

ENSV Kultuuriminis-  
teeriumi, ENSV Riik-  
liku Kinokomitee,  
ENSV Heliloojate Lii-  
du, Eesti Kinoliidu ja  
ENSV Teatriühingu  
ajakiri



2

/1982

# 2 / 1982

mai

I aastakäik

Esikaanel: Lenini preemia laureaat (1982)  
J. Nesterenko Boriss Godunovina NSV  
Liidu Suures Teatris.

L. Pedentšuki foto.

Tagakaanel: Arvo Kukumägi Volinikune  
filmis «Ideaalmaastik». Auhind parima  
meesosatäitmise eest XV üleliidulisel filmi-  
festivalil Tallinnas.

M. Raude foto.



Toimefuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA JAAK ALLIK

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

Peatoimetaja asetäitja Vallo Raun,  
tel. 666-162

Vastutav sekretär Heino Kermik,  
tel. 445-468

Teatriosakond Reet Neimar, tel. 445-468

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

Filmiosakond Jaan Ruus, tel. 443-109

Publitsistikaosakond Sirje Endre,  
tel. 445-468

Keeletoimetaja Kulla Sisask, tel. 449-558

Fotograaf **Valdur Vahi**

KUJUNDUS: MAI EINER

SISUKORD

	VOIDUPÕHAMEELISKLUS. <i>Ilmar Tammur</i>	3
DIALOOG	EESTI NÜÜDISMUUSIKA — KAS LIIGA UUDNE? <i>Tõnu Tarum — Mare Põldmäe</i>	4
MÖTTEVARAMU	FILMIDRAMATURGIAST. <i>Mihhail Romm</i>	7
	NÕUKOGUDE EESTI LAVASTAJAD VÄLISMAAL 1981	
	<i>Kalju Komissarov</i>	14
	<i>Arne Mikk</i>	15
	<i>Ülo Vilimaa</i>	16
	<i>Mikk Mikiver</i>	17
	<i>Jaan Tooming</i>	19
	KUU AEGA MOSKVAS. <i>Lilian Vellerand</i>	20
	TEATER, REKLAAM JA VAATAJA. <i>Oskar Kruus</i>	28
	SHAKESPEARE'I PEEGLIS. <i>Jaak Rähesoo</i>	35
	EESTI NSV TEATRIÜHINGU AASTAPREEMIAID 1977—1981	40
	KASVUEA KUMMALINE KANGELANE. <i>Rein Heinsalu</i>	45
	TEINE REAALSUS. FILMIKUJUTISEST JA EKRAANI- KESKKONNAST NÜÜDISFILMIS. <i>Lauri Kärk</i>	52
	JOHANNES PÄASUKE JA TEMA FILMID	61
	VARASEMAID VAATEFILME EESTIST. <i>Veste Paas</i>	63
	NESTERENKOLIK NESTERENKO. <i>Arne Mikk</i>	69
	MÕELDES MÖÖDUNUD MUUSIKA-AASTALE. <i>Mare Põldmäe</i>	76
	VIIULIKONTSERT EINO TAMBERGI LOOMINGUS. <i>Priit Kuusk</i>	80
	KONTSERDISAALI AKUSTIKA. <i>Jaan Ross</i>	86
ON OKS MURE	<i>Lepo Sumera</i>	91
	TIIT PÄASUKESE MAALIST «POISS VIIULIGA». <i>Jüri Hain</i>	96



Stseen RAT «Vanemuise» lavastusest «Mä lan-  
gesin esimesel sõjasuvel».

R. Velskri foto

9. mai 1945

Minu käest on korduvalt küsitud, kas ma armastan vaadata sõjafilme või lavastada selliseid näidendeid, mille tegevus on seotud sõjapäevadega, et kas need minule kui tegelikule lahingute tallermaal olnule ei meenuta õude ja leinu, mida paratamatult üks sõda endas sisaldab. Jah, tõepoolest, see on tõsi, sõjamehed ei armasta sõjafilme vaadata, aga samas miski tõrgub selgi puhul televiisorit kinni keeramast, erutud, noorus tuleb meelde ja koos sellega tunnetad nagu vastutust, mida me tänaste noorte ees kanname.

Sõjatemaatika (patriotism, ennastohverdavus kontsentreeritud kujul) on meie kunstiinimestele alati oluline olnud. Huvitav on jälgida aja jooksul selle teisenemist, süvenemist, rõhkude ümberasetumist. Sõjapäevil ja esimestel rahu-aastatel kujutasime vaenlasi, fašiste küllaltki ühevärviliselt, karikeeritult, nõukogude sõjameest seevastu mõnevõrra isegi pühapäevaselt. Kui algul oli kõige tähtsam võitlusse õhutamise, viha suunamine, siis hiljem oli vaja anda hinnang rahva kanglastele kui sellisele. See nõudis hoopis uut lähenemist, uut kunstikeelt, tegelikult tema komplitseerituses ja halastamatuses, vaenlase näitamist kogu tema julmuses ja salakavaluses. Ja lõpuks ilmusid näidendid ning filmid, kus olid kõrvale jäetud kärisev-mürisev lahingutehnika ja võitlusväljade panoraam, kogu tähelepanu koondati üksikinimesele, sõda näidati läbi konkreetse karakteri. Äkki ei olnud lahinguväljal enam tundmatut sõdurit, kõigil olid oma aated, unistused, nõrkused ja tugevus.

«Lahingupäevadel muusad ei vaikinud,» tavatsetakse korrata. Just viimastel aegadel, seoses Eesti NSV Riiklike Kunstiansamblike moodustamise 40. aastapäevaga, on mul tulnud kohtumistel selle fakti paljutähenduslikkusele uuesti mõelda. Oli see ju ühelt poolt kantud vajadusest tuua sõjameesteni kunsti emotsionaalne hingus, teiselt poolt aga kaugelenägevast hoolitsusest meie sotsialistliku kultuuri eest. Kui palju me omavahel vaidlesime, arutasime ja mõtisklesime, otsides oma tõde; see kõik arendas, liitis, sundis mõtlema uutele kunstideaalidele. Ja samas pole ma kunagi hiljem näinud nii tänu-likku publikut nagu siis, kui olime reel, vankril või kõige paremal juhul lahtises autokastis loksudes rindemeesteni jõudnud ja hakkasid kõlama pillilood, luulemontaažid, humoreskid, teinekord isegi kuulid üle pea vihisemas. Seda on hea ja helge meelde tuletada, tol korral tundus see meile kõige argipäevasema kohustusena. Just niisugusest karmist elukoolist võtsime meie, noored kunstiinimesed, kaasa nõude — teha alati sotsiaalselt tähenduslikku ja rahvale vajalikku kunsti.

Mul on hea meel, et meie teatrid aeg-ajalt sõjatemaatika juurde üha uue ja uue nurga alt tagasi pöörduvad. On ju väga erinevad Ranneti «Veripunane roos», mille ma kunagi lavastasin, ja Peegli «Ma langessin esimesel sõjasuvel», millest viimati kõige tugevama kunstielamuse olen saanud. Aga samas on neil midagi ühist: soov anda noortele tõetruu pilt sõjapäevadest nende reaalsuses, põhjustest, miks kõige tavalisematest inimestest äkki kangelasid said. Ja sellepärast tundub mulle, et Noorsooteatri repertuaaris võiks olla ka otse Suurt Isamaasõda käsitlev lavastus.

Lõpetada tahaksin ühe väikese sõjapäevade episoodiga, mis minu arvates küllalt ilmekalt näitab kunsti osa meie elus.

Oli sügis, meie artistide vankrind logisid porisel teel järjekordsesse esinemiskohta. Äkki kärgatab kuskilt põõsast hõige: nõutakse parooli. Juhtunud on veider lugu, meie konvoi on parooli unustanud ja teised ei saa siin teda kuidagi aidata. Ja siis kostab äkki Paul Pinna selge hääl: «Pinna.» Sellepeale hõigatakse selges eesti keeles vastu: «Ah Pinna! Laske aga edasi. Teid oodatakse juba ammu.»



«VÕIB-OLLA ON EESTI MUUSIKA KUULAJA JAOKS LIIGA UUDNE, LIIGA KEERUKASI!» ütleb Tõnu Tarum.



**Mare Põldmäe** (ajakirja «Teater. Muusika. Kino» muusikaosakonna juhataja): Teinud lahti ükskõik millise aja-lehe kuulutustelehekülje, näeme, et Tallinnas käib vilgas kontserdielu. On nädalaid, kus tõsist muusikat mängitakse peaaegu iga päev, kammerkontserte toimub peale «Estonia» kontserdisaali veel Raekojas, Kadrioru lossis, Olevi saalis, Kiek in de Kōkis jm. Kuuleme esinemas häid soliste kogu Nõukogude Liidust ja ka välismaalt. Kontserdid on, interpreedid mängivad, aga esinejaid kummitab ikka tühi saal. Ka selliste külaliste puhul, kellele Moskvas ja Leningradis, Tokios ja Amsterdams täissaalid aplodeerivad.

**Tõnu Tarum** (Eesti NSV Kultuuriministeeriumi muusikaosakonna juhataja): Ei saa just öelda, et kammerkontserdid sajabrotsendiliselt tühjad oleksid. Tallinnas on praktiliselt kaks saali — «Estonia» ja Raekoda, kus regulaarselt esinevad ka külalissolistid. Viimane ei suuda üldjuhul kaugeltki kõiki külastajaid mahutada (kuigi on olnud juhuseid, kus seegi saal tühi on). Filharmoonia võtab aga vastu ligikaudu 1000 kuulajat, ja on täiesti selge, et üks kammeransambel või solist toob nii palju muusikahuvilisi väga harva kokku. Puudust tunneme 300—400 kohaga kontserdisaalist, millele ehk publikut jätkuks ja kus solistil ei oleks kõhe esineda ega kuulajatel piinlik istuda. Lahendust näen Niguliste kasutamises kontserdisaalina. Kas publik selle vastu võtab, näitab aeg. Ka ei ole veel teada, missuguseks kujuneb sealne akustika.

**M. P.:** Kas Raekoja saali on otstarbekalt kasutatud? Tihti toimuvad seal kontserdid, mis ka Filharmoonia saali täidaksid. Kas ainult üks kord nädalas — reedeti — pole selle saali jaoks liiga väike koormus?

**T. T.:** Vahepeal püüti seal kontserte korraldada kaks korda nädalas, publikut hakkas silmanähtavalt vähemaks jääma. Ohel korral nädalas suudetakse see saal täita. Kus keegi mängib, selle otsustab Filharmoonia, kuigi on selge, et solistil on psüühiliselt kergem esineda (28 kuulajale) Raekojas kui «Estonias». Tallinlaste vanadel tuttavatel on oma maitse juba välja kujunenud ja nad avaldavad tihti ise soovi, kus mängida. Juri Bašmetile ja Nikolai Petrovile näiteks meeldib Raekoja intiimsus ja publiku lähedus, Viktor Tretjakov eelistab suurt saali, seega «Estoniat».

**M. P.:** Tallinna külastavad reeglina tugevad interpreedid. Páris tavaline on 4

nime ees sõnühend «rahvusvaheliste konkursside laureaat». Aga kui tiitel on favaks saanud, siis sellega publikut enam ei meelita. Kas eelnev reklaam on ikka piisav? Meil toimub kontserte väga palju, publik on aga paratamatult sama. Nii juhtubki, et kontserdiküllastaja läheb välja vaid «kindla peale». Kui ta eelnevalt solistist midagi ei tea, ta lihtsalt ei lähe.

**T. T.:** «Sojuzkontserdi» plaanidesse, kellelt me soliste tellida saame, kuuluvad interpreetid, kellel on vähemalt teenelise kunstniku või rahvusvahelise konkursi laureaadi tiitel. Meie interpretidest osalevad «Sojuzkontserdi» programmides muidugi Kalle Randalu, peale tema veel Ada Kuuseoks, Jüri Gerretz, Toomas Velmet. (Jutt on instrumentalistidest. Lauljaid kuulub nendesse programmidesse tunduvalt rohkem.) «Sojuzkontserdil» on oma aastaplaan, millele meie allume. Aga reklaamiga on lood tõesti täbarad, sellest on juttu olnud peaaegu igal kultuuriministeeriumi kolleegiumil. Eriti kurb tühjus valitseb üleliidulise abonemendi «Noored noorteale» saalides. Ometi mängivad sealgi laureaadid. Äkki on viga pealkirjas?

**M. P.:** Publikuga pole kindlustatud ka meie vabariigi solistid, kuigi nemad peaksid rohkem tuntud-teatud olema. Kõrvaltvaatajana jääb mulje, et kontsertide korraldamises on palju läbimõtlematut. On terve hulk soliste, keda oleme harjunud igal hooajal kuulma, uus aasta toob alati mõne noore juurde. Ometi jääb mulje, et kes kord sellesse ringi satub, on seal sees. Ikka tuleb ette mingisuguseid ootamatusi, näiteks pole solist esinemise ajal kaugeltki kõrgvormis (sportlane sel juhul võistlema ei läheks). Juhtub sedagi, et kontserdipäevaks pole kava veel küpsaks saanud. Kui see on interpreedi ainus etteaste sel hooajal, on ebaõnnestumisest lõpmata kahju. Seda peaks olema võimalik vältida! Ehk oleks otstarbekas interpret mõni aeg enne kontserti filharmoonia kunstnõukogule ette mängima panna, et veenduda, kas ta ikka on vormis ja kas tal kava selge, samuti teha igati objektiivseid kriitilisi märkusi, et solisti aidata.

**T. T.:** Kõiki lihtsalt ei jõuaks läbi kuulata, kuigi ei eita, et mõte on hea. Võiks teha pistelist kuulamist. Interpret teab,

et ta on kohustatud kava enne kontserti ette mängima, kunstnõukogu võib teda mängima paluda, võib ka mitte. Kuigi noori, oma esimesi kontserte andvaid soliste ka praegu kuulatakse. Suurt puudust tunneme aga kriitikast. Sest järelkajad, mis pärast kontserti ilmuvad, on üldjuhul kiitvad. Asjalik arvustamine aitaks kaasa nii esineja kui ka kunstnõukogu tööle.

Aga juhuslikkusest interpretide valikul me küll rääkida ei saa. Filharmoonia kunstnõukogu teeb kontsertide plaani hooajaks kindla nimekirja alusel. See on iseküsimus, kui palju esinemisi keegi saab. On ju päevselge, et ühe kontserdiga hooajal solist end vormis ei hoi. Muidugi on tal võimalus sama kava mängida väikelinnades, enamasti lastemuusikakoolides, kuid ega seegi esinemiskordi palju juurde anna.

**M. P.:** Esinemisvõimalused ei ole seal alati kõige paremad. Akustika, miljöö — see on solistile väga oluline. Tundub, et perifeeriakontserdid jäävad ikka peaproovi tasemele. Muidugi, väikelinna publikut silmas pidades, on need väga tänuväärsed üritused. Aga see on juba omaette teema.

**T. T.:** Seda küll. Aga kui rääkida konkreetsetest arvudest, siis 1981/82 hooajal on solistidena kirjas 16 pianisti, 19 keelpillimängijat (12 viuldajat ja 7 tšellisti), 10 kammeransambliit ja 14 lauljat. Vähe seda küll pole.

Kui jutt juba arvudele läks, lisan, et 1981. aastal anti filharmoonia liinis 3090 kontserti, neist tõsise muusika 1514, mida külastas 427 600 kuulajat, ja 1576 estraadikontserti 1 006 900 kuulajale. Nagu näha, on kerge- ja tõsise muusika kontsertide arv enam-vähem sama, kuulajaid levimusikal aga poole rohkem. Siin on oma osa V. I. Lenini nimelisel Kultuuri- ja Spordipaleel, kus suur osa estraadikontserte toimus. Kammermuusikat seal muidugi mängida ei saa. Ehk ainult Beethoveni Üheksandat sümfooniat või mõnd oratooriumi.

**M. P.:** Minu arvates ka mitte Beethoveni Teist, mida me möödunud aastal «Estonias» kolm korda kuulata võisime (tõsi, erinevate orkestrite esituses) ja mis

viib jutu sümfoonilise muusika ja reper-  
tuaari peale. Tühjadest saalidest kui reeg-  
list me seal õnneks ei räägi. Küll aga teis-  
test kitsaskohtadest. Mulle tundub süm-  
fooniakontsertide repertuaar veidi ühe-  
kõlgne olevat. On iseenesestmõistetav,  
et maailma muusikaklassika šedöövreid  
tuleb ikka ja jälle mängida. Kuid publiku  
jaoks, kes aastate jooksul oluliselt ei  
muutu, kuldavad teatud teosed lihtsalt ära.  
Samal ajal on väga palju huvitavat muu-  
sikat, mille avastamise rõõm alles ees sei-  
sab. Näiteks need 60. aastate algul loo-  
dud teosed, mis eesti muusikas suure  
stiilipöörde tekitasid, mida aga meie  
tänapäev publik vähe tunneb. Ka eesti klas-  
sika hulgas on teoseid, mida me pole  
üldse kuulnud.

**T. T.:** Kahjuks. Kuid järgmisest hoo-  
ajast püütakse seda puudujääki veidi kor-  
vata. Aga muidugi tuleb mängida ka seda  
muusikat, mida kirjutatakse täna, homme.  
Olles viimasel ajal väga palju nüüdismuu-  
sikat kuulanud, olen ise hakanud eesti  
heliloomingut järjest rohkem armastama.  
Sest eesti muusika tase pole põrmugi  
halb. Aga võib-olla on ta kuulaja jaoks  
liiga uudne, liiga keerukas? Praegu moes  
olevast renessansimuusikast saab publik  
paremini aru.

**M. P.:** Kas ei saaks eesti muusikat  
kuidagi «moodi» viia? Ja üldse — kes  
meie muusikat ikka armastab ja propa-  
geerib, kui me ise seda ei tee?

**T. T.:** Kontserdiprogrammides oli möö-  
dunud aastal eesti muusikat 30%. Mui-  
dugi suure osa moodustavad koorid, ka  
kammerkontsertidel kõlavad meie autorite  
teosed sageli.

Sümfooniakontsertidel kanti 1981. aas-  
tal ette 230 teost, nende hulgas 24 ven-  
nasrahvaste heliloojaile kuuluvat, 26 vene  
klassikast, 103 lääne klassikast pärinevat  
ja 24 XX sajandi lääne helilooja teost.  
Eesti heliloojate sümfoonilisi teoseid män-  
giti 25. On seda vähe või palju?

**M. P.:** Ega just palju pole.

**T. T.:** Abonemendi nr. 2 igal kontser-  
dil mängitakse ühte meie autori sümfoo-  
nilist teost, mille soovitab Heliloojate  
Liit. Valib selle lõplikult ikkagi Filharmoo-  
nia, kuid oma sõna on öelda ka orkest-  
ril ja dirigendil.

**M. P.:** See on ju ka õige. Iga interp-  
reet peaks mängima oma natuurile lähe-  
dast muusikat. Ka dirigent. Aga kui diri-

gente on nii vähe ja nad üldjuhul klas-  
sikalist muusikat eelistavad...

**T. T.:** Minu teada on nn. «must lint»,  
mida kuulatakse Heliloojate Liidus, tehtud  
küll kõigist uuematest sümfoonilistest teos-  
test. Kuid see on tihti ebapiisav. Ei diri-  
gent ega orkester tarvitse kahe tunni jook-  
sul, millega sümfoonia linti mängitakse,  
teosest efektiivsust saada. Nii võibki juh-  
tuda, et tugev teos lükatakse kauaks ajaks  
kõrvale ja avastatakse alles palju hiljem.

**M. P.:** Või ei avastatagi.

**T. T.:** Kuid avada eraldi abonementi  
eesti muusikale pole vist teostatav. Pub-  
likut ei jätkuks. Mäletate möödunud-  
aastasi Tallinna muusikapäevi ja tühja saali?

**M. P.:** Mäletan. Aga kas sellised fes-  
tivalid end üldse õigustavad? Mäletan  
ka 1979. aasta eesti muusika festivali, kus  
publikupuuduse üle just väga ei kurdetud  
ja mille keskne üritus — öömuusika-  
kontsert «Estonia» teatrimajas oli lausa  
tulvil, kuigi ka seal mängiti ainult eesti  
muusikat. Mulle tundub, et ka festival  
«Nõukogude rahvaste vennalikus peres»,  
mis toimus veebruaris, ei õigustanud päri-  
selt oma nime. Pigem oli see tavaline  
kontserdinädal, veidi tihedam ehk, kuid  
siiski argine. Ka seal jäi minu jaoks puudu  
keskne üritus, veidi erinev tavalisest kont-  
serdist, mis meelde jääks. Pealegi — jälle  
kõlas seal vähe eesti heliloojate loo-  
mingut.

**T. T.:** Mis puutub viimati mainitud  
festivalisse ja seal mängitud eesti muusi-  
kasse, siis minu kogemused näitavad, et  
ei saa kavasse sisse planeerida teost, mida  
veel olemas ei ole. See on riskantne. Teos  
võib juhtuda mitte kõige parem või täht-  
ajaks üldse mitte valmis saada (nagu ka  
sel korral kahjuks juhtus). Kontsertidele  
uute vormide otsimine on igavene prob-  
leem. Ei saa öelda, et praegune aka-  
deemiline vorm oleks iganenud, kuid  
uudsusemoment tõmbab publikut alati.

Aga veel üks mõte: «Estonia» kontser-  
disaal, kus on küll üsna hea akustika, pole  
ruum, mis oma meeldivuse ja, ütleme,  
arhitektuurilise või kunstilise lahendusega  
tõmbaks. Küllap seegi on üks põhjus, miks  
Raekojas suhteliselt rohkem rahvast käib.  
Ja ehk hakkab seepärast käima ka Nigu-  
listes.



## FILMIDRAMATURGIAST

MIHHAIL ROMM

Meie tänaseks teemaks on dramaturgia. Mul pole võimalik ära tuua täpset vastet sellele mõistele. Kõik need, mis mulle ette on juhtunud, on puudulikud ja vildakad. Ma tean üksnes seda, et dramaturgia on vahend elu kokkusurumiseks lühikesse ajalõiku, kus kajastub kunstniku maailmataju, tema vaatenurk inimestele ja maailmale ning kus järsult muudetuna kulgeb elu, mis kunstnikku antud hetkel ümbritseb.

Seega on dramaturgia ülesandeks informatsiooni edastamine, kui see nüüdiskeelepruuki tõlkida. Kunstnik annab vaatajale midagi teada ja mida rohkem informatsiooni kunstiteos sisaldab, seda väärtuslikum ta on. Kunstiteosega tutvudes saab vaataja informatsiooni ühiskonna ja inimese hinge kohta, kaemuslikku teavet, mis avab tema pilgule ühiskondlike suhete uued tahud, uut tüüpi inimesed, uut laadi suhted inimeste vahel. Mida rohkem seesuguseid avastusi vaataja teeb, seda väärtuslikum on teda nendele avastustele tõuganud kunstiteos. Seega on režissööri, stsenaaristi, kirjaniku, iga kunsti vallas töötaja ülesanne rääkida inimestest ja maailmast midagi uut.

Kunstis on igasugune kordamine, igasugune matkimine, igasugune standard just seetõttu halb, et ta ei kanna vähimatki informatsiooni. Kui me ütleme: «See on matkiv kunst», s. t. pole uudne, oleme seda juba näinud, siis ei ärgita selline teos vaatajat edasi minema, ei häälesta ümber tema teadvust, tema maailmatunnetust ja kunstitaju, samal ajal kui tõeline kunst tõukab inimest edasi astuma, tõstab ta uuele, kõrgemale tasandile.

Tänapäeva ühiskonnas on kunsti vahendusel saadav teave omandanud eriti kaaluka tähenduse, kuna suurem osa inimesi on spetsialiseerunud üks ühes ja teine teises, kuid ikka väga kitsas valdkonnas. Varem oli arst universaalne. Ta



oli suuteline kõike tegema: vaimuhaigust ravima, pimesoolt välja lõikama ja palaviku mahavõtmiseks ravimeid kirjutama. Paraku pole seesuguseid universaalseid arste enam ammu olemas. Südamehaiguste spetsialist aga ei oska ravida neeruhaigusi, kõrva-, kurgu- ja ninaarst ei taipu midagi näiteks silmahaigustest. Samasugune spetsialiseerumine on toimunud ka füüsikas, keemias — eranditult kõikides eluvaldkondades.

Varem tegi käsitöeline ise eseme ot-sast lõpuni valmis; informatsioon, mille ta sai oma isalt ja õpetajailt, oli mitmekülgne ja ulatuslik. Renessansiajastu ini-

mene, renessansiajastu kunstnik oskas teha kõike. Ta oskas pigmentidest värve segada, lõuendit ette valmistada, tundis värvide tegemise saladusi ja anatoomia-seadusi. Ta oli ühtaegu filosoof, psühholoog ja kunstnik, Leonardo da Vinci aga lisaks ka insener ja matemaatik. Kuid ka päris tavaline käsitöeline, kes tegi ilumööblit või puulõikeid, oli väga mitmekülgse ettevalmistusega.

Nüüd aga on kõigis valdkondades toimunud nii kitsas spetsialiseerumine, et kunst kui informeerija omandab eriti suure tähtsuse. Ettekujutuse maailmas ja ühiskonnas sündivast annab ju inimesele peamiselt populaarsetest ajakirjadest loetu, kus ükskõik missugust probleemi käsitletakse üpris pinnapealselt, või siis saab inimene selle teadmise kunstielamusest. Ka ühiskonnateadustes on toimunud suured muutused ja siia on hulganisti siginenud vaid kitsalt lokaalseid probleeme uurivad eriteadlased. Kui mul Dubnas avanes juhus vestelda kohalike füüsika-, keemia- ja teadusliku maailmavaate spetsialistidega, läksin ma ähmi täis, kuni jõudsin äratundmisele, et nemadki loevad samasugust kirjandust kui mina. Igaüks neist on pühendunud mingile kitsale teemale: prooton, neutron jne. Oma erialast kirjandust on nad kohustatud tundma, kuid seda ilmub nii suurel hulgal, et see võtaks nendelt kogu aja, kui nad poolt vajalikku ei saaks kätte oma kutsekaaslaste referaatidest. Ma viibisin tuumafüüsika tippspetsialistide konverentsil. Selgus, et oma erialast õige vähe kõrvale jäävatest samuti füüsika valdkonda kuuluvatest probleemidest, näiteks raketiasjandusest, mis on samuti tänapäevane füüsikaharu, ei tea nad mitte kui midagi, s. t. teavad ligikaudu niisama palju kui mina. Ka nemad loevad ajakirju «Znanije — Sila», «Nauka i Žizn» ja «Tehnika Molodjoži». Kuid sellest on vähe. Maailmas aga sünnib asju, mida tuleb teada.

Niisiis, dramaturgia on vahend, mille abil saab edastada informatsiooni ühekorraga väga paljudele inimestele. Seda muidugi eeldusel, et kunstnik teab midagi sellist, mis teistele inimestele on tundmatu maa. Mis see siis on?

Ikka toosama inimestevaheliste suhete

summa, mis kujuneb iga päev uuesti ning mida on vaja mitte ainult mõista, vaid ka tunnetada. Ning selle tunnetamisose, mis heal kunstnikul on väga kõrgesti arenenud, selle tänapäevatunnetuse paneb ta ümber mingisse teadustamisvormi: näidendisse, stsenaariumi, juttu, maalib lõuendile; või valab ükskõik millisesse seesugusesse vormi, mis annab kõigile inimestele võimaluse tunnetada ja teada saada seda, mida tunnetab ja teab tema. Ma kordan, tunnetab ja teab, ent mõne kunstniku seisukohast oleks õigem öelda teab ja tunnetab, sest selles osas on kahte liiki kunsti: üks rohkem emotsionaalne ja teine rohkem ratsionaalne. Kuid need mõlemad, nii emotsionaalne kui ratsionaalne, on tõelises kunstis alati olemas, põimuvad alati omavahel, tänu millele kunstiteos avaldabki inimesele mõju.

Kuid mida on vaja teha, et see emotsionaalne rikkus ja informatsiooniküllus vaatajani jõuaks? Mismoodi on üles ehitatud stsenaarium, mismoodi on üles ehitatud näidend?

Kanoniseeritud seadusi siin pole. Euroopa ja Ameerika on viimastel aastasadadel välja töötanud jutustamislaadi, mis põhineb inimese psühholoogia avamisel, kusjuures erinevatel iseloomudel lastakse üksteise vastu välja astuda, karaktereid näidatakse vastandlike ideede, vastandlike tahteavalduste kokkupõrkamise läbi. Ükskõik missuguse Euroopa kirjandus-, draama- või filmitööse te ette võtate, alati leiata sealt kahe alge võitluse: üks tahab ühte, teine teist. Nende kahe vastaka tahte kokkupõrkest sünnibki dramaturgia algelement, mis on igas heas novellis, jutustuses, näidendi igas vaatuses ja filmitööse igas lõigus.

Pole aga dramaturgiareeglit, mille ma saaksin ehedal kujul välja tuua ja öelda: see siin on seadus. Varem ehitati teos üles nii: kõigepealt anti ülevaade tegutsevatest jõududest, aja ja tegevuskoha ekspositsioon, seejärel tuli peripeetiline osa, edasi kulminatsioon ja lõpuks saabus sõlmituste lahendus. Seda peeti kõigutamatuks seaduseks. Niimoodi tegin ka mina paljude oma filmide stsenaariumid. Siis aga jõuti ajapikku arusaamisele, et see pole sugugi kohustuslik. 8

Seesugust kompositsiooni on vaja tunda, kuid filmi väärtus ei seisne üksnes struktuuri järgimises, vaid selles, missugust informatsiooni te vaatajale pakute, mida ta filmist saab. Dramaturgia on ju lõppkokkuvõttes üksnes vaataja tähelepanu paelumise vahend, et sundida teda teid ära kuulama, kui teil on talle midagi öelda. Teie ülesanne on teha nii, et seda, mida te väljendada tahate, vaataja ka näeks ja kuuleks, elaks koos teiega läbi, et ta omandaks uued arusaamad.

Inimene, kellele kunst on võõras, kes pole osa saanud klassikapärandist, samuti ka nüüdisproosast, -poeesiast, -teatri- ja -filmikunstist, on tavaliselt palju vaesem mitte ainult oma teadmiste, vaid ka tunnetamisvõimaluste poolest, ta on palju primitiivsem. Kunsti ülesanne on avardada inimese vaimumaailma, teha temast intelligent.

Ma hindan mõistet «intelligent» väga kõrgelt. Haritlased moodustavad tänapäeval suure ühiskonnakihi. Ma ei nime-takski seda kihiks, kuna see hakkab mõnel maal juba hõivama tublit veerandit või isegi kolmandikku täiskasvanud elanikkonnast, üsna pea aga võib-olla moodustab koguni poole. Kuid intelligent kui sotsiaalne mõiste ja intelligentsus kui vaimne mõiste on kaks ise asja. Sõna eetilises tähenduses mõistame intelligent-suse all midagi palju keerukamat kui üksnes haritust.

Kui arutasime füüsikutega, kellele näidata filmi «Ühe aasta üheksa päeva», et ei tekiks valesti arusaamist, ütles üks füüsika-matemaatikadoktor: «Seda tuleks näidata akadeemikutele, kuid pidage silmas, et akadeemikuid on tarku ja rumalaid, haritud ja harimatuid.» — «Andke andeks, kuidas saab akadeemik olla harimatu?» — «Miks mitte? Matemaatikas orienteerub ta suurepäraselt funktsiooniteoorias, kuid rohkem ei tea ta midagi.» Akadeemikut, kes väljaspool oma kitsa maailma piire midagi muud ei näe, ei saa ma pidada intelligentseks inimeseks, kuigi teadlaseks võin teda pidada. Siin on vahe. Üks on teadlane, spetsialist, erialaintelligent, teine aga vaimuintelligent, kellel võib-olla polegi kõrgemat haridust, ent ometi on ta igakülgsest arenenud inimene selles mõttes,

mida mina sõna «intelligentsus» all mõistan, s. t. ta on suuteline taipama, kes on inimene, mida ta endast kujutab, miks ta maa peal elab, mis antud hetkel sünnib maailmas ja tema isamaal. Mõtlev, huumanne, laialdaste huvidega, vaimselt rikas, sügava tundeeluga — sellisena näen ma intelligenti.

Hiljuti sain ma Orehhovo-Zujevost panderolli, mis kaalus ligi kilo. Ma ei teinud seda lahti kogu pühade jooksul, sest arvasin, et mõni perifeeria stsenaarist on saatnud mulle kolm järjekordset stsenaariumi. Kes muu võis mulle Orehhovo-Zujevost nii paksu panderolli saata? Tegin selle eile lahti vaid seetõttu, et kätte olid jõudnud tööpäevad. Panderollist leidsin sellise sisuga kirja: «Lugupidetud Mihhail Romm! Saadan teile katkendid, kolm peatükki minu filmivaataja päevikust, kus on juttu teie ja ühe teie õpilase — Sukšini filmidest. Kui see teile huvi peaks pakkuma, saadan oma filmipäeviku tervikuna. Igal aastal kirjutan ma ühest filmist.» See naine räägib filmidest, mida ta peab kõige huvitavamateks ja täiuslikumateks, nende loetelu on äärmiselt paeluv ning ma pean teile tunnistama, et nii kõrgesti haritud, nii erudeeritud kriitikat pole ma oma filmide kohta veel lugenud. Tema kohta ma ütlen: ta on intelligentne inimene. Ameti järgi pole tal filmikunsti ega kirjandusega mingit pistmist. Ta ei pretendeeri päeviku äratrükkimisele, vaid lihtsalt katsub oma meeliskunsti iseenda jaoks lahti mõtestada ning teeb seda väga sügavalt. On tunda, et ta on lugenud kõike, mida Orehhovo-Zujevos võib kätte saada. Ta pole enam noor naine, kirja mõnest episoodist selgub, et tal on aastaid 45. Ta on intelligent veel ühel põhjusel: tavatu heatahtlikkuse tõttu, millega ta kunstiteoseid vaeb, ääretult sügava soovi tõttu autorit mõista, tema seisukohale asuda, vaadata seda, mida autor on teinud, autori aspektist, tema silmade läbi. Ta katsub restaureerida autori loome- teed, analüüsida tema kavatsusi ja määrata filmi kohta teiste reas.

Siin on näide kunsti mõjust inimesele. Arusaadavalt ma vastan talle ja palun, et ta saadaks mulle ka oma päeviku ülejäänud peatükid. Loeksin teile mõned löi-

gud päevikust, see on väga huvitav/---/. Asi on selles, et see naine mitte üksnes ei anna end jäägitult kunsti mõju alla, vaid ta püüab ka mõista, kuidas kunst inimest mõjutab.

Ma oleksin õnnelik, kui veerandki vaatajaist oleksid niisama vastuvõtlikud ja lahtise peaga nagu see minu korrespondent.

Niisiis, alustades piiblist, «Tuhanda ühest ööst», eepostest ja lõpetades tänapäeva äärmiselt rafineeritud ja kummaliste teostega, sealhulgas ka filmitestega — on ainus, mis ühendab kirjanduse ja kunsti tulva, mille inimkond oma teadvustatud eksisteerimisaja vältel on loonud, informatsiooni edastamine lugejale, vaatajale, kuulajale oma kaasajast, — sellises vormis, et see paeluks lugeja, vaataja, kuulaja huvi.

Selleks aga, et sinnaaale jõuda, tuleb kinni pidada mõningatest tingimustest. Igav kunst, kunst, mis ei haara vaatajat enda võimusesse, on teisesordiline kunst, sest ta ei tee seda, mida on kutsutud tegema. «Tuhanda ühe öö» süžee raamiks on lugu sellest, kuidas Sahrzada tuhat ja üks ööd räägib valdajale ühe loo teise järel ning kuidas valdajas ei taha tal pead maha raiuda lasta, sest ta ihkab kuulda järke. Need lood olid oma ajastu tasandil. Neis on palju uskumatut või naiivset. Ja ka tunnete gamma on väga primitiivne, kuid niisama primitiivne on see ka piiblis, mis kokkuvõttes on samuti tollast teadmiste tasandit peegeldavad lood ja legendid. Tihti peale on need avantüristlikud ja seikluslikud, kuigi piiblis on ka filosoofilisi lõike, lembeteemasid, puhtaid primitivisme jne.

Iga uue kihistusega astus inimkond otsekui sammu edasi sündmuste seesuguse üllilhtsa kirjeldamise juurest täpsema, keerulisema juurde, valgustas inimese hingeelu mitmekülgselt, jõudis tänapäeva inimese kirjeldamiseni, töötas välja selle, mida me nimetame karakteriks, psühholoogiaks jne.

Selles osas on inimkond pärast Shakespeare'i aega, eriti aga 19. sajandil hoogsalt edasi liikunud. Teaduse, tehnika, olme ja transpordi vallas — kõikidel elualadel sõostis ühiskond 19. sa-

jandi keskpaigast alates jõudsalt edasi. Senini ta astus, nüüd tormab hiiglaslike hüpetega. Olles sellest liikumisest järsult maha jäänud, arenes aga kunst samuti edasi. Mis suunas?

Eelkõige inimesetunnetuse poole. Gorki määratles omal ajal väga täpselt kirjandust kui teadust inimesest. Inimeseteadusega tegelemine on kirjanduse põhiülesanne. See mõiste sai sündida alles 19. sajandi lõpul — 20. sajandi algul, kuna vahest siis oli kirjandus nii kaugele jõudnud. Üheskoos kirjanduse (ja kinematograafia) uue ülesandega, mis üha teiseneb meie silma all, tulid ka uued esitamismvormid. Ning mõned klassikalised, seni kõigutamatutena tundunud dramaturgia postulaadid, nagu selgesti väljatoodud, kontsentreeritud tegevus, inimese teadvuse, tema hingemaailma ülekandmine tegevusse ja sõnasse teatris ja kirjanduses — seesugune kategoorilise selguse ja teose kompositsioonilise lõpetatuse nõue — polnudki enam nii sunduslik. Osutus, et paljudest dramaturgiaseadustest võib üle astuda, kuigi, ma kordan, üle astuda võib ainult sellest, mida tead ja tunnend ja mille oled ära proovinud. Mitte ainult tead, vaid oled ka ära proovinud. Nii on õppetöös arukam tugineda järeleproovitud võtetele, millest te kunagi võib-olla lahti ütlete. Seejuures peate muidugi arvestama tänapäeva ja mineviku kunsti erinevustega. Kirjeldades ükskõik millist juhtumit kirjanik teatavasti valib ja komponeerib sõnu, et reprodutseerida lõiku elust, mis samaaegselt heidaks valgust ka kõigele ülejäänule, kuigi see jääb jutu raamidest välja.

Seega on kunst valiku tegemine, millegi transformeerimine millekski ning seejärel terviku komponeerimine. Esimene oli vist Tolstoi, võite seda uurida XX sajandi kirjandusest, kes loobus tundemärkide loetelust näiteks looduse või inimese kirjeldamisel. Turgenev kasutab veel loetelu. Ta koostaks otsekui protokoll: «Minu ees istus mees, kellel olid lühikeseks põetud krässus juuksed, hallid silmad, hõredavõitu kulmud, mis ninajuurel kokku kasvasid, terav nina, pikad käed, längus õlad...». Kuid mida enam inimesest niimoodi räägitakse, seda 10

vähem sarnaneb kirjeldatav tollega, keda autor silmas peab. Täpsustavaid tundemärke võiks ju veelgi lisada, ent seesuguse ülemäärase konkretiseerimise tulemusena tekib lugeja teadvuses ometi midagi suuresti erinevat sellest, mida näeb autor.

Kirjandus oleks justkui kahetahuline: üks on see, mida kirjutab autor, teine see, mida võtab vastu lugeja.

Tolstoi eelistas loetelu asemel anda ühe, kuid olulise ja peamise tundemärgi. Sellisel juhul kujutab lugeja tegelaskuju ette palju täpsemalt, kuigi nagunii nähakse teda sellisena nagu näha tahetakse. Kuid ikkagi tuleb leida see üksainus ja olulisim tunnus, mis annab lugeja kujutlusvõimele tõuke ning sunnib teda komponeerima oma ettekujutuses pildi isikust, kes väliselt võib-olla autori nähtud tegelasega ei sarnane, kuid milleski põhilises ometi on tema.

Kui see peab paika inimese kirjeldamisel, siis seda enam kehtib see teose suhtes tervikuna. Valides välja tundemärke filmi, stsenaariumi või jutu jaoks, me juba moonutame elu. Juba muudame seda, mistõttu elu näib meile teistsugune, tavaliselt vaesustatum, sest midagi ei saa olla rikkam ja täpsem kui elu ise. Võiks ju mõelda, 'et filmikaamera ja fonogrammiga on võimalik poolteise tunni jooksul tükk elu lihtsalt üles kirjutada ning see on pööraselt huvitav. Kuid tegelikult see pole huvitav, sest killukese elu üleskirjutamine lihtsalt niisama, valikut tegemata, seda mõtestamata, mida te õelda tahate, ei paku ühelegi vaatajale midagi uut peale üürikese äratundmisrõõmu. Selline äratundmine on kunstis tore asi. Omal ajal teenis lava tagaseinal hästi tehtud päikeseloojak ilmtingimata aplausi. Ja ka praegu pälvivad hästi edasiantud kabjaplagin ja toredasti kihutavad pilved teatris kiiduavaldusi: «Vaadake kui pilvede moodi!» Filmis päikeseloojak ega pilved aplausi teenida ei saa. Seda sellepärast, et film peegeldab elu loomutruult ning faktis, et pilved on nagu päris — pole midagi rabavat.

Nii on kinematograafias rõõmu valmistada keerulisem, kuigi esimesed võtted varjatud kaameraga pakkusid just nimelt sellist äratundmisrõõmu. Inimes-

tel oli tore näha ehtsaid lõike elust, ehtsaid inimesi.

Kuid et vaataja huvi tõeliselt kõita, on vaja teatada talle midagi uut selle elu kohta, aidata astuda sammu edasi. Selleks aga tuleb teha niisugune valik, lõike selliselt mõtestada, et need tekitaksid vaatajas uusi mõtteid, uusi tundeid. Elu äratundmine iseenesest, uudse informatsiooniga mõtestamata, ei haara vaatajat. Ning vastupidi, ta rõõmustab, kui kuuleb ja näeb mitte üksnes elu, vaid ka midagi uut elust ja iseendast, see tähendab siis, kui ta astub nähtud lõigust justkui sammu edasi. Muuseas, kui kinematograafia muutub, siis mitte seetõttu, et sünnib uus mood või on vaja vaatajat või lugejat villegagi rabada. Ei, mitte seetõttu. Kunstise suhtumisel on inimene oma loomult, ütleksin ma, kaksipidine. Ühelt poolt on tal äärmiselt tugev harjumus ning tavaliselt suhtub ta selle lõhkumisse vaenulikult. Teisalt aga areneb ta pidevalt, mitte ainult lapsest täiskasvanuni, vaid ka kui inimsugu. 20. sajandi inimene pole hoopiski sarnane 18.-19. sajandi inimesega jne. Temas on kõik muutunud. Isegi lapsed on sootuks teistsuguseks saanud ja muutuvad veelgi, mille pärast emad ja vanaemad on tihtipeale rahulolematud: «Meie küll sellised ei olnud.»

Inimene areneb, kuid tema areng toimub lakkamatus võitluses tema enda inertsiga.

Kõik uus kunstis, kõik uus teaduses, kõik uus elus (välja arvatud seeliku pikus, siin ilmutavad naised erakordset julgust) lõõb läbi suurte raskustega.

Kord oli mul juhus koostööd teha ühe poola heliloojaga filmi «Unistus» kallal. Too oli tüüpiline filmimuusik, orkestridirektent, džässmeloodiate looja, kes oli kirjutanud muusika rohkem kui 100 filmile. Ta hakkas mängima ja ma ütlesin: «Kurat küll! Kus ma seda olen kuulnud?» — «Ma ju loon seda praegu siinsamas teie juuresolekul,» kostis helilooja.

Pärast filmi linastamist ümisesid kõik seda viisi, kuigi laul see polnud, oli üksnes muusika. Selle populaarsus rajanes asjaolul, et ta sarnanes millegi väga tuttavaga.

Niisiis toimub kunsti areng võitluses

vaataja soovimatusega uut tunnistada. Ning uus peab olema väga jõuline ning pakkuma vaatajale erilisi rõõme, vallutama ta, et ta vanast lahti ütleks.

Pärast sõda linastusid meil esimesed itaalia neorealismilised filmid, näiteks «Jalgrattavargad», ning ma mäletan, kuidas publik ei tahtnud tunnistada seda stiili filmikunsti. Ta ei taibanud, millest on film, milles on asi: mõtleks, kellelki varastati jalgratas. Seejärel harjuti itaalia neorealismiga, hakati seda mõistma. Kui aga Indias tuli «Hulkur», mis kujutab endast sadade Hollywoodi melodraamide hüpertrofeerunud järeletegemist, võeti see vastu nii suure vaimustusega, millist itaalia neorealism ilal ei olnud pälvinud. Pikka aega oli india filmidel tohtu menu nagu, muuseumis, praegu araabia filmidel. Äärmiselt primitiivseina ja teisi eeskujusid matkivatena puudutavad nad halemeelsuse, panetuse ja halbade harjumuste tundekeeli, mis on inimesel väga arenenud. Et vaatajat neist võõrutada, on vaja pingutust ja täpset arvestust, režissööri ja filmidramaturgi suurt tööd. Igal juhul tuleb stsenaariumi tegemisel arvesse võtta publiku tõrkusust kõige uue vastu. Teades publiku seesugust suhtumist kõigesse, mida tahate temale teada anda tema jaoks ebatavalises vormis, tuleb sellest hoolimata osata ta panna filmi vaatama. Selleks on vaja tugineda mõnele tema harjumusele, rebides aga seejuures kas või väikese tüki tema hingest sellest harjumuspärasest maailmast välja.

Filmi «Paljas saar» läbivaatus kinos «Udarnik» jättis mulle rusuva mulje. Ma tajusin seda kui isiklikku draamat. Saal oli publikust tulvil, sest see oli esimene meil jooksnud jaapani film ning lisaks sellele veel saanud esimese preemia Moskva filmifestivalil. Kuid võis aduda, et saalis valitseb nõutus. Kostis hõikeid: «Heli pole!» Itsitati, sest heli oli olemas, kuid tegelased toimisid vaikides. Seejärel kukuti pahandama: «Mis jama see on, miks nad midagi ei räägi?» Lõpuks mindi omavahel tülli, sest osa publikut sisistas: «Tasa, laske vaadata.»

Mina aga leian, et see oli viimaste aastaste parim film. Jaapanis läks see tohtu menuga. Pärastpoole vaatasin ma palju jaapani filme, et mõista, millele

toetus mu jaapani kolleeg selles töös. Polnud ju tegemist üksnes kaastundega talupoegade vastu, oma osa oli siin ka vaataja harjumusel etenduse tingliku laadiga, ja see on seotud jaapani kunsti traditsioonidega.

Peaaegu samasugune lugu juhtus meil Moskvas Jerzy Kawalerowicz'i filmiga «Ema Joanna inglite juurest». Film oli hiilgav, kuid meie publik üritas seda seostada oma eluga ning ei sündinud midagi, ei mingeid assotsiatsioone, ei mingeid mõtteid. See oli täielikult võõras kunst ning pinge, mida tundis publik, püüdes mõista, millest see film ometi räägib, osutus temale liiga rängaks. See pärast meie publik seda filmi omaks ei tunnistanudki.

Elu vahetu peegeldamine pole kinematograafias ega üheski teises kunstiliigis võimalik. Ning kui öeldakse, et film peegeldab elu, siis pole see õige. Kunst valib elust lõike neid transformeerides, moonutades, oma süsteemi viies, mis võib olla või mitte olla eluga sarnane (see on täiesti ükskõik). Ning sellest hoolimata on see elu, sest kunstiteose aluseks on kunstniku elukäsitlus, kaemusliku ja visuaalse informatsiooni kogum, mille ta tänasele päevale tuginedes publiku ette toob. Ka ajalooline film ei eksisteeri väljaspool oma loomisega. Kui ta ei kannu endas midagi peale ajalooliste andmete, siis pole see kunstiteos. Isegi ajalooõpikud peegeldavad nii ajaloolisi fakte kui ka maad, kus nad on kirjutatud, ja kirjutamise aega. Ajalooline film aga kannab endas alati informatsiooni oma loomisajast. Kui Eisenstein lavastas «Soomuslaev «Potjomkin»» (linastus 1926. a.), teinuks ta justkui ajaloolist filmi. Kuid Musta mere laevastiku madrused, kes hästi tundsid ja mäletasid 1905. aastat, võtsid selle halvasti vastu.

Asi on selles, et Eisensteini film räägib palju enam traditsiooniliste ja novaatorlike suundade võitlusest kunsti kahekümnendail aastail, räägib palju rohkem ajast, mil kirjutab Majakovski, lavastas Meierhold, mil kinematograafias alustas Dovženko ning seal töötasid Eisenstein ise ja Pudovkin; kui kirjanduses, teatris, kinematograafias, maalikunstis ja skulptuuris käis äge revolüt-

siooniline käärimine, kui võideldi traditsioonide, stampide, olesklejamentaliteedi ja väikekoodanlike maitsete vastu — räägib palju rohkem sellest ajast, kui 1905. aastast. See on film 1925., mitte aga 1905. aastast. Ning selles ongi tema väärtus. See on film Oktoobrirevolutsioonist ja seepärast ei suutnudki Eisenstein teda kuidagi lõpetada ning laeva jõudmine Constantasse on tunduvalt nõrgem kõigest ülejäänust.

Informatsioon, mida te kõgute iga päev ja iga tund tänavalt, ühiselamust, kirjandusest, oma kaaslastelt, eranditult kõik, mis teie hinge ladestub ja mida te peate mõtestama, kujundab teid, kuigi te ise seda ei märka. See annabki tolle pagasi, mille kunstnik häälestab ümber ja paneb oma mõtte kaudsesse esitamisvormi — näiteks tegelaste või rahvahulga käitumisse ühes või teises olukorras. Inimesed, kes peavad väljendama teie mõtet, olete teie kokku kogunud otseku fookusesse pooleteisetunniseks etenduseks, pooleteisetunniseks elu mängimiseks, mis ongi kunst. Elu kujutatakse, tõelist või mõnevõrra moonutatud elu mängitakse selleks, et publik pooleteise tunniga võtaks omaks osakese teie mõttest, teie tundeist ja viiks need endaga kaasa kogu eluks. Sel moel te otseku kujundate oma publikut ning teete talle tihendatud, valitud kujul selgeks need elupeensused, mis anarhistlikult, suures segapudrus tema ümber toimivad, kuid mõtestamata ei suuda mitte kellelegi mitte midagi õpetada. Inimene kõnnib läbi elu, seda elu tihtilugu märkamatagi.

Suurel Saltõkov-Stšedrinil on tähelepanuvääriv lause: «Tihtilugu me oleme ükskõiksed ning käime harjumuseks saanud nähtustest märkamata mööda, mõlemata sellele, kui hirmsad ja eemale tõukavad need on.»

Elujuhtumid isenesest, kuniks kunstnik pole neid korrastanud, kannavad üksnes kaootilist informatsiooni. Nende korrastamiseks on vaja kunstniku kätt, kes loob kondensaadi ning sunnib publikut otseku sisenema sellesse, mis toimub kinolinal, tundma ennast mingil määral nendes sündmustes osalejana. Praegu on moes vaataja taju kontrollimise katsed. Selgub, et inimese käelt

saab filmi või näidendi vaatamise ajal võtta biovoole ning täiesti täpselt öelda, kuidas elas ta läbi pisimadki sündmused, mis kinolinal toimusid. Kõik see, mida ta näeb, tekitab temas vastusena biovoole. Niinimetatud näitlejavõlu üks seletusi ongi, et mõned inimesed kutsuvad esile biovoole, s. o. publiku vastutunde, kaasamõtlemise, ühed täiesti ilmselt, teised vähem ja kolmandad hoopiski mitte, nende suhtes jääb vaataja palju külmemaks, ning nähtavasti sellest sõltubki paljude näitlejate populaarsus. Filmi või etenduse vaatamisel inimene nagu tunneks neis ära iseenda.

Ühesõnaga, filmi alal töötades on eelkõige vaja mõelda publikule. Kui ma veel algaja olin, viisin oma esimese stsenaariumi Sklovski kätte, kes tollal juhatas «Mežrabpromfilmi» stsenaariumide osakonda. Sklovski silmitses stsenaariumi, kaalus seda käes ja küsis:

«Õelge, kus siin on 20 kopikat?»

«Mis 20 kopikat?»

«Mille maksab vaataja selle eest, et talle langeks osaks õnn näha teie teost. Kas te teate, mille eest ta maksab?»

«Ma pole sellele mõelnud.»

«Siis ma seda lugema ei hakka.»

Teise soovituse, ja väga targa, sain ma vanalt režissöörilt, kes pärast seda, kui oli ühe mu esimestest stsenaariumidest läbi lugenud, ütles nii:

«Kas teil majas on kojamees?»

«Kojanaine.»

«Kui vana ta on?»

«Ligikaudu viiekümnene.»

«Lugege talle oma stsenaarium ette ja kui ta sellest kas või natukenegi aru saab, siis tehke film.»

Film lavastatakse inimeste jaoks, ta peab neid haarama sõltumata esteetilisest ettevalmistusest. Kõige tähtsam on vaatajale mõjuda.

Tõlkinud Jüri Pärni

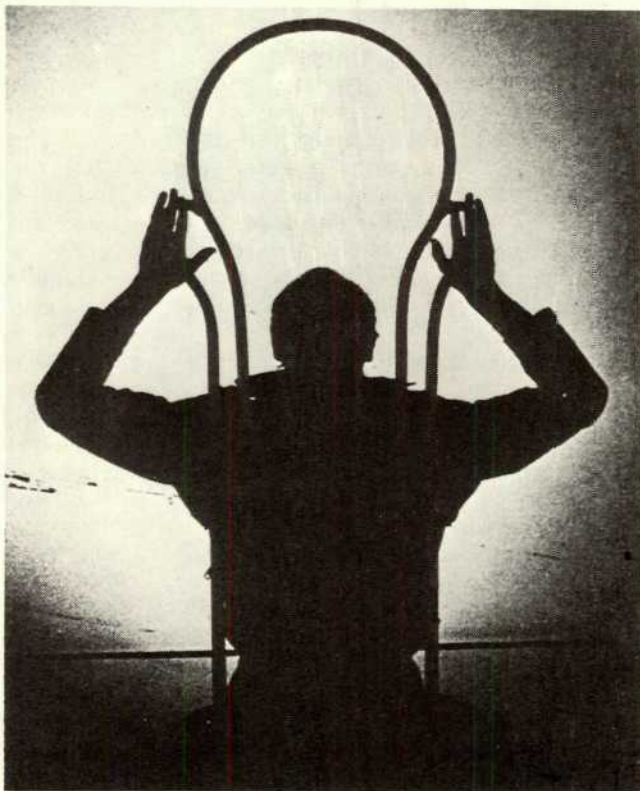
Eeltoodu on katkend nõukogude filmilavastaja, stsenaaristi ja pedagoogi Mihhail Rommi (1901—1971) magnetofonilindil säilinud loengutest Üleliidulises Kinematograafia Instituudis, režiiiteaduskonna II kursusel (lindistatud 1967. a. kevadel). Lisame, et Mihhail Romm juhtis samas instituudis režissuurikateedrit 1949. aastast.



26. VEEBRIUAR 1981,  
JYVÄSKYLÄ  
LINNATEATER.  
A. H. TAMMSAARE  
«KUNINGAS ON  
KÜLM».   
LAVASTAJA EESTI NSV  
TEENELINE KUNSTNIK  
KALJU KOMISSAROV:

A. H. Tammsaare «Kuningas on külm» lavastamine oli minu elu esimene teatritöö väljaspool oma teatrit. Ei olnud mul seal kaugel külmas Soomes kõrval ei Allaberti ega Mati Unti, ei Kadi Vanaveskit ega Luule Komissarovit. Suurt puudust (tõsi, seda küll eriti pärast esietendust) tundsin sm. Lingi, sm. Kruusi ja sm. P. Pii selgest silmavaatest ja printsipiaalsest otsekoheusest.

Soome näitleja jättis vastandliku mulje: ühelt poolt väga töökas, õpihimuline, teiselt poolt aga mitte eriti haritud. Mis oli aga ideaalne, see oli teatripoolne töökorraldus. Tõsi, väikesi üllatusi tuli ette siingi; nimelt tekkis peaproovide ajal konflikt näitlejate ja teatri vahel: selgus, et minu poolt nõutud fäisgrimmiga tehtud proovide eest tahtsid näitlejad eritasu. Olin võrdlemisi solvunud ja valmis võitlusele astuma, aga siis tegid näitlejad mulle selgeks, et nemad võitlevad oma õiguste eest ja et kapitalistlikus maailmas see asi nii käibki, minu vastu polevat neil midagi. Lõpuks asi laabus, proovid toimusid ja esietendus sai teoks. Nüüd/on sellest aasta möödas, tükk on endiselt repertuaaris ja käivad läbirääkimised järgmiste koostööde asjus.



A. H. Tammsaare «Kuningas on külm» Jyväskylä Linna-teatris. Stseenid lavastusest.





6. APRILL 1981, TAMPERE  
OOPERIÜHING. B. BRITTEN «ME TEEME  
OOPERIT. VÄIKE KORSTNAPÜHKIJA».  
LAVASTAJA EESTI NSV TEENELINE  
KUNSTITEGELANE ARNE MIKK:

Kaasaegsete küttesüsteemidega majades ei kohta me enam mustas mundris korstnapühkijat — temast on saanud juba minevikumälestus, uusaasta õnnesümbol, legend. Ent võib-olla just seetõttu on maailma teatrilavadele uue lainena ilmunud B. Britteni 1949. aastal loodud teos «Me teeme ooperit. Väike korstnapühkija». Pärast nimetatud loo lavastamist «Estonias» ja Moskva Muusikalises Kammerteatris kutsuti mind möödunud aastal Soome tuntuimasse teatri- ja tööstuslinna Tampereesse. Kuigi Tampere ei ole alaliselt töötavat ooperiteatrit, on sealne ooperiühing oma 35 tegevusaasta jooksul igal hooajal lavastanud kaks teost — «Padaemanda» ja «Lendava Hollandlaseni» välja! Seejuures on ühingu juhatuses ainult kaks palgalist töötajat. Võib arvata, et proovideks pole seal aega kunagi üleliia palju, kuid alati on väga palju armastust, entusiasmi ja kõigi kaasalööjate isiklikku vastutust. Tänu sellele õnnestus ka minul lühikese ajaga luua Tampere Linnateatri ja Tampere Töölisteatri näitlejatest, sümfooniaorkestri muusikutest ja kohalikest laululastest väga üksmeelne ansambel, mis Tapio Nurmise faktikepi all andis oma parima, eriti külalisetendusel Helsingi Rahvusooperis, kus muide publiku hulgas laulsid uskumatu andumusega kaasa sellised ooperi suurkujud nagu Kim Borg, Eini Liukko-Vaara, Jakko Ryhänen, Juhani Raiskinen jt. Tore oli ka see, et juba ülejärmisel päeval ilmusid paljudes ajalehtedes asjatundlikud arvustused, sest lisaks isiklikele mälestustele on need kirjaread kõige olulisemaks materjaliks, mis iga teatritegemist meenutama jäävad...



Stseen B. Britteni ooperi  
«Me teeme ooperit. Väike  
korstnapühkija» lavastusest



12. APRILL 1981, OLDRICH STIBORI  
NIMELINE OLOMOUCI TEATER.  
L. DELIBES «COPPELIA».  
LAVASTAJA EESTI NSV TEENELINE  
KUNSTNIK ÜLO VILIMAA:

Stseenid L. Delibes' «Coppelia» lavastusest  
Olomouci teatris.

Olomouci teatri balletitrupp on üllatavalt väike — kõigest 14 tantsijat. Pärast pikaajalist mõõna, mil ei lavastatud ühtegi klassikalist balletti, otsustati seal välja tuua Delibes'i «Coppelia» ja kutsuda külalislavastaja Nõukogude Liidust. Et sealne teater on «Vanemuise» sõprusteater, langes valik minule.

Kuna teatri repertuaaris pole 20 aastat klassikalist balletti olnud, puudus paljudel tantsijatel sellest arusaamine. Nii tegin nendega ise ka treeninguid ja 35 proovipäevaga, alates esimesest seadeproovist, tuli lavastus välja. Kuigi aega oli väga vähe, võin seda tööd kordalainuks pidada. Trupp oli täpne ja tõsise töösuhetumise-  
ga, tänu millele oli kerge töötada. Külalislavastajatesse suhtutakse alati erilise usaldusega. Kõigil trupi liikmetel olid silmad-kõrvad lahti ja nad andsid tõesti oma parima.

«Coppeliat» lavastasin esmakordselt. Lähtusin helilooja algvariandist, muusikalisi numbreid ümber ei tõstnud (nagu muidu sageli tehakse). Püüdsin selles balletis näha eelkõige romantilist armastuslugu ja sellisena ta ka lavale jõudis.

Minu koostöö Olomouci teatriga peaks jätkuma 1983. aastal. Lavastamisele tulleva teose võin siis juba ise valida.



1. Mida vähem suudad mõelda resultaadile, seda vabam, huvitavam ja ka funktsionaalsem nii näidendi kui näitlejate võimalustesse süvenemises on prooviprotsess.

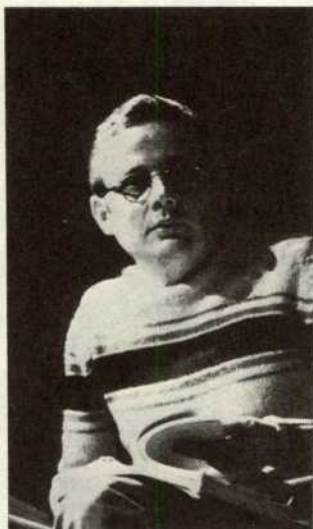
Resultaat ilmub (kui sul algusest peale siiski mingi telgidee olemas oli!) su ette niikuinii umbes nädal või 10 päeva enne lõppu. Küll negatiivis (peaaegu tühi lava, kostüümita, valguseta, muusikata), aga positiivi saamine on siis ainult vormistamise küsimus.

2. Kuidas küll vallandub loominguenergia, kui kumbki pool (lavastaja — näitleja) ei teeskle oskamist, suhtub teisesse eelarvamusteta, on valmis minema üheskoos otsima ja siis ka ehk avastama midagi — iseendas, vastaspooles, näidendis ja ehk koguni maailmakäsituses.

6. NOVEMBER 1981,  
SZOLNOKI SZIGLIGETI-  
NIMELINE TEATER.  
M. UNT «PEAPROOV».  
LAVASTAJA EESTI NSV  
TEENELINE KUNSTNIK  
MIKK MIKIVER:

M. Undi «Peaproov»  
Szolnoki Szigligeti-nimelises  
teatris.





Muidugi, uued inimesed, uus keskkond — see kõik loob vajalikud eeltingimused, on erutav. Aga ka kodus peaks võimalik olema eirata harjumust, eelarvamust, mugavust (tean-tunnen-oskan!) — kogu seda rutiini ämblikuvõrku, meie töö peamist (kui mitte ainsat tõelist) pidurdajat?!

Kas pole salavedru, mis selle võimalikuks teeb, nõudlikkus, mis ebatäiuslikuna (veel!) näeb eelkõige isennast? Ega see kerge pole kellelegi. Aga ainult siis suudad olla teel lahtise mõistuse ja südamega...

3. Ungari näitleja on inimesena hämmastavalt sarnane meie näitlejaga. Temperament kaasa arvatud. Aga lavaanimene ongi n.-ö. lahtisem. Kas see on aga ainult näitlejate spetsiifiline probleem, pole ma pädev otsustama.

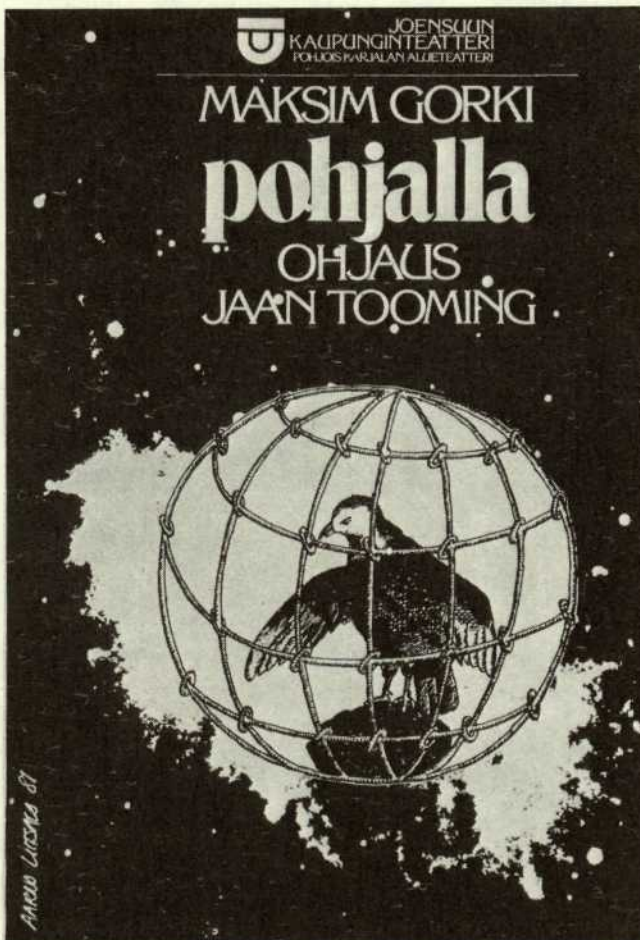
Huun — István Jeney  
Matiesen — Péter Pusztay



M. Undi «Peaproov»  
Szolnoki Szigligeti-nimelises  
teatris.

Joensuu teatrisse, kus ma mõned aastad tagasi lavastasin J. Smuuli «Kihnu Jõnni», kutsuti mind tagasi selleks, et teeksin n.-ö. stuudiotööd (erialatunnid, hääle- ja liikumisharjutused) amatöörteatritest tulnud andekate, kuid lavakoolita noortega, kellesi paratamatult ja pidevalt koosneb Joensuu teatritrupp Paljusid, kellega töötasin neli aastat tagasi, ma enam eest ei leidnud, sest Soomes kehtiv lepingusüsteem ja suured palgavahed erineva kategooriaga teatreis ajendavad näitlejaid suunduma suuremate keskuste poole. Soome kolleegid ütlesid ise, et neil pole kodu, pidev rändamine ja lepingud sunnivad muidugi kõvasti pingutama. Soome näitlejad on väga töökad ja teotahtelised, kusjuures tingimused väike-linnas nagu Joensuu (47 000 elanikku) pole sugugi kerged. Töötades M. Gorki näidendiga «Põhjas» leidsime mitmeid ka tänapäeva Soomes tähtsaid ja tähenduslikke teemasid. Üüriprobleemile ja üldse maksudele mõtlevad iga päev soomlasecki. Ja muidugi üksteise mõnitamine, hoolimatus, sotsiaalne hierarhia — need on selle näidendi põhiteemad, mis pole kahjuks oma aktuaalsust kaotanud. Nii oli «Põhjas» mandrisoomlastele ilmselt koguni lähedasem ja arusaadavam kui «Kihnu Jõnn».

6. NOVEMBER 1981,  
JOENSUU LINNATEATER.  
M. GORKI «PÕHJAS».  
LAVASTAJA EESTI NSV  
TEENELINE KUNSTNIK  
JAAN TOOMING:



Stseen M. Gorki «Põhjas» lavastusest Joensuu Linna-teatris.

Sattudes möllu, mis toimub Moskva teatrite kassade ja administraatorilukkide taga, jääb mulje, et igal õhtul sünnib ime, mille vaatamata jätmine tähendab korvamatut kaotust. Ja tuttavate ringiski, — kes kõik ei kurda, et nad on võõrdunud teatrist, kuna ei jätku jõudu ja energiat pileti muretsemiseks. Keegi ei räägi enam: pean minema piletit ostma; kõik räägivad: pean muretsema pileti. Kui hämmastavalt on arenenud vaataja eneseteadvus! Rahutus piletisabaski tuleb jutuks, et teatriskäimine on rohkem au ja prestiiži kui kunsti armastamise asi. Ka saali jälgides jääb tunne, et publiku nägu, mis veel kümme aastat tagasi oli erinevates teatrites ja etendustel vägagi erinev, on milleski ühtlustunud. Isegi kõige raskematel ja tõsisematel etendustel märkad ikka kellegi upsakat pilku, mis ütleb: Noh, vaatame, millega te meid rabate. Sotsioloogid väidavad, et Moskva teatrite publikust moodustavad sissesõitnud ainult 5%. Moskvalased ise ostavad piletid sageli mitu kuud ette. Teatrinälg on suur.

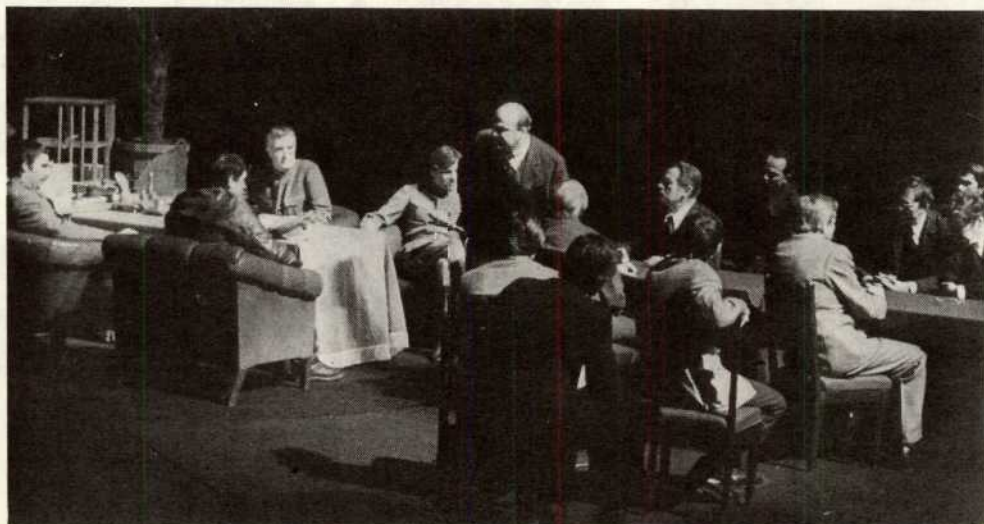
Sagedamini veel kui kriitikas kõlab jutuaJamistes sõna «kriis», varieerudes leebemaga — «murrangumoment» —, mis peab tähendama ühe etapi lõppu ja teise algust. Põlvkondade vaheldumine on reaalsus. Aga nagu ütles ühes

vestluses Georgi Tovstonogov, pole võimalik, et terve põlvkond oleks nakatatud ühest ja samast haigusest. Sagedamini arvatakse nägevat teatri madal- seisu põhjusi teatriasjanduse organi- satsioonilistes nõrkustes, teatriorgani- satsiooni väheses majanduslikus ja kunstilises efektis, selles, et organi- satsiooniline tegevus on nagu saanud eesmärgiks iseeneses ja et järjest enam unustatakse, milleks teater eksisteerib.

Ent üheaegselt sellega, kui publiku teadlikkus näib olevat määratult tõus- nud ning igaüks võib ja oskab kõnelda teatrist kui kasvatamis- ja kommuni- katsioonivahendist, kaasvestlejust jne., jne. (omamoodi suuline grafomaania), tajub teater ise, et tema mõistmise tase on veel kahetsusväärvalt madal, et kõik, mida suudab kriitika, on ühtede ja samade sõnadega kiita iga järgmist lavastust, et lõhe teatritöötajate enese- tunnetuse ja kriitika vahel järjest suu- reneb.

Ühatav vastuolu valitseb ka kassa- luugitaguste kirgede ja teatrisaali kire- tuse vahel. Igavus ja pettumus pub- liku näol on üsna harilik asi. Ja seda mitte ainult etendusel, kus tõesti midagi ei pakuta. Vahel jääb mulje, nagu ei mõistaks lava ja saal teineteise keelt.

*M. Satrovi «Nii võidame» Moskva Akadee- milises Kunstiteatris.*



Agaga kui siis korraga tunned, et siiski mõistavad, saaksid nagu avastuse tunnustajaks. Sellistest teatriõhtutest maksub muidugi kõnelda kõigepealt.

Räägitakse Moskva Akadeemilise Kunstiteatri (MHAT) uuestisünnist, tema «Boldino sügisest». Kolme kuu jooksul on olnud seitse esietendust ja mitmed neist äratanud üldist tähelepanu. Pole juhus, et mõni aeg tagasi kirjutas V. Rozov portree O. Jefremovi Golubevist, A. Gelmani näidendi «Silmast silma kõigiga» peategelasest («Literaturnaja Gazeta» 10. II 1982). On arusaadav ka see eriline huvi, mida tuntakse M. Satrovi viimase, O. Jefremovi tellimuse kirjutatud näidendi vastu Leninist. «Nii võidame» on lavastus Lenini pärandist. Uus lähenemine teemale, süvendatud tähelepanu Lenini saatusele, viimases dramatismi avastamine ja avamine tähendab uut lehekülge teatri-leniniaanas. Näidendi ja lavastuse vormi üle on kuulda vaidlusi. Küsitakse, miks mononäidend ja -lavastus? Miks seisab A. Kaljagini Lenin üksi sotsialismi ehitamise sümbolite ja nimetute revolutsioonitegelaste keskel? ... See on Lenini viimne viibimine Kremliis, oma toas, oma mälestuste ja mõtetega olnust. See on olnu mõtestamine ja pöördumine tulevikku. See on meenutus võitlusest Bresti rahu eest, konfliktist töölispositsiooniga, nepi-diskussioonist, vaidlusest rahvusküsimuse ümber, Kroonlinna mässust, partei lõhenemise ohust, see on sõbra ja kaasvõitleja Jakov Sverdlovi surm, see on arutlus juhust, muu hulgas ka hinnanguga Stalinile. Siin meenutab Lenin ennast inimesena, keda võib-olla alati ei mõistetud, aga kelle kaugele-nägeliikkus ja vallutatav energia igas olukorras võitsid. A. Kaljagini Lenin on kartmatu ja geniaalne poliitik, kes nagu kõikvõimas režissöör teeb ajalugu, valides vahendeid targalt ja täpselt. Ja kes suudab ühendada kommunistliku ideaali tegeliikkusega. Lenini lõppmonoloog kõlab üleskutsena publikule ja võetakse vastu kargatava aplausiga: «... kõige tähtsam on — mitte eksida, õigesti määrata eesmärgi saavutamise teed, meetodid, vahendid... Mitte keegi maailmas ei suuda kompromiteerida kommuniste, kui nad ise ennast ei kompromiteeri. Mitte keegi maailmas ei suuda takistada kommunistide võitu, kui nad ise seda ei tee. Me leidsime õige tee. Käigem seda mööda! Seda mööda! Nii võidame!»

Andekas ja aus publitsistika ei kaota

kunagi oma veetlust. Agaga ta pole ei kirjanikule ega teatrile kergem kui ükski teine žanr. A. Gelmani «Silmast silma kõigiga» nihkub O. Jefremovi tõlgenduses publitsistikast sotsiaalsesse draamasse. Mitu hooaega tagasi esietendunud «Tagasiside» agaga näib täna Moskva Kunstiteatri laval juba väheütleva olukirjeldusena. Ka Satrovi-kogemus ütleb, et publitsistika võib olla sügavalt dramaatiline. Agaga igal juhul peab temas olema löögijõudu, konfliktitunnet. «Tagasisidesse» on kirjutatud detektiivselt põnev ja pinev võitlus kahe printsipiaalselt isemoodi mõtleva juhtiva töötaja vahel. Küsimus on selles — kes keda? Agaga maksev eetilise norm, mille kohaselt ei kõlba positiivsel kangelasel kavaldada, või arusaam, mis kahtleb parteitöötaja võimes eksida, ei lase siin ühel vastasel olla küllalt osav ja teisel küllalt ohtlik. Nii unelebki I. Smoktunovski magava kassina hiirt oodates oma osa maha, eriti siis, kui tema vastase J. Jevstignejevi asemel mängib mõnel etendusel K. Grigorjev. Konflikti ei ole, asjade lahendus tuleb kõrgemalt poolt (*deus ex machina!*). Pärast selle põneva näidendi mitmete kiretute lavastuste nägemist tekib mõte, et tema aeg võib veel tulla — siis, kui hea ja kurja võitlus laval elulähedasemaks muutub.

Tegeliikkusekaugus on meie teatris teada nõrku kohti. Vananenud normide korrigeerimine käib viimasel ajal elus märksa kiiremini kui kunstis. Võib-olla

A. Kaljagin Lenini osas M. Satrovi näidendis «Nii võidame».



on ka siin üks kriisitunde põhjusi? Seda enam mõjub iga väikseimgi normi lõhkumine sündmusena.

Oma tegelikkuselähedusega üllatab Leningradi Väikese Draamateatri lavastus «Kodukotus» (F. Abramovi romaani instseneering, lavastaja L. Dodin). Sümbolne naturalism — nii on kriitika määratlenud lavastuse žanri. Laval on olemas vene küla elu, selle igapäevanus ja poeesia, selle koomilised ja traagilisedki küljed. N. Lavrovi Mihhail Prjaslin on meie Kustas Lokk. Küll loomuselt toorem, armutum, taltsutamatum. Aga igapäevanuse mõttes — rohkem olemas. Ka Abramovi küla oma suhetega on rikkam ja seetõttu tõelisem. Dramatismi jätkub paljude saatuste jaoks. On asjade ja inimeste nägemist korraga mitmest küljest ja inimesi, kes ise näevad ja hindavad asju mitmest küljest. Mõjuva paljutahksusega on lahendatud vana kommunisti, revolutsiooni igavese palveränduri Kalina Ivanovitši (E. Merkurjev) ja tema naise Jevdokia (V. Bökova) liin. Jevdokia monoloogid on lõppkokkuvõttes üks suur ja tabav sõim selle donkihhotliku rännuelu kohta, mida nad aastaid sotsialismi ehitamise eelpostidel, aga ka nurjunud ettevõtetel elasid. Selle kogenud ja terve mõistusega vana naise vaatekoht asjale kutsub sageli esile muige ja naerugi. Aga viis, kuidas seesama vana naine pühib vaevahigi Kalina Ivanovitši laubalt või see, kui sügava valuga leinab ta lahkunud, räägib millestki muust, sellest, kui väikest osa mängib terve mõistus unistuse ja usuga inimese elus, ja kui palju rikkam ta tänu sellele lõppude-lõpuks on. Samamoodi, üht-aegu naerdes ja nuttes toimuvad Kalina Ivanovitši matused, millest lõpuks jääb kõlama ülev heli. Tunne, et niikaua, kuni inimesed austavad oma märtreid ja pühakuid, säilib ka usk ja inimlikkus.

«Kodukotuse» stiilkogemus räägib ühest küljest sellest, kui suur on loojate ja vaatajate igatsus naturilähedase kujutuslaadi järele, teisest küljest aga sellestki, kuidas aitab mõõdukalt kasutatud leidlik ja täpne teatralne kujund naturilähedast elu laval mõtestada. Ei sega isegi asjaolu, et midagi sellist oled juba kusagil mujal kohanud. Mitmel kõrgusel lavaavas rippuvad üles-alla tõstetavad palgid — puuhobused on kord lauaks, kord pingiks, kord ruumi ja aja jaotajaks. Neid kasutatakse äärmise otstarbekusega ja seepärast on see ilus. Palkidel kii-



Nataša (T. Lavrova) ja Andrei (O. Jelremov) A. Gelmani näidendis «Silmast silma kõigiga». Moskva Akadeemiline Kunstiteater.

kumine tekitab tunde elu ja aja peadpöörivast liikumisest, mida tajutakse juba lapsepõlves ja mis viib edasi — tundmatusse. Mälestuspildid, mis algavad tagaseinas avanemast uksest ja liiguvad edasi palkide vahele, mõjuvad reaalsete mineviku hetkedena ja annavad toimuvale teise sügavuse. Lavastuse elu karget ehtsust aitab kontrollida laste olemasolu laval — neid on mitu, kaks alles tibatillukesed. Lapsed on elava kodukotuse lahutamatu osa ja nii nad ka lavastuses mõjuvad. Nendega ei mängita vaatajate tunnetel, nad kuuluvad õigesse elupilti. Nagu see kaunis pehme dialektki, mida kõnelevad näitlejad.

F. Abramovi teosed on tõsine ja suur kirjandus. Õnnestumine oli ju ka J. Ljubimovi lavastus «Puuhobused», mida mängitakse Tagankal tänaseni. Elu kujutamise tinglikkus on siin teine, aga mitte vähem mõjuv. Suure kirjanduse kasutamine ei tarvitse olla suure lavastuse loomise tagatis, aga tõenäoline võimalus küll. See lihtne tõde paistab meie teatripildis praegu teravalt silma.

Hämmastava elegantsiga on tehtud Moskva Kunstiteatri «Tartuffe». Teiselt 22



rõdult vaatad lavale otsekui uurija mikroskoopi, mille all hiigelsuure kroonlühtri valgel valitseb kaunis, rütmiliselt kaootiline, korraga juhuslik ja seaduspärane liikumine. Veeremine, paiskumine, tunglemine; kaunitl, graatsiliselt, pühanguiti koondudes ja taas laiaili pudenedes (lavastaja A. Efros, kunstnik D. Krõmov).

Selle Orgoni (A. Kaljagin) majas valitsebki hingetu ja ilus sagimine, ilus, kiire ja tühi elu. A. Vertinskaja Elmire on kirjeldamatult kaunis graatsiline olend, kelle kogu maine olemine koosneb lokkidest, tualettidest ja laitmatust pihast. Tütar Mariane (J. Koroljova) on tema kõrval hall hiireke, kes kunagi ei tea, mida tahta. Tema toaneitsi Dorine (N. Guljajeva) on arukas ja agressiivne moodne naine. Väimees, poeg ja naisevend on eristamatult sarnased pateetilised puupead. Orgon, kes ainsana selles seltskonnas näib inimesena, küll labasena ja rumalana, aga ikkagi südame ja erkudega inimesena, komistab Tartuffe'ile (S. Ljubšin) — mehele, keda ta peab lihtsaks, südamlikuks ja targaks. Ja Orgon vaimustub, hingestub, inimesestub, kujutledes enda kõrval seismas kõrgemat vaimsust, inimsust, moraali. Tartuffe'i pattudest ei taha ta midagi kuulda, sest kahju on lahkuda illusioonist. Alles siis, kui Orgon märkab, et on puupaljaks röövitud, tuleb ta maa peale tagasi, kus moonduv silmapilkselt väikeseks tigidaks loomaks — teise, suurema kõrval. Need kaks väärivad teineteist. Nende vastasseisus või lahkuminekus on midagi dramaatilist. Mingis mõttes on nad elusamad ja andekamad kui kogu ülejäänud seltskond... Tartuffe pannakse küll raudu, aga etendus lõppedes seisab ta uuesti mänguplatsil — Orgoni vastas, teisel pool hiigelkroonlühtrit. Ja ei oskagi öelda, mis on hirmsam: harimatus ja lihtsameelsus või rafineeritud vaimu jõhkruks. Kui Tartuffe enne lõpu algust oma tegelikku nägu näitab, siis tundub, et sellele ei ole midagi labasemat vastu panna. Kuskil on kirjutatud, et Ljubšini Tartuffe'is pole küllalt silmakirjalikkust, et ta on jultunud algusest peale. Jultumust näeb vaataja, suhetes vastastega on Tartuffe silmakirjalikkuse ime. Kas on maailmas vähe intelligentseid sulisid?... Aga lavastus polegi Tartuffe'ist. See on rohkem lugu Orgonist, rumaluse ja harimatuse õnnetusel.

J. Ljubimovi «Kolme õe» ümber 23 käivad vaidlused. Räägitakse õhinaga



Elmire (A. Vertinskaja) ja Tartuffe (S. Ljubšin).

sellest, kes tuntud nimedest tunnistab ja kes ei tunnista lavastust. Avastatakse lavastuse kaudu Tšehhovit, kes kirjutas näidendi sõjaväelastest ja tuumasõjast. Sõjaväelastest, kes ootavad käsku, valmis kõigeiks, kes asuvad ooteseisundis. (Vist liiga lihtne seletus nii Tšehhovi kui Ljubimovi jaoks.)

Aga ikkagi — kui palju Tšehhovit, kui palju Ljubimovit?... Teades, et tegemist on Ljubimovi Tšehhoviga, võib ju ette juba oletada, et siin millegi või kellegi poolt või vastu ägedamalt ja selgemini ollakse, kui oli Tšehhov. Ja näibki nii: kõik tegelased on tuttavad, «õiged», Ljubimov vaid avaldab arvamust nende endi ja nende olukorra kohta. Ta teeb seda tema loomingu sageli omaste võõritusvõtetega. A. Šapiro lavastuses kehabast agressiivset labasust nähtavalt Nataša. J. Ljubimovil liituvad sellesse harimatuse ja tuimuse pealetungi Soljonõi (M. Lebedev) ja Tšebutõkin (F. Antipov), omamoodi ka Kulõgin (K. Zeldin). Nad tulevad ühise rindena ja neil kõigil on oma tulekuks inimlik motiiv. Seda tõelisemad ja kohutavamad nad on. Ka sellepärast, et rinne on tühi: ei Tusenbachist (V. Matjuhhin) ega Veršininist (B. Hmelnitski) ole sümboliseidki vastaseid. Irina (L. Seljutina) ei usu ennast ega oma sõnu. Tema vaimus elab keegi muu, keegi ilusam



*Molière'i «Tartuffe» Moskva Akadeemilises Kunstiteatris. Vasakult: proua Pernelle (A. Stepanova), Mariane (J. Koroljova), Damis (M. Lobanov), Elmire (A. Vertinskaja), Cléante (J. Bogatõrjov), Dorine (N. Guljajeva).*

ja võib-olla ka targem. Olga (M. Politsemaiko) laseb ennast kergesti lüüa. Tal on oma elu ja praktilised mured. Andrei (V. Sobolev) on juba algusest peale vaid õdede illusioon. Maša? Ei mäleta ühtegi hetke, kus Alla Demidova Maša kapituleeruks, alistuks. Ta mõtleb ja räägib algusest peale, et on vaja millessegi uskuda. Ta armub esimesest silmapilgust, sest kannab endas armastuse vajadust. Aga ta jääb üksi nende tühjaks jooksnud, pettumusest muserdatud inimeste hulka. Võib-olla ongi Demidova Maša ainuke punkt, kus Ljubimov lakkab olemast tšehhovlikult erapooletu. Demidova valitseb ja lubab endaga samastuda.

Tšehhovi peene ja nukra peidetud iroonia asemel asjade avameelsem seletus tugevasti teatraliseeritud tegevuse kaudu. Laval vasakul kolm raudvoodit (kasarm), keskel laudadest kokkuklopsitud ja lohakalt värvitud «püüne», kust tehakse avaldusi, millesse ise väga kindlalt ei usuta, ja mille ees, s. t. püüne ja saali vahel asub kaks rida toole, kus kord seljaga, kord näoga saali poole istuvad näidendi tegelased, valdavalt sinelites sõjaväelased. Parem kolme õe laud ja pianino. Veel paremal valgest siidist kardinaga voodiots või kantsel või pihitool, kust kõige tähtsamaid sisimaid mõtteid saali öeldakse. Siinsamas, otse pihitooli taga määratu peegelsein, mille noorsõdurid etenduse alguses tükkhaaval avavad. Selle taga Moskva panoraam ja sõjaväe puhkpilliorkester, mille järk-järgult nähtavale toob langev planktara. Orkester mängib marssi. Plank tõuseb taas, peegelväravad suletakse ja tegevus algab. Mängujuht on Ferapont (A. Serenko), kes järjest tõusva kolme sõrmega annab märku õdede tulekust, kes jälgib toimuvat, kes veab isegi kolmnurksete lipukestega kõie ümber püüneesiste toolide...

Kummaline, nagu esimest korda kuuleksid neid ammu tuntud Tšehhovi sõnu, mida «pihitoolist» alla öeldakse; kuid nagu vastukaaluks sellele sulavad mingisse pateetilisse ülevusse need mõtted, mis püünelt kostavad. Siinsamas, püünel, tehakse vigurit kõige tõsisemate asjadega (Tusenbachi duellinägemused), siit lahutatakse, mida edasi, seda valusamalt ennast ära lüües vastu lava plekiselt kõmisevat kõrget ringseina (kunstnik J. Kononenko). Siin mängitakse maha Olga ja Nataša (N. Saiko) riid Anfissa (G. Vlassova) pärast selliselt, et kuuled küll inim-

suse ümber kaklevaid naisi, aga vaatad sinelites mehi, kes istuvad püüne ees, silmad saali, ja valuvad, kuidas sa seda stseeni jälgid.

Muidugi on Tšehhovi motiivikäsitlus diskreetsem. Ljubimov ei karda leida peamist ja sellega olukordi ühetähendustada. Et Irina ei armasta ega saagi armastada Tusenbachi — see tehakse puust ette. Tema võimalik unistus mehelikumast ja kaunimast sõbrast materialiseeritakse: keegi sinelis sangar hoiab Irinat hellalt õlgadest, kui see viskleb ahastavas monoloogis, sama sangar seisab valvel Tusenbachi voodi kõrval, kui sinna duellil toimunu märgiks kuhjatakse lilli. Edev kesk-pärasus Soljonõi näeb Natašas omasugust ja mõnitab teda varjamatult. Kaunimana, puhtamana, vaimselt kõrgemana näiva Irina poole ihaleb ta siiralt. Tšebutõkin, see vana tuimur aga laseb selgesti mõista, et aitab vabastada Irina tülikast, mitte millekski kõlblikust Tusenbachist. Soljonõi ja Tšebutõkini eelis Tusenbachi, Versinini, Kulõgini, Andrei, aga ka õdede ees on selles, et nad realistidena tajuvad oma tühisust. Nataša on vist ainuke, kes ennast vastu seina ära ei löö. Ta on naiselik, kaunis ja võidutsev. Ainult pingile unustatud kahvel ajab ta raevul!

A. Sapiro Tšehhovi lavastuse kohta Tallinnas on Lea Tormis kirjutanud: «Mõlemas lavastuses puudub see rõhutatud optimism, mida võib saavutada ainult elu vastuolude ja keerukuse retušeerimisega. Kuid mõlemas on /.../ see kvaliteet, mida uemad nõukogude Tšehhovi-uurijad nimetavad inimlikkuse varude koondumiseks, arvelevõtmiseks. On veendumus harilikku, tihti nõrga, kaugeltki mitte eksimatu inimese vastupanuvõimes, /.../ on tšehhovlik paatosetu, igapäevane mehisus.

A. Sapiro Tšehhovi-käsituse puhul on loomulik, et intelligenti enese-kriitika ja intelligenti ühiskondliku seisundi kriitika (Tovstonogov, Efros) asemel tõusis tema «Kolme õe» lavastuses uuesti valdavaks intelligenti väärtuse ja ühiskondliku missiooni teema.» («Teatrimärkimik», 1973/74.) A. Sapiro «Kolmes ões» paistis päike ja oli pühapäev. J. Ljubimovi lavastuses on taevas pilves ja on argipäev. Provintsi argipäev. Inimesed temäs on hallid ja abitud, kusjuures keegi ei tea, kelle süü pärast. Keda süüdistada väsimuses või selles, et jõudu ei jätku? Ainult Mašat näib ülal hoidvat mingi sisemine vedru. Kust võtab Maša jõudu?

Usust uskumise jõusse? ... Võib-olla.

Käid mööda Moskva kuulsamaid, soovitatud või teada etendusi — ei lähe ju huupi, innustud mõnestki leiust, võttest ja mõttest... aga siis istud korraga 2—3 aastat vanal lavastusel, kuhu pääsemiseks ei läinud vähem vaeva kui kõige uememale Ljubimovile või Efrosele, tooli ei ole, sest said ainult kontramargi, lipsad vabale kohale 22. reas, kus esialgu tundub, et midagi ei kuule ja midagi ei näe... ja siis äkki tunned, et midagi toimub, et lähed soojaks, et kuuled ja näed, tunned imelikku rõõmu, kui märkad, et noored inimesed sinu ümber naeravad samade asjade peale, mis sinu jaoks naljakas on, tunned imelikku, kukla- ja sõnadetaguse suhtlemise mõnu ja märkad, et hakkad taipama, mis asi on õigupoolest keha mälu. Istud Stanislavski-nimelises Draamateatris V. Slavkini näidendi «Noore mehe täiskasvanud tütar» etendusel ja usud, et see on nüüd lõpuks see, mida juba pikemat aega oled otsinud. Mis see see on? Ei ole see ju tunne, mida kunagi kogesid, kui vaatasid esimest korda Jaan Toominga lavastust «Laseb käele suud anda». Avastus oli, aga teistsugune. Rõõm tekkis sellest, et märkasid ennast oskavat ära lugeda ootamatuid ja ootamatult kujundatud tegevusi ja leida sealt mõtteid, mis sulle meeldisid või isegi sinu omadena tundusid. Anatoli Vassiljevi esimese palju kiidetud lavastuse juures ei mõistata sa midagi ega loe midagi. Mäletad ja tunned vaid midagi, millele ei oska nime anda. Aga avastamise rõõm või jõud on niisama suur. Tundub, et «Noore mehe täiskasvanud tütar» on lavastuslikus mõttes praegu Moskva uemaid, kui mitte kõige uem lavastus. Aga igast uuest asjast on vanas keeles riskantne kõnelda. Pausid, rütmid, ehtne nakatav elu, ebataoline siselaeng, alateadvuse määratu osa... Kuulsin, kuidas lektor vaimustusega A. Vassiljevi teisest, «Vassa Železnova» lavastusest rääkides kirjeldas, mismoodi üks tegelane teise tooliga seina külge naelutab... See kõik pole see, see kõik ei räägi midagi sellest tundest või suhtlemise loomusest, mis etendusel liidab saali lavaga. Nägin hiljuti filmilõiku Gunnar Grapsi «Magnetic Bändi» kontserdilt. Juubeldavast saalist vaatas vastu puhas **olemise rõõm**. Kui nüüd siia kõrvale meenutada mõnede teatrisaalide ülitarku nägusid...

Aga keskmisega ei saa kunstis kahjuks midagi kätte.

«Noore mehe täiskasvanud tütar» on pealkiri, mis leitud mõistusetaguse täpsusega etendusele, milles tänaste täiskasvanud tütarde ja poegade isad ja emad mängivad tagasi oma noorusse või kujutletud noorusse (kujutluses on ju kõik kuidagi tõelisem), et tunda selle õiget, puhast maitset. Pärast etenduse vaatamist näib, nagu oleks elu ise saanud oma väärtusest midagi tagasi või juurde. Hakkad mõtlema, ideedki on loodud maailma ehk selleks, et inimesel oleks huvitavam, parem ja kergem elada, ja võib-olla ei millekski muuks. Kui leida lavastusest ka mingi konkreetsed, kitsam mõte, siis võiks seda sõnastada ehk nii: igal põlvkonnal on omad tantsud, aga neid võib tantsida ka läbisegi. (Muusikal ja tantsul on muide selles lavastuses erilisel nakatav osa.)

A. Vassiljevi lavastuse puhul kindistub veendumus, et iga uuendus sünnib olnu eitusest ja jaatusest, traditsioonist ja opositsioonist korraga. Lavastus eitab mõtet tapvat ülepingutust, ülemängimist, alltekstide ülerõhutamist, ka avalikku ja agressiivset õpetamist ning ülemäärast ratsionalismi, aga ta eitab ka ilu ilu pärast, teadlikku loobumist tendentsist. Samal ajal kui näib, et ta otse sünnib Stanislavskist, märkad, et ei saa mürki võtta selle peale, et ta Brechtist kuulnud pole. Nähtavasti on eepilise teatri tingimus mängu tähenduse avamisest meie ajal juba nii sügavalt tunginud haritud lavastaja, näitleja ja vaataja teadvusse, et ilma võõritusefektita polegi teater enam õige teater. Isegi pausi, seda Stanislavski lavastuste imerelva tunned mõjuvat siin mitte ainult kui eluvoolu osa ja kõne kuuldamatu jätkumist, vaid ka kui teatrimängule osuvat vahendit. Ehtsalt läbielatud elu ise on oma rütmide ja üksikasjadega organiseeritud selliselt, et tunned koos näitlejaga teda salaja kõrvalt vaatavat, hindavat. Hakkad mõistma, millises kogemuste rikkuses me tegelikult supleme ja kui harva seda kasutada oskame. Aga samas taipad ka seda, kui vähe suudame oma hariliku sõnaga teatrit seletada.

Kui kahekümnest etendusest valid välja viis, millest on ja millest tahad rääkida ning milles näed tegelikkuse tundlikku, vormikat ja ühtlasi ka mitmekülgset peegeldust — kas tohib siis rääkida kriisist?



Kui lisaks pealegi kripeldab kuklas ja ootab kirjeldamist V. Spessivtsevi stuudios nähtud T. Ajtmatovi romaani «Ja pikem sajandist on päev» väga tõsine ja aus instseneering, mis suudab avada ja edasi anda teose hoiatava, inimkonda mõistusele ja mõistmisele kutsuva mõtte — kas maksab siis rääkida teatri kriisist?

Kui pealegi jäid vaatamata Tagankal J. Trifonovi «Maja kaldapealsel», Komsomoli-teatris M. Šatrovi «Revolutsiooniline etüüd» («Sinised hobused punasel luhal») ja A. Arbuzovi «Julmad mängud» (M. Zahharovi lavastused) ning mitmed teised üldist vaimustust tekitanud lavastused...

Või seegi, et ka kõige laiem publik on õppinud mõistma ja hindama tõsist, aktuaalset, varjamatu tendentsiga sotsiaalset teatrit.

Võib-olla ei saagi rääkida kriisist kui niisugusest. Tähtis pole ju sõna. Aga mingist valdavast väsimusest, sise-misest loidusest, pealiskaudsusest küll. Väsimusest. Kuidas muidu seletada näiteks fakti, et A. Vassiljev pole pärast kaht esimest õnnestumist kaua aega midagi uut näidanud. Kuidas mõista, et väikelavade boom nii vähe tõelisi, sisulisi katsetusi pakkunud on? Et noored huvitavaks peetud lavastajad ei suuda õieti milleski ületada ka juba väsimust ilmutavaid vanameistreid? Või

*Stseen V. Slavkini «Noore mehe täiskasvanud tütre» lavastusest Stanislavski-nimelises Moskva Draamateatris.*

*I. Aleksandrovi fotod*

et kahe nii autoriteetse akadeemilise teatri — Vahtangovi-nimelise ja Väikese Teatri repertuaaris leiad lausa lagunenud ja sündimatagi lavastusi?

Et kahetsusega räägitakse teatrikoolide nõrgast pedagoogilisest kaadrist. Ja et huvitava studio süünd ei tarvitse veel tähendada tema kestvat elujõudu.

Aga võib-olla peaksime oma tänase teatri hädadesse suhtuma tõepoolest kui loomulikult esinevasse ja mööduvasse ikaldusaega, mis ikka kuidagimoodi üle elatakse nende tagavaradega, mis olemas on: hea kirjandusega, andeka näitlejaga (on ju peaaegu ükskõik, mida või keda mängivad Alla Demidova, Inna Tšurikova või Velda Otsus), meisterrežissööride ja nende trupptide oskuse ja lavakultuuriga (mis isegi siis, kui ei juhtuta kasutama kõige suuremat kirjandust või kõige veetlevamat näitlejat ning isegi siis, kui lavastajal puudub tuju, inspiratsioon ja uus idee, ei lase töö tulemusel langeda tasemele, kus lakkab olemast kunst).

Ja alati, ka vaestel aegadel võib juhtuda ime — ilmuda uus anne, kellel on ja kes oskab öelda midagi tähtsat ja teisiti, kui on öeldud seni.

Teatrikunst kuulub selliste nähtuste hulka, mis vajavad reklaami, ning jõudu ja oskust mööda ongi teatreid reklaamitud. Meil on küll vähe uurimusi selle kohta, missugused reklaami liigid, võtted ja tekstid mõjuvad kõige rohkem, kuid ka empiiriliste muljete põhjal saab teha mõningaid järeldusi eesti teatrireklaami seisukorra kohta.

Ilmselt algab reklaam informatsioonist.

Õheks oluliseks teabe andjaks publikule on

## MÜÜRILEHED.

Teatritöötajaid ja teatrikülastajaid küsitledes selgus, et tänapäeva oludes müürileht eriti operatiivne infovahend pole. Tallinna linnas on afišside ja plakatite üleskleepimine tehtud ülesandeks teeninduskombinaadile «Ekspress», kes aga keskmise kodaniku kombel eelistab näda-

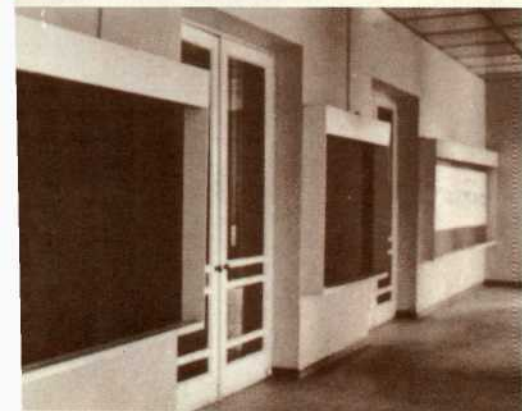
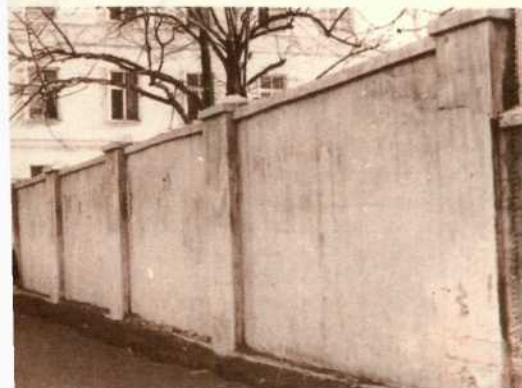
lavahetusel puhkepäevi pidada — teatritele on aga just see aeg eriti oluline: on ju esietendusedki enamasti planeeritud laupäevale või pühapäevale. Mõnikord on publiku informeerimisega aga veelgi kiirem: on tenoril hakanud hääl kähisema või baleriin jala välja väänanud ning etendus tuleb ära jätta või teisega asendada. Kuid ka nädala keskel kleebib «Ekspress» teabelehti üles ikkagi alles järgmisel päeval, seepärast kasutavad teatrid harva võimalust müürilehele üle- või juurdekleebitava ribaga kiiret infot lisada. Ainsaks väljapääsuks kiire teabe levitamisel on kasutada raadio või televisiooni abi ning seda tehaksegi. Kuid raadiol ja teleril on see puudus, et neid peab kuulama-vaatama kindlal tunnil, muidu ei saa vajalikku teada. Niisiis vajame ikkagi teatriinfo dubleerimist trükisõnas.

Näiteks 5. XII 1981 oli ENSV Riiklikul Noorsooteatril ajalehtedes välja kuulutatud planeeritud esietendus, kuid müürilehtede saamine trükikojast hilines ning esietenduseks need seintele ei jõudnud. Kes parajasti raadio või teleri juures ei juhtunud istuma, sel jäigi teadmata, et esietendus Mati Undi koostatud ja lavastatud Juhan Smuuli teoste põimik «Mälestusi isast». Õnneks oli tegemist küll väikese saaliga, publikut ei läinud palju vaja.

Kohti müürilehtede kleepimiseks on liiga vähe (näiteks Tallinnas TRA Draamateatril ja Noorsooteatril kummalgi ainult 20). Ilma teatrireklaamita on uued suured linnaosad Mustamäel, Öismäel ja Lasnamäel («Estonial» on kaupluse «Öismäe 2» juures üks afišikoht) ning nii rõhutatakse selleski suhtes nende kui magamislinnade ilmet — teatrisse ka ei kutsuta!

«Tallinna teatrireklaam püsib suuresti üldse tänu vanadele plankudele /.../. Mustamäel ja Lasnamäel vanu planke ei ole, ja nii on need tohutu elanike arvuga, kasvavad rajoonid praegu kõikide teatrite reklaamist täiesti ilma jäetud. Ilmselt

Tühjad seinad ja tühjad stendid. Millal võiks küll valmis saada teatrite reklaami suur stend Pärnu maantee ja Estonia puistee nurgal?



oleks ülim aeg hakata nuputama ja püstitama linna uusi, neutraalseid ning spetsiaalseid reklaamialuseid.»

#### TOIMETUSELT:

Siin ja järgnevalt on teises kirjas toodud väljavõtteid teatireklaami olu'orda käsitlevast vestlusringist «Kui praeguse jooksma nurga peale vaatama» [«Sirp ja Vasar» nr. 41, 12. okt. 1973. a.]

Kui on vanalinnas kõepoolsest esteetilistest ja muudest kaalutlustest raskusi uute reklaamikohtade leidmisel, siis uutest linnajagades on ometi ruumi rohkesti. Tuleks silmas pidades ainult seda, et reklaami paigutatakse sinna, kus inimesed liiguvad: kaupluste juurde, bussipeatustesse, ühiskondlike hoonete lähedusse.

Viljandi bussijaamas igatahes kutsuvad filme vaatama kohalik kino — «Ugala» teater aga mitte. Tallinnas Vaksali tänav müüri ja Odra tänav plangul leidub ka teatrite afiše, aga sellest üksi on vähevõitu.

Tõsi küll, linna sõitnu teatiriharrastusi kipub tõkestama transpordiprobleemid. Kui pole endal sõidukit, siis on vähe võimalusi pärast etendust tagasi koju saada. Kui on lühem või keskmise pikkusega lavastus, on Pärnust võimalik kell 21.45 lahkuva bussiga Tallinna poole sõita. Paar aastat varem oli selline võimalus ka Rakveres, kuid mulluse sõiduplaani järgi väljus viimane buss Tallinna kell 20. 35 ning teatriskäigust ei tule midagi välja. Tallinnast Tartu suunas saab lahkuva hiliste rongidega. «Vanemuise» etendustel käija peab aga paraku Tartus ööbima. Vahest pole liiga utoopiline hellitada lootust, et ehk suudaks «Vanemuise» direktioon eesotsas kõikvõimsa Kaarel Irdiga mõjustada Tartu bussiparki, et viimane seaks Emajõealinnast Tallinnasse sõitma ka ühe hilisõhtuse bussi?

«... meie teatrite koondreklaamist on kaua räägitud, aastat viis-kuus tagasi oli Kultuuriministeerium lubanud luua Tallinnas tsentraalse ja alalise reklaamikoha. [...] Linna Täitevkomiteelt, Kultuuriministeeriumilt, Teatriühingult kui võimalikelt teostajailt loodavad teatrid praegugi abi ja initsiatiivi (lubades ka ise kõik asjale kaasaaitamiseks teha), et Tallinn saaks lõpuks kindlatesse ja käidavatesse kohtadesse kaasaegselt kujundatud, valgustatud vitriinikomplektid, kus pealinna igal teatril oma alaline aken ja kus on mõeldud ka vabariigi teiste teatrite peale, olgu või vähemalt ühe külalis- või gastrollakna näol nende Tallinna-etenduste tutvustamiseks.»

Juba mitu aastat tagasi on Tallinnasse Pärnu maanteele merekooli ja miilitsajaoskonna vahelisele tänavalõigule mõeldud ehitada teatireklaami koonddend (kinodel ju selline üle tänava on!). Koht on igati hea — kesklinnas — busside ja trollide peatuste ligikal: pilguheitjaid jätkuks. Kahjuks on aga see kena projekt siiani teostamata: teatrite vahel sõlmitud kokkuleppe järgi pandi projekti elluviimine ENSV Noorsooteatri tollase asedirektori, nüüdse TRA Draamateatri asedirektori Almer Tulvi õlgadele ning konkreetset ehitajat loodeti ENSV Teatriühingu Tööstuskombinaadist. Kuid viimane on olnud koormatud rohkete muude töödega ning A. Tulvi teatel ei jõua mainitud kombinaat ka käesoleval aastal reklaamikoondstendi ehitada. See tekitab lohutu mulje. Mõnda väikest ehitamist on ometi suudetud ju ka kiiresti teha: nii sai käesoleval aastal Tallinna Kirjanike Maja saal kuu ajaga endale väikese lava koos tarvilike prožektoritega (mida vajas esmapoones TRA Draamateater oma kammer-tükkide mängimiseks)!



Hädasti oleks Laiale tänavale tarvis püstitada ENSV Riikliku Noorsooteatri reklaamitulp, mille plaanid on juba tehtud. Osutub ju Noorsooteater Eesti NSV-s ainsaks teatriks, kellel pole oma kummagi maja (Lai tn. 23 ja Salme tn. 12) juures väljas mängukava. Kuid just teatri juurest loodab näitekunstihuviline leida operatiivset ja paikapidavat teavet etenduste toimumise kohta (nagu juba osutatud, ajalehte kõik mängukava muudatused ei jõua)! Laia tänava restaureeritud maja seinale vitriini ei kõlba reklaamilehti seada, vanalinna stiiliga sobitatud reklaamitulp lahendaks ülesande. Tõsi, Salme tänava kulturihoone peasissekäigu juures ei ole vitriinidest puudus, aga kõik nad on kulturihoone kasutada. Viimane korraldab küll rohkesti üritusi, kuid mõnikord ei lähe tal kaugeltki kõiki vitriine endale vaja (käesoleva aasta veebruari esimesel nädalal ilutsesid näiteks neljas neist infovaesed ühesugused standardplakadid). Kultuuripalee on valmis vähemalt ühe välisvitriini teatritele loovutama, kuid direktor sm. Kiisi sõnade järgi pole teater niisugust võimalust taotlenudki.

Küllap peaks igal teatril olema paar kindlat kohta, kus teater ise paneb üles

reklaami ning kust teatrisõber saaks kõige kindlamat ja värskeimat informatsiooni. Enamasti sellised kohad ka leiduvad. «Estonia» teatril on peale fassaadivitrinide olemas veel reklaamitulp G. Otsa tänava ja Estonia puistee nurgal, Filharmoniaal asub oma tulp kontserdisaali nurga lähedal, Noorsooteatril on vitriinid Harju tänaval kohviku «Tallinn» naabruses, Vene ja Viru tänava nurgal ning Balti jaama ligidal. Muidugi tuleks igal teatril järjekindlalt hoolitseda, et nende esindusvitriinid, -stendid ja tuldabad oleksid kutsuvad ja teaberkkald. Noorsooteatri Harju tänava viiekohaline vitriin on küll nägus, aga üpris infovaene: ainult ühes kastis on jooksev mängukava (aga neid on trükitud tavaliselt kaks: eraldi suure ja väikese saali jaoks), teistest saame teada ainult teatri asukohta. Kas seda pole vähe?

Mõni teatritöötaja peaks jälgima sedagi, et kiiresti likvideeritaks huligaanikahjustused. Võidu väljaku tunnelis on noored marodöörid mõnelgi ööl afišse maha rebinud — paljas tahvel ei reklaami muidugi enam midagi. Olen ka Pärnu linnas viibinud säärasel õnnetul talvapäeval, kui ainult Kalevi tänaval ja teatri juures võis saada teavet L. Koidula nim. Draamateatri mängukava kohta, teistes rahvarohketes kohtades (kaupluse «Jelgava» vastas, keskturu väravas, sanatooriumide ja söökla juures) lipendasid tuules vaid müürilehtede riismed.

Afišsreklaami üldine puudujääk on veel selle üksluisuses. Lavastusi reklaamivad esi- või külalisetenduste müürilehed on suures enamikus tüpograafilise kujundusega ning tavaliselt ka ühevärvilised.

**«Tundub, et siin on reguleerimata ja reglementeerimata mingid teatrite jaoks väga tähtsad vahendid. Praegu ei ole trükikodadel otsust ja täpset kohustust teatrite vastu. Praktiliselt käib kõik isiklike sümpaatiate ja puhtinimliku vastutulelikkuse korras.»**

Nagu teame, on trükivõimalused tagasihoidlikud ning teatreidki kimbutab paberinappus. Mõned juhtivad teatritöötajad on soovinud, et kõikide teatrite trükitoidid teeks üks selleks spetsialiseerunud trükikoda, teised peavad niisuguse ettepaneku teostamist praegustes oludes ebareaalseks. On ju teatritrükised väikesetiraažilised

Miski ei viita asjaolule, et selles majas võiks asuda ENSV Riiklik Noorsooteater...





ega töota trükikojale suuri kasumeid. Ühevärvilisi müüri- ja kavalehti saavad teatrid tavaliselt kiiresti trükkida — operatiivsus on reklaamis aga tähtis! Seevastu ofsettrüki nõudvad piltkujutised ootavad trükikojas tihti pool aastat! Selle aja jooksul võib vähem kõitev lavastus repertuaarist juba välja langeda...

**«Üldine on Tallinna teatrite kogemus, et enne langeb nii mõnigi tükk mängukavast välja, kui vastava iluafiisi ja -kavalehe trükikojast kätte jõuab saada.»**

Niisiis, värvilise afiisi ja kavalehe valmistamine nõuab praegu teatritelt liiga suuri pingutusi. Olgu kiidetud «Estonia» teater, kes sellega nii mõnigi kord on hakkama saanud! Siinkohal tasub vahest meenutada, et ka kevadisel Teatriühingu reklaamizürii koosolekul seati «Estoniat» teistele teatritele eeskujuks oma sisuka ja hästi organiseeritud teatrireklaami (afiisid, kavad, lauakalendrid, koostöö ajakirjandusega jm.) eest.

Võib-olla maksaks vahel esietenduse müürilehtedel infot suurendada? Praegu saame neilt teada teatri nime, etenduse aja ja koha, autori (ja tõlkija) nime, pealkirja, žanri, vaatuste arvu, lavastaja ja kunstniku nime, pooltel juhtudel veel ka osatäitjad. On seda vähe? Palju igatahes ka mitte — miinimuminfo. Kui on tegemist Shakespeare'i või Tšehhoviga, siis need autorid reklaami ei vaja. Aga kui oleks näiteks tegemist unustatud näitekirjaniku Christian Rutoff-Rajasaare või uustulnuka Krista Kajariga? Kas ei maksaks sel juhul müürilehele siiski mahutada ka paar rida autori kohta?

## REKLAAM AJAKIRJANDUSES

Ajalehtedest on eriti oluline «Sirp ja Vasar», sest ainukese eestikeelse ajalehena on ta valmis esitama kõigi Eesti teatrite nädalase mängukava, teised vabariiklikud ajalehed ja «Õhtuleht» hoolitsevad ainult tallinlaste eest. Meeldiva uudisena on Tartu «Edasi» hakanud käesoleval aastal avaldama ka Viljandi «Ugala» mängukava.

Kahjuks kasutavad teatrid aga «Sirbi ja Vasara» poolt lahkelt pakutud võimalust halvasti. On harva leida sellist SV numbrit,

kus tõepoolest kõigi meie teatrite mängukava näha oleks. Võtame näiteks 1982. aasta kolm esimest numbrit: kõigis neis leiame teavet «Estonia», TRA Draamateatri, L. Koidula nim. Pärnu Draamateatri ja «Ugala» mängukavast, «Vanemuine» ja Nukuteater on aga kolmest kaks võimalust jätnud kasutamata, kordagi ei esine Eesti NSV Riiklik Vene Draamateater. Viimase uus peanäitejuht Grigori Kromanov lubas oma ametisse astumise intervjuudes senisest rohkem tähelepanu pöörata ka eesti publikule. Kuid novembri keskpaigas 1981 katkes Tallinna vene teatri mängukava avaldamine SV-s ning pole jätkunud nende ridade kirjutamiseni veebruarikeskel.

Õigeaegselt reklaamimata jäi ka aasta vahetuse esietendus «Vanušini lapsed». «Sovetskaja Estonija» tavaline väikesekirjaline kuulutus teatas 27. XII 81, et 30. XII kell 19.30 toimub esietendus. Esimesed reklaamfotod jõudsid ajalehtedesse alles pärast esietendusi («Vetšerni Tallin» 9. I, «Rahva Hää!» 10. I ja «Sirp ja Vasar» 15. I 1982). Teatripoolselt ei kirjutatud aga kuskil, kes on S. A. Naidjonov (1868—1922) ning missugune osa



... seevastu RAT «Estonia» on lisaks oma arvukatele välisuksestendidele paigutanud teatrihoone nurgalegi tulba.

on vene näitekirjanduses tema 1901. a. kirjutatud näidendil «Vanjušini lapsed». Naidjonov ei kuulu aga kooliklassikute hulka ning tema paljas nimi ei saanud publikut teatrisse kutsuda. Tagajärjed ei lasknud end kaua oodata: juba kolmandal esietendusel (5. I 1982) polnud saalis kolmandikku kohti täis.

On rõõmustav, et SV on avaldanud järjekindlalt iga lavastuse kohta ühe reklaamiva eesmärgiga foto, mille allkirjas esitatakse lühiaidmeid uue teatriteose kohta. Jääb üle ainult soovida, et pildi allkirja pikendataks info lisamisega ning et need fotod võimalikult varakult ilmuksid (seni on nad teatrisõbrani jõudnud enamasti nädal või paar pärast esietendust). Meelsasti on reklaamivaid kirjutisi ja fotosid nii Tallinna kui teiste teatrite käest vastu võtnud ja avaldanud ka «Õhtuleht», kuid siingi kipub nende ilmumine hiliseks jääma. Teatrielu valgustamine, sealhulgas teatrireklaam on viimasel ajal paranenud «Noorte Hääles», endiselt on see vähene ja tuim «Rahva Hääles». Väljaspool Tallinna on teatrielule rohkem tähelepanu pööranud Tartu «Edasi» ja «Pärnu Kommunist» — viimasel on vahel korda läinud hankida L. Koidula nim. Draamateatri lavastuste kohta pealinna kriitikute hinnanguid. «Edasi» on suure reklaamiva tähendusega olnud «Vane muise» peanäitejuhi Kaarel Irdi värvikalt sõnastatud hooaja avamise sõnavõtt, aruanded võõrusreisidest ja kontaktidest teiste teatritega, mitmed probleeme tõstatavad artiklid. Innukalt oma teatri kohta sõna võtva Kaarel Irdi kõrval saab tunnustavalt nimetada veel Rakvere Teatri peanäitejuhi Raivo Trassi huvitavavormilisi kirjutisi.

Reklaamiv mõju võib kindlasti olla lavastuste retsensioonidelgi, eriti kui need on poleemilise iseloomuga. Kuid teatriarvustuste reklaamijõudu vähendab suu- resti nende hiline ilmumine. Praegu tundub lausa muinasjutulisena see aeg, kui «Õhtulehe» teatrikriitika eest hoolitses kadunud Sergei Levin, kes saavutas selle, et laupäevaseid esietendusi juba esmaspäevases «Õhtulehes» retsenseeriti. Kahjuks pole hiljem enam keegi toimetuse töötajast sellele ligilähedastki operatiivsust saavutanud ega vist taotlenudki. Aasta lõpul toimub teatrites palju esietendusi ning nii võib näiteks jaanuaris kuhjuda

toimetuselauale rohkesti arvustusi: nüüd hakkavad nad oma järjekorda ootama. SV võib ühes numbris heal juhul avaldada kolm teatriarvustust — tingimusel, et need on lühikesed ning parasjagu pole vaja trükkida pikemaid teatrikirjutisi. Ilmselt saaks aga avaldamisjärjekorda tublisti lühendada, kui sügise esimesed retsensioonid tellitaks operatiivsetelt kriitikutelt ning need kohe ilma «marineerimata» ka avaldataks.

Olen isiklikult juba kolme aastakümne jooksul kirjutanud teatretsensioone ning püüdnud alati kiiresti loovutada arvustused pärast esi- või külalisesetendust. Kuid sõltuvalt ajalehtedest ja toimetajatest on teatrikirjutiste avaldamise kiirus olnud üpris erinev. Olgu toodud näide viimasest ajast: 1981. aastal sain arvustuse Rakvere Teatri kahest lavastusest valmis 5. detsembril, ja see ilmus «Sirbis ja Vasaras» 18. detsembril, retsensiooni «Vanalinna Studio» uudislavastusest «Füüsikud» lõpetasin 10. XII, lugejate ette jõudis see «Õhtulehes» aga alles kuu aega hiljem — 9. jaanuaril 1982. Ometigi ilmub viimane leht kuus korda nädalas, SV aga kord nädalas.

## TEATRIFOTOD

Foto ja filmilindi osatähtsus eesti teatrireklaamis on tühine. Teatrifoto tegemine on raske ülesanne (erilised valgustingimused, liikuvad objektid, ilmeka momendi ja lavastuse mõtte tabamise vajadus) ning nii ei tarvitse tavalisel fotoreporteril lavastuse pildistamisel kuigi palju õnnestumisi tulla.

**«Tõsised mured on eesti teatrifotoga. Praegust tasel hoiab praktiliselt ülal üks mees — Gunnar Vaidla. /.../ Leidub veel entusiaste, kelle töö tase on hea, aga nad ei tegele teatrifotoga regulaarselt.»**

Tallinna teatrid ise nimetavad lavakunsti kõige parema fikseerijana Gunnar Vaidlat, kes oma ametilt on tegelikult spordifotograaf. Häid teatrifotosid pärineb ka Kalju Suurelt ja Tõnu Tormiselt. Vahepehel on «Estoniale» ja TRA Draamateatrite reklaamfotod teinud Teatri- ja Muusikamuuseumi fotograaf Henno Saarne, kelle põhialaks on ajaloaliste fotode koostamine. Kõige suurem osatähtsus on fotol reklaamivahendina olnud «Vane muises», kus peasissekäigu juures vitriinides asuvad pildid kutsuvad möödaminajat teatrisse. Püsivad fotovitriinid on olnud ka TRA Draamateatri uste kõrval.

Eesti teatrifoto ajakirjanduses on ühekõlgne, koosnedes peamiselt stseenipildistustest, näitlejate rolli- või privaateleu portreedest (viimastega on silma paistnud Tõnu Tormis ja Valdur Vahi). Üsna haruldased on panoraamfotod, mis oleksid aga hädavajalikud lavakujundaja töö fikseerimiseks. Samuti pole näha suureformaadilisi fotosid, millega on Tallinnas vahel end reklaaminud külalisteatrid. Suureks soovunelmaks on värvifotod. Fotoreklaami tagasihoidlikkus tuleneb sellest, et teatritel endil puuduvad (pole koosseisus ette nähtud) fotograafid ning nii pole teatrispetsiaalsusega fotomehi ka kuskil välja õpetatud.

## KAVALEHED

kutsuvad teatrisse vähem kui muud reklaamivahendid, sest nad satuvad teatrikülastaja kätte alles etendusel. Kuid arvesse võttes, et pärast etendust võivad kavalehele kodus pilku heita teised perekonnaliikmed ja naabrid, tohiks needki mõjuda agiteerivalt. Sisurikkaid või nägusaid või mõlema vooresuga kavalehti on välja andnud peaaegu kõik teatrid — muidugi mitte alati, vaid sõltuvalt lavastuse tähtsusest, parajasti saada olevast paberist ja trükivõimalustest, kõige rohkem muidugi aga kirjandusala töötajate leidlikkusest ja virkusest. Ainult Tallinna vene teater pole kavalehti oluliseks pidanud ning piirdub juba mitu aastat trafaretsete, miinimuminfot andvate kavalehtedega (tegelaste ja muude asjameeste nimekirjad). Siiski, ühel korral on nemadki püüdnud tuua vaheldust kavalehtede standardilmesse: A. Liivese «Detsembriöö!» puhul tehti kavaleht värvitrükis ning koostati koguni lühike saatesõna. Kahjuks jääd siingi saamatult poolele teele: kirjutis kavalehel on üpris pealiskaudne ja infovaene, ometigi oleks Eesti NSV ajalugu vähevõitu tundvale vene publikule olnud vaja selgitada, mis siis ikkagi toimus Eestis 1924. aasta detsembri hakul. Mis aga muusse puutub, olgu see siis «Vana maja» autor Aleksei Kazantsev või «Retro» autor Aleksandr Galin — kõik nad on vaatajaga sõprust sõlmima saadetud palja nime teatamisega ja ilma vähimagi tutvustava kommentaarita.

Reklaamistend, nagu me seda Vaksali tänavas iga päev näeme.

Teised teatrid on ikka pidanud oma kohuseks tutvustada selgitava sõnaga võõrapoolseid autoreid ja eriti mitmesuguseid ajaloolisi tegelasi ja asjaolusid. Näiteks TRA Draamateater on A. Vahe-metsa «Maailmareisi» puhul kavalehel kenasti selgeks teinud, kes on Hermann Keyserling, «Kalevala» puhul anti teateid Elias Lönnrofi, «Kalevala» geneesi ja leviku, arhailiste sõnade ka külalislavastaja Paavo Liski kohta. Rohkesti teavet Soome ajaloo ja kirjanduselu kohta on pakkunud oma kavalehel ka Rakvere Teater Aleksis Kivist kõneleva kompositsiooni «Suvisteöö kevadlökete põledes» puhul. «Vanemuine» selgitab «Koduõpetaja» lavastuse saateks, kes on autor J. M. R. Lenz ning kuidas üldse on Lenzid Tartuga seotud, Pärnu teater on läti kirjaniku A. Geikinsi «Legend Kaupost» puhul vaatajatele esitanud muistsete liivi ja eesti hõimude paiknemise kaardi ning visandanud pildi XIII sajandi alguse sündmustest Läänemere idakaldal. Niisiis võib teatrireklaam sisaldada ka üldkultuurilise iseloomuga informatsiooni. «Estonia» muusikali «Kuskil Montparnasse'il» kavalehelt loeme eesti kunstirahva elust Pariisis, «Casanova» kavaleht oma andmetega nimitegelasest suudab koguni mõnevõrra korvata seda, mida lavastus sellest maailma-kuulsast tegelasest puudu jätab . . . Mõned kavalehed näevad välja lausa luksuslikena (näiteks Mari-Liis Küla kujundatud «Inimese elu» TRA Draamateatris ja «Eesti ballaadid» «Estonias»). Kuid selliseid kavalehti ei saa praegu seada eeskujuks ning lähemas tulevikus neid vaevalt võib lisanduda. Kultuuriministeeriumist saadud andmeil tuleb teatritel käesoleval aastal paberiga eriti kokkuhoidlikult ümber käia,



K. Suure fotod

sest neile eraldatud fond on paraku tagasihoidlik.

Ka kavalehtede trükkimisvõimaluste piiratus ja sellest johtuv trükitehniline väljanägemine pole kiita. Eriti hädas näib millegipärast olevat Rakvere Teater, kelle «Sõgedate» ulatusliku tekstiga kavalehte on osutunud võimalikuks paljundada ainult rotaprintidil!

## PILETITE LEVITAMINE

toimub lõviosas teatrite kassade kaudu. Äärmiselt oluline on ka ühiskondlike piletiliikide tegevus asutustes ja ettevõtetes. Kuna piletiliikijad ühtlasi ka reklaamivad teatrietendusi, muutub tähtsaks, kuidas omakorda volinikke instrueeritakse, innustatakse ja kasvatatakse. Ilmselt maksaks neid senisest tähelepanelikumalt kutsuda lavastuste peaproovidele ja kunstinõukogu etendustele; nii kiireneb uute teatrietoste suusõnaline infolevik.

Osa pileteid müüakse ka Tallinna teatrite keskkassa kaudu, ainult ENSV Riiklik Vene Draamateater pole käesoleval aastal pileteid siia müügile saatnud, kuigi neid siit küsitakse ja teatril on saalis tihti tühje kohti.

Kullassepa tänavas asuv keskkassa paikneb küll käidavas kohas, kuid välisreklaam on nii tagasihoidlik, et põline tallinlanegi võib kassat märkamata mööda astuda. Müügiruum on imepisike ega suuda vastu võtta ei teatrireklaami, ei piletitahtajaid, keda üle kolme korraga ruumi ei mahugi!

*Inimene ruttab mööda! Tegelikult ongi teatrite koondkassa Kullassepa tänavas tagasihoidlikult märgistatud.*



**«... Kullassepa tänavas keskkassa / ... / on ise samuti täiesti reklaamita ja pilkupüüdiva kujundusega vaikolekus, peidetum ja armetum igast töökojast või pudupoest.»**

Eeltoodut arvestades ei tundu küll luksusena, kui kusagile «magamislinna» — Mustamäele või Lasnamäele — asutatakse veel teine Tallinna teatrite keskkassa, et sealsetki potentsiaalset publikut telerite eest teatrisse tuua.

Teatrihuvilistel ei näi kõigil olevat küllaldast teavet selle kohta, kus ja kudas saab osta Noorsooteatri pileteid (umbropsi kaugele Salme tänavale pole kuigi meelitatv kõndida!).

«Vanemuine» on oma mängukava kuulutustes «Edasis» pikemat aega lisateavet andnud tärnikestega selle kohta, kas pileteid on müügil piisavalt, vähe või üldse mitte. See eksperiment vajaks järeleproovimist mujalgi. TRA Draamateater ja Noorsooteater on küll arvanud, et neile ei sobi see süsteem väikesaalide tõttu, kust tuleb müügile nagunii vähe pileteid. Kuid igatahes osa passiivsemat publikut satubki etendusele harva just seetõttu, et nad ei tea, kas pileteid on saadaval. On ju äärmiselt ebameeldiv teatri esikust tagasi pöörduda põhjusel, et ei õnnestunud piletit saada. Teatrisõber tuleb teatrisse ka vähesel reklaami või selle puudumise aegugi. Eks reklaam peaks pöörduma rohkem potentsiaalse publiku poole, kes võiks ka teatrisse tulla, kui teda sinna lahkesti kutsutakse ning piletitega varustatakse.

Nagu eelnevast näha, esineb meie teatrireklaamis kordaminekute kõrval rohkesti lünki, puudujaäke, kasutamata võimalusi. Leidub objektiivseid põhjusi (paberinappus, kehvapoolsed ja aeglased trükkivõimalused jm.), kuid mõnedki ilminguid on tekkinud ka sellekohaste inimeste ükskõiksuse, entusiasmi puudumise, isegi laiskuse tõttu. Ka ametkondlike vaheseinu ei tahaks ülesaamatuks raskuseks lugeda.

Reklaami teevad teatris mitmed inimesed ja instantsid (kirjandusala töötajad, administraatorid, peanäitejuhid jt.), mõnikord pole ülesanded täpselt jaotatud või kooskõlastatud. Ilmselt peaks teatridirektor olema see ametimees, kes reklaamitööd koordineerib ja kontrollib.

Arvan, et kokkuvõtva loosungiks võiks olla: mitte inimene ei pea taga ajama teatriteavet, vaid teatrireklaam nii teatrihuvilist kui ka potentsiaalset publikut!

Üksikmuljed omandavad tähenduse enamasti alles mingis laiemas kontekstis. Millistesse raamidesse paigutada mõõdund aast novembris Jerevanis peetud üleliidulise Shakespeare'i-festivali muljed? Kümmeonnast festivalil veedetud päevast hoolimata tunduvad nad hajusate kildudena. *A priori* pakuvad end kolm küsimust: mida ütleb nähtu peamiste esinejate, armeenlaste endi teatri kohta? mida praeguste nõukogude Shakespeare'i-lavastuste kohta üldse? mida meie oma eesti teatri momendiseisust ja -tasemest? Enam-vähem kindlat julgeks vastata vist ainult viimasele; teistele vastamiseks on taustad liiga ähmased. Ent ilmselt ei saa ühtki kolmest küsimusest lausa eirata, vaid peab riskima võimalike väärdistustega. Esmalt aga veidi faktilisi andmeid.

Festival kestis kolm nädalat. Selle vältel näidati 16 lavastust, neist 7 külalistelt, ülejäänud võorustajatelt. Külalislavastustega olid esindatud mõlemad Kaukaasia naabervabariigid, kõik kolm Balti vabariiki, Moskva ja Leningrad. Festivali korraldajateks olid Armeenia kultuuriministeerium ja teatriühing, kes tasusid esinejate söidu- ja hotellikulud. Eestit esindanud Pärnu teater oli oma umbes 40-liikmelise trupiga külaliste hulgas muide väiksemaid; enamasti tuldi ikka sajakonna hingega. Kui juurde arvata ka teatriteadlased ja kriitikud (paralleelsest festivaliga toimus Shakespeare'i-alane konverents), kogunes üle 700 külalise. Kuulu järgi olevat festivali korraldamine armeenlastele üldse maksma läinud üle 100 000 rubla. Mingit paremusjärjestust ega premeerimist ei tehtud; iga teater sai lihtsalt festivalist osavõtu diplomi ja mälestuseseme. Parimaks mälestuseks on kahtlemata festivali enda muljed.

Sellist üritust ei võeta muidugi ette niisama heast peast. Ta peab toetuma kindlale alusele. Küsimus ei ole niivõrd 1944. aastal Jerevanis juba korra toimunud üleliidulise Shakespeare'i-festivali pretseedendis, sest sel ligi nelja aastakümne taha jäänud sündmusel (mis pealegi leidis aset sõjaaja kitsastes oludes) saab praegu enam vaevalt olla tugevat järelmõju. Kaugelt tähtsam on kindlasti too eriline koht, mis Shakespeare'il mitmete allikate üksmeelsel kinnitusel armeenia uusaegses teatris olevat. Armeenlaste Shakespeare'i-harrastuse algus ulatub küll kõigest veidi üle saja aasta tagasi; pealegi oli selleks Veneetsias asuva armeenia kirikukooli kasvandike lavastatud «Macbeth» (1864). Meie endi esmalavastused «Venedigi linna kaupmees» (1888) ja «Kangekaelse taltsutamine» (1889) veel asjaarmastajalikus «Vanemuises» ei jää ajaliselt palju maha. Aga nähtavasti kulges areng armeenia teatris märksa hoogsamalt, sest juba 1880. aastatel hiilgas väljapaistev traagik Petros Adamjan Hamletina, Othellona, Learina niihästi kodulavadel kui ka Peterburi, Moskva ja Odessa teatrites. Ja see polnud üksiku tähe sära, vaid tema kõrvale ja järele kerkisid kähku teised (Siranuš, Hovh. Abeljan, Hovh. Zaraphjan), kelle tööd jätkasid juba nõukogude perioodi suurmeistrid V. Papisjan, V. Vagaršan, G. Nersejan jt. Heal järjel pidi olema ka tõlkekultuur, sest Hovh. Masejani saajandi algul tehtud tõlgete mõju võrdlevad armeenlased Schlegeli-Tiecki väljaande tähendusega saksa teatritele ning kasutavad Masejani vahendusi tänapäevani. Ainsana liiduvabariikidest töötab Armeenia NSV Teaduste Akadeemia juures spetsiaalne Shakespeare'i uurimise keskus, mida juhib nimekas teadlane prof. Ruben Sarjan. Keskusel on suurepärase erialaraamatukogu, ilmuvad aastaraamatud, monograafiad. Aga et Shakespeare'i kangelased on saanud omaseks ka kõige laiemates kihtides, näitab nende nimede sage esinemine armeenlaste hulgas.

Midagi ütleb sealse Shakespeare'i-huvi elavuse kohta juba festivaliks väljatoodud ja väljatoomisel olevate lavastuste arv. Meie ei ilmutaks praegu vist parimalgi tahtmisel korraga kümnet stratfordlase näidendit. Veel hinnatavam on aga, et ükski neljast armeenia lavastusest, mida allakirjutanu nägi, polnud alamõõduliste killast. Armeeniassa sõites oli mul mingipärast eelarvamus, et sealne teater toetub vist eeskätt tugevale näitlejatemperamentile. Temperamentset mängu ja tugevaid näitlejaisiksusi nägi tõepoolest, veel rohkem imponeeris aga üldine lavastuskultuur. See avaldus etenduste stiililises väljapeetuses, visuaalses ja muusikalises kujunduses, tempode täpsuses ja mängu intensiivsuses. Sellist loidust, läbitõtluse eba-



ühtlust ja rütmilisi «auke», nagu meil näeb alailma, peaaegu ei märganud. Ja vaatamata tuntavale rahvuslikule omapärale järgis režissöörimõtte kontseptsioonides ja väljendusvahendites selgesti praegusaja Shakespeare'i-lavastuste üldhoovust kogu maailmas.

Eelöeldud kiidusõnad ei tähenda, et nähtu äratas igas suhtes jäägitut vaimust. Asja NSV Liidu riikliku preemiaga kroonitud «Coriolanus» (lavastaja Ratšija Kaplanjan) Sundukjani-nimelise teatri uhiuue hoone suurel laval (kus toimusid ka festivali külalisetendused) rabas näiteks eeskätt vaatamängulise küljega, massistseenide «ooperliku» võimsusega. Mõjuv oli omaette võetuna ka peosalise Horen Abramjani mäng. Mõtteliselt veenas lavastus vähem. «Coriolanust» on nimetatud Shakespeare'i kõige poliitilisemaks tragöödiaks, ning kuigi autori seisukoht sealses konfliktis jääb nagu tavaliselt varjatuks ja vaieldavaks, kipuvad Coriolanuse põõblivastased tiradid vägisi domineerima ning on tänapäeva demokraatliku hoiakuga teatril mõruks pähkliks. Me teame, et Brechti katse muuta «Coriolanus» oluliste kärbeta ja lisandustega ühemõtteliselt rahvameelseks ei õnnestunud täiesti: näidendi struktuur hakkas voolujoonestamisele vastu. Oigus näib olevat nimekal ameerika teatrikriitikul Eric Bentleyl, kui ta jõuab «Coriolanuse» suhtelise ebapopulaarsuse põhjusi otsides järeldusele, et kumbki konflikti osapooltest pole sümpaatne. Nii või teisiti ei tundu näidendi poliitilise probleemistiku silumine aus. Sundukjani-teatri lavastus oli kasu-

tanud ebamugava dilemma vältimiseks tavalist pääseteed, pakkudes «Coriolanust» eeskätt kangelase uhkuse tragöödiana. Nii oli konflikt muutunud abstraktsest «üld-inimlikumaks», aga kaotanud palju oma konkreetsest teravusest.

Ilmselt surub suur, tehniliselt täiuslik lava vaatamängulisust ise peale, liiti kui Shakespeare seda kergesti võimaldab. Leninakani teater meenutas nii välisilmelt kui sisemuselt väga Jerevani Sundukjani-teatrit: üle tuhande vaataja mahutav saal ja tohuu lava. Siin nähtud «Titus Andronicus» (lavastaja G. Mkrtšjan) võis taas nautida ilmekaid massitseene ja peaosalise (V. Hakobjan) mängu. Sisult kerkis aga jälle probleeme. «Titus Andronicus» on Shakespeare'i varane kätemaksubragöödia, mis paistab silma nii veretööde kui retoorika mõõduku kuhjamisega. Kuigi autori eluajal menukas, oli tükk hiljem pikka aega varjusurmas, kuni Peter Brook selle 1950. aastate keskel just julmuse rõhutades lavale tõi — ilmselt selle mõttega, et kaasaja jõledused on näidendile järele jõudnud. Leninakani lavastuses valitses seevastu pigem lüüriline alatoon, vägivald oli võimalikult mahendatud. Nii tagati maitsekas etendus, mis nähtavasti kedagi ei šokeerinud, jäi aga küsimus, miks teater ei valinud oma (tava)humanistliku kreedo kuulutamiseks mõnd teist Shakespeare'i näidendit, mille materjalil olnuks seda tänuikum teha. Sest «Titus Andronicuse» veretööd võivad küll ärritada, aga seda julmusega lavastada näib ka veidi mõttetu.

Jerevani Draamateatri tagasihoidlikumal ja intiimsemal laval vaatamängulisuse kiusatust polnud, ja nii võidi paremini süveneda sisulistesse probleemidesse. Siin nähtud mõlemad etendused jätsid tugeva mulje, aga kuna puudus translatsioon, on see ikkagi poolik ega luba detailsemaid hinnanguid. Igatahes oli Shakespeare'i esikteos «Henry VI» (peamiselt triloogia teine ja kolmas osa) oskuslikult tihendatud normaalse pikkusega etenduseks «Punase ja valge roosi sõda» (lavastaja jälle R. Kaplanjan). Välja olid jäetud kõrvalliinid, keskendutud üksnes Lancasteride ja Yorkide võimuvõitlusele. Muide hajutas see lavastus allkirjutanu eelarvamuse, et liiga ajastutäpsed ja luksuslikud (umbes 40 000 rubla maksma läinud) kostüümid muudavad Shakespeare'i paratamatult antikvaarseks või halvas mõttes ooperlikuks: näitlejate ilmekas, stambivaba, psühholoogiliselt veenev mäng vältis selle ohu. Peale kostüümide oli muu kujundus äärmiselt lihtne: algul täiesti tühi lava, mida järk-järgult hakkasid täitma võitluses langenud ülikute ristid. Kui «Henry VI» tekst oli mälus ammu tuhmunud, nii et kohati oli tegemist sündmustikust arusaamisega, siis «Hamleti» puhul seda ohtu küll polnud, aga siin oli noor lavastaja Armen Handikjan (eelmise lavastuse Henry VI) teksti mitmeti ümber paigutanud ja mängis sageli konkreetsetel sõnadel ja lausetel, mida ei õnnestunud alati ära mõistatada. Lavastus oli rõhutatult ekspressiivses laadis, Hamlet (V. Msrjan) äge, sageli kurigi, õukonnaintriigidele aktiivselt vastu töötav, rohkem küll emotsionaalne kui mediteeriv inimitüüp. Nii kerkis näidendis esiplaanile jälle võimuvõitlus ja Hamleti vastasmängijana Claudius (R. Kotandžjan), kes vanglikult suletud karbikujulises ruumis toimuvat ise või oma nukkide abil pidevalt jälgis.

Peale Shakespeare'i-lavastuste õnnestus näha ainult kaht etendust: armeenia kirjandusklassiku Hovh. Thumanjani värvikat muinasjutt-näidendit «Võitmatu kukeke» nukuteatris (mis kuulub ühte kompleksi Jerevani tuntud Lastekunsti Muuseumiga) ja praegusautori Pertš Zeituntsjani «Jumalate kutset» Jerevani Draamateatris. Viimase aineks olid sündmused I sajandil e.m.a. — Armeenia kuninga Tigran Suure poliitilised kõhklused, mis päädisid otsuses jätta roomlastele välja andmata oma lang, maapaos viibiv Pontose kuningas Mithridates, ehkki keeldumise tagajärjel võis aimata laastavat sõda. Armeenia kannatusrohke ajaloo foonil kõlas lavalt jutlustatav moraalne maksimalism tavalisest veenvamalt. Aga võib-olla muutuvad nii kauge mineviku vintsutused paratamatult abstraktseteks. Kas teinuks autor analoogilise valiku sama kergesti 1915. aasta rahvusliku tragöödi taustal, kui türklased hävitasid üle miljoni armeenlase? Muus osas kinnitas näidend taas allkirjutanu arvamust, et too ajaloolise draama tüüp, mille eeskujud tuleb otsida Shakespeare'i lavalistest kroonikatest, on oma võimalused praeguseks ammendanud. Ei õnnestunud seda elustada õigupoolest juba romantikutel, Victor Hugo kaasa arvatud, ja veel vähem lootust on tänapäeval. Ikka toob see kaasa kirjanduslikult stambistunud «üleüldiste suurte tunnete» vohamise, mistõttu hoopis eri paigust pärinevad näendid, nõnda toosama «Jumalate kutse» ja Pärnu teatris hiljaaegu mängitud

lätlase Arijs Geikinsi «Kaupo», on kuidagi väga sarnased. XX sajandi enda ajaloolise draama tüübid, näiteks Brechti sellesuunalised katsetused, võivad ju olla Shakespeare'i laadiga võrreldes tunduvalt ahtamad ja sageli skemaatilised, on aga vähemalt välja kasvanud praegusest vaimsest pinnasest ja kõigi oma puudustega ikkagi elavad. «Jumalate kutse» kohta veel nii palju, et selle vooruseks pidi olema ilmekas poeetiline keel. Aga üldiselt ei olevat seda laadi näidend armeenia praegusdraamale iseloomulik.

Mis puutub festivali külalisetendustesse, siis naelaks kujunes kahtlemata Tbilisi Rusthaveli-teatri rahvusvahelise tunnustuse võitnud «Richard III» (lavastaja Robert Sturua, nimiroolis Rhamaz Tšikhvadze). Kuivõrd sellest lavastusest on «Sirbis ja Vasaras» juba pikemalt juttu olnud, piirdun kinnitusega, et ta väärub osaks saanud kiitust. Vastupidise mulje jättis aserbaidžaanlaste Azizbekovi-nimelise teatri «Macbeth» (lavastaja Marahim Farzalibekov). Võib-olla on põhjuseks islami alade nõrgem teatritraditsioon, igatahes meenutas lavastus, eriti peaosaliste mäng, pigem mõnd kinodes tavalist idamaist melodraamat ja vahele lükitud «moodsad võtted» mõjusid lihtsalt võõrkehana. Olejäänud kaks nähtud etendust esindasid Shakespeare'i komöödiadialoomingut. Lensoveti-nimelise teatri «Törksa taltsutus» (lavastaja Igor Vladimirov) mängis sellistel tuntud nippidel nagu renessansiolustikku toodud anakronistlikud priimused ja pardlid ning sündmusi kommenteerivad tänapäevased *song'id*. Sisult on komöödia iganenud moraal (see, mis pidanuks tegelikult saama probleemiks) jäänud aga peaaegu puutumata: laval rüuskas vanaviisi piitsa plaksutav ja mehe koduvõimu jutlustav Petruccio (D. Barkov), just nagu poleks möödalanud sajandid perekonnasuhetes midagi muutnudki. Ei päästnud lavastuse mõttevaesust ka sarmikas Alissa Freindliih, keda publik vaatama trügis. Soodsam mulje — kuivõrd etendus oli vähem pretensioonikas — jäi Klaipeda teatri «Kahest veroonlastest» (lavastaja Povilas Gaidis). Siin leidis palju keni väikesi vaimukusi ja nakatas trupi nooruslik hoog: osatäitjad olid Klaipeda konservatooriumi teatriklassi äsjased lõpetanud.

Vaevalt saab nähtud etenduste põhjal teha mingeid kaugeleulatuvaid järeldusi Shakespeare'i praegusest seisust nõukogude laval tervikuna. Ei tea ju, millisel määral esindasid seekordsed külalised üldisi suundumusi. Kui Kaukaasia naabervabariikide ning Moskva ja Leningradi esinduste festivalil oli enam-vähem kohustuslik, siis Baltikumil trio kasuks võis töötada lihtsalt arvamuse, nagu oleksime juba geograafilise asendi tõttu Lääne klassikaga usalduslikumas vahekorras. Mida võiks pakkuda vene, ukraina, valgevene ja Kesk-Aasia teatriavarused, on vist mis tahes kokkulekku korraldajatel raske otsustada. Võib-olla selgub see ajapikku, kui Jerevani Shakespeare'i-etenduste festivali saab tõesti püsivaks, iga kolme aasta tagant korduvaks ürituseks, nagu korraldajad plaanitsevad. Tahaks loota.

Mida siis öeldagi lõpuks meist endist? Kui arvestada, et peale Pärnu ja Klaipeda teatri olid teised külalised kõik akadeemilised metropoliteatrid, siis ei läinud pärnulastel halvasti, vähemalt temperamentse ja nõudliku publiku reageeringuga mõttes. Külalised Balti vahariikidest avasid festivali. Esimesena tulle läinud Riia Uptisti-teatri kuuldavasti igavalt ja staatiliselt «Julius Caesarilt» oli publik vaheajal massiliselt lahkunud. Pärnu etendustelt lahkus normaalne hulk, paarkümmend inimest. Ei saadud küll ka selliseid ovatsioone nagu järgmisena esinenud Klaipeda teater, aga leedulaste noore trupi tühidust vähimatki eitamata peab mõnma, et «Mõõt mõõdu vastu» on märksa raskem näidend kui «Kaks veroonlast» ja selles ei saa mängida ainult välisele särale. Nii võiks nagu kergendatult hinge tõmmata. Aga natukenegi laiemalt vaadates ning armeenlaste arvuka ja tugeva festivaliesindusega võrreldes sisendab klassika olukord eesti laval praegu musti muremõtteid. Siin, nagu paljus muus, tuleb korrata seda, mida Karin Kask festivalimuljeid sõeludes «Sirbis ja Vasaras» (25. det. 1981) on juba öelnud.

Pärnu teatris oli «Mõõt mõõdu vastu» 30-aastase Shakespeare'i-pausi katkestajaks: praktiliselt kogu trupp proovis stratfordlase kallal esimest korda jõudu. Ja need kolmkümmend aastat ühtivadki murrangujoonega kogu meie teatripildis. Statistika näitab, et arvuliselt langes Shakespeare'i lavastamise kõrgaeg aastatele 1923—49. Kogu selle perioodi vältel oli ainult üks kaheaastane tühik (1933—34, majanduskriisi aeg) ja kolm aastat pausi (1925, 1941, 1944; neist kahel viimasel rullus rinne üle Eesti); see-eest olid mitme Shakespeare'i-lavastusega aastad üsna tavalised, tol ajavahemikul kokku 38 lavastust. Küllap paistaksid paljud



neist, eriti perioodi algusosast, praegu mõnevõrra diletantlikud, aga oli ka eitamatuid võite ja pidev areng. Siis aga järgnes äkiline arvuline langus: viiekümnendatel aastatel ainult neli lavastust, kuuekümnendatel — tänu klassiku ümmargusele juubelile — seitse ja seitsmekümnendatel taas ainult neli. Isegi kui praeguse ettevalmistuste hoolikus korvab mõneti arvulise kahanemise, on näitlejakogemuse elav traditsioon katkenud ja iga lavastuse puhul tuleb alustada jälle nullpunktist. Pärnu «Moot...» välja arvatud, pole väljaspool Tallinna asuvad teatrid Shakespeare'i pärast 1964. aasta juubeldamist üldse lavastanud; Noorsooteatris oli viimaseks «Romeo ja Julia» (1969) ja Draamateatriski nendime kümneaastasi vahesid («Antonius ja Kleopatra», 1955, «Troilus ja Cressida», 1966, «Richard III», 1975, seejärel õnneks juba väiksema vahega «Hamlet»). Lõpuks eeldab kvaliteet mingit kvantiteedimiinimumi.

Vahel võib kuulda väiteid, et viga on peamiselt tõlgetes. Aga kuigi praeguse Shakespeare'i koguväljaande tekstid vajavad enamasti lava jaoks mõnesugust töötlemist, on nad igatahes paremad kui need, mida eesti teatrid eelneva buumi ajal kasutasid. Sest isegi Ants Orase küpse perioodi vahendused kolmekümnendate aastate teisest poolest on kummaliselt ebaühtlased: meisterlikud lõigud kõrvuti häiriva kunstlikkusega. Teiselt poolt pole A. Sanga tõlked, mida kõik kiidavad, upitanud Molière'i teatrites uutele kõrgustele. Varjusurmas on ka Schiller, kelle teostest leidub samuti häid või vähemalt talutavaid tõlkeid. Oleme võõrdunud tollest vähesestki, mis meil vanemast klassikast varem käibel oli. Rääkimata hoopiski sellest, et meie teatripildist (ja suuresti ka lugemislaualt) puuduvad antiikdraama, hispaania «kuldse ajastu» teater, Shakespeare'i inglise kaasaegsed, suured prantsuse traagikud, romantikute lavalooming — lünkade nimestikku võiks pikalt jätkata, hõlmata ka Ida teatrid. Meil praegu aktiivselt mängitav klassika haarab üksnes Euroopa teatri ajaloo viimase hiilgeperioodi, mis algas umbes saja aasta eest Ibseni «Noraga» ja ulatub praegust miinimumdistanssi arvestades ligikaudu Teise maailmasõja künniseni. See tähendab, realistlikku ja naturalistlikku tüüpi draamat ning järgnenud sümbolistlike ja ekspressionistlike otsinguid. Kaugemale minevikku meie vaateveer peaaegu ei ulatu. Hästi näitas seda kas või hiljutine klassikafestival. Esiteks olid seal ühte patta pandud eesti ja muu klassika, sest midu poleks igal teatril olnudki festivaliväärilist lavastust. Ja tollest poolteise aasta jooksul teatrite repertuaaris olnud «muust klassikast» kuulusid (instseneeringuid ja luulekavu arvestamata) ainult kaks näidendit varasemasse perioodi ning sedagi tinglikult võttes, sest Lenzi «Koduõpetajat» mängiti Brechti töötluses ja Büchneri «Woyzeck» esindab kirjutamisajale vaatamata hoopis hilisemat draamatüüpi.

Paistab, et võõrandumine vanemast klassikast iseloomustab praegu suurt osa nõukogude teatreist, kus näiteks Shakespeare'i lavastamise kõrgaeg langes vist ka kolmekümnendatesse aastatesse. Nii oleksid põhjused siis laiemad ja üldisemad. Võib-olla on armeenlased oma aktiivse Shakespeare'i-huviga õnnelikuks erandiks. Tagasisivaates näib teatud rolli etendanud viiekümnendate aastate teritatud huvi eeskätt kaasaegse draama vastu, mis avaldus eesti lavadelgi. Tookordne psühholoogiline vajadus on vähemalt akuutsel kujul ammugi tühjaks laetud, aga tema tagajärjed lohisevad inertsisit meiega kaasa. Tundub omajagu imelikki, et murrang uue metafoorsema lavastuslaadi poole, mis eesti teatris toimus kümme aastat tagasi, ei pööranud otsijate pilku Shakespeare'ile ja üldse vanemale, tinglikumale teatrile, vaid tõi hoopis kaasa uue isenliku klassika laine, kusjuures neid draaamsust mängiti nüüd autorite üksikasjalikke remarkes eirates ja naturalistlikku illusoorisust lõhkudes. Võib-olla oli teatud perioodil tõesti huvitav töötada aktiivset vastupanu osutava materjaliga, aga seegi etapp peaks olema läbitud. Igatahes on ammu aeg asuda korrigeerima meie repertuaari ühekülgisust. Lõpuks pakub draamakirjanduse tuhandeid aastaid hõlmav varamu midagi igale teatrile: küll raskemat, küll kergemat. Küll kurba, küll lõbusat. Ja kui süveneda neisse sajandeist läbiproovitud tekstidesse, selgub sageli, et nad ütlevad meie praeguste probleemide kohta rohkem kui mõni pealispindne kaasajanäidend. Provintslus, nagu T. S. Eliot on kuskil ütelnud, ei ole üksnes ruumiline, vaid ka ajaline. Ära lõigatuna möödunud aegade pärandist satume kõige nõmedama provintsluse ohtu, kus me ei suuda enam eristada tähtsat ja tühist, püsivat ja üürikest.

Ja elustava impulsi andmiseks oleks väga tervitatav, kui saaksime kodulavadelgi näha mõnd armeenlaste paremat Shakespeare'i-lavastust või Rusthaveli-teatri «Richard III-t».

# Eesti NSV Teatriühingu aastapremiad

## GEORG OTSA NIMELINE PREEMIA

1977 — Teo Maiste  
1978 — jäeti välja andmata  
1979 — Meta Kodanipork  
— Anu Kaal  
1980 — Urve Tauts  
1981 — Ivo Kuusk  
1982 — jäeti välja andmata

## ANTS LAUTERI NIMELINE PREEMIA

Noorele lavastajale:  
1977 — Jaan Tooming  
1978 — Kaarin Raid  
1979 — Ingo Normet  
1980 — Merle Karusoo  
1981 — jäeti välja andmata

Noorele näitlejale:  
1977 — Kersti Kreismann  
1978 — Juhan Viiding  
1979 — jäeti välja andmata  
1980 — Martin Veinmann  
1981 — Urmas Kibuspuu

## LAVASTAJAD

Kolmekordsed laureaadid:  
Jaan Tooming — «Kauka Jumal» (1977), «Tõde ja õigus» (1978), «Kihnu Jõnn» (1980);  
Merle Karusoo — «Cinzano» (1978), «Makarenko koloonia» (1979), «Olen 13-aastane» (1980).

Kahেকordsed laureaadid:  
Ago-Endrik Kerge — «Sevilla habemeajaja», «Bastien ja Bastienne», «Teatridirektor», «Pisuhänd» (1981);  
Kalju Komissarov — «Peaproov» (1977), «Prokurör», «Kajakas» (1978);  
Mikk Mikiver — «Tagasivide», «Hamlet» (1978); «Tuulte pööris» (1979);  
Mai Murdmaa — «Anselmi lugu» (1978), «Eesti ballaadid» (1980);  
Ingo Normet — «Dr. Stockmann» (1978), «Draakon» (1981);

Raivo Trass — «Vanad ja noored» (1978), «Taavet Soovere elu» (1981)

Laureaadid:  
Kaarel Ird — «Naistelaulud» (1977);  
Arne Mikk — «Katerina Izmailova» (1977);  
Kaarin Raid — «Pühast pühast» (1977).  
Eripremia:  
Kaarel Ird — töö eest algupärandiga («Ma langesin esimesel sõjasuvel», 1979);  
Kalju Komissarov — parim lastelavastus («Tare-tarek», 1980);  
Priit Pedajas — parim lastelavastus («Iiri muinasjutud», 1979);  
Viljo Saldre — parim lastelavastus («Kass, kes kõnnib omapead», 1981).

## KÖLALISLAVASTAJAD

Kahেকordne laureaat:  
Adolf Šapiro — «Kes kardab Virginia Woolfi?» (1977), «Elav laip» (1980).

Laureaadid:  
Georgi Ansimov — «Kaks kevadpäeva» (1978);  
Natalja Petrova — «Onu Vanja» (1979);  
František Preisler — «Jenufa» (1979);  
Iskander Rõskulov — «Kirju koer, kes jookseb mere kaldal» (1981).

## DIRIGENDID

Kahেকordsed laureaadid:  
Eri Klas — RAT «Estonia» teatri sümfonia- ja kammerorkestri kontserdid (1978), «Ohveri», «Luisa Miller» (1981);  
Peeter Lilje — «Elupõletaja tähelend», «Lucia di Lammermoor» (1979), «Nõidküt» (1980).

Laureaat:  
Endel Nõgene — «Jenufa» (1979).

## KUNSTNIKUD

Kolmekordne laureaat:  
Riina Babiševa — «Vanad ja noored», «Mäng» (1978), «Neli aastaega» (1980), «Püha Antõniuse imetegu», «Elektra saatus on lein», «Bastien ja Bastienne», «Teatridirektor» (1981).

Kahেকordsed laureaadid:  
Ingrid Agur — «Woyzeck», «Kihnu Jõnn», «Kohtunik Di» (1980), «Rahva sõda» (1981);  
Eldor Renter — «Tuhkatriinu», «Rügemendi tütar» (1979), «Luikede järv», «Luisa Miller» (1981).  
Aime Unt — «Kes kardab Virginia Woolfi», «Ljubov Jarovaja» (1977), «Jaanuar», «Anselmi lugu» (1978);  
Jaak Vaus — «Gulliver ja gulliver», «Roheliste sõrmedega poiss», «Lumivalgeke ja seitse põialpoissi» (1979), «Kameeliadaamid», «Pandimaja» (1981).

Laureaadid:  
Mari-Liis Küla — «Eesti ballaadid», «Virumaa leib» (1980);  
Georg Sander — «Tõde ja õigus», «Albert Herring» (1978);  
Uno Uibo — «Puutuid» (1977);  
Tõnu Virve — «Kollontai», «Suurepärane sarvekandja» (1977).

## KÖLALISKUNSTNIKUD

Mart Kitajev — «Elav laip» (1980);  
Jiri Prochazka — «Jenufa» (1979).

## MUUSIKALINE KUJUNDUS

Viive Ernesaks — «Noore daami külaskäik», «Ljubov 40

Jarovaja», «Pühamast püham» (1977);

Väino Laes — «Taavet Soovere elu» (1981).

## KONTSERTMEISTRID

**Kahekordsed laureaadid:**

Reet Laul (1978, 1981);

Helju Taik (1978, 1981).

**Laureaadid:**

Jaanus Juul (1978);

Mati Uffert (1978).

**DRAAMANÄITLEJAD** (rollide eest teatris, telelavastustes ja kuuldemängudes)

**Kolmekordsed laureaadid:**

Rudolf Allabert — «Peaproov» (1977), «Prokurör» (1978), «Pandimaja» (1981);

Eino Baskin — «Tagasiside» (1978), «Meelejahutaja» (1978), «Topeltkokteil» (1981);

Evald Hermaküla — «Kremlis kella», «Pühamast püham» (1977), «Tõde ja õigus» (1978), «Metsise pesa» (1980);

Jüri Järvet — «Ljubov Jarovaja» (1977), «Hamlet», «Tagasiside» (1978), «Päikesepoisid» (1981);

Mikk Mikiver — «Pardijaht» (1977), «Hamlet» (1978), «Elav laip» (1980);

**Ago Saller** — «Neljakuningapäev» (1977), «Tagasiside» (1978), rollid kuuldemängudes (1980);

Velda Otsus — «Kõrboja peremees», «Edith Piaf» (1977), «Harold ja Maude» (1978), rollid kuuldemängudes (1980);

Aarne Oksküla — «Kes kardab Virginia Woolfi?» (1977), «Makarenko koloonia» (1979), «Neli aastaega», «Elav laip», «Olevused» (1980).

**Laureaadid:**

Evald Avik — «Kremlis kella» (1977);

Ants Ander — «Tõde ja õigus» (1978);

Helgi Annast — «Onu Vanja» (1979);

Rein Aren — «Bingo» (1979);

mal» (1977), «Tõde ja õigus» (1978);

Lembit Eelmäe — «Kauka jumal» (1977), «Tõde ja õigus» (1978);

Ants Eskola — «Õisel merel» (1978), «Elav laip» (1980);

Ago-Endrik Kerge — «Poliitilised kired», «Pärast viimast ööd» (1979), «Kalevala» (1980);

Kalju Komissarov — «Prokurör» (1978), «Sinised hobused punasel luhal» (1980);

Maria Klenskaja — «Ljubov Jarovaja», «Allegro Moderato», «Ära ole pärdik» (1977), rollid kuuldemängudes (1979);

Kersti Kreisman — «Kõrboja peremees» (1977), «Hamlet» (1978);

Tii Kriisa — «Kes kardab Virginia Woolfi?» (1977), «Tuhkatriinumäng» (1979);

Lisl Lindau — «Non-stop» (1977), «Ramilda-Rimalda» (1979);

Heino Mandri — «Pöördtoolitund», «Tuulte pöörises» (1979), osa kuuldemängus (1981);

Salme Reek — «Noore daami külaskäik» (1977), «Peer Gynt» (1978);

Linda Rummo — «Kes kardab Virginia Woolfi?» (1977), «Vassa Zeleznova» (1980);

Heino Seljamaa — «Roheliste sõrmedega pois» (1978), «Kadunud aabitsa saladus» (1980);

Tamara Solodnikova — «Armas luiskaja» (1981), «Püha Susanna» (1981);

Jaani Tooming — «Pühamast püham» (1977), «Musta mandri kasupoeg» (1981);

Raivo Trass — «Onu Vanja» (1979), «40 küünalt» (1981);

Hilja Varem — «Kollontai» (1977), «Kajakas» (1978);

Juhan Viiding — «Hamlet» (1978), «Elav laip» (1980).

Roman Baskin — «Kes aevastas» (1981);

Anastassia Bedredinova — «Puud surevad seistes», «Ma muutun suvel ja talvel» (1980);

Aleksander Eelmaa — «Suurepärase sarvekandja» (1977);

Ita Ever — «Kosmogoonia», «Kolm rubiini» (1978);

Jevgeni Gaitšuk — «Meie, allakirjutatud» (1979);

Arvi Hallik — «Dr. Stockmann», «Säärane mulk» (1978);

Helle-Reet Helenurm — «Juudit» (kuuldemäng, 1978);

Andres Ild — «Mööd möödu vastu», «Atlandi ookean» (1979);

Vello Janson — «Kange mees» (1980);

Vladimir Jemolajev — «Vanjuni lapsed» (1981);

Ants Jõgi — «Jaanuar» (1978);

Peeter Kard — «Dr. Stockmann» (1978);

**Kaarel Karm** — «Ljubov Jarovaja» (1977);

Oiva Kaupinen — «Smaragdlinna võlur» (1980);

Mall Klaser — «Röömu tee» (1977);

**Einari Koppel** — rollid kuuldemängudes (1978);

Helle Kuningas — «Suvitajad» (1977);

Vladimir Käro — «Ciao!» (1977);

Silvia Laidla — «Non-stop», «Sonettide tõmmu daam» (1977);

Oskar Liigand — «Kukkur kahe krossiga» (1981);

Raine Loo — «Tõde ja õigus» (1978);

Ain Lutsepp — «Vedelvorst» (1981);

Toomas Lõhmuste — «Armas õpetaja» (1981);

Anne Margiste — «Polkownikule lesk» (1978);

Marje Metsur — «Kajakas» (1978);

Kaie Mihkelson — «Neli aastaega» (1980);

Arvi Mägi — «Peatage Malahhov!» (1978);

Eero Neemre — «Ufod» (1979);

Kalju Orro — «Cinzano» (1978);

Andres Ots — «Buratino», «Hamleti laulud» (1978);

Priit Pedajas — «Kihnu Jõnn» (1980);

Oskaar Liigand — «Kukkur kahe krossiga» (1981);

Raine Loo — «Tõde ja õigus» (1978);

Ain Lutsepp — «Vedelvorst» (1981);

Toomas Lõhmuste — «Armas õpetaja» (1981);

Anne Margiste — «Polkownikule lesk» (1978);

Marje Metsur — «Kajakas» (1978);

Kaie Mihkelson — «Neli aastaega» (1980);

Arvi Mägi — «Peatage Malahhov!» (1978);

Eero Neemre — «Ufod» (1979);

Kalju Orro — «Cinzano» (1978);

Andres Ots — «Buratino», «Hamleti laulud» (1978);

Priit Pedajas — «Kihnu Jõnn» (1980);

Oskaar Liigand — «Kukkur kahe krossiga» (1981);

Raine Loo — «Tõde ja õigus» (1978);

Ain Lutsepp — «Vedelvorst» (1981);

Toomas Lõhmuste — «Armas õpetaja» (1981);

Anne Margiste — «Polkownikule lesk» (1978);

Marje Metsur — «Kajakas» (1978);

Kaie Mihkelson — «Neli aastaega» (1980);

Arvi Mägi — «Peatage Malahhov!» (1978);

Eero Neemre — «Ufod» (1979);

Kalju Orro — «Cinzano» (1978);

Andres Ots — «Buratino», «Hamleti laulud» (1978);

Priit Pedajas — «Kihnu Jõnn» (1980);

**Kahekordsed laureaadid:**

41 Raivo Adlas — «Kauka ju-

# Eesti NSV Teatriühingu aastapremiad

Lembit Peterson — «Koolilõpuöö» (1978);  
Helle Pihlak — «Tuulte põõrises» (1979);  
Kaarin Raid — «Mehed ja naised» (1979);  
Ago Roo — «Suvitajad», «Rätsepad Sillamatsil» (1977);  
Mihkel Smeljanski — «Säärane mulk», «Tark neitsi» (1978);  
Kulno Süvalep — «Tõde ja õigus» (1978);  
Leonid Sevťsov — «Põgene mine», «Indrek ja Karin» (1977);  
Aleksi Zahharov — «Nesle'i torn» (1978);  
Aino Talvi — «Viimne tärmin» (1979);  
Ilmar Tammur — «Kajakas» (1978);  
Ly Tedre — «Truuduse magus koorem» (1981);  
Kristi Teemusk — «Jõgi voolab» (1980);  
Tõnu Tepandi — «Julmad mängud» (1978);  
Lembit Ulfsak — «Ljubov Jarovaja» (1977);  
Eha Undo — «Kirju koer, kes jookseb mere kaldal» (1981);  
Olli Ungvere — «Ennustus» (1979);  
Jevgeni Vlassov — «Põgene mine» (1977);  
**Katrin Välbe** — «Lehekandja nr. 17» (1980).

**Eripremia:**  
Andres Ots — lauluõhtu «Laulud sõelal» (1977);  
Priit Pedajas — lauluõhtu «Hingekell» (1978);  
Tõnu Tepandi — lauluõhtu «Mu kodu on punaste pihlade all» (1977);  
Väino Uibo — Toomas Uibo — lauluõhtu «Laulan sõbraks õõ ja päeva» (1981);  
Lavastuse «Olen 13-aastane» trupile (Andrus Vaarik, Toomas Lõhmuste, Guido Kangur, Villu Kangur, Katrin Saukas, 1980);  
Lavastuse «Läbi halli aja» trupile (Toomas Lõhmuste, Rein Oja, Arvo Kukumägi, Kalju Orro, 1981).

## OOPERI- JA OPERETISOLISTID

**Kahekordsed laurea did:**  
Anu Kaal — «Boheem» (1977),

«Rügemendi tütar» (1978);  
Hendrik Krumm — «Katerina Izmailova», «Boheem» (1977), «Luisa Miller» (1981);  
Ivo Kuusk — «Albert Herring», «Talupoja au» (1978), «Eesti ballaadid», «Nõidkütt», «Boriss Godunov» (1980);  
Teo Maiste — «Katerina Izmailova» (1977), «Boriss Godunov» (1980);  
Lehte Mark — «Albert Herring» (1978); «Jenufa» (1979);  
Leili Tammel — «Eesti ballaadid» (1980), «Ohver» (1981).

**Laurea did:**  
Marika Eensalu — «Ohver», «Sevilla habemeajaja» (1981);  
Maarja Haamer — «Luisa Miller» (1981);  
Tiina Jaaksoo — «Katerina Izmailova» (1977);  
Mare Jõgeva — «Katerina Izmailova» (1977);  
Kalju Karask — «Boheem», «Katerina Izmailova» (1977);  
Tiit Kuusik — vokaalse kõrgvormi säilitamise eest (1980);  
Arvo Laid — «Elupõletaja tähelend», «Suvitajad» (1977);  
Taisto Noor — «Sevilla habemeajaja», «Bastien ja Bastienne» (1981);  
Mati Palm — «Stepan Razini hukkamine» (1979);  
Väino Puura — «Sevilla habemeajaja», «Luisa Miller» (1981);  
Helgi Sallo — «Kaks kevadpäeva» (1978);  
Urve Tauts — «Inimhääl», «Talupoja au» (1978);  
Evi Vanamõlder — «Sevilla habemeajaja» (1981);  
Silvia Vestmann — «Luigend» (1977).

**Eripremia:**  
Koormeister Anne Dorbek ja «Estonia» koor — «Stepan Razini hukkamine» (1979);  
W. A. Mozarti ooperi «Teatridirektor» trupile (1981).

## BALLETIARTISTID

**Kahekordsed laurea did:**  
Rufina Kozlova — «Coppelia» (1978), «Pähklipureja» (1979);  
Juta Lehiste — «Anselmi lugu» (1978), «Eesti ballaadid» (1980).

**Laurea did:**  
Inge Arro — «Anselmi lugu» (1978);  
Elita Erkina — «Tiit Härmi romantiline balletiõhtu» (1981);  
Janis Garancis — «Eesti ballaadid» (1980);  
Tiit Härm — «Luikede järv», «Romeo ja Julia», «Tiit Härmi romantiline balletiõhtu» (1981);  
Saima Kranig — «Tiit Härmi romantiline balletiõhtu» (1981);  
Kaie Kõrb — «Luikede järv» (1981);  
Tatjana Laid — Anselmi lugu (1978);  
Jelena Poznjak — «Zemfira» (1981);  
Tamara Soone — «Eesti ballaadid» (1980);  
Tatjana Voronina — «Tuhkatriinu» (1979).

**Debüüdipremiad:**  
Oleg Baranov — «Luikede järv» (1981);  
Tõnu Kaljuste — «Me teeme ooperit. Väike korstnapühkija» (1977);  
Tõnu Kilgas — «Pickwickklubi», «Hunt ja seitse kitsetalu» (1978);  
Kaie Kõrb — «Tuhkatriinu» (1979);  
Hans Miilberg — «Don Giovanni» (1977);  
Tõnis Rätsep ja Juhan Viiding — «Niagaara» (1977);  
Tarmo Sild — «Cosi fan tutte» (1980);  
Silvi Vrait — «Põhjaneitsi» (1980).

## TEATRIKRIITIKUD

Jaak Allik (1977, 1978, 1979, 1980);  
Lea Tormis (1977, 1978, 1979);  
Lilian Vellerand (1977, 1978, 1981);  
Anna Ekston (1977, 1981);  
Karin Kask (1978, 1980);  
Olo Tonts (1980, 1981);  
Osvald Tooming (1977, 1981);  
Merike Vaitmaa (1979, 1981);  
Rein Heinsalu (1981);  
Helen Kalda (1977);  
Eteri Kekelidze (1979);  
Vello Lattik (1980);  
Lauri Leesi (1981);  
Peeter Liiv (1981);  
Mihkel Mutt (1978);  
Uno Naissoo (1978);  
Reet Neimar (1979);  
Mare Põldmäe (1981);  
Jaak Rähesoo (1977);  
Helga Tõnson (1977).

21. jaanuarist 1. veebruarini Havan-  
nas toimunud festival näitas eelkõige  
teatritegemise kandepinna laienemist ja  
publiku arvu suurenemist. Kui 1980.  
aasta jaanuaris toimunud esimesest teat-  
rifestivalist võttis osa 21 teatrit, neist  
11 Havannast, siis sedapuhku olid need  
arvud 26 ja 12, lisaks andis etendusi  
veel kolm truppi teistest Ladina-Amee-  
rika riikidest. Kahe aasta eest näidati  
41 etendust 48 korral, nüüd 57 etendust  
69 korral. Domineerisid Kuuba autorid —  
nende sulest oli tulnud 41 etendust  
(1980. a. — 32), neist kaasajateemalisi  
näidendeid ja muusikaetendusi vastavalt  
17 ja 11. 1980. aastal oli külastajaid  
29 000, nüüd 43 000.

Peale teatrisaalide anti etendusi te-  
hastes, üliõpilaslinnakeses; Kuuba mine-  
vikku käsitlevaid näidendeid mängiti aga  
tegevusele ligilähedases miljöös — Ha-  
vanna vanalinna tänavatel. Festivali  
pidulik lõpetamine toimus Plaza de las  
Armas'el — linna esimesel keskväljakul.  
Selle naabruses asub Casa de Comedias,  
kus 18. sajandi 70. aastatel tegutses esi-  
mene teadaolev teatritrupp Kuubal. Festi-  
vali preemiad pälvisid Havanna Teatri-  
studio mängitud W. Shakespeare'i «Ka-  
heteistkümnes öö», Teatro Escambray  
(Villa Clara) etendatud R. Orihuela  
«Ramon» ja Cubano de Acero trupi la-  
vastatud A. Pazi «Streik». (Mõlema näi-  
dendi tegevus toimub revolutsiooniaelses  
Kuubas.)

Rahvarohkel lõputseremoonial jagati  
preemiad väljapaistvamatele nais- ja  
meesnäitlejatele, parima repertuaariga  
teatrile, suurimat edasiminekut näidanud  
provintsiteatrile, silmapaistvamale lava-  
kujundusele jne.

Ladina-Ameerika «Uue Kino»  
(Nuevo Cine Latinoamericano) kol-  
mas rahvusvaheline festival peeti  
Havannas 4.—13. detsembrini 1981.  
Peauhind — «Suur merekarp»  
anti brasüllase Leon Hirsmani fil-  
mile «Nad ei kandnud smokingit».  
«Merekarbid» said ka venetsueel-  
lase Solveig Hoogestelyni film  
«Kaotatud aeg» (just nii, kuid ilma  
jutumärkideta hindas ka osa publi-  
kust seda filmi), haitilase R. La-  
buchini «Anita». Esimest korda ja-  
gati preemiaid ka välismaalastele,  
kes olid teinud filmi ladinaamee-  
rika teemadel. Neist tunnistati pari-  
maks chicanos'e (mehhiko päritolu-  
ga USA kodanik) Robert Youngi  
«El Alambrita». Dokumentaalfil-  
mideist anti samal põhimõttel «Me-  
rekarp» G. Silveri ja T. Vasconce-  
lose (USA) tööle «Salvador, teine  
Vietnam». Ladina-Ameerika doku-  
mentalistidest pälvis võitjauu sal-  
vadorlaste «On otsustatud võita».  
Esimest korda hinnati ka afiisse.

Parimateks näitlejatöödeks tun-  
nistati Maria Rojo ja Hector Bo-  
nilla osatäitmised mehhiklase Jaime  
Humberto Hermosillo filmis «Minu  
südame Maria».

TOOMAS ALATALU



*T. Pääsuke. Poiss viuliga.  
Õli. 1980.*



*T. Pääsuke. Vaikelu. Õli. 1981.*

... Neist, kes saalis istusid, ei kahelnud vist keegi, et see poiss sisse saab. Niivõrd ilmne oli ta anne, niivõrd omapärane ja vahetu ta etüüdide võlu. Rahvalaule üritasid neil sisseastumiseksamitel ka mõned teised laulda, aga kui Arvo Kukumägi, kleenuke Setumaa poiss, täiel rinnal tugeva häälega ühe setu runo ette laulis ning täisnimese tõsidusega sinna otsa veel Ernst Enno «Teed» lisas, käis kahin läbi saali ning enamiku nägudele ilmus soosiv naeratus. Noil 1972. a. lavakunstkateedri sisseastumiseksamitel tekkis mitmel tunne: näe, kui palju võib eesti tagasihoidlikes soontes siiski veel ürgset jõudu voolata. Oleks justkui viivuks täide läinud väikene ime, kus mahlakas maa läppunud linna ja kitsasse kultuuri saatis jälle terve kopsu-täie värsket ja võltsimata õhku...

Läks mööda paar aastat. A. Kukumägi õppis Merle Karusoo käe all kursusel, mille kohta räägiti, et seal üldse palju andekaid inimesi on. Aga kui 1976. a. paiku levis jutt, et just A. Kukumäele on antud peaosa ühes uues lühifilmis, siis ei imestanud teatralidest keegi. P. Simmi seatud «Tätoveering», mis «Karikakramängu»-nimelises noorte režissööride kolmikbuketis 1977. a. linalle jõudis, ületas ometi ootused. Kolmest toonases filmist pöörati kõige rohkem tähelepanu just «Tätoveeringule», režissöör tegi endale nime ja A. Kukumäest peaosas räägiti kui uuest andest. Naispoolne publik õhkas: «Armas ja vahva poiss...»

See on igivana ning vist lõplikult lahendamata küsimus, mis teeb andest üldse ande ja miks üks, just see näitleja, esile tõuseb, teine aga, kes alguses samuti värsked ja võluv paistis, avaliku tähelepanu teravikku ei pääse. Saatus? Lihtne öelda. Aga ikkagi: miks just tema? Fatalismi kõrvale jättes (millest tegelikult muidugi päris ei pääse) võime vähemalt A. Kukumäe tähelepanu leida ka n.-ö. objektiivseid põhjusi. Ta võlul on mitmed ka loogiliselt hoomatavad küljed.

Aga algne võti vist on ikkagi sõnas «võlu». Laurence Olivier, kes kogu oma andekuse juures ka väga suur töömees on, ütleb näitleja mõju peamisi tegureid üles

lugedes: «Kõige tähtsam on sarm.» (Alles siis tulevad hääle jõud, keha ilu, žestid, puhas diktsioon jms.) Esimese pilgu vahetu aura; fluidum, võlu, mis sind vaatajana lihtsalt kütkestab ja kõik. Eriteljana hiljem järele mõeldes saad ehk alles aru, et nii sulle endale kui teistelegi mõjusid siiski just mõned väga konkreetsete jõujooned, midagi erilist, mida salakesi oled oodanud ja armastanud. Midagi niisugust, mida enamikul pole või mis antud inimeses eriti peenelt paistab ja vägevalt võimendub.

Mis on see Arvo Kukumäes? Esimestest harjutustest peale on ta esinemises ilmnenud kummaliselt habras lapselikkus, nooruki avatus ühest küljest ning mingi lausa vanamehelikult elutark tõsidus teisest. Sisseastumiseksamite etüüdil, kus keegi noor poiss elu näinud mehe kindlate ja järskude liigutustega oma kuuetele nööpi õmbleb, põriseva baritoniga vandesõna vallandab, kiire kannaliigutusega kogenukt äratõmmatud koni kustutab ning oma kõhna kujuga selles olukorras siiski justkui mingit hoopis suuremat raskust kannab, on edasiste töödega üks põhi. Kontrast ja konflikt, mis nii nüüd kui edaspidi ta esituses enamasti siira lahenduse leiab. Mingi vastandite võitlus, mida isiksuse isiklik jõud siiski koos hoiab ja arenema sunnib.

Poisi osa filmis «Tätoveering»: esimene suur ja kohe tunnustatud töö.

Tavaline poiss, küla konstaabli poeg kodanlikus külas meieri juures selliks. Jooksupoiss, jookse, mis sul siin oma taktist. Ehkki seda siin ei rõhutata, saad aru, miks ta kohe Zoritsasse, läbisõitva mustlasvankri rääbakasse iludusse ära armub. Tüduruk, kes plikalikult sama sale ja nurgeline on kui tema poisikeselikult lahja, on tegudes ometi vaba ja naisena küps. Seepärast Zoritsa teda tõmbabki. Poiss armub, õieti on teises kaadrises ilmumises juba armunud, olles trubaduurina oma daami järginud justkui juba ammu, justkui nagu terve ea, nii et põhiliselt esitabki film ta tunde ja tõmbe katsumusi. Ta tõsiduse tõttu on lugu liigutav ja natuke naljakas.

Sõnadel «esimene armastus» on nüüdsete biit-, disko- ja punkpölvkondade järel käibekeeles mingi irooniline kõrvalka.



«Ideaalmaastik». A. Kukumägi ja R. Paaveli.  
M. Raude foto.



Sellel teemal mängides on kerge lamedusse langeda. Näitlejal peab olema tundlik nägu, küllalt peen hing ja hea maitse, et antud loo telgmise tunde paljusid varjun-deid edukalt esitada.

Vaid väikesed ja väga tagasihoidlikud naeratused. Nooruslik malbus. Alles veel pehmete joontega nägu. Pingutamata, aga sees ärkavaid jõude ilmutavad küllalt kindlad liigutused. Natuke tuhm, ent tugev-nevale tahtele viitav hää. Mehelikule väärikusele aimamisi liginev peaaegu rahulik tegude järjekindlus.

Terve rida lüürilise tooniga peaaegu ilma tekstita kaadred: poiss nagu noor roog kõrkjate vahel paadiga jõel; ainiti Zoritsale (Z. Tsjurilo) suunatud ujedad pilgud fätoveerimise eel; nõutusega sega-tud imetus Zoritsa mürgeldamise ajal kodus jt.

Kuid kõige soojema vastuvõtu osaliseks said siiski finaalkaadrid, mil vangina kiil-laks aetud Poiss vihase ja väga veendunud visadusega pliiti lammutab, mille külge konstaablist isa ta käeraudadega karistu-seks aheldas. Aukus silmad, kuluna kiilas pea ning kitsuke, solvatud, aga väga otsus-tav nägu: mehe muigava panev sünd... Koomiline kaksipidistus, mil Poiss pärast elu esimesi suuri peetumisi koos tillukese Must-laspoisiga mööda maanteed kaugusse sammub: longus ölad, kitsas kael ja lurisev nina; pliidist pärit käe külge aheldatud järelelohisev ahi ning irooniline, kuidagi provintslik, aga ikkagi ehtsa, Godot'likult nukra vabaduse perspektiiv... Väikese inimese peidetud puhtus, kibedate koge-muste koomika ning traagiline siirus. Kes saalis naersid, naersid heldinult. Kena, karge osa. Tubli debüüt.

\* \* \*

Ka teatris oli A. Kukumäele antud esile tõusta. Esimene väiksem osa laval 1979. a. mais «Makarenko koloonias» (diplomieten-dus Noorsooteatris). Ja siis suur roll, peaosa samuti M. Karusoo seatud etenduses «Puud olid, puud olid hellad velled...» 1979. a.

Ka siin näis A. Kukumägi kena, aga vastupidi menule kinos olid lavaloorberid napimad. Noor taluperemees Hind, keda A. Kukumägi «Puudes...» mängis, sobis eelduste poolest ta kujunema hakanud amp-luaaga hästi: kirjandusliku materjali järgi kandis ka see tegelane poisiohtu mehe

seesmist konflikti elu poolt seatud koorma ja ta enda veel varsalikult vahetute tunne-tega. Osa pidi näitlejale seda enam sobima, et Hind elas olustikus (eelmisel sajandil), kus loodust ja maajumalat veel tõeliselt austati. Ehtsal linnapoisil oleks säärast suhet endas raske otsima hakata; see pidi suurel määral juba sees olema.

A. Kukumäe Hind oli eelkõige eepiline osa nii nagu oli eepiline lavastuski. Lugu nägi ette küll kokkupõrkeid ning etenduse fookus püsis eelkõige Hinnul, ent lavastaja püüdi tekitada arvatavalt eestilikku ja maa-lähedast atmosfääri ei nõudnudki Hinnu lavakuju ranget arengut. Seepärast ei paist-nud ka näitleja eriti pingutavat ning laskis mängul juhinduda vaid ühest põhilisest dominandist: Hind käitus algusest peale natuke löödud ja kibestunud poisina, kõhna ja seesmiselt haprana, olles aga loomu poolest siiski kange kaela ja õiglase süda-mega mees. Kasukahõlmad lahti, püüdis ta pealepandud kohustuste raames pikkade sammudega käia ning meheliiku häälega rääkida, kuid sõnades servadeta kumin ja pidev justkui löögiootuse kerge kangus laskis alles veel kasvavatel kontidel läbi näiva kindluse paista. Seepärast ei tõus-nudki kulminatsioonina esile mitte konfliktid kohtu ja mõisaga lõpus, vaid keskpaiga üksindus, mil Hind maha istus, näo pihkude vahele peitis ning väsinult kuulutas: «Ma lähen ära lämmile maale...» Või järgnev poisikeselik, aga kogenukt kibedamaigu-line purjutamine, kus Hind maja põlemise järel laiade žestide ja katkendlikult heleda häälega joobnult teistele vabadust eten-dab: «... varsti saa Liivimaa Roodsi alla tagasi!...»

Teatri jaoks ei jätkunud A. Kukumäel veel küllaldaselt tehnikat ja närvi. Eriti tuli see ilmsiks teises diplomieten-duses «Don Juan», mille L. Peterson 1980. a. aprillis välja tõi. Sganarelle'i osas on mõned näitlejad end kuulsaks mänginud. A. Kuku-mäe esituses tundus Sganarelle miski-pärast tuhm ja kramplik. (Muidugi, arves-tama peab sedagi, et prantsuse komöödia eesti näitlejate pikatoimelise temperamen-diga juba üldiselt ei sobi. Vähemalt seni pole eriti sobinud.) Näitleja püüdis nalja feha ja küllap oli tal osast oma kujutus, aga ikka lõi läbi Pariisi sattunud eesti talu-poisi kramp, mis kehal vabalt liikuda ega häälel helada ei lasknud. Ning ta ande kõige tugevam külg, ilmete peen vahe-



tumine kadus lava suurtes mõõtmetes hoo-  
piski.

Nii et ikkagi filminäitleja?

1979. «Metskannikesed». Tõnu, kõige  
dramaatilisem osa selles K. Kiisa vändatud  
filmis. Uue korra ja metsavendade võitlus;  
Tõnu seal ainukesena vahel. Ainus, kes  
kõhkleb ja mõtleb, sest nii filmi positiivsel  
kangelasel Rein Tammel (T. Kark) kui ka  
Sanderi jõugu meestel on kõigil oma kin-  
del programm; nemad ei kahtle. Oks leer  
ihkab ühte, teine teist. Aga mida teha Tõnul,  
ühel lihtsal eesti poisil, kes on metsa  
läinud «vabadust otsima», ent suures sõdi-  
mises lõpuks ära näeb: «Kuule, kui Seal  
(pärast surma) pole mitte midagi, siis  
elame küll kuradima lolli? ... Ainult  
üks pauk, ja ongi kõik ...» Tõnu kui met-  
savendade traagika, ummiku väljendus  
ühelt poolt ning inimlikkuse mõõdupuu  
kapten Tamme kõrval teisalt.

... Lehvivad, natuke sagris juuksed.  
Pikk ja liiga suur mantel, mis ta veidi raske-  
pärase sammude kohal pidevalt tuules  
lopendab. Hirmust kergesti klaasistuvate  
silmade pidevad tagasipilgud, närviline  
aste ja valmisolek iga hetk pageda. Peaaegu  
momentaansed vastuhüüded, niipea kui  
keegi teda puudutab. Trots ja lootusetus,  
oma ummikilma tunnetus. Mingi kummaline  
ahastusega segatud uljus, väljakutsuv viha  
ja valu, mille tagant paistab veel poisilikult  
hell hing. Köhn, kahvatu, kannatav ja karm  
korraga. Hukkumisele määratud. Siiski  
sa loodad. Ja ei ...

Seiklusfilm ei soosi sügavaid osasid.  
Siin on nii seadja kui vaatajate tähelepanu  
suunatud eelkõige sündmustele, lööma-  
stseenidele, tärinale-kärinale ja intriigile.  
Suur mõtlikkus vahepeal võib stiili segama  
hakata. Ometi õnnestus A. Kukumäel näi-  
data Tõnu sellisena, et tema kaudu hakkad  
toonasele ajale ka mõtlema, lastes žanril  
siiski omasoodu kulgeda.

Väga head alguskaadrid. Vastu rongi-  
akent unes lõssivajunud nägu, vargsi (ja  
tunned, et ebameeldiv) ärkamine, piidlevad  
väripilgud; kenad kollased tuules lehvivad  
juuksed ja katsumustest kulunud ilme,  
kui Tõnu rongi käimlas revolvril kontrol-  
lib ... Pingutatud nägu, püüdlik poisikese-  
lik kõneviis, veidi võbisev hääl ning  
kramplikult koos revolvriga taskusse suru-  
tud käsi, kui ta seisab sidepidaja korteri-  
uksel. Kiiruga taldriku vahet liikuv käsi,  
mis vähemalt söömise ajaks oma hirmu just-  
kui unustada laseb ...

«Ideaalmaastik»

Ülal: Urmas Kibuspuu (ränd-  
kinomehaanikuna) ja Arvo  
Kukumägi (volinikuna).

All: Arvo Kukumägi peaosas.

Siiski pole ta enam päriselt poisike. Kui ta kindlal ilmel, juuksed nagu sortsil peakupul hüplemas, ja vähimagi kõhkluseta Vanamehe poja jõhkralt jalaga oime-tuks peksab, on ta täisvereline vastane. Põrandale paisatud mehe ees tema näos enam värinat pole... Ja kui Tõnu Reinu kõrvalt hiljem asjalt tuleb ning pöösas kellegi tapetud mehe jalgu näeb, ütleb ta vana ja väsinud mehe häälega: «Ah, kõik me oleme mõrtsukad...» Teda peab võtma ühtlasi kui meest.

Niisuguse kaksipidisuse ning seesmiste vastandite vaheldumise peal põhinebki A. Kukumäe mäng. Osa pole stsenariumis just eriti hästi lõpuni kirjutatud ja võime vaid aimata, kuidas Tõnu filmi lõpul end üles poob. Muid see, kuidas ta pärast uppumissurmast päästmist hüsteeriliselt naerab: «Mina ei upu! Mustlaseit ennustas, et suren maa ja taeva vahel nagu lind...», on ta osa selge ja ilusti esitatud kulminatsioon. Tajud Tõnu kui oma aja esindaja kaheldamatut koormat, mis ongi filmi fundeline kese. Poisike ja mees, mõrtsukas ja käharpea, ulmad, hukk ja traagika kangastuvad korraga. Ühel hetkel paiskuvad siin esile eri äärmused: pinge ja haprus, naer ja nutt, ausus ja absurd, surma kogenud inimese mõtlemine ja lapselik naiivsus.

Kui «Metskannikesed» andis A. Kukumäele võimaluse end ühtlasi näidata ka tugeva dramaatilise näitlejana, siis P. Simmi, ta esimese ja nüüd uuesti käe ulatanud režissööri «Ideaalmaastik» tõi temas jällegi esile varem juba ilmnenuid lüürilisema poole. Film käsitleb pingelist kolhooside loomise ajajärku, paljude sündmustega kaalutakse seal inimeste elusid, ent seadija pani rõhku eelkõige looduse, tunnete ja värvide ilule. Sellele, mida kriitik A. Juske nimetas kokkuvõtvalt «idüllil igatsuseks». Siia sobib A. Kukumägi oma kaksipidise kultu ning ilmete peene koega uuesti ülimalt hästi.

... Ta on tublisti mehistanud. Kui ta kunagi «Tätoveeringus» paistis viieteistkuueteist-aastane, siis nüüd näeb ta välja umbes kaheksateistkümnene, sama vana kui «Metskannikesesteki». Ta tuleb, jalgpall kaenlas ja kalamaksaõlipudelike kotis, komsomolimärk rinnas ning noorus näos. Ta teab volinikuna, mida tegema peab, ja ei karda, aga inimesena on pigem pehme, võib-olla isegi leebe. Nagu Palanumäe Hind ikkas «läämle maale», räägib ka tema tüdrukule: «Saab see külv

mööda, läheme siit mõlemad minema...» Sarnaselt Hinnu ja Tõnuga tahaks ta hoopis midagi teud, mitte võidelda ja viselda ning olekski teistsugustes fingimustes ilmselt ise teistsugune, võib-olla tagasihoidlik ja tavaline. Ent praegu peab ta klasisitsistliku kangelase kombel sobitama endas vastandena võitlevaid kohuseid ning tegelikke tundeid. Ja nagu säärasele kangelasele kohane, näeme ta heitlust traagilisena.

Külvivolinikuna esindab A. Kukumäe Kukemeri seda õnnetut n.-õ. tavalist inimest, kes suuri ühiskondlikke sündmusi ja suundi enda ümber nägi vaid massisugestiooni läbi. Ta ei kahtle käskude õigsuses, mis masinlikult ülevalt lajatavad, ta usub vist ka kõlisevate kõnede segaseid sõnu — sest mida muud tal, tausta ja juurteta poisil siin uskuda? —, aga inimesena on ometi nii inimlik, et püüab kohuseid täita teisi rõhumata. Oleks ta tugev, võitleks ta võib-olla valskusega, näeks seda ka läbi, ent paraku pole talle nõnda suurt jõudu antud. Ta esindab vaid neid sadu või tuhandeid, keda raske ajalooratas kaasa kandis, üldiste mallide järgi tegutsema pani ja siis segi sõtkus nagu juhatus juhatus. Tema traagika on enam üldine kui isiklik.

A. Kukumäe poisiohtu haprus Kukumere kujul saab omamoodi justkui terve ajajärgu sümboliks. Naiivsus, ime kombel säilinud siirus ning kätte antud reaalne võim segunevad siin kummalisel moel. Temast ei usu, et ta kellegi peale võiks kaevata, aga paratamatult tunned ära toonase hinguse, kui poisi mõodus volinik hommikul ootamisest ärgates hilinevalt esimehelt ägedalt küsib: «Miks te nii hilja tulete? Mina ootan siin juba poole kuuest saadik...» Siis võis selline hilinemine elu maksta ning Kukemere näost, kus otsest kättemaksumõju küll pole, võib selleaolise võimaluse välja lugeda. Põsakil magamisest paistes silmad, jämedate joontega veel ärkamata nägu ning juba omandatud võimukas kõneviis...

Tema auks peab ütleva, et oma elu pärast me volinik hirmu ei tunne. See on hästi mängitud hetk, kui ta oma kolikambri toas ütleb valvsalt, aga julgelt naeratades: «Mina ei karda.» Nagu kassi-ja-hiire-mängus püüab esimees teda hirmutada ja poiss tajub ähvarduse alust — tähelepanelikult ja kiirelt libisevad Kukemere hetkeks naeratusse tardunud silmad üle



toa —, aga mingi loomulik hirmuta väärikus paneb end siiski rahulikult maksma. Nii palju kui sellises olukorras üldse võimalik... Või samasugune hetk lõpust, kus Kukemeri ja Ämber külast lahkuda tahavad, ent eespool ilmuv auto nende teekonna katkestab. Ka siin pole meie kangelases hirmu, kui ta tundmatusele vastu astudes nagu muuseas palli käest pillab ning ebamäärasele mürinale täie teadvusega vastu läheb... Kangelase positiivne pool.

Kuid Kukemeri oleks liiga lihtne, kui üksnes tavalisust või katkendlikku kartmatust esitaks. Oma ajastule eriti iseloomulikuks ja lõplikult sümptomaatiliseks teevad ta teised hetked. Nakkav (õieti juba nakanud) traagiline alatus — just see teeb temast ehtsa oma aja lapse. Kaadrid, kus volinik Liina kodus tolle isale töötasuks antud vilja külvi jaoks välja pressib, on osas psühholoogiliselt peenimad. Selles on midagi lausa dostojevskilikku, kuidas ta usalduse purustamise pattu ise ilmselt tundes pooltardanult naeratades pulsilööke tunnetava aeglusega käib välja oma viimase trumbi: «Olen kuulnud, et te tütar tahab ülikooli õppima minna?... Võin korraldada nii, et ta sinna ei saa?...» Tärpanud armastus välise sunduse ja sisemise pragunemise vahel. Vaba tahte viimased viivud ning võimaliku kõlbelise allakäigu vaevalt märgatav algus. Ajaloo karm dialektika, kus üksikisik üldistele ajatendentsidele paratamatult alla võib jääda.

«Puud olid, puud olid hellad velled...». Sisseen lavastusest. G. Vaidla foto.

Veel mitmed huvitavad kaadrid. Pori- sed, verised käed ja nägu lõõmava ahju- kolde taustal pärast jooksu viimas (kedagi tundmatut jälitamas, kes ta akna purustas). Väsinud, peaaegu karm ilme, otseseks tihenenu pilk — alles see oli, kui ta Liina tultes veel ebales —, mingi set- tinud kindlus või teadmus. See siin pole enam juntsu, vaid juba fillukesest lahing- gust läbikäinud sõdur, kes tajub, et isik- likule õnnele antud üürikesed hetked on hinnalised, tähtsad. Näos, mis nüüd Liina omale läheneb, on pigem põletus- ahjust läbikäinud savi sügav puna kui esimese tunde piimjas pilv... Või hüvas- tijätt Liinaga (aktusesaalis), kui esimees Tuvike sisse tuleb. Veel on ses naerata- vas volinikus, kel tukk komsomolikotka kombel püsti, midagi väliselt pioneeri- likku — kogemusteta kujutelmade vaht? —, ent see, kes rahulikult nüüd meile teatab, et ära minema hakkab, pole enam siiski hingeldav poisike. Jah, ta naerab veel, ikka veel, kuid sellest naera- tusest paistab tunnetus, mis sunnitud sot- siaalse mängu sõlmi juba läbi näeb ja seepärast end kartmatult avaldab. Ta on mehistanud, me kangelane. Ta kasvua- esimeste kogemuste ring saab täis.

Vahepeal tekkis kahtlus, et A. Kukumägi teatrilavale sedavõrd kui filmi ei sobi. Ta tunnetemuutusi hästi peegeldav nägu ei pääsenud laval mõjule ning publiku suur hulk näis teda alguses kammitsevat. Lavastajad pidid kurtma, et ta oma töös vajalikku väljendust «ära ei fikseeri», s. t. improviseerib iga kord uuesti. Ja ainult näomängust on laval vähe: siin peavad mängima kõik kehalikmed ning liikumine ise olgu julge ja vaba.

Kumb ala A. Kukumäele rohkem sobib? Või suudab ta täieneda mõlemal pool? Seda näitab tulevik. Ta ande esimese portreevisandi lõpuks peab tunnistama, et näitleja hiljuti ka teatris ootamatult huvitava tööga maha sai. Kostja osa «Armas õpetajas» Noorsooteatris lõikab praegu publikult kõige rohkem aplause. See on lavastuse mahlakaim kuu.

Kostjana «Armas õpetajas» on A. Kukumägi üldise ühiskondliku sihituse ohver rohkem kui muidu. Ta teeb noortekamba väljapressimiskatse uudse mängu kaasa, ent mitte rikutud tahtest, teadlikult, vaid taipamatult kaasa veeredes. Seepärast ongi naljakas, kui ta tõsimeelselt tobeda bravuuriga kipub õpetajale kohe kristalli kinkima või külakostiks kotist veini otsib. Külamehelikus otsekohesuses ei

taba ta peene seltskondliku teeskluuse reegleid. Portfelli kaenlas kõigutades tantsib ta end naljakalt jõnksutades õpetaja tantsitamisele kaasa, joob end ärplevate žestidega teiste väljapeetust märkamata kähku täis, öögib koletuslike rõõgatustega kraanikausi kohal... Oma vähesele arule vaatamata on ta uue laine küünikute seas siin ainuke, kelles süda rohkem kui kaine mõistus kaasa räägib. Tuleb välja, et joodik võib rohkem inimeseks jääda kui kainusest kõverad kaaslased... Südame-tunnistuse olemasolu ühendab Kostjat kõigi eelmiste A. Kukumäe kujudega.

\* \* \*

Mis edasi? Prognoose ei tasu teha. Kellele on antud, see areneb niigi. A. Kukumäe andes on raske kahelda. Kuidas see kasvua kangelane edasi küpseb? Loodame, et oma paremaid jooni pidi.

«Armas õpetaja». T. Lõhmuste ja A. Kukumägi. G. Vaidla foto.



Praegusaegne nõukogude filmikunst on kujunenud piisavalt eriilmeliseks ning mitmepalgeliseks. Kõrvuti eksisteerivad vägagi vastakad ekraaniteosed, näiteks A. Tarkovski «Peegel» ja V. Menšovi «Moskva pisaraid ei usu». Mis aga veelgi olulisem: kõrvu seisavad erinevad esteetilised arusaamad, lahknevad kunstikontseptsioonid. Nii ei saa V. Menšovi ekraanilugu hinnata samade kriteeriumidega, mis kehtivad A. Tarkovski puhul, me oleksime sel juhul «Moskva pisaraid ei usu» autori suhtes ülekohtused. Erinev on ka filmide temaatika. Olgu siis selleks laialt propageeritud tööstusteemaliste lugude seeria või siis jälle rida kordaminekuid noorsooaineliste filmide vallas («100 päeva pärast lapsepõlve», «Rebasejaht» jt.). Võib täheldada aktiveerunud huvi moraaliküsimuste vastu, rääkida eepilisele haardeulatusele pretendeerivate mammutfilmide tekkimisest (näiteks «Siberiaad»). Niisiis liigub nüüdisfilm mitmes suunas korruga, mitmekesisust võibki üheks tema oluliseks iseärasuseks pidada. Kusjuures need üksikud näited, mis toodud said, ei anna sugugi mitte ammendavat ülevaadet praegusfilmis toimuvatest protsessidest, pigem oli tegu esimeste pähetulevate nimede-pealkirjade mainimisega.

Ent kui nüüd rõhutada enam hinnangulist momenti, huvitada ennekõike nendest otsingutest ja tendentsidest, mis evivad ka nimetamisväärsed kunstisaavutusi, ja küsida veel lisaks, milline on viimase kümmekonna aasta ekraaniloomingu panus filmikultuuri arengusse, millised otsingud on avardanud meie arusaamu filmi väljendusvõimalustest, siis tahaksin ühe olulise nihkena nimetada süvenenud huvi filmi visuaalse teostuse vastu, senisest suuremat tähelepanu just filmikujutise abil ekraanikeskkonna loomisele, selle modelleerimisele, kunstilisele mõtestamisele.

### MAALILISUS — MIS SEE ON?

1978. aastal organiseeris ajakiri «Iskusstvo Kino» diskussiooni nüüdisaegse nõukogude filmikunsti erinevatest stiilidest, suundadest, mis läbis kogu aastakäigu numbreid ja kujunes üheks olulisemaks ettevõtmiseks viimaste aastate nõukogude filmiteaduses. Lisaks teoreetilistele küsimustele (kuidas defineerida stiili?) püüti määratleda ka praegusfilmi iseärasusi, eritleda talle tunnuslikke liikumisi, tabada 70. aastate stiili.

*«Haavatud linnud» (režissöör N. Gubenko, operaator A. Knjažinski).*



Diskussioonis osalenud V. Mihhalkovitš leidis, et mitmete filmide puhul on täheledatav senisest suurem rõhuasetus pildireale (mis sunnib end märkama, nimetama režissööri kõrval ka operaatori nime). Filmikujutise osatähtsuse tõus seisneb terve pildivälja aktiveerimises, nii minetavad foon ja keskkond oma puhtinformatiivse funktsiooni, muutuvad kõnekaks, saavad näitlejaga võrdväärsseiks (kui mitte isegi olulisemaks!) episoodi sisu, olemuse avajaiks.<sup>1</sup> Pildireast pärineb tihtipeale linateose põhiline emotsionaalne laeng, filmikujutis loob olulisi esteetilisi väärtusi. Paradoks seisneb aga selles, et kaamera on rõhutatult staatiline, on justkui kõrvalseisja ja ei püüa tegevusse sekkuda (erinevalt varasemast nn. subjektiivsest kaamerast). Loetletud tõekspidamistele sümpatiseerivaid filme liigitabki V. Mihhalkovitš maalilisesuunalisteks.

Maalilise suuna ilmekaimate näidete na võib tuua A. Tarkovski ja G. Rembergi «Peegli», sama režissööri koostöös A. Kņazžinskiga «Stalker», tandemil N. Mihhalkov—P. Lebešev «Lõpetamata pala pianoolale» ja «Armastuse orja», S. Solovjovi—L. Kalašnikovi «100 päeva pärast lapsepõlve», N. Gubenko—A. Kņazžinski «Haavatud linnud». Silma torkab ka nende linateoste temaatiline lähedus, küllaltki sageli on nad minevikuainelised või lapsepõlve pöörduvad.

«Maalilisuus» pole loomulikult teab mis hea määratlus, on ta ju piisavalt väline karakteristik, uue suuna olemuslikumad momendid jäävad temast puudutamata. Kuid nii on see mitmete teistegi filmiterminitega, ärgem olgem seepärast liialt norivad. Huvitav on märkida ainult seda, et kui varem oli ilu rõhutavatel väljenditel nagu näiteks «piltilus kaader» halb kõrvalmaik ja seda seostati tegelikkuse lakeerimisega, siis praeguseks on maalilise aktsiad jälle hinda läinud, minevikupattudes teda vaevalt süüdistada tasub, või kui, siis ainult vahest mõningases estetismis. Ning mine tea, 53 järsku võib maaliliseusega toimunud me-

tamorfoosiski ajamärki, tendentsi näha?

Milles siiski seisneb maaliliseuse eripära, tema uudsus? Vastuse leidmiseks pöördume lähimineviku, möödunud kümnendite filmiprotsessi juurde. 60. aastate ekraaniloomingus eristatakse kaht põhihoovust: autentset (ka dokumentaalseks kutsutud) ja poeetilist suunda<sup>2</sup>. Autentsele pürgivat filmi esindavad M. Osepjani «Viktor Tšernõšovi kolm päeva», A. Mihhalkov-Kontšalovski «Asja Kljatišina õnn» ja «Esimene õpetaja», V. Sukšini «Elab niisugune noormees» ning M. Rommi «Tavaline fašism». Poeetiliste ekraanilugude kilda arvatakse vastavalt A. Tarkovski «Ivani lapsepõlv» (60. aastate alguse poeetilise laine) ja S. Paradžanovi «Unustatud esivanemate varjud» (60. a. keskpaigas asetleidnud uus hoogustumine, valdavalt nn. etnograafilised filmid) või näiteks T. Abuladze «Palve». Muidugi on selline jaotus parasjagu tinglik (kus on see piir, mis tunnistaks kujundikeele intensiivsuse poeetiliseks?), samuti tekib raskusi mitmete filmide liigitamisega. M. Hutsijev filmib dokumentaalses maneeris, varjatud kaameraga (oper. M. Pilihhina), muudab täna vahetuks võtteplatsiks, samas aga pöördub ka avalikult poeetiliste kujundite juurde (revolutsiooni tunnimehed, kujutletavad kohtumised kahekümneselt hukkunud isaga filmis «Olen kahekümneaastane»).

Kuid nii või teisiti oli 60. aastatele tunnuslikuks ühelt poolt püüdlamine dokumentalismis, «elust võetud fakti», selle faktikunstiks muutmise poole, ning teisalt jälle sama tugev püüd efektsete kujundilahenduste, suure poeetilise üldistusega kujundite-sümbolite (Poeet, Hea ja Kuri) suunas. Muide, kas ei näe me midagi analoogilist ka 60. aastatel algust saanud järjekordsetes teatriotsingutes: äärmiselt kõrge tinglikkusaste, ekspressiivne kujundikeel ühelt poolt, teiselt poolt aga soov printsiipiaalselt muuta piiri elu ja teatrilava vahel, püüd vaatajat kaasa haarata, muuta ta vaatajast — tollest Diderot' poolt nii kenasti määratletud

seisundist — mängus osalejaks. Ja kas poleks mõeldav, küll teatavate reservatsioonidega, vaadelda improvisatsiooni, *happening*'it autentsuse taotluse analoogina filmikunsti: tükike näitleja elust, sellest, kuidas ta teeb teatrit, saab kunstifaktiks?

Ent naaskem juba viidatud V. Tobro ja V. Fomini vaatluste juurde. Nende ülevaadete eesmärk ei olnud üksnes heita retrospektiivne pilk olnule, sellele filmiajaloo lehekülgedel väärilise koha leidmine, pigem võiks öelda, et nimetatud küsimusi autorid praktiliselt ei puudutanudki, neid huvitas ennekõike elav filmiprotsess, tema areng ja tendentsid, mis võiksid määrata 60. aastatel väljakujunenud suundade tulevast saatust. Nii nägid V. Fomin ja V. Tobro edasise filmiprotsessi peamisi võimalusi nimetatud tendentside sünteesis,<sup>3</sup> poeetilise realismi sünnis<sup>4</sup> (vastava suundumuse näidetena nimetati G. Panfilovi «Algust»,

*«Lõpetamata pala pianoolale»: J. Glušenko ja A. Kaljagin (režissöör N. Mihhalkov, operaator P. Lebešev).*



kuid ka O. Ioseliani «Elas kord laulurästast»).

Sellisele prognoosile on raske vastu vaielda. Seda enam, et 60. aastate autentse ja poeetilise suuna taga seisavad ju filmikunsti põhihoovused, mida küll erinevatel aegadel isemoodi on kütsutud, kuid mis juba Lumière'ide ja Méliési esimestes filmikatsetustes endast märku andsid. (Kui hämmastaval kombel formuleeris film kohe algaastatel ka oma põhiopositsiooni, mis küll teisteski kunstides paika peab, ent filmis, tänu tema fotograafiliselt täpsele tegelikkuse taasloomise võimele, eriliselt võimendatuks, tõeliseks küsimuste küsimuseks saab!) Igal konkreetsetel ajastul leiab film enesele mingi lahenduse neis vastandtendentsides, mingi kindla proportsiooni, tasakaalu (ekspressiivset kujundikeelt tasakaalustas dokumentaalsuse buum, seda filmikunsti tervikuna). Lisaks mõjutavad mõlemad suunad loomulikult teineteist, kujundavad koos esteetilist ideaali, toda kujutletavat normi, mille järgi üks või teine aeg oma ekraanikunsti, filmikujutist ja keskkonda hindab.

Ning tõesti, 70. aastate algupoolel võis täheldada sünteesi vajalikkust, kumbki suund eraldi võetuna enam ei rahuldanud, tundus kuidagi poolikuna ja piiratuna. Siiski oli läinud aastakümneni esimesel poolel pilt veel ähmane, mingist kindlast suundumusest rääkida ei saanud. See on seda hämmastavam, et «Peegel» oli juba valmis saanud, samuti oli olemas A. Mihhalkov-Kontšalovski ja L. Paatašvili «Romanss armunutest» oma visuaalsete otsingutega, olid ka filmiteosed, mida peetakse uue suuna teeraja-jaiks: A. Mihhalkov-Kontšalovski ja G. Rerbergi «Aadlipesa» ning «Onu Vanja». Läks vaja veel paari filmi («Lõpetamata pala...», «Haavatud linnud», «Armastuse ori», «100 päeva...» jt., järjestus pole kronoloogiline, rohkem on püütud arvestada filmide sisulist kaalukust uue suuna kujunemisel), et alles siis, nende uute teoste valguses, seni ähmane pilt järsku selgineks, et loetletud filmid (ja



mitmed teisedki) justkui ühte ritta asetaksid, kindla tendentsi moodustaksid, et 1978. aasta alguses võiks rääkida maalilisusest nüüdisfilmikunstis.

### VALGUSREŽIIST JA EMOTSIO- NAALSEST ATMOSFÄÄRIST

Vaatleme nüüd lähemalt, mis on too nn. maaliline filmikujutus, milles väljendus see seemine rahulolematuse, protest, mis sundis operaatoreid uusi teid otsima, revideerima arusaamu «heast» filmikujutisest.

Dokumentaalne maneer, filmimine varjatud kaameraga, avardasid kindlasti filmi võimalusi. Seda nii geograafiliselt (filmida sai seal, kus varem polnud see tehniliselt teostatav) kui ka väljendusvahendite osas. Juhuslik kaadrikompositsioon, hetkelised ebateravused ja muud dokumentaalsusebuumiga kaasnenud muudatused filmi visuaalküljes — see oli operaatorikunsti seisukohalt võrreldav igapäevase ja ramedavõitu kõnekeele sissetungiga kõrgstiili, s. t. klassikaliste, aksioomiks muudetud arusaamade järgi paika pandud filmikujutisse. Seega siis peaks selge olema ka autentse filmimaneeri ilmutamisega kaasnenud kunstiline efekt. Kuid nagu iga asi saab pikapeale harjumuspäraseks, nii minetas oma uuduse ka dokumentaalne stiil, me ei taju- nud seda enam kui kindlapiirilist ja oma- näolist keelt, ta polnud enam semantiliselt pingestatud.

Selgus muudki. Ilmnes, et tolle nn. kõnekeelele on lisaks voorustele rida puudusigi, et ta on liialt pealiskaudne, juhuslik, pakub piiratud võimalusi materjali kunstiliseks organiseerimiseks-mõtestamiseks. Ja kui siia lisada veel tol ajal praktiseeritud laiekraani vajakajäämised (tavalist ekraaniformaati on lihtsam kunstitaotluslikult läbi komponeerida, samuti piirab laiekraan erineva optika kasutamist ning sellega kaasnevaid operaatorikunsti võimalusi). Teiselt poolt aga arvestagem sedagi, et mitmed au- tentse suuna funktsioonid võttis üle TV.

55 Samuti hakkasid fakt ja dokument mine-

tama oma esialgset võlu, nad ei kujutanud enam iseseisvat fenomeni, mis ainuüksi tänu oma olemasolule vaatajat lummaks. Näiteks hiljutises filmis «Kentaurid» kasutab V. Zalakevičius dokumentaalkaadreid Tšiili-sünnimustest, mis 60. aastate dokumentalismis esteetika arusaamade kohaselt peaksid mõjuma emotsionaalse löögina, andma filmile justkui täiendava dimensiooni; midagi sellist aga ei toimu, kusjuures arvan siin põhjuse peituvat mitte üksnes filmi kunstilises küündimatuses, vaid ühtlasi ka meie teisenenud filmiesteetilistes tõekspidamistes. Millest sellised muutused tingitud on, oleks omaette teema, dokumendi (lummuse) devalveerumise ühe võimaliku põhjusena märgiksin ainult infouputust, mis paratamatult sunnib valikut tegema, muudab meid norivamaks nii fakti sisulise kaalukuse kui ka tema vormistatuse suhtes. Viimane moment on aga kunstis äärmiselt tähtis, sest just läbi kunstilise vormi võib fakt (siin juba rohkem ülekantud tähenduses: ekraanil nähtav elu, mis kunstiteoseks transformeeritakse) mõtestatuks saada, sügavust ning kaalukust omandada.

Nüüdis sundis kujunenud situatsioon otsima uusi teid, uusi võimalusi ka operaatorikunsti osas. Nende muudatuste, teisenemiste kohta kirjutab operaator J. Gantman: «Kaamera hakkas aeglustama oma peatumatut jooksu, silmamaks tähelepanelikumalt vaatevälja jäänud sündmuste olemust, andmaks neile sügavam, kujukam ja emotsionaalsem hinnanang. Vaatlemine vahetab välja vaatamise, äratundmine loovutab koha tunnetamisele, kujutamine — väljenduslikkusele.»<sup>5</sup> Nii saabki tunnuslikuks detailide kõnekus, materiaalse keskkonna tähendusrikkus. Näiteks N. Mihhalkovi—P. Lebeševi «Viie õhtu» finaali, kaamera aeglane panoraam kangelaan toas. Ta justkui talletaks toas olevad esemed mälli, süveneks neisse, sellesse, millest nad jutustavad. Ja ekraanil pole enam ainult asjad, mille järgi võime järel- dada, et tegevus toimub 50. aastate lõpul,

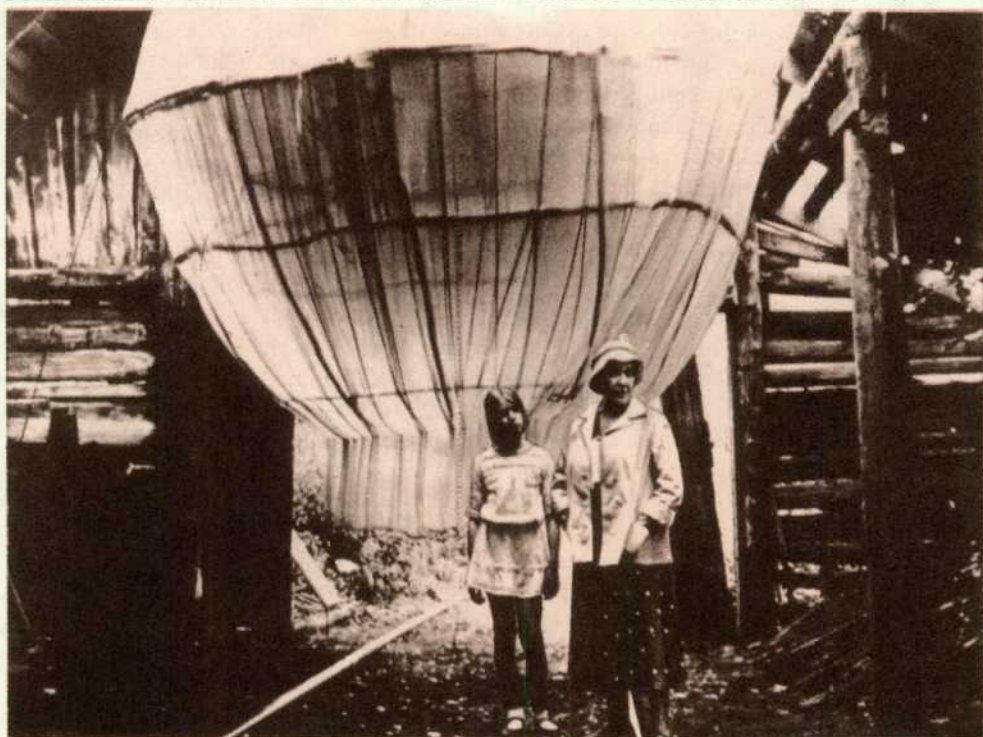
vaid see on juba jutustus inimese elust, tema saatusest, terve põlvkonna biograafia.

Ometi on selletaoline pikaldase ning rahuliku jälgimise printsiip ainult üks praeguse operaatorikunsti ja maalilisuse tunnuslikke jooni. Tõeline plahvatus leiab aset valgusse, valgustusse suhtumises. Just see saab kuue- ja seitsmekümnen-date aastate vahetusel tekkinud uue operaatorite koolkonna (G. Rerberg, P. Lebešev jt.), ent ka mitmete keskmise generatsiooni kaamerameeste (näiteks L. Paa-tašvili) omapäraseks lipukirjaks. Erilist huvi valguse vastu tunnistab kas või see, millise hasardiga pannakse näitleja hämaras ruumis seljaga akna poole, nii et ta nägu jääb varju, peaaegu upub pimedusse (alavalgustus), millele kontrasteerib aknast avanev vaade (tihti ülevalgustus, kujutis on juba nii hele, et me jällegi peaaegu midagi ei näe). Muidugi on see äärmuslik näide, milles ei mak-saks siiski ainult moekarjet näha: nii

sunnib valgus end märkama, niimoodi juhib nüüdisfilm vaatajat ka varjatute valgusefektide juurde.

Valgus, erinevate valguslahenduste valik on paljuski seotud operaatoritöö spetsiifikaga, kus asjaomased isikud ise kindlasti kompetentsemad on. Piirdugem seetõttu siin vaid järgmise konstateerimuga. Uudsed valguslahendused nüüdisfilmis said võimalikuks ennekõike fānu kasutatava filmilindi mitmete põhinäitajate (valgustundlikkus, värviülekanne) märgatavale paranemisele. Nii saab praegu filmimisel sageli läbi ajada lisaks loomulikule päikesevalgusele üksnes suurte peeglite või analoogiliste heledate ekraanpindadega, millelt peegelduva valgusega on võimalik (lisaks üldise valgustatuse suurendamisele) filmitavat objekti soovikohaselt valgusega töödelda. Selline võttemeetod annab ka hoopis suurema vabaduse näitlejale: pole ohtu, et

*«Helesinine portree» (režissöör G. Sumski, operaator D. Koržihhin).*



ta keerukast ning kohmakast valgustus-skeemist välja nihkuks. Muidugi ei maksa öeldust hoobilt järeltada, et kunstlik valgustus on kolikambrisse arvatud. Ei, tema poole pöörduakse edaspidigi.<sup>6</sup>

Uus kvaliteet valgustuses torkab eriti silma võrdluses varasema filmikujutisega: kui kunstlik, mehaaniline on seal tihtipeale valgus(tus), see muudab kogu kaadri elutuks ning steriilseks. Praeguse filmi oluliseks erinevuseks võib pidada tõsiasja, et iga konkreetne episood (ning filmi stiil, häälestatus tervikuna) tingivad just neile omase valguslahenduse. Valgustus pole ainult informatiivne (teeb nähtavaks ekraanil kujutatu) ja neutraalne vahendaja, vaid muutub üheks keskmeks operaatorikunsti väljendusvahendiks. Võib leida isegi näiteid selle kohta, et valgus ja filmikujutis tervikuna täidavad funktsioone, mis tavaliselt näitleja õlul lasuvad. Pean silmas Platonovi ja Sofia vestlust poolhäämaras koridoris filmis «Lõpetamata pala...». See on kahe kunagi väga lähedase, seejärel aga aastaid teineteist mitte näinud inimese kohtumine (esmane taasnägemine leidis aset küll veidi varem verandal, kuid see ei tule arvesse, sest toimus kogu seltskonna pilkude all). N. Mihhalkov ja P. Lebešev lahendavad episoodi harjumatu uudselt, lausa irriteerivalt julgelt. Platonov seisab demonstriivselt seljaga kaamera poole (meenutades niimoodi mõnd varasemat Godard'i filmi), Sofia on küll näoga publikusse, ent tema näoilmet saame täielikult jälgida üksnes hetketi, ning — kui ootamatu ja mõeldamatu see võiks ka tunduda — just too valgus(tatus)e pidev teisenemine (tiku süütamine, leegi võbelemine), valguse diapaseon, rütm toovad meieni episoodi emotsionaalsed pinged, tegelaste tunde- puhangud. Valguse heitlemisega kaasneb veel üks, vahest varjatungi lahenduskäik: kord tekkivad, siis jälle hajuvad suitsupahvakud, Platonovil on nimelt sigaret käes. On's tegu inimtunnete (minevikuarmastuse, selle meenumise-mee-

nutamise) poeetilise võrdlusega? Võrdlus pole lõpuni läbi viidud, vastasel korral muutuks see liialt piiratuks. See on pigem assotsiatiivse võrdlemise võimalus, too kujundi sisemine pingestatus, stiihia, mis loogilisele, sõnalisele kirjeldusele ei allu. Säärases varjatud, justkui poolikuks jäävas metafoorsuses seisnebki kaasaegse filmikujundi üks iseärasusi, kuid laiemalt võttes on see üldse filmipoeetikale tunnuslik, tuleneb filmi fotograafilisest loomusest. Aga — tulles tagasi valguse juurde: eelöeldu ei kehti ainult vaadeldud episoodi kohta, «Lõpetamata pala...» puhul saab rääkida terve filmi läbivast valgusdramaturgiast, mille analüüsile on pühendanud mitmeid lehekülgi V. Mihhalkovits<sup>7</sup>.

Muidugi kasutati valgust varemgi vaataja tähelepanu suunajana, mõtte rõhutajana, kuid lausa käegakatsutava õhustiku, atmosfääri, just emotsionaalse atmosfääri, episoodi üldise meeleolu loojana-kujundajana kohtame valgust sel määral nõukogude filmipraktikas peaaegu et tõesti esmakordselt. Just valgus saab selleks, mis seob kõik kaadrisse jääva ühte, loob tõeliselt konkreetse ja kordumatu aegruumi. See oleks justkui valguse elu (peegeldumine, murdumine, küllastumine, hääbumine) antud aegruumis, mitte eales korduv hetk, tundevarjund, mida kaamera jäädvustab. See võib olla ka püüd tabada kuskilt mälusopist esilekerkinud valguse-värviaistingut, taastada tollast hingeseisundit, omapärane «kaotatud aja» otsimine, kui Proustist analoogiat leida. Vähemalt nii tundub see olevat mitmete A. Tarkovski—G. Rerbergi «Peegli» lapsepõlvekaadrite puhul.

Need olid vaid mõned näited praeguse operaatorikunsti väljendusvahenditest. Loomulikult ei piirdu selle võimalused ainult valguse kasutamisega, nimetatud valdkonnas on uuenemisprotsessid lihtsalt kõige märgatavamad. Uuenemise üldiseks dominandiks on aga soov, et filmikujutis kui kindel keel oleks semantiliselt pingestatud, et üks või teine la-

henduskäik, operaatori poolt valitud stiil tervikuna, ei jääks vaatajast märkamata, peitub ju selles küllaltki oluline kunstisõnum.

### AKEN KUNSTIREAALSUSSE

Tõsiasi, et pildilahenduse osatähtsus on märgatavalt suurenenud, ei ammenda veel kaugeltki kogu nüüdisfilmile tunnusliku kujundilahenduse eripära. Ainult operaatorikunsti vaatlusega, tema võimaluste absolutiseerimisega siin piirduda ei või. Filmikujutise suveräänsus on siiski suhteline, sel on mõtet üksnes filmiteraviku raamides. Nii püüaksimegi märgata praegusfilmi üldisemaid iseärasusi, vaadelda filmikujutist selles avaramas kontekstis, milles ta eksisteerib ja mis lõppkokkuvõttes määrab ka tema n.-õ. pealisülesande.

Alustaksin asjaolust, et ekraanil näidatava keskkonna tähendusrikkuse tingib ikkagi filmiga loodud kunstiteose maailm. Näiteks ilmne mõistujutulisus, piibli-motiivistiku rakendamine L. Sepitko «Kirgastumises», mis läbi nii tegelaskujud kui filmikeskkond pole enam üks-üheselt võetavad, ekraanil pole ainult konkreetne külatänav, vaid ka kolgatatee, igavesti korduvad inimeksistentsi küsimused. Ekraanikeskkond võib küll äravahetamiseni sarnaneda tavalise tegelikkusega, kuid see on ikkagi kunstireaalsus, allub viimase seaduspärasustele ja üksnes olme-loogikaga seal läbi ei saa. Selline rõhutatult iseseisva, meie igapäevasest erineva maailma loomine, mis lausa demonstriivselt just kunstimaailma kuuluvusest teatab, tundub olema üldse üks praegusfilmi tunnuslikke jooni. Midagi analoogilist võime täheldada ka teatris: tagasipöördumine eesriide kasutamisele viitab lavaruumi, seal toimuva erilisele, toonitab, et see on kunstireaalsus.

Nii on näiteks «Lõpetamata pala...» maailmal enam kui ranged piirjooned, välisilmaga suheldakse üksnes telegrammi teel (just nii kutsutakse tulemata jäänud mustlasi), see on juba me-

haanilise pianiino poolt troonitav maailm, kus ka vastavad seadused valitsevad, mistõttu arsti järele tulnud mees, välisilma juhukülaline, tunneb end võõrkehana, ei oska selles keskkonnas kuidagi käituda. Sellist tendentsi võime märgata teistegi filmide puhul. Näiteks A. Efrose «Neljapäeval ja mitte hiljem» tegevus toimub omapärasel kaitsealal (A. Bitovi teos, mille järgi ekraanilugu tehtud on, kannabki säärast pealkirja). See oleks justkui inimtunnete kaitseala, mis kontasteerib filmi algusse ning lõppu pandud linnakaadritele, on nendest raamitud ja muutub nagu omaette saarekeseks, mis tuletab omakorda meelde üht teist ekraaniteost, nimelt A. Tarkovski «Solarise» lõppu. Võib rääkida teisestki, saarega analoogilisest kujundist. «100 päeva...» algab kaadritega, kus tulevase loo kangelane magab lahtise akna all, aknast avaneb aga vaade lapsepõlvejärgse saja päeva maailmale, tulevaste sündmuste paigale. Või siis jälle aken «Lõpetamata pala...» finaalis, mis justkui raamib toda draamaatilise õõ katumustest naasvat seltskonda, mehaanilise pianiino asukate maailma. Erilise tähendusrikkuse omandab see kaader kõrvuti sama režissööri hilisema filmi «Päevi Oblomovi elust» lõpu lahendusega, mis puhtvisuaalselt püüab haarata Venemaa avarusi ning kujuneb just sel viisil teose sisulist tegevusvälja avardades filmi lõppakordiks.

Ent märkama sunnib end seegi, et maalilisuse suunda esindavates filmides loodud kunstireaalsus pole erilisel aldis olevikusündmuste kajastamisele, tegijate pilk on rohkem suunatud kas siis lapsepõlve või laiemalt võetud minevikku üldse. Just selles ainevaldkonnas tunneb maalilisuse end kõige kodusemalt, nii et I. Rosenfeld täheldab paljuski õigustatult, et vanade mõisahoonete näitamine ähvardab saada maalilisuse firmamärgiks<sup>8</sup>. Tänapäeva probleemide kujutamise on maalilisuse nõrgaks küljeks, siin ilmnevad tema suurimad vajakajäämised. Kuid süüdistada loodava maailma

sisulises piiratuses ainult maalilisuse suunda pole vahest siiski õiglane. On ilmne, et maalilisus kannab eneses retro-tunnet, uudis pole seegi, et retro ei ole üksnes filmi pärusosa, vaid — ja seda isegi ennekõike — peegeldab meie muutunud maailmataju<sup>9</sup>. (Maailmatunnetuslik teisenemine, mis jätab jälje ka filmikunstile, kujundab tema tänast nägu, ongi see põhiline korrektiiv, mida filmipraktika, elu ise on teinud autentse ja poeetilise filmi sünteesi prognoosi, muutes tolle sulami nn. maaliliseks filmiks.) Ent retro pole ainult vanade ja «heade» aegade meenutamine, eneseunustus mõõdanikku, vaid ta on ka progressi vastuolulisust ja kahepalgelisust märganud inimese pöördumine minevikukogemuse poole, teistsugustest lahenduskäikudest huvitumine (näiteks praegustes arhitektuuriotsingutes inimliku, inimhõõtelise ruumi ümbermõtestamine, olgu siis selleks tagasipöördumine selgesti eristatava tänavafondi juurde või midagi muud). Seega siis leiavad maalilisuse filmi tee ka tänapäeva probleemid, see tee on küll kaudne, kuid ei puudu ometi.

.. Aga kui siiski võtta omaks praeguse filmi poolt pakutud mängureeglid, süveneda näidatavasse kunstireaalsusse, siis tuleb kindlasti hinnata neid rikkalikke võimalusi, mida kujutatav ekraanimaailm filmiloojaile kätte juhatab ja mis võimaldavad inimese sootuks varjatuid kihistusi-seoseid avada, teha seda hoopis kaudsemate ning nõtkemate vahenditega. Mis muidugi ei tähenda, et varasem ekraanikunst oleks lihtsustav olnud, pigem tuleks rääkida inimese «keerukuse» teisale nihkumisest ja sellega kaasnevast vajadusest kasutada teistsuguseid väljendusvahendeid. Olgu siis Tšehhovi alltekstile filmiekvivalendi leidmine «Lõpetamata palas...», «Kirgastumise» allegoorilisuse vaatajani toomine või siis jälle niisugune näiliselt lihtne ekraanilugu nagu S. Solovjovi «100 päeva...», mida võib tõlgitseda ka mälestuskujutlusena esimese armastuse loost. Ning

reaalsuseks transformeerimist ainult operaatorikunsti vahenditega. Nii ei piirduta «100-s päevas...» üksnes rõhutatult kaugete üldplaanidega (mis justkui viitavad ka ajalisele distantsile, meenutamisele), vaid loodavat kunstireaalsust modelleerivad, annavad talle kindla suuniluse filmi käigus isetegevuslikus korras la- vastatud katkendid Lermontovi «Maske- raadist», pargiroheluses asetsevale ekraanile «Giaconda» slaidikujutise projek- teerimine, mis sulandub niisama harmoo- niliselt ümbritsevasse loodusse, nagu sajandeid tagasi (samuti oluline motiiv) modell Leonardo da Vinci maalil.

Seepärast tahakski V. Mihhalkovitši mõtet, et õppides vahendama loomulikku valgusatmosfääri, loobus film sidumast kujutatavale ruumile välist dünaamikat, vaid avastas temas immanentset, sees- mist ning varjatud dünaamikat,<sup>10</sup> seda filmiteaduse seisukohalt vägagi olulist järeldust laiendada teistelegi filmiku- jundi komponentidele. Ei kehti see ju ainult ruumi kohta (nii võiksime öelda kujutava kunsti puhul), vaid ka aja kohta, ennekõike äga konkreetse aeg- ruumi ja selles eksisteeriva inimese kohta, temas varjatumate kihistuste esi- le toomise kohta. «Immanentset düna- amikat» avastavad nii dramaturgiavahen- did kui näitlejakunst, paljale silmale pei- detuks jäävat toob välja filmirežii ter- vikuna.

Need erinevad väljendusvahendid käi- vad filmikunstis käsikäes, täiendavad ja mõjutavad üksteist. Nii poleks näiteks ilma teisenenud arusaamadeta näitleja võimalustest, väljenduslikkusest ekraanil ilmselt mõeldavad mitmedki operaatori loodud lahendused praegusfilmis. Tei- salt, kui poleks jällegi konkreetset ekraanikeskkonda, sellist kunstireaalsust, mis ühildab nii käegakatsutava reaalsuse kui kõrge tinglikkustastme, siis muu- tuksid küsitavaks ka säärased viimaste aastate näitlejasaavutused nagu näiteks A. Solonitsõni osatäitmine L. Sepitko «Kirgastumises» või A. Džigarhanjani tegelaskuju A. Alovi ja V. Naumovi ek-

raani loos «Teheran 43». Küsimus on ikkagi filmikujundi terviklikkuses, selles, et kõik selle komponendid oleksid seotud, töötaksid ühes suunas. See ühtsus on ka praeguse filmikunsti aluseks, ainult et nüüdisfilmi vaadeldud ilmingutes on filmikujutise osatähtsus selle ühtse ning tervikliku ekraanikeskkonna kujundamisel märgatavalt suurenenud, kuna ei piirdu näiteks üheübaliste alt ja ülalt rakurssidega või kangelase pilku asendava subjektiivse kaameraga. Praegune filmikujutis ja praegusaegne operaatorikunsti tase võimaldavad ekraanil kujutatut mõtestada vägagi erinevate vahenditega, suudavad väljendada keerukat autorisuhet toimuvasse.

Niisiis kujunes hiljutises filmipraktikas välja suund, millele on omane läbitöötatud, filmi üldises kujundikeeles aktiivselt kaasa rääkiv pildilahendus. Paljuski oli see seotud operaatorikunsti arenguga, mis sai alguse filmitehnika täiustamisest. Samas ei piirdu nn. maalilise suuna kordaminekud ainult uue kvaliteediga filmikujutises, tundeküllase kaadri lahenduse loomisega. Maalilisuses leiavad kajastust ka üldisemad tendentsid, selles peggelduvad meie maailmatunnetuslikud teisenemised. Uudsete võimaluste leidmises autori suhte väljendamiseks kujutatavasse tulekski näha praegusfilmi üht olulist saavutust.

Ent muutub aeg, muutume meie, muutub ka kunst ja see, mida me talt ootame. Nii pole ka maalilisuse suund midagi lõplikku ja püsivat, ka tema aeg saab — kui juba pole saanudki — kord ümber. S. Solovjovi «100 päeva...» on hea film, on uudne film, kuid hea on ka V. Abdrašitovi «Rebasejaht» vahetult tänaste probleemide poole pöördumisega. Ning praegu, 1980. aastate alguses, on see vahest olulisemgi.

<sup>1</sup> В. Михалкович. *Стиль кинематографа и стиль фильма*. — «Искусство кино», 1978, № 1, с. 70, 83, 85. *Maalilisuse kohta vt. ka sama autori artiklit Живопись камерой, в сб.: Кинематограф молодых, М., 1979.*

<sup>2</sup> *Vt. näit. В. Фомин, Между поэзией и прозой*, — в сб.: *Кинопанорама, М., 1975, /вып. 1/; V. Тобро, Poetilise realismi poole, «Noorte Hääl», 1974, 20. märts.*

<sup>3</sup> *V. Fomin, op. cit., lk. 146.*

<sup>4</sup> *V. Тобро, op. cit.*

<sup>5</sup> Ю. Гантман. *Изобразительная стилистика фильма и реальность. «Искусство кино», 1978, № 8, с. 89.*

<sup>6</sup> *Vütame sünnkohal kirjutistele, mis käsitlevad nüüdisaegse filmikujutise iseärasusi ja operaatorikunsti praegusi väljendusvahendeid põhjalikumalt: J. Sillart, Filmikujutisest ja operaatorist, «Sirp ja Vasar», 1980, 26. detš.; L. Kirt, Intervjuu Jüri Sillartiga, «Noorus», 1980, nr. 10. Vene keeles ilmuinust nimetagem lisaks juba tsiteeritud J. Gantmanile veel mitut V. Jegorovi kirjutist: Риск против стандарта, — «Искусство кино», 1975, № 7; Изображение — 75. — «Искусство кино», 1976, № 3; Правда света, — в сб.: *Кинематограф молодых, М., 1979; Ю. Гантман, В. Егоров, Современный стиль — в чем он? — «Искусство кино», 1976, № 12. Teistest autoritest võiks soovitada: В. Чумак, Быть самим собой... — «Искусство кино», 1978, № 6; Л. Пааташвили, Не только профессионализм, — «Искусство кино», 1975, № 3; Л. Пааташвили, Музыка света, — «Советский экран», 1976, № 9; Д. Салынский, Изобразительное решение фильма, — «Искусство кино», 1973, № 11; Поиск продолжается. Кинооператоры и редакции, — «Искусство кино», 1977, № 6.**

*Erinevate valgustuskeemide ja nende kasutamise võimaluste kohta leidub materjali eesti keeles: A. Muti, H. Pedusaar, Valgustus filmimisel ja fotografeerimisel, Тл., 1981.*

<sup>7</sup> В. Михалкович. *Живопись камерой, с. 236—241.*

<sup>8</sup> И. Розенфельд. *Современный кинематограф: движение стиля*. — «Искусство кино», 1978, № 5, с. 105.

<sup>9</sup> *Retro kohta vt. lähemalt näit. V. Тобро, Retro, igatsusvalu stiil, — «Noorus», 1975, nr. 7.*

<sup>10</sup> В. Михалкович. *Живопись камерой, с. 245. Vrd. ka М. Бахтин, Вопросы литературы и эстетики, М., 1975, с. 49.*

## Johannes Pääsuke ja tema filmid

Sel kevadel täitis 70 aastat esimese eestlasest filmioperaatori Johannes Pääsukese (sündinud 30. märtsil 1892 Tartus — hukkunud 8. jaanuaril 1918 Valgevenes Orša lähedal rongiõnnetusel) tegutsemise algusest.

Tema lühikesse ellu mahub sadu fotosid Eesti Rahva Muuseumile (sihipärane pildistusretk põhjarannikule ja saartele aastal 1913 ja fotoseeria Tartu hoonestikust ja linnaelust aastal 1914) ning esimese Eesti filmistudio «Estonia-Film» asutamine 1912. aastal Tartus (tegutstes kuni 1915. a. septembrini, mil Pääsuke mobiliseeriti Esimesse maailmasõtta). Vaate- ja dokumentaalfilmide kõrval lavastas Pääsuke aastavahetusel 1913—1914 ka mängufilmi «Karujaht Pärnumaal», millega algab Eesti mängufilm.

Nagu lugeja juba märgata võis, möödus tänavu 90 aastat Johannes Pääsukese sünnist.

### 1912

Tartus demonstreeritud filmid.

Utotschkini lendamine Tartus 14. ja 15. aprillil.

Balti ülemaalsed lõbulaste võistlusmaadlemised Tartus aprilli kuul 1912.

Tartu gümnaasiumi turni-pidu aprilli-kuul 1912.

Taara Seltsi võiduajamised 3. mail 1912.

Tartu vabatahtliste tuletõrjude suvepidu 6. mail 1912.

Rahvusvaheline automobilide võidusõidu Keiserliku auhinna päle Tartusse tulek, Riiga tulek ja Riiast tagasi.

Isamaa-sõja 100 aastase juubeli pidustused Barclay de Tolli mälestussamba juures, Tartus, 26. augustil s. a.

Kontserdid Tartu Doomemäel.

Vanaaegsed Setumaa mälestuste-kohad ja Setu sugurahvas.

### 1913

Tartus demonstreeritud filmid.

Veepühitsemine (Jordan) Tartus kolmekuningapäeval 1913. aastal. «Eclairi» ajakiri.

Romanovite 300 aasta juubelipidustused Tartus.

Pauluse koguduse surnuaia õnnistamine Tartus.

Loomaarsti instituudi endise direktori K. von Raupachi matused Tartus. «Pathé» ajakiri.

Tartu Aleksandri gümnaasiumi õpilaste turnimise harjutused.

Jalgratta võidusõidud Taara seltsis ja maadlemised.

Janina laskmine lõhkepommidega.

Ajaloolised mälestused Eestimaa minevikust\*.

Retk läbi Setumaa\*.

Estonia rahvateater ja kontserdimaja Tallinnas.

Valgelillepäev Tartus selle aasta kevadel\*.

Dooime silla avamine Tartus.

Filmid, mille linastuspaik teadmata.

Spordiühingu «Aberg» korraldatud võimlemispidu (Saadud tagasi 1913. a. novembris «Pathé» esinduselt Moskvas, kes seda oma ringvaates ei kasutanud).

Kahe reisilaeva hukkumine tormi ajal Kuramaa rannal (saadetud 1913. a. detsembris «Eclairi» esindusele Moskvasse).

### 1914

Tartus demonstreeritud filmid.

Tartu ja tema ümbruskond\*.

Karujaht Pärnumaal\*.

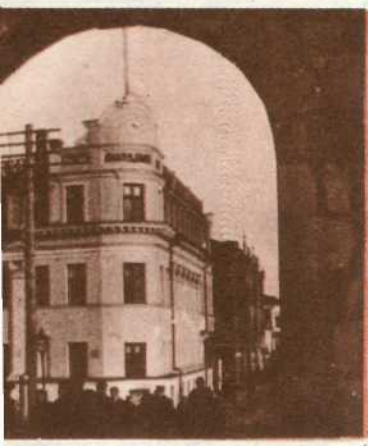


J. Pääsuke Esimese Maailmasõja päevil.

Kaadreid filmist «Tartu linn ja ümbrus» («Tartu ja tema ümbruskond»). Pärast lõbusõitu Emajõe klaasike veini Kvissentali restoranis.



\* Säilitatakse Eesti NSV Filmi-, Foto- ja Fonodokumentide Riiklikus Keskarhiivis.



Hoone Raekoja platsil (praegu Nõukogude väljak).

Tollal kaubitseti ka Emajõe kallastel kesklinnas.

Hotell «Bellevue», vaadatuna läbi Kivisilla kaare.

Suur lumetuisk maal jõulukuul 1913\*.

Valgelillepäev ja karneval-korso Tartus.

Tartu Vabatahtliku Tuletõrje Seltsi 50. a. juubeli pidustused. Pildi üksikud osad: 1. Pidurong Raatuse platsile. 2. Tänujumalateenistus. 3. Parad. 4. Juubilaride suur söömine ja joomine Saksa näituse aias. 5. Manöver Pritsimaja ees.

Teine pidupäev:

6. Keisri Majestedi poolt annetatud aulipunaela kinnitamine 50-a. mälestuseks. 7. Aumärkide väljajagamine Tuletõrje Seltsi esimehe Anderseni ja linnapäa von Grevingki poolt\*. Rahvapidu Vahil Tartumaal. Uhendatud laulu- ja muusikakooride ettekanded, Taara ja Noortemeeste Seltsi turni osakondade turniharjutused, piramidid, kõrguse kargamine, postiotsa ronimine, rahva kojuminek jne.

Suurvürst Kirill Vladimirovitschi sõit Tartusse.

Filmid, mille linastuspaik teadmata.

Suur hobuselaat Jurjevsi Liivimaal. (Saadetud 1914. a. veebruaris «Eclairi» esindusele Moskvasse.)

Vaated Võrumaalt ja teude pühatalitused Lihavõtte pühade ajal. (Teade A. Alavale 1914. a. veebruaris Helsingisse. Antud ka filmi pikkus 300 m.)

Tulekahju Põhja-Liivimaa näitusehoones. (Saadetud 1914. a. aprillikuus «Eclairi» esindusele Moskvasse. Pääsukese kirjavahetusest võib lugeda, et film tuli hiljem välja «Pathé» ringvaates.)

Uue katedraali õnnistamine Miitavi-Riia peapiiskopi Ivani osavõtul ja ristikäik.

Kedder. (=Kehra. Aut.) Eestimaa. Reisi- ja kaubarongi kokkupõrge. On surnuid ja haavatuid. (Saadetud 1914. a. maikuus «Eclairi» esindajale Moskvasse.)

Tartus peatus Peterburist tulnud maailmarändur eestlane N. Gehlmann, sealse spordiseltsi «Kalev» liige. Agar jalgrattasõitja kavatses läbida 70 000 versta 2,5 aastaga. (Saadetud 1914. a. juunikuus «Eclairile» Moskvasse.)

Liivimaa. Erakordse põua tagajärjel hävitab tuli tohutult metsa. (Saadetud 1914. a. juunikuus «Pathé» esindusele Moskvasse.)

Sõjaväe aeroplaanide lend Peterburg—Tallinn—Riia—Tartu ja tagasi. (Saadetud 1914. a. juulikuus «Eclairi» esindusele Moskvasse.)

Esimese Balti auto- ja aeroklubi autode võidusõit Tartu—Pärnu—Riia—Pihkva suurvürstipaari Kirill Vladimirovitschi ja Viktooria Feodorovna, Liivimaa kubeneri Zvjagintsevi ning paljude teiste kõrgete aukandjate juuresolekul. (Saadetud 1914. a. juulikuus «Eclairile» Moskvasse.)

Jurjev. Liivimaa. Tulekahju hävitas mitmed puumajad. (Saadetud 1914. a. juulikuus «Eclairile» Moskvasse.)

Filmograafia koostas ajalehe «Postimees» kinokuulutuste ja J. Pääsukese säilinud kirjavahetuse järgi Veste Paas. Andmete vähesuse ja kohatise ebamäärasuse tõttu pole võimalik väita, et loetelu on täpne ja ammendav. Seda enam, et Pääsukese kirjavahetuses ja ühes kinokuulutuseski esineb vihje ka teistele filmitegijatele. Teiselt poolt: kirjavahetus Prantsuse filmifirmade Moskva esindajatega näitab, et Pääsuke filmis palju rohkem, kui Tartus ekraanile läks või ka kuulutati. Ka selline võimalus võib kõne alla tulla.

Lisame, et Pääsuke töötas peamiselt koos kinoga «Imperial», ka kuulutused on põhiliselt «Imperiali» omad. «Karujahti Pärnumaal» demonstreeriti aga kinos «Ideal».



## MÄRKMEID ÜHE ŽANRI KUJUNEMISEST

VESTE PAAS

Kui Johannes Päsuke 70 aastat tagasi Tartus filmi-  
tootmist alustas, olid eestlastele tuntud nii kinemato-  
graafia kui selle mitmesugused eelkäijad, eriti sajandi-  
vahetusel laialt levinud fotoplastikonid. Viimaste  
üheks armastatumaks teemaks oli maateaduslik vaate-  
pala — tavaliselt 50 fotost koosnev ülevaade mõnest  
looduslikult kaunist paigast, tihti ka nime poolest küll  
teatud, aga lihtinimesele ikkagi kättesaamatust suur-  
linnast. Nii võis sealsamas Tartus 1908. aasta jaanuari-  
kuus pildiaparaadi vaateava ees istudes teha matka  
Baieri mägedesse, aprillis aga leida end Konstan-  
tinopolis, kusjuures usinad fotoplastikoni külastajad  
tutvusid vahepeal Aadria mere ranniku, Prantsuse  
Riviera jt. paikadega, sest eeskava vaheldus nädalaga.

Põhimõtteliselt sarnased fotoplastikoni pildisee-  
riatega olid kinematograafia algaegadest levinud lühi-  
kesed vaatefilmid, mille valmistamiseks näiteks Prant-  
suse firma «Pathé» saatis oma operaatoreid laiali üle  
maailma, nagu fotoplastikonide «reise» tootnud ete-  
võtted fotograafegi. Ka Eestis oli tollal lühimetre-  
raažiline vaatefilm kinoeeskava alatine koostisosa.

Säärane ajataust, lisaks veel kohalikud asjaolud —  
Päsukese tihe koostöö fotograafina Eesti Rahva  
Muuseumiga, muuseumi agarus rahva esemelise kul-  
tuuri kogumisel ja pilti talletamisel —, seletab  
nii mõnegi suundumuse meie esimese kinomehe  
loometöös.

Kui Päsukese kirjavahetus aastail 1913—1915  
Eesti kinoomanike ja Moskvas asunud Prantsuse  
filmifirmade esindajatega tutvustab teda eeskätt päe-  
vasündmuste jäädvustajana, on praegu tema toodan-  
gust Eesti NSV Filmi-, Foto- ja Fonodokumentide  
Riiklikus Keskarchiivis<sup>1</sup> alles peamiselt vaatefilmid:  
etnograafilise kallakuga «Retk läbi Setumaa», loo-  
dusvõtetest koosnev «Vaateid Võrumaalt», «Tartu linn  
ja ümbrus» ning «Ajaloolised mälestused Eesti-  
maa minevikust».

1913. aasta juunikuu algul oli Tartu kinos «Im-  
perial» 3000 m pikk «haruldaselt huvitav hiigla-  
eeskava «Ajaloolised mälestused Eestimaa mine-  
vikust», mis pidi kujutama «meie esivanemate kind-  
lustatud linnade ja lahingu-väljade kohti ordu-rüütlite  
ajal».<sup>2</sup>

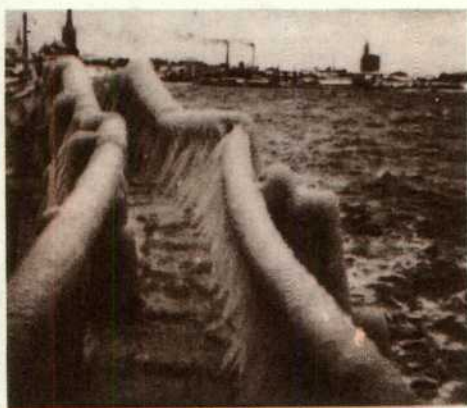
Meieni jõudnud 260 m «Ajaloolisi mälestusi» —  
ükski Päsukese eespool nimetatud film pole enam  
terviklik — tõestabki reklaamis öeldut: säilinud või



Kaader vaatefilmist «Filmi-  
kaameraga mööda Eestil»  
(operaator Rudolf Unt). Too-  
ma Sookatsejaama administ-  
ratiivhoone.

<sup>1</sup> J. Päsukese, nagu teistegi Eesti filmittevõtjate  
säilinud tööd on koondatud Eesti NSV Filmi-, Foto-  
ja Fonodokumentide Riiklikku Keskarchiivi. Kõik viited  
on tehtud filmidele sellest archiivist. — Aut.

<sup>2</sup> «Postimees», 1913, nr. 112.



varemetes ordu- ja piiskopilinnuste kõrval Narvas, Viljandis, Paides, Helmes ning Karksis näeme ka rahvapärimusega seotud Valuoja Viljandis ja eestlaste muistseid asu- ja ohverdamispaiku. Et linnadest on peale ajalooliste objektide ka muid vaateid, tekib mõte, kas ei seletu «Ajalooliste mälestuste» erakordne pikkus sellega, et demonstreerimiseks liideti filmi tuumikosaga temaatiliselt sobivad lühemad vaatefilmid. Kaudselt kinnitab seda oletust üks Pääsukese kiri. 1914. aasta varakevadel teatas filmimees Paide kinoomanikule, et kui viimane «Paide publikumile midagi kohalikku näidata» soovib, telligu ta «Ajaloolised mälestused Eestimaa minevikust» (pikkus umbes 400 m), kus muu hulgas tulevad ette ka «Paide kirik, vaade Vallitornist, varemed jne.»<sup>3</sup>

«Ajaloolised mälestused Eestimaa minevikust» on isegi säilinud kujul mõneti üllatav: näeme õpetliku maateadusliku filmi (alusžanr) ühendamist poliitilise publitsistikaga (Balti feodaalaadli vastane tendents), mida kohati varjamata väljendavad filmi vahekirjad.

Kaadreid vaatefilmist «Talv»  
(H. Viikmann).

<sup>3</sup> Kiri 29. 03. 1914 (v. k. j.). J. Pääsukese pärijate kogust.

Järjekorras teiseks ülevaatefilmiks (Eesti uuema kinematograafia seisukohalt aga teedrajavaks) oli foto-  
graaf Peeter Parika juhitud osauhingu «Estonia-Film»  
valmistatud «Filmikaameraga läbi Eesti» (1924, täien-  
datud variant 1926).

Omajal ajal kujutas see algselt 4600 m pikk filmi-  
matk<sup>4</sup> endast tootmisalast suursaavutust, ja sedagi dem-  
onstreriti kas tervikuna või tavaliselt temaatiliselt  
lõpetatud plokkide kaupa.

1924. aastal oli film jaotatud 8 marsruudiks<sup>5</sup>,  
millega maa tinglikult liigendati geograafiliselt ja  
majanduslikult, näiteks «Eesti Niagaarast lõunanaabri  
piirini» — vaatajale tutvustati Narva koske ja Kreen-  
holmi vabrikuid, Irboskat, Petseri kloostrit, Muna-  
mäge ja Võru ning Valga linna. 1926. aastal on juba  
tegu 11 temaatilise osaga<sup>6</sup>, mis pealkirjastatud: «Eesti  
linnad», «Eesti kuurordid ja supelrannad», «Eesti  
kaunimad lossid ja varemed», «Eesti tehased ja vab-  
rikud», «Eesti kaunimad maastikud ja põllutöö ja kar-  
jakasvatuse keskkohad» jne.

Kuigi filmil on oma ametkondlik sünnilugu —  
«Filmikaameraga läbi Eesti» valmis kodanliku vaba-  
riigi välisministeeriumi tellimisel ja erialade järgi  
andsid sisulist nõu mitmete ministeeriumide ning Tartu  
Ülikooli esindajad: kodanliku Eesti propagandatee-  
nistuse üks põhisuundi oli vabariigi võimalikult ula-  
tuslik rahvusvaheline tutvustamine —, tuleks taas  
rõhutada seni täiesti uurimata, kuid žanri kujunemisel  
olulist seost: mitmete meie varasemate filmitegi-  
jate fotograafikogemust.

1920. aasta veebruaris pöördus kirjaga Johannes  
ja Peeter Parika poole ETA juhataja kirjanik Jaan  
Lintrop, tõstatades küsimuse temaatiliste fotoseeriade  
loomise vajadusest agentuuri reklaamiosakonna  
jaoks.<sup>7</sup> Võrdlemisi pinnaliselt visandatud plaan on  
kohati lausa pilt-pildilt äratuntav 1923. aastal välja-  
antud fotograafide esikalbumis «Eesti»<sup>8</sup>, viimase seos-  
ses kõnealuse filmiga aga pole mõtetki kahelda,  
sellesse lihtsalt mahtus kogu Parikate senine töö ja  
ainetundmine.

Muide, P. Parikas ise ei filmunud. Vahetult toi-  
misid «Filmikaameraga läbi Eesti» juures osauhingu  
asjaajaja Oskar Villandi ja operaator Rudolf Unt,  
kes sellele küllap omaltki poolt midagi juurde  
andsid.

Meile seni veel vähe tuntud Unt oli kogenud  
tummfilmiooperaator. 1928. aastal haridusministeeriumi



Kaader filmist «Kas tunned  
maad...» (Th. Luts). Risti-  
käik Petseris.

Kaadreid vaatefilmist «Meie  
läänerrannik ja saared»  
(Th. Luts).  
Rannapromenaad Haapsalus.

<sup>4</sup> «Vaba Maa», 1924, nr. 209. Lühiarvustuses maini-  
takse, et filmiseanss kestis 2,5 tundi.

<sup>5</sup> «Päevaleht», 1924, nr. 245, 10. sept.

<sup>6</sup> «Päevaleht», 1926, nr. 245, 11. sept.

<sup>7</sup> ENSV TA Fr. R. Kreutzwaldi nim. Kirjandusmuu-  
seumi käsikirjade osakond, reg. nr. 1961/112 (J. Pari-  
ka materjal).

<sup>8</sup> Fotosid albumi jaoks aitasid teiste hulgas valida  
ka J. Lintrop ja kunstnik A. Laikmaa. — Aut.



Kihnu naised köll vedamas.  
Ka jõudehetkel lastakse kätel  
käia

poole pöördudes mainib ta, et on filmi alal «Vene-  
maal üle 15 aasta töötanud ning kodumaal «Estonia»  
filmis ligi 6 aastat teeninud, ning selle aja jooksul  
kõik kodumaa sündmused ja vaatepildid filminud»,<sup>9</sup>  
mis tähendab, et Unt oli ka enamiku «Estonia-Filmi»  
kroonikate (ringvaadete) tegija.

«Filmikaameraga läbi Eesti» (film on osaliselt säi-  
linud) stiili iseloomustab rangus ja täpsus, kaadris  
pole midagi, mis mõtted näidatavalt kõrvale viiks.  
Nüüdisarusaamade kohaselt võiks säärast filmimis-  
laadi nimetada ajaloolise dokumendi väärtusega  
kinofotograafiaks.

Veel üks kinomees ja fotograaf oli Veeteede  
Valitsuses töötanud insener Harald Viikmann. 1920.  
aasta algul tekkinud filmiõppestuudiote fotograafia-  
õpetaja, hiljem «Eesti Kulturfilmi» juhatuse liige.  
Tema 1920. aastal valminud lühike vaatefilm «Talv»  
kujutab talvist Tallinna. Erinevalt reportaažlikust  
«Filmikaameraga läbi Eesti» jt. ülevaatefilmidest on  
siin tegemist impressionistliku materjalikäsitleusega:  
iga kaader on teatav nägemismulje ümbritsevast,  
kusjuures detailid — puuoksad lumekoorma all, jää-  
tunud rannakivid ja laevade taglaseosad, härmarüüs  
voorimehehobune jpm., minetavad neis kompositsioo-  
nides oma reaalgäärtuse, kõlades eeskätt deko-  
ratiivselt.

«Talv» on üks omapärasemaid lüürilisi ekraani-  
teoseid Eesti filmipärandis, mille kujutav külg sobitub  
meil 1920.—1930. aastail levinud loodusfotograafiaga.  
Kinnituseks mõned read 1926. aastal «Päevalehes»  
ilmunud arvustusest fotograaf K. Akeli postkaardi-  
formaadis trükitud piltidele Tallinnast:

«Tarvitseb ainult vaadata ülesvõtteid Kadriorust,  
et selles (s. o. nende kunstipäras — V. P.) veenduda.  
Avar väljavaade mererannal Kadriorus, kased ja lõh-  
mused kerges härmatises Kadrioru pargis, üksik  
puiestee, puude vahel voolav oja, mille kaldal lop-  
saka lumega kaetud pöösad, või «Russalka» mäles-  
tussamba juurde viiv puiestee — kõik need tõendavad  
oskust loodust vaadelda ja seda edasi anda õigetes  
värvides ja ilmekalt.»<sup>10</sup>

1931. aastal tuli ekraanidele kolmas Eestit tutvustav  
ülevaatefilm — Theodor Lutsu 2500-meetrine «Kas  
tunned maad...». Selleks ajaks oli filmis kui eest-  
lastele enestele oma kodumaa avastamise vahendis  
äratundmisele jõudnud laiem avalikkuski. 1925. aastal  
kirjutas Ed. Riismann artiklis «Turismi arendamisest  
Eestis»: «Hea korralduse juures oleks loota suuremat  
rändamist ka meie kodumaal. Õppige tundma oma  
kodumaad ja tema ilu! [...] Võiks meilgi filmi appi võtta  
oma kodumaa tundmaõppimise õhutamiseks.»<sup>11</sup>

<sup>9</sup> ENSV Oktoobrirevolutsiooni ja Sotsialistliku  
Ülesehitustöö Riiklik Keskarhiiv, f. 1108, nim. 5, s. ü.  
550, l. 33.

<sup>10</sup> «Päevaleht», 1926, nr. 12.

<sup>11</sup> «Päevaleht», 1929, nr. 113.

Filmist «Kas tunned maad...» on teadaolevalt säilinud üle 500 m dokumentaalvõtteid, millel on jäädvustatud põhjarannik, Narva-Jõesuu, Narva, Peipsi, Pärnu, Tallinn, Tartu, kilde Saaremaalt ja Abruakalt, ristikäik Petseris. Oma kaameraga püüab Luts haarata ümbritsevat tervikuna, kasutades selleks tihti üldplaan, kõrgeid võttepunkte ja püst- ning rõhtpanoraame. Kaadrit kaunistab ta harva — loodus on iseenesest ilus! —, operaatori asjaks näib olevat vaataja käekõrvale võtta ja ta maastikku või linna sisse viia. Näiteks vaade Põhja-Eestist: järsult langev kaldapank, tublisti allpool panga lage puuladvad, hoopis sügaval — merepeegel.

Lisagem veel, et esimesena meie operaatoreist hakkas Luts lindile jäädvustama Eesti saari. 1931. aastal valmivad tal «Kihnu» ja «Ruhnu», viimane koostöös ajakirjaniku ja kunstiteadlase Rasmus Kangro-Pooliga. Mõlemad filmid on säilinud.

1931. aastal moodustati sihtasutus «Eesti Kultuurfilm». 1934. aastal tegi Konstantin Märskas selle ettevõtte esimese ülevaatefilmi Eestist, millest kujutluse saamiseks tuleb paraku leppida vaid ajakirjanduse andmetega. «Tallinna Post» jutustab, et operaator tegi kolm filmireisi, käies Haapsalus ja Eesti läänesaartel, siis piki põhjarannikut Narvani ja seejärel põiki läbi Eesti suuri kaari tehes Irboskas. Valmis film pidi tulema umbes 2000 meetri pikkune.<sup>12</sup> 1935. aastal valmistas Armas Hirvonen vaatefilmi «See on see maa, kus minu häll...», mis on samuti peaaegu täielikult hävinud. Selles, nagu Th. Lutsu filmiski, oli ka mänguline osa. Lutsu filmis osalesid 1905. aasta karistussalkade tegevust kujutavas episoodis «Vanemuise» näitlejad, Hirvonenil mängisid välismaalt Eestit külastama tulnud ja siinset talupojast vanda vastavalt Arnold Vaino ning Ants Jõgi. Filmis esinesid veel Ly Lasner, Marta Suurhallik jt. näitlejad.<sup>13</sup>

Edaspidi muutub lühem vaatefilm Eestist «Eesti Kultuurfilmi» toodangu tavapäraseks temaatiliseks koostisosaks. Samuti kasvavad arvatavasti just vaatefilmist välja meeleolukad looduspalad («Jääminek Pärnu jõel», «Sügismeeleolu», «Esimene lumi Tallinnas» jt.), mida on jõudumööda filminud kõik meie vanema põlve operaatorid.

Rääkides žanrite kujunemisest eesti varasemas kinematograafias, ei saa küll tõmmata otsest sirget arengujoont Johannes Pääsukesest edaspidiste filmitegijateni: selle võimalikkuse muutis olematuks Pääsukese hukkumine Esimese maailmasõja päevil. Kuid on oluline, et kõik nad, alates juba Pääsukesest, arendasid edasi meie filmi, otsides selleks tuge ka ajastu kultuuriilmingutest.



Kaadreid vaatefilmist «Ruhnu» (Th. Luts).

<sup>12</sup> «Tallinna Post», 1934, nr. 37.

67 <sup>13</sup> «Filmizurnaal», 1935, nr. 1 (ilmus Tartus).



T. Pääsuke. Värkelu. Oht. 1981. Fragment.

«Oma hääle jõu, suurepäraste kõlavärvide ja osa artistliku lahendusega meenutab ta meie geeniusi, kelle nimi oli — Šaljapin...»

«... sarnasus Šaljapini tämbri ja Suure Teatri bassi häälekõla vahel on huvitav ja hämmastav...»

«... tema esinemine andis tõelise ettekujutuse sellest, kuidas laulis legendaarne Šaljapin...»



Eelnevad killud on pärit välismaisest ajakirjandusest, kus avaldatakse üksmeelset vaimustust Jevgeni Nesterenko esinemiste kohta ja kus peaaegu iga teine kriitik manab hetkeks esile legendaarse Šaljapini vaimu. Ma olen kindel, et rõhuv enamik nendest kirjutajatest pole oma kõrvaga elavat Šaljapinit kunagi kuulnud. Ka vanade heliplaatide najal võrdlust tehes on ilmne, et Nesterenko ei kopeeri kõige vähemalgi määral Šaljapini eredaid intonatsioone, et tema pehme tämber erineb küllaltki palju Šaljapini hääle dramaatilisest põhitoonist jne. Ent ometi on just Šaljapini loomingul sellise võrdlusetaloni väärtus (nagu Paganinil viiuldajate või Liszt'il pianistide suhtes), et iga uus andekas bassilaulja peab ikka ja jälle läbi käima selle kauge eelkäija varju alt, et jõuda kord omaenese isiku kujunemiseni ja suveräänse maksmapanekuni. Miks?

Püüdes ära arvata Šaljapini vapustavat mõjujõudu, on selge, et tegu polnud mingi erilise häälematerjaliga, vaid äkki ilmus ka ooperilavale tõeline artist, kes ühendas vokaali ja sõna, mõtte ja tunde, plastika ja grimmi. Käesoleva sajandi esimesel aastal, mil Boito ooperi «Mefisto» nimiosalisena Milano «La Scalas» debüteeris 28-aastane Šaljapin (tänapäeva eeskirjade järgi võiks ta veel mitu aastat osa võtta noorte lavajõudude ülevaatusest!),

jahmatas ta nii publikut kui kolleegide mitte ainult laululise ja lavalise nüansirikkusega, vaid ka peensuseni läbimõeldud osavälise joonisega. Siiani võis laulja piirduda ainult ilusa laulmisega lava esimeses servas ning staatiline koorimass ja pompoosne dekoratsioon tema selja taga moodustasid neutraalse fooni. Šaljapin lõi selle idüllilise orkaanina segamini. Ehkki «Boriss Godunovi» peaproovideks Pariisis ei jõudnud kohale kostüümid ja ta tuli lavale argiriietuses, veenis ta oma mänguga publikut niivõrd, et see üksmeelselt naelutas pilgu sinna lavanurka, kuhu Šaljapini Borissi vaimusilma ette ilmus tapetud tsareevitš.

«Ma mõistsin, et iga kunstiliigis on kõige tähtsam emotsioon ja vaim. Need moodustavad selle «midagi», selle sõna, mis prohvetile on antud, et puudutada inimese südant. Ma mõistsin, et see sõna võib avalduda nii värssides, joontes kui ka žestides, nii nagu ta avaldub kõnes. Nendest uutest muljetest tegin ma vajalikud järeldused oma tööks ooperis.

... Lauljat, kellel puudub fantaasia, ei päästa miski loomingulisest viljatusest — ei hea hääli, ei lavapraktika ega ka efektne välimus. Fantaasia paneb kuju elama ja annab talle sisu,» kirjutab Šaljapin.

Tänapäeval üldtuntud tõesed, kuid tollal oli see tõeline novaatorlus, mis andis ainet nii Stanislavskile kui

l'oscannile, Rahmaninovile ja Gorkile. Šaljapini otsingutel ja leidmistel on ka seetõttu suurem kaal, et lavastajat kui laulja sisulist abimeest ooperilaval tollal veel ei tuntud.

«Pärast Šaljapinit ei ole enam võimalik laulda nii, nagu lauldi enne teda,» on ütelnud Sergei Lemešev. Tõepoolest, Šaljapinist mööda minna pole võimalik, kuid tema pändrisse on suhtunud mitmeti. Ühed rahulduvad ainuüksi teadmise, et neil on hoopis parem hääl kui Šaljapinil. Teised kopeerivad tema eeskujuga mehaaniliselt, olgu see mõne meelde jääva intonatsiooni või grimikavandi näol.

Kuid laulu- ja teatrikunsti on edasi viinud ikkagi ainult need, kes on järginud Šaljapini loomingu printsiipe, käinud elus lahtiste silmadega ning istunud osa kallal valutava südamega.

Kui Itaalia on läbi aegade olnud tenorite sünnimaa, siis Venemaa laulukultuuri vundamenti on moodustanud ennekõike just bassid. Enne Šaljapinit olid Ossip Petrov ja Fjodor Stravinski, koos temaga esines Vladimir Kastorski, hiljem tulid Aleksandr Pirogov, Maksim Mihhailov, Mark Reizen, Aleksei Krivtšenja, Ivan Petrov, Aleksandr Ognitšev, Aleksandr Vedernikov, Boriss Stokolov. Kõik vägeva kaliibriga lauljad, kuid rahvusvahelisel areenil jõudsid vahepeal kõige suuremat nime teha hoopiski bulgaarlased Boris Hristov ja Nikolai Gjaurov ning viimasel ajal veel soomlane Martti Talvela.

Nüüd on sellesse kõrgemaseltskonda jõudnud ka Jevgeni Nesterenko.

Jevgeni Nesterenko sündis Moskvas 1938. aastal, samal aastal, mil Pariisis lakkas tuksumast Fjodor Šaljapini süda. Järjepidevus? Juhus? Igal juhul on 44-aastane Jevgeni Nesterenko kaalukas nimi tänapäeva laulutaevas, esineb koos maailma tippulauljatega Milano «La Scalas», Viini Riigiooperis, Buenos Airese «Colónis», Verona hiiglaslikul vabõhulaval, Münchenis, Sofias, San

Franciscos, Budapestis ja paljudes teistes tuntud ooperikeskustes. Tema häält ja kunstnikunatuuri arvestades toodi 1975. aastal Budapestis lavale Boito «Mefisto», ooperi sünnimaal Itaalias (nii «La Scalas» kui ka mitmetes teistes teatrites) laulab ta peaosi Verdi «Don Carloses» ja «Röövlites», Rossini «Mooseses», Gounod' «Faustis», bassipartiid Verdi «Reekviemis» jne., kuid samal ajal on ta oma eakaaslastest üks väheseid, kes pole laulukunsti lihvinud Itaalias, vaid omandanud suurepärase häälekooli ainult kodumaal, Leningradi konservatooriumis prof. Vassili Lukanini juures.

Leningradi Väikeses Ooperiteatris laulis ta oma esimesed osad: Ristikuningas Prokofjevi ooperis «Armastus kolme apelsini vastu», Colline Puccini «Boheemis», Fernando Verdi «Trubaduuris», Papp Sostakovitši «Katerina Izmailovas» ja Mölder Dargomõžski «Näkingeius». Möldri osaga võitis Nesterenko 1967. aastal hõbemedali noorte ooperilauljate konkursil Sofias ning samal aastal sai temast Kirovi-nimelise Leningradi Ooperi- ja Balletiteatri solist. Paari aastaga õppis ta seal juurde ligi 20 osa, nende hulgas Kontšak (Borodini «Vürst Igor»), Kotšubei ja Gremi (Tšaikovski «Mazepa» ja «Jevgeni Onegin»), don Basilio (Rossini «Sevilla habemeajaja»), Raimondo (Donizetti «Lucia di Lammermoor»), Mephisto (Gounod' «Faust») jt. Nagu eelnevast näeme, pole Nesterenko tõus ooperitaevasse olnud mitte komeeditaoline, vaid tema sära on kasvanud järk-järgult ja loogiliselt. Musikaalsust ja laitmatut häälekooli on toetanud suur töötahe ja esinemisjanu.

1970. aastal tuleb Nesterenko võitjaks IV rahvusvahelisel Tšaikovski-nimelisel konkursil ja samaaegselt algab töö ka Moskva Suures Teatris. Selles teatris on ta tänase päevani ära laulnud kogu bassiosade tippnimistu ja tulemusrikkalt jõudu proovinud baritonaalsetes rollides. Ühelt poolt majesteetlikud Philipp II (Verdi «Don Carlos»), Boriss (Mus- 70



sorgski «Boriss Godunov»), Igor (Borodini «Vürst Igor»), René (Tšaikovski «Jolanthe»), Kutuzov (Prokofjevi «Sõda ja rahu»), Sussanin (Glinka «Ivan Sussanin»), pluss eriti värskelt ja noorusliku jõuga esitatud Ruslan (Glinka «Ruslan ja Ludmila»), teiselt poolt tunduvalt teravapiirilised Lanciotto Malatesta (Rahmaninovi «Francesca da Rimini»), Sinihabe (Bartóki «Hertsog Sinihabeme loss»). Nesterenko kõige värskemaks osaks oma koduteatri laval on Escamillo Bizet' ooperis «Carmen» (esietendus 25. detsembril 1981).

Loomulikult laulavad eespool mainitud osi ka teised bassid või baritonid, kuid Nesterenko looming kinnitab taas ammutuntud fraasi: paljud on kutsutud, kuid vähesed valitud. Mille poolest siis Nesterenko on valitud nii tegijate kui publiku poolt?

Kõigepealt muidugi võlub tema hää: suure diapasoonega, kauni tämbri ja ühtlase kõlaga — ei «tõrrepõhja» tühja kõminat madalas registris ega pingutatavat kõledust ülemistes kulminatsioonides. See on väga tõsise, loomuliku ja südamliku inimese t a r k h ä ä l, mis oma mõtte ja tundesügavusega saavutab kontakti kõige erinevama kuulajaskonnaga. Ta ei ole vokalist, vaid interpreet, kellele on oluline iga muusikafraasiga seotud sõna. See sõna jõuab ka alati publikuni, ent mitte kunagi kupletisti või draamanäitleja positsioonist lähtudes, vaid iga osa või romansi laululisele põhjale toetudes. Tema laulmisprotsess on nii orgaaniline, et kõik tundub äärmiselt lihtne ja endastmõistetav. Seetõttu on ta võimeline kandma ka tunduvalt suuremat koormat kui paljud kolleegid, sest laulmine pole talle mitte tehnoloogiliselt väsitav protsess, vaid loominguline nauding. Tema mänguline külg on suhteliselt lakooniline, kuid mastaapne ja täpne.

Ja on veel midagi väga olulist: suur inimlik soojus ja isiklik sarm. See ei kao ka kõige negatiivsemate rollide varju, ei poe peitu suure rolli kunsti küllaltki julmas konkurent-



Ivan Sussanin. L. Pedentšuki foto.

sis, kus väga paljud arvavad, et just nemad on parimatest parimad. Võibolla piisab ühest näitest. Kui bulgaaria laulukuningas Nikolai Gjaurov mõne aja eest pühitses oma 50. juubelisünnipäeva, kutsus ta Sofias toimunud galakontserdile bassidest esinema just Nesterenko!

Ooperižanrile lisaks on Nesterenko väga viljakas ka kontserdilaval. Aastate jooksul on välja kujunenud ilmselt kolm eriti lähedast autorit (tegelikult samast tüvest): Mussorgski, Šostakovitš, Sviridov. Hiljuti kandis ta koos oma õpilastega mitmes linnas ette kogu Mussorgski romansiloomingu (siinkohal peab märkima, et 1975. aastast alates on Nesterenko ka Moskva Konservatooriumi laulukateedri juhataja). Ta oli Šostakovitši viimaste laulude esmaesitaja ning paljud Sviridovi uued oopused on eluõiguse saanud Nesterenko laulu läbi. Just tema kohta on muidu nii sõnakehv ja kinnine Šostakovitš öelnud järgmi-



sed sõnad: «See artist ei paista oma kolleegide hulgast silma mitte ainult ande omapära ja eredusega, vaid ka intensiivsete loominguliste otsingutega, pideva tähelepanuga uue nõukogude muusika vastu.

Nesterenko on igas mõttes vene laulukooli novaatorlike traditsioonide väärikas jätkaja.»

Vahetult enne artikli trükkiandmist tuli rõõmustav teade, et üheks 1982. aasta Lenini preemia laureaadiks on NSV Liidu rahvakunstnik Jevgeni Nesterenko, arvestades tema kontserdiprogramme aastail 1977—1980, Ivan Sussanini osa M. Glinka ooperis «Ivan Sussanin» NSV Liidu Riiklikus Akadeemilises Suures Teatris ja Boriss Godunovi osa M. Mussorgski ooperis «Boriss Godunov» Riiklikus Akadeemilises Ooperi- ja Balletiteatris «Estonia».

Boriss on muidugi iga bassilaulja eluunistus. Ka Nesterenko pole selles suhtes mingi erand. Erandlik on aga tema suhtumine selle osa muusikasse ning erinevatesse redaktsioonidesse. Esimest korda astus Nesterenko Borissina publiku ette 1971. aastal Poolas. Kaks aastat hiljem jõudis

*Vürst Igor. L. Pedentšuki foto.*

sama osaga Suure Teatri lavale. Loomulikult mängiti üldtuntud Rimski-Korsakovi varianti. Paari aasta pärast kutsuti teda Borissi laulma Budapesti, seekord õppis ta ära nn. Mussorgski põhivariandi.

Borissi laulis Nesterenko üha kasvava menuga paljudes teatrites. Aastal 1977 transleeriti «Boriss Godunov» Moskva Suurest Teatrist Intervisioni ja Eurovisiooni vahendusel miljonitele televaatajatele kogu Euroopas. See polnud mitte ainult Nesterenko triumf ooperi nimiosalisena, vaid ka suur füüsiline ja vaimne kontsentreerumine, sest eelmisel päeval oli ta proovil nii õnnetult kukkunud, et murdis käelu. Kuid saade toimus ja keegi televisioonivaatajast ei saanud vähimalgi määral aru, et vene tsaar esines kipsipandud käega.

1979. aasta sügisel viibis Nesterenko Tallinnas, oli üleliidulise Glinka-nimelise vokalistide konkursi žürii liige. Ühel päeval rääkis talle, et kavatseme «Estonias» Mussorgski 100. surma-aastapäevaks välja



*Boriss Godunov. L. Pedentsuki foto.*

tuua «Boriss Godunovi» algvariandi. Tundes Nesterenko kiindumust Musorgski loomingusse, ei olnud ma eriti üllatunud, kui ta samas avaldas valmisolekut ka selle variandi äraõppimiseks. Ent eriliseks optimismiks ka põhjust polnud, kuna Nesterenko gastroleerib teistes NSV Liidu linnades tavaliselt ainult kontsertprogrammidega ning kõigele lisaks on tema töögraafik üldjoontes juba paari aasta peale ette planeeritud. Kuid kontaktid jätkusid ning 1980. aasta juunikuu algul saabus Nesterenko Tallinna täpselt kokkulepitud päeval, täpselt äraõpitud muusikalise materjaliga. Kuid liikumisproovidega asi komplitseerus, sest uus variant, mis näiteks Borissi toa pildis kardinaalselt erineb teistest redaktsoonidest, oli tema mälus veel nii värsk ja habras, et alateadvusest ujusid vahetevahel ikkagi välja eelmisest variandist verrejäanud lõigud. Ja nende kahe päeva jooksul oli nii Eri Klasil kui minul õpetlikult põnev tundma õppida Nesteren-

ko erakordset keskendumisvõimet, suurt nõudlikkust iga detaili täpsustamisel; ja mis kõige rabavam: mitte kordagi ei andnud ta proovi käigus ei dirigendile, lavastajale ega kolleegidele mõista, et tegelikult on ta Borissi juba 10 aastat laulnud. Ta lülitus uude varianti, uude lavastusse puhta lehena ja püüdis praktiliselt läbi tunnetada selle materjali erinevusi varem tehtuga võrreldes. Ja kui proov lõppes, palus ta kontsertmeistril Helju Taugil lindile mängida Borissi partii saatefaktuuri meie etenduse tempos ja nüanssides, et hotellitoas oleks võimalik ikka ja jälle kontrollida oma mälu ja mõttemaailma.

Nüüd on ta meie lavastuses Borissi laulnud ühtekokku juba kuuel korral ja arvab, et variantide erinevus teda enam ei sega. Kuid igale etendusele tulles teeb ta proovi maksimaalse tähelepanuga, esitab omapoolseid mõtteid, küsib meie arvamust, sest ta tahab olla lavastuse üks orgaaniline osatäitja, mitte kuulus külaline, kes tuleb vaid ennast näitama. Ja küllap Nesteren-

ko edu ning pideva loomingulise kasvu üks saladus ongi selles, et ta püüab igast etendusest leida midagi uut ja tunnistab avameelselt, et iga redaktsioon on tema arusaamist Borissi kujust omamoodi rikastanud ja avardanud.

Vaadates asjadele kaine pilguga, on endastmõistetavalt selge, et «Estonia» kollektiivi tase pole mitmeski lõigus võrreldav selle nivooga, millega Nesterenko on harjunud Moskvas, Milanos või Münchenis. Kuid ta on kõikvõimalikel juhtudel väga siiralt hinnanud ja tunnistanud meie otsinguid Mussorgski algallikate juures, suhtunud tõelise kollegaalsuse ja sõbralikkusega meie basside Teo Maiste ja Mati Palmi tõesse.

Tema kutsel käisime ülemöödunud suvel muusikapidustustel Mussorgski sünnimail Naumovo-Karevos ja kui möödunud kevadel oli ärajäämise ohus Verdi «Reekviemi»

*Boriss Godunov RAT «Estonias».*  
*H. Saarne foto.*

*M. Palm ja J. Nesterenko. L. Pedentšuki foto.*



ühisettekanne Riia kolleegidega «Estonia» kontserdisaalis, ei pidanud ta paljuks pärast väsitavat etendust ja proovi tulla meid hädast välja aitama. Need hetked ei unune, nagu ühe meie koorilaulja repliikki, et ainuüksi Nesterenko külalisetenduste pärast oli põhjust «Boriss Godunovi» uuslavastuseks.

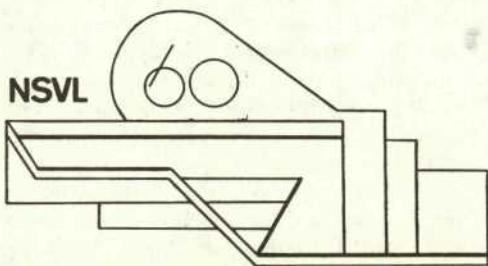
Pärast viimast «Boriss Godunovi» etendust Tallinnas käesoleva aasta jaanuaris, mida olid muide jälgimas juba Lenini preemiade komitee liikmed, lendas Nesterenko Viini, et laulda seal Sarastrot Mozarti «Võluflöödis». Mõni aeg tagasi heliplaadistas ta Saksa Föderatiivses Vabariigis don Pasquale sädeleva buforrolli Donizetti samanimelises ooperis. Moskva Suures Teatris on õppimisel Mendoza osa Prokofjevi ooperis «Kihlus kloostri», Praha Rahvusooper on teda kutsunud esitama Mozarti «Don Giovanni» nimirolli jne.

«Ma näen oma kunstnikumissiooni põhiliselt selles, et jagada minu valduses olevaid muusikarikkusi võimalikult paljudele inimestele,» ütles kord Jevgeni Nesterenko. Ja me võime olla õnnelikud, et lisaks paljudele maailmalinnadele on Nesterenko taskuraamatus lähemateks aastateks mõned päevad reserveeritud taas ka Tallinna sõiduks, sest temaga veedetud tunnid on teatrikunsti pühapäevadeks nii kolleegidele kui publikule.

Inglise ajakirja «Opera» festivalinumbris 1981. aasta sügisel ilmus kirjutis RAT «Estonia» esinemisest Soomes Turu kammermuusikafestivalil (augustis 1981). Kavas olnud kolm lühiooperit — Cimarosa «Kapellmeister», Pergolesi «Teenija-käskijanna» ja Menotti «Telefon» — lavastasid Udo Väljaots, Ivo Kuusk ja Arne Mikk.

«... Kõrgetasemeline kammeransambel Rükkikust Akadeemilisest Ooperi- ja Balletiteatrist «Estonia», mis, nagu mitmed väikeste maade ooperitrupid, sai alguse asjaarmastajate rühmast 1895. aastal ja valmistub pühitsema 75. aastapäeva professionaalse organisatsioonina, esines Turus peadirigent Eri Klasi juhatusel, kes asutas kammerorkestri viis aastat tagasi.

... Toredad solistid ilmutasid mitmekülgseid mängulisi võimeid. Udo Väljaotsa teravmeelses Cimarosa-lavastuses näitas orkestergi ootamatult üles näitlemisannet. Kahju ainult, et nad Soomesõiduks olid maha võtnud Tallinna etenduse puuderdatud parukad ja esinesid frakkides. Silmapaiste eesti Don Giovanni Voldemar Kuslap kehastus ümber orkestri muusikajuhiks ja, kasutades osuvall nii häälelist kui ka müünilist irooniat, matkis sädelevalt takistusi, mis tuleb ületada tõrksa kammerorkestri dirigendil. Tema ja bass Teo Moiste pärast eesti suure baritoni Georg Otsa surmu 1976. aastal asutatud temanimelise hinnatud preemia esimesed saajad, liitusid Pergolesi teoses ülistatud koloratuursoprani Anu Kaaluga. Kõik kolm pälvisid lõbusat lähelepanu kui lõksupüütav sinjoor Uberto, tema kaval teenijanna Serpina ja väikiv vandeseltslane Vespone. Kuslap ja Kaal kasutasid oma muusikalisi ja komöödiaoskusi äparduva New Yorgi kosiluse Beni ja tema telefonihullu sõbratari Lucyna stiilses Menotti-lavastuses, millele Eldor Rente oli kavandanud leidliku moodsa interjööri, kus domineeris tohutu ümar peegli-raam... Eri Klas juhatus igali autoriteetselt.»



Aasta suursaavutuseks eesti muusikas võib pidada Raimo Kangro ooperi «Oh-ver» lavalettoomist «Estonia» teatris (esietendus 22. veebruaril, lavastaja Arne Mikk), mis on küllap üks tugevamaid eesti oopereid üldse. Libreto aluseks on A. Tolstoi jutustus «Siug», ja kuigi ooperi tegevus toimub Kodusõja päevil ja vahetult pärast seda, on teose üldinimlik teema — üksikisiku traagika, keda ümbruskond ei mõista — aktuaalne ka täna. Ooperis on väga palju tegelasi, kellele heliloojal on õnnestunud anda paari joonega tabav karakteristika. Teose ainus läbiv tegelane — Olga — saab ooperi vältel tugeva ja mitmekesise nii muusikalise kui dramaturgilise arenduse. On tore, et Leili Tammel end Olga osas ka lahti mängis. Kangrol on õnnestunud luua siin erakordselt hästi meelde jääv muusika, XX sajandile küllalt haruldane nähtus.

Kui heita pilk eesti instrumentaalmuusika poolele, leiame siit nii mõndagi rõõmustavat. Eelkõige langeb möödunud aastasse kahe tugeva suurteose — Eino Tambergi Viulikontserdi ja Lepo Sumera Sümfoonia sünd. Mõlemad tähistavad etappi heliloojate loomingus, on küpse meistri kirjutatud. Oma helikeelelt lähevad need suunas, kuhu eesti muusika viimastel aastatel on liikunud ja mida võiks iseloomustada järgmiselt: püüd heakõllalisuse poole; esikohal orkestri värvid, millest tingitult kasutatakse väga palju löökpile (nagu tšelesta, ksülofon, vibrafon); seisundi eelistamine dramatismile; pigem kirjeldav kui konfliktne karakter; pikkade foonide kasutamine, mistõttu meloodia ja harmoonia (nagu me neid klassikaliselt mõistame) osatähtsus on miinimumini viidud. Selles suunas lähevad peale Tambergi ja Sumera ka mitmed teised eesti heliloojad. 1981. aastat valmimisnumbrina kandvatest teostest võib nii iseloomustada veel L. Sumera «Pantomiiimi», Alo Põldmäe Viulisonaati, René Eespere «Ave Paterit». Omapärase sünteesi motoorikast ja seisundilisusest on viimastel aastatel loonud Jaan Rääts. Muidugi pole see vaid eesti muusikat

haarav nähtus — heakõllalisuse poole liigutakse kogu maailma tänases süvamuusikas (nõukogude heliloojatest võime meenutada Kantšelit, Terterjani, Šnitket), kuid eesti muusika läheb selles suunas nagu valutumalt. Üsna lühikeseks jäi periood — mitte palju üle 20 aasta —, millega läbiti enamik XX sajandi Euroopa «-ismidest»; avangardism ammendas end üsna ruttu, kuigi ta elab tänapäeva eesti muusikas edasi ja kuigi selles stiilis luuakse kindlasti veel palju huvitavat.

Muidugi ei saa lakooniliste ja äärmuslike «seisundite» või avangardismiga mõõta kaugeltki kogu eesti muusikat. Näiteks Boris Parsadanjan oma VII sümfooniaga esindab diametraalselt teist mõtlemisviisi, temal on oluline just karakteri väljajoonistamine ja dramaatiline pinge, või Mati Kuulberg, kes oma vaikusega köidab ka möödunud aastal loodud Concerto per Fiatti's, või Rein Rannap, kes oma stiliseeriva Noortekontserdiga debüteeris orkestriheliloojana.

Kurvastas see, et möödunud aastal jäi olemata muusikaelu suursündmus, mis haaranuks kõiki muusika valdkondi. Oktoobris toimunud Tallinna muusikapäevade nime kandnud festival kahjuks selleks ei kujunenud, olles vormiliselt liiga tavaline kontserdinädal, kuigi eesti muusika viimaste aastate parimaid teoseid seal mängiti, teiste hulgas L. Sumera Sümfoonia ja E. Tambergi Viulikontserti. Suurvõimudest kõlasid veel Raimo Kangro Viulikontsert, B. Parsadanjani Kontsert-sümfoonia, Harri Otsa Klaverikontsert, A. Põldmäe Süit balletist «Merineitsi». Külalis-solistideks olid viiuldajad Zarius Sihmurzajeva, Irina Botškova, Ilja Kaler, dirigent Vitali Kafajev. Ka kammerkontserdid tuli ettekanadele rohkesti viimaste aastate tippteoseid: Ester Mägi Dialogid, Jaan Räätsa «Marginaalid» ja 8. klaverisonaati, A. Põldmäe «Loire'i lossid», R. Eespere Ritornellid.

Tallinna muusikapäevadega seoses veel üks mõtlemapanev seik. Möödunud aasta aprillis toimus vabariiklik keelpillimängijate konkurs. Kui eelmisel, 1975. aastal toimunud konkursil viiuldajatele esi-

kohta ei antud (kuigi mõlemad teised — Urmas Vulp ja Mari Tampere — ning kolmas — Mati Kärmas — on praeguseks tunnustatud solistid), siis seekord jagas žürii kõik preemiad välja: I — Anu Järvela, II — Ülo Kaadu ja Elar Kuiv, III — Arvo Leibur. Kuid üldise tasemega ei jäänud siiski rahule. Küll otsiti süüdlasest halvadest pillidest, küll kontsertmeistrite hulgast. Kuid ega need tšellistidelgi paremad olnud, kuigi seal käis esikoha pärast äge rebimine ning lõpuks otsustati preemiad jagada: Teet Järvi I, Mart Laas II, altidest Arvo Haasmaa II. Tallinna muusikapäevadel oktoobris kanti ette kolm eesti autori viiulikontserti, solistid olid kõik külalised!

Konkurssi kuulates-vaadates tekkis taas vastukäivaid mõtteid (nagu aasta varem toimunud pianistide konkursi puhulgi). Valdav enamik konkurentidest olid alles õppivad noored. Ei tea, kas veidi vanematel, konservatooriumi lõpetanud interpretidel ei jätkunud julgust, jõudu või tahtekindlust kaasa lüüa? Või on õpingute lõppemine tõesti tagasilöökk, mis pinna jalge alt viib ja needki vähesed, kes seekord esinesid, lõppvooru ei jõudnud. Praegusel kujul nägi terve üritus välja küll rohkem konservatooriumi keelpillikateedri õpilaskontsertina. On ju õppejõu mõju ja juhendav käsi ka konservatooriumi üliõpilase puhul (rääkimata muusikakeskkoolist) väga tugev ja tihti kuulajale lausa äratuntav. Ei julge ennustada, kas paljud konkursil edukalt esinenud noored interpreedid suudavad tulevikus publikule iseseisvalt midagi pakkuda.

6.—9. oktoobrini toimus Balti vabariikide muusikateadlaste XV konverents, mis oli pühendatud tänapäeva muusika probleemidele Eestis, Lätis ja Leedus. Meie poolt esinesid ettekannetega Tiina Šubin, Urve Lippus, Kaja Irjas ja Mart Humal. Viimane kaitses jaanuaris Lenigradi Konservatooriumi juures kandidaadiväitekirja, mille teemaks oli «H. Elleri harmoonia nüüdisharmoonia arengutendentside valguses».

Heliloojate Liit sai endale juurde kaks uut liiget: tartlasest helilooja Alo Ritsingu, keda tunneme ennekõike koorijuhina ja -komponistina, ning rahvamuusikale spetsialiseerunud muusikateadlase

Eesti pianistide noore tugeva põlvkonna viis lõpuks parnassile Kalle Randalu, kes naasis R. Schumanni nimeliselt VIII rahvusvaheliselt pianistide konkursilt Zwickaust laureaadi tiitliga. 30. septembril debüteeris ta edukalt *Finlandiatalos* Soome Yleisradio sümfooniaorkestriga, mängides Mozarti Es-duur klaverikontserti. Kontserdisaale ei kujutaks enam ette ilma pianistide kõige noorema põlvkonnata, kuhu lisaks Kalle Randalule kuuluvad veel Rein Rannap, Rein Mets, Madis Kolk, Lauri Väinmaa, Ivo Sillamaa, Ivari Ilja. Neid nimesid oleme harjunud afišidelt lugema nii soloõhtuid andvate, sümfooniakontserdil soleerivate interpretide kui ka kammeransambli partneritena.

Eesti Riikliku Sümfooniaorkestri ees seisid möödunud aastal peale Peeter Lilje, Eri Klasi ja Roman Matsovi veel Odüssei Dimitriadi, František Jilen, Vitali Katajev, Vladimir Verbitski, Valeri Nestorov, Vahtang Žordania jt. ERSO kaugeim reis oli 17. septembrist kuni 7. oktoobrini Uuralitesse, kus muu hulgas mängiti ka Heino Elleri «Koitu», E. Mägi Sümfooniast ja Veljo Tormise Avamängu nr. 2. Möödunud aastat võib pidada Brahmsiaastaks, kuna ettekandele tulid kõik Brahmsi sümfooniad, «Saksa reekviem», kantaat «Rinaldo», Viiulikontsert. Põnevamatest teostest kuulusid mängukavadesse veel Dvořaki Reekviem, Bartóki Kontsert kahele klaverile, löökpillidele ja orkestrile ning Aldikontsert (oli ju 1981 Bartóki juubeliaasta), Tanejevi kantaat «Johannes Damaskusest» ja Straussi «Kangelase elu». Kuulda võis ka selliseid harva mängitavaid klassikuid nagu Hummel, Salieri (Sverdlovski sümfooniaorkestri külalisesinemiste aegu), Boccherini, Ph. E. Bach.

Rõõmustab, et dirigentide napile reale on täiendust tulemas. 1981. aasta kevadel Tallinna Riikliku Konservatooriumi lõpetanud koorijuhtidest on orkestrit juhatanud kolm meest. Vello Pähn, keda juba üliõpilasena võis näha konservatooriumi sümfooniaorkestri ees, tegi oma dirigendidebüüdi ka ooperis, juhatahes «Estonias» Weberi «Nõidkütti». Tundub, et praegu «Vanemuise» peakoormeisterina töötav Tarmo Leintamm seob end samuti muusikateatriga dirigendina (tema debüütetenduseks oli S. Tšalajevi «Bah-

haduri pruudikink»). Nii konservatooriumi sümfoonia- kui ka kammerorkestriga on kätt proovinud Toomas Kapten, kes juhatab ka Tallinna Kammerkoori.

Muidugi kuulub sellesse ritta Paul Mägi, kes mitmendat aastat noortest mängijatest koosnevat Eesti Raadio kammerorkestrit (ka ER ja ETV estraadiorkestrit) juhatab ning Moskva Konservatooriumis Gennadi Roždestvenski käe all end täiendab. Kammerorkester on spetsialiseerunud põhiliselt barokkmuusika mängimisele (Bach, Vivaldi, Händel).

Möödunud aasta tõi meie juurde ka ühe professionaalse koori — «Ellerheina» kammerkoorist sai Filharmoonia Kammerkoor, mis koos peadirigent Tõnu Kaljustega jätkab teed täiuslikkuse suunas. Et meie kroonitud kooridel — Tallinna Kammerkooril ja «Ellerheinal» — ka tugevat järelkasvu on, näitas J. Kreuksi nimelise Noorsoo Kultuuripalee segakoori «Noorus» võit 14. rahvusvahelisel laste-, tütarlaste- ja noortekooride festivalil Jugoslaavia linnas Celjes, kus ta pälvis kuldmedali. Kõigil neil kooridel on olnud peale meisterlikkuse ja kõrge kunstitaseme ühine relv, millega konkursse võita — Veljo Tormise muusika, mis on sügavalt omapärane, sugestiivne, kahtlemata rahvusvahelisel tasemel.

«Estonia» suursugused juubeliüritused kallutasid muusika-aasta raskuspunkti teatri poolele. 75. juubelit alustasid estoonlased menukate külalisesinemistega Moskva Suures Teatris (esmakordselt «Estonia» ajaloos) oktoobrikuus. Kavas olid V. Tormise «Eesti ballaadid», Verdi «Attila» ja Donizetti «Rügemendi tütar». Aetiuse osaga «Attilas» tähistas pealinna publiku ees oma seitsmekümnendat sünnipäeva Tiit Kuusik (kodupublik võis fälle ööne soovida tunduvalt hiljem — 28. detsembril, Verdi «Luisa Milleri» kolmandal etendusel). «Estonia» juubeliüritused lõppesid piduliku kontserdiga teatrimajas 25. oktoobril. Selleks puhuks oli valminud spetsiaalselt kaaks uudisteost — meie kõige rohkem teatrimuusikat loonud heliloojad Eugen Kapp ja Eino Tamberg kirjutasid vastavalt Avamängu ja kantaadi «Vivat, «Estonia»».

24. jaanuaril tuli «Vanemuises» Ago-Endrik Kerge lavastuses välja Rossini ooper «Sevilla habemeajaja», mida võib kahtlemata pidada viimaste aastate suurimaks õnnestumiseks ooperilaval.

Värske, eluterve, huumori- ja värviküllane lavastus, mängitud sellise lustiga, mida ka draamalaval harva kohtab. Menule aitas kindlasti kaasa ka koostöö «Estonia» noorte solistidega. Et A.-E. Kerge debüüt ooperiteatris ainult juhuseks ei jäänud, tõestab 18. septembril «Estonias» väljatulnud Mozarti lavateoste paar, 12-aastase helilooja loodud laulumäng «Bastien ja Bastienne» ja tippooperite aega kuuluv (1786) «Teatridirektor», viimane neist suuri mängulisi võimalusi pakkuv, paroodia ääremaille kuuluv tükk, kus muusika osa väike, kuid mis seda enam tugevaid näitlejatöid nõuab ja millega estoonlased toredasti toime tulid.

18. detsembril esietendus Arne Miku lavastatud Verdi vähe tuntud «Luisa Miller». See on ooper, milles «Estonia» tugev lauljatekaader end realiseerida saab.

Balleti poolel töid külaliskoreograafid Konstantin Sergejev ja Natalia Dudinskaja Leningradist «Estonias» taas välja Tšaikovski «Luikede järve», kus peaosades hiilgasid nooruke Kaie Kõrb ja Tiit Härm. «Tiit Härmil romantiline balletiõhtu» esietendus 12. oktoobril ja selle raames toimus ka T. Härmil ballettmeisteridebüüt. «Vanemuise» mõlema esietendunud balletiõhtu koreograaf oli Ülo Vilimaa. Leningradlaselt Timur Koganilt (mäletame teda kunagise «Vanemuise» dirigendina) võefi mängukavva lühiballetid «Zemfira» ja «Sulamit» (esietendus 7. märtsil), A. Põldmäelt 19. detsembril kosmose-teemaline «Sõnnitund».

Elevust tekitasid veel 14. novembril «Vanemuises» etendunud «Mimeskid» — Kalle Kure lavastajadebüüt ja Maret Kristali «fantsitud» püüe sünteesida pantomiimi ja balletti. See on suurtele filosoofilistele tagamaadele pretendeeriv kolmest osast koosnev teafriõhtu, kus muusikaks on kasutatud L. Sumera «Pantomii», mis lavastatuna kandis nime «Pärjaballaad», ning Sven Grünbergi poolt süntesaatoril teostatud «Valgus» ja «Rändlinnu lend».

Ooperi- ja balletilava kokku andsio möödunud aastal niisiis mõndagi huvitavat. Aasta lõpp tõi ajakirjanduse veergudele opereti madalseisu. 1981. aastal ei saavutatud selles žanris kahjuks taas midagi põnevat. Õnnestumiste hulka ei saa lugeda ei «Estonias» 14. juunil 78



etendunud G. Natschinski muusikali «Casanova» (Sulev Nõmmiku lavastus) ega ka «Vanemuises» 27. juunil välja toodud S. Tšalajevi «Bahhaduri pruudikinki» (lavastaja Kaarel Ird). Mõlema teose hädad algasid juba nõrgast libretost.

Et nii «Estonia» kui ka «Vanemuise» orkestritele kontserdisaal võõras pole, seda on nad kinnitanud arvukate kontsertidega juba aastate jooksul. Sedapuhku jõudis «Estonia» kammerorkester külalisesinemistega Soome, kus eesti heliloomingust kanti ette J. Räätsa Kontsert kammerorkestrile ja L. Sumera Muusika kammerorkestrile. (Ooperi pool viis kaasa Pergolesi «Teenijanna-käskijanna», Cimarosa «Kapellmeisteri» ja Menotti «Telefoni».)

Estoonlaste tihedatest sidemetest Soomega räägib seegi, et 6. aprillil tõi Arne Mikk Tampere Ooperiühingus lavale Britteni «Me teeme ooperit. Väike korstnapühkija». Mati Palm aga esines 4., 6. ja 9. juulil menukalt Savonlinnas ooperifestivalil, lauldes nimiosa Wagneri ooperis «Lendav Hollandlane». See tekitab taas soovi, et «Estonia» võiks Wagneri peale mõelda...

Kas möödunud muusika-aastaga võib kokkuvõttes rahul olla? Piisab ainult Kangro «Ohvrast», et see aasta eesti muusika ajalukku jääks. Aga ehk on praegu veel vara püüda kõike paigale panna, sest nii mõnigi teos, nii mõnigi sündmus võib alles aastate pärast tähtsaks ja vajalikuks saada.

7. mai — Eesti NSV teeneline kunstnik  
ARNOLD TREUMUTH, metsasarvemängija ja pedagoog — 75.
15. mai — Eesti NSV teeneline kunstnik  
ERVIN KÄRVET, ooperisolist — 50.
17. mai — Eesti NSV teeneline kunstitegelane  
LINDA SAUL, pedagoog ja dirigent — 75.
30. mai — Eesti NSV teeneline kunstitegelane  
LYDIA AUSTER, helilooja — 70.
30. mai — Eesti NSV teeneline kunstnik  
GEORG TALES, ooperisolist — 70.
31. mai — Eesti NSV rahvakunstnik  
OLGA LUND, ooperisolist — 70.



*Sissejuhatuseks.* Kahekümne viie aasta möödumine Eino Tambergi esimese tähtse «Concerto grosso» sünnist (1956) ja rahvusvahelise preemiast ning kuldmedalist selle eest (1957), «Concerto grosso» äsjane edu Taanis Eri Klasi taktikepi all tuletavad meelde, et on paras aeg hakata järele mõtlema selle silmapaistva helilooja-dramaturgi loomingu seniste suundumiste, nende olemuse üle. Sest möödunud on juba oluline etapp Eino Tambergi kui kunstnikuisiksuse eneseteostuses. Oleme tõdenud, kui mitmes vallas on Eino Tamberg eesti muusika üldpilti rikastanud, samas iga teosega endast uut andes. Käesolevad tagasivaated kannavad aga kitsamat eesmärki, seostena järgnevalt käsitletavale Viulikontserdile, mis valmis partituuris aasta tagasi, mille esiettekannet kuulub aga praegusesse hooaega (festival «Tallinna muusikapäevad», «Estonia» kontserdisaal, 14. X 1981, solist Irina Botškova, ERSO Peeter Lilje juhatusel).

Viiulikontsert (s. o. Kontsert viiulile ja orkestrile oopusenumbriga 64) on nagu varasemadki helindid sündinud heliloojale-Tambergile kaasa antud vajadusest juurelda elu ja kunsti vahelkordade üle, ilu üle inimeses, tema tundemaailmas, inimese ümber. Ilu vääramisega kaasnev dramatism, seda sünnitanud piiratus, deformatsioon, kurjuski on mõnes varasemas teoses rohkem esile toodud. Kuskilt Trompetikontserdi mailt (1972) leiab ilutaotlus endale suurema kõlapinna ning jääb määrama teose üldtoonid ja lõpplahendustki. (Selle loomingulaadi ilmekamatteks näideteks on veel ooper «Cyrano de Bergerac», 1976 ja Sümfoonia nr. 1, 1978.) Viiulikontsert jätkab samu tendentse, kuid esiplaanile on tõusnud sisemise rahu ja tasa-kaalu taotlus...

Ei saa öelda, et helilooja poleks senises loomingus viiulile kui soolopillile tähelepanu osutanud — on ju sümfoonilistes teostes, nagu «Concerto grosso», «Sümfoonilised tantsud», «Ballettsümfoonia» jne. ulatuslikud viiulisoolod, teistes žanripiirides on olemas Rondo viiulile ja klaverile, viiul võrdväärse ansamblipartnerina metsasarve ja klaveri kõrval «Prelüüd ja metamorfoosis»... Kuidas on seni lugu aga kontsertlikkusega? Ansamblikontserdi «Concerto grosso» edu võinuks ahvatleda heliloojat looma edasi instrumentaalkontserdi žanris... Kuid selle asemel näeme Eino Tambergi huvi suunduvat mujale, sünteetilisemate žanrite maile. Kuigi helilooja on kontsertlike teosteni jälle ringiga tagasi jõudnud (loomulikult mitte enam samasse loomingulisse lähete kohta), on teatrisse kiindunud autorit ikkagi suhteliselt vähe köitnud instrumentaalkontserdi (traditsiooniline) nähtav teatraalne dialoog. Ilmselt on põhjus Eino Tambergi teatrihuvi sügavas omalaadsuses...

Viiulikontserti oli helilooja vaagunud mõtteis juba mõnda aega, polnud aga läheduses leidnud esitajat, kellele see endast «välja» kirjutada. Viimaks tundus selleks sobivat mängulaadis intellektuaalselt ja emotsionaalselt võrdsest tugev Moskva viiuldaja Irina Botškova. Otseselt tegi Viiulikontserdile tee lahti 1981. a. ülevabariigilise keelpillimängijate konkursile kohustuslikuks palaks tellitud «Improvisatsioon, tokaata ja postlööd» viiulile ja klaverile (1980). Kontserdi partituur valmis kohe võistluspala kirjutamise järel 14. jaanuar — 1. märts 1981.

Ühes joones ette kantavad kolm osa on eraldatavad vaid partituuris. Osade tempoline skeem: (I) *con moto* ♪ = 92 — *Allegro* ♪ = 132 + (II) *Larghetto* ♪ = 60 + (III) *Sostenuto* (siduv soolokadents) ♪ = 60 — *Allegro molto* ♪ = 152 — *Con brio* ♪ = 80 — *Tranquillo molto* ♪ = 72. Osasisesed tempolised muutused on tegelikult väga tagasihoidud. Teose

algul taotletud püsiseisund tohib muutuda vähe, ja kui, siis vaid oma pealiskihtides. Sellist seisundilisust toonitab ja kujundab ühtlaseks tervikuks erandlikult minimaalne muusikaline materjal, millest teos ehitatud — kaks erisugust tõusvat trihordi.

*Esitus* → kuulaja ehk missugusena mõjub Viulikontsert esmasel kokku-  
puutel.

I o s a. Kohe algul toob viiul meid autori kavatsetud ja toonitatud tundemaailma — see on sillerdav-rahulik lihtsus, üksmeel solisti ja saatjate vahel, vähe muutuv värvimäng, õhulisus, mis killukehaaval täieneb, koguneb, kasvab ühes suunas... kuni löökpilli- ja bassimürin õhib selle kuhjumise. Tekib mitmelaadseid kontrasteid helipindu, aktiivsete rütmidega, dramaturgiliselt kõitvaid, põnevaid ostinaatosid — tasakaal on häiritud, kõige enam on see puudutanud soolopilli. Viiul rahustab end lõpuks ise, esialgne õhulisus saabub uuesti... Üllatav on I osa sisuline kasvamine — peaaegu märkamatu ja nagu mittemillestki. Kui palju erinevaid tahke võib aga kohata selles kuues minutis muusikas!

II o s a hoiab koos vaid kolmeheliline algusmotiiv, ühtsena läbiv rütm. See algus, sügav keelpillikõla orkestrilt, on nagu tuttavlik meenutus eesti muusika varasemast perioodist, eepilisegi algega, aga ka oma edasises arenemises põhjamaiselt kasin. Sooloviil varjundab põhitoone, värvib improviseerides meeleolusid, avades end puhta tunde sügavusse. Siingi on tuntav rahvuslik toon.

III o s a. Ilu kuulutav algusmotiiv on muundunud peaaegu groteskseks. Teda kihutab tagant võimas puhanguiline hoog, energia, mis paneb endast kõik välja. Rütmilisus on valitsev, aga taltub varsti pikaks fooniks, ka sooloviil tõmbub endasse. Tulevad-vaibuvad-kerkivad meenutused I osast, lihtsus ja rahu võtavad endale ruumi tagasi. Saabunud on kontserdi ulatuslik, nagu mitmekordne lõpp, mõjusalt end maksma panev, meisterlikult välja peetud. «See on see, mille pärast kontsert kirjutatud,» on arvanud helilooja. Teose mõtte kandja, tema kaaluvam idee. Kolmandas osas tundub kõige rohkem autobiograafilist allteksti — palju senisest käib nagu helilooja silme eest läbi. Kontserdi lõpp, aga muidugi ka kogu teos kinnitab elu muutuvat, kuid püsima jäävat ilu.

Mis siis võtab rahuseisundilt ajutiselt tema osa Viulikontserdis? Sise-  
mine kärsitus, vabanemist otsiv rahutus, soov uuel tasandil saavutada rahu ja tasakaal...

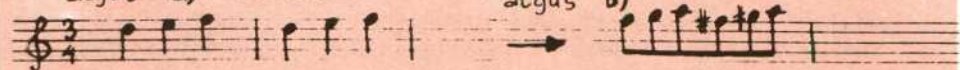
*Esitus-helisalvestus-partituur* → uurijalik kuulaja ehk kuidas on E. Tambergi Viulikontsert tehtud.

I o s a. Kõige olulisemaga teoses — kahe kõrvuti antud, eri kvaliteediga trihordmotiiviga avabki helilooja oma Viulikontserdi. Samal ajal liigub alumises hääles tingliku *d*-mollis toonikaline trihord. See kõik on antud kõlada tšelestale, peatselt kinnitab seda liikumist ka harf. Võrreldes kahe ülemise trihordi liikumist (vt. algus-b): *f-g-a* on loomulikult püsivaimelisem kui talle järgnev *fis-gis-a* — viimases jõutakse *a*-sse pinge, tunglevuse tulemusena. Mitmekordsel kõrvuti esinemisel aga *fis* ja *f* neutraliseeruvad vastastikku, tekitades mažooruse ja minooruse peaaegu samasuse. Seda autor ongi taotlenud ning saavutanud seisundimuusikale omase üleüldise akordilisuse (antud juhul kolmkõlalisuse) fooni.

Sooloviil astub sisse kuuendas taktis õhkkõrges registris laskuva kvin-  
diga (tinglikul toonikal), viiuli järgnevas, põhiliselt kvindi-kvardilises liht-  
suses teema pikeneb selles lõigus veelgi ja saavutab lõpliku kuju. Siin sisaldub kogu teose temaatiline materjal. Teemavaba materjali on teoses väga vähe. Orkestris on lisandunud vibrafon ja kellamäng, tšelesta partiisse ilmunud saatetriolid ja laskuv *es*. Rütmipilt peenendub veelgi,

algus a) tšelesta

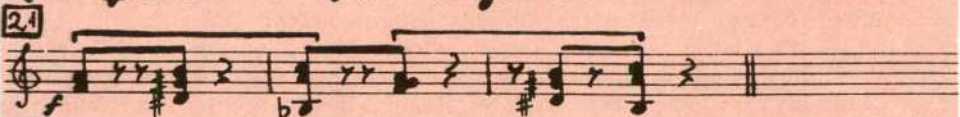
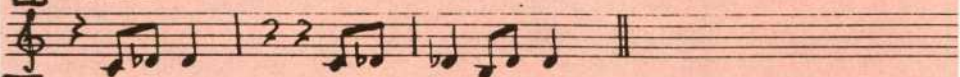
algus b)



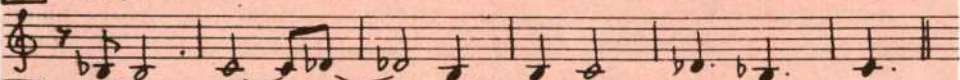
14 V. solo + Fl. picc.



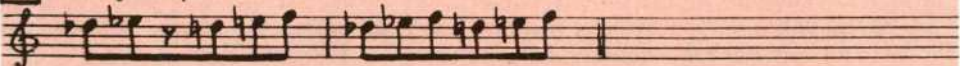
17 V. solo



24 V. solo



22 Silof. + V. pizz + Fe.



23 V. solo



30 Archi



34 3 Fe.

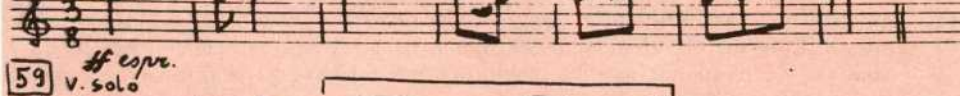
35 Timp. solo



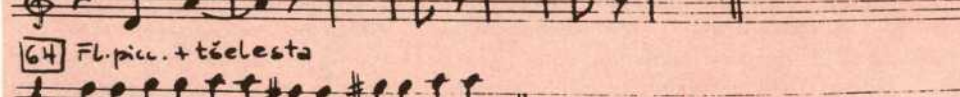
42 V-ni I



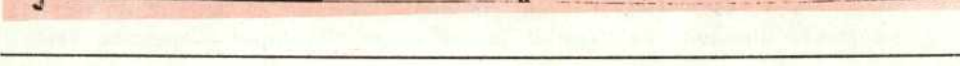
53 V-ni I



59 *ff* *espr.*  
V. solo



64 Fl. picc. + tšelesta



12 Silof. Timp. Vc. +Cb.

15 V. solo

25 Vibraf.

39

43 V. solo

49 V. solo

68 *p dolce*  
Maß.-min. neutraliseerimine (V-le + Silof.)

Viiulikontserti läbiõja temaatika ühtsus.  
Vasakul: I Põhimotiivistiku A-liin.  
Paremalt: II Põhimotiivistiku B-liin.

kui 16-ndiknootidega astub sisse harf. See rütmiline mitmeplaanelisus on ajanud ärevile ka sooloviili, kõlaline üldpilt toetub aga ikka nagu ühele ja samale neutraalsele *d*-mollile viitavale trihordile, mis  $\frac{3}{4}$  takti keskosal mõnevõrra dissoneerivam, pingelisem, fakti alg- ja lõpuosal aga püsivam, konsoneerivam. Jälgigem orkestris toimuvat edasigi: lisandunud on *campane* (kellad) vt. [5] ja kaks pikoloflööti [6], peatselt kolm sordiiniga trompetit ja altflööti; viiulipartii püsimatuse seirab rohkemat kromatismi ja jõuab üsna laiade arpedžodeni, tuues ainsana rahutust sellesse pidevasse kogumis-, nüüd juba kuhjumisprotsessi. Kuhjumine ja seeläbi pinge tekivad helilooja sihipärase taotlusena vaid orkestri ülemises registris; kulminatsioonihetkel, kui partituuris esineb ühtaegu kümme erisugust ostinaatset rütmiliini [7], lisanduvad (alles nüüd!) *divisi* veel I ja II viiulid, altviiulid, kõik flažolettidega. Esmakordselt kostab orkestris basse — kõuekõminal murtakse kõik eelnenud. Aga ka bassid (timpanid, keelpillibassid) jäävad liikuma vaid kolmkõlalistel tertsidel-sektsidel.





Nii, tamtammi rabestava löögi saatel, algab esimese osa *Allegro* [10]. Sooloviilil jääb lühikeseks ajaks ükski, liigub nagu pagedes, siia-sinna paiskudes, 16-ndikvältused on nüüd ainult tema käes kogu sooloeepisoodis ja veel hiljemgi. Äsjase ühetoonilisema kuhjumise vabastanud löökpillide asemele astub viiulit saatma nüüd hoopis uus löökpilligrupp (*claves, templeblock, ksülofon, peatselt ka bongod, tamburo di legno*). Rütmipillid kut-

svavad viiuli endaga kaasa lausa eksootilistesse ansamblitesse (näit. *pizzicato* viiuli duo bongodega, hiljem viiuli *arco*, millele lisandunud *tamburo di legno*, *temple-block* ja vibrafon). Duos bongodega märkasime viiuli esmakordset põhimotiivi meenutust *Allegro*'s, nüüd kordavad seda sordii-niga trompetite resoluutsed sünkopeeritud akordid (vt. [21]), viiul nõutab trihordid päriselt endale ja arendab üksikutelt madalatelt, dramaatilistelt nootidelt järskude akordideni (vt. [23]). Niisiis, otsustavalt pole algusega võrreldes midagi muutunud, vaid veidi rahutum tempo, vertikaalne rütmipiilt aga hoopis selgem, metronoomitaju (R. Watermani termin «metronome sense») tugevamalt väljendatud. Tasakaalutumat, õigemini vaheldusrikkamalt on serveeritud vaid muusikalis-temaatiline materjal, püsivust toonitav kolmkõlamuusika kostab orkestris tänu rütmilisele selgusele aga valdavamalt. Üldkõlalt (vt. kasutatavad kindla helikõrgusega löökpillid) on see ka omalaadsemaid orkestratsioonilaike kogu teoses, meenutades mõneti — kui soovite — aafrikalikku ksülofoni-marimba muusikat. Sooloviil rahuneb 16-ndikest trioolideni, viimased üha õhulisematesse, vähese ulatusega kromaatilistesse liikumistesse, vibrafon, kellad, peatselt ka kella-mäng ja tšelesta taastavad I osa algse rahulikkuse, tuues tagasi ka põhimotiivi ning toetavad sellesse meeololu juba ise jõudnud sooloviilulit. I osa kestab ca 6 minutit.

II o s a. Esmakordne sügavam ja kompaktsem keelpillikõla ilmub kontserdis alles teise osa akordilise algusena (vt. [30]), seegi *con sordino* — melodias taas põhimotiiv, s. o. kaks erinevat trihordliikumist. Rütmiseeritud variantidena tükelduvad need peatselt häirimatus rahus kulgevateks ostinaatseteks sekundliikumisteks (*Larghetto*!). Algul kuidagi lendlevamadena interpreteerib neid sisse astunud sooloviil (vt. [32]), leiab siit aga lähte dramaatilisele muundumisele ja *ff*-le, ikka samal, korduval motiivil *e-f-f* (♩). Timpanid juhatavad sisse viiuliga kontrapunkteeriva trompeti-soolo ning sel hetkel on kogu keelpilliliikumine jäänud peatuma 12-toonilisele kooskõlale, mis peaaegu muutumatuna püsib (38 takti jooksul!) selle lüheldase osa lõpuni. Sekundkäigu võtavad endale nüüd flöödid, hiljem veel timpanid koos harfiga ning mõlemate üsna pikal ostinaatol vallandub viiulipartii tõeline kirklikkus ja südamlikkus. Soolopartii on väga lihtsa ülesehitusega: kolmkõlamuusika sektsid, kvindid, tertsid, ning veel nende kõrvutamises märgatav mingi väikese sekundi printsii, omane ju sellele osale, tuletunud aga muidugi põhimotiivi lõppmomentid. Veel ühe toreda järgnevuse (*E-Cis-A-Fis* kolmkõlad) toob helilooja sisse rütmiostinatode purunemishetkel (ka orkestrivärvina: vibrafoni peale asuvad järjekorras flöödid ja trompetid), mis ühtlasi maandab II osa küllalt püsivatena paistnud tundevarud. Sooloviil asub osa lõpul ehitama silda järgneva osa vahele, ikka motiividel *b-c* ja *b-des*. Kui Viiulikontserdi osi üldse eraldiseisvatena püüda vaadelda, siis kõige vähem on seda keskmine osa oma napi muusikalise materjaliga, etendades meeolult eraldava (intonatsiooniliselt samas aga liitva) saarekese rolli kahe äärmise osa vahel. II osa kestab ligi 4 minutit.

III o s a algus lähtub intonatsiooniliselt otse II osast, veel lähendab neid (nagunii juba *attacca* ettekantavaid) osi viiuli siduv kadents, mis lükib II osa õhku püsima jäänud iluseisundisse rahutuid, ägedailmelisi repliike. Viimastega, timpanite saatel, alustab sooloviil ka III osa ennast (helilooja on siduva kadentsi arvanud viimase osa sisse). Orkester on täis ülesuunduvate trihordide imitatsioone, neid pudeneb kõikjalt, trihordi lõppheli paigutus on aga meetriliselt uues kvaliteedis, langedes erinevalt varasemast nüüd rõhulisele taktiosale: ♩ | ♩. Need tertsid ongi *Allegro molto* (vt. [39]) sütitajaks ja annavad III osale esialgu päris tüüpilise

instrumentaalkontserdi finaali karakteri ja mulje. Seda *allegro*'t jätkub küll vaid kaheks minutiks, ent ta on ikkagi kontserdi rahutuse ja püsimatuse meeolude kulminatsioon. Siin asuvad ka kogu teose värvikamad ja täiskõlalised orkestrijoonised. Eeskätt rütmiliselt aluselt võib kiire osa muusikas eraldada kaht peamist episoodi:

1) a  või  ja b  (vt. [42]) ning 2) a ja b ühtlasel  rütmil.

1. episoodis on üpris rohkelt orkestrisisest ja ka soolopilli järgivat imitatsioonilist polüfooniat, täielikult on maad võtnud peaaegu tasakaalutu kihutamine ja «fugare» (it. «põgenema»), sünkopeeritud helipinnad, akt-sentueeritud orkestrilöögid selle dramatismi veel suurendamas. Episoodis 2) a kohtab isegi ostinaatsele rütmitaustale ehitatud mõnetaktilist fugeerivat teemat (pärit I osast, vt. [25]), kolmes erinevas tinglikus tonaalsuses (*E* — sooloviilul, *A* — trompet, *Es* — flöödid). Viiuli liikumine pidurdub tuiskava (dramatiseeritud tantsulisusega?) rütmiga lõpuosas ja sedakorda jäävad bongod koos mängima duos viiuli kantileeniga. Ja juba episoodis 2) b ilmub kontserdi algusmotiiv sooloviilulilt, sellele rajaneb nüüd aga pingeline, sünkopeeritud keelpillililõik (vt. [53]) ja kasvanud orkestritutti'ks, kostab mõnda aega välja vaid taltsutamatu, ostinaatne põhiritm. Löökpillide küllus oma huvitavate kõlade reas hakkab hõgenema, keelpillide, trompetite ja flöötide pikal akordil ritm vaibub. Sooloviilule on jäetud ütelda veel põhimotiiv (*f-g-a-fis-gis-a*) *pizzicato*'s ning saabunud on suur kooda (ca 4<sup>1</sup>/<sub>2</sub> min.), meeolult, ka temaatiliselt materjalilt teose alguse mõningal määral muudetud kordus, pikk rahunemine.

I osa algusega võrreldes on viiuli soolo tšelesta ja harfi taustal nagu veelgi mõõdukam, helgelt lüürilisem, sest arengu suund on ju vastupidine. Ilmekamat kui I osas, kohtab siin keelpillikõla, värvimäng löökpillide osalemisel kujundab mõne väikese tõusulaine, need on aga vaid sillerdused tuuletus, veenvaimelises rahus. Hetk dramatismigi sooloviilulilt, selle paneb aga unustama viiuli *subito* järgnev õrn, lenduv keeltevärelus (kuus arpedžotaolist tõusvat liikumist). See jääks nagu kõige lõpetuseks... ent taas alustavad orkestriviilulid neutraalsel mažoori-minoori ostinaatol (vt. [68]), flöötide ja kellade lisandudes, meelitades sooloviilulit panema «i»-le punkti. Erinevalt mõnestki eelnenud episoodist on orkestripalett veel mõni takt enne lõppu üsna täielik: kõlavad korrage (küll *pianissimo*'s) kõik keelpillid, harf, tšelesta, ksülofon, *temple-block*, flöödid; sooloviilul jääb *D*-duurse arpedžo järel vaibumist lõpetama pikal *a<sup>3</sup>-l*, keelpillide tugevuseks vaid *pppp*...

«Mäng instrumendiga» kerkib Viilukontserdis vähem esile kui soolopillist säravamas Trompetikontserdis. Heliloojale on oluline olnud viiuli (vahel päris alasti) kõla, tema omaliinsus ülejäänud kõlamassiga võrreldes, vähem soolovirtuossus. Viiuli kõla hoiab värske ka orkestratsioon. Improvisatsioonivabadust peaaegu pole, tempoliselt ja üldse esituslikult on soolopartii võrdlemisi ära määratud. **Vormi** seisukohalt on võtmeprintsibiiks variatsioonilisus (sugugi mitte uus Tambergi loomingus). Põhimotiivist lähtudes on helilooja püüdnud vastandada võimalikult kontrastsemaid tuletisi. Mõnevõrra uudseks osutub aga *e s m a k o r d n e* sonaadiprintsiibist vabanemine, mis on hoidnud heliloojat enda küljes n.-õ. õpilasaastaist saadik.

\*

Tundub õige ja ka siia sobiv marilase Andrei Ešpai iseloomustus (õeldud küll Sümfoonia puhul) Eino Tambergi muusika kohta (vaba sõnastus — P. K.): «Väga loomulikuna mõjuv, hämmastav jutustus tunde jõust, selle tunde musklistest, milles ereda, põhjendatud tõepärasusega, läbi meisterlikult väljatöötatud partituuri kerkib esile teose peamine mõte.»

Kui 1895. aastal sai valmis Harvardi ülikooli kunstimuuseumi hoone, selgus, et muuseumi loengusaali akustika jätab palju soovida, lektori kõnest oli publikul väga raske aru saada. Asja paluti uurida ülikooli füüsikaprofessoril W. Sabine'il, kes sel otstarbel tegi hulgaliselt mõõtmisi Bostoni ja Cambridge'i loenguning kontserdisaalides. Praegu peetakse Sabine'i töid moodsa arhitektuuriakustika aluseks. Tema uuringutulemustest tähtsaima, nn. Sabine'i valemi kohaselt on ruumi reverberatsiooniaeg esiteks pöörvõrdeline heli neeldumisega ning teiseks seda suurem, mida vähem heli levimine on takistatud (s. t. mida tühjem on ruum).

Reverberatsiooniaja vältus ongi üheks olulisemaks kriteeriumiks, millest sõltub ruumi akustika. Harvardi auditooriumi puhul osutus reverberatsiooniaeg liiga pikaks ning seda tuli lühendada: seinad löödi riidega üle, suurendades sel viisil vastavalt Sabine'i valemile absorptsiooni. Tänapäeval ehitatavates hoonetes peetakse kõnelemiseks määratud ruumi optimaalseks reverberatsiooniajaks 0,3—1,7 ja kontserdisaali jaoks ligikaudu 2 sekundit. Tõsi, mõnikord — näiteks vanades kirikutes — on järelkõla kestus tunduvalt pikem (kuni 10 sekundit). L. Beranek arvab, et keskaegse vaimuliku muusika valdavalt ühehäälsust võib seletada just viimati mainitud asjaoluga: pika järelkõlaga ruumis on mitmehäälsel muusika jälgimine raske, ühehäälsel muusika kõlapilt seevastu muutub tavalise ruumiga võrreldes rikkamaks. Seega võiks muusika ettekandmiseks mõeldud hoonete ehituspraktikas, ütleme, XVII kuni XX sajandini näha paralleeli kogu muusika arenguga sel perioodil. Muide, pikk reverberatsiooniaeg tingib ka jutlustamisel kasutatavad erilised maneerid, sest kiire kõne oleks kuulajatele arusaamatu.

Mis puutub veel Sabine'i valemisse, siis hiljutised uurimused näitavad, et seda ei saa pidada päris täpseks. Kaasaja tuntumaid ruumiakustikuid, Göttingeni ülikooli füüsikainstituudi direktor M.

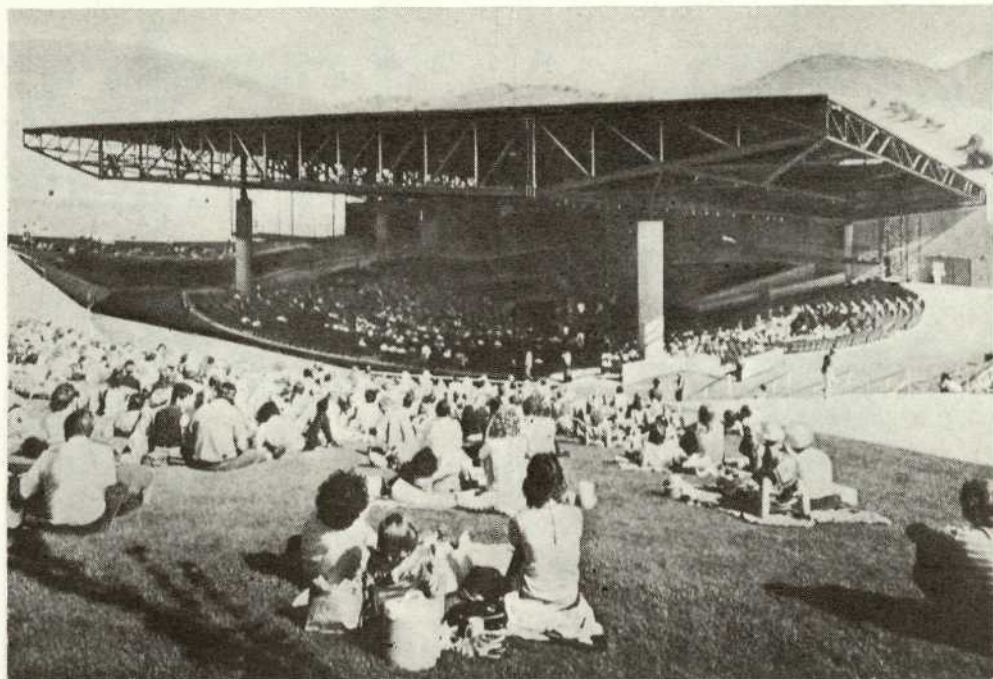
Schroeder leidis 1980. aastal, et ainuüksi absorbeeriva materjali asukoha vahetamine ruumis võib reverberatsiooniaega muuta kuni 48%. (Sabine'i valemi kohaselt tuleb reverberatsiooniaja arvutamisel arvestada vaid summaarset neeldumist.) Peatume allpool lühidalt selle avastuse taustal.

Kuna füüsikalisest seisukohast tähendab heli õhuosakeste liikumist, siis peaks ideaalne teooria olema võimeline kirjeldama suvalise õhuosakese liikumist suvalisel ajahetkel heli levimise vältel. Selleks vajalik arvutuste hulk ületab kõik tänapäeva arvutustehnika võimsuste piirid (on näidatud, et  $10^4$  m<sup>3</sup> mahuga ruumi akustika modelleerimine ühe sekundi jooksul kulutaks ligikaudu 100 aastat masinaaega). Et aga helilainete pikkused on ruumi mõõtmetega võrreldes väikesed, võib nad lugeda nulliks ja vaadelda heli levimist kiirena, nii nagu elektromagnetilises teoorias käsitletakse valgust, mis tegelikult on samuti laineiline liikumine. Selline lihtsustus vähendab tunduvalt vajalike arvutuste hulka ning nn. geomeetrisel akustika meetoditega ongi avastatud reverberatsiooniaja sõltuvus absorbeeriva materjali paigutusest ruumis.

Optimaalse reverberatsiooniaja kõrval on kontserdisaalis hea akustika saavutamiseks oluline ka reverberatsioonivälja struktuur nii ajas kui ruumis. L. Beranek avastas, et kuulaja võime kõlapilti diferentseerida (näiteks eristada samal ajal mängivate pillide tämbreid) sõltub muu hulgas sellest, kui ruttu jõuab temani kesk- ja kõrgsageduslik (üle 250 Hz) peegeldunud heli. Ideaalne ajavahemik heli allikast (orkestrist) tuleva ja esimese peegeldunud heli vahel peaks olema 10—20 millisekundit (ms). Teisest küljest, hilises reverberatsiooniväljas (üle 30 ms) peaks domineerima madalsageduslik (alla 250 Hz) energia, sest sellest oleneb (T. Schultzi järgi) kõlapildi soojus või sügavus kuulaja jaoks.

Kuidas saavutada kontserdisaalis vajalikku reverberatsioonivälja struktuuri? Loogiline on sellest aspektist 86





Vabaõhulava (Concord Pavilion) San Francisco lähedal. Foto ajakirjast «Progressive Architecture», november 1975.

uurida kõigepealt neid saale, mida nii publik kui ka interpreedid enam-vähem üksmeelselt headeks peavad. C. Jaffe andmetel võib Lääne-Euroopa traditsioonilises stiilis kontserdisaalide hulgas eristada sisearhitektuurilt üldiselt kahte tüüpi. Ühtmoodi saal (näiteks Viini Musikvereinssaal, ka «Estonia» kontserdisaal) kujutab endast kitsaste, eeslavani ulatuvate rõdudega risttahukakujulist ruumi. Teistmoodi saali (näiteks Concertgebouw Amsterdams) iseärasuseks on ruudu- või lehvikukujuline põhiplaan ning mõningane hulk istmeid laval orkestri taga, mis on mõeldud kas koori või publiku jaoks.

Et Viini nn. kingakarbi tüüpi saal on kitsam, siis jõuab külgeintelt peegeldunud heli kuulajani rutem (12 ms pärast otseheli) kui Amsterdami saalis (21 ms pärast otseheli). See küllalt suur ajavahemik on viimati nimetatud saali miinuseks. Plussina seevastu aga tuleb arvesse otse- ja peegeldunud heli energiatega parem omavaheline suhte. Viini saali esimestes ridades on see suhte rikutud, see tähendab, otseheli on peegeldunud heli suhtes liiga tugev. Amsterdami saa-

lis neelavad orkestri taga asuvad toolid (ja nendel istuvad inimesed) märgatava osa just valjemini mängivate vask- ja löökpillide energiast, mistõttu ka esimesed read sobivad kuulamiseks hästi. Mis puutub hilisesse reverberatsioonivälja, siis madalsagedusliku energia vajalik ülekaal selles tekib tänu õhu absorbeerivatele omadustele (kesk- ja kõrgsageduslik energia neeldub kiiremini).

Võiks osutada tähelepanu kahele uuemale tendentsile, eriti Ameerika Ühendriikide kontserdilavade ehituspraktikas. Mõlemal juhul, muide, on tegemist kommertskaalutlustega. Sotsioloogiliste testide alusel prognoositi (ja hiljem ka tõestati), et kui tõsise muusika kontserdid toimuksid vähem formaalses miljöö, siis õnnestuks nende külastatavust suurendada kuni 20%. Seda silmas pidades võib põhjendada järjest laiemat amfiteatri tüüpi nii sise- kui ka vabaõhukontserdilavade levikut. Niisuguste lavade puhul on oluliseks akustiliseks probleemiks, kuidas peaks peegeldunud heli jõudma kuulajani, sest seinad ja lagi (mis vabaõhulava ümber võivad hoopiski puududa) asuvad amfiteatri põhjas paik-



Mexico Rahvusliku Sõltumatu Ülikooli amiteatri tüüpi kontserdisaal. Orkestri kohal on näha heli peegeldavad kilbid. Foto ajakirjast «Progressive Architecture», märts 1974.

nevast heliallikast liiga kaugel. Tavali- selt monteeritakse siis poodiumi kohale spetsiaalsed peegeldavad kilbid. Prakti- ka näitab, et ka sel juhul on võimalik saavutada nõutavat alla 20 ms pikkust ajavahemikku otseheli ja peegeldunud heli vahel. Vabaõhukontserdilava ümbrus- es on samuti raskusi reverberatsiooni- aja vältusega, mis tänu suurele absorbt- sioonile (lahtiste seinte ja/või lae tõttu) kipub jääma liiga lühikeseks. Selle vältimiseks soovitatakse lava kohale ehitada hästi kumer katus, et peegel- davat pinda oleks võimalikult palju.

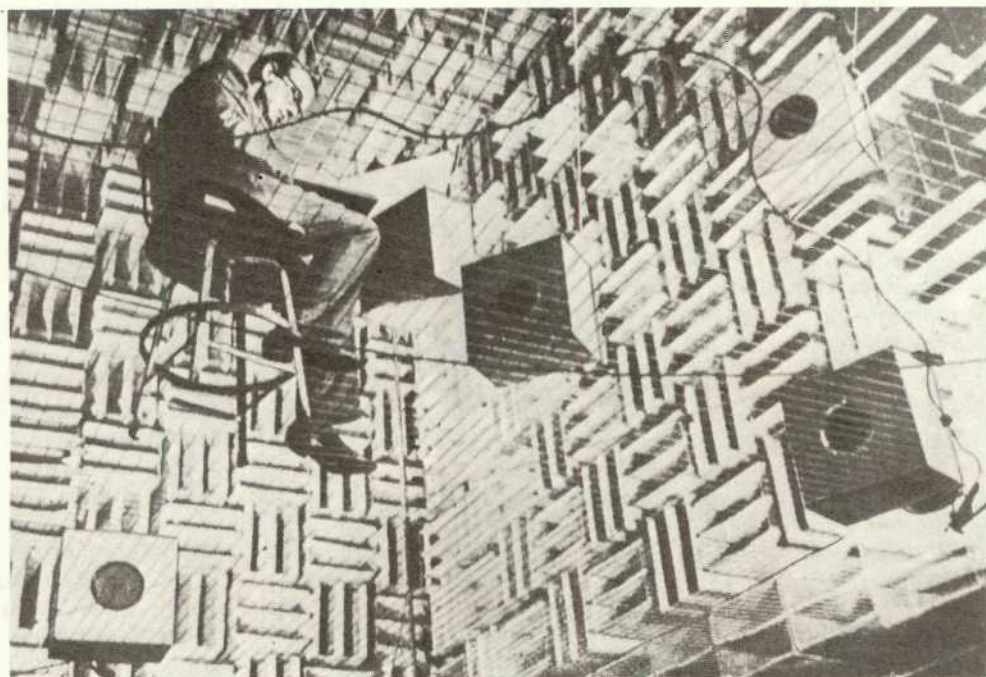
Teiseks tendentsiks viimastel aastatel on mitmfunktsiooniliste saalide projek- teerimine. Arusaadav, et eraldi loengu- ja kontserdisaali ehitamine on majandus- likult vähem tulus, võrreldes ühe ruu- miga, mis kõlbaks mõlemaks otstarbeks. Kui tellija on otsustanud mitme funktsi- ooniga ruumi kasuks, siis on projek- teerijal valida kolme võimaliku tee vahel. Esimese variandi puhul tuleb leida kom- promiss ruumi erinevate kasutajatega kõigi akustiliste parameetrite (reverbe- ratsiooniaja, hajumise, neeldumise jt.) osas. Teine variant tähendaks, et ruumi seinad või lagi on kas mehaaniliselt liigutatavad või siis lihtsal viisil kaetavad teise materjaliga, mis võimaldaks ruumi akustikat kergesti teisendada konkreet- setest vajadustest lähtudes. Lõpuks, kol- manda võimalusena saab arhitektuuri- liselt determineeritud akustilisi tingi- musi muuta ka elektroakustiliste sead- metega: liiga pika (või lühikese) järel- kõlaga ruumis muudavad oskuslikult paigutatud valjuhääldid kõne väga hästi arusaadavaks.

Seni on kontserdisaali akustikast juttu olnud põhiliselt publiku huvide seisukohalt. Milliseid tingimusi vajab aga interpret, et ruumis oleks mugav mängida? Mõnedes artiklites osutatakse, nagu oleksid esineja vajadused kuulajate omadega võrreldes teistsugused — üldi- selt aga on seda valdkonda eksperimen- taalselt vähe uuritud. A. Marshalli (Aucklandi ülikool) ja tema kaasautorite töödest selgub, et mõned hea akustika kriteeriumid on interpreedi ja publiku jaoks ühised, mõned mitte. Pikem reverberatsiooniaeg, mis meeldib hästi soolo- esinejale, hakkab ansambli mängus pigem segama. Paremaks partnerluseks vajab

interpret varaseid kõrgsageduslikke peegeldusi, s. t. põhimõtteliselt sedasama, mida publikki. A. Marshall peab opti- maalseks ajavahemikuks otse- ja peegel- dunud heli vahel esinejate jaoks ansamb- limängu puhul 17—35 ms (seega veidi suuremat kui publiku jaoks) ning see- juures tähtsaks, s. t. olulist informat- siooni sisaldavaks, sagedusdiapasooni 500—2000 Hz ulatuses.

Üks komplitseeritumaid küsimusi arhitektuuriakustikas on, milliste meeto- ditega saaks adekvaatselt võrrelda teine- teisest kaugel asuvate ehitiste akustikat. Häda seisab selles, et inimese mälu on üldjuhul liiga lühiajaline, et paratama- tult küllalt pika (mõnepäevase) ajavahe- miku järel mingilgi määral sisukalt interpreteerida seda, mille poolest ühe ja sama heliteose ettekanne ühe ja sama interpreedi poolt ühes saalis erineb ettekandest teises saalis, rääkimata juba sellest, et ka erinevad ettekanded sama mängija puhul pole kunagi täiesti ident- sed. M. Schroeder on siingi palju teinud. Ta kasutab järgmist tehnikat. Teatud muusikateos salvestatakse magnetofoni- lindile nn. reverberatsioonivabas ruumis, see tähendab, niisuguses ruumis, kus praktiliselt kogu helienergia neeldub (meenutagem Sabine'i valemit: mida suurem neeldumine, seda väiksem reverberatsiooniaeg). See lindistus reprodu- tseeritakse testitavas saalis läbi valju- hääldite ning lindistatakse uuesti mõne tooli külge monteeritud inimese dimen- sioonidega nuku kõrvades olevate mikro- fonide kaudu. Niisuguse protseduuri läbi lisandub n.-ö. valgele kõlapildile konkreetse saali konkreetset istekohta iseloomustav informatsioon. Tegelik tes- timine toimub uuesti reverberatsiooni- vabas kambris, kus erinevates saalides ja erinevatel istekohtadel tehtud lindis- tuste abil on nende situatsioonide akus- tikat võimalik taastada praktiliselt momentaanselt. Nii muutub võrdlemine hõlpsaks.

Sellise testimise tulemuste töötlus nn. paljumõõtmelise skaleerimise meeto- ditega lubas leida mõned seni tundmatud parameetrid, mis mõjustavad kontserdi- saali headust kuulaja seisukohalt. Nii selgus, et mida suurem on erinevus inimese paremasse ja vasakusse kõrva jõudva helisignaali vahel, seda parem.



*M. Schroeder reverberatsioonivabas kambris (Bell Laboratories) muusikat kuulamas. Foto ajakirjast «American Journal of Physics», aprill 1973.*

Küsimusele, millised on selle parameetri arhitektuurilised korrelaadid, pole just lihtne vastata, ent avastus ise tundub mulle väga oluline, pidades silmas inimese parema ja vasaku ajupoolkera erinevuste uurimise tulemusi (muide, ka Nobeli 1981. aasta füsioloogia- ja meditsiinipreemia üks pool anti selleteemaliste uuringute eest).

**KIRJANDUS.** H. T. Chaudiere. Ambiphony: Has its time finally arrived? «Journal of the Audio Engineering Society», 1980, vol. 28, p. 500—509. C. Jaffe. Design considerations for a

demountable concert enclosure (symphonic shell). «Journal of the Audio Engineering Society», 1974, vol. 22, p. 163—170. A. H. Marshall, D. Gottlob, H. Alrutz. Acoustical conditions preferred for ensemble. «The Journal of the Acoustical Society of America», 1978, vol. 64, p. 1437—1442. M. Schroeder. Computer models for concert hall acoustics. «American Journal of Physics», 1973, vol. 41, p. 461—471. M. Schroeder. Advances in architectural acoustics. «The Journal of the Acoustical Society in Japan», 1980, vol. E 1, p. 71—77.

Igasugusele sündmusele kaasaelamise mõt- teks näib olevat, et kiibitseja saaks end selles osalejana tunda — poliitikut suurejooneli- semalt oma vastaseid üle trumbata, et oma riigi huve kaitsta, korvpallurist täpsemalt vabaviskeid sooritada, end malesuurmeist- rist targemana tunda, erinevalt arhitektist ilusamaid ja elamisvääremaid maju ja linna- osi planeerida, kirjaniku ellukutsutud tege- laste käitumisest ja faabulast ebaloogilisust leida. Seda kõike suudab meist igäüks. Ilma erilise ettevalmistuseta. Seetõttu on nendes valdkondades ka palju kaasaelajaid-mõtlejaid- tundjaid. Kui sellelt pinnalt vaadelda süva- muusikat, siis siin kohtume huvitava nähtu- sega — muusikute ja kontserdikorralduse võitlusega selle eest, et kaasaelajaid ikka vähem ja vähem oleks! Me ümbritseme oma teoseid filosoofilisuse, inspiratsioonist tule- neva salapärasuse, sügavuse, asjasse pühenda- matute jaoks raskestimõistetavuse kaitsekil- biga. Ikka selle nimel, et oma töödele-tege- mistele tähtsust ja ausära juurde lisada. Ja saavutamegi efektselt oma tegevuse tulemu- sena huvi languse süvamuusika, eelkõige meie enda poolt kirjutatud-mängitud muusika vastu. See kaitsekiilp on väga universaalne ja lolli- kindel leiutus. Uhelt poolt on pärast ebaõnnest- tunud teost selle taha endalegi kerge varjuda ja halduurat õigustada, pärast õnnestunud teose kehva vastuvõttu on sellega jälle end hea lohutada lasta. Samas on see kaitsekiilp hästi vastuvõetav ka muusikast mitte lugu- pidavale seltskonnale — kui nagunii midagi aru ei saa, mis sinna kontserdile siis ikka minna! Teisalt võimaldab see olümposlikult kõrguselt põlglikult alla vaadata rockile, popile, diskole, üldse levimuusikale, mis vastupidi meie poolt produtseeritavale ikka muudkui levib ja levib ja — oh häda! — mille- ga mingit arusaadavuse-arusaamatuse proble- emi ei teki. Ja nii me alustamegi ühiste jõududega selle hiina müüri ehitamist süva- muusika ja publiku vahele juba potentsiaalse kuulaja lapsepõlvest peale. Kui näiteks Tamma- saare, Tuglase või Dostojevski teosed on meie üldiselt kõrge lugemisoskusega õpilas- pere kooliprogrammides ja nende autorite teoste analüüs iga endast lugupidava õpilase auasi, siis sama ei saa öelda ei Saare, Elleri ega ka Stravinski loomingu kohta. Võib-olla tunduks isegi õpetajatele kohatuna ettepanek valida kirjanditeemaks näiteks «Eesti muusika 60.—70. aastatel». See oleks tõesti sobimatu, sest kust need õpilased selle teema jaoks

materjaligi saaksid — muusika ise on koolide jaoks kättesaamatu (tihti puuduvad kvaliteet- sed liinid-magnetofonid-plaadid-grammofonid), kontsertidel kõlab selle perioodi muusika üldse haruharva, puuduvad ka analüüsivad ja ülevaadet pakkuvad kirjutised. Natuke parem on lugu muusikateatriga — etendusi on suhteliselt sageli ja tänu meie teatrimbe- busele külastavad neid ka kooliõpilased. Muusikateatrist on isegi õpilaste kirjan- di- ja retsensioonivõistlusi peetud! Jääb mulje, et muusika ilma kaasatantsimise või teatritegemiseta ei ole praeguses seisus suute- line laiemale kuulajaskonnale püsivamat elamust pakkuma. Selles suhtes on eesti muu- sika loomulikult kõige halvemal olukorras — on see ju ainus muusika, mis meie raadios- televisioonis-kontserdisaalis ilma keskpära- sest paremat välja sõelumata kõlab ja seega ka publiku suurema kriitika alla langeb. Nii ongi muusikaga vähegi kursis olevale publikul ettekujutus meie muusika tõelisest (ab- soluutsest) keskmisest tasemest. Muu muusika paraadtase, mis meieni jõuab külalisesinejate programmides, kongresside, pleenumite, koh- tumiste raames, võib ju tõesti tunduda sellest kõrgem. Aga selles võrdluses selgub peaaegu alati tõsiasi, et meie ei pruugigi oma muusika te gel i k u taseme pärast häbeneda. Nalja- kas küll, kuid nii see on!

Paradoks paradoksiks, aga meie publikul ei jää midagi muud üle kui tutvuda meie muu- sika absoluutselt keskmise tasemega (nii heli- loomingus kui interpretatsioon), mitte ainult esindusteostega, ja seda mitte tahta või lubada oleks lihtsalt kultuurivaenulik.

Niiis jääb tulevikukski kaks võimalust: 1) las läheb kõik nii, nagu läheb (selleks ei tuleks midagi erilist ette võtta) või 2) proovi- da asuda siiski selle müüri või kaitsekiilbi lammutamisele. Siis tuleks midagi ka ette võtta — alates keskmisest tasemest kõrge- male küündiva muusika taasesitamist (mis võiks näiteks kujuneda aasta tippkontserdi traditsiooniks, kus kõlaks aasta jooksul meil loodu paremik) ja lõpetades tõesti asjalike ja tingimata kriitiliste ülevaateartiklite ja uuri- muste avaldamisega (ka kooliõpilastele sobi- vas vormis ja mahus).

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. МАЙ 1982.

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР.

**И. ТАММУР — В день победы (3)**

## ТЕАТР

**Режиссеры Советской Эстонии за рубежом в 1981 году (14)**

Краткие обзоры и фотографии дают некоторое представление о работе эстонских режиссеров за пределами Советского Союза в 1981 году. В Финляндии работала Калью Комиссаров (пьеса А. Х. Таммсааре «Королью холодно» в городе Ювяскюля), Яан Тоонинг («На дне» М. Горького в городе Йюэксу) и Арие Микк («Давай устроим оперу» Б. Бриттена в городе Тампере). В Венгрии Микк Микивер ставил пьесу М. Унта «Генеральная репетиция» на сцене театра г. Сольнока, в Чехословакии работал Юло Виллмаа (балет Л. Делиба «Копелия» в Оломоуце).

**Л. ВЕЛЛЕРАНД — Месяц в Москве (20)**

В статье дается краткий обзор нынешнего театрального сезона в Москве. Автор обращает внимание читателей на следующие постановки: «Так победим» М. Шатрова (реж. О. Ефремов) во МХАТе, «Три сестры» А. Чехова (реж. Ю. Любимов) в Театре драмы и комедии на Таганке; «Тартюф» Мольера (реж. А. Эфрос) во МХАТе; «Дом» Ф. Абрамова (реж. Л. Додин) в Ленинградском малом драмтеатре (гастрольный спектакль) и «Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина (реж. А. Васильев) в Московском драматическом театре им. Станиславского.

**Я. РЯХЕСОО — В зеркале Шекспира. Размышления после фестиваля в Ереване (35)**

Автор делится некоторыми мыслями по итогам прошедшего в ноябре 1981 года всесоюзного шекспировского фестиваля, где были представлены 16 постановок. В первую очередь автора заинтересовали работы армянских театров: «Кориолан» (удостоен Государственной премии СССР) и «Генрих VI» в постановке А. Капланяна, а также «Тит Андроник» Г. Мкртчяна. Театр им. Азизбекова из Азербайджана отличился постановкой «Макбет» (реж. М. Фарзалибеков) и театр им. Ленсовета постановкой «Укрощение строптивой» (реж. И. Владимиров). В конце статьи коротко рассказывается об истории постановок шекспировских произведений в эстонских театрах.

**Призы Театрального общества Эстонской ССР за 1977—1981 гг. (40)**

**А. МИКК — Е. Нестеренко (69)**

Солист Большого театра Союза ССР Е. Нестеренко (р. 1938) часто сравнивается с легендар-

ным Шаляпиным. Е. Нестеренко исполнял самые известные басовые и баритональные партии (князь Игорь, Иван Сусанин, Мефистофель) помимо Большого театра еще и в театре «Ла Скала», в Венском оперном театре, в Мюнхене. В ГАТ «Эстония» он уже шесть раз пел партию Бориса Годунова. Творчество Мусоргского близко сердцу Нестеренко, как и музыка Шостаковича, Свиридова. Автор статьи главный режиссер ГАТ «Эстония».

**О. КРУУС — Театр, реклама и зритель (28)**

Театральный критик О. Круус рассматривает средства театральной рекламы (афиши, реклама в печати, программы, распространение билетов). Анализируя сложившееся на сегодняшний день положение в Эстонии, автор подчеркивает, что не зритель должен разыскивать театральную информацию, а наоборот — реклама должна находить театрала и потенциального зрителя.

## МУЗЫКА

**Диалог: Тынту Тарум — Маре Пыльдмяэ (4)**

Заведующий отделом музыки Министерства культуры ЭССР Т. Тарум и заведующая отделом музыки нашего журнала М. Пыльдмяэ беседуют о проблемах организации концертной деятельности в нашей республике, о возможностях выступлений эстонских исполнителей дома и в братских республиках, об исполнении эстонской музыки в концертных программах нашей филармонии.

**М. ПЫЛЬДМЯЭ — О минувшем музыкальном сезоне (76)**

1981 год был щедр к эстонским композиторам. Появилось немало заметных произведений, в том числе опера Р. Кангро «Жертва», Концерт для скрипки Э. Тамберга, Симфония Л. Сумера. Автор с удовлетворением отмечает появление целого ряда молодых музыкантов-исполнителей, успешно выступивших в минувшем году. Среди музыкальных премий эстонских театров автор особо отмечает постановку «Севильского цирюльника» режиссером А.-Э. Керге в ГАТ «Ванемуйне».

**П. КУУСК — Концерт для скрипки Э. Тамберга (80)**

Автор статьи знакомит читателя с творчеством Э. Тамберга, подчеркивает то новое в музыке этого композитора, что нашло свое отражение в его Концерте для скрипки, написанном в 1981 году. Значительная часть публикаций посвящена теоретическому анализу названного концерта.

#### **Я. РОСС — Об акустике концертных залов (86)**

В статье дается обзор последних исследований в области акустики концертных залов Западной Европы и США.

## **КИНО**

#### **М. РОММ — О кинодраматургии (7)**

Отрывок из лекции, прочитанной режиссером и педагогом М. Роммом в 1967 году студентам второго курса режиссерского факультета Всесоюзного государственного института кинематографии.

#### **Р. ХЕЙНСАЛУ — Странный герой переходного возраста (45)**

О молодом популярном актере театра и кино Арво Кукумяги, который снялся в фильмах «Гадание на ромашке» (1977, киноновелла «Таттировка», реж. П. Симм), «Лесные фиалки» (1979, реж. К. Кийск), «Идеальный пейзаж» (в русском варианте «Что посеешь...», 1980, реж. П. Симм), а также сыграл ряд заметных ролей в постановках молодежного театра: «Колония Макаренко» (1979, реж. М. Карусоо), «Деревья — братья мои родимые» (1979, реж. М. Карусоо) и «Дорогая Елена Сергеевна» (1981, реж. К. Комиссаров).

#### **Л. КЯРК — Вторая реальность (52)**

Автор рассматривает некоторые тенденции современного советского киноискусства, сосредотачиваясь на т. н. направлении живописности. Это направление характеризуется большим интересом к визуальному решению фильма. Особенное внимание автор обращает на создание эмоциональной атмосферы фильма средствами

освещения. Интересуется и причинами возникновения живописности.

#### **Иоханнес Пяэзуке и его фильмы (61)**

Краткая биография, обзор творческой деятельности и фильмография первого эстонского кинооператора И. Пяэзуке (1892—1918).

#### **В. ПААС — Ранние видовые фильмы об Эстонии (о становлении одного жанра) (63)**

Автор рассматривает первые эстонские видовые ленты: «Исторические воспоминания о прошлом Эстляндии» (1913, оператор И. Пяэзуке), «С кинокамерой по Эстонии» (1924 и 1926, операторы О. Вилланди и Р. Унт), «Зима» (1920, Х. Вийкманн), «Знаешь ли ты страну», «Кихху», «Рухну» (все 1931, Т. Лутс), «Это моя страна...» (1935, А. Хирвонен).

## **РАЗНОЕ**

#### **Л. СУМЕРА — Есть одна забота (91)**

Лепо Сумера, один из наиболее способных молодых композиторов республики, поднимает вопрос о недостаточности и односторонности контактов между эстонской серьезной музыкой и ее слушателями. Он останавливается на некоторых причинах подобного положения и называет меры, которые, на его взгляд, помогут сократить разрыв между музыкантами и публикой в будущем.

#### **Ю. ХАЙН — О картине Т. Пяэзуке «Мальчик со скрипкой» (96)**

Автор рассказывает о картине Т. Пяэзуке «Мальчик со скрипкой», удостоенной ежегодной премии имени Кристьяна Рауда. В статье также сделана попытка определить место Т. Пяэзуке в современном эстонском искусстве.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. MAY 1982  
 JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY  
 COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS  
 AND THE THEATRICAL SOCIETY OF THE ESTONIAN S.S.R.

**I. TAMMUR — Thinking about the Victory Day\* (3)**

Shrewd" by I. Vladimirov (the Lensovet Theatre). At the end of the survey J. Rähesoo gives a short account of staging Shakespeare's plays in Estonia.

## THEATRE

**Estonian Stage Directors Abroad in 1981 (14)**

Brief reports and photos give a survey of our stage directors' work outside the Soviet Union in 1981. Three Estonian directors worked in Finland: Kalju Komissarov (A. H. Tammsaare's "The King Feels Cold" at the Jyväskylä City Theatre), Jaan Tooming (M. Gorki's "The Lower Depths" at the Joensuu City Theatre) and Arne Mikk (B. Britten's "The Little Sweep" at the Tampere Theatre). In other countries worked: Mikk Mikiver in Hungary (M. Unt's "The Dress Rehearsal" at the Szolnok Theatre) and Ulo Vilimaa in Czechoslovakia (L. Delibes's "Coppelia" at the Olomouc Theatre).

**L. VELLERAND — A Month in Moscow (20)**

The article gives a short survey of the theatre life in Moscow. The author speaks about O. Yefremov's production of M. Shatrov's "This Way we shall Win!" at the Moscow Art Theatre (MHAT), Y. Lyubimov's production of A. Chekhov's "Three Sisters" at the Moscow Drama and Comedy Theatre at Taganka and A. Efros's production of Molière's "Tartuffe" at MHAT. As a new phenomenon in the theatre life, the author points out L. Dodin's production of F. Abramov's "Home" at the Leningrad Maly Drama Theatre and A. Vasilyev's production of V. Slavkin's "The Grown-Up Daughter of a Young Man" at the Moscow Stanislavski Drama Theatre.

**O. KRUIUS — The Theatre, the Advertising and the Spectator (28)**

The theatre critic O. Kruus analyses the means of advertising theatrical performances (posters, advertising in the press, photos, theatre bills etc.) in present-day Estonia. The author emphasizes that the information must catch the eye of the theatre-lover and the potential spectator.

**J. RÄHESOO — Shakespeare's Mirror. Impressions of the Yerevan Festival (35)**

A survey of the all-union Shakespeare Festival held in Yerevan in November 1981, which included 16 productions. The author has a closer look at the production of the Armenian directors: R. Kaplanyan's "Coriolanus" (which won the USSR State Prize) and "Henry VI" by the same director, as well as G. Mkrcchyan's "Titus Andronicus". Seven productions were presented by guest-performers. The author points out the production of "Macbeth" by M. Farzalibekov (the Azerbaijan Azizbekov Theatre) and "The Taming of the

**Prizes of the Theatrical Society of the Estonian SSR 1977—1981 (40)**

**A. MIKK — Y. Nesterenko (69)**

The soloist of the Moscow Bolshoi Theatre bass Yevgeny Nesterenko (b. 1938) is often compared with the legendary singer Shalyapin. Y. Nesterenko has performed the most important roles of bass and baritone (Prince Igor, Ivan Susanin, Mefisto) at the Bolshoi as well as at Milano's "La Scala", at Vienna Opera House, in Munich and elsewhere. At the Estonian Theatre he has sung the title role of "Boris Godunov" six times. In particular Nesterenko likes to perform music by Mussorgsky as well as by Shostakovich and Sviridov.

## MUSIC

**Dialogue: Tõnu Tarum — Mare Põldmäe (4)**

The head of the music department of the ESSR Ministry of Culture T. Tarum and the head of the music department of our journal M. Põldmäe discuss the problems of the concert life in Estonia. They speak about the opportunities of our musicians to perform in Estonia and other soviet republics, and about the share of the Estonian music in the concert programs of our Philharmonic Society.

**M. PÕLDMÄE — The Music Year 1981 in Retrospect (76)**

The year 1981 gave a good yield of musical works, such as R. Kangro's opera "The Victim", E. Tamberg's Violin Concerto, L. Sumera's Symphony etc. The author also speaks about the young musicians who have become known in the last years. The article points out the production of Rossini's "The Barber of Seville" directed by A.-E. Kerge at the Vanemuine Theatre.

**P. KUUSK — Violin Concerto by E. Tamberg (80)**

The article contains a survey of E. Tamberg's creative work and gives a theoretical analysis of his Violin Concerto written in 1981.

**J. ROSS — Concert Hall Acoustics (86)**

The article deals with the latest investigations carried out in West-European countries and in the USA in the field of concert hall acoustics.



## CINEMA

### M. ROMM — Film Dramaturgy (7)

An extract from the course of lectures read to the second-year students in the faculty of film-directing at the All-Union Institute of Cinematography in 1967 by the well-known film director and professor M. Romm.

### R. HEINSALU — A Singular Hero in Growth (45)

The author gives a survey of Arvo Kukumägi's creative work at the theatre and in the films. The popular young actor has played in the films "The Guessing Game" (1977, director P. Simm), "Wild Violets" (1979, director K. Kiisk) and "An Ideal Landscape" (1980, director P. Simm); at the State Youth Theatre he has played in the performances "The Makarenko Colony" (1979, director M. Karusoo), "The Trees, they were Tender Brothers" (1979, director M. Karusoo) and "Dear Teacher" (1981, director K. Komissarov).

### L. KÄRK — The Other Reality (52)

The article gives a survey of the tendencies in the present-day Soviet film art, focusing on the so-called trend of picturesqueness. This trend concentrates its interests, more than ever, on the visual means of the film art. The author pays special attention to the formation of the emotional atmosphere by means of light in the art of modern cameramen (G. Rerberg, P. Lebeshev). The author also takes interest in the origin of this phenomenon.

### Johannes Pääsuke and his Films (61)

A brief story of the life and the work of the first Estonian cameraman J. Pääsuke (1892—1918) compiled by V. Paas.

### V. PAAS — The Earliest View Films of Estonia (The Birth of a Genre) (63)

After the turn of this century the first Estonian films were shot: "Historic Reminiscences of Estonia's Past" (1913, cameraman J. Pääsuke), "Through Estonia with a Film Camera" (1924 and 1926, cameramen O. Villandi and R. Unt), "Winter" (1920?, H. Viikmann), "Do you Know the Land", "Kihnu Island" and "Ruhnu Island" (all: 1931, Th. Luts), "This is the Land where my Cradle..." (1935, A. Hirvonen).

## MISCELLANEOUS

### L. SUMERA — A Worry (91)

One of the most talented young Estonian composers Lepo Sumera is worried about the audience's contacts with serious music, which he considers insufficient and one-sided. He tries to analyse the reasons for the situation, and makes some suggestions how to change it in the future.

### J. HAIN — "A Boy with the Violin" by T. Pääsuke (96)

The article deals with the work of the painter Tiit Pääsuke. His painting "A Boy with the Violin" won the annual Kristjan Raud Art Prize. The author also speaks about T. Pääsuke's other works and their place in the Estonian art!

Väljaandja: kirjastus «Perioodika», Tallinn, Pikk t. 73. Ladumisele antud 15. 03. 1982. Trükkimisele antud 28. 04. 1982.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud trükipoognaid 7.8. Arvestuspoognaid 10.2. MB-05256. Tellimuse nr. 993. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkikoda, Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 21 000.

Сдано в набор 15. 03. 1982. Подписано к печати 28. 04. 1982. Бумага 70×100/16. Печатных листов 7.8. Учетно-издательских листов 10.2. Заказ 993. MB-05256.

«Театер. Муузика. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР, Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Таллин, почтовый ящик 51, Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллин, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 21 000. Цена 75 коп.

Viiul pole mitte ainult kauni kõlaga soolo- ja orkestripill, vaid ka muusikainstrument, mille rohke kujutamiseta pole juba sajandeid läbi saanud ühegi Euroopa maa kunst. Kuskilt 13. sajandi piirimailt pärinevais kunstiteostes võime näha sinnamaani valitsenud puhkpillide ja keelte näppimisega heli tekitavate muusikariistade kõrval poognaga mängitavaid neljakeelelisi pille, mille mänguhoid on lähedane tänapäeva viiulile.

16. sajandi lõppu pole tuleb aeg, mil viiul võidab täielikult kunstnike silmad ja südame. Leningradi Ermitaažis hoitav Michelangelo da Caravaggio 1595. aastal loodud teos «Lautomängija» on ses mõttes otse programmiline: maalil mängitakse küll lautot, kuid mängija ees laual olev viiul nagu rõhutaks pildil kujutatud inimese muusikaharrastuse suurust ja tõsidust. Viiul ise on silmale vaadates oma elegantse barokses kurviliisuses juba täpipealt samasugune kui oleme harjunud nägema täna, vaid poogen on vibujam.

Käesoleva sajandi kujutatud kunst on eelistanud kahte pilli: kitarr ja viiulit. Seejuures täidab esimene neist ülekaalukalt puhtdekoratiivset osa ja esineb eelkõige natüürmortide kauni koostisosana. Viiul on aga jäänud esmajoones muusika emotsionaalset mõju kajastavaks esemeks, saanud kauneid hingehelinaid tähistavaks märgiks.

Eesti nüüdiskunsti üks silmapaistvamaid teoseid, millel näeme ka viiulit ja viiulimängu, on Tiit Pääsukese 1980. aastal loodud maal «Poiss viiuliga». Tegu on eripärase tööga, kuid mitte haruldase teemaga meie kunstis: kunstiajaloo on juba sellised teosed nagu Nikolai Triigi «Poiss viiuliga» (1905) ja Elmar Kitse «Noor viiuldaja» (1956). Tundub, et Tiit Pääsukese loomingu aluspõhjas on midagi sellist, mille järgi on ikka ja jälle vajadust tuntud. Kuulus inglise kunstikriitik John Ruskin väitis oma arutlustes kunsti aluste üle, et kunstnikele on tähtis mõista looduse poole (tagasi) pöördumise vajadust, vajadust õppida seda tundma, süveneda selle vaimu, kui tahetakse olla siirad oma loomingus. Kõlab tänapäevase, kuid see mõte on temal kirja pandud 1843. aastal. Tiit Pääsukese kunsti siiruse ja

väljendusjõu aluseks ongi suurelt osalt tähelepanelik ja aupaklik suhtumine natura. Loomulikult on sellest üksi vähe, et olla hea kunstnik. Tema töid vääristab hea, kohati lausa meisterlik pintslitehnika. Teatud sidet kunsti varasemate traditsioonidega näitab ka see, et ta töid ei saada kunagi autoripoolsed programmilised avaldused, iga ta teos sisaldab omaenda seletuse. Just klassikalise maalitehnika ja tänapäevase kunstilise, kujundliku mõtlemise sümbioos annab Tiit Pääsukese teostele nende tähtsuse ja tähenduse meie kunstipildis, kuid tema kunstisõnum on ilmselt hoomatav ja hinnatav ka teistsuguse kunstilise taustsüsteemi puhul. Neis maalides on midagi sellist, mis sunnib eakaaslasest kriitikut väitma: Tiit Pääsuke pole mitte ainult maalija meie põlvkonnast, vaid ka meie põlvkonna maalija, tema töödes kajastuvad meie rahutus ja meie lootused. See «midagi» on ilmselt defineerimatu, võiksime küll rääkida, milliseid võtteid on kunstnik veel rakendanud niisuguse üldmõju saavutamiseks (teatud kohaühtsuse puudumine töödes, uuelaadiline ajakäsitlus, kompositsiooniline eripära jne.). Võib-olla oleks niisugustes arutlustes palju õiget, kuid ammendavast seletusest jääks see kaugele. Muusikapala ja maali üheks ühiseks omaduseks on see, et sõnaline arutus ei võimalda ära seletada nende emotsionaalse mõju saladust. Oleks meil võimalik avaldada valem, mis on teose aluseks, siis polekski vaja Tambergeid ega Pääsuke.

Nii viiulipala kui ka maali saatus võib olla kahesugune: ühte helitööd mängitakse vaid mõned korrad, teist tunneb kogu maailm; kunstiteos võib teinekord vaid vilksatada näitusel ja kaduda seejärel autori ateljeesse või muuseumifondidesse, kuid on töid, mida eksponeeritakse pidevalt. Tiit Pääsukese «Poiss viiuliga», autorile Kristjan Raua nimelise aastapremia toonud maal, läks rändama varsti pärast valmimist ja võib arvata, et ei jõua tagasi näituseringilt paljudes Nõukogumaa paikades ja mittemest välisriigist ka mitte kunstniku personaalnäituseks.

JÜRI HAIN



TRACINE 500



Raamatupalat

75 kop. 78224

82-473a

27.5.82