

ENSY Kultuuri-
ministeeriumi,
ENSY Rääkliku
Kinokomitee,
ENSY Heliloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
ENSY Teatriühingu
ajakiri



5

/1985

5 / 1985

mai

IV aastakäik

Esikaanel Aarne Üksküla (orelimeister Jaan Prii) O. Neulandi filmis «Reekviem».

O. Vasema foto

Tagakaanel kaadrid M. Soosaare filmist «Mängutoos Manilaiul».



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 KULДАР RAUDNASK

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

Peatoimetaja asetäitja

Vallo Raun, tel. 66 61 62

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel. 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 44 54 68

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 44 31 09

Filmiosakond

Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel. 44 31 09

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel. 44 54 68

Fotokorrespondent

Alar Ilo, tel. 42 25 51

KUJUNDUS: MAI EINER

SISUKORD

TEATER		
	VASTAB HENDRIK ALLIK	5
Kristel Pappel	MARI LILL. ELL	28
	NÄIDENDIST JA NÄIDENDIVÕISTLUSEST (<i>Intervjuud A. Liivese, T. Kalli ja M. Tiksiga</i>)	42
	VABARIIKLIKEL NÄIDENDIVÕISTLUSTEL AUHINNATUD TEOSSED (1945–1984)	48
Jänkimees	TIPP-TEOSTEST JA TIPP-ARVUSTUSEST	49
Marina Otšakovskaja	MELPOMENE NUKKER NAERATUS (<i>Märkmeid vene nõukogude tänapäevakomöödiast</i>)	52
	TEATRIGLOBUS	84
	TEATRIKUNSTI VABARIIKLIKUD AASTAPREEMIAID	85
Heino Gustavson	TALLINNAST MAAILMA TEATRIAJALUKKU	86
MUUSIKA		
Avo Hirvesoo	RAHUMÖTTEID (<i>Artur Kapi rahusümfooniale mõeldes</i>)	18
Tiia Järg	MATI KUULBERG — PUHKPILLIKVINTETT	67
Roman Matsov	KOKKUPUUTED SOSTAKOVITSIGA	75
Ingrid Rüütel	ÜHEKSA TUHANDE AASTANE MUUSIKA — AJALUGU JA PERSPEKTIIVID	80
KINO		
Lion Feuchtwanger	AVALIK KIRI SEITSMELE BERLIINI NÄITLEJALE (<i>Rubriik «Mõttevaramu»</i>)	13
Aune Unt	SERGEI BONDARTSUK (<i>Rubriik «Kes?»</i>)	33
Jaak Lõhmus	NUKUMAAILMA IMELIK ÜÜ (<i>Nukufilm «Imeline nääriöö»</i>)	40
Tarmo Teder	RINGRAJAPILOODID (<i>Telefilm «Ringrada»</i>)	41
Valeri Kitšin	MINEVIKU JA MÄNGU KUMAL (<i>Debüüdid nõukogude filmikunstis 1970. aastatel</i>)	56
Kuldar Raudnask	AVAVEERG	3
Aino Kartna	«ESTONIA» LAEMAAL	96

♦HAAVATUD LINNUD♦ (lavastaja N. Gubenko).



♦KAKSKÜMMEND PÄEVA ILMA SÕJATA♦ (lavastaja A. German).



Nelikümmend aastat tagasi lõppes seni inimkonna suurim heitlus. Nõukogude rahvale oli see Suur Isamaasõda; mõni kuu hiljem jõudis lõpule ka relvavõitlus, mida me nimetame Teiseks maailmasõjaks. Pärast võitu fašismi üle oli maailm muutunud. Sotsialism ei valitsenud enam ühel kuuendikul maakeral, vaid tekkis juba rahvaste ja riikide liit, keda ühendavad sotsialismiideaalid.

Nagu ikka, kui meenutame ajaloo murranguhetki, küsitakse vahel: aga selle hind? Aga ohvrid? Ohvrid olid tõepoolest rängad. 50 miljonit inimelu, sellest 20 miljonit nõukogude inimest. Ja ehkki ajalugu on selle poolest julm, et ta ei küsi kunagi ohvrite hinda, saab siin meie jaoks olla ainult üks tõde ja üks käitumisnorm. I g a ü h e mälestus, kes langes parema tuleviku eest (ja seega ka nende eest, kes ellu jäid), peab olema meile püha.

Kuid suurtel arvudel on omadus, et nad mõjuvad rohkem mõistusele ja vähem tunnetele. Suurte arvude kaudu ei jõua meieni ü h e inimese traagika, ü h e inimese maailm sulab kokku miljonite saatusega. Aga et mõista õigesti maailma ja ajaloo kulgu, selleks peame suutma mõista ka ühte inimest selles maailmas. Ja siin saab meid aidata peale iseenda ainult kunst. Nõukogude kunst ongi seda teinud, ja viimasel ajal üha mõjuvamalt. Bõkavi ja Astafjevi, Bondarevi ja Baklanovi, Kuusbergi ja Peegli teosed sõjast ei korda meile ainult niigi teada tõde, et sõda oli julm nähtus. Nad püüavad näidata tavalist inimest sõjas — nii tema suurust kui ka väiksust, nii seda, mida inimene suudab, kui ka seda, mis käib talle üle jõu. Ning loomulikult ei ole need raamatud kirjutatud kunagiste sündmuste kroonikana, vaid nad tahavad öelda midagi olulist meile, rahuaja inimestele. Ja samuti tulevikule. Arvatavasti sellepärast ongi nende kirjanike teoseid üsna sageli kasutanud ka film ja teater.

... Lugesin hiljuti uuesti läbi Juri Bondarevi romaani «Kallas», samuti vaatsin selle järgi tehtud filmi. Ütlen kohe, et film meeldis vähem kui romaan. Nagu varemgi vahel, kui filmi aluseks on kirjandusteos, oli siingi ekraanil üht-teist mahendatud, midagi «silutud». (Miks näiteks oli vaja ebameeldivast kirjanikust Samsonovist teha mingi süütu kommersant?) Kuid peamine pole selles. Nii romaanis kui ka filmis (viimases küll vähem) vastandatakse kahte inimest, kahte käitumislaidi sõjas. Ühel pool egoistlik, robustselt laiutav, barbaarne seersant Meženin, kes on valmis talle juhuslikult ettesattunud tüdrukut vägistama ja relvituid sõjavange maha laskma. Ja samas nii sisemiselt kui ka väliselt alati korrektne, tasakaalukas ja hulljulge leitnant Knjažko — suure sõja tõeline rüütel. Mind vapustas filmi lõpukaader: leitnant Knjažko läheb — keegi peale tema ei olnud selleks valmis — rumalaid saksa poisikesi päästma, aga ometi leidub vaenlaste hulgas lurjus, kes tulistab valge rätikuga läheneva Knjažko surnuks. Nii et ikkagi aitäh filmile, mis ütleb: humanismi eest tuleb võidelda, humanism nõuab ka enda ohverdamist!

See julm sõda, mille nõukogude rahvas 40 aastat tagasi võitis, oligi sõda humanismi eest, sõda barbaarsuseta tuleviku eest.

Tahtsin nendele mõtisklustele juba punkti panna, kui ajalehes «Pravda» ilmus Tšõngõz Ajtmatovi artikkel. Ta kirjutab: «Me purjetame XX sajandi murede, lootuste ja kahtluste ookeanil, otsides uue maa rannikut. Ja see on leitud. See on tohutul rahvarohke rannik. Selleks rannikuks on uus, sündiv inimvaim, uus, ajalooline eetika ja moraal, uus, ülemaailmne humanism, mille põhimõte kõlab: vähe on sellest, et sa ei tapa, üldise julgeoleku ja põlvkondade enesesäilitamise kaalutlustel sa ei tohi mõeldagi tapmise kategoorias.»

Kas ainult ilus unistus? Tahaksin loota, et mitte.

KULDAR RAUDNASK

*Hendrik Allik oma kodus 11. märtsil 1985.
P. Sirge foto*



Me tahtsime intervjueerida üht teatrikülastajat, mitte-erialainimest. Hiljuti sain aga päris üllatavaid andmeid. Tuleb välja, et teie isikus on mul au küsimusi esitada eesti kõige vanemale elavale teatrikriitikule.

Siin te küll eksite. Kriitik oli näiteks kadunud Andresen. Ega mina ei ole kriitik — mitte mingilgi määral. Tollal olid toimetuste koosseisud väiksemad. Meie olime «Töölise» juures neljakesi — kõigest tuli kirjutada. Siis oli aeg ka C. R. Jakobsoni ainult 40 aastat edasi läinud — teate ju, vanas «Sakalas» võis üks mees kirjutada täna põlluharimisest, homme koolikorraldusest ja ülehomme valla volikogude valimistest. 40 aastat hiljem pidi iga endast lugupidav ajaleht juba ka teatrist juttu tegema. Sai siis proovitud, 1922—23, õige mitme nime all. Noorest peast on inimene julgem; kui praegu pakuks keegi teatriarvustust kirjutada — ei võtaks vist ette küll. Me muidugi ei arvanud endid siis ka mingiteks asjatundjateks, ega mina üksi, ka Paul Keerdo, Lauristin, vana Otto Münther, kes siis veel elas, kirjutasid teatrist — kõik varjunimede all. Siis olid igal toimetusel teatris ametikohad. «Estonias» olid meil need «Päevalehega» kõrvuti, niisiis Adsoniga. Ja mõnikord, isegi üsna tihti, käis tema asemel etendusel Marie Under tütreaga. Harjusin tasapisi selle meeldiva ja väärrika naabrusega, mõtlen nimelt kahte viimast.

Kas vestlesite ka?

Noh, seda paari sõna, mis me aeg-ajalt vahetasime, ei saa ehk vestluseks nimetada. Mina ju teadsin, kes ta oli, aga tema vaevalt võttis vaevaks tähele panna või välja uurida, kes ta naaber oli või keda õieti esindas. Aga ma tahtsin siiski rääkida neist ametitoolidest ajakirjanike ja kriitikute tarvis. See oli ju reklaam ja see oli ka vana teatritraditsioon. Ma olen kuulnud ja lugenud, et nüüd ei pidavat kriitik enam teatrile ligi pääsema; jah, vanasti oli see asi küll iseendastmõistetav, igal väljaandel oma alatine kindel koht, selle jaoks oli toimetuses vastav teatrikaart. Linnapeal oli ka oma kindel koht ja politseimeistril ning tsaariajal ka kuberneril... Mul on mulje jäänud, et sääraseid priipääsmeid oli sel ajal üldse rohkem. Muidugi mõista ka kolleegidele teistest teatritest. Aga teatrid elasid ära, vähemalt väiksema dotatsiooniga kui praegu. Teatripilet oli see-eest suhteliselt kallim kui praegu. Kehvemal inimesel oli ikka raskusi näitemängu peale nii palju raha kulutada. Kuid «Estonias» korraldati iga nädal ka rahvaetendusi, need olid jälle odavamad. Harilikult anti rahvaetenduseks selline tükk, mida oli juba küllalt mängitud. Aga oma laadilt võis see olla igasuguse repertuaari hulgast, ei pruukinud ainult n-õ rahvatükk ega kerge palagan olla.

Mis teatris veel tollest ajast tänaseni muutunud on?

Teil on õnnelik juhus intervjueerida tõesti üht keskmist teatriskäijat. Ma ei ole igapäevane käija. Ma ei pea end sugugi asjatundjaks ja mu arusaamistes on kindlasti palju subjektiivset. Pealegi, kui silmavalgus jääb tuhmimaks, siis ajutegevus ju ka — värvid jäävad tuhmimaks.

Saali poolt vaadatuna teevad laval teatrit autor ja näitleja. Oletavasti on ka lavastaja või näitejuht, kuid see kuulub juba rohkem kõõpooarele, kelle tööd harilik teatrikülastaja ei oska hinnatagi.

Vanasti olid Tallinna teatrid, eeskätt «Estonia» ja 20. aastate alguse Draamateater, näitlejateatrid. Mindi vaatama oma lemmikuid, mindi sellepärast, et täna õhtul mängib Paul Pinna, et täna õhtul mängib Erna Villmer. Või Alfred Sällik või mõni teine. Hiljem torkas Põldroos Töölis-teatris lavastajana rohkem silma, kuid ka selle teatri hea menu oli rohkem tingitud headest näitlejatest, näiteks Aleksander Teetsovist, eeskätt aga Ruts Baumani omapäraselt koloriitsemast kujust. Praegu peaks ju näitlejatase olema kõrgem kui varem — on teatrikoolid, spetsiaalne haridus, elus peaks ju kõik aina paremaks minema. Üldine, n-õ keskmine tase küllap ongi parem. Aga momendil pole ehk nii eredaid talente, nagu olid Pinna, Lauter, vana Laur, noor Villmer, Karm, Eskola.

Muidugi on teatris näitleja, autori ja lavastaja järel ka neljas kompo-

nant — publik või saal. Nii palju, kui mina näitleja tööd ette kujutan, mõjub seda palju saali reageering. Võib-olla selles hea näitleja võlu saladusi ongi — saavutada saaliga õige resonants.

Praegu on minu meelest kehval järjel komöödia. Aeg on üldse tõsimeelne, palvevannelik. Ei mõelda, et tuleks sisse panna ka seda, mis elevust tekitab, tähelepanu tõmbaks. Vanasti teadis iga kõnemees, et rahva poole pöördumises peab olema sees ka mõni vallatus või terav torge või anekdoot, mis tähelepanu köidaks. Nii ka teatris. Tollal käidi tekstiga vabamalt ümber. Mõni poliitilise või olmelise iseloomuga päevakajaline vihje pidi ikka sees olema. Näiteks see, et nüüd Draamateater jälle läbi jookseb või et seal mingi toru lõhkes, oleks järgmisel õhtul kohe etendusse sisse torgatud. Operetis oli see eriti kombeks. Pinna oli sel alal väga osav ja Lüüdik polnud ka just vaene... Kas nüüd pole näitlejal kombeks teksti puutada? Võib-olla varem sellepärast oligi (eriti) operett särtsakam. Ja igasugused ajakajalised tänapäevatükid ju eluvsest nende ümber ainult võidaksid — võidaks teater ja autor ja vajalik teema. Nojah, vanasti olid varblased suuremad, lumi valgem ja päike eredam, aga «palvevannelikkust, vennastekoguduse» ellusuhtumist on ikka hirmus palju, olgugi et me oleme ateistid. Publik hindab head sõna. Ega publik halvemaks ole läinud.

Kas Teie sõjaaegses ametis tuli ka kokku puutada teatriinimestega, Jaroslavl'i ansamblist näiteks?

Nõukogude Liidu tagalas oli põgusalt kokkupuutumist Pinna, Lauteri, Põldroosi, Irdiga. Eesti korpuse poliitosakonna ülemana tuli reguleerida natuke Kunstiansambli ja ka vene rindebrigaadide marsruute — mis järjekorras nad väeosi külastavad. Aga ega see, mis nad sel ajal teha ja pakuda said, ei olnud see kõrge teatrikunst, nagu seda mõistavad mõned tänapäeva kriitikud või midu targad olla tahtvad teatritegelased. Rohkem, nagu öeldakse, divertisment — laul, tants, vahel mingi sketš. Minu kogemuse kohaselt läksid paremini ja olid eriti oodatud just need kavad, mis polnudki otse sõjateemaga seotud. Sõduril on kaevikust vahel hädasti vaja teise miljõe saada. Sõjamees tahab tihtipeale unustada, tuletada meelde kodu, armastust. Isegi sentimentaalsed laulukesed mõjusid hästi. Minu meelest on see psühholoogiliselt arusaadav.

Kunsti funktsioonid — teie silmis? Mida peate neist tähtsamaks?

Kõigepealt — kunst on ju väga vana, nagu te teate, ja sellisena tekkinud inimeste ürgsest soovist midagi väljendada. Aga inimeste tahtmised on nähtavasti mitmesugused. Sellest ehk ka kunsti mitu funktsiooni. Kui üks lavastus, üks teater mulle ei meeldi, ega siis pruugi tingimata lavastus ja teater süüdi olla. Võib-olla oleksin pidanud sel õhtul minema teise teatrisse, ehk hoopis kinno või kohvikusse, ehk hoopis istuma kodus. Me räägime palju kunsti kasvatavast funktsioonist. Ilmselt on vaja inimeselast ja ühiskonna liiget tööpoolest kasvatada, aga kas see kasvatamine ikka sisuliselt õnnestub, kui me kogu aeg ühtesoodu ühtede ja samade sõnadega loitsime? Kasvatus kasvatuseks, aga ma arvan, et ka tänapäeval, kaasaja närvilises elus ja ajas, võiks kunst vahel inimest argipäevast, tema oma miljөөst välja viia, aidata jõudu koguda ja ka lõbutseada. Inimese meel on muutlik, vahel tahab ta soolast, vahel magusat.

Nii et teie ise ei eelista üht kindlat žanri või temaatikat: lõbusat—tõsist? Kaas- aega—klassikat?

On olemas nähtavasti üldinimlikud probleemid, mis on mõistetavad või puudutavad igal ajal, hoolimata sellest, et teos on kirjutatud hoopis teistsugustes ühiskondlikes formatsioonides. Sophoklese «Kuningas Oidipus», Shakespeare, Gogoli «Revident»... Neid on kahtlemata huviga vaadanud kõige erinevatesse ühiskonnakihtidesse kuuluvad inimesed. Koguni Nikolai I olevat ju «Revidendi» esietendusel öelnud: «Hy, всем досталось, а больше всего мне.» Selliseid näidendeid on vaadatud enne meid, vaadatakse praegu ja vaadatakse ka kauges tulevikus. Kunst on ikka kunst. Peaasi, et on autoril andekalt nähtud!

Tänapäev teatris? Teatris võib ka ajalehte lavastada, aga siis ta peab olema huvitavalt tehtud (nagu «Laudalüürika»), huvitavamalt kui ajaleht ise või TV, kust me samasugust informatsiooni iga päev saame. Teatris võib

vist üldse igas asja teha, peasi, et oleks huvitava. Juba Lenin ütles ja eks enne Leninit ütles Marx ja enne Marxi veel keegi, et kõik žanrid on head peale igavate.

Nii et teater elu peegeldajana, ajalehe lavastajana võib vahel elu ka kriitilise pilgu läbi vaadata? Teie kui poliitiku, kui ideoloogi arvamus?

Vanajumal loonud maailma kuue päevaga, seitsmendal puhkas ning imetles oma kätetööd. Ja piiblis on siinkohal öeldud, et tal oli sellest hea meel. Jumala mõtted on muidugi äraarvamatud, aga meie leiame ikka, et selles maailmas on ka palju puudusi. Kirjanduselt ja teatrilt nõutakse positiivset kangelast, aga seda anda on kõige raskem. Ega siis need positiivsed inimesed nii väga silma paista. Tänaval on korraga tuhat inimest, üks joodik lärmas — silma paistab tema. See on elu. Ega paljas sõnadega loitsimine aita. Meil on mõnikord see häda, et me ei jõua end ära kiita. Mõtlemisaparaat ei ole kunagi suutnud nii palju kiitust vastu võtta, kui mõtlematu propagandaaparaat on suutnud seda produtseerida. Aga ütlege mulle, kes on «Vaikeses Donis» positiivne kangelane? Või «Sõjas ja rahu»? Ja ega me vist vana Andrest ka positiivseks kangelaseks pidada ei saa? Tammasaarel on ta ju pisut teisiti kirjast: Andres, kes ennast kuivaks ja tigidaks orjas, oma naised ära piinas ja oma lapsed kodust ära heidutas... Kuid vaatamata trafaretse positiivse kangelase puudumisele on nii «Vaikne Don», «Sõda ja rahu» kui ka «Tõde ja õigus» suurte kirjanike suured teosed ja sellistena väga positiivsed oma mõjul. Muide, seda selget positiivsust on aeg-ajalt varemgi nõutud. Pole viga, elu kustutab need eluvõõrad nõudmised ikka ja alati maha. Albikära Antsu lugu teate? Suurt kunstnikku ei saa kellestki, ei kirjanikust ega teatritegijast, kes oma pead mängu ei pane ja ise ei otsusta, kuidas olla ja luua.

Aga kriitika tagasimõju? Teatrikriitika ja teatri vahekorrad?

Kriitikas on kindlasti kõige rohkem diletante, rohkem kui kirjanduses ja kunstis endas, ma mõtlen. Kes kõik kriitikat kirjutanud ei ole, näete, te ütlete, et isegi Hendrik Allik siin. Miks asi nii on? Kuidas mina sellest arusaan? Inimene on tahtnud väljendada oma mõtteid, sama hästi oleks ta võinud ka muust kirjutada — teater andis lihtsalt tõuke. Kui mõtted alati teatri poolt kavandatuga kokku ei lange, siis ei pruugi see olla näitlejate süü ega ka kirjutaja süü. Minul on ikka selline mulje jäänud, et näitleja ja lavastaja ei saa arvustusest midagi. Kui juba vanast ajast meelde tuletada, siis kes sisuliselt ja ilmselt ka suure asjatundmisega kirjutas, oli vana Mening, endine praktik. Ja oli tunda, et ta süda valutab. Kirjanikud — Raudsepp, Adson, Kärner jt — ju mingil määral teatriga kokku puutusid, aga kui palju nende retensioonid ka teatritele midagi andsid, ei oska ma öelda. Eks kriitik on ju degustaatori osas. Ja ta otsused on puhtalt subjektiivse maitse otsused. Kuid, nagu teada, vilunud degustaator eristab üsna veatult kvaliteetsema vorsti või kohvi kehvemast sordist. Aga kuidas maitsvat kohvi või vorsti täpselt teha, seda ta öelda ei oska, ei peagi oskama. Lõppude lõpuks — ükskõik, mis laadi või kui osavat butafooriat keegi sõnades ka ei loo, ikka kirjutab ta ju ometi sellest, kas meeldib või ei meeldi.

Veel loetakse nagu kohustuslikuks, et kriitik aitab publikut näidendi, lavastuse ideesse süveneda. Seda muidugi, juhul kui oletame, et kriitik on publikust targem... Kui sageli seda ette tuleb?

Kas publikul on alati õigus?

Publik on rahvas. Ma tean, vahel kardavad mõned ametimehed, et publik ei saa aru või et publik saab valesti aru. Aga rahvas ei ole neist sugugi rumalam, nad pole märganudki, et uus põlvkond on peale kasvanud, ja see on juba üsna tark publik. Nii võivad karta ja rääkida ainult vanad, ammu elust maha jäänud bürokraadid. Mis te naerate? Või kui seda räägib mõni noor, siis tahab see noor oma koha peal vanaks bürokraadiks saada. Maailma algusest on sellised olemas olnud! Ega nemad elu edasi ei vii. Seepärast ei maksa neile väga suhu vaadata. Ülemust peab muidugi austama, aga oma peaga tuleb ka ikka mõelda. Oma elu ei maksa nii väga mugavaks teha, et ei tüli, ei riidu...

Mõnikord on palju tüli ja riidu ka teatri ja kriitiku vahel, vähemalt solvumist. Aga need on ju n-õ avalikud elukutsed. Mis teie arvate oma elutarkuses?

Teatriinimesed on muidugi hellad. Aga kriitik ei tohi solvuda. Ma leian, see on loomulik, et näitlejad nii erutuvad, valesti mõistavad, haavuvad. Näitlejal on ikka väga närvesööv töö. Rohkem kui kriitikul. Kriitikul on jälle elukardetavam. Vanasti said kriitikud mõnikord peksta. Vähemalt vana Jaan Käerner väitis seda, ja tema ju tegeles ka pisut selle kriitikavärgiga. Vaat üks teatrirahvaga on see asi vist vastupidi kui vanasti rätsepapatel oli. Laitis keegi ajalehes mõne rätsepafirma toodangut, järgmisel päeval kutsuti lehemees ärrri, pandi firma kulul pealaest jalatallani riidesse ja peremees ütles: «Te, armuline härra, ei ole nähtavasti meie toodanguga tutvunud. Kandke, palun, veenduge, et meil on kõik parem kui konkurentidel...» Miks kriitik solvuda ei tohi? Ma saan nii aru, et kriitik peab teatud määral nagu arsti osas olema. Arst ei solvu haige peale kunagi, kui see kapriisitseb, kaebleb. Tema paneb diagnoosi. Ja kui haigele tema diagnoos ei meeldi, haige otsib abi mujalt, siis tema pakutud ravi muidugi ei aita. Aga solvuda pole siin midagi. Kui tahate mõnele teatrile kätte maksta, siis kiitke ta teine kord nii üles, et keegi sinna enam ei lähe.

Te olete läbi elu olnud teatrihuviline, kas teater ongi see lähim kunstidest?

Ei, lugeja olen ma rohkem. Üks 23 aastat on eluloost üldse välja langenud, kus pole teatri ligi pääsenud. Jah, raamatud on mulle lähimad olnud juba elusaatuse tõttu. Nagu meil Mulgimaal arvati: loeb inimene siis, kui tal muud paremat teha ei ole...

Tollal, kui mina kasvasin, oli maal olemas ju kolm liiki kirjandust: vaimulik, õpetlik ja lori (ilukirjandus). Ja suurimaks languseks peeti seda, kui inimesel enam muud kasulikumat teha ei ole kui lori juttu lugeda. Seda ma räägin sellepärast, et mina olen sundolukordades lugema hakanud, ei ole olnud mingit maast-madalast lugemisnälgat või sünnipärast austust raamatu vastu. Nagu mul pole elus ka mingit armastust olnud ametniku ja kantseleitöö vastu. Aga sadagi tööli on tulnud pool elu nühkida.

Nojah, minuga on olnud ka nõndaviisi, et mul oli kangesti hea meel, kui Lev Tolstoi ära suri. (Kole blamaaz muidugi sellist asja tunnistada.) Maal kogunesid naised talveõhtul kokku käsitööd tegema. Kes teab, kust need järjejutu-lisad «Sõda ja rahu» ja «Kreutzeri sonaat» nende kätte sattusid. Igatahes pandi mind ette lugema. Ilmatu pikk ju! 8—9-aastasele lapsele võrdlemisi arusaamatu. Trükk oli halb ja valgus oli halb. Kui ma siis kord kuulsin, et seesama krahv Tolstoi on surnud, mõtlesingi: väga hea, nüüd ta ei kirjuta enam nii pikki ja igavaid lugusid. Näide, kuidas inimene hindab kõike vastavalt oma kogemusele.

Ma tean, et teie juures on ka kirjanikud konsulteerimas käinud, näiteks revolutsiooniliikumise ajaloo asjus. Te olete siseretsensioone kirjutanud...

Nojah, mis neist rääkida, ei ole mulle need asjad alati usutavad tundunud, ei Mati Unt oma stsenaariumiga («Surma hinda küsi surnutelt») ega Oskar Kruus oma näidendiga Valter Kaaverist.

Mina ei ole ei kirjandus- ega teatriteadlane, ei ole seepärast kompetentne hindama nende tööde sellekohaseid voorusi ja puudujääke. Kuna ma aga neid aegu natuke mäletan, siis puudutavad minu märkused peamiselt nende teoste vastavust ajaloolisele tööle — nii nagu see mulle paistab. Aga kas see ongi hiljem väga tähtis? Mina ja minu kaasaegsed mäletame, kuidas V. Kingissepp, J. Anvelt, aga ka J. Poska või mõni teine selleaegne tegelane välja nägi, riietus ja kõneles. Umbes nii, et sel ajal ei saanud see mees kanda pruuni kaabut, sellepärast et... On see oluline? Kui meile tollaseid tegelasi ja sündmusi serveeritakse nüüd teistsugustena, siis me muidugi uriseme. Mõne aja pärast on aga kõik elavad mälestused kadunud, ja siis saab üht minevikuisikut nii kujutada, nagu ta ajalukku läheb. Vaadake, kahe sõja vahel valmistas Prantsuse kindralstaap ette I maailmasõja ajalugu. Suurte vaidlustega jõuti hädavaevu I ja II osa valmimiseni (ettevalmistus sõjaks ja mobilisatsioon). Üks omaaegne kindral oli sõjaministriks saanud, see vaatas oma osa läbi: ei ole õige, tema isikut ei ole küllaldaselt esile tõstetud. Teine kindral oli mingiks muuks asjahেকেks saanud, kontrollis oma osa: ei ole õige! Nähtavasti ei saagi enne üht sõjaajalugu kirjutada, kui need kindralid, kes kaasa tegid, kõik surnud on.

Mis me lõpuks minevikust teame? See on juba kirjaniku suurest veenmisjõust, kui ta loob pildi, et see võis niiviisi olla. Leidub selliseid

sõnameistreid — Flaubert, Scott. Loed ja tead, et «Salambo» pole õige, kõik see ei võinud niiviisi olla — nii palju ma ajalugu tunnen —, aga on huvitav, haarav, omamoodi loogiline. Flaubert on romantik, aga veenab. Mina olen muidugi vanamoodne oma realismi-tahtmistega, tahan, et lugedes oleks asi usutav ja konkreetne. Tšingis-khaanist võib heietada muidugi nii ja naa, kui see kellelegi huvitav on — nagu Valtoni «Tee lõpmatuse teise otsa». Minu jaoks ta rohkem heietamiseks jääbki! Ma eelistan siis parem Jani, ta annab Tšingis-khaanist ja ta ajastust vähemalt informatsiooni. Peab olema väga suur kirjanik, kes ajaloolist tõde, ei, isegi ajaloolist v a l e t tahab kunstitõeks vormida.

Meie vanemate teatrikuulsustega on elu teid ka vahel kokku viinud, aga midagi üksikasjalikku te pole jutustanud. Kas ma ei oska küsida või on see põhimõte?

Need on olnud väga põgusad kokkusaamised. Pole olnud kunagi pikki arutelusid kunstiteemadel. Ja mina polekski neile mingi võrdne partner olnud. Asjatu oleks siin ennast esile tõsta.

Pinnaga olime ehk kõige tuttavamad. Isiklikult tutvustati meid 1941/42 Tšeljabinski võõrastemaja «Južnõi Ural» ees tänaval. Tutvustaja oli vist Mihkel Jürna, igatahes üks kirjameestest, keegi, keda Pinna tundis. Väljas oli 20—30° vahel külma, Pinna tuli, kaabu peas, koverkotmantel seljas. — Teate ikka, mis koverkot on? Suvemantel, eks ole. — Pinna lehvitas mantli hõlmu, need olid lahti, ja ütles lõbusalt: praeguse temperatuuriga on juba ükskõik, kas hõlmad lahti või hõlmad kinni. Jutustas tööpataljonist, kuhu ta sõja algul sattus. Tööl ta seal eriti vist siiski ei käinud, oli hakanud kusagil vene külas naistele kaarte panema. Esimene oli kohe kogemata täppi läinud: naisel polnud oma mehest ammu mingeid teateid, muretses ja valas pisaraid. Pinna pani kaarte muidugi nii, et pole viga, mees on terve, varsti saad kirja. Ja naine saigi kirja. Siis hakkasid kõik naised talle ennustamise eest söögikraami tooma. Mis sel ajal sealses kolhoosis saada oli, piima ja leiba oli ikka toodud, isegi võid. Kas teised ennustused täppi läksid, seda Pinna ei teadnud, enne tuli ärasõit.

Hiljem Tallinnas, tänaval, kui saime kokku, rääkis mõne lõbusa loo. Võib-olla Pinna ise teadis, milline Pinna tegelikult oli, naturaalselt. Kui ta teiega juba rääkis, siis Pinna näitles. Lauter ei olnud minu meelest elunäitleja, aga Pinna küll. Oli ikka sada Pinnat, ei olnud üks Pinna.

Teie elu suurimad näitlejad? Lemmikud?

Vaat kõigepealt seesama Paul Pinna. Laval olen ma teda näinud 1916. aastast peale. Pinna elus oli kõike tohutult, küll teda kiideti, küll teda laideti. Säh sulle kriitika mõju. Kui kadunud Pinna oleks kõike, mis tema ajal kirjutati, arvestama hakanud, kas ta olekski siis eesti teatriabitsa kaanekukk, nagu Laikmaa on kunstiaabitsa kaanekukk. Kahju, et te ei ole Villmerit näinud. Puhtisiklikku sarmi oli temas ikka väga palju. Muidugi kitsam kui Pinna — Pinna oli orel, kuid Villmer oli viiul. Mis Villmerile sobis, see oli i g i n a s e l i k — elus ja laval. Näitlejaid on nähtavasti mitut liiki ja laadi. Ühtedel on see imeteldav enese ümberkujundamise võime, teised mängivad igal pool iseennast. Aga siiski huvitav vaadata. Ruts Bauman oli ikka ja alati Ruts Bauman ja Milvi Laid — Milvi Laid (või Greta Garbo — Greta Garbo). Aga seni on nad meeles ja seni omamoodi ületamatud. Samal ajal oli Pinnal just tohtu ümberkehatumise võime.

Eskola mäng on jätnud mulje. Karm, Laur. Endel Pärn on ka ikka suur näitleja, mitte üksnes operetikoomik. Kes noorte hulgast nüüd tõuseb? Mikk on hea näitleja, Ükskülast muidugi võiks tulla... Baskin on mees omal kohal. Mis Kibuspuust saab? Teie usute? Nojah, nagu mina seda teatri kõrgipoolt ette kujutan, see nõuab ikka väga palju tööd. Võib-olla niisuguseid tööhullusid on tänapäeval vähem. Võetakse nagu ametit, kus võid viilida ja katsud viilida — issandal päevi, peremehel leiba. Võtame Eskola Mauruse. Niiviisi sellesse karakterisse, sellesse ideesse sisse elada — kas selline tulemus saab ilma vaevata tulla? Ma ei usu, et see osa tal mõdamines, käisest oli raputatud. Teie, mina, Eskola vist ka — ma pole Treffnerit näinud. Eskola tabas just Tammsaare antud Mauruse — vähemalt nagu mina teda romaanist lugeda oskan. Mandrit samas osas ei ole nüüd vaadanud. Vahel annab teater kujusid, mis jäävad meelde, ja siis on raske teda teistmoodi näha...

Aga kas meil naisnäitlejaid tuleb? Ütleme, seda mastaapi nagu Lindau, Otsus, Ever? Ines Aru tundub võimekas karakternäitleja. Aga veel noorematest? Kus need kangelannad, Norad ja Kleopatrad kõik jäänud on?

Näitlejad ikka on. Kuulsaid rolle pole.

Kuulsaid rolle teevad näitlejad. Praegu ei ole meie teatril tähetund. Tundub, et on mingi üleminekuaeg, võib-olla toimub ka põlvkondade vahetus. Olen meelelaadilt optimist ja arvan, et kõik tuleb omal ajal, nii kuulsad rollid kui ka võimekad näitlejad. Üldine tase on igatahes tõusnud.

Mis mõttes see tase tõusnud on?

Professioon on välja kujunenud, koosseisud on suuremad, normid ja reeglid selged. Iga elukutse jätab aga ka teatud tsunftimaigu, käsitööliku rutiini asjale juurde. Ma toon ühe näite. 1940. aastal olin ma esimest korda Suures Teatris ja vaatasin «Luikede järve». Meil oli see just enne välja tulnud, Olbrei lavastuses, Maldutis tantsis Luike. Suures Teatris olid solistid kahtlemata paremad, tantsurühm ühtlasem ja parem, orkester parem. Ometi jäi kogu asjast kivinenum mulje. Igaveste kaanonite vilumus.

Mõnel pool on draamalaval ka lavastamine (nii palju kui mina sellest aru saan) kivinenud. Sklerooos on ju XX sajandi haigus, ega ta ainult inimesele külge kipu, ta kipub igale poole. Kunsti surm on see, kui teda univormi tahtekse ajada. Kunst peab olema ikka ilma mundrita.

Ma nägin sõja ajal Moskvas head teatrit. MHAT ja Suur Teater tulid evakuatsioonist tagasi, meie Sobinovi tänava nurgal asus Majakovski-nimeline teater, seal sai tihti käidud. Aga ei miski, isegi mitte MHAT, mille näitlejate kõrge meisterlikkus tunda oli, ei jätnud mulle nii huvitavat muljet kui «Printsess Turandot» Vahtangovi-teatris. Nali, eksperiment, kui soovite. Meil peab valitsema sotsialistlik realism, üks ole, aga «Turandotis» oli nii realismuse kui ka sotsialismusega üpris vähe pistmist. Tolleaegses mõistes muidugi. Teist laadi katsed ja hullamised värskendavad, tuulutavad alati ühe tsunfti liiga head äraolemist. Meil ka nüüd nooremad lavastajad teevad vahel asju, mis minule meenutavad kangesti 20. aastatel moes olnud ekspressionismi. Toominga «Kauka jumal» ja «Pörgupõhja» (olen näinud ainult filmivarianti) eriti. Minule nad ei meeldi, aga see on hea, et niisuguseid värskenduskuure tehakse. Vahepeal hakkas mingi Stanislavski-skleroos ju kah läbi lööma.

Huvitav oleks teada, miks teile siis ei meeldinud «Kauka jumal» näiteks?

Eks ma olen ju realismuse tagaajaja. Aga «Kauka jumala» puhul on minuga siiski hoopis iseasi. Ma tean väga hästi Kitzbergi prototüüpe, see segab niisuguse teatralise vormiga lavastust vastu võtmast. Siin on vist peamine põhjus.

See on küll intrigeeriv teade, jutustage, palun, Kitzbergi prototüüpidest. Või Kitzbergist endastki?

Kitzberg külastas tihti Abja vallas Everti talu, kus tema vennatütar Marie Nõges oli perenaine — teda pidas rahvas «Veli Henu» Kniks-Mariiheni prototüübiks. Suviti oli kirjanikuhärra seal pikemat aega. Meie perekond elas 1907—1911 Everti talu alatares ehk popsitares. Neil aastatel nägin Kitzbergi tihti. Talu pererahvas olid kadakad, eesti talu, kus räägiti omavahel saksa keelt. Kitzberg isegi oli noorest peast kadakas, alles «Postimehe» juures hakkas eesti meheks. Pererahval oli tütar Maimu, keda Kitzberg väga hoidis ja kes läks linnas eesti vaimu üle, lõpetas Tartus eesti tütarlaste gümnaasiumi. Kui suvel koju tuli, ütles emale: «Räägi eesti keelt, saad ise ka aru.»

Everti talus osteti küla peal esimene grammofon, ilmselt peremees maksis ja Kitzberg linnast tõi. Hans, Kitzbergi väike poeg, kellesse ta väga kiindunud oli, kutsus mindki seda imet kuulama ja vaatama. Seesama väike Hans, kellest on ka Kitzbergi mälestustes juttu — kuidas ta poisi surma raskelt üle elas.

Mäletan ainult pisiasju. Näiteks sõitis kirjanikuhärra kord sinna. Tapeti kukk ära. Ja seni, kuni supp kees, kirjutas Kitzberg kuke laulu:

Oh sa kuri kuketapja,
miks sa sõitsid meile Apja!
Kui sa poleks siia tulnud,
siis ma oleks elus olnud.

Ma olin siis natuke nõor temaga juttu ajama. Nii palju ta mulle kord ennustada püüdis: «Sul päris kõrge laup, sinust võib veel tark mees saada.» Aga see ennustus läks tal küll viltu. Üks teine kohalik peremees, kelle juures ma karjapoisiks olin, ennustas palju õigemini: «Noh, poiss, sa ikka ükskord elus vangirauad saad.»

«Kauka jumala» Mogri Märdi prototüüp oli naabertalust, Lopalt. Erg, Märt, rahva keeles muidugi Härg. Nii jõhker kurnaja ta siiski ei olnud kui näidendis. Nõudis kõvasti tööd, aga palka maksis korralikult ja söögiga ei koonerdanud. Teenijarahva hulgas oli Lopa talu igatahes paremas kirjas kui Everti. Juhtumused on küll tema elust. Väik löi maja põlema — siis tal tuli hullushoog peale . . . Need hood tal ikka käisid. Tütär läks ilma isa loata kaupmehele mehele. Poeg võttis teenija naiseks. Kõik jäeti pärandusest ilma. Pärast, kui tütar Peterburis suri, jäi sellest türetütär järele, laps toodi siis ära Lopale, temast kasvatati pärijat. Väga omapärane tüüp, jõurikas. Nemad olid meie talu pererahvaga riius, üks sellepärast Kitzberg teda nii negatiivses valguses kujutas.

Kord tahtnud Märt naabri, st Everti kohta ära osta, kiusu pärast. Viis suure rahapataka mõisa parunile ja nõudis, et müü talu mulle. Parun ikka: ei, ei saa ju kah, mul on temaga kontraht tehtud, inimesed elavad talus sees. Märt nõudis aina oma, lõpuks viskas rahapataka parunile lauale, ütles: «Raha on sinu, talu on minu!» Ja läks. Sõitis otseteed hobusega naabrimehe rukkisse, pööras seal vankriga paar korda ringi, ise õeldes: minu talu, võin teha, mis tahan. Järgmine päev kutsunud parun naise mõisa, andnud naisele vaikselt raha tagasi.

Teine kord jälle märgatud Everti talu kartulikoopa juures (meie pool oli künklik maa, kartuleid ei hoitud kuhjas, vaid maa sees, kartulikoopas) lumel inimese jälgi. Peremees, Peeter Nõges ise, läks püssiga passima. saigi varga kätte: üks 80-aastane ätike valla vaestemajast — mis tal seal kotis võis olla, ütlemine praegu 6—8 kg kartuleid. Aga ei midagi, vargus on vargus, ja valla kohtusse, kus Peeter Nõges ise oli peakohtumes. Märt, nagu ta seda kuulis, käskis sulasel 4 suurt kartulikotti reele tõsta ja naabertallu sõita. Seal ainult perenaine kodus, läheb ähmi täis, aga sulane viskab kartulikottid maha ja ütleb nagu Märt käskinud: «Teil pidi siin kange kartulipuu-dus olema, võtate juba vallavaeste käest kartuli ära. Meie peremees saatis teile mõned kotid!» ning sõidab uhkelt värvast välja.

See oleks siis teemal: eesti mehed omavahel. Koloriitide kujusid oli teisi. Vana-Jaan, Peeter Nõgese vend, hakkas surema, teati, et tal raha ka ikka kogutud on. Kutsuski siis venna pere, pärijad, voodi juurde kokku, küünal põles, pidulik testamendi ütlemise moment — vanasti tehti seda enamjagu ikka suuliselt, tunnistajate juuresolekul, kehtis küll. Ja ütleski Vana-Jaan: mul on siin natuke raha ka, aga eks sest rahast ole aina igal pool tüli ja pahandust tulnud, mina seda teile küll ei taha . . . Ja põletaski päri-jate nähes 15 sajarublalist «katariinat» ehk 1500 rubla kulla vääringus küünla peal ära. Seda perenaine siis minu emale kaebas: kui häbematased võivad inimesed olla . . .

Maie koolimajas, kus Kitzbergi vend Jaan oli õpetajaks, pidas tema järel ta poeg Amadeus õpetajaametit. Aga tollega juhtus ennekuulmatu lugu: kooliõpetaja lahutas naisest ära! Rahvas hakkas rääkima, et mis eeskujuga niisugune õpetaja ka lastele annab, ja pidigi mees minema ära, kaugemale sellest vallast.

Külas omal ajal kaadriosakonda ei olnud, aga kõik võeti arvesse. Kui olid vallavanema valimised, siis arutati ühte kandidatuuri — ei sobi: poeg võttis teenija naiseks. Teine — ei sobi: tütar läks litsiks (st sünnitas väljas-pool abielu lapse). Kolmas — ei sobi: poeg on joodik (st oli kõrtsis nähtud). Kui praegusel ajal võetaks alati kõik, ka laste ülalpidamine arvesse, jääkski mõnikord vallavanem valimata.

Need olid nüüd küll uhked lood. Aga kui lõpuks ringiga meie teema juurde tagasi tulla: mida arvab keskmine teatriskäija näitleja elukutsest, kui ta on harjunud näitleja pärast teatrisse minema?

Meeletult närvesööv töö. Sellepärast raske, austust äratav ja erilist mõist-mist vajav töö. Kui ma vaatasin Mikiveri mängu Richard III-na, siis ma mõt-lesin, et see on ju otse hirmus, kuidas selline roll, selline mõll näitlejat, i n i m e s t kulutab. Füüsiliselt ja vaimselt. Ja samas: näitleja p e a b ennast kulutama, ainult siis on osa midagi väärt, on tõesti kunst. Minu enda

näitlejakarjäär ei ole suur (mu viimane roll oli 1921. a «Valvajas» Zola «Söökaevurite» ainel tehtud näidendis «Jean Roule» — esinesin laiba osas. Eesriie läks lahti — laval laibad. Mina olin üks. Saalis ikka kiljusid ja nutsid mõned daamid...), jah, aga pärisnäitleja närvipingest saan ma aru. Ja lödvestuse hädavajalikkusest. Olen vaadanud Järvetit malemängu ajal. Tal on haruldane omadus lödvestuda. Ta puhkab selle mängu juures, ei pinguta, ei ole närvis. Nii paistab vähemalt mulle. Seda suudavad vähesed. Muide, tal on males väga hea tase, nii I järgu oma, ma julgen arvata. Ilmselt kõik näitlejad ei oska ega saa male abil lödvestuda. Mul endal pole kunagi olnud erilist tahtmist juua, aga sellest saan ma aru, kui sõdur lahingu järel võtab 100—200 grammi lõõgastuseks. Niisama ka näitleja — mõne lavasuuruse sellealastesse pattudesse ei maksaks lihtsurelikul suhtuda väga dogmaatiliselt või pühapäevakoolilikult. Või teine näide — kirurgid. Praegu on niisugused operatsioonid, mis kestavad mitu tundi, vahel täistööpäeva. Ka neil meestel on vaja lõõgastuda. Teine asi muidugi, et see inimene peaks ise teadma, et harjumus võib muutuda tõveks ja siis ei saa mitte eluaeg oma ametit pidada, skalpelli käes hoida. Selline märgitud mees langeb kirurgide seast välja. Nagu tsirkuseartist, kui ta vääratab või juba liiga suur on tõenäosus, et ta vääratab võib. Medali teine pool, paratamatu kaoprotsent.

Näitlejate puhul arvatakse mõnikord, et see on ka au ja kuulsuse süü, vähene vastupanu kuulsuse katsumustele.

Ei usu, ennem siiski töö iseloomust tingitud. Aga au ja kuulsust on muide, nagu mulle näib, kah vähemaks jäänud. Vanasti oli näitleja tänaval ikka figuur. Ta tunti ära ja ta teadis seda. Näitleja pidi käima hästi riides. See oli nagu kohustus, see oli nagu moeks saanud. Seltskondliku prestiiži küsimus. Mõnel määral oli näitleja ehk koguni oma ajastu riidemoe dikteerija — kohalikes mastaapides muidugi. Kuidas see on — 3 ülikonda ja 300 lipsu, nagu Altermanni kohta räägiti, iga päev uus lips...

Praegu on markantseid kujusid üldse linna peal vähem. Sääraseid, keda praktiliselt kõik teaksid. Vanasti oli paljasjalgne Tõnisson, linna politseimeister Tšitšerošin, linnapea Poska, Pinna... Tšitšerošin sõitis mööda linna, kaks hobust ees, võmm pukis, kui korratust nägi, tuli maha ja pragas ikka kojamehe läbi. Nüüd ei olekski kedagi pragada, kojamehi pole ju kuskil näha. Aga tänapäeval ei tunne paljud linnapeadki nägupidi. Pärast sõda oli veel vana Hendrikson, kes käis ikka jala ka linna mööda ja kui peale juhtus, pragas süüdlase kohapeal läbi. Aga need on muidugi aegunud-patriarhaalsed kombed. Ma tahtsin ainult märkida, et minu nooruses oli näitleja seltsi- ja argielus nähtavam, silmapaistvam. Tippnäitlejad olid rahva hulgas tuntud kujud, isegi kui osa rahvast neid kunagi teatrilaval näinud ei olnud (aga arvestage, et televiisorit polnud). Pinna, Sällik, Tõndu, Villmer, Gleser, Lully Virkhaus, Helmi Einer jne — ikka kõik kuulsamad. Miks see nii oli? Kes teab. Linn oli väiksem. Näitlejaid vähem. Aeg oli uudishimulikum ja... te ütlesite vist ette, et naiivsem... Võib-olla. Aga küllap roheline naiivsus on parem tohletanud skepsisest. Nii ühte kui teist oli omajagu siis ja on ka praegu.

Üles kirjutanud REET NEIMAR

HENDRIK ALLIK on sündinud 1901. 1920 Üle-eestimaalise Noorproletaarlaste Ühingu juhatuse liige. 1923 kodanliku Eesti II Riigikogu liige (Töörahva Ühise Väerinna poolt). 1922—1924 töötas töölisajalehtede toimetustes. 1923 koopteeriti EKP ja ELKNÜ Keskkomiteesse, 1924. a 149 kommunisti protsessil mõisteti eluks ajaks sunnitööle; oli «Vangimaja Kiire» toimetajaid ja poliitvangide büroo liige. 1938 vabanes amnestia põhjal. 1938—1940 EKP Illegaalse Büroo sekretär. 1940—1941 kaubanduse rahvakomissar. 1942—1943 Eesti laskurkorpuse poliitosakonna ülem. 1948 lõpetas kaugõppes TPI majandusteadlasena. 1943—1950 ENSV Ministrite Nõukogu esimehe asetäitja. 1957—1961 ENSV MN Plaanikomitee aseesimees, 1961—1973 Plaanikomitee esimees, ühtlasi 1965—1973 ENSV Ministrite Nõukogu esimehe asetäitja. Kommunistlikusse Parteisse kuulub 1917. aastast. EKP KK liige 1923—1924; 1941—1950; 1958—1976. NSVL Ülemnõukogu VII koosseisu saadik, kordvalt ENSV Ülemnõukogu saadik.

Avalik kiri seitsmele Berliini näitlejale

LION FEUCHTWANGER

Kui viljakas saksa proosameister 1922. aastal lõpetas oma ajaloolise romaani «Juut Süss», oli tal Esimeses maailmasõjas lüüasaanud Saksamaa umbsetes oludes mõnda aega raskusi käsikirjale kirjastaja leidmisega. Lõpuks avaldas selle üks ta kodulinna Müncheni väiksemaid kirjastusi tagasihoidlikus tiraazhis. Vastupidiselt kirjastajate kartusele kujunes teosest üks 20. sajandi menukamaid saksa romaane. Peagi oli sellest autori kodumaal kordustrukkidena ilmunud 100 000 eksemplari ja suure menu saavutas romaani ingliskeelne tõlge Inglismaal ja USA-s. Inglise kirjanik Ashley Dukesi dramatiseeringus jõudis «Juut Süss» 1929. aastal ka lavale. 1934. a ekraniseeriti romaani Inglismaal, peaosas mängis Hitleri-Saksamaalt emigreerunud Konrad Veidt; L. Mendesi lavastus näis hoiatusena antisemitismi ohu eest.

«Juut Süssi» Saksa ekraniseerimisvariandi idee kuulub natside propagandaministrile J. Goebbelsile endale. 1940. a valmistati tuntud näitleja ja režissööri Veit Harlani juhtimisel romaani motiive kasutades samanimeline film, mis kujutas endast rafineeritud antisemiitlikku propagandateost. Detsembris 1940 esietendati «Juut Süssi» korruga 66 Berliini kinos, paar kuud varem, septembris oli žürii sellele andnud ühe Venetia filmifestiivali peapremia. Sel pompööselt paljusónalisel šaržifilmil oli vähe tegemist kunstiga, küll jäi ta haakristi-kinematograafia jäädavaks plekiks, mida ei pesnud maha ka hilisem Lääne-Saksa kohtu kahekordne otsus, mis kõrvaldas Veit Harlanilt süüdistuse kuriteos inimsuse vastu.

L. Feuchtwanger, kel oli 1940. aastal õnnestunud ühest prantsuse interneeritud laagrist USA-sse põgeneda, reageeris sellele ekraniseeringule avaliku kirjaga filmi meespeosalistele. Kiri ilmus 1941. a aprillis ajakirjas «Atlantic



Lion Feuchtwanger 1955. aastal.

Monthly» inglise keeles, seejärel sama aasta juulis New Yorgi ajakirjas «Aufbau» saksa keeles. L. Feuchtwangeri 100. sünniaastapäeva puhul tegi sellest uustrüki «Novõi Mir» (1984, nr 4).

Eesti lugeja lauale jõudis L. Feuchtwangeri romaan «Juut Süss» 1948. aastal Felix Kauba tõlkes. Kirjaniku romaane on meil eestindanud A. Sang, A. Tungal, H. Tiidus, H. Saari ja A. Kerge.

Mu härrad,

ma loen ajalehest «Völkischer Beobachter»¹, et teie olete mänginud peasi filmis «Juut Süss», mis pälvis Veneetsias auhinna. Nagu leht teatab, näitab film juutluse tõelist palet, tema jubedat metoodikat ja hävitavat sihiasetust; ta näitab seda muuseas selle läbi, et ta demonstreerib, kuidas juut Süss sunnib üht noort naist tema abikaasa piinamise teel endale alistuma. Lühidalt, kui ma tolle ülespuhutud, «füüreri» bombastilisusele tugineva loba korralikku saksa keelde tõlgin, siis tähendab see: teie, mu härrad, olete minu romaanist «Juut Süss» pisut «Tosca»² ainekku juurde lisades teinud julma antisemiitliku filmi Streicheri³ ja tema «Stürmeri» laadis. Teie kõik tunnete minu romaani «Juut Süss». Viis teie hulgast, nagu ma kindlasti mäletan, aga võib-olla ka, et teie kõik seitsmekesi, olete kaasa mänginud minu romaani lavalistes töötlustes. Minuga üksikasjade üle vaieldes näitasite teie, et olite raamatust aru saanud; sõnades väljendasite selle kohta oma imetlust.

Muidugi võidakse oma arvamust muuta, ja ma mõistan, et teie ei kuulu nende korgist hingede hulka, kes alati ujuvad oma kord kujunenud vaadete pealispinnal. Teie kõik olete kaasa mänginud tolle August Strindbergi näidendites, kes selgitas, et seitsme aasta jooksul muutub inimese kehas iga rakk. Kuid Strindberg rõhutas ka, et kõigi nende kehaliste muutuste jooksul jääb vaim samaks. Teie, mu härrad, lähete kaugemale: teie tõendate oma eeskujuga, et muuta võib ennast kogu inimene, sisim mitte vähem kui väline.

Arvatavasti ei toimunud see põhjalik muutus teil mitte päris kergesti. Tollel teie hulgast, kes mängis juuti, ei olnud «sugugi kerge juut Süssi limaselt roomavasse, kehaliselt ja vaimselt vastikusse kujusse sisse elada», nagu ennast väljendab teie retsensent. (Too lause tema arvustusest on muide ainus, mida ma temalt ilma pikemata usun.)

Kui me veel ühes proove tegime, mu härrad, siis tunnistasite teie tihti, et minuga olevat meeldiv koos töötada, ma mõistvat teid ja suutvat teiega hästi kaasa elada. Niisiis püüan ma teid ka nüüd siin teisel pool ookeani mõista. Teid, mu libe, kõigis värvides sillerdav Werner Krauss⁴, kes teie «järjest ja vaheldumisi mängite talmudistlikke juute, iga üksikut neist maski, hoiaku, kõne ja žestide poolest lausa ebatõenäolise ehtsusega» (et see ehtsus ebatõenäoline on, seda usun ma pikema jututa). Teid, Eugen Klöpfer⁵, kes te olete «saksa tubliduse võrdkuju», nagu teie retsensent kinnitab; et teid kord nõnda nimetatakse, sellest ei osanud ükski meist undki näha, kõige vähem teie ise. Teid, kohmakas, riikas ja kaval Heinrich George⁶, kes te annate hertsogile «mugavalt laiu-tava, brutaalse nautleja iseloomujooned, kes on väliselt tugev inimene, põhiliselt aga nõrgake»; seda kindlasti minu raamatu uue ja intensiivse uurimise põhjal. Teid, joodik ja igasse külge vingerdav Albert Florath, ja teid, väikest, ülimalt vilgast Veit Harlani⁷, kes teie olete selle poolest tuntud, et oskate ajaloolisi aineid ühemõtteliselt kujundada; kord ühemõtteliselt ühes, kord ilmselt teises suunas, ja sedapuhku olete, nagu teie retsensent rõhutab, «ületanud kõik oma senised saavutused».

¹ «Völkischer Beobachter» — Saksa Natsionaalsotsialistliku Töölispartei peahäälekandja.

² Itaalia helilooja Giacomo Puccini ooper (1900).

³ Julius Streicher, kes toimetas 1923—1945 antisemiitlikku ajakirja «Der Stürmer», mõisteti 1946. aastal Nürnbergi sõjaroimarite protsessil surma.

⁴ Werner Krauss (1884—1959), saksa näitleja. Esines varem väljapaistvalt Fausti, Mefistofelese, Wilhelm Tell'i ja teistes klassikalistes osades. Pärast Teise maailmasõja lõppu keelati tal «Juut Süssis» osalemise eest esinemine kolmeks aastaks.

⁵ Eugen Klöpfer (1886—1950), saksa näitleja ja teatritegelane.

⁶ Heinrich George (1893—1946), saksa näitleja.

⁷ Veit Harlan (1899—1964), saksa näitleja ja lavastaja.

Niisiis kujutlen ma endale, mu härrad, ma kujutlen, kuidas Goebbels mööda minnes ühele teist ütleb: «Ja siis jääb veel too «Juut Süss». Feuchtwanger on tema nõnda populaarseks teinud, ja autor on objektiivselt — nagu nood juudid kord on — ka kõik nii mõnusalt esile toonud, mida juutide vastu on võimalik täheldada. Siis võiks ju lihtsalt minna ja sealt endale näpata. On ainult vaja kaks kolmandikku raamatust kõrvaldada, siis võiks sellega kasulikku kaupa teha.» *À propos*, teie šeff ongi juba kord minu romaaniga «Juut Süss» tulusat äri ajanud. Tollal, kui ta oli parajasti võimule tulnud, oli «Juut Süssist» tehtud suur odav kordustrükk. Mõned eksemplarid sellest põletati, tiraazi lõviosa aga suunati Sveitsi ja Austriasse, kust saadi väärtuslikku välisvaluutat.

Nõnda kujutan ma endale ette, kuidas selle ettepanekuga teie juurde tuldi. Tõenäoliselt teie algul kõhklesite. Te ütlesite endale tõenäoliselt: «Kas see ei lähe pisut liiga kaugele? Muidugi võib laval efekti saavutada, kui üht kuju esitada tema vastandina, Caesarit väikese lollpeana, Rembrandti vusserdajana, Napoleoni tobuna ja Hitlerit surmehena. Kuid nõnda sobib ainult komöödiates, Goebbelsi film aga taotleb, et seda võetaks tõsiselt.» Kuid lõpuks laskis siiski üks või teine teie hulgast end rollist ning töötasust ahvatleda, ja teine järgis teda ja kolmas ütles endale: «Kui mina osast loobun, saab selle mõni teine», ja neljas ütles endale: «Kui ma osast ära ütlen, tuleb mulle sellest pahandusi», ja küllap avaldati viiendale tõepoolest survet, ja lõpuks olite te kõik stuudios, enamik teie hulgast süümeppiinadega, kuid teie olite siiski kõik seal.

Ja nüüd, mu härrad, ei taha ma hoopiski kõnelda veendumustest, korralikkusest ning moraalist ja muudest selletaolistest metafüüsilistest asjadest, vaid «realistlikult», nagu see tänapäeval teie juures kombeks on. Oli see, mida teie tegite, mõistlik? Oli see praktiline? Kas võib kainelt arvestav mõistus seda heaks kiita?

Ma kardan, mu härrad, et teil ei olnud isegi sellest vaatekohast õigus. Usun tõsiselt, et te arvestasite valesti, ja lõpuks tasuti teile oma veendumuste ohverdamise eest odava rahaga, nii ütelda inflatsioonirahaga.

Mõned teie hulgast on nende seitsme aasta jooksul lasknud usaldusväärsete isikute kaudu ikka jälle kinnitada, et hingepõhjas olevat teie loomulikult natside vastased, ja kui teie Saksamaale jäite, siis ainult selleks, et režiimi poolt jälitatavoid aidata ja halvimaid lollusi ning julmuseid leevendada. Mõnelgi korral olete te endale midagi ette kujutanud, kuid peapõhjus, miks teie mulle sääraseid seletusi läkitasite, oli teadagi eesmärk, et ennast režiimi lagunemise korral kindlustada. Sest «füüreri» poolt kuulutatud «tuhandesse aastasse» ei uskunud ka kõige rumalam teist, ja kuus teie hulgast pole sugugi rumalad.

Ja nüüd kaaluge korraaks, mu härrad: kui teie neisse tuhandesse aastasse ei usu, kas teie pole siis toime tulnud kolossaalse rumalusega? Kui te senini kaasa mängisite mõnes natside ülbes näidendis, siis võisite endale ütelda: «See tükk kaob peatselt jälle, ja kui too režiim kord variseb, siis on tüki ja meie osalemisest selles säilinud kuuldu põhjal ainult ähmane mälestus.» Nüüd aga olete vandanud sellise vänge filmi, tolle suurejoonelises kujunduses «tippfilmi». Säärasel korral võidakse, kui asi kord nii kaugel on, enam mitte piirduda retsensioonidega, vaid võidakse oma silma ning kõrvaga kontrollida, mida teie teinud olete. Võidakse silma ja kõrvaga kindlaks teha, kuidas teie kõik olete andnud oma panuse selleks, et lugu tollest juudist, kellest teie kõik teadsite, et ta oli suurmees, täiesti vastupidiseks väänata. Ja teil pole vähimatki vabandust, sest teile kõigile oli selge, et tolle filmi taga ei seisnud algusest peale jälgegi kunstilisest kavatsusest, vaid üksnes tendents, mille rumalus ja alatus oli kõigile teada.

Kas teil ei hakka veidi ebamugav kujutluse juures, et teisedki, et meiegi

seda filmi vaatama, kui tuhandeaastane riik on hajunud? Kas te ei leia, et kaugemas perspektiivis oli siiski veidi sõge, et teie selles «Juut Süssis» kaasa mängisite? Ärge ütelge, et teie poleks saanud ilma ränkade tagajärgedeta keelduda. Sama tarkus, mis teid omal ajal juhtis mulle neid kinnitusi andma, millest ma praegu rääkisin, oleks teid lasknud, kui teie vaid tahtnuks, kindlasti leida usutavaid ettekäandeid sellest häbiteost hoidumiseks. Ent teie ei tahtnudki seda. Teie ihkasite osa ja tasu.

Teie armastate menu, teie süda ja teie kõrv januneb aplause. Muidugi lämmatas heakskiit, mis teile algul osaks sai Berliinis ja seejärel Veneetias, lühikeseks ajaks need ebamugavad südametunnistuse häälled, mis — ma pean seda teie vooruseks — teie tekkisid. Ainult et isegi see heakskiit omandas peagi ebameeldiva alatoon.

Nii näiteks kõnelesid ajalehed ühest puhkusest viibinud sõdurist, kes oli soovinud seda teie filmi vaadata, kuid enne kui etendus lõppes, tulid lennukid ning pommid ja takistasid teda lõpuni vaatamast, kuidas juut üles poodi. Kuna ta väga tahtis näha teda pooduna, läks ta filmi teist korda vaatama. Ent selgi korral tuli etendus katkestada, enne kui juut oli üles poodud, ja lõpuks pidi sõdur puhkusest tagasi pöörduma, ja juut oli ikka alles poomata.

Ma suudan teile kaasa elada ja võin endale kujutleda, et see pani teid järele mõtlema. Teie, mu härrad, elate nooblites linnaosades ja varjendid, kuhu teie inglise lendurite tules tõttate, on võrdlemisi mugavad. Ent siiski mitte nõnda mugavad, et teie mitte vahel igatsusega tagasi ei mõtleks tolele rahulikule ajale, mil teie veel juudi režissööride ning direktoritega koos töötasite ja millal juudi kriitikud seda, mis teil õnnestus või ebaõnnestus, vaagisid mitte poliitilise taktika reeglite, vaid kunsti-reeglite põhjal.

«Kui elada ja inimesi vaadelda, süda kas lõhkeb või jäätub,» kirjutas kord üks suur prantsuse kirjanik⁸ ajal, mis sarnanes meie omaga. Ilmselt pole teie südamed lõhkenud. Aga kui teie oma tippteost «Juut Süssi» võrdlete heade lavastustega, mida me enne Hitlerit Berliinis tegime, siis tajute oma jäätunud südames siiski vahest kummalist naksumist.

Meie näeme üksteist jälle, mu härrad, Berliinis ajal, mis pole vahest enam sugugi nii kaugel. Ma juba näen teid, kuidas teie siis vastu tulete, naeratus huultel, rõõmsa, vabanenud naeratusega, mis õnnestub teil kindlasti hästi, kuna te olete head näitlejad. Kuid siiski valitseb teie jälle tugevasti lahti sulanud südames kõhklus. Teie püüate seda piinavat teadmatust peletada ülemeeliku lootusega. Te mõtlete sellele, et meie olime alati suurejoonelised, liberaalsed. Aga ma palun, ärge olge selles nii väga kindlad, mu härrad, et me selgi korral osutame samasugust tottrat tolerantust. Ärge lootke sellele, et ka sedapuhku läheb kõik libedasti ja et te võite toimida, nagu poleks midagi juhtunud.

Mitte et me oleksime kättemaksuhimulised. Võib-olla valmistame endale seda lõbu, et sunnime teid koos meiega vaatama sääraseid filme nagu teie tippteos «Juut Süss». Ent see ongi kogu meie kättemaks. See pole nimelt meie kättemaks, mis teid tõenäoliselt takistab kaasa töötamast heas teatris, mille me õige varsti kavatsame Berliinis uuesti rajada. Leidub teinegi põhjus, mille alusel ma kahtlen, kas me saame teid enam kasutada.

See on järgmine: ma kardan, et pole võimalik teha seitse aastat järjest põhimõttelagedat halba teatrit, ilma et talent selle all kannataks. Kummalisel kombel paadub koos hingega ka kunst. Kummalisel kombel ei suuda hea näitleja mängida oma veendumuste vastaselt, ilma et ta ei muutuks vähem tubliks näitlejaks.

⁸ L. Feuchtwangeri poolt veidi muudetud tsitaat pärineb valgustussajandi prantsuse kirjanikult Nicolas Sébastien Roch Chamfort'ilt (1741—1794).

Teie võite saada suurt palka, teie publik praegu vahest ei märkagi erist vahet. Aga kui me jälle kohal oleme ja teie jälle meie tükides kaasa mängite ja meie režii all, siis selgub kummalisel kombel, et teie pole enam endisteks jäänud. Nagu Dorian Gray püsis kehalt muutumatuna, tema portree aga muutus kohutavaks, nii paistaksite teiegi väliselt muutumatuna, kuid ma kardan, et teie kunst avaldaks jälgi kaasatagemisest sellistes filmides kui «Juut Süss».

Ja nüüd saate teie mu kirja lugeda ja kehitate õlgu ning näete vaeva selleks, et seda tunni aja pärast jälle unustada. Ja kui me taas kohtume, ütlete teie: «Ja kas mäletate, armas Feuchtwanger, et saatsite meile nii naljaka kirja...» Siis aga märkate imestusega, et see kiri polnud sugugi nii naljakas.

Kuni need asjad on kord nii kaugel, mu härrad, kasutage oma aega. Ma kardan ja loodan, et aega pole enam palju. Ja kui teie olete ennast muutnud, mu härrad, astun teile vastu kui

teie vana Lion Feuchtwanger.

*Väljaandest Lion Feuchtwanger. Centum opuskula.
Eine Auswahl (Greifenverlag zu Rudolstadt (DDR), 1956; lk 540—546)
tõlkinud ja kommenteerinud OSKAR KUNINGAS*

Bertolt Brecht ja Lion Feuchtwanger. 1947.



Rahumõtteid

ARTUR KAPI RAHUSÜMFOONIALE MÕELDES

AVO HIRVESOO



Artur Kapp. 1949.

Rahu väärtust — kas seda ongi alati üheselt mõistetud? Meie ajaloolise ala sõdade lugu pakub märksa vastuolulisemat pilti, kui seda vahest soovinuks tänane humanist. Teada olevad totaalised hävingud algavad siin 12. sajandist peale, mil kristluse ideoloogilise lipu all sooritati tegelikult massimõrvu: notiti maha, põletati, vägistati.

Kes mõistis mõrvarite üle kohut?

Masked olid keskaegsete kuninglike-tsaristlike ekspansioonide tagajärjed. Palju meid oleks täna, kui kümnete totaalsete tapatalgute ohvreid olnuks kas või poole vähem? Kui vähestest allesjäänutest poleks paljud hirmust assimileerunud — sakslasteks, rootslasteks või tont teab veel kelleks? Mõne aasta eest unustasin end Jalta turul silmitsema ühte sinisilmset ja heledapäist tatarlannat (!), kes müüs imemahlaseid arbuuse. Ilmselt Vilde reisikirjade mõjul küsisin tookord eneselt: kas mõne meie kauge Türgi sõja «kangelase» järeltulija?!

Kui Artur Kapp töötas Astrahanis, peeti teda seal sakslaseks. Kodune

keelgi oli tal saksa keel. Neid eesti kultuuritegelasi, kel tuli meie sajandi algupoolel tahtmine ja võimalus tagasi rahvustuda, oli küll sadu, kuid see on siiski vaid tühine osa igavesti kadunudest. Meie sajandi kahe suurpõlemise otsestest ohvritest ja rahva laialipudenemistest ei maksa rääkidagi! Arvud tulevad ikka viie nulliga! Avaldatud andmetel ulatusid Eesti NSV inimkaotused Teises maailmasõjas 204 000-ni, mis on võrreldav USA inimkaotustega (229 000); protsentides väljendatuna lähenevad aga Eesti NSV rahvastiku kaonäitajad (19 %) ühe Euroopa enamkannatanud riigi Poola näitajaile (22 %). Vt В. Петров. Два берега — два образа жизни. Т, 1984, lk. 6.

On pikematagi selge, kui hirmsaid lööke maailma rahvastele on andnud sõjad; kui kallid ja väärtuslikud on rahupäevad, rahuaastad. Ja kuigi rahufilosoofia lätted ulatuvad üsna kaugetesse aegadesse (vt A. Pork. Rahufilosoofia lätted. «Aja Pulss», 1985 nr 1), ei kujunenud hoiakud niipea üldiseks. Ja kas nad nüüdki kõikjal ikkagi nii kindlad on?

Euroopaliku kultuuri ja humanismi taustal tundubki üsna paradoksaalne, et alles pärast Teist maailmasõda vallandus globaalses ulatuses rahuliikumine — mis on näidanud tänaseni rõõmustavalt kasvamist. Ka ei ole eesti muusikas, ja kunstis üldse, sugugi nii arvukalt loodud rahuteemalisi töid enne kui pärast Suurt Isamaasõda. Kas siis meilgi ei mõistetud varem rahu väärtust? Ilmselt mitte, sest kas või näiteks Türgi sõja laulude pärand meie uuemas rahvaloomingus pakub pigem uljaspäiste seikluslusti kui muret inimsaatuste pärast. Või mida arvata suurte ja väiksemate klassikute sõjasümfooniatega? (Haydn, A. Läte...)

Meie rahuteemaliste heliteoste valmimise esimene suurem lainehari kerkis esile 40.—50. aastate vahetusel. See pakub žanriliselt üsna mitmekesisist pilti. Et see temaatika on tähelepanu köitnud, eriti tänavan, kui möödub 40 aastat Suure Isamaasõja lõpust, tehkem väike ülevaade nende aastate tippteostest, millest mitmeid oleme küll teenimatult unustada jõudnud:

E. Arro — «Rahulaul» (J. Dolmatovski, 1949);

L. Auster — «Rahulaul» (J. Dolmatovski, 1949), kantaat «Rahuhommik» (1975);

A. Kapp — Rahusümfoonia (kantaat-sümfoonia nr 5) (1949—52);

E. Kapp — kantaat «Läänemeri—rahumeri» (R. Parve, 1959);

V. Kapp — sümfooniline poeem «Rahu eest» (1951);

A. Marguste — ballaad «Tehumardi hommik» meeskoorile ja orelile (D. Vaarandi, 1964);

U. Naissoo — laulud «Liitnud võitluseks read on maailm» ja «Rahulaul» (tsüklist «Meie laulud», H. Karmo, 1951), naiskoorilaul «Rahu võitjaks jääb» (H. Karmo, 1949);

A. Oit — «Rahulaul» (A. Gurjev, 1962), «Vana meloodia» (1970), «Tuhaväljade tuul» (1971), «Igvane tuli» (1972), «Emajõgi» (1972) (kõik A. Siig);

G. Podelski — laulud «Valvel me, et rahu kestaks» (A. Otto, 1949), «Me ei palu, vaid nõume rahu» (O. Roots, 1950), «Me rahu eest võitleme» (I. Sikemäe, 1950), «Rahu eest» (A. Hanschmidt, 1950), oratoorium «Aegade hää» (A. Siig, 1980);

V. Reimann — «Rahulaulud» metsosopranile ja sümfooniaorkestrile (M. Veetamm, 1951);

M. Saar — «Rahulaul» (J. Dolmatovski, 1953);

J. Simm — «Rahu eest» (P. Rummo, 1950);

V. Tormis — kooriteosed «Raua needmine» («Kalevala» ainetel, 1972), «Rahu päev» (M. Kesamaa, 1960).

Alles hiljaaegu sai ÜLKNÜ preemia R. Kangro, esiletõstetud teoste hulgas ka kantaat «Rahu» (L. Tungal).

* * *

Üks varasemaid toodud valikus on Artur Kapi 5. sümfoonia. Autori käega kirjutatult kannab see pealkirja: «Rahu-sümfoonia Nr. 5 suure sümfoonia orkestrile kahe kooriga». Ka seda suurteost võime täna lugeda unustatute ritta, kahjuks...!

Autor alustas teose loomist ilmselt 1949. aasta algupoolel, sest Heliloojate 19

Liidule esitatud tööplaanis seda meenutatakse. Autor elas siis juba püsivalt Suure-Jaanis ja järelejäanud kirjavahetuse abil saame üsna ligilähedale selle sünniloole.

1949. a suvel Kunstide Valitsusele lähetatud kirjas 5. juulist (TMM M 98-1/4) Ä. Kapp tänab rahasaadetise eest¹ ja lisab: «Sümfoonia (5) saab septembri kuu keskpaigaks valmis. Siis tulen Tallinna.» Veidi aega hiljem (29. juulil) palub ta samast avanssi «sümfoonia (5-es) eest, mille ma jõudsasti kirjutan ja tahan septembri lõpul valmistada. Sümfoonia on paljudes osades ümbertehtud ja minu südametunnistuse järel ka pikendatud. Loodan Teie vastutulemisele. Tervitades Art. Kapp» (TMM M 98-1/4).

Vanameistri palve põhimõtteliselt rahuldati, millest talle ka teatati.

A. Kapi vastuskiri (10. juulist) kõlab nii: «Ma palun selle sümfoonia /lepingu - A. H./ pikendust kuni 15. oktoobrini. See pikendus on mul vaja, sest tahan teda põhjalikult läbi viia.» Järgmine (venekeelne) kiri saadetakse Kunstide Valitsusele 4. oktoobril: «Oma viendat sümfooniast, mis on praegu mu laual, teen ma ümber, eriti teist ja neljandat osa. Kavatsen teda nimetada «Võitlus rahu eest». Tõenäoliselt tuleb /lepingu - A. H./ tähtaega veelgi pikendada, enne kui ta valmis saab.» Järgmises kirjas (11. oktoobrist) aga lisab selgituse: «Oma heroilises sümfoonias (Nr 5) («Võitlus rahu eest») lisan ma finaali (4-s osa) piduliku koori üleüldise rahu-teemalistele sõnadele (Me töötajad tahame ja nõuame rahu). Arvan, et see sobib /.../ kogu sümfooniaga sisult, kus esimestes osades toimub heroiline võitlus. Kui mu enda sõnad rütmiliselt ei peaks sobima, palun pärast Semperit, anda oma tekst /.../. Palun pikendada lepingut 1. detsembrini.»

Kuid juba kahe päeva pärast (13. oktoobril) lähetab ta Kunstide Valitsusele kaks uut postkaarti (A. Tamarkinile ja M. Tederile): «Palun pikendada minu 5-da sümfoonia terminit kuni 10. dets. Ma teen selle teose sootumaks ümber /.../.» Ja 6. novembri kirjas pikeneb tähtaeg veelgi: «Sümfooniast ma enne detsembri lõppu /.../ valmis ei saa, sest ma mahutan temasse 2 koori /.../.» Teise kaardi algustekst on samasisuline, edasi aga annab meile mõningat lisateavet: «/.../ ja klaviiri valmistamine võtab palju aega. /.../ Ootan poja käest nüüd teksti koorile sümfoonia lõpuosas. Palun tuletage tal meelde. Jään tervitusega A. Kapp.»

Kuni 6. novembrini talle varem lubatud avanssi välja ei olnud saadetud. (Artur Kapi rahaasjad vajasid siis juba hooldamist.) Sellest annab tunnistust samal kuupäeval Kunstide Valitsusele lähetatud uus kiri: «Mu naine teatas mulle, et Kunstide Valitsus on nõus mulle 1000 rbl avansina 5-da sümfoonia eest, mille ma praegu komponeerin, andma. Palun selle raha, kui võimalik, varsti mulle siia S.-Jaani saata. Sümfooniast ma enne dets. lõppu (30-dal) valmis ei saa, sest ma mahutan temasse koori (mees- ja segakoori). See võtab aega ja ka klaviiri (4 kätega) valmistamine võtab palju aega. Palun E.N. Kunstide valitsust seda arvesse võtta. Tervitustega Art. Kapp.»

Toodud kirjadest nähtub täiesti erandlik suhtumine. Üldteada oli ja on, et A. Kapp ei armastanud juba kirjutatut viimistleda. Kuid selle teose puhul me näeme, kui paljude variantidega helilooja töötas, ilmselt pidas ta teemat sedavõrd tähtsaks.

A. Kapp oli täis loomisindu. Ta uskus tõepoolest kõike jõudvat lõpuni viia veel samal aastal, sest kavatsused uueks aastaks polnud mitte väiksemad. Sellest annab tunnistust ka üsna bravuurses käekirjas kaart Heliloojate Liidule: «Kinnitan Teie kirja kättesaamist (9. XII 1949) on mul au Teile teatada, et ma 1950. aastal sooviksin komponeerida kuendat sümfooniast orkestrile. A. Kapp Suure-Jaani, 9. dets. 1949.» (ORKA 1958, nr 1, sü 59, lk 106.)

Kuigi sümfoonia polnud veel lõplikku kuju võtnud, jõuti siiski kokkuleppele, et vanameister näitaks seda kolleegidele Heliloojate Liidus. 29. detsembrist 1949 on säilinud E. Arro poolt hoolikalt kirjapandud protokoll, millest selgub, et teost tutvustati kahel klaveril (arvatavasti autor koos abikaasa Gertrudiga). Tutvustavas sõnavõtus märkis A. Kapp: «I osa on Introduksioon, milles on teema võitlus rahu eest, mis mängib suurt rolli ka teistes osades. I osas on kolm teemat. I osa on sonaat-allegro vormis kirjutatud. I osas on teemade tutvustamine teise osa jaoks. II osas on ka koor. III osa on rahulik *Andantino* 7 variatsiooniga. IV osast kuulete vaid algust ja nimelt sissejuhatust. See osa on heroiline, kooriga, võitlus rahu eest. E. Dolmatovski tekstiga. Lõpul jääb meeskoor ja naiskoor tuleb sekka. Toon selle pooleteise kuu pärast valminuna teile kuulamiseks.»

Pärast teose läbikuulamist avaldati arvamusi:

Milovski: (...) siin on kahtlemata palju suurepärast: I teema, variatsioonid, osa teisest osast (...). Variatsioonid on väga head. Skertso väga meeldib, marss on hea. Just seda laadi muusika peaks kogu sümfoonia domineerima (...).

Päts: mulle väga meeldib sümfoonia temaatiline materjal ja tugev tundetoon. (...) Mulle tundub, et sellest saab hea teos (...).

Eller: kas ei saaks II osa pianissimo'ga peale hakata. Näidata sissejuhatuses ka ühte teemat ja viia see II, sonaat-allegro ossa.

Auster: idee on väga hea. Pean ütleva, et II osas tahaks rohkem kuulata tahtejõulisemat muusikat, võitlevat muusikat, selles on aga nukrutsevat meeleolu. Selle tõttu tundus II osa liiga pikana. Kas sümfoonia ei ole üldse liiga pikk?

A. Kapp: 1 tund ja 20 minutit.²

Auster: see mind juba ehmatab!

A. Kapp: mind mitte!

(...)

Eller: sissejuhatust võiks lühendada. Mulle meeldis II osa kõrvalteema, väga emotsionaalne. Kordamisel võiks seda ka lühendada. Loodan, et sellest saab väga hea teos.

A. Semper: kahtlemata II osa kontsentreerimine tuleb asjale kasuks. Kas maksab nii palju ütelda II osas? Mis koori puutub, siis on see väga hea, samuti ka variatsioonid, mille nappusega on palju öeldud. Nii ei ole tasakaalus II ja III osa.

Arutelu oli märksa pikem. Sõna võtsid veel E. Vörk, E. Kapp ja K. Leichter. Üldine hinnang oli positiivne. Kuid samas leiti, et sisse tuleks tuua ka töötemaatika. Nagu näitab hilisem asjade käik, midagi selle arutluse atmosfääris A. Kappi häiris. Meie teadmistesse tuleb nüüd paus. Me ei tea kindlalt sedagi, kas ta teosega töötamist kohe jätkas. Ka ei ole teada A. Kapi vastust Heliloojate Liidu (H. Kõrvitsa) kirjalikule järelepärimisele 26. maist 1950: «Kui kaugel on sinu sümfoonia (V) ning kui kiirelt võime planeerida läbikuulamist?» Vaikuses möödub ühtekokku enam kui poolteist aastat.

1951. aasta oli A. Kapile õnnetuste aastaks. Suvel murdis ta parema käe. Pikka aega viibis ta ravil Tallinnas haiglas. Suve lõpupoole aga suri abikaasa Gertrud, kannatlik ja hoolitsev elukaaslane. («Nüüd ma alles tunnen, mida mulle tähendas minu Gertrud...») Haiglast pääsenuna esitas A. Kapp kolleegidele Heliloojate Liidus läbiarutamiseks oma mõned aastad varem valminud Kontsert-rapsodia klaverile ja sümfoonia-orkestrile. Arutelu toimus 20. septembril ja teosele anti hea hinnang. See esitati ka Kunstide Valitsusele omandamiseks ja aasta lõpupoole naaseb helilooja tagasi kodusesse Suure-Jaani. Need on tema viimased elukuud. Nüüd sigineb ka uusi teateid töö jätkumisest sümfooniaga.

² Siinkohal küll vanameister liialdas. Sümfoonia esiettekande kestus oli umbes 37 min.

Kiri E. Tarmile 10. detsembrist 1951: «Võin juba hakata orkestreerima oma 5-da sümfoonia kallal, mis tarvitseb umbes 10 päeva aega. Siis tulen selle tööga Tallinna (...).»

Tallinnasse ta siiski enam ei jõudnud. Tervis halvenes ja viimane teada olev kaart, mis lähetati Kunstide Valitsusele, on käekirja järgi otsustades olnud juba väga vaevaline töö (2. jaanuaril 1952): «Palun Teid vastu võtta minu avaldust, et ma oma 1952. aasta plaani täitmiseks võtan 1) oma keelpilli seksteti lõplikult valmis teha, 2) scherzo kahele klaverile, 3) üks pionääride laul, 4) väiksemad klaveripalad. Et ma oma parema käega veel nii hästi kirjutada ei saa, palun seda arvestada. A. Kapp.» See kava, nagu ka varem plaanitatud 6. sümfoonia loomine, ei realiseerunud. Tosin päeva hiljem, 14. jaanuaril A. Kapp suri.

* * *

Mis sai siis 5. sümfooniast?

Nagu juba mainitud, tuli 1949. aasta lõupäevil töösse tõrge. Kuid nagu viitavad napid dateeringud käsikirjades, pidi mingi töö sellelgi ajal toimuma.

Tundub, et sümfoonia I osas (introduktsioon) autor muudatusi pole teinud (võrreldes 1949. aasta lõpu variandiga). Parandused ja täiendused partituuris on tehtud hiljem, pärast helilooja surma. Nii sai algsest *Adagio con moto*'st *Andante molto*, millega vist tuleks soostudagi, eeldades, et selle praegune kestus $8\frac{1}{2}$ minutit on jäänud autori poolt kavandatu piiridesse. (Teost kuulmata võivad autorid tempomäärangutes tõepoolest eksida.)

Küll peab aga autor olema teinud kärpeid sümfoonia II osa juures (*Allegro*). See on sümfoonia pikim osa (kestab üle 14 min), kuid mitte sedavõrd pikk, et võinuks teenida nii kardinaalseid vastuväiteid, kui neid esitati 1949. aasta detsembri arutelul. Järelejäänud käsikirjad aga kärbetele ei viita. Kas autor võis kogu osa ümber kirjutada ja algvariandi hävitada? Või ikkagi — siin polegi tehtud kärpeid ega muudatusi. Võib-olla oli kogu venivuses tookord süüdi iseenesest monotoonne klaveriettekanne?

Selge on III osa saatus. Selle algvariant, sümfoonilised variatsioonid (*Andantino*), jäigi klaviiristaadiumi. Seega pikka aega sümfoonial justkui kolmas osa puudus, sest uues variandis (*Moderato*) valmis see alles 1951. aasta lõpul. Partituuri lõpus on autori käega märkus: «See uus Kolmas osa sümfooniast valmis 1951. a dets. alguses. A. Kapp.» On tõenäoline, et eespool tsiteeritud kirjas E. Tarmile ongi jutt selle osa orkestreerimisest, mis «... tarvitseb umbes 10 päeva aega». Kas need ongi A. Kapi loomingi viimased read?

Millal aga valmis sümfoonia IV osa (Finaal), millest 1949. aasta lõupäevil oli olemas vaid algus? Usutavasti võis see siiski toimuda 1950. aasta jooksul, üsna tõenäoliselt juba jaanuaris-vebruaris, sest tookord oli heliloojal veel kirjutamishoog sees. Teiseks: neil aastail said Jevgeni Dolmatovski «Rahulaulu» sõnad nii üleliidulises ulatuses kui ka meil (A. Otto tõlkes) vägagi populaarseks. Meenutame, et sama teksti kasutasid viisitamiseks E. Arro, L. Auster, M. Saar jt. A. Kapile nagu teistelegi pidi see tekst olema lausa leid. Leidudega aga ei viivitata!

Mõningaid redaktsioonilisi parandusi tegid sümfoonia juures pärast A. Kapi surma E. Kapp ja dirigent K. Raudsepp, kuid need ei muutnud oluliselt autorikontseptsiooni. Sümfoonia lõplik (viimaste poolt redigeeritud) variant oli Heliloojate Liidus arutusel 6. juunil 1952. Protokollist — E. Kapp: «Nüüd on keskmises osas R. Paaveli tekstile kirjutatud muusika (töotemaatiline), millist nõu Heliloojate Liidus autorile anti. I osas on heroiline teema, mis jääb peamotiiviks sümfooniale. See teema esineb ka laulvana ja lüürilisena.»

Sümfoonia esiettekanne toimus 17. oktoobril 1952 «Estonia» kontserdisaalis, esitasid Eesti Raadio segakoor ja sümfooniaorkester, solistina J. Siimon, juhatas K. Raudsepp. See ongi jäänud A. Kapi luigelaulu ainsaks kõlavariandiks, millest on mõistagi väga kahju.

Nii pikka aega pole A. Kapp ühtki oma teost kirjutanud. Seni ei ületanud ühegi tema teose, ka suurvormide, loomisaeg aastatki. Otseselt rahuteemalistest suurvormidest on see teos eesti muusikas esimene ja peaks ka sellepärast suuremat tähelepanu pälvima. Miks kipub aeg meil väärtloomingut unustama? Või on mõnel veel meeles esiettekanne hetkelt ka see, et teos toodi välja kiirustades, väheste proovidega ja kõik ei kõlanud tookord päriselt nii nagu pidanuks? Esiettekandest on dokumendina alles helilint Eesti Raadio arhiivis.

* * *

Nagu eelnenust selguda võis, on A. Kapi 5. sümfoonia puhul meil tegemist siiski põhiliselt 1949. aastal loodud suurteosega. (Mitmetes loominguimekirjades see nii ongi fikseeritud, mis pole küll niisiis lausa vale, kuid mitte ka päris õige. Partituur polnud kindlasti veel tervikuna valmis.) Kui aga võtta loomisaastaks 1949, tuleneb autori loominguareast huvitav sümboolika — tippteosed langevad aastakümnete eelviimastele aastatele:

1909 — kantaat «Päikesele», 1919 — kantaat «Ärka rahvas», 1929 — oratoorium «Hiio», 1939 — sümfooniline poem «Saatus» (hilisem 3. sümfoonia I osa), 1949 — Rahusümfoonia.

Need on kõik väga head teosed!

A. Kapp lõi teistelgi aastatel häid teoseid, kuid loetletud real on ju suur ühisnimetaja: rahu, rahvas ja tema saatus. Need teosed on suurima humanismi avaldused A. Kapi loomingu, nii tekstide valikult kui ka muusikas. Selle rea esimest, kantaati «Päikesele», on ikkagi aegajalt esitatud. Aga kuhu on viimastel aastakümnetel jäänud kõik teised?

Oleme suured võlglased A. Kapi pärandi ees!

Otsigem tänavuse 40. rahuaasta paistel üles kõik teisedki suurteosed rahust ja humaansetest väärtustest ning toogem need välja — veel tänavu, ja tulevastel aastatel!

* * *

Artur Kapi 5. sümfoonia muusikaline põhiidee on kätketud selle algusnootidesse. See on tahtekindel ja jõuline teema, kui vägev vundament (kõlab ka madalas registris!) kogu järgneva suurehituse rajamisel. Seda vundamenti viimistletakse ja «katsetatakse» kogu Introduktsiooni jooksul, kuni ollakse kindel tema püsivuses. Samas proovitakse temaga seostada ka teose teisi tähtsaid kujundeid, sealhulgas ka toredat tantsulist motiivi, mis kui hilisemate kaunistuste näidis lööb korraks särama.

II osa (*Allegro*) alustab sümfooniat justkui uuesti. Kõlavates teemades tunneme ära varem esitatud lähedasi sugulasi. Nad on samanaolised, kuid käituvad pisut teisiti. Peakujund on paidlikum ja elavam, tantsuline teema aga väarikam ja rahulikum. Osa instrumentaalne sissejuhatus on üsna pikk, mille käigus jõutakse tegelasi vaagida väga erinevates situatsioonides. — Kõlavad fanfaarid (ka need on varasemast tuttavad) ja sisse astub meeskoor, J. Smuuli «Rahu rahvastele» teksti ei ole koormatud liigsega faktuuris. Olulisem kui helifoon on siin iga sõna, tema mõte, emotsionaalne mõju. Koori sisseastumise hetk on ootamatu kui lipp, mis lahvatub lehvima ja paneb oma ülevuses vakatama. See on deklaratsioon, mis loetakse maha selgehäälselt ja kinnitatakse hümni lõpus («Rahu rahvastele»).

Probleeme tekitab vahest enam III osa, mis ju oli ka autorile endale murelapseks. Praeguses variandis on K. Paaveli tekstile kirjutatud naiskoori ja solisti osa («Päike paistab meie õue») nii sisult kui ka teostuselt 23

naiivsevõitu. Juba tekst ise jääb külgnevate osade omadele (J. Smuul, J. Dolmatovski) kvaliteedilt tugevasti alla. Ja ka A. Kapp omalt poolt pole nagu osanud sellega midagi peale hakata. Osa sissejuhatus on kuidagi formaalne, eelmiste osadega seostamata. Kogu kõlapilt nagu pärineb mingist teisest teosest. Märksa mõeldavam oleks see eraldi naiskoorilauluna, muidugi koos keskmise soololõiguga.

Mida siis teha? Ära jätta III osa sümfooniast ei saa, sest II ja IV osa ühtejärke mõjuksid nii kõlaliselt kui ka sisuliselt ränkraskelt.

Mida enam olen teost vaagunud, seda rohkem näib, et autori algvariandi III osa, sümfoonilised variatsioonid, tuleks teoses taastada. 2 klaveri klaviirina säilinud 7 variatsiooni (viimane on tore marss) ja kooda tuleksid orkestreerida ja kui ajutiselt teosest amputeeritu tagasi siirdada. Kõik läheks korrapealt paigale! Rahulik *Andantino* võimaldaks puhkust, et uut pinget oleks kergem vastu võtta. Teose vormile on see kahtlemata vaheldusrikkam. Ning kurb oleks üks meie klassiku sümfooniatest jätta ilma tema lemmikvormist, mida igas teises teoses on esile tõstetud kui meisterlikkuse musternäidet. Selline samm looks teose tulevikule (näiteks võimalike esituste jaoks väljaspool vabariiki) mitmeid eeliseid.

Ka sümfoonia IV osa (Finaal) algab ulatusliku instrumentaalse sissejuhatusega (autoripoolses tempomärgistuses *Allegro moderato*, esiette kantud redaktsioonis *Moderato maestoso*). Peateema on siingi lähedane sümfoonia põhikujundile, instrumentaalne areng hoogne, faktuur arendatud leidlike võtetega. Kõik on pidulikkuse teenistuses. Kooride sisseastumine on siingi deklaratiivne, kuid märksa ettevalmistatum kui II osas. Samal ajal jääb foonis kõlama peateema kujund, mis areneb justkui iseseisvalt edasi. Kogu osa on tihedakoeline, läbikomponeeritum ja sisaldab ohtrasti polüfooniat. Stiili poolest mõnevõrra väljalangevana tundub eelviimase salmi ees asuv instrumentaalne vahelõik (partituuris 10 lehekülge). See on tšaikovskilik, lüürilise teemaga tundepuhang, milliseid küll A. Kapi puhul võime varemgi märgata. Iseenesest on selline vahelõik sisuliselt vajalik, et anda koorile puhkust startimiseks «finiisiringele». Ka loob see oma kaldumistega kõrvalhelistikesse värskust peakujundi uueks sisseastumiseks. Algamas on pidulik kulminatsioon, mis läheb üle veelgi pidulikumas koodasse (*Moderato*). Siin on samaaegselt nii deklaratiivset loosunglikkust kui ka pühalikku ülevust. Tõepoolest suursugune finaal, tõeline apoteoos Rahule.

See oli helilooja testament oma rahvale: hoida maad rahu ja inimesi töö juures, et õnne mõtestada arenguloosse; et rahu väärtused kunagi ei devalveeruks!



Okas 42



Okas 43

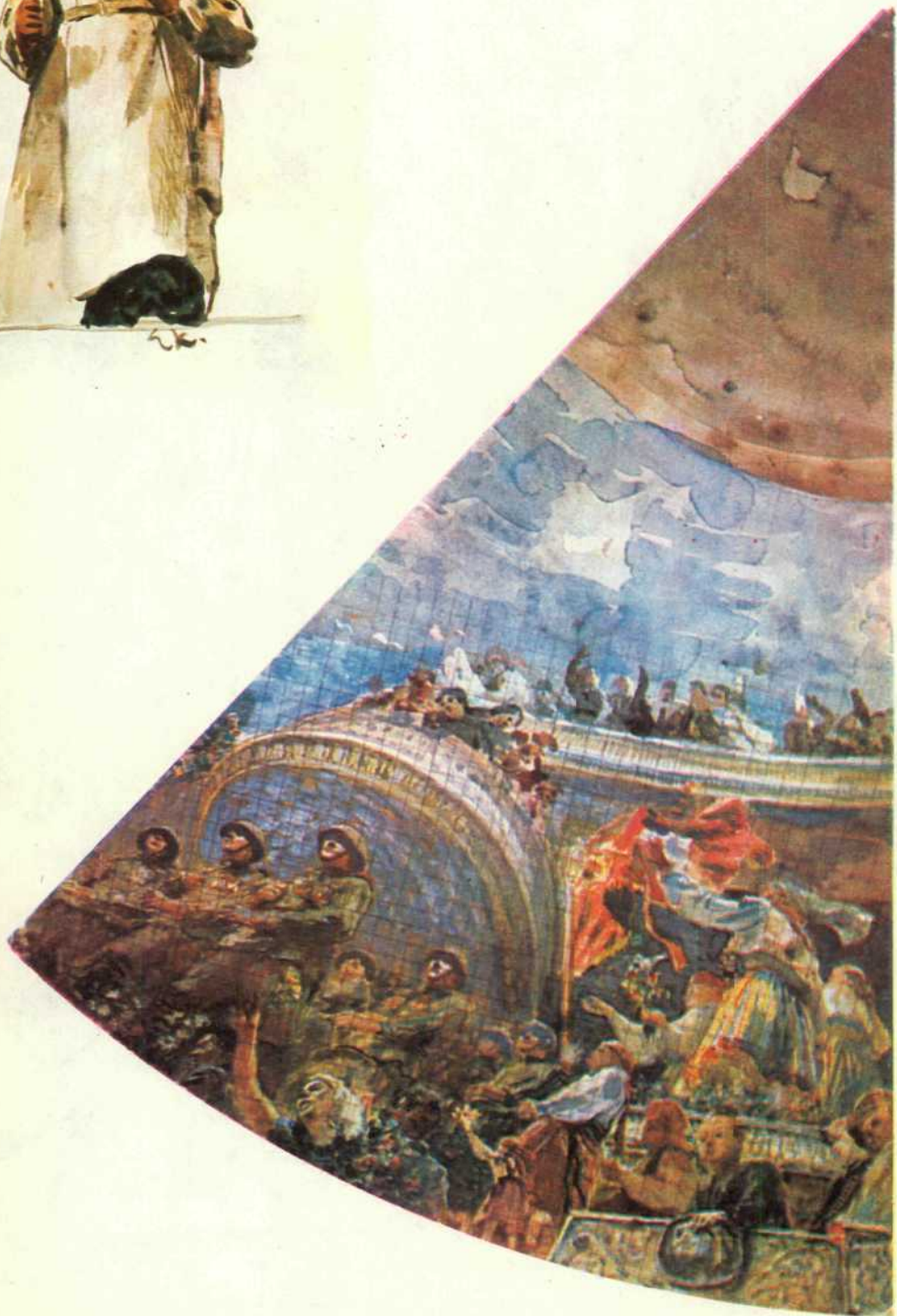


Okas 44

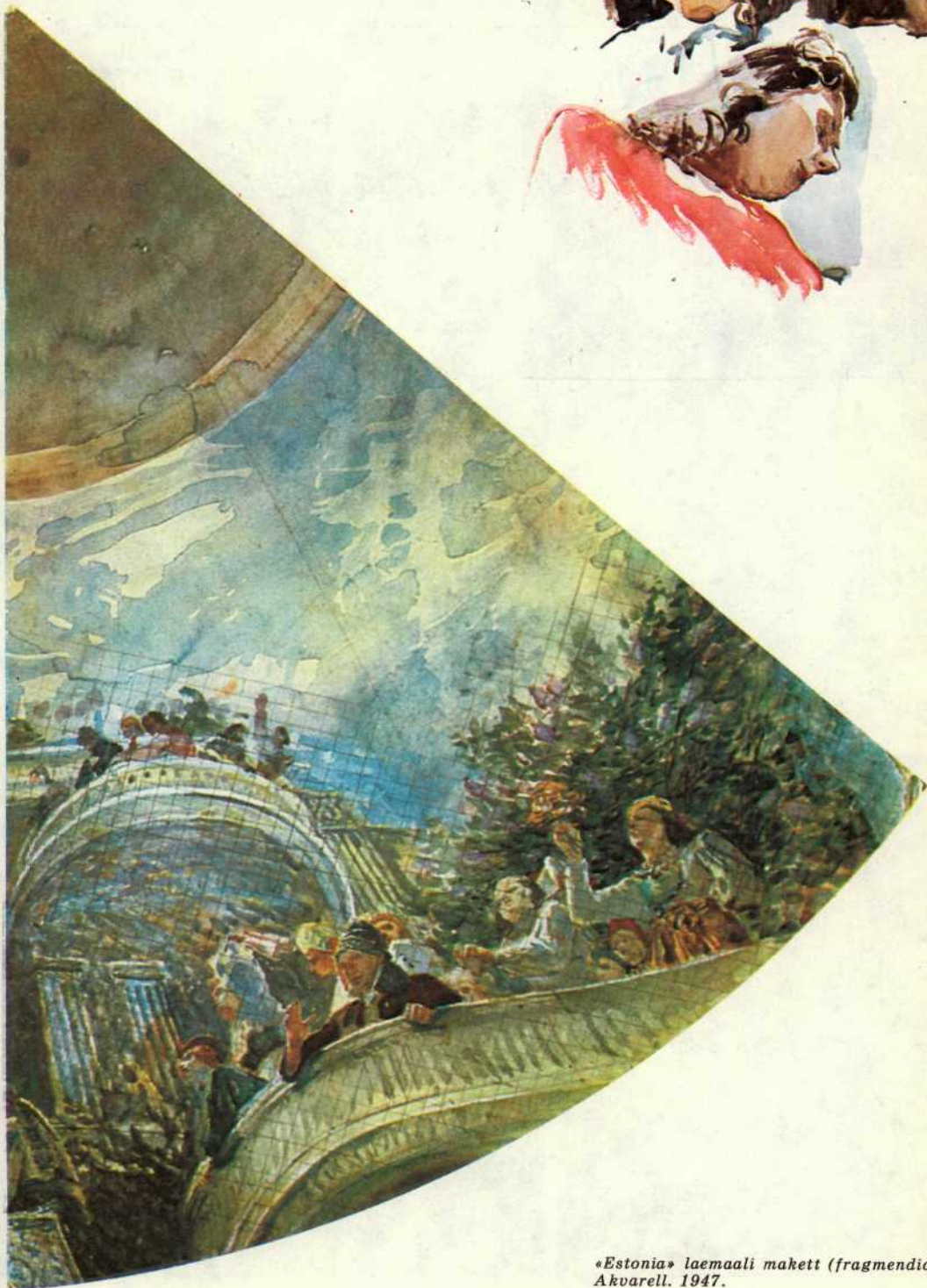


Okas 45

Evald Okas. Eshkiid «Estonia» laemaalile. Pliiats. 1947.



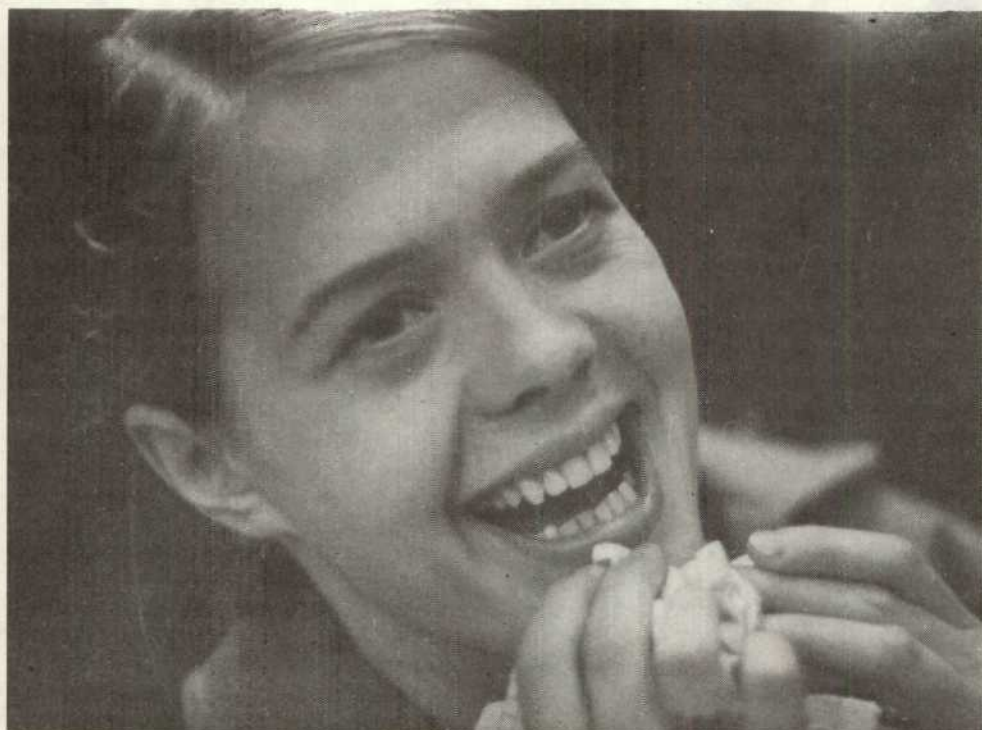
Elmar Kits. Eskiisid «Estonia» laemaalile.
Akvarell. 1947.



«Estonia» laemaalilise mahet (fragmendid).
Akvarell. 1947.

Mari Lill. Ell.

KRISTEL PAPPEL



Fotod ei jäädvusta etenduse hingust. Ent ometi, kui laduda tervikpilt Mari Lille teatritee tähisrollidest, võiks tabada mingit soojalt helendavat põhitooni, ilusa ja inimlikult hea poole püüdlemist, lennuks sirutumist. «Ime sünni» Helen (1967), Shakespeare'i Julia (1969), «Metsparadi» Hedvig (1969), «Kolme õe» Irina (1973), «Ehitusmeister Solnessi» Hilde (1974) ja siis — «Pilvede värvide» Ell (1984)... Põnev, kuidas need tegelased kokku saades vastastikku reageeriksid! Sest peale ühise on neis loomulikult väga palju lahutavat, omavahel võõrastust ja konflikti tekitavat. Juba mõlemad Ibseni kangelannad piidleksid teineteist kahtlustavalt: oma lapsesiiruses ikkagi varavana Hedvig — haiget saanud ustav lind ja kummaline, pisut ehk jultunult noorusvõitmatust kuulutatav Hilde. Või metsik, hingeäratust ootav Helen vastamisi klaasõrna, peenetundelise Irinaga, kes ei taha leppida elu paratamatusega, kuid peab siiski kuulma unistuste purunemisklirinat. Ja Julia — Shakespeare'i aegade Tüdruk, kes, peegel käes, vaatab 20. sajandisse.

Pealtnägijad kirjutavad.

«Romeo ja Julia»: «Just see lihtsus, äärmine iseenesestmõistetavus, millega Julia oma teed käib, kütkestab saali.» (M. Valter). «Ta õigustab lavastaja valikut kui tüpaaž, kui selguse ja siiruse, kui terve ja maise loomulikkuse motiivide elustaja.» (R. Neimar).

«Metspart», Hedvig: «... kohmakas laps, tulvil õrna armastust ja ohverdumist.» (M. Zuhhovitskaja).

«Ehitusmeister Solness», Hilde: «Ja Mari Lille särav, naiivselt tark, nooruslikult hoolimatu, ülemeelikult hoogne ja üha nõudlik, hiljem üha naiselikumaks muutuv mäng, tema suur isiklik võlu jõud vastab täielikult lavastaja ehk pisut idealiseeritud Hilde-kontseptsioonile.» (M. Stein).

«Kolm õde», Irina: «Osatäitmine on väga täpselt fikseeritud nii välises joonises kui ka kõnevarjundites. On tunne-

tatav areng, õigemini taandareng, alguse õnnesäralisest valgest linnust lõpu alis-tumisrahuni.» L. Tormis).

«Ime sünni», Mari Lille diplomiroll Helen: «... tema sisseelamine pimedaja kurtumma lapse füüsilise enesetundesse on erakordselt veenev... Hetk-hetkelt toimub Helenis mingi ärev, piinav valguse poole pürgimise protsess



Helen W. Gibsoni näidendis «Ime sünni». Lava-kuustikateedri diplomilavastus, 1967 (lavastaja V. Panso).

kuni inimõtte läbimurdmiseni.» (M. Stein).

Hoolimata sellest, et peaaegu kõik Mari Lille loodud tegelaskujud on «valguse poole pürgijad», kõlab neis ka mingi kriipiv, kähe kõrvalheli või lahenduseta dissonants, mis annab osale hoopis avarama mõõtme. Vahel on see teisenenud ilmel avaldunud paaris söakas poisiroolis (Slavka «Pögenikus» ja Lesta «Kevades»).

Poisilikku nurgelisust, täistallaga astumist märkame ka «Pilvede värvide» Ellus. Kuidas Ell töölt tulles saapaid kisub; kuidas ta linnasugulaste Magda ja Helini saabudes nagu nimme tööriided selga jätab, end väikese lapse kombel

Mari Lill 1968. aastal Tallinna Konservatooriumi lavakunstikateedri III lennu lõpetajana.

Hedvig H. Ibseni «Metsparadis». Noorsooteater, 1969 (lavastaja V. Panso).

«Metspart». Hedvig — Mari Lill, Gina Ekdal — Silvia Laidla.

J. Kruusvalli — M. Mikiveri «Pilvede värvides» mängib 1945., rahuaastal, sündinud Mari Lill Ellu, 1944. a. sõjakeerises valliku teinud eesti naist.



W. Shakespeare'i «Romeo ja Julia». Julia — Mari Lill, sinjoora Capuletti — Anne Tuuling. Noorsooteater, 1969 (lavastaja M. Mikiver).



voodijalutsi varju peidab ja sealt kavalalt-võidurõõmsalt ema piilub. Oma väärrikust rõhutades (väga sirge selg) peab pilguduelli Heliniga. Lohmakalt ja vastumeelselt läheb ta isa kutsuma, vahest protestiks Magda rahaküsimisele. Ell on justkui ergas lõim tasasemate toonidega kangas. Ellu õnnestab esimese lõokese lõõritus, tegelikult laulab ta endagi hinges lõoke, ehkki ta ise veel ei kuule seda — nii igatahes mõistame Mari Lille tõlgendust.

Suur puhkemine vallandub Ellus ödede öisel kohtumisel sõjapõgenikega. Kontrast: lootusetu sõjaaeg ja lootusest pingul noorte enesepettus. Hea usk, hele unistustetiib varjab sõja. Lill-Ellu nagu annaks kogu oma tundejõu, soojuse, iseendagi tervenisti nendele olevikuhetkedele, veel enam aga tuleviku-

Hilde H. Ibseni «Ehitusmeister Solnessis». Noorsooteater, 1974 (lavastaja V. Panso).





Irina A. Tšehhovi «Kolmes öes». Tagaplaanil Tussenbach — Juhan Viiding. TRA Draamateater, 1973 (lavastaja A. Sapiro).

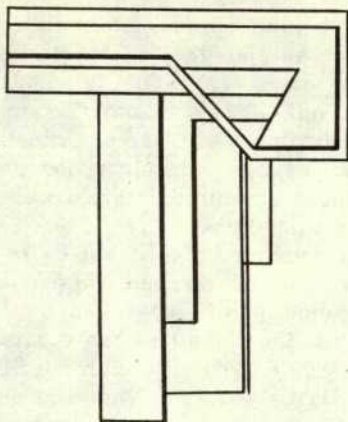
G. Vaidla fotod

kujutlusele. Samas on hääletoonis ja reageeringute kiiruses tunda ebalust ja häämingut — Ell ei taipa ka ise päris selgelt, mis on temaga lahti. (Muuseas, stseeni tempo ja ka mõtteaktseendid oleavad Urmas Kibuspuu ja Toomas Urbi erinevatest Hubertitist.) Hommik hajutab unelmad, Ell tuleb vanainimese jõuetul kõnnakul, tema olekus kõneleb tühjus ja lüüasaamine. . . Ell on ühtaegu täiskasvanu, kes tunnetab äkki oma iseisvaks-olemise õigusi, ja laps, kes ei suuda lohutada ning nuuksumist tagasi hoides peaaegu hingetuna ära tormab.

«Pilvede värvide» lavastus on tabamatult lihtne, kõik on kaalutud ja paigas. Nagu rahvalaul. (Tundub, et lavastuse laadi on mõjutanud Mikiveri väikese saali tööd — «Pilvede värvid» oleks nagu kammerstiili transformatsioon suurel laval.) M. Lille Ell paneb lavastuse teemale — rahva olemine, jäämine ja

vastatus olemasolu eest — punkti. Nii rolli kui ka lavastuse sisuline kulminatsioon on finaalis. Ell ilmub muretuult õuna süües, ema-isa ärasõidujutt tekitab temas hämmeldust ja siis rõõmu: järelikult on nii parem, minu eest on otsustatud. Palve lahkuda üksi asetab Ellu aga situatsiooni, mis nõuab ise valiku tegemist. Ehkki kõigi meeltega kinni rannas ootava paadi juures, on peaaegu igas Lill-Ellu liigutuses ja pilgus paluv küsimus: õelge, et ma jääksin! Mari Lillel õnnestub siin imetlusväärne — me peaaegu et näeme Ellu vaikset siseheitlust. Ta haarab minekuks juba otsustavalt jaki, siis seisatab, kõhkleb, nagu mõistes, et siin pole mängus mitte ainult ta isiklik elukulg. Ell peab kokku sõlmima oleva ja tuleva, ta peab jääma ning jätkama. Ell tuleb rannast koju tagasi, vanemana ja küpsemana, nagu oleks ta vahepeal üksi kogu Eestimaa saatuse määranud. Ellu kirjelduses viimase põgenikepaadi lahkumisest tajume peale jutustamispinge ka tohutut kergendust — ta on valikukoormast vaba, ning nüüd veel lihtsalt väga-väga väsinud.

Ja äkki tahaks saalisistuja puudutada maad, tunda peopesa all kodule ja seda väge, millega ta meid toidab. «Kodumaaga peab koos kannatama,» arvatakse näidendis, püüdes lahendada väikerahva igavest olemisprobleemi — ihaldust olla i s e, suutmata olla ü k s.



QES?

Sergei Bondartšuk



Sergei Bondartšuk saavutas tuntuse ja tunnustuse nii näitlejana kui ka lavastajana suhteliselt vara. NSV Liidu rahvakunstniku aunimetuse pälvis ta juba loomingulise tee algul 1952. aastal. Tema režissööribiograafiast võib leida paljut: revolutsioon, Suur Isamaasõda, Venemaa minevik klassikas.

Sündinud 25. IX 1920 Odessa oblastis, alustas Sergei Bondartšuk (edaspidi SB) õpinguid ja tööd teatris Rostovis Doni ääres; need katkestas sõda. 1946. aastal, pärast demobiliseerimist võeti SB VGIK-i kolmanda kursuse näitlejerialale. Temast sai Sergei Gerassimovi õpilane. Näitlejana debüteeris SB 1948. aastal oma õpetaja filmis «Noor Kaardivägi» (Valko). See roll võiks olla tema edasise loomingu visiitkaart — Bondartšukile on lähedased tugevad, mehised, ennastalgavad naturid ja eredad, draamaatilised saatused. SB esimene suurroll oli Tarass Ševtšenko samanimelises filmis 1951. aastal. Ševtšenko kirglik, vabadustarmastav karakter isiksuse vaba arengut takistavates tingimustes. Roll omandas tugeva sotsiaalse värvingu, väljendades nii rahvuslikku kui ka ajastu tragöödiat. 1950. aastate olulismate rollide hulka SB loomingu kuuluvad veel Ivan Franko ja Othello samanimelistes filmides, Tihhon Prokofjev «Admiral Ušakovis», doktor Dõmov filmis «Hüplik», vene partisan R. Rosselini filmis «Roomas oli öö» (1960). SB rõhutab kangelastes, nende traagilistes katsumustes hingelist ilu ja kõlbelist kindlameelsust.

1959. aastal debüteeris režissöör SB filmiga «Inimese saatus». Tööst vaimustusi nii publik kui ka kriitika, enim hindab SB M. Solohhovi sõnu: «Just niisugusena kujutlesin ma Andrei Sokolovi».

SB: «Otsisin kaua näitlejat peaossa, kuid tundsin, et ei oska ega suuda panna kedagi teist tundma seda, mida mina tunnen, elades läbi Andrei Sokolovi lugu. Otsustasin mängida ise.» Film pälvis I rahvusvahelisel Moskva filmifestivalil suure kuldauhinna ning SB 1960. aastal Lenini preemia.

SB: «Kunstniku eesmärk pole inimesi eraldada, vaid ühendada. Ent siiski il- 33



Valko (keskel) — «Noor Kaardivägi»
Pierre Bezuhhov — «Sõda ja rahu»

mub raamatuid ja filme, mis meid teistest eraldavad, lahutavad. Ma arvan, et suurim kahju tuleb just seesugustest teostest.» Südamelähedaste kirjanikena nimetab SB Puškinit, L. Tolstoid, Dostojevskit, Tšehhovit, Gogolit ja Solohhovi. Sügavaim austus kuulub Lev Tolstoile: «Tolstoi looming hõlmab nii kogu mu elu kui ka kõik selle, mis on mulle lähedane. Temas kehastub vene rahva südametunustus võib-olla rohkem kui üheski teises kirjanikus. Mis tahes elu külge see harukordne kunstnik ka ei puudutanud, kujutas ta kõike enneolematult sügavalt, targalt ja lihtsalt.» Monumentaalne neljaseerialine «Sõda ja rahu» valmis aastatel 1965—1967. Peaosas, Pierre Bezuhhovi rollis, taas lavastaja ise.

mist ja armastust tema teoste vastu olen märganud paljudel kordadel ja igal pool, kus mul on tulnud viibida. Kõik, alates vestlustest vaatajatega ja lõpetades «Oscariga», mis määrati filmile «Sõda ja rahu», on veenev tõend Tolstoi loomingu suurimast elulisusest, kunsti sõnumi päritavusest. Geeniusse loodud kunstikujundid kuuluvad minevikule, olevikule ja tulevikule.»

SB loomingus on nii tööd kui ka talenti, tema rollid on teravad, täpsed ja eredad. Iseenda põhiliseks heaks omaduseks peab ta töövõimet ja lisab, et miski ei tule kergelt. Režissööri võrdleb SB suure orkestri dirigendiga. Peaosaline on üksnes esimene viiul, peale selle on veel kümneid instrumente, mis peavad kõlama koos, unisoonis.

SB töös sünnib film kolm korda: esimest korda stsenaaristi laua taga, teine kord võtteplatsil ja kolmas kord montaažiprotsessis. Tänapäeva režissööril on SB sõnade järgi kõige rohkem tarvis maailmavaate kindlust, selgust ja tööarmastust. Igas filmis on peamine inimene, tema hing, mis avaldub läbi kordumatute karakterite. «Meie päevade kinematograafias on kõige tähtsam stsenaarium, kirjandus. Kunstiloomingu seadused on samad nii kinematograafias kui ka kirjanduses.»



Astrov — «Onu Vanja»

1970. aastal valmis koostöös Itaalia filmiloojatega «Waterloo». «Waterlood» tehes olin L. Tolstoi poeetika, tema esteetiliste printsiipide tugevas lummuses. Enamgi — pidasin «Waterlood» Tolstoi teema jätkamiseks.»

Järgmine aasta viis SB taas kokku A. Tšehhovi loominguga — Astrovi roll A. Mihhalkov-Kontšalovski filmis «Onu Vanja».

Näitleja SB jaoks on ideaalne režissöör see, «... kes teab, mõistab ja tunneb näitleja tööd ning lähtub sellest. Inimkarakterit kehastamise ülesanne lasub vahetult näitlejal. Tegelasuku sünniprotsess peab kulgema nii loomulikult, nagu areneb seemnest taim. Režissöör, kes ei kipu kallale selle protsessi loomulikkusele, vaid üksnes suunab nagu hea aednik, ongi minu režissööriideaal.» Režissöör SB jaoks ideaalne näitleja on «... näitleja kui kunstnik, mitte näitleja kui osatäitja; see, kellel on kunstis oma positsioon, keda võib nimetada isiksuseks. /---/ Tunnistan üksnes ümberkehastumiskoolkonna näitlejaid. Ideaalne tundub mulle moltšalovskilik, šaljapnik älge. Usun kunsti emotsionaalsusesse ja pöördun eelkõige vaataja südame poole. Siit ka minu nõudmine näitlejale: mitte inimest kujutada, vaid temaga samastuda. Ja veel üht omadust hindan erakordselt — omapära.»

1975. aastal linastus «Nad võitlesid kodumaa eest», kus ka filmi režissöör esines taas keskses rollis. V. Šukšini, V. Tihhonomi, N. Grinko ja paljude teiste suurepäraste näitlejate vahendusel jõudis meieni hulk sõjameeste portreid ja kirev sõjapäevade rida. See oli Vassili Šukšini viimane filmiroll. SB tähelepanu oli Šukšin äratanud juba esimesega — M. Hutsijevi filmis «Kaks Fjodorit» — ja SB oli ikka tahtnud teda näha oma filmis. SB: «Nüüd räägitakse Šukšinist palju legende. /---/ Keegi kirjutab, et Šukšin tuli VGİK-i sisseastumiseksamitele täiesti harimatuna ja nagu oleks instituut temast inimese teinud. See on vale. Ta tuli sinna Vassili Šukšinina ja /---/ mis tahes tingimustesse saatus teda ka ei asetanud, Šukšin jäi Šukšiniks. Ei VGİK ega ükski teine õppeasutus poleks saanud teda oluliselt muuta. Šukšin oleks võinud üldse mitte kusagil ja üldse mitte midagi õppida, ja ta oleks



Kaader filmist «Steppe»
Jemeljan — «Steppe»

kujutanud endast täpselt seda, mida kujutas...»

Ekraniseerida Tšehhovi jutustus «Steppe» oli SB-l mõttes ammu, juba enne, kui algasid filmi «Sõda ja rahu» võtted. Režissööri arvates on «Steppe» (1977) tema raskeim film, ehkki ta samas lisab, et kergeid pole tema praktikas olnudki. «Siin pole karakterit, mis poleks avastus. /---/ Iga Tšehhovi tegelane kannab tervet maailmatäit mõtteid ja tundeid. /---/ Režissööri ülesanne on see keeruline maailm kinematograafiavahenditega avada.»

Lapseea muljed on SB kui filmilavastaja jaoks hindamatu väärtusega. Iseend nimetab ta stepiinimeseks, kuna veetis nooruse stepialadel — Taganrogis, Rostovis jm. «Kes pole lapsena kuula-



nud linnulaulu, sisse hinganud põldude ja metsade lõhnu, pole kogenud looduse virgumist hommikul, sellel on hiljem raske jutustada tunnete maailmast, südame ja mõistuse elust. /---/ Minu elukutsega inimeste kohta kehtib vana aforism: anne peab sündima maal, aga surema linnas. Ja üldse, talent — see on lihtsalt suurim nõudlikkus enese vastu, kõige võltsi eitamine, maailmatunnetuse sügavus, mõtlemise printsiipaalsus.» SB arvates ei saa režissöör ilma nende omadusteta olla kunstnik.

«Nad võitlesid kodumaa eest». Ivan Svjagintsev — Sergei Bondartšuk. Petja Lopahhin — Vassili Suhšin.

Taas Lev Tolstoi. Seekord nimiroll I. Talankini filmis «Isa Sergius» (1978), silmapaistvamaid osatäitmisi SB viimaste aastate loomingus. Näitleja ülesande teeb keeruliseks see, et kasina sündmustikuga mungaeltu varjus käib isa Sergiuse hinges lakkamatu hävitustöö, üha kasvab varjatud vihkamine erakute, arhimandriidi, iguumeni — kõige vastu.

«Mulle on tähtis avada isa Sergiuse tegude pöördumatus, tema seaduspärane kokkupõrge selle ebatõelise, selle valega, millesse ta palju aastaid uskuda püüdis.» SB määratleb «Isa Sergiust» kui teost, milles avalduvad L. Tolstoi maailmavaatelistel vastuolud ja mis samas on kantud tohutust kõlbelisest paatosest.

I. Talankin: «Hiljuti lõpetas Sergei Fjodorovitš uue suurejoonelise filmi «Punased tornikellad». Film on julge, ootamatu, ütleksin isegi harjumatu tänase kinematograafia jaoks. Teos nagu taaselustaks kvalitatiivselt uuel tasandil varasema nõukogude kinematograafia traditsioonid ja kogemuse, selleaegse kogemuse, kui filmide kangelaseks oli rahvas, massid. Revolutsioon ja rahvas — ammendamatu teema. Igavene teema, mis allub üksnes suurele kunstnikule.»

SB-le on iseloomulik n-õ kolme vajaduse ühtsus: teha filme, anda õpilastele edasi oma loomingukogemusi — juba aastaid juhatab SB koos I. Skobtsevaga VGIK-is üht näitestuudiot — ja avaldada kinematograafiaalaseid kirjutisi. 1981. aastal ilmus SB raamat «Ime ootus» («Желание чуда»). See pole näitlejameisterlikkuse ega režiiõpik, ehkki käsitleb ka SB pedagoogitööd. Raamatus on palju erinevaid kilde kohtumistest väljapaistvate kinematograafistidega, tsitaate, vestlusi, filmivõtete kirjeldusi, pilte kohtumistest VGIK-i tudengitega. Need on kunstniku mõtisklused. Selles raamatus mõtestab SB käidud teed, annab hinnanguid iseendale ja oma tööle, esitab oma arusaamu kunsti ja elu mõttest... Mõned SB seisukohad on poleemilised ja kaugeltki kõigile pole vastuvõetav ka SB ise. Ta kirjutab: «Mitte olla «novaator». Teos, mis on määratud massivaatajale, peab olema arusaadav ka harilikule kainelt mõtlevale inimesele. Ent mida teevad praegu «novaatorid»? — Lõövad teadlikult lahku lihtsusest ja selgusest. Ainult mitte nagu kõigil, maha kehtivad traditsioonid — minul peab kõik olema vastupidi!»

SB-l on alati olnud palju loomingulisi kavatsusi, näiteks film Tolstoi elust,

¹ 1982. aastal valmis SB-l neljajaoline film kahes osas. Esimene film kandis pealkirja «Punased tornikellad. Ma nägin uue maailma sündi» ning teine «Mehhiko tules». — *Toim.*

koguni R. Bradbury «Marsi kroonikate» ekraniseering ning juba kaua aega Gogoli «Tarass Bulba» ja Puškini «Boriss Godunov». Viimase lavastamine ongi praegu käsil, nimiosas taas režissöör ise. Muusika autor on Vjatšeslav Ovtšinnikov, keda SB-ga seob ammune koostöö — filmides «Sõda ja rahu», «Nad võitlesid kodumaa eest» ja «Stepp» kolas V. Ovtšinnikovi muusika.

Töötades uue filmi kallal andis lavastaja intervjuu, milles ta muu hulgas märgib, et Puškin on selle teose otsekui filmi jaoks kirjutanud. Ta arvab, et ei ole õige tema filmide ja nende alusmaterjaliga seoses rääkida «mõttest» või «aktuaalsetest probleemidest», õigeks ja oluliseks peab SB «sisu»: «Peab rääkima inimeste elu sisust /---/, mind huvitab inimeste elu sisu erinevus /---/ Kui Puškin oleks kirjutanud probleemide pärast, oleks ta ammu unustatud.» SB-le teeb muret ka keelekultuuri madal tase tänapäeval — paljud näitlejad ei valda enam värssi.

«Kui taas meenutada /---/ kunsti sisu, mis valuleb kõige selle pärast, milleks inimene üldse maailma sünnib, kuidas peab ta siin elama, mida endast järele jätma või mitte jätma, kuhu ta lõppude lõpuks läheb, siis need on igavesed küsimused, mitte päevaprobleemid, nagu meil on kombeks kõnelda. Ja neid esitatakse, kuni eksisteerib elu. Ja Tolstoi, Dostojevski ning Tšehhov, ja meie kaasaegsetest Tsiolkovski on kinnitanud, et kurjus maailmas kuhjub ja tasakaalustamaks seda on tarvis koguda headust. Ajajärgul, mil kurjus saavutab ülekaalu, toimuvad plahvatused /---/ Üks rahvas ründab teist, et teda hävitada. Kosmos saastatakse, moonutatakse ja rikutakse loodust. Ent loodus võib enda eest kätte maksta nagu elusolend. /---/ Esmane probleem maailmas on inimene ja loodus ja veel rahu probleem. See on täna mulle kõige tähtsam.»

Materjal pärineb raamatust С. БОНДАРЧУК, «Желание чуда», М., «Молодая гвардия», 1981; artiklist И. Таланкин. «Магия искусства» — «Искусство кино», 1983 №2, с. 124—129

ja intervjuust S. Bondartšukiga «Автор сценария — Пушкин» «Советская культура», 1984, № 141, с. 8





«Mehhiko tules»

Franco Nero John Reedi osas filmis «Mehhiko tules».

*Sergei Bondartšuk «Boriss Godunovi» nimi-
osas*



Nukumaailma imelik öö

JAAK LÖHMUS



«IMELINE NÄÄRIÖÖ». Stsenarist Hando Runnel, režissöörid ja kunstnikud Riho Unt ja Hardi Volmer, operaator Arvo Nuut, helilooja Lepo Sumera, nukujuhid Margus Bamberg, Aarne Ahi ja Andres Mänd. 276 m. «Tallinnfilm», 1984.

Uskudes mõnd lastega tehtud raamatuillustatsioonide hindamise katset, võib öelda, et R. Undi ja H. Volmeri filmikujundus H. Runneli muinasjutule on vastutulek väikese vaataja maitsele. Meeldivad ju lastele tihti pigem vanade raamatute küll kahvatuvõitu, ent see-eeest «nagu päriselt» tehtud pildid — võrreldes uue ajal ilmunud abstraktsemate või karikatuurseks laadis, vahel laste endi joonistusi järele aimavate kujundustega. Täiskasvanud kinoskäijale mõjub «Imelise nääriöö» kujundus kindlasti retronina neli-viiskümmend aastat vanasse postkaardiilma.

Tõepärane keskkond on niisuguses filmis koguni tarvilik. Lapse kujutluses — vähemalt juttu kuulates — ei ole teravat piiri tegeliku ja olematu vahel. Muinaslugu võetakse nagu tõsisündinut, tähtsamgi imemuudatus paistab toimuvat üpris loomulikult. Kuna ekraanil täidab kujutelu aset kujutuskeskkond, tuleb selle elulähedus muinasjutu sündmuste ja sõnumi jälgimisele ja mõistmisele ainult abiks.

Kaks õnnetut, mänguasjapoest ostmata jäänud katkist lelu — riidest tüdruk ja ripakil tiivaga hani — otsustavad aastavahetuseõhtul minna maailma vaatama ja endale kodu otsima. Nende teekonnast ja selle imelisest lõpust kõnelebki film.

Esmalt trehuvad põgenikud suurt rottu, kes asub neid jälitama. Pagevaid nukke kaitseb varjupaika juhatahes Rubiku kuubik. Pent kaotab

kuubiku värve lahendades tüki aega, ent peagi jõuab taas kannule. Ootamatult astuvad nüüd appi vihmavari, nooled ja pokaal — hoiatusmärgid pappkastilt. Märgiilma imetrikki päästakki tüdruku ja hane — nooled turjas ja «eikuskiilt» sadanud vedelikuga määritud, rott kaob.

Väikelinna elumajade ukсед jäävad katkistele nukkudele suletuks. Ehkki tänaval koerale vastu haukuv vihmaveetoru omal viisil veel kord osutab, et vähemalt mänguasjade jaoks pööriööl esemete ja elusilma, mängulise ja tõsise vahel piir puudub.

Kahekõne kahe reaalsuskihi vahel R. Undi ja H. Volmeri filmis saab alguse juba elulähedase kujunduse ning imemuinasjutulise sisu vahekorras. Kahe nuku — tüdruku ja üleskeeratava hane — eksiilteel toimuvad ime(triki)d on alati justkui tähised dialoogist elusa ja elutu vahel; roti vastu kasutatud märgirelvad omakorda viitavad n-ö elu võimalikkusele märgikeele taga. «Imelise nääriöö» loole lisab veel sügavust seik, et nukud kehastavad seal peale «päris» tegelaste ka mänguasju, kes filmi lõpus pööriõise leivaandmise ja puudutuse mõjul muutuvad elavateks... filminukkudeks. See on tõelisena paistev nukumaailm oma imelike ja südamlike imedega.

Filmi lavastajad on avaldanud kahetsust, et selle loo jutustamiseks jäi traditsioonilisest ühest filmiosast vajaka. Tõesti, lastele oleks tarvis rohkem aega, et näiteks aru saada, kuidas ja kust sai roti turja «kahvel» (nooled + tema esijalg). Teel linnast maale oleks võinud olla veel mõni sündmus peale uinaku hanges ja kohtumise mõnusalt hirmuäratava metskuldigaga. Ka suhtlemine elumajalistega laudas võinuks olla pisut põhjalikum. Seevastu ilusast ja olutruus ekspositsioonist voolas aeg ülearu pikkamisi. Neile väikestele rütmivigadele vaatamata on «Imeline nääriöö» õnnestunud lastefilm, mida ka vanematel lahe vaadata.

Eesti 1984. aasta joonis- ja nukufilmitoodangu tugevam ja huvitavam külg on kujundus — nii kunstiline kui ka muusikaline. Halvemini õnnestunud lavastajatel vormida oma ekraanilugusid. «Imeline nääriöö» on aga kahtlemata viimastel aastatel «Tallinnfilmis» valminud debütide hulgas (ja võrreldes ka mitme mängufilmiga) kõige selgemal keelel kõnelnud jutt.

Ringrajapiloodid

TARMO TEDER

«RINGRADA». Stsenarist ja režissöör Peep Puks, operaator Arvo Vilu, helilooja Tõnu Naissoo. 17 min, 12 sek. «Eesti Telefilm», 1984.

Eesti võidusõitjad on läbi hooegade kuu- lunud Nõukogude Liidu parimate hulka. Lembit Teesalu kaela on 20 korral kullatud NSV Liidu meistrimedaliga; Jüri Raudsikul on neid 2, lisaks aga särab tema valduses sotsialismimaade 1982. aasta karikas.

Nimetatud kihutajad, nende lähimad põid- loidjad ja konkurendid, mehaanikud, rajaperso- nali ja motopubliku ühendab endasse Peep Puksi vaatefilm «Ringrada». P. Puksi mõnes varasemas töös ja Eesti dokumentaalfilms üldse kipub ilmema tendents, et filmimisel võetakse, mida võtta annab, monteerimisel aga ei raatsita tihti üleaurust kõrvale jätta. Enamasti tõrguvad need (teinekord töös tekkinud) «lisamõtted» üldise pildivooluga haakumast ning jäävad tooniüht- sust segavateks ripatsiteks. Tuleb kohe märkida, et kõnealusel filmis midagi häiri- valt liigset ei ole.

Motosport oma tagamaadega on küllalt kirev ala. Väiksemgi kruvi võib siin saatuslikuks saada, hommikul neelatud liigne kotlet teiseneb hiljem trassil kaotatud meetriteks. Puks siiski ei takerdu detailidesse, vaid laseb piloodid ruu- dulise lipu alt kohe vaataja ette. Suurvõistluse pinget ja kiirusrekordeid õhutatav raadiokommen- taator («... metalli suutlikkuse piirilt») annab filmis ühtlasi ka teavet. Kuid rajal ei laabu kõik ootuspäraselt: mootorid jooksevad kinni, mõni kukkuma pääseb heal juhul marraskil naha ja rebenenud kombinesooniga, õnnetum murrab oma kondid. Pluss sada muud häda ja ohtu.

Ligi 250 km tunnikiirusega mõõdavurravale ratturile kaameraga juurde ei pääse. Küll aga võib suures plaanis vaadelda neid, kes asfaldi- ässadele truult kaasa elavad. Elektroonikaga on välja uuritud, et osa draamatilisi vaatamänge — härjavõitlus, jalgpalli MM finaali — jälgivast publikust elab läbi etendajatega samaväärseid tundeid. J. Raudsikule põialt pidav näitsik tekitas esmakordsel nägemisel algava mängufilmi mee- leolu. Päriskõne episood oli üsna korralikult ja usutavalt välja peetud. Hiljem jättis ka tehni- kaga alt läinud sportlane ise suurtes plaanides mõtiskledes, masinat pufitades ja viimaks interv- juud andes sümpaatse mulje. L. Teesalult võitu ootav brunett daam kiirgab närveldades suges- tiivset magnetismi. Vana-Võidus esineb ta siiski juba ülepingutatud püüdlikkusega. Tulest ja tos- sust läbi käinud L. Teesalu on seevastu rahu ise.

Vahepeal võib õigustatult nautida aegluubis ja sobiva muusika saatel S-kurvis vooglevaid



võistlejaid. Selles väljendub mootorisporti ilu, mis filmis pisteliselt mujalgi avaldub. Ringraja- film aga keskendub järjest rohkem kahe 350 cm³ A-klassi rivaali õnnestumistele ja altminekutele. Toimugu võidusõit kus tahes, nende kahevõitlus loorberite pärast on pidevalt tuntav. Ja ega see ainult sportlik võisturebimine olegi. Isiksuste vastandatus ja eneseteostuse ihk on filmis selgelt adutav. Jupiti huvitavalt saame «Ringrajas» näha ka teiste motosportlaste (Randla, Reinup jt) olemisviisi. Ekraani kustudes jääb aga siiski kummitama J. Raudsiku ebaõnneseeria.

Võistluste vaheajal vigastab Raudsik redelilt kukkudes oma käe. Ei ütleks, et see ka filmi läbi kukutab. P. Puks on teiste viimase aja spordifilmi- dega («Lumest lumeni», «Handicap») võrreldes tabanud uusi võimalusi. Sotsiaalse olustiku tõe- truud vahendamist ja temaatiliste portreede visandamist valdab Puks päris korralikult, aga huvitavate leidude järjepidevast süvavaatlusest jääb veel vajaka. Rohkem ootaks originaalsete võtete julget ekspluateerimist. Võib-olla tekib siis jälgitavas keskkonnas ka enam isemängi- vaid seoseid. See peaks igas filmižanris võimalik olema.

Näidendist ja näidendivõistlusest

Viimast vabariiklikku näidendivõistlust on meie ajakirjanduses juba mitmeti kommenteeritud (K. Vanaveski, «Näidendivõistlusest», SV 12. X 1984; U. Tonts, «Näidendivõistlus 1984 — muljeid kõrvalepõigetegea», SV 19. X 1984; M. Karusoo, «Näidendivõistlus '84», KE 1985, nr 1—5). Nüüd avavad oma loomingulisi tagamaid võistluse võitjad ise, esmalt staažikas Ardi Liives, seejärel viimasel ajal silma paistnud Toomas Kall ja Mihkel Tik. (Võistluse tulemusi vt inetrujuudele lisatud nimekirjast.) Kõikides ajakirjanik ja noordramaturg Hans H. Luik.

ARDI LIIVES

1. Kuidas sünnivad teie näendid?

Olen oma näidendite kavandamisest rääkides kasutanud sõnu «mõte» ja «võtte». Kumb enne tekib, kas mõte või viis selle väljendamiseks, see oleneb žanrist. Komöödiat kirjutades tuleb kõigepealt silme ette situatsioon, ja hiljem peab selle teemaga ära põhjendama ning karakteritele elulood välja mõtlema. «Viini postmargi» situatsioonile ei leidnud ma tükil ajal loogilist tõekehju, mõte kirgede keskpunktiks muuta väärtuslik postmark tekkis hiljem. Ise ma margikogumisest vähimatki ei teadnud, kuulsin aga tuttava filatelisti käest, et on teepoolset olemas niisugune mark, mille saamiseks iga koguaja oleks nõus sada imet tegema.

Draamade puhul kerkib pärast probleemi leidmist esimesena mõtteisse atmosfäär, tegevuse meeleolu.

Siis pean leidma mõistusepärase põhjuse, miks inimesed ruumis kokku tulevad. Kui usutav põhjus ja siit ka intriig olemas on, siis hakkab rahulikult üksikuid stseene kavandama. Alustada, tegevust käima saada on suhteliselt lihtne, eks sellepärast olegi maailmas palju huvitava algusega, ent äravajunud lõpuga näidendeid. Esimese vaatuse kavandamine läheb mul peaaegu alati väga sujuvalt, ma juba tean, et kahtlemised ja ümbertegemised algavad teise ja kolmanda vaatuse jöudes.

«Siinpool horisonti» mõtlesin esialgu kirjutada kolmevaatuselise, siis tuli lõpu ette veel üks vaatus kirjutada, ja selgus, et väga vajalik vaatus. «Mürgi

perenaine» on mul selles mõttes erandlik tükk, et eelkõige töötasin välja lõpu.

2. Kui silmas pidada meie ohtrat kultuuritarbimist, siis elame pidevalt keset sündmustikke, süžeesid. Kui suur on kirjutamisel n-õ teisele inspiratsiooni osa?

Kindlasti üsna suur. Ma ei tunne küll niisugust soovi nagu mõned, et tahaksin nähtud näidendi või filmi ainetel parema teose luua. Saan ennemini tõuke just vastupidiseks teemaarenduseks. Süžee või ajaleheartikkel jääb alateadvusse ja nõuab kunagi hiljem endale eluõigust. Inspiratsiooni allikaks võib olla ka mõni oma varasem tükk. Nii oli «Halli kaabuga» (sellise pealkirja all mängiti näidendit mujal, meil oli nimeks «Kallimast kallim»). Seal hakkab peategelane kõikidele valetama. «Viini postmargis» tõusid tülid aga järjekindlast tõetlumisest.

3. Kui põhjalikud on teie kavandid ja kui kiiresti valmib tekst ise? Millised olulised erinevused on teie silmis romaani ja näidendi kirjutamisel?

Ma ei pea end sugugi prosaistiks, nagu näiteks Raimond Kaugver ei nimeta end dramaturgiks. «Retro» oli mulle lihtsalt jõuproov teises žanris. Romaan jääb minu jaoks endiselt hirmuäratavaks vormiks, kuigi proosat (kas või külajutte) kirjutades võib endale kindlasti mõnigi kord vähem pingestatud sõna ja suuremat vabadust lubada kui näidendis. Näidendi tekst on väga tihe, ei saa end lobisema unustada. Tehnilise töö osa on siin kardan et suuremgi kui romaanis. Võiks öelda nii, et näidendis otsustab eeltöö kõik, romaanis see-eest

saab sisuka tekstiga mõnegi komposit-sioonilise mõõdalaskmise tagasi lunas-tada.

Näidendi kavand võtab minu kausti-kus umbes sama suure mahu kui esi-mene vaatus. Kui siis kirjutades vaim peale tuleb, edeneb tekst kiiremini kui kavand. Näidendit pool aastat kirjutada, seda ma ei kujuta ettegi. Saan ikka kii-remini toime. Kirjutama olen ennast harjutanud enam-vähem ühe hooga, suh-teliselt pikkade juppide haaval. Draa-mavormi tihendus ise tingib seda, et näidend ühe soojaga valmis kirjuta-taks.

Konkreetselt kavale eelneb mul nii umbes paaril lehel kirjutatud alasti skeem süžee põhipunktidega. Kokku tu-leb umbes kakskümmend viis—kolmküm-mend punkti, mis võõrale inimesele lu-gedes kindlasti tobeda mulje jätaksid. Igale tegelasele kirjutan ka ankeedi-andmed.

Stseenide kavandamisel jagan kausti-kus leheküljed üheks ja kaheks kolman-dikuks. Ühele poole reastan stseenis osa-levad tegelased, teisele poolele kannan nendevahelise vestluse lühikese sisu. Näiteks: esimese vaatuse kolmas stseen. Mikk ja Manni. Lähevad tülli, Mikk lubab enam mitte kunagi tulla.

Edasi hakkab kirja panema dialoogi. Dialoogikatked, kui olen kavandamisega hulga vaeva näinud, turgatavad pähe kas õhtuhämaras või hommikul ärga-tes, ühest saab tõuke teine, näidend hak-kab looma. Juhtub, et olen mahatanud kavandisse nii ohtralt dialoogikatkeid, et lõpliku teksti kokkukirjutamiseks ku-lub kõigest viis päeva. Ilmselt on leib siin palju autori natuurist. Eeltöö võib, kuid ei pruugi veel ilmingimata edu pant olla.

4. Juhtub teil vahest, et tegelased autorit omapoolse ootamatu sammuga üllatavad?

Katsuvad teinekord üllatada küll. Siis ei tohi neil sabast kinni hoida ja plaanipärast käitumist nõuda. Kui tege-lased initsiatiivi näitama hakkavad, siis tähendab, et oled asja sees. See on mõnus tunne.

5. Kas ka näidendivõistlusel auhinnatud tüki «Alati septembris» puhul kerkis teil esmalt kujutlusse näidendi atmosfäär?

Jah, õigemini oli mul olemas kaks elementi — septembrikuine üksildane

suvemaja ja meesnäitleja, kes on teatris kõikidega konflikti sattunud. Plaanisin esmalt arvukate tegelaskujudega kolme-vaatuselist draamat, kus kulminatsioo-niks oleks kujunenud näitleja monoloog autotulede valgusel, autodes istunuksid teda veenma saabunud peanäitejuht, teatridirektor ja abikaasa. Selgus aga, et seda vastasseisu sai edasi anda ka ainu-üksi näitleja ja tema noore sugulase dia-loogi kaudu. Tuligi kahevaatuseline kaheinimesetükk — resigneerunud kunstiinimene oma kutsumusega ja teismeline tüdruk oma pseudokutsumusega.

6. Lugesed olin üllatunud, et autor ei võimaldanud tegelastele ootuspärast lembemomenti. Mida arvate Leenu Siimiskeri sõnadest: «Armastuse sügavamatele ja ilusamatele väljendustele on raske leida lavalist ekvivalenti» (SV 30. nov 1984)?

Oleme sellega, jah, tüütuseni harju-nud, et kui laval on mees- ja naistege-lane, siis kui mitte esimese vaatuse lõpus, siis teise alguses leiame nad voo-dist. «Alati septembris» puhul niisugune lahendus mind aidanud poleks. Alltekstina võib tegelaste vahel selles suvema-jas küll sümpaatia tekkida ja edasi are-neda. Lavastaja, kellega võimalikust sea-dest rääkisime, nägigi mehe ja tüdruku külgetõmbe kaudse rõhutamise võima-lust. Teost kirja pannes katsusin ilma selleta läbi saada.

Ma ei arva, et laval armastust näi-data ei saaks. Strindberg, Miller, Wil-liams, Bergman on ju kõik meid vastu-pidises veennud, mõnikord n-ö voodi alla-gi tunginud. Ei tundu ka, et me sisimas liiga puritaanlikud oleksime, nii et ei maksa siis ka laval endale liigseid kam-mitsaid seada. Mõned armastusepisoodid minu näidendites on kirjutatud läbi isik-liku kaemuse, kuid millisel realistlikul autoril nad seda poleks.

Kahe inimese vahelised mänguvõima-lused laval ei ole ammendamatud, see-pärast tähendab mehe-naise lähedusmo-tiivide ärajätmine suurt riski. Kuulde-mängus saab asja huvitavaks teha, taustu lisada jne. Ka nüüdisteatris pole proble-em tegelasi minevikku ja tulevikku, kas või merepõhja viia. Aga mina kum-mardan usna sageli vaikselt Aristotelest, tema kolme ühtsust, ning nende ühtsuste piires peab kaheinimesetükil mitu head ootamatust varuks olema, et pinge pü-siks. Dramaturgilisi õmblusi on nii eriti

raske peita. Seepärast ei ole varem sõandanud niisugust näidendit proovida.

7. Kust olete õppinud?

Õpikutest igatahes küll mitte. Pole elu jooksul ühtegi dramaturgiaõpikut käes hoidnud. Näidendivormist sain teadlikuks nooruses näidendeid lugedes. Midagi võib kõrva taha panna ka halbadest teostest (muidugi peab olema eelnevalt häid eeskujusid lugenud). Okupatsiooni ajal näidendite tekste kusagilt osta ei saanud. Tegutses teatritarvete laenutuskontor, kus töötas ammust ajast hea ja lahke mees Taavet Mutsu. Laenasin esiti temalt kakskümmend näidendit, lugesin kahe päevaga läbi ja küsisin järgmised kolmkümmend. Mutsu sai aru, et selle koolipoisi teatrihuvil on tõi taga, ja andis edaspidigi nõu, kuni oma surmani 1947. aastal.

1944. aastal korraldati maalavade tarvis näidendivõistlus, millel pälvisin ergutuspreemia. See oli lihtne epigoonlik külanäidendike, Raudsepa matkijate matkimine.

Nüüd olen üle 40 aasta näidendeid vehkinud. Võin öelda seda, et kogemus ei tähenda sellel alal küll lõplikku eelist. Ei ole nii, et iga järgmine teos saab eelmisest parem, ei too kvantiteet siin geniaalsust. Ma ei häbene tunnista — enesekordus ja väsimus kipuvad ründama. Aga ega veel alla ka vannu.

8. Küsimus ainelisest vallast: kas draamade kirjutamisest võib elatuda?

Võis, aga enam ei või. Elukallidus tundub olevat näidendi honorariga võrreldes tõusnud. Oma loomingu kobedamaks perioodiks olen hakanud pidama umbes tosina aastat, alates «Robert Suure» ja «Uusaastaöö» kirjutamisest kuni seitsmekümnendate aastate alguseni. Selle tosina aastatega kirjutasin «Siinpool horisonti», «Millest vaikis prohveti», «Viini postmargi», «Trepil», «Kallimast kallima», «Poolteist päeva muret», «Infarkti», «Mürgi perenaise», «Tormihoiatuse» ja lisaks muudki: keskmiselt ühe kuuldemängu aastas ja ka operetilibretosid. Näidendeid sai tookord ka trükis avaldada, nüüd pole see meil sugugi hõlpus.

Umbes kümme aastat tagasi kaotasid meie teatrid algupärandite vastu huvi. Saabus ükskõiksuse nukker periood, ees-

ti näidend muutus isegi tülikaks. Panderolle näidenditega lähetati teatrist autoritele tagasi, mõnikord ilma vähimagi kommentaarita, nii et tekkis kahtlus, kas keegi on tükki üldse lugenudki. Selline olukord oli mullegi üheks ajendiks, miks ma tookord proosa poole pöörduisin.

Nüüd on peaaegu kõikides eesti teatrites algupärandid kavva võetud. Mitte kuidagi ei tahaks uskuda, et rahvuslik teater ilma rahvusliku dramaturgiata elada saab.

9. Kas te usute, et kusagil on potentsiaalseid dramaturge peidus?

Võin juhatada isegi kindla allika. Olen Eesti Raadio kuuldemängude võistluste žüriis töötades mitmeid andekaid kirjamehi ja -naisi märganud ja mõelnud, miks nad teatritele ei kirjuta, mis neid seal peletab? Tihti peale ei vaeu teatrid nüüdki veel autoritega töötama, neid kasvatama, nagu Menning Kitzbergi klassikuks kasvas. Töötada tuleks mees mehega lauaga taga istudes, ebaküpset näidendit kohendades.

Minu arvates pole sugugi dramaturgiale ja kogu meie kirjandusele kasuks, et autorid on suhteliselt ühetaolistest suhtlemisringidest pärit, Tartu haridusega intelligendid. Väljakujunenud inimeselt nõuab suurt ettevõtmist, et suhtlemisringkonda laiendada. Sellepärast just tulekski kirjanduse jaoks ebaharilikumast keskkonnast pärit huvilistega vaeva näha.

Selles mõttes väärib tähelepanu Valter Udami näidend Pärnus.

10. Mis tunne oli üle hulga aja võistelda?

Neli aastat tagasi «Ugala» uue teatrimaja avatüki saamiseks korraldatud kinisel näidendivõistlusel sai mu näidend «Need kauged ajad» preemia. Avalikust võistlusest pole üle paarikümne aasta osa võtnud, oligi põnev, kuidas vanake mõjule pääseb. Näidendite üldarv üllatas küll, aga tulemusi lugedes erilist optimismi kah ei tekkinud. Pind võistluste korraldamiseks on igatahes olemas, nii et võiks seda tihedamini teha. Algajale on ju äramärkimine või kontaktivõttki innustuseks.

1. Mis stimuleeris teid «Lõunavaheaega», teie esimest näidendit kirjutama?

Stimuleeris «Vanalinna Studio» vajadus tänapäeva eesti komöödia järele. Kirjandusala juhatajana näen ma, et lihtsam on endal kirjutada kui autori- tega koostööd teha — aga muidugi ei ole see õige tööstiil!

2. Kas mõjusid teile ka kultuuriministeeriumi pingutused värskeid dramaturge leida? On Eestis teie arvates andekaid potentsiaalseid autoreid? Ja mis nipiga võiks neid kirjutama ergutada?

Ministeeriumi nõudlus mulle isiklikult ei mõjunud, sest komöödia tellimine on vist üldse küsitav. See on žanr, mis tuleb justkui ise. Tellida saab temaatilisi draamasid, aga komöödiaid... ei kujuta ette.

Seni avanemata andeid on kindlasti. Kuidas ergutada? Mina oskan ainult üht asja soovitada, nimelt koostööd teatriga, mõne teatritegijaga, kes individuaalses koostöös õpetaks kirjutajale teatri spetsiifilisi nõudmisi. Mis puutub komöödiatesse, siis püüda laua taga lihtsalt naljakat teksti kirjutada, see tulemust ei anna. Peab olema teatritegemist kõrvalt jälginud, et näha, mida lavastajad või näitlejad tekstilt vajavad. Seda niisama välja ei mõtle. Eriti algajatel autoritel on oht sõna üle hinnata, aga teater pole ju laval sõnade rääkimine. Kaldutakse kõike tegelaste otsekõnesse mahutama, märkamata pausi, kujunduse, värvide, etenduse atmosfääri tähtsust. Nii sünnib lugemisnäidend, mis teatrit ei huvita.

3. Milline on teie näidendite kirjutamise tehnoloogia?

Tähtsaim alus kirjutamiseks on see, mida öelda kavatsen, aga palja ideega ma laua taha ei istu. Enne pean teadma, millised on tegevuse raamid ja kuhu asi välja jõuab. Püüan ette kujutada, kus stseenis pinge tekib ja kuidas see edasistes piltides jaotub. «Lõunavaheajas» olid mõlemad karakterid enne kirjutamist selged.

Üks võimalus tegelaste omavahelisi suhteid kontrollida on selline maleturniiri tabel, mille lahtritesse saab kanda iga tegelase kontaktide arvu iga teise tegelasega. Oma näidendi «Lihtsa ja ilu-

sa» uurimisel avastasin niiviisi, et 12 tegelasest oli kõige vilkam suhtleja üks keskse ideestiku suhtes kõrvaline tegelaskuju. Selgus ka, et mees, kelle positsioon ei lubanud tal alluvatega liigselt lävida (Linnapea), polnud seda näidendis ka palju teinud. Nii aitas tabel loogikat kontrollida.

4. Mis suunas näete arenevat eesti draamat ja kuhu suunda liigute ise?

Nii siin-seal teatriringkonnas kui ka kinos räägitakse realismi taassünnist. Ilmselt on see nii. Vana hea realismi võimalusi tuleks uuesti proovida, uue absurdilaine järele ei tunne teater praegu mingit vajadust. Kui ise veel peaksin kirjutama, siis kardan, et jälle komöödia. Minul on niisugune «suund».

5. Kas teatrile kirjutamine on küllalt stimuleeritud? Kas pingutus ja tasu on adekvaatsed?

Kui kainelt arvutada, siis võib dramaturgi lugeda heapalgaliseks töötajaks. Juhul, kui teda lavastatakse.

Aga kas pole meie teatrites pileti- hinnad liiga madalad? Rahvas saab minu arvates teatri liiga odavasti kätte, näiteks on Draamateatri etendus rublase piletiga väga odavasti nähtud. Pileti- hinna tõstmine tõstaks teatritegijate elatustaset ja ehk möödamattes ka kunsti prestiiži just heapalgalise publiku silmis.

6. Mis tunne on võistlusnäidendit kirjutada ja kuidas suhtute faktisse, et pärast sõda pole meie näidendivõistlustel ühtegi esimest preemiat välja antud?

Võistlusele on imelik kirjutada, mis kunstiga ikka võistelda. Ka tulemusi on pentsik oodata. Ent kuidagi peab ju tähelepanu äratama, see annab lavastamislootust. Saatsingi võistlustöö sellepärast, et näidendile tähelepanu tõmata. Siiski mitte žürii, vaid teatritegijate tähelepanu.

On jäänud mulje, et žüriiliikmed eraldi pakuvad esiauhinna siiski välja, aga ei jõua kokkuleppele. Kui žüriis istuks sada inimest, ei antaks vahest ka kolmandat auhinda välja. Sellest oleks tõeliselt kahju.

Ega see tegelikult halb ei ole, et eksisteerivad ideaalid ja usutakse, et ka eesti autorid suudaksid väärilisi näidendeid kirjutada. See on isegi ilus. Need, kes

võistluses ei osalenud, võivad ju nüüd arvata, et nende näidend just oligi puudu, näe, ja peapremia jäi saamata... Nii koguneb julgus!

MIHKEL TIKS

1. Mis stimuleeris teid oma esimest näidendit kirjutama? Kas ergutas ka võistluse välja kuulutamine?

Näidendi «Kaks silma» (lavastatud «Lahtihüppena») kirjutasin ülikoolipäevil, omamata näidendivormist lähemat ettekujutust. Spordialaseid kirjatöid lugedes häiris mind käsitluse trafaretus ja pealiskaudsus, üldlevinud eel- ja väärarvamused. Päritud grafomaania sai otsustava tõuke soovist «tõde» jalule seada. Tulemuseks oli umbes kahekümneviieleheküljeline dialoogivormis lugu, mille viisin näha korvpallisõber M. Mikiverile. Sain delikaatse soovitusel materjal novelliks ümber teha. Mõne aja pärast kuulutati välja näidendivõistlus ning mu solvatud auahnus sai uue tõuke.

Kui on võimalik inimtüüp, kes mõtleb justkui käe kaudu, siis mina kuulusin selsesse inimeste kategooriasse. Kõnedega ei saa ma ial hakkama, mõte läheb kohe lukku, ent paberiga suudan ma rääkida. Seejuures dialoog tundub mulle loomulik kirjaliku kõne vorm, midagi kirjeldada püüdes tajun kohe oma lootusetut kohmakust.

Nii ei hakka ma kunagi midagi kirjutama, et sihiks oleks võistlus. Väline sund mõjub pärssivalt. Pean saama rahus anduda oma monomaaniale. Muu tööga, ka ametitööga vaheldumisi, ei tule kirjutamisest midagi välja.

Võistluse väljakuulutamise ja minu pooleli või valmis näidend on lihtsalt kahel korral ajaliselt kokku sattunud. Võistluse hea omadus on anonüümsus, oma töö esitamine silmast silma nõuab kodanikujulgust.

2. Kuidas te kavandate oma näidendit?

Minu arusaamine sellest, mis on teatritekst, muutub pidevalt. Arvan nüüd, pärast aastast tööd teatrite läheduses aimavat, milliseid nõudeid teatrilava kirjandusele esitab. Võimalikku näidendikirjutamist kaaludes näen ma kõigepealt elulist probleemi ning samas püüan

kujutleda selle lavalist ekvivalenti. Sõnad tulevad tegelaste suhu iseenesest. Silma ees ma kindlaid nägusid ei näe, kuigi «Vana Tooma» tegelastega jõudsin üsna kokku kasvada. Ühe enam-vähem korraliku rolli arvan selles näitlejale olevat. Nii kõrgelt ma end ei hinda, et võiksin kellelegi spetsiaalselt osa kirjutada.

3. Meie dramaturgid ei kasuta eriti klassikalisi draamaskeeme, mille najal nii edukalt parasiteerivad Lääne seriaalid. Miks?

Teatrite Valitsuses ametis olles olen lugenud hulgasti eesti algupäraseid näidendeid. Peamine häda näib olevat selles, et neil, kes vormi valdavad, pole kuigipalju õelda, need aga, kes elu tunnevad, ei taju teatrispetsiifikat. Ja nood, kes mõlemat suudaksid, ei kirjuta. Profidest dramaturge, kui Liives välja arvata, meil ju polegi. On literaadid, kes muu loome kõrval vahel dramaturgia poole pöörduvad. Ja ega eesti teatritele kirjutamisest ära ei ela. Näidendi maksimumhind on 3000 rbl (noorsooteatritele kirjutatud näidendi eest võib maksta 3900 rbl). Niisugust hinda väärivad teost pole hindamiskomisjoni arvates meil seni kirjutatud.

4. ... nagu pole ka kirjutatud esimest preemiat väärivad võistlusnäidendit. Kas teile kui spordimehele ei tundu, et kui teatud arv jooksjaid distantsil stardib, peab keegi neist siiski ka esimeseks tulema?

Siin ei saa sporti eeskujuks võtta. I preemia pole koha tuvastamine sellel konkreetset võistlusel, vaid näidendi väärtuse mõõt. See, et peapremia jäetakse välja andmata, on minu arust meie taseme õiglase hinnang. Dramaturgia tipud on Eestis tühjad. Hiljuti fikseeris žürii selle olukorra.

5. Kes meie lavastajatest võiksid kirjutada? Või abistada?

Neist, kelle dramatiseeringuid olen lugenud, võiksid Hermaküla, Komissarov, Mikiver (Karusoost kui dramaturgist rääkimata) ilma kahtluseta iseseisva näidendi kirjutada. Ent kust see aeg võetakse? Ja mis Teatrite Valitsus selle peale ütleb, kui lavastajad lavastamise asemel näidendeid kirjutama hakkavad? Iseasi on nn koostöö autoriga, mida peaaegu kõik meie näitekirjanduse viljelejad hädasti vajaksid. P. Brook väidab,

VABARIKLIKEL NÄIDENDIVÕISTLUSTEL AUHINNATUD TEOSED

1945

II: Ants Saar, «Elu ärkab varemeil».
III: Ardo Sivadi, «Virve»,
Aleksander Antson, «Võitmatu armee». Ergutausahind: Karl Sinijärv, «Nii võitlesid partisanid», Ants Saar, «Kivimurru pärisperemees».

1946 (komöödiavõistlus)

II: Hugo Raudsepp, «Tagatipu Tiisenoosen»,
Aino Tigane, «Kirjastus «Rahvakasu»».

1958

III: Ardi Liives, «Sinine raket»,
Tatjana Elmanovitš, «Üks kursus lõpetab jälle»,
Vambola Rähn, «Nilakanta aaria»,
Raimond Kaugver, «Seitse pikka päeva».
E: Eduard Pärna, «Kõrgemäe kukulind»,
Mai Talvest, «Tüli tühja asja pärast»,
G. Vunk, «Armuke», Ivan Papulovski,
«Meie väike Maret», Etkar Kanits, «Koman-
dörid».

1962

E: Raimond Kaugver, «Kiilasjääd», Valdo Pant, «Avarii», Male Schwartz-Zuhhovitskaja, «Hüpe üle varju», Elem Treier, «On põgenenud madu».

1964

III: Raimond Kaugver, «Kõrgeim määrd»,
Albert Uustulnd, «Kaugused kutsuvad».
E: Ülo Järmut, «Legend rubiinpunasest tähest», Merle Karusoo, «Kõik oleneb meist», Harri Lehiste, «Kõige tugevam»,
Kulno Süvalep, «Naeratus», Toomas Kalmet, «Poisikesed omapead».

1966

III: Villem Gross, «Kuus nädalat»,
Helju Rammo, «Kolmas sugupõlv».
E: Jüri Järvet, «Lugu verest ja valest»,
Vello Lattik, «Aime ootab hellust»,
Raimond Kaugver, «Püsti, kohus tuleb»,
Toomas Kalmet, «Astus sammu, astus kaks».

1969

II: Vambola Rähn, «Tõestisündinud lugu».
III: Hans Luik, «Tähetund».
E: Male Schwartz-Zuhhovitskaja, «Päike loojus koidikul», Albert Uustulnd, «Salmolmas», Ardo Tomera, «Magav tiiger».

1974

III: Vambola Rähn, «Hundijaht».
E: Toomas Kalmet, «Ingliballaad», Helju Rammo, «Armastus eeskujude tasemel», Priit Aimla, «Keraväik».

1977

II: Rein Saluri, «Kes ma olen?»,
Mati Unt, «Peaproov».
III: Ain Kaalep, «Totomauna».

1979

II: Priit Aimla, «Parunid»,
Krista Kajar, «Suur eksperiment»,
Rein Saluri, «Kadunud isa»,
Piret Udikas, «Ühe ema lapsed».
III: Mihkel Tiks, «Kaks silma»,
Enn Vetemaa, «Nukumäng»,
Ants Viir, «Linnutaja laul».

1981 (kinnine näidendivõistlus «Ugala» uue maja avatüki saamiseks)

II: Arvo Valton, «Vägede valitsejad»,
Osvald Tooming, «Rahva sõda».
III: Ott Kool, «Kes paljajalu käib»,
Ardi Liives, «Need kauged ajad».
Eripremia: Ants Viir, «Tõuske püsti, Väandra inimesed!»

1984

II: Mihkel Tiks, «Vana Toomas».
III: Toomas Kall, «Lihtne ja ilus».
E: Toomas Look, «Ajturi legend», Bruno Pao, «Küla kutse», Ardi Liives, «Alati septembris», Janno Põldma, «Poiss, kes ei tahtnud saada näitlejaks», Ülo Mäeots, «Teist ja teile»,
Konstantin Zahharov, «Number».

et meie aja parimad dramaturgid on kõik teatrist välja kasvanud, kabinetis kirjutuslaua taga tänapäeval kõlblikke teatritekste välja ei hau. Ka minu oma kogemus kinnitab seda: enne kui teatri külje alla sain, selgemat ettekujutust lava nõudeist ei olnud. Ses mõttes oleks noortele autoritele hädavajalik lähedane kontakt teatriga, midagi noorte dramaturgide stuudio taolist, kus algaja kirjanik võiks teatriprotsessi tundma õppida. Seni on takistuseks olnud lootustandvate noorte autorite puudus.

6. Kas leidub mõni kasutamata teema, mis aitaks uusi ideid teatrisse tuua? Noorsooteema näiteks.

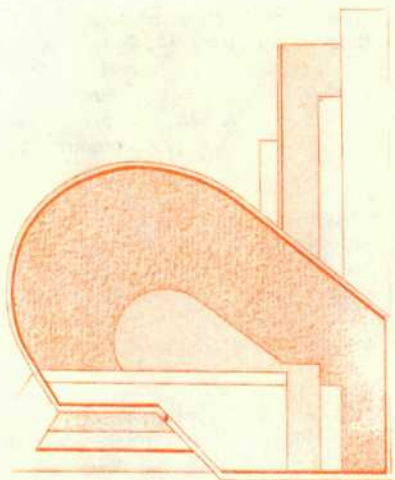
Puudus ei ole mitte teemadest, vaid mitmekülgsest probleemikäsitlusest ning sügavast inimesekujutamisest korraga ühes ja samas teoses. Enamikus meie näidendeis sisaldub kas üks või teine, kas sotsiaalsus või psühholoogia.

Noorsootemaatika on üks õnnetumaid, hüljatumaid. Ühest küljest on meie noorsoonäidendid enamasti suurte kunstiliste puudujääkidega, vajades lavastajahuvi korral tublit järeleaitamist, kuid teiselt poolt ollakse meil noorsooprobleemide käsitlemise suhtes eriti hell. Kartus teravate probleemide ees ei jäta niigi vähestele dramaturgiaentusiastidele mõju avaldamata.

(Märkus. Näidendivõistluste kohta vt veel nimekirja lk 49)

ÕNNITLEMES!

- 13. mai — ELDOR RENTER,**
RAT «Estonia» peakunstnik, Eesti NSV rahvakunstnik — 60
- 14. mai — BORISS PARSADANJAN,**
helilooja, Eesti NSV rahvakunstnik — 60
- 31. mai — ENDEL ANI,**
kauaegne RAT «Vane-muise» ooperisolist, Eesti NSV rahvakunstnik — 60



Tipp-teostest ja tipp-arvustusest

(PEAGU VESTE)

JÄNKIMEES

EVALD TAMMLAAN (1904—1945), publitsist ja näitekirjanik oli kodanlikus Eestis tuntud kui teravalt ironilise sulega ajakirjanik — arvukate reisikirjade, olukirjelduste, artiklite, följetonide, vestete ja vesteseeriade autor. Tammlaan on kirjutanud kaks näidendit «Valge legendik» (1936) ja «Raudne kodu» (1938) ning avaldanud Jänkimehena ka teatrikirjutusi ajakirjas «Teater».

Nõukogude Eestis on avaldatud tema vestevalimikud «Jänkimehe kroonika» (1961) ja «Jänkimehe kirjad» (1966).

Evald Tammlaan hukkus 1945. a Stutthofi koonduslaagris.

Ajad on läinud hoopis õelaks nii teatreile kui ka autoreile. Publik murrab küll sisse. Aga oma paraja sauna saavad ka välismaade lavakirjanikud, kui nende loomingust ei satu meie lavadele mitte just tippteosed.

«Istume kui äkkepulkadel,» ütlevad teatrite direktorid ja dramaturgid.

Pärid lavastajalt. Laotavad käsi: «Repertuaarikriis...»

«Ärge ikka...» laotad käsi vastu. «Maailma lavakirjandus on paar tuhat aastat vana. Ja nüüd korraga — ei ole repertuaari. Ei leidu näidendeid meie paarile teatritele?»

«Jaa — midagi pole teha,» vastatakse. «Kui mängida klassikuid, jäävad saalid ja kassad tühjaks. Tood väljast uuemaid tõlketöid — on need enamikus nii võõra miljööga ja probleemirakendusega, et meie publikul on raske aru saada. Kui palju oleme rääkinud oma kirjaniike — andke algupärandeid. Aga neid ei anta. Ehk kui mõni tuleb, siis niisugune, et selle repertuaari võtmisel hakkavad lavastajal põlved värisema. Ja kui tuleb arvustus, siis sülitavad näitlejad...»

Nii et see asi näib käivat ringiratast. Nagu koer ajaks taga oma isiklikku saba. Publik loeb arvustusi aga niisuguseid — küllap see asi on ikka sandisti. Ja veel sandimaks ta läheb.

Aga ega vist kõige halvem veel ole. Sest isegi kuulus arvustaja Kerr ütles: «Vaatasin ühel hooajal läbi 200 näidendit mitmetel lavadel. Ja kui nendest näidenditest ja lavastustest 2—3 olid head, siis minu arvates polnud hooaeg veel halb.»

*

Aga katsume vaadata lähemalt, mis on siis õieti lahti või lahti minemas.

«Teatrite kunstilise taseme allakäik ja tardumine formalismi,» üteldakse. Ise olen ütelnud ka midagi umbes sama-sugust.

Kelle süü?

«Autorid ei anna head repertuaari,» ütlevad teatriinimesed.

«Lavastajad ei tee oma tööd küllalt tõhusalt ja annavad halbu lavastusi,» ütlevad autorid.

Arvustajad arvavad keskelt läbi, et vead on nii autoreis kui ka lavastajais. Aga seepeale pahvatavad autorid ja lavastajad:

«Viga pole midagi — viga on arvustajais.»

Ühe sõnaga — kõikide sõda kõikide vastu. Olukord, mis kuidagi ei taha sobida meie kodurahu õhkkonna raami. Nõrganärvilistele pole see kindlasti mitte kerge. Teeb olemise ebamugavaks ja rahutuks.

Aga kuidas on olnud varem? Kuidas on mujal?

Ei ole kuulnud, et mõni teatridirektor ütleks: «Vaat, sel või sel aastal oli kerge — head repertuaari tuli kuhjaga.» Ei ole ka kuulda, et välismaal kiidetaks repertuaari üliküllust. Ameerikas olevat praegu tõus teatrielus. Kuid sealgi mängitakse — kuuldavasti — palju klassikuid.

See on kõik muidugi väga ebamäärane — kuuldavasti... olevat... Aga kui tahta olla otsekohene, siis ei saa tei-

siti. Sest kuidas mujal tõesti on — seda meil täpselt ei teata. Välja arvatud mõned lauljannad või tantsitarid opere-
tist. Nemad saavad ikka stipendiume ja välismaasõite. Kaks praegust dramaturgi on vist ka kunagi käinud välismaal. Aga minu teada ükski meie arvustajaist pole viimase 10 aasta kestes pääsenud oma silmaga vaatama Euroopa teatrielu.

Niisiis — neil tuleb ajada läbi kunagi õpitud või kodus kogutud pagasiga. Võib olla sellest ongi tingitud ühe magistri arvamine, et eesti autor juba oma töuomadustelt pole vist võimeline kirjutama häid lavateoseid.

Usun — arvustajad teevad, mis meie kitsastes oludes võimalik. Loevad kätte-sattuvaid välismaade autorite lavateo-
seid, loevad välismaade arvustusi ja üle-
vaateid. Vähemalt tähtsamaid asju.

*

Tähtsaim asi — tähendab tippsaavu-
tus. Kuid tippsaavutus pole äripäev. On
rohkem pühapäev. Aga kui me tunneme
mõne inimese, maa või rahva pühapäe-
va — ega me siis tema äripäeva veel
tunne.

Kusagilt lugesin — Nõukogude Venes
korraldatud riigi 20. aastapäevaks
näidendite võistlus suurte preemiatega
ja sisse olevat tulnud ainult 3 käsikirja.
(Siin Jänkimees liialdab üleliia. —
«Teatri» toimetaja.) Saksamaal jälle kir-
jutatavat 50 000 näidendit aastas, kuid
neist olevat 99,99 protsenti ebakunsti-
lised.

See ongi äripäev. Ja paistab — mitte
sugugi parem või pühapäevasem kui
meil. Tähendab — kah repertuaarikriis.

*

Kujutame toda asja ette niiviisi —
on üks mees, kes on endale soetanud hea
lavakirjanduse raamatukogu. Köited sei-
savad riivilitel reas nii tihedasti, et koi-
liblikas ka ei mahu vahele pugema. Vaat-
ab siis raamatukogu omanik oma kappe
ja mõtleb: «Kus ikka on olnud ajad! Kui
palju suurt ja võimsat vaimuloomingut!
Eluaeg annab lugeda. Aga meil — täna-
vu näiteks ei ole ilmunud midagi, mida
võiks siia lisada rahuliku südamega.»

Tõsi — ei ole ilmunud. Aga too raa-
matukogu omanik teeb siiski vea. Ta ei
arvesta distantse. Koiliblikas tema raa-

matute vahele küll pugema ei mahu. Aga
üks määratu ja mõõtmatu mahub küll.
See on aeg. Ka ruum.

Võtame kätte ja hakkame neid raa-
matuid ilmumise aja järgi jagama aas-
tatele. Siis veel ruumiliselt üksikutele
maadele. Ja edasi — leiame niipalju
tühja ruumi, et meie näitekirjanduse
loomingu mõnede aastate tühjus on teiste
aegade ja maade vastavate tühikute
kõrval hoopis tilluke.

Kuid loodus tühja ruumi ei salli. Nii
ei ole ka lavakirjanduse loomingu
tühikuid, mis me saime ühe väärtteos-
test koosneva raamatukogu jaotamisel
aega ja ruumi. Neid tühikuid täidab —
äripäev. Äripäeva lavakirjandus. Too-
sama, millele annavad hagu arvustajad,
mille pärast närveerivad lavastajad ja
higistavad autorid. Ja mis lõpuks kaob,
unustatakse mõõduvate aastatega, nagu
poleks vahepeal üldse midagi olnud.

Selge, et säärane filosoofia meid ei
rahulda. Sest iga inimene tahaks võima-
likult palju pühapäevi. Kuid naiivne
oleks see inimene, kes oma käratsemise ja
nõudmiste juures ise usuks, et tõesti on
võimalik saavutada niisugust nädalat,
milles on 6 pühapäeva ja 1 tööpäev. Ja
kui keegi meie 20-aastase lavaloomingu
järgi otsustab, et eestlane on olevus, kes
lavakirjanikuks ei kõlba — siis on see
otsus sama, kui keegi ootaks juba teisi-
päeva järel pühapäeva ja kui tuleb hoopis
kolmapäev, siis ohkab — ega meil
vist enam pühapäeva tulegi!

*

Balti parunid pidasid eestlasi vanasti
ainult kõrgema arenemisega loomadeks,
kelle kõne tuletab meelde mägimist. Ja
kuna veste on päevakajaline — kui toona
keegi oleks ütlenud, et meie võime välja
panna vaimusportlase, kelle vastu ei lei-
du sakslast, kes ulataks temale põlve-
kõrgusenigi — sakslased oleksid naer-
nud end pikali. Paul Keres — ühe sõ-
naga. Ja kui kuulsate teutoonide jä-
reltulijad lahkusid Tallinnas maadlus-
matilt prügistest selgadega — siis vari-
ses ka vaimse distsipliini alla kasvatatud
füüsilise üleoleku illusioon. Tammsaare
rühhib edasi Euroopas. Viiralt on ammu
Pariisis ja nii edasi. Meie rahva au pole
lubanud veel ühtki mahalöödud eestlast
rahaga kinni maksta.

*

Nüüd võidakse küsida — mis on sellel jutul ühist teatriga või näitekirjandusega?

Aga niipalju, et rahva vaimne looming on sõltuv rahvast enesest, tema äripäevast. Kui me vahime ainult teiste rahvaste tippsaavutusi ja hakkame oma saavutusi arvustama ainult teiste tippude järgi, ega me siis saa õiget pilti ei teistest ega enesest. Ei leia õiget distant-si.

Isegi oma inimeste äripäevas mitte. Me näeme kirjaniku loomingut laval, aga meil ei tule siis meelde, kust või kuidas ta hangib jõudu ja materjali oma loominguks? Kuipalju tal on võimalusi oma äripäevatööks äripäevas? Kuipalju on tal vaja tuge või kuipalju teda toetatakse või vähemalt — mõistetaksegi. Või — tahetakse mõista.

Sest murduvad ja muutuvad ideoloogiad on tänapäeval akuutsemalt esiplaanil kui kunagi varem. Mis ühele vastuvõetav, on teisele seda vähem ja kolmandale hoopiski mitte. Samasugune segadus valitseb paratamatult ka loovate inimeste sisemaailmas. Sama distant-sipuudus. Pole olnud kuulda, et keegi kunagi oleks loonud mõne suurteose ruumis, mis on täidetud märkgaasiga. Nimelt samast märkgaasist.

Kui vaatame ringi tänapäeva mood-sail autoritaarseil mail — sealt me repertuaari ei leia. Vahepeal saime lavateoseid Tšehhist, kuid muutunud olukordade tõttu muutub seegi lavakirjanduse eksportmaa küsitavaks. Nüüd on hakanud tulema lavateoseid Poolast. Need pole seni osutunud just halbadeks, aga ka mitte tippsaavutusteks. Vähemalt mitte meie arvustajate arvamise järgi.

On otsitud repertuaari Skandinaaviamailt. Aga tuleb välja, et isegi Rootsist pakutakse meile Hella Vuolijoe näidendeid. Ja üks Rootsi kirjastuse esindaja käis kevadel Tallinnas vaatamas, kas meil poleks midagi pakkuda Skandinaaviamaile lavakirjanduse alalt.

*

Ei maksa arvata, et ma süüdistan arvustust selles, et ta mõõdab meie lavaloomingut ainult välismaa tippude järgi. Arvustus ajalehis on paratamatult subjektiivne juba arvustajate tehniliste töö-

tingimuste tõttu: õhtul kella 11 lähedal lõpeb etendus teatris ja öösel kell 12—¹/₂ 1 peab arvustus juba minema ladumisele. Pikemaks või põhjalikumaks analüüsiks ei jää enam aega. Seepärast tulekski meil teha teravamalt vahet arvustuse ja analüüsi vahel. Esimene on sõltuv arvustaja meeleolust, teine — analüüsija teadmistest.

*

Ja kui arvustus ei mõõdaks tippude järgi?

Siis kujuneks olukord varsti sääraseks kui see on kinoreklaamiga. Et — iga uus film on maailma suurim, parim ja ületamatuum saavutus. Tuleb aga üks tõesti hea asi, siis ei leidu selle väärtuste märkimiseks enam superlatiive.

Nii et sisuliselt pole meie äripäevas väga palju katki. Ega murra midagi ka parajad päheandmised. Need on hädavajalised, et näidata puudusi, mis meil olemas või süvenemas. Aga põhjalikult knock-outi pole meil löödud veel ühtki algupärandit või lavastust. Ja peab seisma tõesti nõrkadel jalgadel see autor või lavastaja, kes laseb end lüüa pikali ühest subjektiivse südametäiega antud kõrva-hoobist. Keskmise lööming ainult karastab.

Ma ei ole küll ässitaja, kuid mina küll ei kingiks . . .

Ajakirjast «Teater», detsember 1938

Melpomene nukker naeratus

(MÄRKMEID VENE NÕUKOGUDE TÄNAPÄEVAKOMÜDIAST)

MARINA OTSAKOVSKAJA

Kindlasti on see subjektiivne arvamus, aga komöödia tundub mulle üha Tuhkatriinuna, kes juba aastaid aina proovib selga kingiks saadud pidukleiti, kuid ballisaali astuda ei julge. Ükski teine žanr pole ajakirjanduses nõnda tuliseid diskussioone tekitanud. Ka ei ole keegi kuulutanud, et meil on vaja uusi Shakespeare'e ja Schillereid. (Sergei Mihhalkovi uute Gogolite ja Stšedrinide nõudmist on aga õige palju korratud.) Ent ühtlasi pole ühtegi teise žanrisse nii märgatava ettevaatusega suhtunud. Väga lihtne on kujutleda ühe teatri repertuaari täiesti komöödiavabana ja üpris võimatu — ainult komöödiast koosnevana. Spetsiaalsed komöödiateatridki, mida üldse palju ei ole (miniatuuriteatritest ma ei räägi), püüavad aina salakaubana oma repertuaari «tõsist» tükki sisse sokutada, otsekui tõestamiseks, et — meilegi oleme nagu «päris», ei tegelegi ainult naerukihistamisega. Nõudmine kujundab pakkumise, ja nii on komöödialahtrit täitnud peamiselt mitte kerged, vaid kergekaalulised näidendid. Ajab keegi miskit segi — ja saabki nalja, mõni veidrik ei sobi teiste elunormidesse — jälle saab nalja, juhtub õnnetu armulugu, mis täitsa õnnelikult lõpeb — kohe hirmus palju saab nalja. Aga kuidas on lood olnud satiirilise komöödiaga? Peamiselt Gogoli «Revident» ja Majakovski «Lutikas» on siin välja aidanud. Enamik tänapäeva satiirilisi komöödiad on aga seni kahjuks üpris muga-val ja ohutult põhimõttel üles ehitatud: autor on ise satiiri objekti välja mõelnud, ise selle käitumist reguleerinud, ise tema ka paljastanud. Mõnikord on ju naljakaski olnud.

Et eelnev on minevikuvormis kirja pandud, ei tähenda see hoopiski, et enne oli kõik pahasti (lüürilise komöödia valdas on tõsist edu saavutanud E. Braginski ja E. Rjazanov, filosoofilise komöödia alal G. Gorin), nüüd on aga kõik teistmoodi ning komöödiakirjanike loominguprotsess pöördunud kauaoodatud võiduteele. Nii see muidugi ei ole, kuid rõõmustavaid tendentse on ometi märgata. Neist räägimegi.

Vene nõukogude komöödia tänase seisu määravad enamjaolt näitekirjanikud, keda mõned aastad tagasi hakati uueks laineks nimetama. Praegu püütakse seda terminit mitte kasutada, sest «uuest» ei saa ju enam rääkida, ning ka «laine» ei osutunud ühtseks vooks, vaid erineva käekirja ja temperamendiga kirjanike kogumiks. «Laine» on taandanud, nemed aga jätkavad tööd juba igaüks omaette ning teevad seda huvitavalt. Nende autorite koomilisetunnetuse määrab see, et ükski neist pole enne humorist olnud. Mulle tundub, et see iseendast justkui vähetahtis asjaolu on olnud nende puhul žanri valikus otsustava tähtsusega. Ükski «uuest» dramaturgidest pole isegi mitte proovinud situatsioonikomöödiad kirjutada, nad on selle jätnud Ratseri ja Konstantinovi, Rjabkini ning teiste hooleks. Ka ei ole nad karakterkomöödiaga katsetanud — see nõuab repriisikonstrueermise oskust, st puhtumoristi meisterlikkust. See-eest on kommete komöödia osutunud neile jõukohaseks ning lähedaseks, sest just nõnda öelda kommete — ühiskonna eri kihtide eluviiside — põhjalik tundmine eristas omal ajal seda dramaturgide rühma. Kommete komöödia on aga teatavasti enamjaolt satiiriline komöödia.

Triumfaalse «Retro» ja vähemtunnustatud «Idatribüüni» autor Aleksandr Galin kirjutas 1983. aastal komöödia «Tamada». Selle peategelane Gennadi, endine näitleja, töötab pulmapapide korraldajana, tellitava tamadana — Gruusia klassikalise peoperemehena. Koloriidi huvides — et lõbusam oleks — grimeerib ta end grusiiniks ning laseb Giviks kutsuda. Ta on esmaklassiline peoperemees, kõige prestiižikamates Moskva restoranides peetavail bankettidel on tema järele tohtu nõudmine, ta töötab suurepäraselt. Kus on siin satiiri objekt? Gennadi? Sugugi mitte. Tema on spetsialist, rahuldab ühiskonna nõudmist organisereeritud lõbu-rõõmu järele. Satiiri objektiks on too lõbustamist vajav seltskond, kes ise end lõbustada ei oska, õieti mitte seltskondki, vaid juhuslikult üheks õh-

tuks kokku kogunenud mass. Andrei Petrov on ühes artiklis kurtnud, et vanasti kirjutati laule laulmise, nüüd kuulamise jaoks. Emotsionaalne passiivsus, mis kõnnib käsikäes sotsiaalse passiivsusega, ei saa sümpaatne olla. Ning Aleksandr Galin esitab selle nähtuse peenelt väljatöötatud mudeli kogu tema näotuses ja armetuses.

Ühele neist Gennadi juhitud pulmapidudest satub ehtne grusiin, kes temperamentselt paljastab isehakanu ja püüab luua tõelise sõpruskonna peorõõmu atmosfääri, mis saab tekkida vaid siis, kui inimesed üksteist armastavad ja on rõõmsad võimaluse üle sõpradega suhelda, peorõõmu, mis algab positiivsete emotsioonide üleküllusest... Noh, ja see norutav piduliste mass jätab ehtsa tamada maha ning asetab oma lootused võltsgrusiinile.

Kui uurida näidendit «Tamada» komöödiavõtete seisukohalt, siis selgub, et neid on üllatavalt vähe. Nalja teeb ses loos vaid pulmamoosikant Simon, ja needki on viletsad, ebaõnnestunud naljad. Teised tegelased on täiesti tõsised. Ja ometi on selle komöödia naljalaeng väljaspool kahtlust. Naer sünnib äratuntavusest, kangelaste täielikust äratuntavusest — nad on tegeliku eluga võrreldes vaid terake kontsentreeritumasse olukorda asetatud.

Mitte konstrueerimine, vaid otsingud eristavad komöödiakirjaniku raske tee valinud autorite põlvkonda, kuhu kuuluvad nii Galin, Zlotnikov kui ka Tšervinski. Ning kui nende otsingute tulemusena luuakse midagi ühiskonnale olulist, siis võivad professionaalsed võtmed jääda tagaplaanile resultaati pidades. Nagu näiteks on juhtunud Andrei Smirnovi komöödias «Mu kullakesed».

Enne selle kirjutamist seostus Andrei Smirnovi nimi meie teadvuses filmikunstiga. Ta on juhtivaid nõukogude filmirežissööre, niisuguste tuntud filmide nagu «Valgevene vaksal», «Sügis» jne autor. Juba Smirnovi teatrissetulek oli üllatus, debüüt ise üllatas sisuliselt veelgi rohkem: polnud ta ju seni komöödiad teinud. Ent debüüt osutus erakordselt õnnestunuks, ning paljud teatrid võtsid näidendi repertuaari, mitte autori tuntuse pärast, vaid ainuüksi selle dramaturgilise kõrgtaseme tõttu.

«Mu kullakeste» tegevus toimub suvilas. Tegevuskoht on üpris oluline. Kunagi tähistas suvila komöödiates impressionistlikku, ohulist atmosfääri, milles mõnus armuasju ajada, hiljem

oli suvila mängus kui varanduse kokkuajamise märk ja mahhinatsioonide objekt, Smirnovi komöödias on suvila ehitatud täiesti ausalt, tööga teenitud raha eest ning oma kättega. Peab ütleva, et ka «vabaõhuamuuridega» pole mingit pistmist. On midagi muud. On ühiskonnaelu nähtus. Nähtuse nimeks — marginaalsus. Sotsiaalses mõttes ripuvad näidendi tegelased otsekui õhus. Tootvatest klassidest, töölistest ja talupoegadest, on nad eraldunud, ent kõrgharidus pole neist intelligente teinud. Ega nad asjata nõnda järjekindlalt, otsekui kõigepealt iseennast veenda püüdes muudkui korda: «Me oleme kultuurised inimesed...». Ometi osutub nende vaimne maailm üpris armetuks. Kes on esimest, kes juba kolmandat põlve maast eemal, aga linn pole kellelegi tõeliselt omaseks saanud. Äiale on ta suvila just sel põhjusel midagi enam kui puhkamise koht. Suvila, mis kujutab iseendast ju vahepealset astet maa- ja linnaelu vahel, on tema jaoks ainus täisväärtuslik elamise-olemise paik. Need inimesed on perekondlik-patriarhaalse elukorralduse minetanud, sotsiaalselt aktiivse eluviisini aga ei olegi jõudnud, on nende kahe vahele rippuma jäänud. Kogu nende elu, mis niimoodi «vahepeal» kulgebki, tekitab neis igapähe isemoodi avalduva alaväärsuskompleksi. Äi loeb pensionini jäänud päevi, väimees on üha hüsteeriliselt lõbus. Neil puuduvad juured: kui nad seda ise taipaksid, siis me vaataksime tragöödiat; kuna nad aga seda ei taju, siis on publikul õigus naerda.

Kujutatava ühiskonnaelunähtuse olulisust varjab tegelaste demonstreerimise viis, see, mis vödevillise kimpuks esiplaanile ja paneks kulmu kortsutama. Tegelased avavad end nimelt alkoholi mõjul. See pole uudne (meenutagem jällegi «Lütikat») ega ka eriti korrektne. Alkoholi-joobe kasutamine satiiri vahendina, mitte selle objektina, viitab enamjaolt satiiriku ebaprofessionaalsusele. Kuid praegusel juhul, kordan, on kujutatava sotsiaalne tähendus niivõrd suur, et professionaalsed nõrkused ei tule arvesse. Kahju vaid, kui vähenõudlik vaataja ei viitsi oma mõistust analüüsiga vaevata ja näeb laval toimuvas lihtsalt «joomapeoga komöödiat», kus tegelaste takerdud keel ise naeruks põhjust annab.

Erinevalt «Mu kullakestest» on Semjon Zlotnikovi komöödia «Stseenid purskaevu juures» tehtud filigraanselt, ehkki ka seal on täpselt pooled tegelased jobanud (kuid sellest hiljem). Zlotnikovi näidendite, sealhulgas «Vanalinna Stuedios» mängitava «Naiskonna» ja Vene

Draamateatris ning «Vanemuises» etenduva «Tuli mees naise juurde» genealoogia algab muidugi Tšehhovi dramaturgiast, ent nende autor valdab ka absurditeatri elemente, mida igati kohaselt ja meisterlikult kasutab. Läbiv tegevus on ebatõepärane; kuid Zlotnikov lükib sellele ebatõepärasele niidile ülimalt tõepäraseid, eluehtsaid situatsioone kui pärlle, ja saavutab tõsiselt kunsti-väärtusliku tulemuse.

«Stseenid purskkaevu juures» on ses mõttes kõige sümptomaatilisem. Komöödia peategelase nimi on Lev Nikolajevitš Koškin. Kes Dostojevskit tunneb, taipab kohe, et tegemist on vihjega «Idioodi» peategelasele Lev Nikolajevitš Mõskinile. Koškin on tõepoolest Mõskin, kelle autori tahe on toonud tänapäeva ja kes teeb läbi arengu passiivsest kaasatundmisest kuni aktiivse tegutsemiseni. Teised tegeled moodustavad tausta, ent see on üpris aktiivne taust. Kõik nad kokku kujutavad vertikaalset läbilõiget ühiskonna teatud osast (erinevalt «Mu kullakestest», kus tegelaskond on sotsiaalses mõttes homogeenne). Niisiis, lavale ilmumise järjekorras . . .

Ljapunov, keskealine purjus meesteraahas. Ehkki kõvasti jokkis, pole ta mitte «täis», vaid «on võtnud», ning see on ta häälestanud poeetilisele lainele: tsiteerib pidevalt Jesseninit, püüdes noid luuleridu aina oma täiesti ebaluulelise naisele Tუსjale adresseerida. Tema purjusolek on veel mõnevõrra valgustatud omaaegsete ehtvene pummeldamiste kahvatust särast, kui need olid vahendiks põgenemisel elu ahistavast ringist. Mis Tუსjasse puutub, siis tema jaoks on see eluring, mis ta vaseomaks piinanud, harjunud ja ainuvõimalik, ning mehe poeetilisetele tundesõostudele ei vasta ta mingilgi moel, vaid näeb oma ainsat eesmärki mehe magamapanemises. Koškini armastatu Olitška on ülev, kuid ettevaatlik, luuleline, kuid ka analüütiline naatuur. Elu on teda juba väikest viisi nahutanud ja ta ei taha sugugi, et see protseduur veel kord korduks. Olitška endine mees, Elektrimontöör, on hädavares, kusjuures mitte olukordade, vaid iseoma andetuse tõttu. Ta on kõiges andetu: luuletamises, armastuses oma endise naise vastu, armunud paari järele nuhkimises. Ning lõpuks kolmik: Tolja, Kostja ja Soperdaja. Needki on joobnud, ent mitte eluringist väljapääsemise eesmärgil nagu Ljapunov, vaid eduka ringis püsimise pärast — nende eluring ja -vadjadused piirduvadki alkoholiga. Naer sünnib Lev Nikolajevitš Koškini ideaalide kokkupõrkest teda ümbritsevate

isikute tekitatud elureaalidega. Tegevuskoht on ahendatud peaaegu punktini: see on vana mahajäetud kuiv purskkaev. Mis tegelasi eristab, on selge kohe, kuid näidendis on olemas ka võimas impulss, mis neid ühendab. See on armastus. Jaa, nad kõik, kolm allakäinud lontrust kaasa arvatud, vajavad armastust ning osutuvad seepärast vastuvõtlikeks Koškini armastusjutlustele. Ning siis hakkab purskkaev ootamatult tööle, kinkides neile kõigile värsket vee joa. Süžee ebatõepärassus on ilmne: vaevalt võib parkides armastuse jutlustamisega reaalsele edule lootata, vastasel juhul võiks kaines-tusmajad kinni panna ja ka miilitsat poleks tarvis. Näidendi jõud on milleski muus: ta demonstreerib üksiteismõistmise vajadust ning konstateerib kibedalt, et seda vajadust suudab rahuldada vaid ideaalne kangeline. Ja Koškin ongi ideaalne kangeline — mitte idealist, keda harva, kuid ometi elus ette tuleb, vaid midagi mittemateriaalset, Vetemaa püha Susanna sarnast.

Siinkohal võikski lõpetada jutu komöödiaist, mis komöödia moodsid ei ole, kui mitte poleks veel üht näidendit, millel mõtet eraldi peatuda. Aleksandr Tšervinski, melodraama «Minu õnn» («Viktoria») ja farsi «Blondiin nurga taga» autor, on kirjutatud lastekomöödia «Trips-traps-trull». See lastekomöödia on tähelepanuväärne selle poolest, et esiteks pole ta lastele ja teiseks pole just eriti komöödia. Ja sellegipoolest . . . Miks ta siis õieti lastele ei ole? Pole tarvis pedagoogikaõpikust järele vaadata, et teada: lastel ei ole ette nähtud kursis olla tõsiasjaga, et vahetevahel, mõnel pool tuleb mõnedel veel ette abieluväliseid suhteid. Teisisõnu, isegi väga headel inimestel, koguni tootmise eesrindlastel võib olla armukesi. Laste jaoks peab abielu püha olema. «Trips-traps-trullis» on peategelase, keskastme koolitüdraku (laste- ja noorsoonäidendite publiku vanust määratakse aga peategelase vanuse järgi) mõlemal vanemal kahjuks just see viga. Teiseks peavad positiivsed kangelased (ja mitte üksnes lastenäidendites) olema ausad. Ent siin valetavad tüdraku isa-ema (aga kahelda, et nad on positiivsed, pole põhjust) nii, et pole otsa ega äärt: isa on postimilits, kuid jutustab oma edukast tegevusest eriti tähtsate asjade uurijana; ema on polikliinikus analüüsides vastuvõtja, kuid fantaaseerib, et töötab väljapaistva kirurgia-professori juures asendamatu operatsiooniohena. Ent miks ma siis ütlen, et tegu polegi komöödiaga? No mis naljakat selles on, et valetama harjunud lapse-

vanemad kavatsevad end lahutada ja oma armukestega abielluda, nende koolitüdrukust tütar aga mõtleb end üles puua? Ja siiski on naljakas. Naljakas on sellepärast, et vanemad ei valeta, vaid realiseerivad kujutluses oma täitumata jäänud unistusi. Unistused aga ei ole realiseerunud seetõttu, et nad väga armastasid oma tüdart ja ohverdasid kõik selle heaks, et ta kasvaks üles talutavas korteris (isa ohver) ning ei põeks (ema ohver). Vähe sellest: vanemad ei saa teineteiseta elada, sest vaid selles perekonnas võidakse silmageri pilgutamata kuulata üksteise fantaseerimist ja seda töö pähe võtta. Nende armukesed, kõrgema filosoofilise haridusega toidupoe müüja ja kõrgema tehnilise haridusega remonditöökoja lukksepp, seisavad kahe jalaga maa peal ja fantaasiaid ei vaja (pärast küll selgub, et vajavad, ainult et imepisikestes annustes). **A u t o r i** fantaasia näib ammendamatu: Maeterlincki järgides toob ta tegelaste hulka esemete hinged. Siin on televiisor (idiotuseni optimistlik), külmkapp (pidevast tühiolemisest nõrdinud), pink (vanadusest ja polstri kulumisest täismarasmaatikuks muutunud), raamatud (žanripetsiifikast lähtudes tikub üks neist pidevalt tulistama) ja koguni isa poolt lahutuse tähistamiseks ostetud kana. Need on funktsionaalsed tegelased, igaüks neist kannab mingit ideed, mille äärmuslikkust autor välja naerab. «Trips-traps-trulli» satiiriline potentsiaal pole eespool kirjeldatud komöödiade omast väiksem, ent kuna peategelaseks on laps, siis realiseerub see lapselikult. Tüdruk teeb negatiivsetele tegelastele lapselikke sigadusi, mille tagajärjel need avavad oma olemuse. Kõigil neljal näidendil on veel üks ühine joon: «Tamas» ja «Mu kullakestest» puudub *happy end*, näidendis «Stseenid purskkaevu juures» on õnnelik lõpp sihilikult rõhutatult välja mõeldud. Tšervinski loos läheb lõpuks kõik vana rada, ja sellele lisaks armub tüdruk lootusetusse vaelevorsti, kes kogu aja magab, ent tüdrukule räägib kord, et loob surematut sümfooniat, siis jälle, et kirjutab epopöad. Autor annab mõista, et ka tüdruku edaspidine elu läheb vanemate poolt ette-sõidetud rööpaid mööda — võrdlemisi hale kujutlusmäng hakkab asendama tõelisi rööme ja muresid.

Analüüsist selgub, et kõik need komöödiad on tegelikult tragikomöödiad, ehkki autorid ise seda kusagil ei ütle. Nad asendavad sõna «tragi-» kord epiteediga «sentimentaalne» («Mu kullake-sed»), kord «ekstsentriline» («Stseenid

purskkaevu juures») või jätavad hoopis ära. Aga asja olemust see ei muuda. Tragikomöödial on «puhta» komöödia ees hulk nii kunstilisi kui ka publitsistlikku laadi eelseid. Need on niivõrd ilmsed, et ei tasu vaeva neid nimetamagi hakata. Ent tragikomöödia loob lavastamisel ka hulga raskusi, sest eeldab mitmeaktsendilisust, mis pole aga mitte igale teatrile jõukohane. Ühine neile tragikomöödiatele on ilmne satiiriline alge, ka filosoofilise («Stseenid purskkaevu juures») ja lastenäidendi («Trips-traps-trull») puhul. Selle alge olemasolu määrab nii autori kui ka teatri aktiivse sotsiaalse hoiaku ja nõuab seepärast lavale panijalt niisama selgelt väljenduvat kodaniku positsiooni. Ning lõpuks: kõik need näidendid vajavad kesket solisti-esinäitlejat, kelle õul on eriti raske töö — publikule konkreetse koomilise mudeli mitmetahulisuus selgeks teha. Selle tänuliku, kuid raske rolli esitaja valikust sõltub oluliselt, kas lavastus saab näidendiga adekvaatne.

Igat analüüsikatset piirab publikatsioonide maht; seepärast jäävad alati juba teadlikult vaatluse alt välja mitmed huvitavad teosed. Ka see vene nõukogude tänapäevakomöödia **praegust seisu** uriv kirjutis **pole erand. Siin pole** vaadeldud mitmeid aktiivselt ja huvitavalt kirjutavaid autoreid, Grigori Gorinit, Viktor Slavkinit, satiirikute tandemit Ivanov-Trifonov, lüürikut Emil Braginskit, vaadeldud pole ka kommertskomöödiat, mis kõige eredamalt teostub B. Ratseri — V. Konstantinovi toodangus. Olen artiklis käsitlenud neid komöödiad, mis mu meelest kõige enam kannavad aja märke ja huvitavat suundumust.



«Sada päeva pärast lapsepõlve» (lavastaja Sergei Solovjov).

Mineviku ja mängu kumal

VALERI KITSIN

1970. aastad olid nõukogude filmikunstis noorte autorite arvuka juurdekasvu aastad. Praegu on umbes iga kolmanda filmi lavastanud möödunud kümnendi debütant.

Nõukogude filmikunsti noorenemine on saanud täishoo, uusi autoreid tuleb aina juurde. Siiski on veel vara teha kas või esialgseidki järeldusi, sest praktika on seni kummutanud kõik katsed suruda seda ilmingut mingi kontseptsiooni raamidesse.

Kes on kes?

Enamik debüteerinud režissööre ei ole filmimaailmas sugugi uustulnukad. Tihti on nad juba varem — ja küllap on ka tulevikus — hästi tuntud näitlejatena. Läänud aastakümnel tegid oma esimese filmi Nikolai Gubenko, Rodion Nahhape-

tov, Sergei Nikonenko, Gunārs Cilinskis, Stanislav Ljubšin, Vladimir Menšov, Mihhail Kozakov, Ivan Mikolaitšuk, Vladimir Grammatikov, Nikolai Burljajev; Boriss Tokarev lavastas oma diplomitöö, Nikita Mihhalkov muutus kiiresti juhtivaks kineastiks.

Mis ajendas niisugust tectahet? 1960. aastate algul «Ivani lapsepõlves» näitlejana debüteerinud Nikolai Burljajev arvab: «Olen veendunud, et praeguses filmikunstis on lavastajal kõigist teistest rohkem võimalusi oma arvamuse väljendamiseks.» Seda veendumust kinnitavad ühel meel ka tema kolleegid. Küps filmikunst tähendab autorifilmide osatähtsuse kasvu.

Oma esimestes filmides väljendasid noored režissöörid elukäsitust, mis alati oli väga isikupärane — nagu ka nende tõsised kunstitaotlused ja stiilieelistused.



«Armastuse ori» (lavastaja Nikita Mihhalkov). Jelena Solovej (Olga Voznessenskaja).

Selle arvuka debütantiderühma vaieldamatu ühisjoon on aga näitlejatöö põhjalik tundmine. Siit johtub ka hoolas, süvenev ja enamasti viljakas töö trupiga. Parim näide on Nikita Mihhalkov: tema filmides esinevad näitlejad hämmastavalt vabalt ja ta on loominguprotsessi ning töösse näitlejatega toonud palju uuendusi.

Siiski ei ole lavastajatoolile jõudnud üksnes näitlejad. Uusi nimesid tutvustasid kõik stuudiod. «Mosfilmis» alustasid Vadim Abdrašitov, Sergei Solovjov, Andrei Smirnov, Aleksei Maljukov, Vladimir Šamšurin, Alla Surikova, Karen Sahnazarov; Leningradi stuudios — Dinara Assanova, Aleksei German, Igor Sešukov, Anatoli Vehhotko, Natalja Troštšenko; Sverdlovskis — Viktor Živolub ja Vladimir Ljubomudrov. Ukrainas äratasid tähelepanu Roman Balajani ja Mihhail Iljenko esmatööd, Gruusias Nodar Managadze, Valgevenes Valeri Rubintšik, Usbekistanis Kamara Kamalova, Aserbaidžaanis Juli Gusman ja Rasiim Odžagov, Tadžikistanis Valeri Ahhadov, Turkmeenias Hodžadurdõ Narlijev, Armeenias Albert Mkrttšjan, Eestis Olav Neuland, Lätis Jānis Streičs. See loetelu on muidugi kaugel täielikkusest.

Noorte lavastajate esilekerkimist soodustasid veel ka suuremate stuudiote juurde rajatud loomerühmitised nimega «Debüüt», mis on valmistanud nii täispikki kui ka lühifilme.

Pöördumine eilsete koolikaaslaste poole

Kuigi noorte režissöörade eelistatud teemade ring oli õige avar, võib nende esikteostes siiski eristada mitut põhisuunda.

Loomulikult eelistab kunstnik valdkonda, mida ta kõige paremini tunneb. Paljud debütandid pöörasid tähelepanu oma hiljutistele koolikaaslastele. Enne 1970. aastaid ei nähtud eriti sageli linatöid praegusaja koolist, üliõpilastest, teismelistest, olgugi et S. Rostotski «Vaatame, mida toob esmaspäev», M. Ossepjani «Viktor Tšernõšovi kolm päeva» ja J. Raizmani «Aga kui see on armastus?» olid tõstatanud teravaid probleeme. Uue lavastajapõlvkonna tulekuga nõukogude filmikunsti on oluliselt laienenud teismeliste maailma uurimine. Esmaautorid püüdsid seda maailma näidata seestpoolt, kõnelda noortega nende endi keeles, võimalikult lähendada ekraanikujusid prototüüpidele, tänapäeva

teismelistele, hoidudes seejuures didaktikast.

Dinara Assanova filmid «Rähni pea ei valuta» (1974) ja «Võti, mida ei saa edasi anda» (1976) on iseloomulikud näited. Esimesena nimetatud filmi peategelane, 14-aastane poiss, tahab saada džässitrummariks. Selline kergemeelsus ärritab vanemaid. Poisi iseloom, tema visadus, sõltumatu maitse ja otsusekindlus, põhjustavad pidevalt konflikte. Muidugi ei väsi täiskasvanud poisile moraali lugemast, et tema loomuse teravaid nurki siluda ning unistusi normile kohandada. Publiksistliku innuga kutsub film taktitundele, tähelepanelikkusele ja delikaatsusele noore isiksuse eneseavalduste suhtes.

Assanova teine film «Võti, mida ei saa edasi anda» käsitleb veelgi teravamalt põlvkondadevaheliste suhete probleemi. Tegevus areneb praegusaegses koolis, erksa vaimuga õpilastest koosnevas klassis. Noor klassijuhataja Marina Maksimovna on oma kasvandikega peaaegu ühevanune, tema ja õpilaste vahel pole tavalist «pedagoogilist lõhet». Sellele ongi rajatud klassijuhataja põhimõtted. Suhtlemine õpilastega on sirgjooneline ja täiesti avameelne. Niisugune stiil tekitab poolehoidu. Paraku aga osutub valitud tee õpilaste südamesse liiga otseseks, nagu selgub, on sel oma eetilised piirid. Konflikt tekib siis, kui julgeks muutunud õpilased sunnivad klassijuhatajat vastama küsimustele tema kolleegide kohta. Sellist olukorda ei saa üheselt lahendada. Kõik, mis seni tundus täiesti selge ja enesestmõistetav, pannakse nüüd proovile.

Dinara Assanova juurdleb elust võetud moraaliprobleemide kallal. Ta ei otsi lihtsaid lahendusi ega paku valmis retsepte. Nõnda on ka ootuspärane, et tema film kutsus noorte hulgas esile elava vastukaja. Teos puudutas noorte südameid ja pani nad mõtlema.

Assanova järgmisedki linatööd käsitlevad ajakohaseid ja teravaid probleeme. «Nuhtluses» (1977) kujutab ta alkoholismi mõjul lootusetult muserdatud elu. Filmis «Naine läks ära» (1979) on kõne all abielueetika. Autori kõigile filmidele on iseloomulik see, et koduelu kirjeldamiseks esitab ta võimalikult elulähedasi, peaaegu dokumentaalselt tõepäraseid

olukordi. Järjekindlalt väldib ta ennatlikke otsustusi. Assanova improviseerib käsikirjaga, tema tegelaskujude loomomadused ja neid ümbritsev keskkond on täpselt välja joonistatud ning kergesti äratuntavad. Selle saavutab ta tegelikult võtetel. Mõnikord, nagu näiteks «Nuhtluses», kaldub Assanova pinnalisse naturalismi. Äärmine tähelepanelikkus atmosfääri suhtes muutub taoti eesmärgiks omaette ja karakterikujutus ning tegevustik jäävad puudulikuks. Seni on noore naislavastaja kaks esimest tööd jäänud tema parimateks.

Rodion Nahhapetovi film «Maailma lõppu» (1975), mis on tehtud Viktor Rozovi näidendi ainetel, äratas arutelu noorsootemast nõukogude filmikunstis. Lugu on peaaegu piibellik. See jutustab noorukist, kel on kõrini vanemate lakamatust irisemisest ja kes satub seetõttu pahuksisse terve maailmaga ning lahkub kodunt. Ta puutub kokku erinevate inimestega, satub olukordadesse, mis kaugeltki ei sarnane sellega, mida ta oma nooruslikus vaimus kujutles. Elu on keeruline ja dramaatiline, ent ka tulvil armastust ja luulet. Noor kangelane sulab pikapeale üles, muutub lahkemaks ja tähelepanelikumaks, ta õpib inimesi hindama. Lavastaja enda ütluse kohaselt on filmi teema «elu pühitsemine armastusega», kusjuures tuginetakse usule sellesse «mõistatuslikku noorde põlvkonda», kes erineb eelkäijatest, on mõnikord riikas ja ninatark, ent ka energiline ja liikuv, võimeline unistama ja armastama ning oma aadete eest võitlema. Filmis «Maailma lõppu» ei õigustata kangelast, küll aga püütakse mõista, millest algas tema mäss, näha põlvkondadevahelise mõistmatuse ja võõrdumise põhjusi. Autor vaatleb probleemi noormehe silmadega, sellest lähtub kogu filmi kunstiline lahendus — ehe tundmuslikkus, rõhutatud plastilised kujundid, nooruki ebataavoline afekteeritus, ka tema «hariliku inimese» välimus.

Vladimir Menšovi esimene film «Tüsamine» (1976) käsitleb samuti noorsoo moraali. Kõik algab näiliselt süütust koolipoisivembust: et pääseda matemaatika kontrolltööst, otsustab terve klass õpetajat petta. Teose autorid (stsenariumi on kirjutanud andekas näitekirjaniik Semjon Lungin) näevad selles hoo-

lega kaalutud ja õelavõitu naljas muret- tekitava pragmatismi märki. Üks filmi tegelasi, üheksanda klassi õpilane Oleg Komarovski, lausub: «Eesmärgi nimel võib ohverdada palju, ka enesevääriku- se.» Noormehe kalduvus allutada kõik oma otsused, teod ja suhted kainele, prak- tilisele kaalutlusele muutub tema elu- kreedoks. Autorid on veendunud, et niisugune pragmaatilisus on moraalitu, kui tal puudub vaimne alus.

«Moskva pisaraid ei usu» (1979; käsi- kiri Valentin Tšernõhhilt) jutustab kol- mest Moskvasse saabunud sõbratarist, kes hakkavad otsima oma kohta elus. Filmil oli erakordne menu. Selle tegijad on kasutanud vaatajale alati mõjuvat ju- tustamismalli, ei puudu ka teatav annus moraliseerimist. Üks neidudest on ise- kas, ta püüab kõigile probleemidele lei- da kerget lahendust, aga paraku läheb tema elu nurja. Tasakaalukas ning komp- romissitu sõbranna seevastu leiab õnne töös ja filmi lõpus tasuks kannatuste eest ka kauaoodatud tõelise armastuse.

Lavastaja dekoratiivsusetaotlus ha- jutab kahjuks tähelepanu. Kangelanna edukäiku võrdsustatakse rikkuse saavu- tamisega, elu vaimne pool on aga jäe- tud tagaplaanile. Autoreid on pigem huvitanud süžee keerdkäigud ja nende mõju vaatajale.

Usbeki režissöör Kamara Kamalova, kes varem viljeles multifilmi, lavastas kirka poeetilise loo teismelistest «Mõrud marjad» (1975). Näeme muistset päri- must Punasest Linnust, ilu ja õnne süm- bolist. Lugu jutustab filmi kangelanna Nargiz. Neiu lapsepõlvearmastus, «prints» Erkin purustab aga nii Nar- gizi unelma kui ka legendi: ta tapab Punase Linnu ning armastus saab otsa. Suurel määral rahvajutule tuginev mõis- tulugu on tegelikult põimitud tänapäeva. Ent mõistujutust erinevalt väldib K. Ka- malova õpetlikku alatooni, kõneldes olu- liste moraali probleemide keerukusest ja dialektilisusest.

Sergei Solovjov kujutab filmis «Sada päeva pärast lapsepõlve» (1974) era- kordse kunstilise veenvusega esimese armastuse poeesiat ning sellele järgnevaid esimesi kannatusi. Režissöör, kes debü- teeris edukalt, ekraniseerides Tšehhovit ja Gorkit, avab oma uues teoses ülima eritlusvõimega kangelaste käitumise sa-

lajasemaid motiive, hinnates seejuures kõrgelt lapsepõlve moraalseid väärtusi. Film on lüüriline ja nostalgiline; pionee- rilaagri elu üksikasjalikust kirjeldusest õhkub lavastaja isiklikke mälestusi.

Filmis on kujutatud esimest armas- tust, tundmust, mida vaevu endale tead- vustatakse. Ometi on just see armastus jõud, mis viib nooruki ülevatele tegudele, sünnitab romantilisi mõtteid, paneb ta kirjandusklassika õilsates kangelastes otsima vastukaja oma tundmustele ja vastust sadadele küsimustele, mida talle ootamatult esitab elu. Me näeme, kuidas kangelane küpseb lapsepõlvejärgsete päevade jooksul.

Isiksuse kujunemise probleemid on lavastajat huvitanud ka hiljem. Pärast ebaõnnestunud ülemineku filmi «Valgete ööde meloodiad» (1976) pöördus ta fil- miga «Päästja» (1980) taas noorteteema juurde. Asjaseid koolilõpetajaid ootab uus, iseseisev elu, mis on keeruline ja vas- tuoluline ning mõnigi kord seab neid tõsiste katsumuste ette. Kas noored on selleks valmis? Kas eilsed koolilapsed suudavad jääda truuks oma õilsatele hingeigatsustele. Taas on kirjandusest võetud tegelaskujudel oluline roll. Filmil põhiline vaimne konflikt seisneb tege- laste kõrgete ideaalide ning nende tege- liku elu kogemuste vastuolus.

Mälu

Stiili- ja teemaühtsus iseloomustab ka teist filmidebüütide rühma 1970. aastail — need on lapsepõlve, enamasti sõ- jajärgse raske lapsepõlve meenutused. 1970. aastatel stuudiotesse tulnud lavas- tajad on sündinud kas vahetult enne sõda või kohe sõjajärgsetel aastatel. Sõjakatsumused on esimesed ja kõige tugevamad elamused, mis vajutatud nende mällu. Paljud selle põlvkonna re- žissöörid on pidanud nende aegade kaju- tamist filmilinal oma kohuseks.

Sõja ebainimlikes tingimustes kulge- nud lapsepõlve motiiv avaldub reljeef- selt klassikalises «Ivani lapsepõlves». Paljud 1970. aastate filmid jätkasid seda teemat: Valeri Rubintšiku «Sonetipärg» (1976), Vladimir Šamšurini «Aga meil oli vaikne» (1977), kuid ennekõike Niko- lai Gubenko «Haavatud linnud» (1976).

«Haavatud linnud» on autori kolmas 59



«Moskva pisaraid ei usu» (lavastaja Vladimir Menšov). Irina Muravjova (Ljudmila) ja Vera Alentova (Katerina).

film, ent alles selles saavutas ta esmakordselt tõelise siiruse ja kunstitervikkuse. Suurte silmadega lapsed, kes on kaotanud kodu ja omaksed, teismelised, kelle südamesse jääb igaveseks viha vaenlase vastu, ja loendamatu lastekodude kasvatajad, kes pidid asendama surnud vanemaid — nemad on selle filmi kangelased. «Haavatud linnud» käsitleb üht raskeimat ja valusamat kunstiteemat: lapsed ja sõda. Lavastaja ise kasvas üles niisuguses lastekodus, nii et ta kõneleb enda läbielatust. Selles filmis tõrjub mälestus kõrvale argiomase, meenuvus on siin valiv ja visalt valguse poole püüdlev, otsides luulet ka dramaatilises kogemuses.

Lastekodu asub vanas mõisahoones. Hoone ilu, hooletusse jäetud aia rahu ja vaikus toovad eriliselt esile sõjast muserdatud laste hingeelu, kes ihaldavad luulet, meelepuhtust ja armastust. Ka filmi teine tegevusliin lähtub lapsepõlvest: juba suureks kasvanud peategelane otsib evakuatsiooni ajal kaotsi läinud vendi, eranditult kõigi nende saatust on mõjutanud mälu, minevikujäljed teadvuses.

Andrei Smirnovi debüütfilmis «Valgevene vaksal» (1970) otsitakse moraalset eeskujut sõjapõlvkonnast. Palju aastaid pärast võidupäeva kohtuvad lahin-

gukaaslased kunagise relvavenna matusel. Teos käsitleb ainult üht päeva tegevlaste elus, ent see on väga oluline päev, mis kõike argist kõrvale tõrjudes toob esile nende tähtsamad ja paremad loomumomadused ja võimaldab vaadata minevikku ning iseendasse. Film on noorte autorite ilmne austusavaldus sõjameestele. Selle stiil on peaaegu dokumentaalne, tundmisi hoitakse julgelt vaos ja nii on saavutatud kujutatava tõepära ja loomulik siirus vaataja suhtes.

Sõjamälestus, mis ikka veel elab paljude põlvkondade teadvuses, omandab täiesti uudse ja algupärase kuju Aleksei Germani töös «Kakskümmend päeva ilma sõjata» (1976). See on Konstantin Simonovi romaani ekraanitõlgitsus. Sõjaaegset argielu — nii rindel kui ka kodus — kujutatakse harukordse usaldusväärusega. Tuuakse esile pisemadki mälus uinuvad üksikasjad, mis mõjuvad väga ehtsalt. Loodud õhustiku ja tegelaskujude laitmatu autentsus on seda hämmastavam, et tegemist pole autori isikliku kogemuse meenutusega (ta kuulub sõjajärgsesse põlvkonda), vaid eksimatu intuitsiooniga. Film annab tunnistust küpse kunstniku loomekreedost. Germani arvates on film «kõikidest kunstiliikidest kõige rohkem eluga seotud, see järgib elu, kordab tegelikkust ning sal-

vestab elu objektiivselt, graafiliselt mällu.»

Filmis «Kakskümmend päeva ilma sõjata» ei ole otsesest süžeed, selget lugu. Sõjakirjasaatja sõidab Taškenti. Lühike kokkupuude rongis ühe naisega viib askeetliku, kammitsetud armastuseni, mis aga lõpeb juba eos. Näeme — kas põgusalt või üksikasjalikumalt — teisigi sündmusi, mis kõik on ühtviisi olulised. Üldrahvalik õnnetus võrdsustab suured ja väikesed sündmused. Film edastab tuntavalt nende päevade õhustikku, mil inimeste kogu jõud oli rakendatud ainsa eesmärgi teenimisele — vastu pidada ja võita. Autor otsib rahva kangelasteo lähteid igapäevastes asjades. Pöörates tähelepanu mis tahes juhuslikule kohtumisele, mis tahes sõjaaja ilmingule, lõhub ta teadlikult ekraanikaanoneid. Ta teeb ebaharilikult pikki võtteid, sundides vaatajat uurima miljööd, süvenema igasse pisiasja, sellele kaasa elama. Ta on otsustavalt vältinud kujutise estetiiserimise kiusatust. Ühes usutluses lausus A. German: «Inimese paremaks tegemine või romantiseerimine on mulle vastumeelt. Inimest tuleb mõista, kartmata temas pettuda.» Germani arvates pole

tõde pelgalt kogemus, vaid vapustus, ilmutus, inimesetundmise uus tasand.

Seda põhimõtet on A. Germani film kindlalt järginud. Siit ka teose harvaesinev terviklikkus, võime muutuda sõjadokumendiks, kunstis kehastatud minevikumeenutuseks. Koos teiste seda teemat käsitlevate filmidega ammutab kõnesolev töö jõudu nõukogude sõjafilmi traditsioonist ning ühtaegu rikastab seda traditsiooni.

See tõsine mängumaailm

Nikita Mihhalkovi lavastajatöö algus oli jõuline: lühikese ajaga väntas ta neli filmi, kusjuures need kõik kujunesid omaette sündmuseks. Tema vesternižanris debüütteos «Võõrastele oma, oma dele võõras» (1974) käsitleb Kodusõda ja tšekaa võitlust bandiitidega. Ajaloolise täpsuse suhtes mitte eriti nõudliku ja vaatajapoolset kaasamängu eeldava filmi vaimu määravad kiire ning põnev süžee, lavastaja kindel käsi ning oma jõust ja võlust teadlik, elegantselt hooletu artistlikkus. Ka kõige stereotüüpsemaid võtteid kasutades ei jäljenda Mihhalkov kedagi, vaid loob omaenese maailma. See

«Päästja» (lavastaja Sergei Solovjov). Tatjana Trubitš (Asja Vedeņeva).





«Lõpetamata pala pianoolale» (lavastaja Nikita Mihhalkov).

on näitleja maailm, kelle elule mõtte ja sisu annab mäng.

Järgmine film «Armastuse ori» (1975) on nii pealkirja kui ka stiili poolest ironia sajandialguse «metsiku melodraama» suhtes. See kõneleb revolutsioonipöörisesse sattunud tummfilmitähedest, kes ühtäkki taipab, kui ajast-arust ning kasutu on salongimelodraama, kui vale ja elukauge on selline kunst. Elegantse plastilisuse ja huumoriga kujutatakse kangelaste peataolekut, nende püüdu ja traagilist suutmatust midagi ette võtta. Peaaegu täiuslik vilumus ja lavastajameiserlikkus äratasid tähelepanu, ent andsid ka põhjust kahelda autori kunstiliste taotluste tõsiduses. Mihhalkovile heideti ette «kalligraafilisust». Mängumaailm tungis liialt esile, surudes tegelikkuse tagaplaanile.

«Lõpetamata pala pianoolale» (1976) sundis arvustajaid N. Mihhalkovi meelti ainulaadsust ja stiilitunnet siiski teisiti hindama. Võttes alusmaterjaliks ühe Tšehhovi varase näidendi ja seda julgelt ümber kirjutades ning klassikute isegi omapoolse tekstiga täiendades, on

lavastaja N. Mihhalkov ja stsenarist Aleksandr Adabašjan loonud asjatundjate üksmeelse hinnangu kohaselt kõige tšehhovlikuma teose nõukogude filmikunstis.

Järgnes I. Gontšarovi klassikalise romaani «Oblomov» linamugandus (1979) ning A. Volodini näidendi «Viis öhtut» ekraaniversioon (1978). Viimati nimetatut vändati rekordajaga «Päevi Oblomovi elust» võtteperioodi vaheajal. Need kaks filmi tegid N. Mihhalkovist ühe paljutöötatavama meistri nõukogude kinematograafias.

N. Mihhalkovi filmid ei kõida üksnes oma kunstilise tulemuse väärtusega, vaid ka sellega, mismoodi nad on üles võetud. Ennekõike äratavad nad tähelepanu kõrge professionaalse meisterlikkusega, mis ilmneb filmimise igas järgus. See asjaolu isenesest muudab loominguprotsessi viljakaks.

Lavastaja on tegelikult loonud omaenda, liitlastest koosneva trupi. Ka tehniline meeskond on alaline. Nõnda on kõigil asjaosalistel võimalik üksteist mõista poolelt sõnalt. Trupis ei ole juhus-

likke inimesi, keda ühine eesmärk jätkaks külmaks. Votetel valitseb seltsimehelik, improviseeriv, täielikult tööle andunud vaim. Säärase seltsimehelikkuse mõte ja siht on luua kinolinal täisvereline ning loomulik inimeste maailm. Näitleja täielik vabadus etteantud raamistikus, iga teo või emotsiooni etteaimatus, ent samas pühkloogiline põhjendatus teevad Mihhalkovi filmidest klassi omaette. Lavastaja ise on kinnitanud: «Minu arvates on meie töö eesmärk panna film vaatajas kõlama tervikuna, mis on väljaspool iga-suguseis formuleeringuid.» «Meil ei ole õigust vaatajale survet avaldada, ja me ei taha ka kergendada tema arusaamist filmist, filmi vastuvõttu.»

Hilisemates N. Mihhalkovi filmides säilitab paljukiidetud mängulisus kogu spontaansuse ja võlu, ent samas on mõjuväli laienenud. Mängulisusest saab inimolemuse mitmepalgelisuse ja sügavuse väljendamise viis.

Aja kulg

Kunstniku loomepotentsiaali üle otustatakse sageli selle põhjal, missugune on tema suhtumine kaasaja probleemidesse, missuguse söakusega ta asub keerulisi küsimusi lahendama. Nõnda väljendab kunstnik oma arusaama kodanikukohusest ja inimlikust kohusetundest.

Tänapäevaprobleemid on köitnud mitmeid 1970. aastate debütante.

Kohe pärast VGİK-i lõpetamist tegi Sebastian Alarcon terava poliitilise filmi «Õo Tšiili kohal» (1977). Noor tšiillane kujutab oma rahva tragöödiat, fašistlikku riigipööret ja Pinocheti režiimi metsikusi. Autori uus film «Santa Esperanza» (1979) on eelmise järg.

Ka Pavel Tšuhrai alustas oma filmikarjääri päevakajalise poliitilise filmiga.

Viktor Titovi film «Doktor Kalinnikova päev» (1973) kõneleb tõelise teadusavastuse teel seisvatest raskustest. Pea-aegu dokumentaalses stiilis lugu väikelinna andeka kirurgi teaduslikest saavutustest põimub romantika ja poeetiliste võtetega, väljendamaks inimese kannatusi, lootust ja püüdlusi naasta aktiivsesse ellu. Neidsamu põhimõtteid aren-

das autor edasi ka V. Kaverini romaani järgi tehtud teleseriaalis «Avatud raamat». Film kirjeldab naisbioloogi elukäiku ligemale viiekümne aasta vältel. Süžee areneb ajaloolises raamis, peategelase elu püütakse kujutada tihedas seoses kogu maa arenguga, sageli toetutakse dokumentaalsetele allikatele. Aja kulg on juhtmõte, mida avalikult kuulutatakse ja korduvalt rõhutatakse.

Oma lähenemisnurga nüüdisaja prob-



«Viis õhtut» (lavastaja Nikita Mihhalkov). Stanislav Ljubšin (Aleksandr Iljin) ja Ljudmila Gurtšenko (Tamara Vassiljevna).



leemidele on leidnud ka noor režissöör Vadim Abdrašitov, kes koos alalise partneri, näitekirjanik Aleksandr Mindazega on vandanud mitu filmi järjestikku. «Kaitsekõne» (1976), «Pööre» (1978) ja «Rebasejaht» (1980) käsitlevad igaüks küll eri teemat, ent üldkokkuvõttes uurivad nad inimkäitumist äärmuslikus olukorras, jälgivad inimese moraalse seisundi muutumist.

Armenia filmi «Üle poole elust» (1979) peategelane mõtiskleb oma 40. sünnipäeval samuti moraaliküsimuste üle. On üsna tüüpiline, et lavastaja Albert Mkrttšjan osundab oma moraali-aate ekspressiivsemaks väljendamiseks peaaegu täht-tähelt N. Gubenko «Haa-vatud lindude» juhtmõtet, manades esile mälestusi poolnäljas veedetud, ent puhta südamega sõjaaegsest lapsepõlvest. Mee-nutuse kirkus ja terviklikkus on vastandatud praegusaja asjalikule elukäsitusele, mis iseloomustab isiklikule heaolule keskendunud inimesi. Säärane elu rajaneb «kasulikel» sõprussidemetel, väikes-tel, ent tulusatel kohustustel ja lõpututel moraalsetel kompromissidel. Autorid juurdlevad põhjalikult niisuguse elufilosoofia ning selle arvukate vormide üle.

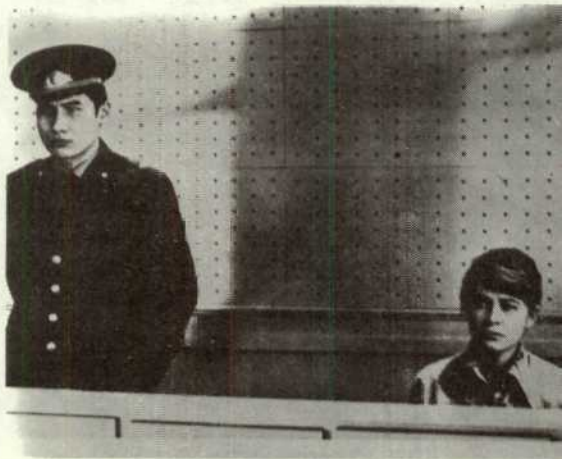
1970. aastate lõpul suurenes vajadus kunstiliselt mõtestada ühe või mitme põlvkonna olulist ajalookogemust. Noor-tel lavastajatel oli siin oma osa. Pärast

«Käed üles!» (lavastaja Vladimir Grammatikov).

«Käed üles!» (lavastaja Vladimir Grammatikov).
 gist» (1974) väntas Andrei Smirnov fil-mi «Tões ja vaimus» (1979). Selles ku-jutatakse sõjajärgse elamuehitustööstuse arengu hiigelprotsessi inimlikku sisu ja mõtet. Sõjajärgsed aastakümned olid taustaks ka V. Menšovi «Moskva pisaraid ei usu» ja V. Titovi seriaali «Avatud raa-mat» tegevustikule.

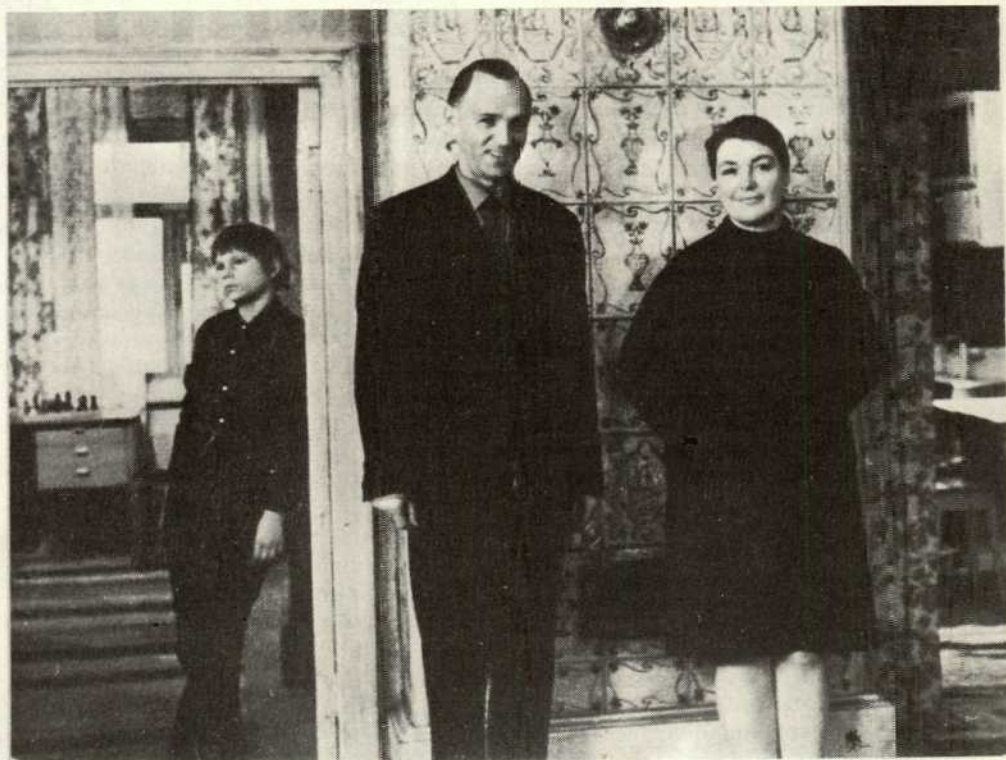
Kümnendivahetusel debüteeris Eestis lavastaja Olav Neuland. Tema «Tuult pesa» (1979) annab tunnistust küpsest ajalootõlgitsusest. Keskne tegelane, ük-

«Kaitsekõne» (lavastaja Vadim Abdrašitov).
 Marina Nejllova (Valentina Kostina).



sildase talu peremees, peab tegema valiku olukorras, kus valikuvõimalus õieti puudub. Ühiskonnamuutuse tormi-il saku- tab tema pesa. Noor nõukogu- de vabariik ja selle vaenlased, metsavennad, peavad võitlust elu ja surma peale. Kindla ot- suse langetamine tähendaks kas senise jõuka eluviisi lõppu või siis metsaven-

nastades L. Zorini näidendi «Head inime- sed» (1979). Vladimir Grammatikovil on kalduvus vändata ekstsentrilisi ja muu- sikalisi komöödiaid: «Vuntsidega lapse- hoidja» (1977), «Koer kord kõndis kla- veril» (1978) ja «Käed üles!» (1981). Alla Surikova on filminud E. Braginski käsikirja järgi perekonnakomöödia «Tü-



«Kaugele, kaugele kutsu sa mind». Filmi lavastaja Stanislav Ljubšin (Vladimir Nikolaje- viitš) ja Lidia Fedossejeva-Sukšina (Agrippina).

dade kuritegude toetamist. Peategelase seesmine, ajalooliselt põhjendatud konflikt iseendaga oleks nagu Mihhail Soloh- hovi teostes kujutatud olukordade eda- siarendus — teise rahvuse taustal ja teisel ajal. Seda konflikti uurib autor tõe- lise kunstilise haarde ning pühendumu- sega.

See on ainult algus...

Käesolev lühiülevaade ei võimalda üksikasjalikult süveneda vähemtüpi- listesse teemadesse, ehkki tuleks nime- tada veel mitmeid silmapaistvaid esma- lavastusi. Karen Sahnazarov tegi eduka debüüdi satiirilise komöödia žanris, li-

hi töö ja vaimunärimine» (1978). Ar- vustus on soodsalt hinnanud Roman Ba- lajani telemugandusi Tšehhovi ja Tur- genevi teostest «Kaštanka» 1975 ja «Birjuk» (1977).

German Lavrov ja Stanislav Ljubšin on jätkanud kirjaniku, näitleja ja lavas- taja Vassili Sukšini demokraatlikku kunstitraditsiooni, lavastades edukalt te- ma jutustuse «Kaugele, kaugele kutsu sa mind!» (1977).

Grusiinlase Tengiz Abduladze ja uk- rainlase Juri Iljenko poetiline stiil lei- dis edasiarendamist ukraina näitleja ja lavastaja Ivan Mikolaitšuki teoses «XX sajandi Babülon» (1979).

Mitte kõik esmalavastajad pole aina edukad. Oma esimeses filmis «Linnud linna kohal» (1974) tegi Sergei Nikonenko huvitava katse avada keerukaid suhteid eri põlvkondade vahel, näidata inimesi ühendavat sügavat vaimset sidet. Lavastuse teatava puudulikkuse korvab siiski taotluse siirus. Hoopis teistsugune on maaelu käsitleva komöödia «Üks kama kõik» (1976) stiil. Siin on tunda Nikonenko terast silma ja ka mõnevõrra ekstsentrilist naljasoont. Kõigest hoolimata puudub filmis Viktor Merežko käsikirjale omane sügavalt inimlik sisu. Andeka stsenaristi teosed alles ootavad edukat ekraniseerijat. Nikonenko kolmas film «Koit ja Hämarik» (1978) Vassil Bökavi romaani järgi on eelmistest huvitavam ja allakirjutanu meelet kritika poolt alahinnatud.

Rodion Nahhapetov ei suutnud oma esimeses filmis «Sinuga ja sinuta» (1973) hoiduda «kalligraafiasse» kaldumast. Tema linatöö on tulvil romantikat ja pastoraalset veetlust: see on kolhoosineiu Stjoša ja talupidaja armastuse lugu dramaatilisel kollektiviseerimisajal. Teose peamine puudus seisneb ajaloolise tõepära eiramises, tegevus on paigutatud justkui ajatusse keskkonda. Seevastu saatis edu Nahhapetovi filmi «Maailma lõppu», millest juba oli juttu, ja eriti tema telelavastust «Ärge tulistage valgeid luiki» (1980) Boriss Vassiljevi järgi. Selle romaani sügav psühholoogilises osutus lavastajale hingelähedaseks.

Paljud debütandid on oma kunstitaotlustes piirdunud lihvitud meelelahutuslikkusega, mõeldes välja uusi põnevus- ja seiklusfilmivõtteid. Nad teevad seda osavalt ja professionaalselt, ent ilma individuaalse loovuseta. Tüüpiline näide on Vladimir Ljubomudrovi Sverdlovski stuudios vändatud «Püüa tuult väljal» (1978). See on esteetiline näpuharjutus Kodusõja motiividel, mis pakub vaatajale üksnes meelelahutust.

Laenatud ainestik ja «kirjanduslik» maailmanägemine on osutunud valgevene lavastaja Valeri Rubintšiku loomingu pidurdavateks seikadeks. Tema «Sonetipärjal» (1976) on vaieldamatuid väärtusi, kuid sellegipoolest tekib liialt palju seoseid varemnähtuga. «Kuningas Stahhi ajujaht» (1979) seevastu osutus *grand guignol*'i (võimudele vastuha-

ku võttestiku) käsiraamatuks, kus ühiskondlik taust on üksnes ettekääne verd tarretama panevate õuduste näitamiseks.

Erilist tähelepanu noorautorite meelelahutusfilmide hulgas väärrib Valeri Fokini «Detektiiv» (1979). Siin on põneva süžee ja tõsise sisu vahekorras mõõtu peetud, ka kõige ootamatumad käänakud sündmustikus ja kõige rabavamad kunstilised võtted leiavad õigustuse peategelase, noore miilitsamehe Zenja Kuliku iseloomus, kes on veel küllalt noor, et ajada mängu segamini tegeliku eluga. Ent filmis eneses on elu ja mäng selgelt eristatud. Episoodid, mis kujutavad uue Sherlock Holmesi fantaasialendu, on stiililt teistsugused kui miilitsatöö argipäeva vahendavad kaadrid. Filmi kaks tasandit on tihedas vastastikususes seoses, aidates meil paremini mõista peategelase psüühikat, jälgida tema küpsemist pärast tuleproove.

1970. aastal end kinolinal ilmutanud uut lavastajapõlvkonda ei saa vaadelda väljakujunenud tervikuna. Hulk eredaid isiksusi on endast paljulubavalt märku andnud, kuid enamiku puhul võiks lausuda: nende tähtsamad tööd seisavad alles ees. Suurema osa esmalavastajate tehniline meisterlikkus on käinud käsi käes arglikkusega aine valikul, kõhklevusega ajastu probleemidele lähenemisel ning kalduvusega viljelda vormi vormi pärast. Veel pole ilmunud selgeid piirjooni, mis lubaksid meil pidada kõnesolevat põlvkonda jagamatuks tervikuks, veel pole nad kunsti toonud ühtki järjekindlat juhtmõtet, veel pole nad pakkunud oma eakaaslastele tõeliselt uusi mõtteid.

Nõukogude filmiajaloo seniolematu esmafilmide hulk peab alles kvaliteediks muutuma.

Tõlkinud TRIVIMI VELLISTE

VALERI KITSIN on sündinud 1938. aastal. Ta on lõpetanud Sverdlovski Riikliku Ülikooli žurnalistikaosakonna. Avaldanud arvukalt kriitilisi artikleid. Praegu juhatab ajalehe «Nedelja» kunsti- ja kirjandusosakonda.

Mati Kuulberg — Puhkpillikvintett

TIIA JÄRG



Mati Kuulberg A. Ilo foto

Ajas kestes muutub kunstiteos sisuliselt mahukamaks kui oli loomishetkel.

J. Lotman

Seekord teeme juttu teosest, mis loodud 13 aastat tagasi. Aastanumbriks kirjutati 1972. Eesti muusikasse tulid paljude huvitavate teoste hulgas E. Tambergi Trompetikontsert, V. Tormise «Raua needmine», E. Mägi Variatsioonid klaverile, klarnetile ja keelpilliorkestrile, L. Sumera «In memoriam». Veel oli sel aastal 30. sünnipäev J. Tamme nim puhkpillikvintetil ja selleks puhuks kirjutati mitu teost: H. Kareva Kontsert metsasarvele, puupillidele ja klaverile, H. Otsa «Viis muusikalist följetoni», H. Rosenvaldi ja K. Singi kvintetid puhkpillidele ja J. Räätsa Sekstett klaverile ja puhkpillidele.

Mati Kuulbergile oli 1972. aasta algus ja lõpp seotud balletiga «Mont Valérien», mis esietendus jaanuaris ja tõi ELKNÜ preemia detsembris. Puhkpillikvintett mahub ajaliselt sinna vahele — partituuri valmimisest kuni teose esimese «välisreisini» Rostocki. Lisagem, et M. Kuulbergi Puhkpillikvintetti on Tamme-kvintett mänginud mitmel välisreisil.¹

¹ Teos plaadistati 1974. a (C 30 05067—8) koos J. Räätsa Sekstetiga, H. Otsa ja K. Singi kvintettidega.

Omas žanris on see teos tähelepanuvääriiv. Sonaatlikku tüüpi tsükliga on uut moodi tõlgitsetud puhkpillikvinteti žanrit. Põhirõhk on kandunud psühholoogilisele karakteristikale, arenduse intensiivsusega seotud vormiprobleemide lahendamisele. 70. aastate alguses ilmnenuid nimetatud žanri uued tendentsid on jälgitavad ka M. Kuulbergi Kvintetis. Probleemiks on vormi ja sisu vastastikune mõju; erilise nõudlikkusega lahendatakse helikeele, erilise konkreetisusega instrumentaalse tõlgitsuse küsimusi. Romantiliste printsipi arengule iseloomulik emotsionaalne alge on asendunud ilmekalt väljenduva konstruktiivsusega, sihiks kogu muusikalise arhitektoonika loogiline põhjendatus, omapärane ratsionaalsus; temaatika ehituses ja arenduses peaaegu järgalt läbiviidud vahendite ökonoomsus.

Autor, kes kolmteist aastat tagasi arvas rahvaviisita läbi saavat (juba mitmeid aastaid enam ta nii ei arva!), osutus ometi olevat selle kaudses kütkes. Konstruksiooni alusmaterjali valiku puhul on helilooja intuiivselt eelistanud eesti rahvaviisi tüüpintervallikat. Kuid mõistagi on see ainult osa rahvuslikkuse avaldusvormidest kõnealus esimeses teoses.

Mati Kuulbergi Puhkpillikvintett demonstreerib meile huvitavaid vormilahendusi, head intonatsioonilis-temaatilist tööd ja tämbrilis-koloristlikke vastandamisi. Rikkalikult on helilooja selles teoses kasutanud polüfoonilisi, aga ka Stravinski stiilist lähtuvaid rütmilise varieerimise võtteid. Tarvitatud on modaaltehnika elemente.

Kvinteti kolm osa — *Allegro-Andante-Allegro* — moodustavad kompaktsed, arendatud tsükli, mille kõik osad on üksteisega seotud ühiste struktuurielementide kaudu. Tsükli äärmised osad tõlgitavad erinevalt sonaadivormi. Keskmine osa on fuga, suure kontraste intermeediumiga keskel, ja *coda*'ga intermeediumi materjalil. Sel kombel võib ka keskmises osas täheldada sonaatlikkust, kuna *coda*'s on intermeediumi materjali tonaalselt transponeeritud.

Esimene osa *Allegro* on oma olemuselt monotemaatiline. Kogu oma kontrastsuse juures sisaldavad selle pea- ja kõrvalpartii intervallilise ehituse sarnaseid elemente.

Peapartii võib märgata selget jagunemist meloodiaks ja saateks, mis mõlemad on ehitatud helidele *c, d, es*. Peapartii koosneb kahest elemendist: 1) hüppemotiiv septimile või noonile; 2) figuratiivset plaani motiiv, mis peapartii esineb temaatilise elemendina, rütmiliselt ja registriliselt kontrasteerudes esimesele põhielemendile. (Muide, kõrvalpartii esineb see motiiv faktuurse saate rollis.) Mõlemad motiivid on tuletatud klarneti sissejuhatavast motiivist, mida alguses ei pane väga tähelegi. Võtame seda kui sissejuhatust peapartiile. Ainult et edasise arengu seisukohast on klarnetimotiivil äärmiselt oluline tähtsus: ta määrab ära peapartii helilise koostise ja juhtintervallika ning on ka terve esimese osa intonatsiooniline ühendaja. Klarneti diatooniline motiiv on s e k u n d i l i s e liikumisega, tema piirdeintervalliks on väike tertis.

Peapartii esimest elementi, hüppemotiivi (flöödi partii) võib vaadelda sekundiliikumise tuletusena. Peapartii meloodilise liini (esimese elemendi) heliline koosseis piirdub nimelt samade helidega, mis sisalduvad klarnetimotiivis (*c-d-es*). Flöödi partii arendatakse need kolm heli meetrilise varieerimise teel arhitektooniliselt tasakaalustatud «meloodiliseks» liiniks, võrdustatuks meloodia funktsioonidega.

I (t. 1-9)

2 d Allegro d=112

Näide 1

Samadele helidele tugineb ka peapartii kogu saade, mille kolmenoodilised kobarad on sarnased heliliselt koosseisult, kuid erinevad instrumentatsioonilt.² Siin on äärmiselt oluline tämbriine külg, mis määrab tegelikult instrumentaalse lahenduse. Faktiliselt on meil tegu kuue erineva kombinatsiooniga. Kuna erinevate tämbrite ühendamine (tessituurses mõttes) mittevõrdsetes tingimustes ei anna kaugeltki mitte alati ühesuguseid tulemusi, siis kõlab kõnealune kobar igas kombinatsioonis erinevalt. Kui instrumente kasutatakse ühises registris kitsas seades, saame kõige aktiivsemalt võrrelda nende tihedust, tugevust ja kokkusulamise astet. Erilise reljeefsusega ilmneb nende tasakaal või selle puudumine. Sellistes kombinatsioonides on tarvis eraldada kõlalist alust ja lisaheli (dissoneeriv, harmoneeruv). Olenevalt instrumentaalsest koosseisust võib esile tuua kaks printsiipi: kobara toonikaline või antitoonikaline (kuid alati funktsionaalne) orientatsioon. Antud kombinatsioonidel, mis moodustavad oma tähenduselt harmooniaga võrdsustatud struktuurielemendi, on erinevad funktsioonid.

1 - t.1; 2 - t.2; 3 - t.6; 4 - t.7; 5 - t.9; 6 - t.11 Näide 2

Kui instrumendid, millel on suur helimass ja registriline teravus või mis mängivad mugavates tessituursetes positsioonides, osutuvad «kobara» moodustamisel äärmisteks, kuuleme eelkõige tersti (*c-es*) kergema lisaheliga *d*. Terts tekitab assotsiatsiooni minoorsest kolmkõlast; teisel plaanil olev dissoneeriv heli kõlab omamoodi «lisandina» ja ei mõju oluliselt kooskõla funktsionaalsele tajumisele. Tonaalsusetaju tekib variantides 4 ja 6.

Kui instrumendid on paigutatud laias seades (st kvindist suuremale kaugusele), siis nende tämbriid on eristatavad üksteisest tuntavalt ja registre tugevus või nõrkus tuleb eriti eredalt esile, kuigi takistades olulisel määral harmoonia või tema tähendusega võrdsustatud kooskõla kokkusulamist. Antud juhul kuuleme seda pigem polüfooniliselt kui harmooniliselt, eraldades iga tämbrit.

Kogu see arutus tämbriiliste kooskõlade põhimõttelistest alustest ei ole abstraktne. Asi on selles, et kvinteti I osa peapartii põhilise temaatilise materjali kogu esituslaad tugineb osutatud kolmele diatoonilisele helile ja

² Meenutame G. Sviridovi kantaati «Kurski laulud» (1964), kus meloodia (rahvaviis!) ja saade oma heliliselt koosseisult ka absoluutselt kattuvad, st vertikaal kasutab ainult neid heli-
sid, mis esinevad nn kurski tetrahordil rajanevas rahvaviisis (*des, es, f, g*).

peapartii opereerib nende tämbriliste ja registriliste ümberpaigutustega. Seega on iga instrumendi «helimassi» ja tämbriliste suhete moment ebatavaliselt määrav.

Peapartii teisel läbiviimisel esitatakse teema klarnetil, saatehääled on antud ülejäänud instrumentide erinevatele kombinatsioonidele. Teema kahe läbiviimise vahel kõlab flöödil teine element, mille figuratsiooniline liikumine ja rütmiline kuju on tuletatud sissejuhatuse motiivist. Vertikaali ehituses võime täheldada peapartii algusega analoogilist võtet: vahetub vaid vertikaali instrumentaalne, mitte heliline koosseis. Vertikaali konstruktiivne intervall on kvart. Juhime tähelepanu kvartliikumise ilmumisele ka flöödi figuratsioonides. Muidugi ei ole see juhus. Sel moel võib rääkida kõikide peapartii esinevate konstruktiivsete intervallide bifunktsionaalses käsitlusest.

I (t.12-15)

Näide 3

Nii väike terts ja sekund esimeses elemendis kui ka kvart teises on põhilised ja ühised horisontaalile ja vertikaalile.

Kõrvalpartii on üles ehitatud kolmele elemendile. Neist esimene on flöödi figuratsioon nootidel *d-e*, nn aeglustatud triller, mis annab kõrvalpartiile veidi salapärase iseloomu. Tuletatud on ta peapartii teisest elemendist. Teine ja kolmas element esinevad algselt koos: lühike meloodiline fraas oboel laitmatult sümmeetrilise lainena ja *corno* kvardihüüe. Juhime tähelepanu mõlema elemendi jaoks ühisele konstruktiivsele intervallile: kui oboe fraasis on kvart meloodilise diapasooni piirdeintervalliks, siis *corno* partiiis esineb ta hüppe kujul.

Kõrvalpartii dünamiseerub järk-järgult kvardikäikude (III element) strettoliku lisandumise ja trioollike figuratsioonidega (I element). Strettod on valdavalt tämbrilis-instrumentaalsed. Figuratsioon kõlab alguses flöödil, siis klarnetil, seejärel mõlemal pillil üheaegselt. Edasi figuratsioonijoonis komplitseerub ja kõlab kiirete üleandmistega kahes tämbris ja lõpuks, kõrvalpartii kulminatsioonimomendil lisandub flöödi ja klarneti figuratsioonidele oboe samas registris duoolidega. Nii dünamiseerub kõrvalpartii figuratsiooniliini kõla tihenemisega. Põhiline temaatiline materjal on koon-

I (t.43-47)



Näide 4

datud madalamatesse registritesse ja peab nagu «läbi murdma» figuratsioonikihistuse kõlavusest.

Esimese osa töötlus kujutab endast fugaatot häälte järkjärgulise sisseastumisega kahetaktilise ajalise intervalliga väikese tertsi vahekorras. Fugaatos võib täheldada seost häälte sisseastumise tonaalset vahekorda määrava intervalli ja sissejuhatusest pärit klarinetimotiivi piirdeintervalli vahel.

Töötuluse kulminatsioon saavutatakse kõlapinge pideva tugevnemisega. Metsasarve retsitatsioon, saadetuna ülejäänud pillide dramaatilistest akordidest, kandub aina kõrgemasse registritesse ja jõuab äärmise kõrguseni, mis instrumendil võimalik (f^2). Meloodilise liini väljenduslikkusest kui sellisest ei ole siin juttugi, kuna väljenduslikkus ilmneb teisel teel: tema efekt tuleb visa skandeerimise läbi. *Corno* käsitus nagu sarnastuks siin oratorliku deklamatsiooni pingelisusega: liikumine pidevalt tõusvas joones peaaegu karjeni.

Võrreldes ekspositsiooniga, on repriisne lõik lühendatud, seal valitseb lüüriline, salapäraselt virvendava kõrvalpartii kujund, millele allub täielikult ka peapartii teema. Viimane lisandub ettevaatlikult figuratsiooni trioolilisele foonile. Huvitav on repriisis peapartii tämbriiline lahendus: teema lahutub kaheks kihiks. Üks on temaatiline, meloodilist funktsiooni vahetult ilmutav; teine laadilist toetust pakkuv, meloodiahüpete algusheli fikseeriv. Tänu tämbrite ereduse erilisele suhtele ja registre iseloomulikele omadustele täidab teine kiht esimese suhtes omapärast pedaliiserimise ülesannet (meloodia algusheli nn jääkresonants).

Antud näide demonstreerib ilmekalt helilooja erksat tämbriivaistu. Ainult flöödi madal register ongi võimeline looma seda laadi peent efekti, mida orkestriteoreetikud on nimetanud «õhuliseks» või «osaliseks» pedaliiserimiseks ja seostanud XX sajandi orkestratsiooni iseloomulike nähtustega.³

I (t. 179-182)

³ С. Н. Василенко. Инструментовка для симфонического оркестра, Т. 2, М, 1959, с. 459. Vt S. Prokofjevi «Tütarlaps Julia» («Romeo ja Julia» II süüdist) As-duurne episood.



Näide 5

Helilooja meisterlikkus rajaneb registrite väljendusvõimaluste peenel tundmisel, aga ka täpsel teadmisel, et antud kombinatsioon on tämbrilises mõttes pöördumatu (st elementide tämbrilisel ümberasetusel ei tule kombinatsioonist midagi välja, kuna pedaliseeriv moment tungiks kohe esiplaanile ja teema ühtsus osutuks lootusetult lõhkikärisenuks).

Peapartii selline käsitus repriisis lõpetab kvinteti I osa erilise pehmusega, luues mulje teema hajumisest. Ka ilmnevad seejuures nüüdismuusikale iseloomulikud avatud vormi tendentsid.

Kvinteti teine osa, polüfooniliselt sisukas *Andante*, pakub huvi tonaalse arenduse seisukohast, ka on siin tähelepanuväärivaid leide puhkpilliansambli väljendusvahendite käsitamisest.

Fuuga teema rajaneb 12 kordumatu helil, kuid dodekafooniliseks võib teda nimetada vaid formaalselt. Nootide konkreetne järjestus lubab rääkida teema kahest tonaalsest tugipunktist: esimene pool teemast on lähedane *c*-mollile, teine *A*-duurile (tugipunktide tertsisuhtelisus!).



Näide 6

Hääled astuvad teemaga sisse suure nooni (või selle pöörde) vahekorras. Fikseerides teema kõikide läbiviimiste helikõrgused esimeste nootide näol, saame sel kombel «sisseastumisnootidest» tõusva täistoonilise helirea *c-d-e-fis-gis-b*. Kas teema enese tõusvasuunaline algus (ehkki küll mitte täistooniline) on selle eelnev viide? Huvitav on häälel sissetuleku järjekord: neli häält astuvad sisse «trepina», teema kaks viimast läbiviimist on «trepile» see-eest hästitasakaalustatud toetuspunktideks.



Näide 7

Tähelepanu väärib teema kuues läbiviimine ekspositsioonis flöödi ja fagoti poolt neljaoktaavilise vahega. Tämbriline võte, mis oma olemuselt pärit sümfooniaorkestrist ja kammermuusikas üsna haruldane⁴, värskendab mõistagi puhkpilliansambli kõlapaletti. Sümfooniliste võtete hulka kuulub ka teema oluliste tugihelide aktsentueerimine juba ekspositsioonis (vt näide 6). Teema kulminatsioonis, kui teemat esitav fagott mängib trillerit, dub-

⁴ Vt M. Raveli Keelpillikvartett ja S. Prokofjevi Teine keelpillikvartett.

leerib metsasarv trilleri alumist nooti, luues kulminatsioonihelil spetsiifilise orkestripärase aktsendi ja *crescendo*. Sama funktsiooni täidab *corno* teema teisel läbiviimisel madala klarneti poolt. Analogia peapartii osalise pedaliseerimisega esimese osa repriisil!

Intermeedium (t 25—39) pakub eelnevale kontrasti mitmest küljest. Fuuga ekspositsiooni rühkivat marsilisust asendab siin hällitav, otsekui hõljuv rütm. Polüfooniline kirjaviis muutub homofooniliseks, üsna torkiv vertikaal taandub leebekõlaliste tertsakordide ees, mille täpne funktsionaalsus jääb kuulamisel tabamatuks, sest nad mängivad subdominandi ja dominandi piirimal. Konkreetse lahenemise pidev elliptiline edasilükkamine süvendab ootust (nagu oleks tulekul midagi igatsusväärset...). Suhteliselt madal registergi soodustab muljet lüürilisest, laululisest. Niimoodi kerkib mälestustest pinnale üks ammune, peaaegu ununenud viisikäänd...

Fuuga töötleval osal kasutab polüfoonilise arenduse paljusid võimalusi. Siin on *stretto*, kus teema liigub korraga neljas hääles (t 40—43). Paariti teemat mängivad instrumendid (*Ob-Cl* ja *Cor-Fag*) on omavahel tertsi-vahekorras. Paaride vahel moodustub oktaavkaanon. Teema ilme muutub tänu repetitsioonile tublisti grotesksemaks. Kaanonis on teema peeglis (*Fl-Cl-Fag*) ja vähikäigus (*Ob-Cor*).

Uues tonaalsuses taastub ka lüürilise intermeediumi materjal (*Meno mosso*, t 53—60), asjaolu, mis muudab *Andante* tervikuna sonaatlikuks fuugaks.

Kolmas osa kujutab autoripoolset modaaltehnika järjekindla kasutamise näidet.

Põhimooduliks on heliloojale siin väike minoorne septakord mõne selle transformatsiooniga. Peapartii esimeses löigus esineb moodul klarneti arpedzeeritud liinina *as*-orelipunkti foonil. Öieti esineb peapartii (*Fl* ja *Ob* oktaavis) teemaks vormituna vaid lühikest aega, paigutudes seejärel uuesti laiaili mööda mitmeid kontrapunktilisi liine.

Näide 8

Näide 9

Kõrvalpartiiis kasutab autor madala flöödi mõnevõrra apaatsset tämbrit (vrd I osa kõrvalpartii foon flöödilt!). Kõrvalpartii teemaarendus meenutab Stravinski rütmilise ja intonatsioonilise varieerimise võtteid.

Töötlus algab laskuva sekundi (pärit peapartii algusest) järgnevast *strettol*ikust kuhjumisest. Nagu hõige pörkub see motiiv pillilt pillile; need vastavad üksteisele otsekui tardumusest ärgates, lõpuks saab sellest kiirustav «kogunemine» millegi uue koosalustamiseks. Pärast kahetaktilist generaalpauzi jaguneb ansambel kaheks funktsionaalseks grupiks: püüdlilikult ja kohmakalt kõlava valsi saatepartii (*Cl, Cor, Fag*) järgi püüab «sammu seada» valsiviisi ise (*Fl, Ob*). Tunneme viimases ära peapartii septakordilise mooduli ühe teisendi.

Näide 10

Rütmiskeemi rikkumine (neljaosaline takt keset kolmeosalisi) loob koomilise efekti⁵. Töötuse keskmine löik annab muusikale huumori, isegi groteski varjundeid. Autor pöördub siin (esimest korda kvinteti jooksul!) žanriliste assotsiatsioonide poole.

Antud episoodis on paarisinstrumentidena kasutatud flööti ja oboed ning klarinetit ja fagotti, täiesti klassikaliste traditsioonide vaimus.

Töötuse viimases lõigus ilmub moodul vertikaalsete komplekside pika seeria kujul, kusjuures moodul liigub väikeste sekundite kaupa.

Näide 11

Siinkohal pööraksime tähelepanu kahele asjaolule. Esiteks, kogu teose jooksul esineb sekund kui üks olulisemaid konstruktiivseid intervale (meenutame I osa peapartii teist elementi; II osa fuugat, kus häaled astusid sisse sekundisuhetes; III osa valsiepisoodi laskuvate sekundite intonatsiooni). Teiseks, kui seni oli juttu teatud konstruktiivsete intervallide bifunktsionaalsest käsitlusest, siis siin võib rääkida sedasama struktuuriüksuse, antud juhul väikese septakordi mooduli kohta, mis vertikaalis on viimase struktuurse aluse organisserija. Mingi analoogia on I osaga, kus sissejuhatuse klarinetimotiiv määras ära üheaegselt nii horisontaali kui vertikaali.

Kvinteti III osa repriis tungib vahetult töötlusse. Neljahäälsete vertikaalkomplekside seeriale lisandub flöödipassaažide liin (ekspositsioonis oli see liin klarinetil). As-noot, mis ekspositsioonis kõlas metsasarvelt kui telgheli, lõpetab repriisiga iga flöödi passaaži. Kõrvalpartii esitatakse repriis samadel helidel, mis ekspositsioonis, kuid suurenduses ja ekspositsiooniga võrreldes kontrastses instrumentatsioonis (flöödi ja klarineti dialoogi foonil, kusjuures «dialoog» koosneb vastupidise liikumissuunaga moodulist, mis nihkub heliskaalal väikese sekundi võrra — *sic!*). Repriis kohtame ka valsitema üht elementi. Nii on repriis kogu osa suhtes sünteesiv.

Kvinteti kujundite arengut on üsna raske iseloomustada, sest helilooja tähelepanu on suunatud eelkõige teatud arhitektooniliste suhete kindlaksmääramisele. Selliste suhete kaudu avaldub muusikaline kujund üsnagi kaudselt. Siiski võib juhtida tähelepanu mõningasele allakriipsutatud asjalikkusele ja rahulikule sisekaemusele esimeses osas, naljatavale filosoofilisusele teises, motiivivormide sundimatule intellektuaalsele mängule kolmandas, koos mõningate žanrielementide kasutamise, mis finaali lõpetamiseks iseloomulik.

Ehkki Mati Kuulberg 70. aastate algul enesele neofolkloorseid sihte ei püstitanud ja otsesel moel siis veel oma muusikat rahvamuusikaga ei seostanud, on ta sellest ometi sõltuv. Helikeele rahvuslikkus väljendub karakterse intervallika süsteemis. Soleerivad läbiviimised kõrvalpartiidest lüürilise pooluse kändjatena on ühenduses rohkem keskmiste kui ülemiste registritega. Ka selles võib näha rahvuslikkuse avaldust: keskmiste registrite soe kõla seostub tahes-tahtmata laululise algega, jäädes seejuures tagasihoiuks, mehiseks.

⁵ Püsiva liikumise rikkumine võõra elemendi ettekatsetatud sissetoomisega. Tajume seda samuti nagu Moorlase koomilist sisseastet Baleriini tantsus I. Stravinski «Petruškas».

Kokkupuuted Šostakovištiga

ROMAN MATSOV

Valmistudes 50. aastatel Tallinnas juhatama kõiki Dmitri Šostakovištši sümfooniaid, tekkis mul vajadus autoriga vestelda. Sõitsin Moskvasse ja ühel ilusal õhtul istusime helilooja kabineti hämaruses (tal olid väga nõrgad silmad, mis ei kannatanud elektrivalgust) ja vestlesime tema loomingust, nii üldiselt kui ka üksikasjalikult. Minu kavatsused ei jätnud teda loomulikult ükskõikseks, seda enam, et tol ajal mõningaid tema teoseid ei soovitatud ette kanda. Ta tänas südamlikult «meelitava kingituse» eest, kuid palus II ja III sümfoonia (mõlemad on üheosalised, kummagi lõpul lisandub koor, II sümfoonia on pühendatud Suurele Oktoobrile, III 1. maile) kavast välja jätta kui, tema sõnade järgi ebaõnnestunud, sügavas loomingulises kriisis sündinud teosed. Ja tõsi, oli selline aeg, kus kunstnikul polnud kerge iseendaks jääda — kirjanduses, muusikas, maali- ja teatrikunstis levisid «pahempoolsed», «revolutsioonilised» voolud, tegelikult kõikvõimalikud vormiotsingud tollase Lääne-Euroopa äsja «avastatud» urbanismi ja konstruktivismi mõjul.

Alates Viiendast sümfooniast (esmaesitus 21. XI 1937) oli teatavasti Jevgeni Mravinski oma orkestriga kõigi Šostakovištši suurvormide esimene interpret. Mäletan, et 1938. aastal, mil mängisin juba Tallinnas Ringhäälingu orkestris I viiulite hulgas, tellis meie suurepärane dirigent Olav Roots NSV Liidust Viienda sümfoonia noodimaterjalid ja püüdis orkestrante meeleheitlikult veenda selle sümfoonia geniaalsuses. Orkestri täielik tõrksus sundis teda Toscanini moodi raevus murdma taktikepi ja lahkuma. Orkestris valitses tol ajal konservatiivne maitse ja pisut ülbust. Nii et tookord ei saanud Eesti olla pioneer ja esitada Šostakovištši uudisteost kohe pärast Leningradi ettekannet, nagu suutsime hiljem. Viies sümfoonia aga, vaevalt jõudnud tuntuks saada, osutus nüüdisaegse klassika pärisosaks. Selline saatus võis osaks saada ainult teosele, milles autor väljendas midagi erakordselt tähtsat, inimestele vajalikku, jäädvustas oma

ajastu vaimu. Tänapäevani kaunistab Šostakovištši Viies sümfoonia maailma parimate dirigentide ja sümfooniaorkestrite kavasid. Arvatavasti oli vaja teatud aega, et meie maitse areneks ning see karm ja dramaatiline suur kunstiteos saaks ka eesti interpretide ja kuulajaskonna silmis üheks muusika hingestatuse tipuks.

Kui pärast 1940. aasta juunipäevi avanes võimalus õppida NSV Liidus, saadeti mind koos kahe teise Tallinna konservatooriumi lõpetanuga Lenin-

Dmitri Šostakovištš. 1946.





vatooriumi lähedal asuvas suurepärases villas (endises kodanliku Eesti saatkonnas). Seal oli mul mitmetel vastuvõttudel, mida meie valitsus korraldas mitmesuguste tähtpäevade puhul, võimalus suhelda Šostakoviči, Hatšaturjani ja teiste väljapaistvate inimestega muusika ja teaduse vallas, kuna pärast haavatasaamist, käe amputeerimisohu möödumist ning demobiliseerumist elasin ka tolles majas. Oodates muremõtteis, mis minust, invaliidist, saab ja millal võiksin oma ohvitserikuue vahetada erariiete vastu,



gradi aspirantuuri (1939. aastal õppisin Berliini Muusikaülikoolis klaverit W. Giese kingi ja viiulit G. Kulenkampfi juures, 1940. aastal lõpetasin mõlemal erialal Tallinna konservatooriumi vastavalt T. Lemba ja J. Paulseni juures). Leningradis sain lisaks klaveri- ja viiuliõpingutele käia ka Šostakoviči tunde kuulamas. See oli minu esimene kokkupuude suure kunstniku ja oivalise inimesega. Tunnis oli ta erakordselt vaikne ning ohverdas meile kõigile isegi liiga palju aega — kirjeldamatu nauding! Mulle ütles ta ühel päeval, et minu kompositsiooniekursid näivad talle kapellmeisteri katsetustena. Ma olin väga hämmastunud ja kurb, kuid elasin üle, sest Šostakovič oli minu jaoks alati kõige kõrgem kohtunik. Ma jätkasin siiski tema tundides käimist, kuid oma loominguga teda enam ei tülitanud. Palju hiljem tuletasime mõlemad lõbusalt meelde seda minu grafomaaniat. Šostakoviči klassis õppisid siis veel G. Sviridov ja J. Levitin. Kui puhkes Suur Isamaasõda, läksime koos oma armastatud professoriga vabatahtlikult sõjakomissariaati ning rindele.

Sõjapäevil elasid Eesti NSV valitsusliikmed ja kultuuritegelased Moskvast Eesti esinduses Sobinovi tänaval konser-

kuulsin, et juba ammu on kõik tagalas viibivad eesti kunstiniimesed koondunud Jaroslavlisse. Ja ühel päeval kutsuski N. Karotamm mind enda juurde ja tegi ettepaneku hakata Jaroslavlisse sümfooniaorkestri dirigendiks. Raske oli varjata oma rõõmu, et olen invaliidina veel inimestele vajalik. Nii lõppesid kõik sünged, traagilised visioonid. Kui inimesel on perspektiiv, siis hakkab elu pulbitsema ka viletsas kehas. Võttis veel mitu nädalat aega, enne kui iga-sugustest noodikogudest partituurid ja orkestrimaterjali hangitud sain.

Lõppes Suur Isamaasõda, paljud meist jõudsid kodumaale tagasi. Tallinnas sai taas hoogu kontserdielu, milles Šostakoviči muusika on alati olnud

suursündmuseks. Tagasi mõeldes võik-
sime isegi uhkust tunda, et alates VIII
sümfooniast olime meie, tallinlased, pä-
rast Mravinski orkestrit Šostakovitši
sümfooniaste järgmised ettekandjad.

Tihedam kontakt Šostakovitšiga kuj-
nes mul üleliidulise noorte dirigentide
konkursi ajal 1946. aastal. Ta oli žürii
esimees, mina üks 39 osavõtjast. Minu
kavad sisaldasid Šostakovitši Viienda ja
Bruckneri Neljanda sümfoonia ning
Tubina Viulikontserdi (solist V. Alu-
mäe). Sain II preemia vaatamata sellele,



et olin autodidakt ja parema käe halva-
tuse tõttu tuli mul dirigeerida vasakuga.
Mõnus oli konkursivoorude vahel istuda
Šostakovitši mugavas toas (klaveriga ja
skulptuuridega) «Euroopa» hotellis ning
kuulata tema vestlust dirigentide
A. Gauki, N. Rabinovitši, muusikaaja-
loo professori M. Druskiniga ning män-
gu 4-l käel, mis oli Šostakovitši väga
armastatud ajaviide kogu elu ning mida
ta alati nõudis ka oma õpilastelt.

Esimest korda nägin Šostakovitšit
tegelikult juba lapsepõlves Leningradis,
kus elasime enne minu isa opteerumist
kodumaale. Olin 11-aastane. Lisaks viiu-
li- ja klaveriõpingutele tehnikumis pandi
mind eraviisil õppima kompositsiooni,
kuna märgati, et määrin meelsasti noo-

dipaberit. Minu õpetaja, Kirovi teatri
dirigent P. Feldt oli Šostakovitši lähe-
dane sõber. Kord keset tundi helises
uksekell ja sisse astus noormees tuge-
vate prillidega, käes suur noodivihik.
Palusin luba kuulama jääda ja vististi
olingi Šostakovitši esimese ooperi «Ni-
na» esimene publik. Nad mängisid nel-
jal käel, laulsid, deklameerisid. See muu-
sika mõjus mulle minu tollase schu-
bertliku maitse juures nagu välk selgest
taevast, lausa tsirkus, trikkide kaskaad.

Kõige pikemalt sain Šostakovitšiga
kokku puutuda 60. aastatel. Valmistasin
RAT «Estonias» ette Mussorgski «Boriss
Godunovi» Šostakovitši instrumentat-
sioonis. See töö — kõikide Mussorgski
eskiiside faksiimilejäljendite kontrolli-
mine, võrdlemine Šostakovitši redakt-
siooniga Leningradis Saltõkov-Štšedri-
ni-nim raamatukogus, nädalate viisi
Moskvas variantide valimine koos Šos-
takovitšiga, üldse tema käsikirja ainu-
eksemplari dešifreerimine — viis mind
veel lähemale tema esteetilistele vaa-
detele ja kunstilisele maitsele. Ta mai-
nis, et Mussorgski kirjade põhjal võib
esiteks kindlaks teha, et ooper ei saa ek-
sisteerida ilma armastuseta (!), nii et
mõlemad poola pildid peaksid olema sees,
see oli lõplik soov, ning ilma Vas-
sili Blažennõi stseenita ja Kromõ stseeni
viimase pildita on see ooper mõttetus,
mitte rahvatragöödia.





*Dmitri Sostakovič ja Jevgeni Mravinski. 1937.
Dmitri Sostakovič tuletõrjemeeskonna liikmena
Leningradi konservatooriumi katusel. 1941.*



vaheaega NSV Liidus ette tema VIII sümfoonia ning meie sümfoonikud pälvivad tema suust erakordselt pika ja kiitva analüüsi, kuigi tavaliselt oli ta napisõnaline.

Sostakovič oli geniaalne kunstnik, tagasihoidlik ja isegi häbelik inimene seltskonnas, kuid avameelne ja julge nälja silma all. Ta oli aus, heatahtlik ja siiras. Oma eeskujuga õpetas ta meile õiget kunstietikat, nõudlikkust enda vastu, õiget suhtumist õilsasse kunsti. Ta jäädvustas elavais kujundeis oma epohhi tunned, vasturääkivused, tungis oma ajastu varjatud seaduspärasustesse. Sellega vastab tema loodu ka uute põlvkondade eksistentsi palavatele küsimustele ja on neilegi esteetilise naudinguga allikas.



*Dmitri Sostakovič «Estonia» kontserdisaalis
õnnitlusi vastu võtmas.*

See aeg oli üks õnnelikumaid minu dirigenditöös.

Iga kord, kui mul tuli esineda Sostakoviči sümfooniatega kas NSV Liidus või välismaal, sõitsin enne tema juurde ja ladusin küsimusi kuhjaga ja kartmata. Oma taktitundega, oma säravate kujunditega ta rikastas mind. Seda ei saa unustada ja jääb tung kellelegi, kas või oma õpilastele seda edasi anda.

Dmitri Sostakovič on palju kordi Eestis viibinud, kord Beethoveni-nim kvartetiga, tehes pianistina kaasa oma kvintetis, paaril korral Pärnu puhkekodus ja kontsertidel, kus kanti ette tema helitöid. Ja need mõnused öhtud pärast kontserte kas minu kodus või kuskil restoranis! Ta oli muuseas suur gurmään.

Tuleb meelde Eesti dekaad Moskvas 1956. aastal, kui kandsime Eesti Raadio sümfooniaorkestriga pärast 9-aastast

Dmitri Sostakovič Eesti NSV kirjanduse ja kunsti dekaadil Moskvas 1956. aastal peokõnet pidamas. Pildil veel Lydia Auster ja Artur Lemba.

H. Kareva foto



Üheksa tuhande aastane muusika — ajalugu ja perspektiivid

INGRID RÜÜTEL

Saksa DV-s Wiepersdorfis olid möödunud aastal koos eri maade muusikauurijad, et arutada suuliselt edasikanduva muusika ajalugu ja perspektiive. Kollokviumi korraldas Rahvusvahelise Traditsioonilise Muusika Ühingu Saksa DV Rahvuskomitee. Osa võtma kutsutud umbes kolmekümne spetsialisti hulgas oli esindajaid kõigilt kontinentidelt. Nõupidamise haare oli erakordselt avar nii ruumis kui ajas, ulatudes tänapäevast seitsmetuhandendatesse aastatesse e.m.a.: kõne all oli niisiis ligi üheksa tuhande aastane rahvamuusika ajalugu. Eriline rõhk oli Aafrikal, Aasial ja Ameerikal, kus traditsiooniline muusika püsib ka tänapäeva kultuuripildis ning selle ajaloo kaugemad faasid on silmnähtavamad kui enamikus Euroopa maades. Probleemiasetuskki oli küllalt mitmetahuline. Keskenduti peamiselt nelja teema ümber: rahvamuusika areng, rahvapillide areng, rahvamuusika tänapäevateadentsid ja perspektiivid ning teoreetilise-metodoloogilised küsimused. Oli ettekandeid, mis haarasid kõiki eespool nimetatud aspekte, kui ka niisuguseid, mis piirdusid ühega neist. Käsitlemist leidsid ka spetsiifilisemad teemad, nagu muusikakontseptsioonide areng.

R a n g a n a y a k i A y y a n g a r i sellekohane ettekanne põhines India klassikalisel muusikal. Viimane kandub samuti edasi suuliselt, ent traditsioon vahendub ajas peamiselt õpetajalt õpilasele, mistõttu tekivadki erinevad koolkonnad ja kontseptsioonid. Kuna konverentsi teemafikseeringus välditi terminit «rahvamuusika», mille sisu ja mahu üle on viimasel ajal teoreetilises kirjanduses rohkesti diskuteeritud, oli niisugune probleemiasetuskki mõeldav. Kontseptsiooniküsimus tuli mõnigi kord otse või varjatult esile ka puhtrahvamuusikalastes ettekannetes ning väärinuks ehk enamgi tähelepanu. Paraku on rahvatradsiooni kandjate eneste seisukohti ja arusaamu fikseeritud vähe ja juhuslikult. Uurija käsutuses on enamasti vaid muusika, mida analüüsitakse omamane, mitte selle loojate ja kandjate

kontseptsioonidest lähtudes. Kui palju peaks arvestama viimaseid, see sai omaette mõttevahetuse aluseks seoses **Alicia Elscheková** (Tšehhoslovakkia) ettekandega. Viimane märkis nimelt, et aafrikalased ise ei pea paralleelsetes intervallides laulmist mitmehäälsuseks. Siit hargneski diskussioon selle üle, kuidas peaks öieti rahvamuusikat analüüsima, kas traditsiooni kandjate või uurija ettekujutuste kohaselt. Kõlama jäi siiski arvamus, et eri rahvastel esinevaid põhimõtteliselt samalaadseid nähtusi peab nimetama ja analüüsima üheselt (vastasel juhul poleks mõeldav ju ka näiteks arvuti kasutamine), kuid nende mõistmisel ja interpreteerimisel võivad traditsioonilised kontseptsioonid olulist lisa pakkuda.

Eeskätt sotsioloogilist laadi küsitlustest ja vaatlustest lähtuski eskimote isiklike laulude dateerimisel **Bewerley Cavanagh** (Kanada), kes jälgis nimetatud žanri ajalugu suhteliselt lühikese ajavahemiku jooksul — käesoleval sajandil. Ta tõi esile laulude loomise konkreetseid situatsioone, samuti lauludes kajastuvaid sisulis-olustikulisi detaile, mis võimaldavad laule võrdlemisi täpselt ajastada, konkreetsem muusikakäsitlus jäi seejuures kõrvale. Seisukoht, et sõnad sünnivad koos viisiga, kajastab pigem laulu loojate arvamust kui objektiivset tegelikkust, sest enamasti sünnib koos sõnadega siiski vaid traditsioonilise viisitüübi individuaalvariant (vrd R. Pelinski, *La musique des Inuit du Caribou*. Montréal, 1981).

Omaette aspektiks rahvamuusika ajaloo uurimisel on allikaanalüüs, mille peatus **Oskar Elschek** (Tšehhoslovakkia). Ta rõhutas vajadust ühendada mitmeti puudulikud vanad kirjalikud allikad hilisemate küsitlusandmete ja heliülesvõtetega. Teoreetilisema kallakuga olid **Ludwig Bielański** (Poola) ja **Rudolf Brandli** (SLV) ettekanded. Esimene tõi esile seitse erinevat ajadimensiooni ning püüdis muusika arengut vastavasse tausta asetada, teine esindas semiootilist koolkonda, tuues

muusikaajaloo käsitusse esituse (*sign*), interpretatsiooni (*legi-sign*) ja hinnangu (*quali-sign*) vahekorra, jälgides ühtlasi teatavate semiootiliste aspektide kajastumist varasemate autorite töödes. Ettekanne oli väga informatiivne ja tihe, ent kuulamisel küllalt raskesti jälgitav (nagu märgiti ka mõttevahetusel). Kahjuks polnud konverentsiks paljundatud teese, mis oleks ettekanne jälgimist hõlbustanud. **Giovanni Mihhailov** (Moskva) peatus Aafrika ja Aasia muusikas avalduvaid mnetehnilistel võtetel. Ta tõi kuulumis- ja nägemismälu kõrvale mõningaid muid mäluliike, soovitades käibeloleva mõiste *oral transmission* asemele terminit *memorial transmission*.

Kõige enam informatsiooni pakkuvaks osutusid siiski konkreetse materjali konkretsed analüüsid, mida illustreerisid helilindid, slaidid, filmid, videolindid. Kuuldu sundis mind näiteks põhjalikult revideerima oma seniseid ettekujutusi Aafrika muusikast, mis osutusid üpris ühehäälseks ja puudulikeks. Teadsin mõndagi neegrite kõrgest rütmikultuurist, seni kättejuhtunud kirjanduse põhjal oli jäänud aga mulje meloodika äärmisest primitiivsusest. Tegelikult on Aafrika muusikakultuur väga mitmepalgeline ja rikas. Pole olemas mingit ühtset aafrika muusikat (või neegrite muusikat). Need mõisted on kasutatavad vaid mitmesuguste ajalooliste erikihistuste ja lokaalsete stiilide ning žanrite kogumina, niisama nagu on seda euroopa (või «valgete») muusikagi, mis tundub meile ju endastmõistetav. Arhailiste meloodiate kõrval leidub aafriklastel selliseidki, millele on omane komplitseeritum vorm ja arenenud meloodika, kuigi nende helilaadid ja ehitus erinevad euroopa muusikast. Leidub ka mitmesuguseid mitmehäälsuse liike. Varasemates käsitlustes märgitud paralleelsetes intervallides laulmise kõrval tõi Alica Elscheková esile veel heterofoonia, polüfoonia ja homofoonia ning nende mitmesugused kombinatsioonid, märkides ühtlasi suurt terminoloogilist segadust mitmehäälsust käsitlevas muusikakirjanduses (samad mõisted on kasutusel eri tähenduses ja vastupidi). Homofooniaks nimetas ta muuseas Allan Lomaxi eeskujul teatavat mitmehäälsuse vormi, tarvitanud ühehäälse laulu kohta terminit monofoonia. Puudutades mitmehäälsuse tekkepõhjust, pidas ta perspektiivseks Lomaxi hüpoteesi, kes seostab mitmehäälsuse tekke naiste kollektiivsete tööprotsessidega. Silmas pidades soome-

ugrilasi (eeskätt setusid ja mordvalasi), kellel mitmehäälnel laul on kõige enam arenenud, tundub küllalt asjakohane ka **Artur Simoni** (SLV) mõte mitmehäälsuse ja valjuhäälsuse laulu seostest, mille ta avaldas diskussioonil. Oma ettekanandes demonstreeris ta veel üht omapärast aafrika mitmehäälsuse vormi, mis tekib sama meloodia esitamisel teise laulja (või rühma) poolt teatava ajalise distantsiga. Lisaks sellele näitas ta videosalvestust, millest võisime tõeada, et aafrika traditsioonilisele muusikale pole võõras ka kõrgetasemeline professionaalsus. Nagu Idamaades, nii eksisteeris kohati Aafrikaski, näiteks Ugandas, omamoodi õuelaulikute staatus. Ühe niisuguse suurepärase meistri esinemist võisimegi jälgida videolindilt. Peamiselt eepilisi laule saatis ta mitmel keelpillil, mille käsitlemise tehnika jäädvustamine oli salvestaja esmaseks eesmärgiks.

El Fateh El Tahir Diab (kes oma muusikalise hariduse oli omandanud Leningradi konservatooriumis) käsitles Sudaani naistelaule. Ta puudutas ka rahvamuusika arengut tänapäeval, märkides selle siirdumist taidluse ja professionaalsesse loomingsusse, ning tutvustas kuulajaile üht oma rahvalauluseadet häälele ja orkestrile.

Muudatustest Tansaania muusikaelus iseseisvuse aastatel (alates 1961) kõneles rootsi uuriija **Krister Malm**, kes on pikemat aega Tansaania elanud ning sealset muusikaolu hästi tundma õppinud. Tema ettekanne oli öieti kõige põhjalikum ja konkreetsem käsitlus rahvamuusika tänapäevataendentsidest ja protsessidest. Tansaania elab veel edasi ehtne, traditsiooniline rahvamuusika, sealjuures vanimal, sünkretistlikul tasandil, kus laul, liikumine ja drama moodustavad lahutamatu terviku — *ngoma*. Enamikus Tansaania keeltes puudub sõna, mis tähistaks muusikat või meloodiat. *Ngoma* tähendab korraga nii laulu, tantsu kui draamat, õigemini nende kompleksi. Traditsioonilise *ngoma* pinnal on tekkinud ka nn rahvuslik *ngoma* — riiklik rahvakunstiansambel, mis ühendab erinevaid lokaalseid stiile, esitades neid suuremal või vähemal määral stiliseeritult ja standardiseeritult ning pakudes traditsiooniliste *ngoma*'de kõrval ka uusloomingut. Traditsioonilisema ilmega on kohalikud *ngoma*-grupid, mille arv ulatub praegu üle kolme tuhande. Kõneleja märkis, et tänu valitsusjuhtide erilisele tähelepanule ja hoolele on Tansaania nüüdisaja kultuuripildis säilinud

märksa enam algupärast traditsioonilist muusikat kui enamikus Aafrika maades, kus valitseb kaasaegne läänelik levimuusika.

Lisaks traditsioonilisele *ngoma*'le ja sellel põhinevale taidlusele eksisteerib Tansaania veel mitu erinevat muusika-stiili ja žanrit, milles traditsioonilise muusika alged on mitmeti modifitseerunud ja seostunud muude, võraste muusikaelementidega — araabia, india, afroameerika ja peamiselt misjonäride poolt kaasa toodud euroopa muusikaga. Siia kuuluvad TANU poliitilised laulud, puhkpilliorkestrid, vaimulik koorimuusika, nn *muziki* — stiliseeritud rahvapilliorkestrid, mis tavaliselt esitavad tänapäeva autorite loomingut, uuem araabia muusika, milles ilmnevad tugevad india filmimuusika mõjud ja lõpuks džäss, mis tugineb osaliselt afroameerika muusikale, kuid millel pole tegelikult midagi ühist meile tuttava džässiga. Aja jooksul on džässist paremate orkestrite vahendusel kujunenud üsnagi omapärane muusikastiil, milles võõra ja kohaliku muusika elemendid on liitunud uueks kvaliteediks. 1979. aastal loendati Tansaania u 30 puhkpilliorkestrit, 50 vaimulikku koori, 60 araabia muusika gruppi ja 120 džässorkestrit. Kõneleja analüüsis väga üksikasjalikult kõiki nimetatud nähtusi, nende kujunemist, arengut ja seost kohaliku rahvamuusikaga.

Rahvamuusikaansambel taidluskollektiivina kui üks põhilisi rahvamuusika esinemisvorme meie ajal oli tähelepanu keskpunktis kõigis tänapäevateemalistes ettekannetes. Suurte sotsiaalsete muudatuste tingimustes, kus traditsioonilise muusika sünni- ja elukeskkond koos vastava kombestiku ja maailmapildiga on taandunud või taandumas, kaovad ja muutuvad paratamatult folkloori, sealhulgas rahvamuusika primaarsed funktsioonid ja vormid. Vanade kultuuride esteetilised väärtused aga säilivad, kuigi nende mõistmine ja mõtestamine eri aegadel ja eri keskkonnas võib oluliselt erineda esialgsest (jällegi omaette probleem kontseptsioonidest!). Rahvamuusikaansambel ja rahvamuusika kui rahvusliku identiteedi sümbol Filipiinidel oli *Ricardo Trimillose* (USA) ettekande teemaks. Jutt oli ansamblist «Rondalia», mis on mitmeski mõttes tähelepanuväärne nähtus. Ansambel pole üksnes kontserdikollektiiv, vaid täidab ka praktilisi tavandi- ja tantsumuusika funktsioone perekondlikes ja muudes kometes nii maal kui linnas, kuhu ansambli tihti esinema kutsutakse.

Erilisest funktsioonist ja iseloomust tuleneb ansambli mõneti liikuv koosseis — sellega võib liituda igauks, kusjuures puudub esinejate ja auditooriumi vastandamine. Ansambli liikmed kui ka kuulajad-vaatajad laulavad, mängivad ja tantsivad koos. Aluseks on asjaolu, et ansambel on võrsunud mitte restaureeritud ja rekonstrueeritud, vaid veel elava traditsiooni pinnalt. Tegemist pole siiski mitte vanema ja algupärase, vaid uuema, hispaania-mehhiko mõjulise muusikatradsiooniga, mis on üldistunud eeskätt Filipiinide põhirahva — lollade juures (nende hulka kuulub ka ettekandja). Üldse on Filipiinidel praegu 60 erinevat keelerühma. Põhiliselt mägedes elavate väikerahvaste arhailisemad muusikahistused jäid vaatlustest kõrvale ja rahvusliku identiteedi probleem taandati vaid põhirahvale.

Erineva algupäraga traditsioonide põimumist indoneesia muusikas käsitles California ülikooli professor *Tilman O. R. Seebass*. Võõra muusika eksistents ja assimilatsioon kohalikus kultuurikeskkonnas, ja nimelt — araabia muusika Egiptuses — oli *Slawa Gastelo Branco* ettekande teemaks. Rahvaliku araabia muusika peamiseks keskuseks on linnad, eeskätt Damaskus, kus rahvamuusikatradsioonid on tänaseni elavad. Piir traditsioonilise muusika ja taidluse vahel puudub — lauldakse mängitakse nii laval kui ka oma lõbuks. Ettekandes kerkis esile linna muusika kui omaette fenomen rahvamuusika ajaloos. Väikeasja linnamuusikale oli pühendatud ka ajalisel kaugeimat perioodi käsitlev ettekanne: *Doris Stockmann* (SDV) arvas nimelt Catal Hüyükü linna arheoloogilistel väljakaevamistel leitud graafilistel kujutistel ära tundvat trummarite ja tantsijate figure, mis lubab trummi ja selle käsitsemise dateerida seni arvatust kaugemasse minevikku.

Põhiliselt pille ja nende koosmängu käsitles birma muusika ajaloo ülevaates prof *Robert Carfias* (USA). Ta pidas ansamblimängu algseks ja põhiliseks, näidates, et alles hilisemas arengus on mõned pillid muutunud virtuoosse mängutehnikaga sooloinstrumentideks. Birma traditsioonilises muusikas eristatakse öukonnamuusikat ja rahvamuusikat otseses tähenduses. Huvitav on üksikute pillide kooskõla. Puudub mitmehäälsus selle sõna traditsioonilises tähenduses. Tegemist on pigem omamoodi tämbriilise mitmehäälsusega, mis põhineb erinevate kõlavärvide kooskõlal

ja vaheldumisel. Vanade pillide kõrvale (või asemele) on astunud viiul. Analoo- gilist protsessi Egiptuse ja Araabia maades vaatles üksikasjalikumalt prof Jür gen Elsner (SDV), kelle ette- kande teemaks oligi «Rebab-kamandža- viiul». Siinkohal meenub komi uuri ja Prometei Tšistaljovi hüpotees permi rah- vaste poogenpillist, mis avaramal rahva- pillide ajaloo taustal tundub eriti usutav.

Bálint Sáro se (Ungari) käsitles Ungari mustlaste 18.—19. sajandi pilli- muusikat, leides populaarsetele mustlas- viisidele lähedasi vasteid ungari rahva- muusikast, aga samuti Haydni teostest. Nende algupära ja laenusuuna jättis kõneleja lahtiseks. Arutelul peeti kõige tõenäolisemaks algallikaks ungari rah- vamuusikat.

Faisulla Karomatov (Taš- kent) kõneles mõnede usbeki ja tadžiki traditsioonilise muusika žanrite arengu- tendentsidest, illustreerides ettekannet ilmekate lordinäidetega. Paljudele oli üllatuseks, et mugaame õpetatakse praegu Taškendi konservatooriumis. Üldist imetlust äratas helilint, millelt kõlas traditsiooniline mugaam noore üliõpilas- solisti esituses.

Yoshihiko Tokumar u (Jaa- pan) puudutas suulise ja kirjaliku traditsiooni vahelkorda jaapani muusi- kas. Pillidega imiteeritakse sageli loodus- hääli (ning häälega omakorda pilli- lugusid), kusjuures on olemas terminid vastava mängutehnika kohta, samuti mängutehnika kirjeldused, mis on säi- linud kirjapandult. Ta väitis ameerik- laste teooria, mille kohaselt inimene tajub ühe ajupoolkeraga muusikat, teise- ga muid helisignaale, olevat absurdne. Jaapanlased igatahes võtvat kõiki heli- sid vastu ühtse tajuaparatuuriga, kus- juures kindel piir muusika ja muude helide vahel puudub.

Ekspérimentaal-akustilise uurimuse- ga esines Turu Ülikooli professor **Ti m o Le i s i ö**, kes demonstreeris polaarpiir- konna rahvaste laulude helisageduse ja -tugevuse seose graafikuid, mis mõnel puhul, eriti meestelauludes, olid eri rahvastel üllatavalt sarnased. Tegemist oli siiski pigem intoneerimisviisi, hääle iseloomu kui muusika iseärasustega, kuid eks seegi ole omaette tähelepanu- väärne fenomen, mida seni on äärmiselt vähe uuritud. Arutelul soovitati selgi- tada edaspidi, millisel määral sõltuvad saadud graafikud kõne ja meloodiate iseärasustest. Tehti vahet küll meeste- ja naistelaulu vahel, kuid polnud arves- tatud, kas tegemist on sama viisi varian-

tide või eri viisidega. Ka oli alusmaterjal liiga vähene ja juhuslik. Teatavad spet- siifilised ühisjooned eri materjalil saa- dud graafikutes olid igatahes palju- töotavaks stiimuliks edasistele uuringu- tele.

Oma ettekandes vaatlesin eesti rahva- muusika arengut läänemere-soome ja (soome-ugri) üldise rahvamuusika ajaloo taustal. Kohe esimestel konverentsipäe- vadel sai selgeks, et enamikul kuulajaist peaaegu puudub ettekujutus läänemere- soomlastest ja üldse soomeugrilastest. Seetõttu tuli ettekannet alustada impro- viseeritud ülevaatega läänemeresoom- laste etnilisest ajaloo ja kultuurikon- taktidest, ilma milleta rahvamuusika arengulugu poleks olnud mõistetav, mis aga fennougristidele on üldiselt hästi teada. Arvukad küsimused andsid tun- nistust üllatavalt suurest huvist meie rahvamuusika ja selle probleemide vastu. Tähelepanu äratasid ka meil ilmunud uurimused, materjalipublikatsioonid ja heliplaadid, mis olid enamikule uudiseks.

Ainsana käsitles rahvatantse **A d r i - e n n e K a e p p l e r** (USA). Ta eristas Polüneesia tantsudes rituaalsete toimin- gutega seotud liikumisi, itke saatvaid liigutusi ja lõbustuslikke tantse, mida pidas kõige hilisemateks. Eeskätt vii- maseid oli võimalus filmi vahendusel ka jälgida.

Ehtsas esitussituatsioonis filmitud rituaalseid tantse ja itke nägime Artur Simoni filmis Põhja-Sumatra batak i suguharu esivanemate austamise tseremooniast. Film oli äärmiselt paelu- väärne, tänu oma vahetule dokumentaalsusele. Tseremoonia ise jättis omamoodi vapu- stava mulje. Nimelt on suguharus tavaks teatava aja möödudes surnud omaste säilmed üles kaevata, luud vastavate kommete ja itkude saatel puhastada ja pärast õnnistamist ümber matta. Eristatakse traditsioonilisi, kindla me- loodia ja rohke poeetilise sümboolikaga itke ning spontaanseid, improvisatsioo- nilisi «sõnul itkemisi». Ümbermatmis- tseremooniale järgnevad rituaalsed söö- mingud, kingituste vahetamised ja tant- sud. Viimaseid saabab puhk- ja lõök- pillidest koosnev orkester. Tantsud on äärmiselt lakoonilised ja diskreetsed. Tantsijad liiguvad üksikult või paarikau- pa üksteise järel ringis väikeste libise- vate sammudega, mis meenutavad mõ- neti setu kargust, tehes kätega kindla semantilise tähendusega liigutusi. Kogu tseremoonia aluseks on uskumus, et ini- mese hinged — *tondi'd* — elavad pärast surma edasi eriliste vaimudena. Sõna foneetiline sarnasus ja semantiline lähe-

dus on igatahes üpris intrigeerivad, kui gi mingeid julgeid hüpoteese siin püstitada oleks ehk ennatlik.

Lisaks kollokviumi päevakorrale arutati UNESCO raames ettevalmistatava maailma muusika ajaloo projekti, mida tutvustas Rahvusvahelise Traditsioonilise Muusika Ühingu peasekretär prof Dieter Christensen. Arutlust juhtis ühingu president prof Erich Stockmann.

Peale filmide ja helilintide oli võimalus kuulata Saksa DV noorteansambli «Wacholder» kontserti, mille esimeses osas kõlasid traditsioonilised saksa rahvalaulud ja pillilood, teises aga tänapäevased seaded ja töötused, mis olid teostatud vaimukalt ja esitatud meisterlikult.

Wiepersdorfi loss, kus konverents aset leidis, kuulus saksa kirjanikele-romantikutele Bettina ja Achim (Ludwig Joachim) von Arnimile. Mõlemad on maetud samasse mõisa kompleksi kuuluvasse kirikaeda. Bettina von Arnim on saksa kultuuriloos hästi tuntud oma demokraatlikest ideedest kantud teostega, eelkõige aga neiuas peetud kirjavahetuse tõttu Goethega, millel suurel määral põhineb tema raamat «Goethe kirjavahetus ühe lapsega» (1835). Achim von Arnim on lisaks oma romantilisele kirjandusloomingule jätnud märgatava jälje folkloristika ajalukku. Nimelt andis ta koos Bettina venna Clemens Brentanoga välja kuulsaks saksa rahvalaulude kogu «Des Knaben Wunderhorn» («Poisi imesarv», 1806—1808), ning toimetab rahvuslikule muinasajale ja rahvaluulele pühendatud ajakirja «Zeitung für Einsiedler» (1808). Lossi ümbritsevas külas (meie mõistes pigem küll alevis) kees igapäevane elu. Ettekanded peeti koosolekuteruumiks kohandatud mõisa aialakas, mis kõik ühtekokku lõi erilise, sundimatu ja hubase tööatmosfääri. Kollokviumi põhitulemused võttis kokku Dieter Christensen: see aitas igaühel paremini mõista, et ükski rahvas ega kultuur ei kujuta endast maailma keskpunkti, vaid üksnes osakest lõpmata mitmekesisel maailmas.

Teatri- Gloobus

SOOME:

Soome filmikultuuri ajaloos tuntud kinoteater «Juokola», kus aastatel 1935—1936 tegutses Soome esimene filmiklubi «Projektio» arhitekt Alvar Aalto eestvedamisel ja kus Soome filmiarhiiv on viimastel aastatel linastanud üle kahe tuhande filmi, võeti nüüdsest Kom-teatri alaliseks asupaigaks.

Tampere teatri sügishooaja avas lavastaja Heikki Wärtsi menukas muusikal «Sugar eli Piukat paikat». Üle kaheaja etenduse näinud tükk on püstitanud teatris kestvusrekordi (eelmine oli kolm aastat kestnud «West Side'i lugu»). Külalastajaid on olnud tublisti üle saja tuhande.

Kolmekümne kaheksa aastasena surnud Aleksis Kivi 150. sünniaastapäeva pühitseti Soome teatrites, televisioonis ja raadios üle kogu maa. Näitleja Veikko Sinisalo koostas kirjaniku teostest heliplaadisarja «Kaukametsä» ja Veijo Mere näidend «Aleksis Kivi» leidis üldist «tuulutamist». Ometi oli kogu ettevõttes kahjuks liiga tuntav kordamise tüütv-kopitanud maik ja Kivi elupilti ei ole ükski lavastaja suutnud lisada midagi uut. Vaidlusringideski jäid pinnale vaid iganavad teemad: kas kirjanikul oli intiimsemaid suhteid endast vanema sõbratari Charlotta Lönnqvistiga ja missugune Aleksis Kivi õieti välja nägi. Kirjanikust ei ole teatavasti säilinud ühtki fotot.

Tampere Töölisteri uue teatrihoone viimaste ehitusrahade kogumise kampaanias «müüdi toole». Viimistlustöödeks vajalik summa oli ligemale kaks miljonit marka. Teatri istme annetushinnaks oli organisatsioonile 5000—25000 marka ja üksikisikule 2000—5000 marka. Kinkija nimi kinnitatakse hõbeplaadikesega teatriistme seljatoele ja uue teatri esimesel hooajal on tal pääsmete ostu eesõigus kõikidele esietendustele. Uus teatrimaja avati märtsi lõpul.

Soome heatasemeline ja kuulsusejanu poolest tuntud tantsuteater «Raatico» andis sügisperioodil kolmel nädalal külalisetendusi Stockholmis, kus Jürg Burthi «Luuanaine» ja Marjo Kuusela koreograafia «Sõbratarid» olid peamised. Oktoobris toimusid menukad esinemised Berliinis ja Erfurdis ning kevadel on kavas Topeliuse muinasjutusari stuu-dios «Julius».



Helvi Raamat — Senta («Lendav Hollandlane»)



Lisl Lindau — Fonsia («Džinhimäng»)

Ulo Vilimaa



Arvi Hallik — Ruuben
(«Musta kassi õõsel ei näe»)



Rein Lauks
Kaarel Ird



P. Sirge, V. Menduneni,
G. Vaidla, M. Toome, K. Suure
ja E. Köstri fotod

Tallinnast maailma teatriajalukku

HEINO GUSTAVSON

Karin Kask oma teoses «Teatritegijad, alustajad» (Tallinn, 1970) ütleb: «Intensiivsem teatritegevus sai [Venemaal] hoo sisse alles [18.] sajandi teisel poolel. Ja nüüd juba hoopiski erilmelisena ning uues kvaliteedis kõige eelnevaga võrreldes. Peeter I poolt Euroopasse raiutud aken tõi kaasa kultuurielu elavnemise, kunsti ja kirjanduse jõudsa arengu. See jätkus ja hoogustus veelgi valgustuslikku absolutismi teostava Katariina II valitsuse ajal (1762—1796).»

Ning just viimati nimetatud perioodi lõpupoole ühines Tallinna väikeses teatringkonnas kaks inimsaatust. Lugu

ühes oma kajastuste ja järellainetusega, mille harjad kõrgele küündisid, on niisugune.

Eupenis (Belgias) 1764. aastal sündinud Johann Wilhelm Nicolaus Smets, Bonni kriminaalkohtunik, hakkas näitekunsti vastu huvi tundma ja astus ka ise lavale. Nagu tollal sageli tavaks, võttis ta lavanimi — Stollmers. Sajandi lõpuaastail liikus juba kogenud näitleja Tallinnas, kus võttis agaralt osa August Kotzebue 1784. aastal asutatud teatri tegevusest. Nii Stollmers kui ka tema nooruke abikaasa pälvisid rohkeid aplause.

Aastal 1793 hakkas Peterburis eten-



Sophie Bürger-Stollmers-Schröder nooruses.

dusi andma Saksamaalt saabunud madam Tilly näitetrupp, kokku klopsitud üsna kesistest näitlejatest. Kui lisada, et esietendusteks valmistuti kõigest üks kuni kolm päeva, siis on publiku nõrdimus taibatav. Kriitika ütles oma sõna ning madame Tilly sissetulekud alanesid päev-päevalt. Kuhu mujale siirduda kui ainult provintsi, arutles emand. Ta kirjutas Tallinna Teatriseltsile ja palus luba kasutada siinset lava kohaliku publiku rõõmuks, «kes armastab näitemängu, eriti aga operetti». Vastus oli äraütlev — seltsi üldkoosolek hääletas asjale vastu. Sellele vaatamata riskis näitetrupp Tallinna sõita, kus üüriti Suurgildi saal (praegu Ajaloomuseum) ja palgati puusepad lava ehitama. Härdudes sissesõitnud kolleegide armetusest, laenas kohalik näitetrupp neile mõned dekoratsioonid ja rekvisiidid.

Kaks kuud anti etendusi. Järjekordselt pidi madame Tilly pettuma: tallinlaste maitse ei olnudki nii provintsslik, labane komejanditamine neid ei rahul-

danud. Ilmselt tuleb Tallinna publiku nõudlikkuses näha A. Kotzebue viljastavat mõju. Tallinna teatrikriitika laitis trupi tervikuna, kuid kriipsutas objektiivselt alla mõne näitleja häid külgi. Viimaste sekka kuulus Sophie Antoinette Bürger (sünd 1781). Ta oli trupis koos oma andetu õe ning temperamentse emaga, kes tavatses iga paari kuu tagant lahutada ja taasabielluda.

Sophie mängis laste osi, oli innukas ja pälvis publiku poolehoidu. Just sellal rõõvis ootamatu surm Tallinna näitetrupi liikme proua Stollmersi. Etendusi siiski ei soovitud katkestada ning karmelt asuti otsima asendajat. Pilg langeski Sophie Bürgerile, kes jalamaid nõustus. Kuigi pika ja kandva rolli pähetuupimiseks ei olnud peaaegu üldse aega, tuli neiu debüüdiga hiilgavalt toime. Ja... peatselt hõivas ta kadunu koha mitte üksnes laval, vaid ka leskmehe elus. Kurjad keeled kõnelesid Sophie emast kui kupeldajast, mis siiski pole tõenäoline. Vaevalt oleks ta nõus olnud



Teatridünastia esiema Sophie Schröder vanemas eas.



Wilhelmine Schröder-Devrient, kelle laulja- ja näitlejatalenti hindas kõrgelt nii Beethoven (esimene Leonora «Fidelios») kui ka Wagner (esimene Senta «Lendavas Hollandlases»).

oma truppi nõrgendama ja sel moel ka ise materiaalselt kannatama. Abielu registreeriti Oleviste kirikus 21. juulil 1795 (siin ja edaspidi ukj). Järgmisel sügisel sündis 15-aastaselt emal poeg ja vähem kui aasta pärast tütar.

Selleks ajaks oli Tallinna asjaarmastajatetruupist tekkinud alatine teater, kus aga kogu aeg tuli rinnutsi olla majanduslike raskustega. Väsimatu J. W. Stollmers, teatri juht, ei suutnud langust pidurdada. Relvad tuli maha panna. Mai kuus 1798 teatasid mõned näitlejad, teiste seas Stollmersid, oma lahkumisest. Ajalehes kuulutati, et lava jääb suletuks. Oma jumalagajätuteadaandes («Revalische Wöchentliche Nachrichten», 1. Juuni 1798) nimetasid Stollmersid end juba

Viini öukonnateatri näitlejaiks. Kohad oli neile muretsenud hoolitsev A. Kotzebue.

Austria pealinna hiilgus ei tulnud abielule kasuks. Lökkele lõi Sophie temperament, ilmnesid emalt päritud kalduvused, järgnes lahtusprotsess. Masendatud J. W. Stollmers jättis lava, võttis tagasi oma kodanikunime ja asus tööle juristina hoopis teises linnas.

Mis puutub Sophiesse, siis ei suutnud ta publikuga kontakti leida. Kriitikast loeme: «robustne»... «varavannenu»... «võimetu esitama sentimentalseid rolle». Näitlejatar otsustaski siirduda aasta hiljem ooperilauljana Breslausse (Vroclaw, Poola RV). Seal läks lavatee ülesmäge, kuulus kasvas. Aastal 1801 kutsus Hamburgi teater Sophie ära. Iidses hansalinnas loobus ta naiivtaride rollidest ja vahetas need traagiliste vastu. Järgnes abielu (1804) tenor Friedrich Schröderiga.

Napoleoni sõjas oleks Sophie Schröderil peaaegu halvasti läinud: pealekabajaad andsid prantslaste teada, et ta põimis lavateksti patriootilisi loosungeid. Vangistamisest päästis vaid põgenemine 1813. a Prahasse, sealsele lavale. Rahvusvahelise olukorra stabiliseerudes tuli Sophie Schröder 1815. a jälle Viini, kus mattis kolm aastat hiljem mehe. Kolmas abielu sõlmiti 1825. a viinlaste lemmiknäitleja Wilhelm Kunstiga, ent aja- proovile see vastu ei pidanud.

1829. a lahkus S. Schröder (selle kuulsaks saanud nime säilitas ta surmani) Viinist, käis ringreisidel, töötas Müncheni öukonnateatris ja oli aastail 1835—1840 taas armsaks saanud Viinis. Järgnes pensionipõli, mis veedeti peamiselt Augsburgis. Sophie Schröder suri Münchenis 25. veebruaril 1868.

Kadunut on peetud oma aja tähelepanuväärseimaks naisnäitlejaks, kelle kuulsus toetus traagiliste rollidele, nagu Phaedra, Medeia, Merope, Sappho, Lady Macbeth jt. Sophie Schröderil oli tugev ja kõlav hääl, haruldane miimika, võrratu talent ja erakordne töökus.

Ei saa mööda minna teatriajalukku jälgi jätnud Sophie Schröderi järglastest ja hõimlastest. Tallinnas 1796. a. sündinud pojast Johann Wilhelm Anton Joseph Carl Philippist sai luuletaja Wilhelm Smets von Ehrenstein. Küll katsetas ta ka näitlejana, ent tagajärjetult. Kadunu kirjanduslikus pärandis leidub mõningaid teoseid filosoofiast ja ajaloost. Poeet suri Aachenis 1848. a. Tema loomingu kohta on säilinud arhiivitoi-

mik Eesti NSV Riikliku Ajaloomuuseumi dokumentaalfondis (f 61, n 2, s 707).

Hamburgis 6. oktoobril 1805 sündinud teine tütar Wilhelmine kujunes aga maailmakuulsaks lauljatariks. Lavatee algas juba 5-aastasena sünnilinnas, kus ta pikese Amorina publikut lõbustas. Esimene tõsine suurroll oli Aricia Racine'i «Phaedras» 15-aastaselt. Järgnes hoogne tõus tippu. Berliinis abiellus Wilhelmine näitleja Karl August Devrientiga (1697—1782), võttis ja jättis lavanimeks Schröder-Devrient, vaatamata hilisematele lahutustele ja abiellumistele. Ta käis kontserdireisil 1835. a ka Venemaal ning esines viimast korda teatrilaval koguni Riias 29. detsembril 1847. Viibides aastal 1850 Gothas, abiellus Wilhelmine Liivimaa aadlimehe Heinrich von Bockiga (üks hilisem Viljandi gümnaasiumi asutajaist) ja elas mõned aastad tõenäoliselt toleaeegses Valga kreisis Trikäta mõisas. Tõsi, vahepeal ilmnis lauljanna osavõtt 1848. a kodanlik-revolutsioonilise liikumisest Saksamaal, mis viis lühiaegse väljasaatmiseni tsaaririigist. Aastast 1856 kuni surmani 26. jaanuaril 1860 elas ta Saksamaal, aeg-ajalt kontserdilavadel esinedes.

Teatriajaloo pole sugugi tundmatu W. Schröder-Devrienti esimene kaasa Karl August Devrient, kangelas- ja karakterosade mängija Dresdenis, Karlsruhe ja Hannoveris. Nimetatu onu aga, Ludwig Devrient (1784—1832), oli kahtlemata oma aja geniaalseim lavajõud Saksamaal. Koguni teatrikriitikud kaotasid saalis istudes ja tema esinemist jälgides oma tavalise stoilise rahu — sedavõrd kaasakiskuv oli pakutav elamus. Küllap õigustatult kirjutati tema otse deemonlikust võimust teatripubliku üle. Üks, kellelt Ludwig Devrient innustust ammutas, oli kahtlemata ta südame sõber E. T. A. Hoffmann — kirjanik, ent ka helilooja ning maalikunstnik, kes on kirjandusluku läinud kui Saksa hilisromantika universaalseim isiksus. Paraku võttis veinivaim L. Devrienti lavahinge, lõpp saabus liigagi kiiresti...

Sophie Schröderi tütrepoeg Friedrich Devrientile (sünd. Dresdenis 31. jaanuaril 1827) avanes samuti teatritee, kuid seiklejaveri oli takistuseks loorberitega kroonimisele. Esinemispäigad vahetusid liiga tihti. Vanaduspäevad tõid tema sinna, kus kunagi olid mänginud ta vanavanaema ja vanaema — Peterburi. Seal ses Saksa teatris pakkus Friedrich Devrient publikule keskpärast meelelahutust kuni surmani 19. novembril 1871.



Philipp Eduard Devrient laval. Eduard Devrientina tuntud rohkem näitekirjanikuna ja teatriajaloolasena.

Karl August Devrienti vend Gustav Emil (1803—1872) kuulus toleaeagsete märkimisväärseimate lavajõudude kilda. Heatämbriline bariton viis tema peagi sõnalavastuste juurest ooperisse. Ka kolmanda venna Eduard Devrienti (1801—1877) bariton ei olnud halvem ega näitlemisoskus kehvem. Kuid peale selle oskas ta meisterlikult sulge juhtida: tema nime kannavad veel tänapäevalgi otsitud ja hinnatud uurimused nii näitekunsti kui ka teatriajaloo alalt. Alla tuleb kriipsutada E. Devrienti sõprust tuntud helilooja Felix Mendelssohn-Bartholdyga. Ja lõpuks: Eduard Devrienti poeg Otto kasvas tunnustatud karakternäitlejaks ja näitekirjanikuks.

Niisiis terve teatridünastia! Me muidugi ei tea, kuivõrd on Stollmers-Schröderi liin tunnetanud oma olulist seost



Ludwig Devrient — saksa lava «demonlik, hoffmanlik vaim», nimi igas teatrijaloo õpikus. «Kõik kummaline, mis tekitab hirmu või naeru, oli talle laval loomuomane.» on kirjutanud oma onu kohta Eduard.

Tallinnaga. On vaid üks pidepunkt — ja sugugi mitte väike: eespool nimetatud Wilhelm Smets on linnale pühendanud meeldiva saksakeelse luuletuse «Reval» ning andnud sellele ealegilise distihhoni vormi (mis teatavasti nõuab rangelt reeglistatud rõhkude asetust deklameerimisel). Olgu see siin ära toodud alla-kirjutanu tõlkes:



Hämar ja saladuslik kui ammu hääbunud unelm
Seisad mu pilkude ees, paekaldavärvine linn.
Meenutan tõesti ma seda, või arglik on soov ennast veenda,
Et minu mõtteis on veel kauge mu sünnimaa —
Kus sügistaevane sina mu silmle lembuse andis,
Päev elu alguse tõi — helge ja külm kui kristall;
Rõõmu kus kinkisin Sul, vana, vaevadest koormatud isa,
Rinnale emake kus mind surus väetimat.
Pastor kus ristimisvaagnast Olevi võlvide varjus
Kostis kui maimiku nutt, laubale piserdas vett.
Kuldsete lakkide läik minu pead vaevalt pärjata jõudis,
Kui juba tuulkärme saan algkodust kiirelt mind viis.
Ent kuhu iial mind paisanud saatuselainete harjad,
Ikka üks peidetud tung mõtted su jälile seab—
Sinna, kus sirutin kord oma käekesed emale vastu,
Sinna, kus roosilist suud süütumat kõverdas itk.
Ning kuhu saatuse rajad mind küpsuseaastail ka viiksid —
Olgu kas keerukad nad või säramas sihtidel rõõm —
Kõitnud mu hinge ja tunded on sünnilinn kallis:
Tallinn, sind ihkan kui laps ainuski kord näha veel!

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. МАЙ 1985
 ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО
 КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И
 ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР.

ТЕАТР

На вопросы отвечает ХЕНДРИК АЛЛИК /5/

Своими мыслями и воспоминаниями о культурной жизни, особенно о соприкосновениях с театральным искусством делится государственный и общественный деятель Хендрик Аллик — один из вождей социалистической революции 1940 года в Эстонии, начальник политотдела Эстонского стрелкового корпуса /национальных воинских частей/ в дни Великой Отечественной войны, первый заместитель председателя Совета Министров ЭССР, председатель Планового комитета до 1973 года, ученый-экономист.

К. ПАППЕЛЬ — Мари Лилль. Эль /28/

Беглый взгляд на продолжающийся уже 17 лет творческий путь актрисы ГАТ драмы им. В. Кингисеппа, заслуженной артистки ЭССР Мари Лилль. На фоне ролей, сыгранных ранее, автор прослеживает последнее крупное исполнение — Эль в постановке М. Микивера «Цветы облаков». Она называет все образы, созданные актрисой, «устремленными к свету» — такой предстает и Эль, несущая в себе тему народного бытия и его непреходимости.

О пьесе и конкурсах на лучшую пьесу /42/

На вопросы редакции отвечают победители республиканского конкурса 1984 года: драматург Арди Лийвес /поощрительная премия/, заведующий литературной частью «Студии Старого города» Государственной филармонии ЭССР Тоомас Калль /III премия/ и главный редактор репертуарной коллегии драматических произведений Театрального управления Министерства культуры ЭССР Михкель Тикс /II премия/, I премия осталась неприсужденной. Интервьюировал Х. Луйк.

Пьесы, премированные на республиканских конкурсах /48/

Редакция публикует результаты 12 республиканских конкурсов пьес, проведенных в 1954—1984 гг. Интересно отметить, что до настоящего времени ни разу не присужден grand prix эстонской драматургии.

Э. ТАММЛААН — О выдающихся произведениях и выдающихся рецензиях /49/

Публицист и драматург Эвальд Таммлаан, работавший с 1929 по 1941 гг. журналистом, говорит в своем очерке о соотношении драматургии с театром, публикой и требованиями критики и ищет возможности для объективной оценки драматургии малого народа. Статья была опубликована в декабрьском номере эстонского театрального журнала «Театер» за 1938 год. Автор погиб в фашистском концлагере в 1945 г.

М. ОЧАКОВСКАЯ — Грустная улыбка Мельпомены /52/

Автор дает очередной обзор новинок советской драматургии. На этот раз рассматривается современная советская комедия, в частности «Тамада» А. Галина, «Роденькие мои» А. Смирнова, «Сцены у фонтана» С. Злотникова и «Крестики-нолики» А. Червинского. Вне поля зрения остались сознательно многие интересные произведения, так как цель данного обзора — рассмотрение именно тех комедий, которые своей трагикомической направленностью больше всего несут на себе печать наших дней.

Х. ГУСТАВСОН — Из Таллина в историю мирового театра /86/

Статья экономит читателя с творческим путем представителей театральной династии Шрёдеров-Деврентов, получивших известность в истории западноевропейских театров и начало свое в последнем десятилетии 18 века в Таллине.

МУЗЫКА

А. ХИРВЕСОО — Мысли о мире. Думая о «Симфонии мира» Аргура Каппа /18/

Статья музыковеда Аво Хирвесоо начинается с рассуждения о значении темы мира и дает обзор произведений на эту тему в эстонском музыкальном творчестве. Наиболее значительным и масштабным из них является Пятая, Симфония мира — последнее произведение композитора /создано в 1949—1951 гг./ . В публикации прослеживается история рождения замысла и дается описание симфонии. А. Хирвесоо называет Симфонию мира завещанием композитора своему народу.

Т. ЯРГ — Духовой квинтет Мати Куулберга /67/

Духовой квинтет Мати Куулберга /созданный в 1972 г./ записан на пластинки и исполняется духовым квинтетом им. Я. Тамма во время многих зарубежных поездок этого коллектива. Произведение отличается жанровой новизной, интересной колористикой и острыми психологическими характеристиками.

Р. МАТСОВ — Соприкосновения с Шостаковичем /75/

Народный артист Эстонской ССР, дирижер, профессор Роман Матсов, будучи аспирантом Ленинградской консерватории, посещал уроки композиции Дмитрия Шостаковича, подготовил в ГАТ «Эстония» «Вориса Годунова» в инстументации Д. Шостаковича, исполнял все симфонии Д. Шостаковича. В статье содержатся также воспоминания Р. Матсова о встречах и сотрудничестве с великим композитором.

И. РЮИТЕЛЬ — История музыки, которой девять тысяч лет, и перспективы /80/

В статье говорится о состоявшемся в прошлом году в Виперсдорфе Германской Демократической Республики коллоквиуме, посвященном народной музыке, в котором особый акцент был сделан на фольклоре народов Африки, Азии и Америки.

КИНО

Л. ФЕЙХТВАНГЕР — Открытое письмо семи берлинским актерам /13/

Открытое письмо известного немецкого писателя семи исполнителям мужских ролей, участвовавшим в фильме «Еврей Зюсс», поставленном Вайтом Харланом в целях фашистской пропаганды. Л. Фейхтвангер осуждает экранизацию как жестокое искажение своего произведения — роман в фильме стал антисемитским. Писатель считает участие в пропаганде ненависти губительным для таланта актера.

А. УНТ — Сергей Бондарчук /33/

Взгляд на творческую биографию и высказывания актера и режиссера, народного артиста СССР Сергея Бондарчука.

Я. ЛЫХМУС — Чудесная ночь кукольного мира /40/

Краткая рецензия на кукольный фильм «Новогодняя сказка» /сценарист Х. Руннель, режиссеры и художники Р. Унт и Х. Волмер, оператор А. Нуут, композитор Л. Сумера; «Таллинфильм», 1984/. Рецензент считает дебют удавшимся, в особенности это относится к художественному оформлению.

Т. ТЕДЕР — Мотопилоты /41/

Краткая рецензия на спортивный фильм «Мо-

топилоты» /сценарист и режиссер П. Пукс, оператор А. Вилу, композитор Т. Найссо; «Эстонский телефильм», 1984/. Фильм рассматривает в основном успех и неудачу на соревнованиях двух эстонских мотогонщиков Л. Теэсалу и Ю. Раудсика глазами их жен. Рецензент считает «Мотопилотов» самым удавшимся спортивным фильмом 1984 года /наряду с «Сезоном зрелости» и «Биатлонистами»/.

В. КИЧИН — В отблесках истории и игры /56/

В статье дается обзор тенденций обновления в советской кинематографии. В 1970-е годы дебютовали в качестве постановщиков многие известные актеры, во всех союзных республиках выдвинулись подающие надежды режиссеры. В. Кичин различает некоторые важнейшие круги тем в творчестве дебютантов: воспоминания о войне, проблемы подростков, вопросы морали современного горожанина и др., но отмечает также, что делать какие-то обобщения еще преждевременно.

РАЗНОЕ

К. РАУДНАСК — Первая колонка /3/

А. КАРТНА — Роспись потолка театра «Эстония» /96/

Роспись потолка восстановленного после разрушений войны театра «Эстония» была закончена осенью 1947 года и изображает победное ликование народа, стремительное соиздание, радость торжества и минуты отдыха. Роспись — совместная работа, первая в своем роде в эстонском искусстве; авторы — Эльмар Китс, Эвальд Окас, Рихард Сагритс. Эта работа великолепно представляет то время, когда она была создана.

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. MAY 1985

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

HENDRIK ALLIK answers (5)

Hendrik Allik, statesman and a public figure, one of the leaders of the 1940 revolution in Estonia, head of the political command of the Estonian Rifle Corps (national troops) in the Great Patriotic War, deputy chairman of the Council of Ministers of the ESSR and chairman of the Planning Committee until 1973, economist. He gives his ideas and relates his reminiscences about cultural life and, in particular, his contacts with the theatre.

K. PAPPEL. Mari Lill as Ell (28)

A brief look into the 17-year-long theatrical career of Mari Lill, Merited Artist of the ESSR, actor of the Tallinn State Academic Drama Theatre. Against the background of some earlier roles the author discusses the latest major role in which the actress has appeared — Ell in M. Mikiver's production *The Colours of the Clouds*. The author states that her characters have always been «aspirants for light», and the same is true about Ell's part which carries the theme of existence and survival of a nation in that production.

On plays and play contests (42)

The editor's questions are answered by winners of the 1984 Estonian drama contest — dramatist Ardi Liives (consolation prize), literary director Toomas Kall from the Old City Studio of the State Philharmonic Society of the ESSR (3rd prize) and editor-in-chief Mihkel Tiks from the drama repertory board of the Theatre Council of the Ministry for Culture of the ESSR (2nd prize). The first prize was not awarded. The interviewer was H. Luik.

Award winners at the Estonian drama contest (48)

The results of 12 Estonian drama contests between 1954 and 1984 have been published. It would be interesting to note that up to this day the *grand prix* of Estonian drama has not been awarded at any of the contests.

E. TAMMLAAN. On top dramas and top reviews (49)

Dramatist Evald Tammlaan who worked as a journalist from 1929 to 1941 talks on the relationship between the dramatic literature and the demands made by the theatre, the audience and the critics, and looks for possible criteria of an objective assessment of drama in a small nation. The article has been reprinted from an Estonian theatrical journal *Teater*, Dec. 1938.

M. OCHAKOVSKAYA. Melpomene's sad smile (52)

The author presents another review of the latest works by Soviet dramatists. This time contemporary Soviet comedy is under discussion, the following plays being subjected to a more detailed treatment: A. Galin's *A Georgian Host*, A. Smirnov's *My Sweethearts*, S. Zlotnikov's *Scenes beside a Fountain* and A. Chervinsky's *Noughts and Crosses*. Several plays of interest have been deliberately left out from this review so as to concentrate more fully on what might be called tragicomedies and which as such represent our present age.

H. GUSTAVSON. From Tallinn into the world history of theatre (86)

The article presents the stage career of the representatives of the Schröder-Devrient family first launched into acting in the last decades of the 18 cent. in Tallinn, who later became known in the history of West-European theatre.

MUSIC

A. HIRVESOO. REFLECTIONS ON PEACE. Thinking of Artur Kapp's Symphony of Peace (18)

In an introduction musicologist Avo Hirvesoo discusses the significance of peace and presents compositions by Estonian composers on this subject. One of the most outstanding and extensive compositions is Artur Kapp's *Fifth Symphony*, the *Symphony of Peace* which was to be the last work by the composer (written between 1949 and 1951). The author follows the story of the birth of the composition and gives a description of it. A. Hirvesoo regards the *Symphony of Peace* as the composer's last will to his nation.

T. JÄRG. Mati Kuulberg's Wind Quintet (67)

Mati Kuulberg's *Wind Quintet* (completed in 1972) has been recorded and performed by the J. Tamm wind quintet on several tours abroad. The composition stands out with its novel approach to the genre, peculiar timbre and psychological characteristics.

R. MATSOV. Contacts with Shostakovich (75)

Roman Matsov, People's Artist of the ESSR, professor, conductor of the State Estonian Symphony Orchestra, attended Dmitry Shostakovich's composition classes as a post-graduate student at the Leningrad Conservatoire. He has conducted *Boris Godunov* in Shostakovich's instrumentation and all D. Shostakovich's symphonies.

The article contains R. Matsov's reminiscences of meetings and collaboration with the great composer.

I. RUUTEL. The history of nine-thousand-year-old music, its perspectives (80)

The article describes a colloquium held in Wipersdorf, GDR last year on folk music with a special emphasis laid on the folklore of African, Asian and American peoples.

CINEMA

L. FEUCHTWANGER. An open letter to seven Berlin actors (13)

The celebrated German writer wrote an open letter to actors who played in a propagandistic film *Jud Süß* directed by Veit Harlan (1940). L. Feuchtwanger condemns the screen version as a wicked falsification of the ideas in his novel; the film version has acquired an antisemitic flavour. The novelist considers participation in hate propaganda to be pernicious to actor's talent.

A. UNT. Sergey Bondarchuk (33)

A look at creative biography and ideas of Sergey Bondarchuk, People's Artist of the USSR, actor and film director.

J. LÖHMUS. A strange night in the world of dolls (40)

A brief review of a puppet cartoon *A Magic Night* (screenplay by H. Runnel, directors and designers R. Unt and H. Volmer, camera by A. Nuut, music by L. Sumera; the Tallinnfilm studio, 1984). The reviewer considers this in terms of a successful debut, especially as concerns the designing aspect.

T. TEDER. Pilots on roads (41)

A brief review of a sports film *A Road Race* (script and direction by P. Puks, camera by A. Vilu; the Estonian Telefilm studio, 1984). The film depicts the success and failure of two Estonian racing men L. Teesalu and J. Raudsik, the competitions are seen through the eyes of their wives. The reviewer acclaims *A Road Race* as the most successful of sports films in 1984 (besides *From Snow to Snow* and *Handicap*).

V. KICHIN. In the glow of the past and the play (56)

The article presents some modern trends in Soviet cinema. In 1970s a number of distinguished actors made their debut as directors, and promising film directors appeared in all Soviet republics. V. Kichin discusses some of the more important themes and topics in the work of these newcomers on the film scene, such as war recollections, teenagers and their problems, the ethics of a modern urban man, and others, declaring that it is too early to make any generalizations.

MISCELLANEOUS

K. RAUDNASK. The leading article (3)

A. KARTNA. The ceiling-piece in the Estonia Theatre (96)

The ceiling-piece completed in 1947 in the newly-restored Estonia Theatre (ruined in the war) depicts the triumph of the victorious people, reconstruction work in full swing, festive spirits and hours of leisure. The ceiling-piece was painted in collaboration, the first of its kind in Estonian art, the authors were Elmar Kits, Evald Okas, Richard Sagrits. The ceiling-piece is a perfectly truthful representation of those past days.

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

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 15. 03. 1985. Trükkimisele antud 18. 04. 1985.
Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,5. MB-03080. Tellimuse nr. 982. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoja. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiaru 15 500. Sdano в набор 15. 03. 1985. Подписано к печати 18. 04. 1985. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 11,5. Заказ 982. MB-03080.

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

1947. aasta 15. septembril maalid E. Kits, E. Okas ja R. Sagrits oma nimed «Estonia» teatrisaali laemaalile. Töö oli valmis, tellingud koristati ja Eesti esimene kohapeal maalitud hiigellaemaal avanes vaatajatele oma täies uhkuses.

Laemaali tegemise mõte tekkis, kasvas ja küpses arutluste käigus. «Estonia» taastamisprojekti autor A. Kotli arvas sobivaks ümbritseda tsentraalne valgusti sõõrja hiigelmaaliga. Pidi ju taastatav «Estonia» tulema uhkem kui sõjapäevil põlenud, rahva rahadega ehitatud vana teatrimaja. Maali ideelise programmi pakkus välja Eesti NSV Kunstide Valitsus (juhataja J. Semper).

Mõistega «laemaal» seostub tahtmatult midagi erilist, igapäevaelust kõrgemat ja ülevamat. Kunstiloost on teada lagedele ja kuplitele maalitud apoteoosid müütilistele kangelastele, märtritele ja valitsejatele. «Estonia» laemaal on oma ideelt väga maine, seotud inimese tegevusega, tema hoole ja rõõmudega. Maal pidi kujutama rahva võidujuubeldust, hoogsat ülesehitustööd tööstuses ja põllumajanduses ning rahva pidurõõmu ja puhkehetki. Need lähteülesanded hakkasid kavandite tegemisel konkreetset vormi võtma.

«Estonia» laemaal on ühistöö, esimene sellelaadne eesti kunstis. Iga autor pakkus välja oma mõtted ja ideed. Ühiselt korrigeeriti ja otsiti head lahendust. Eesti laskurkorpuse sõjameeste triumfimars Tallinna oli sündmus, mis andis inspiratsiooni võidujuubelduse kujutamiseks. (Maali tegemise ajal lõpetas E. Okas Balti jaama hoones Eesti laskurkorpuse sõjateed kujutanud seinamaalide tsükli). 1947. aastal toimus pärast üheksa-aastast vaheaega laulupidu. Selle kaikuv laulurõõm ja rahvariiete värvipidu kutsus end jäädvustama võrdväärse partnerina võidu ja kojujõudmise peole. R. Sagrits oli rannapoiss, kaluri poeg. Tema tõi kompositsiooni rannamännid ja kalurite teema.

Kui 7. juulil mindi tellingutele, et hakata teost maalima, oli kõik oluline põhimõtteliselt paigas. Ka ühistöö laabus. Igal autoril olid oma tugevad küljed, mida vastastikku respektseeriti. Ühistöö printsiipi austades on E. Okas veel praegugi iga üksiku osast kõneldes väga tagasihoidlik. Mõningaid järeldusi võib siiski teha. E. Okas on kompositsioonimeister ja hea joonistaja. Sisuliselt on kogu maali kondikava tema antud. Ise on ta maalitud sündmusest osalejana rõdu veerelt alla vaatamas. R. Sagritsa pintsel töötas vabalt, haarates suuri maalilisi pindu. Tema kergelt karikeriv hoiak tõi maali teravust, pidurdas liigset ilutsemist. Väga iseloomulik R. Sagritsale on tema portree maalil. Värvides mõtlevale, hingelt maalijale E. Kitsse oli raske töö omamoodi pidu. Ta improviseeris kohapeal, andis teosele maalilist sära ja värvirõõmu. Nisugusena, rõõmsast elust naudingut tundvana, maalilis teosesse oma kolleegi E. Okas.

Pärast maali valmisaamist järgnes arutluskoosolek. Sellel avaldati täit tunnustust üldidee teostamisele. Eriti kiideti laemaali printsiibi ja keerukate rakursside käsitamise oskust. Kogukompositsiooni plastilisest nõtkusest ja voogavusest, teose maalilistest väärtustest vaikiti. Avaldati arvamus, et see ei olegi oma olemuselt monumentaalmaal, vaid pigem suurendatud tahvelmaal. Antud situatsioonis oli see muidugi kiituseks teosele.

1947. aasta 7. novembril avati pidulikult taastatud «Estonia» teater. Sealtpäele saadab kergelt paatoslik ja teatraalne, lõpmata optimistlik hiigelmaal enamasti märkamatu igat teatrikülatajat, esindades seda aega, mil ta loodi.



*«Estonia» laemaal. Tempera. 1947.
A. Ilo ja E. Radiku fotod*

