultuurikeskusi noortes Aafrika riikides. Meiegi võime nii mõnegi oma õnnestumise üle uhkust tunda, kuid meie suutlikkus võiks ilmselt julgem olla, tahtmine agressiivsem. Kunsti eest tuleb võidelda.



Oslo linnahall

Oslo linnahalli sisevaade. Henrik Sorenseni õli- maal «Töö, valitsemine, vabaoalus».



Skulptor Carl Millesi (1875—1955) skulptuuride aias Lidingös



E. Degas. Kohvikulajanna. 1878.



E. Degas. Balletiproov laval. 1874.

Kuidas valmib ooperilavastus

Pärast «Carmeni» esietendust RAT «Estonias» olid vestlusingis dirigent Eri Klas, lavastaja Arne Mikk, Marika Eensalu (Carmen) ja Hendrik Krumm (Don José).

Kust pärineb idee üht või teist ooperit lavastada?

Eri Klas: Kui inimene tahab uut ülikonda, siis ostab ta endale kõigepealt riide ja selge see, et mitte sitsi. Nii ei saa teha «Luikede järve» ilma Luigeta ega «Carmenit» ilma Carmenita. Peab olema reaalne põhi, s. o. osatäitjad. Mingi ooperi lavaletoomise idee võib algselt pärineda kas lavastajalt või dirigendilt, lauljatelt või kunstnikult, kuid arvestama peame ikkagi oma tegelikke võimalusi. Üks laulja võib olla väga heas vormis ja tahta laulda mingit suurt osa, näiteks Hendrik Krumm Puccini «Turandotis», aga «Turandoti» nimiosa-täitjat meil praegu majas ei ole. Või Tiit Kuusik tahaks laulda «Valküüri-des» või Margarita Voites «Lakmés». Lavaletoomiseks tuleb meil aga leida ooper, kus oleks arvestatud osatäitjate tänast ja homset päeva, arenguperspektiivi, et oleks rakendatud võimalikult palju lauljaid, et nii tegijatel kui ka vaatajatel oleks huvitav. Kui me räägime «Carmeni» lavaletulekust, siis on see «Estonia» mängukavas teatavasti juba seitsmendat ja kindlasti mitte viimast korda. On ju «Carmen» maailma kõige populaarsem ooper ja seda lihtsalt tuleb teatud aja järel uuesti mängida. Me saame hooajal välja tuua kolm ooperit, mille hulgas peaks olema nii lääne ja vene klassika kui ka lääne tänapäeva, nõukogude ja eesti algupärane ooper. Ühel hooajal me neid kõiki niikuinii lavale ei too.

Arne Mikk: Repertuaari valiku printsiip on meie eelkäijatel ja meil endil nii välja kujunenud, et üks kolmest peab olema klassikaline ooper, kuhu me saame kutsuda külalissoliste, teine nõukogude või eesti algupärane teos. Soovitav on igal aastal välja tuua üks eesti autori teos, kui mitte ooper, siis ballett või operett. Kolmas teos võiks siis olla vähemtuntud ooper või midagi intrigeerivat. Kurdetakse, et sõnateatris ei mängita meil Shakespeare'i, ka Tšelrhovit ja Gorkit on vähe. On selge, et iga teater tahab lavastada midagi omanoolist ja seepärast eelistatakse instseneeringuid, mis annavad lavastajale suuremaid võimalusi. Kuid mulle tundub, et meie vanema põlvkonna suurkujud, nagu Eskola ja Järvet, kasvasid just klassika najal. Sest- kui nüüdisaegse heli-keelega ooperi (näidendi) puhul võib eksperimentide, uute vormide otsimisega mõnestki asjast (näiteks tehnilisest küündimatusest) mööda hiilida, siis klassikalises ooperis (ja balletis ning draamas) on omad halastamatud nõudmised. Seesama Turandot või Othello või Boriss Godunov nõuab osatäitjatelt tehnilist taset, teatud professionaalset kõrgust, millela meil pole mõtet ooperit lavas-tama hakata. Siin enam petta ei saa.

«Carmenis» on tähtis anda noorematele solistidele võimalus vanematelt õppida ja vanematel sundida end noorte kõrval vormis olema, et oleks aus kunstiline võistlus, samal ajal ka järjepidevus, kogemuste ja põlvkondade seos,

Arne Mikk
Eri Klas

Hendrik Krumm ja Marika Eensalu.
K. Suure fotod.





Leili Tammel
(ülas) ja Marika
Eensalu Carme-
nina.

G. Vaidla fotod

mida ei tohiks ära kaotada. Selles suhtes on heaks näiteks kolm Carmen'i osa täitjat — Urve Tauts, Leili Tammel ja Marika Eensalu.

Millal on kõige õigem aeg ooper lavale tuua, oleneb suuresti osatäitjatest. «Carmenist» oleme juba mitu aastat rääkinud, see on iga põlvkonna eksam. Krummi-Tautsi-Kuuse seisukohalt oleks paar aastat varem õigemgi olnud, Marika Eensalul on just praegu õige aeg. Escamillo osa täitjatega on meil aga nüüdki raskusi, paari aasta eest olid meie näpud selle koha pealt täitsa põhjas.

Ooperite lavaletoomisel on viie aasta plaan meilgi, kuid umbes kolme aasta peale on ka järjekord, mille dikteerib elu ise. Kui näiteks «Loomingu» Raamatukogus ilmub uus näidend, siis teoreetiliselt võiks seda umbes kahe kuu pärast lavalt näha. Ooperis võtab juba kõgu tehniline protsess, nagu tõlge, nootide kirjutamine ja paljundamine, palju aega.

Kõigepealt tehakse tõlge.

A. M.: «Carmen» on üks neid oopereid, mille puhul on tegemist redaktsioonidega. Teatavasti on ooperi originaal kõnedialoogidega, mille alusel E. Guiraud tegi hiljem retsitatiivid. Lavastajal oleks muidugi põnevam kasutada proosatekstiga varianti, mille puhul oleks lavastus paindlikum ja mitmekesisem. Kuid «Carmenisse» tahame kindlasti kutsuda külalissolistide. «Estonias» on laval «Luisa Miller», «Rügemendi tütar» ja Mozarti lühiooperid, kus me peame oma jõududega läbi ajama. Nii et redaktsioonide probleem laheneb automaatselt retsitatiivide kasuks. Kuid mitmed leheküljed kõlavad eesti laval esmakordselt, nagu saatuse motiiv tervikuna (I vaatuse keskel), Micaëla ja José duett terviklikult, José-Escamillo duett ainult ühe kupüüriaga. Pikkuse tasakaalustamiseks jätsime viimasest vaatusest välja tantsud, mida Bizet' originaalis ei olegi, mis põhinevad «Arlitari» muusikal ja ei näi üldse vajalikud olevat.

Hendrik Krumm: Tõlgetega on keeruline lugu, tõlkijal tuleb arvestada väga paljusid asjaolusid. Ta peab täpselt edasi andma originaali mõtet, tekst peab olema muusikaga vastavuses nii sisulises kui ka rütmilises mõttes. Jelena Obratsova tõi näite, et kui ta laulab itaalia (s. o. originaalkeeles), siis sõnadest arusaamine polegi tähtis, interpreedi hääle värv räägib enda eest. Tõlkija peab leidma sellised sõnad, mis juba kõnemeloodiaga annaksid situatsiooni edasi. Peale selle on ühel lauljal kõrge noodi peal üks vokaal hea, teisel teine jne. Nii et ideaalselt tõlget on väga raske saada. Praegune, Peeter Volkonski tõlge on minu arvates natuke liiga vulgaarne, on kasutatud liiga palju žargooni, mida prantsuskeelses originaalis tegelikult ei ole.

Marika Eensalu: Ilmselt lähtus Volkonski rohkem Mërimée jutustusest kui Bizet' libretost.

A. M.: Minu arvates on praeguses tõlkes väga palju toredaid kohti, kuid on ka ebamugavaid. Tõlkeprobleem on praegu üle maailma väga terav, paljud teatrid lähevad üle originaalkeeles laulmisele.

H. K.: Mind tihti peale ei huvitagi see, mis keeles räägitakse, ma kuulan intonatsiooni. Niipea, kui inimene teeb suu lahti, räägib või laulab paar fraasi, saan ma aru, millises emotsionaalses seisundis ta on, mida ta tahab ja mida püüab.

Kui tõlge on tehtud ja noodimaterjal paljundatud...

E. K.: ... siis saavad solistid ja koormeister oma klaviiri kätte. Orkestri-materjal ootab veel. Algab solistide töö kontsertmeisteri ja iseendaga.

H. K.: See töö algab nootide õppimisest. Kuid sellest mustast tööst ei tahakski rääkida, see tuleb nagu iseenesest.

M. E.: Nootide õppimine tuleb ikka endal kodus ära teha.

H. K.: Nii ta peaks olema, aga lauljaid on mitmesuguseid, ühel läheb õppimine kiiremini, iseseisvamalt, teised vajavad rohkem kontsertmeistri, dirigendi ja lavastaja abi.

E. K.: Igale tükile on ette nähtud teatud kontsertmeistritundide arv. Kooriga teevad seda tööd koormeistrid. Seejärel alustatakse ansambliproovidega, soliste hakatakse duettideks, triodeks, kvartetideks jne. kokku panema. Siis lauldakse dirigendile ette ja siit algab juba ühine töö. Leitakse nüansid, paigalduvad tempod, stseeni sisemised rütmid. Samal ajal toimuvad orkestri korrektuurproovid, kus orkester esmakordselt tutvub materjaliga, paigaldatakse keelpillide striihid jne. See kõik võtab küllalt pika aja. Teatri orkester on keerulisem organisatsioon kui näiteks kontsertorkester, kuna teatris mängivad tükki täna ühed, homme teised. Seetõttu on ooperiteater alati kompromissasutus. Pillimeestelt tuleks nõuda tööd enese ja materjaliga, et kellelgi poleks õigust öelda, et ta näeb materjali esmakordselt. Teatris avaneb eesriie igal õhtul, laval mängitakse operetti, balletti, muusikali või ooperit, mis võib olla päeval proovis mängitust sama kaugel kui komöödia tragöödiast. Masin töötab päevast päeva ja ratta kiirus on väga suur. Teater on karm koht. Kes hakkama ei saa, kaob siit kiiresti.

M. E.: Proove teeme muidugi kõigi partneritega, ka siis, kui on kolm-neli koosseisu. Loomulikult tekib teatud harjumus, oskus ühte partnerit paremini jälgida. Näiteks mina tegin esimesed proovid Krummi-Joséga ja harjusin temaga. Esietendusele eelnevatel proovidel ja esietendusel oli Joséks aga Ivo Kuusk ning mul oli tükk tegemist, et temaga kohaneda.

E. K.: Meil on ansambliteater ja siin on vähemalt teoreetiliselt võimalik, et tekivad kindlamad partnerid. Aga suurte teatrite puhul («Metropolitan Opera», «La Scala») seda ei saagi juhtuda, sest seal esinevad pidevalt maailmanimed, ühele «Carmeni» etendusele võib saabuda nimiosaline Euroopast, aga José hoopis Aasiast jne.

H. K.: «Carmen» on lauljate jaoks raske tükk, suuri mängulisi nõudmisi esitav. Kui «Aidas» tuled lavale, võid kohe kaks jalga vastu maad toetada, partner teeb oma ja sina oma ning katki pole suurt midagi. «Carmenis» oleneb väga palju partnerist. Kui ühele partneritest meeldib mingisugune võte, siis ta ootab teiselt tingimata selle toetamist. «Carmeni» tegijapoolne võlu suures osas selles seisnebki, et iga uue partneriga tekib midagi mänguliselt uut.

Lavastaja . . .

A. M.: . . . hakkab oma ideed teoks tegema siis, kui mingi ülevaade materjalist juba olemas. «Carmen» on enamikust ooperiliteratuurist väga erinev, struktuur on näiteks Verdiga võrreldes niivõrd omaladne, võimalusi on tohutult palju. Seda lugu ei saa lavastaja laua taga valmis mõelda, seda ei saa ka lauljad klassis päris valmis teha. «Aida»-laadse teose puhul on juba vokaalintensiivsuses oma vorm olemas ja ega sellest palju mööda saagi. «Carmenis» on huvitav just retsitatiivide maailm, üleminekud, haaked, mis on Bizet'l väga targalt orkestreeritud. Ta ei kasuta kogu aeg maksimaalselt jõudu, vaid väga palju just *pianissimo*'t, mida aga meie lava ja akustika kahjuks ei võimalda rakendada. Sellega seoses võib tekkida solistil barjäär, polekski nagu mõtet otsida — see siit niikuinii ei kosta, ei tule välja. Minu jaoks on «Carmenis» kõige võluvamad alad kahe meeololu kokkupuutekohad. Me oleme harjunud, et üks stseen lõpeb, muusika muutub ja me läheme kohe uue meeololuga kaasa. Aga nii Carmen kui ka José rollis on lõike, kus eelmine meeololu, eelmine intonatsioon elab veel kusagil edasi. Ta peab elama, sest ooperis on palju mitmetähenduslikke kohti, näiteks, kui Carmen viskab Joséle lille ja José on selle nõidusliku seisundi mõju all. Ta mõtleb, võtab lille, järsku tuleb sinna Micaëla. Oleks väga kahju, kui kõik eelnev oleks korrapealt

kadunud. Enamasti just nii juhtub, sest Micaëla—José duett läheb tavaliselt kupüüriga ja seetõttu lõpeb Micaëla tulekuga tõepoolest kõik eelnev. Siis avastab José järsku, ema kirja puudutades, uuesti lille, kõik Carmeniga seotu elab kuskil tema teises plaanis edasi. Siin on väga palju mänguvõimalusi, on vaja lavastaja- ja lauljapoolset julgust teiste plaanide edasiandmisel. Sama lugu on Carmeniga. Pärast mustlaslaulu või habaneerat peaks tulema kulminatsioon, kuid tuleb hoopis uus muusika ja Carmen läheb sellega kaasa. Need võimalused pole meie lavastuses ammendatud, kuigi teatav ühes suunas mõtlemine meil on.

Ma tahaksin, et me tuleksime kokku, kui tükk on juba mõnda aega laval olnud ja otsiksime veel.

H. K.: «Carmenit» ei saa teha väga targalt ja teadlikult. Siin peab jääma vaba fantaasia võlu. Minu jaoks laulja suurim rikkus on see, et ta saab midagi ürgset edasi anda intonatsiooniga, hääle värviga. Mina olen selle teooria pooldaja, et laulmine, õieti intoneerimine on ürgsem kui rääkimine, et enne tekkis intonatsioon, siis alles sõna, ja intonatsiooniga annab inimene palju rohkem informatsiooni kui sõnaga. Näiteks kordab Carmen I vaatuses ühte muusikalist fraasi, sõnadeks on «Tra-lal-la-la...», kuid räägib ometi rohkemgi kui siis, kui seal oleks tekst juures.

A. M.: Ta ei teagi, mida ta tahab öelda, ta alles otsib seda, kuid intonatsioon on tal juba olemas.

H. K.: Kui edasi tuleb «Pardon, sinjoor», siis harilikult hakatakse kohe naljatama. Kuid sellesse episoodi peab jääma ka eelmise lõigu valu, seos selle Carmeniga, kes minut tagasi oli hingepõhjani solvunud, aga nüüd püüab nalja teha. Draamas võib intonatsioon ka väga oluline olla, kuid seal mängib sõna ikkagi suuremat rolli.

A. M.: Kusjuures draamas võib olla paus või terve tumm etüüd vahel, ooperis aga peab kõik mahtuma teatud aja raamidesse, sest muusika liigub kogu aeg edasi.

H. K.: Selline ooper elab ja lauljad tahavad seda teha, nüüdisaegset aga ei laulda nii meelsasti. Üks põhjusi on, et teksti on tänapäeva ooperites liiga palju. Lauljale ei anta võimalust avada oma tegelase sisemaailma ilma sõnadeta, intonatsioonidega. «Carmen» on just selle poolest väga rikas.

M. E.: «Carmenis» võib laulda iga fraasi erinevalt, võimalused on lausa piiramatud. Materjal on nii rikas, et raske valida, ei tea, mida võtta, mida jätta. Lavastaja pakkus omalt poolt välja ka väga mitmeid variante.

A. M.: Kuna Carmen'i osa täitja peab olema temperamentne, siis tahavad kõik kogu aeg midagi teha. Aga ooperis on kohti, kus ta midagi ei tee, sel ajal peab tema sisemuses midagi toimuma. Carmen märkab José'd, sest too ei tegutse nii nagu kõik teised, samal põhjusel äratav Carmen Escamillo tähelepanu.

Peaproovidel tekib periood, kus tükk kerkib nagu tainas, mis peab esitenduseks küpseks saama. Siis eksisteerib mingi psüühiline kliima, pärast ei ole enam võimalik seda taastada. Seepärast on raske noortel lauljatel, kes hiljem tükki sisse tuuakse. Kui hiljem liitub vanameister, aitavad teda muidugi kogemused.

H. K.: Ainus, kellele hiljem tükki sisse tulla lausa meeldis, oli Georg Ots. Ta lasi teistel pool aastat mängida, tuli siis juurde ja tükk sai uue hoo.

E. K.: Ta oli võimeline aastas välja tulema 7–8 uues osas, aga temast me ei saa eeskujut võtta, sest tema oli Ots.

Dirigent.

M. E.: Minule on dirigent väga oluline. Kui ma vaatan laval alla ja näen tema innustavat nägu, tekib kohe soov paremini teha. Seos dirigendiga on tege-likult intuiitiivne.

H. K.: Dirigendist sõltub konkreetset etendusel 50%, kui mitte rohkem, sest muusika on ooperis ikkagi kõige tähtsam, loob emotsionaalse aluse ja põhiplaanid. Kui muusikaline külg ei tule välja, laguneb etendus paratamatult koost. Dirigendi ja solisti vahekorras on väga palju. Omal ajal küsis papi Arder ühe noore dirigendi kohta, et kuidas ta on. Dirigent oli öelnud, et tema asi pole see, kuidas ma laulan, vaid see, et minust nii palju võtta, kui ma olen suuteline andma, mille peale papi Arder ütles, et see on õige dirigent. Inimest on kaunis kerge neutraliseerida, nii et ta pole võimeline midagi tegema, samal ajal saab talle luua tingimusi, situatsiooni, kus ta võib anda endast võrnatult rohkem. See on just dirigendist, kes loob terve ooperi (ja muidugi konkreetse etenduse) atmosfääri.

M. E.: «Carmenil» on kolm dirigenti, Eri Klas, Peeter Lilje ja Jüri Alperden, kusjuures nad on üsnagi erinevad. Kas või tempoliselt. Näiteks Klasil on mustlaslaul tunduvalt kiirem kui Liljel.

H. K.: Lilje on lüürilisem ja pehmem ning prantsuse muusika puhul on see väga sümpaatne. Klas on jälle jõulisem, sugereerivam. Kuna «Carmen» on ooper, mida ei saagi väga kindlalt valmis teha, siis on tore, et on mitu dirigenti, kes tunnetavad seda erinevalt. Muidugi ei tohi nad üksteisest nii kaugele minna, et nad soliste segama hakkavad. Aga ooperis tehakse muusikat ikkagi koos ja me peame seda ka edaspidi ühiselt tegema.

E. K.: Kusjuures juba proovides peab olema eeltöö nii hästi tehtud, et etenduse ajal enam suhteid ei klaarita. Kui etendusel hakatakse oma jonniga ajama, näitab see vaid ansambli nõrkust ja läheb juba publiku arvelt. Etendusel on dirigent solisti jaoks, kuid samas peab solist tunnetama ja vajaduse korral oskama dirigenti vaadata. Dirigendi juurest hakkab ikkagi muusikaline teostus, dirigent määrab tempo ja hoiab koos stseeni pulsi. Kui juhtub, et tempo on solistile ebamugav, peab dirigent minema sellele järele, mis laval toimub. Etendusega lavastus küpseb ja need tükid, mis meil kaua repertuaaris püsivad, on hoolega ja ühiselt tehtud. Mis kiiruga kokku klopsitud, see sama kiiresti ka laguneb.

Esietendus on toimunud ...

E. K.: Iga etenduse eel on klaveriproov, kus kontsertmeister ja solistid saavad kokku ja ka koor laulab oma osa läbi. Dirigent on nendel proovidel vajalik, et kõik ebakõlad oleksid juba ette lahendatud.

H. K.: Oleks põnev, kui kriitikat tehtaks mitte ainult esietenduse, vaid ka näiteks 40. etenduse järel, et vaadata, kuhu ja kuidas keegi on arenenud. Sest mõned solistid lähevad pidevalt edasi, teistel, vastupidi, kas laguneb osa ära või jõuavad nad mingi tasandini, kust edasiminekut enam pole. See näitab laulja loomingulist (või mitteloomingulist) suhtumist oma töösse. «Carmeni» puhul loodan, et see kujuneb noortele osatäitjatele väga menukaks ja püsib meil kaua repertuaaris.

«Carmeni» muusika on ju nii tuttav ...

M. E.: Mõnes mõttes raskendab see tööd. Et iga saalisviibija seda muusikat tunneb, siis on väga raske midagi uut välja mõelda ja pakkuda.

H. K.: Üldiselt öeldakse küll, et mida paremini sa lugu tunned, seda raskem on seda teha, aga minuga pole nii. Mida põhjalikumalt ma lugu tunnen, seda parem. Küll on aga tuttava teose puhul stambid väga kerged tulema. Tegelikult on loominguks alati sada võimalust, millesst tuleb valida üks. Ja mida rohkem on materjali, seda raskem on ühte valida.

M. E.: Tuleb valida endale kõige lähem variant.

H. K.: Lauljaid võib süüdistada selles, et nad kuulavad plaate ja kopeerivad sealt maailmakuulsaid kunstnikke. Sedagi võib juhtuda. Aga kui ma

kuulan «Carmenist» 15 plaati, siis on mul selge, mismoodi seda ooperit üldse teha saab ja siis ei hakka ma enam ühte neist järele tegema.

A. M.: Felsenstein ja Pokrovski rõhutavad, et iga aastaga on üha raskem lavastada, sest kogu aeg kogemuste arv kasvab ja meil on k o h u s t u s neid kõiki tunda, ainult me peame nad ära unustama, et lasta alateadvusel o m a välja töötada. Loomulikult ei saa me selles lavastuses võtta eeskujuna Brookist või Štšedrinist, kes mõlemad võtsid Bizet'lt ainult neile vajalikud motiivid ja lükkasid kõik muu, neile mittevajalikuna tunduva, kõrvale, et niiviisi o m a luua. Minu jaoks on Carmen kujus peidus seesama igivana küsimus, kas Mona Lisa naeratab meie või ironiseerib meie üle. Carmenit on ju lahendatud nii erinevalt, küll brutaalselt ja lausa labaselt, ka on teda absoluutselt õilistatud. Kusagil nende omaduste sünteesis, kokkusegamiste piirimail peaks minu arvates olema see õige tulemus.

Lava ja lavakujundus.

H. K.: Mind segab laval valgus ja värv. Kui näitleja, lavastaja ja dirigent püüavad anda oma parima, siis valgustuse osas on meil veel päris suured ressursid kasutamata, nagu näiteks igasugused kontravalgused ja kolooriit, laulja asetamine laval suurde plaani sellega, et teised retušeeritakse maha, valgusest välja. Sest näiteks kui Carmen laulab oma kaardiaariat, piisab sellest, kui tema kõrval üks kooriartist, kes on ka valgustatud, tegeleb millegi muuga, — ja lumm on kohe kadunud.

A. M.: Tänapäeva teatritehnika on väga kõrgel tasemel ja see hõlbustab tunduvalt lavastaja tööd. Meie valgusaparatuur on veel väga primitiivne. Kui *Komische Oper*'is tehti «Carmeni» puhul valgusproove 50 tundi, siis meil kõigest umbes 10 tundi.

H. K.: Iga maal, iga värv mõjub emotsionaalselt, ja kui me kõik — artistid, lavastaja, kunstnik — mõtleme ühtemoodi, on resultaat tunduvalt parem.

Ooper on juba nii kirjutatud, et on ette nähtud teatav arv inimesi laval, teatud suurusega lavaauk, ramp ja lava sügavus. Meie teatris on nii: lava sügavust ei saa kasutada, sest meil ei ole akustikat, José võib ainult pildiliselt lava tagaäärel seista, laulda ta seal ei saa. Lavastaja peab kogu aeg arvestama, et oma etteaste ajal oleksid nii solistid kui ka koor lava eesääres. Peale selle — lavaauk on meil umbes 9 meetrit. Kui ma laulan teistes teatrites, naudin ma alati seda, et mul on tuleku-mineku ruumi. Meil peab jääma trepi otsa peale seisma, minna pole enam kuhugi, jääb surutud mulje, kõik on üks-teise otsas. Ma ütlesin ise ka häid sõnu E. Renteri kujunduse kohta, aga laval kõndides tekkis mul mõte, et miks lava ei võiks olla päris tühi, nagu «Carmeni» balleti puhul oli, et oleks ruumi liikuda. Klassikaline ooper on kirjutatud 12—16 meetrit liiRumisruumi arvestades ning meie teatri 9 meetrit paneb püüma nii kunstnikule, lavastajale kui ka dirigendile, lauljast rääkimata. Sellest poleks mõtet rääkida, kui me ei teaks, et olukord päris lootusetu pole. Meie eesriie võiks avaneda veel vähemalt pool meetrit kummalegi poole, aga ta on nii konstrueeritud, et ei mahu ära. Lava postidelt võiks ka umbes pool meetrit maha võtta, sellega saaks juba paar meetrit ruumi juurde, mis oleks lavastajale suur võit. Meie vana lavakarp tuleks uuesti läbi mõelda ja nii palju kui võimalik kohendada, sest teha annab siin nii mõndagi.

10 aasta pärast...

E. K.: Kui meie suured teatrid (Moskva, Leningrad) saavad endale soliste valida, kuulutades välja stažeerimise, siis meile valmistab neid ette Tallinna konservatoorium. Sealt läbi koori, kvartettide, kvintettide kaudu suurte osadeni välja — see on meie solistide tavaline tee. Teatava järjepidevuse see tagab.

H. K.: Näiteks Alma-Atas on ooperistuudiol mängukavas 7—8 ooperit. See on neil o m a teater. Meil aga puudub väike saal, kus saaks üliõpilasi kui-

dagi rakendada. Näiteks üliõpilastega lavastatud «Cosi fan tutte» ja «Figaro pulm» tulid väga hästi välja, aga need kuulusid «Estonia» repertuaari ja võtsid seega veel ühe neist aasta kolmest lavastusest ära. Samal ajal olid mitmed oma maja solistid vähese koormusega.

A. M.: Väikest saali oleks tõepoolest hädasti vaja, mitte ainult noortele lauljatele, vaid seal saaksid proovida ka noored dirigendid, lavastajad, võiks teha eksperimente.

H. K.: Ja kui seal etendus ka läbi kukub, on see ikkagi odavam läbikukkumine.

Noorteprobleem on igavene, nagu vanadegi probleem. «Carmenist» paistab, et noori on peale tulnud, aga kuidas nad arenevad, missuguseid osi saavad, seda kõike näitab aeg. See on taimelava, mida tuleb õigel ajal kaitsta, külma eest varjata.

G. BIZET' ooper «CARMEN». Lavastaja A. Mikk, dirigendid E. Klas, P. Lilje, J. Alperen, kunstnik E. Renter. Peaosades: U. Tauts, L. Tammel, M. Eensalu (Carmen), H. Krumm, I. Kuusk, K. Karask (don José), V. Kuslap, V. Puura, T. Sild (Escamillo), M. Jõgeva, M. Haamer, H. Raamat (Micaëla). Esietendus 15. oktoobril 1982. a.

Võimalused ja tulemused

HOOAEG 1981/82 DRAAMATEATRIS

ÜLO TONTS

Hooajal 1981/82 oli Draamateatri maja üksnes pooleldi teatri oma maja: kapitaalremondi esimene aasta. Statsionaaris ei toimunud ainsatki esietendust. Teatrisaalis ei mängitud, hooaja lõpul anti mõned etendused väikeses saalis.

Muidugi mõjutas see mitmel eri viisil hooaja kunstilist ilmet ja tulemust. Üks aspekt paljudest: saalist saali ja paigast paika rännates ei saanud teater normaalsel viisil kasutada oma repertuaari. Mängukavas olnud paarikümne lavastuse hulgast ei leia «Kalevalat». Vähe etendati «Elavat laipa» ning hoopis harva «Inimest ja inimest». Asi ei ole üksnes nende lavastuste kõrges kunstiväärtuses, vaid ka lihtsalt selles, et kõigis neis on tavalisest rohkem sisukaid rolle, on töövõimalus näitlejatele. Mängukavas olnud lavastuste kasutamise pingereas tõusid ülekaalukalt esile soolonäitlemisel põhinevad «Päikesepoisid» ja «Polkovniku lesk».

Lepime aga kokku, et remondi ja rändamise teemast minnakse selles kirjutises mööda, kui võrd ikka saab tegelikult mööda minna väga olulistest seikadest, mis nagunii teada on. Kuidas teater niisuguses kestvas häirituses iseendaga toime tuleb, selgub edaspidi, rännuaastate lõppemisel. Üks väike märkus siiski. Kui püüda vaadata kogu teatrisituatsiooni ning arvestada suundumiste ja hoiakute erinevusi praeguses eesti teatrikunstis, peab küll arvama, et Draamateatri ajutisel majatusel, tavalisest hoopis suuremal liikuvusel on tingimata ka positiivseid tulemusi. Selle teatri kunstist sai möödunud hooajal osa harilikust laiem ring vaatajaid väljaspool Tallinna. Draamateater oli tavalisest rohkem terve eesti teatripubliku teater. Kuigi teater ei saanud seejuures oma mängukavas repertuaari väärtuslikumaid lülisid alati vajalikult esile tõsta, oli see ikkagi paljude vaatajate jaoks rikastav, otsemul-

jetes ja võrdlusvõimalustes teatriharrastust edendav kogemus.

Mitmes eri mõotkavas esindas Draamateater möödunud hooajal eesti teatrikunsti väljaspool Eestit, ka NSV Liidu piiride taga. 1981. aasta septembris anti külalisetendusi Moskvas, mängukavas 8 lavastust. Oktoobris etendati Saksa DV-s (Berliin, Erfurt, Gera) «Elavat laipa» ja «Tuulte pöörises». 7. novembril mängis H. Mandri Torontos «Pöördtoolitundi». M. Mikiver alustas Moskvas Malaja Bronnaja teatris M. Traadi Eestis alles mängimata näidendi «Päike näkku» lavastamist.

Missugune on üldmulje Draamateatri viimastest hooajast?

Hooaja mõistel on mitu erinevat mahu. Kõige kitsam neist, kriitikas ka kõige enam kasutatud: uued lavastused, hooaja vältel esietendunud uudisrepertuaar. Teatri enda jaoks, publiku jaoks ning teatrikunstide pidevuse vaatekohast on oluline ka teine mõõt, mis arvestab tervet hooaja kestel mängitud repertuaari, milles ei ole kõrvuti üksnes kaheksa uut, vaid paarkümmend viimaste hooegade lavastust.

Kuidas täiendavad viimase hooaja uuslavastused Draamateatri repertuaaripilti? Tipplavastuste hulka («Inimene ja inimene», «Tuulte pöörises», «Pöördtoolitund», «Elav laip») tõuseb M. Mikiveri lavastatud A. Undla-Põldmäe «Viru laulik ja Koidula». Ühtlasi jätkab M. Mikiver sellega oma viimaseaegse lavastajaloomingu kõige pidevamat ja kõige enam mõjulepäsenud teemat — rahvusliku ajaloo, kultuuri ja teadvuse sügavamate kihtide läbivalgustamist, nii nagu need tänase tegelikkuse palge ees aktualiseeruvad. Kõige nõutavamate-mängitavamate lavastuste hulka tõusis kohe J. Smuuli juubelisünnipäeva märkiv «Polkovniku lesk». Loorberid ei kuulu see-

kord J. Smuuli näidendile ega M. Miki-
veri lavastusele, vaid I. Everile, kes oma
Lese kaudu vägagi sõltumatult kujundab
etenduse atmosfääri ja vaimsure. Kaks
kordaläinud lavastust andis A.-E. Kerge.
Tema juhtimisel tulid lavale A. Kertészi
«Lesed» ja L. Prometi «Else, Teeba
prints». H. Raudsepa 100. sünniaasta-
päeva künnisel on teatri mängukavas
olemas «Vedelvorsti» huvitav, kuigi n.-ö.
antiraudsepalik lavastus J. Viidingult.
(Ajaj, kus vaidlused autoritruuduse üm-
ber nii ägedaks on muutunud, vääriks
ja vajaks selles lavastuses teoks saanud
õnneliku lõpuga trüudusemurdmine küll
lähemat vaatlust.)

Kuid ikkagi: üldmulje hooajast, selle
positiivne dominant?

Hooajal 1981/82 pani Draamateater
end maksma eelkõige näitlejakunsti ja
näitlejateatrina. Niisugune järeldus ei tä-
henda lavastaja rolli eitamist või alahin-
damist. Jutt on näitlejakunsti domineeri-
misest lavastajakunsti ees, dispropor-
tsioonist, mis mitut puhku end häirivalt
tunda annab, trupi võimaluste kasuta-
matajäämisest. Jutt on heatasemelise
režiini nappusest. See ei ole praegu kau-
geltki mitte üksnes Draamateatri pro-
bleem. Küll avaldub see siin mõneti tera-
vamini kui teistes teatrites — trupi suu-
rema potentsiaali tõttu. Lavastajatelt

nõutakse palju ja pole siis imestada, et
nad vajavad rohkem aega, et nende vil-
jakus lavastuste arvuga mõõtes väheneb.
Ka on meeldiv lugeda ja teada, et eesti
lavastajad töötavad külalistena mitmel
pool piiride taga. Kuidas siis aga ikkagi
jääb oma teatriga, selle näitlejaga ja
vaatajaga? Milles võiks olla väljapääs?

Uuslavastused 1981/82 äratavad tähe-
lepanu kordaläinult lahendatud nõudlike
naisrollide rohkusega. Või õigemini siis
— suhtelise rohkusega, sest näitlejakoos-
seisu arvestades pidanuks neid olema
veelgi rohkem ning meesnäitlejate loo-
minguvõimalused jäid selle kõrval hoopis
napiks.

L. Prometi näidendi «Else, Teeba
prints» esiklavastus on ennekõike suure
näitleja etendus, seda küll hoopis teises
tähdenduses kui «Polkovniku lese» uusla-
vastus. V. Otsuse suurejoonelise Else
Lasker-Schüleri kõrval on olemas A.-E.
Kerge arvestatav lavastajatöö, A. Undi
otstarbekas ja kujundikaaluline lavapilt,
on mitmed teisedki kordaläinud rollila-
hendused — U. Kibuspuu G. Benn ja J.
Krjukovi F. Marc kõigepealt. L. Prometi
uut näidendit tahaks nimetada paradok-
saalseks. Erandliku, mässulise, romanti-
lise põhihoiakuga peategelase kaudu
taotleb kirjanik väga suuri üldistusi
täiesti realistlikus plaanis. Else Lasker-

A. Kertészi «Lesed». Memm — Ita Ever, Anna — Helle-Reet Helenurm, Hanna — Anne Paluver.
G. Vaidla foto





Schüleri elus ja saatuses põimuvad naise üksiolek (armastuse puudumine, lakka-matu vajadus armastada ja olla armastatud), kunstniku pidev konflikt seltskonnaga, loovisiku üksiolek ühiskonnas, rahvuslik juurtetus ning tagakiusatus. Kas ei ole seda liiga palju ühe inimese jaoks ja liiga palju isegi niisugusele näitlejale nagu V. Otsus? Peaaegu poolesajandilisest rolliajast läbimine eelnevale lisaks! V. Otsuse toimetulek on kiitusest kõrgemal. Eriti kõrgelt hindan mõõdu-tunnet ja kargust, sentimentaalsuse vältimist rollis, mis on näidendis nii tugevasti orienteeritud tundele, kaasatundmisele. Mis puutub väikese trupi põhimõt-tesse, nelja näitlejaga toimetulemisse kõigi saaterollide kehastamisel, siis pean seda lavastuse kordamineku oluliseks komponendiks.

«Polkovniku lesk» on Draamateatri uuslavastustest ainuke, mida kriitika tõepoolest on tähele pannud (arvustuste nap-pus on üldine ja nõutuks tegev). Kriitika on kirja pandud kõrge kiitus I. Everile, mille ta ju Lese rolli eest on ühtpidi

tõesti ära teeninud. On selgelt ja veen-valt fikseeritud teinegi oluline järeldus: Smuuli näidendi tõlgitsusena ei ole see oluline lavastus.

I. Everi Leses ja terves lavastuses ei ole peamine see, mis oli peamine kirja-niku jaoks, kui ta näidendi kirjutas: La-val ei ole seda taunitavat ühiskondlikku nähtust, mille võrsed Smuuli murelikuks tegid. Etendus ei sugereeri ohutunnet (mõned ilmsesse vähemusse jäävad sei-gad välja arvatud), vaid head tuju. I. Everi Lesk on bravuurne ja naljakas, etenduse põhihäälestus estraadlik. Või oleme Lese kujusse koondatud sotsiaalse pahelisusega tõepoolest sedavõrd har-juda jõudnud, et peame targemaks sel-lest naeruga mööda vaadata?

Saateansambel on tugev, seda on olu-liseks peetud, kuigi tulemus on rolliti ebaühtlane. Või on ebaühtlus tingitud ka sellest, et osa näitlejaid kohandub Lese kujuga dikteeritud lahendusele, teine osa aga hoiab enam-vähem kinni kirjaniku sotsiaal-satiirilisel laadist. Tundub näi-teks, et Remargi ja Autori tekst, mis



L. Prometi «Else, Teeba prints». Velda Otsus — Else Lasker-Schüler, Jüri Krjukov — lavastuses Paul Lasker, Peeter Hille, Franz Marc jt.

G. Vaidla foto

eeldab terve etenduse ulatuses sotsiaalselt mõtestatud satiiri ja paljastusmängu, ei pääse seekord maksvusele. Huvitavalt lahendas L. Ullsak Autori rolli tummstseenid. Üksnes ilme kaudu edasi-antavas elamuste ja suhtumiste kaleidoskoobis segunes oma loomingu imetlemine tühimuse, nõutuse ja kartusega.

Ei teagi, keda kiita A. Kertészi «Leskede» kavvatulemise eest. Lõplikult vabib muidugi lavastaja ja võib uskuda, et A.-E. Kergel ei ole põhjust seda otsust kahetseda. «Lesed» ei küüni küll «Makara» nivoooni, kuid jällekohtumine selle targa ja halastamatu ungari kirjanikuga ei olnud pettumus. Kes näevad «Leskedes» ennekõike olustikulisust, peavad küllap liiga oluliseks sündmustikku ning alahindavad autori vaatepunkti tähendust. Lavastusest kõneldes on siis küsimus õieti küll autorite — kirjaniku ja lavastaja — vaatepunktis. A.-E. Kerge on näidendiga väga hea kontakti leidnud. Ta mitte üksnes ei kõnele magnetofonistseenis kadunud Károly teksti, vaid me näeme tema abil läbi Károly silmade näidendi tegelasi. Laval on lesed — Károli

ema ja kolm naist, kes on tema elus olulist rolli mänginud. Missugust nimelt ja kuidas nad ise möödunud näevad ja hindavad?

Tihedalt psühholoogiline näidend on arenduselt mõnevõrra staatiline ning paneb nii lavastaja kui näitlejad väga tõsisele proovile. Esimese osa lõpus oligi laval tunda väsimist, tempo käestlibisemist. Pärast vaheaega jätkus etendus pinges ja tõusujooneliselt.

Näitlejatöö lavastuses on ühtlaselt tugev, seda nii ansambelis kui rolliti. Kas näitlejate ja rollide õige kokkuviiimine? See iseenesest loomulik küsimus või järeldus kaotab suuresti oma tähendusest, kui mõelda «Leskede» lavastuse kõigis komponentides avalduvale viimistletusele ja lõpetatusele. Ei ole need ju tänases eesti teatris kaugeltki mitte igapäevaselt ettetulevad kvaliteedid. Kusjuures töö lõpetatus hoopiski ei ahista näitlejaid, ei kahanda rollide värskust. Muidugi tundub, et vaimse, minevikust ja olevikustki distantseeruda suutva, eneskriitiliseks suhtumiseks suutelise Hanna rolli sobib kõige paremini A. Paluver, et pretensioo-

nitu ja inimliku Rõza roll vajab M. Söödi ümberkehastumisvõimet ja nõnda edasi — I. Everi Memm ja H.-R. Helenurme Anna ei ole selles ansambelis sugugi vähem oma kohal. Ei oleks aga õige unustada, et niiviisi arutledes lähtume tulemuselt, lavastaja ja näitlejate ühisloomingu resultaadist, milles on seekord õnnestunud liidetud anne ja töö, suutlikkus ja nõudlikkus.

Kas ei ole näitlejakunsti esiletõstmine hooajamulje dominandina liiga lihtne vastus, ammu teada oleva kordamine? Nagu ikka, on siingi võimalik mitu erinevat lähenemist. Draamateatri praegune trupp nagu praegu teisedki teatritrupid Eestis — ühe erandiga — on kujunenud pikema aja jooksul. Kõigist teistest truppidest erineb see aga oma ettevalmistuse ja kooli suurema ühtsuse, ühetaolisuse poolest. Teatri Moskva-gastrolli lõppemisel toimunud arutelul tõsteti hindavalt esile näitlejate mänguvabadust ja näitlejakunsti psühholoogilist laadi, mis on säilitanud oma kandvuse ka režii kunsti suurema domineerimise etapil. Mõistagi seostati niisuguse teatrilaadi domineerimine V. Panso nime ja tegevusega. Tööd näitlejaga tõsteti samas esile ka M. Mikiveri režissuuri tugeva küljena.

Tundub, et nimelt selles tähenduses on põhjust kõnelda ka A.-E. Kerge kui lavastaja sobimisest Draamateatri nende kunstitraditsioonidega, milles on enim püsivust ning järjekestvust. Ta on nendest mõnikord kõrvale kaldunud, teadlikult ja jonnakalt, aga ikka tagasi pöördunud ja tundub küll, et alati küpsemana ja süvenemisvõimelisemana kui varem. Seejuures on tegemist lavastajaga, kes on kaugel vormi tähenduse alahindamisest. Viimast kinnitama sobib ehk muust paremini A.-E. Kerge kolmas lavastus, mille lavaelu jääb nii vormiliselt kui ka tegelikult juba uude hooaega. Jutt on G. Müsreovi legendnäidendi «Laul armastusest» lavastusest, mille rahvuslik sisu esitab lavastuse vormile tavalisest rohkem ja rangemaid nõudmisi.

Uute kunstiteoste sidumine mitmesuguste ühiskondliku ja kultuurielu tähtpäevadega on kombeks saanud ja kaugeltki mitte alati enam ei kaaluta niisuguseid seoseid luues kuigi tõsiselt, kas ühenduses on kandvust. Draamateater pühendas A. Undla-Põldmäe «Viru lauliku ja Koidula» lavastuse Tartu Riikliku Ülikooli 350. aastapäevale. See ühendus kannab. Asi ei ole võimalikes otseseostes. Asi on selles, et mõlemal pool seosemärki

A. Undla-Põldmäe «Viru laulik ja Koidula». Lydia Koidula — Meeli Sööt.
G. Vaidla foto





on ehedal kujul meile kõigile väga olulised väärtused — vaimsed ja inimlikud, rahvuslikud ja internatsionaalsed. Asjalikust asjalikum tekst kavalehel «Eten-dus on pühendatud...» ei saa ju vaata-jate ees toimuvat muuta. Aga see muu-daks nagu ometi. Juubelile endale, selle tähistamisele tagasi mõeldes tunnen sel-gesti, kui asendamatult olulised olid sel-les kirevusele, dünaamilisusele, infor-matsioonile orienteeritud sündmuste tul-vas vaimust ja vaimusust pinevil tun-nid kahe suurega nende hulgast, kes en-nast hoidmata ehitasid rahvuslikku kul-tuuri siis, kui perspektiiv veel päris eba-määrane oli.

«Viru lauliku ja Koidula» lavastuse kohale M. Mikiveri loomingus ja teatri uemas repertuaaris on eespool juba vii-datud. Ei ole üllatav, et lavastaja ilmu-tab diskreetsust, et ta jääb tagaplaanile. Võiks öelda, et lavastaja nähtav puudu-mine selles etenduses, kõige laval toi-

muva, dialoogi kõikide intonatsioonide loomulikkus ja enesestmõistetavus kinni-tab ehk paremini kui miski muu tehtud töö tõsist ja tulemuslikkust. Kui liht-saks ja loomulikuks muutub tekst, mida näitlejad kõnelevad — ikkagi ju algselt kirjutatud tekst, kirja teel suhtlemine, ja stiiligi poolest meie ajast kaugele jääv. Mida ütelda H. Mandri ja M. Söödi dueti kohta? See on intensiivne ja psühholoo-giline, lüüriline ja dramaatiline, üllata-valtki intonatsioonirikas, kui mitte unus-tada, et kõneldakse kirju. Kirjadest päri-neva teksti kasutamisest johtuv tinglik-kus ei takista nüansseeritud sõnalist suhtlemist. H. Mandri Kreutzwald teab, et ta on vana mees, et Jannseni tütre vastu tekkinud tunne muudab ta kõrvalt vaadates koomiliseks. Mingist üldistavast vaatekohast on see ka lugu inimese ük-sildusest ja -võitlusest selle vastu. M. Söödi Koidula teeb näidendis läbi ula-tusliku arengu ning tõuseb selle läbi jär-

jest rohkem esile. East, kus inimene on õnnelik ka lihtsalt niisama, ammuugi siis veel lähedusest inimesega, kellega seob ka vaimsus, jõuab Koidula etenduse teises pooles dramaatilisse elujärku. Algab nagu uus näidend, Koidula eludraama, mis laval jääbki pooleli. H. Mandri Kreutzwald on kohe etenduse algul täiesti olemas, isiksusena vaatajate ees. M. Söödi Koidula on aina liikumises, dramaatilisel tõusul, teel kulminatsiooni poole. F. Schuberti ja R. Schumanni muusika M. Kolgi esituses kõlab tõesti nii, nagu oleks see kirjutatud selle lavastuse jaoks.

Siinkohal on ehk sobiv nimetada, et Draamateater on ka sellel hooajal edukalt jätkanud sisuka kavalehe traditsiooni. Dokumentaalse alusega lavastuste puhul nagu A. Undla-Põldmäe näidend või L. Prometi «Else, Teeba prints» on kavalehel pakutav lisateave ühtpidi küll nagu enesestmõistetav. Aga tegemist on hoopis enamaga — teatrikuultuuri ja selle traditsioonidega, mida on vaja säilitada ja kaitsta.

Kõnesoleval hooajal oma tegelikku lavaelu alustanud J. Viidingu redigeeritud ja lavastatud «Vedelvorsti» vaatasin suures saalis. Lavastus on valminud väikese lava jaoks, lava ja saali intiimsemat suhet silmas pidades. Olen ma seda «Vedelvorsti» siis ikkagi näinud või ei ole? Küsimust võib pidada retooriliseks, kuid sellega seostub probleem, mis aasta-aastalt aktualiseerub. Kui väikese lava jaoks valminud lavastuste näitamist suurte saalide ees ka normaalseks ei peeta, on see teatripraktikas ometi väga üldine. Kumb pool kaotab selle läbi rohkem? Nn. autoritruuduse probleemist põhimõtteliselt ei tahaks antud juhul kõnelda. J. Viiding teatab kavalehel, et näidend esitatakse tema redaktsioonis. Niiviisi peaksid selle loo kõige segasemad kohad piisavalt selgeks saama. Aga kas ikka saavad? Arvamused lavastuse kohta lähevad järsult lahku, vähemasti kriitikas ja teatriinimeste hulgas. Need, kes rahul ei ole, põhjendavad oma rahulolematust sellega, et see ei ole Hugo Raudsepp ja et niiviisi ometi Raudseppa ei mängita.

Nagu öeldud, nägin «Vedelvorsti» suures saalis, pealegi oli see uue lavastuse esimesi etendusi. Sellest hoolimata



N. Machiavelli «Mandragora». Callimaco Gaudagni — Lembit Ulfsak, Ligurio — Ivo Eensalu, Nicia — Jaanus Orgulas.

N. Machiavelli «Mandragora». Lucrezia — Kersti Kreismann, vend Timoteo — Tõnu Aav.

G. Vaidla foto.

kogesin, et tegemist on väga tõsiselt mõeldud ja hoolikalt teostatud teatritööga. Raudsepalikkusest võib ju taanduda ka Raudsepa teksti puutumata. J. Viiding ei ole redigeerides ja lavastades läinud raudsepalikkuse vastu, vaid üksnes selle mõnede joonte ja nüansside taandamise teed. Komöödia laad on originaaliga võrreldes kargem ja asjalikum, tegevus ja sõna omavahel paremini tasakaalustatud. Etendusele lisas hoogu ja komöödialikkust eriti Taneli (A. Üksküla) ilmumine. Mõjuva rollikäsitusena jäid meelde A. Lutsepp (Joosep) ja K. Kreismann (Tiiu).

Hooaja seitsmest uuslavastusest on kolm veel nimetamata. Need on A. Kitzbergi «Kuri kuningatütar» (lavastas T. Tamm), A. Sokolova «Pooleldi minu maja» (A. Orav) ja N. Machiavelli «Mandragora» (H. Saarm). Lähendab neid juba algmaterjalilt väga erinevaid etendusi see, et nad ei anna hooajapildile midagi kvalitatiiivselt olulist juurde. Küll aga rõhutab nende koosvaatlemine režissööriprobleemi teravust. Võimalus lavastajana kätt proovida peaks kuuluma teatrielu normaalsele ilmingute hulka. See ei tohiks aga sündida näitlejate loominguvõimaluste piiramise hinnaga. Kõige kummutavamalt pääses see dissonants maksvusele «Pooleldi minu maja» etendusel. Kavaleht selgitas, et tegemist on sisuka näidendiga. Saalis istujale jäi aga mulje, et head näitlejad mängivad algeelist dramaturgiat. Näidendi lugemine selgitas, et õigus jäi kavalehe koostajale. Kas laskis A. Orav end petta näidendis kujutatud olukordade näilisest lihtsakoeilisusest?

«Kurja kuningatütre» lavastust ei oleks õige hinnanguliselt võrdsustada Sokolova ja Machiavelli näidendite esitusega. Kitzbergi näidend on tões ja vaimus, autori ja dramaturgia vananemist kartmata lavale toodud. Ja mispärast ka mitte? Ajal, kus lapsi järjest rohkem püütakse hõlmata meelelahutusliku tingeltangeliga ja kus nad sellega vanemate kõrvalt nageni järjest rohkem kokku puutuvad, tuleb tervitada nii Kitzbergi näidendit kui ka tõsise muinasjutu laadi selle esitamisel. Kogumuljes jääb teatri osa selle muinasjutu lavaletoomisel ometi liiga tagasihoidlikuks. Korrekt-sust piisab, fantaasiast on puudu tulnud.

N. Machiavelli «Mandragora» lavastamine on Draamateatri esimene suveteatrikatse. Tundub, et puudu jäi nii üritajate otsustavusest kui ka tulemuse veenvusest. Et tegemist on H. Saarmi esimese lavastusega teatris, tekib küsimus, kas ei olnud ülesanne mõnede tingimuste poolest ka ülemäära nõudlik. Loo jandilisest lihtsusest hoolimata vajab «Mandragora» kindlat ja eredat vormi, teatraalsust ja artistlikkust. Nähtud etendusel oli seda kõike üksnes tükati. Etendus ei suutnud täita rangemalt piiramata vabaõhu-mänguruumi, vähe oli tunda tempot ja rütmi. Niisugust dramaturgiat peab mängima väga hästi, lihtsalt korralik lavaletoomine mõjub igavana.

* * *

Hooajal 1981/82, eriti selle uuslavastusi silmas pidades tuli varasemast mõneti reljeefsemalt esile praeguse Draamateatri tugevus ja nõrkus, selgus võimaluste ja nende realiseerimise vahetorkord. Teatri tugevatest külgedest kõneldes ei oleks õige näitlejasaavutuste ja -potentsiaali kõrval unustada A. Undi veenvaid kunstnikutöid («Else, Teeba prints», «Viru laulik ja Koidula») ning V. Ernesaksa kui muusikalise kujundaja osa mitmete lavastuste sünnis. «Viru lauliku ja Koidula» lavastamine kinnitab M. Mikiveri kõrgvormi, annab usaldusväärset lisa mitmele tema eelmiste hooegade lavastusele, mida oleme niigi kõrgelt hinnanud. Teatri näitlejapotentsiaalset kõneldes ei ole ülearune korrata ja rõhutada, et tegemist ei ole lihtsalt paljude andekate inimeste koondumisega, vaid trupiga, mida liidab tugev professionaalne aluspõhi ja koolkondlik ühtekuuluvus.

Sellel taustal selgub, kui nõudlikke ülesandeid seab V. Kingissepa nimeline TRA Draamateatri kunstiline juhtimine. Tase ja võimalused kohustavad.

Ungari filmiimest, István Szabóst ja «Mefistost»

ÜLEV AALOE

«Mefisto» [orig. «Mephisto», meil «Mefistofele»]. Režissöör István Szabó, stsenaaristid István Szabó ja Péter Dobai (Klaus Manni romaani «Mephisto» järgi), operaator Lajos Koltai. Osades Klaus Maria Brandauer (Hendrik Höfgen), Krystyna Janda (Barbara Breckner), Ildikó Bánsági (Nicoletta von Niebuhr), Rolf Hoppe (Kindral), Christine Harbord (Lotte Lindenthal), Péter Andorai (Otto Ulrichs) jt. «Mafilm» (Ungari), «Objektiv Stucio» ja «Manfred Durnick Productions» [Saksa FV]. 1981. Orig. 144 min.



K. M. Brandauer filmis «Mefisto».

Juba ligi viieteist aastat räägitakse kogu maailmas «ungari filmiimest», ungari filmikunsti taseme järsust ja ootamatust tõusust. Sellelegi on tõusujärgset mõõna ennustatud, aga ungarlaste maine muudkui kasvab: mullu võitis András Kovácsi «Ajutine paradüüs» Hõbeauhinna Moskva festivalil, István Szabó «Mefisto» sai Cannes'is Rahvusvahelise Filmiajakirjandusühingu (FIPRESCI) eriauhinna ja pälvis aasta parima välismaise filmina «Oscari». Olen paaril korral juhtunud Ungari filmide nädalale ja nähtu põhjal tundub, et nimetus «ungari film» on kujunenud omamoodi kvaliteedimärgiks. Filmide sisu ja vormi järgi on raske rääkida mingitest kindlatest suundadest või voolust, nagu seda võis teha prantslaste «uue laine», tšehhide

argirealismis jne. puhul. Ungaris on praegu üle tosina väljapaistva omanäolise režissööri, keda ühendab ideeline aktiivsus, julge seksumine ühiskondliku elu probleemidesse ja vastuoludesse. Ungari Kinoliidu esimees Zoltán Fábri on öelnud: «Mida ausamalt me näitame maailmale kõike seda, mis meis on head ja halba, seda edukamalt saame üle kitsast praktitsismist ja prestiiži mängimisest, seda enam võidame me lugupidamist ja mõistmist.» Filmikunst on Ungaris praegu vaieldamatult juhtivaks kunstiharuks — nii publikumõju kui ka kunstis tõstatavate küsimusteringi olulisuse poolest ning seda on sageli nii kirjandusele kui ka teatrile eeskujuks toodud. Veel viiekümendatel aastatel oli asi vastupidi. Laiemalt 63

olid tuntuks saanud vaid üksikud ungari režissöörid, nagu Zoltán Fábri (sünd. 1917), kes võitis filmiga «Härja õpetaja Hannibal» peaauhinna Karlovy Vary festivalil 1957. ja Kuldauhinna filmiga «20 tundi» 1965. aastal Moskvas, ning Károly Makk (sünd. 1925) — peaauhind San Franciscos 1958. a. filmi «Maja kaljude all» eest. (Kõiki kolme on näidatud ka meie ekraanidel.) 1960. aastate keskel tegid endale nime suuri ajaloolisi löuendeid armastav, oma filmikeele loonud Miklós Jancsó (sünd. 1921), keda andejõult kõrvutatakse Godard'i ja Bergmaniga, ning András Kovács (sünd. 1925) filmipubliitsistikaga. Miklós Jancsó rohkem kui kahekümnest filmist on Nõukogude-maa kinopublik tuttav kahega: «Lootusetä» (1964) ja koostöös NSV Liiduga valminud filmiga «Tähed ja sõdurid» (1967). András Kovács on esindatud meil kolme filmiga: «Rasked inimesed» (1964), «Haarang jaanuaris» (originaalis «Külmad päevad», 1966) ning «Müürid» (1967). Need mehed on toonud ungari filmikunstile rohkelt mainet, ent ungari filmibuum on siiski ennekõike seostatav järgmise generatsiooni esilekerkimisega...

1959. aastal tegid 14 režissööri Ungaris 17 filmi, debütante oli nende hulgas vaid kaks. Ülekaalus oli keskpärased, valdavateks žanriteks oli meelelahutus ja perekonnadraama, lähtuti ennekõike kassahuvidest ja räägiti filmikunsti kriisist. Sellest ülesaamiseks võttis Kinokomitee ette hulganisti reforme: reorganiseeriti õppeprotsess Kõrgemas Kinokunsti-koolis; loodi Béla Balázi nimeline eksperimentaalstudio; väliskaubandusfirmale «Hungarofilm» anti suured vabadused filmide ekspordimisel, mille tulemusena Ungari RV filmid jõudsid üha sagedamini rahvusvahelistele festivalidele. Erilist tähelepanu väärib Béla Balázi nim. studio eksperiment. Riiklikus filmistuudios hakkas tegutsema autonoomne eksperimentaalstudio oma juhtkonna, eelarve ja muu sellisega. Studioid juhtiva nõukogu valisid liikmed (kinoinstituudi lõpetanud või spetsiaalselt studioidöösse kaasahaaratud noored) iseendi hulgast. Nõukogu vaatas läbi laekunud lühifilmide käsikirjad ja ideekavandid ning otsustas seejärel koos liikmetega, mis neist tootmise läheb. Tähelepanu äratanud lühifilmide tegijad jõudsid peatselt ka oma esimeste täispikkade ekraaniteosteni. Aastail 1960—1965 debüteeris 19 (!) režissööri, tegevrežissööride arv oli tõusnud neljakümneni. 1967. a. valmis Béla Balázi nim. studio esimene täispikk film — Fernc Kósa «Kümme tuhat päikest», mis tõi kohe tegijale rahvusvahelise tunnustuse. Studioid on välja kasvanud väga vitaalne režissööride generatsioon, kes suuresti määrab ungari filmikunsti tänase näo ning kelle esilekerkimisega hakatigi rääkima ungari «filmimist».

1968. a. tões itaalia kriitik Lino Micciche

(FIPRESCI) kongressil: «See pole niivõrd ime, kui võrd selle kultuuripoliitika seaduspäraseid viljad, mida ungari kineastid järgivad: anda endale lõpuni aru, mis toimub täna maailma kinos ja kasutada selle tõelisi saavutusi oskuslikult ära oma rahvuskultuuris.»

Béla Balázi studio kasvandikest on lõiganud rahvusvahelisi loorbereid peale F. Kósa (sünd. 1937) ka Sándor Sára (1933), Pál Gábor (1932) — kellelt pärineb viimase aja üks huvitavamaid ja tähelepanu äratavamaid filme «Vera Agni» (1980), István Gaál (1933) — meil on näidatud tema «Kes mõistab nende üle kohut?» (originaalis «Voolus», 1964) ja «Surnud küla» (1970), István Szabó (1938) jt. Samasse generatsiooni ja eliiti kuulub ka Moskvas õppinud Márta Mészáros (1931), kelle filme me vahest kõige rohkem oleme näinud — viimati tema loomingut üht tippu — «Teine naine» (originaalis «Pärandsus», 1979). Béla Balázi nim. studio kasvandikest hinnatakse kõige kõrgemalt István Szabó loomingut ja ta on neist ka ainus, kelle kümne viimase aasta töödest meil on õnnestunud mõnega tutvuda.

Teinud studios kolm lühifilmi, debüteeris Szabó mängufilmiga «Unistuste aeg» (1964), järgnesid 1967. a. Moskva festivalil premeeritud «Isa», «Armastusfilm» (1970), «Tuletõrjute tänav 25» (1974), SFV televisiooni tellimisel tehtud «Roheline lind» (1979), «Usaldus» (1979, meil: «Usaldus kohustab») ja «Mefisto» (1981, meil: «Mefistofeles»). I. Szabó töödes on palju autobiograafilist. «Unistuste aeg» on jutustus otse koolipingist ellu astunud noorukeist, kel on raskusi oma koha leidmisega täiskasvanute poolt neile valmis tehtud maailmas. Alates «Isast» on tema filmidele iseloomulik harmooniline suhe, kus piirid fantaasia ja reaalsuse vahel peaaegu kaovad, kus tegevus võib liikuda vabalt ühelt ajatasandilt teisele, nii et ka surrealistlikes käikudes ei taju vaataja loogikareeglite vastu eksimist. Eriti käib see unenäomängulise «Tuletõrjute tänav 25» kohta. Szabó nagu klaariks pidevalt arveid minevikuga: minevikku pole võimalik unustada, aga see ei tohi seista tuleviku tee peal ees. Nii on «Usaldus» peen psühholoogiline film mehest ja naisest, kes on sunnitud teineteist usaldama, et sõja viimaseid kuid üle elada.

István Szabó ja ka kogu ungari filmiloomingu üheks tipuks on «Mefisto» — jutustus kolmanda Reich'i suurimast näitlejast Hendrik Höfgenist. Kui Szabó senised filmid on olnud kammerlikud lood inimestest, keda ta armastab ja keda ta jälgib ajaloo pöördeliste sündmuste valguses, siis «Mefisto» on suurfilm, suurejooneline ajalooline panoo Reich'i uue kultuuri taotlustele vastavais mõtmes.

Filmi aluseks oleval Klaus Manni samanimelisel romaanil (ilmus 1936. a. Amsterdami emigrantlikus kirjastuses) on omad kindlad ja kergesti äratuntavad prototüübid. Filmi mõistmi-

seks pole seda vaja teada, sest filmi kunstiline üldistustase on suurem kui romaanil, aga ilmselt annavad mõningased taustteadmised siiski võimaluse režissööri faotlusi veelgi paremini avada. Klaus Manni (Thomas Manni vanemat poega) ja «Mefistot» — saksa teatri suurkuju Gustaf Gründgensit (1899—1963) sidus nooruses lähedane sõprus, Gründgens lavastas kirjaniku esimesed kammerdraamad, peale nende mängis neis ka K. Manni öde Erika, kellega Gründgens hiljem abiellus. Esimesed vastuolud tekkisid isiklikul pinnal. Siis läksid nende teed hoopis lahku: K. Mann emigreeris ja G. Gründgens jätkas oma karjääri ka natslikul Saksamaal. Romaani Mefisto on tema karikatuur, antud äärmiselt must-valgelt.

Gründgens oli vastuoluline kuju, aga temast kui kunstnikust ei lähe mööda ükski teatmeteos. Nõukogude «Театральная энциклопедия», Москва, 1963, pühendab talle terve veeru: «G. looming on vastuoluline. Ta lavastas Mussolini alamõdulisi näidendeid ja samas lõi mitmeid väljapaistvaid klassikalavastusi: «Kuningas Lear» (1934), «Kaheteistkümnes öö» (1937), «Kajakas» (1948, kus ta mängis Trigorini). Sõjajärgsest repertuaarist lavastas kõrvuti Kafka «Protsessiga» nõukogude dramaturgi J. Svartsi «Varju» (1947) ja B. Brechti «Tapamajade Püha Johanna» (1959)...»

Nii nõukogude «Teatrientsüklopeedia» kui ka SDV «Theaterlexikon», Berlin, 1978, rõhutavad Gründgensi kui režissööri tõlgenduste leidlikkust ja mõttetäpsust, tema kui näitleja efektsust, sõna valdamist ja erakordset plastilist väljendusrikkust. (Vrd. film! Austria näitleja Klaus Maria Brandaueri näol on Gründgens leidnud endale väärilise järglasel)

«Theaterlexikon» kirjutab: «Fašismi ajal üritas G. säilitada saksa lavakunsti ansamblit, püüdis võidelda saksa lavakunsti korrupsiooni vastu, lavastades saksa ja rahvusvahelist klassi-

kat... Kasutades oma positsiooni Reichtheater'i intendandina püüdis abistada juudi soost ja antifaašistidest kolleege, andes neile tööd või aidates neil emigreerida. Teisalt on ta väikekoodanliku näitleja tüüp, kel pole oma kindlat seisukohta...»

Neljakümne nelja aasta jooksul mängis Gründgens üle 250 rolli, tegi kinos üle 40 osa ja lavastas rohkem kui 100 näidendit. Tema enda jaoks olid olulisimad Mefisto ja Hamlet. Esimest korda mängis ta Mefistot Kielis 1922. a., hiljem veel kümnel (!) korral, Hamletit esimest korda 1927. a. Hamburgis, millele järgnes veel kolm Hamletit tõlgendust. Ent selle kõige saavutamiseks tuli tal sõrm kuradile anda — hakata Preisi Riigiteatri juhiks saksa kultuuri kõige süngematel aastatel.

Filmi (ja romaani) peaministris pole raske ära tunda Göringit, kellel oli armuvahekord näitlejatar Emmy Sonnemanniga. Göringile meeldis mängida «kunstimeeseni». Erinevalt muust Saksamaast lubas Göring Preisimaa peaministrina ideoloog Goebbelsi kiuste Berliini, Wiesbadeni ja Kasseli teatrites mängida ka muud kui ainult «rahvuslikku» repertuaari. E. Sonnemanni kaudu õnnestas G. Gründgensil päästa paljusid natside põlu alla sattunud näitlejaid.

Neid Gründgensi teeneid arvestades oli K. Manni romaan SFV-s kuni viimase ajani keelatud (ja eks olnud see ju ühtaegu ka valus satiir neonatsismi pihta). Pärast I. Szabó filmi maailmamenu osutus keelustamine mõttetuks ja käesoleva aasta alguses oli K. Manni «Mefistot» trükitud juba 300 000 eksemplari.

I. Szabót pole huvitanud Klaus Manni isiklik viha Gustaf Gründgensi vastu. Teda huvitab näitleja Hendrik Höfgeni lugu hoopis erapooletumalt nähtuna, et vaataja võiks end temaga osaliselt samastada. Nii ohtlikku mängu mängivat inimest on vaja näidata võimalikult

Kirjanik Klaus Mann (1906—1949).



Viini Linnateatri näitleja Klaus Maria Brandauer Hendrik Höfgeni osas filmis «Mefisto».



Näitleja Gustaf Gründgens.





K. M. Brandauer Mefistona.

Ildikó Bácsági (Kata) ja Péter Andorai (János Biró) I. Szabó lavastatud filmis «Usaldus kohustab».

normaalsena. Szabó filmis on kesksel kohal küsimus inimese aususest, sellest, millist ohtu kompromissidele minek endas varjab. Eriti suur vastutus lasub andekatel inimestel ja Höfgeni just see ohtlikuks muudab, et ta on väga andekas. Üle kõige tahab ta olla armastatud ja jumaldatud kui kunstnik. Ja selle nimel on ta valmis kõigele, isegi leppima ümbruskonnaga, mille vastu tema parimad sõbrad ja kõige lähedasemad inimesed hakkavad võitlema. Ta läheb kaasa uute ülemuste uue kultuuripoliitikaga, veel enamgi — hakkab selle ruuporiks. «Igas õiges sakslases on midagi Mefistost,» ütleb tema kindral (keda mängib hiilgavalt Saksa FV näitleja Rolf Hoppe). Ja kindrali soovil saab Höfgenist «vaimse kultuuri tollimees». Höfgeni lugu on talendi alandamise (alandumise) lugu. Filmis on nii mõnigi asi ajaloolisest situatsioonist olenevalt teravdatud, aga Szabó veab kindla käega paralleele ka tänasesse päeva. Cannes'i festivalil sai «Mefisto» preemia ka parima stsenaariumi eest. Kui võrd tegemist on teatriga, ideede võitlusega teatri sees ja ümber, on film paljusõnaline, aga samas ka väga visuaalne: kaasa mängivad uhked interjöörid, miljöö, Saksa linnade kõrval ka Budapest ja Pariis. Täpselt on taasloodud 1920. ja 1930. aastate teatrite atmosfäär. Režissöör loob võimsaid kujundeid — näiteks kas või Mefistode tants Höfgeni pulmas.

Ühes mulluses intervjuus nimetas I. Szabó oma filmi «igati ungarlikuks, sest «Mefistole» antavais hinnanguis avaldub ungarlaste suhe fašismiga, nende tänane mentaliteet». Reporteri küsimusele «Ja mida kujutab endast ungari mentaliteet?» vastas István Szabó: «See on läbi raskuste sündinud optimism, milles on palju eneseirooniat.»

Kuningas ja karjapoiss

HILISDEBÜÜDI STRUKTUURIST

JAAN RUUS

«Karjapoiss on kuningas». Stsenarist ja režissöör V. Kallaste, operaator A. Ruus, helioperaator H. Eller. «Tallinnfilm», 1982. 289,4 m.

Vello Kallastet, kes lõpetas Tartu Riikliku Ülikooli 1960. aastal ajakirjanikuna, on film alati huvitanud. Kuuekümnendail aastail Eesti Raadios filmikommentaaredega esinenud, seitsmekümnendail reklaamväljaannet «Kino» toimetanud, kõige esimeses TRÜ žurnalistikakogumikus «Fakt. Sõna. Pilt» (nr. 1, 1964) kinožurnalistikast kirjutanud, on Vello Kallaste nüüd läbi dokumentaalfilmi toimetaja- ja stsenaristiameti jõudnud režissööridebüüdini (küll jäädes dokumentalistikatoimetajaks edasi).

Studio plaanides oli film Karl Arust, Eesti Laskurkorpuse suurtükiväe ülemast, praegusest erukindralmajorist ja Nõukogude Sõjaveteranide Komitee Tallinna sektsiooni esimehest. Karl Aru saab just filmimise ajal 80-aastaseks, ta on lõpetanud kaks akadeemiat (suurtükiväe ja kindralstaabi oma) ning teeninud Nõukogude armees 42 aastat. Kõik see tulnuks mahutada kümnesse minutilise.

V. Kallaste lahendas tema ette seatu lihtsalt, kuid originaalselt: ta filmis erukindralmajori juubeliaustamist (obligatoorsus!?) ning viis ta seejärel lapsepõlvemaile Pärnumaale end. Halinaga valda. Nende kahe erineva teema esitamine ja nende kõrvutus, kontrast, ongi filmi siuks. Seesama lihtne ülesehitus, mida kõik filmitegijad tunnevad Griffithist peale paralleelmontaazi nime all,¹ lubab aga Kallastel filmis ja meil järeldustes jõuda üpris huvitavatele tulemustele.

Üldises kultuurisüsteemis täidavad tekstid vähemalt kaht funktsiooni: esiteks, tähenduste adekvaatset edasiandmist ja teiseks, uute mõistete tekitamist.² Kultuuritekstid peavad sisaldama nii ühetähenduslikkuse kui mitmetähenduslikkuse tasandi. Samas on kunstilise teksti märgiloomus veel teisiti kahetähenduslik: ühelt poolt on tekst justkui seesama autorist sõltumatu reaalsus, üks osa tegelikust maailmast. Teisalt meenutab kunstiline tekst pidevalt, et ta on kellegi poolt loodud ja tähendab midagi³.

Sellised vastandite paarid näivad hästi rakenduvat kultuuri analüüsiks üldse, eriti hästi aga näivad nad sobivat dokumentaal- ehk tõsielufilmi analüüsiks. Sest mis kattuks paremini reaalsusega, kui tõsielukaadrid; mis sobiks paremini ühetähenduslikkuse edasiandmise võrdkujuks kui tõsielu kinematograafiline peegeldus. Ja samas meenutab nende kõrvutusreži, et on olemas autor, kes soovib esitada oma pilku maailmale.

Igatahes on filmi autorid suutnud kümne minutisse filmi mahutada väga palju just tänu erinevate tekstitähenduste kõrvutamisele. Vormiliselt on tegemist paralleelmontaaziga, kuid tavaliselt rakendatakse seda, nagu nimigi ütleb, ajas paralleelselt kulgevate tegevuste edasiandmiseks. Kallaste on osanud tegevused eri paigus ja nende tähendused panna omavahel dialoogiliselt polemiseerima. Niiviisi veendumega, et kultuuritekst on sisemiselt konfliktne: ühes tekstis on nagu kaks omavahel polemiseerivat teksti.⁴

Kõne all olevas filmis on kõrvutuse aluseks kõigepealt ofitsiaalne, paraadlik, väline, ametlik ja — mitteametlik, aumärgistamata, sise- mine, lüüriline. Oleme harjunud, et rahuäegne kindral on isik, kes võtab esindusmundris vastu paraade, oleme harjunud teda nägema piduliku rituaalseltskonna osana. See moodus-

¹ vt. M. Бахтин. Слово в поэзии и прозе. — Вопросы литературы, 1972, № 6

«Karjapoiss on kuningas»: K. Aru noorusmail.



¹ M. Мартен. Язык кино. Москва, 1959.

² vt. Ю. Лотман. Текст в тексте. Труды по знаковым системам XIV. Тарту, 1981. с. 5

³ sealsamas. lk. 15



«Karjapoiss on kuningas»: Karl Aru
80. sünnipäeval koos abikaasaga.

tabki filmi ühe poole: 80-aastase kindrali pidulik austamine Tallinna Ohvitseride Majas. Ent selle kõrval: sama mees teeb ja puhub paju-pilli (mida ta ilmselt oskab teha), näeme teda üpris eraeluliselt (mis sest, et ilmselt kaamera jaoks) koos naise ja õega laulmas seda, mida laulis ema («Kui ma alles karjas käisin, oli mul üks armuke... ühest lähkrist meie jõime hapupiima vedelat...»). Filmi teist tekstipoolt kannab ebatseremoniaalsus, isiklikkuse, igapäevasuse suhe (sellest hoolimata, et oma lapsepõlvemaale on kindral ilmselt režissööri poolt toodud).

Tõsi, ka oma vanas koolis (Tarva 8-kl. kool), nüüd mahajäetud, kurbade lohakil ruumidega ja mahavajunud aiaga, jääb kindral kindraliks, juba oma rühiltki (80-aastane!), ent tähenduselt on need kaadrid sügavalt isiklikud. Seni justkui ebaoluline saab tähtsaks, esile tuleb siiras sisemine mina. «Lapsepõlvetunne on seotud vanematega ja selle paigaga, kus oled üles kasvanud,» lausub kindral, kes veidi aega tagasi meenutas, et on 22 aastat Moskvas elanud, Kindralstaabi Akadeemias õppinud ja õpetanud. Lapsepõlv ja täisiga, pikk, võitlusrikas, kaugel kulgenud elutee ja kodu, mis selle aja jooksul lagunud, seisavad kõrvukaadrites.

Võime leida teisi tähenduste vastandpaare, mis kontrasteeruvad küllalt hästi: lapsed — raugad, minevik — olevik, kuni keelekõrvutusteni välja; kuid antud juhul on oluline, et filmi kui terviku tähendus ei võrdu ei ühe ega teise poolega, vaid on nende kõrvutamisel saadud kolmas tähendus. Tean kinematografiiste, kes oleksid filmi tehes kindral Arust valinud vaid ühe, ametlikuma ja välise poole, tean teisi, kes oleksid valinud just vastupidi. Siin aga, kui oleks valitud vaid üks pool, oleks film palju kaotanud, ta oleks saanud võrratult vähem sügavust. Sest kindral Arul on peale oma isiku võlu veel sotsiaalne tagapõhi ja see

on ka filmis olemas. Tema kõitev mina moodustub mitmest filmiminast (ja foonist neile). Enamikus nood vastanduvad, kohati segunevad, nagu nad eluski segunevad, markantseimalt vast filmi lõpus, kus lapsed hobuse-plaanvankril sõidavad koos kindral Aruga läbi inimestest mahajäetud looduse Soontaga maalinnusele, andes niiviisi mineku-oleviku-tuleviku omapärase lootussulami ja liites lüürilise poole hümnilisega.

Kahe erineva tekstitähenduse pidev kõrvutamine andis küllalt avara tähendustesüsteemi, mida võib isegi vaadata õpetliku näitena meie filmikunstis. Sest oleme Kallastest ja Arust jõudnud Lotmanini, Bahtinini, Eisensteininigi, tema klassikalise põhiseisukohani (ka helifilmis! J. R.), et montaaž pole mitte lihtsalt kaadrite kõrvuasetus, vaid nende kokkupõrgatamine, konflikt, millest sünnib midagi uut, sünnib kolmas tähendus.⁵ Ühtlasi märkame, et paralleelmontaaži ei pea sugugi kasutama vaid eepilises filmis, ka lühifilmis annab ta sihikindlalt läbiviiduna ilusa kontrasti.

Võimalik, et liiga suur teooria sai selle väikese näite peale välja mängitud. Kuid ootamatu lahendus nii ootuspärase teema puhul annab vahest sellele õigustuse.

⁵ С. Эйзенштейн. За кадром. Избранные произведения в 6-ти томах. Москва, 1964. Том 2

Rujaline roostevaba dokumentaalfilm

HANS LUIK

«RUJA». Stsenaristid P. Urbla ja A. Ruus, režissöör P. Urbla, operaator A. Ruus, helioperaator T. Elme. «Tallinnfilm», 1982.

Režissöör Peeter Urbla edasiminek ilmneb võrdlusjoonel, mille tõmbame «Šlaagri» ja «Ruja» vahele. Nood kaks filmi eristuvad teineteisest kui poolulmeline ning realistlik. Ansambli «Ruja» pole «Tallinnfilmi» värskes dokumentaalfilmis näidatud mitte kuidagi rujaliselt (-fantastiliselt), vaid tõeliselt, dokumentaalselt. Eks olnud just «Šlaagri» kui mängufilmi pseudo-dokumentaalsus see, mis kutsus välja kriitilise kogupaugu T. M. K-s nr. 8. Protesteeriti: meie levimaailm pole niisugune!, ja küsiti: mida me nõnda propageerime?

«Ruja» puhul pole selletaoline rünnak mõeldav, sest ehkki filmi maailm on ilus, on see realistlik ilu. Näidatud kontsertidel on kõigil võimalus käia, mängitud paladele kaasa laulda, ekraanil nähtud Eestimaad imetleda. Samm pseudolt tegelikkusse annab filmile konkreetselt reaalsust väärtustava funktsiooni, «Šlaagri» illusionismi ja võib-olla isegi, jah, tegelikkusest põgenemise asemel.

Ansambel «Ruja» on filmilindil täiesti esinduslik. Filmitud on Urmas Alenderi menukat enesekindlust ja patriotismi, Jaanus Nõgisto «neurootilist» esinemismaneeri, Jaan Karbi emotsionaalset lihtsust, Rein Rannapi rõhutatud loominguilisust. «Ruja» nagu «Ruja» ikka — selles mõttes hea dokument.

Muusikute intervjuud lisavad vähe pildile, mille ansambel enesest loonud on. Tuumakaimaks peaksin Rannapi sõnu. On ju palju vaieldud, miks pianist ajuti laskub mittemidagi-ütlevate šlaagriteni (näited ei kuuluks käesoleva arutluse juurde). Hea, et kuuleme põhjendust muusiku enese suust: Rannapi rockkontseptsioon lubab tal kasutada rajurocki kui vaid rütmikire ja jõulisuse maandamise kanalit.

Filmi kompositsioon on üllatavalt lihtne, samas vaheldusrikas ja intelligentne. Ansambli palet avavad meeleolumuutused (ümberlülitumine laulult «Tule metsa!» «Mustale linnule»); stseene seob õnnestunud autosõit, mis annab dünaamikat, näitab ansambli aktsioonis. Põnevad on kaadrid vahelduvatest esinemispaikadest laulu «Eile nägin ma Eestimaad» kestel. Allegoorilise teravmeelsuse nimel andestad siin üksiku sünkroonvea.

Ja muidugi n.-õ. kompositsiooniline huumor.

Näiteks jõuab Nõgisto autokabiinis vaevalt kahtlust väljendada («Saali ei pane ju skandee- rima «Aafrika! Aafrika!», kui samas kuuleme massi nõudvat: «Eestimaa! Eestimaa!») Ja kohe Alenderi hää mikrofonis: «Ma olen alati öelnud, et meie publiku hulgas on inimesi, kel on etteaimamisvõime...»

Režissööriloolse huumorina mõjub hetkeks ka Ott Arderi koloriitse kuju sissetoomine, ent ainult hetkeks, sest Arderi loetud luuletus asetub juba tõsisesse konteksti. Tuntud lauluteksti kammerlikum variant iseloomustab «Ruja» tekstimeistrit kui ansambli ideoloogilist isa. (J. Nõgisto: «Kehvadele tekstidele me polegi laule teinud!»)

«Ruja» jäädvustamise kõrval väärrib märkimist P. Urbla filmi teine suurim väärtus. Pean silmas ehtsaid võtteid publikust. On fakt, et publiku meeleolu, üldist häälestatust peegeldavad kaadrid on televisioonis ja dokumentaalfilmides kaunis harveteeteks maiuspaladeks. Seda enam üllatab Urbla tõkestamata avameelus. Olgem siirad: just niisugune ongi noor rockipublik Pirital, Tähtveres ja Kuressaare lossi kontserdiplatsil. Ja täpselt nõnda tahaks teda tihedamini ekraanidel näha!

1968. aasta «Meie Artur» (režissöör Kromanov ja Põldre) oleks täna märksa vähem informatiivne, kui puuduksid kaadrid toonaselt rockkontserdilt. (Olgugi et on tunda kaamera-mehe püüd kõige pikajuukselisemaid tvistvih-tujaid vältida, filmida paare, kes on nii «enam-vähem».) Keegi ei kahtle, et sama vähe kui kuuekümnendate lõnguseid võis nimetada h i p i d e k s, on kaheksakümnendate kontserdi-del karglejad hingelt p u n k i d, agressiivse prügikastikultuuri kandjad. Ent midagi peab välise atribuutika (soeng «Kesk-Euroopa kõrre-põld», haaknöelad, piluprillid) taga ometi peituma. Seda tuleb otsida, otsida uurides ja jälgides, hoidudes kolle kujutlemast, aga ka nendest mööda vaatamast, kui nad kusagil siiski elutsevad. Publiku hoiakud on ju sotsioloogiline nähtumus ja vaatlus — miks mitte ka vaatlus kaamera abil — üks sotsioloogia meetodeid.

Ja pealegi: kui publik oleks jäänud filmi-mata, kuidas saanuks autor väljendada oma hinnanguid? Meenutame episoodi filmist, milles Rannap närvilise-monotoonse basskitarri saatel klaveri taga mäsleb ja marutab. Kõrvus kõlavad



«Ruja»: ansambli kontsert Saaremaal (ülel); Jaanus Nõgisto (keskel); ansambli liikmed Tiif Haagma, Rein Rannap ning Jaanus Nõgisto (all).

veel viimased sõnad Valter Ojakäärü intervjuust: ««Ruja» taotleb omapära.» Ekraanil klaveriimprovisatsioon, üks ansambli dominante. Ja nüüd äkiline kontrast — siin Rannap pingutamas, muusikalist katarsist edastamas, seal aga trahh! — kaader tuimast nätsu mäluvast nokatsites ja adiidastes publikust. Võrratu kriitikal! Mis jääks järele, kui siit publikukaadrid kärpida?

Film on oma kümnesse minutisse koondanud loomulikult vaid ühe suhtumise «Rujasse» — autori oma, mis on 98% kiitev. Selliselt suhtudes on Urblal õnnestunud fikseerida uue koosseisu kõrgseis, mil kiitvad hinnangud kostsid kõigist publikukihtidest. Hetk, mil Kappeli-järgse stiili pill polnud veel lõhki puhutud (tegelikult filmivõtete aegu juba veidi oli, ent mitte nii-võrd, et seda pragu saanuks filmida). Sellisel kujul nagu filmis, laulvana «Eile nägin ma Eestimaad», oli «Ruja» kümnendivahetuse müüt. Film võinuks vaid aasta-poolteist varem valmida, mil müüt kõige võimsamalt mõjus, aga eks võtnud idee vormimine ja vormistamine oma aja.

Igatahes nüüd on meil see sümpaatne film ning otsekohe tahaks küsida — miks näidati seda nii vähe?

I. Garšneki poleemilise kirjutise «Helisev nõiaring» üle käis toimetuses mõtteid vahetamas ansambli «Magnetic Band» kunstiline juht GUNNAR GRAPS:

I. Garšneki artiklile järgnenud vestlusringist hakkas kõigepealt silma arvamus, nagu oleksid meie elektripillidel mängivad kitarristid parimad Nõukogude Liidus. See pole kaugeltki nii. Teistes liiduvabariikides tegutseb rohkesti väga kõrge tasemega pillimehi (mitte ainult kitarriste), oma ala tõelisi fanaatikuid, paremaid kui meil. Juba nende elulaad soodustab head mänguoskust: elu möödub ratastel, mis muud ikka kui harjutad ja teed proovi. Eestis teatakse teiste liiduvabariikide rockmuusikast üsna vähe, aga tasuks enam teada.

Samas on eesti instrumentalistid stiilsemad, ka ansamblid on omanäolisemad. Üleliidulistel külalisreisidel kuuldavad ansamblid näivad nagu ühe viitsaga lõõdud. Ühe laadi stiilipuhtaid viljelejaid, nagu meil, peaaegu ei tea. Võib-olla «Mašina Vremeni», «Tjazoloi Metal» ja «Kruiz», ehkki eduteel on minu meelest ka nende oma nagu tuhmunud.

Eesti ansamblite omapära ja stiilimaitsse kohta öeldakse mujal ikka kiidusõnu ja võrreldakse eesti rocki ungari omaga. Ungarlastel on väga tugevad rahvusliku rocki traditsioonid. Eestiski on rockmuusikal üht-teist seljataga.

Kuid Garšnekil on õigus: midagi on meie rockiõhkkonnas halvenenud, head traditsioonid hakkavad kangu jääma. Võib tunnetada noorte musitseerimistuhina ja selle realiseerimisvõimaluste vähenemist, isegi tendentsi «keldrimuusika» poole.

Üks languse põhjus on minu arvates rockmuusikute põlvkondade (ja nende publikute) omavahelised vastuolud. Garšnek kurdab nooremate vähese vaimuse üle. Aga ka vanemad rockmuusikud, minu eakaaslased, on sallimatud uusima stiili, «uue laine» (mida Eestis esindavad näiteks «Generaator M», «Pärastust») vastu, neil on seisukoht, et «poisid ei oska ju mängida». Arusaadavalt pole neil ansamblitel küllalt lihvi ega kogemusi, kuid ei maksaks nende rõõmu esimestest suurematel ülesastumistest kohe maha matta. Esinemiskogemus on suurim kasu, esinemisvõimalusi on aga vähe.

Ausalt öeldes pakub «uus laine» ka mulle muusikaliselt vähe, aga ma ei eita seda, sest just sellist muusikat vajavad praegu 11—14-aastased. Nende jaoks peab ju ka midagi olema. Muidugi sobib klassikaline muusika igale põlvkonnale ja sealt jätkuks neile kuulata küll ja küll. Aga kui rääkida rockist: näiteks intellektuaalne rock, art-rock ei ütle keskmisele keskkooliõpilasele mitte midagi, see nõuab teatud kogemust, mõttepingutust. «Uue laine»

vaimustus läheb veidi vanemaks saades niikui nii mööda, siis on talle juba mingi kuulamis- oskus ja tekivad laiemad huvid.

Enesemüügist. 13—14-aastaselt on kõik muusikamehed noored ja vihased. Aga 20. eluaasta ringis hakkad tahes-tahtmata mõtlema heale pillile, need maksavad tõepoolest tohutult, faspapi signeb pere jne. Juba tegeledki kommertsiga. Otsustagu igaüks ise, on see õige või vale. On ka neid, kes säilitavad oma kreedo ega mõtlegi konjunktuurile, aga neid on vähe. Ent see, kes tunneb veidi auahnust, tahab, et tema, muide, suure füüsilise ja närvi-koormusega töö luhta ei läheks, püüab leida teed avarama auditooriumi ette. Kõige kindlamiini saab seda ikkagi kommertslugudega.

Rockmuusika äratab praegu sageli umbusaldust kui üks kahtlane tulnukas. Kunagi võideldi neil põhjustel džässiga ümber, nüüd on džäss klassika, keegi ei kahtle, et see muusika jääb püsima. Rocki aga, kuigi mujalt saabunu ja internatsionaalselt levinu, oleme läbi seedinud ja omaks teinud. Eesti rockil on selge rahvuslik koloriit. Edasi heidetakse ette, et rock meelitab kohale distsiplineerimatut elementi, et esituse larmakus tekitab saalis ebatervet reageerimist, kütab üles instinkte. Jah, meiegi kontsertidel on olnud selliseid, kes ei jõua end vaos hoida. Aga ka džässifanaatikud lähevad vahete-vahel arust ära, samuti on hüsteerilist publikut tulnud ette klassikalise muusika kontsertidel. Siin ei saa süüdistada muusikat. On ju enesestmõistetav, et rocki ei kõlba teha külma ilmega, et nooruslik ja jõuline muusika nõuab vaba ja sportlikku lavalist liikumist, nii et särk ei jää esinedes kunagi kuivaks.

Selge, et keegi ei taha pead võimalike probleemide tõttu tulle pista, ja kontserdikorraldajad ning kultuurijuhid soodustavad parema meelega rahulikku lamedat estraadi kui kõmulist rockansambli. See ei puuduta Filharmoonia estraadiosakonda, mille huvi raskuste kiuste rocki edendada väärib vaid tunnustust. Mõnikord kahjuks kaovad osakonna head algatused kuhugi Filharmoonia korruste vahele. Usun, et keskealisel inimesel on üldse parimagi tahtmise juures raske otsustada, mis noortemuusikas kõlbab ja mis mitte, olgu ta kas või diplomeeritud helilooja.

Noortel peaks olema suurem osa oma muusika käekäigu määramisel. Leningradis tegutseb juba mitu aastat rockiklubi, mimes liiduvabariigis on loodud filharmooniast sõltumatu rockmuusikakoondis, mis ühendab kõiki ansambleid ja organiseerib kontserdielu. Midagi sellist vajaksime meiegi, kindlasti annaks see noortele muusikutele juurde praegu kahanema kipuvat eneseteostustahet. Kaua sa ikka koolipildidel kammid!

Kanada filmimuljeid



Mark Soosaar on saabunud Quebecisse.

Quebec, ehk nagu linlased ise ütlevad, Quebec-city on väike romantiline linn Saint-Lawrence'i* vasakul kaldal kõrgel pangal. Vanalinn oma keskaegsete katedraalide ja lossitornidega kõrgub nagu meie Toompea üle kauguste. Nägin seda linna esmakordselt Andres Söödi filmis «Kaugsoit» (1972). Muinasjutulisena tõuseb ta Nõukogude meremeeste ette pärast pikka loksumist üle halli ookeani, nõiduslikuna kerkib too ainuke Põhja-Ameerika euroopalik linn kõigile, kes temale lähenevad. Olgu need siis meremehed laevadel või maarotid autodes. Siin ülalinnas seisab hallist maakivisi laotud imposantne hoone, millel aastaid vähemalt sada ja kus töötab Quebeci provintsi parlament. On ju Quebec provintsi pealinn ning läbilõhki prantsuse linn. Muide, Quebeci parlamendis töötab selle linna ainukese eesti perekonna pea Tõnu Onu. Kui seaduste tõlkimisest — need aga muutuvad, varieeruvad sageli — aega üle

* Prantsuse orientatsiooniga kanadalased nimetavad jõge muidugi Saint-Laurent'iks.

MARK SOOSAAR

jääb, siis paneb Tõnu Onu inglise ja prantsuse keelde kodu-Eesti uuemat kirjandust: Valtonit, Unti ja teisi.

Juba detsembri alguses oli linnake poolemeetrise lumekasuka sees. Kui päkapikud ja põialpoisid üldse olemas on, siis sobiks Quebec nende päris koduks. Vanalinna keskväljakul seisab paarkümmend mülmevärvilist troskat, voorimehed ja hobused lödisevad turistide ootel. Saint-Lawrence'ilt puhub lumine põhjatuul, keerutades viljatolmu hüglaslike elevaatorite ümber. Lossimisjärge ootavad paljude Euroopa riikide laevad, nende hulgas näeb ka mitmeid koduse lipuga aluseid. Saint-Lawrence aga on tinahall ja tema vastaskallast seletab silm vaevaliselt. Läbi lumepudemete päästab kuidagimoodi väikese kiriku torn. Tõnu Onu seletab, et keegi isearalik eesti soost daam oleval ostnud tolle mahajäetud pühakoja ja sisustanud antiikmööbliga omalaadseks stiiliajaloo muuseumiks. Hiljem sattus mulle pihku sisekujundusajakiri, kus kiriku interjäär erinevate rakursside all eksponeeritud oli. Võlva mulje jättis ühelöövilise hoone sisemine liigendatus intiimseteks nurgakesteks. Tore, et nõnda säilib Saint-Lawrence'i muidu lamedal paremal kaldal üksik torn, püsib tükike vana kultuuri. Kahjuks ei õnnestunud oma silmaga muuseumi näha ega ekstravagantse daamiga tutvust sobitada, sest esimene sild üle Saint-Lawrence'i, peaaegu sama kaunis kui piltidelt tuttav Golden Gate San Franciscos, ripub kümme-kilomeetrit ülevalpool.

Kui need sajad ja tuhanded eestlased, kes tulid Põhja-Ameerikasse alates eelmise sajandi lõpust ja eriti meie sajandi alguses, oleksid oma koloonia asutanud siin Quebecis? Kas nad siis oleksid suutnud püsima jääda märgatava rahvusgruppina? On ju sinne kliima kõige vastavam Eesti omale. On ju siinsed kammerlikud

mastaabid kõige sarnasemad meie väikese kodumaa omadega. Ma ei tea, et meil oleks uuritud kuni 1940. aastani toimunud üle-Atlandi emigratsiooni sotsiaalseid probleeme, eriti uuel mandril võõrasse kultuuri sisseelamist. Võib-olla olid suur osa ümberasujatest meremehed või meretöõga seotud rahvas, kes orienteerusid inglise keelele. Siis on selge, miks prantsuskeelsesesse linnadesse pidama ei jäänud. Ent ikkagi, kui tollal oleks...?

Õhtutunnil vaatab lumme mattunud ja värvilistes tuledes Quebec sulle vastu nagu vanaema jõulukaardilt. Väikeste raamatupoodide, kohvikute, kinode akendel säravad mitmevärvilistena kuused. Muide, prantsuskeelne «Vanamees ja meri» on siin ligi poole kallim kui sama ingliskeelne Toronto «World Biggest Bookstore's», sest tiraaž on seal palju suurem. Veel üks põhjus, miks noored eelistavad kõrgharidust omandama sõita lõunapoolsesse Ontario provintsi. Hilisel õhtutunnil, hoolimata laupäevast, haigutavad Quebeci länavaid tühjusest nagu Viljandi omad talveõõdel. Vaid kinode juures kohtame noori, sagimist. Mis siis mängib tsensuuriliistude poolest kõige vabama provintsi ekraanil? «Kehasoojus», «Rikas ja kuulus», «Verine plaaz», «Lõputu armastus», «Superman», «Noor arm — kuum arm», «Kool deliiriumis» on kassafilmide rida, millest silm on juba nagu sõkaldest terti õppinud eristama. Terad aga olid Kurosawa «Kagemusha», Truffaut' «Viimane metroo», Hamiltoni «Bilitis», Losey «Don Giovanni».

Valisin «Bilitise». Tahtsin näha, mida ütleb David Hamilton režissöörina. On ju mees üleilmselt tuntud fotograafina. Tema kaunid pildid noortest küpsevatest tüdrukutest, küll kügel heljumas, küll merekarpi kuulamas, küll end hommikuvalguses imetlemas vaevalt et kedagi ükskõikseks jätavad. Hamiltoni ülisensuaalsed fotod oma puhtuse ja inimlikkusega on nagu vastukaaluks tohutule pornograafiaproduktioonile, labasuse vohamisele. Kahjuks kujunes iga uus stseen filmist pettumuseks. Peategelaseks on filmis neljateistaastane poiss, kes magab järgemööda kõigi oma nõbude ja majateenijannaga. Ja teeb seda täiesti ükskõikselts, tal nagu ei läheks üldse toimuv korda. Ei himu, ei vastuhakku. Kiretus. Oli selline režissööri taotlus? Vaevalt. Paistab, et Hamiltoni hu-

vitas peajasjalikult pilt, filmi vaateline külg. Siin on suurepäraseid võtteid läbi vaseliinfiltrite, kauneid maastikke veel kaunimate daamidega. Kuna aga režissööri pole sugugi liigutanud peategelaste hingeelu, siis mõjub kahetunnine film absurdse jadana, milles isegi erootilised numbrid langevad saali jäise vihmana. Püstitades ainult esteetilisi eesmärke ja unustades eetika (peategelane on ju lõpupude lõpuks alaealine, näo poolest lausa laps), ei saavuta Hamilton isegi vormilisi sihte. Sest kas ebahumanistlik saab olla esteetiline? Võib-olla olen liiga ülekohtune Hamiltoni vastu, sest on ammutada fakt, et enamiku maailma kinoekraanist täidab kommerts. Pealegi kaob Hamiltoni film niisama märkamatuks, nagu ta ilmuski. Võib-olla olen maksimalist, kui nõuan, et hea fotograaf peaks olema ka hea režissöör. (Peeter Tooming on seda nii teoreetiliselt kui ka praktiliselt püüdnud mitmel korral kummutada ja vahelduva eduga!) Ent sellelt, kes istub autorooli taha, nõutakse liikluseeskirjade täitmist. Ja kunstnikult on meil õigus humanismi tähekirja tundmist nõuda. Kui just mitte armastust, siis vähemalt lugupidamist inimese, tema tunde- ja mõttemaailma vastu.

Olin tulnud vaatama Hamiltoni «Bilitist» ega osanud aimata, et programmi kuulub veel üks täispikk film. See tükk, mille nime ega autoreid ma enam ei mäleta, oli sama primitiivse sisuga, ent ta lõõmas kirgedest. Kaks näitsikut veedavad puhkust kusagil lõunamere saartel ja pakuvad filmi jooksul kumbki paarkümmend seksnumbrit, muidugi erinevate partneritega küll basseinis, palmi all või lennukis. Et filmi näidati vastu ood, siis oli kogu vaatemäng mõeldud ühe teatava tungi ergutamiseks. Selles filmis puudus iga-sugune kunstitaotlus. (Kogu kinematograafia polegi kunst: propaganda-, õppe-, teadusfilmid ja ka pornofilmid ei kuulu juba seepärast kunsti valdkonda, et nad ei opereeri kujundiga.) Kõik osalised teadsid, mida nad tegid. Ja tegid nad seda raha pärast. Nad olid täiskasvanud ja vastutasid enda eest. Selles mõttes oli viimane film tervem, muidugi vaid omas kategoorias. Kui nõustute teesiga, et kogu kinematograafia ei pruugi kunst olla. Et tal on ühiskonnas muidki rolle täita, kui elu kunstiliselt mõtestada.

Kanadas nagu teisteski õhtumaades on kino ning televisiooni vahekorrad üsna selgeks kujunenud. Lõppenud on võitlus elu ja surma peale, mõlemad taplejad on ellu jäänud ning oma publiku leidnud. Ent kui täpsemini väljenduda — kumbki massimeedium on asunud oma rolli ühiskonnas-seltskonnas mängima.

Televiisoreid kohtasin kõige enam magamistubades. Aga neid leidub lisaks elutubadele ka köökides, suvekeldrites, ühe avastasin isegi tualettruumis. Televisioon on nüüsiis kõige intüimsemad inimesed vallutanud, et nendesse suure maailma kisa, kära, laim ja taplemine toimetada. Kuidas selle kohta ütleski põlastavalt Ruhnu külavanem Siimen Tara Gailiti «Karges meres», tollal muidugi vaid raadiomasina pihta? Nüi Torontos kui Montrealis võib tiptundidel valida umbes kahekümne erineva teleprogrammi hulgast meelepärase. Pärast südaööd osa kompaniisid lõpetavad, ent mõned jätkavad 24 tundi järjest. Öised kavad koosnevad peamiselt movie'dest (s. o. filmidest) ja reklaamist. Need on enamasti lihtsakoelise süžeeaga melodraamad, kriminaal- ja õudusfilmid. Reklaam ilmub iga kümne-konna minuti pärast, on enamiku kanadalaste poolt, vastupidi minu eelarvamusele, hoopis oodatud, kuna võimaldab eemalduda koduste pisi(pissi)asjade juurde. USA kompanii ABC kaitses reklaamiminuti veel omakorda paarikümneks sekundiks, et edasi anda kaks-kolm maailma tähtsaimat uudist või sensatsiooni. Kogu operatiivne informatsioon maailmasündmustest jõuabki Kanadasse USA kolme tähtsama telekompanii kaudu, mida transleeritakse kõigisse suurematesse keskustesse. Kõige nobedam tundus olevat ABC, kelle saatejuht istub pöördtoolis ja intervjuuerib asjaosalisi kümnete tuhandete kilomeetrite tagant. Õhupallimeeskond, kes kukkus kogemata California mägedesse pärast pikka (ümber-Ameerika? ümber-ilma?) lendu, ilmus saatejuhi selja taha rirekraanile, see pööras end tooliga õnnetute poole ja hakkas küsimusi esitama. Sama mängleva kergusga võeti Washingtoni stuudiost ühendus kosmosesüstiku «Columbia» komandöri ja Tsüüli hunta tegelastega. Ameeriklased mäletavad siiani Vietnami sõja reportaaže, millega tragöödiast püüti vaa-

74 temäng korraldada. Eriti meeldisid mulle

Ameerika telejaamade ilmated. Sünoptik ilmub tühja läänepoolkera kaardi ette ja minutiga kritseldab selle täis tsüklonite, lumetormide, päikeseltnade trajektoore, lisades nagu mustkunstnik varrukast ka sooja-külma plusse-münnuseid. Mõnel kompaniil on palgatud sünoptikuks Baskini või Nõmmiku masti naljahammas... Kui oled pildikasti voodijalutsis mängima unustanud, siis hommikul vaatab sealt vastu sootuks teist karva kava. Teleonud õpetavad lapsi mardimaske ja jõulukinke tegema, valgete põlledega kokoonud kodukooki küpsetama. Kõige sagedamini ilmuvad ekraanile korea, hiina, jaapani kokad eksotiliste retseptidega. Mida kehvem nende inglise keel, seda salapärasem ja ihaldatavam toit, mis pildikastis valmis sussutatakse. Muide, Kanada raamatukauplustes on ligi kolmandik riulitest keeduõpikute all!! Kulinaarisaated vahelduvad joogatundidega, mida juhatavad pesuehtsad hindud. Järjekorras ilmuvad misjonärid, päästearmee Muppet-show, linnuloomafilmid.

Hommikupoolikul valitseb Toronto teleekraanil tõeline keeltepaabel: saated lendavad eetrisse itaallaste, portugallaste, hispaanlaste, korealaste, poolakate, kreeklaste ja teiste rahvusgruppide emakeeles. Montrealis on enamik saateid prantsuse keeles. Pärastlõunal ilmuvad esimesed filmid. Parimad neist etenduvad õhtutundidel kella seitsmest kümmeni, magusaimal televisiooniajal. Vaataja orienteeritakse eelreklaamiga ainult tähtedele, lavastaja nimi vilksatab vaid korra tüitrites. Toronto elanikule tuleb igal nädalal tuppä 160—180 filmi, neist vaid paar-kolm rahvusvahelise mainega kunstiteosed ja teine nüpalju vanem filmiklassika. Ent iga reegel on kinnitatud eranditega, nüi ka sinne kommertsile orienteeritud kaugnägemine. Kanada—USA piirilinnas Buffalos kõrgub New Yorgi osariigi võimsaima telesaaja mast, mis lähetab eetrisse vaid haridus- ja kultuuriprogramme. Haarates suurt osa Ontario provintsist, toob ta vaheldust väärtfilmide, isegi eksperimentaalfilmiprogrammide näol. Viimastest kui täiesti iseseisvast nähtusest teen juttu veidi hiljem. Kui nüüd lisada, et Kanada televisioonis kuulub lõviosa saatemahust spordisaadetele (40—50 võistluse ülekannet nädalas), et hoki ja jalgpalli kõrval hammustavad suure tüki saateaga mitul

masti show'd küll koduperenaiste, küll tipplauljate, tantsijate osavõtul, siis peaks pilt kaugnägemise rollist üsna täielik saama. Sõnalisi arutlussaateid, teatri-ülekandeid, tõsise muusika kontserte ilmub ekraanile haruharva. Ka maailma-kuulsat Kanada balletti ei trehvanud ma telerist nägema. On ju nimetatud kunstialad tõeliselt nauditavad vaid oma kindlas miljöös, mitte külmkapi otsast ega baarilt.

Ka filmikunst on leidnud väärilise koha teiste kaunite kunstide kõrval. Kinnominek on Kanada perekonnale samasugune kaalukas ettevõtmine kui loomaia, näituseplatsi, teatrimaja külastamine. Televisiooni pealetung lõppes viigiga — kinosaalid täituvad uuesti rahvaga, isegi uusi kinosid ehitatakse juurde. Uued kinomajad kerkivad paljusaalilised. Toronto Eaton Cineplex koosneb 21 saalist, Scarborough's kaubakeskuse kinos mängib paralleelselt 12 filmi, Montreali Cineplex töötab 9 ekraaniga. Saalid ise on väikesed, mahutades 50—100 vaatajat. Aga nõnda on kergem rahuldada erinevaid maitseid, kuigi kinoomaniku eesmärk iseenesest on sootuks teine. Näiteks Toronto 8 saaliga Carlton Cineplex'is, mis orienteerub peamiselt üliõpilastele ja intelligentsile, mängisid mu sealvõimise viimasel nädalal järgmised filmid: «Kvartett» (James Ivory), «Moskva pisaraid ei usu» (Menšov, 17 nädalat!), «Andy Warholi Frankenstein» (Paul Morrissey), «Piknik rippuval kaljul» (noor Austraalia lavastaja Peter Weir), «Metsavalvur» (Walt Disney prod.), «Viimane metroo» (François Truffaut) ja veel kaks filmi, neist üks erootikafilm. Muudkui mõlle ja vali! Kinopubliku diferentseeritud teenindamisele aitab kaasa ka repertuaarikinode võrk. Ühes sellises, nimega «Cinema V» näitasin Montreali-estlastele kodumaalt kaasaõuetul filme. Et kinos toimub igal õhtul vaid kaks seanssi, siis oli omanik lahkelt nõus (väikese tasu eest endastmõistetavalt) andma pühapäeva pärastlõuna Eesti filmide jaoks. Enne seanssi panin lähele, kuidas mööda laia Sherbrooke'i avenüüd sahisevad autod kino ees peatusid ja sealt erinevas vanuses ja mitut nahavärvi filmihuvilised välja astusid. Arvasin, et nad tulevad meie filme vaatama, ent võta näpust, nad lähenesid ainult kino välisukseni, võtsid selle kõrvalt

kastikesest tasuta kavalehe ning sahistasid oma kaunites autodes edasi. Repertuaarokino programm on koostatud kolme kuu peale ette. Novembri alguses oli juba välja kuulutatud, et «Soomuslaev «Potjomkin»» mängib 13. jaanuaril kell 7.30, Fellini «Naiste linn» aga 16. detsembril kell 9.00 õhtul. Igal seansil mängib uus film. Vaatasin siis Martin Scorsese «New York, New York» (1977) Liza Minelli ja Robert Deniroga. 800 kohaga saal oli puupüsti rahvast täis. Võrattu näitlejapaar kandis meid neljakümnendate aastate muusikute ellu, mis täis lootusi ja pettumusi. Tore, et ka Nõukogude Liidus on hakatud kinokülastajatesse diferentseeritult suhtuma. Repertuaarikinodena töötavad Moskvas «Iljuzion» (maailma filmiklassika), korduslinastuste kino (viimaste aastakümnete paremad Nõukogude filmid), Leningradis «Kinematograf» (maailmaklassika), «Znamja» (nõukogude ja sotsialismimaade parimate lavastajate programmi), Tbilisi «Gazaphuuli» (maailmaklassika) jne. Tallinnaski seisab see töö ees, sest vaevalt, et Moskva, Leningradi ja Soome televisiooni filmiprogramm suudab korvata meie vaatajate nalga filmiklassika järele... Nii Montrealis kui ka Torontos töötab kummaski viis-kuus repertuaarokino. Ent lisaks neile esitatakse veel mitmel pool filmiprogramme. Nii näitab Ontario Kunstigalerii pühapäeviti tsükli «Filmid ja nende kaja». Etendub kaks filmi. Esimene on originaal, teine selle mõtteline kaja. Näiteks Resnais' «Möödunud aastal Marienbadis» (1961) järel tuleb Losey «Õnnetus» (1966), mis on tugevasti esimesest teosest mõjutatud. Avalikke klassikaprogramme etendavad veel Ontario Teaduskeskus, Montreali Konservatoorium, Toronto eksperimentaalfilmikeskus «Funnel» ja Kanada Rahvuslik Filmiamet, mis asub Montrealis. Kanada läänerneranniku suu-ri-masse keskusesse Vancouverisse mu reis ei viinud, kuid nägin sealsete eksperimentalistide programmi, mis samuti lubab oletada aktiivset filmielu. Kogu eespool toodu kokkuvõtteks: tegemist on üleüldise suundumisega spetsialiseeritud kinodele, erinevate vaatajagruppide häridus-taseme, maitsete, vanuse ja muude oluliste tegurite eristamisele. Vaatajategrupid on erineva suurusega. Löökfilm läheb korraka miljonitele ja unustatakse peagi. 75



Norman McLaren joonistab multifilmi kaadrid otse filmilindile. Selline meetod ei vaja filmikaamerat.

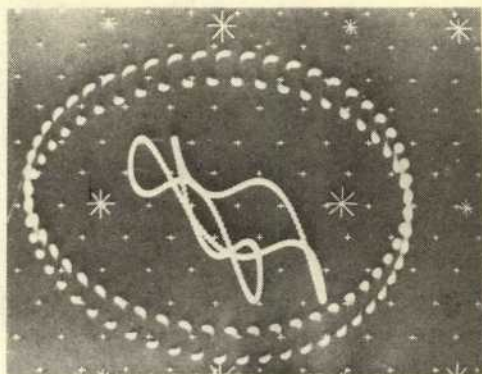
Intellektuaalne, keerulise struktuuriga teos läheb väikestes saalides kitsale ringile, ent aastakümnega teeb samuti tasa valmistamiskulutused. Ja mõlemaid on vaja kunstiprotsessi elavana hoidmiseks, nii nagu kõrvuti elavad «Ollepruulija» ja Koidula isamaalüürika, mida saatuse paradoksina laulavad sageli ühed ja samad suud.

Kanada Rahvuslik Filmiamet paikneb moodsates tootmishoonetes Montreali ümbritseva ringtee ääres. Ameti asutamisaastaks kirjutati 1939, mil Kanada föderaalvalitsus kutsus tuntud dokumentalisti John Griersoni Inglismaalt asustajatuks, et mitte öelda — aluseid rajama. Sest tänane Filmiamet peab end maailma vanima kinematograafia seasdukslikuks järglaseks. Kuidas nii? Aga vennad Lumière'id, kes 1895. aasta detsembris Pariisis esimese avaliku kohvikinoõhtu korraldasid? Nii aga arvame meie, eurooplased. Põhja-ameeriklased ei taha tollest mälestusväärsest Pariisi-jõulühtust süüni midagi kuulda. Nad ütlevad, et Edisoni kinetoskoobi avalik demonstreerimine sündis poolteist aastat varem — 14. aprillil 1894 New Yorgis. Tookord veel mitte linale, vaid üksnes ühemeepiilukasti. Elavate piltide näitamise korraldajaks olnud vennad Hollandid, Ottawast pärit kanadalased... Esimesed Kanada pinnal vändatud kaadrid pärinevad 1897. aastast ja näitavad Wolfe'i mälestussamba püstitamist Quebecis. Sajandivahetusest jäid tselluloidile hokimatšid, kullakaevandused, Toronto täielik mahapõlemine 1904. aastal. 1914. aastal loodi Ottawas valitsuse juurde «Motion Picture Bureau», mille ülesandeks

oli vahtralehemaa tutvustamine filmide abil. Kolmekümnendatel aastatel see turis-
mifilmikontor jooksis majanduskriisi kardi-
de otsa ning Teise maailmasõja eelõhtul
taasloodi nagu juba öeldud John Griersoniga
eesotsas. Sõjapäevil vändati peamiselt
dokumentaalpilte kanadalaste vap-
rusest liitlasvägedes. Eriti eksootiline pe-
riood Rahvusliku Filmiameti ajaloos oli
1942—1953. Sajad rändmehaanikud said
projektori, generaatori, seljakotitäie filme
ja reisid mööda kaevandusi, sadamaid,
jahiasutaid. Filmid õpetasid paremini põl-
du harima, lapsi kasvutama, edastasid
kaugete suurlinnade uudiseid. Tollaseid
rändmehaanikuid hüüti kinopioneerideks.
1953. aastal alustas «Radio Canada» tele-
saateid ja too romantiline elukutse oli
määratud hääbumisele. Tänapäev on fil-
miamet välja arendanud uue mittekomm-
ertsiaalse filmide etendamise süsteemi.
27 filmoteeki on paigutatud laiali üle maa,
et paremini varustada koole, ülikoole, raa-
matukogusid, eraisikuid filmikoopiatega.
Kõik filmid on olemas ka 3/4 tollistel vi-
deokassettidel ja neid on võimalik posti
teel koju tellida. Filmiameti juures töö-
tab draamastuudio, mis valmistab ette
stsenariste, lavastajaid, näitlejaid nii
teatri kui filmi tarvis. Eraldi filmiinstituut
asub Ottawas, erinevate ülikoolide juures
leidub lisaks fakulteete üksikute kinoeri-
alade jaoks.

Kanada Rahvusliku Filmiameti pea-
ülesanne aga on filmilooming ja see on la-
hutamatult seotud Norman McLareni ni-
mega. Soti poiss McLaren tuli süü Griersoni
kutsel 1941. aasta kevadel ning ajas
oma juured sügavale vahtrasuhkrusesse
mulda. Vaatasin filmiameti videoteegis
tema lühifilmi, mis oli käsitsi joonistatud
filmilindile ja ette nähtud näitamiseks
New Yorgi 5. avenüül tulikirja-ekraanil.
Ilmusid vallatud tähed, kutsudes külas-
tama Kanadat. Päike kukkus vette ja muu-
tus kanuiks, kuu kukkus kanuusse ja sai
indiaanlaseks, kalad hüppasid veest välja
ja tõusid taevasse tähtedeks. Teine sama
pikk film oli võetud New Yorgis öösel eel-
mise filmi etendamise ajal. Vähesed pea-
tusid, ent kes märkasid McLareni vaimu-
kat-rohmakat vaatamängu, jälgisid innus-
tunult lõpuni. Norman McLaren on loonud
ka päris abstraktseid filme. Üks selline,
mis koosnes otse filmilindile veetud kriip-
sudest ja erivärvilistest tähtedest, vilgub

mul siiani Oscar Petersoni passaažide rüt-
mis silme ees. Ja siis astus videoteeki
maestro ise. Talle oli videoteegi perenaine
teatanud, et keegi Nõukogude Liidust,
Eestist tunneb huvi tema tööde vastu. Va-
nahärna jutustas lahkelt, et oma esimese
filmi tegi ta kahekümne-aastaselt. Polnud
raha kaamera ega lindi ostmiseks. Ühest
kinost õnnestus hankida rull kulunud
kommertsfilmist. Pesi pildi maha, joonis-
tas oma asemele. Ilma kaamera, stuudio
ja kalli valguseta, näitlejateta. See esi-
mene sündis Inglismaal 1934. Ei osanud
siis arvata, et sünnib omaette žanr, lii-
kumine. Nüüdseks on film ilma kaamerata
saanud ülipopulaarseks kooliõpilaste hul-
gas, McLareni eestvedamisel on kirju-
tatud mitmeid käsiraamatuid, kuidas otse
läbipaistvale lindile luua võlumaailma.
Sügavdte, heatahtlike ja veidi lapselike
silmadega kolleeg küsib, mis asju Kana-
das ajan. Seletan. Pakun vaatamiseks
Eesti filme. McLaren valib nimekirjast
kaks multipilti ja palub järgmisel nädalal
nendega tulla. Ise ruttab võttele, pidavat
ballettfilm pooleli olema. Mäletan tema
«Pas de deux-d» 1969. aasta Moskva fes-
tivalilt: oli filigraanselt graatsiline film.
Paljukordseid ekspositsioone kasutades
lõi McLaren kujundi loomeprotsessist:
tantsijatest väljuvad nende rollid, ühest
saab palju, jätkub kõigile! Tellin video-
teegist McLareni kõige rohkem festivali-
auhindu võitnud «Naabrid» (1952). Mõne
hetke pärast on lint magnetofonil ja pere-
naine nimetab kabiini numbri. Panen kla-
pid pähe, ekraanile tekivad kaks nägusast
majakest, muruväljak ja kaks naabrit, kes
peagi kõige tühisemate asjade pärast tülli
lähevad (naabri lill kasvab nägusam,
lind naabri aias laulab kaunimalt). Kaktus
kasvab hävitamiseni, järele jääb vaid
tallatud, haigutav must maa. Kaamera ees
mängivad kaks reaalselt meest. Üksik-
võtete reastamisel põhinev multitehnika
võimaldab näitlejaid libistada, veeretada
mööda maad ja kui vaja, neil ka lendu
tõusta. Norman McLareni koolkonna üks
silmapaistvamaid jätkajaid on Co Hoede-
man. Tema «Liivaloss» tõi peapreemiad
18 festivalilt ja pärjati «Oscariga». Liiva-
legendik. Vaid tuul uitab ringi. Ja siis, ei
tea, mille tõukel, hakkab paisuma kuhi-
lake. Varsti moodustub mitte kellégagi
sarnane olendike, paljujalgne, mitmepea-
line. Olendeid ilmub juurde. Kõik nad



«Aina ringi» («Around is around»): kahemöötmeline
joonistus filmilindil muutub selle liikumisel
projektsiooniaparatis kolmemöötmeliseks.

sünnivad samast liivast, mida jätkub sil-
mapiirini. Olendid ehitavad lossi. Kaitse-
kraavide, tornide ja naljakate juurdeehi-
tistega. Kui ehitus hakkab valmis saama,
tõuseb tuul ning loss mureneb, pudeneb,
mattes enda alla autorid. Lõppkaadris
igavleb taas lame liivaväli. Co Hoede-
man tegi 13 minutit ja 12 sekundit vältava
filmi ligi kolm aastat. Üksi ilma ühegi
assistendita. Tema uus film, mille tege-
vus kannab meid veealusesse maailma
varandusejahile, polnud kahjuks enam nii
teravmeelne. Mällu sööbis ka Julian Bigg-
si töö «23 Skidoo». Kaheksaminutiline vaa-
tefilm linnast, kus pole enam ühtki hing-
gelist. Alles filmi finaalis loeme teletai-
bilindilt, et süiski puhkes neutronisõda...

Rahvusliku Filmiameeti eksperimentaal-
filmid ja just eriti Norman McLareni väsi-
matu nuputamine on «pistnud pärmi»
paljude noorte pähe. Torontos elab
džässmuusik Michael Snow, kelle «Laine-
pikkus» on mõne aastaga muutunud eks-
perimentaalfilmi klassikaks. Kahjuks ei
õnnestunud mul seda tööd ega autorit
näha. See-eest istusin mitmel õhtul To-
ronto «Funnelis», kus teiste eksperimen-
taatorite hulgas kohtasin ka üht eesti soost
noormeest. Villem Tederi filmid on samuti
peasjalikult abstraktsed, ilma kaamerata
teostatud taiesed. Näiteks üks film, kui ma
ei eksi, siis nimega «Cellular Progres-
sions», polnud läbinud ilmutus-kinnitus-
protsessi kemikaale, vaid hoopis muid
aluseid-happeid. Tulemuseks oli umbes
samasugune pilt kui sibulakoortega vär-
vitud kanamuna. Ainult et pilt sibas ja
kobrutas, vahel ka pragunes-lõhenes. Üks

teine Villem Tederi film koosnes pimedusest, millesse aeg-ajalt sähvatasid punased, rohelised, kollased kiired. Nagu fantastilise majaka rütmiline plinkimine pilkases öös. Torontolaste programmis näidati ka päris realistlikke filme. Noorukese Michaelle McLeani «Morning bed» koosnes vaid ühest kaadrist. Ärkli toas, mille aknast avaneb vaade agulile, jahtub soe voodi. Kaamera läheneb sassis linadele, tekile, patjadelt, millel veel magamislohud. Akna taga ruttavad inimesed tööle. Voodist on äsja lahkunud soe naine, tema hiljutine juuresolek on lausa tajutav... Kõik. Või John Porteri «Santa Claus Parade». Kolme minuti sisse on surutud poolteist tundi kestnud Eatoni kaubamaja jõulurongkäik. Ühest punktist filmitud, ajakompressoriga tuiskama pandud virvarr. Eksperimentaalfilmi probleemidest on mul kavas kirjutada pikem lugu, seepeärast lõpetaksin kõrvalepõike järgneva allakriipsutusega. Eksperimentaalfilm on sõltumatute filmiloojate eneseavaldusvorm. Materiaalsete vahendite piiratus sunnib autoreid valima lihtsaid ja teravmeelseid lahendusi. Nähtus on täiesti kommertsivaba ja kattub suurelt jaolt kujutavast kunstist kerkivate esteetiliste programmidega.

Kui järgmisel nädalal Rahvuslikku Filmiametisse sisse astusin, siis ootas kokkulepitud kellaajal saalitäis kolleege. Et Nõukogude Liidus multifilme tehakse, oli peaaegu kõigile üllatuseks. Pidasin lühikese sissejuhatuse Nõukogude Eesti filmikunstist ja seejärel ilmus ekraanile Priit Pärna roheline karu oma vallatute trikkidega. Rein Raamatu—Jüri Arraku Suur Tõll sekundeeris karupojale. Saali valgenedes sadas arvukalt küsimusi. Lepo Sumera muusika oli ka kõige reserveeritumaid liigutanud. Päriti peamiselt teostusse puutuvaid üksikasju, mis aga teatavasti on enamjuhul tegijate kõõgisaladused. Uuriti, miks Tõllu pea pärast maharaiumist läheb roheliseks. Pakkusin oletuse — et saavutada igihaljust. Hiljem autoritelt pärides selgus, et nii see just siiski pole. Aga jäägu mõni saladus meist puutumata.

Norman McLarenil oli jälle kiire eemalduda stuudiosse. Tema sekretär vabandas, vanahärrat olevat tabanud üks haigushoog teise järel, üksikuid helgemaid

päevi püüab ta maksimaalselt kasutada ballettfilmi lõpetamiseks. Lubas NSV Liidu Kinokomiteele teha ettepaneku osaleda järgmisel suvel rahvusvahelisel festivalil «Ottawa Animation». Ja kadunud ta ongi paviljoni, see kuldsete käte ja nupukate silmadega mees, kes räägib tasa-tasa.

Mees, kelle vaim lehvib mitte ainult Filmiameti, vaid kogu Kanada filmikunsti kohal.

Minu kõige suuremad elamused Kanas? Oleksin ma kingsepp, küllap vaimustuksin sealsetest nahaparkimistöökadadest ja saapalettidest. Oleksin tuletõrjuja, kiidaksin pitsimasinaid, mille küljed täis peeni manomeetreid ja katusel elektritrepid (nägin tõesti paari-kolme kahjutuld, millest isegi kaunite tarkade rüstadega enam jagu ei saadud. Koduse gaasiplahvatuse tõttu hävis eramu, kui säraküünal põles maha «Cadillac»). Aga et ma pole ei vähem ega rohkem kui elavate piltide ülesvõtja, siis sain suurimaid elamusid siiski vaatamängudest, ja mis see filmigi muud on?

... Pidurite kriginal peatub kollane ülestõstetud kummiga «Fordi» T-mudel pitsimaja ees. Auto nahkpolstrilt ronib maha hämmastunud neeger: tee tema ees on tõkestatud kolmehoburakendis auru-pitsist. Coalhouse Walker, nii kõlab neegerpianisti nimi, pöörab, et ringi vaadata. Sel hetkel ilmub kauni hõbenaastudega auto taha paarkümmend redelit tassivat tuletõrjujat. Pealik nõuab Walkerilt läbisõiduks raha, ta lihunikupõsed irvitavad. Vabatahtlikud ootavad. Pealik seletab, et neil on pitsiauto ostmiseks raha tarvis. Et saaks automobüliga tulekahjule sõita, nagu neeger litsimajja pörutab. See on liig laialtuntud pianistite. Tä ruttab politseinikku otsima. Kui paarikümne minuti pärast Coalhouse Walker sama targalt naaseb, leiab ta oma kodaratega auto klaasid ja kummi purustatult, nahkpolstri roojastatult...

Tundsiti ära E. L. Doctorow' romaani «Ragtime» (Eesti Raamat, 1981) sõlmepisoodi? Miloš Formani lavastatud «Ragtime» oligi üheks mu suurimaks filmielamuseks. Kanada-esietendusi reklaamiti mitu nädalat ette ja kuna linatõesel oli kuuldavasti menu USA suuremates keskustes, siis polnudki avapäeval lihtne Toronto esinduskinode parkmajades autole kohta leida. Forman valis romaanist

ainult ühe tegevusliini, ta alustab filmi sealt, kus 2/3 romaanist on juba läbi. Doctorow' teoses võlus mind sajandi alguse Ameerika üldpilt, mis antud pealiinis läbi Isa ja Ema kuju, valge perekonna. Doctorow saavutab üldvaate, ristates paljud kõrvalliinid peategevusega, rikastades süžeed näiliselt kaugete ja vähetähtsate seikadega. Selline polüfooniline kompositsioonivõte säraks Tarkovski või Loseliani lavastustes, ent ameerika filmikunstis puuduvad peaaegu täielikult analoogilised traditsioonid. Ja Forman, lähtudes Ameerika kinopubliku orienteeritusest vaatamängule, «raudsele dramaturgiale», püüdnudki üksnes Coalhouse Walkeri looga. Süüni hülgavad mu mälus peaosalise hingestatud silmad, tema rüht ja väga pikkade sõrmede alt kerkiv räg. Näitleja, kelle nime ma kaasalõigatud ajaleheartiklitest kahjuks praegu ei leia, mängis sotsiaalse hierarhiaredeli alumisel pulgal seisva neegermuusiku sirgeks, pändumatuks, kauniks. Ei leia tema nime aga seepärast, et kogu reklaami ja arvukate arvustuste tähelepanu oli pööratud väikesele episoodilisele rollile. Nimelt ilmus pärast pikka vaheaega taas ekraanile kolmekümnendate aastate läht James Cagney politseikomissari küllaltki tähtsusetus osas. Telekompaniidi koostasid ruttu ülevaateprogrammi James Cagney loomingust, intervjueriti 82-aastast näitlejat ja muu hulgas ka tema viimast lavastajat Formanit. Forman ütles, et pärast Doctorow' romaani ilmumist 1975. aastal jõudis esimesena sensatsioonilise raamatu ekraniseerimisõiguse osta De Laurentiüs. Tööd alustas Robert Altman. Kavandati kümneserialine film. De Laurentiüs aga kokkus sellisest mahust, ka Altmani filmi «Buffalo Bill ja indiaanlased» läbikukkumisest. Produksent loobus 1000-leheküljelisest juba valmis stsenaariumist ja pakkus töö Formanile. Oli ju Forman 1975. aastal oma «Lennuga üle kaopesa» võitnud viis «Oscarit!» Forman osutus džentelmeniks: alles siis, kui Altman i s e andis ohjad üle, asus ta pukki. Ei lavastaja ega kirjanik pole oma silmadega rägtaimi ajastut näinud, nad sündisid ilma siis, kui võidukäigul oli juba sving. See, et ekraanile õnnestus tuua sajandi esimeste aastakümnete eluhõng, on pool võitu. Teine pool tuli tänaseni Ameerikas lahendamata

probleemiga, mille autorid tõid linale kompromissitult. See on valgete sallimatus värviliste, eriti mustanahaliste vastu. Teadvuse ja seaduse pinnal valitseb juba sadakond aastat võrdsus, ent alateadvuses valitsevad veel väga tõuklevad jõud. Ja need viivadki Coalhouse Walkeri traagilise hukkumiseni, mis filmis oli antud jataalsetes värvides. Nii nagu Falklandi kriisis, kus kumbki pool ei tahtnud ega püüdnud vastaspoolt mõista, nii ka Formani teoses astuvad dramaturgilised vastandpaarid kangekaelselt ainuvõimalikku lahendusse — hävingusse. Ja valgetel kui targematel, enam tsiviliseeritudel, on kanda suurem vastutus ning... süü.

Elamuseks oli ka «Andy Warholi Frankenstein» vaatamine. Elamuseks esmalt seetõttu, et läksin reklaami õnge. Filmil polnud tuntud kunsti- ja filmiekspereimenteriga muud pistmist, kui et oli tehtud tema rahaga. Lavastaja Paul Morrissey oli tegevuse paigutanut tagasi kahega nagu kirjanduslik lähtematerjal 19. sajandi Inglismaalt seda tingis. Morrissey'd huvitas vaid üks — kuidas võimalikult tugevalt publikut erutada. Käiku olid lastud kõikvõimalikud šokeerimisvõtted, mis kuni neljateistaastastelt poisikestelt võivad tõesti une võtta. Doktor Frankenstein anatoomikum, milles laipade kehaosadest uusi olendeid kokku monteeritakse, pakkus selleks hülgavaid võimalusi! Kaasaelamise efekti suurendamiseks oli film väandatud stereotehnikas. Ebasobivad maksad, neerud, ajud viskas doktor Frankenstein üle õla saali... Külapoisi pea, mida doktori assistendid oskamatult aiakääridega otsast lõikasid, kukkus samuti naiste kiljatuste saatel publiku hulka. Polariseeritud klaasidega stereopriidid löid kõigist vaatepunktidest hea ruumiliseuse tunde. Ent võttes filmipildilt tinglikkuse, tasapinnalisuse, lähendades seda reaalsusele, polnud sama suudetud teha värvi. Naljakas, aga ruumiliste näitlejakaadrite puhul on silmal hoopis kõrgendatud nõudmine nahavärvi loomulikkuse suhtes. Samuti kui elu suuruse mastabaabi suhtes. Ka siin polnud suudetud saavutada väljapeetust: kord mõjusid kangelased liliputtide, kord Gulliveridena. Ja nii pöördus tehniline täiustus iseene vastu — etendus mõjus pigem nukuteatri, liikuvate vahakujude panoptikumina. Hoolimata lihast ja verest näitlejatest.

Buffalo telejaam andis kahel õhtul järjest eetrisse naljaka pealkirjaga filmi «Kolja» ootab». Üldisest keskpärasest telesaadete tulvast hüppas see ulmefilm äkitselt välja. Teise maailmasõja ajal lasi Inglise torpeedoga põhja hüglaslik USA reisilaev, mis kandis oma seijides ülimalt salajasi dokumente. Neist selgub, et USA sepitses sõda Suurbritannia vastu (!?). Veealuste varanduste otsijad avastavad, et «Kolja» pardal jätkub elu ligi nelikümmend aastat pärast katastroofi (!) Ülalt tulnukad areteeritakse, sest laeva kapten ei soovi veealuse ühiskonna liikmete mingeid kontakte välismaailmaga. Kapten on üheaegselt humanist ja türann. Ta on püüdnud luua siin, uppunud hügelauriku saalides ja salongides ilma sõdadeta ja vaenuta mikroühiskonna. Oma idee saavutamiseks on tal tulnud tuhande reisija ja meeskonnaliikme hulgast ligi kolmsada teisitõltlejat heita trümmidesse... Kadunud varanduseotsijaid tuleb päästma tänapäevasel varustatud meeskond. Päästelaevade armaada valmistub üles tõstma kogu «Kolja» ühiskonda. Kapten hoiab sugestiivse kõnega rahvast tagasi. Kapteni vee all sündinud tütar, nooruke mandlisilmne neiu, otsustab vastu isa tahtmist siiski koos ühe päästjaga, kellesse ta on juba jõudnud armuda, pinnale tõusta. Kapten, veendunud isoleeritud rahuüügi võimalikkuses, jääb sadakonna ustava inimesega luksussalongi. Kui tütar on koos kallimaga jõudnud batüskaafi, kostab võimas plahvatus: «Kolja» rebeneb tükkideks. Tütar kerkib maailma poole, kus isa sõnade järgi ootavad vägivald, pettus, aatomipommid ja pornograafia. Pinnale tõusnud, sähvatab illuminaatori aknast päike. Imeline valgus, mida kahekümneaastane neiu näeb esmakordselt. Ja üle noore naise huulte libiseb vaimustus-hüüe: "It's so beautiful!"

Ma ei tea, kes on selle filmi autoriid, kes näitlejad. Absurdne situatsioon oli läbi mängitud psühholoogilise veenvuse ja pingega. Veealused võtted tehtud suure meisterlikkusega. Ent selles pole asi. Siiani terendab kapteni, endassetõmbunud sihvaka mehe kuju. Mehe, kelle tarkades silmades peegeldub hämming: kuidas mu inimesed küll ei taipa, et tahan neile vaid head. Inimese traagika, kes ei mõista, et peale tema tahtmise on veel palju teisi

tahtmisi... Oleks vahest liigne näpuganaütamine, kui osutada, et sellelaolise mõttekäigust on vaid üks samm jašimini.

Vaatasin Kanadas kümneid filme küll kinos, küll teleris ja nendest reisimuljete käigus ülevaate andmine käiks lihtsalt üle jõu. Seda enam, et tänapäeva filmiprotsess on ülimalt keeruline nähtus, mille kompleksne uurimine käib üle jõu isegi instituutidele, rääkimata siis üksikisikuist! Paneksin vaid kirja ühe tähelepaneku: üllatusi on edaspidi oodata Austraaliast. Kas oli see tuntud poola filmiteadlase Jerzy Toeplitzi toniseeriv mõju, kes käis sealset filmiinstituuti juhatamas, või mõni muu põhjus, ent kangurumaa filmikunst on ootamatult noorenenud, värskenenud. Eriti vaimustasid mind Peter Weiri tööde («Piknik rippuval kaljul», «Gallipoli») sisemine vabadus, anglosaksi filmile nii ebaharilik ettemääratus, dramaturgia raudvõtste puudumine süžeevaadi ümber. Kas mitte ABBA-gi ei tulnud meile Austraaliast?

Kui eespool kujutasin televisiooni ja kino võitlust lõpliku viigina, siis eksisin. Elu ei tee lõppjäreldusi. Kui ta nii talitaks, oleks ta enese päevad loetud, lausus juba Pirandello. Nii nagu edasiliikuv elu murdis sisse «Kolja» veteüksindusse, nii ka televisiooni ja kino stabiilsesse hetkeleisu on mõrasid loomas tormiliselt arenev videotehnika. Tänu moodsatele videoriistadele on kadumas klassikaline piir televisiooni ja kino vahelt. Pooletolised kassetvideomagnetofonid on müügil kõigis televiisorikauplustes. Mäluseade, millesse oled trükinud oma soovid, salvestab kahe nädala jooksul eetrist kuni kaheksa tunni ulatuses (see on pikima kasseti mänguaeg) filme ja saateid. Nii ei pruugi puhkusel või komandeeringus olija muretseda, et mõni oluline kunstiteos nautimata jääks. Samast telekauplusest saab osta videokassette, millel juba filmid peal. Või laenutada. Nagu raamatukogust Tolstoi või Hemingway teoseid nii telepoest filmiklassikat. Kasutasin seda võimalust Kubrici ja Bertolucci varaste teoste vaatamiseks, mis õpingupäevil Moskvast oma hoolituse pärast vahele olid jäänud. Ööpäevaks videolindi laenutamine tuleb odavam kinopiletist, mistõttu seda kodukino-süsteemi üsna õhtralt tarvitatakse. Laenutatavatele kassetlitele on kantud anti-

piraatsignaali, mis ei võimalda ümbersalvestusi. Lähetsid ju muidu laenuajad pankrotti. Samas aga sattusin ühe soolide ajakirja sabas reklaamile, kus paarisaja dollari eest soovitati lisaseadet, et süüski salvestusi varastada! Samas kuukirjas pakuti ka antiradarit, mis juba paari-kolme miili pealt avastab politsei kiirusemõõtja... Ent tagasi teletehnika juurde! Teletestamente valmistati möödunud aastal Los Angeleses üle 4000 ja käesolevaks aastaks jõudsid nad ka Kanadasse. Inimene, kes soovib jätta enda pühendused ja korraldused pärijatele, mingu Onu Filberti kontorisse, 1000-dollarine tšekk kaasas. Värvilisel videolindil säilib ta siis igavesti, lubab reklaam. Ja lisab: «Milleks kulutada raha hauasambale, kui te jääte igavesti elama?» Tõsi küll, vaid notari pimedasse seiji... Põhja-Ameerika 525-realine telepilt ja koduste videouriistade kuni 300-realine eraldusvõime ei taga veel sellist kvaliteeti nagu film. Aga juba töötavad Jaapani, USA idaranniku ja Hollywoodi elektroonikalaabooriumid uute süsteemide kallal, mille ridade arv on tuhandest kuni kahe tuhandeni. Isegi suurte projektsiooniteleviiside ekraanidel on siis üsna raske vahet teha elektroonilise ja filmipildi vahel. Paralleelselt käib uurimistöö kolmedimensioonilise televisiooni suunas. Kui ridade arvu suurendamisega loodetakse näiteks CBS-i poolt käesoleva kümnendi lõpuks hakkama saada, siis stereopilti prognoositakse süüski alles järgmisesse aastakümnesse. Esimeste tuhanderealiste masinatega pidavat Francis Coppola juba Hollywoodis töötama, teadsid mu Kanada kolleegid rääkida. Must-valgel kinnitust pole ma aga sellele uudisele leidnud. Kõrge eraldusvõimega telekujutis toob endastmõistetavalt pöörde filmitootmisse. Videolint ei vaja mingit töötlust, tööprotsess küreneb tohutult. Ebasobiva duubli võib maha kustutada sealsamas võtteplatsil ning kohe uue mängida. Materjali ja aja kokkuvõid on silmanähtav. Vabanenud aeg võimaldab sügavamalt ettevalmistustööd näiteseltskonnaga... Tuleviku kinod pole nüüsi mitte rippuva lina ja kinoprojektori vehkleva kiirtevihuga ruumid, vaid hülgaslikud televisioonisaalid. Magnetlint vaatamänguga ise aga võib pöörelda kümnete ning sadade kilomeetrite kaugusel, sest kinod on lülitatud kaabeltele-

visioonivõrku. Muide, üks selline etendus saigi teoks parajasti mu Kanadas viibimise ajal. Ansambel «Rolling Stones» andis kontserdi, mis samaaegselt transleeriti satelliitide ja kaablivõrgu kaudu 200 Põhja-Ameerika suurde kontserdisaali. Ansambli esinemispaik oli viimse hetkeni salastatud, et ära hoida tungi, trügimist, paanikat, hüsteerikat. Vaevalt et hülgasliku teleekraani ees mõni fanaatik pea kaotab nagu Ivan Groznõi pojatapu pildi juures Tretjakovi galeriis. Ent mine tea... «Rolling Stones'i» kontserdi režissööriks oli kutsutud tuntud lavastaja Hal Ashby ja piletid tuhandete mülide kaugusel kontserdihallides müüdi varakult välja.

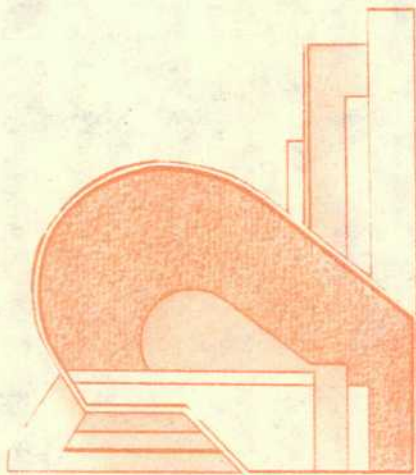
Televisioon meelitas mind ka Toronto suurimasse, umbes 10 000—15 000 vaatajat mahutavasse spordi- ja muusikahalli «Maple Leaf Garden» — «Vahtralehe Aeda». Nägin ühes laupäevases pärastlõuna-teleprogrammis tsirkusemaadlust. Lääne-Euroopas tuntakse seda vaatemängu catch-as-catch-can'i nime all. Põhja-Ameerikas aga hüütakse lancashire'i vabamaadlust lihtsalt wrestlingmaadlust. Võitlesid paljaks põetud peaga mongol Killer Khaan ja üks debiilse näo ning ilma kaelata artist. Viimane triikis Killer Khaani nagu teerull. Pärast küüsi temalt kui võitjalt edu saladust. Vastus ükskõik mis küsimusele oli üks: «Ma lõõn... Ma lõõn, igaüht... Peab lõõma...» jne. Pakkisin kaamera õlakotti, ostsin pileti esimesse ritta ja trügisin pühapäevaõhtusesse pungil saali. Tahtsin filmida mõned Ameerikale iseloomulikud kaadrid filmile Jaan Odast. Pimenes. Pasunahelide saatel sammusid ringi kaks võõni juuksekahtludega võitlejat. Mustpea tormas valgejuuksele kõhtu, see paiskus õhku ja prantsatas selili põrandale. Kukkumine lajatas üle saali: vist olid põranda alla paigutatud spetsmikrofonid. Publik skandeeris: «Tõmba läbi!» Ent varsti oli valge krapsti püsti ja haaras musta juustest. Kahludest hoides keerutas ta vastast õhus nagu tuuleveski oma ainukest tiiba. Rahvas rõõkis: «Viska välja!» Kuid varsti olid ohjad jälle musta käes. Ta sidus valge juukseidpidi nõõridesse ja hakkas partnerile jalgadega kõhtu taguma. Publik nõudis: «Verd!» Vahele astus kohtunik ja kuulutas publiku nõrdimuseks välja viigi. Saalis tõusis kohutav pahameeletorm. 81

Järgmine paar oli kätte õppinud triki, kuidas vastase käele vint peale keerata. Jäsemetest kõie keerutamist saatis südantlõhestav ulgumine. Minu kõrval pühkis üks vanem hallipäine daam valulikke pisaraid. Teisel käel istuv keskealine mees koos viieaastase tütre ja kaheksase pojaga närisid igavledes praetud maisi — kõikide Kanada kinode ja staadionide puhvetite standardset nomenklatuurtoodet. Nad elavnevad alles siis, kui ilmub Killer Khaan. Mongoli vastaseks on pisike vilgas mehike. Nagu koer ja kirp, mõtlen. Publik innustab pisikest. See otsib Killer Khaani kõige õrnemaid kohti, et sinna torgata nõelteravaid rusikalööke. Äkki — kuidas see ime küll juhtub? — tõstab pisike Killeri kätele ja viskab ringist välja. Mongol kukub sajatades alla pimedusse. Publiku hulgast pakutakse mongolile karke. See roomab pead kinni hoides ringi, sõrmede vahelt niriseb verd. Poisikesed tormavad ringi juurde, et näppudega puudutada oma kangelase veretilku. Ka hallipäine daam mu kõrvalt on kadunud. Politsei surub pealetungijad eemale. Daam tuleb nõrdinult: ei jõudnud! Vahepeal on Killer Khaan ringi tagasi roomanud ja tema elutu keha vedeleb prožektorite valguses. Pisike kõnnib puhevõil kukena ümber võidetud vastase. Istub isegi Killeri rinnale, tongib teda saapaninaga. Rahvas ergutab mongolit kätemaksule. Ja see teebki äkki välkkiire liigutuse ning — oh häda! — pisike on nüüd peos. Ta saab Killeri käest väänata ja puistata nagu nuustik, nagu jalamatt.

Kahjuks lõppes film mul varem otsa ja Killeri kätemaks jäi üles võtmata. Panen kaamera kotti ja sätin nänekule. Pean kell üheksa olema Kunstigalerii filmisaalis, et vastata eesti filmihuviliste küsimustele. Hall daam mu kõrval hoiab mind tagasi: «Ärge minge, parim number alles tuleb!» Ent töö on töö ja nii ma ei teagi, mis oli tolle õhtu parim etteaste «Vahtralehe Aias». Taksos istudes tulen mõttele, et Killer Khaani veri polnud vist ehne. Oli ju artistil piisavalt aega, et ringi nurga all hämaruses ampull puruks pigistada. Vallandunud massisühhoos hiigelhallis aga oli tõeline...

ÕNNITLEME!

17. veebruar — **ANTS ESKOLA**,
NSV Liidu rahvakunstnik — 75
23. veebruar — **ARTUR VAHTER**,
muusikateadlane ja pedagoog, Eesti NSV teeneline kunstitegelane — 70
25. veebruar — **ARNOLD KASUK**,
RAT «Vanemuise» näitleja — 75
27. veebruar — **RUDOLF PÖLDMÄE**,
kirjandus-, teatri- ja muusikaajaloolane — 75
28. veebruar — **HILDA KRUUSI**,
filmikunstnik — 60



Ida Thomson (Jakobson) — eesti lauljanna ja näitejuht eelmisel sajandil

RUDOLF PÖLDMAE

Eesti rahvuslik koorilaul ja helilooming, mis virgusid hoogsalt 1860. aastail, on muusikateadlaste ja teistegi poolt rohkesti uurimist leidnud, kuid hoopiski vähe on jälgitud varasemaid interpreete-instrumentaliste ja vokaliste, kes hakkasid samuti sajandi viimasel veerandil välja kujunema ja saavutasid küllaltki arvestatavaid tulemusi. Eesti kitsastes oludes ei leidnud nad õiget tegevusvälja ja pidid enamasti liituma baltisaksa kultuuriga või kodumaalt lahkuma, peamiselt pealinna Peterburi või mõnesse teise suuremasse Venemaa linna. Eestlaste kultuuritegevust väljaspool kodumaa piire oleme aga vähe jälginud, kuna see on ka mitmeti raskendatud. Ometi peaksime seda hoopiski rohkem ja süstemaatiliselt tegema, eriti muusika alal.

Üheks varasemaks ja võimekamaks eesti soololauljaks kujunes Carl Robert Jakobsoni õde Ida Thomson (sündinud 1855, surmaaeg teadmata). Teame temast minimaalset: oli abielus helilooja A. Thomsoniga, õppis laulmist Pariisis, tegutses peamiselt Peterburis, ent üksikasjad on jäänud tundmatuks.

Käesolev artikkel püüab kokku võtta võimalikult kõik kättesaadavad algallikad, kuid needki on puudulikud ega võimalda täieliku biograafia loomist. Saame teada ainult tähtsamaid episoode laulja elust, mis annavad siiski mingi ettekujutuse tema saatuselt, samuti valgustavad mõnevõrra teisi perekonnaliikmeid, eriti A. Thomsoni ja Carl Robert Jakobsoni. Tahaks loota, et esitatud andmed virgutavad teisi uurijaid neile teada olevaid lisaandmeid esile tooma.

Ida Alvine Jakobson sündis 1. märtsil 1855 Tormas, kus ta isa Adam oli kihelkonnakooliõpetaja; Ida oli perekonna kuues ja viimane laps. 1857. aasta lõpul, kui ta oli kaheaastane, suri isa. Perekonnapeaks sai esimene laps, 16-aastane Carl Robert, kes õppis alles Valga seminaris

ja 1859. aasta sügisel asus isa töökohale Tormas. Mõned Adam Jakobsoni vanemad lapsed õppisid isa juures Torma kihelkonnakoolis, enne isa, hiljem venna Carl Roberti juhtimisel. Nende hilisem hariduskäik on raskesti jälgitav, sest perekonna elukohad muutusid: 1862—1864 elati Jamburgi (Kingissepa) linnas, ja kui Carl Robert 1864. aasta kevadel siirdus Peterburi, siis jäi perekonna põhiliseks asukohaks Tartu linn. Vanemad õed ja vennad hajusid siia-sinna laiali, Tartusse jäid kauemaks ema ning tütred Rosalie ja Ida. Võideldes pidevalt vaesusega, oli õdedel-vennadel vähe võimalust oma haridust täiendada ja see jäi kõigil puudulikuks. Ida õppis Tartus kellegi Marcussoni erakoolis, mis oli kehavõitu. Koolis õpetas Aleksander Thomson klaverimängu, rehkendamist ja kirjanite koostamist. A. Thomson (sünd. 1845) oli õppinud Valgas J. Cimze seminaris aastail 1861—1865 ja arvatavasti kokku puutunud sama kooli veidi vanema kasvandiku C. R. Jakobsoniga. Tol perioodil õppis Thomson Tartu ülikoolis matemaatikat. Ta armus oma väga nooresse kaunisse õpilasesse Idasse. Ida Jakobson kirjutas vennale suurest õnnest, mis olevat teda seevõrra muutnud, et ta ei tundvat ennast ära. Teda peetavat halvaks tüdrukuks, sest ta olevat sattunud mülkasse, millest ei lootnud pääseda. Nüüd tulnud hea inimene, kes aidanud teda uuesti ellu. Juba Thomsoni õppetunnid tegevat teda õnnelikuks ja ta ootavat neid igatsusega. Ida palus vennalt õnnistust, sest vend olevat talle isa eest. Olgu vend hea Thomsoni vastu, kellel olevat ausad kavatsused.¹

Aleksander Thomson pöördus 13. märtsil 1871 ise kirjaga C. R. Jakobsoni poole ja tunnistas, et ta on armunud oma õpi-

¹ Ida Jakobsoni daatumita kiri C. R. Jakobsonile. Artiklis tsiteeritud kirjad asuvad kõik TA Fr. R. Kreutzwaldi nimelises Kirjandusmuuseumis käsikirjade osakonnas.

lasesse. Neiu olnud haige, nüüd ta paranevat. Thomson soovis, et Ida saaks paremat haridust ja lubas selleks kaasa aidata. Ent perekond ei sallivat tekkinud olukorda ja solvavate neid aina. Pangu Carl Robert sugulastele aru pähe, et nad ei tungiks armastajate vahekorda. Ida armastus olevat varane, kuid peigmees lubas aumehelikult käituda.² Carl Robert vastas Thomsoni kirjale mõnevõrra kõhklevalt: ta võiks armuloole vastu olla, kuid soovivat siiski nende õnne. Jätku vahekord ainult vaimseks, nõudis ta lausa ähvardavalt. Olevat arusaadav sugulaste ärevus, sest nad ei tundvat Thomsoni küllaldaselt. Olevat temast õilis, et ta tahab oma tulevast naist edasi koolitada.³

Ida jättis 1871. aasta kevadel kooli pooleli ja siirdus vend Friedrichi juurde Viljandimaale Lõhaverē mõisa, kus vend töötas valitsejana ja oli hiljuti abiellunud Carl Roberti tulevase naise Julie Thali õega. Idal oli A. Thomsoniga tihe kirjavahetus: neiu esitas küsimusi, peigmees vastas pikalt, millega arendas kirja saajat. Ida püüdis Lõhaveres õppida, kuid see oli raskendatud, sest elati ainult ühes toas. Alatasa käidi sisse ja välja, oldi ärkvel kella 12-ni ja hommikul kell 5 jälle jalul, mis mõjus halvasti neiu tervisele. Ta küsis Carl Rõbertilt nõu, kuidas otstarbekalt õppida. Ilmest oli ta venna vaadetest mõndagi osa saanud, sest ta ei sallivat enam pastorite lobisemist.⁴

Ida Jakobson jäi Lõhaveresse vähemalt 1871. aasta lõpuni, kui mitte kauemaks. Sügisel oli ta meeleolu halb. Friedrichi perekonnaelu ei sobinud, võlad koormasid teda, Ida pidi väikest last hoidma. Abiellumiseks polnud väljavaateid, sest Thomson õppis alles ülikoolis. «Ka on meie tulevik nõnda ebakindel, et me üsna nõutud oleme.» Kui vend Friedrich võtab lapsehoidja, siis pole teda, Idat, sealgi enam vaja.⁵ Järgnevate aastate kohta polegi andmeid. Tõenäoliselt veetis Ida need Tartus. Thomson jättis ülikooli pooleli ja siirdus 1872. aastal Peterburi lähedal asuvasse Peterhoffi, kus sai õpetajakoha saksa kirikukoolis. Abielluti alles 1874. aasta septembris ja see tähendas neiu uue elu algust. Ta kirjutas vennale: «Kan-

ged ahelad. mis minu liikmeid on halvanud, on maha langenud, armastusega läbivalgustatult olen ma uuele elule ärganud.» Ida kutsus venda külla, et see imetleks tema kokakunsti, mis olevat väga kõrgele tõusnud. Vend Friedrich ja õde Rosalie olid noorpaari juba külasthanud.⁶ Thomson tutvus Anton Rubinsteiniga, kelle laste koduõpetajaks ta sai ja kes suunas tema muusikaharrastusi. Tõenäoliselt andis Rubinstein ka Idale nõu oma looduslikku häält edasi arendada.

1876. aastal siirdusid Thomsonid Peterburi, kus Aleksander hakkas õpetajaks saksa gümnaasiumis (Peterschule). Ida alustas süstemaatilisi lauluõpinguid.⁷ Ta õppis kaks aastat lauluõpetaja Salomon-Nisseni juures, kuid ei rahuldunud sellega, vaid siirdus 1878. aastal Pariisi, milleks

² Ida Jakobson C. R. Jakobsonile 6. XI 1874.

⁷ Arro, E. Geschichte der estnischen Musik I. Tartu, 1933, lk. 121.



Ida Jakobson 1870. aastate alguses

² A. Thomson C. R. Jakobsonile 13. III 1871.

³ C. R. Jakobson A. Thomsonile, daatumita.

⁴ Ida Jakobson C. R. Jakobsonile 14. VII (1871).

⁵ Ida Jakobson C. R. Jakobsonile 15. X 1871.

olevat saanud keiser Aleksander II-lt mingi stipendiumi.⁸ Teda toetasid abikaasa ja vend, kuid abi polnud küllaldane, nõnda et ta elas välismaa suurlinnas kaks aastat üsna kehvasti. Tema õpetajaks oli kuulus laulopedagoog Viardot-García. Naise välismaal õppimine koormas A. Thomsoni võlgadega. 1879. aasta suvel arvas lauluõpetaja, et Ida ooperilauljaks saamine nõuaks veel poolteist aastat õppimist, kuid selleks oli vaja rohkesti raha. Ida pidi eraldi harmooniatunde võtma, samuti kõik õpitavad ooperiosad mõne teise õpetaja juures läbi harjutama, sest Viardot-García õpetas ainult kõige lihtsamat lavalist liikumist. Siiski oli Ida õnnelik, et oli pääsenud Pariisi, sest Peterburis oleks ta pidanud hoopis kauem õppima. Nüüd oli ta valmis vennale ette laulma: «Hääl on nõnda pehmeks ja painduvaks muutunud, et seda võiksite vaevalt ära tunda.» Õppimine laabus hästi, ta suutis palju töötada, tundmata väsimust. «Igapäevane päikesepaiste ja balsamiinne õhk annavad mulle üsna teist jõudu ja teist julgust elamiseks.» Ta igatses oma mehe järele, sest polevat temast paremat inimest maailmas, võib-olla ainult vend Carl Robert. Kaugel olles paistis Aleksander Thomson talle õiges perspektiivis: «Kõik mis ma olen ja mis mul on, võlgnen ma enamasti temale. Ta äratas minus enesetunde ja õilistas minu iseloomu, tema on see olnud, kes on minu mõistust teritanud ja on minu elu kõige suurem rõõm, on minusse muusika istutanud. Lühidalt — minu vaimne mina kuulub ainult temale, sest see on tema töö ja tema teene.»⁹ Ida lootis, et vend ei jäta teda rahaliselt hätta.

Carl Robertil olid endalgi halvad ajad, sest 1879. aasta teisel poolel jäi «Sakala» suletuks ega toonud mingit sissetulekut. Küllap seepärast oli raske öele välismaale toetust saata. Ida vajas umbes 100 rubla kuus, kuid seda polnud kuskilt saada. Hakkas ähvardama tagasipöördumise sundus, kuid Ida kartis, et sellega lõpeksid tema lauluõpingud.¹⁰ Sügisel oli A. Thomson rahapuuduses ega saanud ka laenu teha, et Idale toetust saata. Tuttavad ei tahtnud selleks otstarbeks laenata. Thomson arvas juba: «Asi näib sedamoodi,

et Ida peab nüüd tagasi tulema, et oma häälega ise ennast aidata.» Viardot-García oli kirjutanud A. Thomsonile, teatades palju head, kuid rääkides ka Nisseni halvast õpetusest külgepoogitud vigadest. Kui Ida tahaks ooperilauljaks saada, siis peaks ta veel aasta õppima, ent soolauljaks (Liedersängerin) võivat ta rutem saada.¹¹

Ida kirjutas vennale 14. oktoobril 1879: tal ei olevat elus veel kunagi nõnda viletsat olukorda olnud kui praegu. Aleksander teatanud, et ta ei saa midagi enam teha. Ida peab koju tulema, kui muud lahendust pole, ent ta jäävat Pariisi veel seniks, kui jätkub lootust. Tal piisavat raha veel kaheks nädalaks.¹²

Carl Robert polnud võimeline öde abistama, ta isegi ei vastanud kirjale. Öde kirjutas uuesti etteheitvalt: see olevat nende perekondlik viga, hoolitseda võõraste eest, omaste eest mitte. Ida ei suutnud enam oma tundide eest tasuda ja pansionimaks oli võlgu. Lauluõpetaja juures õppis ta parajasti Mozarti «Figaro pulmast» Krahvinna ja «Don Juanist» donna Anna rolli. «Pea täis vaimu ja talenti, aga kukkur tühi,» kirjutas ta vennale.¹³ Arvatavasti 1880. aasta alguses pidigi Ida Thomson Pariisist tagasi pöörduma, õpinguid Viardot-García juures lõpetamata. Ta kavatses Peterburis õppimist jätkata, kuid haigestus «tõsisesse närvihaigusse», mis pani ta hulgaks ajaks põdema.¹⁴ Alles 1881. aasta 24. mail esines ta esmakordselt Peterburi eesti Jaani kirikus vaimulikult kontserdil kahe lauluga ja leidis tunnustust vene- ja saksa keelseis ajalehtedes. Ajaleht «Herold» kirjutas («Sakala» järgi): «Heale suur puhtus, pehme ja kindel alustamine, armas ja loomulik heale edasi libisemine, südamesse tungiv laul ise ja vägev mõnu, nimelt madalamates healedes, need olivad kunstirikkad omadused, mis nende etendatud lauludes nimelt välja paistsivad.»¹⁵ Ta laulis ühte Bachi laulu ja Stradella «Kirikuaariat», mis olevat talle väga sobinud. Kontserdil esines põhiliselt Jaani kiriku koor J. Kappeli juhtimisel.

⁸ A. Thomson C. R. Jakobsonile 27. IX 1879.

⁹ Ida Thomson C. R. Jakobsonile 14. X (1879).

¹⁰ Ida Thomson C. R. Jakobsonile daatumita (1879. a. lõpul).

¹¹ A. Thomson C. R. Jakobsonile 23. XI (1880).

¹² «Sakala» 20. VI 1881., nr. 27.

⁸ «Sakala» 2. VI 1881., nr. 23.

⁹ Ida Thomson C. R. Jakobsonile 21. VI (1879).

¹⁰ Ida Thomson C. R. Jakobsonile daatumita (1879. sügisel).



Ida Jakobson kooliõpilasena

Sama 1881. aasta suve veetis Ida Thomson venna talus Kurgjal, et kosutada oma tervist, sest kavatses sügisel Peterburis suurema kontserdiga esineda. Pole andmeid, kas see toimus. Järgmisel, 1882. aastal hakkas Ida Thomson lauljana ja näitlejana aktiivselt tegutsema.

Carl Robert Jakobson suri 19. märtsil ja tema suurejooneliselt alustatud Viljandi Eesti Põllumeeste Seltsi maja ehitamine viidi lõpule alles sügisel. Augustis valis selts Jakobsoni lese ja õed auliikmeteks. Maja kavatseti väga pidulikult avada ja Ida Thomson lubas seal kontserdiga esineda, kuid kavatsus täitus ainult osaliselt. Jakobsoni mälestuseks organiseerisid tema õed, sugulased ja sõbrad tugeva näitetrupi, kes etendas mitu korda tema näidendit «Arthur ja Anna». Algus tehti Otepää Pühajärvel, osalisteks olid Jakobsoni õemed A. Thomson ja J. Johanson-Pärna, õde Natalie, tema tütar Martha ja Ida Thomson, kes mängis naispeosolist Annat. Etendust korraldati oktoobris Viljandi Eesti Põllumeeste Seltsi maja avamispeol, mis kestis kolm päeva ja kujunes suureks rahvuslikuks meeleavalduseks. Avaaktusel 8. oktoobril esinesid koorid ja Ida Thomson, kes laulis jällegi Stradella «Kirikuaariat». Teisel pidupäeval esines ta mitme lauluga, «mis kõiki kõrgemate tundmustega täitis ja kõiki südameid liigutas». Eriti meeldiv olnud Fr. Schuberti «Erlkönig», kirjutas «Sakala».¹⁶ Teiste seas kuulis Ida Thomsoni laulu 17-aastane Tarvastu tütarlaps Aino Tamm, kes vaimustus seevõrra ettekandest, et otsustas ise lauljaks saada ja saigi.¹⁷ Kahel päeval etendati «Arthurit ja Annat», publiku moodustas peamiselt talurahvas, kes oli üle maa kokku sõitnud. Sündmus kujunes rahvusliku liikumise üheks haripunktiks ja võimsaks poolehoiuavalduseks C. R. Jakobsonile, ühtlasi tutvustas laiadele hulkadele tema perekonnaliikmeid.

Sama näitetrupp jätkas etendusi Tallinnas, leides sealgi tunnustust ja vaimustust. Samal sügisel hakkas hoogsamalt tegutsema Peterburi Eesti Heategev Selts, kuhu koorijuhiks kutsuti komponist J. Kappel ja näitejuhiks Aleksander Thomson; viimane osutus peatselt «väga osavaks ja asjatundlikuks näitemängu juhatajaks»¹⁸,

kirjutas ajaleht «Olevik». 1882. aasta lõpul etendas seltsi näitetrupp A. Thomsoni juhtimisel menukalt «Arthurit ja Annat». 1883. aasta 3. aprillil esitas Tallinna näitlejate trupp «Arthuri ja Anna» «Linda» laevaseltsi saalis, sissetulek oli määratud Jakobsoni õe Natalie Johanson-Pärna naiskäsitöökooli toetuseks; etendus oli sedavõrd edukas, et seda korraldati veel kaks korda. Anna osa mängis jällegi Ida Thomson, kes selleks Peterburist kohale sõitis. Etendused leidsid tunnustust ja ajaleht «Valgus» väitis, et eestlastel on ainus inimene Ida Thomson, «kes näitlemise põrandal ka kunsti väljal viibib»¹⁹ Ta põimis näidendisse ka oma abikaasa A. Thomsoni laulu «Kannel». Rahvas nimetanud teda «kuldööbikuks». Aprilli lõpul esines Ida Thomson Peterburi eesti Jaani kirikus vaimulikult kontserdil, kus laulis ka kirikukoor J. Kappeli juhtimisel. «Olevik» kirjutas: «Iseäralise kiitusega nimetame proua Thomsoni mõlemad sopraanisoolod, Mendelsohni «Höre, Israel!» ja Bachi «Ave Maria!».

Oma näitlejaannet hakkas Ida Thomson järjekindlamalt rakendama Peterburi Eesti Heategev Seltsis. 12. veebruaril 1883 peetud peol esitati koorilaulu kõrval näitemäng «Vee ja leiva peal». Peaosas oli Ida Thomson, kes rohke aplausi teenis. Paari nädala pärast etendati samas saksa dramaturgi A. W. Ifflandi näidendit «Die Hagestolzen», mille oli eesti keelde tõlkinud ja töödeldud K. A. Hermann peal-kirjaga «Linna ja maal» ja milles erilist kiitust leidis taas Ida Thomson. Järgmisel peol 1883. aasta märtsis mängiti J. Kantswey algupärast kurbmängu «Mihkel ja Liisa», kus I. Thomson mängis jällegi naisnimiosalist. Ta hakkas seltsis lavastama ka tol ajal moodiminevaid «elavaid pilte», millest esimene — «Murueide türed» — tunnustati õnnestunuks.

Neil aastail pidas Ida Thomson tihedat kontakti kodumaa ja omastega. Tartus elas ta A. Thomsoni vanemate majas (Riia tän. 105). Ta oli saanud kohalikult saksa teatrilt lepingu ja pidi alustama 1882. aasta aprillis proovidega. Seda tehingut tahtis ta saladuses pidada ja võttis endale esinemiseks ema-neiu põlvnenime Jegorova, küllal pidades ebasündnaks koostööd baltisakslastega, oma venna vaenlastega.²⁰

¹⁶ «Sakala» 13. XI 1882, nr. 34.

¹⁷ S a u l, L. Aino Tamm. Tallinn, 1978, lk. 16.

¹⁸ «Olevik» 3. I. 1883, nr. 1

¹⁹ «Valgus» 4. XII 1882, nr. 23.

²⁰ Ida Thomson J. Kõlerile 15. IV (1882).

Koostöö teatriga katkes siiski enneaegselt, sest talle ei makstud seda tasu, mis oli lubatud. Ida kavatses suvel kaks kuud veeta Vändra Kurgjal, hiljem anda iseisvaid kontserte Viljandis ja Pärnus,²¹ kuid neist puuduvad andmed. Tema vahetõde Natalie ja Rosaliega oli muutunud jahedaks. Aleksander ja Ida Thomson tundsid muret C. R. Jakobsoni «Sakala» pärast, soovides toimetajaks panna Mihkel Veske, kes ei tahtnud aga Viljandisse elama asuda. Peeti võimalikuks ajaleht Peterburi üle viia, kuid see ei teostunud.²²

Jakobsoni perekonna näitetrupis mängisid 1882. aastal kaasa üliõpilased ja vennad Peeter ja Karl Hellat, kes jäid edaspidigi perekonnaga kontakti. Ent Ida Thomsonile hakkas liiaks meeldima Peeter

²¹ Ida Thomson Ida Jakobsonile daatumita (1882?)

²² A. Thomson M. Veskele 25. VIII (1882).



Ida Thomson 1880. aastate alguses.

A. Jassoini foto, St. Petersburg

Hellat, kellest sai hiljem Peterburis tuntud arst ja ühiskonnategelane. Arenev suhe häiris Thomsonite abielu ja rikkus ilmsesti ka koostööd Heategevus Seltsis, mis peatselt lõppeski. Abielupoolte suhete jahenemist märkas perekond juba 1883. aasta sügisel, seejuures suuremat süüd nähes Ida poolel.²³ 1883. ja 1884. aasta suve veetis Thomsonite perekond Eestis, Toila rannakülas kohaliku seltsi- ja teatritegelase Abram Simoni majas.²⁴ A. Thomson hakkas eesti rahvuslikust liikumisest aktiivselt osa võtma ja viibis 1883. aasta suvel Aleksandrikooli peakomitee ja Eesti Kirjameeste Seltsi koosolekuil. Ta pidas Kirjameeste Seltsis ettekande eesti rahva viiside kogumisest, rahvamuusikast ja rahvusliku teatri arendamisest. Thomson informeeris J. Kölerit toimunud koosolekuist ja kutsus teda Toilasse maaõhku hingama.²⁵ Ka järgmisel suvel viibisid Thomsonid Toilas ja lootsid Köleri sinna tulekut.²⁶

Abikaasade omavaheline suhtlemine halvenes veelgi. Sugulased pidasid süüdlaseks Ida armumängu Hellatiga.²⁷ Sügisel jäi Ida Kurgjale ega tahtnud enam perekonda naasta.²⁸ Aleksander Thomson mõistis, et abielu puruneb, kuid ei nõustunud veel lahutusega.²⁹ Ida püüdis oma kunstnikuvõimeid kodumaal rakendada, ühtlasi endale sissetulekut teenida. Koos õe Natalie Johanson-Pärnaga virgutas ta oma näitetrupi üles ja etendas mitmes paigas venna näidendit «Arthur ja Anna». Oktoobris korraldas Ida Narvas vene seltsi saalis iseseisva kontserdi, mille tulu said õed endale.³⁰ Narva eesti selts «Ilmarine» andis neile tasuta saali ja valgustuse ning 28. oktoobril etendasid nad «Arthurit ja Annat». Saal kogunes pealtvaatajaid läis ja tulu saadi umbes 100 rubla, kuid kulusid maha arvates jäi kummalegi õele ainult 24 rubla. Esines ka «Ilmarise» laulukoor Hans Otsa (Georg Otsa vanaisa)

²³ J. Johanson-Pärna Natalie Johanson-Pärnale 15. IX 1883.

²⁴ H. Treffner A. Thomsonile 5. VII 1884.

²⁵ A. Thomson J. Kölerile daatumita (1883).

²⁶ A. Thomson J. Kölerile daatumita (1884).

²⁷ J. Johanson-Pärna Natalie Johanson-Pärnale septembris 1884.

²⁸ Sama 13. X 1884.

²⁹ Sama 25. 1884.

³⁰ Natalie Johanson-Pärna J. Johanson-Pärnale 11. X 1884.

juhtimisel. Näitetrupi põhiosa moodustasid «Ilmarise» näitlejad, külalised mängisid naisosalisi. «Mängitud sai väga heaste. Kõik olid ütlemata vaimustatud.» kirjutas ajaleht «Valgus». Ajaleht jätkas kiitust: «Siin oli näha, et kunst ka Eesti näitelaval maad on leidnud. Imestava osavusega etendasid iseäranis Anna ja Tiio (N. Johanson-Pärna tütar Martha) oma osasid.»³¹ Naisnäitlejate esinemise mõjukust tõstsid nende rahvariided, mille eest hoolitses Natalie, käsitöökooli juhataja Tallinnas.

Selle kooli toetamiseks korraldasid ööksid «Arthuri ja Anna» etenduse ka Tallinnas. Anna osas esines jällegi Ida Thomson, tema partneriks Arthuri osas oli noor kirjanik Eduard Vilde. Mängisid kaasa Jakobsoni õed Rosalie ja Natalie. Etendus toimus eesti seltsi «Lootus» saalis 11. novembril 1884.

Ida abielutülid olid viinud sugulased vastaspoolele, ainult Kurgja rahvas oli Idale truuks jäänud. Kurgja talu oli võlgades, kuid Ida keelitas vennanaist, et ta ei müüks talu ära, sest raha saavat kergesti otsa. Temalegi olevat Kurgja varjupaigaks, sest ta tundvat kodutuse halbust.³²

1885. aastal viibis Ida Thomson jällegi Peterburis, kus püüdis muuseas samme astuda Kurgja talu võlgadest päästmiseks.³³ Samal ajal abiellus Aleksander Thomson uuesti (neiu Altdorfiga) ja endised abikaasad jäid teineteisele täiesti võõraks.³⁴ Ida elas endiselt vaesuses. 1886. a. sügisel palus ta laenu vanalt tuttavalt J. Kölerilt, kes oli aga hiljuti oma varanduse Kuntaugani mõisa ebaõnnestunud ostmise läbi kaotanud ja elas ise äärmises puuduses; ta lubas vahetevahel anda 100 rubla.³⁵

Aastatel 1886—1890 on Ida Thomsoni eluloos tühemik. Vaid üksainus teade (Abram Simoni autobiograafia) ütleb, et ta elas viis aastat Toilas A. Simoni majas ja elatas end tunniandmisega. Peterburi Eesti Heategev Selts oli 1880. aastate lõpul

mõneti alla käinud, kuid elustati uuesti 1889. aasta sügisel. Agarateks tegelasteks kujunesid jällegi vennad Hellatid; Peeter sai seltsi esimehiks. Hakkasid esinema soololauljad, koorilaulu juhtis K. Törnpu. Seltsi peol 24. novembril 1890 esitati näitemäng, mille lavastas Ida Thomson, kes oli asunud seltsi näitejuhiks. Esimeseks lavastuseks võeti K. A. Hermann'i ühevaatuslik näidend «Oksjon». Näitejuht kaasa ei mänginud, kuid tema debüüt teenis publiku rahulolu ja äratas tulevikulootusi.

Järgmine pidu korraldati 9. veebruaril 1891. Mängiti pikemat näidendit «Linnas ja maal». Kaasa tegid Ida Thomson ja keiserliku ooperi laulja, eestlanna Prüsk. «Mõlemad on näitemängu kunsti täiesti uurinud ning oma osavust juba mõnikord näidanud.»³⁶ Koos noore lauljatar Aino Tammega esitasid nad näidendis ka

³⁶ «Postimees» 26. I 1891, nr. 11.



Aleksander Eduard Thomson.

A Jasvoini foto, St. Petersburg

³¹ «Valgus» 13. XI 1884, nr. 53.

³² Ida Thomson Ida Jakobsonile daatumita (1884 sügis?)

³³ J. Johanson-Pärna N. Johanson-Pärnale 6. IX 1885.

³⁴ Ida Thomson Ida Jakobsonile 11. IV 1885.

³⁵ J. Köler Ida Thomsonile 25. IX 1886, KM KO, f. 43, m. 22 : 46b.

duette. «Nimelt olivad Th(omsoni) soololaulud ja nõndasama duetid, mis nad neiu T(amme)ga ette tõivad, täiesti elavad pärlid, mida me seni oma näitelavadel vistist veel mitte kuulnud pole.» Ka koorilaulud mõjunud «vägevasti». «Et see kõik etendajatele ja nimelt juh(atajale) proua Th. vaeva on maksnud, mida ainult need ära võivad kaaluda, kes ise kord niisugust asja on toimetanud.» Ida Thomsoni saavutustega oldi rahul. Peol viibis ka Peterburi soome seltsi president, kes olnud vaimustatud Ida laulust ja kutsunud teda Soome eesti keeles esinema. «See oleks esimene sarnane kutse meie kunstnikkude kohta,» arvas «Postimehe» kirjasaatja.³⁷

Ida Thomsoni organiseeris seltsis noorte neidude laulukooli, mis andis varsti häid tulemusi. Ühe peo puhul, mis peeti märtsis, kirjutas «Postimees»: «Mis hääle haridus laulmises mõjub, seda kuulsime kvartettides, mis proua Thomson oma õpilastega laulis. Kuidas kuuleme, ei võlta nende õpimine veel kaua, aga õpetajanna hoolsa töö varal on nad üpris kaugele jõudnud, seda tunnistas kvartettide ilus ja selge kokkukõla.» Ajaleht kahetses, et laulud olid vähe eestipärased, põhjuseks olevat asjaolu, et kõik lauljad pole eestlased. Kõige rohkem vaimustust äratanud Ida Thomson ise aariaga K. M. v. Weberi ooperist «Nõidkütt». «Mahedalt ja õrnalt kõlas siin palves lauljanna hää, kuna ta jälle varsti rõõmutujus vägevaks paisus, nagu oleks ta kõiki omaga ühes hõiskama meelitanud.» Pidu oli üldse muusikarikas: laulukoor esitas Rombergi suure kooriteose «Kellalaul», mängiti viiulisoolot, esines klaveri-viiuli-aldi-trio, proua Salm (Grebel Rakverest?) laulis soolot ja duetti Ida Thomsoniga. Ajaleht andis peoõhtule kõrge hinnangu: «Kahtlemata peab seda õhtut kõige ilusamaks nimetama, sest iialgi enne pole nõnda palju laulukunsti ilu Eesti seltsi kontserdis kuulda olnud.»³⁸

Ida Thomsoni menu jätkus ka näitelaval. Peterburi Eesti Heategevus Seltsi peol 4. mail etendati ainult ühte väikest näitemängu, kuid seegi äratas tähelepanu, «sest proua Th(omson), kes vallatuse pärast «vee ja leiva pääl» mõistetud koolitütart etendas, mõistis parandamata ja vangis vallatust edasi tegijat

plikat nõnda loomulisel viisil etendada, et tahtes ehk tahtmata ennast mõne tütarlaste-kooli turnitoos arvasime olevat. Iseäranis korda läksivad kohad, kus ta oma järelevaatajat välja naeris. Rahvas ei jõudnud naeru keelda ja lõpul pidi anderikas näitleja kolm neli korda rahva nõudmise pääle välja tulema. Mõnes kohas oleks aga selgem väljarääkimine tarvis olnud.» Ka teised näitlejad olnud head. Arvustaja polnud rahul näidendi sisuga: «Näitemängus nuheldi nimelt neid, kes oma au ja tarkuse rehnungi pääle võorast keelt räägivad, nimelt ära narritult ja sandisti.»³⁹ See ei olevat sobiv, nähtavasti oli see pealinnas eestlastele valusaks probleemiks. Peol esitati ka muusikat.

Ida Thomsoni tegevus jätkus Heategevus Seltsis. Sama aasta 13. oktoobril peeti pidu esinduslikus Kononovi saalis. Laulis tuntud vene laulja Aunenkov, teises osas etendati laulumänge «Laululinnud» ja «Auline härra». Esimese kohta õeldi: «Tänu proua Thomsonile, kes selles tükis pää osa «neiu laululinnu» oli täita võtnud. Sündinud laululinnuks võis teda julgesti nimetada. Hääle puhtus, kõla, laulmise kombes olivad nii mõnusad, et lugeja vaevalt meie kirjeldamisest täielist ja õiget otsust leiaks, selle pärast sooviksime talle, et ta ise kord proua Thomsoni kuuleks ja tema kiidetavast näitemängust ilusa mälestuse kodu võtaks.»⁴⁰

1892. aastal näis olevat Heategevus Seltsi tegevuses langus. Ajakirjanduses ei märgita Ida Thomsoni esinemisi. Hakkas esinema noor komponist Miina Hermann oma naiskooriga. 14. veebruaril esines «seesama noor neidekvartett, mis alles hiljuti alanud, iga päevaga paremaks läheb ja millega Peterburi Eestlane, nii alandliku vaimuga, kui ta ka iseenesest on, ometi varem ehk hiljem teiste Eestlaste ees uhkustama hakkab.»⁴¹ Näitemänguks oli L. Koidula «Säärane mulk», kuid Ida Thomsoni sel puhul ei mainita. Vist hakkas ta oma tegevusest loobuma, sest 16. mail 1892 ilmus ajalehes tema tänuavaldus: «Ma pean oma kohuseks, kõigile mängijatele, kes viimse kahe aasta jooksul P. E. Häätegevus Seltsis minu juhatusel Eesti näitemängu edendamise kallal töötanud on, siin oma süda-

³⁷ «Postimees» 16. II 1891, nr. 20.

³⁸ «Postimees» 23. X 1891, nr. 156.

⁴¹ «Postimees» 11. II 1892, nr. 34.

melikku tänu avaldada. Iseäranis aga tänan ma kõiki selle lahkuse eest, millega nad minu rasket ametit on kergendada katsunud, mulle nõu ja teoga abiks olles.

I. Thomson, (endine P. E. Häätegeva Seltsi näitemängu juhataja).⁴²

Niisiis kaks aastat edukat lavastajate tööd, laulusolisti ja -pedagoogi tegevust Peterburi Eesti Heategevas Seltsis, et jälle lahkuda meile tundmatuil põhjustel. Tänuavaldus on ühtlasi tema viimane esinemine eesti avalikkuse ees. Samal 1892. aasta sügisel konstateeritakse seltsi kohta: «Endistel aastatel oli meil näitemängu juht, kelle õladel üks suur jagu piduõhtute toimetuse muresid seisis.»⁴³ Ühele inimesele läinud see koorem raskeks, siis valitud toimikond hulga liikmetega; hulgakesi olevat parem teha, nüüd loodetavat tegevuses tõusu. Ka laulukvartette hakanud teised juhtima; küllap nende looja ununes peagi. Muusikas hakkasid domineerima Miina Hermann, Aino Tamm, J. Kappel jt. Näitejuhiks ja juhtivaks näitlejaks tõusis neuu Jaanu.

Ida Thomson jäi jälle tegevusetaks ja viletsatesse elutingimustesse. Tal olid lapsed Hans ja Ella, kuid neid hooldas ta kehvasti.⁴⁴ Viimaks asus Ella oma isa Aleksander Thomsoni juurde. Poeg Hans oli arvatavasti P. Hellati laps, kuid teist abielu Idal ei järgnenud.⁴⁵ Ta ei tahtnud Hellatilt toetust vastu võtta, kuigi kannatas suurt puudust.⁴⁶ Haiglaslikult kujutles Ida, et Hellatid töötavad pidevalt ja rafineeritult tema vastu, mis takistab tema edasisaamist. Õde Natalie Johanson-Pärna oli suhted Idaga ammu katkestanud. Sugulased kahtlesid Ida vaimses tervises. Suures hädas oli ta sunnitud 1898. aasta märtsis pöörduma isegi oma venna-vastase Jakob Hurda poole, keda tundis Peterburis jõuka ja helde mehena. Ida kurtis, et tal olnud kaks aastat raskeid asjaolusid, mistõttu ta on ilma rahata. Kui ta vaeseks jäänud, pöördunud sugulased temast ära. Ta olevat kuulnud küll, et Hurt vihkavat nende perekonda C. R.

Jakobsoni pärast, kuid pöörduvat siiski tema poole, et saaks lühikeseks ajaks 15 rubla laenu. Ta lootvat selle varsti tagastada, sest saavat kindla teenistuskoha.⁴⁷ Hurda reageerimine pole teada. Ida pihtis vanale sõbrale J. Kõlerile: «On nõnda hirmus kurb päris ilma kaitseta maailmas eksisteerida; kuidas ma kadedan iga naist, kes võib oma mehe kaitse all elada ja kes ei pea oma igapäevase leiva pärast ennast surnuks vaevama. Meelsasti töötan ma, aga see teeb meele tuks, kui nõnda sulle vastu töötatakse.»⁴⁸

Seešama kiri ongi viimane nähtav jälg Ida Thomsoni elukäigust. Kuulduste järgi siirdus ta kuhugi välismaale (Viini?) ega tulnudki tagasi. C. R. Jakobsoni laste ja sugulaste aastakümneid jätkuvais kirjavahetustes ei kõnelda sõnagi Ida Thomsonist, kes ometi lubas truuks jääda Kurgja perekonnale. Andekas, suurte võimetega, oma aja kohta küllaltki põhjaliku muusikalise ettevalmistusega eesti naine ei leidnud võimalusi oma eelduste täieks rakendamiseks; mõneti takistasid tema enda raskepärased karakteriomadused ja ilmsesti poolvarjatud närvihaigus, mis viisid ta elu hilisemad aastad viletsale vegeteerimisele ja eesti kultuurile lõplikule kaotsiminele.

⁴² «Postimees» 16. V 1892, nr. 106.

⁴³ «Postimees» 29. IX 1892, nr. 218.

⁴⁴ N. Johanson-Pärna J. Johanson-Pärnale 9. VIII 1894.

⁴⁵ J. Johanson-Pärna N. Johanson-Pärnale 5. VIII 1896.

⁴⁶ Ida Thomson J. Kõlerile 31. XII 1897.

⁴⁷ Ida Thomson J. Hurdale 12. III 1898. KM KO, f 43, m. 22 : 46^b.

⁴⁸ Ida Thomson J. Kõlerile 17. III 1899.

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

ТЕАТР

Х. СААРМ — Спрашивают студенты — отвечает
Антс Эскола (2)

В гостях у студентов кафедры сценического искусства Таллинской государственной консерватории побывал народный артист СССР Антс Эскола. Публикуется запись состоявшейся беседы, в ходе которой маститый актёр вспоминает свой творческий путь, делится методологическим опытом и этическими принципами. В марте 1983 г. А. Эскола отмечает своё 75-летие.

СОКРОВИЩНИЦА МЫСЛИ: Е. Вахтангов о режиссёрской и педагогической работе (9)

Отрывки из дневников и репетиционных протоколов русского советского режиссёра и театрального педагога Евгения Вахтангова (1883—1922). Публикация посвящается 100-летию со дня его рождения.

И. ВЕЙСАЙТЕ — Любить театр, верить в его будущее (14)

Литовский театровед И. Вейсайте беседует о современном театре, в частности об актёрском мастерстве и проблемах его преподавания с профессором М. Кнебель и двумя выпускниками руководимой ею творческой лаборатории — главным режиссёром ТЮЗа Латвийской ССР им. Ленинского комсомола, заслуженным деятелем искусств Латвийской ССР А. Шапиро и главным режиссёром Ленинградского ТЮЗа им. А. Брянцева, народным артистом РСФСР З. Корогодским. Статья из литовской газеты «Литература из мена» приводится в сокращении.

Ю. ТОНТС — Возможности и результаты. Сезон 1981/82 в Театре драмы (55)

В обзоре сезона 1981/82 г. критик уделяет внимание следующим спектаклям Таллинского ГАТ драмы им. В. Кингисеппа: «Эльзе, принц Фиванский» Л. Промет, «Вдова полковника» Ю. Смуула, «Дом, наполовину мой» А. Соколовой, «Мандрагора» Н. Маккиавели, «Вдовы» А. Кергеша, «Злая принцесса» А. Кигтберга, «Вирусный певец и Койдула» А. Ундла-Пылдыя, а также начавшему в этом сезоне свою подлинную сценическую жизнь «Лежебоке» Х. Раудсеппа. Автор считает сезон удавшимся, особо высоко оценивая работу М. Микивера над «Вирусным певцом и Койдулой».

МУЗЫКА

И. РЮЮТЕЛЬ — О синкретизме и народной музыке (24)

Обзорная статья о состоявшейся в октябре 1982 г. конференции по вопросам финно-угорской народной музыки.

Три вопроса Кальё Пылуу (32)

Вопросы, заданные Ю. Хайном художнику Кальё Пылуу, поясняют относящиеся к предыдущей статье иллюстрации, сделанные в экспедициях Художественного института.

Как создается оперный спектакль (46)

За круглым столом редакции после премьеры «Кармен» в ГАТ «Эстония» состоялась встреча с постановщиком Арне Микком, дирижером Эри Класом и исполнителями заглавных партий Марикой Ээнсалу (Кармен) и Хендриком Круммом (дон Хозе). В ходе беседы были затронуты и общие проблемы, присущие работе над оперными спектаклями.

«О звучащем порочном круге» II — Гуннар Грапс (71)

К обсуждению состояния рок-музыки в нашей республике подключается художественный руководитель завоевавшего всесоюзное признание рок-ансамбля «Магнетик-Бэнд». Г. Грапс утверждает, что былая восторженность, сопутствующая своеобразной рок-музыке, родившейся в Эстонии на основах прочной традиционности, действительно имеет склонность к угасанию, и объясняет это явление противоречиями между возрастными поколениями как музыкантов, так и публики, нерешительностью и осторожностью организаторов концертной деятельности, негативной предрасположенностью к рок-музыке представителей старших поколений, вершащих судьбами молодежных устремлений.

Р. ПЫЛДМЯЭ — Ида Томсон (Якобсон) — эстонская певица и постановщик минувшего столетия (83)

Автор статьи сделал попытку восстановить на основе сохранившейся переписки биографию сестры одного из лидеров движения периода эстонского возрождения К. Р. Якобсона Иды Томсон. Раскрывается тяжелая судьба И. Томсон — обучение вокальному искусству в Петербурге и Париже (у П. Гарсиа-Виардо), выступления в Петербурге и Эстонии, успешная постановочная работа в Петербургском эстонском благотворит-

тельном обществе, расторжение брака с композитором Александром Томсоном, семейный разлад и прогрессирующее психическое заболевание, что завершается окончательным разрывом с семьей и родиной в 1899 г., дальнейшие следы о ее судьбе затеряны.

КИНО

Ю. ААЛОЭ — О венгерском киночуде, Иштване Шабо и «Мефистофеле» (63)

Обзорная статья о современном венгерском художественном фильме на базе творчества режиссёра И. Шабо и в особенности его фильма «Мефистофель». Подчёркивается, что в Венгрии кино — один из ведущих видов искусства как по воздействию на публику, так и по жизненности поднимаемых им проблем.

Я. РУУС — Король и пастух (О структуре позднего дебюта) (67)

Рецензия на документальный кинопортрет генерал-майора в отставке Карла Ару «Генерал Ару» (сценарист и режиссёр В. Калласте, оператор А. Руус, «Таллинфильм» 1982). Рецензент, дающий фильму положительную оценку, увенчивает анализ его структуры выводом, что в десятиминутную ленту удалось вместить обширный материал благодаря умелому сочетанию двух различных текстовых решений (80-летний юбилей генерала и экскурс в его детство).

Х. ЛУЙК — О документальном фильме «Руя» (69)

Рецензия на документальный фильм «Руя» (сценаристы П. Урбла и А. Руус, режиссёр П. Урбла,

оператор А. Руус, «Таллинфильм» 1982). Автор отмечает, что в кинозаписи всего лишь одного концерта ансамбля «Руя» создателям фильма удалось зафиксировать высокий творческий потенциал его нового состава.

М. СООСААР — Канадские кинопечатления (72)

Путевые заметки о Канаде известного сценариста, режиссёра, оператора документального и художественного кино и автора телевизионных передач. Тема — киноэкран Канады, деятельность Канадской национальной кинослужбы, фильмы Нормана МакЛарена, канадское телевидение.

РАЗНОЕ

ДИАЛОГ: Юло Туулик — Сирье Эндре (35)

Писатель и публицист Юло Туулик и заведующая отделом публицистики нашего журнала Сирье Эндре ведут разговор о проблемах восприятия искусства.

К. ХАЛЛАС — Эдгар Дега и изменяющееся изображение (96)

Свою краткую статью автор посвящает творчеству французского живописца и графика, одного из виднейших представителей импрессионизма Эдгара Дега (1834—1917).

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. FEBRUARY 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

H. SAARM. Drama students ask — Ants Eskola answers (2)

Ants Eskola, the People's Artiste of the USSR paid a visit to the Drama studio of the Tallinn State Conservatory. We publish here the conversation that took place between him and the students in which the renowned actor recollects his past career and explains his methods and ethical principles. In March, 1983 A. Eskola will celebrate his 75th birthday.

THE TREASURY OF THOUGHT: Y. Vakhtangov (9)

On the 100th anniversary of the birth of Yevgeni Vakhtangov (1883—1922), Soviet Russian director and drama teacher, the excerpts from his diaries and rehearsal notes will be printed here.

I. VEISAITE. To love the theatre, to believe in its future (14)

The Lithuanian theatre critic I. Veisaitė had a talk with A. Shapiro, the chief director of the State Youth Theatre of the Latvian SSR, the Merited Artiste of the Latvian SSR, Z. Korogodski, the chief director of the Leningrad Bryantsev Youth Theatre, the People's Artiste of the Russian SFSR, and Professor M. Knebel who conducts a studio dealing with directing and producing (and in which the two directors participate). They discussed the problems connected with the modern theatre, paying special attention to those connected with professional acting and teaching. This is an abstract of an article from the Lithuanian newspaper *Literatūra ir menas*.

Ü. TONTS. Potentialities and results. Season 1981/82 at the Drama theatre (55)

In this survey of the season of 1981/82 at the Tallinn State Academic Drama Theatre the author examines the following productions: L. Promet's *Else, the Prince of Thebes*, J. Smuul's *The Colonel's Widow*, A. Sokolova's *The House Partly Owned by Me*, H. Machiavelli's *Mandradora*, A. Kertész's *The Widows*, A. Kitzberg's *The Naughty Princess*, A. Undla-Pöldmäe's *The Bard of Viru and Koidula* and H. Raudsepp's *The Slug-gard* which had its real stage-life during that season. The critic regards the season as having been a successful one, acclaiming the work of the chief director Mikk Mikiver at the play *The Bard of Viru and Koidula*.

MUSIC

I. RÜÜTEL. On syncretism and folk-music (24)

An account of the conference on Finno-Ugric folk-music from October, 1982.

Three questions put to Kaljo Põllu (32)

The artist Kaljo Põllu answers three questions put to him by J. Hain giving some explanation of the illustrations contained in the previous article which have appeared as the result of several expeditions organized by the State Art Institute to the areas of different Finno-Ugric nationalities.

How to produce an opera (46)

After the first night of the opera *Carmen* on the stage of the State Academic Theatre Estonia, the editor asked the producer Arne Mikk, the conductor Eri Klas and the leading singers Marika Eensalu (*Carmen*) and Hendrik Krumm (*don José*) to discuss the new production of *Carmen*. Some problems of a more general nature will also be dealt with.

On musical vicious circle (II) — Gunnar Graps (71)

The discussion about rock music in this country will be continued by Gunnar Graps, the leader of the rock group Magnetic Band well-known all over the Soviet Union. G. Graps says that the inspiration which prevailed in Estonian rock music imbued with a strong sense of tradition and originality is disappearing. He suggests that the causes might be a split between different generations of rock musicians, which is also true about the audience, and the organizers' caution because of the worked-up rock audience, and the insufficient knowledge of rock music among older people who are very often the decision-makers in the music for the young people.

R. PÖLDMÄE. Ida Thomson (né Jakobson) — an Estonian singer and theatre director from the last century (83)

The author of this article has tried to reconstruct the biography of Ida Thomson (b. 1855), a sister of one of the leaders of the Estonian national awakening movement C. R. Jakobson, mostly from

her correspondence. The author describes I. Thomson's tragic fate — her musical studies in St. Petersburg and in Paris at P. Garcia-Viardot, her appearance as a singer in St. Petersburg and Estonia, her successful career as a theatrical producer and director in the St. Petersburg Estonian Charity Society, a broken marriage between her and the composer Alexander Thomson, a discord in the family and a deepening nervous illness which led to her departure from her homeland and family in 1899. Her Further fate is unknown.

CINEMA

U. AALOE. A marvel in Hungarian cinema. István Szabo and his Mephisto (63)

An account of the modern Hungarian feature film written in the light of the work of I. Szabo and his *Mephisto*. The reviewer points out that cinema is one of the leading arts in Hungary considering the influence it has on the audience and the problems which it deals with.

J. RUUS. The king and herdboy (a structural analysis of a late debut) (67)

A review of the documentary film portraying the retired major-general Karl Aru *The Herdboy and King* (script and direction — V. Kallaste, camera — A. Ruus, the Tallinnfilm studio, 1982). The reviewer, approving of the film, analyses its structure and shows that owing to the juxtaposition of two different textual meanings (the celebration of the major-general's 80th birthday side by side with his childhood reminiscences) the 10-minute-long film is rich in its implications.

H. LUIK. A rustproof Ruja documentary (69)

A review of the documentary film *Ruja* (script-writers — P. Urbla and A. Ruus, director — P. Urbla, cameraman — A. Ruus, the Tallinnfilm studio, 1982). The reviewer states that the filmmakers, by shooting one of Ruja concerts, have succeeded in recording the best performance of the group in their new line-up, and in conveying their mentality.

M. SOOSAAR. The impressions from Canada (72)

The author, a well-known script-writer of documentary and feature films, director, cameraman and a writer of telecasts relates his impressions from Canada on the following topics: Canadian cinema, the work of the National Film Board of Canada, the films of Norman McLaren, and Canadian television.

MISCELLANEOUS

DIALOGUE. Ulo Tuulik — Sirje Endre (35)

The writer and journalist Ulo Tuulik and the chief of the social-political department of this journal Sirje Endre discuss art reception problems.

K. HALLAS. E. Degas and "movable pictures" (96)

This is a brief treatment of the work of Edgar Degas, the French painter and draftsman, one of the most important representatives of the Impressionists.

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

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pikk t. 73. Ladumisele antud 15. 12. 1982. Trükkimisele antud 24. 01. 1983.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud trükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,2. MB-01436. Tellimuse nr. 4205. ЕКР Keskkomitee Kirjastuse trükikoja, Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 17 000.

Сдано в набор 15. 12. 1982. Подписано к печати 24. 01. 1983. Бумага 70×100/16. Печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,2. Заказ 4205. МБ-01436.

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

Kui major Muybridge 1882. aasta sügisel Prantsusmaale sõitis, ootas teda «kogu Pariis» — teadlased, kirjanikud, kunstnikud, muidu uudishimulikud. Koguneti kunstnik Meissonier' ateljeesse Malherbe'i bulvaril, kus Eadward Muybridge esmakordselt laiemale avalikkusele «liikuvat fotograafiat» demonstreeris — rida momentvõtteid hobustest, mille järjestikune demonstreerimine hobused galopeerima pani. Külaliste hulgas oli ka Edgar-Hilaire-Germain Degas. Tema sattumine sinna polnud juhuslik. Juba siis, kui enamik kunstnikke fotograafiales põlastusega ülalt alla vaatas, hakkas Degas asja vastu sümpaatiat tundma.

1880. aastad olid impressionismi tippaeg, ja just neil aastail täiustus ning sai fotokunstis valdavaks momentvõte, millega saadi üle «surnud poosist», pildistatav ei jõudnud enam poosis väsida, tarduda. Seda värskust otsisid ka impressionistid. Ja nagu impressionistide maale, nii ei tunnustatud algul ka momentvõtte kunstilist väärtust. See tundus kole, kuna oli ilustamata. Kui Meissonier, tunnustatud hobusemaalija, esmakordselt Muybridge'i hobusepildid kätte võttis, väitis ta, et aparaat valetab — niivõrd erines hobuse liikumine sellest, mida tunti kõigi aegade maailmaklassika kaudu.

On loomulik, et fotograafia paelus impressionistidest kõige rohkem Degas'd — suurimat analüütikut ja realisti nende seas. Ega ta ise end öieti impressionistiks pidanudki. Maastikumaalijatesse — päikesetõusu ja lehekahina püüdjatesse — suhtus ta üleoleva ironiaga. Täpsus ja selgus olid tema jaoks peamised. Suurim autoriteet oli talle Ingres, järjekindlaim akademist, ja Manet'lt õppis ta maalima nii, nagu elus tegelikult on, mitte aga nii, nagu tundub. Liikumise olemuse edasiandmine oli Degas' otsingute eesmärk algusest peale. Nii nagu esimeste «liikuvate» fotode objektideks olid hobused ja tantsijannad, nii said ka Degas' loomingu kesksed teemad ratsutamine ja ballett. Veel enne Muybridge'i demonstratsiooninemisi maalib ta rea hipodroomistseene, kus ta hobuseid grupeerides püüab rütmi abil luua liikumise kestuse illusiooni. Teda huvitavad sõitude vaheajad oma vaba liikumisega. Ka baleriinide puhul ei näe me säravaid esietendusi, vaid proovisaale ja tantsuklasse oma näilise kaootilisusega; mitte efektseis poosides prima-balerine, vaid lobisevaid, haigutavaid, paelu siduvaid ja samme õppivaid harjutajaid. Ka siin otsib Degas liikumise iseloomulikkust, tüüpilisust.

Degas on vaatleja, jälgija. Ta ei sekku. Ta on kaamera käima pannud ja fikseerib. «Külmalt objektiivne» on maal «Baleriin fotograafi juures» (1877—1878, Puškini-nim. Moskva Kujutava Kunsti Muuseum). Degas on ennast fotograafiaga samastanud. Teda ei huvita mitte niivõrd baleriin, kuivõrd tema fikseerimise objektiivsus. Äärmiselt ebaõnnestunud püüdliku poosi maalib Degas halastamatult täpselt, ebardliku behahoiu tõttu on ilusast baleriinist saanud monstrum.

Maalikunsti objektiviseerumine oli aja märk. Kompositsioonis saab kõik võrdse tähenduse, miski pole enam nõnda palju väärt, et seda ei võiks eesistuja seljaga varjata või pildi raamiga välja lõigata. Kunstnik astub alla eliitpositsioonilt, laval toimuvat ei jälgi ta kõrgelt loozist, vaid istub kuskil seitsmendas reas; ta ei võta paraadi vastu, vaid tungleb rahvasummas. Kui vaja, ohverdatakse maalides hobuse jalad ja pool vankrit.

Impressionistidest said osalised kõiges selles, mida nad maalisisid, ja ka vaatajal tekkis osaleja illusioon. Kogu eelnevas maalikunstis polnud see oluline. Efekt, mis oli raskesti saavutatav teatris, kuid sai jõudsa arengu filmikunstis. Impressionistlikus kompositsioonis arenes ka teine, kinematograafias hiljem ohtrat kasutamist leidev võte — terviku asendamine detailiga, suure detaili ja terviku üheaegsus. Algimpulss pärineb muide Jaapani gravüüridelt. Parim näide Degas'lt on «Kohvikulauljanna», maal mustast kindast.

Näiline dokumentaalsus sai kunstis eesmärgiks. Kõik ümbritsev tundus juhuslik, mööduv, ebapüsiv. Degas' puhul oli näilisuse taga oskuslik komponeerimine, täpne arvestus, temaga seoses räägitakse küll maali režissuurist, küll kaadrikompositsioonist. Kõik see pole juhuslik. Degas' looming kannab ilmseid aja märke. Masi-naajastu tehniline progress purustas traditsioonilise ettekujutuse maailmast kui millestki kindlast ja püsivast, pani tunnetama kõige mööduvust, kaduvust ajas, lõpetatuse asendas lõpetamatus. Ajastu, mis pani liikuma auruveduri, pani liikuma ka liikumatud pildid. Nii fotograafias kui maalikunstis.



E. Degas. Ratsavoistlustel. Mõõdumine tribüünist. 1869—70, Osa.



72

ERKI OÕPPEKSPEDITSION 1980. A.

TÖÖ NR. 133

HÕPPEET - LAPSE KANDMISEKS KÕOS HÄLLIGA

ASUKOHT - UDMURDI ANSV. HALOPURGINSKI RAJ.

SÕRJEZSURI KÜLA

VALMISTAS JEGOROVA JEVDOŪRA 1975. A.

MATERJAL - TIRI UD'LONGAIA VILLASELE RIDELE

JONISTAS - R. TREIMUT 1980. A. 23. JUUNI