

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



4

/ 1984

4 / 1984

aprill

III aastakäik

Esikaanel Eesti NSV rahvakunstnik Endel Pärn. Jaanuar 1984.

Tagakaanel J. Kruusvalli «Pilvede värvide» finaali V. Kingissepa nim. TRA Draamateatris (lavastaja M. Mikiver). Jakob — Rein Aren, Ell — Mari Lill, Anna — Ita Ever.

G. Vaidla fotod



Toimetuse kolleegium

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

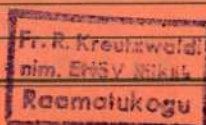
PEATOIMETAJA KULDAR RAUDNASK

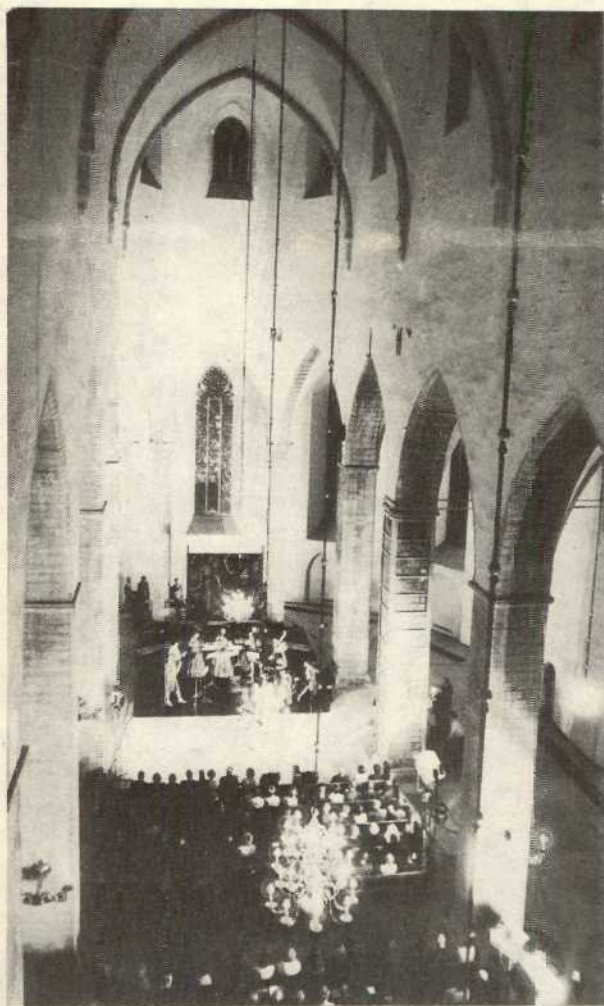
TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt. 5
postiaadress 200090, postkast 51.
Peatoimetaja asetäitja
Vallo Raun, tel. 666-162
Vastutav sekretär
Helju Tüksammal, tel. 445-468
Teatriosakond
Reet Neimar, tel. 445-468
Muusikaosakond
Mare Põldmäe ja Madis Kõlk, tel. 443-109
Filmiosakond
Jaan Ruus ja Aune Nuiamäe, tel. 443-109
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel. 445-468
Korrektorid
Velly Roots ja Solveig Kriggulson,
tel. 432-981
Fotokorrespondent
Alar Ilo, tel. 422-551

KUJUNDUS: MAI EINER

SISUKORD

TEATER		
Lauri Kärk	HÜVASTIJÄTT <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i> 'GA	18
Endrik Kerge	«LABI-LÕHKI NAITLEJA. IGA TOLL». (<i>Endel Pärnast</i>)	30
Maris Balbat	VAIKUSE SOSINAD JA KARJED (<i>TRA Draamateatri lavastusest «Pilvede värvid»</i>)	43
Merle Karusoo	PEEGELDUSI JA PROBLEEME (<i>Noorsooteatri lavastusest «Vana maja»</i>)	57
	TEATRIGLOOBUS	87
MUUSIKA		
Raimo Kangro	AVAVEERG	3
	VASTAB ARNE MIKK	5
	LEO SLEZAK	11
Leo Slezak	JA PUBLIK EI SAA MILLESTKI ARU	12
	RAT «ESTONIA» ORKESTRI KONTSERTMEISTER MATI UFFERT (<i>Rubriik «Kaasautor»</i>)	36
	BRONIUS KUTAVIČIUS (<i>Rubriik «Kes?»</i>)	39
Rudolf Põldmäe	«VANEMUISE» MUUSIKATEATRI VARASEMAST PERIOODIST	77
	NOBELI HELILOOMINGUPREEMIAID	85
KINO		
Mihhail Jampolski	AKIRA KUROSAWA VARJUDE TEATER	21
Ines Rannap	VHS AASTAT TELEVISIOONI MUUSIKAFILME	48
Jaak Olep	KAKS ARVAMUST «PÕRGUST» REIN RAAMAT JA VIIRALT	69
Hans Luik	PÕRGU NEIS ENESTES	75
Aune Nuiamäe	KÜLJETUULES («Eesti Telefilmis» mängufilmist)	76
Helena Risthein	RAFFAEL	96





Möödunud aasta lõpus pöördus avalikkuse tähelepanu korduvalt muusikaelu sündmustele. Mati Palm (paremal nimioalisena Verdi «Attilas») pälvis NSV Liidu riikliku preemia. Aasta lõpul avati Niguliste muuseumi kontserdisaal, vasakul hetk «Hortus Musicuse» kontserdilt 16. jaanuaril. 30. detsembril esietendus RAT «Estonias» E. Tambergi ooperballett «Lend» (lavastaja M. Murdmaa, dirigent P. Lilje, kunstnik M.-L. Küla), alumisel fotol Leili Tammel Tütariapsena ja Tarmo Sild Heliocjana.

G. Vaidla ja K. Suure fotod

Me elame paratamatutes ajalistes tsüklites (nagu näiteks aastast aastasse) ja suhteliste ning kokkuleppeliste tsüklite järgi (näiteks kongressist kongressini).

Sellel kuul on Eesti NSV heliloojate XII kongress. Mis siis toimus eelmisest kongressist möödunud ajavahemikul meie muusikaelus?

Kõigepealt muidugi suurüritused: kaheksakümnenda aasta üldlaulupidu, kaheksakümne teise aasta koolinoorte laulupidu, mullune üleliiduline muusikafestival ja plenum, Mart Saare juubelipidustused, natuke sai kätt külge pandud ka olümpiamängude purjeregati kordaminekuks. Kindlasti olid need sündmused oma kultuuriloolise tähtsuse juures ka kinnituseks meie muusikaloojate edusammudele. Meenutades Karl Vaino kõnet üleliidulisel pleenumil, kus ta hindas kõrgelt eesti muusika osa nõukogude muusikakultuuris, Tihhon Hrennikovi tunnustussõnu meie heliloojate kohta, Arnold Greeni arvamust, milles ta nimetas olümpiamängude purjeregati tseremooniamuusikat kui üht parimat kuuldust, kümnete lähedalt ja kaugelt külaliste vaimustussõnu meie koorikultuuri kohta, tundub, et üht-teist on tehtud. Mis siis veel? Meie liidu pleenumid olid erinevatel teemadel. Ei oska hinnata toimunud diskussioonide kasutegurit, kuid olenemata teemast — oli siis arutlusel kammermuusika, levimuusika või midagi muud —, jõuti alati ühe ja sama valusa teemani: muusikapropagandani. Et selles valdkonnas king pigistab üpris kõvasti, on kahtlemata õige juba kas või sellepärast, et propaganda on kord niisugune nähtus, millega iial rahul ei või olla. Kuid nii kummaline kui see ka ei ole, paistab, et vaatamata erilise propaganda puudumisele on meie muusika geograafiline areaal ja levivate isendite ehk autorite arv just viimastel aastatel kõvasti suurenenud. Sellest nähtusest ei oska teha muud järeldust kui seda, et ju vist on kunstis nii, et propageeri mis sa propageeri, aga kui asja pole, siis teda ikka lihtsalt ei ole. Ja veel üks järeldus, mis algul tundub hoopis kunstikauge, kunsti arengulugu lähemalt jälgides aga osutub kindlalt kehtivaks iga vähegi silmapaistva kunstinähtuse puhul, nimelt: kui on avardunud geograafiline levikuala, on suurenenud ka eesti muusiku mõju võime.

Iga loomingulise liidu põhitöö on looming. Kui pole seda, ei ole võimalik suurega väikeüritusi korraldada. Heliloojate Liidu statistilises aruandes oma XII kongressile loetletakse sadu koori- ja estraadilaule, kümneid kammer-, sümfooniilisi ja vokaalsümfooniilisi teoseid, kümneid lavateoseid, teatri- ning filmimuusikat. Kahtlemata pole nad kõik šedöövrid. Subjektiivselt teri sõkaldest eraldama ei taha hakata, küll aga meenutaksin tõsiasja, et teataval juhul võib kvantiteet pöörduda kvaliteediks. Nagu võib aimata eelnenud lõigu järeldustest, on kvantiteedi kvaliteediks pöördumine eesti muusikas peale hakanud. Väikesest skepsisest hoolimata täiendaksin, et vastupidine protsess — kvaliteedi kvantiteediks muutumine — laseb end vist veel veidike oodata.

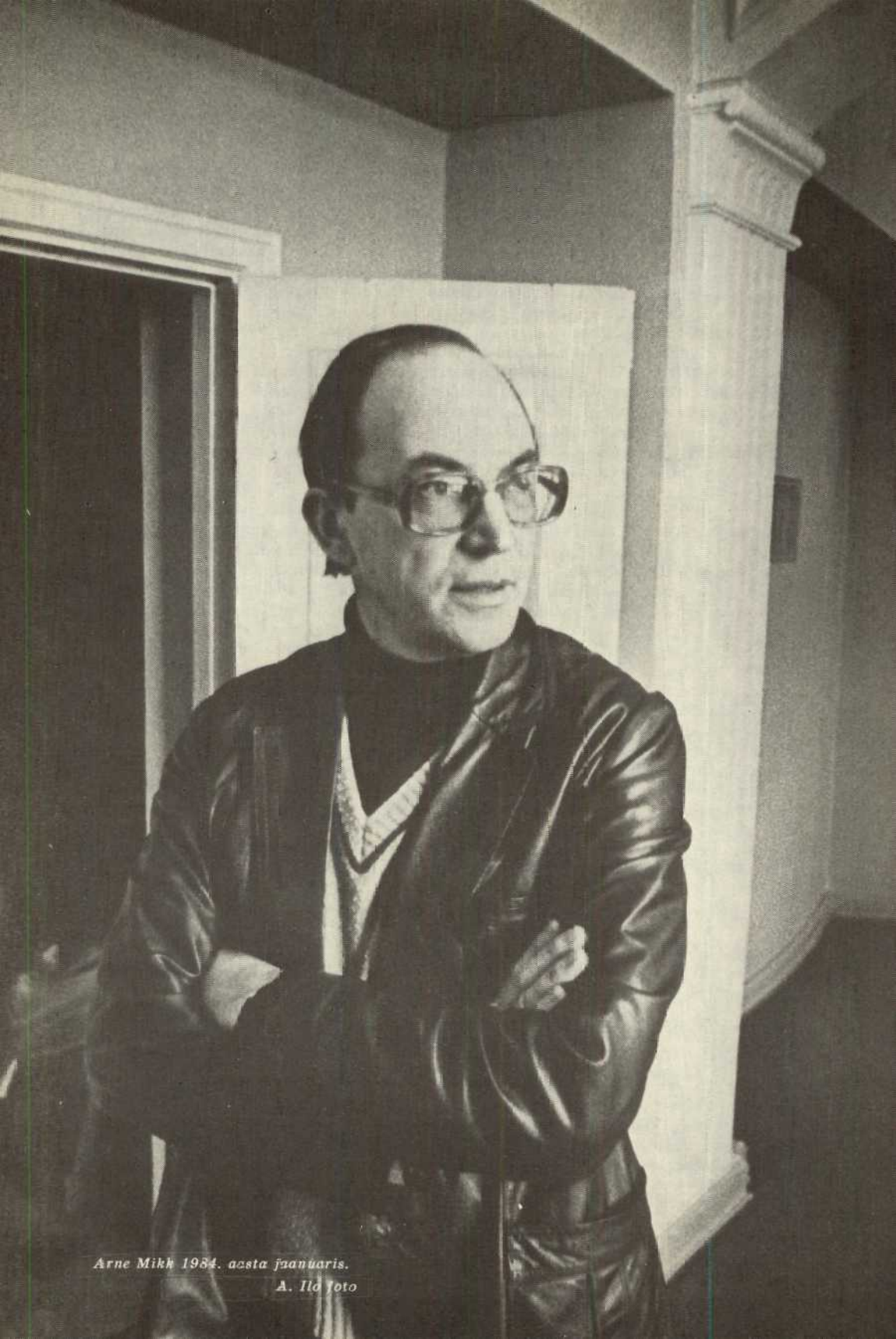
Sel kongressidevahelisel perioodil on toimunud ka üks paratamatu protsess. Nimelt on üks põlvkond noori heliloojaid asendunud teiseaga. Kuidas ka ei tahaks ega püüaks — ei Alo Põldmäe, Mati Kuulberg, Tarmo Lepik, Aarne Männik, Lepo Sumera, Rein Rannap, René Eespere, Tõnu Naissoo, Sven Grünberg ega ma ise pole just enam eriti noored. Uued lootusteootuste kired on puhkenud ja puhkevad selliste nimede ümber nagu Igor Garšnek, Marko Kõlar, Anto Pett, Urmas Sisask, Peeter Vähi, Erkki-Sven Tüür. Siinkohal on kange kiusatus sentimentaalsusse langeda ja midagi ilusat ütelda. Mis on aga parim viis kiusatusest lahtisaamiseks? Loomulikult talle järele anda! Seepärast üks väike tsitaat Tammsaarelt. «Kõigepealt peab iga looja endale paksu naha kasvatama,» ütleb ta. Jõudu selleks!

Lisaks ajale elame ka liikumises. Kongresside vahel täienes Heliloojate Liit uute liikmetega, nendeks on heliloojad Igor Garšnek, Sven Grünberg, Priit Raik, Kustas Kikerpuu, Anatoli Rait, Tarmo Lepik, Alo Ritsing, Peeter Vähi ja muusikateadlased Mart Humal, Tiia Järg, Urve Lippus, Maris Männik, Mare Põldmäe, Vaike Sarv ja Tiina Vabrit. Meie seas pole enam Uno Naissood, Tuudur Vettikut, Heino Lemmikut, Gennadi Podelskit, Ofelia Tuisku ja Aurora Sempertit.

Ars longa, vita brevis.

Elmer Diktonius on öelnud, et on kunsti, mis kaob koos loojatega, ja on kunsti, mis elab pärast loojaid. Tahaks loota, et kongressidevaheline ajajärk andis eesti muusikasse teoseid, mis on võimelised ulatuma üle aegade. Eugen Kapi, Eino Tambergi, Jaan Räätsa, Veljo Tormise ja nende põlvkonnakaaslaste vastloodud teoste edu näib seda lootust kinnitavat.

RAIMO KANGRO



Arne Mikk 1984. aasta jaanuaris.

A. Ilo foto

Missugune osa oli muusikal ja teatril teie lapsepõlves?

Olen sündinud maal, suure toruga grammofon oli meil kodus olemas ning Arderi ja Viisimaa plaadid ka. Kuid kas seal ooperiaariaid ka peal oli, ei mäleta. Algkoolis küll vist kõik tegid näitemängu ja laulsid, nii minagi. Kummalisel kombel oli üks esimesi raamatuid, mida mäletan ja mis mul tänini alles on, Paul Pinna mälestuste esimene osa. Ooperit nägin esmakordselt aga siis, kui õppisin Viljandi 2. keskkoolis ja «Vane-muine» mängis vana «Ugala» ruumides «Carmenit». Tallinnas külas käies vaatasin «Estonias» «Jevgeni Oneginit» ja kuulasin ka raadio-ülekanDES Marta Rungi juubelietendust, mis oli erakordne veel selle poolest, et Aleksander Arder laulis ainsa korra Greminit. Keskkooli viimastes klas-sides üritasin ka ise laulmist õppida, pärast lõpetamist tulin Tallinna Muu-sikakooli sisseastumiseksamitele ja professor Arder võttis mu oma lau-luklassi. Veel kümme päeva enne õppetöö algust kutsuti mind tööle «Estonia» teatri koori.

See oli 1952. aastal. Olga Mikk-Krull, Helmi Einer, Betty Kuuskemaa, Salme Peetson, Karl Ots — meie lauluteatri rajajad — liikusid ja töö-tasid veel majas. Ei osanud siis nii nagu praegu hinnata näiteks seda, et jagasin garderoobi Karl Otsaga, kes veel teatris väikesi rolle tegi ning alati oma mõtteid ja meenutusi jagas.

Tiit Kuusik vapustas publikut Boriss Godunovina ja Vürst Igorina, 32-aastane Georg Ots sädeles «Don Juanis» koos Ott Raukasega ning kahe aasta pärast jõudis meie lavale Helmi Puuri Luik... Enamik prae-gusi rahvakunstnikke polnud veel teatrisse tulnudki, paljud noorte lava-jõudude ülevaatusest osavõtjaid olid hoopis sündimata.

Niiviisi olen «Estoniaga» juba üle kolmekümne aasta seotud olnud ja ei kujuta ettegi, et peaksin mõnda teise teatrisse või üldse teatrist ära minema.

Konservatooriumi lõpetasite lauljana.

Konservatooriumis õppisin üheaegselt lavakunstikateedri esimese len-nuga. Meil oli nendega tore kontakt, sisustasime ühiselt puhkeõhtuid, millel kogu kursus kaasa löi, kes näitlejana, kes orkestris. Sealt pärinevad ka minu esimesed «lavastused», ühe tegime näiteks koos Mikk Mikiveriga. Leo Kalmet üritas mind koguni kutsuda oma assistendiks isetegevus-teatrisse, kuid pärast lõpetamist tulin siiski tagasi «Estonia» koori, kust vahepeal neli aastat eemal olin olnud. Laulsin ka väikesi sooloosi, ent ooperi-bassiks mul erilist perspektiivi polnud, häälel puudusid vajalikud ülemi-sed noodid.

Kui teatris vabanes kirjandusala juhataja koht, pakkus Paul Mägi seda mulle. Ta tundis mind juba ligi kümme aastat ja teadis, et ma püüdsin kõiksugustel sõitudel ooperietendusi vaadata, ostsin noote ja plaate. Kirjandusala juhatajana töötasin kolm aastat, tehes veel ka lavas-tustes kaasa. Oma otseste töökohustuste tõttu (kõikvõimalike trükiste ja kavalehtede koostamine) tutvusin suure hulga ooperiliteratuuriga ning, mis minu arvates eriti oluline, nägin lavastajate tööd mitte enam lava, vaid rambi poolt.

Lavastajatena töötasid tol ajal «Estonias» Paul Mägi ja Udo Välja-ots, küllaltki erinevad loojanatuurid. Kuidas te neid iseloomustaksite?

Nad mõlemad pakkusid mulle peagi võimaluse töötada assistendina lavastuse väljatoomisel. Olen ka teataval määral mõlema vigade-vooruste kandja, kas või juba seetõttu, et kasvasin nagu nemadki välja teatrist, eri-haridust saamata. Mägi oli ise laulja, eriti hästi õnnestusid tal karakter-rollid nii ooperis kui ka ooperetis. Väljaots oli aga tantsija ja kandis seda pärandust endaga kaasas. Püüdes tagantjärele neid objektiivselt

võrrelda, võin öelda, et Mägi saavutas paremaid tulemusi klassikalistes ooperites, kus põhiasi laulmine. Ta mõtles alati väga põhjalikult läbi teose kontseptsiooni ja raami. Väljaotsale olid lähedasemad need teosed, kus oluline liikumine ja rütm, talle sobis teravam ja kaasaegsena karakteriga muusika — Geršwini «Porgy ja Bess», Raveli «Hispaania tund». Ja veel on väga hinnatav tema töö eesti autoritega, piisab kui nimetada, et ta tõi lavale Tambergi «Ballett-sümfoonia», «Raudse kodu» ja «Cyrano de Bergeraci». Mägi puhul oli oluline maailmaklassika ja ka vähe tuntud klassikaliste teoste järjekindel repertuaari võtmine, tõlgendamine.

Koorilauljana tegin kaasa mitmes Aleksandr Vineri lavastuses, Eino Uuli töödest olen näinud «Tormide randa» ning kohtunud temaga mitmeid kordi kodus miljöö; Hanno Kompusega aga olin kirjavahetuses tema pika elutee viimase viie aasta vältel — nii tuleb välja, et mul on olnud õnne mingil määral tunda kõiki oma nimekaid eelkäijaid.

Millise pagasi andis lavastajatööle kaasa töötamine lauljana ja kirjandusala juhatajana?

Minu õpetaja Aleksander Arder kui endine ooperiartist pidas äärmiselt oluliseks laulmise ühendamist kujutatava tegelase karakteriga, püüdes selle poole mitte ainult ooperikatketes, vaid ka soololauludes. Tean ka, milises situatsioonis lavastaja peab lauljaga arvestama. See on mulle osalt kasuks, osalt kahjaks tulnud, sest pidurdab vahel lavalise joonise suuremat mitmekesisust. Mujalt, mitte operilavalt väljakasvanud lavastajatel on seetõttu võib-olla lihtsamgi misantseene kujundada. Kooris laulmine annab igale noorele teatriinimesele lavalist vabadust ja ansamblitunnet. Küllap seda mõtet kinnitavad oma loominguga nii Anu Kaal kui ka Hendrik Krumm, Urve Tauts ja Mati Palm. Tõenäosusteorია seisukohalt peaksid mitmed tulevased tipplauljad olema ka juba praegu meie kooris, huvitav ainult, kelle anne ja töötahe, teatripisik ning tiivasirutus kõige tugevamaks osutub? Igal hooajal meie lavastajad ja dirigendid annavad n-ö proovirolle väga paljudele algajatele, sest seni kaua kui Tallinna konservatooriumil ja koreograafiakoolil nõuetekohased õppelavad puuduvad, saab meie tulevane kaader oma lavakogemusi ikkagi ainult järk-järgult praktilise teatritöö kaudu. Nendest üliõpilastest, kellega me 1976. aastal tõime lavale Mozarti «Figaro pulma» töötab enamik praegu solistina «Vanemuises» ja «Estonias». Helvi Raamat ja Väino Puura aga suutsid pääseda nende noorte nõukogude lauljate hulka, keda saadeti edasi õppima «La Scala» laulukooli.

Kirjandusala juhatajana õppisin ühelt poolt koguma lavastuse ettevalmistamiseks vajalikke abimaterjale, teiselt poolt aga «Estonia» muusika-teatri ajalooa seotud mitmesuguseid kilde. Ilmselt viimati mainitud kiindumusest kasvasid välja meie teatri veteranide osavõtul toimuvad meenutusõhtud «Siis, kui aovalgus kaob...», mida oleme korraldanud juba kümme aastat järjest. Kodusest arhiivist leidsin näiteks August Topmani kirjutatud kaardikese (18. 09. 1966), kus muuhulgas on öeldud: «... kõige kaunim «Estonias» töötamise ajast on mul mälestus selle tegelaskonna köitvast sõbralikkusest ja häätahlikkusest! Soovin, et see kestaks edasi põlvest põlve!» Lisaks fotodele ja kavalehtedele on mul olemas peaaegu kõigi mineviku ja oleviku estoonlaste autogrammid, millele aegade jooksul on lisandunud Mart Saare, Heino Elleri, Aino Kallase, Miina Härma, Henrik Visnapuu, Friedebert Tuglase, Sergei Tanejevi, Dmitri Šostakovitši, Benjamin Britteni, Fjodor Saljapini, Titta Ruffo, Tito Schipa, Renata Tebaldi, Leonid Sobinovi, Nikolai Gjaurovi, Karl Böhmi, Claudio Abbado, Paolo Grassi, Walter Felsensteini, Ingmar Bergmani jpt nimikirjutustega fotod, noodid, raamatud või kavalehed.

Mis oli teistmoodi, kui te hakkasite etendust (või proovi) lava asemel saalist nägema?

Avanes pidev võimalus partituuri võrdlemiseks kogu lavalise tegevusega. Iga kolleegide leidu või ebaõnnestumist aga püüdsid lasta läbi oma arusaamise või ettekujutuse.

6 Väljaots rääkis ikka, et «kui tahad võrast teatrist õiget ülevaadet

saada, siis vaata, kuidas käituvad koorilauljad viimastes ridades». Nad enamasti arvavad, et neid niikuinii keegi ei märka, ja üsna sageli tegelevad kõrvaliste asjadega. Samal ajal on ka mõningaid lauljaid, kes vaatamata kohale, kuhu lavastaja nad konkreetseks steenis on pannud, korrigeerivad misanstseneeni nii kaua, kuni nad rambi äärde välja jõuavad. Saalist vaadatuna aga häirib, kui ebaoluline hakkab tähelepanu tõmbama. Olen oma lavastustes ikka püüdnud nii seada, et need koorilauljad, kes esimeses vaatuses on sunnitud kusagil lavasügavuses olema, hiljem ettepoole pääseksid, ja vastupidi. Tore on töötada nende lauljatega, kes oma lavajooni-
sest kinni peavad. Ja nendega, kes ei karda laval inetuna näida.

Teie esimesest lavastusest on viisteist aastat möödas.

1969. aasta juubelilaulupeo künnisel taheti taas välja tuua Evald Aava «Vikerlased», aga Väljaots oli parajasti haige, Mägi seotud muude töödega ja nii otsustati proovida lavastajana mind. Ega keegi ei oodanudki mult enneolematuid lahendusi või avastusi. Aga kui üks inimene oma majas saab uue ülesande, siis on alati see oht, et endised ametivennad võivad temaga mitte kaasa tulla. Mina olen küll selles suhtes kõigile kolleegidele palju võlgu, tundsin kogu kollektiivi toetust. Ja esmajoones tahaksin tänuga meenutada Georg Otsa. Oli ju tema tolleks ajaks laulnud don Giovanni, Rigoletto, Jago — oma tipprollid, oli ise lavastanud. Olin kõrvalt näinud, kuidas ta oma osasse sisse läks ja seda arendas, uusi lahendusi otsis. Algaja lavastajana talle midagi pakkuda tundus peaaegu mõtetu. Ta tegi oma tööd alati väga ausalt ja tõmbas kõiki kaasa, ta justkui häälestas teisi, oli autoriteediks, kuid ei toonitanud seda kunagi.

Tänu Otsale tõime «Vikerlaste» lavastusse sisse Olavi hullumissteeni, mis pärast esmalavastust oli tavaliselt ära jäetud, kuid mis oli oma seemise pingega just üks põnevamaid operis ja näitas muide, et Aaval oli ka psühholoogilise operi loomise eeldusi, muidu on ju «Vikerlased» üsnagi eepiline lugu. Siin nägin, kuidas Ots erinevaid intonatsioone otsis, kuidas ta ühte mõtet või repliiki katsetas, kui oluline oli talle iga detail.

Ots tegi kaasa ka teie järgmistes lavastustes.

Kui ma 1972. aastal töin lavale Puccini lühiooperid, õnnestus minu arvates neist kõige paremini «Gianni Schicchi», taas tänu Otsale, kes nimiosalisena suutis välja pakkuda lõpmatult palju värve ja varjundeid, hoidis kõiki kolleege ootusvalmis ja säilitas igal etendusel teatava improvisatsioonilise värskuse.

1974. aastal lavastatud «Traviata» Germont jäi Otsale viimseks rolliks. Ja kuigi Ots oli siis juba raskesti haige, ütles Margarita Voites, et pole oma arvukatel külalisesinemistel kohanud temast paremat Germont'i.

Viisite lõpule ka Otsa alustatud «Don Giovanni» lavastuse.

Mäletasin väga hästi Otsa enda lauldud-mängitud Giovanni 1952. aastast, kui ma teatrisse tulin, see oli tema suurim plahvatus. Kui ta hakkas seda operit lavastama, kutsus ta mind endale assistendiks, kuigi olin tol ajal Moskvas stažeerimas. Tegin talle ettepaneku, et olen nõus, juhul kui ta mõnede minu ideede järgi teeks veel ise nimiosa — vananenud, traagilise don Giovannina, kes võtab paruka peast ja me näeme, et ta pea on paljaks läinud, kuid ta üritab veel iga hinna eest edu saavutada. Kuid Otsal õnnestus selle operiga vaid kümme proovi teha ja mitmedki tema ideelahendused olid alles nii ähmases algstaadiumis, et ma paljusid huvitavaid, kuid vaieldavaid mõtteid ei riskinud ellu viia. Valisin kindlama tee selle lavastuse lõpetamiseks, sest Otsa mälestuseks ei tahtnud kuidagi teha mingit ebamäärast etendust. Don Giovanni, Figaro, Papageno on oma muusika ja vokaali olemuselt justkui Otsale loodud.

Kui Otsast tuleb kahjuks rääkida minevikuvormis, siis teine «Estonia» teatri põhitäht — Tiit Kuusik — on igale noorele ületamatuks eeskujuks oma vokaalse igihaljusega. Tehes tööd «Attila» ja «Luisa Milleri» lavaletoomisel, võisin ikka ja jälle veenduda, kui oluline on tema puhul igapäevane hinnaalanduseta prooviprotsess.

Kahju ainult, et varasematel aegadel meie tipplauljate esinemisväli 7

nii kitsas oli, hiljem mitmete Euroopa juhtivate ooperiteatrite etendusi vaadanult olen üsna veendunud, et nii Ots kui ka Kuusik oleksid neilgi lavadel särada võinud.

Mis järgnes esimesele lavastusele?

Sain aru, et oleks tarvis ennast harida, kuid GITIS-esse õppima mineku jaoks tundsin end juba vanana. Nähes Felsesteini lavastajatööd «Carmeniga» Moskva Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko-nimelises teatris ja Boriss Pokrovski lavastusi, sai kinnisideeks tutvuda nende lavastajate loomingulise köögiga. Tänu kultuuriministriumile ja teatriühingule õnnestus mul 1972. aasta algul käia õppereisil Berliini *Komische Oper*'is ja hooajal 1974/75 stažeerisin Moskva Suures Teatris Pokrovski juures, ühtlasi külastasin tema proove ja etendusi Moskva Muusikalises Kammerteatris.

Kammerteater on Pokrovski rajatud ja ta on seal vaieldamatu autoriteet. Ilma tema heakskiiduta ei tehta ühtegi dekoratsioonidetaili ega tule publiku ette ükski lavastus. Kui ma 1979. aastal tegin seal Britteni «Väikest korstnapühkijat» ja neli aastat hiljem Telemanni «Pimpinonet», siis oligi mul tunne, nagu annaksin eksamit. Näitlejatel oli ju kogu aeg võrdlusemoment olemas, kuigi oma tööd tegid nad ausalt.

Pärast «tuleristseid» Moskva kammerooperis oli tunduvalt julgem teha «Väikest korstnapühkijat» Tampere (1981) ja Sibeliuse Akademies Helsingis (1983). 1982. aastal lavastasin veel «Boriss Godunovi» Krasnojarski uues ooperiteatris. Esmakordselt sain töötada normaalse suurusega laval ja esmakordselt tegime seda ooperit Šostakovitši orkestratsioonis.

Kuigi ma vahepeal kaldusin küsimusest kõrvale, tahaksin täpsustuseks öelda veel niipalju, et iga uus ülesanne uues teatris sunnib ennast maksimaalselt kokku võtma, kuna vastastikku lahendatakse mitme tundmatuga võrrandit. Samaaegselt on kogu tähelepanu pühendatud ainult sellele teosele, sest pole vaja teha kordusproove, jälgida etendusi ega istuda mitmesugustel koosolekutel. Teiselt poolt aga oled sa võõras teatris üksi, ilma äraproovitud kolleegide ja sõprade abita... Kuid õppereiside ja muude sõitude ajal valmivad plaanid ka kodusteks ettevõtmisteks.

Missuguseid huvitavamaid operilavastusi olete näinud?

Ooperiteater on viimasel ajal kõikjal populaarsemaks muutunud, justkui tehnika ja TV võidutsemise kiuste. Lähedased on mulle arusaadavalt eelkõige Pokrovski tööd, eriti tema lavastatud Šostakovitši «Nina» ja Stravinski «Elupõletaja tähelend» muusikalises kammerteatris ja Prokofjevi «Önnemängija» Suures Teatris. Felsensteinilt ei oskagi midagi eriti esile tõsta, tal oli iga lavastus väga hästi läbi mõeldud ning piinliku täpsusega ka realiseeritud. Siis Felsensteini järglastest Götz Friedrichi tehtud Massenet' «Don Quijote» *Komische Oper*'is, ooper, mille muusika on võrdlemisi keskpärane ja süžee kõigile liigagi hästi tuttav, kuid lavastus oli lahendatud tänapäevase mõtlemisviisiga. Kindlasti Leipzigi teatri «Nibelungide sõrmus» Joachim Herzilt. Vahepeal oli aeg, mil Wagnerit tehti väga abstraktselt, suurte üldistustega tühjadel lavadel. Herz leidis kokkupuutepunkte Wagneri ajast ja saksa rahva kujunemisprotsessist ja järsku see tükk hakkas kõlama mitte mütoloogiana, vaid ühe rahva aine, elu ja ajaloo konkreetse kajastamisena. Muidugi sai seda teha vaid saksa teatris. Kuigi mõni stseen võis vägivaldsena mõjuda, sest inimene on inimene ja neli öhtut ei suuda ta end võrdse ühe mõtte alla painutada. Aga see lähtekontseptsioon oli üllatav ja näitas taas teatritegemise igihaljast võimalust, seda, et igal ajal võib tükile isemoodi läheneda. Nägin Zefirelli «Boheemi», kui «La Scala» esimest korda Moskvas käis. See oli pulbitsev-realistlik, lavaline, tegevuslik etendus. Kui «La Scala» teist korda Moskvast käis, oli neil kaasa Ponnelle'i lavastatud Rossini «Tuhkatriinu». Tundus uskumatu, et need *bel canto* meistrid, keda alati plaadilt olin imetlenud, nii väljendusriikka teksti ja lavalise sädelevusega seda komöödiat esitasid.

Millist osa mängib ooperiteatris mood?

Mis on üldse mood? Kas see, kui üks kunstnik või lavastaja annab üllatava, uudse nägemuse, milles on väga oluline loov moment? Kui seda hakatakse mehaaniliselt jäljendama, siis võime vist öelda, et tegemist on moega. Aga Zefirelli ütleb omamoodi paradoksaalselt, et tõeliselt kaas-egne saab olla ainult siis, kui jääda traditsiooniliseks.

Kui püüda rääkida sellest, missugused tendentsid on hetkel kõige olulisemad, siis peab nägema ühel hetkel väga paljusid teatreid, ja see ei ole hästi võimalik. Ooperiteatri ajaloos on olnud küll lauljate, küll dirigentide, küll lavastajate ajajärke. Parim oleks, kui nad kõik kokku langeksid. Ooperi elujõud ja ühtlasi ka paradoks selles peitubki, et ta ühendab endas liiga palju erinevaid kunstiliike ja missugune neist on momendil kõige tugevam, see domineerib. Kui aga juhtub kokku suurte meistrite ansambel, siis olemegi ideaalile üsna lähedal. Praktikas on seda küll raske teostada, sest suurustel pole enamasti aega nii palju koos töötada.

Igal juhul on aga kõikjal märgatav tendents laulu, muusika ja lavalise tegevuse ühendamiseks, olulisem on ansambel kui üksik staar — st see suund, mille eest nii kirglikult on esinenud Stanislavski ja Felsenstein.

Väljakujunenud suunana võib täheldada ka autori algvariandi juurde tagasipöördumist, loobumist juba kanoniseerunud kärbetset, kupüüridest, redaktsioonidest. Olid ju need klassikuteks muutunud suurepärase muusikalised dramaturgid-heliloojad oma ajastust lihtsalt ees. Nad on läbi mõelnud, geniaalselt tunnetanud, miks nad kirjutavad just nii ja mitte teisiti, ja tundub lausa arusaamatu, kui vaatad etendusi, milles on siit kaheksa takti ja sealt kaks lehekülge vahele jäetud. Tänapäeva heliloojad ei lase seda enam sündida, näiteks Sostakovitš on «Katerina Izmailova» klaviiri sisse kirjutanud, et mingeid kärpeid selle teose ettekandel ta ei luba. Nii tegi Felsenstein oma «Carmeni» kõnedialoogidega ja Herz pöördus tagasi «Madame Butterfly» algvariandi juurde. Aga see ei ole sisuliselt moeküsimus. See peegeldab üldse ooperikultuuri tõusutendentsi.

Kui suur on ettekujutuse ja resultaadi vahe ühe ooperi lavastamisel?

Oleneb millisest kellatornist vaadata. Etenduse muusikalise atmosfääri eest hoolitseb kõigepealt dirigent. Lavastaja esmane ülesanne on teose lahenduskontseptsioon ning osatäitjate karakteritega töötamine, misantstseenide kujunemisel mängib juba väga suurt osa kunstniku poolt lahendatud lavapind, lõppresultaat aga peab kuulajateni jõudma ikkagi solistide ja koori väga kujundliku, täpse ning väljendusriikka laulmise kaudu, mis kasu on huvitavast lavakujundusest, leidlikest misantstseenidest, musikaalsest dirigendist, kui partituuri vokaalsed read kõlavad ebatäpse intonatsiooni ja logiseva rütmiga. Ideaalne on muidugi kõikide lülide harmoonia ja etenduse loojate tegutsemine ühisel lainepikkusel. Tõsi, tänapäeval on mitmeid suuri lavastajaid, kes on ise ka suured kunstnikud, eelkõige jälle Zefirelli ja Ponnelle. Ja nende puhul on tõesti tulemus nii täiuslik, et ei oska teistmoodi nagu ette kujutada. Karajani eeskujul on nüüd moodi läinud, et ka dirigendid lavastavad ise (näiteks Kitajenko hiljuti Viinis). Kuid Karajan on nii võimekas ja suurte kogemustega muusik, et kuigi naeratades öeldakse, et tema lavastused on staatilised ja liiga pimedad, jääb see teisejärguliseks, domineerib ikka kõiki vallutav muusikaelamus.

Lõppresultaat sõltub ju alati sellest, mitu protsenti unistustest realiseerub. Aga kui draamateatris teeb lavastaja enamasti tööd ühe koosseisuga, nendega, keda ta sellesse ansambelisse ette kujutab, siis ooperiteatris ei tule sellest midagi välja. Aga erinevatel koosseisudel on üsna suur vahe. Felsenstein püüdis töötada ühe koosseisuga, tõi vajaduse korral osatäitjaid teistest teatritest ja isegi teistest maadest. Kuid lõpuks oli temagi sunnitud «Carmeni» ja «Don Giovanni» mitme koosseisuga välja tooma, ooperiteatri elu lihtsalt nõuab seda.

Missugune lavastus on teile kõige rohkem rahuldust pakkunud?

Lavastajale pakub tavaliselt rahuldust tööprotsess ise, resultaat on rohkem lauljate ja dirigendi päralt, kes igal õhtul etendust taasloovad 9

ja veel mõndagi parandada saavad. Lavastajal hakkab, vastupidi, hiljem mitmete asjade pärast ebamugav. Iga inimene muutub ju tööd kõrvalt vaadates objektiivsemaks, töös sees olles on paljud asjad veel ebaselged.

Minu senisel lavastajateel on raskemad (seejuures ka suurimat rahuldust pakkunud) etendused olnud «Boriss Godunov» ja «Katerina Izmailova», kus juba laulmine ise, psühholoogia ja tegelaste käitumisliinid on hoopis teistsugused, palju komplitseeritumad kui paljudes itaalia klassikute varasemates ooperites (Donizetti, varasem Verdi). Lavastajal on muidugi nendes ooperites palju suuremad võimalused, ühtlasi ka kohustused ja vastutus.

Mida tahaksite veel lavastada?

Esimeses järjekorras Tšaikovski «Padaemandat», kahjuks aga meie maja tenorid peavad Hermannii partiid liiga dramaatiliseks. Eesti heliloojatelt olen lavastanud Normeti «Pirnipuu», Kangro «Ohvri» ja E. Kapi «Enneolematu ime», momendil tegelen Alo Põldmäe «Raeooperi» ja Ants Sõbra «Arve Jommiga». 1985. aastal möödub 300 aastat G. F. Händeli sünnist — oleks aeg meie publiku ette tuua kord ka midagi tema loomingust. Aga Bergi, Britteni, Hindemithi jt XX sajandi meistrite ooperid peaksid kord ka meile jõukohaseks saama. Võlgu on veel ka Tubina «Reigi õpetaja», ooper, mille saamislooga ma seotud olin ja mis igal Hiiu-maasõidul end meelde tuletab. Kui jõuame ära oodata uue ooperimaja valmimise, oleks väga vaja väärilisi algupärandeid selle avamiseks. Siis võiks repertuaari ilmuda ka Beethoveni «Fidelio» ja Mussorgski «Hovanštšina». Need kõik ei ole enam minu isiklikud plaanid, vaid meie teatri ühisprogramm.

Mis on veel südameel?

Kuna uue teatrihoone ehitamine Tallinnas on nüüd kujunemas reaalseks, siis tahaks väga loota, et kõik instantsid ja inimesed mõistaksid antud sammu tähtsust ja erakordsust. See maja peab rahuldama teatritegijaid ja publikut ka saja aasta pärast, mistõttu tuleb antud hetkel teha tema heaks maksimum. Ei tohi unustada, et teatrilava ja saali pole võimalik hakata mõnekümne aasta pärast laiendama Pärnu maantee viadukti eeskujul...

Uue teatrihoone perspektiiv nõuab uusi samme ka noorte lauljate, tantsijate, lavastajate, dirigentide, kunstnike, pillimeeste ja tehniliste töötajate ettevalmistamisel. Me kõik oleme ka selle eest vastutajad. Juba praegu.

Teatrikunst on oma olemuselt kollektiivne kunst. Selle intervjuu vältel olen ma rääkinud põhiliselt endast. Kuid iga minu ettevõtmise kõrval «Estonias» on olnud Eri Klas või Eldor Renter, Uno Järvela või Anne Dorbek, Reet Lau või mõni teine kolleeg kunstilisest juhtkonnast. Meie tipplauljate Anu Kaalu, Margarita Voitese, Tiit Kuusiku, Hendrik Krummi, Teo Maiste, Mati Palmi, Urve Tautsi, Ivo Kuuse jt kõrval olen ma suurt rahuldust tundnud tööst paljude noortega, mõistnud ja hinnanud meie toredat koorikollektiivi, kus ma kunagi oma teatriteed alustasin.

Me oleme «Estoniaga» käinud paljudel reisidel. Kõige paremad etendused ongi sageli antud võrastel lavadel, sest enda kokkuvõtmise aste on loomulikult sellisel juhul suurem ja esinejate ansambel optimaalne. Lisaks sellele on meie solistide individuaalesinemised ulatunud juba maakera kõikidele mandritele. Vahel on erakordselt raske planeerida normaalset prooviprotsessi või jooksvat mängukava, sest lennukite liiklus ja väsinud häälepaelad tingivad alatasa uusi korrektiive. Aga suusatamas või saunas käia oleks ka vaja. Rahulikult, ruttamata — meil kõigil.

Küsimusi esitas MARE PÖLDMAE

Leo Slezak

Kui Verdil tekkis «Trubaduuri» loomise idee, kirjutas ta tuntud libretistile Salvatore Cammaranole: «Süžee, millega ma tahaksin tööle hakata ja mida teile pakun, on Gutierrez hispaania draama «El Trovador». See näib mulle suurepärase, seal on põnevad ideed ja teravad situatsioonid. Tahaksin kahte naisosa: peamine neist oleks mustlanna, erakordne karakter, kelle järgi ka ooperi tahan nimetada. /— — —/ Ja palun teid anda endast parim, ainult kiiresti-kiiresti.» Draamas oli keskseks küll Leonore, kloostriist koos armastatuga põgenev tütarlaps, kuid Verdile sümpatiseeris rohkem Azucena — kättemaksja. Ja kui lisada veel juurde 1850. aastal Itaalias valitsenud tsensuuriolud ning seegi, et Commarano enne ooperi valmimist sureb, on selge, et ooperi libreto kaldub algallikast üsna kaugele. Ka väga paljude teiste tuntud ooperite algmaterjaliga (Gounod' «Faust» näiteks) vaba ümberkäimine on kirjandusteose põhiidee hoopis sassi ajanud. Ja nii ongi «Trubaduuri», see suurepärase muusikaga ooper, oma väga segase int-riiigiga (keskaeg, perekonna saladus) olnud aegade vältel kriitikute irvitamise objektiks.

Sõna, muusika ja lavastuse sünteesi seisukohalt on ooperit ikka ja jälle reformitud. Wagner näiteks sarjab oma «Ooperis ja draamas» Meyerbeeri ja tema libretisti Scribe'i, pidades Meyerbeeri ooperite ainsaks efektiks seda, et seal puudub igasugune seos muusika ja sõna vahel. Oma ooperitele kirjutas Wagner libretod ise, kuid tegevuse mitmekordsetest keerdkäikudest ei saa mööda temagi.

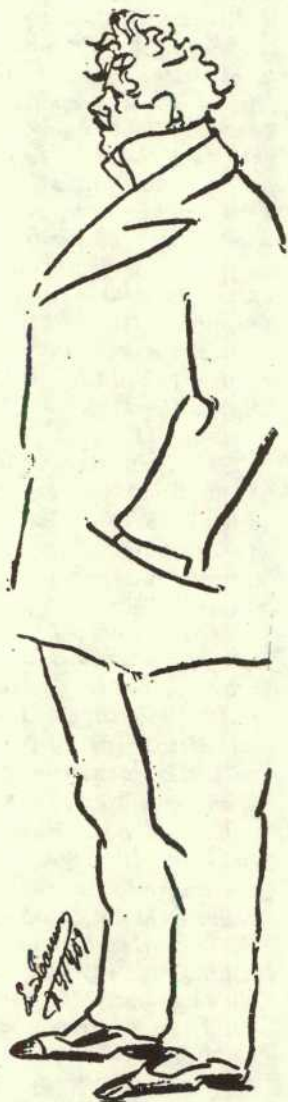
Austria tenor Leo Slezak (1873—1946) oli oma aja kohta silmapaisteval näitleja ning küllap see ongi üks põhjus, miks ta oma autobiograafilistes raamatutes («Meine sämtliche Werke», 1922; «Wortbuch», 1927 ja «Rückfall», 1940) lugejat libretode arvel naerutada püüab. Lohengrinina debüteeris Slezak sajandivahetusel Brünnis, ja sama osaga pääses ta ka 1900. aastal Londonis «maailmalavale». «Trubaduuri» Manrico aga, millega ta debüteeris New Yorgis Arturo Toscanini käe all, oli Othello kõrval üks tema parimaid rolle. New Yorgi kriitikud ja publik hindasid Slezaki Othellot nii kõrgelt, et pärast teda ei lavastatud Met'is seda ooperit enam veerandsada aastat. Enrico Caruso, kes Slezakit selles osas nägi, ei tahtnud enam Othellot laulda.

Kuigi Slezak esines väga paljudel maailma kuulsamatel lavadel, jäi tema põhikohaks ikkagi Viini Õueooper, kus tal ligi kolmekümne aasta jooksul oli 44 ooperirolli, lisaks sellele esinemised operettides ja soolokontserdid. Kuid tema unistuseks oli saada koomikuks. Ja kuigi ta pidi kuu jooksul laval mitmeid erinevaid surmasid surema, ei väsinud ta igal võimalikul juhul publikut ja kolleege naerutamast. Temaga on seotud arvukalt anekdootlikke lugusid. Nii näiteks olvat Viinis ühel «Lohengrin» etendusel lavatööline tõmmanud luige liiga vara lavale, ilma Lohengrinita-Slezakita. Lava tagant järgnenud Slezaki lakooniline küsimus: «Millal läheb järgmine luik?»

Oma ooperikommentaari kohta ütleb ta ise järgmist: «Loomulikult ei suuda ma anda seletusi kõikide ooperite kohta, kus ma laulnud olen. See läheks liiga pikale, aga ma prooviksin oma võimete piirides avada tähtsamaid neist, mis kõige tungivamalt vajavad kommentaare. Kui mul see õnnestub, tunnen, et olen rikkaliku tasu saanud.»

Ja publik ei saa millestki aru

LEO SLEZAK



Leo Slezak. Enrico Caruso kari-
katuur

LOHENGRIN

See on väga keeruline lugu ja ma pean armsaid lugejaid tõsiselt paluma olla väga tähelepanelikud, et tegevustiku virvarris orienteeruda ja aru saada, millest üldse jutt käib.

Igaüks teab, et vanal hallil ajal ohtrasti nõuti. Kõige kaunimad noor-
mehed — enamasti printsid — moondati kõikvõimalikeks loomadeks ja
12 tihtipeale juhtus, et kui sa arvasid, et sul on toas ehtne harzi kanaarilind,

osutus see ühel heal päeval nõiutud ertshertsogiks, kelle kade vastik nõid oli kanaarilinnuks moondanud. Aga tänapäeval seda enam ei esine.

Kui eesriie tõuseb, on lava täis läänimehi. Te tahaksite mind parandada ja ütelda: mehi, aga neid nimetatakse siiski läänimeesteks, ja nad taovad segiläbi mõõkadega vastu kilpe ning laulavad.

Kuningas Heinrich istub suure tamme all, tal on pikk täishabe ja ta peab kohut.

Aadlimees Telramund on tõstnud süüdistuse Elsa von Brabanti vastu ja kinnitab, et viimane on tapnud oma venna, väikese Gottfriedi. Kuningas seda ei usu ja ega see olegi tõsi. Elsa kutsutakse kohtu ette ja küsitakse ka temalt; Elsa eitab oma süüd. Kellel on õigus? Kas Telramundil või Elsal?

Oleksin peaaegu unustanud öelda, et Telramund on abielus ja tema naise nimi on Ortrud. Muide, üsna sünk naisterahvas, kes õigupoolest õhutaski Telramundi kaebust esitama.

Vanasti oli kangesti moes jumalakohus. Kui polnud teada, kas inimene on süüdi või süütu, lasti kahel mehel omavahel võidelda ja kaotaja oli kurjategija. Äärmiselt epakindel moodus.

Telramund kutsub kõiki üles Elsa süütuse eest võitlema. Olgugi et ükski rüütel ei pea vaest Elsat seesuguseks jõledaks teoks võimeliseks, ei taha ükski neist sekeldustesse laskuda, hoolimata trompetite korduvast üleskutsest. Siis käsib kuningas veel kord trompetteid puhuda.

Nüüd ilmub äkki kaugusest hiilgav rüütel, kes seisab püsti lootsikus, mida veab lumivalge luik.

Läänimeeste koor lärmab läbisegi, näitab rüütli peale ja vahib kramplikult dirigenti, millest pole aga ilmselt kuigi palju kasu, sest nad on isekeskis täiesti erineval arusaamisel sellest, mida ladina keele tundjad nimetavad tohuvabohuks.

Lohengrin jõuab pärale — teda valgustatakse igast küljest — ja laulab luigelaulu, veerand tooni liiga madalalt. Luik märkab seda ja ujub sellepärast minema. Nüüd tuleb õigupoolest kõige huvitavam osa.

Telramund lödiseb kuuldavalt, aga ei jäta jonnki, ta ei tohigi jätta, sest seda pole ette nähtud. Lohengrin astub kõigepealt Elsa juurde ja ütleb, et kavatseb tema eest võidelda, küsides korraga, ega Elsa ei tahaks tema naiseks saada. See võiks ainult sel tingimusel sündida, kui Elsa temalt kunagi ei küsiks, kes ta on ja kust ta tuleb. Niisiis õigupoolest puhas häbematus: teine ei tohi teada, kellega tal on au. Hull lugu.

Elsa vannub, mida nõutud, Lohengrin ründab ja võidab Telramundi, kingib talle elu, Ortrud tahab vihast lõhki minna, Elsa viskub nimetule kaela, läänimehed taovad rõõmsas liigutuses mõõkadega vastu kilpe, kuningas silitab oma täishabet, annab oma õnnistuse ja eesriie langeb.

See oli esimene vaatus.

Teine vaatus on eriti süнге.

Igast nurgast kostab kohutavalt pikale venivaid etteheiteid ja vastastikuseid süüdistusi. Ortrud ja Telramund tülitsevad. Telramund nimetab Ortrudi teotavate sõnadega ja ka naine on tema vastu väga ebasõbralik.

Pärast pikka jaarutamist otsustavad nad Elsas uudishimu äratada ja Lohengrini talle vastikuks teha.

Keskajal ilmus pruut õöl enne pulmi alati palkonile ja kõneles kuuga, või kui kuud käepärast polnud, siis õrna tuuleõhuga. Need on puha liialdused, millega tänapäeval enam ei tegelda, muidu peetaks meid päris totakateks.

Samal ajal kui pruut õrna tuuleõhuga lobiseb, ohkab Ortrud all nii valjusti, et Elsa peab seda kuulma. Ta läheb alla, korjab Ortrudi lävelt üles ja võtab ta enda juurde lossi. Kõige rumalam tegu, mis ta võis teha.

Pulmarongis mängivad kõige peenemad kooridaamid pruutneitseid ja puistavad lilli. Läänimehed tammuvad kaasa ja laulavad sünkoopides. 13

Kõik valguvad majesteetlikult kiriku poole, äkki aga trügib Ortrud Elsast mööda, kinnitades, et rongkäigu eesotsas peab olema tema. Tekib suur sagin ja keset seda segadust saabub kuningas koos Lohengriniga. Viimane saab kohe olukorrast selge pildi ja pillub silmist värke. Ta läheb Elsa juurde, viib ta kõrvale ja ütleb talle, et ta ei tohi lasta ennast üles ässitada ja temalt midagi küsida, muidu peab tema, Lohengrin, otsekohe minema sõitma. Elsa arvab, et see ei lähe talle üldse korda, ja on rõõmus, et nad lõpuks ometi võivad abielluda. Lohengrin surub Elsa oma rinnale ja nad sammuvad kiriku poole.

Akitselt, viimasel hetkel, hüppab ühe samba tagant välja Telramund ja hakkab Lohengrini söimama. Ta ütleb, et Lohengrin on nõid ja et kogu lugu on väga kummaline. Muudkui aga tullakse luigega, saadetakse luik jälle minema, keegi ei tohi küsida, kes ta õieti on, ei mingeid dokumente, ei isikutunnistust, ei viisat — mitte midagi! Selletõttu kuulutab tema, Telramund, kogu jumalakohtu mõttetuks ja nõuab asja uut läbivaatamist.

Lühidalt, Telramund on oma arust täie õigusega ärritatud. Aga kui juba kord eelarvamus kellegi kasuks on võidule pääsenud, siis tee või tina — ikka on tal õigus. Telramund saab hoobi kõhtu ja ta visatakse välja. Lohengrin ja Elsa jätkavad katkematut sammumist kiriku poole, läänimehed taovad rõõmsas erutuses mööku vastu kilpe ja kuninga heakskiitva noogutuse saatel langeb eesriie.

Kolmas vaatus.

Pruudikamber. Kuningas juhib sisse Lohengrini ja Elsa, jagab neile asjassepuutuvaid praktilisi nõuandeid ja kaob.

Lohengrin laulab nii kaua, et Elsa lõpuks küsib, mis soost ta on. Pomm plahvatab. Kõigele lisaks tuleb veel Telramund ja tahab Lohengrini maha lüüa. Lõök läheb viltu, Telramund kukub Lohengrini silmade välgust tabatuna surnult maha. Ta koristatakse ära. Lohengrin ei ütle Elsale midagi. Ta tahab rääkida alles kuninga ees. Üks tema järjekordseid õelusi.

Samal ajal kui Elsat savimullaäädikaga pestakse, langeb eesriie.

Lavapilt muutub.

Samas kus esimeses vaatuses. Kuningas ilmub ratsahobuse seljas. See õiendab kõigepealt oma loomulikud vajadused, samal ajal kui läänimehed võidujanuselt mõökadega vastu kilpe taovad. Algab sõjakäik. Igamees januneb kangelassurma.

Lohengrin peab asuma pataljoni etteotsa. Ta tuleb ja ütleb, et ei saa kaasa tulla. Õnneks on Elsa talle küsimusi esitanud ja ta peab nüüd koju minema. Läänimehed taovad kurvastuse märgiks mööku vastu kilpe.

Tuuakse Elsa. Ta vangub. Lohengrin võtab positsiooni sisse ja laulab loo Graalist. Ta ei ütle midagi niisugust, millel tõepõhi all oleks, ainult asju, mida ei saa tõestada ja mis ei vabastaks teda ühestki kutsealuste läbivaatamise komisjonist. Aga kõik usuvad teda. Võib-olla sellepärast, et on juba hilja ja keegi ei taha vastuvaidlemisega etendust pikemaks venitada.

Samal ajal kui Elsa õhku ahmib, lahkub Lohengrin, andes talle sarve, sõrmuse ja mõõga. Pasunat peab ta puhuma õppima, sõrmust peab ta alles hoidma ja mõõga peab ta oma vennale kinkima.

Pea ajab segi!

Lohengrin lahkub. Läänimehed taovad kurvastuse märgiks mööku vastu kilpe.

Äkki ilmub taas Ortrud. Ei saa ka temast rahu. Ta karjub, et on venna luigeks moondanud ja et kõikides ebameeldivustes on süüdi tema.

Lohengrin puurib ta oma silmade välguga läbi. Ortrud sureb. Luik sukeldub ja veest kargab välja liialdatult võluv nooruk — prints — ning embab Elsat. Väike Gottfried!

Kuna Lohengrin ilma veoloomata minema sõita ei saa, ilmub tuvi ja tirib ta minema — mis on väga usutav.

Elsa kisendab ja vangub, aga siis, jumal tänatud, langeb eesriie, sest aeg on juba väga hiline.

Ooper on läbi.

HUGENOTID

Väga kurb ooper.

Raoul de Nangis, rüütel ja kõrge tenor, on hugenott ning kutsutud õhtusöögile Nevers'i, katoliiklase ja baritoni juurde. Ta astub sisse ja laulab tervituskuplee, seejärel asutakse söömalauda, kus ei serveerita midagi peale papist kotlettide ja kus tundide viisi juuakse pooleliitrisest kannust mitut sorti veini, ilma et kannu vahepeal kordagi täidetaks.

Raoul on erutatud, sest tal on laulda väga nõudlik romanss. Ta selgitab kurku ja sülitab kõikidesse anumatesse.

Rüütliid tema ümber, puha kavalerid, patsutavad talle usalduslikult öläle just nagu «Cavalleria rusticana's». Demonstreerimaks oma mängulusti ja et üldse midagi toimuks, ulatavad kooriisandad üksteisele ilma iga-suguse põhjusega käed ja tervitavad üksteist südamlilikult, ehkki nad on juba ammu ilma koos.

Raoul jutustab oma aarias, et jalutuskäigul olles kohanud ta kandetooli, kus istus daam, keda tülitasi üliõpilased. Ta astus ligi ja ajas üliõpilased möögaga laiali. Daam tänas teda ja kergitas loori. Raoul muutub ebadiskreetseks, kirjeldades kõrgetes toonides, kuidas nägid välja daami palged, ning läheb edasi tema jumaliku rinna ja sellega seotud jumalike naudingute kirjeldamisele — niikaua kui aaria otsa saab.

Rahvas kas aplodeerib — siis on kõik hästi, või ei aplodeeri — siis tähendab see pankrotti.

Siis ei tule pikemat aega mitte kui midagi.

Lõpuks astub ette paaž, kes trillerdab nii kaua, kuni kõigil temast kõrini saab. Nevers tuleb tagasi. Ta jutustab kiideldes, et tal on daamide juures pöörane menu. Siinemaani on ta niisama lõbutsenud, nüüd aga tahab abielluda.

Raoulile näidatakse läbi akna tema kandetoolidaami. Raoul karjatab: «Haa!»

Vahepeal saab ta trillerdavalt paažilt kirja, kus talle tehakse ettepanek minna seotud silmil kellegi daami juurde. Raoul nõustub. Kõik teavad, kes daam on, ainult tema mitte.

Raouli äraviimise ajal langeb kooriisandate südamlike vastastikuste tervituste saatel eesriie.

Publik ei saa mitte millestki aru.

Teine vaatus.

Muinasjutuaed. Esiplaanil kuninganna, tema ümber vilunud õuedaamid, tagaplaanil jõgi, kus täies rõivas baleriinid nii ettevaatlikult suplevad, et nende targeldatud gaasseelikud märjaks ei saa. Nad kepslevad ringi, nii et ainult kõige suuremat heatahtlikkust rakendades võib oletada, et tegemist on suplemisega. Sisse tuuakse Raoul. Kui tal side silmilt võetakse, on ta vaimustuses. Ta küsib daamilt, kas too on siitilmast. Daam vastab, et on, mida aga Raoul ei usu ja arvab, et daam on taevane olend. Sellest dialoogist kujuneb duett, millega mõlemad peaaegu alati ühekorraga lõpule jõuavad.

Ootamatult saab Raoul teada, et tema daam on kuninganna, ja langeb vapustatuna põlvili, samal ajal ise oma esmaklassilise flirdiga silmanähtavalt rahul. Kuninganna veenab Raouli abielluma oma õuedaami Valentine'iga.

Siseneb õukond: Nevers'i krahv, Saint-Bris, vana, äärmiselt ebasüm-

paatne isand, ja palju teisi aadlikke. Kuninganna annab käsu Raouli mõrvoja sisse tuua. Too tulebki. Kes ta on? Kandetoolidaam! Toosama, kellel olid palged ja jumalik rind. Raoul arvab, et teda tahetakse nõokida, ja karjatab: «Haa!»

Marcel, pealetükkiv tentsik, kes juba esimeses vaatuses äratas ebameeldivat tähelepanu viletsa kuplee mahalaulmisega, tõmbab mõõga. Saint-Bris karjub samuti «Haa!» ja tõmbab ka mõõga, teadmata, mispärast.

Kuninganna on endast väljas. Raoul krabab finaali enda kätte, kuna ta mõtleb: miks peaksid teised endal sisikonna välja laulma. Kuninganna heidab ümberringi karistavaid pilke, millest aga keegi enam ei hooli, ja üldise meelepaha saatel langeb eesriie.

Publik ei saa mitte millestki aru.

Kolmas vaatus.

Seine'i ääres. Ballett. Kekseldakse süütult ringi. Mõned vehivad kätega. Kooripersonal käib käevangus edasi-tagasi ja igakordsel kohtumisel tervitatakse üksteist südamliselt. Tõstetakse kord paremat, siis jälle vasakut kätt ja kinnitatakse, et õhtu on mahe. See kestab tükk aega, siis lähevad kõik minema.

Valentine'il on pulmad tulemas ja ta ootab, pruutkleit seljas, Marcelli, kellega ta pimedas kõneleb. Igatahes üpris ebatavaline, et pruut kõnetab öösel võõraid härrasmehi. Aga mis see minu asi on, mul ükspuha.

Marcel ja Valentine laulavad duetti. Marcel võtab nii madalalt, kui suudab, Valentine jälle nii kõrgelt, kui tal vähegi võimalik. Mitte alati ei saada seda pingutust soovitud edu.

Miks ja mida nad laulavad, ei tea ükski inimene, see pole ka vajalik. Pärast seda kui Marcelli ja Valentine'i dueti lõpus kõige heatahtlikumate kuulajate spontaanne ovatsioonihakatus on maha sisistatud, astub üles Raoul, keda ümbritsevad rüütliid, nende hulgas ka vastik Saint-Bris.

Kuna nüüd saatuse tahtel on kokku sattunud seitse isikut, laudatakse septetti, mis annab Raoulile võimaluse ülemise do-dieesi kuulajate hulka saata. Pärast seda, kui väiksema katse ka septetile aplausiga reageerida on juba eos lämmatatud, hakatakse võitlema. Seda kujutatakse niiviisi, et isandad taovad paarikaupa mõõku kokku ja vahivad üksteisele tehtult vihaste nägudega otsa. Loomulikult ei mõtle nad seda tõsiselt, see on ju ainult teater. Sellesse relvatarinasse kriiskab üks kuninganna paaže kõrge veniva häälega: «Pidage!» Koor hüüab: «Pöbelwitz — üks minut!»

See on vana nali eriti kileda häälega lauljannade kohta ja tähendab, et kiirrong on juba Pöbelwizti saabunud ja peatub ühe minuti. Eks ole naljakas!

Ilmub kuninganna hobuse seljas — kui hobust ei ole käepärast, markeeritakse tema olemasolu ratsapiitsaga. Ka kuninganna hüüab: «Pidage!» ja saadab võitlejatele etteheitvaid pilke. Tuuakse looritatud Valentine. Saint-Bris, kes on niisama vana kui uudishimulik, kergitab loori ja karjatab: «Haa! Minu tütar!» Raoul solvub ja lahkub. Tuleb Nevers lootsikuga ja tahab abielluda Valentine'iga. Koor patsutab isekeskis kohtlaselt üksteist õlale, kiidab täiesti erandlikult mahedat ööd, tervitab üksteist tugeva käeraputamise ja ilma et publik millestki aru saaks, langeb eesriie.

Neljas vaatus.

Tuba, kus on diivan ja aken väljahüppamiseks.

Valentine on abiellunud Nevers'iga ja mõtleb Raoulile. Ta räägib temaga mõttes, aga küllalt valjult, et teine seda ukse taga kuuleks ja teaks, millal sisse astuda.

Raoul on kahvatu ja hingetu. Valentine küsib, kas see on ikka tema. Raoul vastab jah. Siis ütleb Valentine, et Raoul teda säästaks. Sellepeale ütleb Raoul, et ta tahaks surra ja kohe siinsamas toas. See ei sobi Valenti-

nie'ile juba nende ebameeldivuste pärast, mis sellega kaasneksid, ja kuulujuttude pärast, mida see tekitaks. Ta peidab Raouli kõrvaltuppa.

Saint-Bris ja Nevers astuvad paljude teiste saatel sisse ja otsustavad korraldada Pärtliöö. Kõigepealt tervitavad kooriisandad üksteist tugeva käeraputamisega ja patsutavad üksteisele kohtlaselt õlale. Karjudes tehakse otsus, et kõik hugenotid peavad surema. Kui Nevers keeldub massimõrvast osa võtmast, visatakse ta ühel häälel välja.

Kooripersonal lahkub, üksteist südamlikult tervitades. Lava on tühi.

Raoul, kes on kõike pealt kuulnud, tahab välja pääseda. Valentine punnib vastu ja ütleb, et ta ei tohi minna. Raoul ütleb, et ta peab. Nii jagelevad nad senikaua, kuni jõuavad veendumusele, et armastavad teineteist. Ootamatult istuvad nad diivanil, hoiavad teineteisel kaela ümbert kinni ja laulavad duetti.

Akitselt kargab Raoul püsti ja karjub: «Oo Jumal, kus ma olen!» Valentine vastab: «Siin, minu juures!» Raoul on peast juba nii segi, et ei tea sedagi, kus ta viibib. Ta tahab ära minna, Valentine ei lase. Raoul ei tea muud nõu kui hüpata välja selleks otstarbeks aegsasti valmis pandud aknast. Kärgetab lask. Raoul kukub surmavalt tabatuna tuppa tagasi.

Valentine karjatab: «Haa!» ja heidab Raouli kõrvale. Kas ka tema on surnud, seda ei tea ükski inimene.

Eesriie langeb ja ooper on läbi.

P. S. Viies vaatus.

Eriti kohusetundlikes teatrites näidatakse ka viiendat vaatust. See on üks edasiarengu võimalusi.

Raoul tuleb käsikäes Valentine'iga tänavale, kus nad ilma igasuguse motiveeringuta kohtuvad Marceliga, kellel on pea ümber külm mähis, sest ta on haavatud.

Ta laulatab armastajad.

Nood on nimelt kuulnud, et Nevers on surnud ja Valentine'i leseks jätnud — nad ei taha isegi leina-veerandaastat ära oodata.

Siis ilmub Saint-Bris ja kamandab: «Tuld!»

Raoul, Valentine, Marcel ja kõik juhuslikud kohalolijad visklevad oma veres.

Püssirohuingus, verelõhnas ja publiku täielikus arusaamatuses langeb eesriie.

Ooper on lõplikult läbi.

TRUBADUUR

Mis sellesse ooperisse puutub, siis ei saa ka mina aru, mis siin toimub.

Saksa keelest tõlkinud
ANU SALUÄÄR

Hüvastijätt *commedia dell'arte*'ga

LAURI KARK

Aeg-ajalt kostab meie teatrikriitikas hääli nn autoritruuduse teemal. Jah, ei saa ju välistada selliseigi lavastuse võimalust, mille puhul näidendi autor teatritegijate eest kaitsmist võiks vajada, ent ometigi tundub juba säärane probleemiasetus kaheldav. Just seetõttu, et sellest iseseisev probleem on püütud teha. Ühe või teise lavastuse õnnestumine-ebaõnnestumine tuleneb väga paljudest asjaoludest, ei usu, et «autoritruudus» siin esimest viiulit suudaks etendada. Teatrikunsti hindamisel on kokkuvõttes hoopis määravamaid kriteeriume.

Samas aga, vähemalt esmapilgul ja hea tahtmise korral, annaks «autoritruudusest» rääkijaid vaata et ajaga sünkroonis sammujaikski pidada. Praegune n-õ rahunenud teater kipub ju tõesti kohati mõnevõrra autori-lähedasem olema. Lavastajateater oma rõhutatult metafoorilembestes avaldusvormides, suure teatraalsuse ja tinglikkusega pole enam nii (ainu)-valitsev. Seesugune lava aegruumi aktiivne ümberkujundamine lavastaja poolt võimaldaski märksa kergemat vabadust autoritekstiga manipuleerimisel (näiteks teiste tekstide lisamine polnud vähemalt «tehniliselt» eriliselt küsimuseks; ka teatrist kui institutsioonist arusaam oli teistsugune, mis omakorda võis autori ja teatri suhetes kajastuda). Ent lavastajateatriks nimetatu taandumine — kuivõrd muidugi teatri jaotamine näitleja ja lavastaja omaks on otsesõnu mõeldav (teater ilma näitlejata??), küsimus on ikkagi aktsentides, valitsevas teatriestetikas, — on siiski teatrikunstisene asi. Praegune teater võib küll mõnes oma harus liikuda ka n-õ autori-lähedasema teatri poole, kuid mitte «autoritruudus» pole selleks magnetiks, mis teatrit teises suunas liigutab.

Agaga jah, antud kirjaread üritavad ühe konkreetse näite, MHAT-i suviste külalisesinemiste ajal etendatud «Tartuffe'i» najal kui just mitte õigustada «truudusetust», siis vähemalt näidata tema võimalikkust ning aktsepteeritavust teatrikunstis. Anatoli Efrose lavastatud Molière'i «Tartuffe'i» näiteks valimisel oli mitmeid põhjusi. Autori ja teatri opositsioon torkab tema lavastustes lihtsalt iseenesest silma, mängib aktiivselt kaasa, on tähendusrikas. Nimelt on Efros lisaks muule ka küllalt ratsionaalse närviga lavastaja, keda just tuntud teksti teisiti lugemine, sellest tuleneva eri kontseptsioonide tulevargi, intellektuaalse mõttemängu võimalused ahvatlevad.

Piltlikult öeldes saab vaataja tema lavastustest kaks inforida korraga. Üks on toosama autor ja tema tekst, sest ega nad ju kuhugi kao, ja mis klassika see olekski, kui ta kohe kokku vajuks! Ning üks või lavastaja enesele ikka niipalju lubada ja eeldada, et vaataja teatrisse tülles teaks, kes on Hamlet või Don Quijote või veel keegi kuues-seitsmes (teiste seas ka Molière'i Tartuffe). Kui sääraseid asju iga kord uuesti lausa nullist üle seletama hakata, siis ei jõuakski me kultuuri *via regia*'l algusest kaugemale. Nimetatud inforeale (mille hulka tuleks arvata ka varasemad tõlgendused, seni läbikäidud tee) lisandub teatris veel teine, juba selle konkreetse lavastuse ja lavastaja oma. Inforead võivad omavahel polemiseerida, võivad teisel järele ühte langeda, et niimoodi vastastikusel dialoogis teineteist täiendada. Mida aktiivsem on teatripoolne alge, mida originaalsemalt autorit tõlgendatakse, seda enam on eeldusi põneva dialoogi kujunemiseks, seda pingsamat mõttemängu võib ta vaatajaile pakkuda. Tegelikult on asi muidugi hulga keerukam: teater peab autorile ikka võrdväärseks partneriks olema; dialoog eeldab teise ärakuulamist ja mõistmist, mitte aga möödarääkimisi; ideaalis peaks toimuma vastastikune rikastumine, nii teatri- kui ka autoripoolne, mõlemates peaks avanema uusi ja senitundmatuid

võimalusi. Jne, jne. See kõik on niivõrd keeruline, iga sorti mõõndusi nõudev, et paratamatult tuleb siin mitmete eelkõnelejate kombel leppida tõdemusega: tulemus otsustab kõik.

«Tartuffe'i» juurde. «Vägivald» autori kallal, Molière'i kallal on siin eriti silmatorkav. Efrosee lavastus pole enam see juhtum, kus me tagantjärele tarkadena ei jõua ära imestada: kuidas me niisugust mõtet seni ise välja lugeda ei osanud, see kõik oli ju tekstis olemas! Siin ikka ei olnud. Cléante on Molière'il üsna ühetähenduslik kuju. Just tema on kesksemaid variserlikkuse paljastajaid, kaine mõistuse jutlustaja ja selle ideoloog. Teda saab lähedasti autori resonöörinagi vaadelda. Juri Bogatõrjovi Cléante on aga ei rohkem ega vähem kui ülemkreiin, kah ideoloog, aga kretinismi ideoloog, mitte lihtsalt idiot, vaid idiot, kes on suutnud end vähemalt kuupi astendada. Sest võib ju mõista, et inimene läheb mingite ülisegaste ja ähmaste «mõtteharjutuste» kätte ogaraks (on ikkagi teatav sisu ja vormi seos!), aga et tulemus on täpselt sama ka kainen mõistust usinasti pähe tuupides (kuidas on seda üldse võimalik teha?!) — see on juba tõesti vaatamisväärsus omaette, looduse suur ja järeletegemata ime.

Cléante'iga toimunud metamorfoos tingib loomulikult teisigi uuslugemisi. Nii on Orgonist, tollest Tartuffe'i kohta kohe mitte kuidagi tõde teada tahtvast majaperemehest, seega siis piisavalt võhiklikust figuurist, saanud vaata et ainuke elav inimene laval mängitsevate rokokoonukkude seas. Kas või üks detail. Aleksandr Kaljagini Orgon on ainuke tegelane, kes lavale tulles paruka peast võtab, teiste puhul ei tuleks see igati mõistetavatel põhjustel kõne allagi — niivõrd on nad oma puudri ja parukaga kokku kasvanud. Teadagi on selline nukusebin Orgonile igav ja tüütu, eriti talumatu on Cléante, tema pikad tiraadid. Aga Orgonis on ka parasjagu taipu ja mugavust, et mitte üleliia sõdima hakata, võtta asju nii, nagu nad on. Jah, see kõik on ju võimatult tobe, Orgon on juba asjala vastu põrandat löömas — ent on siis kõik seda väärt; eneselegi ootamatult teiseneb jalalööki isekalt mängisklevaiks tantsusammeks (mida võib muidugi ka lausa risti vastuoksa tõlgendada: protest saab veel paari kraadi jagu kangemaks, kvantiteet kasvab dialektika kõigi reeglite kohaselt ja neid kenasti illustreerides uude, veidi küll kummalisse kvaliteeti). See ettearvamatu reaktsioon on Kaljagini kujulahenduses üks vaimukamaid ning võlumaid leide, mis aga veelgi tähelepanuväärsem: näitleja ei kipu leitut üle ekspluuteerima, sest tekib ju ikka väike ahvatlus õnnestunud nippi paar korda ette kanda. Muide, «jalgade režii» mängis kogu lavastuses. Nimelt paljastab ajalooline kostüüm meestegelaste säärejooksu, maitsekalt valitud sukad ja teised aksessuaarid aitavad teatavil figuuriomadusel teravmeelseks lavaatraktsiooniks kujuneda. Nali naljaks, aga hea osatäitmine on siiski alles selline osatäitmine, mille puhul kogu keha mängib, kus ka füüsilise eripära on pandud kujuloomist teenima, kui on leitud tervet keha läbiv žest, karakteriiooni. Kaljagini—Orgoni niisugusest žestist oligi jutt. «Põhimõttelise» dispuudi kehaliseks atraktsiooniks teisendamine annab praegusel juhul veel täiendava efekti — see on ammu tuntud madaldamisvõte, lausa klassikaline naerma ajamise moodus.

Mis neist kahest näitlejatööst nii pikalt rääkida? Aga seepärast, et juba ainuüksi need säravad osatäitmised (eriti just Kaljagini oma, «elava» inimese kehastamine, annab talle küll teatava eelise, kuid Bogatõrjovigi rollilahenduses oluks veidi suurem varieerimine täiesti mõeldav) on piisav põhjendus ning õigustus, et just säärane, nii-öelda pea peale pööratud «Tartuffe» on lavale toodud.

Ent vaadakek edasi. Mis on Efros ette võtnud näidendi nimitegelase enesega? Stanislav Ljubšini Tartuffe on märksa jultunum ja küünilisem, puudutagu see siis suhteid Orgoni ja tema naise Elmire'iga (A. Vertinskaja) või midagi muud. Molière'i lühike repliik taskurätist, millega Tartuffe soovib Dorine'il (N. Guljajeva) rinna katta, saab Efrosel efektse eelloo: nimelt saadab Tartuffe enne toda puritaanlikku üleskutset ikka üht-teist muud toaneitsi rinna kalla korda. Samas ei saa ma aga lahti tundest, et Tartuffe'i kuju puhul oleks justkui poolele teele peatuma jäädud. Valge mustaks tunnistamine eeldaks nagu ka musta valgeks kuulutamist. Mitte, et Tartuffe'ist see kõige õigem ja parem oleks pidanud saama, kuid sama-

võrra on selge, et kõik need teiseks saamised võiksid ju Tartuffe'iski enamat vastupeegeldust leida.

Tartuffe'i puhul andnuks ju kaugemalegi minna. Efrosee tahtel muutunud olud tähendavad ju ühtlasi uusi tartuffitseemise võimalusi. Mis Tartuffe see olekski, kui ta ei oskaks olude muutumisest tulu lõigata?! Maailm on teiseks saanud, normaalseid inimesi nagu polegi enam, on vaid kaunid ning elatud nukud, on parukad ja pumat, kostüümid, maskid. Säärases maailmas on Tartuffe'i silmakirjalikkus, teesklemiskunst juba midagi rohkemat kui lihtlabane petturlus. Ning enesekaitse, valitud maski taga omaenda näo säilitamine on ainult üks väiksemaid võimalusi. Tartuffe'i lend võiks hoopis kõrgemalt käia, temast võiks tõeline filosoof, ideoloog saada. Jah, mingil määral on ta seda ju praegugi («kui patt jääb varjule, pole mingit pattu»), ent ega siis võimalused öelduga piirdu. Kogu küsimus, silmakirjatsemise kavalus ja tarkus on ju selles, millise idee teenrina end välja pakkuda. Kui lihtne oleks Tartuffe'il näiteks kogu seda variserlikkust lausa maailmaparandajaliku ettevõtmisena serveerida. Ta oleks n-ö missiooni-tundega teeskleja, mängur, kes ei jahi mitte omakasupüüdlikke eesmärke, vaid tegeleks teiste naiivsuse ja rumaluse paljastamisega. Tulevad ju taipamatus ja küündimatus ilmsiks tänu Tartuffe'ile! Kõik jääks väliselt samaks, aga kui ülla tähenduse see järsku omandaks! Mida jultunum — seda suurem tõe paljastaja. See võiks ju täiesti kiiduväärt tegevus olla. Muidugi teatavates piirides, kindlaid mängureegleid järgides. Ning mõistagi tekiks siin üks teist laadigi oht. Nimelt ahvatlus mänguga kaasa minna, Tartuffe'i-poolne kiusatus, igati inimlik kiusatus ka ise uskuma jääda varikatteks väljamõeldud kõrgelennulisi ideid, tunda end tõesti ülla inimesena. Niisiis juhtum, kus pettur petab (ka) iseend. Sel juhul ei teaks enam tõesti, mida või keda naerda, kes keda tegelikult üle kavaldab, mida Orgon arvas Tartuffe'is leidvat (vt ka Lilian Vellerand: Orgon lõi Tartuffe'i näol enesele ideaali-illusiooni ja ei taha nüüd sellest loobuda — TMK, 1982, nr 2, lk 23).

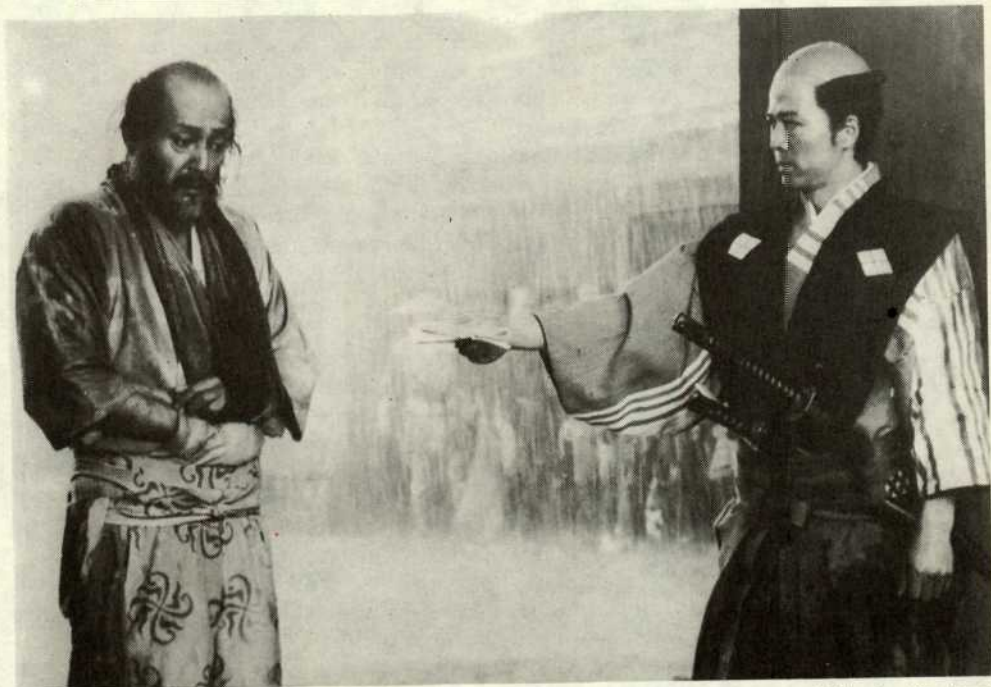
Ühtlasi oleks see peenendunud karakterilahenduse võimalus *commedia dell'arte* parajalt lihtsakoelise seltskonna hulgas. Miks ma seda eraldi mainin? Teadupärast tugineb Molière *commedia dell'arte* traditsioonidele, tugineb tegelikult vägagi ulatuslikult. Intriig, takistused noorte armastajate teel; mitmedki tegelased, nagu Pantalone Orgoni näol, teenijatüdrukust rääkimata; ka loo üldine kulg, et armastajad leiavad lõpuks siiski oma õnne — see kõik on ju pärit *commedia dell'arte*'st. Molière on aga neid omaaegseid etendusest etendusse rändavaid tegelaskujusid tublisti konkretiseerinud, nood nii-öelda üleüldised inimtüübid asendanud individuaalse karakteriga. Peenendunud karakter oleks pakkunud lihtsalt ühe lisavõimaluse mõtestada Molière'i ja varasema teatri erinevust, teha seda juba meie tänaste kunstikogemuste pinnalt.

Molière'i vahekord eelnenud teatritraditsioonidega on tegelikult veelgi tähendusrikkam. *Commedia dell'arte* oli kindlasti üks teatriajaloo ilusamaid lehekülgi, kuid tema maailm, see siinkohal juba avaramas tähenduses mõistetud imepärane maailm, sisuliselt renessansimaailm, renessanslik elutunnetus, polnud igavene. Uus aeg tõi areenile teistsugused tegelased, see oli ajastute suur pöördepunkt, mille Shakespeare nii suureks on kirjutanud kas või «Kuningas Learis» või «Othellos». Ning kas ei saa me siin näha teatavat paralleeli Molière'iga? Nagu Shakespeare tajus renessansiväärtuste kõikumalöömist, tajus, et tulemas on Jagode aeg, hoopis ise ajastu, nii kajastab ka Molière'i looming maailma teiseksaamist. Küll sootuks isemoodi, ent ometigi. Aeg oli *commedia dell'arte* elurõõmsasse maailma mõra lõõnud, oli lõhestanud tolle lõbusatest intriigidest ja vastuoludest hoolimata ometi kokkukuuluva ning tervikliku maailma. Tartuffe on juba teisest ajast, teistest maailmadest pärit. Nii on Molière'i looming, *commedia dell'arte* traditsioonidele tuginev ja neid traditsioone teatrikunstis edasi arendav looming, ühtlasi ka hüvastijätt *commedia dell'arte*'ga. Vahest veidi lihtsameelsenagi paistva maailmaga, kuid meie, «targaks saanute» jaoks juba kättesaamatu, pöördumatult minevikku kadunud elutunnetusega.

Akira Kurosawa varjude teater

MIHHAIL JAMPOLSKI

•SÖDALASE VARI• («Kagemusha»). Stsenaristid Akira Kurosawa, Masato Ide, režissöör Akira Kurosawa, operaatorid Takao Saito, Masaharu Ueda (osaliselt Kazuo Miyagawa, Asaichi Nakai), muusika Shinichiro Ikebe, kunstnik Yoshiro Muraki. Osades Tatsuya Nakadai, Tsutomu Yamazaki, Kenichi Hagiwara, Kohta Yui, Hideji Otaki, Hideo Murata. Toho/Kurosawa filmitootmine. Jaapan, 1980. Orig. 179 min.



«Södalase vari»: Tatsuya Nakadai (Shingen Takeda ja tema teisik) ja Tsutomu Yamazaki (Shingen Takeda vend Nobukado).

Nendele, kes huviga jälgivad silmapaistva jaapani režissööri Akira Kurosawa loomingut, on tema viimane film «Södalase vari» (1980) tulvil üllatusi. Lavastuse suurejooneline, dekoratiivne staatika ja varjamatu teat-raalsus erinevad kontrastselt meistri traditsioonilisest stiilist, mis on ikka olnud elav, temperamentne, alasti oma tõeluses, millele on ikka olnud vastuvõetamatu ofitsiaalne rituaalsus. Tavaliselt seostatakse Kurosawa nimega Jaapani ajaloolise filmi reformi, lahtiütlemist nn *zidaigeki*, kostümeeritud etenduste tardunud struktuurist, kus suhteliselt lõtv tegevus ja arvukad kõnelustseenid, tegelaste peened kabukiteatrist pärit kostüümid, parukad ja grimm võimaldasid luua vaid feodaalse Jaapani tingliku kujundi. (Seda liiki teos on Kenji Mizoguchi eelviimane film «Shin heiki monogatari», 1955). Niisugustele vaatamängudele vastandas Kurosawa varem oma filmid samuraide alamkihtidest, eelistades elu- 21

list jõhkrust ajaloolise tinglikkuse otsinguile. «Sõdalase varjus» ütleb ta aga lahti enda loodud mudelist ja laenab üsnagi palju Mizoguchilt.

Lisaks sellele on Kurosawa nüüd loonud esmakordselt sõna otseses tähenduses ajaloolise filmi, sest «Sõdalase varjus» esinevad tõelised ajaloolised isikud ja film kujutab Jaapani ajaloo sündmusi. Pöördumine konkreetse ajaloolise materjali poole ja katse luua omapärast ajaloo filosoofiat, mis eristavad režissööri viimast liniateost varasematest, selgitavad meie arvates ka märgatavat stiililist ümberorienteerumist.

AJALUGU

Filmi «Sõdalase vari» tegevus toimub nn Senkuko saja-aastase sõja (1467—1574) ajal, *shogun*'ite¹ teise dünastia Ashikaga pikaajalise valitsemisperioodi lõpul. See oli veriste kodusõdade aeg, mil Jaapani suurfeodaalid püüdsid maad oma egiidi alla ühendada. Kurosawa määrab täpselt ära oma filmiloo kronoloogilised raamid: ta kujutab selle dramaatilise ajastu kõige viimast lõiku. Süžee keskmes on kolme vürsti Shingen Takeda, Oda Nobunaga ja Tokugawa Ieyasu võitlus. 1568. aastal saabub Oda Nobunaga Jaapani iidsesse pealinna Kyotosse. Teda toetab Tokugawa Ieyasu. Kai vürstiriigi valitseja Shingen Takeda püüab neilt initsiatiivi enesele haarata. Kuid ühe kindluse vallutamise ajal saab Takeda raskelt haavata. Ta sureb, käskides hoida oma surma kolm aastat saladuses. Kai vürstiriigi troonile asub Shingen Takeda teisik, endine varas, kellel tuleb mängida surnud vürsti osa. Film räägibki loo teisikust, kes juhuse tahtel satub ajalooliste sündmuste keskpunkti.

Pole muidugi juhus, et Kurosawa valis välja just selle ajajärgu — XVI sajandi lõpu. Nimelt siis hakkab feodaalses Jaapanis välja kujunema Tokugawa ajastu riiklik absolutism. Me näeme samurajõukude viimaseid kramplikke võitlusi, neid ootab kuulsusetu lõpp pärast opositsiooni hävitamist lahingus Sekigahara all ja Tokugawa Ieyasu *shogun*'i tiitli saamist aastal 1603.

Filmikunstnikku huvitab võimuprobleem ja valitseja kuju vürstliku hiilguse degradatsiooni taustal. Kurosawa võtab suure sõdalase Shingen Takeda ja seab ta just nagu ajaloo dikteeritud kunstilise eksperimendi ette, asendades ta võhikuga, kel pole suguvõsa ega esivanemaid, kes ei taipa midagi ei poliitikast ega sõjakunstist.

Mis siis juhtub? Kui Shingen saavutas edu eelkõige aktiivse tegutsemisega, siis teisik tuleb vürstiriigi valitsemisega edukalt toime, ilma et ta faktiliselt mingit aktiivset tegevust arendaks...

Kuid Kurosawa eksperiment ei seisne mitte ainult juhtimismeetodite kontrastses vahetamises. Teda huvitab eelkõige riigivõimu olemus, mis avaldub killustunult monarhi ja ta teenrite, valitseja ja ta teisiku suhetes. Seejuures toetub Kurosawa ajalooliselt tõestatud faktile, et paljudel Jaapani feodaalidel olid teisikud, ka ajaloolisel Shingen Takedal, keda tegelikult tihti asendas ka filmis esinev vend Nobukado.

Üsna filmi alguses teatab Shingen, et ta tahab maa valitsemisega üksi toime tulla ning pagendas sellepärast oma isa ja tappis lihase poja. See kuritegude läbi mitmekordistatud verise üksinduse teema dubleerib teisikute paljunduse teemat.

Kurosawa film algab staatilise kuus minutit (!) vältava kaadriga, kus ühtemoodi riides ja ühesugustes poosides istuvad Shingen ja tema kaks «kaksikvenda». Üldplaanis on raske aru saada, kes neist räägib, ja vaataja ei suuda kohe filmi tegelasi eristada. Nii sümboliseerib autor seda, kuidas

¹ *Shogun* — Jaapani sõjalis-feodaalsete valitsejate tiitel aastail 1192—1867; *shogun*'ite ajal polnud imperaatorlikul dünastial reaalselt võimu.

vürstid on hävitanud individuaalse tahte, eredad isiksused, püüde teostada oma mina vastavalt ümbritseva maailma sümmeetrilisele korrastatusele ja hierarhilisusele; see tahtetute nukkude kahestumine pole mitte ainult absoluutse võimu atribuut, vaid ka paise, mis hävitab võimu seestpoolt. Pole juhuslik, et filmi lõpplahingus, kus Oda Nobunaga kasutab esmakordselt massiliselt tulirelvi, hukuvad Kai vürstiriigi väed, põrgates kokku ilmetu tulesambaga, mis kuulutab uue ajastu algust. On sümboolne, et püssidega tervastatud sõdurite vastu astuvad üksteise järel välja neli väeosa: «Tuul», «Mets», «Tuli», «Mägi» — universumi neli stiihiat —, kelle hukkumine annab tunnistust asjade loomuliku korra lagunemisest isiksust nivelleeriva absolutismi läbi.

Kuid originaali kopeerivate maskide paljunemine hävitab ka originaali enda. Ühtne ja jagamatu võim lahustub, libiseb võimukandja käest, muutub isikupäratuks algeks. Teenrid, õukondlased, teisikud jagavad edukalt võimu endi vahel ära. Shingeni poja Katsueri üritus võtta kogu vastutus enda peale põhjustab filmi lõpus kogu riigi hävingu.

Kurosawa historiosofia, mida ta arendab filmi «Sõdalase vari» opositsioonides inimene—mask, isiksus—teisik, individuaalne käitumine—isikupäratu rituaal jne võimendub eriti selle tõttu, et ta on toonud oma filmi võimsa teatritraditsioonide kihi, kus samasugust antinoomiate süsteemi on võimalik väljendada maksimaalse täpsusega.

TEATER

Filmis on episood: Kai vürstiriigi vägede suurt võitu pühitsetakse templis, kus käib *no*-teatri etendus. *No*-teater kui kunstinähtus tekkis just Ashikaga *shogun*'ite valitsemisajal ja muutus XVI sajandi lõpul ülemkihi lemmikajaviiteks. *No*-etenduse lühike episood filmis viitab jaapani traditsioonilise teatri poetikale. See ilmneb ka «Sõdalase varju» kujutamisviisi rõhutatud esteetilisuses (*no*-teatri üks juhtmõtteid oli ilu-, *bi*-printsip), samuti filmi sügavas pessimismis (*no*-teatri üks kohustuslikke motiive oli olemise kaduvuse, siinpoolse maailma illusoorse motiiv). Ka Kurosawa filmi süžees peituvad *no*-poetikale iseloomulikud motiivid. *No*-teatrile on tüüpiline kahe tegelase olemasolu: peategelane *shite* ja teisejärguline *waki*. Ülejäänud isikud on kõrvaltegelased *tsure*. «Sõdalase varjus» on samuti järgitud samasugust näidendi struktuuri «kahepäisust»: vürst (*shite*) on vastandatud teisikule (*waki*), protagonistid kadumise, surm, rikub aga kaksainsusliku struktuuri harmoonia, mis pidevalt püüab oma kunagist kvaliteeti taastada. Vürsti kohale asub ta vend, kes omakorda lükkab esiplaanile teisiku jne. Veel üks *no* eripära: peategelane (*shite*) esineb maskis, *waki* aga ilma maskita. *Shite* maskeeritus on seotud sellega, et traditsioonilises *no*-näidendis esines tegelane algul võõra näoga (*mae-zite*), pärast aga vahetas maski ja ilmus oma tõelise näo(maski)ga (*nochi-zite*). Nii *mae-zite* kui ka *nochi-zite* rolli täidab üks ja sama näitleja. Niisugune maskide vahetus ja pidev püüd panna proovile protagonistid ehtsust on ka «Sõdalase varju» süžee aluseks (muide, vürsti ja ta teisikut mängib üks ja sama näitleja Tatsuya Nakadai). Peale selle võib filmi süžeed kirjeldada ka kui lugu sellest, kuidas näitleja elab sisse talle antud osasse, see tähendab *no*-teatri ühe tähtsaima põhimõtte — *monomane*, jäljendamise printsipi — väljaarendamist, mille kohta *no* teoreetik Soami kirjutab, et näitleja «peab algul õppima olema see, keda jäljendatakse, ja alles seejärel jäljendama».²

Filmis on mitmed episoodid üles ehitatud kui näitleja jõukatsumised endale võetud rolliga, näitleja nagu kontrolliks, kes ta siis on — *mae-zite*

² Tsit.: Конрад Н. И. Избранные труды. — «Литература и театр». М., 1978, с. 368. 23

või *nochi-zite*. Esimest korda seisab teisik väepealiku ees (*no*-teatrile tüüpiline «koor») maskis — kiivri silmiku varjus. Vaenlase luurajad püüavad aru saada, kellega on tegemist, kas vürsti või teisikuga. Teda panevad proovile lapselaps ja pärija (taas *no*-teatri ampluaa — *kokata*, poiss), naised ja armukesed, sõjamehed, teenrid. Ja kõik need proovilepanekud on lavastatud nagu mikroetendused, kus lava on vaatajatest selgelt eraldatud, kus teisik elab märterlikult sisse oma osasse, kus maski all vintskleb kõrvaline isik, kellele on pandud protagonist roll.

Filmis laieneb teatri kujund kogu maailmale. Selles mõttes on eriti iseloomulik episood, kus Shingen saab surmavalt haavata kindluse müüride all, mida ta väed piiravad. Vürst on teada saanud, et igal öhtul mängitakse kindlusemüüri flööti ja ta tahab vaenlase flöödimängijat kuulata. Selle eest maksab ta eluga. Kogu see stseen, kus piirajad kuulavad tardunult flöödimängu, on teatraalselt rõhutatud; ja seesama flöötki on *no*-teatri põhiinstrument. Vürsti tapmiskatse lavastab Kurosawa samuti nagu teatrietenduse; ka sõda on osaliselt teatraliseeritud, eriti teatraalne on aga vürstliku õukonna eluolu kujutamine.

Nõndaviisi imendub teater kui iseenese metafoor Kurosawa filmis ajalukku ja poliitikasse. Sellepärast ongi filmi kunstimaailma nihe teatrikoodi suunas sügavalt motiveeritud ja sisuliselt õigustatud. Kuid poliitika ja teatri vahel on olemas veel üks ulatuslik ala, mis on selle filmi ideeliseks taustaks, ja see on müüt.

MÜÜT

Kurosawa mõtestab ajalugu müütilis-poetiliselt ning just see võimaldab tal ühendada ekraanil omapärase historismi teatraalse metafooriga. Et see ühendus on orgaaniline, seletub ka *no*-teatri müüdiorientatsiooniga. «Sõdalase vari» on lähedane *otoko-mono*-žanris näidenditele, kus tavaliselt ilmusid lavale kuulsate surnud sõjameeste vaimud ja jutustasid oma loo.

Teisikute süžee on ühtlasi üks populaarsemaid müütilisi süžeesid. Teisikute mütolooia uurija Edgar Morini arvamus järgi «on teisik iga surnutega seotud arhailise etenduse tuumaks».³ Vari, kujutis peeglis, teisik on arvukate ebauskude objekt.⁴ Teisikuga kohtumist peeti tavaliselt surma ennustuseks. «Sõdalase vari» sisaldab teisiku müüdi paljusid reminitsentse. Shingeni surmale eelneb teisiku ilmumine. Teisik ise (võimalik et mõrtsukas) toodi vürstilossi hukkamispaigalt. Pöördudes Shingeni poole teatab ta: «Ma olen juba ühe jalaga teispoelses elus.» Teisiku müstiline ilmumine, see, et tal kummalisel moel pole nime, ning mitmed teised tunnusemärgid muudavad ta osaliselt mütolooiliseks kujuks.

Surmateema on filmis väga oluline. Surnud vürsti asendamine teisikuga on seotud terve rea sümbolistlike episoodidega, mille hulgas on eriti tähendusrikas stseen, kus Shingen maetakse vette. Paat (traditsiooniline surnute hingede surmajõest üleveo motiiv) kaob uttu, justkui lahkudes teise ilma, ja naaseb taas elavate maailma (kogu episood on lavastatud samuti nagu kuulus udustseen Mizoguchi filmis «Uetsu monogatari»). On tunnuslik, et just siin, kaldal, otsustab teisik talle pakutud rolli vastu võtta. Filmil lõpus vajub surev teisik järvevette, kus ujub Shingeni vürstlik lipp, ja muutub sellega lõplikult vürstiks endaks, ühinedes temaga surmavetes. Kogu filmi vältel viibib surm pidevalt teisiku läheduses. Seoses sellega peab juhtima tähelepanu ka ihukaitsjate surma sümbolile, kes kaitsevad öise lahingu ajal teisikut. Nähtamatu vaenlase käe läbi kukkuvate sõdalaste virna kuhjumine sarnaneb varju, teisiku ohvriks-toomisega.

³ Morin E. L'homme et la mort. P., 1970, p. 133.

24 ⁴ Vt. Фразер, Д. Д. Золотая ветвь. М., 1980, с. 217—221.

Müüt läbib kogu Kurosawa filmi tekstuuri. Algusepisoodis, kus kolm teisikut vestlevad, heidab ainult üks neist — vürst — varju, kahel teisel vari puudub. Vürsti enese antud käsk mitte teha pärast tema surma retki väljapoole vürstiriigi valdusi on seotud iidse uskumusega, et hinged, teisikud, asuvad ainult «lähedases ruumis» (Morin), sünnimaa piirides jne.

Näeme, et «Sõdalase varju» süžee mütologiseerimisega ei maksa Kurosawa sugugi lõivu Kaug-Ida müstitismile, pigem vastupidi — see aitab Kurosawal välja arendada paralleelselt teatrimetafooriga veel ühe absoluutse võimu metafoori; ta esitab selle nimelt surmava algena, mis on kõigil aegadel läbi imunud hävingu ja hukkumise aimusest.

Kurosawa film ongi üles ehitatud nagu üksteise sisse asetatud kolm mudelit — ajalooline, teatraalne ja mütoloogiline: neil on isikupäratute süsteemide teatav suletus. Kuid Kurosawa poleks suur kunstnik ja humanist, kui ta ei paigutaks oma peegeltriipühhoni elavat inimest, kes piinleb neis külmades maailmades.

INIMENE

Filmi paljude tegelaste seas on täieliku, keeruka psüühikaga ainult need, keda mängib Tatsuya Nakadai, ainult nemad — vürst ja ta teisik — on inimlikult mitmemõõtmelised. Vaid kaks tegelast, kes sotsiaalses hierarhias asuvad täiesti vastandlikel poolustel (võimas feodaal ja surmamõistetud kurjategija) on täisväärtuslikud isiksused. Nemad kaks, ja ainult nemad, on kogu filmis välja lülitatud kodeeritud ühiskondlikust struktuurist: vürst on sellest üle, teisik seisab väljaspool selle piire. Filmi inimlik kollisioon seisneb selles, et teisik peab paratamatult lahti ütleva omaenda isiksusest, sisenema talle olemuslikult võõrasse ühiskondlikku stiihiasse, astuma sellesse mütoloogilisse «ajalooteatrisse», mida kujutab endast Kai vürstiriigi õukond. Teisik on Kurosawa klassikaline segaduses olev tegelane, kes on lülitatud talle võõrasse keskkonda. Situatsiooni dramaatilisust võimendab asjaolu, et teisik, kellele on antud vürsti roll, ei tundnud viimast üldse ning sumab selle «teise» otsinguil võõras maailmas, toetudes enese intuitsioonile ja ümbritsevate reaktsioonile. Kuid ümbruskond on ilmetu, läbitungimatu, vahel ka agressiivne; nemad peavad otsustama, kui edukas on teisiku ümberkehastumine. Teenrite, saatjaskonna, armukeste jaoks piirdub inimese olemus tema maneeridega, nad pööravad tähelepanu ainult tema käitumise rituaalsele küljele.

... Näeme, kui teraselt jälgib teisik ilmetuid nägusid, kuidas ta püüab nende abiga saada oma võimusse lahkunud vürsti hinge. Kuid situatsiooni paradoksaalsus seisneb selles, et tegeliku läbimurde «teise» olemusse saavutab teisik siis, kui ta rikub rituaali, kui ta allub impulsiivsele purskele. Just siis, kui ta tuhatnelja kihutab taga hobust, petab ta ära vaenlase luurajad; just siis, kui ta kesk väärikat tervitusteremooniat ootamatult kallistab lapselast, võidab ta lapse usalduse. Täieliku ühtesulamise Shingeni hingega saavutab ta alles filmi finaalis, kui ta on lossist välja aetud, vürstirõivastest ilma jäetud, teenrite poolt põlatud. Murest hullumas, kõigi poolt hüljatud, ohverdab ta enda just siin, lahinguväljal, igasuguse loogika vastaselt; oma surmaga tõestab ta lõpuks kokkukuuluvust surnud vürstiga. Nii muutub mask lõplikult näoks alles sel hetkel, mil ta täielikult hävita- takse ja teisik naaseb oma endisse paaria lähteseisundisse, kust ta kummaline avantüür algas.

Kurosawa kirjeldab teisiku seisundit kui isiksuse sotsiaalset lõhestumist, tema ebatäiuslikkust, tema seotust «teistega»: Isaga, Valitsejaga, Demiurgiga. Teisikkus on eelkõige iseseisvustuse, võõrandumise seisund; ta on piiramatu, ebainimliku võimu atribuut. «Teistega» identifitseerumine, kuni lahustumiseni võõras isiksuses, «teiseks» muutumiseni viib

isikupäratu sotsiaalse hierarhia hävimiseni. Teisiti öeldes, et teostada lõpuni oma funktsioon, saada «teiseks», peab teisik lõhkuma teisiklikkuse situatsiooni, mis ongi tema elustaatus; ta peab ühiskonna raamidest välja murdma ja lõppude lõpuks iseenda hävitama.

Selles seisnebki «Sõdalase varju» traagiline kollisioon. Et kujutada seda ekraanil, on Kurosawa valinud erakordselt keeruka ja vastuolulise kinematograafilise vormi, kus ajalooline, teatraalne, mütolooiline ja inimlik moodustavad kordumatu ja väga omapärase sünteesi.

FILM

Kurosawa kuulub nende meistrite hulka, kel filmi sisu eripära ei mõjuta tihti vahetult mitte ainult vormi, vaid ka võtmeteetodeid. Näiteks Dostojevski «Idioodi» võtetel, kus muu hulgas on olemuslik pseudoteisiklikkuse



situatsioon Mõškin — Rogožin, «tuli filmi sisse tuua «Mõškini varju» roll. Vari liikus täpselt niisamuti nagu Mõškin, teine prožektor andis aga seinale tema varju».⁵ Töötades filmiga «Rashomon», mis ühendab nelja erineva isiku jutustust ühest ja samast sündmusest, kasutas režissöör kolme võttekaamerat, justkui luues filmi dramaturgia võtteplatsil.

«Sõdalase varju» situatsioon ilmneb formaalsel tasandil mõnes teatud kindlas võttes. Mainigem eelkõige materjali esitamist, mille puhul pikad staatilised stseenid katkestatakse äkki lühikeste plahvatuslike liikumisstseenidega. Selline vorm esitatakse päris filmi algul kui üldprintsiipt. Pärast väga pikka liikumatut kaadrit järgneb sõdalase peadpööriv jooks, mööda puhkavatest sõduritest, mida kaamera jälgib, joonistades keeruka, kalligraafilise trajektoori. Selliste justkui inimtahte purskeid väljendavate dünaamikaplahvatuste hulka tuleb arvata ka filmi järsult sisselõikuvad kaadrid hullumeelselt kihutavatest ratsanikest.

⁵ Акира Курогава Сб., М., 1977, с. 186.



Film on ka märksa sügavamalt plaanis kinematograafiliselt mõtestatud. «Sõdalase varju» teisik püüab end täielikult samastada surnud võrsetiga, kuid seda raskendab pidevalt asjaolu, et Shingeni ennast pole ekraanil. Kuna identifitseerumine on filmi vaatamängu funktsioneerimiseks põhimõttelise tähtsusega, siis projitseerib Kurosawa raskused, millega teisik kokku puutub, filmi vaatajale. Täielik identifitseerumine on filmikunstis rajatud kaamera vaatepunktide vahetamisele; kord näeb vaataja tegelast, kellega ta end identifitseerib, nagu «väljastpoolt», kord justkui tegelase oma silmade läbi, identifitseerudes temaga «seestpoolt». Nii on vaatepunktide vahetamine filmis võimalikult täieliku identifitseerumise eelduseks. Kurosawa lõhub süstemaatiliselt sellist «reversiivset» montaažstruktuuri. Tegevuse võtmemomentidel näeme teisikut, kes piinatult vaatab enda ees olevat ruumi, kuid tihti pole vaatajal võimalust seda ruumi näha. Selline montaažiruumi ebatäielikkus takistab teatud määral vaataja identifitseerumist tegelasega (seda raskendab ka asjaolu, et teisik alles otsib omaenese isiksust), taasloob aga tõelises filmivaatajas tegelase psühholoogilise dilemma. Et vaataja on tihtipeale ilma jäetud vaateväljast, siis omandab filmis erilise tähenduse kaadriväline ruum, kus põhiline dünaamiline tegevus üldjuhul toimubki. Sel viisil on lavastatud kõik võitlusstseenid, mida publikul võimaldatakse läbi elada, pakkudes neile vaadata pigem sõdalase liikumatut kuju kaadris kui lahinguvälja. Kaadrivälise ruumi dünaamika peegeldub siin ainult kaudselt kaadri enese staatikas. Filmi niisugune ülesehitus annab erilise tähtsuse kaadrivälisele maailmale, mis meie vaatevälja ei ulatu.

Kaadriväline ruum avaldab aga kaadrile erakordselt suurt survet. Näiteks teisiku sõjast saabumise episoodis vehivad teenrid kiiresti luudadega, kuuldes kogu aeg lähenevat kapjade müdinat. Hobuste pöördumatu lähenemise tuulispask on filmis väljendatud ainult teenijate hirmu ja kiirenevate askeldustega, nad justkui tajusid endas kaadrivälise ruumi paisuvat liikumist. Finaali lahingustseenis annab Oda Nobunaga käsu tulistada ratsaväge ja vaataja valmistub nägema traditsioonilist vaatemängu, kus mahalastud hobused kukuvad tolmu. Kuid Kurosawa ei näita meile lahingut, vaid loob lahingu kujundi, monteerides kaadreid teisiku näost, Katsueri hämmeldunud staabist ja tulistavaist relvadest. Teises lahingus toimub kogu tegevus öösel, mil pimedus varjab vaataja eest selle, mis tegelikult juhtub. «Sõdalase varju» staatiline maailm osutub seega vaid piiratud osaks reaalsest ruumist, mille suurem ja dünaamilisem osa on filmist montaažiga välja lõigatud, kaadri taha viidud, öhe peidetud. Teisik esinebki filmis kogu aeg niisuguses «vaatlevas poolmaailmas» selleks, et päris lõpus ületada liikumatu sotsialiseeritud ruumi piir ja astuda ise «tegevuskohta», lahinguväljale — väljale, kus keeb täisvereline elu, kuid kus võimutseb ka surm. Ent kuhu ka ei jõuaks lunastav finaali, tajume filmis kõikjal liikumist, ajaloo verist kaost, inimlikku rahutust kaadri tagant, ja see heidab ähvardava varju õukonna, rituaalide, teatri, müütide tseremoniaalsele liikumatusele. Elu lööb kaadritesse sisse apokalyptiliste lendavate ratsanike näol nagu välg, kuid ta kuum hingus on filmis pidevalt tajutav.

Ajakirjast «Iskusstvo Kino» nr 3, 1983.
Tõlkinud SIRJE RUUTSOO

MIHHAIL JAMPOLSKI (s 1949) on Moskva filmiteadlane. Lõpetanud Moskva Lenini-nim. Riikliku Pedagoogilise Instituudi romaani-germaani teaduskonna 1971; töötab Üleüldises Filmikunsti Teadusliku Uurimise Instituudis vanemteadurina. Tegeleb teooriaküsimustega, uurinud eriti varasemat filmikunsti.



«Läbi-lõhki näitleja. Iga toll»

ENDRIK KERGE



Kui ma «Estonia» teatris asusin lavastama Smetana ooperit «Müüdnud mõrvoja» ja tasapisi sisse elasin selle imekauni muusikaga ooperi tegevustikku ning tema tegelaste muredesse-röõmudesse, hakkas mind kiusama — ja mida edasi, seda painavamalt — üks persoon, keda ooperis öieti ei olegi, kuid kelle lavataguse tegevuse tõttu nii mõnedki tõsiasjad ja olukorrad lähevad rohkem sassi ja sõlme, kui nad seda võinuksid olla. Selle persooni nimi on Franta, tsirkuseartist, kes meile teadmata põhjustel end ühel päeval purju joob, nii et ei ole võimeline üles astuma karunahas ja karu rollis valjuhäälselt väljareklaamitud tsirkuseetenduses. Oma vastutustundetud käitumisega paneb ta tsirkuse direktori dilemma ette, kas jätta Franta number ära, mis oleks korvamatu blamaaž, või... Muidugi, tänases päevas, tänases teatris äärmiselt ebatüüpiline olukord, aga sada aastat tagasi küllap üsna igapäevane nähtus...

Jah, seesama õnnetu Franta hakkaski mind kiusama. Meil oli temaga mitmeid südantpuistavaid jutuajamisi, kus tubli Franta (selles veendusin ma õige pea, et Franta (selles veendusin ma õige pea, et tubli), pisar silmas, pihtis oma kurba saatust. Kuidas ta kunagi pealinna teatrilavadel mänginud — tema ampluaa olnud traagik («suur traagik», nagu ta ise ütles —, olnud ületamatu Hamlet jne! Kuidas nõrga ning seltsiva loomuse tõttu olevat teda hukutanud naised, viin ja menu. Tasapisi kadus aga menu, siis naised ja nüüd... Pidanud loobuma suurtest lavadest ja rollidest, jõudis ta pärast raskeid vintsutusi rändtsirkusesse, kus on sunnitud esinema karuna. Tema, suur traagik, peab pugema sellesse vahtikusse karunahka ja mängima tola...

Küll see Franta käis mulle peale. Tema salasoovali jõuda siiski lavale, tõestamaks kõigile, et ta on võimeline

jälle laval olema, hiilgama jne. Peab tunnistama, et vaatamata kõigele, nupp siiski löikas. Tundes minu lavastuslikke nõrkusi, leidis ta õige pedaali ja muudkui vajutas sellele. Pealegi olevat «Estonia» teatris suurepärase näitleja, kes oleks võimeline teda kehastama, kes suudaks mõista tema hingehädasid, tema mure suurust. Endel Pärna häälega ta seda kõike mulle rääkiski...

Loodan, et lugeja andestab mulle nii pika sissejuhatuse, aga see on vajalik selgitamiseks, miks on «Müüdnud mõrsja» «Estonia» lavastuses kavalehel teiste tegelaste kõrval esmakordselt ka Franta nimi, keda mängib vabariigi rahvakunstnik Endel Pärn.

Eestikeelse teatritegemise natuke rohkem kui saja kümnest aastast ja meie kutselise teatri peaaegu kaheksakümnest aastast on Endel Pärn selle lahutamatu osaline olnud ligi viiskümmend viis aastat!

Kui õppisime Panso koolis, siis üks nendest teatrimestest, kellest õpetaja tihti rääkis ja kelle juurde ta ikka mitmel korral tagasi tuli, oli Endel Pärn. «Vaadake seda meest. Jälgige seda meest,» ütles ta ja jutustas järjekordse loo tema näitlejanakatavusest, särast,





«Minu veetlev leedi». Endel Pärna professor Higgins koos Linda Rummo Eliza Doolittle'i ja Hugo Malmsteni kolonel Pickeringiga. 1964.

H. Saarne ja G. Vaidla fotod.



elegantsist ja paljust, paljust muust, mis peab ühel artistil olema. On ju siiani kõigil, kes näinud Panso lavastatud «Minu veetlevat leedit», nüüd juba kahekümne aasta tagant ikka veel silme ees Endel Pärna mängitud (õigem oleks küll öelda — elatud) professor Higgins. Selle erakordse lavastuse sünnile muusikateatris aitas kahtlemata kaasa asjaolu, et Pansol oli Pärna näol olemas mees, kelle näitlejaolemus ja loomepotentsiaal võimaldasid realiseerida lavastaja mõtteid-taotlusi, kelles oli kvintessentsina olemas absoluutselt kõik, mis vajalik professor Higgins'i edasisele aastatepikusele lavamenule.

Olin sel ajal noor tantsija. Kui ma «Estonia» teatrisse tulin, oli Endel Pärnal niisama palju aastaid turjal nagu nende ridade kirjutajal praegu. «Estonia» teatris liikus siis veel näitlejaid eesti kutselise teatri algpäevist, nagu näiteks Salme Peetson, Betty Kuuske-maa, Olga Mikk-Krull, Karl Ots, Ants Lauter ja mitmed teised. Need inimesed olid nagu ajasild alguspäevadesse. Küllaltki pikk sild, kuid ometi üpris lühike ühe rahva teatritegemise loos, sest silla algus oli veel tunnetatav ja tajutav.

Veel kümmekond aastat tagasi oli mänginud neil lavalaudadel Paul Pinna ja lavastanud eesti opereti omaaegne suurlavastaja Agu Lüüdik. Endel Pärn, kes oli Pinna ja Lüüdiku kõrval läbi teinud suurepärase kooli, oli neil aastail, kui teatrisse tulin, juba ammu meie opereti põhitallasid. Temata oli kujutlematu ühegi opereti lavale jõudmine. Kuid mitte üksnes opereti. Pärna anne on suurem. Ta on mänginud draamalavastustes. Mäletame mitmeid rolle ka televiisoriekraanilt. Need olid üsnagi kaugel lõbusatest, säravatest operetikoomiku osadest. Mõnikord oli neis koguni vapustavat traagikat ja jälle olid sa tänulik, et on olemas selline näitleja nagu Endel Pärn.

Tol ajal olin ma muidugi vaid Pärna talendi harras austaja, kaugel mõttest, et kord saabub aeg, kus mul tuleb temaga kohtuda ühistes töödes-tegemistes.

Kui nüüd päris aus olla, siis ma isegi pelgasin teda pisut. Oli ta ju minu jaoks kõrgema suurusjärgu täht. Oma esimeses lavastuses «Estonia» teatris ei julgenud ma talle osa pakkuda, sest mulle tundus, et see on temasuguse meistri jaoks liialt väike ning ka etendus ise pisut liiga tühine. Kartsin, et ma pole võimeline talle pakkuma võrdväärset ühistööd. See, et ma pole tarkusega kunagi eriti hiilanud, leidis järjekordselt kinnitust. Endel Pärn on oma olemuse kõigis avaldustes ajas ja ruumis täiuseni teatriinimene. Teatriinimene ei ole tavaline inimene. See on nähtus, mis on läbi aegade toitnud ja edasi kandnud teatrit, ilma selleta ei oleks teatri igikestvust, uuenemist ja vananemist, sära ja kulumist. Meenub jälle Panso ütlemine: «Pärn on läbi-lõhki näitleja. Iga toll.»

Ei ole teatritöös suuremat rõõmu kui võimalus töötada läbi-lõhki näitlejaga. Me kohtusime ühises töös esmakordselt «Savoy balli» aegu. Endel Pärn vana, eluaegse veendunud poissmehe, kammerteener Archibaldi rollis. Pärast esimesi lugemisproove tekkis kahjutunne, et osa on algmaterjalis pisut lahti kirjutamata, lõpuni lahendamata. Temas puudus areng, kust — kuhu. Tekkis tahtmine: kui juba Endel Pärn seda rolli mängib, tuleks seda laiendada. Ja

ei jäänudki muud üle, kui istusin ühel öhtul maha ja kirjutasin mõned stseenid juurde. Ning ei kahetse. Ei julge öelda, kuipalju nad õnnestusid kirjutamisel, aga laval sulasid nad tänu Pärnale sujuvalt ja orgaaniliselt tervikusse.

Agaga ega see kergelt tulnud. Pärn on hea vana kooliga näitleja, kes tuleb juba esimestesse proovidesse, tekst peaaegu peas. Nüüd aga lisandus mitmeid uusi stseene, mis oluliselt muutsid nii rolli joonist kui ka lahendust ja nõudsid nende forsseeritud omandamist. Kes aga ei väsinud, oli Pärn. «Endrik, kullake, ma palun, teeme seda veel kord, võtame veel kord läbi.» See oli tema tavaline ütlus. Millise visaduse ja sitkusega ta rollist läbi näris, et lõppresultaadis olla sädelev, naerata, elu nautiv kammerteener Archibald!

Ja kui nüüd tulla tagasi «Müüdüd mõrsja» juurde, siis, olles lasknud Franztal ennast pehmeks rääkida, julgesin ma ühel päeval pöörduda Pärna poole. Et vaata, oleks üks mõte, selline ja selline. Rolli pole küll veel olemas, teksti ka ei ole ega tulegi, aga proovida tahaks. Mis sellest välja tuleb — ei tea. Oled nõus?

Pärn ei oleks Pärn, kui ta ei sööstaks meeletutesse teatriimprovisatsioonidesse. Nii me hakkasimegi kohtuma, et välja tirida kulisside tagant see õnnetu Franz. Tuleb ausalt tunnistada, et ajuti nautisime mõlemad oma koerustükki nagu väikesed lapsed, ja lapse moodsid põksusid

«Muinaslugu muusikas». Sulpa koos sõjakaaslastega. 1967



südamed, oodates, mis saab, kui välja tuleb. Proov — see oli rõõm ja katsetus. Kui palju võib sekkuda ühte väljakujunenud ja kindlaksmääratud tegevustikku see õnnetu Franta oma soovide ja tahtmistega? Kuid õige pea veendusin, et Pärn sulas üha täpsemalt ja vajalikumalt proovist proovi tervikusse, nii et peale operis arenevate põhisündmuste moodustas Franta liin etenduse üldisele toonusele sekundeeriva, kuid nüüd juba sellest lavastusest lahutamatu komponendi.

Kas oleks «Müüdnud mõrsjat» võinud lavastada ka ilma Frantata? Loomulikult. Nii on seda alati tehtud. Ainult mulle ei anna rahu üks kiuslik mõte: ju siis pole teistes teatrites leidunud näitlejat, kes oleks olnud võimeline elama selle õnnetult õnneliku Franta lavaelu. Endel Pärna suguse näitleja olemasolu trupis eeldab juba iseenesest lihtsat loogikat — kui operis ei ole tema osa, siis tuleb see osa luua.

Olen Endel Pärnale tänulik veel ühe asja eest, ilma milleta ei õnnestu ükski

teatritegemine, — usalduse eest. Tean, kui raske on võita näitleja usaldust. Tean, kui nõudlik on Pärn. Ei ole talle ükskõik, kellega ta mängib ja kelle lavastustes osaleb. Kuid ta teab ka seda, et teatris rajaneb kõik vastastikusele usaldusele. Kunagi valisin oma lavastusse peaosaliseks ühe näitleja. See oli ja on ka praegu väga andekas ja hea näitleja. Küsisin temalt, kas ta oleks nõus minuga koos töötama. Muidugi. Tegime pikka aega, mitmeid kuid proove. Ta tegi neid täie andumuse ja jõuga, ei ta väsinud ega tüdinud. Kuid ikkagi pidin veenduma, et temal on rollist ja etendusest oma nägemus, minul oma. Ei kujunenud meil ühistööd, ühtset mõtlemist, mõttekaaslust. Me vedasime ühte vankrit, kuid eri suundades. Ta ei usaldanud mind. Nii ta ütleski: ma ei usu sind. Ja lisas, et usub ja usaldab vaid ennast. Nii kahju kui ka polnud tühjajooksnud ajast, energiast, kõigest,

«Müüdnud mõrsja». Franta. 1983



mis oli mõlemalt poolt kulutatud, oli lõpplahendus paratamatu: kümme proovi enne esietendust asendasin ta teise näitlejaga, kes oli suuteline järelejäänud vähese ajaga realiseerima rolli nii, et see liitus orgaaniliselt lavastusega. See oli valus kogemus. Ei ole kerge loobuda enda valitud näitlejast, kelle peale oled lootnud. Lahkusime teineteisest valuliselt. Tema, kibestunud ja solvunud, kuid veendunud oma õigsuses, mina kahjutunde ja valuga, et ei olnud osanud leida endas võimeid ja oskusi, äratamaks temas usku sellesse, mida pidasin tolles lavastuses õigeks ja vajalikuks.

Lavastaja peab tunnetama oma vastutust näitleja ees. Näitlejat peab hoidma. Näitlejat peab armastama. Kas me oskame hoida näitlejat? Kas me suudame koostada teatri repertuaari nii, et leiaks rakendust ja oleks huvitatud teatris olemisest see läbi-lõhki näitleja, et ta pidevalt tunnetaks oma vajalikkust teatril? Ei tea, võib-olla ei suuda. Kindel on vaid see, et kord me lahkume kõik. Ka teatrist. Kuid sinnamaani peab hoidma teatris täisverelist näitlejat ja töötama temaga, tema jaoks.

Endel Pärn on meiega tänases teatris, tänases päevas ja ma loodan, et tal jätkub veel kaua tahet, jõudu ja oskust elada praegusele teatril. Kas või sellepärast, et kellelt siis muidu malli võtta, kuidas frakki kanda, kuidas frakilipsu siduda, kuidas frakis seista, istuda, astuda.

Hiljuti tuli Endel Pärn, nii muuseas, salapärane ilme näol ja kuradike silmanurgas, mu juurde, kutsus mind kõrvale ja pajatas surmtõsiselt, kuidas on võimalik frakki kandes leida hea lavaline enesetunne. See olevat väga lihtne. Tulevat vaid seista vasak jalg kümme sentimeetrit paremast eespool, parem õlg kergelt poolpöördes vasakule, käed vabalt rippu, ja kallutada end õige veidi ettepoole — siis olevat kuradima hea enesetunne. Proovisin seda hiljem vaikselt nurga taga, tõsi küll, ilma frakita. Enesetundel polnud tõesti midagi viga. Kui te ei usu, proovige ise järele ja ütelge siis Pärnale aitäh!

Mis ja kes on meie muusikateatril olnud ja on Endel Pärn, seda võib tajuda täna üha selgemalt. Tundub, et hõre-

dad, väga hõredad on järeltulijate read. Kus on mehed, kes on võimelised vaid kolme nooti vallates, nagu Pärn enda kohta julgelt tunnistab, maha laulma kõik partiid; kelle lavalise liikumise tantsulist elegantsi tuleb kadestada; kelle mõtteandmise täpsust ja oskust ikka võib imetleda? Kas on selliseid mehi tulemas? Kui olla aus ja pisut erapoolik, siis vahest Krjukov—Kibuspuu on toonud uut elevust ja lootust, et ka tänapäeval on olemas võimekaid mehi, kes võiksid proovida käia ränkrasket operetikoomiku teed. Kas nad seda teevad, see on iseküsimus, seda näitab aeg. Ja kindlasti on ka tulemas need, keda me veel praegu ei tea, ei tunne, kuid kes kahtlemata on juba olemas, teel teatrisse, jätkamaks tema igikestvust.

Endel Pärnaga seisavad uued kohtumised alles ees. Muu hulgas ootab J. Kanderi «Kabaree» ja poemanik, härra Schultzi roll.



RAT «Estonia» orkestri kontsertmeister MATI UFFERT

Uus rubriik «Kaasautor» hakkab tutvustama neid teatri-, muusika- ja kinoinimesi, kelle tähtis osa kunstiprotsessis jääb üldsuse tähelepanu keskpunktist pahahti kõrvale.

Ooperi- ja balletiarvustused analüüsivad põhjalikult kõigi asjaosaliste tegemisi, kuid orkestrist minnakse enamasti mööda napi sirgjoonelise lausega: orkester kõlas hästi... orkester kippus soliste katma... orkestriga võis rahule jääda... või muud sarnast. See jätab mulje, nagu oleks orkestri osa lavateoses üsna tähtsusetu.

Ooperi (või balleti) lavaletoomisel ei tohi kuidagi alahinnata orkestri osa, ega seda ka ületähtsustada — on ju tegemist kompleksse ja äärmiselt komplitseeritud tööga, kus kogu teatri personal grimeerijast peanäitejuhini teenib ühist eesmärki. Seetõttu väärisksid teatri orkestri saavutused hoopis suuremat tähelepanu ja tunnustust.

Kuidas toimub orkestri lülitumine lavastusse?

Kõik algab dirigendi muusikaliste ideede tundmaõppimisest, koostöös temaga saavad paika pandud strihhid ja tõlgitsusnünansid. Tõsi küll, mitte alati ei jätku selliseks hädavajalikuks eelfööks piisavalt aega ja mitte alati pole siis dirigendilgi veel kõik lõpuni läbi mõeldud. Eesti algupäraste lavateoste puhul tuleb appi autor, tema selge ettekujutus asjast aitab orienteeruda tempodes ja nende muutustes, dünaamilistes gradatsioonides ja muus. Mõnikord selgub ju alles proovide ajal, et mingi strihh või võte ei sobi tempoga, muudatusi partituuris võib teha aga ainult autoriga koos. Ka noodimaterjali hea ettevalmistamine on oluline tööloik, see ga-

ranteerib muusikaliste detailide ühtluse, teksti vastavuse partituurile, ka vajaliku loetavuse, ja vabastab palju aega loomingu- ja töö tarbeks.

Ooperiteatri töö eripäraks on töö pärast esietendust — ühest küljest ei tohi ega saagi rahulduda saavutatuga, teisest küljest sunnivad pikad etendustevahelised pausid värskendada mälu, lihvimata viimati karedamalt kõlanud löike, korrigeerima koostööd. Pispuidusi võib likvideerida vahelehtidega, suuremate puhul tuleme kokku varemgi.

Kas teie tööalased kokkupuuted lavastustajatega on regulaarsed?

Enamik probleeme lahendatakse küll dirigendi ja lavastaja vahel, kuid on ka juhtumeid, kus pöörduetakse minu poole —

RAT «Estonia»
orkestri kontsert-
meister Mati
Uffert ja dirigent
Peeter Lilje iga-
päevases töökohas.
T. Tormise fotod



kes soovib dünaamilist toetust, kes peab detsibelle paljuku, kellele on mõne numbri tempo liiga kiire, kellele liiga aeglane... Loomulikult tuleb võimaluste piires üks-teist abistada, toetada, muidugi väljumata seejuures terviku tunnetamisest. Vokalistide ja instrumentalistide kontakt seostub veel mitmesuguse ansambliise musitseerimisega (näiteks ooperi «Kihlus kloostri» lavaansamblid, «Lucia di Lammermoori» soprani-flöödi duett jm), väljaspool ooperit aga esinemistega koos keel- ja puhkpiliansamblitega. Mul on ka laval mängida tulnud, katkendites viini operetidest kõndisin ringiratast ümber Kalju Karaski.

Väga suurt ülesannet täidate Vivaldi «Aastaaegades», see on võrdne soolokontserdi ühe poolega, aga kardan, et teenitud tunnustust te selle eest ei pälvi — publiku tähelepanu keskendub peaaesjalikult laval toimuvale. Mäletamist mööda pole lugenud ka asjatundlikku arvustust soolopartii esitamise kohta.

Nii see on, aga mind tiivustab hoopis suurem kasutegur: see etendus sunnib hoolega harjutama, oma vormi mitte üksi säilitama, vaid ka tõstma. Kordaläinud etendus pakub mulle alati suurt rahuldust.

Külalisdirigent mõjub meie ERSO-le sageli värskendavalt-innostavalt, on see nii ka ooperiteatris?

Kahtlemata oleks, aga külalisi käib kaht-suväärsest harva. Viimatine, Robert Ljuter Leningradist, suutis «Sülfiidile» tunniajase prooviga palju omapoolset lisada. Muidugi, eks oleme külaliste ees juba viisakusest tähelepanelikumad ja püüdlikumad. Paraku

vahelduvad pidupäevad argisematega, ehkki mängida tuleks alati esmavärskusega, andmaks kõigile teatriküllastajale aiva tippelamus. Kummatigi tundub mulle, et reaktülastaja ei pööra orkestrile erilist tähelepanu, seni kuni midagi lausa viltu ei lähe. Erandiks vahest üks viimaseid esietendusi — «Raimonda», kus publik märkas ka orkestri viljakat ettevalmistust ja jagas meile ohtralt kiitust. Ooper, ballett ja operett rajanevad kunstide sünteesile ja peavad sellisena endas ühendama kõike võrdsest! Üht õiget muusikasõpra peaks sügavalt häirima ka orkestripartii kõlaliselt diferentseerimata, nüanssidevaene, puine või staatiline teostus, mis sünnitab vastuolu lavaga, rikub muusika loomupärast arengut, võib ka vokaalse laitmatuse korral tuua kaasa etenduse nurjumise. Orkestrit ei tohiks ka suruda tagaajaja ossa ülesandega siluda vokaalpartii rütmilisi konarusi.

Igal teatris töötaval muusikul on oma kunstiideaal, mis ei pruugi alati teiste omaga kattuda; kui aga kõikide parimad taotlused suudetakse viia ühe mütsi alla, võib selle tohutu potentsiaalse kunstijõuga sooritada imetegusid, mis kompenseerivad paratamatut argihallust ja tükati ükskõikse suhtumise teatritegemisse. Need harvad suursündmused kujunevad vahel küll vaid välistegurite — eriti tundliku, aplausialti publiku, külalissolistide või dirigentide, juubeli-etenduste — soodustusel, kuid sisemiste jõudude mobiliseerimisele rajanevad kunsti-plahvatused on kõige ülevamad ja meelde jäävamad.

Olen viimasel ajal harva «Estoniasse» pääsenud, enamik etendusi on pidevalt välja müüdnud, aegsasti minekut pla-



neerida ei luba aga töö. Kuid neil vähestel kordadel kogesin, et orkester on varasemaga võrreldes märgatavalt paremaks muutunud.

Paljude hea ettevalmistusega energiliste noorte juurdetulek on viinud mängutaseme tunduvalt kõrgemale. Oma osa on selles ka kammerorkestril ja kammeransambli- tel, kus osaletakse küll puhtast entusias- mist, kuid saadakse mitmekülgset, rahasse ümberarvestamatut tulu. Kui ollakse suu- telised soleerima või täitma oma osa väi- keses ansambelis, mängitakse ka orkestris vastutustundelisemalt ja emotsionaalse- malt. Pealegi pürrib tõeline muusik aeg- ajaltki väljendama end avaramalt, kui seda lubab teatriorkestri spetsiifiliselt piiratud repertuaar.

Kelle tõukel või soovitusel tulite teie muusika juurde?

Esimese impulsi sain laululembeselt emalt, ja see oli nii tugev, et otsustasin viiuli õppimise kasuks. Olen suurt tänu võlgu oma õpetajale Linda Riinerile Tartu Muusikakoolist, kes jagas mulle heldelt oma pedagoogilisi ja elukogemusi. Tallinna Riiklikus Konservatooriumis suunas mind väga mõistvalt ja arukalt Endel Lippus. Kasutoovaks ja õnnelikuks pean stažeerimisaega Moskva konservatooriumis profes- sor Galina Barinova juures, kontakt temaga pole katkenud tänaseni.

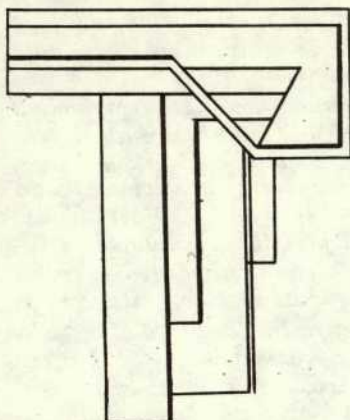
Teatriorkestrisse tulin aldimängijana juba üliõpilaspõlves, pärast armeeteenistust kon- kureerisin aga viiuldaja kohale. Algas visa töö orkestrispetsiifika ja repertuaari tund- maõppimisel, abistajateks vanemad kollee- gid, eriti toonane kontsertmeister Arved Jakobi, dirigendid Eri Klas ja Peeter Lilje ning kogu noor, arenguvõimeline kollek- tiiv.

Mis on teid köitnud — ilmselt kogu eluks — teatri külge?

Kui saalituled kustuvad ja ramp helen- dab, allun mingile mõistatuslikule lummusele, mis hõlmab ootusärevuse, teatri- tegija etenduseelse pinget, loomerõõmu, ülevuse... Ka uhkustunne ühistöö üle, mil le nimel pingutame õhtust õhtusse, sõl- mimaks üha tugevamaid sidemeid pub- likuga ja väärimaks kriitikute tunnus- tust.

Teile kui viiuldajale on teada, mida nõuab pidev valmis- ja vormisolek. Selle kõrval püüan hoolikalt täita kõiki oma ühiskondlikke ülesandeid. Päris vabal ajal kuulan muusikat, loen. Armastust looduse ja maakodu tegemiste-toimetamiste vastu pean aga peamiseks emotsionaalse ja tahtelise energia allikaks.

Küsitlenud INES RANNAP



Käesolevast aastakäigust alates laienevad rubriigi «Kes?» piirid. Lisaks lavastajatele hakkame siin tutvustama nüüd ka teisi väljaspool meie vabariiki praegu tegutsevaid teatri-, muusika- ja kinotegijaid.

Bronius Kutavičius



Vahel kostab kuluaaridest: helilooja number üks. Kuid lausuda selliseid sõnu avalikult tähendab kaevata ligimesele auku, seepärast nentigem, et Bronius Kutavičius on praegu üks eredamaid, omanäolisemaid, ning ütleme — kõige aktuaalsem leedu helilooja. Tema muusika veenab ning haarab inimesi paljudes maades (näiteid jätkub), innustab ja mõjutab mitut põlvkonda leedu kolleege. «Viimaste paganlike tavandite» (kirja pandud 1970) esitused Prahast ja Varssavis, «Panteistliku oratooriumi» esiettekanded Vilniuses ja Kaunasest kujunesid möödunud ja praeguse hooaja silmapaistvateks sündmusteks. Eelmisel suvel lõpetas B. Kutavičius oma kolmanda oratooriumi «Jatvingide kivist» (jatvingid olid leedulaste ja preislaste sugulashõim, mis hävitati juba 12.—13. sajandil). Kaunase draamateater asub lavastama tema poeemoooperit «Roheline lind Strazdelis». Uusimate teoste hulgas on kontsert kahele klaverile ja fonogrammile «Dispuut tundmatuga», M.-K. Ciurlionise maalide ainetel loodud Orelisonaat. Varemlooduist on tähtsamad: Sümfonia Vilniuse juubeliks (esiettekanne toimus Tallinnas 1975. a), kantaat «Kaks lindu metsade varjus» R. Tagore sõnadele (menu Poolas ning Prantsusmaal), ooper lastekollektiividele «Kontvana-meel raudmäel», kaks keelpillikvartetti, «Dzukai variatsioonid» keelpilliorkestri- ja fonogrammile, «Väike etendus» naisnäitlejale ning neljale instrumendile... Aga nüüd valik helilooja enda (trükkis ilmunud) mõtteavaldustest.

1972

Minu lemmikžanr on kammermuusika. See võimaldab peenemalt kasutada tunnete ja värvide rikkust, katsetada uusi kõlasid. Eesmärgiks pole nende uudsus, vaid elustav mõju kuulajale. Loodad ulatuda selliste keelteneni inimeses, mis on seni veel puutumata.

*

Arvan, et käekiri või loomingu-maneer, seda saab pigem vaistlikult tajuda kui teadlikult piiritleda. Reeglite-kogum, kuidas kirjutada, oleks loomingu surm.

*

Kui kirjutan, siis mõtlen vaid teosele mida loon. Vaevalt küll peaks muusika väljendama mingeid väga konkreetseid ideid. Minul vähemalt on raske tõsta esile üht, peamist. Nad on ühtsed, nagu on ühtne ka inimese sisemaailm, tema vaimuelu, elukogemused...

*

Leedu klassikast hindan üle kõige M.-K. Čiurlionist. Mulle tundub, et keegi meist pole kirjutanud nii omapalgelisi klaveriteoseid nagu Čiurlionis. Mind vaimustab tema muusika sügavus, poliifooniline mõtlemine ja ere rahvuslik värvistik.

*

Enda teostest pean kõige tähtsamaks «Panteistlikku oratooriumi». (...) Oratooriumis puudub järjekindel süžeeleilin, valitseb vaba mõttelend. Kirjutada sellist teost väga selges muusikalises vormis ei tasu juba seepärast, et paganlik aeg on meie teadvuses kuidagi saladuslik, legendidesse mähkunud. Paljud heidavad mulle selle teose puhul ette «üliuudseid» väljendusvahendeid, mulle näivad need aga «ülivanad». Plaksutamise, karje, löögid... Küllap mäletamatuist aegadest väljendasid meie esivanemad sel kombel oma meeoleolusid, hingeseisundeid. Miks mitte kasutada neid väljendusvahendeid, kui püüda taasluua muistset maailma? Ega peasi ole väljendusvahendites. Peaasi on tervik, on teose ehedus, selle sugestiivsus. Kunstnik peab kuulama oma hinge häält, oma sisemist inimlikku kogemust, peab tajuma sidet oma rahva ja terve inimkonna kultuurilise kogemusega, nüüdisaja pulsiga, siis ei teki kunstlikku «väljendusvahendite probleemi».

*

1978

Suhtun pooldavalt isegi kõige äärmuslikumatesse otsingutesse muusikas, kuna nii või teisiti aitavad nad kaasa muusika arengukäigule, laiendavad tohutult tema võimalusi. Andekalt kasutades peitub kõikides väljendusvahendites suur loominguline jõud.

*

Omalaadsed igatsusnähud mineviku muusika järele said märgatavaks, kui

hakati kasutama kollaažiprintsiipi. Ilmusid heliloojad, kes asusid kirjutama puhtas 18. sajandi maneeris, kinnitades, et muusikat on võimatu luua, teda võib vaid taasluua.

Teised otsivad omanäolisust ammu pooleldi unustusse vajunud diatoonikas, eriti vanades laadides, neid omatahtsi modifitseerides. Neid suundumusi pean väga perspektiivikaiks. Vastandades oma meetodi klassikalise muusika stiliseerijatele, otsivad need heliloojad inspiratsiooni veel sügavamast minevikust, Ida muusika esteetiliselt platvormilt, ruumilise improvisatsiooni sfäärist. Kuulates jaapani 8. sajandi muusikat, ei tule pähegi, et tegemist pole nüüdismuusikaga. See koosneb mõnedest hõljuvatest plastidest, mis ähvardavalt korduvad tardunud ajas (ja mõõdetamatus kauguses). Siin on kõik uus ja värske.

Paistab, et selle vapustava muusika peamiseks jooneks on ruumi helidega täitmise printsiip. Tema kaasaegsus väljendub selles, et pole kuulda sekventse, kadentse, kulminatsioone, langusi, tempode vaheldumist. Ühesõnaga, pole kuulda kõike seda, millele me pöörasime nii suurt tähelepanu konservatooriumipingis.

*

Ma ei armasta oma loomingus kasutada rahvalaulutsitaate, arvan, et see teeks kahju mõlemale — nii rahvalauludele kui ka teostele. Teine lugu on rahvusliku vaimuga. See on vajalik sellistes helindites, mis on otseselt seotud folklooriga: muinasjuttude, mõistatuste, vanasõnade, legendidega jne. Aga ka nendes ei tohiks rahvuslikku vaimu kehastada banaalsete, kulunud vahenditega, vaid lähenedes suurima vastutustundega.

*

Õnnelikuks võib end pidada tänapäevahelilooja, kes ei tea hirmu mõistmise ees. Igasugune püüdlus olla publikule meelepärane ähvardab kunsttõde. Ainult siis võib vältida kompromissi, kui muusikat kirjutades ei mõtle: esiteks — konkreetsetele interpretidele, kes praegu ei saa ehk teosega hakkama, teiseks — ükskõik millisele seniloodud vormile, kolmandaks — antud teose väljendusvahendite vali-

misele, nende iidsusele või avangard-
susele. Idee ise ilmutab vajalikud vahen-
did. Aga sihtmärk? Arvan, et see on
olnud kõikidel aegadel üks: luua täiuslik
teos täiuslikule inimesele.

*

1981

Viimaste aastate tähtsamaks tööks
pean poeemoooperit sopranile, bassile,
miimile, koorile, orelile ja fonogrammile
«Roheline lind Strazdelis» Sigitas Geda
poeemi «Strazdes» järgi. See on mitte-
traditsiooniline ooper.

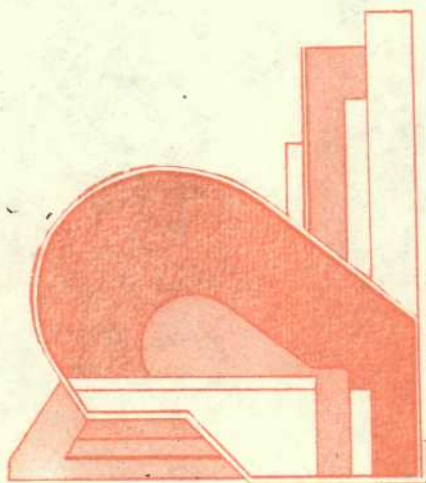
Nimetan teost helidraamaks, sest
mulle isiklikult kõneleb heli enam kui
sõna. Seetõttu ei tule ooperist otsida
traditsioonilist süžeed. Muusikalised ja
mittemuusikalised helid asendavad täie-
likult tegevustikku. Miks pean lähe-
daseks Sigitas Geda poetilist maailma?
Sellepärast, et tema luule on väga ruu-
miline.

Armastan väga ruumilist muusikat.
Kannan heli ühest lähtepunktist üle
teise. Seesama heli saab uues kohas uue
mõtte. Kasutan oma ooperis rohkesti
mürasid, inimkõnet, süntesaatorikõlasid,
rahvahulga müha. Minu meelest laiene-
vad nii oluliselt muusikalise drama-
turgia võimalused. (...) Segakoori,
kammerkoori ja rahvapilliorkestri sal-
vestame lindile, et ooperit saaks esitada
igas saalis, kus on orel.

Koostanud
VYTAUTAS LANDSBERGIS

ÕNNITLEME!

7. aprill — ASTRID LEPA,
kauaaegne telerežis-
söör — 60
18. aprill — ARNE MIKK,
Eesti NSV teeneline
kunstitegelane,
RAT «Estonia»
peanäitejuht — 50
18. aprill — LEIDA RAMMO,
A. H. Tammsaare nim.
Rahvateatri näitleja —
60
21. aprill — ENDEL PÄRN,
Eesti NSV rahva-
kunstnik, RAT «Esto-
nia» solist — 70
29. aprill — HEIKKI HARAVEE,
Eesti NSV teeneline
kunstnik, RAT «Vane-
muise» näitleja — 60





Raffael. Püha Cecilia.

Vaikuse sosinad ja karjed

MARIS BALBAT

Sel kuul esindab V. Kingissepa nim. TRA Draamateatri lavastus «Pilvede värvid» Eesti teatrit Vilniuses Balti teatrikevad.

Kunagi mängis Mikk Mikiver Vargamäe Andrest, see oli Panso käe all ning Noorsooteatris; allakirjutanul ei tekkinud tookordse väliselt veidi ekstsentrilise Andrese puhul tunnet, et tabatud on rahvusliku tüüpkarakteriga inimest. Hiljem tõi Mikiver lavale «Tuulte pööris» ja osutus muu kõrval tugevaks just rahvuse hinge (kui nii võib öelda) täpsel ja adekvaatsel kujutamisel. Lavastus oli mõjus, ja seda eeskätt läbi näitlejate, kes kujutasid inimhinge tõesid tuttavalt ja ehedal pinnal. Põhimõtteliselt sama, kuid kunstiliselt vahest suuremastaabiliseltki, on juhtunud Draamateatris Jaan Kruusvalli «Pilvede värve» lavastades. Vargamäe Andrese näide on toodud selleks, et osutada: Mikiveri kunstnikutee iseloomulikuks dominandiks on olnud areng. Kuigi Mikiveri üks esimesi lavastusi «Antigone» jäi pikaks ajaks tema parimaks tööks, võib just tema puhul (rohkem kui mitmete kolleegide puhul, kellest näiteks L. Petersonilgi on esiklavastus jäänud senise loomingu tipuks) kõnelda aeglasest, tagasilangustega, kuid pidevast muutumisest kunstiliselt täidetuma lavalise aegruumi ja sügavama inimesenägemise suunas. Mikiverile kunagi ette heidetud nõrkus — töö näitlejaga — on nüüdseks muutunud tema tugevuseks (ka tema enda näitlejatöödest on just viimane — Protassov — senine tipp). Julgeksin välja pakkuda, et selle kunstilise arengu osa impulsse on lähtunud koostööst Adolf Sapiroga, lähedus Sapiro eluvaatega (mitte kattumine) on ehk märgatav ka «Pilvede värvid» lavastuses.

Jaan Kruusvalli «Pilvede värvid» on autori neljast näidendist samuti parim. Lavale ilmumiselt esimesed, nii üheva-

tuseline «Endine Wunderkind» kui ka täispikk «Jõgi voolab» jälgivad tänast neurootilist linnainimest: nurjunud elusid, käest mängitud võimalusi, frustratsioonid ja meeleheidet. «Pilvede värvides» on kõik teisiti, maainimesed selles lähimenevikuainelises teoses on head ja ausad, aja tasakaalutusele astuvad nad vastu omaenese tasakaaluga. Kui asetaksime mõttes autori esimesed näidendid viimase järele, võiksime siit vahest välja lugeda soovi: peatugem hetkeks; mõelgem, mis meist on saanud? Harmooniaideaal on Kruusvalli sulge õnnelikumalt inspireerinud kui dissonantside kujutamine. Väärtused, mis Kruusvall kilbile tõstab, on stoitsism ja püsimine. Inimesed säilitavad kaotustes oma väärikuse, ise kannatades jõuavad teistele mõelda, paratamatusele alistuvad tunnetusega, et see on paratamatu.

Kruusvall on julgelt valinud ootamatu ning riskantse tee: ta on ehitanud oma näidendit, kirjutamata sinna sisse konflikte tegelaste vahel. Ometigi on dramatism teoses olemas. Inimeste vastasmängijaks on saatus, elu ise. Mingit piirsituatsiooni hõngu on näidendis algusest peale; tegevuse arenedes kasvab ka pinge. Kulminatsioon ja lõpplahendus on ehk omamoodi klassikalised; nad on hästi tehtud, kuid nende ootamatus on väiksem.

Kõike seda on Mikiver oma lavastuses täpselt järginud: inimsuhete üledramatiseerimise asemel avar ja mõistetav inimesekäsitus, samas mingi saatuslikkuse tunne kogu aeg õhus hõljumas. Autor ja lavastaja on olnud oma lahendustes silmapaistvalt sünkroonsed: ühtviisi jagub neil oma tegelastele lugu- pidamist, kaastunnet või halastust. Üht-



viisi tugev ja ilmselt orgaaniline on mõlemas soov millessegi uskuda: inimese vastupidavusse, hingejõudude suurusse.

Nii näidend kui ka lavastus näivad selles mõttes programmilised. Taheks nagu puhata skepsisest, võõrandumisest, egoismist — moodsate draamide pikaaegsest kujutamisainest. (Muidugi, ei saa eitada aktsentide teisiti asetamise võimalust: näiteks võõrandumise kujutamist lahkuvate laste ja siia jäävate vanemate vahel; praeguses lavastuses jäävad nad hingelt ühtekuuluvaks.) Kindlasti on siin praegu ka mingit aja soovide tajumist. «Kihnu Jõnn» oma analoogiliste taotlustega käis võib-olla sotsiaalsest tellimusest pisut ees.

Kruusvalli inimesed, ka varasemates näidendites, ei ole eriti individualiseeritud, pigem on need tüüpkarakterid, kohati isegi pisut sümbolimaigulised. Mõnede tegelaste (isa, ema) osaliselt tõstetud kõnelaad (olen kuulnud teatavat sellele etteheiteid ebaloomulikkuse pärast) küllap taotlebki mingit üldisemat kõla: «karakterist», asisusest välja, laiemale orbiidile!

Kruusvall ei lepi ainult karakteriga. Mikiveri inimesed on maisemad, kuid ma ei näe sellest tekkivat erilist dissonantsi tüki ja lavastuse vahele.

J. Kruusvalli «Pilvede värvid» TRA Draamateatris (lavastaja M. Mikiver, kunstnik A. Unt). Jakob — Rein Aren, Anna — Ita Ever.

Mikiveri lavastuse õnnestumise aluseks näib olevat mingi äreva, aimusliku tonaalsuse ja samas vaoshoitud tunde- tooni tabamine alates esimestest lavahetkedest. Tugev on ta asja järjekindlas, kord leitud laadi lõpuni arendamises.

Ülalt rippuvate kalavõrkudega ja napi talumööbliiga lava loob avatuse, lah-tise ruumi tunde. Aime Undi kujun-datud lavaruum arendab vaataja kujut-lust selles suunas, et siin ei toimu ainult ühe perekonna, vaid kogu rahva draama.

Etenduse alates koguneb tegelaskond lava eesservale nagu grupifotole. Tulevad ja lahkuvad vaikides. Väga palju olulist toimub selles lavastuses vaikus-es. Vaikides kuulab ema tütrepoja sur-mast. Vaikivad teised tütrede enne emast ja isast lahkumist. Vaikne on isegi siis, kui suur põgenikehulk täidab talutoa. Vaikides istuvad vanemad, kui poeg kodumaalt lahkuma asutab.

Mikiver ja tema näitlejad oskavad vaikida — nõnda, et selles vaikus-es on kuulda häälega väljendamata jäänud sosinad ja karjed.

Meie rahvale on omane vaikida kui ta kannatab. Mikiver on tabanud eestlasele omast nii selles kui ka paljus muus. Üksi poleks ta seda muidugi suutnud. Näitlejad on paindlikult teostanud lavastaja ettekujutusi nii eestlase karakteri eripärast kui ka sisuliselt pehmet ja mõistvast suhtumisest kõigisse tegelaskujudesse. Siinkirjutaja arvates on tegemist ühega neist juhtumeist (nagu neid tihti ette tuleb inspiratsioonist kantud lavastuste puhul), kus tegelikult kõik näitlejatööd on head. Ita Everi ema Annat peaksin aga viimaste aastate mõjukaimaks naisrolliks meie laval ja näitleja enda viimase kümme aasta loomingu tugevaimaks osaks. Nii autoril kui ka lavastuses on see ema ju tegelikult ideaalkuju. Tegijad on siia projitseerinud oma kujutlusi sellest, milline üks ema võiks olla. (Tammsaarel on sellisest nimbusest ümbritsetud ehk ainult Krõõt. Muidu meenutavad «Pilvede värvid» tegelased oma teatava romantilisusega pigem August Mälgu rannaromaanide inimesi kui Tammsaare vargamäelasi.) Selle pisut romantilise prisma läbi nähtud ema hingejõu oskab Ever suureks mängida. Mida talitsetum Everi kehastatud ema Anna oma tunnete väljendamisel on, seda tugevamini tajume tun-

nete kokkusurutud vedru, tajume pinget. Tegevuse kulgedes, saatuselööride lisandudes tõmbub see vedru katkemisohtlikult pingule.

Vaikne lahkumisstseen pojaga, kus kogu õrnus avaldub vaid poja asjade pakkimises, kus sõnades ja puudutustes väljendamata tunnetega kaasneb kurbuse ja õrnuse elektriväli lahkujate ümber.

Etenduse lõpus valu ränk koorem, mis noorima tütre arvataval lahkumisel liikmetest jõu võtab, elujõudu veel vaevu-vaevu hingitseda lastes. Kätes, astumises, silmavaates on raske tardumus. Kuid ka selles äärmises situatsioonis — kõik on ära antud — on kaebamine ebaväärikas. Ta hoiab end veel kuidagi püsti, see ema, kuid elust oleks ta pisut juba nagu eemaldunud. On märkimisväärne tundetoonide rangus ja kargus, millega Ever need ränkemotionsaalsed stseenid läbi viib. Väljamurdva emotsioonigradatsiooniga (eel)lõpustseen — tütre tagasitulek — mõjub siis katarsisena.

Ehk on huvitav meenutada, et põhimõtteliselt lähedase rannaküla-ema ku-

«Pilvede värvid». Leida — Helle Pihlak, isa Jakob — Rein Aren, Irma — Meeli Sööt.



ju (ka samast ajastust) lõi Ever Smuuli «Lea» järgi tehtud telefilmis «Musta katuse all»; vaatamata aga kahe tege- lase ilmsele karakterisugulusele ja sar- nasele välisjoonisele võib filmi Maria Viirest pidada siiski pigem ettevalmis- tavaks eskiisiks «Pilvede värvid» suu- rejoonelisele, üldistusjõulisele ema ku- jule.

Täiesti vääriliselt sekundeerib Ita Everi kehastatud ema Annale ka Rein Aren isa Jakobi osas (seda pean oma- korda üheks Areni paremaks rolliks pika aja jooksul). Ilus ühest tükist karakter — vahest küll vähema süga- vusega kui eespool kirjeldatu, kuid tun- deent, hästi maalõhnaline ja koloriitne. Mõlemad näitlejad oleksid nagu kuju

«Pilvede värvid» TR Konservatooriumi lavakun- stikateedri XI lennu diplomilavastusena (lavas- taja — kursuse juhendaja M. Mikiver). Jakob — Raimo Pass, Anna — Reeda Toots, Irma — Ange- lina Semjonova.

«Pilvede värvid». Sõjapõgenikud — Margus Ta- bor, Toomas Urb, Ell — Tene Ruubel.



põhja hästi kätte saanud ning ees- kätt nende kaudu väljendab lavastaja tüki lihtsaid eksistentsiaalseid tõesid: olla, teha oma tööd, olla truu sellele maa- le, kus oma tööd on tehtud.

Samasuguses väliselt askeetlikus ja seesmiselt küllastatud laadis mängivad ka teised näitlejad.

Noorim tütar Ell on üks kauneid ma- rilillelikke osi — äkki öitsele puhkev inetu pardipoeg, algul poisilik-nur- geline maatüdruk, pärast ootamatut tunnetepalangut naiselikuks muutu- nud helepala; oma ema-isa tütar, kin- nine karakter, kes südant peo peal ei hoia, kuid kelle tundesügavus Mari Lille esituses mõjuv on. Lõpustseenis haarab iseenesestmõistetavus, millega Mari Lil- le Ell paadisadamast tagasi tuleb: või- maliku üledramatiseerimise asemel rõõ- mus ja kindel otsus. Mari Lille Ell sobib hästi rahvuse heade ja tugevate joonte edasikandja ossa.

Perekonna (ja rahvuse) koondportrees mängivad kenasti kaasa ka Hans Kald- oja tasakaalukas ja sirgjooneline Ants ning tõsimeelne-koomiline õdedepaar Helle Pihlaku ja Helle-Reet Helenurme esituses. Sedasama paepealset kindla- meelsust ja otsustavust on säilinud linna elama asunud Irmas (Meeli Sööt), kuigi linnaelu närvilisus on talle juba oma märke jätnud.

See on hea tõug inimesi. Need on tõsiste ja ausate inimeste lapsed, kes sarnanevad oma vanematega — ning jäävad selliseks, kui ka saatus nad laiali paiskab.

Linnanaised Magda (Maila Rästas) ja ta tütar Helin (Mall Hansen) on tehtud hoopis rabedamast puust; neurootilisus ja egotsentrism ajavad siin oma õisi. Siiski on lavastaja ka siin jäänud truuks põhimõttele näidendi tegelasi mõista püüda, ning needki naised on pigem õnnetud kui halvad inimesed. Magda äkiline murdumine mahajäetava ema juures on üks neist ootamatuist emotsio- naalseist värvilaikudest, mis kokkupan- duina lavastustuse haarava koe moodus- tavad.

Ka emarmastuse paralleelliniis, mõ- juvalt esineva Ellen Liigeriga pimedatädi osas, on situatsiooni kätketud sen- timentaalsuse võimalust välditud.



«Pilvede värvid».
Tädi Elfriede —
Ellen Liiger, Ants
— Hans Kaldoja.
G. Vaidla fotod

Kunstiellamuse tekkimise mehhanisme on mitmesuguseid. Üks võimalikke teid: ootuspärase asemel pakutakse välja ootamatu. Nõnda näitab Mikiver talus ööbivat äraminejate rühma mitte kui mõnd veidrat narrijõuku (sellisena näeme kodumaalt lahkujaid näiteks A. Beekmani «Kartulikuljustes»), vaid kui kartlikke ja kurbi inimesi, kelles tunnetatav eesseisva kodutuse paine. Toimub ühe mustvalge käibestambi murdmine.

Lavastus on puhas ja selge. Meenub rabadust, kuivavõitu ratsionaalsust, kunstlikkust, ka maitseapse Mikiveri varasemate aegade lavastustest, mis nüüd asendunud kindlakäelise selguse, eksimatu kunstivaistuga.

Tean, et mitte kõik teatriinimesed (vaatajad) ei ole lavastusest saanud katarsislikku kunstiellamust, ning arvan, et «Pilvede värvid» kui Mikiveri tead-

lik manifestatsioon emotsionaalse primaadist kunstis leiab soodsat vastuvõttu ka samameelsetes vaatajates, jättes jahedamaks mõttemängude otsijad.

Siinkirjutaja peab «Pilvede värve» käesoleva hooaja seni silmapaistvamaks lavastuseks.

Viis aastat televisiooni muusikafilme

INES RANNAP

Ülevaate «Eesti Telefilmis» 1974.—1978. aastani tehtud muusikafilmidest andis «Noorte Hääles» ilmunud käsitlus «Muusik «Telefilmi» kaamera ees» (10., 17., 24. jaanuar 1979). Seekord on vaatluse alla võetud järgmine «viisaastak». Kui toona möödus telemaja stuudioüksinduses 22 tundi, siis nüüd jätkus 15 tunnist. Filme on kummastki perioodist peaaegu ühepalju, seega võib viimasel ajal täheldada metraažide lühenemist, ühtlasi mingil määral tuumakamat ja kontsentreeritumat teostuslaadi.

Püüdkem fikseerida telemuusikafilmi ülesanded. Eeskätt ootame n-ö dokumentaalsust, ajajärgu muusikakultuuri sotsiaalsete suunitluste, interpretatsiooni ja loomingu tippulemuste, populaarsemate ja koloriitsemate musitseerimisvormide jäädvustamist. Vottegrupi võimekusest sõltub nende nähtuste mõistmine ja kujutamine: kas on see pealiskaudselt kirjeldav-tutvustav või isiksuste-grupeeringute sügavama lahtimõtestamise tulemusena kunstilisele tasemele jõudev. Kui viimasel juhul algab kõik stsenaariumist, siis julgeks pakkuda seda ka telemuusikafilmi algimpulsiks. Telemuusikafilmi juures on aga stsenaaristi-režissööri vahekord kummaliselt süsteemitu: valdavalt on need ametid kaetud ühe isikuga, kuid ka paljudes lavastuslikes filmides stsenaarist puudub hoopiski.¹ Kummatigi on tegelikuks autoriks režissöör. Mõnel juhul eksisteerib ilmselt ka käsikirja, et aga iga film vajab dramaturgilist karkassi, võiks telefilmi nõrkuses või skemaatilisuses süüdistada eelkõige stsenaariumi.

¹ Televisiooni muusikafilmid jagunevad oma ametkondlikult vormistusest kaheks: süžeeelised kontsertfilmid, mille jaoks on ette nähtud stsenaarium, ja kontsertprogrammid, mis, nagu nimigi ütleb, on algselt mõeldud kontsertesinemiste jäädvustamiseks ja millel seetõttu n-ö kirjanduslik stsenaarium puudub. — Toim.

Ometi tõdegem, et nii režissööri kui ka operaatori võimuses on muuta stsenaaristi ideesid, ja küllap on filmi lõplikku nägu kujundamas veel muudki objektiivsed ja subjektiivsed tegurid. Nii või teisiti, hea muusikafilmi sünni määravaks eelduseks on kogu võttegrupi musikaalsus. Ärgu mõeldagu selle all pillimängu- või lauluoskust, küll aga muusika ja interpretatsiooni sisemiste seaduspärasuste tundmist, heliteoste olemuse mõistmist. Nende omadusteta võidakse kergesti jõuda tõsiste vastuoludeni kuuldava muusika ja nähtava pildirea vahel, koguni absurdini.

Selge, et filmitegijad on suhtumises võtteobjektisse ja režiisse enesekindlad, kuid pahatihti ei suudeta vaatajat tõmmata oma ideeradadele, selgitada muusikuga toimetatavate manipulatsioonide ajendeid, kummalisi montaaže, ootamatute kaadrite otstarvet. Niisugusel juhul kahetsed, et autor pole oma tegelastele lähenenud puhta sooviga mõista neid kui inimesi, loovisikuid, interpreete, vaid püüdnud hoolimatu vägivallega sekkuda pühasse kindlakskujunenud loomeprotsessi. Üldiselt ootaks filmitegijailt suuremat taktitunnet, kannatlikkustki, et luua esinejaile rahulik keskkond, mis võimalikult palju sarnaneks nende harjumusliku atmosfääriga.

Osa muusikafilme on seatud reklaami ja meelelahutuse teenistusse, see pool üldmahust võiks olla tagasihoidlikum, ka tuleks sellised filmid tõsta tunduvalt kõrgemale kunstilisele ja vaatemängulisele tasemele. Senini on paraku tegu, peale mõne erandi, üsna juhuslikult valitud (mõnikord omavahel seostamata) erineval tasemel filmitud ja koguni eri žanritesse kuuluvate kontsertnumbrite reaga, mis tihti näib veel uhkustava-ilutseva teksti pelga illustatsioonina.

Lõplikult leidmata on muusikalavas-

tuste jäädvustamise optimaalne viis. Vaadeldava ajavahemiku kolmest katsetusest ei õigusta end ükski. See oluline tööloik väärriks kõigi asjaosaliste tõsist nõupidamist, kus peaks suurimal määral kaasa rääkima just teatripere: lavastajad, muusikajuhid, lauljad, tant-sijad. Ja nimelt teemal: kuidas teha, et teleekraanil ei läheks midagi kaduma etenduste vaimsusest, osaliste vokaalsest ja artistlikust meisterlikkusest, lavastuse põhikontseptsioonist; ja et tele-spetsiifika lisaks veel omapoolseid nüansse (kas või suurte plaanide ja detailide võimendamise läbi)?

Pöördugem üldistustelt konkreetsete filmimuljete juurde! Kuna kõige vajalikumaks žanriks tuleb pidada portree-filmi, mis aitab tundma õppida interpreeti (või ansambli) võimalikult mitmekülgsest, näha tema, ehkki ammuse muusikatuttava peitujäänud inimlikke jooni, tema loomingulist kööki, suhet oma tööga ja töökaaslastega — siis alustagem siit.

Oma objekti läbimõeldult käsitlevaid filme pole kahjuks palju, õnnestunuim, «Hendrik Krumm operilaval»¹, üllatab eeskätt meie esitenori koduste harrastuste, puutöö- ja kunstiaand ning tema sünnikodu soojuse väga emotsionaalse edastamisega. H. Krummi lavakujudes peituv vahenditu lihtsus ja maalähedus leiab seletuse nii Saaremaa kui ka linna-korteri koduarmastusest õhkuvates lõikudes. Koos kaheksa ooperikatkendiga moodustub huviga jälgitav film, mis portreeritavat vaatajale tunduvalt lähemale tuues täidab oma missiooni. Juhtigem tähelepanu asjaolule, et stsenaaristina ja režissöörina on tegutsenud teatri-lavastaja, mille tõttu on hästi õnnestunud ka stseenide ülesehitus, eriti katkend «Traviatast» A. Kaaluga. Kat-tuvaid autoreid arvesse võttes toogem siia kõrvale filmi Tiit Kuusikust², kus maestro sisemonoloogide vahendusel on suudetud helisema panna vägagi helli tundekeeli. Aariad ja stseenid, nende vahel paiknevad mõtisklused elutööst,

õnnestumistest ja ebaõnnestumistest, mi-nevikumälestused, T. Kuusiku abikaasa vestlus G. Ernesaksaga ja publikukaad-rid moodustavad kompakitse filmitervi-ku. Siit tooks esile nii näitlejameister-likkuse kui ka kunstilise kujunduse poo-lest vapustavalt mõjuva Borissi hullu-missstseeni.

Mõlemas filmis on muide läbimõel-dult kasutatud kroonikakaadreid, mille-ga käib alati kaasas teatav isemoodi ehmatav ja samas heldima panev heiaustus.

Paarkümmend kilogrammi kotiga seljas, ronib mööda Kaukaasia võimsaid kaljusid «Estonia» hapraim primadonna. Ta helbib katelokist suppi, nina külmast punane, kuid jopihõlmad uljalt avali, küürib tormlevas mägijões toidunõusid ja kasutab laskumisel julgestusnööri nagu teenekas alpinist kunagi. Kaadri-tagune aval ja äärmiselt kõitev jutustus mägedearmastusest, eluteest, perekon-nast, kutsetööst vormib Anu Kaalust («Vahemäng juulis»)³ üllatavalt kujund-liku pildi, mida säratavad ooperi-katkendid W. A. Mozarti, G. B. Per-golesi, G. Donizetti, G. Verdi ja E. Tambergi ooperitest. Ka riskantne ette-võte filmida Gilda ja Rigoletto duetti fonogrammiga, kus viimase partiid lau-lab G. Ots, osutus täistabamuseks. Isegi kunagise lavastuse fotodeta võib uskuda partneri olemasolu — sedavõrd loomutruu on A. Kaalu «mäng isaga».

Nähtud filmidest üheks paremaks võib pidada «Muusika aeda»⁴. Meister-likkuse kõrgnivoole jõudnud «Hortus Musicuse» tööprotsessi piiluda on pööra-selt põnev, samuti kui kuulda A. Musto-neni argumenteeritud seisukohti möödu-nud ajastute muusika ja kunsti uurimisel. Proovide-arutluste kahetsusväär-selt väikese osa korvab kontsertnumb-rite laitmatu lavastus. Siin on loodus-pildid ja -nähtused pandud kaasa män-gima lausa virtuoosselt. Meenutagem varahommikust vanalinna, ahistavat kõrbetühjust, udusse hääbuvat päikese-loojangut jm.

Väga omalaadne ja mõtlemapanev on

¹ Stsenaristid A. Mikk ja U. Heinapuu, režissöör A. Mikk, operaator A. Mutt, helioperaator P. Oja, kunstnik E. Renter.

² «Tiit Kuusik «Estonia» teatri laval».

Stsenarist V. Paalma, režissöör A. Mikk, ope-
raator A. Mutt, helioperaator J. Elling, kunst-
nikud E. Renter ja Ü. Kärbis.

³ Stsenarist ja režissöör I. Lään, operaator E. Putnik, helioperaator H. Pedusaar, kunstnik T. Übi.

⁴ Režissöör R. Sokmann, operaator D. Supin, heli-
operaator I. Parmas.



«Vahemäng juulis»: Anu Kaal.

«Jätkata fortes»¹ — loendamatu üksteisega vastandatud-sobitatud kaleidoskoopilise kiirusega vahelduvate kaadritega film. Palju jääb vaatamishetkel paika panemata ja lahti mõtestamata,

hiljem hakkavad need killud mosaiikpilti kujundades kohta ja tähendust omandama: külavaated ja autentset regivärsid, «Ingerimaa» õhtud kontserdilaval ja plaatide stantsimine, vulisevad veed ja lauljate suured hüplevad plaanid, teede järkjärguline «tsiviliseerumine» ja konkursivõitjate triumfaalne vastuvõtt... Üle kõige jääb vihmapladin, kcsekohin, ojasulin, ürgne rahva-

¹ Režissöör H. Drui, operaator E. Oja, heliooperaator I. Parmas.

viis! «Jätkata fortes» on operaator E. Oja debüütfilm. Kuigi kõik pole veel settinud, plaanid tasakaalustunud, on selles esiktöös režissööri ja operaatori värsket, kaasa elama panevat ühiskeelt.

Mingi mõrkjas mälestus jääb filmist «Tantsib Tamara Soone»¹. Monotoonne rütm saadab lõputuna tunduvaid harjutusi, proove, murelikke mõttepause, mis pruunvalgetena aina korduvad iga värvilise tantsustseeni järel. Viimaseid nautides kiputakse ju unustama, kui higi- ja vaevaohtlalt see õhuline hõljumine omandatakse; nüüd saame pistuki osa T. Soone traagiliste ja lüüriliste tege- laste kujunemisloost. Enamik stseene on täiuslikud ja haaravad, kuid muusika- lise loogikaga on pahuksisse mindud esi- meses, kollaažlikult lahendatud rollireas.

«Medeias»² loob vahenditu õhkkonna Tiiu Randviiru jutt selle kreeka draama filmimise ekspressionistlikust stiilist, oma raskustest Medeia kaju loomisel. Baleriin, kes sõna jõudu kunagi laval kasutada ei saa, väljendab end ekraanil hulga ladusamalt kui nii mõnigi ooperi- näitleja. Talle olid ilmselt loodud opti- maalsed tingimused sundimatuks enese- avalduseks. Nappide dekoratsioonide ja julgete puhtalt telelike võtete taustal elab T. Randviir täisvereliselt läbi ar- mastuse ja armukadeduse röömud-pi- nad. Siia vahele üks märkus: kui hea, et tantsijaid ei saa panna markeerima!

Meeldis ka «Kuldne Trio»³ — läbi- nisti vaimukate, ootamatute nippide, naerutavate plaanide, kõditava tõi- koomikaga pikitud film. Sellest lust- likust ansamblist võinuks teha ka suu- nitluselt ebaühtlasema, labasegi ekraani- teose, kuid täpselt piiri peal balanssee- rides on võttegrupp toime tulnud vaat et selle žanri etalonfilmiga.

Meeleolukuse ja värviderohkusega kerkib omataoliste hulgast mõneti esile «Laulud lumes»⁴. A. Veski ja ansambel «Vitamiin» tegutsevad mõnusa hooga,

¹ Režissöör M. Murdmaa, operaator E. Putnik, helioperaator V. Välik.

² Stsenarist ja režissöör M. Murdmaa, operaator E. Putnik, helioperaator V. Välik, kunstnikud T. Virve ja E. Renter.

³ Režissöör T. Lepp, operaator K. Svirsden, heli- operaator J. Lember, kunstnik P. Pärn.

⁴ Stsenaristid E. Lööve ja V. Välik, režissöör E. Lööve, operaator A. Razumov, helioperaator V. Välik, kunstnik O. Liik.

kunstniku kujundatud öise lumise metsa värviskaala on küllaldaselt muinasjutu- line; mõnigi värske lavastuslik leid mõ- jub tuju tõstvalt.

Eespool toodud filme võib — pisi- mõõndustega — lugeda esigruppi kuulu- vaiks; tihedalt kannul tulevaid — «Kesk voogavat balli», «Muusika jätkub», kolm instrumentaalkontserti jt — ühendab tegijate usk muusika mõjujõusse, interp- reedile pieteeditundega lähenemine. Siinkohal tahaks aga lähemalt rääkida mõnest muret tekitavast ebakohast muusikafilmi- de produtseerimisel.

Senini on vastamata küsimus, kas fo- nogrammi kasutamine filmimisel on vaidlustamatu kunstilis-majanduslik pa- ratamatus või hoopis kuritegu filmi- tava muusiku ja vaataja suhtes? 1978. a Moskvas ilmunud artiklikogumikus «Muusika ja televisioon» I osutusid autoriteetsed arvamused üpris vastu- käivaks; nii ka praegu ettevalmistatavas teises numbris. On fonogrammi tuliseid pooldajaid, kes õigustavad seda kindlus- tunde, prima helikvaliteedi ja tegija- tepoolse materiaal-tehnilise efektiga (tervet orkestrit filmimisel tasustada olevat peaaegu et võimatu!). Fonogram- mi vastased, allakirjutanu kaasa arva- tud, kritiseerivad teravalt vastuolu kõla- va ja tehtava muusika vahel. Küsimus ei seisne ainult ebasünkroonsuses — on lauljaid, kes suudavad seda peaaegu täiesti vältida —, vaid kammitsetuses, ootevalmis, tabada püüdvas olemises, mis on mõnikord kohutavas vastuolus helitöö karakteriga. Selle asemel, et tõsta käed ja lüüa akord, paneb pianist need klahvidele valmis, kuid ikkagi hilineb sekundi murdosa võrra — akord kõlab enne, kui seda lüüakse. Pealtnäha tühi- asi, ent otsekohe kaob vaataja usk interp- retatsioonisse; kuulates varasemat lin- distust, võime isegi kahelda: on selle üldse sisse mänginud markeeriv interp- reet? Kui Eesti Televisiooni «Muusika- elu» 100. numbris saatejuhtide «punt» jäljendas hoopis teiste pillidega inglise rägtaimiansambli fonogrammi, suudeti ära petta isegi mõni asjatundja muusika- küsimustes!

Iseenesestmõistetavalt moodustavad otsesünkrooniga tehtud filmid «Margi- naalid», «Metsalaul», «Muusika jätkub», «Kuukiired», «Vana meloodia», «10 mi-

nutit Peeter Toomaga» n-ö eliitgrupi, ehkki ükski neist pole muude näitajate poolest eriti silmapaistev... Vahenditu tõlgitsusprotsessi sünkroonsus filmiprotsessiga on aga nende äärmiselt võluvaks eeliseks. Täheldamata küll erilisi apse (duublitega saab ju neist ka vabaneda), võib öelda, et isegi pisiviperuste sisselipsamine ei vähendaks kogumulje suurust. Kõikide järeletegemiste kõrval oli nauding jälgida klaveriduod Nata-Ly Sakkos—Toivo Peäske, Kalle Randalu Schumanni kontserdi I osa, õpilasi M. Saare Majamuuseumis, Peeter Toomat, Lembit Saarsalu ja tema ansamblit. Selge, et järelsünkrooniga improviseerimine oleks nonsenss, kuid kas pole igasuguse muusikateose interpretatsioon üldse hetkelooming? Kas on võimalik korratagi üht pala adekvaatses tõlgitsuses? Aga lindistuse ja filmimise vahel on mõnikord kuid! Interpreet muutub, tema suhe helitööga muutub, tempod, pausid, agoogilised vabadused, fermaadid ei saa kuidagi ühte langeda varem mängitutega. Vahe on mõõdetav küll mikroskoopiliste ajaühikutega, kuid filmis on need ometi valusalt tajutavad.

Halb on vaadata lauljat, kes oma kõrgeimat nooti võtab filmilindil pingutusvabalt naeratades või vajab kõige pikemaks fraasiks õhku minimaalselt. Muidugi on kuulda vokalistide poolelt häält: laulmisprotsess pole lähivaates eriti esteetiline. Aga ootel olevalt avali suuga laulja, kes püüab tabada fraasi algust, — kas see on esteetiline? Või laulja, kes rolli sisseelamise asemel katsub laulda võimalikult kauniilmeliselt ja sünkroonis fonogrammiga? Muidugi on filmitute hulgas andekamaid ja vähem andekaid markeerijaid. Mõned positiivsed näited: T. Kuusikul õnnestus võrratult Borissi stseen, U. Tautsil duett «Lucia di Lammermoorist», H. Krummil ja A. Kaalul stseen «Traviatast». Tundub, et viimasel ajal markeeritakse hoolikamalt, ja kui absoluutse sünkroonsuse saavutamiseks hakatakse kord vaeva nägema (rohkemate proovide, duublite ja nõudlikkusega), jõudmaks vokaalse ja näitlejaliku usutavuseni, võiks fonogramme ka kasutada. Kuid ainult sel juhul, kui režissöör tahab panna tegelased laulma ilmingimata välja-

jööri jne. Nõustugem, et kerges žanris, kus on küllalt oluline pildiilu ja vaatemängulisus, tuleb otsesünkroonsusest eamasti loobuda; ent kui esinemine toimub ansambli saatel, pealegi hea akustikaga ruumis (levimuusika puhul ei oma see isegi tähtsust!), on tingimata vaja laulda-mängida otse.

Paljude muusikafilmi juures häirib režissööri või operaatori kramplik püüd asetada esineja — eriti kergemas žanris — ühe laulu vältel võimalikult rohke- matesse geograafilistesse punktidesse. Mõned tüüpilisemad näited. Filmis «Kutse sõprusringi»¹ esineb A. Kaal ansambliga väga meeldivas interjööris, ta liigub ringi — ka naabertubades. Noh olgu! Siis aga asub tööle «jumal masinast»: lauljatar jätab ansambli maha ja kõnnib aias! Milleks oli see võlunumber vajalik? Et näidata kaunist loodust ja flötisti kuju? Seda oleks võinud esitada ju muusika katteks. Samas filmis laulab J. Joala «Radariga» teletorni rabavalt värvikas saalis, kust ta suunatakse rõdule, näitamaks võrratut purskaevurivi, siis aga tõstetakse ümber teletorni ette. Ja koos ansambliga! Inimvõimetele vastava liikumisraadiuse piires ei lubata levimuusikuid peaaegu kunagi tegutseda, iseenesestmõistetavaks peetakse nende hetkelist paiskumist kaldalt avamerel seilavale purjekale, Maarjamäe obeliski juurest hotelli «Sport» ette, Raekoja platsilt kino «Kosmos» kõrvale. Kus on asjaosaliste kriitikameel? Miks ühte muusikapalasse peab mahtuma maksimaalne arv ilusaid paiku, kuigi meil Eestis on neid arvukalt? Kui palju ekspuuteeritakse Tallinna panoraami, pankrannikut, hotelli «Sport», purjekaist kubisevat lahte, Lahemaa parki, Vabaõhumuuseumi, saun-suvilaid! Neid on uhke näidata küll, aga ainult arukalt: muusikapala sisust, dramaturgilisest ülesehitusest, meeolust, eelkõige aga loogilisest koha- ja tegevusühtsusest lähtudes. Võib, muide, talitada ka täiesti loomuvastastelt: ansamblistid jätavad pillid ja tormavad rüinal lumisesse metsa, muusika aga jätkub... Filmi «Laulud lumes» ülidü-

¹ Stsenarist ja režissöör G. Jegorov, operaator H. Rehe, helioperaator P. Roos, kunstnik A. Sipilane.

naamilise laadiga see kummaline situatsioon isegi sobib, kuid kaugeltki mitte alati ei suudeta kõikvõimalikke veidrusi sulatada filmi üldisesse atmosfääri — olgu või A. Veski paiskamist rannakadakate keskelt Kingissepa kesklinna ja laulu viimase fraasi ajaks purjekale («Rõõm, muusika ja meri»¹). Seda enam, et samas filmis on lausa vastupidiseid näiteid, nagu laitmatu kaadrikompositsioon triost Kiek in de Kōkis (lisaks oskuslik valgustus ja kaasamängivad looduspildid torniavadest, tühjad vanalinnatänavad, arhitektuuridetailid). Või J. Ōuna—T. Naissoo võluv otsesünkroonne improvisatsioon Glehni lossis. Filmis «Jaak Joala»² seisab laulja majakataule kõrval ja jääb sinna laulu «Muusika ei vaibu iial» lõpuni! Sellele vaatamata on pildirida rikas: meri, taevas, loojuv päike, plinkiv tuli, laulja erinevad plaanid valguse- ja värvidemängus. Head on stseenid piljardilaua ja kaminaga V. Reznikovi laulus «Kui kahju» ning

¹ Stsenaristid E. Eesmaa ja E. Lööve, režissöör E. Lööve, operaator A. Razumov, helioperaator V. Vällik, kunstnik A. Siplane.

² Stsenarist ja režissöör L. Karpin, operaatorid K. Svirsden ja P. Laansalu, helioperaator E. Kattai, kunstnik A. Siplane.

R. Paulsi «Joonistan sind» vana talumaja ja üha uutest situatsioonides tegetseva tütarlapse vastandamine. Niisiis tullakse — ja väga kiiduväärselt — toime ka translokatsioonideta.

Ja nüüd infost. Muusikanumbri alguses soovib vaataja kindlasti teada, kes mida esitab. Millegipärast pole see uudis-himu «Eesti Telefilmile» alati meel-mööda. Paljudes filmides ei saagi täpseid teadmisi. Kui on tegu mitme solistiga, libisevad nende nimed ja palad algus- või lõputiitrites kinnistamatult mööda. Muidugi tunneme enam-vähem oma kunstnikke ja nende repertuaari, kuid see ei õigusta puudulikku teadustust. Kas ei oleks numbrieelsed või -aegsed tiitrid kiiduväärseimaks infoks, kuna teadustajagi tekst kipub vahel kõrvust mööduma? Sellist varianti pakuti vaid üksikuis ekranaiteostes («Kesk voogavat balli», «Kontsert prantsuse muusikast», «Lühikontsert», «Vahemäng juulis», «10 minutit Peeter Toomaga»), pisut enamates kõlas teadustus otse või kaadri tagant — tänu sellegi eest! Isegi ühe autori filmis

«Medeia» filmimisel. Keskel Tiit Randviir.



«Metsalaul» olnuks viisakas allkirjastada kõik koorilaulud, «Noortes muusikutes» polnuks paha alustada sellega, millega lõpetati — hästikasvatatud inimese kombel tutvustamisega. Selliseid näiteid võiks tuua hulgi.

Üsnagi problemaatiline on televisiooni muusikafilmi objektide valik. Nii on K. Randalu kõrval huvitanud tegijaid A. Juozapenaitė-Eesmaa mäng (küll kahes filmiühikus, kuid ilmselt korraga filmituna) ja klaveriduo N.-L. Sakkos—T. Peäske J. Räätsa «Marginaalidega». Sellega piirdub instrumentalistide osa, kui mitte arvestada esinemist üksikute paladega (P. Lassmann, trio J. Gerretz—T. Velmet—V. Roots, TR Konservatooriumi üliõpilased, ERSO puhkpillikvintett). Portreefilmiga on austatud küllaltki väheseid tipplauljaid (T. Kuusik, M. Voites, A. Kaal, H. Krumm, M. Palm), täiesti unustatud on aga eilse ja tänase muusika loojad. 10 aasta jooksul on piiratud kolme komponisti portreega (A. Oit 1974. a, R. Valgre 1976. a ja M. Saar 1983. a). Küllap kahetsetakse kord kibedalt, et paljud oma kõrgvormi mineetanud või juba manalasse varisenud helimeistrid ja interpreetid pole kordagi kaamera ette sattunud.

Ja kui vaadelda eesti heliloomingu osa meie muusikafilmitöös, siis selgub, et 37 filmist kuues kõlab ainult eesti muusika, 14 filmis kuuleme seda muu kõrval. Kas «Eesti Telefilm» mahuvõimalused on ikka ettenägelikult ja aru-

«Muusika jätkub»: Kalle Randalu.



kalt jaotatud? Kas ühe pika paraadliku kollaažifilmi asemel poleks eesti muusikakultuuri austumise-talletamise nimel õigem teha 2—3 lühemat ja püsiväärtuslikumat filmi?

Ei ole alust arvata, et filmi otse-sünkroonsus sõltub ainuüksi režissöörist, kummatigi tahaks neid korra kilbile tõsta. Teatavasti peetakse üleliiduliseltki lugu J. Tallinna targast, otsekohe äratuntavast režissöörikäekirjast, paraku on ta vaid kolme filmi («Muusika jätkub», «Kontsert prantsuse muusikast» ja «Lühikontsert») autor ning neistki kaks teinud järelsünkrooniga. Ent K. Randalu filmi kulminatsiooni — R. Schumanni klaverikontserdi — õnnestumise lätteks on otsesünkroon. Eraldi filmitud suurte plaanide montaažiga saavutatakse tunnetuslik haaravus, eriti P. Lilje energiast publitsevate žestide täpse ajastamisega. K. Randalu ja üksikute pillirühmade kaadrid on dünaamiliselt tasakaalukamad. Tiheda vormiskeemi juures lausa üllatavad sisse lipsanud näpuvead (dirigendi kadentsiaegne asendimuutus ja märgatav löikekoht), kuid head üldmuljet need muidugi ei vähenda.

Muusika aupaklikku respektteerimist öhkub L. Pulga «Marginaalidest». Otsemängu fikseeritakse rahulike üld- ja lähivaadetega, sõna sekka ütlevad vaid suured aknad ja palmid. «10 minutit Peeter Toomaga» teostuses võib lihtsate vahendite siirus. Pildimaterjaliks kasutatakse tagapõhja ja solisti erinevat valgustamist, asendimuutusi ja topeltkaadreid. Nagu eelmiseski filmis ei sega siin miski muusikaga silmitsi seismist, sellesse süüvimist.

O. Neuland, kes omal ajal tegi kiitust pälvinud filmi «Orelitoonid», pole L. Saarsalu ja tema kvinteti portreteerimisega hästi toime tulnud. Autori väite kohaselt tehtud «ebatraditsionaalses laadis muusikafilm traditsioonilisel teemal — rahvamuusika kui kunst(ka džäss)-muusika läte» püüab näidata erinevate kultuuritasandite ja elutunnetuste lõikumist ühes ajas. Kuid autori sõnum ei jõua vaatajani. Kas jäi rahvalaulikul Dunja Trofimoval, L. Saarsalul ja teistel vajaka «näitlejameisterlikkusest» või ei suutnud autor neile sisendada oma süžee-lisi taotlusi? Filmi muusikapoolus on see-eest terviklik — ikka tänu otsesünk-



«Linnutaja» veskiviiside filmimisel. Keskel lavastaja G. Jegorov.



«Mahtra pillimehed».

roonile, aga ka usutavalt tegutsevale kaamerale —, meenutagem L. Saarsalu ja P. Mägi kodust musitseerimist.

«Naisetapja» («Eesti ballaadid») on üks käsitletava perioodi lavastusfilm. Pelk etenduse fikseerimine jääb kahjuks väheütlevaks; mustvalge värvigamma ja lavapildi pahupool (valgustid, dekoratsioonide õmblused, butafoorne robustsus) ei lisa plusspunkte, vaid juhib dramaatilise pinge kõrvale.

Näidetest piisab tõestamiseks otse-sünkroonsuse võimalikkust muusikafilmitegemisel, kuid ka seda, et otse-sünkroonsus üksi ei garanteeri veel laitamatut filmi. Olgu siiski «teiseusulistega» lepituseks kiidetud veel üht järelsünkrooniga ekraaniteost. Austades sügavalt interpreeti ja muusikat, tegi T. Lassmann M. Palmist väga mõjuva kammerliku filmi «Kesk voogavat balli», mida ei saa võrreldagi 1978. aastast pärit M. Palmi portreefilmiga. Erinevates saalides ja ajastule viitavates kostüümides lauldut ei sega põnevuslikud efektitsemised. M. Palm markeerib tõesti meisterlikult, sageli lausa ära pettes — kui vaid P. Lassmann teda ei reedaks. . . Kas ei tuleks instrumentalistide esinemise markeerimine siiski tabuks kuulutada?

* * *

Mõni sõna rahvamuusikutele pühendatud filmidest. «Vana veski meloodias» laulab-mängib C. R. Jakobsoni Majamuuseumi ansambel «Linnutaja», «Mahtra pillimehed» tutvustab vaatajat Mahtra Talurahvamuuseumi ja selle ansambliga, «Pillikeelde» on kokku kuhjatud mitmeid meistri- ja pillimehi. Rahvataidlus kui üha laiemat kõlapinda omandav nähtus väärrib kahtlemata jäädvustamist, pealegi lisavad filmidele põnevust pilku püüdvalt värvikad rahvarõivad, käsitööd, instrumendid. Kuid kõige meeldiva juures kurvastab asjaolu, et siingi allutakse markeerimisnõuetele, mis on rahvamuusikutele küllap veel rohkem vastunäidustatud kui ooperiartistidele või levimuusikutele. Mõnd muusikut ajab järeletegemine naerma, teist pingutusest higistama, kolmandat teeb surmtõsiseks. Ometi oleks nii lihtne seada üles mikrofon, jätta pillimehed harjumuspärasesse poosi ja paiknevusse ning käivitada

kaamerad. Paari-kolme duubliga saaks kvaliteedi missuguse! Mäng ja laul kõlaksid loomulikult, hetke sünnitatud meeoleu ja nüanssidega. Kas oskame oma rahvamuusikaharrastajaid tõesti alles siis hinnata, kui oleme neid näinud mööda treppe ronimas, ringi tuimamas, saaniga sõitmas . . . ja pingutatult fonogrammi jäljendamas?

* * *

Tahaks «Eesti Telefilmile» soovida järgmiseks «viisaastakuks» tegijate omavahelist ja filmitavate-filmijate-vahelist mõttekaaslust, üksteise mõistmist ning austamist ja ka autoriteetset konsultanti, kes juba stsenaariumi aegu laidab maha nõmedad režiifinansid (M. Palm varjaagina valges spordisärgis pankrannikul!) säilitab kammeransamblite ja orkestrite normaalseisundi (ERSO puhkpillikvintett Lahemaa tiigiro tundis peast (!?) mängimas, Eesti Raadio estraadiorkester ridamisi laiaili trepiastmeil — kah peast (!!!) mängimas), vähendab fantastilisi ümberpaigutusi või likvideerib need üldse, kontrollib sünkroonsuse laitmatust ja annab nõu MUUSIKA edastamist hõlmavates probleemides.

Peegeldusi ja probleeme

MERLE KARUSOO

Aleksei Kazantsevi «VANA MAJA» Eesti NSV Riiklikus Noorsooteatris. Jutus teatrile kahes peatükis. Lavastaja Vjatcheslav Gvozdkov, Doni-äärse Rostovi Riikliku Noorsooteatri peanäitejuht. Kunstnik Stanislav Benediktov, Kirovi Riikliku Noorsooteatri peakunstnik.

Esiendus 25. septembril 1983. Seisuga 1. II 84 mängitud Tallinnas 19 korda, publikuarv 9105.

Retensioonid: Felix Subin «Armastuse kummalised teed», «Sirp ja Vasar», 4. nov 1983; Niina Fridland «Vana maja soolo», «Ohtuleht», 12. nov 1983; Kalju Haan «Kirjanduslik taju, psühholoogiline tõde», «Noorte Hääl», 13. nov 1983.

Esimene peatükk. Saša

Vaikel pöiktänaval Moskva südames seisab vana lammutamisele määratud XIX sajandi algusest pärit maja, mille hoovil istuvad hommikust saati vanad naised — ümbrusehooldajad. 20. aastatel ehitati suure saaliga ühepereelamu ümber mitmeks korteriks ühise köögi, ühise vannitoa ja ühise tualettruumiga. Pärast sõda sai maja uusi inimesi tuubil täis — mujalt tulnuid, katuse kaotanuid. Jälle hakkasid sündima lapsed, elu läks edasi.

Vana maja legendi mäletab ja kuulutab ainult Julia Mihhailovna — viimane põliselanik, kes on taandunud alumisele korrusele: selles majas käis Lev Tolstoi, käis Muravjovi tütre juures, tahtis kirjutada dekabristidest.

Majaga on 64. aastaks lood niisugused, et seintele kritseldatakse roppusi ja hommikud algavad kui mitte skandaali, siis halvasti varjatud pahurusega vähemalt.

Vana maja elanikke ärritavad reaalseerimata elud.

Laovalvur Maksim Glebov on hommikust saadik raskest pohmeluses, varsti juba purjus: talle ei taheta enam relva usaldada, sest ta käed värisevad. Ja üldse — kunagi lubas elu kõigile võrdust, temagi sõdis selle hea elu eest, aga nüüd on teised need, kes isiklikes masinatest temast mööda ja üle kihutavad; Maksim Glebov unistab automaadist, joob, peksab oma alandlikku naist,

kamandab poega, et vähemalt oma kodu end peremehena tunda, ja pelgab tütart, kes näib kasvavat tema vaenlaste näoliseks — intelligendiks.

Ametiühinguaktivist Pjotr Rjazajev tunneb end peremehena vanas majas ja ametipostil: kuigi tema aja tõdedest on paljud küsimärgi alla pandud, toimivad nad ikka veel. «... me oleme kohustatud oma veendumusi kaitsma. Me peame ellu aktiivsemalt sekkuma... Võõraid asju ei ole. Võõraid asju ei eksisteeri! Meil kõigil on meie kõigi asjad. Meie ühised asjad.» Selliste postulaatide kaitse all sekkub ta erilise ahnusega inimeste eraellu.

Teadustöötaja Pavel Krölov ja ühingu «Teadus» maalt pärit ateismilektor Igor Sergejevitš on tasakaalukamad, intelligentsed inimesed. Kohanemisvõimelised, kannatlikud — nad loodavad minema pääseda. Ainult vastu pidada! Võimalikult vähe sekkuda!

Julia Mihhailovna leiab hommik kirjutuslaua tagant magavana — enesesse ja töösse süüvimise rahu on ainult öösi, päeval võimutseb majas koloriitne emakeel.

Mis tähendab selles majas olla 17-aastane, olla armunud ellu, armunud tulevikuunistustesse? See tähendab möödapääsmatust põgeneda majast ja vajadust olla kellegi poolt mõistetud. Mõistetud tähendab 17-aastaselt — armastatud. Saša Glebova ja Oleg Krölov peavad oma kõigi ja kõige kiuste kokkukuuluvust armastuseks.

Aga 17-aastane tüdruk ja 17-aastane poiss on väga erinevad maailmad; joodiku ja teadustöötaja võsud on väga erinevad maailmad; näitlejaunistusega ja füüsikuunistusega inimesed on väga erinevad maailmad, armastus peab olema suur, et kesta.

Saša on armastuseks küps, ta teab, mida see kaasa toob või tuua võib ja ta on valmis 17-aastaselt looma vababieluperekonda, sest ta usub mehesse, kelleks karastub Oleg, täna veel poisike, vasikana hullav, rabe suhtlemises ja suhtumistes. Oleg on poisike, veel ei taha ta mõelda homsele, veel usub ta, et kõik laabub iseenesest. Tuba ühiseks eluks ei ole ta otsinud, kuigi väidab, et on, kõrgkooli astumiseks pole ta valmis, tal on suurem mure, tal on meheks saamise mure. Ja see on kõikevarjutavalt tõsine mure, kui ollakse 17.

Saša vihkab oma perekonda, vihkab riikakat mõttetust enese ümber ja astubki majale vastu väga mõjusalt moel. Oleg ei armasta oma maja, see on leebem ja leigem tunne, perest on tal kahju, vastu või kaitsele asumise asemel ta ootab ära — kohanemisevõimelisem nagu ta on.

Saša juba teab, mida Oleg ei tea ja milleni jõudmiseks Julia Mihhailovnal kulus aastaid, tuli üle elada sõda ja näha mõttetult hukkumas inimesi — see kõik, mis toimub, toimub minu endaga, see aeg räägib minust, see kõik jääb lahutamatuks minu sisse.

Mis saaks Romeost ja Juliast, kui nende armastus kestaks? Me mõtleme muidugi 17-aastast Sašat ja Olegi. Arvatakse, et Romeo armastus kaalub vähem.

«Vana maja» Julia on parafrasina Shakespeare'ile 38-aastane ja Oleg leiab ta pärast seda, kui on teadvustanud oma armumise Sašasse, täpselt nagu Romeo, kes algul ohkab hoopiski mitte Julia, vaid kellegi Rosalina järele.

Julia Mihhailovna on tark. Tema juures julgeb Oleg olla just nii ängistatud, just nii poisikeselikult jultunud, just nii meeleheitel, kui ta tegelikult on. Kas meheks saamise õõ on räpane või õnnistatud, oleneb inimestest. Julia Mihhailovna oskab ja suudab selle Olegi jaoks puhtaks jätta ja koidik leiab meie Romeo rahunenuna, kaitstuna. Selles allkorruse toas on kogenum, mõtesta-

tum inimilm. On vaimsus, mille poole pürivad nii Oleg kui ka Saša, hakkab pürgima ka praegu ainult 13-aastane haige tüdruk Olja. Vaimuses, toimuva mõtestamises on ainus väljapääs vanast majast. Või peaks ütlema — tee vana maja juurde?

Maja ise on ju ilus, ja see, mida ta mäletab, enese seinte vahel ikka veel hoida püüab, kuni on, kelle jaoks — see ongi hoidmist vääriv. Monstrumlikuks, vaimsust ja vabadust ahistavaks on maja teinud vägivaldsed ümberehitused. Aeg on moonutanud ruumi ja moonutatud ruum ängistab.

Julia Mihhailovna tuba on algne ruum, siin on kõik teisiti kui ülal, aga mida heledamaks muutub õõ, seda kõledamaks muutub ka siin. Maja valmistub ärkama ja alistab inimesed «avalikule arvamusele». Kõigepealt hakkab see töötama Olegis ja Julia Mihhailovnas eneses. Siis võimendab Rjazajev nende õõ maja haaravaks skandaaliks ja Sašagi kuuleb, mis juhtunud on.

Oleg ise ei räägiks, südametunnistus ei piina teda. Tema käitumist juhib pelgus, et «avalik arvamus», millele alluvaks ta pikemalt mõtlemata arvab ka Saša, ei mõistaks teda, õigeksmõistmisest rääkimata. Ka siis, kui Saša ta «paljastab», ei tule südametunnistuspiinu, tuleb ainult hirm ja valu oma silma all liivajooksva armastuse pärast. Oleg nutab. Saša on õnnetu. Mitte «reetmise» pärast, sellesse suudaks ta end sundida suhtuma samamoodi kui Oleg ise suhtub; lootusetuks teeb tuleviku Olegi otsustusvõimetus, mittesekkumine, poolikud tõed, ebaküpsus eluks.

Kui õhtul puhkes järjekordne skandaal Glebovite korteris, mis esimest korda oli suunatud Saša vastu, teadis Julia Mihhailovna, et Oleg peaks appi minema. Oleg ei läinud. Kui järgmisel hommikul Julia Mihhailovna vastu suunatud skandaalis osalevad ka Olegi vanemad, teab Saša, et Oleg peaks neid keelama minema. Oleg ei lähe. Selle inertuse vastu ei ole Sašal relva. Ja ta ei usu enam, et Oleg suudab ja õieti tahabki end moonutatud majast lahti rebida.

Saša läheb ja loodab ikka veel imele, loodab, et kaotusehirm sunnib Olegi tegetsema. Aga poiss ainult palub. Hetke, mil ta Sašat kinni pidada saaks,

ei tulegi. Tuleb Rjazajev, mammad kannul, avastanud lõpuks noorte patu pesa — pööningu. Oleg põgeneb. Saša kaotusevalu otsib objekti kättemaksuks ja leiabki — Rjazajevi, oma ema, Igor Sergejevitši, m a j a.

Siis on lõpp. Saša armastuse lugu on lõppenud. Oleg osutus veel liiga lapseks. Selle-est on teostunud laste mäss maja vastu. Küll hoopis teisel moel kui kavandatud, aga teostunud. Ainult väike Vitka jääb, revolver käes, oma mässupäeva ootama. Ta on eluläbivalt kogenud füüsilist vägivalda ja skandaalihõngulisi inimsuhteid kui öde Saša, ta on läbi imunud vanema generatsiooni meeste raevustest unistustest omada automaati. Temas ei ole vaimuse ihalust, temas on juba vaimuse vaen. Vitka on esimene, kes hakkab mõnitama vana maja legendi — «selles majas käis Lev Tolstoi».

Kes on süüdi? Kõik.

Teine peatükk. Oleg

Vaiksel põiktänaval Moskva südames seisab vana lammutamisele määratud XIX sajandi algusest pärit maja. Ümbursehooldajaid on vähe, koos nende viimastega arvatavasti kaob mõiste «maja hoidja».

Vana maja on rahunenud, koridorides ei jõurata ega kakelda enam. Kas majaelanikke vaevab nende saatuse, kes 12 aastat tagasi eneste järel ukse kinni löid? Teavet annab ainult ajaleht: teeline kunstnik Saša Glebova, malemeister Oleg Krõlov... Või on armastuse tunnustajad ise nakatunud unistusest olla armastatud, olla vabad?

Maksim Glebov on halvatud, kõnevõimetu ja abitu. Tema naine on nooreks saanud. Sõnakas ja aktiivne, jookseb ta kino ja tuttavate vahet. Vitka on vangis, tema mässutee viis joomalauda ja võõra vara kallale.

Olegi isa Pavel Krõlov on lahkunud ammu soetatud tagavaraperekonna juurde. Muud võimalust majast pääsemiseks ei olnud. Tema ja poja asemele on Olegi ema leidnud kellegi Nikolai Ivanovitši, kes redutab tagatoas ja pelgab kasutada ühisruume. Ehk on temagi end kuskilt viimaseks eluveerandiks vabaks rabelnud, võib-olla uuest majast.

Igor Sergejevitš on rābaldunud ja

sōgestunud üksindusest, päevast päeva korduvast ametitekstist ja purunenud lootustest — tema enam ei pääse, tema peab siin surema.

62-aastane Pjotr Rjazajev on leidnud enesele noore naise, vana naine vaevleb mööda eriravilaid. Alates pensionile mineku päevast pole mitte keegi huvi tundnud endise aktivisti saatuse vastu. Moralisti tütrele Oljal on juba teine mees, ta elab registreerimata abielu nagu kõik vanas majas.

Ka Julia Mihhailovna lahkus suure pereheitmise ajal 12 aastat tagasi, tema tuba jäi võitjale Rjazajevile, seal elab kirjandusteadlane Olja ja tegeleb samuti renessansiga. Julia Mihhailovna olevat abielus, tal olevat kaks last. Me ei tea ainult, kas koidikustseen Olegiga tõi talle seesmise vabaduse, aitas tal eneseni jõuda, või polnud temalgi muud väljapääsu vanast majast kui uus.

Noorsugu majas enam ei ole ja kõige tõenäolisemalt ei tulegi. Või saab nende isaks ja maja pärisperemeheks vangist varem või hiljem ikkagi naasev Vitka? Vana maja legendi ei mäleta enam keegi.

Mõni aasta tagasi käis siin mälestustega kohtumas Julia Mihhailovna, täna tuli Oleg. Ka Saša on siin, et aidata isal surra. Nii nad kohtuvadki 12 aastat hiljem. Maja oma lastega ja armastajad omavahel.

Olegi suhe majaga pole kohtumõistmine ega mõista püüdmine, pigem vaatlemine. Inimesed avanevad tema ees hirmuseguse rõõmuga, just sellist Olegi, kadunud poega, elule hinnangu andjat vajavad kõik. Kellelgi ei tule Olegis petuda, nad võivad tema käitumisest ka lunastust välja lugeda — kui tahavad.

Oleg püsib eneses ja otsib möödani atmosfääri. Võib-olla hakkab ta alles nüüd mõistma, mis toimus vanas majas tema endaga ja mis võis toimuda Saša, nende mõlema vanemate, Julia Mihhailovna, Rjazajevi jaoks. Et paremini näha, peab kaugemalt vaatama, ja Oleg on kõigest eemaldunud. «Ma rebin end maast lahti ja lendan aeglaselt ülespoole... Ja kõik muutub nii väikeseks — nii majad kui inimesed...»

Seal kõrgel ja kaugel on külm ja tuuline. Ainult hetketi suudavad vana maja mälestused Olegi soojendada.

Mis on siis juhtunud vahepeal? Kõik 59

on korras, e lu on edasi läinud, unistused realiseerunud. Ainult armastust ei ole, seda väikest kuumakollet, ja kõik saavutatu tundub tühine. Naisi on Olegil olnud, aga võõrad naised ei soojenda, abiellunud ta pole. Saša on abielus kolmandat korda, lapsi ei ole ega saagi enam olla.

Sellisena nad kohtuvad ja ööl enne suurt vastasseisu elavad uuesti läbi kõik, mis toimus tollal ja mis vahepeal. Tolla — need olid pikad, tähendusrikkad, detailideni meeles päevad, vahepeal...

Ja siin kuskil, selles öös ja kohtumises vana maja mälestustega, küpseb armastuseks Oleg. Nii nagu 17-aastane Saša nägi ja oli valmis armastama poisikeses tulevast meest, nii on 29-aastane Oleg valmis nägema ja armastama juba väsima hakkavas naises kunagist tüdrukut. 17-aastane Oleg ei osanud, 29-aastane Saša ei julge usaldada oma kõige lähedasema inimese armastust. Nüüd nutab tema.

Veel kord läheb Saša, veel kord ei peeta teda kinni Oleg, veel kord tõkestab tee Rjazajev.

Inimesed jäätuivad kuumakollet leidmata. Kes on süüdi? Ei keegi, kõik on kannatajad.

Vjatšeslav Gvozdkov nagu Adolf Sapirogi esindab eesti teatris vene teatrikoolkonna psühholoogilist režiidi ja kõige paremaid vilju kannab see vene dramaturgiale toetudes. Sellist kultuuride kontakti on meie näitlejatele ja teatrite tervikuna väga vaja. Eesti teatrit määravate lavastajate iseloomulikud tööd on tehtud rahvusliku kirjanduse või amatöötluste pinnal. Pole vaja ei vene koolkonda kadestada ega oma režiidi paremaks pidada, kuigi vene teatriinimesed on aeg-ajalt Eestit ikka teatri-Mekaks pidanud, nagu meie Tagankat ja/või Malaja Bronnajat. Tarvis on mõista, millises kokkupuutepunktis erinevad kultuurid üksteist kõige paremini viljastavad. Alustagem lõpust: vene-laste Kazantsevi—Gvozdkovi «Vana maja», lätlaste Putninši—Kimele «Truuduse magus koorem», Tolstoi—Sapiro «Elav laip», kirgiiside Ajtmatovi—Röskulovi «Kirju koer, kes jookseb mere kaldal», moldaavlaste Drutse—Ungu-

reanu «Meie nooruse linnud», Tšehhovi—Sapiro «Kolm öde» ja «Kirsiaed».

See, et on saavutatud häid tulemusi ka ise vennasrahvaste dramaturgiat lavastades, ei väära järeldust, et kultuuride kokkupuude joonel lavastajanaitleja on teatripilti rikastavam ja näitlejat arendavam kui kokkupuude joonel dramaturg-lavastaja. Eriti küsitav on meie tahtmine lavastada ise vene viimase kümnendi dramaturgiat. Uudise või uue suundumuse kuulutamise eesmärgiks olnud läbitöötatus. Nüüd, kus «uueks laineks» nimetatu vene kultuuripildis juurdumas, muutub eriti ilmseks meie küündimatus: Razumovskaja, Arro ja Galini dramaturgiale jäävad eesti lavastajad alla niisama loomulikult ja paratamatult, nagu oleksid jäänud Tšehhovile sajandi alguses. Klassika kuulub kõikide rahvaste kultuuri ühissalve, aga kas ei järeldu sellest, et täna loodu veel ei kuulu? Me võime ju püüda ja meilt võib oodata nõuda, aga ka kõige parema tahtmise juures ei taju me või tajume lihtsustatult lokaalseid elureaale tänapäevaprobleeme puudutava dramaturgia taga. Meil on teine kultuurisituatsioon.

Külalislavastaja toob kaasa oma-maise dramaturgia jaoks õige kultuurikonteksti. Ja see ühine keel, mille ta leiab näitlejatega, on kõige arusaadavam sümbioos ka publikule, sest näitle-

Lavastaja Vjatšeslav Gvozdkov 1983. a juunis «Vana maja» peaproovil.

A. Reinsalu foto



jad esindavad omakorda meie kultuuri-
tausta.

Loomulikult seab see näitlejatele erilised nõudmised ja erilise vastutuse, rääkimata sellest, et võime kohaneda mujalt tulnu nõudmistega ja maailmatajuga mõõdab kõige paremini valmisolekut professioniks.

Kazantsevi «Vana maja» on laialdast huvi äratanud nii Nõukogude Liidus kui välismaal. Kuid enamasti räägitakse I osa õnnestumisest. Tõepoolest, see on iseseisev, kulmineeritud lugu, tuttav dramaturgiline mudel: kaks teineteise suhtes vaenulikku perekonda, kelle võsud ühise keele leiavad, ja p a h a, kes küll karistada saab, aga kõik ilusa enne ära rikkuda jõuab.

Ometi on selge, et II osa pole kirjutatud ajatüteks. Sedapuhku otsib ka lavastaja loo tähendust just 70. aastatel toimuvast. Gvozdkov on väitnud, et Kazantsevi «Vana maja» II osa on «uue laine» tunnustega ja lavastusliku lahendi leidmine sellele võiks olla võti kogu uuema dramaturgia jaoks. Ma kaldun seda seisukohta toetama.

Ilmselt on Kazantsevi lavastajad enamasti tuge otsinud «vana laine» (kindel isikuline või probleemne ründerpunkt) analüüsikogemustest, ja kui need «lained» on ühes näitemängus koos...

«Uus laine» jätkab Tšehhovi dramaturgiat, mida ka paraku kõige sagedamini «vana laine» reeglite järgi on lavastatud. «Uutele» reeglitele näivad seega vastavat Šapiro lavastused ja tema lavastajakäekiri üldse. Seesama vene koolkonna vana psühholoogiline režii, mille looja on Stanislavski. Ei maksa tõsiselt võtta arvamust, et Stanislavski koolkond on kehtinud-toiminud kogu aeg.* Kõige sagedamini on teater olnud lihtsalt keskpärane, ja sel puhul on tõesti ükskõik, kes kellele end toetuvat või keda esindama arvab. Aga revolutsioonist tänaseni on isegi enam toiminud Meierhold ja Vahtangov, Majakovski ja agitkad, sest aeg ja «vana laine» on seda rohkem vajanud.

Nüüd näib aeg olevat pöördunud või

* Täpsemalt: tuleks teha vahet «Stanislavski koolkonna» vahel näitlejaloomingus — siin on ta universaalne, kõiki suundumusi julgustav — ja «Stanislavski koolkonna» vahel režissööriloomingus. Praegu räägime režiiist.

õigemini harunenud. Küllap teatripildis tervikuna, kus on ju alati koos mitmete maade ja aegade dramaturgia, näeme ikka veel seda, mis on vaieldamatult paha ja mille vastu peab võitlema, ka seda, mis on hea ja mida tuleb kaitsta; aga selle kõrval on jälle kord elupeegeldused, millele hinnangut andma ei kiirustata, ja see võib-olla garanteeribki nende püsimise ajas.

Mida avaramalt, kõigeküljemalt, filosoofilisemalt ja poeetilisemalt osatakse näha inimest ja aega, seda vähem rutatakse järeldusi tegema. Mida vähem suruvad oma järeldusi peale kunstnikud, kes aega vahendavad, seda enam mõtlemisruumi ja järeldamisvõimalusi jääb inimestele endile ja ajale.

«Uue laine» dramaturgid näivad olevat just sellised avarapilgulised. See, et nende teostest on välja loetud «elu pahupoole» kujutamist, koguni selle nautimist, on kurb arusaamatus ja tuleneb isegi mitte režissööride-näitlejate eba-professionaalsusest, vaid nende oskamatusest ümber lülituda, hilinemisest. Sama kehtib ka publiku kohta. Igasugused muutused kunstikeeles on alati sündinud krigina, kui mitte lausa skandaali saatel.

Kazantsev, üks poeetilisemaid uusdramaturge, oleks nagu ette näinud nii valesti interpreteerimise võimalused kui ka vastuvõturaskused ja tarvitusele võtnud abinõud. Ta pegeldab «Vanasmajas» kahte erinevat aega: kuuekümnendate aastate keskpaika — seda osa saaks, seda kisubki mängima «elu pahupoolena» — ja seitsmekümnendate aastate keskpaika, mille tuumani ei saa kõige parema tahtmise juures samade päkkliitangidega minna. See sunnib ettevaatusele ka I osa suhtes. Teiseks. On üsna tõenäoline, et 60-ndate keskel ei oleks «Vana maja» I osa eraldi näitemänguna lavalaudadele teed leidnud, k a h e o s a l i n e «Vana maja» ehk küll. Näidendi tähendust avarab II osasse sisse kirjutatud järgmise kümnendi pilk. Kazantsev ja tema tegelased ei vaata «raevus tagasi», sest see on nende eneste elu lugu ja aeg muudab kõik: «Hirmsad ja ähvardavad asjad muutuvad naljakateks... naljakad — kurbadeks... tähtsad asjad muutuvad tühisteks... tühised kasvavad lahendamatuks probleemideks...» See tulevi-

kutarkus on sees kõigis «uue laine» dramaturgide paremates töödes, kuigi «12 aastat hiljem» on kirjutamata. Ja sellele peaks toetuma usaldus nende vastu.

«Vana maja» esietendus eelmise aasta septembris. Kas saab öelda, et lavastus on valmis? Või peaks ütleva — lavastus on ette valmistatud?

Gvozdkovi režii nõuab ansamblimängu. Näitleja jaoks tähendab see aidata tükki, aidata partnerit. Ja kuigi see on kõige kindlam tee iseenesegi aitamiseks, on see ikkagi raske ja võib kaasa tuua pettumuse, kui ettevalmistusperiood, nagu (Noorsoo)teatris tavaline, napib. «Vanas majas» teevad enamasti kaasa kogenud näitlejad ja küllap igaüks neist teab, mõned täpsema, mõned väärana enesepeegeldusega, kuidas end teiste arvel maksma saaks panna. Ometi teevad seda vähesed ja harva. Niisugune usaldus materjali ja lavastaja vastu on tunnustusväärne, tänu sellele püsib tükki ja püsib arenguruum oma rolli jaoks. Ilma selle garantiita oleks raske lavareaalsust kirjeldadagi, see võib igal õhtul muutuda, aga iga muutus pole areng.

Praegu on veel tunda, et lavastajat pole enam saalis, ja hirm väaratada, nihutada paikapandut, ei lase üksikrolle edasi luua. Aga arenguruumi on. Üsna

selgelt on näha, kelle jaoks lavastajal aega on jätkunud, kelle jaoks mitte. See langeb võrdlemisi täpselt kokku sellega, kellel isiklikus näitlejabiograafias on osa uus ja kellel mitte päris.

Tõnu Oja — Oleg Krõlov. Esimene suurroll ning kõige õnnelikum näitleja ja osa kokkusaamine «Vanas majas». Tõnu Oja näitlejanatuur oma orgaanilisuse ja lausa kassiliku kohandumisvõimega (NB! — mitte võtta hinnanguna inimesele! — veel) sobib algselt potentsiaalilt füüsiliselt liikuvate ja/või psühholoogiliselt nihestatud karakterite kehastamiseks. Perspektiivne, efektne, aplausirohke tee. Aga kauaks? Ja kui palju see rahuldaks näitlejat ennast? «Vanas majas» nõuab aga eriti II osa välist staatilisust ja seda pingsamat sisetegevust. Kuulata on laval määratult raskem kui rääkida, seesmise tühjaksvoolamise ohu eest kaitseb ainult väga täpne ja enesekohane mõtestatus. Mida rohkem me kuulame — või ei kuula — vana maja elanikke läbi Olegi suhtumise, seda täpsemalt jõuab meieni maailm, mida on edastada tahetud. Raske pähhel ka suurte kogemustega näit-

A. Kazantsevi «Vana maja» Noorsooteatris (lavastaja V. Gvozdkov). I osa. Oleg — Tõnu Oja, Saša — Anu Lamp.



leja jaoks — meenutagem Jüri Järvetit «Bingos»! Aga kui Oleg meid enese külge ei köida, läbi maja kaasa ei vea, laguneb II osa üksikuteks stseenideks ja realiseerimata jääb nii dramaturgias kui ka lavastuses see põhiline, u u s, millest eespool juttu. Me lahkume teatrist tundega, et II osa on ainult järelainetus ja alles näitlejate lõpukummarused toovad tänu mõtestatud seadele ja saatemuusikale tagasi emotsiooni, ainult et siis mõjub see nõudlikumale vaatajale väljapitsitatuna. Praegu on I osa Oleg veel kindlam, läbikomponeeritum, konkreetsematel toetuspunktidel püsiv, muidugi ka kergemini jälgitav, aga pole mingit põhjust arvata, et II osa Oleg enam edasi ei arene, ennast püsivalt maksuma ei suuda panna. Haprust selles küll on, pidepunktide järele kobamist, ka haarde lõtvumist, aga alminekut mitte. Jääb soovida II osa õnneliku kulmineerumist.

See on hädavajalik, sest iga uutest kohandumistest nii rikas suurroll nagu I osa Oleg kätkeb ohtu edaspidises teatrielus ikka ja jälle korratud saada — olgu või detailiti — kuni stampideni välja. Sellepärast tahaks näha kiiresti, samaaegselt «Vana majaga» veel ühte, sootumaks teisi väljendusvahendeid nõudvat, aga niisama hästi läbikomponeeritud tööd, et näitleja tajuks oma võimaluste diapasooni ja pääseks ohust

saada igaveseks külge ampluaa. On ju ennegi nähtud õnnelikke esmakohtumisi, võimekalt alustavaid «uusi nägusid». Aga edasi? Iga heakskiit tuleks tõlkida ränga kohustuse keelde nii näitleja enese, lavastaja kui ka teatri sisekõrvas.

Anu Lamp — Saša Glebova. Teine surroll ja kõige lõpetatum osatäitmine «Vanas majas». Lembit Petersoni «Antigone» püsis «Ugala» teatri repertuaaris liiga vähe selleks, et valmis saada. Nii ka nimikangelase osa eraldi võetuna.* Pooleli jäänud tööd kätkevad alati ohtu, et tegijad kannavad nad järgmistesse üle. See on paratamatu lõpetatusevajadus. Kui esietendus oli Saša Glebova täiesti selgepiiriline ja Antigonest erinev kuju, ka I osas, siis etenduste kestes (ja et roll ju paigal seista ei saa ega tohigi) on hakanud temasse imbuma midagi ajastutetaguselt eakaaslasest. Raske on mõelda seda etteheitena näitlejale: iga lavakehastus omab selliseid arengupunkte, millest peaks üle aitama

* J. Anouilh' «Antigone». TR Konservatooriumi lavakunstikateedri X lennu diplomilavastus «Ugala» baasil, 1982. Lavastaja L. Peterson. Antigone — A. Lamp, Kreon — A. Üksküla. Etenduste arv 14.

«Vana maja». II osa, 12 aastat hiljem. Saša — Anu Lamp, Oleg — Tõnu Oja.



lavastaja tagasipeegeldus, et korrigeerida arengu suunda. Pealegi ei tee see rollide käeulatus osatäitmist mingilgi moel vaesemaks, eriti ühekordse või «Antigonet» mittenäinud vaataja jaoks; lihtsalt on teostunud töö, mis lubab enast mõõta kõige kõrgemate kriteeriumide järgi, ja rõõm on rääkida näitlejast ilma klausliteta tema nooruse tõttu. Aga uusi suuri osi Anu Lambile lähemal hooajal küll ei sooviks, pigem mahult väikesi vastutusvabamaid eneseproovimisi kõigvõimalikes ülesannetes ja žanrides. Muidu võib näitlejat oodata nelja-viie hooaja pikkune peaosade periood, mis kõik näitleja enese jaoks lõplikult erinäolistena realiseerimata jäävad, kuigi võivad kaasa tuua lavastaja ja kriitika kiidukõned; selle ajajärgu lõppedes aga heidetakse ta kõrvale, sest keegi pole vaevaks võtnud jälgida, mida näitleja tegelikult oma arenguks vajab, ja pidev sunniviisiline rollide lõpetamatus moonutab ka näitleja enesepeegeldust. Andkem aega atra seada! 10—20 aastat vanem näitleja teab juba täpselt, mitut suurt rolli ta paralleelselt mängida võiks-tahaks ja kui tiheidalt.

Seda enam, et «Vanas majas» mängib Anu Lamp, tõsi, nagu Tõnu Ojagi, kahte erinevat rolli: 17-aastase Saša armastuslugu ja 29-aastase teenelise näitlejanna realiseerimata, kuigi tunnustuseornamentidega kaunistatud elu lugu.

Marje Metsur — Julia Mihhailovna.

Üsna mõttetu on rääkida (eriti Noorsooteatri) näitlejate häälest. Kellel see on, sellel on — mingi ime läbi säilinuna (kaasa on ta ju antud kõigile! — voores nagu ilu ja hea kehaehituski), aga et keegi sellega töötaks, vähemalt õigesti töötaks... Keegi on kuskil kunagi naljatoonis välja öelnud umbes sellise kurva tõe: teeks selle maailma ümber küll, aga ei saa hommikul üles.

Nii jääbki, et näitleja räägib laval ebaloomuliku häälega, uskudes selle «lavahääleks»; aga et oma loomulikkude kõnehäält lavahääleks võimendada, lavahääle diapasooni avardada, sõnaga silda luua, hääli ühise kõlakastiga muusikariistaks liita, selle võimalusi uurida... (Diktatsioonist ärgem üldse rääkigemgi!)

Süüdi jääb ruumi akustika. Salme tänava kultuuripalee autoritele oleks vägagi palju ütelda, ja mitte ainult saali ja lava kohta. Kõle kultuuripalee, küll m kultuuripalee, ehamugav, kitsas, kultuurivaenulik kultuuri palee.

Sellel laval ei ole Marje Metsuril vist võimalikki oma häälega mängida, seal kipub domineerima pehmem-puhtam «lavahääl», mis tahes-tahtmata jääb tehtuks ja nõuab endale lisatähelepanu rolli arvel.

Sellepärast on kõige rõõmustavam viimaste aastate kohtumine Marje Metsuriga olnud «Rästiku pihtimuses» (väike saal!). See oli nauditav ja avastusrohke tee enese juurde. Andnud end vabaks psühholoogilise koe jaoks, sündis ka vorm ilma pingutusjälgedeta, sündis roll ilma keegi teine näida tahtmata. Näitlejat võib ainult õnnitleda, et lavastus püsib repertuaaris, ja Mati Unti tänada selle eest, et ta andis näitlejale niisuguse võimaluse.

Ja nüüd on Marje Metsur kohtunud Kazantsevi dramaturgiaga, kohtunud Vjatšeslav Gvozdkoviga, on teel Julia Mihhailovna poole. Alles teel? Ma loodan. Sest Julia Mihhailovna on nii õnnelik võimalus, nii sukelduma hirmutav-meelitav hauakoht, et peaks rahuldama Marje Metsuri puhul täiel määral näitleja vajaduse kõrgklassika järele. Põhistseenide mängukoht eeslaval lubab ka häälel seekord loomulikumalt kõlada. Mida täpsemalt on mängitud konkreetne etendus, seda vähem küsimärke tekitab ka häälel.

Julia Mihhailovna ei andnud end käte esietenduseks ja on kõikunud hiljemgi, aga areng on püsiv ja sihipärane, väga head etendused ka juba olnud. Ahvatlev oleks muidugi analüüsida 38-aastase naise ja 17-aastase poisi duetti, aga see, mida nimetatakse teatris pooltoonideks, ei taha hästi sõnaga ligiminekut, pealegi koguvad stseenid veel jõudu ja täpsust, ka ausust ja enesekohasust. Ning siis poleks õige jätta eraldi rääkimata ka Anu Lambi ja Tõnu Oja duettidest. Need kõik on vaatamis- ja avastusrõõmurohked armastusstseenid, mis isenesest on eesti teatris harva esinev nähtus.

Küll on aga partituuris lõpetamata Julia Mihhailovna viimane stseen (kesk-



lava!). Tema ilmumine skandaali pidurdama võiks olla veel erakordsem sündmus kogu maja jaoks. Siin hakkab etenuse rütm lonkama, ja ei teadvustu kaks lõppstseeni k o r v u t i: Julia Mihhailovna ja Saša jumalagajätt vana majaga, kuigi need eraldi võetuna on täpselt mängitud. (Esimese lahkumisest võib

«Vana maja». Rjazajev — Enn Kraam. Igor Sergejevitš — Tõnu Kark.

G. Vaidla fotod

välja lugeda äraminekut enesetapuni välja, teise raevukat arveteoien-damist võib kulmineerida nii purunemine kui ka alistumine, meist jääb ta teadvusetult lebama.)

Enn Kraam — Pjotr Rjazajev. Selles osatäitmisel on pisukest pidurdust ja lõpuniminematust. «Vana maja» puhul tuleks seda heaks pidada! Areng, milleks on küllaga ruumi, suundi ja võimeid, peaks toimuma ainult käsikäes lavastajaga. Enn Kraam, nagu paljud teisedki ansambelis, on enda kätte võtnud etenduse hoidmise — rolli arendamise asemel. Vajalikud ja tavaliselt kokkukuuluvad püsimisviisid. Nende seekordne tinglik vastandamine tuleneb sellest, et Enn Kraam on väga tugeva, kuigi diskreetse (laisavõitu?) koomika-, võib-olla koguni absurditajuga näitleja. Kui ta mängiks Pjotr Rjazajevit «nagu nokk loodud», rõkkaks saal naerust ja me naeraksime õelat naeru — raevust 50. aastatest pärineva ja ikka veel toimiva, ikka veel hirmuäratava anakronismi vastu. Aga autorid tahavad, et me püüaksime mõista ka Rjazajevit. Ta toimib oma aja tõdede järgi ja pole tema süü, et aeg muutub nii kiiresti. Nii kiiresti, et kes teab, ehk vajab ja sünnitab ta jälle varsti Rjazajevit, võib-olla isegi samade postulaatidega hambus. Sellepärast peab näitleja oma isiklikku hinnangut vaos hoidma. Kuigi värvide ja rõhkude täpsustamine peaks olema võimalik siingi, on vähemalt I osas õigem püsida praeguse diskreetse juures.

Aga II osas, mis pole veel päriselt stabiliseerunud ja kus pole nii suurt ohtu lasta publikul rolli dikteerida, võiks arenguruumi uurida julgelt. Rjazajevi loos ei kulmineeru mitte igal etendusel nõutus ja hirm muutunud aja ees. Tõrjutud ei ole ju ainult inimene, prügi-kasti on visatud ka tema sotsiaalne funktsioon, ometi uskus ta end elavat alati ainult oma tööle. Selle tragöödia taustal on kõnekam ka eraldi võttes täpselt mängitud lugu hilisest (esimesest?) armastusest ja vajadus saada õigeks mõistetud Olegi poolt.

Tõnu Kark — Igor Sergejevitš. Filigraanne rollijoonis ja täpne ansambli-mäng I osas, kõige paremaks peetud näitlejatöö «Vanas majas» üldse. II osas on see üksik, juba marasmaatiline vanamees veel põnevam, aga paraku! — raske on täita ja tabadagi ansambli-mängu nõudeid, kui ollakse laval sama hästi kui üksik. Ja nii on juhtunud rohkem

kui üks kord, et Tõnu Kargi ogaravõitu heldinud vanamees (II osa algus!) muutub numbriksi omaette, ning kuigi näitlejatöö on nauditav ka sel juhul, toob soleerimine kaasa õnnetuse — II osa ei käivitu enne, kui kohtuvad Saša ja Oleg. Seega kõik, mis on olnud tähtis dramaturgile ja lavastajale, jääb saali jõudmata, me jääme ootama I osa järke I osa stiilis, selle asemel et vaadata hoopis teiselaadilist, teisi vaatamisreegleid nõudvat II osa. See on nii hirmus etteheide, et seda on lihtsam mitte uskuda. Lohutust võib leida selles, et publik saab oma, st Olegi ja Saša loo kätte. Ta annab andeks vahepealse killustatuse, sest I osa on tõhus vekseld ja armastajad kohtuvad tõesti, pealegi on finaali sedavõrd paigas ja ettearvestatud mõjuga, et sündumuste «puudumine» II osa algul ununeb siiralt ja sootumaks.

Mis see siis on, mis toob kaasa ohu etendus käest lasta? Ma arvan, et detailide rohkus, nimelt see, mida tavaliselt rikastavaks peetakse. Eriti mainitud stseeni alguses ja lõpus on palju ülearuseid tegevusi ja kohandumisi, ka omaloomingulisi tekste *alias* väljapomisetud sisemonoloogijuppe. Ilmselt on need sündinud näitleja improviseerimisest ja sünnihetkel olnud vägagi paigas. Kui see ornamentika püsikski põgusa improvisatsioonina, siis teeniks ta ühist eesmärki — mida rikkam roll, seda rikkam lavastus. Aga mõnedel etendustel paisub nüanss stseeni koostisosaks, näppab ära paar sekundit rohkem lavaaega kui sünnihetkel, muutub asjaks iseeneses... ja edasi on lihtsam mitte uskuda.

Tõnu Tepandi, Ilmar Tammur, Ago Roo — Maksim Glebov.

Nii läbikomponeeritud lavastusse ei ole võimalik uut osatäitjat «sisse viia». Muidugi tuleb ära oodata, milleni jõuab viimasena tükki lülitunud Ago Roo, ta näib ansambelisse paremini sobivat kui Ilmar Tammur juba oma vanuse tõttu — kõik vanema generatsiooni meesrollid mängivad näitlejad on selles lavastuses oma kangelastest nooremad; seni saab rääkida ainult Tõnu Tepandist, sest dublandid ei ole lavastuse sünniprotsessi kaasa teinud. Kõige paremini tuleb vahe välja ehk võrdlusest.

Tõnu Tepandi Maksim Glebov on haige ja ängis mingist nimetust, ürgvenelikest enesega rahulolematusest, mis piinab teda ennast samavõrd, kui tema piinab teisi; Ilmar Tammuri kangelane ise ei põe, ta sunnib ainult teisi põdema. Kui Tepandi kehastatud isa oma väikest poega jootma hakkab, on see süüdimatu ja jube, Tammuri puhul demonstriatiivne ja naeru õhutav. Ka nende vaen inimeste vastu, kellele kõik antud on, olgu see või Puškin, on erinev: Tepandi Maksimil on subjektiivselt, ja võib-olla objektiivseltki õigus; Tammuri Maksimi kade porin meenutab pigem habemega nalja. Tepandi loodud isa armastab ja võõrastab oma tütart, Tammuri mängitud isa «armastus» on ainult enese maksmapaneku vahend ja tema pugemine tütre ees teadlik. Kui sureb Tepandi Maksim Glebov, ei mõista tema üminat tõesti keegi teine peale tütre, Tammuri Glebovi keelt me mõistame ja «tõlge» seega ülearune.

Saša isa Tepandi esituses äratub oma loogilise ja ikkagi ülekohtusena tunduva lõpuga kaastunnet, teeb arusaadavaks tütre hilisema kõhkluse — äkki oli see armastus? Tammuri esituses on Saša isa surm bioloogiline nagu ta elugi ja sellest mehest on raske uskuda, et ta on kunagi oma kätega tütrele mänguasju meisterdanud.

Ja kuna Anu Lambi Saša on sündinud partnerluses Tõnu Tepandiga, kas siis ehk mitte partneri muutumisest see sihiteadlikum vihkamine, suurem tõrksus ja vastandumine, ühesõnaga Antigone jooned Saša Glebovas?

Sageli ei taju hiljem sisseõppinud näitleja ka lavastuse temporütmide vaheldumist, ei oska töötada etenduse kui terviku heaks. Mõlemad I osa stseenid Glebovite korteris pidurdavad ja maandavad väljapeetud, nagu vee peal liuglevat lugu, lubavad otsi kokku tõmmata enne, kui otsad käes. Naerukohtadele osutamine ei ole selle lavastuse stiil.

Seega soovitaks Noorsooteatril leida võimalusi Tõnu Tepandi kasutamiseks külalisena; Ago Roole, järjekorras juba kolmandale Maksim Glebovile, tuleks aga soovida õnnelikku möödaloovimist karidest.

Hilja Varem — Olegi ema. Näide sellest, kui raske on iseseisvalt lõpetada rolli ansamblireegleid rikkumata. Hilja Varemi käes on avastseen, tema täpsusest oleneb, kas tüki nn «algandmed» jõuavad kaotuseta meieni või mitte. Seda ülesannet näitleja täidab. Aga tegelane ise on esialgu vaesem kui Kazantsevi dramaturgia nõuab ja näitleja võimed eeldavad. Domineerib see, mille poolest liiga kramplikult peret kooshoidev ema närvidel käia võib ja mille poolest see närvidel käimine naljakas võib olla, vahendamata on tema isiklik tragöödia. Taisja Petrovna elu lugu jääb märksõnadesse. Aga nimetatud vene koolkonna psühholoogiline režiim nõuab «elatud elu sleppi». See «slepp» sigineb praegu II osaks, aga enamik elust on ju elatud enne I osa algust. See, mis rahvusliku dramaturgia puhul on ühis- ja isiklikus mälus, erilist analüüsigi ei nõua, muutub teise kultuurikonteksti puhul probleemiks omaette ja võib süvenemisaaja ja pingutuseta muutuda laval pealiskaudsuseks, «üleüldse» mängimiseks. Siin on eriti tähtis, et ka lavastaja teadvustaks oma asendit ja ülesandeid kultuuride kokkupuutepunktis. Muidu võib juhtuda, et lahendus, mis rahuldab lavastajat ja avitab lavastust, ei rahulda näitlejat ega meid.

Eriti ilmne on see **Olja**, Rjazajevi tütre puhul. Näitleja **Maret Mursa**. I osas näeme teda liialt vähe ja liiga tänamatult eksponeerituna, selleks et me teda üldse teadvustada jõuaksime. II osas peaks ta olema väljakujunenud karakter, midagi, mis on iseloomulik just 70. aastate keskpaiga Moskva närvilistele «raske lapsepõlvega» sinisukadele. Mis on dominant — vaimsusepüüe või vaimsusepoos, päritud (?) haigus või selle leevendumine tänu normaliseerunud (?) inimsuhetele. Praegune rollitäide ei valgusta läbi õieti ühtegi tahku selles 25-aastases naises. Konflikt paika pandud misantseenide ja temporütmide täpsuse vahel ühelt poolt ja avastamata inimilma vahel teiselt poolt on Maret Mursa rolli puhul kõige ilmsem. Ja jälle ei aita liiga iseseisev, lavastajast sõltumatu parandamispuue. Lihtne on näitlejal teha Oljast arusaadav karakter, aga see muutub väljaspool lavastaja omakultuuri konteksti 80.

aastate umbes 20-aastaseks tudengitüdurukuks Eestimaalt, mis päästaks küll näitleja, aga muutuks arusaamatuks lavastuse mõtteseoses.

Rohkem näiteid ei ole vist vaja, et tõestada olnud prooviperioodi nappust ja kinnitada lavastuse pidevat vajadust lavastaja järele.

Täpne ja lõpetatud on **Rudolf Allabardi Pavel Ivanovitš**, Olegi isa. Tema järglane **Nikolai Ivanovitš Kalev Tammini** teostuses oli niisama täpne esietendusel, aga pole stabiilne. Kui mõnel etendusel keegi libastub suhete või karakterinüansside näitamisesse, siis vajub samasse vaku ka Kalev Tammin. Paratamatult surub end peale järelsus, et see on Noorsooteatri vanemate näitlejate üldine viga, mille üle maksaks komplekssemalt mõelda. Võib-olla polegi paljude biograafias rolle, mis toidaksid sisse mõtlemise ja kaasaelamise vajadust. Ja kui näitlemist on hakatud pidama ainult näitamiseks...

Sama oht on **Helene Vannaril Saša emana** I osas, aga II osas, mitte küll veel stabiilselt, oskab näitleja hästi kummineerida lavastuse ja inimsuhete mõistmiseks olulisi hetki: halvatud mehe süüdistamine koos hoolitseva teki kohendamisega, pisarate purskumine näiliselt juba hoopis uut elu elava inimese kinno tõttamise hakul ja muidugi itk, finaali algus.

Omaette kunst on sulatada ansambelisse «mittenäitlejaid». Pedagoogilise Instituudi üliõpilane **Tiina Tõnise** «uus-aegse nooruse» esindajana on ehe, täpne ja stabiilne. On see ka näitlejate töö, seda esimesest lavakehastusest muidugi välja ei loe.

Hämmastavalt täpne, funktsionaalne ja lavastuse tähendust tihendav oli esietendusel koolipoiss **Kalev Tammin** (juunior) **Vitka** rollis, aga koos täpsuse tuhmumisega, mis mõnikord tuleneb ka partneritest, koos tekstikadudega, mis näivad süvenevat, on hakanud ebamäärasemaks muutuma kogu **Vitka** funktsioon. Last laval on alati põnev vaadata, aga lapsi laval peaks ka eriliselt hooldama.

Kas nii paljude «aga»-de puhul jääb üldse alust rääkida lavastuse kunstilisest küpsusest? Muidugi. Nii põhjalikku analüüsi saabki teha ainult siis,

kui lavastus on olemas. Ja see pole meie tänases teatris sugugi nii sageli esinev nähtus, kui arvatakse. Siit ka paradoks, et headelt rollidelt heas lavastuses nõutakse rohkem kui ükskõik millistelt rollidelt lavastamata lavastuses. Sest kui lavastust ei ole, pole millegi järgi nõuda, puistatakse komplimente «kindla peale» või tusatsetakse vaikides. Näitlejatel jääb olemata tagasivõtte, süveneb umbusk igasuguse peegelduse vastu.

Üksikasjalik näitlejatööde analüüs ei peaks muidugi olema teatriretsensioonide põhitee. Laiale publikule ei saa see ju huvi pakkuda, pealegi on subjektiivne mulje «Vanast majast» palju parem: saab naerda tarka naeru ja neelata klompi kurgus. On, mille üle mõelda ja mida sõbral vaatama minna soovitada.

Siin räägitu võiks olla pigem meie teatrite kunstinõukogude töömudel, aga otsustades kõikjal lavale jõudva järgi, ei vääri see instants oma kõlavat nimeust, pealegi «töötab» ta väga veidral ajal — päev-paar enne etenduse lavaküpsuse saamist. Lavaküpsus on ainult ettevalmistuste lõpp, teatri toimimise protsess alles algab. Aga etenduste kestmine ja arenemine ei näi oluliselt huvitavat ei teatrit kui organisatsiooni — üleöö suundub huvi järgmisele poolfabrikaadile; ei kriitikuid, kes oma avastused esimese «hurraa» või «pähi» pealt teevad ja rohkem enam teatrisse ei ilmu; ei ajakirjandust kui instantsi — eelistatakse «värskeid» uudiseid ja piirduakse ühekordse, esimest hooaega jooksvate lavastuste peegeldamisega; ja muidugi ka mitte Teatriühingu ja Kultuuriministeeriumi preemiade jagajaid — otsuseid tehakse tihti esietenduste või isegi kunstinõukogu etenduste järgi, iga žüriiliige tavaliselt ühekordse vaatamise põhjal esimesel hooajal.*

Aga teater, mis toimib, on see, mis toimub täna õhtul. Kes hooldab seda? Kes kontrollib, kas kiidusõnad kehtivad? Kes ütleb, kui laidusõnad on kehtivuse kaotanud? Kes nõuab? Kes aitab? Kelle süda valutab?

Jaanuar, 1984

* Allakirjutanu on noorte lavajõudude žüriiliige, kivid seega mitte ainult võõrasse kapsa-aeda.

Rein Raamat ja Viiralt

JAAK OLEP

Joonisfilm «Pörgu» on äratanud tähelepanu (retsensioonid SV 12. aug 1983; NH 12. jaan 1984, esikoht Rapla III multifilmifestivalil). Samuti on «Pörgu» arvatud Eesti filmiprogrammi eeloleval üleliidulisel festivalil Kiievis. Et tegemist on omapärase nähtusega meie multifilmis, pöörduisime mitme kriitiku poole palvega filmi oma aspektist analüüsida. Esimesena avaldame kaks — küllalt erilaadset — võimalust selle töö tõlgendamiseks: kunstikriitiku ja publitsisti sulest.



Kaader filmist «Pörgu»

«PÖRGU». E. Viiralti gravüüride «Pörgu», «Kabaree» ja «Jutlustaja» põhjal, stsenaarist ja režissöör R. Raamat, operaator J. Põldma, kunstnikud V. Uusberg, H. Ernits, helilooja L. Sumera. «Tallinnfilm», 1983.

Elkõige tuleb toonitada, et «Pörgu» näol ei ole meil tegemist Viiralti kunsti tutvustava filmiga (olen selletaolist väidet ajaleheveergudelt lugenud), vaid ühe tema loomeetapi ning sellesse kuuluvate piltide — «Kabaree» (1931), «Pörgu» (1930—1932), «Jutlustaja» (1932) — sisulise tõlgendamise püüdega. Et režissööri püüdlusi mõista, on vaja eelnevaid teadmisi kunstnikust. Ma ei tea, mida

tarka oskab filmist ja seal toimuvast arvata vaataja, kes Viiraltist midagi kuulnud ei ole. Arvestades joonisfilmide levikut, on selliste vaatajate arv tõenäoliselt väga suur. Režissöör on praegusel juhul korrektne olnud: et mõni selline kinokülastaja Viiraltile kuuluvat lavastaja omaks ei peaks, on ta filmi lõppu paigutanud Viiralti tööd täies ilus ja terviklikkuses koos asjakohase kommentaariga. Või on neil mingi muu otstarve? Ilmselt ei ole lavastaja siiski antud filmi tehes mõelnud laia maailma peale (rahvasvahelised konkurssid välja arvatud), vaid püüdnud teha eesti kultuurilukku minevat suurteost. (On ju «Pörgu» kõige muu kõrval ka



Eeltöö joonisfilmiks «Põrgu». Lavastaja R. Raamat (ülal); liikumisproov (all).

A. Saare fotod.

«Tallinnfilmi» kalleim multifilm.) Viiraltit aga Eestis tuntakse. Raske on leida teist kunstnikku, kelle loomingut rahvas niivõrd austaks ja hindaks. Kuid sellelt pinnalt ongi tulnud esimesed vastuväited filmi kohta. Paljud Viiralti kunsti tõsised austajad, kes on filmi näinud, on avaldanud nõrdimust kunstniku piltide lahtimonteerimise ja «kargama panemise» pärast. Kunstiteadlane N, Viiralti loomingu hea tundja, ütles pärast filmi vaatamist nii: «Anna

ükskõik milline «Madonna lapsega» joonisfilm ja nad tõestavad sulle, et tegu on langenud naisega.»

Siiski arvan ma, et ei ole mõtet arutada, kui eetiline või kultuurne selline piltide lahtimonteerimine on. Nüüdisajal, mil Mona Lisa naeratust võib näha nii kilekottidel kui ka püksitagumikel ja endisaegsete kunstimeistrite loomingutsiteerimine on muutunud moeasjaks, ei ole mõne pildi liikumapanemine mingi küsimus. Küll võib arutleda, kui palju sellest tulu on. Ons asjal ka mõtet?

Minu arvates peituvadki filmi suuriomad küsitavused selles. Olen seda meelt, et küpsed kunstiteosed — aga Viiralti

dade rütmile oma sisemine liikumine. Kujutava kunsti teos on kontsentreeritum, ühes ajaühikus üldistavam kui film, mis saavutab oma üldistuse teiste vahenditega. Liikuma on mõtet panna sellist pilti või joonistust, milles üldistust napilt ning mis seetõttu jääb üksikuna väheütlevaks. See võib olla ka taotluslik, nagu jadapiltide ja koomiksitate puhul: iga järgnev joonistus täiendab millegagi eelnevat. Nagu filmi puhul sünnib koomiksiseks tervik ajas. Viiralti nimetatud lehed mõistagi säärase joonistuste hulka ei kuulu.

Veelgi segasemaks teeb asja kolme taiese nii sisuline kui ka vormiline ühen-



«Põrgu», «Kabaree» ja «Jutlustaja» on seda — on nii sisuliselt kui ka vormiliselt paigas. Nad ei vaja ei suuremat formaati, täiendavaid detaile ega mingeid rõhumuutusi. Meil peaks olema kunstniku vastu niipalju usaldust, et arvata: ta on kõik need probleemid juba ise põhjalikult läbi mõelnud. Või tunnetanud. Veelgi vähem vajab küps maal või graafiline leht liikumapanemist: igas heas pildis on tänu kompositsioonile, perspektiivile, heledate ja tumedate pin-

*Kaader filmist
«Põrgu»*



Ülal: rühmastseen eeltööna joonis-
filmiks «Põrgu».

A. Saare foto.

All ja paremal: kaadriä filmist.

damine. Ei salga, see oli läbi viidud
meisterlikult, kuid mitte sellest pole
praegu jutt. Kontekstimuutus muudab
ka sõnumi tähendust. Breton on öelnud,
et raidkuju, mis on väheütlev oma õigel
kohal, muutub tähelepanuväärseks, kui
panna ta porilompi — ja nii see para-
ku on. Viiralt teeb selget vahet kaba-
ree ja põrgu vahel: kabaree on kabaree,
ja põrgu on põrgu. Need ei ole temale
mitte üks ja sama koht! Figem on nad
elu vastaspoolused. Kui Viiralt neile

paikadele ühe tähenduse või läheduse oleks andnud, küllap oleks ta nad siis ise seostanud. «Jutlustaja» on aga hoopis teise vaimu ja tähendusega pilt. Filmis keset tantsu ja joomaelu põlevi silmi ja noomivalt-keelavalt kätega vehkiv jutlustaja on kaotanud sootuks Viiralti antud sisu ja sarnaneb rohkem pääste-armeelasest entusiastiga.

Eespool öeldu kõrval häirivad tunduvalt vähem vormilised ebatäpsused: ega siis kümnekond multiplikaarorit, olgu nad isegi kas või Moskvast, «Sojuzmultfilmist», suuda Viiraltit asendada. Kunstis on kvantiteedi kuhjamisest üksi vähe, et sünniks kvaliteet. Viiralti joon

mat, eemaldudes Viiraltist, mingi uue, kõrgema, või siis vähemalt teist laadi kvaliteedi. On ju teada, et midagi ohverdama on nii elus kui ka kunstis raske midagi tõsist saavutada. Ja olgu see ohvritall siis pealegi Viiralt. Kunstiajalugu on täis näiteid, kuidas üks suur meister teist ei mõista, tema loomingut tahtlikult halvustab või pilab. Uued ideed vajavad ruumi, et levida. Uut mõtet, uut vaimu filmis paraku ei näe. Saavutamata Viiralti joont ja vaimsust, ollakse ometi niivõrd kiivalt meistris kinni, et mingit teiselaadilist kvaliteeti paraku ei sünni. Kõik Viiralti kujud, monstrumid, atribuudid, isegi detailid on



(aga asi pole ainult joones, nii «Kabaree» kui ka «Põrgu» on teostatud harva rakendatavas tehnikas, — vasegravüür seostatuna ofordiga —, mille väga rikkalik heleda-tumeda gamma annab neile piltidele täiendava võlu) on täpne ja tuumakas; filmis, vastupidi, vohab kõikjal eklektilist liigliha.

Kuid jätame Viiralti. Kunstniku mõtet ja vormimeisterlikkust teiste inimeste abil taasluua on juba iseenesest kentsakas idee. Akki aga saavutas Raa-

olemas, töö ise on teostatud hästi ja korrektselt, lavastuse rütm täpselt paigas, aga midagi olulist on puudu. See on kontseptsioon, põhimõte, miks sellist filmi üldse teha. Ei saa ju pidada normaalseks, et diktoritekst filmi lõpul peab aitama seletada seda, mis filmis endas ei kajastu. Tegu on nagu hoonega, mida on täpselt projekti kohaselt hoole ja armastusega ehitatud, ent mille projekt ise on mõttetu.



Põrgu neis enestes

HAAKUMISI

«Põrgust» mõtiskledes eraldan kunstiteravikust ühe osa — konkreetse tegevusliini — ja vaatlen seda ühiskondlik-poliitilise reaalsuse taustal.

Kabareeseltskond käitus filmi alguses oma suva järgi. Olek oli kooskõlaline, igamees sarnanes iseendaga. Elati justkui kogu seltskonna meelelaadile vastavate, kunagi targa käega koostatud seaduste järgi. Mis vea seltskond tegi? Ei pannud valveposte välja, kes hoolitsenuksid, et saaks segamatult neid tantse tantsida, mille tantsimiseks kokku tuldi. Või kui pandigi valvepostid (kabarees — šveitserid, elus — kriitiline intelligent) välja, siis miks ei hoolitsetud nende äraostetamatuse eest?

Seltskond joob ülemäära. (Võib-olla on ka šveitser purjus.) Märjusest on põnevam nimetada mitte alkohooliks (see laseks «Põrgut» karskustafilmina paista), vaid massikommunikatsiooniks. Annab subjektiivset enesekindlust, kui tegelikult tuigutakse. MK-jook pole üldse see, mida kabareeseltskonna tervis juua kannataks. Miks nad siis joovad? Juba on makstud, juba tuuakse ette. Võiksid siis vähemalt kontrollida, mida neile nende raha eest serveeritakse? Siin jälle sama hoolimatus, mille tõttu ka šveitseri usaldusväärsus jäi kontrollimata. (Viiralt kodumaal suhtus Riigikogu hoolimatult vapside vandenõusse. Saksamaal ei kuulnud Hindenburg küllalt tähelepanelikult Hitleri avaldusi. Allende suhtus liiga kergelt reaktsoonijõudusesse.)

Põrgu annab endast märku vaid kvantiteedimuutustena. Kuldaja tangot, mille saatel seltskond tantsib, segab vahetevahel üks kõrvalheli. See paisub. Sentel veiklevad algul vaid dekoratiivsed leegikesed. (Ükski türannia ei kerki loosungiga «küllalt sest demokraatiast» või «aitab teile ohjeldamatust vabadusest». Mõeldakse välja miski, mille vastu sunnivõim oleks justkui insanks abinõuks, seejuures, nagu kinnitatakse, «ajutiseks» ja «erakorraliseks» abinõuks. Loll on see, kes ettekäänud ei leia).

Võimu üleminek on pigem masendav kui huvitav. Algab laostav tants põrgupilli järgi. Mis lugu pillist kostab? Võib-olla ühiseluliste aadete või kõrgema elustaseme lugu. Üks on silmanähtav: omatahtsi ja ilma pillimeheta poleks seltskond niisugust tramburaid löönud. Kummatigi pole kaos ka liiga loomuvastane. Tuleb välja, et rahvas justkui peitis endas kogu aeg potentsiaali end surnuks juua ja tantsida! Nii et kui Jutlustaja seda mürglit nähes silmi punnitab, kulmu kortsutab, siis ta lihtsalt ei tunne

oma «karja» piisavalt hästi. Sellest hoolimata, et ta neid ei tunne, peab ta vajalikuks ja võimalikuks neid päästa ja sunnibki põrgupilli vaikima. Edasi aga näeme, et painajat ühe hoobiga ära peletades osutas Jutlustaja rahvale teenimatu heateo. Kõrtsilised ei oska ju endiselt vabadust valvata, ja põrgu on taas platsis. Nüüd juba relvastatult, seega lõplikult.

Kas Jutlustajal polnuks targem haarata pill, õppida selgeks rahva hinge noodistik (mida hästi valdas Põrguvürst) ja lüüa valla konkureeriv tantsulugu — sama peibutav, kuid mitte enesehävituselise viiv? Siis oleksid tantsijad pidanud valima, ja kas või hetkeks oleks neid sunnitud mõtlema oma tegelikele vajadustele. (Ehkki ka hääletades on oma vabadus loovutatud — näiteks Saarimaal.)

Huvitaval kombel näib sündmuste skeem sobivat Eesti Vabariigi seisuga aastal 1934, 12. märts. Eksisteerib kontseptsioon, et meil vabaneti fašismist vaksineerimismeetodil. Lasti viirusel hetkeks oma palet näidata ja juuriti siis välja. Kahjuks aga ei osutunud valitsus ka ise pärast märtsisündmusi edumeelseks. Mis aga oleks juhtunud, kui («Põrgu» teemat jätkates) Jutlustaja poleks pärast võitu kadunud, vaid oleks kohale jäänud? Poleks lasknud Põrguvürstil rahvast taas sisse mässida.

Kahjuks ei saa paralleelidega kaugemale minna, kuna pole teada, mida Jutlustaja jutlustab (peale selle, et ta põrgu eest hoiatab). Kuna ta lahkub kohe pärast põrgupilli vaikima sundimist, võime oletada, et ta on lihtsalt konservatiiv või ka liberaal — igatahes mitte revolutsionäär. Ta ei taha muud, kui et esialgne harmooniline kõrtsielu edasi kestaks. Kuidas tema õpetust ellu viia, seda rahvas ei taipa, ja Jutlustaja hajub rahva juhmade pilkude all, ja nagu võib mõista, ka nende tõttu.

Kui poliitikahuvilise pilguga vaadata, on kõige kohutavam filmis see, kui kergelt ja enesestmõistetavalt kõrtsilised sülitavad kulgevale idüllile ja kuldaja tangole ning kuidas neid peibutab vaikne salastihhi, «magus elu», suuremad sõõmad, moodsamad vaated ja muu seesugune ning mitmenimeline (kasutades A. Langemetsa väljendust).

Tundub, et nõnda iseloomustab Rein Raamatu film ka inimkonna hetkeseisu, kelle rühkimine kao poole võtab üha fataalsema kuju. Nagu kabareekülatajatel, nii tundub ka Reagani administratsioonil puuduvat tahe hukku vältida.

Milline on viimane emotsioon, kui kinosaal is valgus süttib?

Inimestest on kahju.

HANS LUIK

Küljetuules

AUNE NUIAMÄE



«KÜLJETUUL». Stsenaristid V. Käsper ja H. Roosipuu, režissöör R. Tammet, operaator E. Oja, kunstnik P. Vaher, helioperaator P. Roos. Osades: Marj Visnapuu (Raivo), Talvo Pabut (Martin), Tõnu Saar (treener), Kiiri Tamm (Kristiina), Angelina Semjonova (Katja) jt. «Eesti Telefilm», 1983. 65 min.

«Tallinnfilmi» näite varal on stsenaariumide põuast korduvalt ja pikalt juttu olnud ning ega «Eesti Telefilmiski» lood paremad ole. Paraku tuleb filme teha ka siis, kui puuduvad korralikud stsenaariumid, sest ühikud tuleb täita, muidu järgmisel aastal ei saagi. Võimalust teha filmi.

Spordifilme tehakse harva ja iga uue ilmumine peaks olema teretulnud. 1. jaanuaril esilinnastus Eesti Televisioonis mängufilm «Küljetuul». Film sisaldab kaks eri lugu, mida vägivaldselt on püütud omavahel ühendada. Ühelt poolt dokumentaalne reportaaž jalgrattavõistlustelt — see on ilus, vaatamänguline, dünaamiline, hästi monteeritud ja igati kena spordi-vaatefilm. Teiselt poolt — halvasti konstrueeritud, arendamata süžeelehtidega lugu noortest inimestest.

Filmi reportaažlik algus muudkui kestab ja kestab, vaatad ilusaid kaadreid jalgratturitest ja tundub, et kõik oleks nagu korras. Ent siis

meenub, et kirjade järgi peaks tegu olema mängufilmiga, ning hakkad seda mängu sealt ootama, aga niimoodi oodates ongi juba pool filmiaega möödas ning mängufilmi ei kusagil. Aga ega ta tulemata jää: kaklus tantsupeol, armuintriiig, põlvkondadevahelised arusaamatused, kahtlemine iseendas — kõik nagu ühes korralikus mängufilmis olema peab. Film on noortest ja võimalik, et noortele. Spordist ja spordieetikast. «Ühed teevad spordiga raha, teised jälle maksavad peale, et sporti teha.» Ent kõik see jääb filmis avamata ja välja arendamata ning seetõttu üksnes deklaratiivseks ilukõneks, inimestevahelised suhted pealiskaudseks ja põhjendamatuks. Teistest usutatavam ja loomulikum on treeneri roll (näitleja Tõnu Saar). Meeldiv oli Angelina Semjonova vahetu ja vaba olemine filmis. Võimalik, et film võidab mõndagi pärast dublaaži, sest ei häirinud mitte niivõrd näitlejate mäng, kuivõrd nende kõne.

Tegijad on püüdnud teha filmi, kus oleks enam-vähem võrdselt nii mängu- kui ka dokumentaalfilmi, ent see taotlus on ilmselt olnud valearvestus: mängufilm «Küljetuul» jääb dokumentaalsele võistlusreportaažile (mis tegelikult on tõepoolest parim osa filmist! — rataste vahetamist võistluste ajal on lõpmata põnev jälgida) tugevasti alla. Võimalik, et tulemus olekski parem olnud, kui proportsioonid oleksid nihutatud dokumentaalse materjali suunas, mis ilmselt end ise tegijaile kätte mängis... Halba filmi ei taha keegi teha, stsenaariumi puudusi peaks püüdma siluda tugeva režiiga. «Küljetuules» pole see õnnestunud, film on nõrk ja selles on mitmeid ebausutavusi.

Küljetuul paneb asjad paika — öeldakse filmis. Võimalik, et sellest materjalist oleks saanud hea dokumentaalfilmi, vaja oli aga mängufilmi. Sport õpetab kaotama. Oskus kaotada on suur kunst. Tänu sellele võideti kellelegi võimalus järgmisel aastal mängufilmis kätt proovida. Võib-olla too järgmine film suudab ka küljetuules püsida.

«Vanemuise» muusikateatri varasemast perioodist

RUDOLF PÖLDMAE

Teater «Vanemuine» etendab juba auväärselt 114. hooaega, kuid samanimeline selts alustas tegevust veelgi varem — 1865. aastal. Selle asutas Pärnust Tartusse siirdunud köster-koolmeister J. V. Jannsen, esialgu peamiselt laulseltsina, millele aegamööda liitusid mitmed teised tegevusalad. Viienda aastapäeva tähistamiseks sündis eesti näitemäng, mille organiseeris 1870. aasta jaanipäeval seltsi presidendi tütar Lydia Koidula. Vähenõudliku ühevaatuselise komöödia «Saaremaa onupoeg» kõneteksti elavdamiseks põimis autor sündmustikku kaks luuletust, teine neist ühiskonnakriitilise sisuga kuplee. Ühtlasi ka muusikaandekas luuletaja varustas laule originaalviisidega ja saatis ettekannet klaveril. Nähtavasti meeldisid laululisandused ka publikule, nõnda et Koidula põimis oma järgmisse näidendisse «Kosjakased» kolm originaalset kupleed, mis piitsutasid kõvasti aja järgu väärnähtusi, eriti eesti rahvuslikku liikumist takistavate baltisakslaste tegevust. Koidula komponeeris neilegi viisid, mis pole kahjuks säilinud. Uurimused on näidanud, et Koidula sai kupleeliste vahepalade idee C. R. Jakobsonilt, kellega tal oli neil aastail kõige lähedasem koostöö. Jakobson võis kupleesid näidendi abizanrina tundma õppida Peterburi teatrites, mida ta talviti sageli külastas. Nõnda vilksatasid muusikateatri alged juba Koidula teatris, kuid lõppesid selle alustaja eemaldumisega «Vanemuisest» ja Eestist üldse, järglased polnud aga võimelised algatust jätkama.

«Vanemuise» seltsis edenes alguses koorilaul, mis andis eeskuju ka teistele paikkondadele, nõnda et 1869. aastal suudeti ühiselt korraldada esimene Eesti üldlaulupidu. Järgmisel kümnendil jäi «Vanemuise» koorilaul kiduma, samuti ei edenenud instrumentaalmuusika, kül-

lap eeskätt vajalike juhtide puudumise tõttu. Ent kümnendi lõpul ilmnes «Vanemuise» koorilaulus edasimineku, peamiselt tõusva muusikamehe K. A. Hermann juhtimisel. 1878. aastal siirdus Hermann Saksamaale edasi õppima, mis tekitas jällegi languse. Korduvat katsetest hoolimata ei suutnud «Vanemuine» asutada alalist puhkpilliorkestrit, mis oli tol ajal seltsile ideaaliks ja õnnestus mitmel pool ääremaal. Pika peale saadi siiski luua püsivam segaorkester umbes kümnest mängijast eesotsas mitmekülgse August Wieraga, kes mängis mitmel instrumendil, oli klaverisaatjaks ja võis isegi orkestrit juhtida. Ta kõlbas ka koorijuhiks ja hakkas 1880. aasta paiku unistama muusikalavastustest. Kui 1880. aasta kevadel etendati J. V. Jannseni komöödiat «Pärmi Jaagu unenägu», siis põimiti sellesse mõned koorilaulud, mis publikule väga meeldisid. See pani A. Wiera loovaid mõtteid mõlgutama: Tartu saksa teater esitab kõiksuguseid muusikalavastusi, kas eestlased ei tuleks toime? Wiera nägi saksa teatris P. A. Wolfi lavatükki «Preciosa» C. M. v Weberi muusikaga, mis vaimustas teda seevõrra, et tal kadus söögiisu ja uni, ning ta hakkas unistama ainult «Preciosa» lavastamisest «Vanemuises». Seal edenesid parajasti näitemäng ja koorilaul, hakkasid välja kostma mõned nais- ja messolistid, kes olid tegevad ka näitetrupis. Situatsioon julgustas Wierat muusikalavastuse juurde asuma. Teatavasti sai C. M. v Weber kuulsaks ooperiga «Nöidkütt» (1820), millele samal aastal järgnes «Preciosa». Selles on kasutatud eksootilisi ja looduslähedasi hispaania ning mustlasmeloodiaid, mis said laialt populaarseks. «Preciosa» sisu moodustab Hispaania keskaegsete rüütlite karmuse ja looduslaste mustlaste vaba elu vastandamine, mis tekitab pidevaid konflikte ja õnnelikke lahendusi.



August Wiera.

Oli suur julgustükk lavastada asja-
armastuslikus teatris ja ebaprofessio-
naalsete jõududega kuulsaks saanud
muusikaline lavateos, milles esineb üle
viiekümne tegelase. Oma näitetrupile
oli vaja niisama palju lisajõudu laulu-
koorist kaasa tömmata, peamiselt massi-
stseenide jaoks. Need ei tahtnud mah-
tuda «Vanemuise» kitsale lavale, see-
pärast kavatseti üürida saksa käsitöö-
liste seltsi suurem lava ja saal, kuid
sakslased ei andnud nõusolekut ja tuli
leppida oma kitsaste ruumidega. Ras-
kusi tegi «ooper» ka kümnemehelisele
orkestrile, mida juhatas A. Wiera. Ei
jätkunud kostüüme tegelaste suurele
hulgale ja neid tuli väljastpooltki lae-
nata, kuigi kõik ei olnud sobivas stillis.
Tuldi siiski toime ja lavastus õnnestus
oma aja kohta üle ootuste. Tükk jäi
paljudeks aastateks «Vanemuise» reper-
tuaari ja tõstis oluliselt teatri reputat-
siooni.

Esiendus toimus 24. aprillil 1883.
aastal. Kui «Vanemuise» keskpärastele
saavutustele oli diletantlik arvustus seni
78 olnud üsna tagasihoidlik kiitust aval-

dama, siis uue algatuse jaoks ei jätku-
nud ülistussõnu. K. A. Hermann lausus:
«Täis vaimustust ja rõõmu oleme sellel
õhtul muusikakoori, lauljate ja näite-
mängijate laulu ja mängu kuulanud,
täis vaimustust ja rõõmu läksime koju,
teades, et eestlaste seas ka segasel ajal
hoolega tööd tehakse taevaliku muusika-
kunsti edendamiseks.» («Eesti Posti-
mees», 1883, nr 17.)¹ A. Grenzstein pidi
«Olevikus» oma lugejaile vist esmakord-
selt seletama sõna «ooper» tähendust:
«Ooper on näitemäng, mis näitlemisest,
laulmisest ja muusikast on kokku pan-
dud, millele sagedasti ka tants ligi võe-
takse. Näitlejad astuvad ooperis laul-
des üles ja nende laulu kannab muusi-
kamäng. Sellepärast on siin näitlejate
kõned suurel osal salmides kirjutatud.»
«Oleviku» hinnang etenduse kohta oli
maksimaalne: «et etendamine palju pa-
remini läks kui seda keegi julges loota,
et näitlejad, iseäranis Preciosa, vaata-
jate poolt tormilist kiitust said, niipalju
kui täiesti täidetud saal seda aga lu-
bas! ... Kes mitte näitemängu peal ei
ela, võib vaevalt paremini näidelda.»
(«Olevik», 1883, nr 16.)

Peatselt toimus kordusetendus, kuid
selleks üüriti saksa seltsi «Bürgermusse»
suurem saal. Seepärast ilmus etendusele
ka sakslasi, kes võrdlesid «Vanemuise»
lavastust saksa teatri omaga. «Iseäranis
meelejärelle olnud neil kõlarikas eesti
keel, mis ooperis mahedam on kui saksa
keel, mida Preciosa poolaludes poolrää-
kides väga mõnusasti ette toonud.»
(«Olevik», 1883, nr 17.) Peaosalistena
esinesid «Vanemuise» tuntud näitlejad
A. Mägi, L. Menning (K. Menningu pool-
vend), C. Napp (Preciosa osas) jt. Täit
tunnustust andis ka Tallinna ajaleht
«Valgus», mis tavaliselt suhtus vaenu-
likult «Vanemuise» tegevusse. Arvata-
vasti kirjanik J. Pärn avaldas arvamist:
«Aga väga oleks soovida, et mõni tubli
kirjanik eesti elust nii mõnusa tüki ette
tooks,» mõeldes vist mingit laulumängu
(«Valgus», 1883, nr 39).

«Preciosa» edu oli seevõrra garanteeritud, et seda mängiti aasta jooksul üsna mitu korda, mis ei olnud neil aegadel teatripraktikas tavaline. 26. augustil

¹ Tsitaatides on pisut ortograafiat parandatud.
— R. P.

juhtus äpardus: etenduse ajal puhkes linnas kuskil tulekahju, rahvas lahkus esimese vaatusel lõpul saalist ja nõudis piletiraha tagasi, mis iseloomustab tolleaegset publikut. Järgneval, 1884. aastal «Preciosat» ei korratud, sest toimus «Vanemuise» ruumide põhjalik ümberehitamine, teater sai korda aasta lõpuks. Oma muusikajõudude olemasolust ja võimetest anti ülevaade 27. detsembril suurel kontserdil, mille kava moodustasid F. Flotow' ooperi «Marta» põhilised osad — koorid, kvartetid ja soolod. See oli nagu ettevalmistuseks tulevastele muusikalavastustele, mida soodustasid suurendatud lava ja saal.

Järgmise, 1885. aasta 13. jaanuaril demonstreeriti uut saali «Preciosa» etendusega, milles näitlejate koosseis oli enam-vähem endine, nimiosas C. Napp. Teos oli saanud nii populaarseks, et kogunes saalitais rahvast, pooled soovijad pidid minema tagasi. Kordusetendus toimus nädala pärast jällegi täissaalile; see tõi maksimaalset sissetulekut ja oli seltsile oluliseks majanduslikuks toeks. Mitmed inimesed käisid korduvalt eten-

dusi vaatamas, rohkesti oli külastajaid ka maalt. Veebruarikuus anti veel kaks etendust, ja kevadel avaldas seltsi juhatuse tänu A. Wierale, «kes «Preciosa» etendusi ja kontsertisid agarasti toimetanud on» («Vanemuise» juhatuse protokoll 14. IV 1885).

«Vanemuise» muusikaetendus oli nii väljapaistev, et sellega mindi 1885. aasta augustis külaskäigule Tallinna ja saadi sealgi arvustuse tunnustus. Kirjanik Eduard Vilde kirjutas «Virulases»: «Proua N/app/ kui Preciosa oli värske ja terane mustlasetüdruk, nii et tema mängule õigusega kiitust võis laskutada. Ainult mõni koht avaldas nõrkust.» Teised näitlejad olnud keskpäraseid ja muusika rahuldanud. E. Vilde resümeeris arukalt: «Et «Preciosa» mitte igapidi täiesti omas terves vaimus ja õiges kujus mängus nähtavale ei tulnud, ei ole sugugi liiaks panna; ta on ometi hakatus, ja nii hea hakatusetegemine ooperilises asjas eesti näitepõrandal on

*«Vanemuise» muusikakoor 1890. aastatel.
Keskmisses reas paremal August Wiera.*



kõigiti kiiduväärt.» («Virulane», 1885, nr 33.) Tunnustust jagas ka ajaleht «Valgus», kuid tegi seejuures terava märkuse: «Miks «Preciosa» tüki sees Carl Maria von Weberi muusika dr. Hermann ja Konradi muusikaga ära segatud on, sellest ei või meie aru saada.» («Valgus», 1885, nr 31.) Tallinna külalistendused leidsid aga seevõrra vähe külastajaid, et ei julgetud teisel päeval korrata, põhjuseks peeti vähest reklaami.

«Preciosa» püsis edukalt «Vanemuise» laval ka 1886. aastal. Rohke külastatavus pani mõtlema uutele muusikalavastustele. «Preciosa» oli nõudnud erakordselt palju kulutusi, kuid publiku rohkus tasus need hästi.

Teatri koosseis muutus sagedasti, seetõttu hakkas 1888. aastal Preciosa nimiselt hiilgama Anna Alt (varjunimeks Jung), keda arvustus ei suutnud küllalt imetleda: «Loodus on seda neidu küll imeliste näitemänguannetega ehtinud. Kasvu poolest väikene, oli tema kui loodud vooresline mustlastüdruk. Seda kindlat laadi ei näidanud neiu Jung mitte ainult ette astudes, vaid ka oma kõnejulges toonis, et tema märksalt

vahet tegi tõsiste ja kurbade sõnade vahel.» («Postimees», 1888, nr 112.) Etendust jälgiti tähelepanelikult, ainult üksikud suutsid omavahel rääkida, mis oli muidu publiku tavaliseks paheks.

«Preciosa» läks edukalt «Vanemuise» laval ka 1890. aastatel, hoolimata teatrikava mõningast muutumisest realismi poole. Keegi arvustaja, kes oli kaugemal liikunud, märkas 1890. aastal siiski «Preciosa» vananemist: «Tõesti, nii kuulsaks kui teda mulle ette on maalitud, ei pea ma teda mitte ja ma olen õnnelik, kui ma peale selle enam sinna ei lähe. Kes suuremates kohtades midagi on ära näinud, sellele jääb etenduste poolest mõndagi soovida, aga olgu peale, arvame mõned naljakad eksiütlemised maha, siis võib rahul olla, sest mõned neist, nagu hra. Techner, Laas ja proud Palmer ja Martinov (endine Alt), võivad juba midagi ära saata, aga — oh, see korratu olek osavõtjate poolt ja nimelt jutu- ja naerukõma, see teeb selle «Preciosa» mulle nii maotumaks, et tema peale enam mõeldagi ei või. Ühe operi tuum jääb sellel teel mõistlikule pealtvaatajale

«Corneville'i kellade» tegelaskond «Vanemuises» 1903. a.



küll päris sootumaks tundmata.» («Eesti Postimees», 1890 nr 24.) Nähtavasti oli lavastus üsna lagunenu, kuid peeti ikkagi käigus. 1897. aastal käidi «Preciosa» isegi Peterburis, kuid ilma suurema menuta; eriti ei meeldinud pealinna eestlastele provintslik lavariietus. Kodupaigas kõlbas aga lavastus veel sajandi alguseni, kuni tulekahju 1903. aasta suvel hävitas «Vanemuise» maja ja hajutas näitetrupi. «Preciosa» etenduste arv küündis paarikümne aasta kestel üle saja, mis oli kahtlemata ületamatuks rekordiks asjaarmastajate teatrile. Üheks viimaseks «Preciosa» nimiosaliseks oli Amalie Konsa (varjunimi Brigita), kellest sai hiljem kutseiline näitleja.

Peaaegu niisama menukakas sai «Vanemuise» teine muusikalavastus — prantslase R. Planquette'i operett «Corneville'i kellad». Selle sisu on segu romantismist ja realismist, kuid võitis 19. sajandi lõpul suure populaarsuse, eriti Saksamaal, kust meilegi kandus. Laulmängu ülekaalukalt tõsiseks sisuks on 17. sajandi rüütliromaani, kus kurjad jõud tõukavad ausa aadli viletsusse ja alles pika võitlemise järel taastatakse õiglus. Jällegi tegi raskusi tegelaste rohkus — üle poolesaja. Esietendus toimus 24. augustil 1885 ja võeti kiiduavaldustega vastu, nagu kordusetendusedki järgmistel aastatel. K. A. Hermann tegi juba optimistliku järelduse: «Näha on, et meie eesti näitemänguarmastajad palju enam ooperisid kuulavad kui näitemängu. Siin näitab end jälle meie rahva lauluarmastus.» («Eesti Postimees», 1885 nr 35.) Tõepoolest — poole aasta jooksul mängiti operetti seitse korda, mis tähendas ebaharilikku menu. Kõneldi, et etendust käisid vaatamas paljud säärased eestlased, kes külastasid ainult saksa teatrit, seega oli menukal eestikeelsel operetil rahvuskultuuriliselt kasvataj mõju. Operetti etendati edaspidi ligi kahekümne aasta kestel ja see tõi teatrile suurt majanduslikku tulu — umbes 100 rubla etenduselt, mis ületas keskmise sissetuleku.

«Vanemuise» muusikalavastused olid tol ajal eesti asjaarmastuslikus teatris ainulaadsed ja leidsid ka Tallinna ajalehtede täit tunnustust. Arvatavasti E. Vilde kirjutas 1886. aastal: «... aga

«Vanemuine» on eesti näitemängus oma operettidega ikka tubli sammu kõige ees ära astunud ja teised keegi ei ole seda sammu veel temale järele astuda võinud. Selle poolest võib «Vanemuist» ainult kiita.» («Virulane», 1886, nr 40.) Laitis ta ainult orkestrit, sest flööti olnud madalamalt hääles, mis ajanud kõrvad pilli lööma. «Corneville'i kellad» jäi kavasse jällegi sajandi lõpuni, kuid 1897. aastal antud etendus näitas lagunemise märki: «Muusikale kui ka laulule tuleks rohkem harjutust, tähelepanemist ja tundmust soovida. Üksikud mängijad vaatavad, kuidas aga otsale jõuaksid, ei pane aga sugugi rõhku otsekoheuse ja õige kohusetäitmise peale.» («Postimees», 1897, nr 219.) Sama arvustaja leidis puudusi ka näitlejate töös ja manitses: «Üleüldse peaks neid näpunäiteid, mida arvustus püüab pakkuda, vähegi tähele pandama.» Arvustaja nõudis ka korralikku ansambli-mängu: «Kõik peaksid mängust rohkem isiklikult ja elutruumalt osa võtma. Ei lähe see ju sugugi korda, kui keegi hulgale midagi tähtsat teatab ja jutustab, siis see hulk enese keskel naerab ja naljatab, kurva sõnumi juures ühirmõmust nägu näitab, kuna ta sõnu avaldab, mis kurbusega täidetud on. Sõnad peaksid rohkem teoga kokku käima.» Arvustaja kurtis ka, et orkester mängib liiga tugevasti, «nii et nõrgema häälega lauljat ehk lauljannat sugugi ei kuule.» («Postimees», 1897, nr 226.)

Möödunud sajandi teisel poolel hakkas Euroopas lausa vesivõsudena lokkama muusikalise lavateose kerge vorm — operett —, mille teerajajaks oli peamiselt J. Offenbach, edukaks jätkajaks J. Strauss ja mis jõudis tippu nn viini opereti koolkonna tegevuses (F. Suppé, K. Zeller, K. Millöcker, F. Lehár, I. Kálmán, L. Fall jt). Kui «Preciosa» ja «Corneville'i kellad» olid veel üksiknähtused arvukate sõnalavastuste seas, siis 1880. aastate teisel poolel vallutas operett peaaegu juhtiva positsiooni «Vanemuise» repertuaaris. Nõnda tuli 1887. aasta veebruaris lavale Suppé «Fatinitza», mille sisu kujutas äsjast Venetürgi sõda ja selle järelsündmusi. Balkani rahvad võitlevad oma vabaduse eest ja Vene väed toetavad neid. Kupeldamine haareminaistega ja muud pikant-



*Amalie Kõnsa
Preciosana.*

sused panid meie kõrgesti moraalised arvustajad turtsuma. Tartu saksakeelne ajaleht hurjutas, et eesti näitelava saavad opereti ehk «uueaja kahjuliku näitelaulu orjaks» ja «Virulane» süüdistas: opereti lavastamine olevat näitlejatele õpetuseks, «aga ühtlasi peab ka kahetsema, et «Vanemuine» eestlastele mitte kombelikuma ja puhtama sisuga näitemängusid välja ei vali. «Fatinitza» on üks neist halbilistest ja jampsilistest

operetidest, mille sisu ja mängukäik rohkel moodsul iseäranis libe ja läilakas on, kõlbliku ja kombe vastu käib». Kui operetti täielikult etendatakse «Vanemuises», siis mõjuvat see «mõnegi jao vaatajate tundmuste ja kommete peale kahjulikult». Soovitati edaspidi valida selliseid lavateoseid, «mis küll ehk rohkesti laitmata lusti ja rõõmu pakuvad, aga mis ka ausaid puhtaid tundmusi ülendavad, paremaid püüdeid äratavad,

kõige kombeliku ja kõlbliku elu poole vaimustada võivad». («Virulane», 1887, nr 14.) «Vanemuise» ringkonnast vastati, et eestikeelses tekstis olevat kõik kergemeelne kõrvaldatud ja jäänud «ainult veider, lõburikas laulumäng» («Olevik», 1887, nr 19). Operetil oli edu publiku seas, kuigi üks arvustaja igatseb kurbmänge. Teatrile tekitas tükk mitmeid sekeldusi, sest püüti mängida ilma ülemtrükkivõime loata, kuid ametlikes ringides peeti sisu kõrgetele sõjaväelastele solvavaks. Vahepeal viidi opereti tegevus Aafrikasse ning vene- laste ja türklaste asemel pandi võitlema prantslased ja arablased. Alles 1895. aastal näis tekst olevat stabiliseerunud algupärasel kujul. Arvustus hakkas igatsema professionaalseid lauljaid, keda Tartus polnud kuskilt võtta. Kriitik J. Parv kirjutas 1888. aasta lõpul: «Ehk astub selle seltsi näitemänguline tegevus kord ühe sammu ka nii kaugele, et ta kord ühe algupäralise, eesti elust võetud ooperi või opereti üle oma näitelava (bühne) laseb minna, millega eesti näitlemisele tubli nurgakivi saaks pandud ja enam omanäolist näitekirjandust tõstetud.» («Postimees», 1888, nr 122.) See soov oli liiga varane ega täitunud nii peagi.

Tõeliseks lööknumbriks kujunes J. Straussi operett «Mustlasparun», mille sisu tugineb ungari romanisti M. Jókai romanile. Operett oli valminud 1885. aastal ja tuli «Vanemuise» lavale juba 1889. Esietendus 11. aprillil 1889 oli nii rahvarohke, et oleks vaja olnud kolm korda suuremat saali. «Selle tükiga on jälle üks tubli samm meie näitemängukunsti astutud.» («Viruline», 1889, nr 17.) «Postimees» kiitis: «See näidend on üks suurematest, mis eesti näitlust mitmeti tõstab» ja ennustavat «Preciosa» edukäiku («Postimees», 1889, nr 131). Rohked kooripalad olid head, kuid solistid jäid neile alla. Lõbu ja nalja kõrval nähti ka «hästigi küpsel elutarkust ja ilusat õpetust» («Postimees», 1889, nr 133). Edu kestis ka 1890. aastail, kuid ühel etendusel segas orkestri halb mäng kooride esinemist: «kuida võib operetikoorigil head kokkulaulmist nõuda, kui muusikandid takti ei oska pidada?!» Kontrabass mänginud rohkem juhuse kui noodid alusel («Posti-

mees», 1895, nr 18). Ühes peaosas hiilgas jälle A. Martinov (Alt). Keegi tartlane külastas 1895. aasta aprillis Riias läti poolkutselises teatris «Mustlasparuni» esietendust ja võrdles seda «Vanemuise» lavastusega. Nimiosa laulnud läti parim näitleja-laulja, kuid teinud seda «vaesemal viisil kui «Vanemuises» hra Laas. Hra Laasil on parem hää ja ta on ka osavam ja julgem laulmises kui hra Dubur». Mõni teinegi meie näitleja olnud läti omast parem: «aga laulutükkide ettekandmises ei jõua lätlased praegu veel eestlaste ligi,» kiitis patriootlik arvustaja («Olevik», 1895, nr 19). «Mustlasparun» püsis «Vanemuise» kavas A. Wiera tegevuse lõpuni.

Tolle perioodi kompetentsem teatriarvustaja E. Vilde kirjutas 1890. aastal opereti võidukäigust, ilma et ta seda oleks pooldanud. «Kui näituseks «Vanemuise» teatris mõni uus operett etendatakse, täis uuemõelist kõla- ja värvi- virvendust, täis lopsakat nalja ja pragisevat meelegust, kes ei tahaks siis arvamist ilmutada, et saal tuhinal ja tungivalt täis voolab, ka täis inimesi, kes küll suuremalt osalt kuskil uue aja maitset ei ole uurinud ega enestele külge harjutanud. Ei ole midagi parata — operett tõmbab, tõmbab. Valigu «Vanemuise» teatri toimekond nii palju kuulsaid kurbmänge, heakskiidetud vaate- ja laulude naljamänge — opereti kätte jääb võit. Nõnda on kunstimaitse terves maailmas.» Operettide loojad kasutavad konjunktuuri ja saavat rikkaks, nende vastu ei suutvat ka kriitika midagi teha («Postimees», 1890, nr 17).

Samal 1890. aastal tõi «Vanemuine» lavale J. Offenbachi opereti «Rüütel Sinihabe», mis oli välismaal suuri laineid löönud. Trupp mängis hästi ja teenis menu. Ettevalmistusi tehti terve aasta. Opereti põnev sisu sobivat eesti publikule, ent nõudlikku E. Vildet ei rahuldanud selle kerglane toon — naljategemine mürgitatud naiste arvel ja süü muinasjutuline heakstegemine, mida ümbritseb offenbachlik muusika — «kõdistav, itsitav, pilkav, nagu tükk ka ise, kui vabariigi naljahammaste töö aristokraatliisi kuningakoja olusid rihmab ja piitsutab» («Postimees», 1896, nr 106). Vilde kiitis eriti tulevast kutse- list naisnäitlejat Amalie Konsat (Brigi-

ta), kes mängis vakra külatüdruku osa: «Neiu Brigita Boulotte oli meie teatri kohta tubli, igapiidi kiiduväärt, paiguti suuremaidki nõudmisi täitev, näitlusekujutus /ideaal?/, keda eesti näitelavalt oleme näinud.» Kiita sai ka nimiosaline Adolf Laas, kelle tenorivõimed lähenevad professionaalsusele, kuid Vilde soovitas veelgi «rohkem koolitamist häälele, rohkem ladusust kõnele».

Järgmisel, 1891. aastal lavastati tšehhi helilooja R. Dellingeri operett «Don Cesar», mis kujutas jällegi romantilises laadis Hispaania rüütlite elu minevikus ja oli pälvinud Saksamaal suure populaarsuse. Meie publikule tundus teos võõrapärane, kuigi arvustus püüdis puudujääki lepitada: sisust arusaamine nõudvat «hoolsat tähelepanemist»; «...takistuseks on ka, et tolleageds kombed ja arvamisid meie rahvale võõrad on ning lauldavad sõnad jäävad ka tihti kaugemal vaatajatele arusaamatuks, aga see ei tee suurt viga, umbes ette kujutada võib igaüks omale näitluse tegevust» («Postimees», 1891, nr 177).

Järgmistel aastatel ei tulnud enam uusi operetilavastusi ja lepitati endiste kordamisega. Uuemad teosed olid aina nõudlikuma muusikaga, suurema tegelaste arvuga ja rikkalikuma riietusega, mis kippus üle käima «Vanemuise» kunstilisest ja majanduslikust kandejõust. Domineerima hakkasid laulmängud, kus põhiosa täitis sõnaline tekst, vahele olid põimitud kerged laulupalad, millega võis iga näitleja toime tulla.

Vananev A. Wiera üllatas veel ooperiga: tõi 1899. aasta kevadel lavale sajandi alguse prantsuse komponisti E. Méhuli ooperi «Joosep Egiptuses», mis pidi olema «Vanemuisele» jõukohane: «... temas ei tule mitte suuri aariaid ja kõnelaulusid (retsitatiiv) ette, mis rasked täita on ja lauljate poolt kunsti ja osavust nõuavad; siiski ei puudu temas ka mitte mitmed raskemad kohad.» Märgiti ühtlasi, et see olevat esimene ooper eesti laval, nähtavasti ei loetud «Preciosat» selleks. Arvustus kiitis häid lauljaid — A. Laasi Joosepi ja Puna Siimeoni osas; neiu Brigita (Konsa) mängis hästi noorima venna Benjamini osa, «ainult laul ei tahtnud

paaril korral küllalt õnnestada, vaid kiskus korra peaaegu terve tooni võrra orkestrist kõrgemale.» Koosmäng polevat ladus olnud, koorilaulud ei olevat kõlanud alati orkestriga kokku, sest mõned pillid olnud korrast ära ja ilmenud muidki vigu. Siiski peeti lavastust suureks saavutuseks ja loodeti lisa. Kuna esitendus oli nõrgavõitu, siis kordusi niipea ei järgnenud, alles 1903. aastal mängiti uuesti, juba pärast «Vanemuise» maja mahapõlemist, «Bürgermusse» saalis. «Postimees» ignoreeris «Vanemuise» tegevust ega toonud enam arvustusi, kuid «Olevik» sellevastu lausa ülistas A. Wierat ja tema lavastust: «Mängijad on nähtavasti ka küll teinud, mis nad on võinud, aga et juhataja nagu eluandja on, kes kõik üksikud osad tarvilisel kokkukõlal tegevusesse paneb, siis on hea kordaminek iseäranis tema töö vili. Oleks meil palju härra Wiera sarnaseid mehi, kes oma ametis ja ülesande kallal niisuguse hooliga töötaksid, siis oleks meil nii mõnigi asi paremal järjel.» Kiitust jagati ka näitlejatele, eriti A. Laasile, kes mänginud peaosalist Joosepit «kohati niihästi, et päriskunstnikku ees arvamis nägevat, ... ta hääle mahe ja paindub ning ka etteastumine kõigiti sünnis» («Olevik», 1903, nr 43). Rahvast kogunes aga vähe, mis ei tasunud suuri kulutusi. Etendusele andis tunnustuse ka kooliõpilane R. Lesta Tallinna ajalehes «Teataja». Trupp viis etenduse 1905. aasta kevadel ka Tallinna ja sai sealgi «Teataja» tunnustuse: «Üleüldiselt avaldas ettekanne läbistikku head mõju» («Teataja», 1905, nr 85). Mängiti veel Tartus 1905. aasta oktoobris, saatemuusika oli linnaorkestrilt. Puuduseks oli dekoratsioonide vähesus, ja «iisraeli lapsed» istusid moodsatel viini toolidel. Rahvast oli rohkesti, sest Tartus näis jätkuvat muusikalavastuste pooldajaid.

Nõnda lõppeski «Vanemuise» muusikateatri varasem periood. See algas lootusrikkalt tõelise muusikalise kunsti teoga «Preciosa», mis püsis erandina paarkümmend aastat menukalt repertuaaris, kuid ei loonud samal tasemel edasiminekut, ehkki selleks ei puudunud võimalused. Katsetustelt ooperiga nihkuti varsti lähedasele kergemale žanrile — ooperile —, mis vallutas tol

ajal välismaa lavad ja konkureeris tõsi-
sema teatrikunstiga. Kahtlemata tekita-
sid meie asjaarmastuslikule teatrile ras-
kusi muusikateatri suuremad kulud, või-
mekate lauljate vähesus ja orkestri puu-
dulikkus. Siiski kujunes välja juba üsna
võimekas muusikakaader, mis jäi aga
täiesti kõrvale 1906. aastal rajatud kut-
selisest «Vanemuisest», sest selle juht
K. Menning pooldas ainult realistlikku
sõnalavastust ega usaldanud diletant-
like muusikajõududega katsetama ha-
kata. Muusikateater ärkas Tartus uuesti
1920. aastail, kuid sealgi võimutses ope-
rett ooperi üle.

Nobeli heliloomingupreemiad

1901	A. Dvořák	tšehhi
1902	H. Wolf	saksa
1903	E. Grieg	norra
1904	N. Rimski-Korsakov	vene
1905	I. Albéniz	hispaania
1906	G. Mahler	austria
1907	J. Massenet	prantsuse
1908	M. Reger	saksa
1909	C. Sinding	norra
1910	C. Debussy	prantsuse
1911	G. Puccini	itaalia
1912	G. Fauré	prantsuse
1913	A. Skrjabin	vene
1914	—	
1915	L. Janáček	tšehhi
1916	R. Leoncavallo	itaalia
1917	J. Sibelius	soome
1918	—	
1919	E. Elgar	inglise
1920	C. Saint-Saëns	prantsuse
1921	F. Busoni	itaalia
1922	E. d'Albert	saksa
1923	C. Nielsen	taani
1924	A. Glazunov	vene nõukogude
1925	R. Strauss	saksa
1926	P. Mascagni	itaalia
1927	P. Dukas	prantsuse
	A. Roussel	prantsuse
1928	S. Rahmaninov	vene
1929	A. Schönberg	austria
1930	—	
1931	O. Respighi	itaalia
1932	K. Szymanowski	poola
1933	M. Ravel	prantsuse
1934	A. Berg	austria
1935	M. de Falla	hispaania
1936	B. Bartók	ungari
1937	I. Stravinski	vene
1938	F. Lehár	austria
1939	S. Revueltas	mehhiko
1940	—	
1941	—	
1942	—	
1943	—	
1944	K. Atterberg	rootsi
1945	A. v Webern	austria
1946	A. Honegger	prantsuse
1947	P. Hindemith	saksa
1948	S. Prokofjev	vene nõukogude
1949	I. Kálmán	ungari
1950	H. Villa-Lobos	brasiilia

1951	G. Enescu	rumeenia
1952	D. Milhaud	prantsuse
1953	Z. Kodály	ungari
1954	E. Varèse	ameerika
1955	B. Martinù	tšehhi
1956	C. Orff	saksa (SLV)
1957	D. Sostakovič	vene nõukogude
1958	F. Poulenc	prantsuse
1959	E. Toch	austria
1960	H. Eisler	saksa (SDV)
1961	H. Sutermeister	šveitsi
1962	B. Britten	inglise
1963	—	
1964	O. Messiaen	prantsuse
1965	A. Copland	USA
1966	L. Dallapiccola	itaalia
1967	W. Lutosławski	poola
1968	A. Hatšaturjan	armeenia nõukogude
1969	H. Badings	madalmaade
1970	W. Egk	saksa (SLV)
1971	E. Suchoň	slovaki
1972	S. Barber	ameerika
1973	K. Penderecki	poola
1974	H. Pousseur	belgia
1975	E. Křenek	austria
1976	R. Štědrin	vene nõukogude
1977	J. Françaix	prantsuse
1978	L. Nono	itaalia

Algul üsna kitsalt tuntud ning vähetähtsakski peetud Nobeli preemia on aastakümnete jooksul saanud üha laialdase populaarsuse, ülemaailmse autoriteetsuse. Teaduste saavutused, kõrgideelised kirjandusteosed ja rahutaotlused peavad pälvima tunnustuse — nõnda oli Alfred Nobeli testamendis ette nähtud. Kunstidest seega ainult kirjandus. Ometi ei tohiks alahinnata ka muusika ja kujutava kunsti osa rahvaste lähendajana ja inimkonna rahumõttele ergutajana.

Kirjanduspreemia laureaatide nimekirjas võib märgata möödalaskmisi: välja on jäänud suurus, sisse tulnud vähem tähelepanu väärivaid. Eks olegi raske seletada, miks ei ole preemiat saanud Tolstoi¹⁾, Ibsen²⁾, Strindberg, Tšehhov³⁾, Hardy; on aruteldud Valéry, Feuchtwangeri, Joyce'i, Remarque'i, Unamuno jt enamat õigustatust võrreldes Deledda või Spitteleriga.

Samalaadne küsimus kerkib eespool toodud heliloomingupreemiate nimekirja juures. (Kopeerisin selle allikast, mida silmapilgul ei suuda meenutada, tükk aega tagasi, siit ka tühik ainestiku lõpus.) Kes väärinuks laureaadiitiitlit enam ja kes pidanuks oma koha nimestikus loovutama?

1. aprill 1984

UNO USSISOO

¹⁾ Tolstoi keeldus preemiast ning žürii muutis otsuse.

²⁾ Preemia määramine 1903. aastal Bjørnstjerne Bjørnsonile, mitte Henrik Ibsenile, häiris tugevasti kahe suure norralase omavahelisi suhteid.

³⁾ Tšehhov suri 44-aastasena. Arusaadavalt on kirjanduspreemia andmisel eelistatud eakamaid, alla 50-aastaseid laureate on vaid üksikuid (nt 42-aastane Rudyard Kipling).

PRANTSUSMAA:

Pariisi mulluse teatrihooaja avas «Sügis-festival», mille tähelepanu keskpunktis olid Milano *Piccolo*-teatri kaasatoodud Brechti «Hea inimene Sezuanist» ja Goldoni «Kahe isanda teener». Põhjus on lihtne — *Piccolo* rajaja Giorgio Strehler asus Pariisis taas-avatud *Théâtre de l'Europe*'i etteotsa, mis annab nüüdsest peale etendusi *Odéon*'i teatri katuse all. Temaga sõlmiti leping kolmeks aastaks, igal aastal peab välja tulema neli lavastust.

Esimenesena oli kavas Shakespeare'i «Torm» (koostöös *Piccolo*-teatriga), seejärel Corneille' «Illusioon» *Comédie-Française*'i näitlejate osavõtul. Külalisesinemistele saabuvad Müncheni *Residenztheater*, Hispaania Rahvusteater Madriidist, samuti Viini ja Budapesti teatrid. Esimese hooaja deviisiks on «Teater, illusioon ja võim». Sel hooajal oodatakse Ingmar Bergmanit «Kuningas Leari» lavastama, töösse läheb Italo Calvino instseneering Franz Kafka ainetel. Kolmanda hooaja motoks peaks saama «Euroopa revolutsioonid». Strehler ise kavatseb välja tuua Büchneri «Dantoni surma», plaanis on ka Višnevski «Optimistlik tragöödia».

Comédie-Française avas hooaja Calderóni tükiga «Elu on unenägu». Järgnesid Schilleri «Maria Stuart» Bernard Sobeli lavastuses (sellega osaleti ka 1983. aasta Avignoni festivalil), Gorki «Suvitajad», Roger Vitraci «Victor» ja Giraudoux' «Intermezzo».

Théâtre National de Chaillot's lavastas Antoine Vitez spetsiaalselt selleks puhuks tänapäeva prantsuse keelde tõlgitud «Hamleti». «Le Monde» tõstab Jany Gastaldi (Ophelia) ja Richard Fontana (Hamlet) õnnestunud rollilahenduste kõrval esile ka Raymond Lepoutre'i tõlkijatööd, kes on «sulatanud prantsuskeelsesesse teksti Shakespeare'i dialoogide meloodia ja voolavuse.»

Théâtre du Rond-Point'i mängukavast võib leida Beckett'i «Lõppmängu» ja George Coulange'i «Straussid», mis pajatab Viini kuulsast muusikuteperekonnast. Viimase lavastas prantsuse teatri *grand old man* Jean-Louis Barrault.

Roger Planchon ja tema *Théâtre National Populaire* toovad Villeurbanne'is lavale Kleisti «Homburgi prints Friedrichi», Botho Straussi «Suure ja väikese» ning Eugène Ionesco uue tüki, mille lavastab Planchon ise.

Marina Vlady mängib peaosas Gabriel García Márqueze ainetel tehtud instseneeringus Pariisi *Théâtre National de l'Est*'is, režissöör on Augusto Boal. Prantsuse filmistaar pöördus seega pärast 15-aastast pausi tagasi teatrilavale, jätkates samaaegselt ka filmitööd.

Nii mõndagi huvitavat võib näha Pariisi eeslinnades, kus teatrid on küllaltki elujõulised ja üllatavad kohati suurimaidki asjatundjaid. *Théâtre de Gennevilliers*'i repertuaaris on näiteks Büchneri «Leonce ja Lena», Shakespeare'i «Coriolanus» ning Grabbe «Don Juan ja Faust», kõik heatasemelises seades. Märkimist väärib seegi, et esmakordselt etendati siin võorkeelset näidendit. Selle satelliitlinna elanikkonnast on tervelt kolmandik pärit Põhja-Aafrikast. Spetsiaalselt immigrantidest kontingendile hakatakse nüüd araabiakeelset teatrit tegema. Eesmärgiks on see rahvastiku osa kultuurilisest isolatsioonist välja rebida.

Kultuuriministeriumis

18. oktoobril toimunud kolleegiumi koosolekul tehti kokkuvõtteid 1982/83. aasta teatritehooajast. Analüüsiva ülevaate hooaja õnnestumistest ja puudustest andis Teatrite Valitsuse juhataja M. Kubo. Mõttevahetuses võtsid sõna RAT «Estonia» direktor A. Söber, Noorsooteatri direktor J. Mämers, TRA Draamateatri direktor M. Klooren, Nukuteatri direktor A. Kivirähk, RAT «Vanemuise» peanäitejuht K. Ird, Riikliku Vene Draamateatri direktor A. Iljin ning Kultuuriala Töötajate Ametiühingu Eesti Vabariikliku Komitee esimees L. Kivipõld. Pikema sõnavõtuga esines ministri asetäitja J. Viller.

Eelmise hooaja sotsialistliku võistluse parimateks tunnustati RAT «Estonia» ja Riiklik Vene Draamateater, kellele määrati teine preemia. (I preemia jäeti välja andmata). Märjiti ära «Ugala» ja L. Koidula nim Pärnu Draamateatri tulemuslikku tööd.

Samal kolleegiumi koosolekul kinnitati vabariigi teatrite repertuaariplaanid 1984. aasta esimeseks pooleks.

2. novembril pidasid ministeeriumi kolleegium ja Kunstnike Liidu juhataja presiidium ühise koosoleku, kus arutati, kuidas meie kunstnikud on täitnud sotsiaalset tellimust aastail 1981—1983. Sissejuhatavate sõnavõtudega esinesid ministeeriumi kujutava kunsti ekspertiisikolleegiumi peaekspert T. Toomemets ning Kunstnike Liidust I. Torn ja J. Kangilaski. Kokkuvõtte mõttevahetusest tegi minister J. Lott.

7. detsembril toimus ministeeriumi kolleegiumi ühine koosolek Heliloojate Liidu juhataja presiidiumiga. Koosolekule esitati läbivaatamiseks üksikasjalik plaan, millest lähtutakse muusikateoste riiklikul tellimisel kuni 1985. aastani. Selgus, et muu hulgas on juba valminud või valmimas helitööd, mis on seotud tähtsate sündmustega

meie maa elus — fašismi üle saavutatud võidu ja Eesti NSV vabastamise 40. aastapäevaga, samuti vabariigi 45. aastapäevaga. Plaani arutelul võtsid sõna J. Rääts, M. Topman, A. Hirvesoo jt.

Samal koosolekul oli päevakorras ka küsimus ajaloomälestistena arvel olevate hoonete seisukorrast.

Kolleegiumi koosolekul 21. detsembril arutati ministeeriumi süsteemis tehtavat tööd kaadri valikul, paigutamisel ja kasvatamisel. Samuti oli kõne all Muuseumide ja Kultuurimälestiste Teaduslik-Metoodilise Nõukogu tegevus.

Kinokomitees

17. oktoobri istungil arutati nõukogude filmidega tehtavat tööd Harju ja Rakvere rajoonis; rõhutati kordusfilmide parema kasutamise vajadust. Arutati kollektiivlepingu täitmist Tallinna Kinomehaanika Eksperimentaaltehas. Kinnitati Eesti NSV vabastamise ja Suures Isamaasõjas saavutatud võidu 40. aastapäeva tähistamise plaan. Otsustati esitada Tallinna Kinofikatsiooni Valitsus NSV Liidu Rahvamajandusnõukogu laste kinoteeninduse temaatilise ekspositsiooniga.

31. oktoobril tunnistas kolleegium 1983. a III kvartali sotsialistliku võistluse võitjaks Põlva Rajooni Kinovõrgu ja Haapsalu kino «Oktoober».

14. novembri istungil oli vaatluse all ringvaade «Nõukogude Eesti». Märjiti, et «Tallinnfilmil» on vaja parandada temaatilist planeerimist, avardada ringvaate geograafiat, laiendada autorite ringi.

28. novembril vaeti koos Eesti Kinoliidu juhataja sekretariaadiga kinosüsteemi ülesandeid, mis tulenevad NLKP Keskkomitee otsusest «Kirjandusajakirjade loominguistest sidemetest kommunismiehitamise praktikaga». Põhjalikku käsitlust leidis

ajakirja «Teater. Muusika. Kino» tegevus Eesti NSV Kinokomitee ja Eesti Kinoliidu häälekandjana. Arutati ka maaelanike kinoteenindamist Viljandi rajoonis.

12. detsembril olid arutuses mängufilmide temaatiline plaan aastaks 1984, ratsionaliseerimistegevus «Tallinnfilmis» ja Kinomehaanika Eksperimentaaltehas. Kinnitati ka 1983. a kapitaal-ehituse plaani täitmist.

Aasta viimasel istungil 29. detsembril vaadati läbi filmistenaariumide kinnise konkursi tulemused, samuti 1984. a I kvartali repertuaari-, informatsiooni- ja reklaamiplaanid. Kinnitati 1984. a põhiürituste plaan.

Heliloojate Liidus

Heliloojate Liidu teisipäevastel töökoosolekutel oli uudisloomingust arutlusel oktoobris: G. Taneli klaveripalade tsükkel «Kuu kildu», I. Garšneki Puhkpillikvintett, R. Eespere oratoorium «Müsteerium» (R. Eespere tekst), J. Räätsa Teine klaverikontsert, TRK üliõpilaste looming;

novembris: H. Otsa Kolm groteski instrumentaaltriolo, H. Rosenvaldi Sümfoonia nr 3, J. Tamvergi koorilaulud «Eesti muld ja eesti süda» (L. Koidula) ja «Küll mühiseb meeleto meri» (H. Karmo, A. Songermann) ja Tartu heliloojate looming; detsembris: H. Otsa «Quasi ostinato» neljale saksofonile, V. Kella Tromboonikvartett, A. Marguste «Viimast korda» (J. Saar, E. Sepp) meeskoorile.

J. Rääts vahendas muljeid festivalilt «Varssavi sügis '83» (11. X), L. Auster Klievis toimunud patriootilise muusika pleenumil (13. XII) ja M. Vaitmaa, L. Sumera, R. Kangro Gorkis toimunud noorte heliloojate pleenumilt (20. XII).

Muusikateaduse sektsiooni koosolekutel tutvustas sektsiooni uus esimees T. Vabrit hooaja plaane (4. X), arutati ajakirja «Teater. Muusika. Kino» muusikaosakonna tööd (1. XI) ja K. Leichterit raamatut «Valik artikleid» (6. XII).

* * *

31. X—2. XI toimus Eesti NSV Heliloojate Liidu juhatuse pleenum, mis oli pühendatud kamermuusikale. Toimus kolm kontserti, pleenumi põhiettekandega esimese juhatuse vastutav sekretär A. Põldmäe.

Kinoliidus

17. oktoobri juhatuse koosolekul kuulati «Tallinnfilmi» mängu-, multi- ja dokumentaalfilmide repertuaariplaan aastaks 1984 ja 1985. Ettekandjad vastavalt A. Vahemetsa, S. Kiik ja L. Veltman.

14. novembri juhatuse koosolekul tutvustas E. Haasmaa «Eesti Telefilmi» repertuaariplani aastaks 1984—1985. Käsitleti ka probleeme seoses Kinoliidu üleliidulise filmilae-nutuskomisjoni tööga.

12. detsembril juhatuse istungil vahendas informatsiooni büroo «Eesti Reklaamfilm» tegevusest P. Ojamaa.

Teatriühingus

6.—11. oktoobrini korraldati koos Ukraina NSV Teatriühinguga üleliiduline lavatehnikaalane konverents «Tänapäeva teater ja lavatehnika». Viljandi «Ugala» ja «Vanemuise» baasil.

12.—18. oktoobrini toimusid Tallinnas Usbeki NSV lavastajate õppepäevad.

13. oktoobril esines näitlejate omaalgatuslike tööde sarjas Karl Ader G. Suitsu luulekavaga «Kahekordne sügis». Klaveril Jaak Luts. 13. novembril korraldati õhtu «Ugalas».

18.—23. oktoobrini olid Tallinnas liikumisjuhtide üleliidulise laboratooriumi õppepäevad teemal «Lavalise liikumise kaas-aegsus ja probleemid».

25. oktoobril kinnitas juhatuse Teatriühingu aastapreemiade määramise žüriide koosseisud.

30. oktoobril kohtusid noorkriitikud K. Komissaroviga ja olid RAT «Estonias» «Carmeni» etendusel.

31. oktoobril tähistati piduliku õhtuga Kinomajas 30 aasta möödumist GITIS-e eesti stuudio I lennu lõpetamisest.

15. novembril toimus Moskva Näitlejate Keskmajas Mai Murdmaa loominguohtu. Kaastegevad L. Tormis, J. Lehiste, O. Baranov, A. Borissov.

19. novembril oli noorkriitikute seminare õppepäeva kavas «Heinrich IV» lavakunstikateedri üliõpilastelt ja kohtumine M. Miki-veriga.

24. novembril arutas ETÜ juhatus organisatsioonilisi ja ma-jandusküsimusi. Samal päeval alustas tööd lavakõne konsultat-sioonipunkt. «Vanemuise» 60 näitlejat ja solisti kuulab Karl Adra näpunäiteid.

28. novembril toimus Tallinnas vabariigi teatritöötajate õppe-päev.

28.—29. novembril avati kultuuriülikooli teatriosakonnad Hiiu maal Kärkla ja Käina keskkoolis ning Putkaste Sovhoos-tehnikumis.

1. detsembril toimus Hiiu maal teatrikülastajate konverents. 1.—3. detsembrini viibisid oope-risektsiooni liikmed Moskvast «Komische Operi» külalissetundus-tel («Nürnbergi meisterlaul-jad»).

6. detsembril esines Teatri- ja Muusikamuseumi saalis «Vanemuise» näitleja Liis Bender. Kavas Louise Labé «Eleegiad ja sonetid». Klavessiinil Urmas Taniloo.

10. detsembril korraldati Moskva Näitlejate Keskmajas Heino Mandri loominguohtu, kaas-esinejateks M. Mikiver, M. Lill, H. Pihlak, M. Veinmann, T. Tamm.

14.—19. detsembrini toimusid Pärnus, Viljandis, Rakveres ja Tartus valgevene, leedu, läti ja eesti teatrikriitikute ühised töö-koosolekud teemal «Kaasaegse teatri tendentsid ja suubumised».

18. detsembril toimus sarjas «Näitleja, läheme teatrisse!» söit Viljandisse «Diletantide teekonna» ja «Juuditi» etendus-tele. Samal päeval olid «Ugalas» koos ka noorkriitikud. Kohtuti M. Lauristini ja R. Neimari-ga.

20. detsembril oli koos ETÜ nõu-kogu. Lühiettekannetega esine-sid ETÜ esimees J. Järvet, M. Mikiver, T. Ando.

In-publico

ESIETENDUSED TEATRITES

1. oktoober — E. Albee, «Loomaaialugu». L. Koidula nim. Pärnu Draamateater. (Lavastaja K. Käper, kunstnik V. Tamm.)

1. oktoober — T. Tepandi, «Läbilõige». Eesti NSV Riiklik Noorsooteater. Autoriohtu. (Kunstnik Tiiu Tepandi.)

5. oktoober — R. Kipling—K. Süvalep, «Kass, kes kondis oma-pead». Viljandi Draamateater «Ugala». (Lavastaja V. Saldre, kunstnik K. Tool, muusikaline kujundus Ü. Kaur.)

9. oktoober — F. Schiller, «Röövlid». RAT «Vanemuine». (Lavastaja M. Unt, kunstnik J. Vaus.)

27. oktoober — S. Zlotnikov, «Tuli mees naise juurde». RAT «Vanemuine». (Lavastaja R. Adlas, kunstnik T. Tepandi.)

28. oktoober — M. Zvanetski—E. Baskin, «Kes on süüdi?». «Vanalinnas Stúdio». (Lavastaja E. Baskin, kunstnik M. Vannas.)

29. oktoober — A. Tšervinski, «Viktoria». L. Koidula nim. Pärnu Draamateater. (Lavastaja I. Normet, kunstnik V. Tamm.)

13. november — A. H. Tamm-saare, «Juudid». Viljandi Draamateater «Ugala». (Lavastaja K. Raid, kunstnik I. Agur.)

23. november — J. Kross—R. Trass, «Michelsoni immatriku-leerimine». Rakvere Teater. (Lavastaja R. Trass, kunstnik R. Babitševa.)

26. november — I. Kálmán, «Montmartre'i kannike». RAT «Estonia». (Lavastaja S. Nõm-mik, kunstnik E. Renter, diri-gent J. Alperden.)

27. november — M. Hubač, «Maja pilvedel». RAT «Vanemuine». (Lavastaja J. Misaf, kunstnik J. Procházka.)

1. detsember — R. Tagore, «Postimaja». TRA Draamateater. (Lavastaja J. Viiding, kunstnik T. Vint.)

1. detsember — J. Fučík—K. Komissarov, «Inimesed, ma armastasin teid!» Eesti NSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja K. Komissarov, kunstnik J. Vaus.)

4. detsember — I. Tokmakova, «Kikerikii ja kelluke». Eesti NSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja H. Kõrvits, kunstnik R. Järvi.)

4. detsember — F. Crommelynck, «Kuum ja külm ehk härra Domi idee». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja V. Rummo, kunstnik A. Unt.)

11. detsember — A. Lindgren — M. Mikiver, «Karlssoon tembutab jälle». Eesti NSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja N. Seiko, kunstnik M. Kuurme.)

11. detsember — B. Okudžava — V. Saldre, «Diletantide teekond». Viljandi Draamateater «Ugala». (Lavastaja V. Saldre, kunstnik I. Agur, kostüümid K. Tool)

18. detsember — V. Arro, «Kõrgeim määra». RAT «Vane muine». (Lavastaja R. Kretšetova, kunstnik V. Peil.)

24. detsember — F. Poggi, «Sinihabe». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja I. Normet, kunstnik V. Tamm)

25. detsember — M. Karusoo, «Näärapäev». Viljandi Draamateater «Ugala». (Lavastaja M. Karusoo, kunstnik K. Rattus.)

28. detsember — A. Tsukerman, «Kohtumine muinasjutuga». Eesti NSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja A. Tsukerman, kunstnik T. Tepandi.)

28. detsember — W. Shakespeare, «Kuningas Richard Teine». Rakvere Teater. (Lavastaja R. Trass, kunstnik R. Babiševa.)

30. detsember — V. Koržets, «Näärila ja Nürula». Eesti NSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja E. Sprüit, kunstnik A. Püüman.)

30. detsember — E. Tamberg, «Lend». A. Valtoni libreto P. Vežinovi jutustuse «Barjäär» ainetel. RAT «Estonia». (Lavastaja ja koreograaf M. Murdmaa, kunstnik M.-L. Küla, dirigendid P. Lilje, V. Pähn.)

ESIETTEKANDED FILHARMOONIA KONTSERTIDEL

3. oktoober — J. Räätsa Teine klaverikontsert op 70. Esitajad K. Randalu ja «Estonia» kammerorkester E. Klasi juhatusel.

8. oktoober — J. Koha vokaaltsükkel «Kaks sügise laulu» (E. Niit). Esitajad M. Palm ja P. Lassmann.

2. november — V. Tormise «Vepsa rajad» segakoorile (sõnad seadnud M. Joalaid). Esitas

Filharmonia Kammerkoor T. Kaljuste juhatusel.

9. november — L. Sumera Improvisatsioon viiulile ja klaverile. Esitajad M. Tampere ja I. Sillamaa.

Üleliiduline kvartetikonkurss Tallinnas

17.—30. oktoobrini toimus Tallinnas III A. Borodini nim üleliiduline keelpillikvartetide konkurss. Preemiad jagati järgmiselt: I — Rostovi oblasti filharmonia keelpillikvartett ja Tambovi oblasti filharmonia keelpillikvartett; II — Moskva Riikliku Konservatooriumi üliõpilaste keelpillikvartett ja Jerevani Riikliku Konservatooriumi keelpillikvartett. Diplomi said Sotši filharmonia keelpillikvartett ja Usbeki NSV filharmonia keelpillikvartett.

ESIETENDUSED KINODES («TALLINNFILM»)

Multifilmid

31. oktoober — «Sõlm», kinos «Sõprus». (Stsenarist T. Kall, režissöör K. Kivi, operaator T. Talivee, helilooja A. Valkonen.)

Dokumentaalfilmid

11. oktoober — «Kodulinna head vaimud», kinos «Pioneer». (Stsenarist ja režissöör L. Laius, operaator P. Ülevain, helilooja L. Sumera, helioperaator H. Eller.)

11. oktoober — «... ja supp on valmis õigel ajal», kinos «Pioneer». (Stsenarist ja režissöör V. Anderson, operaator A. Vilu, helioperaator Ü. Saar.)

11. oktoober — «Järgmine loosimine», kinos «Pioneer». (Stsenarist ja režissöör P. Simm, operaator N. Sarubin, helioperaator H. Eller.)

ESILINASTUSED TELEVISIOONIS («EESTI TELEFILM»)

Dokumentaalfilmid

24. oktoober — «Mõeldes homsele». (Stsenaristid E. Holm ja V. Himbek, režissöör V. Himbek, operaator V. Aruoja.)

19. november — «Nii sünnib sadam». (Stsenarist E. Kreem, režissöör R. Pikner, operaator E. Putnik.)

Muusikafilmid

21. oktoober — «Kes voogavat balli». (Stsenarist ja režissöör T. Lassmann, operaator A. Mutt.)

ESIETENDUSED RAADIOTEATRIS

«Lahkumisavaldus», H. Laansalu kuuldemäng. Esietendus 6. oktoobril. Režissöör Kaarel Toom. Helirežissöör Aino Lauri.

«Kateedri koosolek», V. Vrublejovskaja näidend. Esietendus 20. oktoobril. Režissöör Heino Kulvere. Helirežissöör Külliki Kibuspuu.

«Niinimetatud isiklik elu», K. Simonovi jutustuse järgi. Esietendus 14.—18. novembril (5 osa). Režissöör Tanel Lään. Helirežissöör Eero Sepling.

«Nils Holgersson», S. Lagerlöfi romaani järgi. Esietendus 20. novembril. Režissöör Salme Reek. Helirežissöör Aino Lauri. Muusikaline kujundaja Jaan Sarv.

«Võib-olla pihimus?», M. Vamosi kuuldemäng. Esietendus 24. novembril. Režissöör Einar Kraut. Helirežissöör Aino Lauri.

«Jõuluõõ», N. Gogoli jutustuse järgi. Esietendus 8. detsembril. Režissöör Astrid Relve. Helirežissöör ja muusikaline kujundaja Aino Lauri.

ESIETENDUSED TELETEATRIS

15. oktoober — A. Vampilov, «Lilled ja aastad» (Lavastaja K. Arbet, kunstnikud H. Uuetoa, G. Randla.)

25. detsember — Aapeli, «Üle linna Vinski» (TV-le seadnud ja lavastanud I. Eensalu, režissöör V. Koppel, kunstnik T. Übi, muusika autor T. Naissoo, laulutekstit kirjutanud P. Aimla.)

KINOMAJAS

3. oktoobril avati sügishooaeg mängufilmi «Suletud ring» esilinastusega (stsenarist ja režissöör P. Urbla, operaator A. Ruus).

6.—9. oktoobrini toimus Balti liiduvabariikide, Leningradi ja Valgevene filmilektorite seminar.

13. oktoobril oli J. Müüri ja E. Säde probleemfilmide öhtu.
 24. oktoobril tutvustati Jean Renoiri loomingut.
 27. oktoobril toimus «Eesti Telefili» probleemfilmide öhtu.
 28. oktoobril leidis aset pidulik öhtu Eesti multifilmi 25. aastapäeva tähistamiseks. Sellele eelnes eesti multifilminädal kinodes «Kosmos» ja «Sõprus».
 10. novembril toimus Peeter Toominga loominguöhtu.
 11. novembril oli külas «Lentelefili» režissöör V. Vinogradov.
 24. novembril tutvustati «Eesti Kulturfilmi» tööainelisi filme.
 25. novembril toimus filmiopeeraatori ja režissööri Vladimir Parveli 75. sünniaastapäeva mälestusöhtu.
 15. detsembril toimus režissööri-opeeraatori M. Põldre loominguöhtu.
 29. detsembril näidati harrastusfilme kunstnikest.

*

Moskva Kinomajas näidati 1. detsembril mängufilmi «Nipernaadi» (lavastaja K. Kiisk) ja 27. detsembril M. Soosaare filme «Aeg», «Pühapäevamaaljad», «Härra Vene maailm», «Jõulud Vigalas».

NAITUSED KINOMAJAS

Oktoobris-novembris toimus Miljard Kilgi maalide näitus. M. Kilk lõpetas 1976. a Tartu kunstikoolis naha kunstilise kujundamise eriala. 1978. a-st esineb kunstinäitustel maalidega (personaalnäitus Kunstisalongis 1981). 1981. a debüteeris M. Kilk joonisfilmis, olles filmi «Kolmnurk» (rež. P. Pärn) foonikunstnik.

Novembris-detsembris oli avatud Lemming Nageli maalide näitus. L. Nagel lõpetas 1976. a ERKI maali erialal. 1974. a-st esineb kunstinäitustel (personaalnäitus Kunstisalongis 1978). 1980. a debüteeris L. Nagel kunstnikuna joonisfilmis «Nike kutse» (rež. R. Tammik). 1980. aastal järgnes joonisfilm «Harjutusi iseseisvaks eluks» (rež. P. Pärn), kus ta oli värvikunstnik.

1983. a oktoobris viibisid Välismaa Sõpruse ja Kultuurisidemetete Arendamise Eesti Ühingu vahendusel Soomes kolm TPI Filmiklubi esindajat: H. Jürvis-



Miljard Kilk. Bensiniijaam nr. 50. Oli, 1982



Lemming Nagel. Kinoprojektor. Oli, 1980

te, S. Maljavin ja A. Allikmäe. Kotka linna filmiklubi «Majakka» organiseeritud seminaril esines H. Jürviste teemal «Filmiklubide liikumisest Nõukogude Eestis» ja A. Allikmäe teemal «Nõukogude Eesti uemast filmikunstist». Näidati filme «Vilsandi, mu kodu» (rež. M. Soosaar), «Kassilaane» (rež. P. Tooming), «... ja teeb trikke» ning «Kolmnurk» (rež. P. Pärn) ning «Suur Tõll» (rež. R. Raamat). Helsingis Nõukogude Teaduse ja Kultuuri Majas esines A. Allikmäe ettekandega Eesti uemast filmikunstist; näidati filme «Ideaalmaastik» (rež. P. Simm), «Suur Tõll», «... ja teeb trikke» ning «Kolmnurk». Helsingis viibisid filmide läbivaatusel nii filmiklubide esindajad kui ka filmikriitikud ja -loojad. Septembris Helsingis toimunud Filmiklubide Rahvusvahelise Föderatsiooni kongressil viibis TPI Filmiklubi esindaja A. Merisalu. Kongress toimus teemal «Uutest audiovisuaalsetest tehnilistest vahenditest ja nende rakendamise filmiklubide töös» ja sellel osalesid 22 riigi esindajad Euroopast, Aasiast, Ameerikast ja Aafrikast.

IN MEMORIAM 1983

Meta Kodanipork 23. XII 1904 — 18. I 1983, kauaaegne RAT «Estonia» ooperi- ja operetisolist, Eesti NSV teeneline kunstnik

Aleksander Kurtna 20. X 1914 — 31. I 1983, näitekirjanduse ja teatriteoreetiliste artiklite tõlkija

Tamara Soone 19. III 1940 — 4. II 1983, RAT «Estonia» balletisolist, Eesti NSV teeneline kunstnik

Ants Jõgi 6. VIII 1892 — 19. II 1983, kauaaegne «Estonia» ja Draamateatri näitleja, Eesti NSV teeneline kunstnik

Arved Kalvo 26. IX 1910 — 19. II 1983, endine RAT «Vanemuise» ja TRA Draamateatri direktor

Raivo Kuremaa 20. X 1924 — 15. III. 1983, endine Nukuteatri näitleja

Heino Lemmik 21. VII 1931 — 14. V 1983, helilooja

Vello Pukk 22. X 1954 — 14. VIII 1983, RAT «Vanemuise» orkestrant

Ida Urbel 16. XII 1900 — 4. X 1983, kauaaegne «Vanemuise» peaballettmeister, Eesti NSV rahvakunstnik

Artur Linnamägi 18. XII 1915 — 9. X 1983, kauaaegne RAT «Estonia» ooperisolist

Helmi Tohvelman 13. X 1900 — 21. X 1983, kauaaegne teatrite tantsujuht, teatripedagoog, Eesti NSV rahvakunstnik

Gennadi Podelski 2. IV 1927 — 10. XI 1983, helilooja, Eesti NSV rahvakunstnik

Arkadi Pessegov 27. VII 1911 — 17. XI 1983, «Tallinn-filmi» filmidirektor

Ullo Toomi 14. IX 1902 — 26. XI 1983, tantsupidude üldjuht, Eesti NSV rahvakunstnik

Jevgeni Pavlov 9. XII 1913 — 15. XII 1983, endine Vene Draamateatri näitleja, Eesti NSV teeneline kunstnik

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. АПРЕЛЬ 1984
 ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО
 КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И
 ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР.

ТЕАТР

Л. КАРК — Прощание с *commedia dell' arte* (18)

Статья представляет собой размышления киноведа Лаури Кярка об актуальных театральных проблемах по линии *верность автору — свобода трактовки постановщика*. Отмечая, что современный т. н. успокоившийся театр в то же время часто более ближе к автору или таковым кажется, он все же находит, что удача или неудача постановки зависит от многих обстоятельств, и при оценке театрального искусства существуют более значимые критерии, нежели «верность автору». В качестве одного из примеров возможности и приемлемости и другого пути в современном театральном искусстве Л. Кярк останавливается подробнее на поставленном А. Эфросом «Тартюфе» Мольера, которого эстонская публика увидела прошлым летом во время гастролей МХАТ. В постановках Эфроса часто бросается в глаза оппозиция автора и театра, которая активизирует спектакль и способствует многозначности содержания. Зритель получает при этом два инфорядя одновременно (авторский и режиссерский), которые местами могут полемизировать между собой, местами совпадать, обоюдно обогащаясь, таким образом, во взаимном диалоге, игре мысли.

Э. КЕРГЕ — Актер до мозга костей. Всем существом своим (30)

Народный артист Эстонской ССР, солист оперетты ГАТ «Эстония» Эндель Пярк отмечает 21 апреля свой 70-летний юбилей. По этому поводу выступает в журнале постановщик Аго-Эндрик Керге, который размышляет о сценическом пути юбиляра, вспоминает свои первые встречи и позднейшее сотрудничество с известным артистом оперетты.

М. БАЛБАТ — Шепот и крики тишины (43)

Рецензия на постановку ТГА театра драмы «Цвета облаков» (автор Я. Круусвалль, постановщик М. Микивер). Театральный критик Марис Балбат считает «Цвета облаков» самой удачной пьесой писателя Яана Круусвалля. Работу постановщика Микка Микивера характеризует уверенная ясность, безошибочное художественное чутье. Автор статьи подчеркивает здесь работу постановщика с актерами, умение постичь своеобразие национального характера эстонцев. Сильная сторона постановки заключается в последовательной разработке найденного стиля: открытый и понимающий подход к человеку сопровождается верой в его доброе начало, стойкость, величие силы духа. Как пьеса, так и постановка противопоставят тем самым таким современным драмам, в которых показаны скепсис и отчуждение. Хотя постановка вызвала ряд разноречивых мнений, автор статьи считает ее пока наиболее заметной постановкой сезона.

М. КАРУСОО — Отражения и проблемы (57)

В сентябре 1983 года в Таллинском Молодежном театре состоялась премьера пьесы «Старый дом» А. Казанцева в постановке режиссера В. Гвоздкова из Ростова-на-Дону. Автор необычайно длинной и подробной рецензии также режиссер — Мерле Карусоо. Профессиональным взглядом практика проанализированы проблематика и стилистика пьесы, а также своеобразие драматургии т. н. «новой волны» вообще. Постановку В. Гвоздкова автор статьи считает удачно проработанной, причем особенно важной является находка подходящего решения для II части. Подчеркивается необходимость культурных контактов: приглашенные постановщики, которые ставят на эстонской сцене свою национальную драматургию, часто дают нашим актерам и общему театральному фону много ценного. В статье подробно рассмотрено исполнение ролей в «Старом доме», подчеркнуто, что постановка находится в стадии развития и творчество актеров нуждается и в дальнейшем отражении в печати.

МУЗЫКА

Отвечает АРНЕ МИКК (5)

Главный режиссер ГАТ «Эстония» Арне Микк рассказывает о своем творческом пути, о предыдущих театральных деятелях «Эстонии» (постановщики Пауль Мяги и Удо Вяльяотс, певец Георг Отс), о сегодняшнем дне театра, а также планах на будущее. В статье говорится и об оперных постановках Покровского, Фельзенштейна и др.

СОКРОВИЩНИЦА МЫСЛИ. ЛЕО СЛЕЗАК. И публика ничего не понимает (11)

Австрийский тенор Лео Слезак (1873—1946) пытается в юмористическом тоне дать описание сюжетов «Лоэнгрина» Вагнера, «Гугенотов» Мейербера и «Трубадура» Верди. Предисловие написано М. Пыльдмяэ.

СОАВТОР. Мати Уфферт (36)

Новая рубрика знакомит читателей с теми деятелями трех областей (театр, кино, музыка), чья роль в процессе искусства часто остается незаметной для общественности. В этот раз на вопросы отвечает концертмейстер оркестра театра «Эстония», заслуженный артист Эстонской ССР Мати Уфферт. Интервьюировала Инес Раннап.

КТО? Бронкус Кутавичюс (39)

Творческие принципы литовского композитора В. Кутавичюса и его собственные мысли излагает В. Ландебергис.

Р. ПЫЛЬДМЯЭ — Из раннего периода музыкального театра «Ванемуйне» (77)

Предысторию музыкального театра «Ванемуйне» можно найти в хоровых увлечениях общества «Ванемуйне» и театральных начинаниях Лидии Койдулы. Начало музыкальным представлениям было положено 24 апреля 1883 года, когда по инициативе А. Вийры состоялась премьера пьесы П. А. Вольфа «Прециоза» на музыку К. М. фон Вебера (в то время это называли оперой), которая получила очень высокую оценку критики и пользовалась необычайным для того времени успехом. «Прециозу» ставили более 1000 раз в течение 20 с лишним лет, выезжали на гастроли в Таллин (1885) и в Петербург (1897), хотя исполнители за эти годы менялись (в заглавной роли была вначале К. Напп, затем А. Альт и А. Конса). В конце 1880-х годов в музыкальных постановках «Ванемуйне» начинает преобладать оперетта.

КИНО

М. ЯМПОЛЬСКИЙ — Театр теней Акиры Куросавы (21)

Рецензент утверждает: Куросава в своей работе «Катемуша» впервые создал исторический фильм в прямом смысле слова. Автор статьи рассматривает фильм на разных уровнях (история, театр, миф, человек, фильм). Текст оригинала опубликован в журнале «Искусство кино» № 3, 1983.

И. РАННАП — О музыкальных телевизионных фильмах (48)

Обзор музыкальных фильмов «Эстонского телефильма» за 1979—1983 гг. Автор считает определяющей предпосылкой рождения хорошего музыкального фильма музыкальность всей съемочной группы. Художественный уровень развлекательных музыкальных фильмов мог бы быть выше, окончательно не найден также оптимальный способ фиксации музыкальных постановок. Фильмов, которые продуманно трактуют изображаемый объект, немного. В большом

количестве музыкальных фильмов восприятию мешает стремление поместить выступающих во время исполнения одной и той же песни в возможно более разные географические точки. Рецензент считает правильным, когда музыкальные фильмы снимаются в т.н. прямой синхронности. Автор отмечает фильмы «Хендрик Крумм на оперной сцене» (режиссер А. Микк), «Тийт Куузик» (реж. А. Микк), «Июльский антракт» (реж. И. Ляэн), «Сад музыки» (реж. Р. Сокман), «Музыка продолжается» (реж. Ю. Таллинн) и др.

Я. ОЛЕП — Рейн Раамат и Вийральт (69)

Рецензия на рисованный фильм «Ад» (по гравюрам Э. Вийральта «Ад», «Кабаре» и «Проповедник», сценарист и режиссер Р. Раамат, оператор Я. Пыльдма, художники В. Уусберг, Э. Эрнитс, композитор Л. Сумера, «Таллинфильм», 1983).

Х. ЛУНК — Ад в них самих (75)

Социологические аллюзии к фильму «Ад». Автор находит в действии фильма аллюзии возникновения фашизма в Германии, профашистских настроений в буржуазной Эстонской Республике (фильм снят на основе выполненных в начале 1930-х годов гравюр).

А. НУИАМЯЕ — На боковом ветру (76)

Рецензия на телефильм «Воковой ветер» (авторы сценария В. Кяспер и Х. Роозипуу, режиссер Р. Таммет, оператор Э. Оя. В ролях М. Виснапуу, Т. Пабу, Т. Саар, К. Тамм и др. Эстонский телефильм 1983.) Рецензент отмечает, что в новом фильме отношения между людьми остаются поверхностными и необоснованными. На этом материале можно было бы сделать хороший документальный фильм, отмечает рецензент.

РАЗНОЕ

ХРОНИКА (88)

Х. РИСТХЕЙН — Рафаэль (96)

Начиная примерно с 1510 года в тематику искусства Рафаэля (1483—1520) входит музыка. В числе прочего он копирует с античных рельефов формы музыкальных инструментов, но на своих фресках использует их весьма свободно («Философия», «Парнас»). Богата музыкальными идеями находящаяся в Болонье знаменитая роспись алтаря «Святая Цецилия» Рафаэля, о которой восторженно писали Дж. Вазари и Ф. Лист.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. APRIL 1984

JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS AND THE THEATRICAL SOCIETY OF THE ESTONIAN S.S.R.

THEATRE

L. KÄRK. A farewell to commedia dell'arte (18)

In this article the film critic Lauri Kärk interposes in the discussion of the problems of contemporary theatre on the axis — consistency with the author — freedom of interpretation. Stating that the so-called subdued theatre of today is or seems to be more consistent with the author, he concludes that the success or failure of a production is determined by several factors and that there are more adequate criteria of assessing a theatrical performance than consistency with the author. Bringing an example to illustrate another approach in contemporary theatre, L. Kärk analyses in a more detailed way A. Efos' production of *Tartuffe* by Molière which the Estonian audience was able to watch last summer when the Moscow Academic Art Theatre was on tour here. The opposition of the author to the dramatic performance in Efos' production is obvious, plays an active part, is meaningful. The audience receives a double message (from the author and the producer) and these messages sometimes contradict, sometimes overlap, thus enriching each other by reciprocal dialogue in this intellectual game.

E. KERGE. Every inch an actor. To the core (30)

Endel Pärn, the People's Artist of the ESSR, who has played the principal parts in the operettas on the stage of the State Academic Estonia Theatre, will celebrate his 70th birthday on April 21. On this occasion the stage director Endrik Kerge talks about E. Pärn's stage career, recollects the first meetings and later cooperation with this accomplished performer.

M. BALBAT. The whispers and screams of silence (43)

A review of the productions at the Tallinn State Academic Drama Theatre *The Colours of the Clouds* (the author of the play — J. Kruusvall, the director — M. Mikiver). The theatre critic Maris Balbat regards the play as the most successful of the writer Jaan Kruusvall's dramatic work. The direction by Mikk Mikiver is characterized by the clarity of the concept, by unflinching dramatic instinct. The critic praises the director's work with the actors, his ability to bring out the peculiarity of Estonian national character. The production has been strongly directed along the lines which, after being marked, have been steadily perfected — the sympathetic treatment of Man is accompanied by a belief in the virtue of Man, in his tenacity, in greatness of his soul. Owing to this, both the play and the production stand well outside the mainstream of recent drama with its scepticism and alienation. Although the production has caused much controversy, the critic acclaiming it as the most outstanding one in this season.

M. KARUSOO. Reflections and problems (57)

In September 1983 A. Kazantsev's *The Old House* was staged in the Tallinn Youth Drama Theatre under the direction of V. Gvozdkov from Rostov (on the Don). Merle Karusoo, a producer-director is the author of this unusually long and detailed review. As a professional practitioner she analyses the problems and style of the play and the characteristic traits of the New Wave dramas. The author of the article thinks that the production by V. Gvozdkov is well-wrought and, which is most significant, he has found a very suitable solution to the second part of the play. The emphasis is laid on the need for cultural contacts; the guest directors who have staged their national dramas in Estonian theatres have contributed to acting and theatrical scene in general. The article gives a lengthy discussion of the performance of the actors in *The Old House* stating that the work has not been completed yet and would probably require another review later on.

MUSIC

ARNE MIKK answers (5)

Arne Mikk, the chief stage director of the State Academic Estonia Theatre talks about his career, the people who used to work at the Estonia Theatre (the directors Paul Mägi and Udo Väljaots, the singer Georg Ots), the current state of the theatre and the future prospects. The productions by Pokrovsky, Felsenstein, and some others are also under discussion.

THE TREASURY OF THOUGHT. LEO SLEZAK. And the audience has no idea what's going on (11)

The Austrian tenor Leo Slezak (1873—1946) has written a humorous essay in which he tries to outline the stories of Wagner's *Lohengrin*, Meyerbeer's *The Huguenots* and Verdi's *The Troubadour*. The introduction is from Mare Põldmäe.

THE COAUTHOR. Mati Uffert (36)

Under this headline we present people from the arts of theatre, music and cinema whose contribution to art remains unnoticed by the general public. Here the questions will be answered by Mati Uffert, the Merited Artist of the ESSR, the concertmaster at the State Academic Estonia Theatre. The interviewer is Ines Rannap.

WHO'S WHO. Bronius Kutavičius (39)

V. Landsbergis presents the Lithuanian composer B. Kutavičius, his creative principles and his thoughts.

R. PÖLDMÄE. On the earlier stage of the Vanemuine musical theatre (77)

Choral singing practised by the Vanemuine Society and the staging of the first plays encouraged by Lydia Koidula in 1870 might well be regarded as the antecedents for the later Vanemuine musical theatre. On 24 April 1883 P. A. Wolf's dramatic piece *Preciosa* with the music by K. M. von Weber (called an opera in those days) under the direction of A. Wiera had its premiere. It was acclaimed by the critics and was an unheard-of success with the audience. It had more than 100 performances in a period of over 20 years, it toured Tallinn (1885) and St. Petersburg (1897), although the actors changed (the leading role was first played by C. Napp, than by A. Alt and A. Konsa). In the late '80s the operetta became a prevalent musical form in the Vanemuine Theatre.

Hendrik Krumm on the Opera Stage (directed by A. Mikk), *Tiit Kuusik* (directed by A. Mikk), *An Intermezzo in July* (directed by I. Lään), *The Garden of Music* (directed by R. Sokman), *The Music Continues* (directed by J. Tallin), etc.

J. OLEP. Rein Raamat and Viiralt (69)

A review of the animated cartoon *The Inferno* (based on E. Viiralt's prints *The Inferno*, *The Cabaret* and *The Preacher*, script and direction by R. Raamat, filmed by J. Pöldma, art direction by V. Uusberg and E. Ernits, music by L. Sumera, the Tallinnfilm studio, 1983).

H. LUIK. The inferno within themselves (75)

Some sociological implications in *The Inferno*. The author thinks that the film is an allegory about the emergence of fascism in Germany, about fascist tendencies in the bourgeois Republic of Estonia (the film being based on the prints from the early 1930s).

CINEMA

M. YAMPOLSKI. The shadow theatre of Akira Kurosawa (21)

The reviewer claims that Kurosawa's film *Kagemusha* is a historic film in the literal meaning of the word. The reviewer analyses the film from different aspects (history, theatre, myth, man, film). The article was first printed in the journal *Iksustusvõ Kino* No. 3, 1983.

I. RANNAP. The music films on television (48)

A survey of music films released by the Estonian Telefilm studio from 1979 to 1983. The author thinks that musicality of the entire film crew is a prerequisite for the birth of a music film. The music films made for entertainment should be of a higher quality, states the author. We are still in need of an adequate method for recording a theatrical performance. Not many films treat their subject matter according to a preconceived detailed plan. In a number of films it is frustrating to watch the singer perform on different locations during one act. The reviewer supports a synchronous recording of action and sound. She singles out the following films:

A. NUIAMÄE. The Side Wind (76)

A brief review of the feature *The Side Wind* (script by V. Käsper and H. Roosipuu, direction by R. Tammet, the Estonian Telefilm studio). The film contains some documentary material about road races and a story about self-actualization and self-realization of two young cyclists and about sports ethics. The reviewer thinks that the director has not succeeded in blending these two components into an artistic whole.

MISCELLANEOUS

CHRONICLE (88)

H. RISTHEIN. Raphael (96)

Since about 1510 Raphael subjects included music. Incidentally, he copied instruments from antique reliefs and used them quite freely in his own frescoes (*Philosophy*, *Parnassus*). The famous altar painting *Holy Cecily* which is located in Bologna also contains copious musical material. Both G. Vasari and F. Liszt have been delighted by it.

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 15. 02. 1984. Trükkimisele antud 20. 03. 1984. Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,1. MB-01533. Tellimuse nr. 682. ЕКР Keskkomitee Kirjastuse trükkoda. Tallinn, Pärnu mnt. 87-a. Trükkiarv 15 500. Sdano в набор 15. 02. 1984. Подписано к печати 20. 03. 1984. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 11,1. Заказ 682. MB-01533.

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

Üldtuntud on Raffaeli stiili musikaalsus, kuid kokkupuutepunkte muusikaga võib leida ka tema teoste sisus. Seda alates umbes 1510. a, mil varem peamiselt madonna kujutajana tuntuks saanud meister märgatavalt laiendab oma kunsti temaatikat, alustades *Stanza della Segnatura* freskode loomist Vatikani palees. Neli suurt kompositsiooni on pühendatud Filosoofiale, Teoloogiale, Oigusemõistmisele ja Luulele.

«Filosoofias», nn «Ateena koolis», on Pythagorase ees maas tahvel antiiklühra-kujulise diagrammiga, millel tähistatud intervallid oktaav, kvint, kvart, toon. Selleks on kasutatud rooma numbraid I—IV ja lisatud pütagoreismi täiuslik arv X (nelja esimese arvu summa). Pythagoras ise võiks siin olla Muusika või Harmoonia kehasus, nii nagu teised kujutatud sümboliseerivad Matemaatikat, Füüsikat, Astroonoomiat, Maalikunsti jpm.

Freskol nimega «Parnass» on muusika osatähtsus suurem. Raffaeli töö esialgsest etapist lähtuval Marcantonio Raimondi vaselõikel näeme paaniflööti ja pseudoantiikseid lüürasid. See tollal levinud lahendus ei rahuldanud aga Raffaeli, kes üha midagi juurde õppis. Antiikreljeefe uurides leidis ta vanade muusikariistade vorme ja kopeeris neid suhteliselt täpselt, joonistades muu hulgas esimese renessansikunstnikuna ehtsa antiikkitarra. Freskos aga muudab seda, loobudes üldistuse huvides nii mõnestki detailist. Samuti toimivad Raffael ja tema õpilased Sappho lüüraga ja pealegi kujutavad seda nagu ühes tükis plektroniga. Erinevate instrumentide tunnused on puhkpillil, mida hoiab Apollost vasakul istuv muusa, kuigi Raffael tundis konkreetseid pille. Olümpose muusik ja valgusejumal ise aga mängib XVI sajandi alguse *lira da braccio*'l. Tavapärase seitsme keele asemel on kujutatud üheksa, võib-olla vastena üheksale muusale ja antiikmuusika üheksale laadile. Poognaga pillid üldse antiikajal puudusid, kuid kaasaegse instrumenti kujutamine ei üllata sellisel Parnassil, kus Apollo ja muusade seltskonda on astunud Homeros, Vergilius, Dante ning Ariosto.

Vatikani freskodega üheaegselt loob Raffael kolm monumentaalset altarimaali, viimasena neist, ajavahemikul 1513—1516, «Püha Cecilia» (asukoht algselt ühes Bologna perekonnakabelis, hiljem sama linna maaligaleriis). Bologna ümbrust meenutava maastiku taustal (maastik võis sellistel puhkudel ka lõpmatust tähistada) kahe sümmeetriateljega kompositsiooni keskmes on muusikute kaitsepühak. Portatiiv, mida ta käes hoiab, sai II või III sajandil elanud Cecilia atribuudiks üle tuhande aasta hiljem, kandeoreli võidukäigu ajal, mil tema eluloos kirja pandud «cantadibus organis» — «mitmesuguseid pille» — hakati mõistma «orelina». Legend räägib ka sellest, et oma laulatuse ajal eelistas Cecilia pillimängule laulu, avades vahetult oma südame jumalale. Raffaeli maalil on ta ilmselt jõudnud oreli mängides ekstaasi ja nüüd, talle ilmunud nägemuse valduses, hoiab veel vaeu instrumenti, mille viled on pudenenas maha teiste tarbetuks osutunud muusikariistade juurde. Need on peamiselt löök- ja puhkpillid ja võivad sümboliseerida ka pühaku poolt kõrvale heidetud maist armastust. Maalinud on need arvatavasti Giovanni da Udine, Raffaeli õpilane ja söber, kellele tavaliselt usaldati vaikelud, kuid loomulikult järgisid õpilased Raffaeli tahet. Pillide haletsusväärne seisukord tekitab võõristust, ent nii on rõhutatud vokaalmuusika kõrgemat osa võrreldes instrumentaalmuusikaga — instrumente ei ole inglitel, kes laulavad Cecilia kujutluses. Ootuspäraselt kuuluvad kõik kujutatud pillid — *viola da gamba*, triangel, taldrikud ja tamburiin — Raffaeli aega.

Juba XVI sajandil pälvis see maal vaimustatud hinnangu Vasarilt, kes väitis, et Raffael on kujutanud Cecilia hinge, sellal kui teised kunstnikud suutvat vaid tema välimust näidata. 1838. a külastas Bolognat F. Liszt, kes tõttas kauaoodatud kohtumisele kuulsate teosega ja iseloomustas seda harukordselt sügavalt ühes oma kirjas. Ta nägi siin muusika sümbolit. Cecilia langetatud käed väljendavad geniaalse muusiku arvates masendust, mis valdab poeti hetkedel, mil ta igaviku saladuste tunnetamisest joobudes on sunnitud mõistma, et ei suuda ial neid vahendada. Teised kujutatud väljendavad taevaliku muusika erinevat vastuvõttu.

Mööndes, et tema tõlgendus võib olla subjektiivne, lisab helilooja, et iga geniaalne teos äratab vaatajais mõtteid ja sütitab fantaasia, igaüks leiab selles oma hinge-laadile vastava uue ilu, imetleb ja üldistab midagi uut — see annabki geeniusele surematuse, igavese nooruse, viljakuse ja mõjujõu.



Raffaël. Parnassus.

