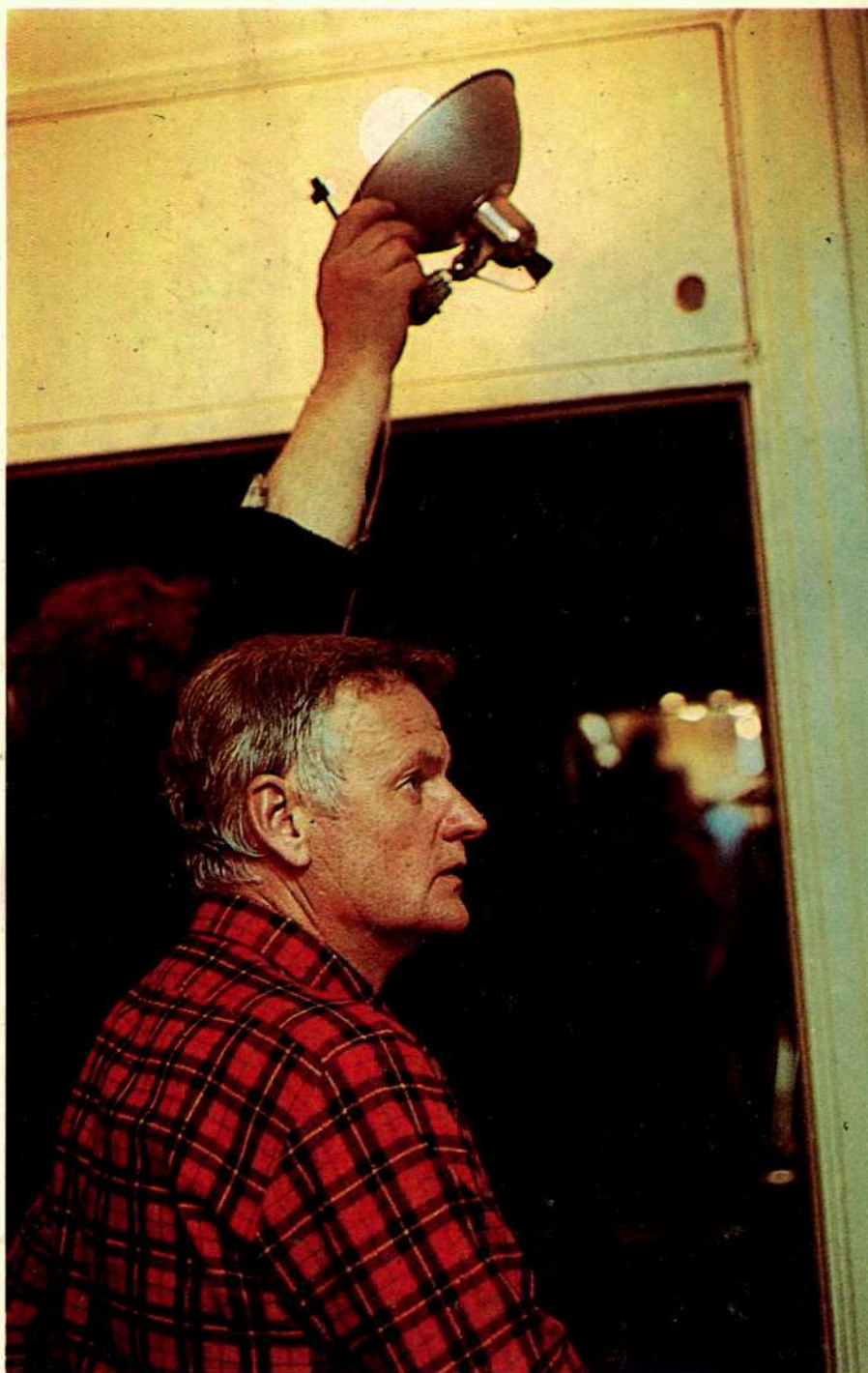


ENSY Kultuuri-
ministeeriumi,
ENSY Riikliku
Kinokomitee,
ENSY Heliioojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
ENSY Teatriliidu
ajakiri



november

VI aastakäik

Esikaanel: Andres Sööt filmi «Külaskäik» võttel kolleksionäär Johannes Mikkeli kodus, 21. mai 1987.

T. Tormise foto

Tagakaanel: Kaie Mihkelson Naisena režissöör Tõnu Virve lühimängufilmis «Ringhoov» («Tallinnfilm», 1987).

T. Tormise foto



Toimetuse kolleegium

JAAK ALLIK
IGOR GARŠNEK
EVALD HERMAKÜLA
AVO HIRVESOO
ARVO IHO
TÕNU KALJUŠTE
LEIDA LAIUS
ARNE MIKK
MIHKEL MUTT
MARK SOOSAAR
LEPO SUMERA
ÜLO VILIMAA
JAAK VILLER
HARDI VOLMER

PEATOIMETAJA LEMBIT RATTUS, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress 200090, postkast 51
Peatoimetaja asetäitja
Vallo Raun, tel 66 61 62
Vastutav sekretär
Helju Tüksamm, tel 44 54 68
Teatriosakond
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel 44 31 09
Filmiosakond
Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel 42 97 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 44 54 68
Fotokorrespondent
Alar Ilo, tel 42 25 51
KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

SISUKORD

		TEATER	
Jaak Viller	AVAVEERG		3
	DEMOKRAATIAST ÜHISKONNAS JA TEATRIIS (Katkendeid M. Satrovi, J. Aliku, A. Raikini, M. Zahharovi sõnavõttudest)		12
Voldemar Panso	30 AASTAT LAVAKUNSTIKATEEDRIT		18
	INTERVJUU ISEENDAGA		18
	NAITLEJA LOOMINGUPSÜHHOOLIGILINE ANKEET (M. Mikiver, A. Ühsküla)		20
Margot Visnap	VAIKUS ALLAVEEREVA VANKRI MÜRINAS («Oodates Godot'd» Draamateatris ja «Teekond punktist A punkti B», lavakunstkateedri diplomilavastus)		38
		MUUSIKA	
	VASTAB TIIT HÄRM		5
Taavet Poska	KUIDAS KOOLITÜDRUKUST ALEKSANDRA ISAKUST SAI LAULJATAR MILVI LAID		50
Ines Rannap	KAS ON KERGE OLLA (VIIULDAJATE) KRIITIK?		66
Virve Lippus	PIANISTIDE RÖÖMUD JA MURED		74
Tiina Vabrit	AVET TERTERJAN («Kes?»)	Fr. R. Kreetzweirth nim. ENSV Riiklik Kooramatukogu	77
Heino Pedusaar	HELIPLAADI SAJAND		82
		KINO	
Mare Põldmäe	KREMLIKONTSERT EESTI MOODI (Telefilmist «Pidulik kontsert»)		48
Hans H. Luik Tatjana Elmanovitš	JURIS PODNIEKSI «KAS ON KERGE OLLA NOOR?»		53
	VIST OMETI		53
	VANA JA UUS JURIS PODNIEKSI FILMIS		61
	XX ÜLELIIDULISE FILMIFESTIVALI AUHINNAD		64
Tõnu Tammets	SUURE TEATRI SUUR OOPER		96

MEIE ELULOOD TEATRILAVAL
SEPTEMBER, 1987



J. Saare — K. Kilveti — B. Viidingu «Kuning Herman Esimene» Noorsooteatris. Lavastaja Kaarel Kilvet. Esietendus 21. augustil 1987. Stseen lavastusest.

J. Kruusvalli «Vaikuse vallamaja» TRA Draamateatris. Lavastaja Mikk Mikiver. Esietendus 13. septembril 1987. Leonti Väin — Rein Aren, Gustav Kaljas — Aarne Uksküla, Lydia — Rita Raave.

Pealisehituse nähtuste, sealhulgas eriti inimteadvuse ja kultuuri üldine tugev inertsus on sattunud vastuollu sooviga teadvustada üha rohkem ning selgepiirilisemalt meie ühiskonna revolutsiooniliseks hinnatud ümberkorralduste tulemusi, reaalseid muutusi. Mõnikord jääb mulje, otsekui peaks uutmine olema midagi ühe-kordset, lõplikku, kiiresti ja suhteliselt kergesti saavutatavat, piiritletud aktsioonide rida, mille täideviimine kindlustaks kauaaegse ja turvalise äraolemise. Lugesdes üles aga seniseigi utmise tulemused kultuuri valdkonnas (teatrieksperiment, stuudioteatrite teke, loominguliste liitude aktiviseerumine oma asjade otsustamisel, suund valgete laikude kadumisele meie ajaloo- ja kultuurimaastikku, riisulifilmide ja -kirjandusteoste avalikustamine, diktaadi kui seni valdava kultuurijuhtimise vormi asendumine demokraatlikumate vormidega jne) ja tōdedes, et kahe ja poole aasta kohta pole seda üldse mitte vähe, tõrgub mõistus ometi kergekēelisi kokkuvōtteid tegemast, joont alla tōmbamast. Inimteadvuse uuenemise protsess on alles oma embrüonaalses faasis, veel vōtab palju aega ja jõudu kõlbmatu lammutamine, sūū ja sūūdlaste otsimine läbi loomise ja ehitamise vaevarikkuise. Viimase kahe aasta «puhastav jutupidu» (A. Smeljanski termin) meie kirjanduses ja teatris on lahti rāākinud üleilised ja eilsed tōed (jōudmata tänasteni), leppimatus pooltōdedega on alles esimene, kuigi vāga vajalik samm leppimatutes tänase poolkultuurilisuse, poolkōlbelisuse ja poolōilsusega. Nende tōdede taasvāartustamine kunsti poolt on pōhiliselt veel ees.

Tānane aeg suunab meid üha enam lätete juurde otsima kogemusi vahetult Suure Oktoobri jārgsest ajast, kus ideaalide ja valitud teede ehadust ei hāirind veel subjektiivsed moonutused. Nūūd, kus taas tōdeme, et «demokraatia on elu normiks, ūhiskonna loomupāraseks ja pūšivaks avalduseks, selle olemuslikuks hinguseks» (akadeemik D. Lihhatšov), tuleb ūmber hinnata paljugi vahepealse aja tōekspidamistest, kus eriti kunstis tōelise humanismi vaprust asendas ūlepakkumine pseudosotsiaalse optimismi ja ilulemisega. Tāna tuleb endale selgelt aru anda, et imala statistilise rahulolu lōpp mārgib sūvenemist keerukasse dialektiliste vastuolude kompleksis. Tuleb otsida vastust kūsimustele, kuidas taastada ka kunstivahenditega «kōlbeliselt orienteeritud vāartuste hierarhia kui kultuuri terviklikkuse sāilitamise alus» (J. Davōdov).

Kui meenutada suurte teatrireformaatorite K. Stanislavski ja V. Nemirovitš-Dantšenko pūstitatud ūleskutsut esimese mōistusepārase kōlbelise ūldlipipāasetava teatri loomisele — ons see loosung tānaseks oma aktuaalsuse kaotanud? Ūlepakutud tāhelepanu praeguse teatrieksperimenti tingimustes kommertskūsimustele, seda valdava teatridefitsiidi juures, on ūheks tootjadiktaadi vormiks ja seega tarbija suhtes oma monopoolsuses ebauus ja nagu iga monopol paratamatult stagnatsiooni pōhjustav (N. Smeljov). Vahepealsel ja tānaseks kaugeltki mitte lõplikult unustatud diktaadi kultuurijuhtimises on viitsūtikuga miini toime — noorte, ūmbritsevasse oma suhet omavate ja seda vāljendada tahtvate loomeisiksuste pealekasvuks on kliima olnud viimastel aastakūmmetel ebasoodus. Tolerantsus erinevate kunstināhtuste, vaadete ja seisukohtade analūisis ning nende mōistusepārases hinnangus, kindlus selles, et maitseotsustused ei tingi vāltimatult administratiivseid jāreldusi, on alles tekkimas. Taluvus peab vāljenduma sellegi mōistmises, et kirjanduse, teatri- ja filmikunsti hūpertrofeeritud tāhelepanu ajaloo valgete laikude suhtes on vastureaktsiooniks antidemokraatlikule jaanalinnupoliitikale ūhiskonnas tervikuna ja kultuuris sealhulgas.

Revolutsioonijārgne Moskva Kunstiteater pūstis kohe teesi — teatri muutmise pōhifaktoriks on repertuaari muutmine. Ometi jōdis teater revolutsioonisūndmuste vahetu kujutamiseni alles 1926. aastal, tāites vahepealse aja pika rea klassikaliste teostega, mis leidsid nōukogude laval uue elu. Inimlikke igivāartusi kilbile tōstes tōid need vaatajad ka revolutsioonisaavutuste vāartustamise juurde. Sama teatri kogemus — formeerida esimestena teatritest kunstinōukogu mitte ainult kui unisoonis ditūrambe laulev heakskiitja, vaid kui nōudlik oponent ja teravakelne kriitik.

Utmine kultuuriptsessis jātub, kajastades muutusi kogu meie ūhiskonnas. Meie, kuulajad-lugejad-vaatajad, peame mōistma, et kunstināhtused oma paratamatama spetsiifilisuses ei saa elada valemis «tāna ajalehes, homme laval» jārgi, et ka lāhi- või kaugemat minevikku kujutav kunstiteos (nāiteks «Vaikuse vallamaja») on tugevasti orienteeritud meie tānasesse pāeva, tānaste elupōhimōtete olemuse vāartustamisele. Tahaksin veel kord meenutada V. Gultšenko pōhimōttetervet seisukohta: «Kunst vaid kas nāitab vōi ei nāita ideaali. Kuid ta ei mōtle seda vālja ega sunni peale. Ūhiskond vōib kangelase leida ainult iseenda seest. Kunstikangelane aga omakorda pārib juba ūhiskonnalt eneselt, esinedes kas tema poolt vōi tema vastu. Selle lābi on positiivne isegi selline negatiivne kangelane nagu Gogoli Hlestakov.»

JAAK VILLER



*Tiit Hürm septembris 1987.
V. Menduneni foto*

Alles möödunud aastal käis ajakirjas «Sovetski Balet» diskussioon selle ümber, mis on nüüdisaegne ballett ja mis nüüdisaegsus balletis. Aga ka meil on need mõisted üheks põhiliseks margapuuks, kui jutt on balletist, olgu siis teatri-
majas või leheveergudel. Jääbki mulje, nagu oleks mõiste «nüüdisaegne ballett» sama selge kui valge värv. Või mis teie arvate?

Mulle näib, et mõiste «nüüdisaegne ballett» on pigem teatri žargoon, millega on kombeks märkida mingeid mitte päris selgeid asju ja mis iseene-
sest mitte midagi ei tähenda. See mõiste ei sisalda esteetilisi iseloomuoma-
dusi, määrab vaid asja ajalist kuuluvust. Mis on nüüdisaegsus? Meid
ümbritsev tegelikkus oma avalduste mitmekesisuses. Nüüdisaegne tegelik-
kus ja kõik, mis selle tegelikkuse loodud. Nii hea kui halb, meie maitsele
vastav (mitte ühetähenduslikult) ja mitte vastav.

Et aga see mõiste oleks põhjendatud ka esteetilisest seisukohast, on
tarvis tunda selle täpseid kriteeriume. On need olemas? Kelle loodud?
Millise ajavahemikuga arvestatud? Kes on üldse võimeline määrama, kui
kaua kestab «nüüdisaeg»?

Arvan, et ainult väga enesekindlad inimesed julgevad toetuda ilma
apellatsioonideta seisukohale, et see on nüüdisaegne, aga see ei ole.

Jah, kuid ega enesekindluseta vist kunstis läbi saagi?

On neid, kes juhinduvad oma maitsest, primal juhul oma ringkonna
maitsest, ja loomulikult on neil selleks õigus. Ent miks teha «oma maitsest»
kultus? Selles on küsimus. Muidugi, loominguinimesed on egotsentrikud.
Peavadki olema. Kunstnikule on niisugune kindlus hädavajalik — selles
on tema jõud ja ka nõrkus. Need tegevkunstnikud, kes on võtnud enese-
le ka kriitiku rolli ja jagavad oma kolleegidele avalikult hinnanguid, tek-
itavad minus alati kahtlusi. Isegi vaatamata sellele, et tegemist võib
olla andeka kunstnikuga. Praktik toetub isiklikule kogemusele, isiklikule
arusaamisele ühest või teisest nähtusest, kriitiku positsiooniks peaks olema
aga erinevate kogemuste, tendentside üldistus.

Aga millele siis ikka toetuda, kui rääkida nüüdisaegsusest?

Minu arust on kaks eri asja ballett nüüdisaegsel teemal ja ballett, mille
süžee on võetud meie kaasaajast. Just ainult seda viimast kiputakse pidama
nüüdisaegseks balletiks. Sellel on ka oma seletus. 1950. aastail, mil tantsu-
lus taastas balletilaval oma kaotatud positsiooni, tervitas kriitika tormili-
selt seda protsessi ja kiirustas teatega balletikunsti piiramatutest võima-
lustest. See kunagine poleemiline avaldus on praegu vananenud ja on
võimeline sünnitama vaid asjatuid illusioone. Ballett pole kaugeltki kõik-
võimas ja milleski on ta ka temaatiliselt piiratud. Balletile on omane inim-
tunnete väljendamine, palju vähemal määral on ta aga võimeline edasi
andma intellektuaalseid protsesse, olustikku. Keegi on märkinud, et kui
üks kunst võiks välja öelda kõik, siis poleks teiste järele enam mingit vaja-
dust. Nähtavasti on igal kunstiliigil nii oma spetsiifika piirid kui ka oma
teemade ring. Kujutage ette, et draamalavale «tõlgitaks» selline sügav-
filosoofiline balletitragöödia nagu «Giselle». Niisugune katse oleks lausa
anekdoot. «Giselle» on puhas ballett, mille loonud balletiteater oma loogilise
mõtlemise, kujundliku maailmanägemise ja tegelikkusele lähenemisega.
Teha «Giselle'ist» draama on umbes sama, kui viia balletilavale mõni
Gelmani näidend. Võimalik, et selles peitub põhjus, miks meie kaasaajast pärit
süžeedele on vähe ballette loodud.

Teine asi on ballett nüüdisaegsel teemal. Niisuguste ballettide nagu
«Joanna tentata» või «Stepan Razini hukkamine» süžee on pärit kaugest 5

minevikust, ometi kõlavad nad nüüdisaegselt, sest neis teoseis sisalduv idee on aegumatu, samuti olid nende loojaiks kunstnikud, kes tänapäevselt tunnetasid maailma, mõistsid tema probleeme.

Kas nüüdisaegsuse kriteeriumi aitab määrata ka vaataja reaktsioon, tema maitse?

Esiteks ei tunne me alati kahjuks vaataja maitset, tema nõudmisi küllalt hästi. Teiseks on see ka kindlasti erinev. Pole saladus, et klassikalisi balletietendusi külastatakse meelsamini kui nüüdisaegseid. Siin võib vaatajat süüdistada arenematuses, uudsuse mittemõistmises. Ometi on niisugused süüdistused absurdsed: heita tänasele vaatajale seda ette, et ta pole küllalt kaasaegne!

Võtmata endale ülesannet siin välja selgitada vaataja maitse etaloni (nad on ju nii erinevad), kaldun arvama, et oma olemuselt on vaataja konservatiivne. See nõuab aga erilist tähelepanu. Ei saa suhtuda nii, et mis me ikka püüame talle pakkuda uut, ta ei saa sellest nagunii aru. See, mis täna on talle uus ja harjumatu, vaata et läheb viie aasta pärast moodi! Mulle tundub, et vaidlus selle ümber, mis on nüüdisaegne, mis mitte, on mõneti skolastilist laadi. Iga kunstnik tunnetab aega omamoodi ja igauks väljendab seda neis vormides, mis vastavad kõige paremini tema individuaalsusele. Küsimuse otsustab teose veenvuse aste, selle mõju vaatajale ja vastukaja vaatajate hulgas. Kriteeriumiks ei pea olema mitte kunstniku valitud suhtlemiskeel publikuga ega ka vaatajate arvulised näitajad ühel või teisel etendusel.

Balletikunsti arenguperspektiiv seisneb maksimaalses loovisiksuste väljaselgitamises, erinevate ilmingute, nähtuste vabas eksistentsis, ilma isiklike maitseid külge kleepimata, mis viib igasuguse tõsise kõneluse kunstist tasemele meeldib — ei meeldi.

Ilmselt peaks seda protsessi suunama ka balletikriitika?

Meie vabariigis selline asi nagu professionaalne balletikriitika lihtsalt puudub. Niisugune kriitika, mis valgustaks balleti arengut igakülgsest, kus ei juhindutaks mitte ainult isiklikust maitsest, vaid balleti kui kunstiliigi tundmisest ja mõistmisest üldse.

Meil ilmuvad balletist juhuslikud kirjutised, autoriteks sageli samuti juhuslikud inimesed (mitte professionaalsed balletikriitikud). Artiklid, milles pole isegi püüdu viia vastavusse seda, mis toimub meil ja käesoleval ajal balletimaailmas üldse. Niisugune lokaalsus, enesessesulgumine segab edasilükkumist. Siit ka sellise kriitika puhas (põhjendamata) hinnangulisus, asjatundlike kriteeriumide ignoreerimine.

Ometi on kriitiku roll meie kunstis väga tähtis. Ta on peegel, mida peab enese ees hoidma iga kunstnik. Kriitika peaks määratlema kriteeriume, nägema ette tulevikku, esile tooma arenguperspektiive.

Tihti pruugitakse balletikirjutistes ja kõnes mõisteid «tantsukeel», «tantsuleksika». Kas erinevates lavastustes, erinevate koreograafide puhul on tegemist «erineva tantsukeelega», kuidas see muutub?

Vähemalt viimase 80—90 aasta jooksul pole keegi päriselt uut tantsukeelt leitanud. Fjodor Lopuhhov on maininud, et kui suudate elu jooksul kas või neli-viis põhimõtteliselt uut liigutust välja mõelda, olete suur koreograaf.

Üks asi on lavastuse keel, teine asi see keel, mida kasutab koreograaf, millele toetub tema kunst, balletitervikuna. Suheldes erinevate inimestega, me samuti korrigeerime, lihvime oma keelt teiste järgi, nende maneeeri ja stiili järgi. Võimalik, et stiililiselt me muudame oma keelt (kõnet), aga räägime ikka ühes ja samas keeles.

Lavastuse keel — see on stiili, maneeeri otsing, mis vastaks meie poolt valitud tegevuse ajale, sündmuskohale jne. Kuid seda otsides me kasutame 6 ikka vaid ühtesid ja samu tantsuleksika ühikuid, neid, millest tantsukeel

koosneb. Piruett jääb piruetiks, sõltumata sellest, missuguses stiilis või maneeris ta on esitatud. Ka meie kõne, kirjanduslik stiil muutub ajaga, kuid kindla keelesüsteemi raames. Meie kaasaegne keel ju ei sarnane sellega, mida kasutasid inimesed möödunud sajandil, kuid see ei tähenda, et me räägiksime mingis teises keeles.

Kuivõrd lavastuse keel oleneb teosest, selle sisust?

See küsimus oli päevakorral juba Fokinil ja sellest peale peetakse seda vastavuse nõuet lausa aksioomiks. Kuigi siin puhtkeelelise, -plastilise vastavuse mõõdu küsimus pole lihtne. Seesama Fokin tõstis ühel oma loominguperioodil esile stilisatsiooniprintsiibi ja vaesustas sellega tantsukeele võimalusi. Hiljem on koreograafid otsinud erinevaid teid selle probleemi lahendamiseks. Kuigi retsepti siin pole. Nii nagu pole ka mingeid paremuslikke keelesüsteeme. Balleti võib luua vaba tantsu alusel, võib kasutada karakter-koreograafia vahendeid. Võrreldes nende süsteemidega on klassikalise tantsu keel universaalsem, kõikehõlmavam. See annab talle teatud eelise teiste süsteemide ees. Kuid tervikuna on ühe või teise keele valiku küsimus iga lavastaja isiklik, individuaalne asi ega sõltu teose teemast ja süžeelisest materjalist. Näiteks tunneme küllalt palju ballette (eriti Béjart'il), mis on sisult rahvuslikud-folkloorsed, kuid lahendatud klassika pinnal, mis on võimeline originaalselt ühendama olustikuelemendid, karakterid jm.

Mõnikord vastandatakse klassikalist tantsu moderntantsule, nähes viimases ajastu märki, esimeses aga anakronismi?

Omal ajal, 1920. aastatel püüdsid ka noored nõukogude koreograafid kahtluse alla seada klassikalise tantsu, pidades seda kodanliku kultuuri sünnitiseks. Otsingud käisid tollal vabaplastika valdkonnas, tekkis akrobaatiline tants jne. Aja jooksul aga selgus, et klassikalist tantsu ei saa samastada kodanliku kultuuriga ja oma olemuselt on klassikaline tants kõige läbimõeldum, täiuslikum balletikunsti keelesüsteem. Süsteem, mis on võimeline endasse võtma ükskõik missuguseid eksperimentaalseid suundi ja nende varal rikastudes kindlustama pideva arengu. Balleti ajalugu on seda juba näidanud.

Kuid millegipärast kerkivad tänapäeval taas esile tendentsid, mis kuulutavad klassika iganenuks ja mittevajalikuks. Ometi ei tuleks mitte kellelgi pähe kuulutada mittevajalikuks meie igapäevane kõnekeel ja selle asemele pakkuda mõni teine suhtlemise süsteem. Ka pole keegi ei mineviku ega tänapäeva suurtest koreograafidest astunud klassikalise tantsu vastu. Vaieldud on küll selle dogmaatilise tõlgenduse vastu, eitatud on tema vormistruktuuride kanoniseerimist (näiteks Fokini puhul). Klassikalise tantsu eitamise tee on viljatu, selle uuendamise ja arendamise otsingud aga balletikunsti aktuaalseim ja tähtsaim ülesanne. Lahendada praegu mõnd klassikateost Petipa «Uinuva kaunitari» keeles on võimatu. Kuid mitte sellepärast, et see keel oleks halb või vale. Lihtsalt tema vormid ja võtted on vananenud, kuna see keel on viimase saja aastaga läbi teinud tohutu evolutsiooni. Lausa naljakas on tänapäeval mitte näha seda uuendatud klassikalist tantsu, mida meie küllalt säravalt demonstreerivad G. Balanchine'i, J. Grigorovitši, R. Petit', J. Cranco, M. Béjart'i jt balletid.

Olete maailmas palju ringi rännanud. Mõni aeg tagasi olite spetsiaalsel tutvumisreisil Saksamaa Liitvabariigis. Mis suunas kulgeb sealne balletielu?

Saksamaal eristatakse praegu kolme tantsuansambli tüüpi: balletti nii traditsioonilisel kui ka uuendatud kujul, tantsuteatrit ja liikumisteatrit. Balletiteatris on pärastsoja-aastatel suunaandjaks olnud niisugused korüfeed nagu John Cranco, Glen Tetly ja eelkõige John Neumeier, kes on praegu Hamburgi Riigiooperi balletidirektor. Oma mõju on siin ka M. Béjart'il, kes asutas Brüsselis «XX sajandi balleti».

Teine tüüp, alternatiiv balletiteatritele on tantsuteater. Inglismaal on seda tüüpi *Ballet Rambert* ja *London Contemporary Dance Theatre*. Selle suuna arengus on tähtsal kohal Kölni tantsufoorumid, millele pandi alus 1971. aastal. Need *Woche des modernen Tanzes* on muutunud tõelisteks nüüdistantstu pidudeks.

Kolmas, nn liikumisteater, on välja kasvanud eelmisest. Üks tema nimeka- maid esindajaid on Pina Bausch. Tema lavalisi montaaže saadavad akustilised kollaažid mürast, klassikalisest muusikast, triviaalsetest šlaagrimest ja popmuusika *hit*'idest. Sellel suunal on vähe ühist tantsuga, ta põhineb muudel plastilistel kujunditel.

Meil aga nimetatakse balletiks tavaliselt kõike, nii suuri süzeelisi lavastusi kui ka abstraktseid tantsukompositsioone, pantomiimile ehitatud miniatuure jne. Siit ka väärtõlgendused ja võõriti mõistmised.

Aga niisugused erinevad žanrid on ju ka meil välja kujunenud?

Muidugi, kuid neid kiputakse üksteisega ära vahetama. Balletiteatrisse kuuluvad siiski vaid niisugused teosed, kus on kasutatud just teatrikunstile omaseid väljendusvahendeid. Balletiteater loob lavastusi, mitte eraldi kompositsioone. Ta toetub keerukale muusikalis-tantsulisele dramaturgiale. Tingimata on ta süzeeline, kuna tema eesmärk on avada inimpsühholoogiat, inimkaraktereid poeetilis-reaalsetes lavategevuse situatsioonides. Balletiteater ühendab harmooniliselt erinevad komponendid: muusika, stsenaarium, plastilise dramaturgia. Balletiteater nõuab tantsijat-näitlejat, kes on suuteline looma konkreetseid kujusid, mitte abstraktseid isikuid, vaid reaalseid inimitüpe. Loomulikult teeb ta seda teiste vahendite ja võtetega kui draama või film.

Tantsuteatri lavastuste hulka loeksin aga näiteks G. Balanchine'i «Kri- stall-lossi», «Serenaadi». Vaataja tähelepanu keskendatakse siin nimelt tant- sule, nähtavale muusikale. Teatraalsed vahendid, mida kasutatakse, pole mitte ilmtingimata vajalikud kui tegevuse komponendid, vaid kui ümbrus, nn asja juurde kuuluv. Nad on sedavõrd tarvilikud, kuivõrd aitavad esile tuua tantsu meloodiat, annavad sellele täielikuma kõlavuse, loovad atmosfääri. Balletiteater on nii sisuline kui ka süzeeline, tantsuteater sisuline, kuid süzeetu. Ta on lähemal puhtale poeesiale või siis mitteprog- rammilisele muusikale.

Millele kuulub teie poolehoid?

Kogu mu tegevus on seotud balletiteatriga. See on mulle kõige lähem. Selles suudan ennast väljendada kõige paremini nii tantsijana kui ka koreo- graafina. Nimelt balletiteatrisse kuuluvad Syrin, Mandariin, Romeo, Antonius, Octave ja muidugi kõik klassikalised rollid, eeskätt Siegfried ja Albert.

Mõned mu kolleegid väidavad, et balletis ei ole vaja mitte midagi «jutustada». Ma ei tea, mida nad selle jutustamise all mõtlevad. Inim- saatuse kehastamisi? Inimkonfliktide lahkamist, kirgede reaalselt väljen- dust? Tantsija-näitleja on eelkõige inimene, kel on vajadus rääkida lavalt nii enesest kui ka teistest inimestest. Otsida ennast neis ja nende tundeid oma kunstis. Just balletiteater võimaldab inimeseksusel end ilmutada. Selles ongi tema missioon ja selles seisneb ka minu kunstnikukreedo.

Millisel määral saate seda väljendada oma pedagoogitöös, samuti repetiitorina? Mida annab see töö teile kui tantsijale?

Töötades tantsijaga rolli kallal, hakkad paremini mõistma ka enda mängu. Samal ajal õpid mõistma teist tantsijat-näitlejat, tema individuaal- sust, eriti tähtis on see koreograafil. Oskuses töötada tantsijaga väljendub otseselt tema meisterlikkus.

Mul on tulnud töötada pedagoog-repetiitorina N. Kassatkina, V. Vassil- jevi, L. Tšernõšovi, M. Murdmaa, K. Goleizovski ballettides, samuti klassika-



V. Menduneni foto

lavastustes. On tulnud kokku puutuda väga paljude kunstnikega, erinevate kunstinägemustega. Ja olles samal ajal ka neis lavastustes tantsija, on mul seda kõike olnud võimalus seestpoolt tundma õppida. Ometi on lausa hädavajalik olla ka kõrvalseisja. See on aidanud nii mõndagi uut nüanssi leida, näha teisiti kogu lavastust.

On pedagoogitöös ka probleeme?

Siin on alati üks probleem: olla vastavuses ajastu vaimuga, balletiteatri tasemega selle ühel või teisel arenguetapil. Teater on üldse üks liikuvamaid, dünaamilisemaid organisme. Pedagoogikal on aga alati kalduvus konservatiivsusse. Selles on isegi tema teatud spetsiifika. Oht saabub siis, kui lõhe pedagoogilise töö ja elava teatrielu vahel muutub liiga suureks. Kui pedagoogika enesesse sulgub ja läheb ükskõikselt mööda teatriprotsessi arengu kogemusest.

Kus on väljapääs?

Paindlikumalt ja energilisemalt jälgida elu ennast. Nüüdisaegset balletti ja nüüdisaegset kunsti üldse. Noor tantsija peaks tänapäeval tundma erinevaid rütmoplastilisi süsteeme, mitte ainult klassikalist tantsu. Sealjuures peaks ta oskama eseseisvalt, loominguliselt mõelda, mitte aga olema kuulekas koreograafi nõudmiste täitja; olema mitte ainult tantsija, vaid ka näitleja. Kunstilise individuaalsuse, üldse isiksuse kujundamisele pööratakse aga meie balletikoolis veel liiga vähe tähelepanu.

On teil töös tantsijatega ka konflikte?

Need on võimalikud. Küsimus on selles, mis seisab selle taga, mis on põhjus — kas tõsised lahkuminekud esteetilistes tõekspidamistes, erinevad positsioonid mõnedes lavastuslikes momentides . . . või lihtsalt tantsija laiskus, mittetahtmine töötada, ükskõiksus. Keegi seda muidugi kunagi ei tunnista, et talle pole meeltmööda ranged nõudmised, enese jäägitu loomingule andmine, seda ei tunnista keegi, uskuge mind! Eelistatakse teist teed. Oma soovimatust tööd teha varjatakse demagoogiliste, abstraktsete arutlustega loomingu teemal, kusjuures pole selge, missuguse loomingupositsiooniga on tegemist. Tööd teha on alati raske, alati keeruline. Töö — see on ka igas inimeses peituvat laiskuse ületamine, pidev võitlus iseendaga. Kuid just nimelt töö annab eesmärgi, loomingu ideaali, mille poole püüdemata on kõik ilusad sõnad tühjad ja mõttetud. Mulle tundub, et loominguküsimustes ma pole veel tantsijatega konflikti sattunud.

Viimasel ajal on levinud tendents, et pillimängijatest saavad dirigendid, näitlejad hakkavad režissöörideks, tantsijad aga lavastajateks-koreograafideks.

Viimasel ajal on tõepoolest märgata näitlejate suuremat huvi režissuuri vastu. Küllap sellel on omad põhjused, omad seaduspärasused. Draamateatri režissöör võib põhimõtteliselt aga olla ka mittenäitleja. Balletis on see teisiti. Pole juhus, et kõik suured koreograafid on olnud kas lausa väljapaistvad või siis küllalt tähelepanuväärsed tantsijad. Alates Marius Petipast, Mihhail Fokinist; suurepärased tantsijad olid Leonid Mjassin ja Sergei Lifar, George Balanchine, Roland Petit, Juri Grigorovitš, John Neumeier. Peaaegu ei leiagi koreograafi, kes poleks tantsinud. Mis tõi neid aga koreograafi elukutse juurde? Igal olid oma põhjused. Võimalik, et igaüks neist oli sündinud koreograafiks, ootas vaid oma tundi. Tee selleni viis aga läbi tantsija elukutse. See on minu arvates loomulik. Just praktiline lavategevus on tulevase koreograafi tõeline kool. Tantsijana puutub ta tegelikus töös kokku erinevate koreograafidega. Tal on võimalik õppida nende stiili, maneeeri, nende töömeetodeid. Ballettmeisteri eriala on juba niisugune, et palja sõna abil tantsijale midagi selgeks ei tee. Kõik on tarvis ise varakult läbi tantsida, omaenese kehaga tunnetada muusikat ja tantsu, ja alles siis minna oma teadmisi edasi andma. Koreograaf on kohustatud

tundma ja mõistma esitaja füüsilist struktuuri, tema kehalisi iseärasusi. Ilma selleta on tantsu tekst, mida loob koreograaf, spekulatiivne, ei ole tantsijale orgaaniline. Koreograaf peab tundma tantsu seadusi, mida ei saa õppida raamatust. Pealegi, ka see on tähtis, et praktiline lavategevus annab tulevasele koreograafile õige ettekujutuse klassikalisest tantsust üldse. Muidugi tingimusel, kui seda on küllaldaselt teatri repertuaaris, kus ta töötab.

Kaldume jälle klassika kaitsmise pinnale?

On ju vana tõde, et kui midagi eitada, tuleb seda kõigepealt hästi tunda. Balletiteatri novaator ja reformaator Mihhail Fokin tantsis läbi väga palju M. Petipa ballette, enne kui hakkas materdama akadeemilist klassikat. Seda poleks liigne meenutada ka tänastel ümberkujundajatel.

Kaitset vajab vist ka meestetants? Mingi väga kaugel, kuid visa arusaam on, et balleti ehe — see on priimabaleriin ja meestantsija on vaid tema fooniks?

Muide, ei maksa ette kujutada nagu oleksid meestantsijad minevikus balletis vähetähtsat osa etendanud. On küllalt, kui meenutada V. Tšabukiani, A. Jermolajevit, K. Sergejevit, N. Zubkovskit jt. Toetust ei leidnud meestants koreograafide poolt 1930.—1940. aastail. Ent 1950. lõpust on meestantsu osatähtsus taas tõusma hakanud. Otsustav koht kuulub siin J. Grigorovitšile, kes lõi nn meeste balleti eeskätt niisuguses lavastuses nagu «Spartacus». Meestetantsu osatähtsuse suurenemine oli seotud balletikunsti otsustava pöördega tantsulisuse suunas nii koreograafilises lahenduses, kujundites kui ka lavastuse kesketes konfliktides. Tantsus väljendus taas inimesiksus, mitte enam olustikulis-illustratiivne pantomiim. Naiste- ja meestetants said võrdsed õigused.

Milline koht tänapäeva balletis on muusikal ja kuidas suhtute koreograafia teose muusikasse?

Alates P. Tšaikovski balletimuusika reformist oleme harjunud pidama helilooja partituuri lavastuse põhialuseks, mis määrab nii rütmilis-meetrilise kanvaa kui ka lavastuse stiili ja karakteri. Üsna sageli kohtame tänapäeval ka teist teed (näiteks Bėjart'il), kus lavastus luuakse sõltumata muusikas sisalduvast ideest. Muusika on vaid lähtematerjaliks ja rütmilis-meetriliseks kanvaaks. Lavastaja-koreograafi idee aga ei pruugi kattuda helilooja omaga. Niisugune tee annab lavastajale suuri vabadusi ja on isegi ahvatlev. Mulle on aga siiski lähedasem ja mõistetavam traditsiooniline ettekujutus muusika ja tantsu suhetest, see tee, mis nõuab helilooja mõtetest kinnipidamist.

Aga suhtumine rahvuslikku balletti?

Mulle tundub, et on juba aeg lahti ütelda dogmaatilisest konservatiivsest realismi mõistest kunstis. Millisel plastikal lahendas Lev Ivanov «Luikede järve» süžee, mis võetud saksa klassikalisest legendist? Missuguseid vahendeid kasutas G. Balanchine, luues «Kauge Lääne sümfoonia»? Aga Petipa «Paquitas» ja «Raimondas»? Bėjart indiaanilises «Bakhtis»? Imelik oleks tänapäeval lugeda mingit ajaloolist romaani, mis on kirjutatud selles keeles, millest ta räägib. Rahvuslik element on selles, mida romantikud nimetasid «kohalikuks koloriidiks». Just see on võimeline konkretiseerima, värvima tantsukeelt rahvuslike plastiliste elementide lisamise teel.

Millisena tahaksite näha eesti balletti?

Otsime kogu aeg oma nägu ja näeme selles ainsat plussi. Tahaksin, et eesti ballett sammuks eesti kultuuri esiridades. See eeldab aga tema mitmepalgelisust, võimalikult rohkem peaks olema erinevaid koreograafi-käekirju, erinevaid individuaalsusi ja — tuginemist professionaalsusele. Vastasel korral on meie balletti nägu ainult kolka nägu.

Demokraatiast ühiskonnas ja teatris

Mihhail Satrov*: 28. detsember 1922. a, V. I. Lenini korter. Raskelt haige Lenin lamab oma kabinetis. Kõrval, naabertoas, kirjutati see kiri Kamenevile:

«Lev Borissovitš, eile lubas Stalin endale minu suhtes väga jämeda väljaastumise, ajendiks minu poolt Vladimir Iljitši dikteerimisel ja arstide loal kirjutatud lühike kiri. Ma ei ole parteis esimest päeva. 30 aasta jooksul pole ma üheltki seltsimehelt kuulnud ainustki jämedat sõna, partei ja Iljitši huvid pole mulle vähem kallid kui Stalinile. Praegu vajan maksimumi enesevalitsemist. Tean paremini igast arstist ja igal juhul paremini Stalinist, millest võib ja millest ei tohi Iljitšiga rääkida, sest tean, mis teda erutab ja mis mitte.»

N. Krupskaja palus end kaitsta «isiklikku ellu jämeda sekkumise eest, söimu ja ähvarduste eest». «Ma ei kahtle kontrollkomisjoni üksmeelses otsuses (parteist väljaheitmise kohta — M.S.), millega ähvardab Stalin, kuid mul pole sellele rumalale jagelusele raisata ei aega ega jõudu. Olen samuti inimene ning mu närvid on viimseni pingul. N. Krupskaja.»

Raske öelda, mis vapustab selles dokumendis kõige rohkem. Mind näiteks lause: «Ma ei kahtle kontrollkomisjoni üksmeelses otsuses.» Siin peitub seletus kõigele hiljem juhtunule, mil Lenini sõnade kohaselt üks inimene, koondanud enda kätte piiritu võimu, heitis kõrvale ühiskonna demokraatlikud printsiibid nagu tõsiste inimeste tähelepanu mitteväärivad kuljused.

Ammu on teada, et võim demoraliseerib ja absoluutne võim demoraliseerib absoluutselt.

Need on ammu öeldud sõnad, kuid meie mõistsime nende tähendust, olles maksnud oktoobriideaalidest taganemise eest miljonite inimeste, hingelise tühjusega, orjapsühholoogia levikuga ja sotsiaal-poliitilise apaatiaaga...

Kuid ammu enne seda oli 1929. aasta. Minu arvates katkes just siis loomulik ajalooline protsess, Stalin heitis kõrvale Lenini geniaalse avastuse — nepi. «Me saadame selle kuradile,» ütles ta 1929. aastal, selline oli tema otsus. Kuid kõrvale heitis Stalin mitte nepi, vaid Lenini ja revolutsiooni kõlbelised printsiibid ning sotsialistliku demokraatia. Rahvas ja partei maksid ka selle eest.

Arkadi Raikin: 1939. aastal asus Moskvast Puškini tänaval väike maja — Kunstide Komitee. Seal otsustati kõiki küsimusi. Siis äkki leiti, et on vaja moodustada Vene NFSV Kultuuriministeerium. Seejärel tehti veel ka üleliiduline ministeerium. Siis tehti linna täitevkomitee juurde kultuuri- osakond, siis parteikomitee juurde, siis rajoonikomitee, ametiühing, kom-somol — kõigil kultuuri- osakond. Kui kõik need majad panna üksteise otsa, on lõpp kosmoses, ja sealt paistavad inimesed — ka nagu kosmosest!

Ühiskonnas on välja kujunenud kaks osa: hobune, kes veab, ja arvukalt kutsareid, kes ütlevad «nöö!». Pole vaja kultuuri- osakondi, kuid tuleb

* Järgnevad mõtted on valitud sõnavõttudest, millega M. Satrov esines Üleliidulise Teatritegelaste Liidu asutamiskongressil 5. detsembril 1986, ja ülejäänud kõnelejad Teatritegelaste Liidu konverentsil Moskvast 26. mail 1987, kui arutati selle loomingu- lise liidu põhikirja. — *Toim.*

hoolitseda kultuuri eest. Tarakanidega pole vaja võidelda, neist peab lahti saama!

M.S.: Ma mäletan hästi 1956. aasta kevadet. Partei XX kongress, gigantne murrang heitis riigilt isikukultuse ideoloogia ja praktika kammitsad. Kuid ma mäletan ka seda, kuidas see protsess hakkas tasahilju välja surema, kuidas välja juurimata jäänud minevikujõud elustusid ja pead tõstsid, kuidas meie liikumist hakkasid taas pidurdama antidemokraatlikud (oma olemuselt antisotsialistlikud) tendentsid. Ja pean kibedusega tunnistama, et oma saamatusest, argusest ja ükskõiksusest lasksime end taas aheldada millegi vana, juba olnu külge.

Ja saabuski 1985. aasta märtsikuu. Me räägime kogu aeg aprillist, aga mina tahaksin meenutada just märtsi.

1985. aasta märts — see polnud võimuvõitlus, vaid võitlus idee eest, riigi demokraatliku uuenemise vajalikkuse ja võimalikkuse eest, Oktoobri-revolutsiooni ideaalide taaskehtestamise eest.

Kas meil oli alternatiiv?

Sotsialismi olemuslike huvide seisukohalt ei ole seda kunagi olnud, kuid ei tohi unustada, et reaalses elus see eksisteeris.

Valet, korrupsiooni ja teisi demokraatia defitsiidi tagajärgi varjavad loosungid, nagu «Muudame Moskva kommunistlikuks näidislinnaks», võisid peagi ilmuda kogu riigis. Me ei tohi unustada seda 1985. aasta märtsis reaalset eksisteerinud hädaohtu, mis võis viia «piiritu võimu» retsiidivile. Riiki lämmatavaid probleeme sai lahendada kas demokratiseerimise teel või kuulutada nad olematuks «raudse käe» poliitika läbi.

Kolmandat võimalust ei olnud.

Olen absoluutselt veendunud — meie maa saavutas uuenemise kannatuste hinnaga. Selle ajaloo dramaatilisel hetkel leidus mehiseid ja tarku inimesi, just siis ilmnis kogu oma jõus inimtegur. Kasvatagem seda mehisust siis igaüks iseendaski. [- - -]

Artiklis «Nikolai Palkin» kirjutab Lev Tolstoi: «Me ütleme: milleks meenutada? ... Miks rahvast ärritada? ... Kuidas, milleks meenutada? Kui mul oli halb või ohtlik haigus, millest ma tervenesis, meenutan ma seda alati rõõmuga. Ma ei meenuta üksnes siis, kui ma põen endiselt ja tahaksin ennast petta ...»

Alates 1985. aasta märtsist ootame lootusega iga uut päeva ja kardame, et järsku see kõik lõpeb. Muide, miski ei lõpe, ei muutu tavaliseks kampaaniaks, vaid vastupidi, areneb hämmastavalt järjekindlalt, võites üha uusi ühiskonna demokraatliku uuenemise platsdarme.

Jaak Allik: Minu ja minu arvates ka kogu eesti loomingulise intelligentsi suhtumine käimasolevasse *perestroika*'sse on optimistlikum, ja mis peaasi, tegusam kui paljudesse eelnenud *perestroika*'desse ja *pere-perestroika*'desse just seepärast, et partei on seekord leidnud ainuvõimaliku ja õige hoova ühiskondlike muutuste teostamiseks ja paljude probleemide asetamiseks pea pealt jalgadele. Selleks hoovaks on tee avamine kogu ühiskonnaelu ja kõigi tema institutsioonide laialdaseks demokratiseerimiseks. Asi pole aga loomulikult paljas sõnamaagias, asi on demokraatia konkreetseis mehhanismides ja garantiides, mis me peaksime üheskoos välja töötama nii kogu ühiskonna, meie loomingulise liidu kui ka iga teatri tasandil. Vastasel korral võib ka demokraatia muuta kas järjekordseks rituaalseks mänguks või anarhiaks, ja mõlemad need ohud on juba praegu ilmsed.

Mark Zahharov: Tõenäoliselt on momendil kõige tähtsam mitte karta demokratiseerimisprotsessi, mitte heituda võimalikest tõrgetest. Poleemilistes kõrvalekalletes ei tule näha meie valitud suuna ekslikkust.

Mulle tundub, et just praegu algab eriline, dramaatiline faas võitluses teadvuse tervenemise, mõistuse ja südametunnistuse puhtuse eest. Ümber-

korraldused ühiskonnas pörkuvad järjest sagedamini avaliku ja varjatud sabotaažiga. Kui soovime anda võimalikult mõjusat panust oma maa tulevikku, peame nihutama kaaluksel pöördumatute demokraatlike ümberkorralduste kasuks.

M.S.: Kadestan siiralt tuleviku dramaturge, kes saavad võimaluse sellest saatuslikust ajalooleheküljest rääkida.

M.Z.: Kuid kahjuks eksisteerivad protseduuritavad, mille tõttu me ei tea kaugeltki kõike sellest, mis toimub meie juhtkonna tiptasemel. Puudub informatsioon otsingute dünaamikast kõrgemate partei- ja riigitegelaste seas, pole võimalik hinnata eriarvamusi vaieldavates küsimustes, mõista laharvamuste loogikat, sealhulgas ka kaadriküsimustes.

Võib-olla tasuks erandkorras, tuginedes lahtiste parteikoosolekute traditsioonile, pöörduda NLKP Keskkomitee poole palvega hakata avaldama Keskkomitee pleenumite täielikke stenogramme. Nii saaksid reakommunistid, teisedki kodanikud analüüsida loomulikke erinevusi lähtepositsioonides teel ühtede või teiste sõlmprobleemide lahendusele.

J.A.: Arvatavasti on minevikku vajunud ajad, mil teatritegelased rääkisid oma kokkutulekuil ainult teatrist, kirjanikud vaid kirjandusest jne. Teatritegelaste Liit on meile vajalik ka selleks, et oleks olemas ametlik foorum teatritegelaste kui nõukogude intelligenti kindla grupi seisukohtade väljatöötamiseks ja väljaütlemiseks kõigis meie riigi ühiskondlik-poliitilise elu küsimustes. Otsides funktsioone meie liidu üleliidulise juhatuse jaoks kõrvuti vabariiklike liitudega, räägitakse millegipärast vaid vabariiklike liitude töö koordineerimisest ja abistamisest. See üldpoliitiline funktsioon, mida praegu mainisin, tundub mulle aga kaugel olulisem. Oma liidu juhatuse pleenumitel peaksime arutama kõiki reformiprojekte, mida partei on pannud üldrahvalikule arutelule, ja välja ütleva ka nõukogude teatritöötajate konkreetse arvamuse nende kohta. Me oleme kohustatud ja volitatud arutama neid probleeme, mida me oma lavastustes kajastame, mitte kõnelema ainult sellest, k u i d a s me neid kajastame.

Juba Vanas-Kreekas eristati kaht valitsemisviisi — demokraatiat ja ohlokraatiat. Ohlokraatia on rahvahulga võim, mis ei tugine seadustele ja omab alati tendentsi kasvada üle demagoogide türanniaks. Demokraatia puhul osaleb rahvas seaduste vastuvõtmisel ja täidesaatva võimu valimisel, kuid need mõlemad aktid ei toimu üleüldise kisa abil, vaid vastavuses keeruliste ja detailselt väljatöötatud protseduurireeglitega. Ateena demokraatia öitsenguperioodil ei toimunud seaduste ümbervaatamine mitte rahvakoosoleku juhusliku tuju või tahtepurske tulemusena, vaid pärast projekti pikaaegset ja igakülgset arutamist täieliku avalikustamise tingimustes ning otsustav hääli kuulus sel puhul rahva poolt valitud erikomisjonile, mitte aga kergesti mõjutatavale ja muutliku meelega rahvakoosolekule. Meil pole sellised protseduurireeglid veel kaugelgi välja töötatud. Ja oletame näiteks, et mõne põhikirjapunkti puhul puhkevad täna konverentsil vaidlused. Kuidas me hääli loeme? Selles saalis võtab see ju tohutu aja, mis aga veel halvem, kogu meie maal pole ühtki saali, kus oleks häälte lugemise elektronseade, mille puhul vajutades tooli käepidemel olevale nupule ja tulemus ongi teada. Kõik meie saalid on projekteeritud üheaegse käetõstmise abil vastuvõetavate ühehäälselt otsustada jaoks! Selline tehniline probleem pole aga demokraatia puhul kaugelgi teisejärguline. Demokraatia ja ohlokraatia vahetamine on praegu ka meie teatrielu kõige valusam küsimus.

M.Z.: Meie kaasaegse teatri üks põhiküsimusi on ainujuhtimise ja kollektivaalsuse ühitamine. Teater kui eeldatavalt ebapüsiv ja vastuoluline nähtus on kollektiivne kunst, kuid samas ei saa ükski arvestatav lavastus sündida hääletamise tulemusena. Head misantstseeni hääletenamusega ei loo!

Tõeline loomeakt on alati läbimurre uude seni teadmata tunnetuse sfääri.

Mida julgem on läbimurre, seda enam vastuseisu ta tekitab, eriti esialgu. Ja siin ei aita küsitlused ega salajane hääletamine.

J.A.: Kunstinõukogu on paljudes teatrites muutunud valitavaks. Direktori ja kunstilise juhi määratavuse ja kunstinõukogu ning teiste ühiskondlike organisatsioonide juhtide valitavuse puhul tekivad loomulikult konfliktid. (K. Lavrovi konverentsi-ettekandes oli öeldud, et 120 meie maa teatris on konfliktid paisunud skandaalideks.) Neid konflikte nägi ette juba Platon, kes süüdistas demokraatiat selles, et too annab võrdsuse ebavõrdsusele. Teatris aga, kus ebavõrdsus lähtub juba andemäärast ning kus kunagi ei saa olla võrdsust lavastaja ja näitlejate õigustes, ilmneb see igavene vastuolu eriti teravalt. Lisaks muule pole ju andekad näitlejad tavaliselt kunagi eriti pürginud ühiskondlike ametikohtade poole, lähiminevikus püüdes sinna tihti just keskpärasus, et kindlustada kollektiivis oma staatust. Mida siis teha? Just siin oleks vaja raudseid reegleid, mis ühendaksid meile nii hädavajaliku demokraatia ja ainujuhtimis põhimõtte. Kõige mõistlikum oleks muuta valitavaks (näiteks 5 aastaks) just kunstilise juhi ametikoht. Ma olen kindel, et isegi kõige andekam lavastaja ei suuda midagi väga väärtuslikku luua, kui truppi enamik on tema vastu, sest tal kuluks siis pidevaks sõjaks liiga palju energiat. Kui ta on tõesti andekas, siis leiab ta endale teise kollektiivi ja häda truppile, kes ta läbi kukutas. Iga rahvas väärib oma kuningat, demokraatiat saab aga õppida vaid omaenese vigade najal. Trupi poolt valitud kunstilisele juhile tuleks aga anda täielik õigus valida endale meeskond, esitada kultuuriorganitele kinnitamiseks direktorikandidaat, teha ettepanekud ka ühiskondlike organisatsioonide juhtide valikul. Tuleb mõista, et head teatrit ei saa teha ilma ühtse meeskonnata teatri juhtkonnas, ning seadustada mehhanismid selle saavutamiseks.

M.Z.: Poklonnaja mäele püstitatava monumendi avalik arutelu andis positiivse tulemuse just praeguse ajaloolise momendi spetsiifika tõttu, mis seisnes pomposse bürokraatliku kunsti kõige äärmuslikumate avaldumisvormide murdmises. Tulevikus ei taga selline meetod monumentaalkunstile, nagu üldse mis tahes kunstile, vabu arengusuundi. Eiffeli torni või Vassili Blažennõi kirikut ei oleks kunagi ehitatud küsitlustele ega aritmeetilise enamuse arvamusele tuginedes.

J.A.: Avalikkus võiks Teatritegelaste Liidus meie arvates seisneda selles, et eelmine juhatus esitab juba kongressile uue esimehe kandidatuuri, see aga pakub delegaatidele välja oma tegevusprogrammi ja sekretäride meeskonna. Loomulikult on igal delegaadil õigus esitada mõni teine kandidaat, kuid ka sellelt tuleks siis nõuda programmi ja meeskonda. Ma olen kindel, et katsed ühendada juhtkonnas erinevate tegevusprogrammidega inimesi, kes omavahel eriti ei klapi, selleks, et esindada kõiki arvamusi, viivad vaid tegevusetusele, juhtimise paralüüsile. Nii ei muuda midagi ka reformiprojektid, mis põhimõttel hundid söönud ja lambad terved, püüavad endas ühendada vastuolulisi algeid. Parimaks näiteks sellest on praegune koolireform. Tuleks demokraatlikult valida üks tegevusprogramm, ja kui see ei anna oodatud efekti, siis vahetada programmi ja kutsuda juhtimise juurde teised inimesed, teise programmi pooldajad. Ja peab harjuma sellega, et demokraatia tingimustes pole valimistel kaotamine mingi häbiasi, sajabrotsendilist üksmeelt pole inimühiskonnas aga võimalik saavutada.

M.Z.: Täna teatrite nivelleerumise olukorras oleme unustanud nende omapära ja spetsiifika, kuna see saab ilmnedu üksnes reglementeerimata tingimustes. Mõningaid näitajaid me võime ja peame planeerima, kuid ei tohi minna totaalise planeerimise teed, mis hävitab teatri iseseisvuse, loomingulise akti ettenägematuse.

Siin on kohane meenutada, et kuni 1939. aastani oli teatrite arv 15

Nõukogude Liidus palju suurem, kõrvuti riiklikega eksisteerisid munit-sipaal- ja ametkondlikud teatrid. Need olid erineva struktuuri ja «mootme-tega» organisatsioonid.

Kui juba rääkida kvantiteedist, siis esitan mõned vähemeeldivad arvud. New Yorgis tegutseb praegu umbes 600 teatrit, Chicagos ligi 140. Moskvas iga päev müüki suunatav teatripiletite arv on aga väiksem kui mis tahes Euroopa pealinnas. Sellistes oludes on mugav töötada teatrite administrat-sioonidel, kuid teatrikunsti arengut see ei soodusta. Samasugust olukorda möödunud sajandi Moskvas silmas pidades, kirjutab A. Ostrovski: «... iga liiki tootlikkust ei kahjusta miski enam kui konkurentsi puudumine. Kuidas ja mida ka ei mängitaks — publik tuleb, sest tal pole valikut, konkuren-tsi pole, tulud on kindlustatud.»

Täiesti selgesti on tekkinud vajadus detsentraliseerida juhtimissüsteemi, moodustada loomingulisi kollektiive erinevatel alustel, võimaldada neile loomingulist iseseisvust.

On ilmne, et nüüdisaegse teatri kunstiline juht ei pea tingimata olema Stanislavski suurusjärguga isiksus. Kunstiline juht võib olla kriitik, näitleja, teatriteoreetik, sotsioloog, ajaloolane. Piisab, kui meenutada suure-pärase teatrijuhi Šahh-Azizovi tegevust.

Alternatiivsete teatrimudelite otsingud takerduvad tänapäeval paljudele keerulistele, lahendamata ja veel vähe uuritud probleemidele. Oma taktika kujundamisel peaksime pöörama erilist tähelepanu nn täidesaatvatele normatiivaktidele, meie suhetele finantsorganitega. Ümberkorralduste praktika on näidanud, kui tähtis on seaduse interpretatsioon, selle realiseerimise mehhanism. Seadust rakendavate organite normatiivaktid võivad muuta nulliks ka kõige progressiivsema ja julgema seaduse.

Teatriaaloost võib tuua palju näiteid, kui üllatavalt plastiliselt võivad muutuda teatri sotsiaalsed funktsioonid. Kultuuri seisukohalt on kõige huvitavam see, et teater on üks inimeste mitteformaalse suhtle-mise avalikke vorme. Mida kujutas endast sajandi alguse Kunstiteater? See oli omapärane klubi, kus kohtus üksteist ka väljaspool teatrit hästi tundev publik. Siit tulenes ka traditsioon — 40 minutit vaheaega suhtle-miseks. Esimese kümnendi Kunstiteater oli kõike muud kui läbisõiduhoov. Tänapäeva kultuuri ees seisab kõige suurema probleemina isiksuse suhtlemise defitsiit.

Praegu rahandusministeerium siiski tunnistab, ehkki vastu tahtmist, objektiivset vajadust suurendada investeringuid kunstile ja kultuurile. Kuid samas leidub teatritegelasi, kes arvavad, et võivad alati hästi teenida. Nende hulgas on isegi teatri isetasuvuse idee kaitsjaid. Sellised inimesed tuleb peatada, enne kui nad viivad sügavasse eksitusse meie rahandustegelased.

Ilma dotatsioonita töötavaid teatreid maailmas ei ole, kuigi toetuse vormid võivad erineda. Ei tohi kuulda võtta lavastajaid, kes katavad ära jooksvad kulud, kuid ei arvesta varjatud riiklikku finantseerimist. Näiteks transpordil, seadmetel, hoonete remondil jne on lisaks veel tendents kalli-neda.

Peame tingimata tõestama dotatsiooni suurendamise sotsiaalset mööda-pääsmatust. Olles õppinud tundma USA, Prantsusmaa ja sotsialistlike maade praktikat, tuleb kahetsusega nentida, et praegu oleme meie kõige vaesemad.

Tõsine teater ei tohi sarnaneda läbisõiduhooviga. Kuid mitmel põhjusel töötavad kõik Nõukogude teatrid ülikurnaval režiimil. Ükski Euroopa teater ei mängi hooajal üle 240 etenduse. Meil Nõukogude Liidus andsid 1967. aastal teatrid keskmiselt 527 etendust. Tõsi, see oli maksimum. Praegu on see arv väiksem. Ungaris, Tšehhoslovakkias ja SDV-s ei ületa hooajal 16 mängitavate etenduste arv 200—240.

Kuid on ka teine aspekt, mille üle tasuks tõsiselt järele mõelda. Venemaal eksisteerib 16 teatrit, kes kulutavad uulavastusele vähem kui 600 rubla.

Väga paljud meie ringreisid, vaatamängulis-teatraalsed üritused (ei tahaks neid etendusteks nimetada) üksnes diskrediteerivad teatrikunsti.

USA föderaalvalitsus garanteerib teatrile 51 protsenti tema kuludest, kui 49 protsenti teenib teater ise. Sellisel teel kontrollitakse iga teatrilase idee elujõulisust. Tõsi, sotsialistlikes riikides moodustab dotatsioon sageli 75—95 protsenti kuludest.

See printsiip näib mulle eelistatavam ka seetõttu, et ta soodustab rasket, kuid mõdapääsmatut protsessi — teatri kui ettevõtte likvideerumist.

Hädavajalik on lähemal ajal viia näitleja psühholoogiliselt ja materiaalselt lähemale vabakunstniku staatusele, et ta saaks osaleda mitte ainult traditsioonilise repertuaariteatri töös, vaid ka teistes teatritegevuse vormides, et ta sõandaks kaasa teha erinevates teatrialgatustes, nagu ta osaleb erinevates filmides.

Näitlejate huvide kaitse on tõenäoliselt esmane ja tähtsaim meie töös. Täna võime avaramalt vaadata teatritraditsioonide järjepidevuse probleemile. Mitte kõik ei olnud halb meie eelkäijatel. Revolutsiooniaegsel Venemaal eksisteeris perifeeriateatrite jaoks majanduslik kompensatsioonisüsteem. Provintsinäitleja sai tunduvalt suuremat palka kui pealinna oma, isegi suuremat kui vastavalt võrdse positsiooniga näitleja keiserlikul laval. Tänapäeval praktiseeritakse seda süsteemi laialdaselt kapitalistlikes riikides ja Ungaris.

Revolutsiooniaegsel Venemaal said kroonuteatri näitlejad pensionile 20-aastase teatritöö staažiga. Selle tähtaja saabumisel oli näitleja, sõltumata tema positsioonist teatris, kohustatud esitama pensionile jäämise avalduse. Kui aga näitleja oli teatrile vajalik ka edaspidi, pöördus direktioon tema poole palvega jääda truppi.

A.R.: Meie liit peaks tegelema sellega, millega ei tegele ükski teine organisatsioon — teatriga. Me kõik peaksime tegelema päevast päeva ainult teatriga — nimelt see hetk, iga viiv ongi elu, muud elu ei tule, pärast on see möödas, kuigi me mõtleme rohkem futuurumile või pluskvamperfektile. Ma pole tänaseks kõneks ette valmistanud, ma olen valmis juba 48 aastat.* Vaikimine pole siiski parim eluvorm. Kogu meie maa on eksperiment. Hoidku meid jumal nihutamast tema probleeme kaugesse tulevikku, panemast neid taas kalevi alla.

M.S.: Täna annab ajalugu meile veel ühe šansi. Meie kohus on seda võimalust mitte käest lasta, teha kõik, et demokratiseerimisprotsess muutuks tõesti pöördumatuks. Pöördumatus tähendab aga rangeid tingimusi, garantiisid ja sotsiaalseid mehhanisme. Pöördumatus tähendab eelkõige vaba, hingelt mehistanud inimest, kes ei usu sõnagi demagoogiat ja ei ütle sõnagi südametunnistuse vastu, kes ei karda tunnistada raskusi ja ei karda võitlust tõsise eesmärgi nimel. Pöördumatus on teadvuse immuunsus vaimse orjuse retsidiivide suhtes. Just siin on kunsti ja kirjanduse tööpõld. Peavad nad ju Herzeni sõnade kohaselt kasvatama vabalt mõtlevat, aktiivset ja oma kodumaad armastavat inimest.

Siin on meile, teatriinimestele, sotsiaalne tellimus ja programm, mis peab meid ühendama.

70. aastate keskel küsisid minu õpilased tihti: «Miks 1956. aastal kõik ei õnnestunud? Kus olite teie? Mida te kirjutasite? Millega aitasite ühiskonda?»

Tehkem juba täna kõik, et selliseid küsimusi poleks vaja kunagi ega kellelgi esitada. Mitte kunagi ega mitte kellelegi.

Katkendid valinud MIHKEL TIKS

* Nii pikk on A. Raikini teatrijuhistaaž, tema Miniatuuriteater on asutatud 1939. — *Toim.*

30 AASTAT ... LAVAKUNSTIKATEEDER, MEIE TÄNANE TEATRIKOOL,
alustas Konservatooriumi juures tegevust 1957.

Kooli on lõpetanud 12 lendu, lavadiplomi on saanud 197 inimest. Kevadel lõpetav 13. lend viib selle arvu siis hoogsalt üle 200 piirihoone. Praegu eesti teatris töötavatest draamanäitlejatest moodustab lavakunstkateedri osa juba 59%.

Panso kool... Kaksikümmend aastat (1957—1977) kateedrit juhatanud Voldemar Panso sünnipäeval, 30. novembril, koguneb ta hõim ja antakse kümnes kord kätte temanimeline preemia.

10 aastat tagasi, detsembris, lahkus kooli asutaja ise jäädavalt. Jäänud on õpilased ja õpilaste õpilased. I lend, needsamad, kes 1957. alustasid, on jõudnud parajasti juubeliikka.

Avaldame sel puhul mõned kalkendid kahe nende liidri, kahe rahvakunstniku — Mikk Mikiveri ja Aarne Oksküla — vastustest ulatuslikule loomingusühhoologi- lisele ankeedile (kommentaari L. Tormiselt). Voldemar Pansolt aga publitseerime seni trükisõnas fikseerimata «Intervjuu iseendaga», mis pärit aastast 1971 (enda asutatud Noorsooteatrist oli ta siis just hiljuti (1970) siirdunud oma «südamemurd- miste majja» — Draamateatrisse). See tekst on räägitud linti ja kõlas eetris pärast ta 50. sünnipäeva (pärit Eesti Raadio arhiivist).

Intervjuu iseendaga

VOLDEMAR PANSO



Voldemar Panso 1950. aastate lõpus...

Ühel õhtul istus mu vastas prillidega hallik- minev mees ja küsis:

Oled õnnelik, et elad teatril?

Mina:

Miks ma halliks olen läinud? Aga ma oleksin vist õnnetu, kui peaksin elama ilma teatrita.

Mis kõidab sind teatris?

Inimene.

Milline?

Igavene.

Mitte kaasaegne?

Mis maksab kaasaegne ilma igaveseta! See on vaid hetk. Hetkekunst ei taha. Tahan hetkes igavest. Igavik läbi kaasaja. Teisiti teatrit ei taha.

Kaua oled elanud teatril?

1938-ndast aastast. Esimene kuupalk 1941. aastal, esimene lavastus 1949. aastal. Pidevalt olen lavastanud viisteist aastat.

Aastatega kasvab oskus, nüüd on muidugi kergem?

Raskem. Aastatega kasvab vastutustunne.

Millised on olnud kõige raskemad lavastused?

«Südamemurdumise maja», «Metspart», «Lea», «Pingviinide elu», «Hingetulv» ja «Inimene ja revolutsioon».

Millised on kõige enam rõõmu valmistanud?

Kõige raskemad. Ma ei taha enam kaua teatris olla. Muutun ta vangiks. Mul on midagi veel ütelda väljaspool teatrit. Ajal pole lemmikut ja sisehääli ütleb: aega pole palju.

Kui kallis peaks olema lavastus?

Väga kallis endale, siis ta tuleb tavaliselt odav direktorile.

Millest tunned ära head lavastajad?

Et arvustus hakkab kiitma näitlejaid ja harva ka kunstnikku.

Kas oled arvustajatega rahul?

Jaa, niikaua kuni nad tegelevad kunstiga.

Mis on lavastamisel kõige raskem?

See, mis kõrvalseisjale näib kõige kergem, mida ta sageli ei märkagi — sisereži.

Kas pole kergemaid ja keerukamaid etappe?

Mul küll ei ole. Mõista autorit ja tükki, mõistmiselt tunnetuseni jõuda, tunnetusele vorm leida, vabaneda harjumusliku oskuse nabanöör-rist, valitseda lavaruumi, valitseda end...

Ei, miski ei ole kerge. Kõik, mis näib kerge, teeb lavastuse raskeks.

Mis on sulle lavastajate töös vastuvõtmatu?

Spikerdamine, mulisemine, enesereklaam.

Mida hindad kõige enam?

Vastupidist, pluss oskus.

Kuidas oskust mõista?

Detektiivi loogika, arheoloogi kujutlusvõime, luuletaja poeetilisus, talupoja asjalikkus, sportlase tahe, siis veel mõtete plahvatuse ahlreaktsioon ja võime see praktikas realiseerida.

Mida kõige enam kunstis vihkad?

Maitsetust ja vormilõtvust.

Mida pead loomingu põhieelduseks?

Anne, töö, maailmavaade ja kool.

Kas oled oma õpilastega rahul?

Kõigiga? Oo, mis siis viga oleks... Käest käivad läbi paljud, jätkajad on üksikud.

Milles on põhjus?

Oh, vähene huvi tüki ja rolli siseilma vastu, vähene huvi näitekunsti maagia vastu. Tahetakse üllatada välisega ega mõisteta, et vapustatakse sisemisega. Ja latt asetatakse liiga madalale tahte ja eetika mõttes.

On see õpetatav?

Õpitav, aga mitte õpetatav, nagu üldse kunst.

Kas oled iseendaga rahul?

Mis mõttes?

On midagi, mida sa enda juures ei hinda?

On, aga ei ütle.

Aga mis aitab sind selle vastu võidelda?

Jooga.

Kellele võlgned tänu?

Vanematele, õpetajatele ja headele haldjatele.

Mõni ütleb: intuitsioon.

Tahad öelda, et haldjad on hoidnud?

Väga. Juba fakt ise, et sain viiekümne-aastaseks... Minu põlvkond, keda aeg ropsis nagu linu ja murdis nagu kuuenda augusti torm... Milline õpetus on jätnud kõige tugevama jälje?

Oluline sünnib ikka nagu muuseum. Palusin oma õpetajal Knebelil kord ühe käsikirja läbi lugeda n-ö *flüchtlich*. «*Flüchtlich я не умею*,» vastas ta. Pärast vaatasin ennast uute silmadega. Aga vanemate poolt — meest sõnast, härga sarvest.

Kolm sinu lemmikut?

Tamm, orel ja puravik. Hindan jõudu elus ja kunstis.

Millised on olnud kõige viljakamad aastad?

Saamise mõttes 1950—1955 Moskva GITIS-es, andmise mõttes 1965—1970 Noorsooteatris.

Kõige viljatumad?

1945—1950.

Miks?

Tiisikus ja muu...

Keda hindad Noorsooteatri päevist?

Laks, Küla, Tulvi. Ilma nendeta poleks seda teatrit olemas. Ta hõljub ju õhus. Palju teeneid on kunstinõukogul, Mikk Mikiveril, Iko Maranil, Aime Undil, Viive Ernesaksal, Helmi Tohvelmanil, lavameister Tõlbil, valgustusmeister Kopamehel, grimeerimis- ja õmblustehhil.

Aga näitlejad?

Mh, nemad ongi see teater. Erilise soojustega mõtlen vanematele näitlejatele, kes tulid, jäid ja teevad tööd. Noored on peaaegu juba tänane päev.

Kuidas vaatad Noorsooteatri tulevikule?

Mitte nii ebakindlalt kui enda tulevikule.

Mida pead Noorsooteatri saavutuseks?

Et tegime mõne aastaga uue teatri, mitte veel ühe teatri, et häda on sundinud leiutama uusi teid ja võimalusi teatrikunstis. Et lõime teatriinimeste voolavuse võimaluse. Et me pole mänginud etendusi vabas õhus (ma ei mõtle vabaõhuetendusi). Et tööime intelligenti Kalamajja, ja teatav kiht publikut ei hooli sellest teatrist.

1971. a. Eesti Raadio arhiiv



Näitleja loomingupsühholoogiline ankeet

(VALITUD KATKENDEID)



1. Mida annab teile esimene tutvumine näidendiga teie näitlejatöö jaoks?

Mikk Mikiver: Näitlejana mäletan, et esimene lugemine oli küll alati väga oluline. Pärast tuleb üks aeg, mil töö rolliga kujuneb analüüsiks, pelgalt ajutööks. Ristsõnamõistatuse või võrrandi, kõrgema matemaatika lahendamiseks. Ja kui siis ei ole esimesest lugemisest jäänud alateadvusse jälgi või teateid, võid paljalt mõistusliku analüüsiga nii puntrasse sattuda, et ei tule enam liha ja verd. Siis püüad meelde tuletada, et esimest korda kujutasin ju nii elavalt ette. Kas nüüd on «käärid» ainult seoses enda peal esitamisega või olen ka midagi unustanud? Äratõuge tuleb esimesest muljest.

Aarne Ühsküla: Esimene tutvumine annab vist ikka selle positiivse või

A. Zak — J. Kuznetsov, «Kaks värvi», lavakunstkateedri I lennu diplomilavastus, 1961. Fedka Lukašov — Mikk Mikiver, Sura Gorjajev — Aarne Ühsküla.

R. Kangro foto



negatiivse impulsi. Kas ta huvitab mind, kas ma tahan seda väga teha või vähem väga. «Virginia Woolfi» lugesin viis aastat enne, kui tegema hakkasin, ja ma ootasin, millal näidend ükskord lahti saab — et lubataks seda teha. Aga teisel juhul... noh, on ju niisuguseid asju, mida ei taha algul eriti, siis võib see suhe tegemise käigus muutuda.

5 3. Kas näidendi keele iseloom, selle musikaalsus ja rütmilisus mõjutavad teie näitlejatööd?

M.M.: Ilmselt mõjutavad. Kõige rohkem saab sellest aru omakeelse teksti puhul. Tõlge ei anna enamasti originaalkeele meloodiat. Kui «Pilvede värvides» vahepeal asendajana Isa mängisin — hämmastav, kui palju ma teksti juba peast teadsin! Mõned meloodiakatkendid olid terviklikust oopusest puudu, aga sisemine rütm ja meloodia oli meelde jäänud. See pole Kruusvallil argilause ega tavakõne sisestruktuur.

Kõige markantsemalt olen seda tajunud «Inimese ja revolutsiooni» Vana Andresena. Kuju polnudki muule ehitada: tühi lava, monoloog tühjas aegruumis. Ainus konstruktsioon, millele tugineda saad, on selle teksti mõttekonstruktsioon. Kogu olustik, kuju olemine ja mõttelaad on kirjas ka rütmis ja meloodias, mitte üksnes sõnade tähenduses. Ainult selle kaudu sündiski.

4. Kuidas suhtute (osa ettevalmistamise esimesel etapil) proovide tegemisse oma, improviseeritud tekstiga (autori mõtte piirides), järkjärgulise üleminekuga autoritekstile? Juhul, kui olete sellist tööviisi proovinud — kas muutub midagi täpsele autoritekstile üle minnes?

M.M.: Olen ise proovinud ja kõrvalt lavastajana jälginud. Pole ei näitlejana ega lavastajana seadnud endale ega teistele ülesandeks järkjärgulist autoritekstile üleminekut. (Etüüdid on midagi muud — sündmuste tagamaade avardamiseks 10-sekundine löik pikemalt lahti mängida.) Pole mõtet pikalt harjutada asja, mis niikuinii kuulub ära-

heitmisele (improviseeritud tekst). Olen ise läinud võimalikult kiiresti üle autoritekstile ja märganud, et näitlejad, kes seda minu proovides üsna kiiresti teevad, on tagajärjekad, neil hakkab varem laval parem olla. (Oma «aga» on tänapäevaste tõkelugudega, kus tõlget kõneldavaks täpsustades tuleb õigeid asendussõnu otsida.) Austusväärse teksti puhul on «oma sõnad» ainult väga alguse asi. Tekst hakkab ju toetama.

A.Ü: Minu meelest peab alguses ikkagi rohkem improviseerima. Mul on see häda, et tekst jääb küllaltki ruttu meelde ja seetõttu ma püüan spetsiaalselt alguses mitte päriselt autori teksti rääkida. Ja kui niisugune periood on näiteks vahele jäänud, mõjutab see isegi negatiivselt: midagi on väga puudu. Siis hakkad etenduste käigus ettevaatlikult proovima... Viimastest asjadest näiteks «Reameestes», kus ma pidin kiiresti, praktiliselt ühe prooviga asendajana sisse minema, teksti pähe õppima — seal ma küll natuke improviseerin, et ta ei oleks lausa pähe õpitud. Aga kui proovidest rääkida — hiljem läheb täpsemaks; roll läheb täpsemaks, püüad siis ka teksti täpsemaks saada. Kui teksti ajad täpsemaks, siis on pärast ka roll täpsem.

5. Kas te osa ette valmistades huvitute peamiselt rollist endast või kogu näidendist? Kas muutub selles suhtes midagi töö eri etappidel?

A.Ü: Eks esimene asi, mis tutvudes huvitab, on ikka roll, aga millalgi vahepeal (mitte kohe) on ka see periood, kus hakkad tervest näidendist huvituma. Üks näide, mis mul meelde tuleb, on seoses «Nelja aastaajaga». Ta on kaunis keeruline, ja kord ma tundsin, et midagi on puudu. Ma ei teadnud, mis asi see on, tuli mõte, et kas ma tean ikka täpselt tervet seda lugu, tervet tükki. Oli vist parajasti niisugune juhus, et pidi tulema vaatama keegi kusagilt väljastpoolt, ja ma mõtlesin, et kui peaksin talle nüüd enne etendust ära jutustama terve tüki vene keeles, kas ma oskaksin. Aga seda juhust ei tulnud ja ma jutustasin ta iseendale vene keeles läbi, püüdsin ära jutustada peamise, mis seal sünnib. Ja siis oli äkki kõik kuidagi hästi selge. See ei olnud küll enam prooviperioodil, vaid juba etenduste ajal, millalgi päris

alguses. Aga proovis võiks vist nii isegi teha... Ma olen teinekord mõelnud, et proovi ajal püüan jutustada mõnes teises keeles... nähtavasti siis vene keeles. Lihtsalt on oluline, et sa kogu näidendit jagad, tunnetad. Võõrkeeles oled napim, ökonoomsem.

8. Kas on juhtunud, et lavakuju loomisel lähtute konkreetsest, reaalsest isikust, keda elus tunnete? Ja millisel määral valitud eeskujudeid seob?

M.M: Ei ole seda näitlejana kordagi teinud, arvan, et see oleks rohkem sidunud kui aidanud. Ei saa ju näiteks «Antigone» Kreonist teha ühtki tänapäevast ülemust — see oleks kaju maldamine. Konflikt on ägedam ja absurdsem nii, nagu ta näidendis on.

A.Ü.: Ei, mina vist konkreetset isikut küll ei ole ette võtnud. Nojah, ma olen vahel näitlejaid matkinud, aga see on teine asi. Ma olen küll ses mõttes patune, et olen proovinud Eskola moodi mängida... Eskolat ma ei ole tegelikult kunagi avalikult nii-öelda esitanud, aga näitemängus olen ta endale appi võtnud; ma mäletan Rakvere teatri ajast, kui seda mulle isegi öeldi: «Sa tegid täna väga Eskola moodi.» Aga ma teadsin, et ma seda tegin. Ma olin väga väsinud, sest meil olid hirmus pikad sõidud. Nii-võrd väsinud, et võtsin siis vanameistri lihtsalt appi, kartsin, et muidu läheb etendus täitsa lörri.

9. Kas tüüp, keda te peate hakkama kujutama, tekib teie kujutluses kohe, tema vahetu tunnetamise teel või jõuate temani ta ümber mõtiskledes ja teda kujundavate elementide kombinierimise teel?

M.M.: Mul on olnud vähe kokkupuutumist kujudega, keda võiks nimetada heas mõttes «tüübiks». See teatritegemise laad oli minu tulekul juba kadumas. Rollidel, mida on tulnud mängida, on sisemaailm, vaimne, emotsionaalne, intellektuaalne maailm nii valdavad olnud, et tüübiomadusi väljaspool tema mõtteharjumusi polnud aega ega tarvidust kujutada, see oleks peamiselt varjutanud. Mulle on vist omane askeetlus välises, püüan sisemaailmale pihta saada.

Jah, lõpus võib see väline ka kujuneda, tulla. Teatud perioodil võib

kõik olla mõtteliselt selge, aga võin seisma jääda, endal pole huvitav — sest nimelt välises karakteristikas on midagi puudu. Tavaliselt selgub, et need on kas käed või jalad, mida on vaja käivitada. Veršinini mõttemaailm pääses siis paisu tagant, kui jalad käivitusid. Visuaalses kehastuses ei ole ma alguses kordagi ühtegi oma kuju näinud. Üksikuid detaile ehk... algusest peale kujutasin visalt ette Andrese käsi. «Metspardi» Hjalmar Ekðali puhul teadsin, et sõrmed peaksid olema tunduvalt pikemad ja saledamad kui minul. Pärast ilmnas et vist... olidki! Või kellegi jalgu või peahoiakut. See saab kusagilt seestpoolt äratouke.

Olen Šapirolt küsinud, kas tema meelest (nii Veršinini kui ka Protassovi puhul) see inimene on sisemiselt nii kõrge tundlikkusega, et kui elu oleks läinud teisiti, oleks ta võinud mõne kunstiga tegelda? Abstraktne küsimus, aga siit hakkab ka väliselt midagi kangastuma, käed ja... (sain jaatava vastuse).

Olen unistanud ka sellisest rollist, kus ma saaksin täielikult peitu pugada, ennast eemale jätta, luua ühe karakteri täiesti teist moodi — kujutan ette, et see võiks olla täielik nauding.

L. Rahmanov. «Rahutu vanadus». Pärnu teater, 1970. Maria Lvovna — Olli Ungvere, Kuprijanov — Aarne Üskküla.

V. Vahi foto



A.Ü.: Kuidas kunagi vist. Suurem osa, mulle tundub, tekib mõtiskledes, unistades, eriti kui roll meeldib, tahaks nagu kuidagi kombineerida ja mõelda talle. Aga on ka juhtunud, et mõni roll on tulnud kohe: madrus Kuprijanov «Rahutus vanaduses» oli algusest peale kuidagi olemas. Ma nii hästi nägin teda. Aga suurem osa valmivad ikka niiviisi, nagu Hmeljov olevat töötanud — tugi-toolis. Vaat see istub mulle rohkem. Mõttes ma kujutan ja näen teda tegutsemas, liikumas ja elamas.

11. Kas te rolli ettevalmistamisel märkate momenti, millest alates osa teis tegelikult elama hakkab?

M. M.: Mitte alati. Mõnikord ei oska järelanalüüsi teha, millal miski juhtus. See on nii kummaline, teinekord arvad juba, et elu tuli sisse... aga — selles mõttes on hea lavastaja vajalik. On nimelt olemas nn etüüdlikud lahendused, mille pealt võiks koostada teatud tüüpsituatsioonide, tüüpiliste lahenduste käsi-raamatu. Olen märganud seda teed läbi tegevat nii ennast kui teisi: situatsiooni ja sündmust tajume hästi, ja läbi oma tundlikkuse, mis äratas emotsionaalses mälus mingid impulsid, lahendame situatsiooni üsna mõjuvalt. Mida sa proovis ikka ootad, et vaid midagi sünniks! Ka hea näitleja võib sellesse klammerduda ja lavastaja võib selle läbi lasta. Paljud näitlejad siiski märkavad ise; väga hea lavastaja märkab kohe, et see on tüüpsituatsioon, millel puuduvad individuaalsed parameetrid. Tundub, nagu võikski kuju nii elama hakata, aga tark lavastaja korrigeerib kohe ja siis otsite koos juba sellele kujule omast eelnevalt leitud üldise põhjal. Pärast sellist protsessi olen tundnud, et tõesti hakkab elama!

Jooksin «Kolme õe» proovis, Veršinini ja Maša lahkumissstseenis, peaaegu Ita põse küljest ära. (Sellele stseenile me ei julgenud kaua läheneda.) Siis oli hulk aega vaikus, ainult Ita hoidis põsest kinni ja oigas, kõik olid näost ära, aga miski sündis! Šapiro ütles, et jõle mõjuv, aga see ei ole Veršinini. Kuid selle pealt tuli lõpuks see talitsetud ja napp lahendus. Enne tormasin proovisaali ühest otsast teise, aga lõpuks jäi see närvinöksak, sammuks tõstetud jalg, poolpööre.

Mäletan ka, kuidas minust lahkus elus kaju. «Fiesco» viimane proov Pansoga. Juunis oli poolküpse läbimäng, see on kasulik (teen nüüd samuti). See oli mahlane, kõik ihumahlad liikusid. Sügisel aga läksime lavale, dekoratsioonide ja kostüümide järkjärgulise valmissaamisega lahkus ka roll. Tagasi ei tulnudki. Tegin meeleheitliku katse tagasi tuua. Palusin aina kordamist (muidu ei armasta nii teha, võtab teiste prooviaja ära). Panso lasi teha, läks kaks tundi, proovisin aina pöördumist rahva poole, iga kord erinevalt, aga enam ei tulnud. Siinamaani ei oska öelda, milles asi oli. Proovisaalis oli elus, löikus tänase päevaga. Aga laval läks paljugi ilutsemiseks, eksponeerimiseks — kus seisad, kuidas seisad... Kui märkasid, et roll lahkub, oli hilja. Oudsel põnev on see teema — proovisaalist lavale minek. Aga see on eraldi teema.

12. Kas teie praktikas on olnud juhust, kus roll hakkab elama üksiku sõna või välise tõuke mõjul?

M. M.: Protassovi puhul («Elav laip») andis mingi tõuke sõna «воля», lõputu priius. See tegi nagu kogu tunnetuse kosmilisemaks. Viis üle hierarhiiliste, konkreetset — ajalooliste — käitumisnormide; üle rämpase võõrastemaja jms — sellest nagu kõrgemale. Tüki mõistmiseks: kui kunagi peaks tegema Peer Gynti, siis on vist võti (Ibseni võti!) seal, kus ta karjatab: «Mu riik... pool riiki hobuse eest!» Olematust asjast tingib ka poole maha!

Väline tõuge: ma ei teadnud, et Lopahhinis on võimalik selline rütmiline eneseväljendus. Seda tantsu ei «seadnud» mitte keegi, mina ka ei teadnud, et ta tuleb. Sapiro: «Võiksid tantsida.» Seisin, tõstsin õlad, ja siis läks. Pärast see laienes kogu rollile.

A. Ü.: Ma mäletan «Kretšinski pulma» esimestel aastatel; kui umbes 40 etendust oli mängitud, tekkis mul mingi «Heureka!» Tuli üks niisugune hetk, kus äkki löikas, väga oluline stseen sai selgeks. Umbes 40. etendusel! Aga mis selle tõuke andis, seda ma enam ei mäleta. Tegelikult mulle tundub, et kas ma märkangi seda momenti, mil ta ükskord elama hakkab. Kui märkan, hakkab kurnis hilja, etendustel. Proovide ajal ei hakkagi päriselt. Teda peab enne ikka

sisse mängima ja alles seejärel hakkad märkama, et nüüd juba on enam-vähem sennapoole.

17. Kas te osa ettevalmistusperioodil fantaseerite endale näidendiväliseid tingimusi ja sündmusi teie poolt kujutatava isiku elus?

M. M.: Mulle on prooviperiood etendusest õnnestatum aeg. Ei, ma pean enne komistama millelegi niisugusele, mis sunnib mind otsima lisateateid — et ma vajan neid. Nagu Panso ütles: kuidas Hamlet lipsu ostab. Kujutate ette, on naljakas, ajab naerma, ja ongi käes. Kui asetad kaju teise situatsiooni, saad aru, et ka see on näidendis juba ära öeldud! Ma ainult ei teadvustanud varem, nüüd tegin käigu ära ja sain vastuse, mis on näidendis kirjas.

A. Ü.: Jah, seda küll, see toimubki seal toolis. Ma panen ta tihtipeale teistesse olukordadesse. Jah, sedagi olen ma teinud, vahel isegi endale märkamatult, kas tänaval või kuskil mujal: ma lähen, mu mõtted on rolli juures, ja äkki tunnen: nüüd ma vist tegin midagi imelikku, ega keegi ometi ei näinud? Kui on karakterrolliga tegemist, siis vist püüan tema moodi astuda või mõtlen: kui ma oleksin praegu rollis

A. H. Tammsaare — V. Panso — M.-L. Küla, «Inimene ja revolutsioon». Noorsooteater, 1970. Vargamäe Andres — Mikk Mihiver.

H. Saarne foto



ja läheksin trolli peale jne. Fantaseerin küll igasuguseid olukordi.

18. Kas lähtute rolli välise kuju loomisel vahetult oma välistest eeldustest või otsite moodusi enda kohandamiseks rolli ideaalkujule, nagu see teie arvates peaks olema?

M.M.: Ma võin ju näha ideaalkuju, aga kui mõtlen — plastika muutub ja toetab. Viimastes töodes lähtusin täiesti selgelt ikka iseendast, et liikuma saada. Ei saa muuta seda, mis on ... Kõik, mis ei ole minulik, on siiski ebaharilik. Looming nõuab väga normaalseid lähtetingimusi. Hiljem võib jõuda muude asjadeni — nihutada ennast füüsilise vabaduse tundelt ära, leida teise vabaduse, teise plastika. Aga et siseelu valanduks, tuleb võimalikult pingevabast asendist lähtuda (ka seda annab otsida!). Elus on meil oma harjumused, liigsed pinged. Näitleja töö ja treening selles ongi, ega ta ei pruugi igapäevases elus vabaks saada, kasutab ikka kümnet lihasgruppi rohkem, kui tegelikult vaja oleks; aga ta peab ennast nii palju tundma õppima, et oskab proovis need pinged ära kaotada, pingevaba alguspunkti leida.

A.Ü.: Alustama peab ikkagi päris oma eeldustest, ega suurt ei muuda. Aga otsid midagi küll, et kohandada. Kunagi rääkis Tooming Tartus väga ilusti oma ja

A. Suhhovo-Kobõlin. «Kretšinski pulm». Rakvere teater, 1962. Kretšinski — Aarne Ühsküla.



võõraste lõimede kudumisest, kuidas oma lõimi hävitad, neid teisi lõimi lisad ja kokku põimid. Midagi niisugust ta tegelikult ongi.

20. Kas te mõtlete oma žesti ja miimika ettevalmistusperioodil läbi või sünnivad need teil vahenditult?

M. M.: Ei mõtle läbi. Paljudele näitlejatele pole lavastajal vaja sellele viidata — andekus tähendab ka andekat keha ja alateadvust. On mõiste, mille vanad hiinlased omistasid kultuurile: minimaalne eksistentsiks vajaliku ruumi (nii vaimse kui füüsilise) hõivamine. A. Eskola hämmastavalt plastilised lahendused — olen mitmel juures olnud — sündisid ise. Näiteks Mauruse ekstsentrilisus. Aga seda harali sõrmedega silme ees vehkimist (Panso nõudis!) tegi visalt, sest see oli Tammsaarel juba kirjeldatud! Teine näitleja oleks just sellest kinni haaranud. H. Mandrit aitavad väga mõned etteantud asjad (kui ainult oleks alati anda!) — peahoiakud, käed, asendid. Temale võib usaldada, ta võtab näidatu käiku ainuomaset sellele kujule ja kontekstile, ja see on ka kultuur.

A.Ü.: Mina küll midagi läbi ei mõtle. Miimika — ma ei teagi, mis see on. Kuidas ma seda läbi mõtlen? Noh, žestid veel. Mitte ka sel ajal, kui istun ja mõtlen, vaid proovis. Võtame kas või niisuguse rolli nagu Freiberg «Paunveres», seal ma midagi püüan teha. Kodus ma seda küll ei harjuta ... Need asjad mind ei huvita. Kui teatrisse tulen ja proovi teeme, siis võib-olla proovin läbi, kuidas ta seal käib või žestikuleerib. Aga see tuleb enamasti ikka koos kõige muu, sisemisega. Uhte asja ma mäletan, mis Sapiro mulle ütles «Virginia Woolfi» esimestes proovides: et jalad on passiivsed. Ja siis ma läksin koju seda mõtlema, et nojah ... Aga pärast unustasin ära ja kõik oli korras. See kõik sünnib kuidagi impulsiivselt, vastavalt sellele, mis stseeni sees toimub.

21. Kas te kuuldate oma kõnet: ettevalmistusperioodil, etenduse ajal?

M.M.: Etenduse ajal küll. Mitte iga kord, aga näiteks 20. etendusel kuuled äkki oma lauset ja saad aru, et seal on ju tegelikult see mõte sees! Teed korrektiivi ja järgmine kord enam ei kuule.

A.Ü.: Kui on niisugune roll, kus ma teen mingit erilist häält, siis võib-olla kuulan, muidu vist küll eriti ei kuula oma kõnet. «Päikesepoistes» siiski kuulan, kuidas ma teen, ja vahel tundub, et liiga «hääle tegemine» see ongi. «Lövi talvel» käib mulle ka mõnikord närvidele: etendustel mõtlen, miks ma küll niisugust häält pean tegema?

22. *Kas te proovide käigus fikseerite teksti andmisel mingid kindlad intonatsioonilised pidepunktid, mida te hiljem rolli lavalises elus enam kuigi oluliselt ei varieeri?*

M.M.: Fikseerib mingi sisekõrv ja üldine enesetunne nii teiste kui enda puhul. Mõnel juhul saan paari esimese repliigi pealt öelda, kas tuleb hea etendus või mitte.

A.Ü.: Vaat niisuguseid asju küll ei ole. Proovi ajal kindlad pidepunktid? Need ikka varieeruvad. Ja etenduste käigus võivad olla isegi väga erinevad intonatsioonid.

28. *Millisel määral lavastaja teid aitab või segab? Missugune, millist tüüpi lavastaja on teid kõige rohkem aidanud?*

M.M.: Põhimõtteliselt lavastaja aitab. See on sama, miks mõnikord kasutad peeglit. Ainult lavastajal ei jätku kõige jaoks aega. Ja kui kogu aeg peab peeglit jälgima, siis ei keskendu. Mida vähem ta endale tähelepanu nõuab, seda parem. Noorena (lavastades) küll aina sekkusin, kõige paremate kavatsustega. Nüüd lasen pikki löike läbi teha ega kipu korrigerima. Mõned asjad lähevad iseenesest paika. Üldiselt segab see, kes palju räägib. Šapiro või Panso ütlesid konkreetse märkuse paari sõnaga ära. Aga teine asi: nad võisid rääkida pikemalt ja huvitavalt mingit jumalikku analoogiat elust või mõnest teisest kunstiliigist — ja õigel hetkel rääkida!

Hea lavastaja annab mulle sellise tunde, et võin täiesti «vastutustundetult» proovi teha. Et mu kohutavate eksimuste üle ei hakata irvitama ja võimalikku avastuslikku ei lasta kaotsi minna. See ongi halb, kui pean iseenda lavastuses mängima.

A.Ü.: Noh, ta ikkagi põhiliselt aitab. Segab küll mõnikord ligne jutustamine, filosoferimine, kuna see ajab sega-

dusse: ma kaotan siis ära olulise, peamise. Milline lavastajatüüp mulle meeldib...? Ma ütlen alati — Šapiro, sest ta annab väga konkreetset oma soove ja plaane edasi. Kõik, mis ta rääkis või milliseid märkusi tegi, nagu tõukas mind konkreetset sinna, kuhu vaja — juhul, kui ma ise ei mõistnud. Pärast Šapiro oli järgmine vaimustus lavastajast «Vaikuse vallamajas».

30. *Kas te suudate oma soovi järgi esile kutsuda rolli jaoks vajaliku hingeseisundi?*

M.M.: Oleksin hirmus ülbe, kui ütleksin, et suudan iga kord ja 100%, aga püüan küll alati selle poole ja on olemas ka sellised minule teada olevad vahendid ning rituaalid.

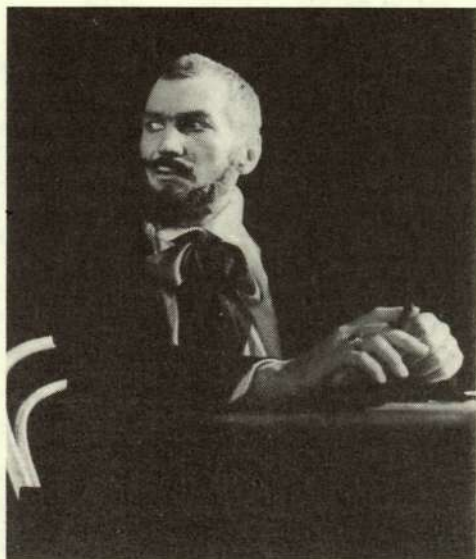
A.Ü.: See hingeseisund... see ikka on. Aga, noh, kas see, mis vaja? Ja mis asi on see hing? Ma ei tea, hingeseisund ei ole õige sõna...

31. *Kas teil on selleks tarvis eelnevalt häälestuda vastavasse meeleollu?*

A.Ü.: Vastavasse meeleollu häälestuda on ikka vaja. Mõnel, nagu räägitakse, võtab see palju aega. Mul ei ole pikka aega tarvis. Mind pigem väsitab, kui peaksin tulema varem. Teatud aeg muidugi. Mõnele rollile on vaja natuke rohkem aega — tulla ja olla. Aga

H. Ibsen, «Metspart», Noorsooteater, 1969. Hjalmar Ekdal — Mikk Mikiver.

H. Saarne foto



hiljem, kui on rohkem mängitud, saad ju vastava meeoleu juba rutem kätte. Häälestus muidugi peab olema, aga ei tohi ka üle häälestuda. Ma mäletan «Alarmi», mida me tegime kahekesi Reet Leissariga, see oli üks väikese saali tükk. Teine etendus, võimlesin ja häälestusin tükk aega... Esimene etendus oli olnud nagu hõre või kõhe... Pärnu teatris üldse üks esimesi rolle... Püüdsin siis teist korda paremini teha. Ja nii nässu läks see ülehäälestatud etendus minu arust. Üle pingutasin, olin valmis hoopis millekski muuks — kõrgust või kaugust hüppama... Seda ise kogemusega tunnetad, kui palju vaja on.

32. *Kas teil on mingeid võtteid, harjutusi, mis võimaldaksid esile kutsuda lavalisi emotsioone?*

M.M.: Ma püüan saavutada rahu ja avatuse. Ennast n-ö ära puhastada igapäevastest, segavatest asjadest. Kesken-duda. Puhtalt füüsilised harjutused, enamasti hingamisega seotud. Emotsioo-nide jaoks ei oska spetsiaalselt midagi soovitada. Mida e n n e saab teha, on see avatus — kanalid on lahti ja puhtad kõigile signaalidele, mis selles tihen-datud õhus on. Kontsentreerumine sel-lele, mis parajasti sünnib. Siis tulevad ka emotsioonid. Ja paljajalu olla mõni aeg...

34. *Kas olete märganud end etenduse päeval hommikust peale mingil mää-ral selleks isikuks muutuvat, keda te õhtul kujutate?*

M.M.: Nooremana küll. Ei saanud siis aru, miks etendus kehvalt läks. See vehkleja, poksija kaotab, kes eelmisel õhtul voodis lamades kõik vaimus läbi võtab. Olen olnud näiteks terve päeva üksinda kodus, paljajalu, mugavalt, loomulikult: kuulasin plaate, mida taht-sin, ja tundsin õhtul suurt naudingut Veršiniini mängimisest — ja ka teised pidasid just seda korda eriti heaks. Mida loomulikult, pingevabamalt oled, seda kindlamini saad selle kätte. Mida konk-reetsemalt rollile mõtled, seda rohkem kulutad asjata jõudu.

A. Ü.: Vaat, ei ole küll. Aga on olnud nii, et kui on näiteks mõni väga põnev etendus õhtul, huvitav roll, mõtled hom-mikust peale temale, kogu päeva jooksul. Tead, et õhtul tuleb mängida, mõtled, et

äkki on mõni stseenikene, mis ei ole veel päris hea, ja siis tuleb see hetk ka meelde, mõtled, kuidas ta täna välja kukub. Mõt-ted on seal, aga et ma otse häälestuk-sin või muutuksin selleks isikuks, seda nagu ei olegi võimalik...

38. *Millisel määral tunnete reaalsu-sena seda, mis laval teie ümber toimub?*

M.M.: Paar korda on nii olnud. See on ehmata, segadusehetk, kui äkki märkad, et tundus, nagu oleks nii olnudki. Siin on mingi psüühilise katkestusega tegemist, arvan, et see on väsimuse taga-järg. Normaalselt nõnda ei taju.

40. *Kas teil on tulnud mängida koo-milist või lõbusat osa ajal, mil olete ise mingi õnnetuse mõju all, ja kuidas see kajastus teie mängus ning peegel-dus publikul?*

M.M.: Isa matuse järgsel päeval tegin Tootsiga proovi. Olin natuke šokeeritud, et Panso kohe proovi tahtis. Ta ütles, et nii on kõige parem, töö aitab. Arvan, et see oli hea proov. See puudutas mind, olin tundlik, avatud. See ongi eeldus.

41. *Kas olete oma mängus etenduse juhuslikkusi (äpardused, eksitused jne) ära kasutanud?*

M.M.: Ei mäleta. Neid on olnud, aga ei mäleta, et oleksin teinud midagi huvi-tavat. Tuleb välkkiirelt ületada. Juhu-seid püüad, mitte teisitiminekuid.

A. Ü.: Muidugi. Need on isegi väga head asjad, mis ette tulevad. Eriti siis, kui tükki on juba palju järjest mängitud ja kipub mehaaniliseks minema. Kui meil Rakvere teatriga olid pikad ringreisid, kolm ringreisi järjest, ja kui polnud veel suurt asi tükk ka, siis lausa ootasid, et peaks midagi juhtuma, mis värskendab. Ja kui juhtubki, saab «apsud» kohe ära kasutatud. Siis tekib mingi põnev eluline hetk, kui püüad olukorrast välja pääseda ja etenduses mitte midagi ära rikkuda. Aga kui sellised asjad juhtuvad kole vara, kui lugu ei ole veel valmis, pea-proovides näiteks, siis nad natuke sega-vad, siis ei tahaks veel neid. Hiljem küll.

42. *Kas partneri tekstilised eksimused, ootamatud muutused misanstseeni-des, etteastele hilinemised jne võivad teie mängu häirida?*

M.M.: Sel hetkel küll, aga ühe lavale

hilinemise «Reameestes» jätsimegi hiljem sisse.

A.Ü.: Häirida? Nad mobiliseerivad. Sel juhul häirib muidugi, kui partner midagi olulist vahele jätab, aga selle saab isegi tagasi kombineerida. On ju juhtunud. Sa näed, et partner unustas ära, hakkad siis mängides talle märku andma. Tekib väga huvitav etüüdlik värk. Ja ta saab ise ka lõpuks aru, mis vahele jäi. Aga näiteks hilinemised... Jah, on mõningaid näitlejaid, kes kipuvad lavale hilinema, see on mind küll paar korda ärritanud.

43. Kas teil on tulnud juhusliku mälu-nõrkuse tõttu teksti improviseerida ja kuidas see kajastus teie lavalistes tundmustes?

M.M.: On küll. Ega suurem asi tunne ei olnud.

A.Ü.: Jah, on küll tulnud. Ja siis on sama nähtus. Jälle läheb asi põnevaks. Midagi katki küll ei ole kunagi jäänud ning edasi läheb hoopis teises toonis, kui on tavaline etendus. Isegi värsi improviseerid nii, et tulebki välja, läheb riimi. Olen ise juurde luuletanud: mul läks meelest ära või ütlesin sõnakese valesti — see oli «Tartuffe'is» —, ütlesin valesti ja edasi ruttu improviseerisin. Ja läks ilusti riimi. Ma olin ka ise ehmatanud ja imestunud, aga välja tuli, kuidagi kogemata.

46. Kas te vaheaegadel ja pärast etendust ei säilita tahtmatult teie poolt kujutatud isiku tooni ja hoiakut?

M.M.: Ise ei ole märganud. Ei tee vaheaegadel midagi, et säilitada. Pärast etendust olen küll üks viimaseid, kes pestud ja ümber riietatud saab — võib-olla isiklik laiskus. Selles pole midagi tahtlikku.

A.Ü.: Ei vist. Hoopis teine tunne on pärast etendust. Kui on hea etendus, jääb mingi rõõmutunne, aga siis on see asi möödas ja mis ma enam sest kujust... Aga teine tunne on küll.

47. Kas te kohe pärast lavalt lahkumist saate tagasi oma tavalise oleku?

M.M.: Ega ilmselt ei saa. Võib ju midagi teha teadlikult, kas või vigurit, aga kohe ei muutu.

A.Ü.: Arvan küll, et saan kohe tagasi oma tavalise oleku.

49. Kas teie mängu analüüs teatri-retsensioonides või aruteludes on teid aidanud? Kas olete saanud sealt oma esinemiste kohta kasulikke näpunäiteid? Kas olete oma esituses selliste näpunäidete mõjul muutusi teinud?

M.M.: Ei tea... Meie kriitika ei kirjuta peaaegu kunagi sellest, mis on sinu näitlejamaterjalis sinuga kaasas käiv puudus, millest peaks lahti saama. See teeb ka lavastajatöö raskeks, vastavate märkuste tegemise näitlejale. Kriitika on avalik ja kiitjaid leidub igaühel alati.

A.Ü.: Ma ei tea. Kriitika mõju? — Ei mingit. Minule küll... Publiku vastukajad? Muidugi, ma kuulen vahel arvamusi, aga nad ei ole nii väga mõjutavad. Mulle on kõige olulisem režissööri arvamus. Tema ütleb, kuidas peab tegema. Ma võin isegi temaga mitte nõus olla, aga ta on ikkagi selle nii mõelnud ja kui ma olen nõustunud nii mängima, siis las tema pärast ka ütleb. Kriitikud on minu meelest oma enamuses «egaüks esi omale pisuhännä tennu». Tobro oli huvitav kriitik, kelle artikleid lugesin ka siis, kui ma tükki ei olnud näinud. Teisi siis ei taha lugeda, kui ise näinud ei ole. Aga et ma midagi oleksin muutnud või mingi konkreetse väga kasuliku näpunäite saanud — ei.

51. Kas teie isiklik suhtumine partnerisse mõjutab teie mängu?

A.Ü.: Ma suhtun üldiselt kõigisse hästi, aga sõnastaksin nii, et kui juhtub vahel mõni, kes ikka teatris seatempe kokku keerab, siis on mul raske temaga mängida... Ma püüan sellest üle saada, aga tunnen laval, et mul on paha talle otsa vaadata. Mul on piinlik — tema pärast on piinlik.

52. Kas teil võib tekkida partneriga näidendi käigus vajalik intiimne, süttav pinge, olenemata teie «eraelulisest» suhtumisest temasse? Kas on näitlejaid, kellega teil niisugust intiimset kontakti ei saa tekkida, ka kõige parema isikliku suhtumise juures?

A.Ü.: Võib küll. Ma ei tea, mis siin on mõeldud «eraelulise suhtumisena», aga ma võiksin nimetada, et praegu, viimasel ajal, on Leila Säälükuga lihtsalt imeline koos «Kõik aias» etendust teha. Harva mängime ka ja rõõm on temaga kokku saada. Ma suhtun temasse eraeluliselt ka 27

muidugi väga hästi, kas siin on mõeldud juhtumit, kui ma halvasti suhtuksin? Kas tõesti inimesed ei saa kontakti ka «parima isikliku suhtumise juures»? Ma arvan, et saavad ikka. Kuidas ei?

53. *Kas te peate vajalikuks lavalist läbielamist iga etenduse ajal (nagu pidas vajalikuks Salvini) või ainult ettevalmistusprotsessis (nagu arvas Coquelin)? Kui suur on teie meelest praktiliselt, igal jooksval etendusel, otsese läbielamise osa rollis ja millisel määral on tegemist omandatud rollijoonise reprodutseerimisega?*

M.M.: Kes ütleb, mis on läbielamiskunst, saab rubla. Kõigis eelnevates juttudes on vastus sees, et me ei lähe mitte ainult kordama, tehnilist sooritust tegema. Ikka püüad, et täna ja nüüd oleksid avatud. On etenduses hetki, mis on eeterlikumad, kannavad sind iseendest. On füüsilisi ülesandeid või tegevusi, mis peavadki olema sama mehaanilised kui igapäevases elus. Seda rohkem jõudu jääb oluliste asjade lahendamiseks.

A.Ü.: Vaat see on nüüd niisugune küsimus... Mina ei ole üldse oma meelest mingi läbielamisnäitleja. Ma ei oska aru saada, mis asi see läbielamine

on... Minu meelest on see kõik ikka mäng. Üks mäng, oma lusti ja reeglitega.

54. *Kas teie arvates on olemas erinevus lavaliste ja eluliste emotsioonide vahel ja milles see teie meelest peitub,*

M.M.: Nii nagu käo kukkumise ja F. Jüssi imitatsiooni vahel. (Jüssi kukkumise peale tuleb tegelik kägu kohale.)

Küsimus on selles, et elulised emotsioonid vallanduvad siis, kui vallanduvad — nende vastu võid vaid püüda võidelda. Laval oled teadlik. Väline ilming võib olla õudselt töepärane, aga emotsioon pole ehe, vaid esile kutsutud. Peab olema juhitav. Impulss on kokku lepitud, et nii juhtukski.

57. *Kas te võite vabal tahtel esile kutsuda pisaraid, kahvatust, hingamistakistusi?*

M.M.: Võin küll, see on tehnika asi.

A.Ü.: Vaat kui pead esile kutsuma pisaraid, ei suuda. Nad tulevad, kui on vaja. Aga ka mitte alati. Mul õieti ei ole niisuguseid kohti. Naistel võib-olla... Ma imestan, naistel tuleb küll see kohutavalt kähku. Kui me tegime filmi «Hukkunud Alpinisti» hotell» proove (Griša tahtis, et ma seal mängiksin), siis üks Valgevene näitlejanna — nagu hakkas pihta, nii pisarad lendasid ja pritsisid. Ma olin nii hämmastunud, ei olnud niisugust veel näinud. Kromanov

E. Albee, «Kes kardab Virginia Woolfi?». Pärnu teater, 1977. George — Aarne Ühsküla, Martha — Linda Rummo.

G. Vaidla foto



läks ka närviliseks ja ütles: «Bolno mnogo vodõ.» Kas suudan esile kutsuda kahvatust, hingamistakistust... Hingamist muuta on küll vaja. Hingamine annab mõnele stseenile väga palju juurde. Kuidas sa hingad, kas kiiresti või rahulikult, seda saad ju reguleerida. Tihti peale on see isegi juba proovis valmis mõeldud. Ma tean ette, et siin on vaja lihtsalt teistmoodi hingata, muidu ei tule see koht välja. Muidu tuleb stseen loid, kuigi on erutatud tekst... Mitte hingamistakistus, vaid teadlik hingamisrežiim... Aga khvatust, seda ma lihtsalt ei tea, ma ei näe ju ennast, võib-olla ma olen kahvatuks läinud.

58. Mis teie arvates avaldab vaatajale suuremat mõju: kas spontaanselt sündinud või meisterlikult esitatud elamus?

M.M.: Väga õhuke piir, raske vahet teha. Spontaanne, aga halvasti vormistatud ja kontrolli alt välja läinud võib halvemini mõjuda, tehniliselt meisterlik — võimsalt. Iialgi pole paljas tehnika. Oluline, et näitlejal käiks sisemine kell. Mõnele on see kohe alguses kaasa antud, hakkab aja jooksul täpsemini käima.

60. Kas juhtub mängu ajal, et osa teie mõtlemisvõimest on haaratud osast, aga samaaegselt olete võimeline

end kontrollima ja endale aru andma muljest, mida publikule avaldate?

M.M.: Kontrollin küll ennast, arvan teadvat, kui hästi või halvasti sel hetkel mängin, see kuulub asja juurde. Võid korrigeerida enne, kui publik jõuab reageerida. Seda ikka tajud, kas publik on sul käes või pole.

A.Ü.: Oli kord niisugune juhus, et ma mängisin «Valu» etendust ja samal ajal konstrueerisin mõttes pojale valmis ühe relee. Jah, oli niisugune etendus, see oli muidugi juba mitmekümnes. Ma ise ka imestasin, kui ma pärast etenduse lõppu koju läksin ja lihtsalt ta valmis tegin. See ei ole küll vastus küsimusele, kas ma annan endale aru muljest, mida ma publikule avaldan. See on teine asi. Aga ikkagi tähendab see sama probleemi: kuivõrd on mõtlemisvõime haaratud osast näiteks neljakümnendal etendusel. Ta on haaratud, aga mitte ainult...

62. Loetlege osi, mida peate õnnestunudateks.

63. Loetlege osi, mida kõige rohkem armastate.

64. Kas võiksite öelda, mis pärast neid osi armastate?

M.M.: «Inimene ja revolutsioon» — v a n a A n d r e s. Aga pikalt distant-silt tekib kahtlus, kas mul on õigus armastada seda rolli selles etenduses või armastan monoloogi, mida olen hiljem ka eraldi lugenud ja saanud sellest naudingu? Õnnestumine on hiljem ehk suurem

A. Tšehhov, «Kolm öde». TRA Draamateater, 1973. Versiin — Mikk Mikiver.

G. Vaidla foto

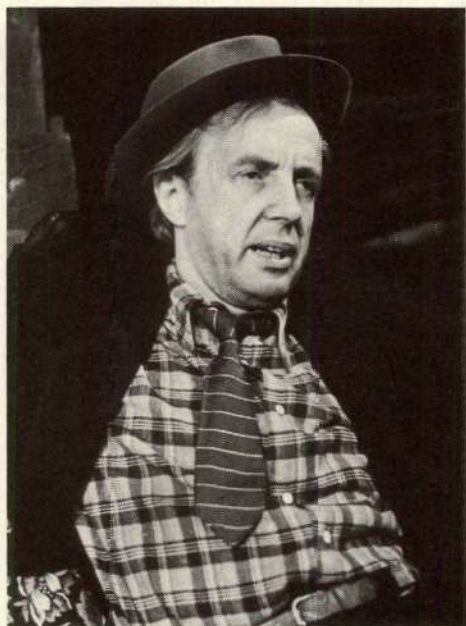


olnud, kui etenduse mängimise ajal. Isiklik kogemus on täienenud, jne.

«Kirsiaia» Lopahhin — sellepärast, et seal oli üks hetk, mis minule kulda maksab, sisetunde ja füüsilise olemise täielik sünkroonsus — see tants. Ja tagantjärele ei oska öelda, kuidas ta sündis. Päeviti tegin «Pikk päevatee kaob öösse» proove Draamateatris, õhtuti-öösiti — Lopahhin Noorsooteatris. Minu eluteel ainus roll, mis jäi nagu ära mängimata, midagi jäi pooleli, ta oleks edasi liikunud. Kui näiteks «Kolme öde» uuesti mängisime, avanes palju uut. Veršinin on keeruline asi. 3. versioon, 3. uuestitegemine kuulub siia. Aga kui 2. ja 3. ei oleks olnud, oleks kuulunud ehk esimene!

A.Ü.: «Virginia Woolfi» ongi ainuke õnnestunud osa, enam-vähem. Ma ei oska neid teisi hinnata. Vahel on mõni väike roll mulle väga meeldinud, aga suured rollid — ikka pole miski päris õnnestunud. Ju ma siis seda «Woolfi» ka kõige rohkem armastan. Ja mispärast? Vaat seepärast, et seal oli mitu head kokkusaatumist. Albee on väga hea dramaturg. Tema kohta öeldakse, et tal on absoluutne kuulmine dialoogi peale. Ja kui siis on veel nii hea režissöör... «Virginia Woolf» harjutas taset ära tundma, vahet S. Delaney, «Armunud lövi». Pärnu teater, 1970. Frank — Aarne Ühsküla.

V. Vahi foto



tegema, pärast ei ole nagu juhtunud midagi õnnestunut. Eriti viimasel ajal kipub kõik minema aina kehvemaks kätte.

67. Kas te tunnete rohkem rahuldust osadest, mis on tüübilt teile sümpaatseid ja mille karakter on sarnane teie omaga või vastupidi, on teile meeldivam kujutada endale vastandlikke isikuid?

M.M.: Ei kehti see küsimus. Peale kõige muu: teatris õpid sa iseennast tundma. Saad aru, et sa isegi ei tea ju oma võimalusi ja (ka elulist) potentsiaali. Kui oled Richardit võimeline mängima nii, et ta veenab, on sinus järelikult olemas ka mingi selline potentsiaal. Ei saa sundida inimest tegema seda, milleks ta võimeline ei ole. Elu pakub meile suhteliselt piiratud lahendamist nõudvaid situatsioone. Näitemängu situatsioonid nõuavad mõttelist äraproovimist, ei saa rolli mängida, kui sa teda ei mõista. Arvame tavaliselt endast ikka paremini, kui oleme. Kui temperamendi tüüp on teine — ei saa seda rolli hästi mängida.

A.Ü.: Arvan, et rohkem neist, mis on erinevad või vastandlikud. On antud ka niisuguseid rolle, kus põhiliselt peab iseennast mängima — see ei paku nagu mingit huvi. Püüad ta sel juhul viia kuskile teise kanti. Mitte just päris vastandini, aga et erineks minust.

68. Kas te osa korduvalt esitades mängite seda alati ühtemoodi?

A.Ü.: Ei, ei mängi ühtemoodi. Kui on väärttekst, Tammsaare või Tšehhov — midagi niisugust, mis on ka tõlkena lõplikult kinnistatud, siis püüan teksti mitte muuta. Näiteks Albee'l on väga oluline «Ah?», «Mida?» — vaat niisugused asjad on seal vahel, millest näitlejad tihtipeale ei saanud aru, kui me tegime seda lugu. Aga mingi «Ah!» või «Kuidas?» Albee'l on nii õudselt täpsed, teisiti ei saagi olla. Kuid ühtemoodi ei tahaks siiski mängida, püüad ikkagi improviseerida teatud piirides. Muidu tunned, et eile ma juba mängisin niiviisi, ma olen juba neli päeva niiviisi mänginud, reisil tunned seda eriti. Ma olen ka teiste näitlejate juures tähele pannud, et juba kolmandal või neljandal päeval hakkavad tekkima väi-

kesed muudatused. Siiski neis piirides, mida see lavastus võimaldab.

69. *Kas teie mängule mõjub teatri (hoone või kollektiivi) vahetumine, kas tunnetate erinevusi oma loomingu- lises lavalises enesetundes teatri vahetumisest tingitult?*

A.Ü.: See on aegade jooksul muutunud. Kartsin väga üleminekut Pärnu teatrisse, kuna tundsin, et ma väga pikkamööda harjun. Rakvere teater oli mulle juba nii omane, ja nüüd ma pidin minema hoopis võõraste, tundmatusse kohta. Kohanesingi Pärnus kaunis aeglaselt. Aga hiljem, nüüd... nüüd on kõik teatrid mulle nii palju juba ette tuttavad ja inimesed on tuttavaks saanud (töökord ma ei tundnud ka Pärnu teatrist paljusid), et ükskõik, kuhu ma ka lähen, ma olen nii mitmes teatris mänginud, et see enam ei mõjuta. Aga maja või lava muutus, jah, see on üks huvitav asi... Kui käisime Saksamaal, tuli see kelle- gagi jutuks, et näed, oled võõras kohas — võõras maja ja võõras linn, aga nagu lavale lähed, on see kohe midagi o m a, sest lava on igal pool ühtemoodi. Noh, suurem-väiksem, stanged ühtemoodi- teistmoodi, aga see on niivõrd kodune

O. Luts — V. Panso. «Kevade». Noorsooteater, 1969. Esiplaanil Toots — Mikk Mikiver.

G. Vaidla foto

asi... Kui lähed sealt lavalt välja, jah, garderoobid on teisiti, on võõrad. Aga seda rutem lavale lähed... Kui näiteks olime Soomes, seal ka — lähed ruttu lavale, see on üks omane koht. Kõik need värgid on ju tavaliselt sarnased, ikka aksid, horisondid... Võõras kohas on kõige kindlam tunne, kui lähed lavale.

70. *Kas te märkate sagedasti mängi- tavas rollis momenti, millal esitamise värskus hakkab kaduma? Kas võik- site enam või vähem täpselt anda selle etenduse arvu? Kas teete midagi, et sellest vabaneda?*

M.M.: Mõni lavastus püsib kaua värskel, ise seestpoolt hoiame, noored vaatavad vanemate poole — näiteks «Reamehed». Keskpärane või halb lavastus — seal ei aita mingi muutus. Enesetundele võib ju mõjuda, aga ega ta paremaks või elavamaks lähe. Hea eten- duse puhul kuuled ja avastad äkki ikka veel endale uusi asju.

A.Ü.: Jah, näiteks Kaie Mihkelsoniga tabasime ära, millal tuleb «Aastajaad» lõpetada. Ma ei tea, palju me olime mänginud: 130 või 140 korda, kui rää- kisime omavahel, et me ei taha enam. Tundsiime, et enam ei ole värskust. See oli Petersonil väga täpselt lavale pandud etendus, seal ei saanud lahtiselt impro- viseerida. Töö oli filigraanselt tehtud



ja vaat siis ei või lõrtsida. Juba kui me 100. korda mängisime ja Lembit tuli etendusele, siis istusime pärast ja arutasime, et hakkab nagu käest ära minema, mis nüüd teha. Ja Lembit ütles, et, noh, lõpetage ära. Lembit Lembituks, me püüdsime siiski veel edasi mängida, aga juba tundsiime ka, et enam ei saa, ja hakkasime mõlemad Kaiega teatritele peale käima, et kas nüüd ehk aitab juba. Ja nii ta jäigi.

72. Kas teie repertuaaris on olnud rolle, mida olete mänginud erilise poliitilise, sotsiaalse, rahvusliku või rahvavalgustajaliku «hasardiga»?

Kui jaa, siis millised? Kas tunnete vajadust selliseid rolle mängida, kas teate mõnd seda laadi rolli nimetada, mida just praegu mängida tahaksite?

M.M.: Mänginud ei ole. Lavastanud küll. Aga igas rollis on ka midagi olnud. Veršinin, Protassov — ikka kõneleb klassika tänapäeva. Ja saad midagi välja öelda, mida artikli või kõne kujul ei oleks saanud. Protassovi igavesed probleemid. Mingi nauding — ei oska meenutada, mis see oli, vahest oma rahvuse äratundmine selles mõtlemistüübis, paindumatuses, bernhardriiveslikus hulluses — oli Andres. Ei olnud küll mingit konkreetset teadet. See, mida tahaks öelda «Pilvede värvid», on nii

lihtne ja nii keeruline, et ei tea, kas teistele kohale jõuab. Võib tulla jälle keerulisi aegu, on maa ja rahvas, ja valiku tegemisel võib n ü d hakata olulist mõju avaldama see, et meie entsüklopeediad ei narmenda. Seal oli loomulik põllumehe elutarkus ja ometi mees, kes oli jõudnud entsüklopeedia narmasteks lugeda ja tundis piinlikkust, et pole ikka veel jõudnud kogu oma põllurühmamises seda uuesti kõita. Oudselts haavab ülbust nende juures, kes arvavad, et TTR-i sisse sündinud on paremad, kui eelkäijad. Individuaalne oskus ja nutikus — need kvaliteedid olid siis kõrgemad kui meil praegu.

74. Arvatakse, et näitlejakutse võimaldab inimesel palju elusid ja erinevaid saatusi läbi elada, rohkem kogeda kui teised elukutsed. Kas peate seda õigeaks? Milles seisab teie jaoks näitlejakutse peamine võlu?

M.M.: Ei, teiste elude läbielamine on niipalju huvitav, kui mind ennast tundma õpetab. Täiustamise töö, mida muidu peaks vabal ajal tegema. Üks võlu on see, et kui maailm okkaliseks muutub,

A. Wesker, «Neli aastaga». Noorsooteater, 1980. Adam — Arne Üksküla, Beatrice — Kaie Mihkelson.

H. Saarne foto



saad siia tulla. Siin on omaette maailm, ole siis lavastaja või näitleja — kui aga midagi tõelist tekkima hakkab.

A.Ü.: Jah, ma niiviisi mõtlesingi kunagi, nagu siin on kirjutatud — palju elukutseid, erinevaid saatusi läbi elada, üks ta nii vist on, aga vist mitte rohkem kogeda... Ega ma seda elukutset ikkagi ei koge. Kui ma vedurijuhti mängin, ma ei juhi ju kunagi laval vedurit. Filmis veel võib juhtuda, et ma pean vedurijuhtimise ära õppima. Aga teatri peamine võlu on ikka selles mängus, et ma olen nagu p e a a e g u teine inimene. Ma kujutan ette seda teist elu. Jah, mis on see mäng? Kui Kaarin Raid tegi «Kolme põrsakest ja head hunti», olid ta assistendid Ott Normet ja Leho Mägedi. Ott oli nelja-aastane ja Leho oli vist kolmene või ligi neljane, assistendid olid pärast kirjas isegi kavalehel. Ja milles see seisnes? Nad tegid koos näitlejatega etüüde. See Leho oli fantast, Ott oli nagu rikutum, artistlikum, aga Leho — see oli fantastiline, mis ta tegi. Ma ukse vahelt piilusin. Ta nii uskus kõike seda! Kaarin viskas kõie maha: «See on madu!» Ta läks näost valgeks, hakkas värisema. Ta uskus, et see on

päris... Aga see oli talle ju mäng, selle nimel tasus kahvatuda ja värisema hakata, et seal on madu. Ja nad võtsid kõike nii tõsiselt, et sellest oleks võinud kolme varjatud kaameraga saada ühe hiilgava õppefilmi. Vaat see oli mäng! Ja see mängu ehtsus ongi kõige suurem võlu. Kui sa mängid ehtsalt!

75. Kas teile tundub, et näitlejana saate avada (ära kasutada) seda hingejõudu, neid peidetud psüühilisi varusid, mida te igapäevases elus tavaliselt ei kasuta?

M.M.: Aeg-ajalt saab. Kõik oleneb juhustest, aeg-ajalt on neid vähe, lähed nagu katki, veel peaks olema mingi teine väljakisendamise vorm.

79. Kas teie jaoks on põhimõttelist vahet (peale tehniliste üksikasjade) esinemisel teatris, filmis, televisioonis, raadios või mängitakse igal pool põhiliselt ühtemoodi?

A.Ü.: Filmis ei tahaks ma üldse mängida ja mängin ainult sellepärast, et ma olen eesti kultuuri osa ja ma p e a n, kui mind kutsutakse, palutakse... Aga minu jaoks on see väga ebahuvitav töö. Ja ma imetlen neid, kes teevad hästi. Võib-olla pole mul lihtsalt selle peale eeldusi või annet. Noh, vahel tahaksin proovida küll, aga ma juba tean, mida see töö endast kujutab — see on niivõrd

A. Tšehhov, «Kirsiaed». TRA Draamateater, 1971. Lopahhin — Mikk Mikiver, Ranevskaja — Linda Rummo.

H. Saarne foto



aega raiskav. Televisioon on teine asi. Ta erineb teatrist, seal võib täitsa intiimselt mängida, mida vahel isegi tahaks ja mispärast väikeses saalis meeldib mõnikord mängida. Näiteks «Neljas aasta-ajas» olid hoopis teised vahendid. Suurel laval pead ikka kuskil kasutama vahendeid, mis jõuaksid saali, aga seal jõuab kõik enam-vähem nagu omas toas. Ka televisioonis saad väga intiimsete vahenditega hakkama. Ma ei usu, et ma kogu aeg tahaksin televisioonis mängida, vahepeal on kiusatus ikka ka neid suure teatri vahendeid kasutada. Aga televisioonis võib teha küll, eriti nüüd, kus on montaaživõimalus. Alguses, kui telerevastusi tehti nii, et pidid otsast lõpuni mängima, ja kui nässu läks, siis jälle otsast peale, siis see tehniline puudus häiris. Aga praegu, suurte juppide kaupa, võib mängida. Tähtis on, et ei ole niisugust pisikeste juppidega jantimist nagu filmis. Häirib see jupitamine, see ajakadu. Kui oodatakse päikest pilve tagant... Näitlejal kaob ära mingi pidevus. Ma näen, kui hästi inimesed mängivad filmis, aga mina ei saa sellega hakkama. Mul kaob kõik, kogu see tunne läheb pealt ära, kui ma pean nii kaua ootama ühte juppi. Ja kui on veel segadusi... Nojah, ega ma midagi suuremat polegi lihtsalt teinud, segadused on alati. Vaat «Indrekus» oli hea mängida. Ses mõttes, et Molotov oli huvitav roll ja sai ka ruttu teha. Mikiver tegi seda filmi üldse hästi ruttu. Ja tuttav, nagu ta mulle on, kontakt režissööriga oli kohutavalt hea, saime üksteisest täpselt aru. Nikita Mihhalkov filmis «Viit öhtut» kaks nädalat. Tähen-dab, on võimalik ka kiiresti teha. Aga meil tavaliselt küll ei ole.

80. Millal tundsite esmakordselt (millises vanuses, milliste osade puhul), et nüüd juba oskate inimest mängida, nüüd on «jalad põhjas»?

M.M.: Toots ja Andres.

A.Ü.: Kui ma lõpetasin teatrikooli, siis ma arvasin, et mul läheb üks viisteist-seitseteist aastat, enne kui minust midagi saab. Esimestel aastatel tundsin ennast väga halvasti. Ma mõtlesin, et ei, asja ikka ei saa. Aga kuna nii palju oli siiski tööd, ei jäänud lihtsalt aega mõelda kurbadele asjadele. Ma lohutasin ennast aastaid sellega, et Suur-

orule olla öeldud või olla tema kohta öeldud, et tal läks seitseteist aastat, enne kui tast asja sai. Ma mõtlesin, et hää küll, ehk saab siis minust ka seitsmeteist või viieteist aasta pärast. Kui Suurorust sai, et ehk saab minust ka. Ja umbes nii palju see aega võttiski: «Woolf» oli 1977.

81. Kuidas on mõjutanud teie loominguulist tööd teised kunstid (millised, missugune tähtsus neil on olnud teile)?

A.Ü.: Meile õpetas Kalmet niisugust asja nagu isiklik misantseen. Ma ei ole kuulnud, et sellest teised nii palju, nii pikalt oleksid rääkinud kui Kalmet. Ja ta õpetas maalikunstist seda otsima. Pärast neid tunde olen ma alati maalikunstis seda vaadanud, otsinud nagu isiklikku misantseeni ja mõelnud siis kogu aeg lavatööle. Maalikunst on mulle üldse meeldinud. Käia muuseumides, kunstinäitustel — ka välismaal. Ja muusika... Vastava meeleolu ma otsin endale plaadi või lindi pealt välja küll vahel, kui ma niiviisi istun... Vahel ma ei olegi tööks valmis, aga alateadvuses on mingi säde, ja äkki tuleb muusika, mis otsekui tõukab mind sellele tööle. Ma kavatsesin hoopis midagi muud teha, aga äkki viis muusika mind sinna, et ma istun nüüd maha ja hakkam kujutlema, ma hakkam nüüd n-ö rolli looma. Muusika on ses mõttes palju andnud. Võib-olla sootuks ootamatu muusika, milles on vastav meeleolu, mis nagu resoneerib sellega, mis parajasti käsil.

83. Kuidas veedate pikemat (suvist) puhkust? Mis on teie jaoks puhkus, lõdvestus?

M.M.: Minul peab meri olema. Siia maani on puhkuseks ikka harjumuspärane keskkond. Pean teadma, et lähen sinna ja sinna, palju uut ei tohi olla. Ilusad ilmad või torm — kõik on tere-tulnud. Pean saama harjumuspäraselt olla. Paljajalu, ei pea ülearsele mõtlema.

A.Ü.: Kui on võimalik, siis mul on üks konkreetne koht praegu — Teatriühingu puhkekodu Koolimäel. Meil on kujunenud oma seltskond, kellega me oleme juba harjunud koos olema, ega kõik ei olegi näitlejad, seal on valgustajaid, üks viuldaja on meil... Draamateatrist on Poom ja Paluver, kellega me

oleme niikuinii perekonnatuttavad või kellega me käime rohkem läbi kui teistega. Noorsooteatrist Leeni Vannari... Kui saad nende inimestega kokku, on kaunis suur rõõm olla see kuu või natuke vähem või rohkem koos. Seal mere ääres on laste paradiis, ja mul ka tüdruk väike. Mulle tundub, et see on talle kõige parem, ja mulle meeldib, kui lapsed seal möllavad. 26 last on meil mõnel tippooajal ühes majas. See on omaette päris mõnus vaatepilt, sest ma olen eluaeg lasteaedade juures peatunud ja vahtinud, kuidas lapsed mängivad. Ükskord olen isegi natukene etendusele hiljaks jäänud, sest jäin Pärnus ühte lasteaeda vaatama. Aga, mis on puhkus ja lõdvestus? Puhkus ja lõdvestus ongi igasugused muud tegevused. Meeldib meisterdada üht-teist, ma olen sellest juba varem rääkinud. Muidugi, unistus on see, kui oleks üks väikene hütikene mere ääres või mingi krundikene, kus saaks teha midagi taimedega, lilledega. Praegu mul Mus'amäel, rōdul, on mitmesuguseid lillekesi ja otsin nurki, kuhu neid panna, ja kuidas neid kasta — loen saksakeelseid raamatuid nende kohta, sest eestikeelseid pole kätte sattunud. Kõige parem puhkus oleks suvel muidugi niisugune asi, aga see vist jääbki igaveseks unistuseks.

85. *Kas olete rohkem üksinduseotsijate või seltskonnahindajate killast? Millal vajate rohkem seltsi, millal üksindust: a) pingelisel tööajal, b) puhkusel?*

M.M.: Üldiselt — üksinduse poole. Vahel vajan karjuvalt teist inimest, või teisi. See ei sõltu sellest, kas puhkan või ei. Siiski — puhkuse ajal reeglina ei vaja. Kui on väga pingeline periood — ei taha.

A.Ü.: Üksinduseotsijate killast olen mina. Eriti suuri seltskondi ma ei taha, aga mõnikord tahan natuke niisugust väikest, head ja tuttavat seltskonda. Ja millal? Pingelise töö ajal ma vajan vist rohkem üksindust ja vahetevahel siis tingimata ka seltskonda. Tähendab, periood üksindust ja siis, nagu natuke soola pääle, väikest mõnusat seltskonda. Meil oli tore trupp «Reekviemi» võtete ajal, see seltskond on siiaaani jäänud... Niisugust Andrus Vaariku, Ivo Linna, Sulev Luige... humoorikat, lõ-

busat seltskonda vajan. Ja puhkuse ajal mulle võib-olla meeldib isegi rohkem teistsugune — perekondlik, Koolimäe seltskond. Ikka täitsa kena olla. Kui tahan, lähen seal ka minema, mere äärde või metsa.

88. *Kuidas suhtute sellesse, kui proove käivad jälgimas inimesed väljastpoolt antud lavastuse kollektiivi või isegi väljastpoolt teatrit? Kas see suhtumine muutub proovitöö erinevatel etappidel?*

M.M.: Näitlejana — tõrjuvalt, eriti kui lavastaja võtab selle inimesega proovi ajal ühendust. Kui inimene kogu aeg on olnud, siis harjud. Kui algusest peale, siis harjutakse.

A.Ü.: Minu poolest las käivad. Mind see küll ei häiri. Ma tean, paljusid häirib: «Kes need saalis on? Miks nad seal on?» Ma ei oska neid märgatagi. Noh, kui neid huvitab tõsiselt, miks nad ei peaks käima. Mina käiksin küll. Ma tahaksin ise ka kunagi kohutavalt minna — seni pole saanud —, tahaksin minna näiteks Peeter Lilje proovi. See on loominguline protsess — see on ju nii huvitav. Mingit saladust mul ei ole. Ma ei tea, miks mõned nii hirmsasti kardavad: «Mul ei ole veel midagi, pole veel valmis...» Kas siis kardetakse seda, et öeldakse, «ah, sealt ei tule midagi»? Las nad ütlevad, niikuinii ma tean, mis sealt tuleb. Pärast muutub see arvamuse ju neilgi, kui nad on huvitatud inimesed. Mingit «paha silma» mina ei usu. Pigem väike edevus on, et siis teed proovi ka paremini, siis ei lase proovis niisama kergelt, ma olen sunnitud tegema — vaadatakse ju ometi.

*

Tegemist on toimetuse valitud katkenditega kahe selle aasta juubilari vastustest ulatuslikumale loomeankeedile, mille tervikpublikatsioon kahjuks ajakirja ei mahu.

Ankeedi aluseks on 1923. a Moskva Riiklikus Kunstiteaduste Akadeemias autoriteetsete psühholoogide, teatriloolaste ja -praktikute poolt välja töötatud loomepsühholoogiline küsimustik näitlejale (taustana on äratuntavad Stanislavski ja M. Tšehhovi praktilis-teoreetilised otsingud). Arhiivist avalikkusse toodi see esmakordselt 1963. a ajakirjas «Teatr» nr 7 koos Mihhail Tšehhovi vastustega (Pavel Markovi üleskirjutuses).

Eesti näitlejate vastustest samale ankeedile (tõlkinud allakirjutanu 1964. a) on seni publitseerinud A. Eskola («Näitleja on ajastu lühikroonika», 1987, lk 262) ja A. Lauteri («Käidud teedelt», 1982, lk 105) omad.

Sellised eneseanalüüsid võivad olla näitlejale tülikad ja piinavadi; sõnastamisvaevad ja vastutustunde tõkked sunnivad asja aina edasi lükkama. Tihtipeale on vaja olnud pidevat pealekäijat või ka kirjanijat. Ometi tahaks sellise kiusamisega jõuda veel õige mitmeni. Peale teatriloa vajab seda ka tänane teatrimõte.

Kas ankeet pole tänaseks vananenud? Mõne küsimuse vormistusest vahest küll. Niigi pole lõpuni teadvustamatut, sõnastamatut, nagu alati individuaalne loomeprotsess ju on, kerge sõnadesse püüda. Kui aga mõni väljend, töötermin (tõlkes pealegi!) aegunud, vööras või ebatäpne tundub? Sisuliselt puudutab küsimustik aga inim- ja näitlejapsüühika neid seaduspärasusi, mis vist kuigi kiiresti ega oluliselt ei muutu.

Erinevalt varem küsitletuist vastasid praegused siiski juba Neimari-Tormise 1970. aastatel täiendatud ankeedivariandile. Ei saa, käd rüpes, ootama jääda, kas teatrilane loomepsüüholoogia nüüdisaegsema metodoloogiani jõuab. (Küll on Stanislavski, M. Tšehhovi jt ammuseid praktilis-teoreetilisi leidmisi tänaseni kasutatud psüüholoogia ja psühhiaatria huvides!)

Vastajate mõtted said kirja k.a juunis-augustis-septembris R. Neimari ja L. Tormise käe läbi. M. Mikiver tundis end vastamisel arusaadavalt ikka l a v a s t a ja näitleja kaksikrollis.

LEA TORMIS

ÕNNITLEMINE!

1. november — LIINA LEPIK,
RAT «Estonia» endine
kooariartist, ooperi- ja
operetisufloor — 100
3. november — AADU REGI,
orkestrijuh ja peda-
goog — 75
5. november — VOLDEMAR PEIL,
teatrikunstnik, Eesti
NSV rahvakunstnik —
80
7. november — HUGO MALMSTEN,
RAT «Estonia» kaua-
aegne operetisolist, Eesti
NSV teeneline kunstnik
— 80
10. november — SALME REEK,
TRA draamateatri näit-
leja, Eesti NSV rahva-
kunstnik — 80
13. november — JAAN MIKKEL,
RAT «Estonia» lavastus-
ala juhataja — 50
15. november — SOFIA BLÜCHER,
Vene Draamateatri endi-
ne näitleja — 60
17. november — AILI JÜRISSEAR,
RAT «Vanemuise» koo-
riartist — 50
28. november — LEELO KÖLAR,
pianist ja pedagoog, Ees-
ti NSV teeneline õpeta-
ja — 60



Pjotr Viljams. Dekoratsioonikavand Mussorgski ooperile «Boriss Godunov». Moskva Suur Teater, 1940.



Fjodor Fedorovski. Dekoratsioonikavand Mussorgski ooperile «Boriss Godunov». Moskva Suur Teater, 1946.

Vaikus allaveereva vankri mürinas

MARGOT VISNAP

«Pozzo: Niisiis pole meil põhjust kurtä oma ajastu üle. Tä pole varasematest halvem. Aga temast head rääkida pole ka põhjust. Ärgem temast üldse rääkigem.»

(S. Beckett, «Oodates Godot'd»)

Veidi enam kui aastat kümme tagasi keelduti sageli hinnangutest Noorsooteatri lavastusele «Godot'd oodates» põhjendusega — «seda ei saa seletada». Ega ka nüüdne Draamateatri variant «Oodates Godot'd» kutsu eriti julgelt ennast ära seletama, ehkki näib, et tegijate jaoks on tegemist viimase silbi ja pisima liigutuseni välja peetud lavas-

tusega. Pealegi on Beckett'i puhul sageli ette hoiatatud (meilgi eelmise lavastuse aegu) filosoofia, sümbolite jms liigse otsimise eest. Tõlgenduslikku tausta, alltekste, konkreetseid vihjeid ei tohiks niisiis nagu otsida. Eks kergem olegi laval toimuva kirjeldamisega hõrke nüansse uuesti üle nautida. Aga et kirjeldamine tingib lähenemiseluseks *kuidas*, toob see nii või teisiti kaasa eemaldumise kirjutatud sõnast. Sest laval kantakse sõna saali juba oma (unte) tähendusvarjunditega ja see suunab tähelepanelikumalt uurima, kes

teksti interpreteerivad. Beckett pole ju autor, keda muuseas, aeg-ajalt riulilt välja võetakse: kui õige lavastaks? Vähemalt meil siin tähendab tema poole pöördumine siiski enesetunnetamise ja -väljendamise vajadust. Kujutlemisi peaks selle näidendi mängimine selgitama tegijate endigi elus mingisse etapi

Eeslaval istuv Estragon (Juhan Viiding) suhtleb oma jala ja seda pigistava kingaga, pingsalt ja andunult. Mitte niivõrd valu, vaid kohustus (kui loomulik reaktsioon) saada see king jalast näib teda tagant tõukavat. Juba alguses on tunda toimingu serveeritust, kõige tüüpilise näitlikustamist, mida pakutakse



S. Beckett, «Oodates Godot'd». Rühmatöö. Väikese saali esietendus 22. mail 1986. Vladimir — Tõnis Rätsep, Estragon — Juhan Viiding, Pozzo — Ain Lutsepp.

lisse piirsituatsiooni jõudmist või vähemalt kandma endas beckettlikku äratundmise sõnumit. Seda tõestab kas või asjaolu, et mõlemad Godot'-lavastused olid ja on siiski näitlejate grupitööd — ühisaktid. Mis sunnib seekordsegi lavastuse puhul esitama küsimust: kui Viiding, Rätsep, Lutsepp, Poom ja Visnapuu, siis *miks?* Sest isegi nii üldinimliku ja abstraktse dramaturgia juures huvitab tegijate endi suhe Beckett'i näidendisse «Oodates Godot'd»*.

edasipidi lavastuse jooksul korduvalt — alastitöelikus puhtuses, steriilsuses. Esi-
algu rohkemat ei juhtugi, kui et tuleb Vladimir (Tõnis Rätsep) ja vallanduvad nullstiilis ette kantud tõmmised elu-

* Nagu nähtub pealkirjastki: «Oodates Godot'd», on seekord aluseks olnud J. Viidingu ja T. Rätsepa redaktsioon (Beckett'i hilisem variant), mis paiguti erineb oluliselt 1973. a trükis ilmunud A. Pärsimäe tõlkest «Godot'd oodates» (1952. a variant), mille järgi mängiti 1976. aastal. Retsensendil on nägemata suure lava variant. 39

situatsioonidest: tuttavad käitumismudelid, kulunud žestid, valmisvormelid, fraasid, sõnad. Aga selles pole veel vihjet rutiini õonestavale, laostavale toimele. Estragoni ja Vladimiri dialoogid, perfektselt ette kantuna, on maneerlikud, diktsioonilt laitmatud jne, viitavad korraga intellektuaalsele lõbule, klaaspärli-mängule, kuid jätavad ka võimaluse võtta seda kui eneseiroonilist näitlemise parafraasi. Sisukiretuud repliike saadab mingi näitlejatepoolne distants, otsekui kokkulepe valitud mängureeglites hästi ja arusaadavalt väljenduda. Esiialgu meenutab kõik hästi kätte õpitud mängu — stiilipuhast, selget, täpset, valmis lavastust. 1976. aasta publikumenukat «Godot'd» mängiti suures saalis. Muutumata mängu armetud ja kaitsetud heidikud Vladimir (Aleksander Eelmaa) ja Estragon (Sulev Luik) äratasid kaastunnet, lummasid sadu vaatajaid hetkel avaneva teadmisega inimolemise absurdusest. Nüüd mängivad Draamateatri väikeses saalis, vahel ainult 60—70 inimesele, kaks pealtnäha siledat härrasmeest Godot' ootamist, mis on nagu ekraanilt vaatamiseks, kiretuks jälgimiseks pakutud mäng. Ei kutsuta osa võtma, kaasa hingama, koos läbi te-

gema, valulema... Seda mitte. Pakutakse välja juhuslikke fragmente elust, viibitakse siia ja korraga kõikjale kuuluvas ajas. Serveeritakse kainelt, rafineeritult. Kaasatundmist ei paluta, pileti-rahast piisab. Vaadake ja tõdege: see ei tohiks millegi poolest erineda sellest, mida näete kõikjal mujal... Lavaloolijate äratundmine — inimene on elamise harjumuse omandanud varem kui mõtlemise harjumuse — ei sünni mitte siin ja praegu, laval on fikseeritud kaine resultaat. Kas see meid ka piinab, vaevab, õnnetuks teeb, pole teie, vaatajate asi. See on seisund. Teie oma ka, kui soovite... Nii mõnedki kunagise elamise vahetut, läbiraputavat, lummatvat mõju mäletavad eelmise Godot' vaatajad võivad seekord õlgu kehitada. Esmakordselt vaataja aga saab Draamateatri etenduselt lahkuda irratsionaalse, puhastavalt kerge tundeaga, vabana publikut integreeriva surve raskusest.

Vladimir on rõhutatult stereotüüpsem, näib et nimme igavamaid stereotüüpe välja pakkuv, kõnelt ja olekult automaatselt ükskõikne. Teine, Estragon, mõjub oma kiretu kaaslaste kõrval väikesena, kaitsetuna ja jonnakana, on tundlik ja labiilne, kahtlusteks pi-

«Oodates Godot'd». Estragon — Juhan Viiding.





«Oodates Godot'd». Vladimir — Tõnis Rätsep, Lucky — Paul Poom, Estragon — Juhan Viiding.
P. Lauritsa fotod

devalt valmis. Tema osa on toimuvale ikka ja jälle elavamalt, naiivselt reageerima jääda. Viidingu ilmekas miimika on napp, kuid vastupandamatult kõnekas: järsu äralõikega vahelduvad emotsioonide erinevad maskid, neil on ootamatult suur amplituud. Estragoni ilmed on tahtlikult reetlikumad: ei ole kavatsustki varjata

oma resignatsiooni, tühimust; Vladimiri jäik ja suletum olek ning ilmed see-eest nii kergesti vastuseid ei anna. Olakse teisele justkui ainsaks peegliks, millest oma olemasolu piina kontrollida. Igavene kokkuseotus, painav sõltuvus teeb kiuslikuks, nii et selle lahutamatu paari dialoogid sulavad kokku otseku

ühe ja sama isiku sisedialoogiks — skeptiku künniliseks sisevestluseks, mis ajuti käsikähmluseks paisub, hoidumata mõnitustestki. Estragon õelutseb Vladimiri lahtise püksiaugu arvel, kaaslane võpatab, pöördub ära, kuid kummenteerib juba rahuliku absurdiga: kaua tehtud kaunikene! Jätkatakse seisundis, kus midagi ei toimu, miski ei liigu, ei muutu, kus asjade ja sõnade tagant on kadunud sügavam mõte. Teadmine inimese mõistetamatu tegevuse kuritegelikust absurdsusest on neil kahel juba harjumuseks saanud, ent aeg-ajalt mõjub ikka veel väljakannatamatuna. Viidingu-Estragoni esimene «mina lähen minema!» pudeneb siiski veel kogemata, täiesti alateadvuslikult, sõnade mõtetki tabamata, otsekui situatsiooniväline fraas, lause kuskilt eelmisest päevast või nädalast. See fraas toob vaatajagi tagasi nullseisu, kustutab vahepeal sündinud assotsiatsiooniderea, mille olid vallandanud Estragoni sõnad (täiesti Viidingule omane tekst): «Mäletan Töötatud Maa kaarte. Värvilised. Väga ilusad. Surnumeri oli kahvatusinine. Seda vaadates tekkis mul janu. Sinna me läheme, ütlesin, sinna. Seal veedame oma mesinädalad. Ujume. Oleme õnnelikud.» Vladimiri avastus — sinus on luuletaja kaduma läinud — tekitas seosevõimaluse, ahvatles võtma Estragoni vastust Viidingu enesepaljustamisena läbi autoritekti: «Sai oldud. Kas seda siis näha pole?»

Teistkordselt, otsekui suletud vaakumi tõuget tundes, teatab Estragon juba veendunumalt: «Lähme minema!», mispeale Vladimir igapäevaselt, nagu muuseas jahmatab mõlemaid meeldetuletusega: ei saa, ootame Godot'd. Ja siit algab mäng — ootamise mäng. Vahest meenub veel ka põhjus, kauge algimpulss, ängistusega kasvanud igatsus millegi-kellegi järele, kellest võis kunagi olla abi, kes võinuks seletada eksistent-siivaevad, kes vabastanuks, andnuks mõtte, toonuks lahenduse — Godot! Ent see oli eile, võib-olla ka üleile, äratundmise piirist on üle astunud. Estragon, see variserlik kahtlusekülvaja, teeb näo, et püüab asjasse veel loogilist selgust tuua, vihjates ürituse lootusetusele: eile me juba ootasime. Ent sellelt külavaheteelt pole kuhugi kõrvale astuda, sest see on kõikjal.

Pozzo ja Lucky kummaline paar võetakse vastu siira imestuse, üllatusega, aga mingi tajutava eelteadmise, et tulijad pole Godot. Igaks juhuks kontrollitakse üle, nagu mängureeglid nõuavad. Ja mõttetu see ongi, sest Pozzo ründab agressiivse sihikindlusega: minu maa peal ootate? Pozzo (Ain Lutsepp) veendunud käsklused lõhuvad senist muutumatuset: kui ta vihaselt ja võimukalt oma paarilise Lucky (Paul Poom) peale käratab — püsti, raipenahk! — käiks see samas nagu kõigi juuresolijate kohta (ka saalis). Loogiliselt vastandub enesega rahuloleva Pozzo peremehelikule käsitamisnaudingule Lucky kabuhirm, alandlikkus ja seletamatu valmisolek. Näib, et see paar pakub Estragonile ja Vladimirile huviäratavat vaatepilti, aga ka mingit kasvavat äratundmist selle eemaletõukava paari aheldatuse sarnasusest ühe teise paariga.

Godot unustatakse, ehkki einestanudkodunenud Pozzo ühineb ootajatega: «Ka mina oleksin õnnelik teda kohates.» See mõjub ootamise parafrasina, lisab veel ühe absurdkihi. Teadmata, keda oodata või miks, püüab Pozzo ootusaega leevendada Lucky võimete demonstreerimisega. Ülejäänud lustivad algselt vaatamängu, mõne aja pärast jahmuvad Lucky meeleheitlikust vaimuharjutusest, kasvava hämminguga mingit kibedat tõde aimama hakates. Lucky, armetu katseloom, igavene ori ja käsutäitja, esitab oma monoloogi sellise äratuntava konkreetsusega, mis vapustab saali. See on üks vähestest hetkedest, mil laval toimuv sunnib saalisolijaid vahetult teadvustama seda meie ajastu painet: vaimu ahistatust, võimetust vaimseteks pingutusteks, mida ngunii üha vähemaks jääb. On see siis tulevikuperspektiiv või juba reaalsus, kuid igal juhul massendav.

Järgmine päev. Võib-olla ka viies, võib-olla viiekümmes... Samas kohas, võib-olla ka mujal. Pärast järjekordseid triviaalsusi, rahutukstegevast tuttavaid korralikke käibefraase, mille mõttetust näitlejad iga sündmuse ja toimingu absolutiseerimisega suudavad saali manada, avastatakse uuesti, et toimub Godot' ootamine. Vladimir püüab seda mingi sadistliku järjekindusega Estra-

gonile teadvusesse süstida, suudabki mängukaaslase endast välja viia. Meeleheite, vihaga purskab Estragon-Viiding välja lohutu tõe, see on öeldud siin ja praegu — saali, kõigile: «Olen kogu oma sitase elu siin mudas roomanud... Olen kogu oma eksistentsiaalse okse oksendanud siin. Siin! Selles Sita-Cluse'is.» See on peaaegu kõige otsem vihje näitlejate endi valupunktidele: elu on raisatud illusioonide, valede, pooltõdede, alanduste ja ootamise peale. Ehkki võimalik, tõrgub miski vaatajas otsima selles protestis sotsiaalset allteksti. Ootamise aeg on kas liialt pikk või parajalt pikk olnud, see valusõöst saaks kätkeada vaid teadmist: kõik kestab edasi ka võimaliku seisundimuutuse puhul. Tuleb nõustuda mällusööbinud skeptilise kommentaariga Pozzolt: ajast pole põhjust rääkida.

Kahte Godot'-lavastust ei saa vaadata üksteisest lahus, ja mitte seepärast, et mälestus esimesest teist varjutaks. Need lavastused kannavad endas mingit seaduspära — valiku, ajastukonteksti seaduspära. Kahe lavastuse erinevus pole mitte esteetiliste printsiipide lahknevuses, ka mitte näitlejatüüpide ja isiksuste erinevuses (ehkki see on väga oluline), ammugi mitte primitiivses põhjenduses: teist korda ei saa enam samamoodi teha! Kui neid miski eristab (ja samas ühendab), siis on see konkreetse ajastu vastupeegeldus: mõlema puhul on tähenduslikuks saanud aeg, milles tükki mängitakse. Ja ajad on erinevad: ka stagnatsiooniaastad võivad olineteisest oluliselt erineda, ehkki neid lahutavad 10 aastat võivad olla suhteliselt muutustevaesed. Petersoni lavastuses(ga) veel oodati pääsemist, toorkordne ootamise fiktsioon oli kui oopium, mida vaatajad ahnelt sisse hingasid. Nüüd on sügavast skeptitsismist, mille põhjas kunagi, jah, veel lootus hingitses, tänaseks välja settinud *eimiski*. Kui 10 aastat tagasi kuulus Vladimiri ja Estragoni suhtlemismängus «tabu alla kõik, mis tuletab meelde ahistavat muutumatusetunnet, möödunud vaevalisust või tuleviku ebamäärasust» (R. Heinsalu, Teatrimärkmik 1976/77), siis nüüdses Beckett'i tõlgenduses on selle äratundmine teinud tuleviku, oleviku, mineviku suhtes ükskõikseks.

Peaaegu kõik teemad sobivad mänguks. Ängistus, kannatamatus kasvab peamiselt vaid sunnitud ootamise kohustusest. Nad ei otsi midagi, sest vastus on neis endis — seisundimuutuse võimatuses. Luik ja Eelmaa ootasid Godot'd nagu suurt imet, mis lahendaks kõik probleemid, Viiding ja Rätsep on tajunud ootamise mõttetust juba enne teist päeva, enne Godot' saadiku teistkordset ilmumist. Täidetakse ootamise rituaali.

Niisiis võiks tõlgendushimuliselt järeltada, et «Oodates Godot'd» sisaldab lisaks Beckett'i eksistentsiaalse tõe äratundmisele ka teavet meie ajas ja oludes viibivate inimeste (või mõtteviisi?) kohta: eesmärkide teostamatus on viinud ärapöördumisele, eemaletõmbumisele. See ärgitab kiikama seljataha, järeltulijate poole — kas järgmine kümnend toob uue, oma Godot' ootamise või lavastatakse hoopis «Löppmäng», mille lavaletoomist seekordne näiteseltskond siiski veel vajalikuks ei pidanud? Küsimusele hakkas kujunema vastus, kui mõni aeg pärast Godot' vaatamist sattusin etendusele, mis kirjeldas praegust teismeliste põlvkonda, kes on ilma jäetud võimalusest kuhugi asetuda, kes alateadlikult tunnetab oma kasutust, mittevajalikkust, kes võib pettuda enne, kui on jõudnud elu väärtusi tundma ja hindama õppida, kes on varakult ilma jäetud võimalusest millelegi loota või midagi oodata.

Oleksin ebaaus, kui ei ütleks, et endalegi tundub ootamatu hakata võrdlema klassikaks saanud absurdnäidendid olustikulise algupärandiga «Teekond punktist A punkti B», valdavalt intellektuaalset teatrit esindanud meeste lava tööd sotsiaalpoliitilist teatrit harrastanud Kalju Komissarovi noortelavastusega, pealegi kui näitlejate elu ja lavakogemuste vahe on ilmselge. Ent kui vaadelda mõlemaid lavastusi resonantsis praeguse aja, jälgida neis inimliku olemise tagasipeegeldusi läbi erinevate põlvkondade, siis tundub mulle, et väljendudes erinevalt, väljendavad nad ometi üht — praeguse inimese eksistentsiaalseid probleeme. Beckett'i lavastus kirjeldab olustikukonkreetsusest puhastatud situatsioonimudelite abil inimeksistentsi vaevasust ja lootusetust läbi ühe põlvkonna elukogemuse, tuden-

gite lavastus, vastupidi, lähtub konkreetsest, kirjeldab keskkonda, milles on sunnitud eksisteerima («harmooniliseks isiksuseks» kujunema) selle sa jandi lõpukümnendite noorem põlvkond. Lavastaja on oma ühiskonnakriitilises hoiakus suutnud distantseeruda just sellisesse kaugusesse, kust sotsiaalsed hädad tunduvad juba ebaolulisena, küll aga paistab kätte ühe teise põlvkonna eesmärgitus, mõttetus, ühesõnaga absurdus.

Noorte seisund on fikseeritud kõrvalt, mitte pihtimusliku enesetunnetusprotsessina. Kuid mitte ka keskealiste üleoleva suhtumisega mälutusse, merkantiilsesse noorusesse, milles Komissarovit on süüdistatud. Sellest tööpoolest mõnda aega käibinud lihtsustatud vaatepunktist näikse juba loobutud olevat. Komissarov, kelle varasem maailmaparandajalik loomus ruttas alati hinnanguid paika panema, on seekordses lavastuses vahetanud asendi — asunud põhjusi ja tagajärgi mõista püüdva vaatleja kohale. Nüüdki tirib ta päevalgele valusa tõe ühiskonna hävitavast, alaväärstavast mõjust noorele põlvkonnale, aga oma hoiakult pole ta asunud vihase süüdistaja, prokuröri positsioonile. Avalik hukkamõist on asendunud hoopis vaiksema, selginenud

Angelika — Merle Jääger.



J. Põldma, «Teekond punktist A punkti B». «Ugala», lavakunstkateedri 13. lennu diplomietendus, lavastaja Kalju Komissarov. Esietendus 21. veebruaril 1987. Artur — Dajan Ahmetov, Tom — Raivo Tamm.





Villem — Hendrik Toompere.
P. Lauritsa fotod

hoiakuga, mis sisaldab tõsist, valulist äratundmist inimolemise madaldatud seisundist siin ühiskonnas. Oma varasemates poliitilistes lavastustes püüdis Komissarov kaitsta sotsialismi puhtaidpeetud ideale inimeste eest, kes võiksid neid kompromiteerida, lootes alla veereva vankri mürinast üle karjudes veenda võimaluses, et vankrirataste all võib mägi ka üles pöörduda. Praegu sunnib aeg ise paatose ja ideaalid korrakski kõrvale jätma, kaitset vajab inimene. Üsnagi karmi ja lohutu reaalsuse kujutamisel (mis pole Komissarovile võõras) on seekord lavastaja suutnud luua võrdlemisi täidetud ja ambivalentse mänguruumi, milles tegelased ei mõju enam ainult märkidena.

Pealiskaudselt otsustades võiks arvata, et Komissarovi lavastajakäekiri esialgu veel mingile silmanähtavale teisenemisele ei osuta: tänasele tegelikkusele viitav ülekuhjatud märgistik lavakujunduses (Jaak Vaus) on pealtnäha endiselt otseütlev. Kuid seekord on visuaalsel plaanil omadus kauemini kesta kui ainult esimesed märkamissekundid, lavastuse jooksul kasvada, võimenduda, kunstilise

üldistusena kõlama hakata. Selles kangastub kivilinna kõledatesse areaalidesse, prügikastide vahele surutud lapsepõlv. Rusuv, räige, vaenulik keskkond joonistub laval äratuntavates-igapäevastes märkides: lagunenu telefoniputka, tuletõrjeliiva-kast, rämp, alkoholismivastased jt hoiatavad-keelavad-käskivad plakatid, seintele kritseldatud meelevaldused «haiguste ravi — üksindus...» — ilule ammu surnud keskkond. Ootamatult löikavana hakkab see täiskuhjatud lavaruum endas kandma kõledat tühjust, becketlikku atmosfääri. Seda hüljatud, nurgatagust maailma varjab õones, võltspaatoslik loosungite ja hüüdlause kiht, mida kõige paremini kommenteerib lavastust sissejuhatav kõlavasõnaline laul: «See kaunis maa on minu kodu...» (üks neist lauludest, mis alati nii iseenesestmõistetavalt venekeelseks muutuvad). Suurtest ja väikestest valedest kokkumonteeritud klantspildi taga haigutab räpane, inimvaenulik, troostitu keskkond. Keda ja mida ta endas sünnitab, see avaneb lavastuse peategelaste, teismeeas laste eksistentsivaevades. Lavastajat ei saa süüdistada olukorra sentimentaalses üledramatiseerimises, sest iga detail laval on rõhuvalt tuttav igapäevaelust. 45

Valdav osa meist on sunnitud päevast päeva tegema jõupingutusi talumaks seda inimvaenulikku keskkonda, kus nüüd ekslevad omapäi kummalisi, infantiilseid (või mõttetuid?) elumänge mängivad noored. Üksildusele määratud põlvkond, kes liigub teekonnal punktist a punkti b, teadmata suunas ja sihis.

Põlvkondadevaheline usaldamatus, mittemõistmine on moeteemana läbi aegade ikka sotsiaalkriitilise (meil vähem eksistentsiaalse) teemana päevakorral olnud. Janno Põldma näidend ja Kalju Komissarovi lavastus ei viita sellele igivanale käsitlusele põlvkondadevahelisest konfliktist. Ehkki kontaktide võimatus, usalduse defitsiit näikse olevat praegu üks hinnatavamaid kaubaartikleid. Sellele viitab kõige otsesemalt näidendi intriig, mis dramaturgiliselt üsna nõrga näidendi konfliktivaest tegevustikku koos hoiab: kolmeteistaastasel poisil (nii vanad näikse lavalolijad olevat) läheb isa kodunt ära. Näidendi enda ülesehitus toetub juhuslike elupiltide reale, on sündmustevaene ja laialivalgav, missugune tegelikult meie tänapäeva elu kipub olema (nagu «Godot'ski») — võib olla on näidendi nõrkusest saanud iseloomulik peegeldus meie elupildist? Isatuse probleem on muidugi sotsiaalselt terav, küsitud on, kas lavastuses tõstatatuna mitte naeruväärselt naiivne ja pseudolik, elunäinud teismeliste puhul sentimentaalselt üle võimendatud. Tõepoolest, dramaturgiliseks konfliktiks on lõhkiläinud abielufaktist vähe, aga Isa ja Poja vahelise sideme katkemine osutub lavastuse üheks läbivaks teemaks, mis kiht-kihilt avaneb ja lavastaja lisatud finaalis üllatava ambivalenttsuse saavutab. «Isatud» on kõik neli peategelast: teenindajate perest pärit üsna merkantilise ja primitiivse elukäsitlusega Tom (Raivo Tamm) otsib oma perekonna juurest plehkupannud isa; Villem (Hendrik Toompere), intelligentsiperest, elava kujutusvõimega paljulugenu varatark noormees on kaotanud hingelise kontakti ja lugupidamise isa vastu, kes ebaausate vahenditega on püüdnud kunstis endale teed teha; Arturi (Dajan Ahmetov) isa istub tapmise pärast trellide taga, tema arengupeatusega poolõde Angelika (Merle Jääger) ei tea oma isast midagi.

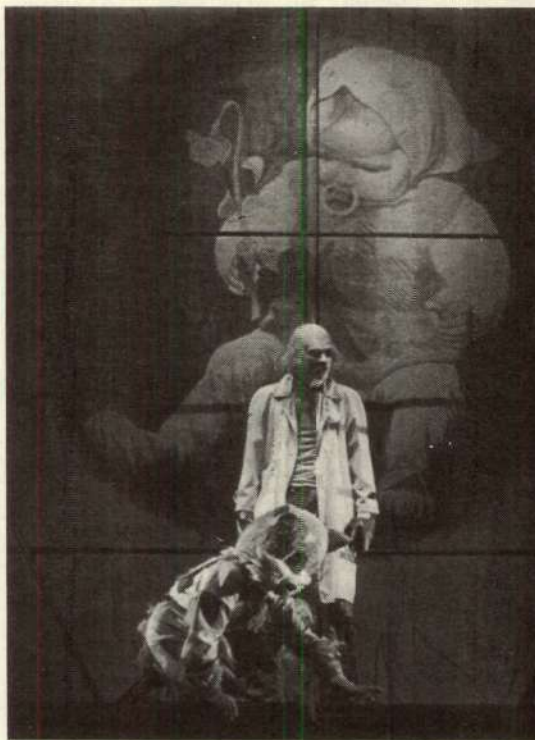
46 Sellisele tegelikkusele vastandab lavas-

tus klanitud televisioonionu, võltsilt hoolitseva ja imala lastesaatejuhi Leo (Andres Dvinjaninov), kes on ekraanile tirinud kõigile näitamiseks oma kasitud, kammitud, värvitud nukuliku poja. See illusoorne helendav teelekraan, mis narkootiliselt enda ette istuma surub, ei ole lahendus — ekraani-«isa» osutub võltsiks, vähetulusaks haavaplaastriks isatutele. Ei suuda kompenseerida isaduse füüsilist ja moraalselt puudumist, pigem süvendab laste usaldamatust.

Lavastus kõneleb selgelt sellest, et ühiskond on teinud järeltulijate eest hoolitsemise endale võimalikult lihtsaks: jätnud kasvava põlve lihtsalt üksi või andnud institutsionaalse sfääri võõrastesse kätte. Vanemlik hool ja inimlik lähedus on asendatud tasuliste teenustega (lapsehoidmine jne), vaimse palge kujundamisega tegeleb vaid televisioon ja massikunst (ülipopulaarsele «Nu, pogodi'le» vihjab lavastuses teleseriaal «Küll sa saad!»). Eetilistest ja esteetilisest väärtustest võõrdumist soo-

«Teekond punktist A punkti B». Kass — Anne Reeman, Kassipüüdja — Andres Noormets.

E. Veliste foto



dustava tarbijaliku ellusuhtumise tagajärg on aga lohutu — inimene on kaotanud psüühilise tasakaalu. Liigutakse ebakindlalt mingis suunas, leidmata kindlaid toetuspunkte. Aeg-ajalt katkestab lavategevust motoorne muusika, valgusjoas vilksatavad oma olemise üle kontrolli kaotanud noorte kehad. See pildistus sotsiaalsest neuroosist pole omane ainult noortele, osutub olevat kõiki ühendavaks ajastu haiguseks — sihitu, mõttetu rabelemisena ja tühieksistentsina. Siin saavad kaks lavastust ootamatult kokku, sest «Teekonnale . . .» tekib taha see eksistentsiaalne suur tühjus, *eimishi*, liikumatuse vaakum, mis sisaldab niisamuti nagu «Godot'gi» äratundmist inimese jõuetusest aja ja ruumi suhtes. Olemata absurdinäidend või -lavastus, kannab see ometigi endas mingit rahutuks tegevast, painavat ülestunnistust inimese olemise absurdusest. See tunnetustasand, mis lavastuse lihtsast ühiskonnakriitikast kõrgemale tõstab, on erinevalt «Godot'st» integreeriva iseloomuga.

Lapsed kui kõige kaitsetumad on valikuta vastu võtmas kõike, mida ümborus peale surub: armastuse pähe atavistlikke instinkte (noortööliste armatsemissteen telefoniputkas), kunsti pähe varjatud vägivallapropagandat (julmust, tugevama-mentaliteeti sisendav «Nu, pogodi!»). Lavategelikkuse groteskses kõverpeeglis kangastub tõde vääranud elulaadist. Ja see inimlike väärtuste hääbumine võib olla pöördumatu, näib lavastus teatavat, sest headuse, ilu, halastuse kehastusena lendleb selles prügikastimaailmas ainult (alasti sümbolina küll!) valgesse inglikostüümi riietatud ebanormaalne tüdruk Angelika. Ema enda sandistatud tüdruk on igaveseks lapsepõlve muinasjutumaa ilma elama määratud. Aga ta on ainuke, kelles on veel säilinud siiras ja rikkumatu tõmme headuse, ilu, ka elava looduse suunas, mis kaaslastes juba teatavat võõristust, ebalevust tekitab. Angeli(ka)-motiiv pörku lavastuses muidugi komisarovlikult lapidaarsetele kontrastidele: tüdruku kujutlusele linnulaulust vastandub vareste õones kraaksumine; teda vaevava kinnisidee — kollase liblika — otsinguil pörkab ta kokku küünilise kassipüüdjaga; kauneid unemü-

nasjutte näeb ta prügikastis magades ning lõpuks heidab see troostitu kesk-konna viimane Lumivalgeke poiste rüüstatud, pikalitäugatud telefonikabiini mõrjsaunele. Äratajat ootama. Ainuke, kes loodab ja ootab. Kes tulija ära tunneb.

Kummaline, et selles sündmuste ja tegevuskonfliktide poolest hõredas, kuid paljudest teemadest üle kuhjatud näiden-dis on Komissarov suutnud oma kasvandikud, teatrikooli tudengid, viia psühholoogilise mängutõeni. Tundub, et tudengite vanusevahet tegelaskujujudega on aidanud ületada isiklikest elukogemustest tuttav neurootiline seisund — keskendumata ühiskonnast on pärit nemadki. Ühiskonnast, kus «elu on nagu nõõrile riputatud pesu — tuleb tuulehoog ja tõukab selle porri», nagu kommenteerib elufilosoofiliselt Villem. Tudengite olekus on tunda valulist kohustust mängida suureks laste kaitsetus, teatavas mõttes ka puhtus ja süüdimatus. Nagu Beckettigi puhul, nii ka siin on tunda näitlejate osaduses mingit erilist lähedust, sarnast samastumisvalu. Siin jääb kõige traagilisema karakterina meelde Dajan Ahmetovi mängitud Artur, kes kannab endas kõige teravamalt sotsiaalsest ettemääratusest tingitud väljapäasmatuset pitserit. Poisi veidi vimmas, õlgade vahele surutud pea ja taaruva kõnnakuga olekus on hästi tabatud detaile, olulisi viiteid tema kompleksidele. Üksikud käitumissööstud on tema puhul vägagi tähenduslikud: abitu katse poistele TV-onu Leod oma isaks vale-tada kukub armetult läbi, saatuslikult mõjub aga Villemi käest kingituseks saadud nuga — millisele tulevikule läheb vastu see tundlik, haavatav poiss, kes lapseliku rõõmuga peos olevat nuga silitab? Vanglas istuva isa jälgedesse? Tema kaju traagika mõjub selles loos saagali-kult, osutudes samas ka mingile üldise-male, mitte just meeldivale tulevikuperspektiivile kõigi jaoks: mittevaba, kesken-dumatut inimest ähvardab oht langeda humaansusetusse.

Lavastusele võiks ju nii mõndagi ette heita, kõige enam ehk kramplikku püüdu korruga võimalikult paljusid teemasid käsitleda, mis toob etendusse kaasa rabadust ja tasakaalutust. Komissarovi rõhutatud sotsiaalsus on varemgi enda 47

alla surunud nii psühholoogilised kui ka esteetilised kriteeriumid, aga seekordset lavastust läbib mingi sisemine valujoon, mis võimaldab eristuda peamisel. Noored on inimlikest kontaktidest ilma jäetud: oma küsimustele ei saa nad vastust ei vanemate, kooli, loosungliku massikommunikatsiooni ega ümbritseva keskkonna käest, lõpuks saadab ka telefoni- psühholoog nad kuradile. Oskamata enam kelleltki nõu küsida, ei tunne nad ometigi ära tulijat. Sügavale juurdunud usaldamatusest lükkavad nad tagasi abipakkuja käe. See tee pole neile määratud, neile ei ole antud ära tunda seda, kes ainukesena aidata tahab. Need lapsed on kasvatatud formaalsete loosungite, ühiskonnakesksete käskude-keeldude, vaimuvõõraste moraali- ja väärtusnormide järgi. Seepärast võib Kristuse ilmumises finaalis aimata ka pisikest annust komissarovlikku ironiat — magusas ilus ja helenduses astub laste ette televisiooni klantspilti meenutav sümbol, kelle tegelikust tähendusest pole lastel paraku aimugi. Ebanormaalne Angelika vaid sirutab vaistlikult oma käe tulija poole, ent üks poistest rebib ta tagasi prügikastireaalsusesse, viib oma rattal minema...

«Mina lähen minema,» Estragon kordab seda pidevalt — esimest korda poolkogemata, hiljem kasvab sellest harjumus, fraas kõlab kui mälestus neist päevadest, kus ta seda võimalust veel tõsiselt võttis. Hetketi libastub alateadvuslikule lootusekübemele: äkki on see veel võimalik? Aga ilmub Poiss, teistkordselt Godot' saadikuna, hirmunud pilgus varjatud õudustki, — otsekui ootajate saatust kartes. Põgeneb. Vladimir ja Estragon jäävad lavale seisma. Beckett remargib: nad lähevad minema, kuid ei liigu paigast.

Kremlikontsert eesti moodi

MARE PÕLDMÄE

«PIDULIK KONTSERT». Stsenarist ja režissöör Jüri Tallinn, operaatorid Mihkel Kärner ja Heikki Lipping, helioperaator Peeter Roos. Video, 65 min. «Eesti Telefilm», 1987.

Ei suuda uskuda! Et eesti muusikapilt aastal 1987 on selline. Ja ega ei ole ka. Vaadates Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 70. aastapäevale pühendatud kontsertprogrammi, tekkis nähtu vastu protest. Meie muusika on võrratult mitmetahulisem, professionaalsem, põnevam. Aga ikka kipume end näitama popsirahvana, kel põhiliselt öitseb taidlus ja selle sekka on alus pandud ka juba professionaalsele muusikale. Kontsertprogramm oli kinni meie endi loodud tardunud kaanonites, ilmse eeldusega, et üleliiduline publik (kas mitte jälle abstraktne Moskva?) on harjunud ja tahab meid sellisena näha. Ainult et kust me teame, et nad just sellist kava vaadata soovivad? Isiklikult küll soovitada ei julgeks.

Ennekõike häiris printsiiubituse kava kokkuseadmisel. Ühelt poolt olid huvi keskmes justkui 1987. aasta (mis pole aga veel praegusekski lõppenud) massilisemad üritused, teiselt poolt juhuslikuna mõjuv kombinatsioon erinevates muusikažanrides toimuvast.

Traditsioonid on ilusad asjad. Mida vanemad, seda ilusamad. Siit siis eriline tähelepanu tänava suvel toimunud laste laulu- ja tantsupeole. Eestlasi tuntakse ikka eelkõige koorilaulurahvana (veidi vananenud andmetel, aga seda teame esialgu ainult ise). Laulukaarest on aga saanud omamoodi eesti kultuuri sünonüüm, mis peaks igaühes, kel vähegi Eestisse asja olnud, äratundmisrõõmu tekitama. Küllap tekitab ka. Kahju vaid, et see kõik nii tavaline oli (pilvedesse suunduv kaamera), meie publik on laulupeost palju huvitavamaid kaadreid näinud (Peep Puksi «Helin» näiteks), rääki-

mata emotsioonidest, mis tekivad vahe-
tult laulupeol osalemisel.

Mida siis kontsert näidata püüdis?
Eesti muusikaelu tippündmusi aastal
1987? Sellele viitab laste laulupeo ras-
kuskeskmesse seadmine ja Tartu levi-
päevade näitamine. Eesti muusika areng-
ulugu? Viide sellele on mõistaandmises
Peterburi konservatooriumi kohast meie
professionaalses muusikas. Eesti muu-
sika praegusi suundumusi? Need jäävad
vaid vihjetena kõlama, sest liiga palju
meie kultuuri tänasele päevale olulist on
kõrvale jäetud. Nii nagu ka aasta 1987
tippündmустest on tähele panemata
näiteks «Hovanštšina» lavaletulek «Es-
tonias». Ja ooperiteater üldse. Ometi on
«Estonia» viimastel aastatel just väl-
jaspool Eestit endale nime teinud. Ka
balletinumbrid tundusid juhuslikena. On
ju meie balletimeistrite originaalloom-
ing üle Liidu kõrgelt hinnatud. Kui
Ülo Vilimaa viimase aja lavastustest
näidatud katkend Eugen Kapi «Kalevi-
pojast» end ehk õigustab (algupärane
ballett ja originaalkoreograafia, kuigi
Lydia Austeri «Tiina» lavastust kõrge-
maks hindan), siis kuhu jäi Mai Murd-
maa omanäoline looming? Duett Tšai-
kovski «Luikede järvest» näitab küll
solistide Kaie Kõrbi ja Viktor Fedortšenko
meisterlikkust, kuid on igapäevane
koostisosa just segakavaga kremlikont-
sertidel, mille pihta Rodion Štšedrin
oma ettekandes Heliloojate Liidu viima-
sel kongressil kurje sõnu kokku ei hoid-
nud.

Ooperi puudumist püüti tasa teha
hoopis imelikul viisil, see asendati nõu-
kogude massilaulu klassikaga (Solov-
jov-Sedoi, Blanter). Nii anti hääleõigust
meie lauljate veidi nooremale põlvkon-
nale (Väino Puura, Tarmo Sild, Rostislav
Gurjev, Illart Orav), kes aga olid kam-
mitsetult võõrasse valdkonda viidud ehk
põhimõttel: professionaal saab iga žan-
riga hakkama. Muidugi saab. Aga eesti
muusikakultuuri seisukohalt võttes oli
see lihtsalt pugejalik kummardus neile,
kellele programmiga meelepärane püüti
olla.

Miks me küll ise ei märka seda, mis
meil tõeliselt suurt on? Ikka peab keegi
väljast näpuga näitama, et näiteks Tiit
Kuusik oma 76 eluaastaga on ainulaadne
nähtus. Aga kas või selleski programmis
ei taibata teda ära kasutada.

Linnukese pärast tehtuna mõjus veel
nii mõnigi number. Näiteks jäi kõlama
diktori napp tekst meie muusika häll-
list — Peterburi konservatooriumist,
taustana kõlamas katke Eugen Kapi
süüdist «Leningrad». E. Kapi side õppe-
asutusega on küll kaudne: seal õppis
tema isa Artur Kapp. Mis seos on aga
eesti muusikakultuuri lätetel tänase Le-
ningradi arvukate kanalitega, jääb mõis-
tatuseks. Muidugi, Leningrad on ilus
linn vaatamiseks...

Programmi oli veel ühel põhjusel
kurb vaadata. Nimelt oli ainult kahes
numbris märgata režissööri head tahet
ja oskust siduda pilti heliga. Kuhu see
küll tervikus kadus? Alguses, kui emot-
sionaalselt läbitunnetatud esituses (ilm-
selt ERSO? Et meil oma sümfoonia-
orkester olemas, see paraku ei selgunud)
kõlas Heino Elleri «Kodumaine viis»,
näidati muusika taustal tõesti kaunist
Eestimaad. (Vahemärkusena olgu öel-
dud: lõunanaabrite lätlaste samalaad-
sest programmist selgus, et nemad on
jõudnud professionaalses muusikas
vaata et maailma paremiku. Kõik, mis
neil head, oli ka eksponeeritud — süm-
fooniaorkester ja segakoor, Riia Toom-
kiriku orel, kammerorkester, ooper, bal-
lett, piiteeditundega näidatud Raimonds
Pauls, ei mingit massilaulu, õitsev rah-
vamuusikatradditsioon, mis viis kava
lõpul laulupeoni välja.)

Teine lõik, mis kaasa elama pani, oli
RAM-i lauldud Veljo Tormise «Muistse
mere laulud». (Õnneks ei saadud Tormi-
sest siiski mööda.) Lavastuslikult oli
õnnestunud rõhutada põhjamaiselt kar-
mi, arhailist koloriiti: kahe müüri vahe-
le aheldatud maailma, millest pääs vaid
ulgumerele...

Mis pilt meist siis jääb? Et Eestimaad
on üks ilus maa (alguskaadrid), kus lap-
sed laulavad ja tantsivad, kus tegeldakse
levimuusika ja balletiga, lauldakse igi-
haljaid nõukogulikke laule, kus on üks
suur meeskoor, ja see kõik on alguse saa-
nud Peterburi konservatooriumist. Kas
pole nii auväärse õppeasutuse jaoks veidi
vähevõitu? Kuhu jäid need, kes eesti
muusikat väljaspool koduvabariiki kõrg-
tasemel esindavad ja tänu sellele vähe-
malt osale sihtauditooriumist tundma-
tud pole. Kuhu jäi kas või «Hortus
Musicus»?

Kuidas koolitüdrukust
Aleksandra Isakust sai lauljatar Milvi Laid

TAAVET POSKA



Draamateatri lagunemisega 1923. aastal jäi senine näitejuht Paul Pinna kohata. Samas asutas ta omanimelise teatri, milleks sai ka vastava loa. Ta üüris «Pandorini» seltsilt maja koos aiaga, mida hiljem hakati «Rahvateatriks» hüüdma. Pinna teatri koosseisu kuulusin 1925. aasta algusest minagi. Repertuaaris olid peamiselt operetid ja laulumängud, mis publikut ligi tõmbasid. Pinna ise läks peagi «Estoniasse» tagasi. Trupp asutas «Rahvateatri ühingu», mille esimeheks valiti mind. Näitejuhiks oli endine Draamateatri näitleja Erich Bergmann, kes ise tükid ka tõlkis. Esimeseks lavastuseks sai Oscar Strausi operett «Balkani sõda» («Sokolaadisõdur»), mille libreto aluseks on B. Shaw' satiiriline novell väikeriikide sõdadest. Tükk oli vaimukas, väheste tegelastega. Minul oli bulgaaria husaarileitnandi osa, kes on kihlatud garnisoniülema tütre Nadinaga. Nadina osatäitjaks kutsuti Tartust pärit primadonna Elviira Kirsch. Kui juba pool proovidest oli tehtud, teatas E. Kirsch, et ta sõidab Pariisi, kus öde olevat leidnud temale laulja koha kohvikusse. Et meil polnud sõlmitud osatäitjatega kindlaid lepinguid, siis keelata ei saanud. E. Kirsch nõustus proovides edasi mängima, kuni õelt saabub sõiduraha. Uue primadonna leidmine jäi minu ülesandeks.

Varsti pärast seda olin kutsutud ühele sünnipäevale. Kui oli aega veedetud, joodud, söödud, läks lahti lauluks, nagu tol ajal moes. Mul paluti ka laulda, seltskond teadis, et ma õppisin Aleksander Arderi juures. (Hiljem õppisin veel Selja ja Mamontovi studios.) Toas oli klaver, kuid mängijat polnud. Sünnipäevalaps teadis, et üle õue majas elab tütarlaps, kes õpib konservatooriumis kolmandat aastat klaverit. Nii palusimegi saatma Aleksandra Isaku, noore kena tütarlapse, kes oli kevedal lõpetanud gümnaasiumi.

Leidsime klaverikaanelt mitmeid operetilaulude noote. Laulsin siis Aleksandra saatmisel «Viini laulu» operetist «Mariza». Sünnipäevalaps palus, et ka Aleksandra midagi laulaks, ta oli kuulnud tütarlast õues koos lastega laulmas. Tüdruk laulis «Ema südant» ja ilusat prantsuskeelset laulu, mida ta oli koolis õppinud. Mul tekkis mõte, et kui õige pakuks Elviira osa temale. Küsisin, kas ta ei tahaks teatris laulda. Ta vastas jaatavalt, kuid ütles, et sellest ei tule midagi välja, sest isa otsib talle kohta kaupluse kassasse või mujale. Neil praegu iga sent kallis, saaks aga maja Vasalemmas ruttu valmis ehitada, siis asutaks ema sinna kanala. See kõik meelitas mind kiusamist jätkama, et kuni kohta otsitakse, on ju aega teatris laulu proovida. Kutsusin teda järgmisel päeval teatrisse, ta nõustus.

Teatris oli parajasti käimas sõnalavastuse proov. Jätsin Aleksandra saali ja läksin näitejuhile rääkima, et tõin uue primadonna.



Milvi Laid Silvana «Estonias» 1935.

Näitejuhil oli hea meel ja ta päris, kus primadonna enne mänginud on. Vastasin, et veel mitte kusagil, kuid tal on väga ilus hääl, on musikaalne ja mängib klaverit. Olevat koolipidudel esinenud. E. Bergmann ohkas, ta mõelnud, et ma tõesti leidsin asendaja. Et muinasjutus või filmis tullakse vahel koolipingist esimesi osi mängima, aga operett tuleb nähtavasti kavast maha võtta. Siis aga ilmus meie kontsertmeister Johanson, kes soovitas tütarlapse võimed ikka ära kuulata. E. Bergmann käsutas näitlejad saali, mina kutsusin debütandi lavale, kes ei paistnud võltseda kartvat. Olin soovitanud tal kaasa võtta laulude noodid, millega ta oli juba esinenud. Ta hääl ei olnud kuigi tugev, kuid oli kandev. Kuulasime teda saalis mitmes kohas, ikka kostis hästi. E. Bergmann ütles kokkuvõtteks, et võib proovida. Siis läks debütant klaveri juurde, luges teksti noodilehelt enne läbi ja laulis kohe Nadina osa, ilma proovita, mis juba näitejuhi kohe tema kasuks häälestas. Osa anti temale ja paluti järgmisel päeval proovile. Proove tegime õhtupoolikuti, sest osa näitlejaid (ka mina) oli ametis — lavatasu oli väike. Diktatsioon oli Aleksandral nii kõnes kui ka laulus laitmatu, kuid laval liikumine saamatu ja kramplik, mida siis näitejuht 51



Stseen O. Strausi operetist «Balkani sõda» («Sokolaadisõdur») Rahvateatris 1927 (lavastaja E. Bergmann), Voldemar Puusepp, Aurelie Valdek, Elviira Kirsch, Aleksandra Isak, Taavet Poska.



Aleksandra Isak (Milvi Laid) oma esimeses, Nadi-na osas. Serbia ohvitser — Erich Bergmann.

T. Poska foto

nistust. Kuid juhus tuli appi. Parajasti tuli lavale melodraama «Kloostri müüride taga», kus lava taga peab mängima orel ja lauldakse «Ave Mariat». Selle osa andsime Aleksandrale. Toodi harmoonium, tüdruk ise mängis ja laulis ning sai selle eest ka kahekorde tasu. See raha aitas leevendada mängukeeldu. Seda tükki mängisime üle 20 korra. E. Kirsch sai öelt teate, et Pariisi koht oli juba teisele ära antud ja tahtis oma osa tagasi, aga E. Bergmann keeldus ning jättis talle tüdi osa.

Esietendusel oli Nadinal üsna hea edu. Teatri juhatus saatis näitlejatarile lillekorvi. Tema öde oli kutsunud vaatama perekonnasõbrad Ploompuud. Need töid veel lillelisa ja olid mängust vaimustatud. Alles kolmandale etendusele tulid siis ka Ploompuude soovitusel isa ja ema. Seda tükki mängisime 11 korda.

Töime lavale veel M. Härma «Muruide tütre» Aleksandraga nimiosas. Mina mängisin tema peiu ja abikaasa osa. Aleksandra oli siis juba julgem ja kogenum ja tema laulmine sai sooloplause. Ruttu kandus kõmu laiali. Juba käidi teda «Estoniast» kuulamas, E. Bergmann plaanitses temaga uut operetti. Teatri juhatus taotles riiklikku dotatsiooni, mida mõned teatrid said, kuid tuli eitav vastus, sest meid loeti ikka veel erateatriks. Trupp tegutses veel kevadeni ja oligi lõpp. Siis tuli Viljandi «Ugala» näitejuht E. Lemmiste meie operetti vaatama. Ta oli juba kuulnud teatri likvideerimisest ja ilusa häälega noorest näitlejannast. Pärast etendust tuli ta meie juurde ja ütles, et kui võtaks Aleksandra Isaku õige Viljandisse. Teadsime selle mehe pedagoogilisi võimeid ja olime rõõmsad, et meie leitud laps tema käe alla satub. Aleksandra muidugi nõustus. Edasine on üldiselt teada.

Aastaid hiljem istusime kord E. Bergmanniga, kes oli siis Võru «Kandle» näitejuht ja võtnud nimeks Pärnmäe, «Estonias» «Silva» etendusel. Tundsime rõõmu Milvi Laidi säravast esinemisest. «Täielik talent,» ütles E. Pärnmäe, «see on alles magnet, mis publikut tõmbab. Keegi peale meie kahe ei tea, kui lähedal olime suure talendi kaotusele.»

proovis parandada. Valssi tantsis ta kenasti ja duetti oli temaga kerge laulda, meie hääled kõlasid hästi kokku. Tütarlapse kodus aga ei teatud kõigest sellest midagi, ainult öde oli saladusse pühendatud. Närveerisime E. Bergmanniga, et isa võib tütrele koha leida ja siis on teatritegemisel lõpp. Peagi tuli asi avalikuks ning vanemad keelasid tütrele tühja ajaviitmise, kus pealegi pole loota mingit tee-

Juris Podnieksi «Kas on kerge olla noor?»

VIST OMETI

«Miks elame eetikas nagu varemotelinnas, kus üks sugupõlv ehitab endale siia, teine sinna hädapärase eluaseme?»

Albert Schweitzer

On vabandata see ebatäpsus, mis tekiks, kui esimese hooga nimetaksime Juris Podnieksi filmi noortefilmiks, st filmiks noortele. Filmi linastumisest möödunud aeg lubab meil nüüd rääkida ka selle vastuvõtust (tõsi, kõik, mis käesolevas artiklis vastuvõtu kohta kirjas on, põhineb isiklikul empiiril). Publiku suhtumine laskis sellel paista mitte noortefilmina, vaid filmina noortest, millest kõige mitmekülgsemat nau dingut ei saanud ehk noored ise, vaid eakam publik. Siiski tungis «Kas on kerge olla noor?» mitmel põhjusel üle erinevaid vaatajarühmi lahutavate pii ride, just nagu hea kunst seda tavaliselt teeb. Kuna filmi žanrimääratluseks on «kunstiline dokumentaalfilm», võiks dokumentaalsuse triumfi siinkohal analüüsida kui sotsiaalset ilmingut. Eraldi filmikunstialase vaatluskatse jätaksime artikli teise poole.

Vähe on meil teemasid, mida viljeleksime ühtaegu nii tihti ja nii ebajärjekindlalt kui põlvkonnateemat. Selles mõttes on põlvkonnateema viimasel ajal tõusnud peaaegu rahvusteema kõrvale. Räägime sellest ometi ebajärjekindlalt, sest nendel teemadel tasahilju, järjekindlalt ja kaalutletult arutleda on peaaegu võimatu — nad on selleks liiga erutavad. Ka kõnesolev film kujunes eelkõige erutavaks, alles seejärel valgustav-informatiivseks. Dokumentalistika funktsioonidest kandis ta eelkõige väärtustav-integreerivat ning avaliku arvamuse mõjutamise funktsiooni.

Miks võib oletada, et film tundus täiuslik just elu keskpäeva jõudnud vaatajale? Esiteks pole selles eas vaatajal enam noorusega vahetut sidet, nii et noorte

jutul ja hoiakutel on tema jaoks uudisväärtus. Teiseks ei ole Podnieksi vaatevinkel, nagu hiljem tõestame, päriselt noorte endi vaatevinkel (ei peagi olema) — see vinkel rahuldab suurepäraselt 40-aastaste ootusi, kuna just samasugustest ootustest ta lähtubki. Need ootused noorte suhtes, millest kõneleme, leivad praegu väljenduse paljudes sõnavõttudes, millest enamik kujutab Margit Sutropi põlvkondade-teemalise artikli kajasid või vastukajasid (vt «Edasi», 17. jaanuar 1987). Siinkohal tuleb vabandada põlvkonnateema veelkordse puudutamise eest sel kitsiks muutunud viisil, mis üldiselt vist lugejat samuti kui siinset autoritki ülepea ära on tüüdanud. Ometi ei saa mööda ilmsetest seikadest.

Niipalju kui võib aimata, meenutab filmis kajastuv demonstratiivne noorsoomeelsus (demonstratiivne, sest on ka mittedemonstratiivseid liikumisi, nagu «aja vaikselt raha kokku») 40-aastastele

«VAI VIEGLI BÜT PATIESAM?» Stsenaariumi autorid Ábrams Klockins, Jevgeni Margolin, Juris Podnieks. Režissöör Juris Podnieks, operaator Kalvis Zaltsmanis, helilooja Martinš Brauns. Riia Filmistuudio, 1986. Värviline, 8 osa, 2274 m.



Juris Podnieks «Kas on kerge olla noor?» võtetel. 53

midagi sellest, mis toimuvad Nõukogude Liidus aastatel 1967—1972 või umbes siis. Täna sel keskealisel intelligendil on soodumus näha noorsugu ühtse kobarana, kellel on sarnased taotlused ning kes on ühiskonnaga vastuolus, kusjuures ühiskond ei mõista noort ega noor ühiskonda. Tahetakse arvata, et uus põlvkond on jõudnud keskkonnaga

mism kindlalt ja korduvalt tõestanud oma praktilist eduväärtust? Väitis ju paljutsiteeritud M. Sutropki just noortekobara olematust. Teades niisiis kahe erineva vaatepunkti sisu ja mitte tahtes vaidlust üldisel pinnal jätkata, pöördume Podnieksi poole. Kõige ilmsemalt esindab režissöör seisukohta põlvkonnast kui tervikust, 40-aastaste seisukohta, mis põhi-



«Kas on kerge olla noor?» Instseneeritud punk-etendus Riia südalinnas. Esinejad.

konfliktseisu, et noor on raske olla, et noored kipuvad ühtsel väel oma ideaale tõestama, nagu see sündis paarkümmend aastat tagasi. Võib-olla on selline vaatepunkt isegi õige. Kas ei tundu näiteks tähendusriikas seegi, et hulljulge Mathias Rust, kauglennuamatöör, on tõenäoliselt sündinud just 1968, pingetest vabanemise aastal?

Vaated ühtsete ideaalidega noortekobarast on samavõrra levinud kui kulu- nud, ja see sunnib kriitiliseks. Nad võivad paika pidada — ent võivad ka mitte. Kas võime noortest kui ühtsest grupist kõnelda oludes, kus sisemised ühiskondlikud liikumised on äärmiselt pihustunud ning individualistlik konfor-

neb nende (kahtlemata ilusatel, võib-olla isegi D. Hopperi «Easy Rideri» stiilis) noorpõlvkogemustel. Filmi tegelased aga esindavad praegust tegelikkust. Film kui kahe vaatepunkti sulam kannab seega korruga kahte ideoloogiat. Tegija hoiakut pole lihtne tervikust eristada. Teeme katset kohe, kui asume filmi ülesehituse juurde.

Juris Podnieksi filmis näeme lõiguti ka noore filmitegija Igori harrastusfilmi. Niipalju kui katkendid lubavad otsusta- da, on filmitud põlvkonda «seestpoolt», samas kui põhifilm läheneb noortele väli- se uurija pilguga. Väljastpoolt lähenemi- ne on antud filmile sobiv, see võimal- dab, hoolimata tegija tegelikkust infor-

meeritusest, säilitada ikkagi avastaja-hoiakut (maskeerides lavastajahoiakut). Podnieks viib oma lavastajaülesande läbi puhtalt, peaaegu märkamatu ja suuremaid kahtlusi äratamata. Tulemuseks on tõesti pilt, mille kohta on öeldud «tõetruu», ning sellise hinnanguga tuleb nõustuda. Tõde on kildudest kokku klappitavad ja pärast montaaživeskist läbi

autori enda sisseloetud tõlkefonogramm. Paratamatult lubab see noori kujutleda kusagil eemal olijatena, kelle sõnum tuleb üle rääkida, sest muidu pole see vaatajale mõistetav. Valitud lähenemise viis tähendabki üldiselt noorte «tõlkimist» suurele vaatajaskonnale. Olen veendunud, et noored vajavadki tõlkimist. Naturaalsel kujul võinuks kaame-



«Kas on kerge olla noor?»
Punk-etenduse pealtvaatajad.

käimist ometi taas terviklik. Rõhutan seda siinkohal eriti, et alljärgnevast ei jääks muljet, nagu tahaksin taunida moodust, mida rakendades on saadud see avameelne, pingeline, harvaesinevalt ajakohane tulemus. Sõna «tõetruu» asemele paneksin aga siinses epiteetide reas ühe muu sõna: film on kontseptsioonitruu.

Filmi «Kas on kerge olla noor?» vaataja on läti noortega seotud mitme vahenduse kaudu. Esiteks moodustavad filmi teksti üheksakümne viie protsendiliselt intervjuud. Pisut on lauluteksti tõlget ja filmitegija mõtisklevaid lauseid. Esimene vahendaja ongi usutleja. Teiseks, ja see on tuhandetele filmivaatajatele samuti reaalsus (välja arvatud neile, kes nägid filmi Soome TV-s läti keeles) — noorte vastuseid vahendab

rase püüda liiga palju abituid, segaseid teese, järelemõtlematut vaimuvaest mulinat, pelglikke naeratusi, mida nägime maikuu «Noortestudio pärastlõunas», kui reporter Margit Mikk püüdis meie armsaid kohalikke takkuspäid läti filmi teemal usutleda.

Veel tähendab see tõlkimine ja vahendamine noorte kaitsemist. Filmil «Kas on kerge olla noor?» on kaitsekõneline iseloom, juba pealkirjast alates, ja see kaitsekõne pole muidugi suunatud noortele endile. Film alustab varjatud vaidlust nende väidetega, mida keskealine vaataja on harjunud oma eakaaslaste suust noorte kohta kuulma. Kahtlemata maksab film oma kaitsekõnelisusele lõivu, sest filmikunsti ja dokumentalistika seisukohast oleks teos puhtam siis, 55

kui filmija ei peaks arvestama ühiskonnas liikuvate ebakujutlustega filmitava objektist. Ometi on need ebakujutlused reaalsed. Mõnda on õnnestunud ka filmida: näiteks kasvatajate vestlus tüdrukuga, keda kahtlustati kleidi varguses, või kõrgkooli sisseastujate murelikud vanemad eksamite aegu.

Niisiis on Juris Podnieks lähenenud filmitavale ainele nähtavasti kahe põhilise omapoolse eeldusega. Esiteks, tema kujutus noortest, mis mõnel määral on mõjutatud tema kujutlusest oma põlvkonna kohta (filmi autor on filmi tegelastest keskeltläbi kaks korda vanem, sündinud 1950). Teiseks, tema teadmine sellest, mida arvab noortest senine valitsev ühiskonnakiht. Nende teadmiste mõjul ja suunas on tegelikkusepilt, mida režissöör meile vahendab, tahes-tahmata «muljutud». Näib, et mõlemad muljimsuunad on täiesti vastuvõetavad ja heakskiidetavad.

Meie noortest vennikestest saavad kuuteistkümmeselt küll passivaldajad, aga igatahes mitte täieõiguslikud elu üle arutlejad avalikkuse kanalites. Avaliku arvamuse teooria seisukohalt vahendab käesolev film vaatajale üht intiimse avalikkuse vormi, nn salongiavalikkust. See pole ühe klassi või grupi, vaid ühe või mõne katusealuses ja keldripunkris arutleva rühmakese hääl. Ometi kõlab ta üldistusjõuliselt ka eraldi lõikudes, enne veel, kui jõuab ilmnedu terviku üldistusmaht. Kui palju on meie ühiskonnas veel neid avamata salonge, mille hääl võiks täita dokumentaalfilme ja telesaateid, ja need saaksid köitvad ilma kuigi suure tegijapoolse pingutuseta. Ometi on Podnieks pingutanud, näiteks selleks, et mitte kaasa minna ühe vahepeal levinud buumiga. Mitmed meie vabariigi ajakirjandusväljaanded ja teledokumentalistid läksid lihtsama vastupanuteed, fetišeerides kõikjal, kus noortest juttu tuli, kohe ainult üht, kirevat ja kättesaadavat «salongi» nimega p u n k. Seda üksvahe peaaegu tähtsaimaks ENSV noortegrupiks muutunud kirjut rahvast võib Tallinnas olla näiteks 312, Rakveres 39, Kohtla-Järvel 7, Tartus 82 — niisiis kokku vahest 1000. Üks aastakäik Eesti noori on aga ligikaudu 20 000. Järk-järgult peaks aus dokumentalistika jõudma ka sinnamaani, et äärmuslike

gruppide kõrval püüda portreeterida seda raskesti märgatavat 19 000, kes tingimata ei protesteeriks ühiskondliku kehandi vastu ja ei unistagi tingimata isikuvabadusest, vaid näiteks päevast, mil isa ulatab oma auto võtmed. Selle massi hulka jääks ju vist palju neid, kellele noor olemine polegi kes teab kui raske ning keda filmis esindavad surnukuuri- ja sanitaripoiss. Kuivõrd esinduslikud kogu noorsoomassiivi hulgas võiksid olla Podnieksi filmi tegelased, enamasti targad, eneseanalüüsivõimelised, milleski kõrvaletõrjutud poisid? Esinduslikkuse määrab valik, valiku teeb režissöör . . .

Jõuame filmi struktuurini. Üldiselt meenutades algab kaheksaosaline teos sissejuhatusena, kus antakse laias laastus ka filmi kontseptsioon. Tuline rock-kontsert Ogres ja hilisemad intervjuud kontserdi toonaste kuulajatega, keda aeg on teinud «normaalsemateks» — juhatanud sõdurirolli, noore ema rolli jne. Kui pärast kontserti on meie ees rahulikud, eneseanalüüsivõimelised noored, siis mässava kontserdipubliku kohta käib kaadritagune tekst «minus on justkui loom sees. Ma alles õpin olema inimene». Nii täiskasvanulikult iseloomustab end poiss, keda hiljem saame tundma hoopiski mitte nõnda resoluutsena. Ja Ogre rock-kontserdi pildi taustaks on suhteliselt rahulik estraadilaul, mille peale meie lõunanaabrid kõige oma keevalisuse juures istmelt püstigi ei tõuseks. Helide ja pildi kokkusobitamise juures on saavutatud osake filmi eesmärgist. Noored ei kuulaks justkui mingit «roppust», vaid täiesti talutavat muusikat, mõistes samas kaadritaguse lausega ka ise oma märuli hukka . . .

Edasi järgnevad vaheldumisi intervjuulõigud, millest kooruvad mõned üsna põhjalikud ja kütkestavad portreed. Tumeda tukaga poiss, kes loetleb oma kolm elueesmärki; poiss, kes istub põrandal ja kes ei leia partnerit; tüdruk, keda kahtlustati kleidi varguses. Igor, kes teeb harrastusfilmi. Krišnausulised. Poiss laibakuuris. Filmi algupoolde mahub veel kohus Ogre kontserdi järgsete vagunilõhkujate üle ning lisaks nägusid siit-sealt. Filmi viimase kolmandiku sisustab noore sõduri teema. Läbi muutunud pois-te annavad end tunda garnisoniteenistus

ja isegi lahinguolukord. Armeest naasnud meestest tekib vähemalt kaks haavat portreed, mis jõuavad vaatajani katkenditena, segamini intervjuude ja nende saatel näidatavate situatsioonidega. Lõppkujundiks on kaader amatöörfilmist, värviline, näitamas hulka noori inimesi seisvat sinises lootusemeres. Lõpp on võimas.

kuid äsja nimetatud lõikude vahelelühkimist ei saa mingil juhul pidada filmi puuduseks. Puuduseks on liialdused mõnes lõigus, näiteks kaader pihku surutud ordeniga või purustatud raudteevaguni filmimine fikseerimata kaameraga.

Mis puutub intervjuudesse, siis ei saa Podnieksi kuidagi nimetada diskreetseks usutlejaks. Film on «heas mõttes ten-



«Kas on kerge olla noor?» N-ö topeltekspositsioon: Juris Podnieks filmimas Surma filmimist Igor Vassiljevi harrastusfilmiks.

Filmis «Kas on kerge olla noor?» võiks kindlasti olla rohkem loomulikku tegevust. Tegevuse asemel annab film suhtumisi. Kui usutlused, millega tegevust kompenseeritakse, poleks nii pingelised, võiks see olla omaette etteheide. Rohkesti kasutab režissöör illustreerivaid filmilõike. Kui jutt on läti punastest küttidest, näeme ekraanil punaste küttide ausamba ees poriloikudes marssivaid õpilasi. Kui jutt on ordenist, mida Afganistanist naasnud sõjamees ei kannu, siis näeme ekraanil lõbusat neiu, kes kannab ordenitaolist iluasjakest. Filmi montaaž on intensiivne ja hakitud,

dentslik» («Iskusstvo Kino», 1987, nr 4, lk 41) ja nii on ka usutlused. Podnieksi usutlusmaneer on tungiv. Palju tungivam kui tema eelmises meie ekraanile jõudnud filmis, punaküttide-teemalises «Küti tähtkujus». Tõsi, Podnieksi kui teleajakirjanikku (Riia TV noortesaadete saatejuhti) iseloomustav indoktrineeriv maneer ei oleks läti küttide puhul tulemust andnud. Vanad revolutsioonisõdurid olid kaugel sellest, et lasta endale mõtteid või kasvõi sõnugi suhu panna. Noored seevastu ei tea sugugi alati, mida nad just täpselt öelda kavatsesid, ja see võimaldab usutlejal ka pisut oma

joont ajada. Meenutagem näiteks tume-
meda tukaga poissi, kes oma elulistest
väärtustest rääkides usutleja suunava
küsimuse peale jõuab välja täpselt nende-
samade läti küttideni. Seda filmitegija
taotleski, sest seal algab uus lõik. Sa-
muti on sujuvalt seotud Igor, kes teeb
harrastusfilmi, ja narkomaanid kaines-
tusmajas. Üksikud süžeed filmis jääksid

taar: see musta riidetatud vaim, see on
surm, kellega me iga päev kohtume ja
kõrvuti elame. Edasi: kaader surnukuu-
riipoisiga, kes laipade töötlemises vahe-
aja teeb ja rahulikult kohvi rüügab.
Räägib: surma ma ju siin ei näegi. Mi-
nuni jõuab juba laip, külm, liikumatu.
Siis tuleb stseen krišnausulistega, mille
alguses selgitab usklik postiljon: vaim ei



*«Kas on kerge olla noor?»
Noormees Ogre rock-
kontserdilt, kes aasta hil-
jem teenis aega Kesk-
Aasias, Afganistanihs
valmistujate õppelaag-
ris.*

muidu paratamatult hajali, kuid siin
lõigatakse Igori jutt läbi hetkel, mil ta
tunnistab, et sõbrad tema kõrval muu-
tuvad võõraks, kontaktituks — suubuvad
narkomaaniasse. Siis näidataksegi kai-
nestusmaja. Kas need on needsamad
sõbrad? — tekib korraks lühis. Aga ei,
selline on lihtsalt üleminek.

Filmi keskpaigas on koguni viis üks-
teisega üldiselt mitte eriti seotud stseeni
leidnud montaaži kaudu sisulise seose.
Esiteks, tüdruk, keda kõige tooremalt
töötlevad kasvataja ning psühhiaater.
Tüdruk on jõhkra kohtlemise tõttu üri-
tanud miilitsajaoskonnas enesetappu ja
nüüd räägib psühhiaatrist kasvataja-
tädi talle surmast. Ei räägi, vaid
karjub ja kiunub. Järgnevad kaadrid
amatöörfilmist ja kostab Igori kommen-

sure... Reporter küsib temalt, kas ta
võiks oma religioosse juhi käsul tappa.
Näiteks, kui tuleks tappa kõik jalg-
ratturid. (Siinkohal kahjuks ei varja re-
žissöör oma suhtumist krišnaistidesse.)
Järgnevalt näeme Igori amatöörfilmi,
kus lasketiirus sihitakse elusa märklaua
pihta. Kõikjal neis lõikudes vilksab surm
kas mõistena või kujuna, valmistades
pealetükkimatult ette filmi viimast kol-
mandikku, Afganistanist naasnuid, ja
üldse annab (taas pealetükkimatult)
märku surmaohust, mille vältimine tä-
nases maailmas küll noortest ei olene.

Sõltub vaatenurgast, kelleks Podniek-
si rohkem pidada: kas heaks portre-
teerijaks või suurepäraseks indoktrinää-
riks. Tahaks ju kõigiti uskuda, et passi-
saajad noorukid enda kohta nii läbi-

mõeldud lauseid kõnelevad. Ausalt öeldes, millal suudavad ETV indoktrinäärid eesti nooruki ekraanil nõnda krambivabalt kõnelema ahvatleda? Teiselt poolt tundub ootamatu, kui koolipoiss nii tuttavlikult nendib: «Teie põlvkond püüdes millelegi, aga meil on ükstapuha.» Või et sõjaväest naasnu kurdab: «Hirmus on olla kahekümneselt oportunist.»

aga sammub juhtumisi trepist üles poisi ema, kellelt saadakse teada nukker «uudis»...

Teine lavastamisnäide, mida esmapilgul ei märka. (Filmis on ka otseseid ja avalikke lavastushetki, näiteks seina värvivad punkarid.) Tütarlaps, keda süüdistatakse kleidi varguses. Pärast venekeelset kasvatuslikku vestlust langetab



«Kas on kerge olla noor?»
Neiu Ogre rock-kontserdilt, kes sai emaks 1986. aastal, Tšernobõli-päevil.

Kelle veendumused ja sõnavara see õieti on?

Teeside sisendamine, kui tulemus on loomulik, näitab vaieldamatult usutleja meisterlikkust. Kui siin on noori manipuleeritud, siis on see mõjunud soodsas suunas ja manipuleeritavate poolt õigel ajal ära tuntud. Miks kaldume uskuma, et režissöör on noorte arvamusel «tihendanud»? Sest Podnieks läheb julgelt ja tihti õnnestunult välja otsesele lavastusele. Võtkem või võttegrupp. Justkui juhuslikult seisab see trepimademel ning helistab korteriukse taga, kus hiljuti suri Gennadi, kes ise unistas kannatanute terveksarstimisest. Filmimehed poisi surmast «ei tea». Kuna kedagi uksele ei ilmu, kavatseb võttegrupp, nagu kaadritagusest tekstist kuulda, lahkuda. Seal

tüdruk pea (nägu enam ei näe) ning me kuuleme kaadri tagant lätikeelset sosinat. Seda tõlgitakse: «Jätke mind ometi rahule!» Selliselt lisatud repliik jätab kistud mulje, ja hiljem juurde pandud ta filmile ongi. Väike paisutus toetab filmi mõjujõudu, kui ainult tema kunstlikkus märkamatuks jääks.

Üsna suur ja märgatav paisutus, mida võib välja vabandada ainult filmi kaitsekõneline iseloom, on tehtud viimases kolmandikus. Tüüpilise propagandavõttena jääb intervjuudest Afganistanis sõdinud meestega kõlama seisukoht, nagu võimaldaks armeeteenistus kuidagi eriti terveneda, mehistuda, küpseda. Selline rõhk tuleneb just nimelt materjali montaažist. Üks filmi läbivaid argumente ongi ju see, et kõigist neist

pahadest poistest saavad lõppkokkuvõttes head kodanikud, patrioodid ja sõdurid. Kroonust naasnud poisid üldiselt seda ei rõhuta. Ja neil on õigus. Kas ongi enam perspektiivne teha massilise sõjalis-patriootliku kasvatusplaane, kui Nõukogude Liidu rahulettepanek, mille edu me loodame, on väevähendus ning surmarelvade hävitamine? Sellega seoses oodatakse aega, mil sõjalis-patriootlik kasvatus võiks asenduda patriootliku kasvatusega. «Sõjaväes ei küpseta,» ütleb üks Afganistani näinud poiss, «sõjaväes vananetakse.»

Väevähendus võiks olla üks noorte eesmärke, mille taotlemiseks nad peaksid tohtima teha enam kui annetused rahufondi. Loodetaval desarmeerimisel oleks ju ülisuur kultuuriline mõju. Briti kultuuriajaloo 1960. aastate põlvkonna kohta kirjutatakse, et «aasta 1962, riikliku sõjaväeteenistuse kaotamine — kohustuslik, kaheaastane teenistus üle 18-aastastele meeskodanikele —, päästis nad kõik peaaegu ühekorraga vabaduse maailma, eemale sõjaväeteenistuse piirangutest ja piiritaguste konfliktide traumadest». («Music and Musicians» 1987, juuni, lk 28.)

Heas mõttes tendentslike stseenide hulka kuulub kindlasti filmi kohtulugu. Ogre kontserdilt Riiga sõites on 150 noorukit lõhkunud ära rongi 5. ja 6. vaguni, kahjuga 5400 rubla. Ei tahaks tõepoolest olla keskpärase palgaga lihtsa uuriija rollis, kes 150 vassiva ja salgava noore lätlasega vastamisi seistes peab igapähe süü määra tuvastama. Hoolimata sellest, et meie kohtute ja prokuratuuriorganite töös on kõvasti puudujääke, ei usu ma, et ükski kohus leiaks siin õiglasemat moodust kui uurimise põhjal tuvastatud suuremate süüdlaste karistamine. Podnieks pole targu vaatajat informeerinud asja kohtuliku arutluse kaastulemustest, sest on ju võimalik, et teisigi lõhkujaid karistas Balti Raudteekonna Prokuratuur trahviga, olgugi et kohtupingis seisis vaid seitse süüdlast. Podnieks pole kahjuks vaguni lõhkumist filminud, ja seda oleks ka palju nõuda. Aga filmis ei ole ühtegi episoodi (vastavat löiku süüdistaja kõnest vms), kust võiks välja lugeda, et poisid ikka mõnes mõttes ja väga ettevaatlikult öeldes ka pisukesevõrra süüdi

olid. Küsimus on muidugi määras — kas kolm aastat ranget režiimi on õige karistus või 400 rubla lihtsa linnalähirongi rüüstamise õige kahju. Kuid ühiskonna erilist vaenulikkust noorte suhtes see protsess ei peegeldanud. Podnieksi kujutuses oli asjalugu küll õudne — süütud noorukid, pisarad, kuri kohtukull...

Üllatav kujundite haardelt oli Igori film. Allakirjutanu jaoks lahendasid selle filmi katakombid, koridorid ja labürindid küsimuse põlvkondade kesketest kujunditest. 1960. aastate popkunstile oli omane maantee, tee, sõidukiga kihutamise motiiv. Meenub Jack Kerouaci «On the Road», juba mainitud film «Easy Rider», UNESCO almanahhis «Kultuurid» (1985, nr 2) trükitud analüüs Bob Dylani laulutekstidest. Tee tähendas probleemide lahendust ja vabaks kihutamist. Nüüd aga kõverate käänakutega koridorid, tupik, lasketiir... Ja lõpuks mere ääretu sina. Just Igori film, aga ka mitmed teised lõigud Podnieksi teoses viivad mõttele, et kujutatavad noored on oma avatud, pihimuslikust jutulaadist hoolimata väga omaette. Lasketiir, koridor, tupik. Neid ühendavad pigem negatiivsed väärtused — mõistmatus, üksindus, hirm. Ei ole ju mõeldav paradoks, mille kohaselt inimesi võib ühendada teadmine põlvkonnatunde puudumisest.

Kokkuvõtteks. Film «Kas on kerge olla noor?» toob meie ette noore põlvkonna '86 üllatavalt intelligentsena, püüdlavana, sümpaatsena, hoolimata sellest, et suur osa filmis kujutatuid on kas ise ühiskonnakriitilised või kätkeb nende käekäik süüdistust ühiskonnale. Teiselt poolt toob see film meie ette 40-aastaste intelligentide püüdluse tunnetada 16—20-aastaste kaudu ka iseennast, oma möödunud aegade äralõigatud püüdlusi. Täna noorte rahulolematusest püütakse ammutada ka omaenda identiteedi tunnet. Noorte rahulolematust või rahulolu saab nõnda küll sarnaseks sellega, mida me juba tunneme. Kuid võib-olla just eelneva kontseptsiooni olemasolu on režissööril võimaldanud anda noortest lätlastest nii mõjuva pildi. Kinosaalist tulles ollakse nagu pihimusi kuulanud.

Nõnda on vanemate ennast tunnetav põlvkonnavaim võtnud noored oma soo-

siva kaitse alla, nähes neid iseendid. Sotsiaalsete väärtuste säilitamise mehhanism toimib dokumentaalfilmi kaudu. Kuna neid väärtusi tunti üksvahe tõesti kaduvat, võiks ehk Juris Podnieks öelda oma teose kohta sama, mis Rein Tammik

võis öelda enda tehtud Kiriši linna Pioneeride Palee pannoo kohta: «Pildi sisse tekkis midagi, mida ma sinna ei olnud planeerinud.» Või tont teab? Podnieks näitas end ju tõelise asjatundjana.

HANS H. LUIK

VANA JA UUS JURIS PODNIEKSI FILMIS



«Kas on kerge olla noor?» Auvahtkond punaste küttide mälestussamba juures.

Avalikustamise toimest inimeste teadvusele annab tunnistust ka suhtumise muutumine filmisse «Kas on kerge olla noor?». Film vapustas läinud aasta detsembrikuus, mil ta jõudis publiku ette, kogus kuude kaupa täissaale Moskvast ja teistes linnades. Ent samal ajal harjuti ajakirjanduses ilmunud publikatsioonide (ajaloo läbikirjutamata lehekülgi valgustavate romaanide, esseede, artiklite), teiste filmide ja probleemsete telesaadete mõjul peagi pakutud avameelsusastmega ning hakkas kostma hääli, et film on kohati plakatlik, polegi teab kui hästi tehtud ja et tõstatatud probleeme pidanuks sügavamalt lahkkama.

Ent fakt jääb faktiks. Juris Podnieksi «Kas on kerge olla noor?» osutus

sensatsiooniliseks, mõju poolest 1987. aasta filmilevis võrreldavaks üksnes «Patukahetsusega,» ühesõnaga, utmise algust manifesteerivaks. Eelmiste aastakümnete dokumentaalfilmidest on samasuguse vastukaja osaliseks saanud üksnes Mihhail Rommi «Tavaline fašism» (1966). Ent selle loojaks oli nõukogude filmikunsti klassik, «Kas on kerge olla noor?» režissöör on aga läti keskmise põlvkonna dokumentalist, kelle varasem töö «Küti tähtkuju»* reetis küll autori tõejulgust, elu jälgimise ja nägemise oskust, kuid ei töotanud mingil

* Eesti vaataja pole paraku näinud Podnieksi järgmist, 1985. a valminud probleemiteravat filmi läti keskmise põlvkonna skulptoritest «Sisyphos veeretab kivi». — *Toim.*

moel hüpet ajastufilmide loojate orbiidile. Märgatav vahe on ka loometingimustes. Mihhail Rommi iga, autoriteet ja töö eesmärk kindlustasid talle neist parimad. Möistagi ei valminud ka «Kas on kerge olla noor?» dokumentaalfilmide kitsukeste, ajast ja arust tootmisnormide kohaselt. Nende painutamine oleneb tavaliselt üksnes režissööride leidlikkusest ja ettevõtlikkusest. Ja et ajastufilm sündis siiski väikese liiduvabariigi studio teada olevates tingimustes, pidi üritust toetama miski, mis on tootmisprobleemide igipainest tugevam, määravam, olulisem.

Kas pole selleks Balti liiduvabariikide filmidokumentalistika aastakümneid vormunud traditsioon, vaim, konkreetseid oskused, sotsiaalse mõtlemise eriline teritatus?

«Kas on kerge olla noor?» vormivõttestik, laad, kompositsiooniprintsiip on vanemad kui film ise, Juris Podnieks kasutab vaid üldtuntud, koolkonnas eriliselt aktsentueerunud võtteid. Spontaanses, karaktersetest detailidest küllastatud reportaažist enesepaljastuslike intervjuudeni, kus küsimuste eesmärk on läbi tungida sotsiaalsetest maskidest, maski olemuse avamine kõnetatava e n d a sõnade kaudu, vahel aga ka kõnetatava vastamisest loobumise või keeldumise kaudu.

Viimast võtet on eriti palju kasutatud Eesti filmides. Tasub meenutada vaid niisuguseid filme nagu «Meie Artur», «Mina ise», «Reporter», «Arnold Mat-teus».

Kõnetatav võib rääkida muud või vaikida küsimuse läbitungimise ohtlikul hetkel mitmel põhjusel. Ta kas ei julge, ei söanda kõnelda asjust, mis on kõigil teada, kuid millest avalikult ei kõnelda sotsiaalsete tabude tõttu. Teda võivad piirata ka eetilised tõkked, ta ei pea võimalikuks rääkida e n d a s t. Ent need teisisõnu ütlemised, vaitjäämised avanevad filmis ü k s n e s teatud estetiseerimise korral, kunstilisel mõtestamisel nii operaatoritöös kui ka montaažis.

Eesti dokumentalistidele on too mõtestamine eriti omane, kuna tunnuslik vihjamine «peamisele» otse väljaütlemise asemel on üldse iseloomulik põhjamaade kunstile (saaga poeetika silmahakkavamaid elemente). Ning sümpto-

maatiline ütlemine ongi olnud eesti dokumentaalfilmi külgetõmbavamaid jooni juba kuuekümnendatest aastatest alates.

Meile sedavõrd tuttav enesepaljastuslik, maskidest läbitungiv, kõnekasse vaikimisse suubuv intervjuu on aga ka filmi «Kas on kerge olla noor?» tugevamaid relvi. Alates aualves seisnud noormehe ülestunnistustest, et punastest küttidest, kellele ta oli just au andnud, ei tea ta suurt midagi, kuid et ta on otsustanud soetada perekonna, auto, suvila ja elada nagu teised, kuni Afganistanis aega teeninud noormeheni, kes, püüdes seletada, miks ta ei kannu lahingutegevuses saadud ordenit, jääb vaatama avatud peopesal lebatav auraha ja vaikib äkki. Sõrmed hakkavad pikkamööda kokku tõmbuma, tunne, kuidas ordeni teravad nurgad peopesa tungivad.

Võiksime jätkata tuntud vormivõtete loetlemist, ent see ei aita mõista, miks kutsus plahvatuse esile just see film, mitte aga mõni teine.

Oli selle põhjuseks ühiskonna teadvuses peituvate aktuaalsete noorteprobleemide käsilevõtt, Afganistanis aega teenivate noormeeste sissetoomine? Ent Afganistani reportaaže olime juba varemgi Kesktelevisiooni saadetes näinud, ja noortest on ennegi häid filme tehtud. Ka Lätimaal. Näiteks Herz Franki «Keelutsoon», riulifilm, mis on aastaid püsinud üleliidulise filmikriitika teadvuskeskmes. Ja seda teenitult: film on terav, meisterlikult tehtud. Ent ometi vajas publiku filmi «Kas on kerge olla noor?»

Arvan, et põhjuseks oli uus v a a t e n u r k, mille alt läheneti probleemidele, mis juba ammu käärised ja olid endast nii ühes kui teises kirjutises, filmis ja saates t e a d a n d n u d. See laskis neil «viimaks ometi» esile tõusta.

Noortefilmides nähakse tavapärastelt noori ja nende probleeme k a s v a t a j a ning õpetaja silmade läbi. Seega paratamatult kasvataja suhtumisi, seisukohti, arvamusi õ i g u s t a v a l t. Niisugune vaatevinkel probleemidele kasvataja-kasvatatav pidi varem või hiljem realiseeruma äärmuslikult. Vastanditepaaris õilis kasvataja, veelgi parem — õilsate kasvatajate kollektiiv ja viimse piirini

alla käinud noor. Sellise paari suhete analüüs pidi näitlikustama, mis määral on kasvatajal õigus ja mis noorest saab, kui ta kasvataja juhiseid mööda ei ela. Ning «äärmiste» situatsioonide kartmatu lahkaja Herz Frank realiseeriski selle skeemi filmis «Keelutsoon» (1975).

Ent film reetis ka, kui piiratud on vaatenurk, mis seisneb kasvataja (kasvatajate) kogemuse a b s o l u t i s e e r i

mõjub sagedasti avastusena, valguse heitmisena teadvust vaevanud aimustele, vastust ootavatele küsimustele. Mitte üksnes dokumentaal-, vaid ka mängufilmides. Nii oli see omal ajal «Andrei Rubljoviga», kus vastuoksa stereotüüpsetele ajalofilmidele sõjakast ja sõdadest juubeldavast rahvast kujutati lakamatutes sõdades k a n n a t a v a t rahvast. (See oligi filmi riulisaatuse põhjuseks.)



«Kas on kerge olla noor?» Igor Vassiljevi harrastusfilmi ning ühtaegu Juris Podnieksi filmi lõppkaader: «lootuse meri».

m i s e s, ühe konkreetse põlvkonna teadmise kõike teadmiseks kuulutamises.

Sellest skeemist välja murdmise esmavõimalus seisnes «pooluste vahetamises», samale probleemile noorte poole pealt vaatamises. Mida filmi «Kas on kerge olla noor?» autorid püüdsidki teha. Ühe hukkaläinud kasvatatava asemel avaneb suur hulk mitmesuguste probleemide käes vaevlevaid noori, kasvatajate kollektiivi asemel avaneb pilt neid probleeme põhjustanud «kasvatajatest».

... Jäigastunud struktuuride varju jäänud ootamatult järsk pedaleerimine

Nii oli see Otar Ioseliani «Pastoraalis», kus loodusigatsuse ja intelligentsi «igisüü» sünnitatud idealiseeringute, pastoraali, talupoegade kui mingi «kõrgema tarkuse» kandjate asemel kujutati maasoola ärevust tekitavat vaimset allakäiku, degradeerumist.

Niisiis pole kunstiskeemide ümberaktentueerimine süütu mõttemäng, vaid mõlemise, asjadest teadasaamise vajalik atribuut. Ja ka film «Kas on kerge olla noor?» sisaldab uusi teadasaamisi. Noorte probleemide avalikustamise kõrval — probleeme õpiti tundma aastaid; Riia ülikooli õppejõud, stsenaarist Abrams Klockins on avaldanud järjepidevalt 63

kirjutisi mitteformaalsetest noortekoondistest — koorus välja seni üksnes positiivselt kujutatud kasvataja te põlvkonna kogemuste piiratus, mis mõrastas viimaks ometi võltsi absolutiseeringu. Kohtunikud, kes mõistavad vangi juhuslikult kinni püütud rongirüüstajad ja veeretavad nende kaela vagunis mõl lanud mitmesaja noore süü, psühhiaatri sündametus, kalk rumalus teatrigarde-roobist kleidi võtnud tüdruku episoodis, vanem sõjaväelane, kes tänab auvalves seisnud noori rutiinselt, võltsilt, jne.

Keskmise, ka allakirjutanu põlvkonna eneseõigustus ei maksa noorte silmis midagi, sest sellest on kasvanud uued lahendust vajavad küsimused, mida ajalooareenilt lahkuv põlvkond pärandab uuele ilmuvale põlvkonnale.

Filmi «Kas on kerge olla noor?» mõju ja menu võrdsustas liiduvabariikide ja keskkstudiotel filmide vastutusvõimelisuse, märgistas uue küpsustaseme kättevõitmist ning kinnitas osalemisõiguse rahvaste filmialloogis, kogu ni võrdväärse partnerina kaasa kõnelamise kohustuse.

TATJANA ELMANOVITS

XX ÜLELIIDULISE FILMIFESTIVALI AUHINNAD

Tbilisi, 18.—24. mai 1987

Mängufilmid.

Peaauhind: «Patukahetsus»*, «Gruusiafilm», režissöör Th. Abuladze.

Zürri suur auhind: «Pikk hüvastijätt», Odesa Filmistuudio 1971, režissöör K. Muratova.

Zürri eriauhind kõlbelse ja stiiliotsingu eest: «Asjaarmastajad», «Kasahhfilm», režissöör S. Bodrov.

Zürri auhind rahvaliku iseloomu eest: A. Džigarhanjan («Üksik päklikipuu», «Armenfilm»).

Zürri auhind režissööridebüüdi ja kujundusliku lahenduse eest: režissöör K. Lopušanski («Surnud mehe kirjad», «Lenfilm»).

Zürri eriauhind kaine enesehinnangu eest — «Kuldne pärlikarp»: Leedu stuudio (ei esitanud mängufilmide konkursile ühtki filmi).

Lastefilmid.

Esimene auhind (karmi realismi ja kõlbelse eest, inimväärikuse kunstilise mõtestamise eest): «Võõras Valge ja Täpik», «Kasahhfilm».

«Mosfilmi» osavõtul, režissöör S. Solovjov.

Teine auhind (kunstilise otsingu eest noorsooprobleemide lahendamisel): «Iona», «Moldovafilm», režissöör V. Zeregi.

Animatsioonifilmid.

Esimene auhind (siiruse ja kunstiterviklikkuse eest): «Capriccio», «Belarussfilm», režissöör I. Voltšek.

Teine auhind (lastemaailma tundelise käsitle eest): «Laferti moonisaiamemm», «Belarussfilm», režissöör J. Martšenko.

Dokumentaal- ja populaarteaduslikud filmid.

Zürri suur auhind mehisuse ja kõlbelse nõudlikkuse eest: «Kas on kerge olla noor?», Riia Filmistuudio, režissöör J. Podnieks.

Zürri auhind tõepärase ja kompromissitu elupeegelduse eest: «Kihnu mehe» autorile Mark Soosaarele, «Tallinnfilm».

Zürri auhind hingestatud dokumentaalse filmijutustuse eest: «Trompetisoolo», Dokumentaalfilmide Keskkstudio, režissöör A. Ivankin.

Lastežürri auhind: «Käskjalg», «Mosfilm», režissöör K. Sahnazarov.

* Filmi «Patukahetsus» arvustusi vt TMK 1987, nr 4 (J. Ruus, «Ühiskonna kõlbelsest») ja TMK 1987, nr 9 (M. Lotman, «Antigone kaevab laiba hauast välja»).



Manilasi, kihnlasi (ja linlasi) Mark Soosaare dokumentaalfilmist «Kihnu mees» («Tallinnfilm», 1986).



Kas on kerge olla (viuldajate) kriitik?

INES RANNAP

Viimasel ajal kujunenud teravas kontserdikriitikat kritiseerivas õhkkonnas nõuab järjekordse arvustuse paberilepanek ohtralt enesekindlust ning küllalt paksu nahka süüdistus- ja kättemaksunoolte väljakannatamiseks. Rahulolematutel pole küll ühtset platvormi. Kui kõiki arvamusi tõsiselt võtta, peaks meil praegu käibima ühtaegu kuri, leebe, õel, hambutu, võhiklik, kahjurõõmus, lakeeriv, põhjalikult analüüsiv, asjatundmatult sõnu tegev, täiesti kasutu, muusikaajaloole suurt kasu toov jne kriitika. Üldiselt võttes pole asi kontserdiarvustustega kaugeltki korras, õigemini läheb aasta-aastalt üha rohkem korrast ära. Paistab, et need kauged ajad, kus mitu arvustust ilmus teisel või kolmandal päeval pärast kontserti, ja ka need vähem kauged ajad, kus rõhuvast enamikust kontsertidest trükiti ajapikku vähemalt paar artiklit, on jäädavalt ajahõlma vajunud. Kuna aga kontserdiarvustus kannab paratamatult subjektiivset pitsert, ei pruugi kritiseeritav ja tema sõpruskond tõepoolest usaldada ühe retsensendi seisukohti; nad peaksid saama lugeda ka teist või teisi arvamusi. Ometi sai möödunud hooajal paari kirjutise osaliseks vaid kaduvväike osa arvustust pälvinud muusikasündmustest, paljudest kontsertidest ei jäänud aga ajakirjandusse mingit jälge. Õigeks ei tahaks pidada ka toimetajate seisukohta, et retsenseerida tasub vaid eesti interpreetide (ja nendegi puhul pakutakse vahel klauslit — õnnestunud) esinemisi. Kust saavad siis teavet meie praeguse kontserdielu kohta järeltulevad põlvkonnad? Katse koostada H. Elleri personaalnimestikku ajakirjanduse abil kukkus ju teatud mõttes läbi: nimestik hõlmab murdosa H. Elleri teoste avalikest esitustest, vaid neid, mis leidsid kajastamist arvustustes (Tõnu Reimann, SV 17. IV 1987).

kriitika tegemise võtab käsile äpardunud interpreet või teatritegija, kes tahab oma untsuläinud karjääri kompenseerida sapi väljavalamisega endiste kolleegide kaela» (SV, 8. V 1987), siis tekkis mul huvi uurida, kes õieti teeb meil kriitikat. 80. aastatel on «Sirbi ja Vasara» veergudel kontserdiarvustustele alla kirjutatud üle poolesaja muusikateadlase ja interpreedi, arvuliselt enam-vähem pooleks. Kes neist on siis äpardunud: Bruno Lukk, Hugo Lepnurm, Herbert Laan ja Virve Lippus, Matti ja Tõnu Reimann, Peeter Paemurru, Rein Mets, Mall Sarv, Ada Kuuseoks, Aime Tampere, Toivo Nahkur, Leelo Kõlar, Uve Uustalu? Tõsi küll, mõne interpreedikarjäär on lõppenud ja asendunud pedagoogitööga — kas need?

Oleks minu teha, nõuaksin arvustusi vaid mõnelt üksikult: Bruno Lukilt, Hugo Lepnurmelt, Virve Lippuselt, Leo Normetilt, Madis Kolgilt, Tiiu Levaldilt, Helju Taugilt, sest nende teadmised on usaldatavad, kirjutamislaad kõitev, nägemisnurk omapärane ja ka julgust vajadusel maha teha piisavalt. Paraku pole siin kellelgi midagi nõuda, aega ja vaeva tarbiv retsenseerimine peab kõigil mahutama põhitööst vabasse aega. Selleks et tegutseda kutselise kriitikuna, tuleks keskmisi honorare arvesse võttes kirjutada (ka suvel!) vähemalt 8 artiklit kuus. Ent kus neid avaldada? Vanasti leiti kontserdiarvustuste ruumi ka «Õhtulehes» ja «Noorte Hääles», nüüd vaid «Sirbis ja Vasaras», harva «Rahva Hääles». Paljud head kavatsused pideva ja operatiivse kontserdikriitika ilmutamisel jooksevad aina liiva, süüdistatakse toimetajaid, süüdistatakse kirjutajaid, aga asi paigalt ei nihku.

Meil on nüüd mitu noort hakkajat muusikateadlast-kriitikut, kelle ettevalmistust-spetsialiseerumist TR Konservatooriumis peeti kümnekond aastat tagasi kriitilise sõna väärtustamiseks hä-

davajalikuks. Kuid nurin kestab: noorusliku kompromissituse pärast, otseütlemise teravuse pärast, pelgamatuse pärast panna paika ka külalissolistid — seega siis just subjektivismi ja kirglikkuse pärast. Ometi väljenduvad professionaalid kuluaarides vahel lausa halastamatu ühemõttelisusega nii oma kolleegide kui ka gastroleerijate aadressil. Neid siiraid, omavahele jäävaid seisukohti ei saa kuidagi tembeldada kadedusvõi õelusavaldusteks: aeg-ajalt on mõni asi tõesti sant. Kirjutaja ülesanne on igas kontserdis leida kiiduväärset ja huvipakkuvat, kuid tal peab ka olema õigus viidata puudujääkidele. Kahtlemata toetub kriitiline trükisõna mõnel määral ka kaaskuulajate märkustele; oma kogemuste põhjal võin öelda, et põhiküsimustes ei teki iial otsustavat lahknevust.

Eeltooduga ma ei vabanda välja järgnevat ülevaadet hooaja kuuest ja poolest viiulikontserdist, vaid kutsun üles asjalikult ja konkreetset polemiseerima kontserdiarvustamise asjus neid, kellel on ütelda head, nendega, kes on tigidad.

*

Niisiis, viiuldajatest hooajal 1986/87. Jaak Sepa, Jüri Gerretzi ja Ülo Kaadu ülesastumised kuulusid abonementi «Eesti interpreetid», Lemmo Erendi haaras oma 25. kontserttegevusaasta tähistamisel kaasa ka RAT «Estonia» kammerorkestri E. Klasi juhatusel. Mati Kärmasel esinemine koos tütreaga oli pealkirjastatud «Romantilise matineena», Mare Teearu esitas kahasse pianist Lillian Semperiga H. Elleri kammermuusikat Kadrioru lossis, seal toimus ka Tiiu Heinsalu ja Toivo Peäske sonaatideõhtu.

Kõigekülgsemalt parima mälestuse jättis Ülo Kaadu sonaatideõhtu, partneriks Kalle Randalu. Enim vääris hindamist see äärmine kohuse- ja vastutustunne, millega oldi kontserdiks valmistunud — alates targast kava valikust ja lõpetades laitmatu kontsentratsiooniga lavamiljöö. ERSO viiuldaja Ü. Kaadu sooleerib täpselt samuti põhitöö kõrvalt kui kõik ülejäänud meie kontserterivad viiulikunstnikud, kellele harjutud tegema mõõndusi mitte niivõrd harjutamisaja nappuse, kuivõrd väheste esinemisvõimaluste põhjal. Ja ega paar soolo-

õhtut aastas, mõned esinemised loengukontsertidel või segakavades annagi mingit lavalist enesekindlust. Sellest ka peastmängimise pelgus, eksimused isegi noodist mängimisel, eneseväljendust kammitsev närveldamine jne. Kaadugi mängis noodist, oli ju tegu sonaatideõhtuga, kuid mängis laitmatult, õigemini nii, et arutlus mänguprotsessi korrasoleku kui solistikarjääri esimese eelduse üle olnuks tema puhul koguni sündusetu.

Kindlasti rääkis kontserdi õnnestumisele kõvasti kaasa Kalle Randalu, aga ega nii hõivatud kunstnik polekski nõustunud garantiita koostööks — ju ta teadis Kaadu eeldusi-võimeid, tema valmisolekut põhjalikuks viimistluseks. Ja tulemused kujunesid suurepäraseks, mingil määral isegi avastuslikeks, sest nii peenelt häälestatuna ja tunnete süvahooval demonstreerivana pole olnud juhust Kaadut varem kuulda. Mis puutub aga ansamblesse, siis sattus selle orgaanilisus ja loomulikkus isegi vastuollu käibetõega, et partnerid peaksid enne puuda soola ära sööma, kui üksteist jäägitult mõistma hakkavad.

Julge samm reastada esimeses pooles kolm Mozarti sonaati õigustas end täielikult, neid serveeriti nii võluva filigraansuse ja hämmastava vaheldusrikkusega, et hingetult jälgitud Mozarti-blokk tundus koguni liiga lühike.

Kontsert lõppes Schuberti A-duur sonaadi särava esitusega. See ka Duetina tuntud suurvorm avanes kogu oma ilus ja armsuses. Tundliku närvi ja sensuaalsusega kunstnikud leidsid siit nii ootamatuid võimalusi rütmilisteks vabadusteks ja tämbriliseks mitmekesisuseks, et tuntud teos kinkis lihtsalt vaimustava uuselamuse.

Eesti uudisloominguga on alati põnev kohtuda, eriti kui esmaettekandeks on valmistatud korrektselt ja südametunnistusega. Sõltub ju uue oopuse elukäik suurel määral temasse uskuvatel interpretidel; antud juhul on Jüri Tamvergi Sonaadil küll väga vedanud.

Jaak Sepp, üks meie kangemaid virtuoose, esines samuti sonaatideõhtuga, partneriks kõrgelt hinnatud Peep Lassmann. Olen juba kord püüdnud kallutada J. Seppa eemale soliidsetest sonaadidest puhtomakasupüüdlikel eesmärki-

del, sest mulle hirmsasti meeldib jälgida tema esituses ehtsat viiulirepertuaari: Raveli «Mustlannat», Chaussoni «Poeemi», Tšaikovski Valss-skertsot jm. Muidugi on J. Seppa alati kena kuulata, tõeline professionaalsus, st üleolek kõikidest tehnilistest probleemidest, on nauditav igas avaldusvormis. Kavas seisis neli sonaati: Händeli *D*-duur, Beethoveni «Kevadsonaat», Boriss Parsadanjani Sonaat (esiettekandes) ja ilmselt paljudele esmakuuldud Hindemithi Sonaat *Es*-duur. Viimane võlus nii oma üleva muusika kui ka meeldejääva tõlgendusega. Pärast ei kuulajaile ega vist kunstnikelegi täit rahuldust pakkunud klassikaliste sonaatide esitust löi Sepa-Lassmanni ühine tegevus äkki täielikult särama. Hindemithi Sonaat vallandas J. Sepa emotsiooni- ja fantaasiavarud, sundis ühte sulama autori omapärase helimaailmaga ja väljenduma vabalt, julgelt. Mis aga kammitsetes vabadustjulgest Händeli ja Beethoveni sonaatides? Hästi teada muusika puhul ootab kontserdikuulaja ikka märki interpreedi isikupärasest tunnetusest, oma värskusega üllatavat nägemisnurka või siis lausa pea peale pööratud, sihilikult traditsioone eiravat lähenemislaadi. Sepp valis aga igavama (või kergema?) raja, mängis korrektselt ja nii, nagu üldiselt pruugiks, ent emotsionaalse inertisusega.

B. Parsadanjani uues sonaadis, mille puudus esituspääd, oli aga kohe tunda veendumust oma tee valikul. Muusikud toonitasid peamiselt sonaadi kaunist meloodilisust, Parsadanjani teostes teinekord defitsiitset lüürilist poolust. Kas sonaadi tõlgitus jäi seetõttu üheplaanelisemaks? Raske öelda, sest kuuldud variant sundis endasse uskuma, kujunes tugeva ansambli ja viimistletuse tõttu terviklikuks, algusest peale üleni haaratavaks.

Mati Kärmase toredasti kavandatud ei saanud paraku segamatult nautida — kärelda pakase tõttu valitses Kadrioru lossi saalis temperatuur, mis sundis külmetama isegi kasukates-mütsides kuulajaid. Ime, et mängust üldse — ja veel nii korralikul tasemel — asja sai! Isikupäraselt ülesehitatud kava — Schuberti ja Mozarti sonaatide kõrval üheksa romanssi — ei ohustanud kuulajat ühe-

külgseusega. M. Kärmase kunstnikuna tuuri tundelisusel põhines esitatava usutavus, pikaajalisest muusikuarjäärist tulenev stiili- ja autoritruudus aitas aga ilmestada romansse omanäolisteks miniatuurideks. Võib oletada, et normaalne keskkond, soojad, täpselt juhitud käed ja n-ö lahtisulanud tunnetesfäär andnuks teostusele enam emotsionaalset sära, väljenduslikku veetlust. Kuid kõigest hoolimata tunti ära Mati Kärmase alailma rõõmu jaganud omadused: toon, millel on hulganisti pehmeid varjundeid, intuiitiivne võime leida kõikjal südamlikkust, oskus tuua esile igas fraasis peituv ilu.

Muusikakeskkooli abiturient Kristi Kärmas näitas end eeskätt ennastsalgavalt vaprana, sest kui viiul püsib veel kuidagi peos soojana, siis klaviatuuri jäisusest ei saanud sõrmede puudutused küll jagu. Ometi oli tunda, et nii saated kui ka sonaatide partiid olid tal hästi omandatud ja isa kunstiliste taotlustega ansamblis. Küllap on neil palju ühist muusika mõistmise loomulikkuses ja eneseväljenduse aususes.

Üldiselt tuttavas programmis kujunes üllatuseks Britteni napi saate ja meloodilise värskusega hurmav Romanss. Muusikute esituslaad minetas siin enamikule väikevormidest sobinud tõsiduse, muutus märglevalt vaimukaks. Ilmselt võinuks meeoleolu ka Campagnoli, Kreisleri ja Regeri romanssides pisut rohkem võnkuda kergemeelsuse, salonglikkuse ja sentimentaalsuse poole. Muidugi on tegu maitseküsimusega; kes saab taunida rangust Kreisleri puhul, kui selline tundetoon vastab kunstniku tõekspidamistele — tulemus võib olla üsna põnev!

Ühtmoodi tundeküllalt, ehkki maitsekusele truuks jäädes, nüansseeriti mõlemat sonaati. Õnneks eraldas neid üksteisest vaheaeg! Objektiivselt võiks olla Mozarti *G*-duurne üleni rõõmsalt hellameelne ja Schuberti *D*-duurses meelitalduma sentimentaalsusesse vaid *Andante* minoorne keskosa; ometi tõusis siin Kärmaste väljendusnivoo peaaegu joovastuseni, mõjudes ühtaegu liigutavana ja mõtlemapanevana.

Meie viiuldajatest on Jüri Gerretzil kõige ulatuslikum kontserdipraktika, sellelegi sooloõhtule eelnes ja järgnes kontserdireis; seda seletamatum tundus

ebäühtlane ettekande tase ja närvilisus, eriti kava lõpus, Sibeliuse võluvalt siirameelsete miniatuuride aegu. Näis, et kõik, mida andis mängida rahulikult, vaikselt, n-õ pool- ja veerandtoonides, asetus aktiiva poolele. Mis aga nõudis energilisemat tõlgitsemist, jäi kuidagi poolikuks. See kummaline vastuolu ilmnes eriti kujukalt Schnittke vaimukas, peenekoelises «Süüdis vanas stiilis». Osad vahelduvad siin kontrastiprintsiibil, samuti vaheldusid enam- ja vähemõnnestunud teostused: «Pastoraal» habras, poeetiline, «Ballett» rabadavõitu, karedate strihhidega, «Menuett» huvitavalt groteskne, «Fuuga» taas strihhi-valikust johtuvalt torekõlaline, «Pantomiiim» aga üllatavalt põnev. Ütleksin: lõpp hea, kõik hea, kuid süüdist tervikliku, meelikõitva mulje saamata jäämisest on tõsiselt kahju.

Schumanni Sonaat (eeskätt äärmised osad) on interpreedile kaunis raskelt alistuv suurvorm; alailma tempomuutusi nõudev, otskui hingeldav liikumislaad eeldab valvsat mõõdutunnet, et kogu selles kire ja keevalisuse virvarris säilitada üks kindel kulminatsiooni pürgiv arenguliin. Interpreet peaks olema n-õ olukorra peremees, jälgima asjade käiku ka kõrvalseisjana. J. Gerretz ja T. Kärblane polnud seda ilmselt veel leidnud või kaotasid selleks õhtuks ära. Viimase võimaluse kasuks rääkis läbimõeldum keskmine osa, kus iga muusikalise lause alustamine-lõpetamine targalt paika pandud ja muusikale eluruumi tagatud.

Kõige ehedamalt avanesid J. Gerretzi suurepärased viiuldajavõimed Brahmsi Sonaadis G-duur. Pole ju kõrge kõlakultuuri või laitmatu tehnilise tasemeta mõeldavgi toimetulek komplitseeritud teosega ega loominguline lähene mine sinna kätkeatud sügavtõsisele muusikale. Eriti jäid meelde väga poeetiline ekspositsioon esimeses, hingeahistav *Adagio come prima* teises ja harukordne terviklikkus kolmandas osas.

J. Gerretz on töötanud koos mitme pianistiga. Tahtmata vähimalgi määral halvustada T. Kärblase pianistlikke võimeid, ei saa teda ometi võrdsustada (eriti Brahmsis) Gerretzi mitmeplaanalise, küllalt jõulise ja avali kunstniku isiksusega.

Lemmo Erendi juubeliõhtu ülesehitus

oli huvipakkuv: esimene pool koos kaua-aegse partneri Valdur Rootsiga, teine orkestri saatel, kavas nii suurvorme kui ka miniatuure, loomeajastud XVII sajandist tänapäevani.

25 aastat lavastaaži viitab ilmekalt L. Erendi andekusele, töökusele ja aktiivsusele. Tegutsemine solistina ja ansamblistina nõuab meil asjaosalistelt erakordset läbilöögivõimet ja visadust oma kunstilistes taotlustes. Erendil leidub neid omadusi piisavalt, pealegi on ta saanud hea koolituse. Kunstnikuna lahtine, liikuv ja intellektuaalselt emotsionaalne, on L. Erendi aastatega kogunud hulga praktilise töö kogemusi ja seisab kindlalt meie viiuldajate paremikus. Kõike eespool toodut arvesse võttes jättis juubelikontsert kesise mulje: muidu nii üleolevalt võimeka mänguaparaadi kapseldunud, peaaegu liikumatu seisund ahistas mitte ainult emotsionaalset eneseavaldust, vaid ka dünaamilist ja tehnilist väljendusjulgust. Mitmel puhul oli viiulipartii vaevu kuuldav (Raveli sonaadis «Perpetuum mobile», Vivaldi kontserdis), aga seal, kus kõik küll saali jõudis, piirdus solist ühtlase keskmise kõlatugevusega. Peab ütleva, et näiteks Raveli Sonaadi esimene osa ja Straussi «Improviseerimise» algus olid väga paljutootavad: sordiini all hoitud kõla näis koloriidi taotlusena, mis kätkeb endas ettevalmistust ohjeldamatuteks tundepuhanguteks. Kui aga kõik lõppes niisama reserveeritult, tuli lootusi korrigeerida. Straussi «Improviseerimise» pakub oma romantilisuse ja viiulipärasusega avaraid võimalusi mängimiseks publiku hingekeeltele ja peaks Erendile suurepäraselt sobima. Milles oli asi?

De Falla «Hispaania süit» kujunes kontserdi dominandiks; klaveril on siin tähtis roll, mida V. Roots täitis markantselt, värviküllalt, vedades endaga kaasa ka viiuldaja. V. Rootsi tuleb kiita ka eredate momentide eest Raveli klaveripartiis.

* Kahjuks ei toonud pööret paremu- sele kava teinegi pool. Vivaldi kontsertide põhiraskus langeb solisti dubleeritud orkestriduettidele, tõelisi soololõike on vähe, kuid seda enam tuleks neid ära kasutada õigustamaks kontserdi-printsiipi. Erendi jätkas paraku soolo-

deski orkestrantlikult neutraalset ma-
neeri, püüdmata särada oma väärt
instrumendi kõlavärvide, hästi tuntud
hakkajaliku esituslaadiga. Isegi M. Kuul-
bergi Esimene soolosaat, mille lindis-
tust olen raadiost alati harda imetluse-
ga kuulanud, näis käestlänuna, ja just
tõlgitsuslikus mõttes. Kui aga Kuulber-
gi oopusi esitatakse dramaturgiliselt
lõdvalt, jääb järele rida põnevaid motiiv-
e, efektseid nippe ja osavaid faktuuri-
leide, mille seost üksteisega on raske
taibata.

Kreisleri salonglikult võluvad «Klas-
sikalised manuskriptid» lubasid imetle-
da solisti strihhide meisterlikkust, suges-
tiivset vibraatot, virtuossust... Kuhu
jäägi aga vaba, nautlev mängulust?

Tiiu Heinsalu ja Toivo Peaske sonaa-
tideõhtul kaldus vaekauss kõvasti eesti
viuliloomingule pühendatud poolele.
A. Põldmäe Esimene sonaat («Pühajärve
panoraam»), nagu mitmed teisedki
uudisteosed, on leidnud T. Heinsalu re-
pertuaaris kindla koha. Nende kaasage-
ne laad, mida ei saa küll pidada avan-
gardistlikuks ega ülimoodsakski, on
viuldajannale ilmselt hingelähedane,
loomingulist fantaseerimist ärgitav ja
tehnilisele viimistlustööle sundiv. Siin
ei häirinud kõrva mingid ebatäpsused
ega viperused (nagu paraku Beethoveni
ja Schuberti sonaatides), teose drama-
turgiline ülesehitus veenis, mõnigi
nüanss tekitab lausa närvikõdi, et vaat
kui vahvalt läbi mõeldud! «Intermezzo»,
see tilluke lakooniline vahepala, oli ette
kantud lihtsalt võrratu meisterlikkuse-
ga! Põldmäe Sonaat on huvitavalt kir-
jutatud, hea pillitundmise ja selle erilise
kujundlikkusega, mis virgutab inter-
preete n-õ edasi looma. Aga viimane
lause ei võta mingil määral maha kiitust
Heinsalu-Peaske tööle.

Elleri aastal pöördusid paljud tema
rikkaliku viuliloomingu poole, T. Hein-
salu valis Esimese sonaadi, mille erine-
vaid interpretatsioone lasti sellel hoo-
ajal korduvalt võrrelda. Paremusejärjes-
tust määrata proovimata asetaks Hein-
salu-Peaske variandi siiski parimate
hulka, eeskätt selguse ja rahu eest, mida
siit õhkus. Elleri helikeele fragmentaar-
sus (suurvormides) sunnib viuldajaid
iga hinna eest valima just neid vahen-
deid, mis garanteerivad terviklikkuse:

ühtse tempo leidmist, pauside kärpimist,
muusikaliste mõtete kokkusurumist jm.
Antud juhul meeldis aga just see, kuidas
kõik muusikalised mõtted ilmusid kuula-
jate ette pidulikult, täies ilus; kuidas
anti hingetõmbeks aega nii endale kui
ka kuulajale, kuivõrd selgeks mängiti
kadentsi ja akordide faktuur — ja kõige
selle juures ei kaotatud tervikut.

Mare Teearu ainus selle hooaja tõsi-
sem ülesanne oli seotud Heino Elleri
kammermuusika kontserdiga. Esimese
sonaadi ja kahe soolofantaasia kõrval
kõlas veel neli väikepala. M. Teearu on
üliõpilaspäevist saadik kiindunud Elleri
loomingusse, kogunud palju olulisi näpu-
näiteid nii professor V. Alumäelt kui ka
maestrolt endalt; probleemi «Kuidas
mängida Elleri» lahendamisel võib Tee-
aru küll täielikult usaldada.

Ellerit on M. Teearu ikka ja jälle
mänginud ning loomulikult süveneb-
teiseneb aja jooksul ka suhe mängita-
vaga isegi siis, kui kõik näib ammu
paikapanduna ja stabiliseerununa. See-
kord kujunes Fantaasia *g*-moll eriti ro-
mantiliseks ja tunglevaks, legaatos kasu-
tatud *portamento* andis igale helile eri-
lise tähenduse, soolofantaasia ja «Ava-
rused» aga varasemast kontsentreeritu-
maks. Ometi leidis solist selles tihen-
datuses mahti suurteks rütmilisteks va-
badusteks, jõudis rõhutada pause ja fer-
maate.

Esimene sonaat on koostöös Helju
Taugiga võtnud vahest kõige püsivama
kuju ja pretendeerib ilmselt parima esi-
tuse tiitlile. Muidugi ei saa interpretat-
siooni mõõta-kaaluda mingi etaloni alu-
sel, isegi rahvusvahelise konkursi žürii
otsusega ei jää alati kaugeltki kõik
rahule. Ainult et võimalus võrrelda eri-
nevaid esitusi kallutas sümpaatia Tee-
aru-Taugi poole. See oli autoritekti suhtes
väga aus, loogiline ja veenev. Nagu
Heinsalu-Peaske puhulgi äratas tähele-
panu tihedama faktuuri selge edasta-
mine; kõiges oli tunda tunnetusküpsust
ja sellist üleolekut, mis ei lase kahelda
ühegi detaili siiruses. Muide, Teearu
mängib sonaati peast, sellest johtub
kahtlemata täielik keskendumine muu-
sika arenguloogikale ja kõigi häirivate
kõrvaltegurite — olgu või lehekeera-
misvajadus — väljalülitumine.

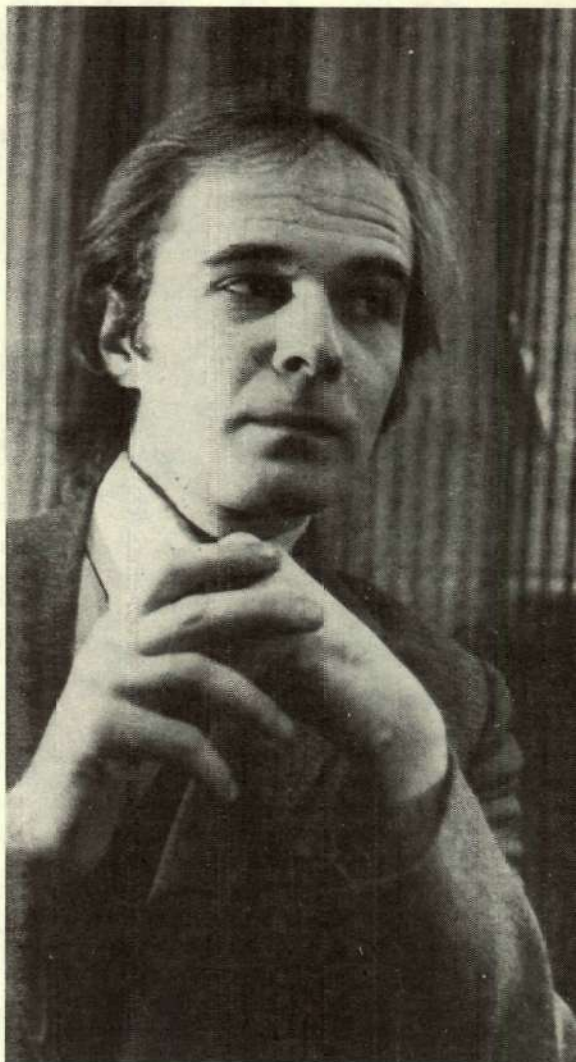
«Mändide» seekordne esitus oli tasa-

kaalukas ja ümar, kadunud oli Raekoja kontserdil häirinud rabeledus. Ka kogemustega pillimängijal on vahel halbu hetki... hoidku, kui selline «hetk» satub soolokontserdi päevale!

Lõpuks tahaksin avaldada kahetsust, et pealinna publiku ette ei tulnud nooremad ja noorimad, oma võimekusest ja omanäolisusest juba teada andnud viiuldajad, nagu M. Tampere, U. Vulp, A. Järvela, E. Kuiv, A. Leibur, A. Ratas-sepp, U. Kristian, K. Kuusk jt. Tõsi küll, A. Leiburi kontserdile ma koguni läksin läbi pakasest paukuva Kadrioru, kuid kontsert jäi külma tõttu ära...

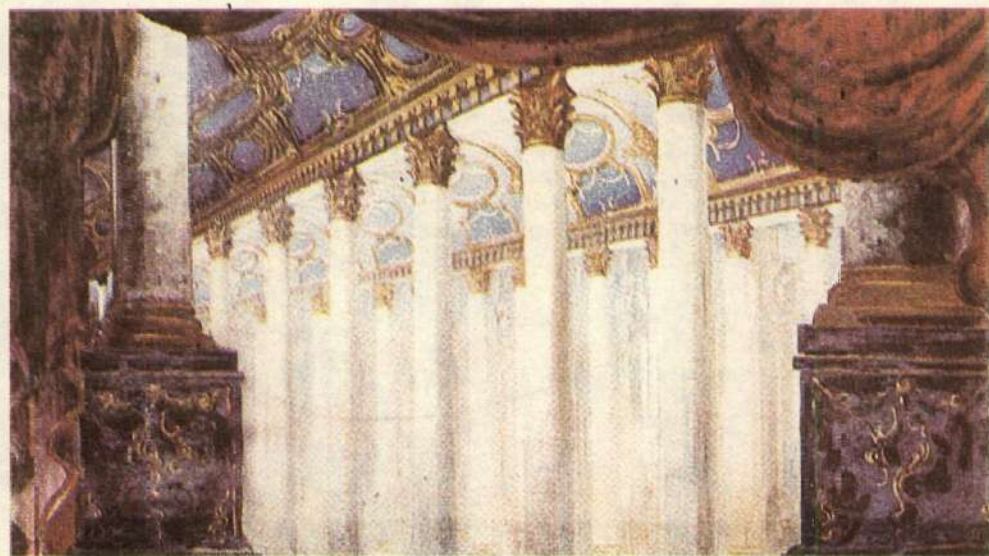
Kuuldavasti ei anta kõigi soovijate käsutusse «Estonia» ega Kadrioru saali, Raekojast rääkimata. Aga kas poleks otstarbekas koondada ühele öhtule kaks või kolmgi interpreeti; ehk annaks nii vähemalt vabariikliku konkursi laureaate Filharmoonia liinis pidevalt rakendada. Ja kas tohib jätta üksnes Filharmoonia kunstinõukogu otsustada, kes võib soolokontserti anda, kes mitte? Vaadatagu parem, keda meelsamini kuulama tullakse. Vaevalt et A. Leibur või K. Kuusk tekitaks Tallinna muusikahuvilistes vähem elevust kui I. Botškova või Z. Sihmurzajeva — ehkki me neid oma noortega veel võrdlema ei kipu. Kui samal öhtul tuleks valida näiteks L. Ambartsumjani või E. Kuiva vahel, eelistaksin kõhklematult viimast; usutavasti teeksid nii paljud teisedki. Tore, kui nüüd, kus meie viiuldajad on mitmes mõttes tõrjutud seisundis, tuleks algatus Filharmoonialt esinemisvõimaluste pakumise näol kõigis Eesti linnades, kusjuures Tallinnas ilmtingimata. Proovitagu mingil määral (m)uuta meie kontserdielu, asendades mõned vähepakuvad gastroleerijad oma jõududega.

IVARI ILJA, Lissabonis toimunud Vienna da Motta nimelise rahvusvahelise pianistide konkursi laureaat (4. koht ja eripremia Chopini mängimise eest).

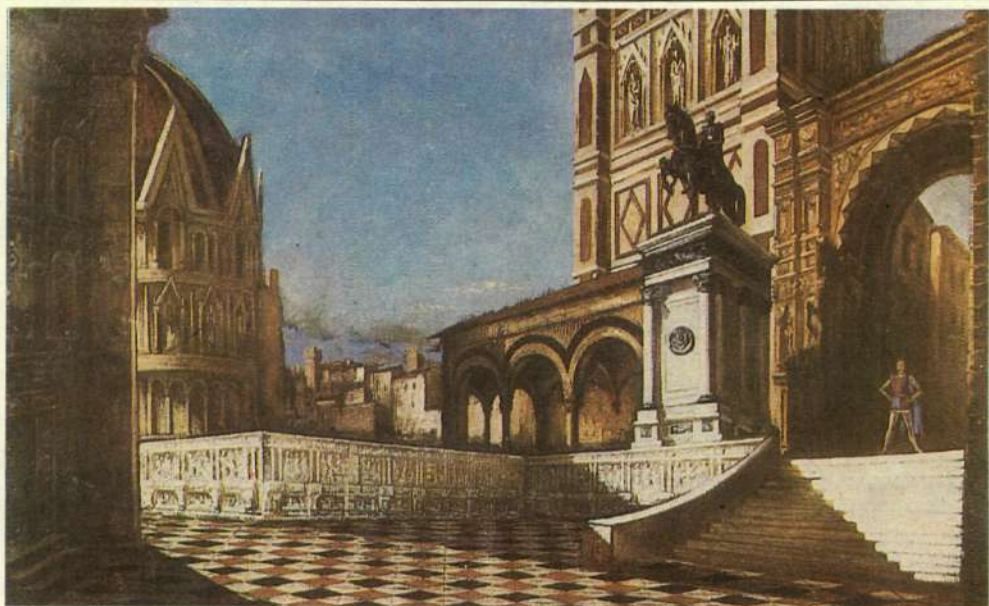




Fjodor Fedorovski. Dekoratsioonikavand Glinka ooperile «Ivan Sussanin». Moskva Suur Teater, 1939.



Pjotr Viljams. Dekoratsioonikavand Prokofjevi balletile «Tuhkatriinu». Moskva Suur Teater, 1945.



Pjotr Viljams. Lavakujundus Prokofjevi balletile «Romeo ja Julia». Moskva Suur Teater, 1946.



Fjodor Fedorovski. Dekoratsioonikavand Rimski-Korsakovi ooperile «Sadko». Moskva Suur Teater, 1935.

Pianistide rõõmud ja mured

VIRVE LIPPUS

Tagasi mõeldes meie pianistide tege- mistele möödunud hooajal, ei ole põhjust nuriseda. Hooaja lõppu kroonis Ivari Ilja järjekordne väljapaistev saavutus — laureaadi tiitel (4. koht) ja eripremia Chopini mängimise eest Lissabonis Vianna da Motta nim rahvusvahelisel pianistide konkursil juunis-juulis. Kui meiesuguse väikese rahva n-õ koduküp- setatud (Moskvas vaid viimase lihvi peale saanud) pianistidest juba mitmed rahvusvahelise tunnustuse on võitnud, siis võib sellest küll meie klaverimängu- kultuuri üldise taseme kohta positiivseid järeldusi teha, pisut nagu uhkustki tun- da.

Pianistide osa oli märkimisväärne ka hooaja koduses kontserdielus. Mee- nutame vaid Beethoveni kõikide kla- verikontsertide ettekannet Kalle Ran- dalult kahel öhtul järjestikku jaanuaris koos Peeter Lilje ja ERSO-ga, kuhu pub- lik lausa tormi jooksis. Sooloõhtutega esines Tallinnas Filharmoonia liinis kümme pianisti, mõned, nagu K. Randalu ja Lauri Väinmaa, isegi mit- me kavana. Kui lisada pianistide esine- mised segakavadega kontsertidel, kon- servatooriumi kontserdisarjades, RAT «Estonia», Teatri- ja Muusikamuseumi, Tallinna Muusikakeskkooli jt korralda- tud kontsertidel, saab kokku aukartust äratav hulk. Huvipakkuvaks kujunesid pianistide ülesastumised märtsis toimu- nud H. Elleri juubelipidustuste raames, eriti seitsme pianisti ühiskontsert Rae- kojast, millest võttis osa ka paljude Elle- ri teoste esmaesitaja Heljo Sepp. Erine- vate lähenemisviiside kaudu said Elleri teoste üpris keerukad esitusprobleemid palju selgemaks.

Kuulata oli palju, tihtigi toredat, ela- muslikku ja isikupärast mängu. Kui kü- sida, mis eredamalt meelde jäi, võiks päris pika loetelu kokku saada. Sosta- kovitši Prelüüdid op 34 ja Elleri 4. sonaat Peep Lassmannilt, Liszti «Fantaasia ja fuuga teemal BACH» Rein Rannapilt. Brahmi Ballaadid op 10 K. Randalult, Albénize «Hispaania süit» Aleksandra Juozapénaitelt, Chopini Sonaat h-moll I. Iljalt, Skrjabini 7. sonaat Rein Met-

salt, Schumanni Humoresk L. Väin- maalt... Võiks veelgi jätkata.

Möödunud hooaja sisse mahtus ka kaks vabariikidevahelist konkurssi pia- nistidele. Sügisel oli Ciurlionise-nimeli- ne konkurss Vilniuses ja kevadel Elleri- nimeline Tallinnas. Meilt võttis mõle- mast konkursist osa 5 pianisti, neist üks oli Tallinna Muusikakooli õpilane, teised TRK üliõpilased. Parima tulemu- se, II koha, saavutasid Vilniuses Lea Eglon (TRK III kursus, K. Randalu klassist) ja Tallinnas Mart Ernesaks (TRK I kursus, B. Lukk). Elleri kon- kurss oli meil esimene selletaoline ja kava poolest värskendavalt omanäoline üritus. Ometigi ei kujunenud ta niisugu- seks muusikaavalikkuse huvi paeluvaks sündmuseks, kui oleks oodanud ja loot- nud. Põhjusi oli mitmesuguseid. Vahest oli Elleri juubelürituste plaan siiski pisut ülekuhjatud? Kindlasti jäi aga konkursi väljakuulutamise hiljaks ja liiga tagasihoidlikuks. Konkursiks val- mistujaid oli liiga vähe, et luua üldist huvitatute õhkkonda, mingit konku- rentsi võistlusele pääsemiseks ei olnud. Oma osa oli ka konkursi peamiselt meie sajandi muusikale orienteeritud kaval. Julgesin seda küll nimetada värskenda- vaks, kuid kulaarides võis rohkem kuulda arvamusi, et «siin ei mängita ju ühtegi ilusat tükki». Klaverimängu aus- tajate traditsioonilembesuse on puhuti üsna hirmuäratav. Kui levimuslikas on 10 aastat tagasi kirjutatud lugu juba ajalugu, siis sajandi algul kirjutatud klaveriteose kohta ütlevad päris noored inimesed, et «mulle see kaasagne muu- sika ei meeldi, ei saa temast midagi aru». Kas on viga publikus, muusikas või mängijates? Viimaste roll muusika publikule lähendamises on igatahes es- majärguline, seepärast tuleks igati sti- muleerida pianistide tegelemist meie aja muusikaloominguga juba õppeajal. Kui Elleri konkurss muutub traditsioonili- seks, võiks see täiesti kuuluda põhiliselt meie sajandi muusikale. See sobiks hästi kokku Elleri enda huvidega ja tema ko- haga meie muusikakultuuris. Ei mak- saks aga ehk nõudmisi liialt piirata

geograafiliselt, see annaks võimaluse kava kunstilist kaalukust tõsta. Puhtpianistlikku eesmärki võiksid edaspidigi täita juba välja kujunenud kavaga vabariiklikud ja vabariikidevahelised konkursid.

Kui jutt käib pianistide võistlustest, siis ei tohi jätta märkimata Tallinna Muusikakeskkooli õpilaste tublit esinemist noorte pianistide konkursil Tšehhoslovakkias Labe-äärses Ustis ja Riias Balti vabariikide muusikakeskkoolide vahelisel võistlusel, kust toodi esikohti ja diplomeid.

Arvestades kõiki neid saavutusi, aga ka meie juhtivate pianistide mängutaset, näib meie klaverimänguga kõik heas korras olevat. Ometigi kipub tekkima tunne, nagu oleks kätte jõudmas tardumusperiood, huvi langus klaverimängu vastu nii publiku, muusikaelu organiseerijate kui ka mängijate endi seas. Räägitakse klaverimängijate üleproduktsoonist, vähendatakse vastuvõttu õppeasutustesse, põhjendades seda töölesuunamise raskustega. Probleeme kahtlemata on, nagu kõigil elualadel on siingi oma tõusud ja mõonad. Õppijate hulga vähendamine aga ei ole ehk kõige õigem tee nende probleemide lahendamiseks, enne võiks õpetamise süsteemis muudatusi ette võtta. Huvi langusega mingi eriala vastu, sellega tegelejate arvu vähenemisega käib ikka varem või hiljem kaasas taseme langus. Eriti maksab see interpretatsioonikunsti kohta, mis eeldab pikka ettevalmistusaega, alles selle jooksul selgub inimese sobivus valitud erialale.

Ja kas meil on üldse põhjust kurta oma tegevuseks küllaldase erihariduse ja haritusega, nagu me tänapäeval oleme hakanud vahet tegema, pianistide (mõten siin kõiki klaverimängu või selle õpetamisega leiba teenivaid inimesi) liigrohkuse üle? Vaadelgem kõigepealt meie kontserteerivaid pianiste, kes on klaverimängu kui kultuurinähtuse kõige väljapaistvam, kuigi ainult üks takk. Juba mitmel aastal ei ole lisandunud uusi nimesid, kellest kas või aasta ülevaates pikemalt juttu võiks teha. Kas on siin tegemist esinemisvõimaluste puudumisega või ei ole noortel pianistidel endil küllalt hakkamist ja valmisolekut neid kasutada? Küllap nii seda kui teist. Kõrvaltvaatajale näib siiski, et Filharmoniaal on veel palju kasutamata reserve. Noori tuleks plaanipäraselt kaasa tõmmata, näiteks jälgida juba nende debüütkontserte konservatooriumi kontserdisarjades, nende esinemisi konkursidel, näha nende oskust kontakteeruda

publikuga, võita endale kuulajaid. Võiks rohkem ergutada interpretide endi fantaasiat ja ettevõtlikkust huvitavate kavade koostamisel. Eks tasapisi selgu, kes on võimeline konkurentsist vastu pidama, keda tullakse korduvalt kuulama, kes mängib saalid tühjaks. Kontserdielu mitmekesistamise huvides võiks rohkem kasutada meie oma pianiste sümfoonia-kontsertide solistidena. Teatud tasemele jõudnud pianistide puhul on absurdne hakata arutama, kes mängib paremini — igaüks on omaette väärtus. Näiteks K. Randalu on väga hea pianist, kuid ta ei ole võimeline asendama I. Iljat, P. Lassmanni või kedagi kolmandat, ega vastupidi. Mida võimekamad on meie pianistid, seda rohkem on võimalik rakendada nende tegutsemispotentsiaali ka väljaspool kodumaad. Vahest ehk kaovad siingi kunagi takistavad piirangud.

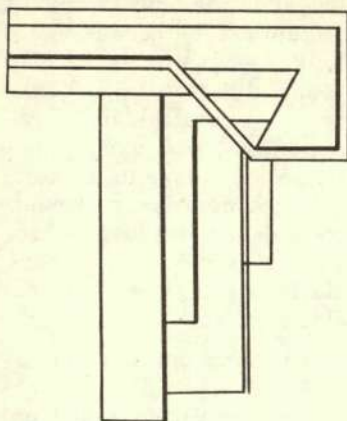
Mis puutub publikusse, siis enam-vähem täissaali suudavad kokku tõmmata vaid vähesed meie pianistidest. Publiku huvi on kapriisne ja sageli raskesti prognoositav nähtus. Selles on palju sensatsioonihimu, moodi, konformismi, aga ka tubli annus siirast soovi rikastada oma mõtte- ja tundeilma, saada uusi erutavaid elamusi. Klaveriõhtu vorm isenesest ei kuulu tänapäeval popnähtuste hulka. Eks ta ole ka juba auväärses eas institutsioon, üle saja aasta vana, kipub kattuma akadeemilise tolmukorraga. Vaimukas ja õigeaegne reklaam, samuti kontsertide läbimõeldum planeerimine aitaksid kindlasti publiku huvi tõsta, kuid otsustav see ei ole. Peamine on ikka see, mis kontserdil toimub. Kui midagi tõesti hästi tehakse, saab publik sellest alati aru ja on tänulik. Kuulajate köitmiseks ei piisa soliidsest mänguoskusest, ei piisa ka elavast muusikatunnetusest. On vaja veel erilist emotsionaalset või õigemini vaimset aktiivsust, seestmist veendumust, kuulajatesse üle kanduvat energiat, on vaja artistlikku võlu ja külgetõmbejõudu ning lisaks veel head füüsilist vastupidavust ja suurt töövõimet. Kahtlemata esineb kõiki neid omadusi, mis on vajalikud nn suurel kontserditurul läbilöömiseks, väga vähestel ja üleproduktsoonile asetab juba loodus ise piirid. Tegelik elu näitab küll, et on võimalik läbi tulla ka vähemaga, kuid tulemuseks on hulk halle ja igavaid kontserte, mis klaverimängu populaarsusele kasu ei too.

Esinemine kontserdilaval ja aplausitorm on muidugi pianistiks pürgijale kõige ihaldusväärsem eesmärk, eriti veel kaugelt vaadatuna. Üldise muusikakul-

tuuri ja sotsiaalse vajalikkuse seisukohast aga ei ole pedagoogi ega kontsertmeisteri töö sugugi vähem oluline. Olen eelkõige pedagoogist, kas noore inimese jaoks muusika algab ja lõpeb popansamblitega või eksisteerivad tema jaoks ka Mozart, Schumann ja Šostakovitš, kas ta üldse läheb klaverikontserti kuulama ja oskab sellest lõbu leida. Siin ootab noori pianiste avar tegevusväli — luua oma isikliku eeskujuga oma klassis ja koolis õhkkond, kus armastatakse ja osatakse muusikat mängida ja kuulata. Et musitseerimistarve tänapäevasel masinamuusika ajastul rõõmustavalt elavon, näitavad arvukad muusikaõppeasutuste kontserdid Tallinna mitmesugustes saalides. Intiimsemas keskkonnas, mis meenutab kunagisi salongides musitseerimisi, võib sageli kuulda huvitavaid muusikat ja elamuslikke ettekandeid. Eks ole see üks meie muusikakultuuri sügavuse ja laiuse näitajaid. Musitseerimisoskuse ja -vajaduse kasvatamisel peavad olema eestvedajaks eriti need klaveripedagoogid, kes lähevad tööle väiksematesse keskustesse. Seepärast ei tahaks sugugi nõustuda vahel kuulnud mõtteavaldustega, et pedagoogilise profiiliga klaverieriala lõpetajate praktilise mänguuskuse nõudeid tuleks vähendada. Need on niigi küllalt paindlikud. Mis puutub töökohtadesse, siis konservatooriumi haridusega pianiste ei jätku ikka veel kõigisse meie vabariigi lastemuusikakoolidesse. Muusikakooli haridusega õpetajaid aga jääb vanemate klasside õpilastega töötamiseks teadmisi ja mänguuskust napiks. On muidugi erandeid — häid õpetajaid, kel ainult muusikakooli lõpudiplom, ja kahjuks ka konservatooriumi lõpetanud, kes mõotu välja ei anna —, kuid üldpilt kipub olema selline, et lastemuusikakoolides on klaveriõpetajate kohad küll täidetud, kuid tõesti asjatundlike pedagoogide järele on vajadus suur. Veel kurvem pilt on muusikaklassides üldhariduslike koolide juures, kus leidub õpetajaid, kel vastav haridus täiesti puudub ja kes on hädas III—IV klassi paladega. Kas poleks siin mõistlik teha atesteerimise käigus ümberpaigutusi?

Samuti võiks mõelda muusikakoolide ülesannete laiendamisele. Klaveriõppimise ja -õpetamise eesmärk on palju avaram kui ainult kontsertpianistide või klaveriõpetajate väljakoolitamine. Meie muusikaharidussüsteem on aga väga sihikindlalt orienteeritud kutsemuusikute ettevalmistamisele juba keskastmest alates. Sealjuures alahindame

nn süvamuusikaga aktiivselt tegelemise osa üldise humanitaarse harituse saavutamisel, mille puudumist me tänapäeval nii valusalt tunnetame. Ilma spetsialiseerumata (kutsevaliku mõttes) on klaverit võimalik õppida vaid lastemuusikakoolis. Selle lõpetamisel peab 14—15-aastane inimene, kellel vahest alles hakkab kujunema tõsisem muusikahuvi, juba otsustama, kas hakata elukutliseks pianistikks või jätta muusikaõpingud katki. Iseseisvalt tõsisema muusika mängimisega veel toime ei tule, kuigi huvi oleks, eakohast õpetust aga ei ole kuskil võimalik saada. Nii kujunebki välja olukord, et lastemuusikakoolide lõpetajatest andekamad, kes tavaliselt ka koolis hästi edasi jõuavad, sageli ei julge astuda muusikakooli, kuna huvide suund ei ole veel päris välja kujunenud. Kas ei saaks muuta muusikakooli struktuuri paindlikumaks, võimaldada seal õppida muusikalisi aineid, kas või mingi õppemaksu eest, muu kooli või töö kõrvalt ilma tööleasumise kohustusega. Samuti ei peaks koolil olema tööle suunamise kohustust, vaid ainult tööle suunamise õigus. Kehvade klaveriõpetajate järele meil tõesti enam vajadust ei ole, küll aga laiahaardelise ja asjatundliku muusikaõpetuse järele, mis jätkaks lastemuusikakoolis alustatud täiskasvanulikumaks ja professionaalselt nõudlikumaks keskkonnas. Esiteks tooks see kooli rohkem vaimselt aktiivseid, mitmekesisemate kultuurihuvidega õpilasi, tõstaks seega ka kooli erialast taset; teiseks kannaks tõsisemat muusikahuvi laiema ringidesse. Otsustamine muusika kui elukutse kasuks toimuks aga eas, kus oma võimetus ja huvides rohkem selgusel ollakse. Eks nende jaoks, kelle eriline sobivus pianisti elukutseks juba lapseas avaldub, on olemas muusikakeskkool. Kuid eriti kunstis peaks alati olema mitmesugused hariduse saamise vormid. Ülemäärane reglementeerimine ja tsentraliseerimine viivad ainult stampide kujunemisele ja isikupära nivelleerimisele.



QES?

«Avet Terterjan on helilooja, kellel nagu polekski eeskujusid, ta ei sarnane öieti kellegagi,» kirjutab Krzysztof Meyer.

Armeenia helilooja Avet Terterjan on tõepoolest omaette nähtus meie ajastu muusikas. Ometi pole teoreetikud temaga kuigi põhjalikult tegelnud. Kuuldavasti on praegu küll käsil mitu uurimistööd. Ilmuniust paar ulatuslikumat artiklit (R. Stepanjanilt kogumikus «Liiduvabariikide heliloojad», M, 1980 ja M. Berko kirjutis «Sovetskaja Muzōkas» 1979 nr 5) riivavad vaid pindamisi selle muusika olemust. Oma esteetilisi vaateid ja loomingupehmohteid on helilooja tihti väljendanud kirjutistes ja intervjuudes. Valmimas on dokumendikogumik helilooja mõtteavaldustest ja tema loomingut käsitlevatest kirjutistest perioodikas (koostaja Ruben Terterjan).

Avet Terterjan sündis 1929. aastal Bakuus. Tema isa, tuntud arst, oli saanud ka muusikahariduse: mängis vabalt klaverit ja laulis, tegi mõnikord kaasa asjaarmastajate muusikateatris. Ka emal oli hea lauluhääl. Koduste jõududega etendati terveid oopereid, esitati populaarseid romansse ja klaveripalu. Terterjanide kodu oli alati külalisrohke. Seal peatus Sergei Prokofjev läbisõidul Tbilisist Alma-Atasse. 1941. aastal, kaks kuud enne sõja algust suri isa. Koduseid muusikatraditsioone püüdis ema jätkata ka järgnenud raske ajal. Mõlemad pojad, Avet ja noorem vend Herman, kellest sai hiljem dirigent, õppisid muusikat. 1951 asus A. Terterjan elama Armeeniasse. Ta lõpetas Jerevanis Melikjaninimelise muusikakooli ja konservatooriumis E. Mirzojani kompositsiooniklassi. Üleliidulisel noorte heliloojate konkursil 1956. aastal premeeritakse tema konservatooriumis kirjutatud Sonaati tšellole ja klaverile, järgmisel võistlusel 1962. aastal — diplomitööna valminud vokaalsümfoonilist tsükli «Kodumaa». 1963—1967 täiendas A. Terterjan end Jerevani konservatooriumi aspirantuuris (samuti E. Mirzojani juures). Alates 1970. aastast on ta instrumentatsiooni õppejõud Jerevani konservatooriumis, 1979. aastast dotsent.

A. Terterjani loomingut võib jagada žanritelt ja stiililt kahte perioodi, mida lahutab Esimene sümfoonia. Esimeses on teoseid mitmes žanris (sonaat, kvartett, vokaaltsükkel, ooper), teises peamiselt ainult sümfooniad. Nende valmimisaastad: I — 1969, II — 1972, III — 1975, IV — 1976, V — 1978, VI — 1981 ja VII — 1987.

Küllap on igal heliloojal oma ettekujutus loomingust. Milline see on teil?

Ma ei arva, et heliloojaks võib pidada iga muusikut, kel on komponeerimise võtted selged. Helilooja — see on mõtle-

Avet Terterjan



mise laad, intellekti eriline häälestus. Heliloojat eristavaks omaduseks pean tema võimet kuulda seda, mis on kättesaamatu inimesele, kel see võime puudub. Nii nagu astronoom, kes näeb makrokosmost, mis pole nähtav palja silmaga, või bioloog, kelle ees avab oma saladused mikrokosmos, nii kuuleb helilooja «kuuldamatut maailma» ja teeb selle tajutavaks teistele inimestele.

Looming on väljaspool reaalsust oleva realiseerimine. Loomisprotsessis otsekui lülituks välja väline vastuvõtja, aju töötab pingeliselt, tegevuses on kõik jõud, kogu eelnev kogemustepagas. Luues muusikat, ei mõtle helilooja sellele, kes mida peab mängima, missugused on tämbrid või milline teose vorm. Valik toimub alateadlikult. Kõik liitub ühtsesse tervikusse ja jaguneb nootidesse, mis nagu iseenesest reastuvad sule alla. Noodipaberil omandab teos uue, juba heliloojast sõltumatu, iseseisva elu. Ma ei taha sugugi väita, et loominguprotsess on mingi ebaterve nähtus, transiseisund. See on lihtsalt aju ülitugev koormus, kõigi vaimujõudude kontsentreerimine.

Kaugemale selle protsessi kirjeldamises vist minna ei saa?

Kui rääkida komponeerimisest, siis saab küll. Ma võiksin jutustada, kuidas ma komponeerisin Sonaadi tšellole ja klaverile. Aga kuidas sündis Teine sümfoonia ja kuidas ilmusid järgmised — ei oska. Sest need ilmusid loomeseisundis just nagu valmis kujul. Oma kogemuste najal eristan komponeerimist loomingu-
gust. Oli aeg, kus ma mõtlesin muusikat välja, otsisin seda klaviatuuril. Alates Teisest sümfooniast, osalt isegi Esimesest, ilmus see mulle aga kunstilise tervikuna. Ma kuulen muusikat endas nii nagu, ütleme, näeksin und. Võib ju näha und, et tantsid balletis või teed filmi. Muidugi, kui sa pole professionaalselt valmis, puuduvad kogemused, jääbki see uneks.

Kui palju tunne seoseid, kus on hea idee, kuid puudub meisterlik teostus. Samas on teoseid, kus teostus virtuooselt meisterlik, kuid pole seda «und». Niisugust teost kuulates ma lausa näen, kuidas helilooja on selle valmis teinud.

Ma näiteks ei kujuta ette, kuidas võib harmoniseerida meloodiat või orkestreerida klaviiri. Loominguprotsessis teki-

vad nii vorm kui ka sisu üheaegselt. Ei saa algul sündida idee, siis vorm, siis helid. Loominguprotsess ühendab endas kõik ja sealhulgas teose sisemise terviku tunnetuse. Kunstilisel teasel on täpne ideekontseptsioon, mis sisaldab suhtumise nii vahenditesse, kõla akustilistesse iseärasustesse kui ka kuulaja mõjutamisse. Teadmised muusika väljendusvahendeist on loojaisik omandanud juba õpiajal ja luues ta ei mõtle enam oma ette elementidele, nii nagu me kõneldes ei mõtle eraldi sõnadele.

Mida arvate traditsiooni ja novaatorluse suhetest?

Novaatorlus on muusika evolutsiooni impulss. Alati, kui tekib midagi uut, põrkab see vastu eelnevat kogemust. Samal ajal ei saa olla ka novaatorlust ilma traditsioonita. Midagi ei teki ju tühjalt kohalt. Ei saa olla novaatorlikku ooperit, novaatorlikku sümfooniast väljaspool traditsiooni. Traditsioonist ja novaatorlusest tuleks rääkida kolmes mõõtmes. Kõigepealt, traditsioonis sisaldub juba novaatorlus, teiseks, uuenduses on alati seos möödunuga, ja kolmandaks — edasises arengus muutub uuendus traditsiooniks.

Novaatorlus on niisiis vältimatu tingimus oma stiili leidmisel. Ometi on aga just XX sajandi novaatoreid (avangardiste) süüdistatud ühcnõolisuses.

Helilooja peab kirjutama oma muusikat. Informatsioonist üleküllastunud XX sajand on juba iseenesest eklektiline, see kajastub ka kunstis. Isikupära, individuaalse stiili puudumist tõstetakse sageli esile kui positiivset tunnust, kui kaasaegse mõtlemise iseärasust. Ometi on see vale õigustus. Alati on olnud loomingu kõige kõrgem ilming isikliku stiili ühtsus, oskus alata, läbida ja lõpetada oma sõnadega. Mõned püüavad väita, et kriteeriumid on muutunud. Arvan aga, et need on juhuinimesed kunstis.

*Millise tähtsuse annate loomingu-
protsessis muusika väljendusvahenditele?*

Iga muusika väljendusvahend on inimkogemuse akumulatsioon. Tekkemo-
mendist peale iga vahend otsekui objektiiviseeruks, muutudes inimkonna mälus üldiseks omandiks. Hoolimata sellest,

et see vahend võis olla ühe või paljude loojate puhtindividuaalne avastus. Vajalikul hetkel pöördub helilooja just nende vahendite poole, mis kõige täpsemini väljendavad tema mõtet, seisundit, tema kontseptsiooni. Isiklikult minu jaoks ei eksisteeri eraldi seeriatehnikat või harmooniat, ranget või vaba stiili polüfooniat, aleatoorikat või sonoristikat jne. Ma ei saa näiteks öelda, et ma «kasutan polüfooniat». Kui vajan seda oma mõtte väljendamiseks, tuleb ta mu teosesse ise. Kui helilooja piirab ennast mingi kindla materjali organiseeriva süsteemiga, ahistab see tema eneseväljendust. Pole juhus, et paljud heliloojad on öelnud lahti puhtast seeriatehnikast või mõnest muust suletud süsteemist.

Arvan, et ei ole häid ega halbu, eba-vajalikke, vananenud või uudseid vahendeid ja vahendite süsteeme. Harmoonia ja dodekafoonina, homofoonina ja polüfoonina — kõik elavad ühiskondlikus mälus. Ei saa ühe vahendi üle otsustada eraldi. Pealegi kujuneb igal heliloojal oma kindel suhtumine muusikalise materjali organiseerimise võimalustesse, võtetesse.

Milline on see näiteks teil?

Näiteks harmoonia on saanud minu loomingu sümboli tähenduse. Tonaalsel akordil on minu jaoks iseseisev tähendus — see on pöördumine inimkonna mälu poole. Kogu toonaalne tunglevus on selles väljendatud lõpetatud kujul. Selline akord-sümbol kõlas juba Keelpillikvartetis ja Esimeses sümfoonia. Kolmandas sümfoonia on *Do*-mažoorne akord esimese osa lõpus selginemine, samuti Neljandas. Rohkem kui mõnes teises helistikus, kuulen *Do*-mažooris midagi absoluutset. Nimetan seda *Do*-mažooriks tinglikult, sest õieti puudub sel toonaalsus (seos ümbritsevaga). Polüfooniat tunnetan muusikaliste kujundite omavahelistes suhetes — kui ühtepöimunud mõtteid, meeolusid, seisundeid. Dodekafoonias tunnetan ajaloolist paratamatust süstematiseerida atonaalset muusikat.

Loominguprotsessis saab iga vahend kindla seaduspärase arengujoone. Ja võib-olla sellepärast pühendavadki muusikateadlased oma töö sageli ühe parameetri uurimisele, näiteks rütmi, faktuuri või tämbri dramaturgiale.

Teie sümfooniaid kuulata tähendab ebatavalist (vähemalt eurooplasele) kuulamiskogemust, harjumatu on näiteks suhtumine helisse. Kui juba ainuüksi täisnootide kuulamine Euroopa muusikas pingutust nõuab, siis mis võluvael üks heli, mis vältab lehekülgede kaupa, hoiab ülal kuulaja tähelepanu?

Agas kui rikas ja mitmetähenduslik on üks heli! Toon tihti sellise näite: inimesed arvasid kaua aega, et aatom on väikseim aineosake. Heliga on samuti, selleski on oma sisemine liikumine, oma polüfoonina. Ma tahan kuulaja tähelepanu keskendada sellele helile, koos kuulajaga süveneda selle saladustesse. Heli on lahutamatu dünaamikast, see määrab heli mõtte. Vaikne heli edastab tohutult informatsiooni. Ega asjata öelda, et vaikuses on saladus. Tugev heli on ühetähenduslikum. Heli pole mõeldav ilma rütmiga. Kui süüvid helisse, võtad üle selle pulsi, sisemise liikumise, satud kindlasse rütmiga. Oma rütm on kõigis meie hingeliigutustes, meeolul nüanssides.

Organiseeritud helil on oma kindel kõrgus, lõppematul heliskaalal on ta individuaalne, sõltumatu kõrvalolevaist. Heli ei eksisteeri väljaspool tämbrit, muusika liikumisel segunevad puhtad värvid, tekivad keerukad tämbriühendid.

Igal kultuuril on ka isesugune suhtumine helisse...

Võimet tajuda ühes helis seda tohutut liikumist, osakeste polüfooniat, nüansse on rohkem antud Idamaa inimesele. Juba sünnipäraselt, edasi antud geneetiliselt paljude põlvkondade vältel. Et eurooplastel on raskem keskenduda, seda olen ka tähele pannud. See on seotud üldse hingelise rahu seisundiga, sellega, mida nimetame meditatsiooniks.

Niisiis mõjutavad loomingu protsessi helilooja mõtlemise rahvuslikud iseärasused.

Ida või Lääs, üks või teine maa — elu ise, maailmataju määrab suhtumise helisse, aega, ruumi... Rahvuslikkus muusikas väljendub eelkõige tema rahvuslikus vaimus — mingil moel ei asenda seda rahvamuusikast laenatud võtete ja intonatsioonikäändude süsteem. Idamaa jätab oma jälje minugi loomingu. See pole muidugi nn orientalism — mäng Idamaa muusikaga nagu Öhtumaal kaua 79

levinud — väliselt, pealispindselt ja isegi meeletlahutuslikus funktsioonis.

Teis elab kaks kultuuri — euroopalik ja idamaine.

Ja see määrabki minu muusika ole-muse. Mitu põlvkonda armeenlasi on saanud euroopaliku muusikahariduse. Geneetiliselt oleme aga seotud Idamaa-ga, tahame seda või mitte. Iga ajastu on seadnud omad nõuded. Spendiarovi või Hatšaturjani saavutused on mööda-pääsmatult vajalikud astmed meie kul-tuuris. Nüüd tuleb aga minna edasi, anda uus sulam sellest, mida oleme koge-nud, tundma õppinud, mis on ladestunud ühiskondlikus mälus.

Ja kuidas?

Näiteks kui Idamaa helilooja kasutab sonaadivormi, on see kunstlik. On saa-bunud aeg lahti öelda võõra kultuuri sünnitatud vormidest ja kirjutada muu-sikat oma rahvusliku mõtlemise loogika järgi. Just siin ongi põhjus, miks olen oma muusikas tähelepanu keskendanud helile, selle võimele panna endasse süü-vima, muusika vabale improvisatsioonilisele arendusele — just see on ise-loomulik Idamaa kultuurile.

Kahe erineva kultuuri süntees aval-dub ju ka rahvapillide toomises euroopalikku sümfooniaorkestrisse teie sümfooniates?

Omal ajal toimus äge vaidlus kahe armeenia mõttehiiglase — filosoof Aršak Adamjani ja kirjanik Derenik Demirtš-jani vahel. Adamjan kirjutas, et mitte kunagi ei tule sellist aega, kus rahva-muusika instrumendid võiksid võrdväär-setena olla sümfooniaorkestri koosseisus. Demirtšjan väitis vastupidist (vt D. De-mirtšjani kirjad tema kogutud teoste 8. köites). Proovige aga minu Kolman-dast sümfooniast *duduk* või *zurnaa* välja visata. Kogu teos lendab laiali. Sama võib öelda Viienda sümfoonia kohta, kus peategelaseks on *kiamantša*. Seitsmen-dasse tōin sisse *dab'i*, see on tambu-riinitaoline löökpill, ainult ilma taldri-kuteta. Ma ei pea seda eksperimendiks, eksperiment sisaldab endas varem plaanitud eesmärgi. Kui küsite, kuidas siis *dab'i* peale tuln — võin vastata, et ilmus nagu unes.

Mis on vaja, et ilmuks?

Vaikust. Sellepärast elangi Diližanis 89 juba rohkem kui kakskümmend aastat.

Kindlasti on see tingitud minu töö-meetodist. Töötan ilma klaverita, laua taga partituuri kohal. Mu kuulmine on nii teravnenud, et iga kõrvaline (kindla kõrgusega) heli segab mind.

Onneks on suvilad Diližani loomin-gumajas üksteisest hästi eraldatud!

Üks kriitik kirjutab, et inimene, kes elab nagu mina, võibki ainult niisugust muusikat kirjutada. Tähendab — minu eluviis, rahu ja süvenemise aste võimal-davad seda. Nädalas korra sõidan konser-vatooriumisse tunde andma ja sel päeval tunnen suurt kontrasti, mis valit-seb nende kahe eluviisi vahel.

Tihti on mu käest küsitud: kas mul pole Diližanis igav? Mul on neist inimes-test kahju, kes elavad linnas seltskonna-elu ja arvavad, et selles ongi elu mõte. Leian, et see maailm, milles mina elan, on palju rikkam, vaimsem, võrreldes sel-lega, mis toimub maailma mis tahes suurlinnas. Olgu Pariis, San Francisco või Jerevan — linn tingib omad reeglid, välise mängu. Aga mul pole aega selleks mänguks.

Niisiis ei kujuta te ette loomist Dili-žanist eemal?

See on täiesti välistatud, et saaksin töötada kusagil mujal. Võib-olla mitte ainult Diližan, vaid isegi see suvila, kabi-net, kirjutuslaud on punkt, kuhu saabu-vad ideed. Kui olen kaua Diližanist eemal, võib-olla ka siis nad saadetakse sinna, ja kui mind ei leita üks kord, teine kord . . . siis võib-olla rohkem enam ei saadetaagi. Olgu see minu ettekujutus.

Teie muusika uurijad võivad olla suures hämmingus, kuna teie teostel puuduvad igasugused märkmed ja eskiisid — pole midagi võrrelda, millegi üle pead murda?

Ma ei alusta enne sümfoonia fikseeri-mist, kuni ta pole mulle ilmunud lõpli-kul, valmis kujul. Siis aga kirjutatakse ta kalligraafiliselt üles. See võtab umbes kuu aega. Pole aga õige, et ma ühe kuuga loon sümfoonia. Kõigi mu sümfooni-ate vahe on olnud mitu aastat.

Oli teil raske leida oma muusikale dirigenti-mõttekaaslast?

Dirigendi-mõttekaaslaste peale sattu-sin kohe Esimese sümfooniaga. See oli David Handžjan, kes juhatas hiljem kõiki minu esimest nelja sümfooniast. Kohtu-sime, kui ta oli äsja lõpetanud konser-

vatooriumi. Ta kasvas minu muusikas, komponeerides nägin omakorda tema žesti, kuulsin tema arvamusi. Me olime sõbrad. Me vaidlesime ja riidlesime. Abikaasad tasandasid meie suhteid. Handžjan kollektioneeris rahumeeli minu kirju, mida mina, soovimata temaga enam kõnelda, talle saatsin. Konfliktide põhjus oli üks. Mulle ei piisanud proove. Tema aga arvas, et rohkem pole tarvis, tarvis on menu ja see tuleb. Tuli tõepoolest. Ta võttis kõik enda peale. Temas oli magnetiline jõud, mis hoidis saali pingel all. Minu sümfooniade jaoks oli tal eriline väljenduslik žest, erinev sellest, millega ta juhatas teiste heliloojate teoseid. Armukadedalt jälgisin, kui seda juhtus libastuma mõne teise helilooja tõlgendusse.

Handžjanil oli võime süüvida, kesken-duda — kõige tähtsam minu muusika jaoks. Ta oskas kuulata vaikust, tal polnud selles igav, ta tajus selles tohutut jõudu.

Kas kogesite ka mõistmatust?

Minu muusika tõi Handžjanile palju ebameeldivusi. Mittemõistmist oli tunda kohe pärast Esimest sümfooniast. Eriti tugeva löögi alla sattus Teine sümfoonia. Kolmandast räägiti jälle, et niisuguse sümfoonia võib valmis kirjutada kolme päevaga jne. Handžjan vaid naeratas ja jätkas.

Dirigendil on niisugustes olukordades võrratult raskem. Helilooja vastutab ikka vaid enda eest. Dirigent, ja veel riikliku kollektiivi juht — talle on antud täpsed ülesanded: propageerida maailmamuusika parimaid näidiseid. Millist ettenägelikkust ja usku pidi olema, et tulla publiku ette hoopis uut laadi muusikaga. Veenda publikut ja veelgi enam, ümber veenda. Minu muusikat mõisteti seal, kus ma seda isegi ei oodanud — tavaliste, eelarvamusega kuulajate seas. Vaidlused käisid ikka vaid kitsas kolleegide ringis. Muusikateadlased kisklesid omavahel. Ja kummaline, tänu publiku vaimustatud vastuvõtule hakkasid mu muusikasse paremini suhtuma ka kriitikud! Ühele ma ei saanud ütlemata jätta, et tõenäoliselt ei meeldi talle mitte nii-võrd minu muusika kuivõrd aplaus.

Handžjani surm oli valus kaotus kogu Nõukogude muusikaelule, ja teile eriti. Aga sümfooniad ju kõlavad edasi?

Handžjani eluajal polnud mingit vajadust teiste dirigentide järele, kuigi Tbilisis juhatas mu Kolmandat ka D. Kahhidze. Vahel ma isegi tõrjusin neid eemale ja soovisin, et mu sümfooniad kõlaksid Moskvas esmakordselt ikka Handžjani juhatusel.

Pärast küll. Tähtsaks pean kohtumist Gennadi Roždestvenskiga. Ta juhatas Moskva konservatooriumi suures saalis ühel õhtul minu Neljandat ja Viendat sümfooniast. See oli mulle pidupäev, saal oli viimseini välja müüdnud, istuti ka põrandal. Ja kui dirigendil enne kontserdi algust oligi kusagil mingi kahtlusekübe, kuidas saal teosed vastu võtab, haihtus see koos puhkenud aplausidega. G. Roždestvenski on need sümfooniad ka plaadistanud.

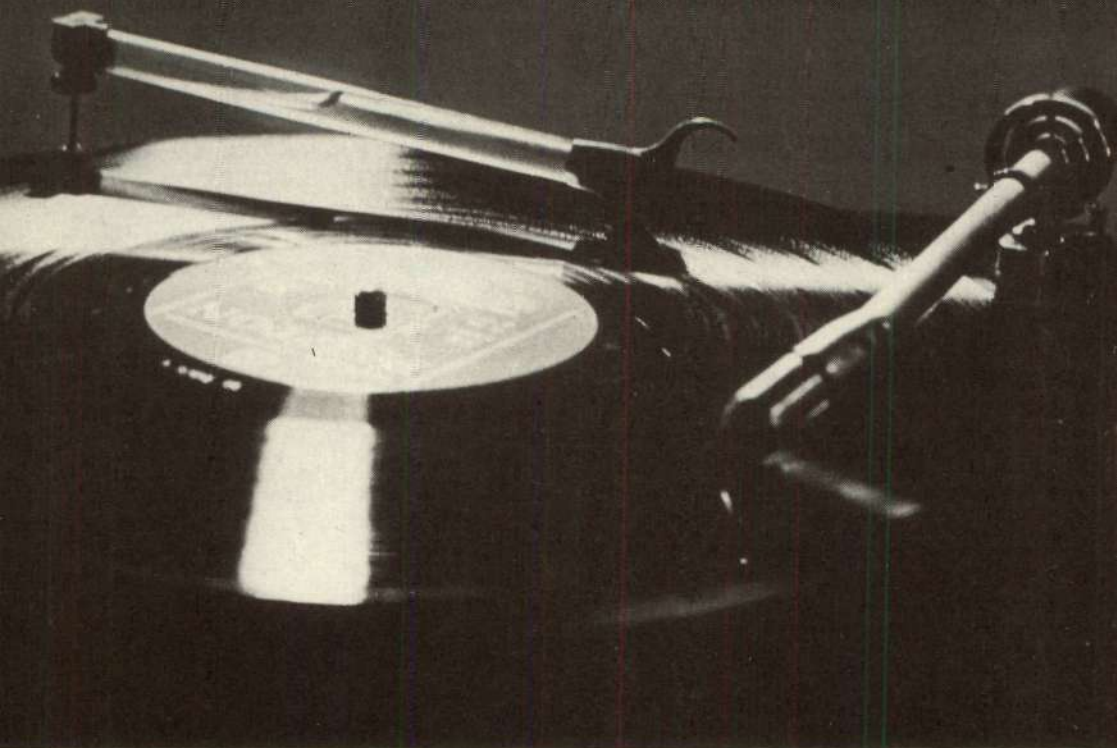
Viibite enamasti Diližanis, muust maailmast eraldi. Siit on isegi kaugelkõnet raske tellida ja kirju kirjutada te ilmselt ka ei armasta. Kuidas peate kontakte oma teoste esitajatega ja üldse muusikaeluga?

Aastatega olen jõudnud veendumusele, et inimestega, kellega pean kohtuma, kohtun just siin, Diližanis. Mitte et nad tuleksid siia minu pärast. Nad tulevad siia puhkama ja töötama. Siin kohtusin Hans Wenzeliga, Halle ooperiteatri peadirigendi ja heliloojaga. Tema tõi Halle ooperiteatris lavale minu ooperi «Tulerõngas», sellega avati üks Händeli festivale. Siin kohtusin poola dirigendi Robert Satanowskiga. Seejärel juhatas ta rahvusvahelisel festivalil «Cantans» minu Teist sümfooniast. Ettekanne Maria Magdalena kirikus oli üks hiilgavamaid selle teose esitust. Siiani ei unune sealne kõla ruumilisus. Sümfoonia läks kaks korda aeglasemalt, muutus grandioos-seks ja tähendusrikkaks. Diližanis kohtusin Krzysztof Meyeriga, Poola Heliloojate Liidu esimehega... Aga üldse, tarvitseb kas või kordki edukalt esineda mõnel rahvusvahelisel festivalil, kui see toob kaasa terve laviini järgmisi ettekandeid.

Helilooja töölaual lebab üsjalõpetatud Seitsmes sümfoonia. Veel ei ole teada, kes ja millal selle partituuri avab ja meile kuuldavaks teeb.

mai-juuni, 1987
Diližan-Tallinn

Vahendanud
TIINA VABRIT



Nüüdisaegseid stereogrammofone (1975).

Heliplaadi sajand

HEINO PEDUSAAR

Julius Voss (1778—1832) oli kirjanikuna enam-vähem sama joone peal kui hoopis tuntum Thomas More oma «Utopiaga» (1516) või Sébastien Mercier romaaniga «Aasta 2440» (1771). Ka Preismaa alam Voss tegeles agaralt prognostikaga — omaenese fantaasia tõukel ja XIX sajandi algusaastate üldise tehnonägemuse vaimus. Ühes tulevikuvisionis viib ta lugeja kolmsada aastat edasi, aastasse 2110. Selles kirjeldatakse õhusõitu, kus suured dresseeritud kotkad veavad õhupalli ja allakukkumise puhuks kannavad aeronaudid «vardakestele kinnitatud õhukesest riidest peakatet, mis õhu loomulikul mõjul laiaks lehviv», ühesõnaga langevarju. Telegraafe on siis kogu Euroopa täis ehita-

tud ja igamees võib neid üsna mõõduka tasu eest pruukida. Kasutatakse «kõnetrompetteid», mida ühe miili taha selgesti kuulda. Kuid üle mere läkitatakse sõnumeid siiski ainult kirjatuvidega... Romaanis kirjeldatakse isevärki pille, mis suudavad asendada tervet orkestrit ühes koori ja solistidega. «Omanik võib nende masinate abil oma külalistele pakuda täielikku kontserti, nii nagu seda võinuksid alles paarisaja aasta eest ainult ülikud suurte kulutuste hinnaga.» Julius Vossi ennustusest möödus kõigest kolm korda kolmkümmend aastat, kui niisugused isevärki pillid ilmusidki.

Möödunud sajandi lõpukümnendid olid teaduslikus ja tehnilises mõtlemises

enneolematult viljakad. Otsekui paisu tagant vallandudes ilmusid ja levisid elektervalgustus, röntgenitehnika, traadita telegraaf, sisepõlemismootor ja nende kõrval tähtsuselt kaugeltki mitte viimasel kohal ka helisalvestus — kõigepealt fonograaf ja siis üsna üheaegselt (seda teavad vähesed!) grammofon ja magnetofon.

Algul olid need helijäädvustusmasinad mõistagi primitiivsed. Oldi õnnelikud, kui nad üldse mingeid häali kuuldavale töid. Kuid seegi uus tehnikaharu kogus kiirelt jõudu ja muutus mitte ainult pööraselt lokkavaks äriks, vaid ka hindamatu tähtsusega vahendiks heliliste kultuuriväärtuste talletamisel.

Leidlik mõte helivõnkumist õhust kinni püüda ja mingile liikuvale pinnale joonistada on tegelikult üsna vana. Kunagi tudengitele näidatud loengukatse-

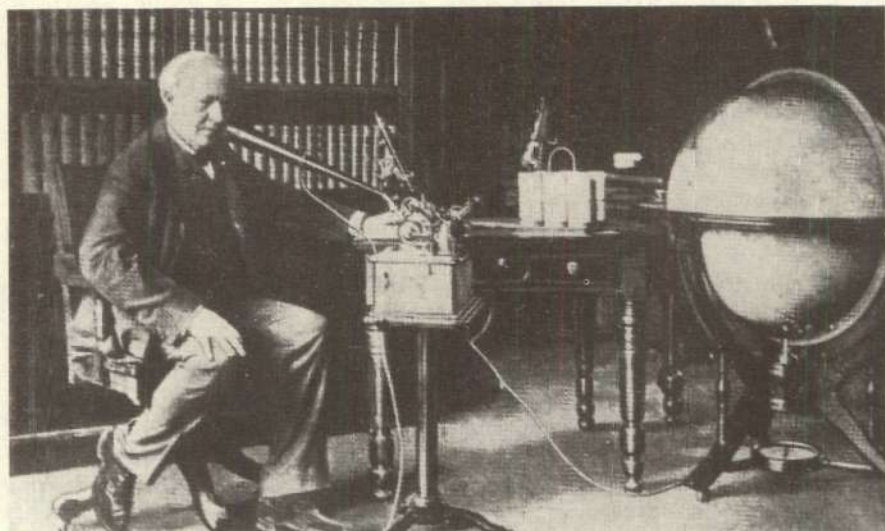
tes kriipis vibreerima löödud helihargi külge kinnitatud teravik paberi või klaasi tahmatatud pinnale toredaid lainejooni niisama efektselt kui nüüdiskoolijütsi õpetamisel joonistab neid kõverike elektronkiir mõne «Juku» kuvaril. Kuid toonastele asjaosalistele oli ka selge, et tahmapaber kõlbab üksnes võnkumise näitlikustamiseks, mitte aga heli tegelikuks salvestamiseks eesmärgiga seda hiljem mingi masinavärgi abil taas samasugusena kuuldavale tuua.

Niisuguse eesmärgini jõudmiseks oli häid mõtteid mitmel kavalpeal, neid avaldati siin-seal trükis või deponeeriti pitseeritud ümbrikes paremaid päevi ootama. Helikirjuti esimese tõeliselt töötava mudeli, mis ülestähendatud kõne taas kuuldavaks tegi, andis fonograafi näol Thomas Alva Edison 1877. aastal.

Edison oli teadupärast kutseline lei-



Esimesi laiemalt levinud grammofone (1904).



T. A. Edison 1929. aastal.

dur. Kolmekümne aastaga tuli ta «leiutiste vabrikust» kolm tuhat (!) patenti, mis kuulusid kõige erinevamatesse tehnikas ja olme valdkondadesse, — seega keskmiselt kaks nimetust nädalas. Meistri sissekanne hoolikalt peetud laboripäevikus 1877. aasta juulist:

«Just praegu eksperimenteerisin membraaniga, mille küljes on teravik, hoides seda vastu kiiresti edasitõmmatavat vahapaberit. Kõnevõnkumised graveeruvad sellesse kenasti ning pole kahtlust, et suudan inimese häält täielikult konserveerida ja hiljem ükskõik millal automaatselt reprodutseerida.»

Sellest ideest sündiski fonograaf. Heli-võnkumise kulg õhus oli asendunud selle mehaanilise jäljendiga pöörleval rullil.

Edisoni laborist üsnagi kaugel Eestimaal ajaleht «Sakala» pakkus 1881 oma üldhariva sisuga lisalehes varsti pärast uudist fonograafi leiutamise põhjalikuma loo pealkirjaga «Rääkijad masinad». Taasesitaksin selle paari kärpega.

«Kas siis mõni masin räägib? Jah, inimene seisab imestades oma tegude ees: ta paneb tõeste masinad rääkima, mitte taskukunstniku wiisil mitmesuguste silma- ja kõrwapetuste läbi, vaid wiisika (ehk looduse sünduste) seaduste põhjal: masin räägib tõeste, ja pealegi igas keeles, milles tahetakse.

Niisugune masin on telefon ehk kõnetraat (Telephon) ja veel täielikum fo-

nograaf (Phonograph), üks weikene masin, mis igat talle kord etteüteldud kõnejakku, igat talle ettelauldud laulu truuste oma rullisarnase mälestustahvli peal paigal hoiab ja tahtmist mööda kohe ehk alles mõne aja tagant seda, mis talle kõrwa üteldud ehk lauldud, etterääkija ehk -laulja healega täieste ja selgeste järel räägib ehk laulab.

Alles mõne aja eest on üks uus, väga täielik rääkija masin välja tulnud, see on telefon. Sest selles masinas ei saa inimese heal mitte torusid mööda ehk muul wiisil edasi juhitud, vaid uueste loomulikult teel ühe wärisewa metallruudu läbi sünnitatud. Et uuemas teaduses mitmesuguseid riistu välja arwati, millega heale kõla wärisemisi ehk liikumisi wõis ülesmärkida ehk nähtawaks teha, siis oli loomulik, et ka telefoni metallrattakese wärisemist tema enese läbi taheti ülesmärkida, ja nende sõnadena kuulutust kirjalikuks teha.

Ameerika fiisikus (looduse sünduste ja seaduste uurija) Edison wõttis selle pärast ette, üht niisugust fonograafi ehk healekirjutajat valmistada. Ühe telefoni kõlaplaadikesse peale ehk lihtlabase suutüki külge, mis kindlaste ühe ümberpöoretawa rulltrumli ees on, pani ta püsti ühe weikese metallpulgakese, mis iga wärisemise juures trummi pealusesse puutuma peab. See trummirull wõib nõnda liikuma pandud saada, et ta väga

ühtlaselt ennast iseene ümber pöörab ja seal juures ka kõlaplaadikese ja tema kirjapulgakese eest niisama ühtlaselt mööda läheb. See metalline kirjapulka saab siis rulli peal ühte rida punktisi tegema, kui kõlaplaadike elektri-woolu ehk inimese heale läbi wärisema pandud; need punktid jooksewad kitsas kruwisarnases joones ümber rulli, sest et rull, kuna ta ennast iseene ümber pöörab, ka ühtlasi edasi läheb. Nende punktide kaugus ehk lähedus peab, nagu kerge aru saada, kõlaplaadikese sünnitatud ja säetud saama, nõnda et healekõla mitmesugune muudatus selle läbi tõeste nähtawaks saab, ja ilmkahklemata võib ütelda, et seda punktikirja kannatusega ja suurendusklaasi abiga ka lugema ja seletama võiks õppida.

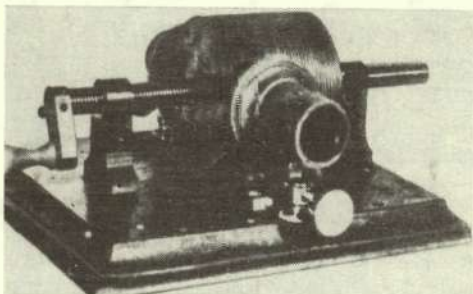
Aga Edison arwas seda waewa raskeks. Üht räubust kirja antakse kirjutajale enamiste tagasi, selle palumisega, teda ise ette lugeda. Nõnda teeb Edison ka fonograafiga. Masin peab ise lugema, mis ta kirjutanud. Et seda võimalikuks teha, kattis Edison rulli pealt üht stannioli (wäga õhuke tinaplekk, nagu seda shokoladi ümber j. n. e. näha) lehte kirja jäuks, mille all õõnes kruwirenn on, just nõnda nagu kirjapulka rulli peal edasi käib ja seda kergemalt punktisi wasta wõtab.

Et nüüd selle kirja sisu, mis rulli peal, masina enese läbi lugeda ehk laulda lasta, ei ole muud midagi tarwis, kui rulli sellesama rutuga lugemispulga eest teistkorda mööda minna lasta. Ka lugemispulgake on ühe plaadi küljes. Sellepärast peab siis ka lugemise plaat kõik need wärisemised järele tegema, mis kõlaplaad ette teinud ja sedamööda ka healekõla, kõigi omadustega, igakord kui rull käima pannakse, täieste ja selgeste nagu esimesel korral, kuulda laskma. Ta räägib ilma waewata Inglis-, Prantsuse- ja Saksakeelt ja saaks ka tõeste Hottentotti- ja Hiinakeelt rääkima. Kes võib ette äraütelda, missugune suur tulewik meie fonograafil weel on?»

Fonograafist oli saanud sensatsioon, tähtsuselt samaväärne trükikunsti, fotograafia ning kinematograafia leiutamisega. Need tehnovahendid andsid inimkonnale võimaluse säilitada mõtteid, hääli, kujutisi.

Edisoni fonograafi püüti algselt kasu-

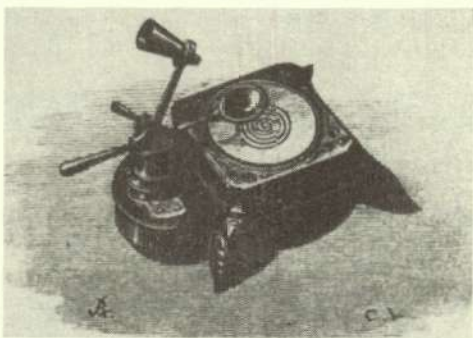
tada kontoritöös — stenografistide asendajana; siis laludes ja laadalõbustusena. Ootuspäraselt jõudsid need aparaadid ka kodudesse — uut moodi muusikamasinatena. Fonograafide jaoks hakati tootma ja turustama sissemängitud paladega «helikonserve», kohmakaid vaharulle. Teeklaasisuurune silinder mängis oma loo läbi plekist ruupori maha kahe minutiga, rohkem sellele ei mahtunud. Heli oli nigelamast nigelam, kratsivkahisev ja plekine. Enam-wähem selliseks



Edisoni fonograafi esimene mudel (1877).



Fonograafi demonstreerimine (1878).



Edisoni plaadiga fonograaf (u 1878).



Emil Berliner.

ta jäigi ja rullidele soostusid esialgu laulma-mängima peamiselt «madalama prooviga» interpreetid, kes pealegi tavaliselt anonüümseks jäeti.

Fonograafi ja sellele valmistatud salvestiste levikut takistas puht-tehnoloogiline seik, millest ei osatud kaua üle saada. Rull jäi ikkagi rulliks ja salvestiste kopeerimiseks ei sobinud ükski valamis- või vormimisknihv. Paljundamisest ainsal võimalikul viisil, nimelt kuumvalumeetodil, ei tulnud esialgu midagi välja, sest koopiaid ei saadud torujast vormist kuidagi kätte.

Kuigi Edison oli rulli asemel katsetanud ka tasapinnalist (seega nüüdisaegset plaati meenutavat) helikandjat, mida vastavate metallmatriitside abil saanuks hõlpsasti paljundada, jäi see hüva mõte millegipärast realiseerimata. Esimesed koduseks kuulamiseks mõeldud fonograafid



Enrico Caruso salvestusstuudios (autošarž).

graafirullid sündisidki nii, et esineja ette asetati tosin ülesvõttemasinat (rohkem lihtsalt ei mahtunud!). Iga kord saadi seega kaksteist rulli. Nii pörutaski üks ja seesama laulja ruuporitesse üht ja sedasama aariat — päevast päeva, hommikust õhtuni, kuni kogunes müügiks vajalik hulk rulle.

Fonograafi ajastu osutus võrdlemisi lühikeseks, selle lõpu algust kuulutas hoopis kasutamislembesema ja kaubanduslikuma grammofoni ilmumine. Sajandivahetusel sirutasid fonograafide ruuporid kaelu paljudes kodudes. Rullidele salvestatavatest muusikutest olid üleöö saanud publiku soosikud, selle eest hoolitsesid osav reklaam ja ulatuslik levivõrk, isegi heliülesvõtete laenutamine koos kojutoomisega. Enam ei peljand rullidele laulda ja mängida ka kuulsad artistid. Nii ei märgatudki kohe, et



Salvestusstuudio sajandi hakul.

helisalvestuse senistele vahenditele oli lisandunud hoopis teist tüüpi aparaat — Emil Berlineril lamedate plaatidega grammofon.

Emil Berliner, tehnikahuviline trükikalisel ja pudupoodnikuõpilane Hannoverist, oli seitsmeteistkümnenda sajandi lõpus Ameerikasse tööd ja õnne otsima, alustanud pudelite küürimisest ühe sahariinitehase laboratooriumis ja jõudnud leitud olulise täiustuse tollal veel üsna uudsetele telefoniaparaatidele



Nii nägi salvestamine välja 1910. aastal. Väike lehter on lauljanna, suur orkestri jaoks.

(see tõi sisse kenakese summa). Berli-
neri *idée fixe*'iks sai fonograafist pa-
rema helisalvestusmasina väljanuputa-
mine. Talle oli algusest peale selge, et
edu võib saavutada salvestiste paljun-
damiseks sobiva tehnoloogia rakendami-
sel — plaatide kuumalt pressimisega
metallmatriitsi abil.

Leidur sai heliplaatide valmistamise
mooduse patentida Saksamaal, tunnistus
väljastati talle 8. novembril 1887 ja seda
daatumit on hakatud pidama grammo-
foni sünnipäevaks. Tööstuslikult toode-
tud grammofoni esimene, küllaltki pri-
mitiivne mudel tuli müügile Ameerika
Ühendriikides 1893. aastal. Et seda pidi
plaadi kuulamiseks pidevalt käsitsi vänta-
mata, ristiti aparaat «laulvaks kohvi-
veskiks». Plaadid olid algul seitsmetolli-
se läbimõõduga, kümnetollised (25 cm)
tulid 1901. ja 30-sentimeetrised 1904. aas-
tal. Lood ja laulud olid esialgu ainult
ühel poolel kestusega 2—5 minutit.

Sõna «grammofon» seostub tänaseni
pildiga foksterjerist, kes kuulatab läiki-
vast torust tulevat häält. Kaubamärk
«His Master's Voice», «Tema Isanda
Hääl», küllap populaarseim maailmas
läbi aegade, kuulutas heli taasesituse
tõetruudust.

Emil Berliner ei eksinud. Läikivmus-
tast šellakisegust viisiketas sai kultuuri-

pildi oluliseks osiseks. Kaugusi trotsides
kandis grammofon mitut masti muusi-
kalise pudipadi kõrval kõikjale ka tõelist
kunsti. Aparaaadi kaudu esinesid rah-
vale nii maailmanimega kunstnikud kui
ka omad lauljad — ja omas keeles.

Juba tublisti enne Esimest maailma-
sõda, veelgi agaramalt muidugi kahe
sõja vahelisel ajal, plaadistati üllatavalt
rohkesti eesti muusikat ja interpreete.

Ajaleht «Teataja» trükkis 1904. aasta
hakul sõnumi pealkirjaga «Eesti laulud
ilmareisil»: «Nagu teada, leidis Edison
ühe aparaadi ülesse, mille abil kõik-
sugused healed, olgu see laulmine, mõne
mänguriista peal mängimine või jälle
terve muusikakoori ettekanded, ülesse
wõetud ja alal hoitud wõiwad saada.
[- -] Niisuguse uue aparaadi sisse lau-
lis «Kuld Löwi» wõerastemaja saalis
«Estonia» laulukoor minewal pühapäe-
wal 15 Eesti laulu, suuremalt jaolt kõik
rahwalaulud. [- -] «Estonia» laulu-
koori poolt sisse lauldud lauludest lasti
meid «Kannelt» kuulda. Aparat andis
selle laulu nii selgeste tagasi, et ka sõnad
täitsa arusaadawad oliwad. Nii siis saa-
wad need siin sisse lauldud Eesti laulud
arwatawaste kõik ilmakaared grammo-
foni sees läwi sõitma.»

Tänu eestikeelsete plaatide rohkusele
levis grammofon meiegi kandis jõudsalt, 87



Heliplaadi etikett kaubamärgiga «His Master's Voice».

ilmselt võitis rahva muusikalembus «konservmuusika» küllaltki soolase hinna. Heliplaatidel leidub õigupoolest kõigi meie tolleaegsete arvestatavate lauljate esinemisi, sest kuni 30. aastate lõpuni oli plaaditeo jäme ots vokalistide käes. Sekka puistati pisut ilulugemist ja kupleesid, mitmesuguste kooride esinemisi pretensioonitutest koraaliansamblikestest selliste esinduslike kollektiivideni nagu Tallinna Meestelaulu Seltsi koor professor August Topmani juhatusel.

Instrumentaalmuusikale oli — ilmselt nõudmise puudumisest — antud kohta sootuks vähem. Suurmoeks olid must-lasromansid, mandoliinipalad, orkestrid «xylophooniga» ja «eht Havaii Gitarrega». Need kõlasid võidu rahvalike lugudega, mida esitada ei pidanud paljuku ka tunnustatud ooperisolistid.

Artur Rinne oli Aleksander Arderi ja Ants Eskola kõrval meie produktiivsemad kergekaalulise repertuaari plaati lauljaid, ta oskas paljutki muuta ighaljaks. Esimesed lood võeti 19-aastase Rinne ettekandes üles juba 1929. aastal ja stereoplaad, mis jäi kandma kunstniku hüvastijätku oma kuulajatega, valmis rohkem kui pool sajandit hiljem.

Kolmekümnendatel aastatel oli Tallinna vanalinnas soodsas kohas Vana turu kaela vastas suur äri «Esto Muusika». Ligi kolm aastat teenis «Estonia» ooperisolisti ametist lahti öeldud Artur Rinne seal elatist heliplaadikaupmehe-
na, müües muu hulgas ka iseene lugu-

sid. Tema viimasel eluaastal heliilindile talletatud meenutustest: «Plaadi hind olenes repertuaarist, vahed olid väga suured. Riia firma «Bellaccord Electro» plaad maksis kaks ja kolmveerand krooni ning «His Master's Voice'i» oma kolm krooni, kummagi poole peal muidugi ainult üks laul. Hinnalisemad plaadid, millel punane etikett, olid viiekroonised. Suured plaadid kuulsate aariatega maksid isegi seitse ja pool krooni tükk, nii et alla saja krooni ei tulnud üks terviklik ooper plaatidel üldse kõne alla. Peab imestama, et niisuguste hindade juures läbimüük päris suur oli ja et rahva hulgas muusikatarvet siiski rahast kallimaks peeti.

Agatiraažid olid väikesed. Arvestati nii, et kui tuhat plaati müüdüd, oli see juba hea kaup ja kasum nii vabrikul kui äril taskus. Mul enesel on kõige rohkem läinud «Mets mühiseb» — kümme tuhat. Seda loeti Eesti kohta väga heaks tiraažiks. Kuid «Esto Muusika» laos oli tingimata varuks neliteist tuhat nimetust, riulid puha täis, et ükski ostja tühjade kätega ära minema ei peaks.»

Kui gramofoni eluea esimene sa-
jandiveerandik plaadide tootmise tehnoloogiassa midagi oluliselt uut ei lisanud, siis alates 1924. aastast hakkas täiustusi tulema hulgi, ja meie päevadeni välja. Plaadile salvestatu lakkas olemast surrogaat. Praeguseks on kodused muusikamasinad muutunud üsna täiuslikeks aparaatideks, mis suudavad «kontserdisaali koju tuua».

Kõigepealt võeti plaadistuudiotese kasutusele mikrofonid ja võimendid — asendama senist helikoguvat ruuporit ja lõiketera võngutavat membraani. 1948. aastal demonstreeriti sensatsioonilist plaati, mis senise 5 asemel mängis 24 minutit järele ja andis pealegi usumatult loomutruu heli. Peatselt tõrjuski LP ehk kauamängiv plaad oma eellasel kõrvale. Seejärel tehti tutvust stereoheliga. Koos sellega tuli käbele mõiste «osavõtuefekt», mulje loomine reprodutseeritava programmi kuulaja näilise viibimisest lausa originaalse helisündmuse keskel. Stereoplaadide kvaliteet jõudis üsna hea tasemeni 50. aastate jooksul. Viimistletud salvestusmenetlused, rafineeritud tehnovahendid ja arukas helirežiini asetavad heliplaadi kuulaja

otsekui soodsaimale kohale akustiliselt ideaalses kontserdisaalis.

Tundub, et heliplaadist on saanud kõige levinum ja suurima valikuga masinotoode. Ainuüksi üleliidulise firma «Melodija» kataloogis leidub kaugelt üle 40 000 heliplaadi ja iga-aastane juurdekasv on vähemalt 1500 uut nimetust. Aastast kogutiraaži tuleb aga iseloomustada tõeliselt astronoomiliste arvudega.

Grammofonitehnika pole jäänud paigale. Meie päevil on lisandunud ülitäius-

lik digitaalsüsteem — lasergrammofon ja kompaktplaat —, mille tehnoloogiad ja mõistagi ka heli kvaliteet kõike senist võrratult ületavad. Heli ei ole kompaktplaadile jäädvustatud mitte võnkumist kujutava analoogilise lainejoonena nagu senistel plaatidel, vaid seda kirjeldavaks arvuks kooditud impulssidena. Muidugi kõlbab niisugune plaat kuulata ainult vastaval grammofonil.

Kuid viimased aastad on meeldivaid uudiseid toonud ka tavaliste stereo-



Grammofon, mille häälestatud keeled pidid andma muusikale eriti kauni kõla... ja pakkuma ühesõrmevirtuoosile võimalust meloodiat kaasa tinistada (1904).



Heliplaadiseade omaaegses Riigi Ringhäälingus (1936).

grammofonide omanikele: kasutusele on ilmunud senisest veelgi parema heliga otselõikeplaadid, metalli lõigatud plaadid ja digitaaltehnoloogiat kasutades salvestatud plaadid.

Otselõiketehnoloogia puhul jäetakse matriitsi tegemiseks vajatava lähteplaadi sissemängimisel ära tavakohane vahetapp, kus kasutatakse magnetlinti: stuudiosse seatud mikrofonid on plaadilõikeaparaadiga vahetult ühendatud. Tulemuseks on kirkam-läbipaistvam, napimate moonutustega ja kahinavabam kõlapilt. Väga head heli kvaliteeti annab ka lähteplaadi lõikamine vahetult metalli ja mitte enam spetsiaalsesse laki kihti, millelt tuleb keeruka elektronkeemiaprotsessi abil võtta rida positiivseid ja negatiivseid metallist tömmiseid. Heli osutub siingi märgatavalt puhtamaks ja mitmed iseloomulikud moonutused kaovad. Muide, metalli lõigatud plaadid, ka kodumaised firma «Melodija» omad, kannavad tähist DMM (*Direct Metal Mastering*).

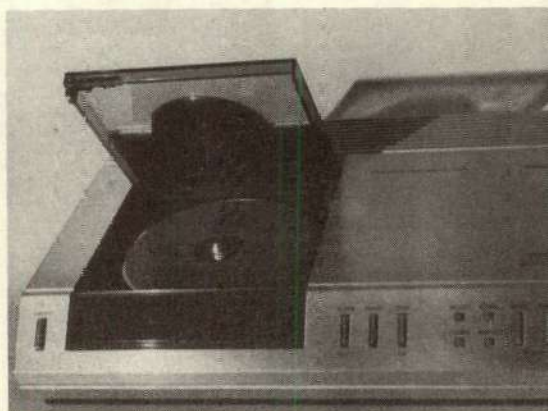
Kõrvuti nende uudsete meetoditega on tavalist tüüpi stereoplaate hakatud

valmistama digitaalselt salvestatud lindidelt. See võimaldab vältida kvaliteedi kadu, mis tekib paratamatust ümberlindistusest salvestise helirežiibilisel töötlemisel.

* * *

«Papa Kiir on juba kõik grammofooniplaadid külalistele ette mänginud, mõnda koguni kaks-kolm korda, mis läbi ta muidugi üldise imestuse keskpunktiks

Digitaa süsteemis lasergrammofon (1986).



on saanud. Ta seisab nagu kuningas teiste keskel, väntab aeg-ajalt oma ime- list pilli, vahetab nōelu ja noote ja teeb iga oma liigutuse juures mängusse puu- tuvaid tähendusi. Kōik on kobarasse tema ümber kogunenud, kōik kuulavad vaikides, ja mõned arvavad, et kastis on väike inimene, kes teeb niisuguseid hää- li: ega siis masinavärk — tehku ta muud mis teeb — laulda ikka ei saa. Kellelgi on ettevaatamatust seda arvamist val- justi avaldada, mispeale paar väiksemat last mänguriista juurest kokkunult kau- gemale tulevad, pea ema sülle peidavad ja nutma hakkavad.»

Need ajad on kauge möödani- ka tehnika tõtliku arengu tulvas. On tulnud sootuks uued masinad ja igapäevaseks on saanud heli salvestamise võrratult ajakohase- mad imed. Raske on isegi ennustada, kuhu helisalvestustehnika edasi areneb. Üks tõenäolisemaid suundi võiks olla heliinfo jäädvustamine mingisse paigal- seisvasse vahendajasse, sobivasse kris- talli või elektroonikastruktuuri (näiteks



Võrdse mängimiskestusega tavaline stereoplaat ja lasergrammofoni digitaalne kompaktplaat.

piisavalt mahukasse mäluseadmesse). Sest kõigi seniste aparaatide põhipuu- duseks on kohmakas li i k u v helikand- ja — grammofoni pöörlev heliplaat ja magnetofoni edasikeritav lint. Kuid pole kahtlust, et võimalike uute menetluste (ka lasergrammofoni) kõrval jäävad praegusedki veel kauaks kasutusele — käibelolevaid loendamatu- id heliplaate pole võimalik niipea uude süsteemi viia.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. НОЯБРЬ 1987

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И СОЮЗА ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ ЭСТОНСКОЙ ССР.

ТЕАТР

Я. ВИГЛЕР — Первая колонка (3)

М. ТИКС — О демократии в обществе и театре (12)

Редакция публикует подборку выступлений М. Шatroва на учредительном съезде Союза театральных деятелей 5 декабря 1986 г. и Аркадия Райкина, Марка Захарова и Яака Аллика на конференции Союза театральных деятелей в Москве 26 мая 1987, когда обсуждался устав этого творческого союза.

30 лет... (18)

В 1957 году при Таллинской государственной консерватории начала работу Кафедра сценического искусства. Окончило 12 выпусков, диплом получило 197 человек. Двадцать лет (1957—1977) руководил кафедрой сценического искусства Вольдемар Пансо. В декабре нынешнего года исполняется 10 лет со дня его смерти. Первый выпуск, начавший учебу в 1957 году, сейчас достиг юбилейного возраста. Редакция публикует по этому поводу отрывки из ответов на анкету по психологии творчества окончивших первый выпуск Микка Микивера и Аарне Юксюла и интервью Вольдемара Пансо с самим собою.

В. ПАНСО — Интервью с самим собою (18)

Редакция печатает неопубликованное до сих пор в печати интервью, относящееся к 1971 году. Этот текст записан на пленку и прозвучал в эфире после 50-летнего юбилея Вольдемара Пансо / из архива Эстонского радио /.

Анкета по психологии актерского творчества /избранные отрывки/ (20)

Публикуем избранные отрывки из ответов на пространную анкету по психологии творчества двух лидеров I выпуска кафедры сценического искусства — народных артистов ЭССР Микка Микивера и Аарне Юксюла. В основу анкеты лег вопросник по психологии творчества, разработанный в Государственной академии художественных наук в Москве в 1923 г. видными психологами, историками театра и театральными практиками. Из ответов эстонских актеров на эту анкету до сих пор опубликованы два — Антса Эскола и Антса Лаутера. Публикация дополнена комментариями театроведа Л. Тормиса.

М. ВИСНАП — Тишина в грохоте скатывающейся телеги (38)

Рецензент рассматривает две постановки: «В ожидании Годо» С. Беккета в Государственном академическом театре драмы им. В. Кингисеппа, подготовленная группой актеров (Ю. Вийдинг, Т. Рятсеп, А. Лутсеп, П. Поом, М. Виснапу) и «Путешествие из пункта А в пункт Б» — дипломный спектакль 13 выпуска Кафедры сценического искусства ТГК (постановщик — заведующий кафедрой К. Комиссаров). Сравнивая постановки ставшей классической пьесы абсурда и современной бытовой пьесы в созвучии

с сегодняшним днем, автор находит, что, имея разный язык, они тем не менее выражают одно: экзистенциальные проблемы современного человека. Постановки предоставляют возможность проследить отражения человеческого бытия через разные поколения.

МУЗЫКА

Отвечает ТИИТ ХЯРМ (5)

Солист балета ГАТ «Эстония», народный артист Эстонской ССР Тийт Хярм отметил в прошлый сезон 20-летие своей сценической деятельности. За эти годы он исполнял главные партии в таких выдающихся постановках эстонского балета как «Иоанна тентата», «Ромео и Джульетта», «Волшебный мандарин», «Антоний и Клеопатра», «Степан Разин», а также в классических балетах («Лебединое озеро», «Жизель» и др.). Т. Хярмом поставлены балет Э. Денисова «Исповедь» и балет Э. Каппа «Славный сын Калева». Т. Хярм говорит в статье подробнее и о своем художническом кредо. Вела беседу Т. Вабрит.

Т. ПОСКА — Как школьница Алаксандра Исак стала певицей Мильви Лайд (50)

В статье говорится о первой роли бывшей оперной примадонны «Эстонии» Мильви Лайд в оперетте «Мария и ее гусар» в частном театре Пауля Пинна. Т. Поска был в этой постановке партнером М. Лайд.

И. РАННАП — Легко ли быть критиком (скрипачей)? (66)

Обзор концертов скрипачей в сезон 1986/87. Подробное рассматриваются скрипичные вечера Юло Кааду, Яака Сеппа, Юри Герреца, Леммо Эренди, Мати Кярмаса, Маре Теэару и Тийу Хейнсалу. Автор с сожалением отмечает, что в этот сезон не удалось послушать многих уже признанных молодых скрипачей (Элар Куйв, Арво Лейбур и др.). В статье подробнее говорится и о проблемах, связанных с концертной критикой.

В. ЛИПСУС — Заботы и радости пианистов (74)

Обзор фортепианного сезона 1986/87, в котором автор отмечает успех Ивари Илья на состоявшемся в Лиссабоне международном конкурсе пианистов им. Вианна да Мотта (4 место и специальная премия за исполнение Шопена). Ближе рассматриваются и межреспубликанский конкурс им. Х. Эллера, проблемы обучения игре на фортепиано и др.

Кто? — АВЕТ ТЕРТЕРЯН (77)

Краткий обзор жизни и творческого пути одного из виднейших в настоящее время симфонистов Советского Союза. Затем интервью с ним, в котором композитор рассматривает свой опыт и точку зрения на творческий процесс, соотношение традиции и новаторства, взаимовлияние европейской и восточной культур в современной музыке, рецепцию своих произведений и пр. Введение написала и беседу вела Т. Вабрит.

Х. ПЕДУСААР — Век грампластинки (82)

Краткий обзор истории звукозаписи. Подробнее описывается фонограф Эдисона, который вскоре был заменен более пригодным для пользования граммофоном. Э. Берлинер патентовал изготовление грампластинок в Германии 8. XI 1887, эту дату принято считать днем рождения граммофона. В статье говорится и о первых эстонских грампластинках.

КИНО

М. ПЫЛДМЯЭ — Кремлевский концерт по-эстонски (48)

Рецензия на музыкальную программу Эстонского телевидения, посвященную 70-летию Великой Октябрьской социалистической революции (режиссер Юри Таллин). Автор находит, что программа построена беспринципно: не включены самые существенные в настоящий момент, достигшие высокого уровня жанры эстонской музыки (опера) или коллективы (ансамбль старинной музыки «Hortus Musicus»). Основной же упор сделан на самостоятельности и классике советской массовой песни.

Х. ЛУИК — Все же наверно (53)

Рецензия на латвийский документальный фильм «Легко ли быть молодым?». Анализируя отдельные эпизоды, автор статьи приходит к заключению, что в фильме Юриса Подниекса реальная жизнь и постановка стоят рядом. Но как монтажный принцип фильма, так и постановочные эпизоды содействуют правдивости целостного образа. В своих взглядах на молодое

поколение режиссер предстает как типичный представитель поколения 1960-х годов.

Т. ЭЛЬМАНОВИЧ — Старое и новое в фильме «Легко ли быть молодым» (61)

Рецензент считает фильм сенсационным, как фильм М. Ромма «Обыкновенный фашизм» (1966). Самое сильное оружие этой картины интервью, пробивающееся через маски. Причина сенсационности: новый угол зрения на проблемы (хотя абсолютизирует опыт одного поколения). Картина сравняла ответственность фильмов центральных студий и студий союзных республик.

Призы XX Всесоюзного кинофестиваля (64)

РАЗНОЕ

Т. ТАММЕТС — Большая опера Большого театра (96)

О постановочном стиле, царившем при постановках классических опер в Большом театре примерно в 1935—1953 гг., который характеризовался грандиозной зрелищностью, но в то же время и тенденцией к гипертрофии сценических элементов.

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. NOVEMBER 1987

JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS AND THE ESTONIAN UNION OF THEATRICAL WORKERS

THEATRE

J. VILLER. The leading article (3)

M. TIKS. On democracy in society and theatre (12)

The journal publishes a selection of speeches delivered by Mikhail Shatrov on the foundation congress of the Union of Soviet Theatrical Workers, 5th Dec. 1986 and by Arkady Raikin, Mark Zakharov and Jaak Allik on a congress of the Union of Soviet Theatrical Workers when the statutes of this creative organization were debated upon.

For 30 years ... (18)

In 1957 the Drama Department was created at the Tallinn State Conservatory. Since then there have been 12 classes of graduates and 197 people have been granted diplomas in theatre. For twenty years (1957—1977) the Department was headed by Voldemar Panso, this December it will be ten years from his death. The first graduates of the Department who were admitted in 1957 have by now celebrated their anniversaries. To mark it the journal publishes Mikk Mikiver and Arne Üksküla, the first graduates of the Department who answer a creative psychological questionnaire and V. Panso who stages an interview.

V. PANSO. An interview with myself (18)

The journal carries a so far unprinted interview dating from 1971. It was a recorded text and was broadcast after Voldemar Panso's 50th birthday (from the archives of Estonian Radio).

The actor's creative psychological questionnaire (selected passages) (20)

We print here selected passages from a creative psychological questionnaire answered by Mikk Mikiver and Arne Üksküla, both People's Artists, the leaders of the first class of graduates of the Drama Department. This questionnaire is based on another questionnaire worked out in 1923, by prominent psychologists, theatre historians and practitioners in the Moscow State Academy of Fine Arts. From the Estonians who have answered the questionnaire A. Eskola and A. Lauter have been published up to now. The answers to the questionnaire have been commented on by Lea Tormis.

M. VISNAP. There's stillness in the roll of the cartwheels (38)

The reviewer looks at two productions: S. Beckett's *Waiting for Godot* at the Tallinn State Academic Drama Theatre born as the actors' joint project (J. Viiding, T. Rätsep, A. Lutsepp, P. Poom, M. Visnapuu) and J. Põldma's *A Journey from Point A to Point B* at the Ugala Theatre presented as the graduation production of the 13th class of graduates of the Drama Department (producer Kalju Komissarov, Head of the Department). Comparing the absurd drama, now a modern classic, and the original Estonian drama which is quite journalistic, in resonance to modern times the author of the article concludes that,

although using different expressive means, they express the same — the problems of modern man's existence. The productions enable us to observe reflections of human existence through different generations.

MUSIC

TIIT HÄRM answers (5)

Tiit Härm, People's Artist of the ESSR, ballet soloist at the Estonia Theatre celebrated the 20th anniversary of his stage career last season. In the course of these years he has danced principal roles in such top productions of Estonian ballet as *Joanna Tentata*, *Romeo and Juliet*, *Miraculous Mandarin*, *Anthony and Cleopatra*, *Stepan Razin*, but also in classical ballets (such as *Swan Lake*, *Giselle*, etc.). T. Härm has directed E. Denisov's ballet *A Confession* and E. Kapp's ballet *The Brave Son of Kalev*. In the article T. Härm presents his artistic credo. Interview by T. Vabrit.

T. POSKA. How a schoolgirl named Aleksandra Isak became the singer Milvi Laid (50)

The article refers to the first role given to Milvi Laid, one-time operetta prima donna at the Estonia Theatre. It was in the operetta titled *Maria and the Hussar* in Paul Pinna's private theatre and T. Poska was her partner in that production.

I RANNAP. It is easy to be a critic (of violin music)? (66)

A survey of concerts given by Estonian violinists in the season of 1986/87. There is a more detailed discussion of recitals given by Ülo Kaadu, Jaak Sepp, Jüri Gerretz, Lemmo Erendi, Mati Kärmas, Mare Tearu and Tiit Heinsalu. The author regrets that she failed to listen to several young performers who have already made their names as violinists (Elar Kuiv, Arvo Leibur, etc.). There is also some more talk about the problems of reviewing concerts.

V. LIPPUS. The ups and downs of our pianists (74)

A review of the piano season 1986/87 in which the author emphasises the success of Ivori Ilja on the Vianna da Motta International Competition of Pianists held in Lisbon (the 4th place and a special Chopin award). The article also discusses the Eller competition in which different union republics participate, the problems of piano teaching, etc.

Who's who? AVET TERTERYAN (77)

A profile of one of the most influential Soviet symphonists of today. Followed by an interview in which the composer describes his views and his experience of creative work, the relationship between tradition and innovation, the interaction of European and Oriental cultures in modern music, the reception of his works, etc. The introduction and the interview by Tiina Vabrit.

H. PEDUSAAR. A century of records (82)

A short history of sound recording. A description of Edison's phonograph which was soon replaced by a more advantageous gramophone. On 8th Nov. 1887 E. Berliner in Germany filed a patent for making records and this is universally regarded as the birth of the gramophone. The article also refers to first Estonian records.

CINEMA

M. PÖLDMÄE. A Kremlin concert à la Estonia (48)

A review of a music programme in Estonian Television to celebrate the 70th anniversary of the Great October Socialist Revolution (director — Jüri Tallinn). The author finds fault with the composition of the programme which, according to her, is unprincipled: the prominent and high-level genres (opera) or groups (the early music consort Hortus Musicus) in Estonian music have been scrapped. The emphasis has been laid on amateur music making and the classics of Soviet popular song.

Juris Podnieks' *Is it Easy to be young*

H. LUIK. Perhaps, at last... (53)

A review of the Latvian documentary film *Is it Easy to Be Young?* Analysing different episodes from the film the author concludes that true life exists side by side with staged life in this film by Yuris Podnieks. However, both the montage and the staged episodes contribute to the truthful image. As to his views of the younger generation the director appears a typical representative of the generation of the 1960s.

T. ELMANOVICH. The old and the novel in Juris Podnieks' film (61)

The reviewer considers the film to be a sensation comparable with M. Romm's *Ordinary Fascism* (1966). His strongest weapon is the interview which strips off the masks. The reason why it is sensational is a fresh point of view of the problems (although generalising the experience of one generation). The film equalised responsibilities taken by national and central film studios.

The awards of the 20th Soviet Film Festival (64)

MISCELLANEOUS

T. TAMMETS. The magnificent opera in the Bolshoi (96)

On the style of classical opera productions prevalent in the Moscow Bolshoi Theatre between 1935 and 1953 which was characterized by showy magnificence, a tendency to elaborate scenic elements.

Editorial Office:

200090 Tallinn

P.O. Box 51

Estonian SSR

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 16. 09. 1987. Trükkimisele antud 20. 10. 1987.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,9. MB-10001. Tellimuse nr. 3699. ЕКР Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67a. Trükiaru 17 000.

Сдано в набор 16. 09. 1987. Подписано к печати 20. 10. 1987. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,9. Заказ 3699. MB-10001.

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

Тираж 17 000. Цена 75 коп.

1930. aastate keskpaiku kujunes Moskva Suures Teatris välja uus operiklassika lavastussuund, nn suur ooper, mida iseloomustasid väline monumentaalsus ja impantsants, trikkide, valguse ja värvidega üle kuhjatud vaatemängulisus. Kujundus iseseisvus sedavõrd, et kaotas operi kui kunstilise terviku seisukohalt oma immanentsuse. Ooperietendus muutus iselaadseks kunstinäituseks muusika saatel. Selle stiili esimeseks ehtsaks näiteks peetakse Rimski-Korsakovi «Sadko» lavastust 1935. aastal (lavastaja Vladimir Losski, kunstnik Fjodor Fedorovski), kuigi stsenograafilise hüpertroofia mitmed elemendid olid küpsenud juba varem V. Losski ja Leonid Baratovi lavastustes F. Fedorovski kujunduses.

Värvide ja valguse bakhanaal, luksuslikud kirevad kostüümid, massistseenid sadade inimestega, küklooplik arhitektoonika, pompoossed panoraamid, tsentraalperspektiivi võtetega viimse võimaluseni avardatud lava, ergavate purjede all liikuvad laevad, hiidlained, veest kerkiv valendav muinasjutuline Novgorod, vikerkaarvärvides veiklev veelune maailm — ennekõike seda mäletatakse «Sadko» lavastusest. Vaatemängu loomisel kanti muu hulgas sündmustikku interjööri üle eksterjööri (3. pilt), et saada suurejoonelisi panoraame; suurendati tegelaste hulka; paigutati osa vokaliste laulma lava taha, et mitte häirida vaatajat nautimast suveõo maalilisi dekoratsioone (2. pilt) või Sadko laeva efektset lavalesõitu (4. pilt). Tunnustades dekoratsioonide kunstiväärtust omaette, hindas kriitika lavastust tühjaks ja väsitavaks, sest peamine — muusika — oli taandatud visuaalse atraktiivsuse lisandiks.

Põhjendamaks monumentaalsete vaatemängudega ooperilavastusi, deklareeris suurte ooperite lavastaja ja apologet V. Losski: «Oma alal, teatri alal tahame me samuti kolossaalset haaret, monumentaalseid mastaape, hiigelsuuri lavalisi kompositsioone. Gigantide maa vajab ka gigantteatrit. [- - -] Suur Teater on gigantteater, gigantsete lavastuste, gigantsete emotsioonide ja kõlajõu teater, teater, mis selles osas astub ühte jalga meie tegelikkuse möötudega.»*

Hoiatused kodanliku ideoloogia ja religioossete mõjude eest, nõuded klassika-teoseid uut moodi interpreteerida, anda lavastustele kaasaegne, revolutsiooniline sisu olid tekitanud teatris keerulise olukorra. Vaatamata kupüüridele, lisandustele, muusika ümbertõstmisele, uutele vulgaarsotsioloogilistele libretodele osutus kaasaegsuse nõude täitmisele klassika-teoste puhul küllalt raskeks. Enim võimalusi selleks nähti visuaalselt haaratavamal elemendis — stsenograafias. Sotsialistliku realismi printsiipide ühekülgne mõistmine välistas samas tinglikke või sümbolsete kujundusvõtete kasutamise. Nii hakati kaasaegsena tõlgendama sirgjooneliselt realistlike vormide hüpertroofiat, paraadlikkust, teravdatud rakursse, idüllilisi looduspilte, värvi- ja valgusefektide kaskaade. Lavastusstampide juurdumisel polnud väike osa juhtide isikliku maitsele. Näiteks muudeti Stalini korraldusel Glinka «Ivan Sussanini» (1939, lavastaja B. Mordvinov, kunstnik P. Viljams) finaali: heideti kõrvale langenud kangelaste mälestamise teema ning pühendati kogu finaali vägevale triumfi-marsile, mille jaoks tugendati sümfooniaorkestrit puhkpilliorkestriga.

Stsenograafilise üldpildi kuhjatust süvendas naturalism butafoorias, rahvusliku koloriidi, ornamentika ja etnograafiliste detailide ületähtsustamine. F. Fedorovski kavandades üksikasjaliselt sadu erinevaid kostüüme, muusikainstrumente, kangaid, sadulatekke, ehteid, jalatseid. Vähem tähtsaks ei peetud uusima tehnika demonstratsiooni. Glinka ooperi «Ruslan ja Ludmilla» lavastamisel (1937, R. Zahharov, B. Hodassevitš) kasutati spetsiaalset konsultanti õhulendude alal ja tervet trikkidega tegelevat brigaadi. Kui vähegi võimalik, viidi tegevus lava kohale õhku (reisid lendavatel vaipadel, õhulahing, tantsud), lavastuse naelaks oli hobuste ja tõelise elevandi kõrval Vägilase Pea — kuue meetri kõrgune pool tonni kaaluv helivõimendus- ja miimikaseadmetega koloss.

F. Fedorovski (1883—1955) loodud maalilis-ruumiline kujundussüsteem, mille kvaliteetsemat poolt esindasid eelkõige V. Dmitrijev (1900—1948) ja P. Viljams (1902—1947), kanoniseeriti pikaks ajaks ametliku tunnustuse ja riiklike autasudega. Suure Teatri tingimustes andis see lavastustervikult vastuolulisi, kahtlemata aga kõrgel kunstilisel ja tehnilisel tasemel lavakujundusi. Jäljedused väiksemates muusikateatrites üle maa jäid suures osas kahvatuks ja isikupäratuks.

* «Н. А. Римский-Корсаков. «Садко». М., 1935, lk 18.

