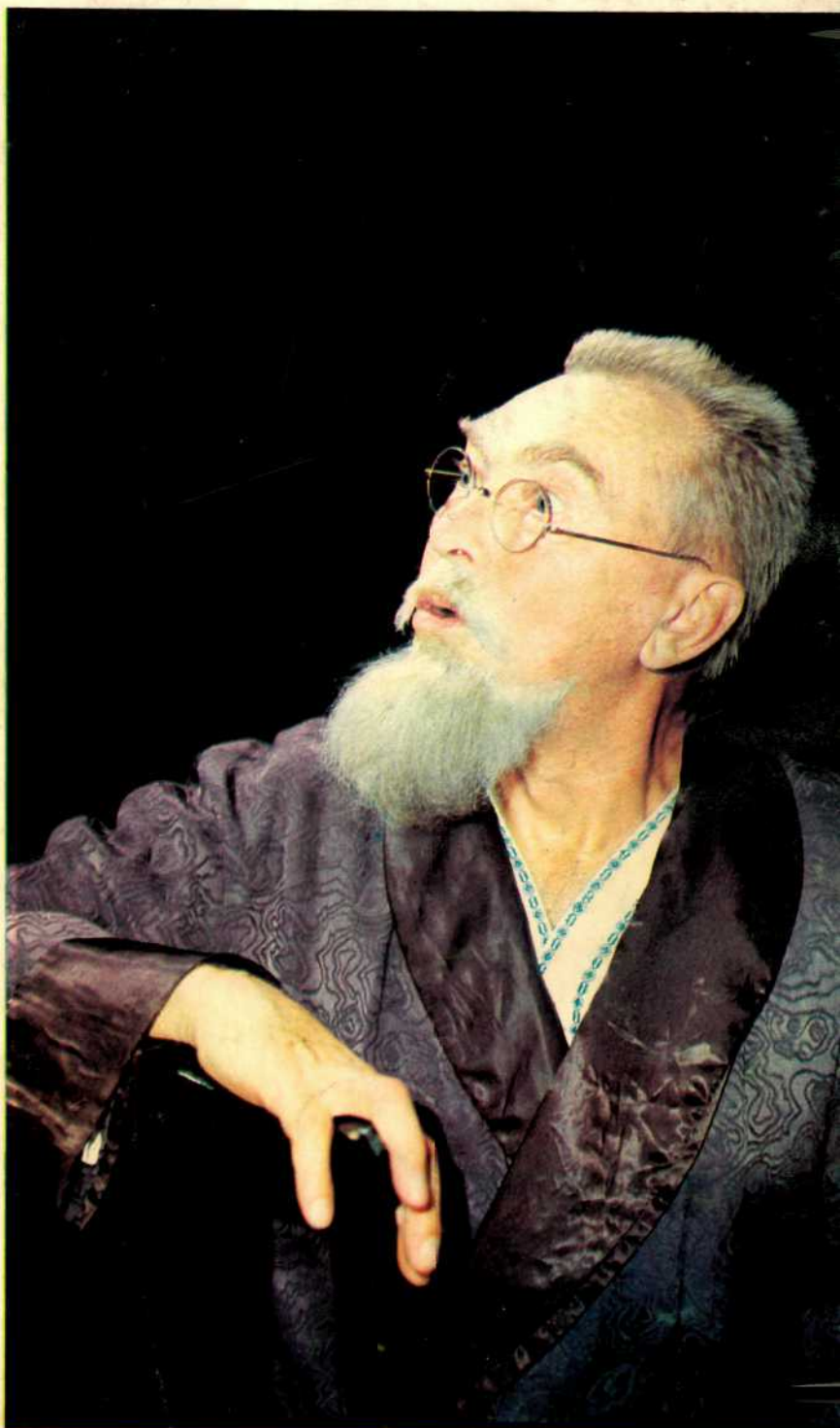


ENSV Kultuuri-
ministeeriumi,
ENSV Riikliku
Kinokomitee,
ENSV Heliloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
ENSV Teatriühingu
ajakiri



12

/1984

detsember

III aastakäik

Esikaanel Heino Mandri härra Maurus TRA Draamateatri lavastuses «Armastus ja surm» (lavastaja M. Mikiver), 1984.

G. Vaidla foto

Tagakaanel J. Tombi nim Kultuuripalee bigbänd.

A. Saare foto



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA KULDAR RAUDNASK

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt. 5
postiaadress 200090, postkast 51.
Peatoimetaja asetäitja
Vallo Raun, tel. 666-162
Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel. 445-468
Teatriosakond
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 445-468
Muusikaosakond
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 443-10
Filmiosakond
Jaan Ruus, tel. 443-109
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel. 445-468
Fotokorrespondent
Alar Ilo, tel. 422-551

KUJUNDUS: MAI EINER

SISUKORD

TEATER

Lilian Vellerand	KUI TULEKS TAHENDUS (1983/84. hooajal näitlejale mõeldes)	40
	TEATRIGLOOBUS	62
Eino Baskin, Eteri Kekelidze, Mai Murdmaa, Andres Ots, Adolf Sapiro	LÖPPEVA AASTA KÜLALISTEATREID	63
Margot Visnap	TEATRIMÖTTE PEEGELDUSI 50 AASTA TAGANT	73

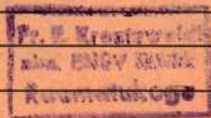
MUUSIKA

Jaan Rääts	AVAVEERG	3
Urve Lippus	LINGVISTILISEST MUSIKOLOOGIAST	15
Jüri Maimik	PILK SEESTPOOLT (Tallinna bigbändidest)	57

KINO

	VASTAB KALJO KIISK	5
Hillar Peep	TELEVISIOONI LAHIAJALOOST: VIDEO, VÄRV, VIDEOFILM	23
Nikita Mihhalkov	KARDAN SÖNU, KUID LAUSUN NEID...	28

	KROONIKA	82
Tõnu Soo	TEATRIPLAKATIST	96





Rahvusvahelist muusika-
päeva tähistas Eesti Raadio
30. septembril otsesaatega
«Mikrofoorum» teemal
«Muusikast. Muusikale.
Muusikaga». Vabariigi
muusikaelu juhid-korralda-
jad ning muusikaavallikkuse
esindajad rääkisid eesti
muusikaelu
päevaprobleemidest,
vastasid telefoni teel
saabunud küsimustele. Ülal:
RAT «Estonia» peadirigent
Eri Klas, Teleraadio-
komitee kontsertorkestri
peadirigent Peeter
Saul, Heliloojate Liidu
konsultant, helilooja
Raimo Kangro,
Kultuuriministeeriumi
muusikaosakonna juhataja
Enno Mattisen,
kultuuriministri esimene
asetäitja Ilmar Moss,
Konservatooriumi rektor
Venno Laul,
Konservatooriumi
dotsendi kt Toomas Velmet,
TV muusikasaadete
peatoimetuse muusika-
line juht Avo Hirvesoo,
ER muusikasaadete
peatoimetaja Paul Himma.
All: muusikaspetsialistid
Leo Normet, Madis Kolk,
Valter Ojakäär,
Valdo Ratassepp. Keskel:
ürituse lõpetas J. S. Bach'i
«Muusikalise ohvri»
ettekannet
eksperimentaalpillikoosluses
(süntesaator!).

Suure võidu lähenev aastapäev viib mõtted tahes-tahtmata sagedamini minevikuradadele, meenutamaks karmi aega, mis pani proovile kogu meie ühiskondliku korra, nõukogude inimeste meelekindluse, relvade tugevuse, aga kindlasti ka nõukogude kultuuri, sealhulgas muusika vaimse mõjujõu. Sõjaaeg nõudis kunstilt suuri tegusid. Ka heliloojad, paljude rahvuskultuuride esindajad, andsid olulise panuse võidu heaks.

Muusika, mida mõnikord abstraktseks, otseülevuse mõttes tagasihoidlikuks kunstiks peetakse, suutis jõuliselt inimeste meeli haarata, seda ka siis, kui tegu polnud lihtsa sõdurilaulu või massilauluga, vaid hoopis komplitseerituma žanriga. Sai ju näiteks Leningradi kaitsmise sümboliks Sostakovitši legendaarne 7. sümfoonia.

Muusika sotsiaalne tähendus, tema võim oli neil aegadel ehk selgemini tunnetatav kui kunagi. Ja ehkki levikanaleid oli praegusega võrreldes vähem, toimus uute teoste propageerimine väga efektiivselt. Isegi tänavaile ülesseatud valjuhäälditel, mille mahavõtmise nimel hiljem omajagu võitlust tuli pidada, oli oma otstarve. Muusikanälg oli suur.

Eelnev pole muidugi mõeldud nostalgiliseks mõtiskluseks kunagisest muusikalembesest ajast. Seda enam, et järgnevatel rahuaegsetel aastakümnetel on meie vabariigi muusikalukku lisandunud loendamatuid kuldseid lehekülgi. On ju endast mõistetav, et meie muusika geograafiline haare ja menu kaugel väljaspool kodu on sellesama riikliku kultuuripoliitika tulemus, mis andis jõu ja hinguse ka Suure Isamaasõja aegsele loomingle.

Kuid möödunu foonil paistavad teravamalt silma mõnedki praeguse muusikaelu tumedamad küljed. Juba mõnda aega on probleemiks olnud teatav madalaise leviloomingu alal. Ehkki head muusikat tuleb siin praeguigi ette, on keskmine «toodang» šabloonne, väheolulise mõttelaenguga, otsingutevaba tarbekaup. Aga ta levib, lausa vohab kõigi kanalite kaudu.

Iga aeg esitab muusikale omad ülesanded. Ja kui rahuaaja tingimustes levimusika ajaviiteline funktsioon esile kerkib, pole selles midagi iseäralikku. Kuid rahuaeg pole olemise aeg. Muusika, seda enam massžanri üheks ülesandeks on ka tänapäeval inimeste meeli köita, eluhoiakuid kujundada, tiivustada ja üles kutsuda. Praeguse aja nõuetest tulenev poliitilise suunitlusega ainestik ei ole eesti levimusikas kuigi oluliselt esindatud. Muidugi mõista nõuab see loojalt kodanikuküpsuse kõrval suurt professionaalset meisterlikkust, millest paraku jääb puudu neil, kes meie levimusika üldpalet kujundavad — VIA-del.

Praeguste massiteabevahendite totaalse haarde juures võib õige ruttu tuntuks saavutada, tarvitseb vaid «löögile pääseda». Seejuures on imelik mõelda, et kultuuriorganite, toimetajate ja kunstiliste juhtide silme all saavad end mõnikord populaarseks laulda-mängida ansamblid, kellele siis lõpuks tuleb meelde tuletada kunsti ideelisi põhitõdesid meie ühiskonnas, sageli ka finantsdistsipliini nõudeid.

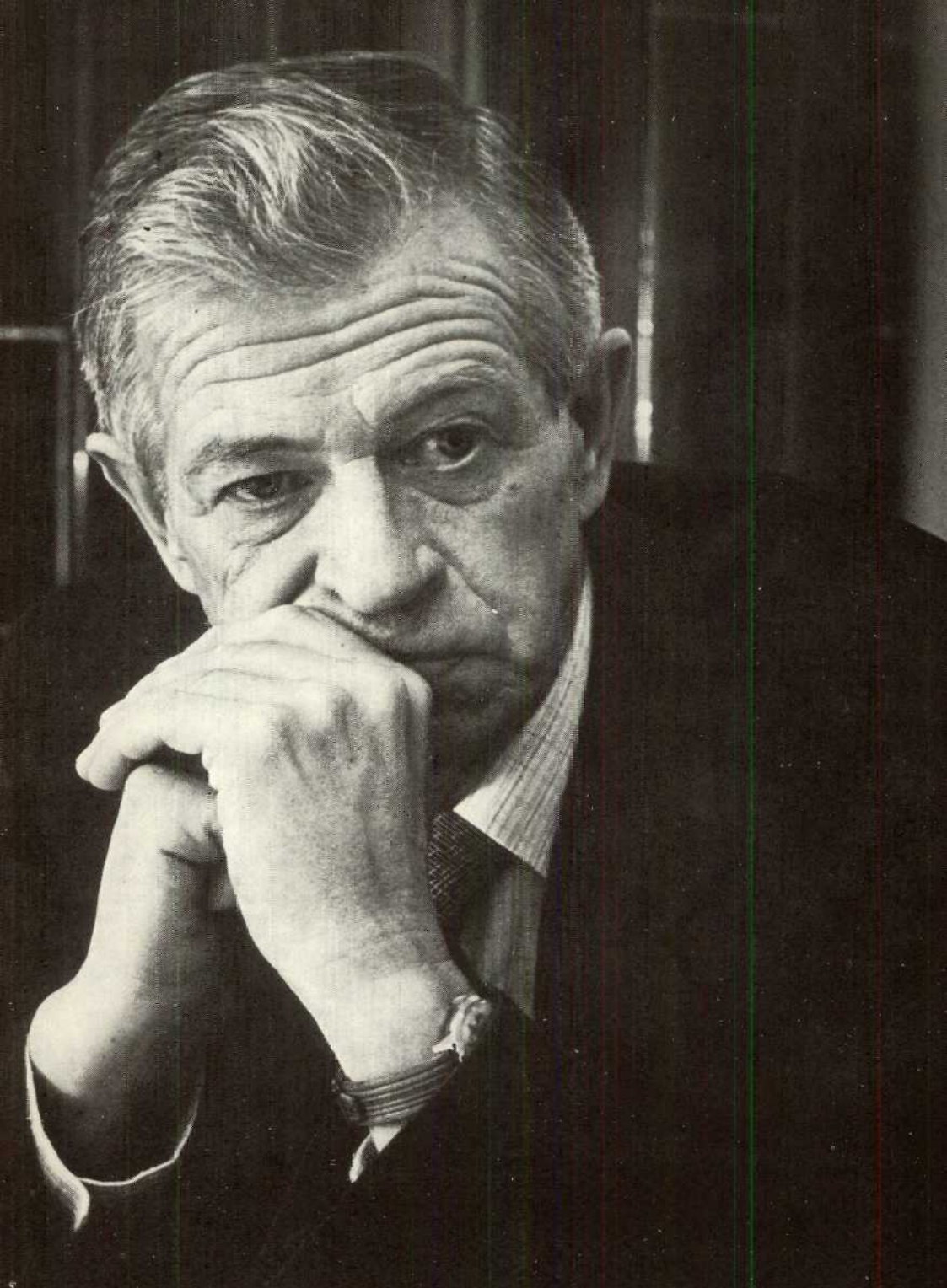
Jutt pole mõistagi VIA-de vastu üldse. Tänapäeva levimusika oleks nendeta mõeldamatu. Levimusika alal, ka ansambrites tegutseb palju väga andekaid, kuid samas ilma muusikalise hariduseta inimesi. Just sellest tulenevad paljud hädad. Kui me nüüd hakkame üha enam levimusikuilt haridust nõudma, siis kaugelki mitte diplomi kui sellise pärast. Levimusikuina, kes žanri olemusest tingituna rohkem kui ametivennad teistes muusikavaldkondades endale üldsuse tähelepanu tõmbavad, tahame näha arenenud isiksusi, aja põhinõudeid selgelt tunnetavaid kunstnikke.

Kahjuks on muusikalise ettevalmistuseta muusikutel mõnikord ka omad kaitseinglid, kes just õpetusest rikkumatute eneseväljendust selleks kõige siiramaks ja õigemaks peavad, vastandina «professionaalse kretinismi kitsastele röömudele». Niiugused «teoreetikud» pole sugugi vähem kahjulikud kui energilised kultuuritöö organiseringid ja toimetajad, kelle muusikaline kultuuriring VIA-dega piirduv. Küllap on päris vähe tõenäoline, et neil toimuks sageli noorteüritusi, mida muusikaliselt tõsine žanr sisustaks. Muusikavanker on kuidagi väga ühe külje peale vajunud.

Osasaamine kultuuriväärtustest on iga nõukogude inimese konstitutsiooniline õigus, millest tuleneb kõigi selles sfääris, ka muusika alal, tegutsevate töötajate kohustus need väärtused võimalikult paljudele mõistetavaks teha. Muidugi peab muusikakunstis orienteerumise alused andma kool. Ka esmase armastuse muusika vastu, ja aukartuse. On aga nõnda: kui tavaliselt häbenetakse, et «Sõda ja rahu» on läbi lugemata või Rembrandti nimi tundmatu, siis peaaegu keegi ei karda tunnistada, et on muusikas täielik võhik. Ju siis meie kooli muusikaõpetus veel alati väga efektiivne pole.

Alustasime tagasivaatega möödunusse, ehk siis lõpetuseks lootusrikas pilk tulevikku. Võib-olla tekivad ajapikku meilgi kõrgkoolidesse kooride kõrval (et needki säilksid!) ka sümfoniettorkestrid, mis muusikaliselt sisustaksid ülilõpilaselu pidulikke hetki. Mõeldav on see muidugi siis, kui praeguses lasteaia ja kooli muusikaõpetuses midagi oluliselt muutub.

JAAN RÄATS



*Kaljo Kiisk 1984. a oktoobrikuus Kinomajas.
P. Sirge foto*

Tunned hästi nii teatri- kui filmimaailma. Palun võrdle neid.

Teatri ja filmi eesmärgid on samad, vaatajat haarava ideederikka kunstiteose loomine. Eks me ole nende vastuolusid viimastel aastatel võib-olla ise nagu välja mõelnud. Mehed, kes kunagi filmist palju lootsid ja temas suurt liitlast nägid, nagu Stanislavski, ei pidanud ju filmi mitte teatri vaenlaseks, vaid liitlaseks, enneolematuks kultuurivahendiks. Samuti arvas Tolstoi, et filmiga võib suuri asju ära teha, rääkimata Gorkist. Aga kui teatrit saab teha näiteks Dominiiklaste kloostri hoovis või Rakvere Vallimäel, siis filmi valmistamiseks läheb peale nende kahe objekti vaja veel keemiatehast, aparaaditehast, elektroonikat jne. Asetame nüüd teatritrupi sõltuvusse sellest tehnikast ja saamegi filmigrupi, muud mitte midagi.

Muidugi, minu jaoks on teater pühalikum, intiimsem. Ta meeldib isegi praegu, kolmkümmend aastat hiljem sinna tagasi tules. Teater on asjaajamise poolest konkreetsem, midagi pole teha. Ja ikka ja alati pöördud sa ainult ühe objekti — lava poole, mille muudad siis kas armastuse, vihkamise või ükskõik mille platsdarmiks.

Filmistuudio on aga siiaaani jäänud minule pööraste võimaluste jaoks. Ka kõige tagasihoidlikum režissööri kavatsus paneb tööle hirmsa organisatsioonimasina. Sa oled selle peremees, kuid siinsamas võid sa selle tohutu masinavärgi vahel nii märkamatu otsa saada, et sinu ja su mõtte hukku isegi keegi tähele ei pane. See on filmi juures väga tüüpiline.

Mul on neid kaht ala isegi võrrelda raske. Kui rääkisin teatrist hästi, rääkisin ma lavast, aga minu jaoks algab teater niisugustest asjadest nagu kohanäitaja ja valgusmärk ja paljust muust. Ja mis mulle teatris tohutult meeldib, on eesriie. Minu arvates võib eesriidest poeeme kirjutada. Kui ta lahti läheb, on see nagu ootamatu jällenägemine kauge külalisega. Ja kui ta sulgub, siis valdab mind nukker jumalagajātu poesia. Sellepärast ei meeldi mulle üldse need lavapildid, kus eesriie kohe lahti ja lava asju täis. Eesriie on mulle püha, tema alustab ja lõpetab. Ja üheski kunstis ei ole korraga kolme niisugust aktiivset kaasamängijat, kui on teatris: kirjanik, näitleja ja pealtvaataja. Siit algabki teatri jõud. Ainult teatris toimib niisugune elav kolmainesus. Kui mängin Draamateatris «Džinnimängu», siis lähen iga etenduse eel saali, istun kusagil kuuendas-seitsmendas reas viisteist minutit ja lähen seejärel garderoobi tagasi. Sel ajal ma tajun seda ootusärevuses istuvate inimeste hulka. . . Ja muidugi, aplaus on teatris tähtis, lilled on tähtsad, väga tähtsad. Sellepärast on mul teinekord kahju vaadata teatrit, kes niisuguse uudistava või kadetseva pilguga vaatab filmi peale ja katsub sealt natuke midagi enesele võtta. Minu arvates ärgu teater võtku filmilt midagi, ei pildimoonutust ega montaaži. . . Teater sellepärast ongi võimas, et ta on teater.

Mis moel mõjustab sind teatris pealtvaataja?

Minule isiklikult mängib publik ärarääkimata suurt osa. Olen kogenud, et kui sa publikut väga hullusti ei peta, siis on ta tavaliselt heatahtlik; kuid mina suhtun iga etenduse eel publikusse väga suure umbusuga, see on veres.

Publik aitab suurepäraselt osa viimistleda. Kui oskad teda õigesti kuu- lada, võid osa publiku najal filigraanselt välja töötada ja paika panna. Muidugi kui sa ei lähe temaga suhtlemises lihtsustatud teed mööda. Kuu- led saalis naeru ja tundub, et naerab pool saali, öieti naerab seal ainult üks kümnendik. Muidugi on publikul ja publikul vahe. Ma ei suhtu küll publikusse nüüd, pärast pikka teatrivaheaega, mitte nagu näitleja, kes iga päev mängib, mulle on temaga kuus neli korda kohtuda sündmuseks ja mina reageerin igale tema reageerimisele väga hellalt. Miks ta täna niimoodi teeb? Miks täna oli selline kahin? Miks? Ahhaa. Aga miks oli seal, kus oleks pida- nud olemas elav reageerimine, täna vaikus? Oi, olen tundnud erinevat publi- kut. Ja huvitav, olen lavalt ära tunnetanud suured kollektiivtelligimised. Kol- lektiivtelligimistega on minu arvates nii, et inimene, vaeseke, on teinekord

nagu kohustatud võtma pileti, sest et naaber võtab . . . Kuigi ta võib-olla ei ole aastaid teatris käinud. Et ta teatrisse läheb, on tore, me tahame, et inime- ne mingisugusel moel ka kunsti ja kultuuriga kokku puutuks. Aga sealsamas ei oska ta pahatihti uues harjumatus olukorras midagi muud ette võtta, kui kõvasti kõhima hakata. Ühel etendusel Viljandis pidin esimese vaatuse, tä- hendab teise pildi ajal juba mängimise katki jätma, sest seitsmendas reas kõhisid kaks inimest niisuguse suure hoolega, nagu oleksid tõesti tahtnud aastaks ette ära kõhida. Või oli neil plaan Lindau ja Kiisk lavalt välja saata? Professionaalsel näitlejal on piinlik pöörduda publiku poole, et ärge kõhige, aga mina küll aitaksin hea meelega neid inimesi.

Publik on mulle tohutuks impulsiks ja minu mängu kraad oleneb väga palju publikust. Sellepärast, kui hakkasin filmis mängima, ütlen selle kohe ära, püüan alati mängida nii provotseerivalt, et filmigrupp jääks mind vaatama.

Filmis mängides ju harilikult publikut pole.

Muidugi on teatris osa kujunemine palju loomulikum. Mängime aja- lises järjestuses algusest lõpuni, nii nagu elus elame, sündimisest sur- mani. Kuid filmiosade jaoks leidsin ka oma lähenemisviisi päris ammu. Teat- riinstitutsioonis oli minu lemmikõppejõud Ilja Sudakov, ta oli autoriteet meile kõigile. Kord pidas ta mind koridoris kinni ja tegi mulle selgeks, et Kiisk, sinu ainuõige tee on kohe osa kontuurid kätte võtta. Mitte teha pikki mõttelisi analüüse ega lavataguseid heietamisi, vaid kohe esime- sest päevast sukelduda kaju sisemisse joonisesse. Ja siis hakata tasapisi osa konkreetseks lihvimaks . . .

Olen filmitöö endale põnevaks teinud. Ma püüan enam-vähem iga stseeni 105-protsendilisel ära mängida. Muidugi on see ebaõige. Osa peab olema läbi mõeldud, ära jaotatud, osal peavad olema tõusud-mõõnad, kusagile peab ta välja jõudma, aga see 105 protsenti on minu jaoks õige selles suhtes, et püüan stseeni lahendada maksimaalselt huvitavalt. Mida teha, on selge, aga minu kui näitleja jaoks on üldse tähtis k u i d a s .

Filmitöö on ju see neetud jupikaupa mängimine. Filmitöö toi- mumki sel moel ja enda jaoks on huvitav nendest episoodidest ehitada silda järgmise episoodi ja terviku juurde. «Lapeteuse» filmimise juures Paju- viidiku kohtumine Lapeteusega perroonil, filmi üks lõpustseene, tehti minu esimestel võttepäevadel. Ent see episood läks minu arvates isegi päris hästi korda. Hiljem tuli juba ka autor appi, et õigustada Pajuviidiku tegevust finaalis. Kuusberg kirjutas mulle kaks väikest stseeni juurde, et põhjen- dada seda küllaltki tugevat finaalieelset purset, mis perroonil toimus.

Kõneldakse näitlejaisiksuse defitsiidist ja sellest, et näitlejaisiksusi on vähem kui vanasti, vähem ka kui 1953. a, mil lõpetasid GITIS-e?

Lasin sellele mõeldes silmade eest mööda olnu. Ma ei usu seda defitsiiti. Vahet aga ei ole näitlejad suutnud end suureks mängida. Ei ole repertuaari- poliitikaga väga kursis, kuid minu arvates on isiksuste ilmumise jaoks nii teatris kui ka filmis siiski midagi puudu jäänud. Aeg, mil meie teatrisse tulime, oli Draamateatris tõesti pöörane andekate inimeste aeg: Karm, Eskola, Meta Luts, Lisl Lindau, Anna Tamm, Suurorg, Kaljola, Ruudi Nuude. Noortest Järvet, Baskin. Neid oli palju, aga läheb kümme aastat mööda, võib loetleda ka hea hulga praegusi noori näitlejaid, kes võiksid olla isiksused. Sest isiksuse kujundab siiski repertuaar. Nood inimesed män- gisid oma nooruses väga palju, etendused tulid tihti välja kuu ajaga, isegi lühema aja jooksul. Oli see hea või halb, on teine küsimus. Kuid näitlejad said end maksimaalselt koormata, said ennast kontrollida ja endast välja pigistada väga palju.

Aga need ajad, mil Paul Pinna mängis geniaalselt — tema ümber oli ju arvukalt huvitavaid inimesi. Ka nende teiste 100 aasta juubeleid saaks pühitseda sama edukalt kui Pinna oma. Ma ei taha sellega Pinna annet sugugi vähendada. Muidugi, siis oli ka nii palju erinevaid tükke, aga oli ka pahna. Kordan, ainult ränk töö, näitlejaaparaadi meeletu ja maksi- maalne kasutamine saab välja tuua isiksuse.

Mis on teatris muutunud ajast, kui kunagi ise lavastasid?

Võib-olla olen ebaõiglane, kuid minu arvates on olemine rahulikumaks

muutunud. Aga tol ajal oli teater, ükskõik, mis ajal sinna ka tulid, alati nagu näitlejaid täis. Mäletan, vaba nurga leidmine oli küllaltki raske. Isegi proovisaalides pomises alati keegi. Ma ei räägi ainult noortest, nagu meie tollal, tegelastoas leidsid alati vanemaid seltsimehi mitte ainult malet või kabemängimas, vaid ka lihtsalt mõtteid vahetamas. Aastas oli mitu suurt pidu. Toonitan seda meelega. Oli koos «Estoniaga», Vene Draamateatriga või üldse kunstirahvaga. Tegime «kapustnikke», vabatahtlikult, keegi meid ei käskinud. Tulime kokku, ka Tammur, kui ta ise oli peanäitejuht, või isegi Särev, kes lõi meil ühes kapustnikus kaasa, rääkimata siis teistest. Võibolla oli see kõik lapsik ja nii polegi õige. Eks praegu võtavad film, televisioon, raadio, estrada oma aja. Ja igal pool peab näitleja hästi tegema.

Teatrid on toredad. Olen nüüd kolmest teatrist läbi käinud. Ei ole kerge minna kujunenud kollektiivi omamoodi nagu konkureerivaks kujuk. Aga nii hästi, kui mind «Ugalas» vastu võeti, nii hästi, kui mind «Vanalinna Studios» vastu võeti, nii kuidas Draamateatri kolleegid minusse suhtusid, sellest saaks kirjutada pika loo. Ainult hüüumärkidega.

Kes on hea teatrinäitleja? Aga hea filminäitleja?

Ranget joont nende kahe vahele ma ei paneks kunagi, sest hea näitleja suudab kõike õigustada. Kui «Revidendis» tahab Hlestakov monoloogi esitada tiritamme kasvatades selle ära õigustab, siis palun väga. Muidugi, rõhutan veel kord, film nõuab suuremat iseseisvat tööd. Sest filmirežissööril ei jätku tööks näitlejaga nii palju aega kui teatris. Mitte kunagi. Paljud muud asjad võtavad aja ära. Nii et filminäitlejal peab iseseisev töö olema esikohal. Aga muud vahet ei ole. Muidugi peavad mõlemad näitlejad olema andekad. Omal ajal tegime väga andekatele näitlejatele karuteene selle spetsiifikajutuga. See oli hirmus aeg, režissöörileksikas muud ei olnud kui: tasa, tasem, rahulikult, rahulikult, lihtsamalt, lihtsamalt, lihtsamalt. Ja lihtsus muutus lihtsustamiseks.

Mis vahekorras on lavaline sarm ja fotogeensus?

Fotogeensuse mõiste on ikka rohkem aparaadiga seotud. Fotogeensus seostub masinatega, kuidas üles võtta. Eks igaüks, kes piltniku juures käib, taha, et temast tuleks ilus pilt. Tahab, midagi ei ole teha. Aga üht on kergem ilusasti üles võtta kui teist, jumala poolt on need jooned niimoodi pandud ja fotomees saab ühest inimesest lihtsama valgusega ja vähema vaevaga ja isegi ilma retušeerimata kiiresti teha kenama foto kui teisest. Pilt jääb paberi peale hästi ja siis ta ütlebki sulle: oled fotogeenne. See fotogeenne seltsimees ei pruugi aga ühis- ja seltskonnas olla sugugi heatahtlik ja tore inimene. Siit see sarmi ja fotogeensuse vahe. Peale ilusa näolapi on ka midagi muud vaja. Mulle meeldib öelda: hinge on vaja. Ja näitekunsti juurde ma fotogeensust ei paneks. Ma ei seostaks üldse neid kaht asja.

Pärast režissöörokino 1960. ja 70. a-il tõuseb filmides uuesti esiplaanile näitleja. Noored režissöörid kasutavad küll endiselt tüpaaži, kuid kinoajaloos on seda ikka tehtud filmi esteetika üleminekuperioodil. Missugune on sinu arvates tüübi ja näitleja vahekord filmis?

Tüübi ja näitleja vahekord? Minu arvates esimene on filmi tehes õnnelikus olukorras ja teine õnnetus olukorras. Eriti selgub see, kui mõlemad on näitlejad. On kohutav, kui tüübina kasutatakse väga head ametioskajat inimest. Siit algab tagurlik filmitöö meetod, mida ka praegu pruugitakse, õigustades end sellega, et lavastajal on vaja objekti, millega ta mängib ja oma mõtet välja toob. Tüüpi võib valida tänavalt, ükskõik kust. Aga tüübi võib režissöör valida ka Nõukogude Liidu rahvakunstnike hulgast. Siit algabki kuritegu. Mäletan, kui omal ajal Taanis käisin, Taani filmi «Nälg», kus peaosas mängis Per Oscarsson. Lavastaja ei läinud nälgitud inimest tooma kusagile Bangladeshi. Valiti kohalik geniaalne näitleja. Tõsi, terve selle osa tegi ta siiski pooltühja kõhuga, et ise tunda saada, mis tähendab pidevalt näljas olla ja toiduvitriine ahmida... Tühja kõhu tundega tegi näitleja endale selgeks, mis tähendab olla söömata, kuid suurepärase näitlejana suutis ta avada ka rolli sotsiaalse tagamaa. Minu jaoks on igas riigis, igas linnas, igas asulas näidiseksemplar ükskõik millise osa

jaoks, aga näitekunstiga ei ole sel küll midagi pistmist. Tüüpi on kergem kasutada, sest tüüp ei hakka vaidlema, kui ta juba tänavalt on võetud. Tüübi võib lavastaja panna kuhu tahab ja sellejuures arvata, et on nüüd kas logardi või kange mehe või armastaja või lõbunaise sotsiaalselt ette mänginud. Ta ise arvab. Mina ei ole oma filmitöös tüüpe eriti kasutanud, sest alates esimesest iseseisvast filmist, «Jääminekust», andsid mulle hea õppetunni sellised näitlejad nagu Laur, Välbe, Nuude, Karm, Särev, Liigand. Nende kõrval Liepinš ja Skulme Riiast. On küll olemas hetki, kus tüüpi on filmis vaja nagu mingiks verstapostiks või siis aja- või tunde näitajaks, aga see on teine küsimus ja tüüp jääb ikkagi tüübiks...

Sinu arvates kõige huvitavamad filminäitlejad?

Olen neid üksjagu näinud ja õppida saab neilt seda, et nad kasvataksid sinus sellise auahnuse, et ka sina suudaksid midagi sellist korda saata. Mulle meeldivad plastilised ja piiramatu amplituudiga näitlejad. Naer ja pisarad ei tohi olla karakteri piiramise vahendiks. Ma ei kannata, kui öeldakse, see on koomiline, see traagiline näitleja. Mõlemad nähtused peavad olema ühes isikus. Selletõttu pean praegu huvitavamaks Dustin Hoffmanni, eks neid ole maailmas teisigi, ja palju ma neid näinud olen. Hoffmann võib ka seeliku selga tõmmata ja paruka pähe panna ning mängida daami.

Võrratu näitleja, avara amplituudiga, emotsionaalne on Rolan Bõkov. Kahju, et ta mängib harva. Ja emotsionaalseks näitlejaks maailma kõrgtasemel oli minu arvates nüüd juba manalas olev Bronius Babkauskas. Sest on emotsionaalseid näitlejaid, kes mängivad sumbuurselt, kelle emotsioonidest pole muud kui hirmsat tüli ja kellega oled endale kaela saanud ühe kohutava vatti purskava tulemäe. Bronius Babkauskase emotsionaalsus oli läbinisti organiseeritud ja täpsesse punkti suunatud. See oli haruldane mänguoskus. «Hullumeelsuses» mängis ta Willit.

Nagu ütlesin, häirib mind kõige rohkem kindel amplituud — see on koomik, too traagik. See on vaesus. Muidugi, üks on pikem, teine lühem, — kuid oma aparati pead valitsema nii, et võid amplituud pöörata kas või 180 kraadi, see oleks ilus.

Aga eesti näitlejad?

Eesti näitlejatest, kellega olen koos tööd teinud, on väga sümptomaatsed Jüri Järvet, Rudolf Allabert, Enn Kraam, Rein Aren, Aarne Üksküla, naisest Kaie Mihkelson, kes kannatab praegu tööpuuduse all, ja Maria Klenskaja, vapustav tüdruk. Temaga on niivõrd hea tööd teha, tal on emotsionaalne loomus. Ta pole minu meelest saanud väärilisi osi ei teatris ega filmis. «Surma hinnas» tegi ta esimese filmiosa ja sai üleliidulise parima naisosatäitja preemia. Kahju, et mul pole olnud võimalust teda rohkem koostada, kuigi loodan seda teha. Tõnu Kark on niisugune orel, mille peal on väga kerge mängida. Ja ma aplodeerin tugevasti selle peale, kui hästi ta praegu ka teatris edasi jõuab.

Mis on ümberkehastumine?

Ümberkehastumise kunst ei ole mitte töepärasuse sünnitamine. Sest just töepärasus tapab niisuguse kunsti; ümberkehastumine on kõrge poeetilise tõe saavutamine. Karakteri vastuolude avamine. Traagilise leidmine koomilises. Just see on karakteri alus ja vastupidi. Ümberkehastumine on eelkõige hinge dialektika avamine. Täheb, inimese mitmekülgse esiletõmine. Ega ümberkehastumine ole jämeda hääle tegemine, see ei ole lonkamine. Üks kolleeg ütles, et elas osasse niivõrd sisse, et hakkas lonkama. Ma ei usu seda, sest ta hakkas enne lonkama ja arvas, et kui hästi lonkab, ongi ta juba sellega ümber kehastunud.

Näitleja on filmi, ka teatrienduse, põhitooni ja leitmotiivi kandja. Ja filmi kammertoni leidmine, et mängida filmi helistikku, et esile tuua filmi mõtet konkreetse osas, see ongi ümberkehastumine. Kui mõtlemise omaks võtad, hakkad ka vastavalt käituma. Igaühel ei ole nii rasket ülesannet, kui oli 33-aastaselt Tšerkassovil, kes mängis peaaegu 80-aastast Poležajevit. Ja mängis nii, et me usume, et ta on 80-aastane. See oli näitleja-meisterlikkuse tipp. Ta mängis hästi mitte sellepärast, et keeras ennast

vimma või hakkas kuidagi lonkama, ta mängis elujõulist 80-aastast, ta võttis omaks tema mõtlemise.

Teatris mängivad eakad inimesed tihti nooremaid, filmis see nii pole, noor inimene mängib ikka noort. Kas saab temalt nõuda vilunud karakternäitleja oskusi?

Ei, kahtlemata tulevad need elukogemuste ja ajaga. Teatris on selline olukord möödapääsmatu, oma 40-liikmeline kollektiiv peab tükid ära mängima. Ja mõnes tükis on 40 tegelast. Seal peavad kõik mängima, jõudumööda vanu ja noori ja mõnigi üle keskealine jookseb veel miniseelikus ringi. Aga üks ümberkehastumine ole ka see, kui pean linnamehena mängima ürgset maa-poissi. Ega noorus üks ole veel karakter, noorus on lihtsalt kasvuaeg. See, kuidas maailma näen, millise vilkusega ühele või teisele sündmusele reageerin, selle pean karakterile ise juurde panema. Siit algabki näitlejatöö. Minu arvates näitlejatöö enda kallal, ka režissöör töö, on — jälgimine. Ainult jälgimine, jälgimine, jälgimine — elu, sündmuste, saatuste. Jälgimise all mõtlen ka lugemist, uurimist, kuulamist, vaidlemist, targema inimese jutuaajamise kuulamist. See on ka jälgimine. Ja selle kõige tulemusel suudame ümber kehastuda. Ei maksa ümberkehastumisest teha hirmsat probleemi. Juba see sõna ise võib ära ehmatada. Instituudi ajal hirmutas see mind küll. Aga kui näitleja oma aparati tunnetab ja kui tal on selge, mida ta peab tegema, siis pole see sugugi ületamatu tahtmine.

Missugused karid ootavad noore filminäitleja teel?

Veel kord: ei tohi ootama ja lootma jääda ainult režissöörile. See on küll juba professionaalne soovitus ja võib-olla laiemale lugejaskonnale ei peakski seda ära tooma. Olen tuttavatele näitlejatele, headele sõpradele, kes teistes stuudiotesses mängima lähevad, öelnud, et sa tunnetad kohe ära, kas sind kasutatakse tüübina või näitlejana. Esimesel juhul ei taheta lihtsalt sinuga tööd teha. Aeg-ajalt paigutatakse sind sinna, kuhu vaja ja sinust tehakse mingisugune märk. Aga pärast öeldakse: näitleja ei tulnud osaga eriti toime, polnud huvitav. Esineb ka nn sotsiaalse ampluaa stamp. Võid kergesti jääda kuni hauani kas ainult head või ainult paha inimest imiteerima. Näitleja isiklikku mina peab alati tunda olema.

Kas kunstiliseks õnnestumiseks peavad näitleja ja režissööri vaated olema lähedased? Peavad nad olema mõttekaaslased?

Mitte sugugi. Režissööriamet selles seisnebki, et teiste vajalikke omadusi enda töö teenistusse rakendada. Hea režissöör suudab isikupärase näitleja, ja mida andekam näitleja, seda isikupärasem ta on, oma mõttekaaslaste teha. Räägime, ah, mul on selle näitlejaga kergem tööd teha, oleme mõttekaaslased. Pole ta mingi mõttekaaslane, harilikult see näitleja ei kannaks kaasas mingisugust mõtet, ta lihtsalt võtab sinu töö automaatselt üle. Palju raskem, aga palju huvitavam on töötada näitlejaga, kes tuleb omaenda vaatega osale. See teeb sinu töö raskemaks, kuna pead katsuma teist isiksust veenda oma mõtte, oma leitmotiivi õigsuses. Mida raskem näib eelnevalt ühise mõtte leidmine, seda huvitavam ja isegi ootamatam võib olla resultaat. Mul on elus üldiselt vedanud, kuid kõige suurem õppetund oli «Hullumeelsuse» filmimine. Millised näitlejad seal olid: Järvet, Panso — näitlejana, teoretikuna, pedagoogina, režissöörina; Babkauskas, kellest ma veidi eespool rääkisin; Bledis — Panevėžysi teatri näitejuht; Miltinis — Panevėžysi teatri peanäitejuht; Liepinš — Riia akadeemilise teatri näitleja, Kron — Riia Noorsooteatri näitleja, Nossik — üks tugevamaid tolleaegseid näitlejaid Moskvas Puškini teatrist. Sellise seltskonnaga hakkasin tööle. Kõige suuremad raskused olid Bledisega, kes kui lavastaja tuli valmisosaga, ülihuvitava kontseptsiooniga, mis aga absoluutselt ei mahtunud minu filmi.

Jumal tänatud, et selle kuu aja jooksul, mil me Alatskivil elasime ja sealses lossis filmisime, oli kahe põhinäitleja, Babkauskase ja Bledise kõrval ka Miltinis. Tal oli palju vaba aega, ta oli esimest korda elus võtteplatsil, ja see esimene ja viimane osa filmis, mis ta oma elus tegi, oli «Hullumeelsuses» kunstniku tumm kuju arsti külaskäigustseenis. Ja et Miltinis oli mu kõrval ja tajus minu lavastajamõtte õigsust, suutsin ka Bledise lõpuks sellele allutada. «Hullumeelsus» oli mul tõesti põhjalikult läbi mõeldud. 9

(Ma ei taha öelda, nagu oleksin mõne filmi juures pooliku ettevalmistusega käiku läinud, ei, aga mõni läheb raskemalt, mõnda teed kergemini.) Lõppresultaat, Bledise filmikuju lausa vapustas mind. Tema «inimene number üks» on minu meelest Bledise parim roll.

Mul on hea meel, et ka Panso uskus minusse, ise arvan, et «Hullumeeluse» arst on Panso ilusamaid osi. Keegi ei teinud midagi ebahuvitavat. Mõttekaaslus ei pea olema ees valmiskujul, mõttekaaslasteks pead sa need inimesed tegema. Ei ole võimalik kokku saada kahtkümmend inimest, kes on mõttekaaslased. Kuid nad võiksid olla isiksused, ja siin nad kõik olid seda. Pean isiklikult Windischit Järveti üheks tugevamaks osaks.

Teiste mõttekaaslasteks tegemine ongi režissööri amet, see kuulub sinu leiva juurde. Kui sa seda ei suuda, siis tallab igaüks oma teed ja tuleb välja rokk, et siga ka ei söö. Teatris on selles suhtes kergem, režissöör tunneb kollektiivi, töö on orgaanilisem, rahulikum. Filmitöö on närvilisem, näitlejad tulevad erinevast teatrist, erinevate põhimõtetega. Aga siiski meeldib mulle rohkem vastupanu võita kui tallekestega tööd teha.

Kuidas mõistad ütlust «näitleja on aja koondatud lühike kroonika»?

Aja kroonika ei olene ainult näitlejast. Palju oleneb sellest, mida tal tuleb mängida. Nii et on aegu, kus kroonika on mahukas ja huvitav, kuid on ka vaeseid lehekülgi.

Miks tulid filmi? Kas oli nii, et sind vajati 1955. aastal filmi «Jahid merel» lavastaja Jegorovi juurde vaid tõlgiks?

Ettepanek tulla filmi tuli õieti juba varem: Herbert Rappaport kutsus enda juurde «Lenfilmi» tööle. Ta tegi «Andruse õnne», mõtles järgmise filmi peale ja palus kohe tulla. Ei võtnud end töölt lahti, olin tollal Draamateatris, mul oli vaba nädal ja ma sõitsin Leningradi. Elasin seal kolm päeva ja tulin kolinal tagasi. Mind ehmatas ära see suur tööstus ja need kole enesekindlad inimesed.

Pea ütlema, et «Jahte merel» tehes jäi minu amet üsna ähmaseks. Eks ma pidin olema midagi režissööri ja näitlejate vahendajat, aga kuna ma filmitööst ei teadnud ju mitte mõhkugi, ei tundnud termineidki, siis loomulikult tilpnasin rohkem näitlejate poolel. Võtsin innukalt osa proovidest, nii palju kui neid oli. Kuigi neid peaaegu ei olnudki. Aga ära ma ka ei läinud, mu enda kolleegid olid seal. Kaarel Karm vanematest näitlejatest ja Rudolf Nuude ja Rein Aren, Arvo Krusement ja Ruth Peramets, keda ma väga hästi tundsin. Suvine aeg ka, läks teatri vaheaja sisse, oleksin võinud sügisel tükki tagasi tulla. Aga mäletan hästi, kui mul läks lavastajaga esimeseks riiuks. Ma ei saanud stseenide eesmärgist aru, ka vaesed näitlejad ei osanud eriti midagi teha, ja kui mulle siis kähvati, et see on filmi spetsiifika, millest mina midagi ei jaga, ja kui mulle veel paar korda meelde tuletati, et võiksin parem vait olla, kuna ma ei tunne spetsiifikat, siis hakkasin vihaga selle «spetsiifika» vastu huvi tundma, montaažis tilpnema, laboratooriumides käima (mis asusid praeguse «Tallinna» varietee ruumides, praegune vanameister Eljari ja Mirring, hilisem stuudio asedirektor, tegid seal vanade aparaatidega imet, meie mustvalge positiiv oli Nõukogude Liidu paremaid). Hakkasin käima heliosakonnas, siis lugema raamatuid. Stuudio tollaegne direktor N. Danilovitš saatis mu Leningradi ja see saigi hukatuseks minu teatriteele. Kohtasin seal Jossif Heifitsit, nüüdset suurt sõpra, kes tol ajal filmis «Rumjantsevi lugu», sain sinna praktikale. Palju kasulikult olen saanud Heifitsilt. Tema maailmatunnetus on mulle lähedane. Meie intonatsioon on üks, nagu ühine veregrupp. Mulle meeldib tema heatahtlikkus ka kõige dramaatilisemates elusündmustes. Tema töös nägin filmi kui kunsti tegemist, ja jäingi. Oma esimese iseseisva filmi «Jääminek» pühendasin ma Heifitsile.

Sellest on möödas 30 aastat. Mis on selle aja jooksul muutunud?

On tulnud «Põrgupõhja uus Vanapagan», «Mis juhtus Andres Lapeteusega?», «Briljandid proletariaadi diktatuurile», «Ukuaru», «Kevade», «Aeg elada, aeg armastada», «Tuulte pesa», «Ideaalmaastik», «31. osakonna hukk», «Jõulud Vigalas», «Naine kütab sauna», «Teaduse ohver». See nimestik-muljepilt eesti kaasaegsest filmist on andnud mulle usku

meie rahvusliku filmikunsti tulevikku. See ongi see, mis on muutunud. On tekkinud usk meie filmikunstisse.

Aga mis on samaks jäänud?

Kahjuks on samaks jäänud jonnakalt järjekindlad tagasilangemised tühistesse mittemidagiütlevatesse nn filmispetsiifika oopustesse.

Oled Eesti kõige viljakam filmilavastaja. Kas nüüd tagasi vaadates arvad, et sul on oma teema?

Räägitakse ja kirjutatakse, et Kiisal on oma teema. Üleliidulistes filmiteoreetilistes artiklites on kirjutatud, et Kiisk on n-õ sotsiaalse teema kandja eesti filmikunstis. Mul on teatavad loomeetapid olnud, aja jooksul on need saanud oma loogika. Aga nad pole mul kunagi olnud ette programmeeritud. Enda etapilisteks filmideks pean «Jääminekut», «Hullumeelsust», «Surma hinda küsi surnutelt» ja ka «Nipernaadit».

Jõuamegi filmi ja vaataja vahekorra juurde...

On häid filme, mis ei osutu üldse menukaks. Ja vastupidi, halbu, mis on kogunud väga suure auditooriumi. Midagi ei ole teha, publikule tuleb mõelda.

Ammu, kui olin praktikal Heifitsi juures, rääkis tema, et püüab oma filmid teha nagu mitmekorruseliseks. Üks korrus mõjub, ütleme, tugeva esteetilise ettevalmistusega vaatajale. Teisele, kes on suurema kirjandusliku eruditsiooniga, mõjub järgmine korrus. Emotsionaalselt erksale inimesele mõjub kolmas jne. Võib-olla...

Keskmisele vaatajale orienteerumine, mis väga moes, on asja hädaohtlikem külg. 40 protsenti filmivaatajatest on nooremad kui 16 aastat. Aga mida selline laps filmist ootab, on teada. Põnevust, meelelahutust ja kõike sellist. See on loomulik. Kinno minekul arvestab vaataja peaaegu 40 protsendi ulatuses tuttavate soovitusi. Aga milliseid soovitusi need 40 protsenti alla 16-aastasi edasi annavad? Keskmisele vaatajale orienteerudes võib välja tulla kohutav pilt. Publikuga tuleb arvestada, aga tõsisemalt, diferentseeritumalt. Ent publikule ei tule alla anda.

Missuguseid omadusi nõuab filmilavastaja amet?

Režissöör peab olema eelkõige terve. Ta peab olema julge, rahulik, heatahtlik, täpne, lihtne ja kaval. Pluss peale selle kõik andekale, tõelisele kunstinimesele vajalikud omadused. Seda ei ole nii väga palju. Aga seda on parasjagu.

Miks ta lihtne peab olema? Sest üks kõige tobedam asi kunsti juures on lihtsate asjade keeruliseks mõtlemine. Võtteplatsil on vaja maksimaalset lihtsust ja selgust. Igasugune heietamine ei kuulu meie töö juurde. Nagu iseloomustas üks näitleja lavastajat: «Ta ei tea üldse, mida tahab, aga ta taotleb seda tohutu järjekindlusega.» Siit algavad nood meeletud enda ja näitlejate piinamised.

Mõttejulgus peab olema. Ja närvid peavad terved olema. Kaval peab olema. Sest mõnikord on elus vaja hädavalet, oi kuidas on vaja. Positiivse asja jaoks. Miks mitte. Valetame siis. Küll pärast ise kõik klaarub. Alatu vale ei kuulu mängu juurde.

Missuguse režissööriga tahad töötada, kui oled näitleja? Missuguse näitlejaga, kui oled režissöör?

Tahaksin tööd teha selle režissööri filmis, kellest usun, et ta teeb head filmi. Ja tahaksin tööd teha niisuguse näitlejaga, kes usub, et mina teen head filmi. Kui näitleja innustub lavastajast, on see juba edu pant. Kui näitleja ei tule ainult teenima oma 6- või 20-rublast päevapalka. Kui tal tekib auahnus koos minuga jõuda pjedestaalini, kus meile aplodeeritakse.

Räägime palju laulja, tantsija, sportlase treenitusest. Millega hoiab end vormis režissöör?

Vormis pead end hoidma siiski tööga, selleks on mõtlemine, suhtlemine, eelkõige suhtlemine, ja võimalikult rohkem noorte inimestega. Ütlen seda nii noorele kui ka vanale režissöörile: rohkem noortega suhelda. Minu elus on olnud see akumulaatoriks. Mitte ilmaasjata ei võta ma enda kõrvale

noori kunstnikke, noori operaatoreid, noori heliloojaid. Minusugune inimene peab end maksimaalselt ümbritsema noortega. Vormis hoiab muidugi ennast ka vaidlustega. Ja tingimata eelmiste tööde ümberhindamisega.

Kui vanalt võib veel lavastada?

Siis, kui suudetakse veel töötada nooruslikult. Mihhail Romm rõhutas kõrgeski vanuses, et ainult väga aktiivselt filmitööd tehes jõuab tema arenemisega sammu pidada, sest film on kogu aeg noorenev kunst. Ikka koorub välja midagi uut, peame jõudma sellega kaasas käia. Kui sinu töö enam ei vasta nendele uutele nõuetele, siis tuleb ära minna, midagi pole teha.

Ent 25-aastane filmilavastaja on haruldus?

Koolitee ei saa varem lõpule. Koolitee on pikaks läinud. Teiseks annab tunda umbusk: lavastuse andmine noorele inimesele paistab ikka ebakindlam kui vanale halturamehele. Aga ega ta nii üliharuldane olegi, Peeter Simm oli 25-aastane, kui tegi oma «Tätoveeringu».

Kuid — kas suudab noor inimene selles suures, küllalt asjalikus ja julmaski kinomasinavärgis hakkama saada, seda juhina valitseda?

Mina seda ei karda. See, et noor inimene julma masinavärgi vahele visatakse, sellest pole midagi, noor inimene kannatab palju ära. Suurem oht on tšempionide ja geeniuuste kasvatamine. Kui noorest, kes veidi juba oma häält teeb, hakatakse tšempioni kasvatama. Kriitika, töökoht, eriti seltskond, ümbrus, kõik aitavad kaasa. See on noore inimese kõige hirksam oht. Et ta peab kõvasti tööd rügama, sellest pole midagi, see on vaimsele tervisele isegi kasulik. Ega siis täiesti ülejäo raskustesse ka kedagi visata, mees on ju ikka teatud määral professionaalselt ette valmistatud.

Kas filmilavastaja eetiline koormus, vastutus paljude inimeste ja suurte summade, stuudio aastaplaani ja preemiate jms eest pole liiga suur? Ja kuidas avaldab see mõju kunstikavatsusele? Peab filmi lavastades olema ette kindel õnnestumises? Ja mida see endaga kaasa toob?

Jään selle juurde, et organisatoorsed küsimused ei pruugi sugugi olla konfliktis kunstiliste kavatsustega. Vastuolu siin ju on, aga väga õige töö organiseerimise juures on sellest võimalik üle saada. Ja kui rahaline või tehniline olukord ei luba ühes või teises stuudios stsenaariumi realiseerida, tuleb see lihtsalt tegemata jätta, midagi pole parata. Aga kui film juba kord tootmisse on lastud, peab ta nii loominguiliselt kui ka administratiivselt ette valmistatud olema, et stuudio võiks olla tema õnnestumises kindel. Aga ega halva stsenaariumi ning nõrga režissööri korral aita sujuvgi organiseerimine ega ideaalne tehnika. Muidugi jäävad siis kunstikavatsused plaanile alla ja ilmub ärritatud kollektiiv, kes jääb preemiatest ja palkadest ilma. Et kas filmirežissööri vastutus pole üldse liiga suur? Ta on selleks kujunenud. Sellessinatse maailmas ei saa ikka panna ühele inimesele vastutust kõikide asjade eest. Ent meie oleme oma elus harjunud inimeste teele saatma mitte käepigistusega, vaid hoiatusega: nende ja nende saatuse olemine nüüd sinust, — unustades, et need ja need inimesed on tööraamatu ja palga järgi kohustatud ise vastutama oma saatuse eest ja ühist ettevõtmiste tegudega toetama. Igaüks peab vastutama oma osa eest, jäägu režissöörile kunstiline vastutus. Selles on asi. Masinavärk on küll suur, kuid on kindlad vastutajad konkreetse ala eest. Meil aga on vaesest režissöörist kujunenud ainuke vastutaja kogu filmitöö eest.

Aga kes on filmi autor?

Režissöör. Kuigi ülimalt kollektiivne töö, sünteetiline kunstiliik jne. On see hea või halb, on iseasi, aga režissöör on autor. Kunstnik, operaator, näitleja, helilooja, helirežissöör — kõik on väga tähtsad tegelased filmitöös, alates kirjanikust. Viktor Lorencs istus «Hullumeelsuse» võtteplatsil pea-aegu terve filmimise aja. Aga filmi tegin mina, panin kokku mina, kõik komponendid mängisin kokku mina. Ja need muutused, mis deformeerisid algmaterjali uue teose nimel, need toimusid kirjandusliku stsenaariumi autori silma all, ja ta oli toimuvaga täiesti solidaarne. Aga deformeerumine leiab aset, midagi ei ole teha. Üks või teine näitleja hakkab ütleva enda või

sinu sõnu, ütleb teise intonatsiooniga, ütleb ootamatu ägedusega, ütleb üllatava alltekstiga. Ja need asjad korjab kokku režissöör. Mulle ei meeldi, et kõneleme küll autorifilmist, aga mitte filmi autorist. Filmil on autor, selleks on režissöör. Kui film saab peaauhinna, siis läheb seda vastu võtma režissöör, ja kui film saab hävitava kriitika osaliseks, siis selle peab eelkõige vastu võtma režissöör.

Kuidas mõistad kunsti ja poliitika vahekorda?

Kunst, tahad või ei taha, on maailmas ikka olnud mingisuguse idee teenistuses. Absoluutselt puhast kunsti ei oska ma näha, olen niimoodi üles kasvanud. Vaatan juba ümbritsevat oma klassi positsioonilt, mis mul kindlaks kujunenud. Loen seda õigeks. Nii hästi või halvasti kui ma talitan, tegutsen kindla idee ja mõtte nimel. Ja kui olen kohanud ka maailma paremiku jäävaid klassikalisi filme ükskõik mis mandrilt, on nad alati olnud väga sotsiaalsed. Ma ei taha olla kõrgeleennuline ega võtta odava oraatori poosi, ent olen veendunud, et peame oma töödes püüdma just sotsiaalsuse poole. Hästi teravad, sotsiaalsed filmid on meie seinte vahelt väljunud kõige suurema õnnestumise tähe all. Kuid pean muidugi ka ütleva, et kunst, seda enam filmikunst, ei tohi üle võtta lektoriametit.

Sinu eredamaid filme on nimetatud tinglikeks-teatraalseteks. Mis on sinu meelest teatraalsus ja mis filmilikkus?

Olles ise näitleja ja küllaltki emotsionaalne, kuigi näitlejatööd ma ainult emotsioonide peale ei raja, pean ütleva, et ma ei ole kunagi peljanud ei teatris ega filmis tunnete mastaapsust. Hirm valepaatose ees on paljud filmid ära rikkunud. On tekkinud kartus hea, atraktiivse, heas mõttes teatralse väljenduse ees. Mina seda ei karda. Sellesamas «Hullumeelsuses» improviseeriti mõnikord halvast mõttes näitemängu piiri peal. Kuid see piir ongi huvitav. Kõige hullem ja kurvem on mäng «just nagu elus», kui ei tekigi kunstnikukavatsust ega selle realiseerimist. Nikita Mihhalkovi filmid on selles mõttes väga eredalt teatraalsed. Isegi selline film nagu «Päevi Oblomovi elust». Kui aktiivne on Oblomov oma laiskuses ja liikumatuses! Vapustav, kui liikuv ta on! Selles ongi asi. Ja «Nipernaadis» lasin Tõnu Kargil just seda teed minna. Ma isegi nõudsin seda teed, ja see on minu arvates õige tee.

Aga mida sa kriitikast arvad?

Kriitika mulle ei meeldi, aga ta on kohutavalt vajalik. Kellele meeldib, kui teda kritiseeritakse. Aga ma loen teda väga tähelepanelikult. Kui ütlesin, et ta mulle ei meeldi, siis selle põhjuseks on, et olen kriitika suhtes tohutult vastuvõtlik. Võib-olla püüan temaga isegi liiga arvestada. See on mind seganud. On inimesi, kes võtavad kriitikat vastu külmalt, ükskõikselt — kirjutagu, mis tahavad. Mulle tähendab väga palju, mida minust kirjutatakse. Ja see on mulle kahjuks tulnud. See on mind teinekord ebakindlaks teinud. Olen hakanud kartma, kas teen seda või teist õigesti. Aga mis siin rääkida, kriitika on vajalik, ja kui seda tehakse veel heatahtliku alltekstiga, kus sinust kui töötelijast teataval moel lugu peetakse, siis on sellest suur kasu. Olen isegi kõik kriitilised artiklid, mis mind puudutavad, välja loiganud, teinud seda oma kunsti teest algusest peale 1953. aastal. Ja ma ei valeta, kui ütlen, et üht, teist, kolmandat sirvin tagantjärele ka praegu.

Mis moel saab kunstniku ametit õppida?

Kunstnikuks sõna otseses mõttes õppida muidugi ei saa, aga kunsti eeldustega inimest saab arendada. Muidugi, eks juhtu sageli, et valmistame ette inimesi, kes looduse poolt ei ole lihtsalt ette nähtud sellel alal tegutsema. Aga eeldustega inimesele on muidugi õpetajat vaja. Õige kunstiõpetaja võib tulevases kunstnikus kujundada tähtsamaid kunstipõhimõtteid ja missioonitunnet. Praegu on pahatihti asi ka õpetajates.

Minul kui näitlejal on vedanud, et mul olid sellised õppejõud nagu Sudakov ja Abdulov. Teatriinstitiidist olen üldse saanud palju põhimõttelist. Aga väga palju on tulnud ise õppida, ümber õppida. Minu kahjuks on olnud, et ma pole saanud filmiharidust. Filmialane ettevalmistus on mul olnud korratu ja minu filmialane teekond küllaltki okkiline. Kui noored, eeldustega inimesed saavad erihariduse, jääb palju eksimisi ära.

Mis sind segab ja takistab meie filmielus?

Mind ärritab kõige rohkem, ka filmitöös, ebaselgus. Ebaselgus meie töö sihtides, meie eesmärkides, meid abistavate inimeste käitumises, mille nimel meid abistatakse ja kuidas meid abistatakse. Peaks olema mõistmine nii õnnestumiste kui ebaõnnestumiste korral.

Ebaõnnestumiste puhul muutume sageli hüsteeriliseks. Aga hüsteerikaga ei tee ei tööd, ei filosoofiat, ei mingisugust kunsti ega mingit ideelist tööd. Ei tee.

Kuidas kulges sinu tee kodust teatrisse?

Teater polnud meie perekonnale võõras, aga ega ma noorelt teatriõhkkonnas ka elanud ja ega mul olnud kavatsustki teatri alal tegutsema hakata. Ema oli mul küll näitlejaeeldustega inimene. Ta mängis Toilas, kus ta sündis, ka näitemängutrupis. Olen tagantjärele kuulnud, et Kobbeli Elsa oli omal ajal hinnatud teatritegija. Isa, tehnikamees, soovis, et poisist saaks insener, ja mina ise planeerisin seda ka. Aga ju on vist ikka «see veri, mis räh-nipoja puu otsa viib», sest kui olin Polütehnilises Instituudis keemia-mäe-teaduskonnas kaks aastat õppinud ja ükspäev kuulsin, et on avatud Tallinna Teatriinstituut, hakkasin salaja pähe õppima üht luuletust ja üht jutustust. Etüüdist kui sellisest ei olnud mul aimu. Kolmanda kursuse keemia-mäeinsenerina läksin siis Tallinna Teatriinstituuti järeldkonkursile, kuna noormehi oli ikka veel vaja. Ja siis võtsid mind seal vastu Põldroos, Kalmet, Põlla, Rebane, Moor. Pääaegu aasta õppisin kahes instituudis. Rik-kusin hirmsasti reegleid ja seadusi. Professor Humal sai sellest kahes koolis käimisest teada ja ... soovitas ühe kasuks asja ära lõpetada. Otsustasin uuesti alustada esimeselt kursuselt teatriinstituudis. Minu näitlejadebüüt oli aga, kui ma ei eksi, 12-aastasena, kui Draamateater käis «Erik XIV ehk Talupoegade kuningaga» Vaivara rahvamajas mängimas. Elasime tol ajal seal, isa oli Sillamäe õlitööstuses. Sealt Toila mees Otto, kes tol ajal oli Draamateatri näitleja, teadis, et Elsa poeg Kaljo on Vaivaras ja tõi minu trupi ette, kuna teater lapsi kaasa ei tassinud. Mängisin kuningapoega ja ütlesin kaks sõna. Kuningas küsis, kas tahad välja minna? Ja mina vastasin: jah, isa. Minu lavatee hakkas ju siis 1938. aastast peale, nii et õige pea on minu lavategevuse 50-aastane juubel!

On räägitud, et olid noores põlves ka hea poksija?

Eks igasuguseid asju sai noorest peast tehtud. Kui nüüd ütleksin, et olin Rakvere I keskkooli korvpallimeeskonna kapten — olime oma piirkonna tšempionid —, siis hakkavad kõik muigama. Aga tol ajal mängisid ka väikest kasvu mehed. Meeskonnas olid väga head mängijad Anatoli Lavrov, kes oli hiljem «Dünamo» koondises, Lembit Veer, kes mängis «Kalevi» meeskonnas, Raimond Pihlak, Vootele Meipalu, hilisem professor Tartu ülikoolis, nüüd on ta manalamees, ta oli Nõukogude Liidu noorte-tšempion 100 meetris ja kaugushüppes. Olen ka suusatanud ja isegi jooksnud, ujunud. Kõik see on mind arvatavasti hoidnud haigeksjäämise eest. Gripp on minu elu kõige suurem haigus. Ka närvid paistavad korras olevat. Muide, poksi harjutades areneb reaktsioon, distantsitunne, julgus suhtlemisel teistele silma vaadata. Tehes oma tööd ja elades oma elu on seda väga vaja.

Usutlenud JAAN RUUS

Lingvistilisest musikoloogiast

URVE LIPPUS

Päris niisugust nimetust, nagu pealkirjas välja hõigatud, vist küll käibel pole — räägitakse muusikast kui keelest, lingvistika metodoloogia või lingvistiliste mudelite kasutamisest muusikateaduses, muusika grammatikate koostamisest jne. Mitmesuguseid uurimusi, mis mingil moel toetuvad keele ja muusika võrdlemisele, on 60. aastate teisest poolest saati ilmunud üsna palju. Laias laastus võiks selleteemalise mõtte jagada kahte suurde suunda: muusikasemiootika, mis eriti armastab paralleelsusi kõne ja muusika kui kahe ajas kulgeva kommunikatsioonivormi vahel, ning generatiivsed muusikateooriad, mitmesugused grammatikad, mis muusikateose ehituse kirjeldamiseks kasutavad generatiivse lingvistika¹ võtteid. Peale selle jääks veel hulk mitmesuguseid kitsama probleemiasetusega töid (näiteks foneetiliste nähtuste analüüs laulus, aafrika trummimuusika grammatika koostamine jms), millest paljud tegelikult võõrast vallast oma struktuure otsivad.

Selliste kirjatükkide autorite seast leiame rohkemki muusikahuvilisi lingviste ning see on ka täiesti loomulik Keeleteadlane valdab omi kirjeldusmeetodeid ning küsimused, mida mingi mudel muusika kohta uut öelda aitab või et miks analüüsimisel just lingvistikast eeskuju võtta (miks muusikat just keelega võrrelda), häirivad teda vähem kui muusikut. Esimese küsimuse võiks üldisemalt esitada nii: kas mingi kirjutis ütleb muusika kohta midagi muud või midagi rohkem kui kuulamine. Nii võiks küsida ka paljude traditsioonilises laadis kirjutatud teoreetiliste tööde kohta, teravaks aga läheb asi siis, kui muusikuil tekib tunne, et neid lollitatakse, et võõras keeles räägitakse üle ammutuntut. Teine küsimus muutub oluliseks siis, kui muusikat ja keelt liiga otseselt võrdlema kiputakse või kui lingvistika kõrval teised muusikateooria potentsiaalsed viljastajad unustatakse. Muusika ja keele pealiskaudsele võrdlemisele osaks saanud rohke kriitika on aga hilisematele selle suuna töödele ainult kasuks tulnud.

Möödunud aastal ilmus üks kahe autori, lingvisti ja muusiku kirjutatud teos, mida vähemalt selle nn lingvistilise musikoloogia generativistliku haru suhtes võiks kokkuvõtvaks ja ehk isegi ammandavaks pidada — Fred Lerdahl, Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* (Tonaalse muusika generatiivne teooria. The MIT Press, Cambridge, Mass, London, 1983, XIV 368 lk). F. Lerdahl on helilooja ning Columbia ülikooli muusikaprofessor ja autorite sissejuhatuse järgi on temalt teooria muusikaline külg. Teist autorit, R. Jackendoffi tutvustatakse kui klarnetimängijat ning lingvistikaprofessorit Brandeisi ülikoolis. Tegemist on rahvusvaheliselt tuntud lingvistiga, kellelt peale teooria formaalse süsteemi on tõenäoliselt pärit ka suur osa töö üldisest filosoofiast. Nüüd siis lõplikul kujul maailma ette saadetud teooria olevat alguse saanud 1974. aastal Massachusettsi Tehnoloogiainstituudi (MIT) juures ellukutsutud muusika, lingvistika ja estee-

¹ Generatiivne lingvistika on suund teoreetilises keeleteaduses, mis sai alguse 1950. aastatel ameerika lingvisti Noam Chomsky töödelt, tema loodud generatiivse grammatika teooriast, ning järgmisel aastakümnel muutus valitsevaks kontseptsiooniks lingvistikas, mõjutades ühtlasi ka mitmeid naaberdistsipline. Populaarses vormis ja eesti keeles on generativismi tutvustatud raamatus: H. O i m, Semantika. Tallinn, «Valgus», 1974; vt ka H. O i m. Teoreetilise keeleteaduse vanast ja uuest paradigmast. «Keel ja Kirjandus», 1981, nr 7—8, lk 385—391, 456—464.

tika seminarist. Viimane aga omakorda olevat olnud inspireeritud ameerika tuntud dirigendi ja helilooja Leonard Bernstein'i ühest loengusarjast, milles ta kutsunud muusikateoretikuid üles muusikast Chomsky vaimus grammatikat kirjutama. Üksikute osade kaupa on teooriat juba korduvalt trükitud tutvustatud, seminaridel arutatud, vahepeal ilmunud uuemate tööde ja kriitika valgusel lihvitud. Generativismi mood on praeguseks isegi vist muusikateoorias mööda läinud, siiski võib autoreile au anda, et nad oma tervikliku teooria avaldamisega ei kiirustanud. Tulemus on kaunis oma lõpetatuses.

Raamat algab sissejuhatava peatükiga, milles arutatakse ka, mis on üldse muusikateooria, milline on generatiivse muusikateooria suhe lingvistilise generativismiga, mille kohta see teooria midagi ütleb ja mille kohta mitte. Sümpomaatiline, et esimesele küsimusele pühendatud lõik on pealkirjastatud «Muusikateooria kui psühholoogia». Nimetatud on ka muusikateooria varasemaid staatuseid ehk ideoloogilisi aluseid, nagu teoloogia keskajal, füüsika J. Ph. Rameau (XVIII s), P. Hindemithi (XX s) ja paljude teiste teooriaid, kes helidevahelisi suhteid ülemhelide rea abil seletasid, filosoofia mitmete XIX—XX sajandi alguse saksa teoretikute töödes jne. Märkinud, et XX sajandi teoorias on praegu kaks üldisemat suunda — muusikateose struktuurile matemaatika vahenditega kirjelduse otsimine ning teoreetilised konstruktsioonid kui looming — ning viidanud, et mõlema lähenemise puhul ignoreeritakse asjaolu, et muusikateos on inimese mõtlemise produkt, tulevad autorid järeldusele, et muusikateooria on üks kognitiivse psühholoogia valdkondi. Teos on mõtteline konstruktsioon, struktuur, millesse helilooja on helid organiseerinud, ning mille kuulaja peaks füüsikalisest signaalist jälle tuletama. Muusikateooria ülesanne on seda struktuuri selgitada, muusikateooria ongi teatud muusikalist idioomi tundva kuulaja intuiitivse muusikamõistmise formaalne kirjeldus.

Järgmine teema on teooria side lingvistikaga. Paljude varasemate lingvistilise alusega tööde viga olevat see, et keeleteooria mingi aspekt püütakse otseselt muusikateooriasse üle kanda — näiteks otsitakse muusikalist semantikat, süvastruktuure, muusikalise kõne sõnadega võrreldavaid elemente jne. Ükskõik mida muusika ka ei tähendaks, see pole kuidagi võrreldav lingvistilise tähendusega, samuti pole muusikas võimalik leida paralleele sellistele lingvistilistele kategooriatele nagu nimisõna, verb jt. Nende asemel peab muusikalise struktuuri kontseptsioon sisaldama niisuguseid komponente nagu helisüsteem, rütm, motiivide ning teemadega toimuvad protsessid jms. Arutlusalune töö püüab nimetatud ohtu vältida, lingvistikateooriat võetakse eeskujuks vaid formaalse süsteemi ning psühholoogiale orienteerituse osas. Teooria on muusikaline grammatika ehk reeglite süsteem, mille järgi koostatakse muusikateose analüüs. Niisugune teose analüüsi tuletamine peaks siis modelleerima muusika mõistmist, seda, kuidas nn «kogenud kuulaja» organiseerib muusikaliste sündmuste jada ning mida ei teadvustata.

Kohe öeldakse ka välja, et kõike muusika mõistmisel olulist haarata pole võimalik ning täpsustatakse, milliseid muusikalise struktuuri aspekte esitav teooria kirjeldab, missugused on jäetud kõrvale. Selle generatiivse muusikateooria raames analüüsitakse ainult muusikalise struktuuri hierarhilise organisatsiooniga komponente, kuigi autorid mõnavad, et ka mitmed mitte-hierarhilised süsteemid on muusikateose mõistmiseks väga olulised, ja näiteks tuuakse siin assotsiatiivsed seosed elementide vahel (näiteks motiivide, tämbrite jms vahel). Üldise muusikateoreetilise kirjanduse taustal on väga sümboolne, et kohe defineeritakse nii hierarhia kui ka tasandi mõisted, kuna hierarhia kipub sageli igasuguse omavahel seotud elementide hulga, tasand aga igasuguse aspekti või komponendi sünonüümiks muutuma. Niisiis, hierarhiline on selline struktuur, mis koosneb diskreetsetest elementidest või

lõikudest, nii et üks element või lõik allutab endale või sisaldab endas teisi elemente või lõike. Seega on kõik peale päris tipus ning põhjas asuvate elementide omavahel ühes suunas alluvus-, teises suunas domineerimissuhetes. Elemente või lõike, mis on alluvuselt võrdsed, so asetsevad võrdsel kaugusel hierarhia tipust, võime kujutada kui üht hierarhia tasandit. Rangelt hierarhilises struktuuris sisaldab domineeriv element küll teisi, alluvaid elemente, kuid ta ei saa mingi elemendiga osaliselt kattuda või ise ainult osaliselt madalama tasandi elementideks jaguneda. Tavaliselt räägitaksegi hierarhiliste struktuuride tasandeist kui madalamatest või kõrgematest (mida lähemal tipule, seda kõrgem), meie autorid aga nimetavad neid väikesteks (täpsemalt — väiksemastaabilisteks, *small-scale*) ja suurteks (*large-scale*) sõltuvalt sellest, kas tasandit moodustavad elemendid on kogu hierarhilise struktuuri väikesed või suured üksused. Kui keeleteooria lauseanalüüsis on kõrgemal tasandil tegemist pigem abstraktsioonide kui reaalselt suuremate elementidega, siis muusikas on järjest suuremad vormiüksused tõesti olemas ja vastandus väike—suur omal kohal. Tutvustaksime siin veel ühte mõistepaari, mis seotud analüüsitasandite jagamisega väikesteks ehk madalateks ja suurteks ehk kõrgeteks ning samuti keeleteooriast muusika analüüsi üle kantud — see oleks pindstruktuur ja süvastruktuur. Muusikateose pindstruktuur on see helide, muusikaliste sündmuste jada, mida me kuuleme või noodis vaatame ning mille sisemist organisatsiooni me väiksematest ehk madalamatest analüüsitasanditest alates otsima hakkame. Süvastruktuuri kirjeldavad suuremad ehk kõrgemad analüüsitasandid, selle tuletab «kogenud kuulaja» heliteose kulgedes, nii nagu ta mõistab tervikliku struktuuri järjest suuremate elementide omavahelisi seoseid.

Teine nähtuste ring, mille kirjeldamisest end priiks öeldakse, on muusikateose kunstiväärtus. Autorid märgivad, et lingvistika metodoloogia kasutamine kunstiteose uurimiseks võib tunduda pühaduserüvetamisena — keelt räägib ja keelest saab aru igaüks, muusikat luua või interpreteerida aga on antud vähestele. Selle peale vastatakse, et teooria eesmärk formuleeriti muusikaga tegeleva inimese kognitiivsete võimete uurimisena, mis polegi esteetiline probleem. Asja illustreerimiseks aga tuuakse üks võrdlustest, millega autorid ise mitmel korral edaspidigi omaenda kritiseeritud keele ja muusika võrrutamise orki langevad. Öeldakse, et prantsuskeelse luuletuse ilu või kunstiväärtuse tunnetamiseks peab siiski mõistma prantsuse keelt ja Beethoveni kvarteti hindamiseks valdama teatud muusikalist idioomi. Siin tahaksin küll vahele torgata, et näiteks ühest hiina muusikapalast saan ma suurema elamuse kui hiinakeelsest luuletusest. See ei kummuta eelmist võrdlust (mu elamus võib olla hiinlase seisukohast hoopis «vale»), kuid piirab teda. Kokku võttes aga ei loobu autorid muusikateose kunstiväärtuse kirjeldamisest sugugi seepärast, et nad seda vajalikuks ei pea — nad tunnistavad, et nii keerulise asja kohta on raske midagi süsteemipärast öelda.

Sai juba vihjatud, et too generatiivne teooria ei kirjelda kogu muusikat, vaid kujutab üksnes konkreetse muusikalise idioomi grammatikat. Pealkirjas on öeldud, et see on tonaalse muusika teooria. Sõna tonaalne muidugi idioomi rangelt ei määra, sest otseselt tähendab see vaid toonika olemasolu teoses. Kokkuleppeliselt mõistetakse tonaalse muusika all euroopa muusika enamikku, alates umbes XVII sajandist. Siin pole aga autorid defineerimisest probleemi teinud, ning kui nimetame analüüsitud heliloojad, on igahel selge, millisest muusikast jutt käib — noodinäidetena on raamatus tsiteeritud 10 heliloojalt kokku 37 teost, neist 14 Beethoveni, 6 Mozarti, 4 Bachi, 3 Schuberti, 2 Haydni ja 2 Brahmsi teost, ühe teosega lisanduvad Schumann, Chopin, Stravinski ja Claude le Jeune. Kui püüaksime seletada, miks on valitud just see materjal, siis võiks nimetada kahte põhjust. Kõigepealt, kui teooria vallas tahetakse midagi uut öelda, siis tavaliselt valitakse materjaliks

midagi üldtuntut. Näiteks kirjutasiid N. Chomsky ja M. Hallegi just inglise keele transformatiivse fonoloogia. Euroopa muusika, muusikaline mõtlemine selles idioomis on koos kristlusega üle terve maailma levinud ning vaatamata kõigi kultuurikandjate pingutustele (teiste kultuuride vanad muusikatraditsioonid tuleb säilitada, neid tuleb Euroopas samuti tunda kui mujal euroopa muusikat, euroopa muusika levib kõige enam odava tarbemuusika näol jne) kujutab tänapäeval ikkagi ainsat üldtuntud muusikalist idioomi, see on nagu üks suur koloniaalkeel. Teiseks, selle muusika struktuuris näib juba loomu pooldest olevat rohkem mitmetasandilise hierarhilise organisatsiooniga komponente kui mõnes teises muusikalises idioomis. Võimalik, et ma eksin, kuid vahel tundub, et hierarhia-printsiiip ja generativistlike «puude»² joonistamine sobib meie klassikalise muusika kirjeldamiseks veel palju paremini kui keelte kirjeldamiseks. Keeles jääb kogu selline formalistika ikkagi lause piires struktuure kirjeldama, muusikas võib sel printsiiibil kogu teose läbi võtta.

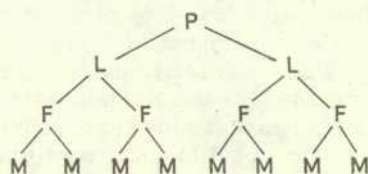
Millest siis teooria koosneb? Muusikateose kirjeldus on jagatud neljaks erinevaks, kuid mitmete reeglite abil omavahel seotud hierarhilise organisatsiooniga komponendiks. (1) *Grupperumisstruktuur* (*grouping structure*) väljendab teose jagunemist motiivideks, fraasideks, osadeks jne — need kõik kujutavad endast mingil tasandil gruppe. (2) *Meetriline struktuur* kirjeldab tugevate ja nõrkade löökide vaheldumist järjest suurematel tasanditel. Tervikliku analüüsi kohta märgitakse, et meetrilisel struktuuril on määravam tähtsus väikestel tasanditel, suurematel on meetrumi mõju nõrgem ja esiplaanile tõuseb grupperumisstruktuur. Ülejäänud kahele struktuurile on eesti keeles raske nime leida. Räägime neist kui (3) *lõigu redutseerimisest* (*time-span reduction*) ja (4) *arengu redutseerimisest* (*prolongational reduction*). Ka ingliskeelsed nimetused on pigem kokkuleppelised kui asja sisu seletavad ning see, mida need viimased hierarhiad kirjeldavad, selgub protseduuridega tutvudes. Redutseerimine tähendab teatavasti taandamist, käesoleval juhul võiks seda nimetada ka abstraherimiseks — ühtesid helisid, muusikalisi sündmusi ehk teksti elemente vaadeldakse kui teiste, struktuurselt olulisemate elementide kaunistusi või laiendusi. Lõigu redutseerimise käigus valitakse igast grupist üks kõige tähtsam sündmus (analüüsides tähendas see sündmus ühte akordi, mõne faktuuri puhul ka mitmest järjestikusest helist kokku moodustuvat akordi), millele teised selle grupi sündmused alluvad, järgmise suurema tasandi grupis valitakse jälle üks eelmise tasandi tähtsamatest sündmustest esindama seda uut suuremat gruppi ja nii edasi, kuni teosest jääb üks abstrakne sündmus. Viimase struktuuri tuletamisel, arengu redutseerimisel otsustatakse jälle, kas liikumine ühest sündmusest teise toimus pinge tõusu või languse suunas. Sündmuste tähtsuse üle otsustamisel, samuti pinge suuna määramisel tuleb mängu harmooniline analüüs, sest kogu tonaalse muusika arengu mõiste toetub suures plaanis liikumisele algul teose põhihelistikust eemale (pinge tõus) ning seejärel sinna tagasi. Sündmuste tähtsuse üle otsus-

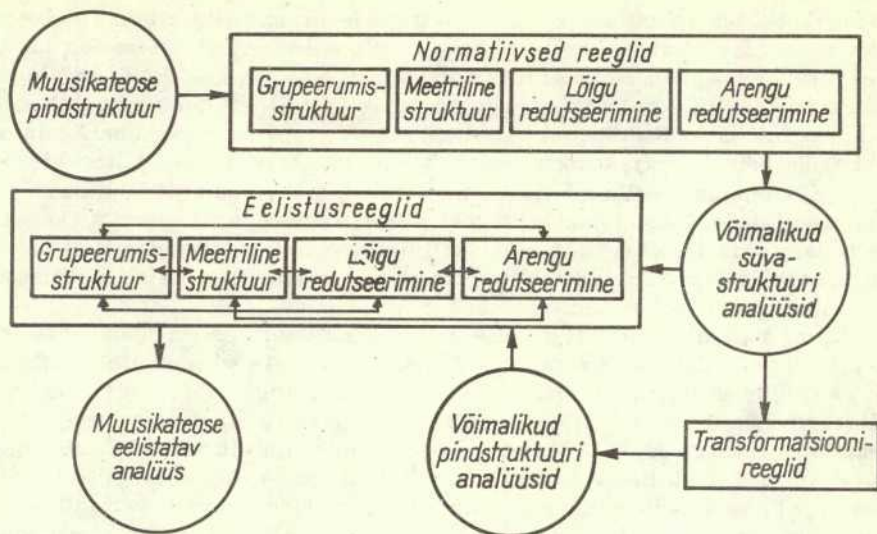
² Hierarhilise struktuuri kujutamiseks kasutati generatiivses grammatikas võrdlust puuksa järkjärgulise hargnemisega ning lausete ehitust märgiti üles graafiliste «puude» abil. Need «puud» on meeldinud paljudele muusikateoreetikuile ning üsna keerulisel moel on nad ka meie kirjeldatavas teoorias kasutusel. Lihtsustatult võiks seda printsiipi illustreerida skemaatilise muusikalise perioodi ehitust kujutav «puu»:

Period — — — — —

Laused — — — — —

Fraasid* — — — — —





Joonis 1

tamisel arvestatakse nii akordi harmoonilist tähtsust kui ka meetrilist asendit.

Iga hierarhia tuletamiseks on kaks reegliseeriat — normatiivsed reeglid (*well-formedness rules*) ja eelistusreeglid (*preference rules*); peale nende kasutatakse mõne komponendi osas ka üksikuid transformatsioonireegleid (*transformational rules*). Normatiivsete reeglite abil pannakse kõigepealt kirja kõik võimalikud analüüsivariandid. Seejärel kirjeldatakse transformatsioonireeglite abil üksikud hierarhilise struktuuri tunnuseid näiliselt eiravad kohad pindstruktuuris — näiteks gruppide kattumised (ühe grupi lõpp on samaaegselt teise grupi algus, fraasi lõppakord ühtlasi järgmise fraasi algusakord jms). Selliseid asju kohtab muusikas küll harvemini kui keeles, kuid siin ja ainult siin tuuakse sisse süvastruktuuri mõiste — hierarhiline süvastruktuur on transformatsioonireeglite abil muudetud teistsuguseks.³ Edasi rakendatakse eelistusreegleid, et mitmete formaalselt võimalike analüüside vahel valida üks või paar lõplikku analüüsi. Just eelistusreeglite kaudu põimuvad analüüsimisel teooria komponendid, neli erinevat hierarhilist struktuuri, samuti tulevad siin mängu mõningad mittehierarhilised seosed elementide vahel (kordumine, analogia, parallelism ja sümmeetria muusikalistes kujundites). Põhimõtteliselt tuleks neid nelja erinevat hierarhilist organisatsiooni tuletada paralleelselt (nii kujutab analüüsi käiku ka sissejuhatuse skeem — vt joonis 1), vaadates enne läbi kõik neli normatiivsete reeglite seeriat, siis hakates eelistusreeglite järgi lõplikku analüüsi otsima. Tegelikult on mõlema reduktsiooni tegemiseks vaja nii grupe kui ka meetrilist struktuuri juba üsna täpselt teada.

Teose järkjärguline redutseerimine järjest vähema sündmustehulgaga abstrakseteks plaanideks oli juba Heinrich Schenkeri (sajandi esimese poole saksa teoreetik, kelle tööd hilisemaile formaalsemaid meetodeid otsivaile muusikateoretikuile eeskujuks ja lähtepunktiks said) muusikalise analüüsi aluseks. Tutvustades redutseerimise põhimõtteid, tsiteerivad meie autoridki

³ See näitab veel, kui hoolikalt autorid lingvistilist ja muusikalist teooriat lahus hoida püüavad — süvastruktuuri mõiste vältimisega hoiavad nad ära eksitava paralleeli keelelise mõtlemise kõrgemate (abstraksemate) tasandite ja muusikalise vormi suuremate tasandite vahel. Märkime veel, et pindstruktuuri mõistet kasutavad autorid muusikalise teksti kohta täiesti vabalt.

Schenkerit, tema alglause (*Ursatz*) kontseptsiooni: muusika aluseks on järgnevus toonika-dominant-toonika koos lõputoonikasse laskuva meloodiaga, see järgnevus aga on ise tuletatud kolmkõlast. Niiviisi, seletavad Lerdahl ja Jackendoff, võib iga tonaalse muusika teose taandada lõpuks ta põhihelistiku kolmkõlaks, Beethoveni «Eroica» esimesest osast saaks ühe *Es*-duur kolmkõla. Sellisel abstraktsioonitasemel poleks enam mingit vahet näiteks «Eroica» ja Schumanni «Rheini sümfoonia» vahel, mis on samuti *Es*-duuris, ja lõppresultaat ei ütleks enam midagi ei muusika enda ega muusikataju kohta. Schenker kui filosoof seletab muusikat alglause, algidee laiendamise kaudu, meie autoreid huvitab vastupidise protsessi reeglistamine — kuidas reaalselt muusikateost redutseerida.

Kuigi sissejuhatuses räägitakse palju formaliseerimisest, mõõndakse, et tegemist pole siiski päris formaalse grammatikaga ei sisu ega vormi poolest. Kõik reeglid on sõnalised, sümboleid võetakse küll appi, kuid enamasti ainult üksikute elementide tähistamiseks. Sisuliselt jääb formaalsusest veel enam puudu — eelistusreeglite rakendamisel on üsna palju «tunde järgi» otsustamise kohti jäetud. See vabadus erineb juhuslikust valikust reeglite vahel, sest analüüsija peab valima parima või kõige loomulikuma variandi formaalselt võimalike struktuurikirjelduste seast. Ta võib tagantjärele seletada, miks ta valis analüüsimiseks just sellise reeglikombinatsiooni või teatud reegleid teistest tähtsamaks pidas. Kõigi nende otsustamiskäikude formaliseerimine (isegi kui see võimalik oleks) muudaks teooria liialt kohmakaks, ebaülevaatlikuks. Seetõttu ei saa ka reeglistikku «tagurpidi» tööle panna, tõelise generatiivse grammatikana muusikateose produtseerimiseks kasutada. Lisaksime siia juurde, et nn masinamuusika loomisel enamasti ei püütagi inimlikku muusikalist mõtlemist täielikult imiteerida, rohkem kasutatakse teatud muusikastiili statistiliste parameetrite järgi modelleerimist (milliseid intervalle, akorde, astmeid, vältusi, millistes kombinatsioonides; vt näiteks P. X. Зарипов, Кибернетика и музыка. М., 1971). Selles, et mitu analüüsi võivad võrdselt õigeaks osutuda, nähakse paralleeli interpretatsioonikunstiga. Teatud juhtudel on see nii, üldiselt vist siiski mitte. Nimelt kuulavad asjad, millega see teooria tegeleb, muusikalise vormi valdkonda, ja selles osas võivad erinevais interpretatsioonides muutuda piasijad, mitte olulised struktuurid. Interpretatsioonikunsti «mängumaa» on ikka rohkem kõla, dünaamilise plaani, tempode ja muu sellise abil struktuuri väljatoomine.

Kui töö teoreetilises osas arvestatakse ainult tonaalset muusikat, siis lõpus arutatakse ka selle ümber, mis võiksid olla muusikalised universaalid. Universaali all mõeldakse siin mitte konkreetseid muusikalisi nähtusi, vaid muusikalise grammatika universaale — printsiipe, mida võiks kasutada muusikalise pindstruktuuri organiseerimisel, ükskõik millise idioomiga ka poleks tegemist. Üeldakse, et reeglit võib pidada universaalseks, kui ta rakendub ühtmoodi igas muusikalises idioomis, mis üldse kasutab eristusi, mille suhtes vastav reegel tundlik on. Näiteks tuuakse siin neljas meetrilise struktuuri eelistusreegel — eelistada meetrilist struktuuri, milles tasandi L_i rõhulised löögid on selle tasandi L_i tugevad löögid, ja seletatakse, et kuigi võib leida muusikat, mis üksikute löökide rõhutamist üldse väldib (näiteks osa renessansi vokaalmuusikast), pole teada, et rõhk oleks kasuligil nõrga löögi tunnuseks. Sellest seisukohast jagatakse reeglid idioomi-spetsiifilisteks ning universaalseteks. Selline lähenemine muusikalise universaali mõistele on kindlasti viljakam kui mõnede konkreetsete nähtuste laia leviku kirjeldamine.⁴ Nii esitatuna muutub ka universaalide otsimine inimese muusikalise mõtlemise, muusikapsühholoogia probleemiks, millise suunaga ju kogu see teooria kirjutatud on.

⁴ Vt näiteks ajakirja «The World of Music» erinumbrist «Universals in Music», Vol 19, 1977,

Analüüsi tehnoloogiasse süvenemata tooksime veel mõned näited reeglitest. Kuna allakirjutatule tundub, et grupeerumisstruktuur võiks olla kõige üldarusaadavam neljast komponendist, on ka näited sealt. Normatiivsed reeglid:

1) Iga pidev helikõrguslike sündmuste, trummilöökide ja muu sellise järgnevus võib moodustada grupi, ja ainult pidev järgnevus võib moodustada grupi;

2) Iga pala moodustab grupi;

3) Grupp võib sisaldada väiksemaid gruppe;

4) Kui grupp G_1 sisaldab osa grupist G_2 , siis peab ta sisaldama kogu grupi G_2 ;

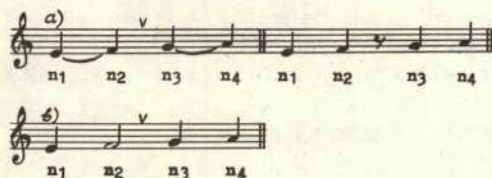
5) Kui grupp G_1 sisaldab väiksema grupi G_2 , siis peab G_1 tervikuna jagunema väiksemateks gruppideks.

Ja paar näidet eelistusreeglitest:

1) Väldi analüüse väga väikeste gruppidega: mida väiksem, seda vähem eelistatav;

2) Vaatleme järgnevust neljast noodist $n_1 n_2 n_3 n_4$ (joonis 2). Kui kõik muud tingimused on võrdsed, siis võib tajuda üleminekul $n_2 - n_3$ grupi piiri, juhul kui a) (Side/Paus) ajaintervall n_2 lõpust n_3 alguseni on suurem kui n_1 lõpust n_2 alguseni või n_3 lõpust n_4 alguseni, või kui b) (Atakk) ajaintervall n_2 alguse ataki ning n_3 alguse ataki vahel on suurem kui n_1 ja n_2 või n_3 ja n_4 alguse atakkide vahel; jne.

Kuigi reduktsioonide tuletamise reeglid kõlavad sama lihtsalt, moodustavad just need süsteemid teooria originaalsema ja huvitavama osa. Tegelikult on reduktsioonireeglite rakendamine keerukam, sest sündmuste hindamine stabiilsuse seisukohast nõuab harmoonilise analüüsi valdamist. Harmoonia pole hierarhiline süsteem ning käesolevas teoorias jäetakse nende seaduspärasuste seletamine kõrvale. Sündmuste alluvusvahekordade hindamine, samuti pingete tõusude-languste uurimine paneb üldse mõtisklema muusikateose sisemise elu üle, tervikult kooshoidvate pingejaotuste üle ja viib meid mingil moel ka kunstiliste kvaliteetide juurde, mis algul said kõrvale jäetud.



Joonis 2

Lõpuks vaadeldakse seoseid, mida selle teooria pinnalt võiks luua mõnede psühholoogia ja lingvistika teooriatega. Viidatakse, et pärast pikaajast eba populaarsust on uuesti päevakorrales tõusmas mõningad 20.—30. aastate *Gestalt*-teooria seisukohad ning et ka grupeerimisstruktuuri tuletamist eelistusreeglite abil võib tõlgendada *Gestalt*-teooria vaimus. Selle teose väärtus oleks visuaalsete ja muusikaliste kujundite taju sarnasuste väljatoomine. Edasi arutatakse, kas keeles on olemas nähtusi, mida võiks kirjeldada eelistusreeglite sarnase süsteemi abil. Leitakse, et generatiivne lingvistika on üldse olnud liialt orienteeritud arvutile, arvutil realiseeritavate grammatikate loomisele, seepärast on rohkem rõhutatud just normatiivsete reeglite (grammatikareeglite) osa keeles, ja et ka keele analüüsimisel võiks uurida eelistusreeglite tüüpi süsteeme, milles grammatiliselt võrdselt õigete kirjelduste vahel valimiseks kasutatakse konteksti või mingite konventsioonide põhjal kujunenud eelistusi. Samas nenditakse, et kui muusika struktuuris on sellistel nähtustel suur roll, siis keeles kuuluvad nad ikkagi perifeeriasse. Eriti sügav paralleel muusika ja keele vahel leitakse aga ühe hiljutise fonoo-

loogiateooria kaudu (M. Liberman, A. Prince, *On Stress and Linguistic Rhythm*. *Linguistic Inquiry*, 1977, Vol 8, № 2, pp 249—336).

Mis on siis selle teooria väärtused kõrvalseisjale, kes ei generativismist ega formaliseerimisest iseendast vaimustusse ei satu? Päris huvitav on jälgida, kuidas samm-sammult kirjeldatakse otsustuste tegemist, mis tavaliselt toimub teadvustamata ja momentaanselt. Kas kogu see suur protseduur nüüd kuulaja peast või alateadvusest just sellisel kujul läbi käib, kes selle kohta lõplikku sõna öelda oskab, kuid silmatorkavaid ebaloomulikkusi muusikalise mõtlemise kirjeldamisel ka meelde ei jäänud ja see polegi nii väga väike asi. Kokku on reegleid ligi kuuskümmend. Nii et praktilisel analüüsimisel, kui me vahel ka harmoonia üle peame mõtisklema, kõiki reegleid läbi võtta küll ei jõua (ja paberile kantuna võtaks suurema teose analüüs kolossaalsed mõõtmed). Raamatu lugemise teeb huvitavaks see, et näidetena on välditud liiga lihtsaid struktuure, on otsitud muusikast mitut moodi analüüsitavaid katkendeid ning nende peal reegleid demonstreerides arutatud. Just lihtsatest struktuuridest lähtumist peavad autorid varasemate generativistlike muusikateooriate veaks: kui eesmärgiks seada primitiivsete näidete «genereerimine», ei saa suurt midagi teada inimese muusikalisest mõtlemisest. Kriitika on küll õige, kuid autorid justkui ei pane tähele, kui palju ruumi keerulisemate struktuuride kirjeldamiseks neile endile annab harmoonia seletamisest loobumine, mis teooria kompaktsuse ja süsteemsuse seisukohalt oli kahtlemata vajalik. Pealekauba, ka muusikalistele generativistidele pakkus oma grammatikate arvutil töötama panemine ilmselt lihtsalt lõbu ja realiseeritavuse huvides tuli asja paratamatult piirata (klassikaline näide sellest vallast oleks rootsi lastelaulude genereerimise süsteem: J. Sundberg, B. Lindblom, *Generative theories in language and music descriptions*. *Cognition*, 1976, № 4, pp 99—122). Köidab autorite muusikaline ja muusikateaduslik eruditsioon, näited on valitud huvitavalt, analüüsid põhjalikult läbi mõeldud, ilmselt ka korduvalt publiku ees läbi mängitud, tekst on läbi põimitud viidetega väga erinevate teoreetikute seisukohtadele.

Vahetevahel küsivad muusikast kaugemal seisvad inimesed, et mis see muusika õieti on või kuidas temast aru saada. Usun, et vähemalt lingvistidele võiks selle teooria lugemine ka muusika mõistmisel abiks olla. Terminoloogia ning üldine mõtlemissüsteem on siin raamatus neile kahtlemata kodusem kui muusikuile. Muusikateost autorid ei ammenda ja sellele nad ei pretendeerigi, kuid generativistliku muusikateooria võimalused vist küll.

Telesiooni lähiajaloo: video, värv, videofilm

HILLAR PEEP



Videosalvestuse aeg (alates 1966. a-st)

Esimesed videomagnetofonid saabusid 1965. aastal ja esimene videosaade oli alles 28. juunil 1966.

Mida siis tõi endaga kaasa videomagnetofon?

Vaatajale muutus programm huvitavamaks, planeerimine paindlikumaks. Ajaline nihe programmis näidatava ja tegeliku toimumisaja vahel ei tekitanud televaatajale probleeme, nad olid filmiaja tinglikkusega harjunud. Ainus, mis vahel nõrdima pani, oli spordimängu ülekanne videomagnetofonilt, kui tulemus muude kanalite kaudu juba teada oli.

Tegijail võimaldas videomagnetofon esmakordselt oma tööd läbivaatusel rahulikult jälgida. Töö režiipuldis otsesaate tegemise ajal selleks võimalust ei andnud. Kui seni oli teletöötajate loomingu pikemaajalise säilitamise ainus võimalus filmilint (näiteks R. Karemäe, V. Koppeli, M. Pöldre koostööna valminud filmid «Mina ise», «Reportaaž telefoniraamatu järgi», «Ainult meestele» jt), siis nüüd avanesid selleks ka videotehnilised võimalused.

Videosalvestuste läbivaatused võimaldasid otsesaadetega võrreldes võtta juhtkonnal teletöö tõsisema administratiivse võimu ja voli alla. See oli uus, täiesti sisuline lähenemine.

Esimeste videomagnetofonide võimalused olid piiratud. Esialgu ei muutunud saate tegemisel midagi. Ainult siis, kui salvestus ikka päris sassi läks, võis uuesti otsast peale hakata. Töö muutus režissööridele mugavamaks ja stuudiole ökonoomsemaks. Ühelt võttekohalt võis vajaduse korral salvestada mitu saadet järjest ja need siis pikema aja jooksul eetrisse anda.

Mugavusega kaasnes ajapikku tõsine otsereportaaži vaegus teleprogrammis — eriti seitsmekümnendate aastate lõpul.

Alles teise põlvkonna videomagnetofonid, mis saabusid 1973. aastal, võimaldasid professionaalset tööd videotehniliste väljendusvahenditega. Osutus võimalikuks salvestus montaažirežiimil, mis tähendas võimalust jätkata katkestatud kohast ja hiljem ka monteerida, st sai võimalikuks materjali salvestamine montaažiks, seejärel duublite valik ning hilisem töö materjali ümberpaigutamisel ja tihendamisel elektronmontaaži abil.

Uue etapi videosalvestamisvõimalustesse tõi liikuvate videomagnetofonide kasutuselevõtmine 1976. aastal. Täna on lisandunud ka nn reportervideomagnetofonid.

Väljasõit stantsionaarist tähendas administratiivse kontrolli nõrgenemist, režissööri rolli tõusu saate tegemisel. Uuesti kasvas improvisatsiooni osatähtsus, suurenes reportaažide arv.

Võrreldes filmitehnikaga, ilmus täiendava võimalusena vahetu kontroll teostuse üle. Töö tulemuse võis kohe pärast mingi episoodi salvestamist üle vaadata, töö vajaduse korral kustutada ja uuesti teha.

Režissööri selline loominguline tegevus on õigustatud sinnani, kust algavad distsipliinirikumised ja on häiritud suhted aparatuuri hooldajaga-valdajaga. Teleasaate salvestamine keerukate seadmetega nõuab teostajalt professionaalset ettevalmistust.

Värvi aeg (alates 1973. a-st)

Esimest värvisaadet nägi vaataja 1967. aasta oktoobripühade ajal Kesktelevisioonis (8. nov 1967). Eesti TV esimene värvisaade läks eetrisse 30. detsembril 1972.

Täielikult muutus programm värviliseks 1982. aasta kevadest, kui ka diktoristudiosse paigutati värviaparatuur. Osa programmist, kas või arhiivifilmide arvel, jääb mustvalgeks veel pikaks ajaks.

Värv tõi kaasa väljendusrikkuse ja samal ajal ka tehnilise keerukuse. Seades tegijaile ette raskemad tingimused, loob ta aga seni kasutamata võimalusi. Värviaaparatuur nõuab suurt täitevalgust. Seetõttu tuleb joonistavad valgusallikad seada täpselt ja õigesti doseeritult. Pilt on küll emotsionaalne, loomulik ja kena vaadata, kuid värvidramaturgiast, värvi sisulisest ja sihipärasest kasutamisest on Eesti Televisiooni režii veel kaugel.

Tehnika arenemine, muutused elus on uuesti päevakorrale toonud telerežissuuri professionaalsuse küsimuse. Teoreetilise alusega režissööride ettevalmistus on jäänud tulevikumuusikaks, nende noorte jaoks, kes hakkavad telerežiid õppima kunagi avatavas kõrgkoolis epiprogrammi järgi.

Kaadri kasvatamisele ja kogemuste edasiandmisele on televisioon olnud sunnitud mõtlema kogu aeg ja selles suunas on ta ka iseseisvalt tegutsenud. Üks esimesi organiseerituid õppusi korraldati juba 1958. aastal. Uurijatele võiks ehk huvi pakkuda selle aasta esimese kvartali õppuste plaan:

1. Mida peab teadma valgustaja? Tema kohustused. Kujutise saamisest televisioonis, selle ülekandmisest ja ülekandeks vajalikest seadmetest. Lektor Guido Mätlik.
2. Filmikaamera ja projektori tähtsamad sõlmed. Lektor Ülo Raudmägi.
3. Kaadrikompositsioon. Režissööri ja teleoperaatori koostöö. Operaatori iseseisvus. Lektor Inno Varandi.

4. Pult, selle käsitsemine ja tehnilised võimalused. Lektor Vello Rummo.

5. Kunstniku koht ja osatähtsus TV-saadete kujundamisel. Lektor Erich Tali. Programmile lisandusid loominguliste töötajate poliitõppused.

Praegu puuduvad Eesti Televisioonis režiikaadri süsteemikindlad täienduskursused. Eesti Kinematografistide Liidu neljandal kongressil 1976. aastal tegi T. Kask kaaluka ettepaneku hakata Eestis ette valmistama TV ja kinematograafia keskkaadrit. T. Kask valiti loomingulise liidu juhatusse, kuid sellega asi piirduski. Katsed avada meie vabariigis Läti, Leedu või Gruusia NSV eeskujul statsionaarne telerežissööri haridust andev kõrgema õppeasutuse osakond, pole seni vilja kandnud.

Tänaseks on mitmed telerežissöörid saanud erialase kõrghariduse kaugõppe teel Leningradi Teatri-, Muusika- ja Kinematograafiainstituudis. Osa on lõpetanud Tallinna Pedagoogilise Instituudi kultuuriteaduskonna. Ajakirjanikke õpetab nüüd juba mitmeid spetsiaalseid teleajakirjanike lende väljalasknud TRÜ, 1982. aastast avati ka ajakirjanike kõrgemad kursused. Kunstnikke valmistab ette Kunstiinstituut ja filmioperaatoreid VGIK.

Peab aga ometi ütleva, et need mehed, kes on vähegi tuult tiibadesse saanud, on jätnud oma stardipaiga ja siirdunud kas kinematograafia rüppe või siis tagasi teatrisse.

Ajapikku on minejaid olnud palju ja mineku põhjusigi mitmeid. Kokkuvõttes on aga eesti kultuur siiski võitnud.

Videofilmi aeg (alates 1981. a-st)

Televisiooni tehniliste väljendusvahendite kiire areng pakub režiikaadrile üha huvitavamaid võimalusi, kuid seab ka järjest kõrgemaid professionaalseid nõudmisi. Portatiivne videoaparatuur, mis võttetehniliselt ja optiliselt parameetritelt on muutunud operaatorile sama käepäraseks kui filmikaamera, lubab operatiivset, vahetut ainekäsitlust, elektroonne videomontaaž materjali kohest töötlust. Ajakirjaniku mõttesügavus seab tingimuse näha objekti kujundlikult, üldistatult, samal ajal ting-

likkuse puudumise illusiooni säilitavalt. Lavastuslike lõikude osatähtsuse suuremine publitsistlikes saadetes nõuab näitlejate mängu orgaanilist seostamist eri kohtades salvestatud dokumentaalosadega. Meelelahutussaated vajavad näitejuhikogemusi, žanritunnetust, muusikasaated head partituuri tundmist ja analüüsi- võimet, telelavastused režissööri-lavastaja kvalifikatsiooni jne.

Kaheksakümnendad aastad tõid käibele uue termini — videofilm. Püüame selgitada, mida sellega silmas peetakse.

Tehniliselt, s o Vabariikliku Raadiotelekeskuse inseneride jaoks ei ole muutus üldse sisuline, vaid kujutab endast igapäevast tööd teleprogrammi salvestamisel magnetlindile, muidugi vastavalt kehtestatud tehnilistele tingimustele. Määrav on magnetlindi kvaliteet, mis peab garanteerima järgneva kõrgetasemelise tiraaži. Säilitusaeg on märkimisväärne ega jää alla filmilindile.

Töö organiseerimise ja tootmistehnoloogia aspektist on muutused märgatavad. Eelkõige on tegemist videofilmi a. Viimase väljakujunenud organisatsioon garanteerib käskkirjalise tööjaotuse, vajadustest lähtuva eelarve, talutavad tootmistingimused ja tähtajad. Pole sugugi ükskõik, kas salvestada programm 10 päevaga nagu televisioonis, või 30 päevaga nagu telefilmis. Lisaks lahedamatele tootmistingimustele on loominguilistele töötajatele õnnestumise korral ette nähtud ka vääriline tasu.

Asjaolud, mis meil veel ajutiselt tülikaid takistusi moodustavad, on tehniliste vahendite vähesus, millest johtub montaaživõimaluste piiratus (puudub töökoopia) ja helitöötluse mõningane keerukus. Salvestatud ja säilitatud duublite valik peab toimuma miinimumini viidud läbivaatuste põhjal. (Pole lihtsalt käsitsetavaid, töökindlaid ja odavaid kassettvideomagnetofone, kuhu materjal paralleelselt salvestada tuleks ja mis võimaldaksid mitmekordset läbivaatust ning analüüsi.) Originaali kvaliteedi muudab iga järjekordne läbivaatus kübeke halvemaks. Seega nõuab videomontaaž põhjalikku ettevalmistust ja mõttetööd enne montaažiaja kättejõudmist.

Vaatamata nendele raskustele teeb Eesti Televisioon kõik telelavastused (nuku-

Telelavastus «Tema Majesteet Komödiant» (lavastaja R. Baskin) videosalvestamisel septembris 1982. Peaosas Jüri Järvet.

U. Josingu foto



lavastustest kuni kolmetunnise «Tabamata imeni») ja suure osa muusika- ja meelelahutussaadete videofilmide tehnoloogia järgi. Teisiti pole see mõeldav.

Kasutusel on kolm salvestusmeetodit: laussalvestus (kogu materjal salvestatakse katkestamatult algusest lõpuni; valmib terviklik saade); salvestus montaažirežiimil (salvestatakse lõiked kaupa, katkestustega, mille jooksul on võimalik muuta dekoratsiooni, vahetada esinejaid jne; valmib terviklik saade); salvestus montaažiks (sarnaneb filmivõtetega, on kasutusel videofilmide tootmisel; materjal kuulub lõplikule järjestamisele elektronmontaazi abil). Viimase meetodi juures on ainsaks mureks see, et paljudel juhtudel salvestatakse materjal väga lühikeste episoodide, isegi kaadrite kaupa. Tingitud on see olukord vähestest loomingulisest ettevalmistusest ja ka vähestest lavastajakogemustest. Montaaž muutub seega keerulisemaks, aeganõudvamaks.

Filmitootmine võttis juba ammu kasutusele ökonoomse mitmekaameralise filmimismeetodi televisioonivahendite abil. Televisioon ise aga unustas selle meetodi.

Esimese videofilmide salvestas reportertermagnetofonile portatiivset telekaamerat proovima rutanud filmioperaator ja režissöör Mati Põldre. Üleliidulisele ekraanile võeti meie esimese videomängufilmina vastu E. Vilde «Pisuhänd». See töö läks Eesti Televisiooni palju maksma, sest esialgu tehti näidend telelavastusena ja alles siis videofilmina.

Tulemuse uudsus seisnes mõlemal juhul eelkõige klassiku tõlgenduse värskses ja mitmetes andekates osatäitmistes. Vaatamata filmikriitika konservatiivsema poole teatrihõngu allakriipsutamisele, lisas töö loomingulisele grupile tublisti kogemusi ja julgust järgmisteks analoogilisteks töödeks. Ago-Endrik Kerge, Terje Põdra ja Peep Laansalu koostööna on valminud videofilm «Musta katuse all» (1982, J. Smuuli «Lea» ainetel), telelavastused E. Vilde «Tabamata ime» (1983), E. Bornhöhe «Kuulsuse narid» (1982) ja mitu lavastuslikku telesaadet.

Tähelepanu väärivad ka noore lavastaja R. Baskini telelavastused: G. Gorini jutustuse «Peatage Potapov» järgi salvestatud «Tuleb tuttav ette» (E. Baskiniga peaosas, 1980) ja Anari «Dante juubeli» põhjal instseneeritud ja salvestatud «Tema majasteet komödiant» (J. Järvetiga peaosas, 1983).

Mitmed G. Kilgase ja V. Koppeli lavastused ning lavastuslikud saated, U. Leiese nukulavastused ja paljud muusikameelelahutussaadete ning noorte- ja lastesaadete peatoimetuse tööd võiks rahuliku südamega esitada tiražeerimiseks videofilmina.

Seega on kirjeldatud tootmisprintsipi televisioonis üldlevinud. Täielikku rakendamist leiab ta aga vaid ühes peatoimetuses, «Eesti Telefilmis», osaliselt telelavastuste tootmisel.

Viimastel aastatel märkame lavastuslike televisioonisaadete arvu suurenemist ja taseme tõusu. Meie tuntud reporterite, kommentaatorite, teleajakirjanike kõrval on teelekraanil oluline koht ka näitlejal.

Töök näitlejatega vajab telerežissöör näitejuhi-, lavastajakogemusi. Ja kui neid ei jätku, otsitakse abi teatrist, teatrilavastajatelt. Siit ka telerežissööri ja teatrilavastaja koostöö telesaate lavastamisel: A. Kivirähk ja E. Baskin; T. Lepp ja E. Sprüit; L. Karpin ja L. Ulfsak; T. Pöder ja A.-E. Kerge jt.

Videofilmidena toodetud telelavastuste tase oli ka üheks põhjuseks, miks 13. sept 1982. aastal kutsuti Eesti NSV Teatriühingus kokku tõsine nõupidamine. Kohal olid kõikide Eesti teatri peanäitejuhid ja televisiooni teatriülekannete tegijad. Kõne all olid ETV teatriülekannete kvaliteedi probleemid. Paljude põhjendatud kriitiliste märkuste ja arvamuste hulgast tooksin esile Eri Klasi muremõtte, et otseülekandeid teatrietendustelt tehakse kui reportaaži. Kas aga näidatakse «õiget mängu»?

Meenuvad 1960. aastad, kus tegemist oli vastupidise olukorraga: spordimees Heino Mikkin nõudis jalgpalliülekannete nuppude taha mitte teatriinimest, vaid õiget meänagu mõistvat spordimeest.

Nagu arutelul mõlemapoolselt kõlama jäi, tuleb teatrietenduse televiisoriekraanile toomisel kasutada etenduse lavastaja abi. Vastasel korral on tulemuseks interpretatsiooni interpretatsioon.

Maria Knebel on öelnud, et «ei saa loomulikult juttugi olla (teatrilavastuse — H. P.) lihtsast ülekanndmisest televisiooni. . . Teatri režissöör peab ise oma lavastuse teelekraanile üle kandma». Georgi Tovstonogovi seisukoht on: «. . . lavaseadused tuleb üle vaadata neid seadusi arvestades, mida dikteerib ekraan. . . Teatrilavastuse ekraanilekandmise loogika on vahetevahel üsna julm: mõned stseenid ja episoodid tuleb välja jätta, teised ümber asetada, rütmi ja kompositsiooni muuta, uusi lõikegi kirjutada, aktsente korrigeerida. . . teist väljapääsu pole. Muidu võid ühe silmapilguga libiseda

vaid fikseerivale variandile, mis erineb originaalist sama palju kui muumia elavast inimesest.»

«Sellise mõõdupuuga meie praegustele teatriõhtutele ETV-s läheneda ei saa. Meil ei jätku ei tehnilisi võimalusi ega loomingulisi töötajaid nii kõrgete eesmärkide saavutamiseks,» ütles telelavastuste toimetaja Terje Pöder (9. märtsil 1983. aastal peetud retsenseerimiskoolesolekul). Kuid lisas ka: «Paraku on lugu nii, et kaugeltki mitte iga teatrilavastaja ei ole eluliselt huvitatud oma lavastuse täisväärtusliku elu eest telekraanil.»

Teatrite, teatriteadlaste, lavastajate ja näitlejate huvi etenduse televisioonis näitamise ja säilitamise vastu võib olla erinev, kuid vajadus ühelt poolt ja tehnilis-majanduslikud võimalused teiselt poolt tuleksid vastavusse viia. Televisiooni tehniliste väljendusvahendite tundmises ja nende kasutamises ei tohiks teatrilavastajatel kogemustest puudu tulla. Televisioonis on töötanud ja lavastanud V. Rummo, G. Kromanov, E. Hermaküla, J. Tooming, M. Mikiver, R. Trass, E. Baskin, R. Baskin, I. Normet, K. Komissarov, I. Tammur, L. Ulfsak, E. Spriit, K. Raid, A.-E. Kerge jne. Nagu näete, ei puudu ükski teater. Mõned sammud on olukorra parandamiseks astunud ETV ise. Võimalused lavastada teatris, filmis, televisioonis rikastavad lavastajanatuuri ja on suurte meistrite seas levinud.

Tihedad sidemed televisiooniga on olnud ka «Tallinnfilmi» loomingulistel töötajatel — M. Soosaarel, O. Neulandil, P. Urblal, A. Söödil, H. Murdmaal, J. Müüril, V. Kuigil, mõnel neist on need säilinud tänaseni.

Televisioonil ja «Eesti Telefilmil» on vaja leida uusi võimalusi eesti režiipotentsiaali rakendamiseks kunstiliselt kõrgetasemelise teleprogrammi teostamisel, olgu siis tegemist videofilmil või lihtsalt telesaatega.

Silmas pidades maailma hõbedavarusid ja televisioonitehnika arengut ennustavaid autoriteetseid arvamusi, võib kindlasti väita, et magnetsalvestusel on suured perspektiivid. Ühe projekti järgi peaksid telefilmid juba 1995. aastaks olema videolindil.

Seitsmendal rahvusvahelisel videotehnika ja -programmide laadal Prantsusmaal (Cannes'is) demonstreeriti väga mitmekülgset videoaparatuuri: videoskoope, teleprojektorid, videokaameraid, süntesaatoreid, transkodeerimissüsteeme, videokassette, videoplaate, nende mahamängimise aparate jne.

Kogu maailmas on laialt levinud videokassetid. Statistika järgi oli 1980. aastal USA-s 2,2, Euroopas 1,8 ja Jaapanis 2 miljonit videomagnetofoni. Jaapani elektroonikatööstuse ühenduse prognoosi järgi on 1985. aastal nõudmine videokoopide järele (võimaldavad programmi salvestada ja televiisori kaudu reprodutseerida) Euroopa turul 5,4 miljonit aparati.

Videokassettide ulatuslik levik nõuab lähemal ajal teleprogrammi valmistamist mitte ainult eetrisse, vaid ka kassetti, plaadile või tehnika arengut silmas pidades veel teab kuhu. On oodata holograafilise televisiooni sündi jne.

Mida öelda kokkuvõtteks?

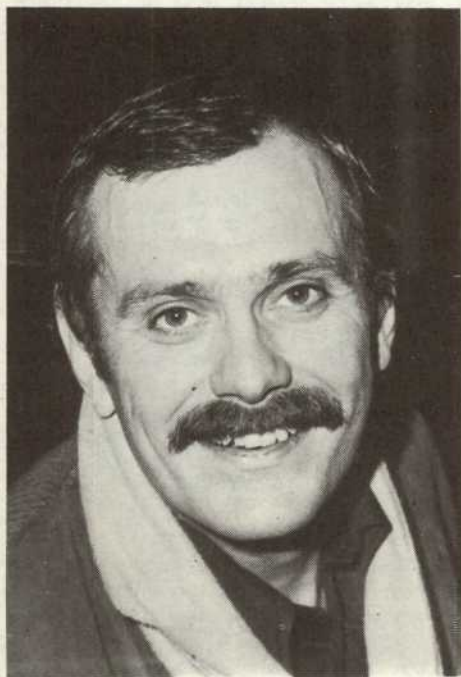
Järjekindel uurija on kindlasti suuteline eristama teleloomingut edasiviivaid täht(teoseid)saateid argipäevastest, suursarju tavalistest ning ka seda, mis määral on need seotud uue tehnika, edasiviiva teooria või eriti andekate inimeste loominguga.

Kolmkümmend aastat tagasi võeti Eesti Televisiooni tööle esimene režissöör. Mõõdunu jooksul on televisioon tohutu kiirusega arenenud igas suunas ja režissööril on saanud telerežissöör ja telerežissuurist amet. Et see amet järjekindlalt oma kõigis avaldustes enamat kui entusiasmi nõudma hakkaks ja loominguliseks tööks kujuneks!

Kardan sõnu, kuid lausun neid . . .

KOHTUMISÕHTU STENOGRAMMIST

NIKITA MIHHALKOV



N. Mihhalkov Tallinnas 9. aprillil 1980.

A. Saare foto

Millist joont te hindate kõige rohkem inimestes üldse ja kunstiinimestes eriti?

Ma austan piiritult inimesi, kes teavad, kes nad on ja kust pärit. See on kunstniku jaoks loomingu alus.

Vaadake näiteks noore režissööri Temur Babluani esimest filmi «Varblaste äralend», ja polegi enam vaja heita pilku autori ankeeti. Tänapäeva gruusia filmikunst on just sellepärast meile kõigile huvitav, et tema meistrid on oma sünnimaa täievolilised esindajad.

Baratõnskilt loeme: anne on käsk, seda tuleb täita kõigist takistustest hoolimata.

Niisuguse käsu täitis lõpuni oma lühikese elu jooksul Vassili Sukšin, kes oli orgaaniliselt võimetu kohanduma. Kõik,

mida tegi kunstis kirjanik, režissöör ja näitleja Sukšin, ei läinud karvavõrdki lahku sellest, mida iga päev mõtles ja uskus Sukšin inimesena. Tema temperamentse «ei!» tagant kostis alati niisama temperamentne «jaa!» Sest selleks, et midagi eitada, on midagi vaja pidada kallimaks kui elu, tunda tarvidust kõlbeliste tegude järele, mis ei kuulu revideerimisele.

Teie näitlejatee kujunes pärast filmi «Ma kõnnin Moskva tänavail» edukaks. Miks te nii kiiresti ja otsustavalt vahetasite elukutse keerulisema vastu?

Vastus on lühike, kuid sissejuhatus pikk. Kord pidi meie grupp, kes oli olemoodi raske saatusega filmi (seda olid alustanud teised, kuid midagi ei klappinud ja meid saadeti olukorda päästma) välisvõtetel, tegema lõppkaadri ühe lõunamaise linna botaanikaaias. Seal olid aga parajasti praktilal põllumajanduskõrgkooli tudengid. Kui meie saabusime, riisusid nad sügislehti kokku. Grupp valgus kogukatest stuudioautodest välja, limusiinist hõljus lagedale uhke kleidi ja laiaäärelise kübaraga kangelanna. Seadmed paika, «mootor!», minut hiljem kaamera kinni, ja viimase võttepäeva vana traditsiooni järgi šampanja lahti. Film on valmis, inimesed väsinud nii tööst kui üksteisest ning lõputust kolistamisest mööda ühiselamuid ja võõrastemaju. Ammu on tahtud Moskvasse, koju, ja sellepärast on kõik elevil. Meeleolukas klaasikõlin ja kiiruga autode juurde. Praktikandid aga jäidki, luud käes, liikumatult sinnasamasse. «Kus on alles elu! Ilus, kiire, lõbus...» kõnelesid nende võlutud pilgud, mis saatsid meie kangelannat. Neil polnud aimu, mis oli eelnenud sellele lühikesele episoodile, nagu nad ei teadnud ka, et nimelt näitlejanna oli end viimseni kokku võtnud ja keskendu-

nud. Esimene või viimane kaader — tema peab selle ikka läbi elama.

Näitleja ei tarvita oma «tootmisprotsessis» puitu ega terast, ta kulutab iseennast, oma närvirakke. Ma arvan, et maailmas pole olemas raskeid ja kergeid elukutseid. Selle mõõdu määrab ära üksnes inimese südametunnistus. Niisamuti nagu see määrab ka edu hinna. Edu on muutuv suurus ja ei maksa katuda seda püsivaks muuta, püüda edulaine harjal koguda endale maksimaalset silmade arvu. Peab liikuma edasi.

Inimese teeb inimeseks teadmine, et ta on saavutanud midagi pika ja piinarikka sisemise tööga, suure vaevaga. Võib-olla siin ongi seletus, miks ma siis, kui mind omavolilise filmivõtetal osalemise pärast teatrikoolist välja heideti, ei katsunud mitte andeks paluda, vaid läksin sisseastumiseksamitele VGIK-i režiiteaduskonda Mihhail Rommi juurde. Sellel eluhetkel oli see minu jaoks peaaegu saavutamatu ülesanne.

Režissuur — see on iseloomujoon. Sõnastage, palun, selle elukutse põhihäid...

Igas kunstiteoses on nähtamatust kätkevat saladust. See asub kusagil peenimates hingesfäärides. Kuid selleks, et viia mõte valmis filmi või lavastuseni, peab režissöör oskama tuhandet asja ja seisma mõlema jalaga patusel maal. Reetmata peamist, kasutama kogu filmitootmise ja teatrikunsti arsenalit. Mõtte mastap ja ilu ei maksa kunstis midagi, kui selle taga ei ole kõrget meisterlikkust. Peab oskama teha oma kätega ja oskama seletada teistele, kuidas ja mida on vaja teha. Täpselt teadma, kui palju meetreid võtab just see episood, mille poolest objektiiv 50 erineb objektiivist 80 ja millise objektiiviga nimelt tuleb filmida päikeseloojangul; filmima episoodi, vihjamata seejuures ilmale, praakfilmile või teatud näitleja puudumisele; keelitama pooleks päevaks Moskvasse sõitnud Sophia Lorenit šokolaaditahvli eest kaasa tegema massistseenis; kindlustama, et võtteplatsil oleks õigeaegselt kuum tee ja lõunasöök.

Nii võin ma loetleda hommikuni. Lepime kokku, et kuna küsimus on väga ulatuslik, siis ei hakka ma sellele eraldi vastama, vaid teen seda aegapidi jutu-

ajamise jooksul. Siis võib-olla õnnestub mul teile midagigi jutustada sellest elukutsest, millest kuidagi ei saa rääkida lühikeste formuleeringutega.

Õelge avameelselt, kas te unistasite kuulsusest? Tuleb teil ette hetki, mil kahetsete, et tegelete kunstiga ja mitte millegi muuga?

Avameelselt — unistasin küll. Populaarsus varjab endas enesepettuse salakavalat viirust. Haiguse arengu loogika on väga lihtne. «Miks märgitakse ära minu praegust lüüasaamist, kui mul on nii- ja niisugused teened ja tiitlid?» Edasi. «Hästi. Olgu peale, et mul seekord välja ei tulnud, aga näe, tollel on veel hullem!» Ja lõpuks päästev: «Jah, minu film (näidend, raamat) ei ole etapp kunsti arengus. Kuid kõigile on ju selge, et ma tegin ta selle ja selle pärast.» Nagu teada, on kõige mugavam ajada süü niinimetatud objektiivsete kõrvalpõhjuste kaela.

Veidike vastutulekut iseendale, ning oledki langenud enesepettuse suletud ringi, kuhu sattuda on kerge, välja murda aga peaaegu võimatu. Sa enam mitte ei oota, vaid lausa nõuad teiste käest endale vastutulekut. Ja saabki teoks tõelise autoriteedi pidev tagasipöördamatu väljavahetamine positsiooni autoriteedi vastu, mille inimene oli kunagi välja võidelnud või mis talle oli teatud asjaoludel omistatud. Nii juhtub vahel teatri peanäitejuhtidega, kes jätkavad sellistena aastaid. Kõik nagu saaksid aru, aga sellest pole kombeks kõvasti rääkida.

Väga paljudel inimestel on nende õnnetuseks või õnneks igavene oma-dus — enesepiinamine. Mulle on loodus seda iseloomujoont andnud kuhjaga. Pärast vastust ei ole juba enam mitte midagi, vastus on surnud, elu on küsimustes. Kuhjuvad lahendatavad ja, mis peamine, lahendamatud probleemid — ja sa sõdid, vaidled ning otsid väljapääsu. Väljapääs on aga alati töös. Iga filmi võtete ajal jõuab kätte meeleheitevöönd. Oma kidakeelsuse tunnetamine, mil sa nagu teaksid täpselt, mida öelda, kuid ei leia sõnu. Muidugi, kui sa ei ole muutunud üledukaks käsitööliseks, kes on endas alati kindel. Minul isiklikult on rahulikum olla, kui ma olen rahutu. Kes

ma olen oma arengu praegusel etapil, kuhu ma liigun ja millises vahekorras on see liikumine ühiskonnas toimuvate protsessidega? Ilma selliste kahtlusteta, ilma «miljoni kannatuseta» annad sa käskluse «mootor!», teadmata, milleks. Või mis on veel ohtlikum — teadlikult seda arvestades, et nende tase, kes su filmi vaatama hakkavad, on sinu enda tasemest madalam. See aga on juba amoraalne. Isegi sel juhul, kui sul on õigus.

Režissöör on kohustatud elama tema enda poolt pidevalt kontrollitava tunde- ga, mis seisneb võõra elu austamises. Vastasel juhul kaotab ta õiguse rääkida niisuguse auditooriumiga, nagu annab tema käsutusse kino. Ja muidugi ka tea- ter.

Selle elukutse needus on tema ava- likkus, see kihutab kiiremini jõudma tulemuseni. Kui inimene saab küpse- maks, hakkab teda aegapidi tulemu- sest enam huvitama protsess. Kuid sel- leni peab veel jõudma.

«Kas on olemas mingi optimaalne re- žissööri vanus?»

Igasugused arutlused sel teemal on minu jaoks väljaspool ohtu. Olen just keskel. Ma olen kolmekümne kaheksa aastane.

Teoreetiliselt ma mõnan: filmikun- tis võib avastuse teha ka seitsmeaas- taselt. Kuid siiani pole midagi niisugust veel kuulda olnud. Luule ei tule arves- se — see on Pasternaki geniaalset mä- aratlust mööda inimhinge kiirkiri.

Teoreetiliselt oletan ma ka, et ka- heksakümneaastaselt on raske filmi teha, veel raskem oma loomingus edasi minna, kuigi olen näinud väga värsket Buñueli filmi, mis on tehtud neis eluaastais.

Kaldun siiski sinnapoole, et režissöör on peale kõige muu inimkogemuste sum- ma. Seda, mida inimestele öelda, on ju vaja koguda. Võrdsete võimete puhul eelistan seda, kelle selja taga on elu- kogemused. Seda muidugi siis, kui köl- belised järeldused nendest kogemustest tunduvad mulle küpsed.

Ja veel: piimahammastega pole selle elukutse puhul midagi teha. Ka lihaseid on tarvis kasvatada. Ehkki raudse löua- luuga režissöör on samuti ohtlik. Meie ringkonnas on olemas ütlus: filmida iga hinna eest! Ei. Mitte iga. Hoopiski mitte

iga. Ei tohi «asja huvides» jalge alla tallata lapsi ja vanu. Pärast filmimist ei või jääda maha ei söestunud maad ega kõledaid südameid. Režissöör mitte lihtsalt et peab oskama inimestega töö- tada, see just ongi elementaarne. Ta peab oskama töötada nii, et ka pärast filmi ja etendust säiliksid head inimlikud suhted nendega, kes olid kohusetruult töö- tanud koos temaga. Nii et, nagu on öel- nud Tvardovski, — pole nali olla endast noorem, kuid tähtsam on olla endast küpsem.

Üldiselt ei ole eriti selge, kuidas teha kindlaks, kas inimene kõlbab selleks elukutseks või mitte. Tegelikult ma hä- benen nimetada end Kõrgemate Reži- kursuste õppejõuks, aga kui juba jutt sellele läks, räägin, kuidas üks mu praegusi kuulajaid minu õpilaseks sai. Palusin tal määrata ühe kujuteldava filmi žanri, kus olid sellised kaadrid: öö, valgustatud suvilaaken ja inimese jälg märjal rohul. «Detektiiv,» ütles ta. «Mis pealkirjaks?» küsin mina. «Jor- jenid». Ei oska seda teaduslikult põhjen- dada, kuid ma poleks teda kursustele vas- tu võtnud, vastanuks ta näiteks «Mõrv öös». Muidugi polnud see ainus kritee- rium, kuid oma positiivset osa ta sisse- astuja saatuses ikkagi mängis...

Miks näitlejad praegu sageli teatrist ära lähevad?

See pöördumine ei tule päris õigel aadressil, aga kuna minu põhimõte on vastata viimsele kui ühele küsimusele, siis ütlen ära oma seisukoha. Isikliku. Ma rõhutan seda.

Kuidas see on toimunud mõnel mulle teada juhul? Ilmub kord inime- ne mingi teatriideega, tugev ja tahte- jõuline — liider, nagu nüüd öeldakse. Tema ümber kogunevad inimesed, nad toetavad teda, lootes, et ta hakkab are- nema paralleelselt nendega ja muidugi koos ajaga. Nad astuvad tema eest välja, kulutavad tema algatuse teostamiseks parimad aastad ja kogu oma jõu, profes- sionaalse ja inimliku. Kuid aeg läheb ja pikkamööda hakkab liider oma kaasvõit- lejaid võtma enda isikut ja üha rohkem kaalu omandavat nime teenindava büroona. Ning tõelised inimestevahelised sidemed purunevad. Iga organism allub erosioonile, teatriorganism on aga eriti

habras, koosneb ta ju erinevatest maailmadest.

Inimesed kaotavad illusioonid ja ütleavad jumalaga lootustele. Nad jätavad maha neile omaseks saanud teatrimaja. Sest neile kallist asjast, veel äsja elavast, on kadunud see, mille nimel nad omal ajal olid kogunenud liidri ümber, kes kõrgemate nõudmiste järgi juba enam ei olegi liider. On toimunud seesama inimese kunstnikuautoriteedi vahetumine tema ametitooli autoriteediga, millest meil veidi aega tagasi juba juttu oli. Aus kunstnik peab sellises olukorras ära minema ja vabastama koha teistele.

Selle loo lühiversioon näeb välja üsna primitiivne, elus on kõik keerulisem, dramaatilisem ja valulisem.

Ja nüüd väike kõrvalepõige.

Möödunud aastal juhtusin ma nägema teatrikooli lõpetajate diplomilavastust. Ma polnud selles koolis üsna kaua aega käinud. Etendus hämmastas mind, kuid kahjuks mitte sellepärast, et see oleks olnud hea või halb. Noored mängisid mõistagi erinevalt, sõltuvalt andest ja meisterlikkuse tasemest. Kokkuvõttes aga jäi ajast ja arust, kopitanud teatri mulje. Raske on sõnadega välja öelda, milles see konkreetset ilmnis — lihtsalt etenduse vaim oli niisugune. Ja võtke seejuures arvesse, et nad mängisid ju vodevilli, milles just nimelt võinuks ja pidanuks ilmnema nooruslik hasart, näitlejavallatus, nii teatri kui ka maailma esmaavastamise värskus ning see südi oskamatus, mis on vahel oskusest väärtuslikum.

Asi on nii, et sel kombel kasvatatud näitlejad, kes on pääsenud teatrisse, ja koguni pealinna omasse, vaata et koguni akadeemilisse, ei liigu enam paigast — ei südametunnistuse sunnil ega käsu peale.

Nende ühiskondliku tähelepanu orbiiti sattuvate näitlejarännakute alust otsige pühast rahutusest ja rahulolematusest. Ja see pole mitterahulolematusest palgaga. Enamasti üldse mitte palgaga. Näitlejad on rahvas, kes on valmis töötama mitte ainult ennastalgavalt ja omakasupüüdmatult, vaid ka lausa tasuta. Kõrgelt ideeliste ja loominguliste arusaamade järgi. Ma tean

selliseid näiteid, ja mitte ükski ajaloost, vaid ka meie kaasaja elust.

Kas te olete ka teatris katset teinud?

Sellest õigupoolest minu elulugu algaski. Minu jaoks ei ole kunagi eksisteerinud probleemi; kelleks saada. Kooliaastail astusin ma lastestudiosse, mis tollal tegutses K. S. Stanislavski nimelise Moskva Draamateatri juures. Tegin kaasa mõnedes tükides.

Praegu tahan ma väga proovida teatrilavastajana. Räägitakse, et minu filmidesse on ilmunud teatraalsus. Võibolla, ja ma ei pea seda puuduseks.

Aasta tagasi oli mul mõte lavastada kinos ja teatris üks ja sama tükk ühtede ja samade näitlejatega. Seejuures lahendada näidend võimalikult filmilikult, film aga võimalikult teatripäraselt. See tähendab, lahendada ühe ja sama dramaturgilise materjali alusel erinevad kunstilised ülesanded.

Minu eksperiment lõppes ainult filmiga — «Ilma tunnistajateta». Tõsi, filmis mängisid needsamad Mihhail Uljanov ja Irina Kuptšenko, kellega tegime proove ka J. Vahtangovi nim teatris. Miks lavastus esietenduse ni ei jõudnud?

Kui ei teata või ei taheta välja öelda peapõhjusest, siis loetakse üles mitmeid muid.

Ei hakka seda tegema. Me ei leidnud ühist keelt selle andeka trupi peanäitejuhiga. Teate küll, kuidas see on, kui vestluskaaslased räägivad igaüks oma-moodi, kui sõnad on arusaadavad, aga ei anna kokku mõtet.

Teie tööd on vaatajates ja ajakirjanduses kutsunud esile erinevaid vastukajaid. Kuidas te reageerite ajakirjanduse eitavatele arvustustele ja mida arvate nüüdiskriitikast?

Ma viitan sageli kirjanik Bunini isa sõnadele, kel oli kombeks öelda: ma pole tšervoonets, et peaksin kõigile meeldima. Ei tahaks igatahes jõuda sinna maani, et keegi minu kohta ütleks: ei ole isegi seda, mille pärast tema vastu olla...

Ütlen välja mõned oma ammused arusaamad.

Kui halvad inimesed tahavad sind solvata, siis ära mitte mingil juhul solvu, sest solvudes lood sa soodsa pinnase



«Ilma tunnistajateta». M. Uljanov.

kurjale ning sellesamaga saab ta hüvitatud.

Eriti kõrgelt hindan ma oma ja võõrast õigust eksida. Kui oled veendunud oma õiguses, siis on mis tahes eesmärkide nimel alandav tunnistada võõrast loogikat, mida sa oma südametunnistust järgides vastu võtma ei peaks. On suurepärase tunda end võrdsena võrdsete seas meie suurepärasel maal. Minu arvates on see ainus, mis annab inimesele julguse.

Püüan võtta kuulda nende arvamust, kelle maitset ma usaldan.

On kibe ja haavav, kui kiiruse tõttu, ja kõige sagedamini nimelt selle tõttu, esitad tulemuse pähe oma kavatsused ning mõni tark märkab seda. Saad vihaseks ja oled vihane niikaua, kui ei leia väljapääsu. See on aga järgmises töös.

Kurta oleks tegelikult patt. Meiesuguseid, eriti näitlejaid, kritiseeritakse nii harva ja ettevaatlikult, kiidetakse aga nii arutult ja valimatult, et jääb üle ainult imestada, kust tuleb see keskpärase filmide ja lavastuste tulv, kui kõik on nii andekad nii meeldejäädavad ja «hiilgavad nagu alati oma meisterlikkusega». Meisterlikkus meil küll hiilgab, aga toodang on tuhm.

Mõnikord ajavad kunstiteadlased ummikusse juba ainult oma lähenemisega asjale. «Teil seisab seal Ljubšin, tema taga aga on puruklöödud klaas; mis see tähendab?» Jääd lihtsalt keeletuks. Puruklöödud klaasiga ei tahtnud ma midagi öelda. Kole tunnistada — võib-olla koguni ei pannud seda täheleegi. Mul ja näitlejal oli selles steenis hoopis muuga lõõmist.

Elus olen ma kokku puutunud ka niisuguse asjaga. Ühe teadusasutuse filmiklubi liikmed jagasid enne filmi vaatamist ära oma vaatajakohustused (pärast filmi pidi koos võttegrupiga toimuma arutelu): mina vaatan, kuidas mängib peaosaline, sina jälgi teksti, sina pööra tähelepanu kunstniku töökultuurile, sina operaatoritööle, sina kuula muusikat. Ma pole kunagi kuulnud ebahuvitavat vestlust, kui pärast seda «spektraalanalüüsi».

Selliste «uuringuteni» kriitikud alati ei küüni, kuid nad on suured meistrid selgitama, mis just nimelt siin on tahtud öelda, täpsemalt aga, mida retsenndi arvates oleks autor pidanud öelda tahtma. Seda on alati igav lugeda.

Üldse armastavad praeguste teatri- ja kinoteemaliste artiklite ja ettekannete autorid süüdistada kunstnike elust mahajäämises. See on õige. Nii nagu on õige ka see, et kriitika jääb koos kirjanduse ja kunstiga elust maha. Igatahes ei suuda ma viimastest aastatest meenutada teatrilavastust või filmi käsitlevat publitsistlikku esinemist, kus ühiskonnaelu probleeme oleks tõstatatud tulise temperamendiga ja niisama kõrgel kunstilisel tasemel.

Mina tunnistan ühtainust kriitika väärtust — võimet kõrvutada kunstiteost reaalse tegelikkusega. Meie kodumaine kriitika on just selle poolest alati välja paistnud, mistõttu ta ongi suure vene kirjanduse lahutamatu osa.

Arvatakse, et kunst tabab inimest südamesse ja läbi selle mõjutab siis juba kõike muud, mõistust jne. Filmiklubis, millest ma teile rääkisin, tabab ta otse nende haritust, ennekuulmatut eruditsiooni...

Ja viimane, võib-olla peamine. Väikekoodanlane ja ennast täis, see tähendab piiratud inimene, otsustavad kunsti üle suurepärase loogika järgi: mulle

film (näidend, romaan) ei meeldi, järelikult on see halb. Kõige hukatuslikumaks pean ma kunstile seda, kui niisugune loogika on antud inimestele, kelle taga on ametikoht.

See, et mulle meeldib, või, vastupidi, ei meeldi, tähendab üksnes seda, et miski meeldib või ei meeldi mulle, ja mitte midagi muud see ei tähenda. Olgu ma siis režissöör, lukksepp või kriitik. Kõnekäänd ütleb: kirjuta rahvale, aga ära rahva eest alla kirjuta.

Püüan ka ennast selles vaimus kasvatada — mis puutub minu kolleegide töösse. Oletagem, et on olemas režissöör, kelle loomingus ma kõike ei mõista ja seda enam ei võta siis kõike vastu. Kuid ta on andekas, otsib midagi tõsiselt ja piinleb — seda on võimatu mitte näha —, ja nii ma tunnengi tema vastu eelkõige austust. Ning alles siis hakkab välja ütleva oma «aga» ja sedagi mitte kategooriliselt. Ehkki samas ma jutlustan ka niisugust kutsekäsku: loomingu-liste inimeste ainus vastastikuse lugupidamise ilmutamise vorm on rääkida üksteisega avameelselt. Kogu asi on into-

natsioonis ja, kordan, eelkõige austuses, kui tegemist on andeka kunstnikuga.

Ainult andetud või arengus seisma jäänud inimesed solvuvad targa ja asjatundliku kriitiku peale. Kuid seal ei ole midagi parata. Nagu kirjutas Nikolai Akimov, «on oma täiuse saavutanud teatrit raske millegagi aidata... Viimane meisterlikkuse saladus on hoida saladuses, et meisterlikkust pole enam...»

Täna pole miskipärast esitatud tava-küsimust: milliste näitlejatega eelitate töötada.

Mulle meeldib Uljanovis see, et tema ei ole näitleja-teoreetik. Ta ei aja tühja loba ega tüüta režissööri tobedate küsimustega, nagu: «No hea küll, ma astun siin sisse, aga mis ma sel ajal mõtlen?» Ta haarab ülesandest kinni ja teeb kohe ettepaneku: «Proovime!» Ning hakkab improviseerima, milleks tal on õigus, sest nii võtetele kui ka proovile ilmub ta alati absoluutses loomingu-likes vormis. Improviseerib ta alati sisuliselt. Tunnistan ühtainust improviseerimise

«Võõrastele oma, omadele võõras».



vormi — improvisatsiooniks täiesti valmis inimeste improvisatsioon. Vihjed inspiratsioonile, mis meile peab proovisaalis, laval või võtteplatsil peale tulema, on välja mõeldud laiskuse maskeerimiseks või diletantismi õigustamiseks. Ja alati viib see tulemuseni, mille kohta ma ütlen nii: mis välja kukkus, seda oligi tahetud.

Näitleja professionaalse ja inimliku taseme määrab paljus ära tema suhtumine partnerisse, täpsemalt, näitleja käitumine sel ajal, kui ta on võtteplatsil väljaspool kaadrit või kui laval ei lähe «tema» episood. Partnerlus on näitlejatöös eluliselt tähtis omadus. Nagu elus endaski, arvan ma. Seda kõike rääkisin ma seoses Uljanoviga, kes on töökaaslasena väga kindel.

Kas te võite objektiivselt hinnata filmi «Ilma tunnistajateta»? Või tundub see teile täiuslik?

Täiuslikkuse kohapealt ma juba tsiteerin N. Akimovit. Kui teed filmi ausalt, siis on olemas šanss, et saalis leidub alati keegi, kes elab läbi enam-vähem sedasama mis sinagi. Te kas süüvite koos meiega filmi atmosfääri või mitte. Siin kehtib tark seadus: vägisi armsaks ei saa.

Selles filmis püüdsime loobuda kõigest tavapärastest, õigemini, üldlevinud moodustest «lõbustada lugupeetud publikut». Vabaneda kõigest, mille taha võiks varjata enda või näitleja küündimatust (kuid viimase eest vastutab samuti režissöör, igatahes minu puhul küll). Või õelgem korrektsemalt, vabaneda režissööri oskusest mõjutada vaatajat järeleproovitud võtetega, tuntud nuppudele vajutades (loodus, muusika, efektne montaaž jne).

Režissöör on inimene, kes on võimeline põletama enda taga kõik sillad. Istub ühel ilusal päeval paati, võtab maha mootori või purjed, viskab välja koguni aerud, haarates kaasa üksnes lauajupi, ning hakkab üle Volga minema, lootmata ei tagantuulele, ilmale ega vedamisele, vaid ainult oma oskusele. Mina sean endale niisugused ülesanded. Kui pretensioonikalt see ülestunnistus siis ka ei kõlaks.

Peale selle vältisime teadlikult ka kõike seda, mille puhul võiks hüüatada: just nagu kinos! On väga kahju, aga

oleme harjunud, et kinos peab kõik olema meeldiv ja mugav, ning nii näedki, kuidas peategelane hommikul filmis üles ärkab ja soeng on tal nagu äsja «Tšarodeika» salongis tehtud. Filmi «Ilma tunnistajateta» tegelased ei kannu selliseid riideid, mida hankida võib, vaid selliseid, mida võib osta, ja mitte komisjonist, vaid päris tavalisest kauplusest. Ning korter on sisustatud asjadega, mis on saadud otse müüja käest, mitte tagaukse kaudu. Noh ja nii edasi.

Pange tähele, ma kasutan kogu aeg sõna «püüdsime» ja mitte «tegime». Need on erinevad verbid.

Tahtlik on ka filmipildi enda teatraalsus. Ei saa meie päevil pakkuda filmimaailma reaalsuse pähe. Pääaegu sada aastat on, jumal tänatud, möödasaast, kui uue kunsti esimesed vaatajad jooksid laiali nende suunas sõitva rongi eest. Nüüd on ju nagunii teada, et ei rong ega kuul ekraanist välja ei lenda.

Ka praegu ei läheks ma teist teed. Vastupidi, viskaksin filmist «Ilma tunnistajateta» välja kõik rudimendid, kõik meeelahutuslikkuse jäänused. Objektiivselt aga tunnistan ometi: see, mis filmis ühtedele meeldib, ei korva seda, mis teisi ärritab.

Oma tööd professionaalsest seisukohast analüüsides näen kahte möödalaskmist. Mulle tundub, et oleme näidendit veidi «üle harjutanud» (nii juhtub vahel), mille tagajärjel on nürinenud sõnataju, nõrgenenud võitlus teksti kvaliteedi eest.

Selles Sofja Prokofjeva üldiselt tugevas näidendis on pettus, võib-olla et juhuslik. Teravad süzee- ja psühholoogilised käänakud varjavad psühholoogilisi lünki. Oled ootamatusest rabatud — näed, et ta võitleb nii kangesti poja eest, aga nagu selgub, on too mehe, mitte tema oma! — ja lased valed noodid kõrvust mööda.

Kuid see kõik pole mitte õigustus, vaid seletus. Üldiselt ei võta ma selle filmi alt oma allkirja kunagi maha. Minu jaoks on ta omamoodi tähtis.

Kas te tunnistate proovivõtteid? Läänes neid ju ei tehta...

Ei tea, kuidas Läänes on, aga mulle on proovivõtted vajalikud ainult nagu eskiis, mida ma tahan eelnevalt sellest



«Lõpetamata põlv põlvoolale», Keskkel O. Tabakou.

või teisest näitlejast teha. Režissöör peab peaosalisi teadma enne stsenaariumi kirjutamist. Muidu juhtub nii, et töö «Hamleti» stsenaariumi või lavastusega on alanud, ja alles nüüd hakatakse otsima Hamletit. Mina pole sellise režissööri-ise teadvuseni veel jõudnud.

Kas režissöör ise võib oma filmis mängida?

Minu meelset mitte. Ja see käib ka teatri kohta. Ei tohi mängida peosa näidendis, mida ise lavastad.

«Aga Sukšin?»

Sukšin on teine asi. Tema ei ole lihtsalt kirjanik ega lihtsalt režissöör. Ta on kogu enda loodud maailma autor. Sukšin tohib.

Õelge, kas on raske olla Sergei Mihhalkovi poeg? Kas te arvate, et olete oma isast kõrgemale lennanud?

Ma loodan, et küsimuse on esitanud heasoovijad. Muidu ma ei hakkakski vastama. Võtkem järjekorras.

Sõbrad on kindlad, et Mihhalkovi poeg olla on hea ja ühtaegu väga keeruline. Vaenlased on veendunud, et kerge! Ei tea. Lisan juurde, et kui ma astusin Mihhail Rommi režissöörkursustele, ei olnud veel ühe tähtsa papa poja pretensioonid talle meeltemööda. Mida ta minu eest ei varjanud. Ja arvestas sisseastumisel. Pärast oli kõik normaalne. Muide, režissöör — see on niisugune inimene nagu Romm. Ta oskas teha kunsti ja kunsti õpetamise kõigest, mis temaga toimus ja mis teda elus ümbritses. Ta oli intelligent kõrgemas tähenduses, võimetu lausuma midagi mentoritoonil ja hoopiski mitte kõrgendatud häälega. Kuid ma kaldusin kõrvale.

Niisiis, mis puutub kõrgemale lendamisele. Mul oleks kergem vastata, kui minu isa oleks Valeri Brumel. Kui aga tõsiselt rääkida, siis kuidas saab režissöör võistelda luuletajaga, ja vastupidi?

Nimetasin siin spordimeest ja sain äkki aru, et tahaksin veel midagi režissuuri kohta öelda.

On niisugune anekdoot Kutaisi elanikust, kes ilmus staadionile ja teatas, et tahab kaasa teha kõrgushüppes. Ja edasi läks nii. Iga kord kui latti tõsteti, teatas ta, et selle kõrguse jätab ta vahele.

Lõpuks aga finaalis selgus, et ta ei oska üldse hüpata. «Miks sa siis nii palju kõrgusi vahele jätsid?» küsiti talt. «Et minu nime kuulutataks raadio teel üle kogu staadioni,» järgnes vastus.

Jah, esikohale sean ma režissööri elukutses professionaalsuse. Selle puudumist võtteplatsil pean filmikunsti probleemide probleemiks. Primitiivsest nokitsemisest saavad alguse usaldamatus ja iroonia.

Kuid elukutset õpetada ja ka ära õppida siiski saab.

Mitte ühtegi kõrgust vahele jätta — režissööri jaoks tähendab see mitte kaotada alalist vajadust sisemise edasilikumise järele. Ja kuidas õpetada vaimust, kuidas arendada vaimust? Oma «antennid» häälestab inimene ise, häälestab nad nii, et nad liiguksid päeval ja öösel ning toitüksid päeval ja öösel — raamatutest, inimestest, loodusest ja elust.

Ja veel. Kostromas olin ma üsna kaua aega koos kunstnikega, kes restaureerisid Ipati kloostrit. Need on vapustavad inimesed. Nad töötavad aastaid, liikudes edasi aeglaselt, sentimeeterhaaval, töötavad, ajamata taga tulemust. Igapäevane rahulik vaevarikas venepärane nokitsemine. Tasane. Tagasihoidlik. Kannatlik.

See vist ongi ideaal. Igatahes minu jaoks. Ehkki ma ise olen sellest väga-väga kaugel.

Et perekonnasidemetega ühele poole saada, loen ette kirjakese, mida ma esialgu ei tahtnud lugeda:

«Kas see on tõsi, et teie vanavanaisa oli kuulus vene kunstnik Surikov? Kui see on tõsi, siis kas te oskate joonistada või piirdub kõik välise sarnasusega?»

On tõsi küll. Sellega piirdubki. «Bojaaritar Morozovat» ei maali ma kunagi, sest puudub oskus pliatsit käes hoida. Selles mõttes võib minu kohta veidi parafraseerides täiesti õigustatult öelda: «Geeniuse lapselaste juures loodus puhkab.»

Mis te arvate tänapäeva noorusest?

Mind teeb rahutuks, et otsides tõde, mida noorus kõigil aegadel on püüdnud iseseisvalt kätte saada, lähevad noorikud vahel vales suunas. Ausalt öeldes mind ei puuduta, kuidas nad oma juuk-

seid lõikavad või kas üldse lõikavad ja mis neil seljas on. Kui aga näed pärast noorte koosistumisi trepikojas, rannas või pargis pudeleid, pabereid ja suitsukonisid, siis see tundub mulle millegi rohkemana kui lihtsalt eksimusena korralikkuse vastu. See on tõsisem, see tähendab mitte austada kohta, maad, kus sa elad. Selle taga on minu arvates moraalitus. Usun üldse, et inimesel on tagasiside elu ja loodusega. Rahvas on juba ammu öelnud: kuidas metsa hüüad, nõnda vastu kostab.

On vaja sisemist immuniteti teatud asjade vastu, selle aga töötab inimene ise välja.

Missugused on teie tulevikuplaanid?

Sõna otseses mõttes tulevikus on mul tahtmine teha film Dmitri Donskoist. Tegelikult aga olen alustanud tööd filmi kallal, mis räägib ebatavalisest inimesest ebatavalise, vapustava saatusega — Aleksandr Gribojedovist. Inimesest, kes kirjutas ühe geniaalse näidendi ja kaks võluvast valssi, pärast aga läks diplomaaditeenistusse ja sai hukka, sest jäi ajaloorataste vahele ega käitunud otsustaval hetkel mitte nagu poliitik, vaid nagu poet.

Mis on teie arvates raskem, kas filmi-režissööril näidendit lavastada või teatrilavastajal filmi teha?

Praktika, igatahes mitte meie maa oma, sellele küsimusele vastust ei anna. Kuid püüdkem selgust saada.

Tõsi, mul puudub valmislavastuse kogemus, kuid väike kogemus protsessist endast mul on.

Tegelikult on raske nii see kui ka teine, kui hästi teha. Kuid filmi puhul on rohkem võimalusi ja vahendeid, mille abil režissöör võib kõiki petta ja oma abitust peita. Muidugi, andetust on tarvis varjata ainult sellel, kes tõesti on andetu, kuid sellistest juhtudest me praegu nagu ei räägiks, ent siiski...

Kineasti vahendid — rakurss, objektiiv, tüüp, muusika, montaaž, isegi kella-aeg, mil see või teine asi kukub välja parem, efektssem, jne — on liiga võimsad.

Teatris käib ausam mäng. Ühtmoodi raske on aga nii siin kui ka seal luua oma väärtustega maailma, atmosfääri,

intonatsiooni, kõike seda käest libisevat ja tabamatut, millest koosneb kunst.

Teater on aga fenomenaalne oma vajaduse poolest luua elavat, hetkeatmosfääri elavate inimeste ja tõeliste esemetega, mida soovi korral võib puudutada. Filmikunst nagu tapaks selle kõik, elava ta fikseerib. Ja veel vapustab mind ajavoolu ajaline kokkusattumine laval ja saalis. Kuidas kohelda kõike seda — elusat, elavat, hingavat? See ei ole montaažiruum, kus võib, kui väga tahetakse, absoluutselt andetust näitlejast teha geeniuse ja vastupidi. Ainult käärde abil.

Kuid sõltumata sellest, kus režissööril end mugavam ilmutada või peita on, jääb ohvriks ikkagi näitleja.

Režissöörikutse kõrgeima kvaliteedi märk on oskus töötada näitlejaga. See oskus ei seisne mitte teoreetilistes kõrgustes, kuhu meisesugune vend vahel ronib, eriti lavataguse töö perioodil ja ka üldse proovidel, ning isegi mitte lahkes julgustavas sõnas, kuigi see on näitlejale vahel kõik. Oskus on minu arusaamist mööda selles, et täpselt teada, mida sa tahad, ning sinu ja näitleja ühistes siirastes otsingutes, leidmaks, kuidas seda teha.

Ja veel lihtsamalt: nii kinos kui ka teatris on režissööri peamine missioon (võtmata arvesse tema isiklikke piinu ja kutsemeisterlikkust) luua näitlejale kõige soodsam loomesituatsioon.

Eeltoodu aluseks on helilindistust kohtumiseõhtult filmilavastaja ja -näitleja Nikita Mihhalkoviga, avaldatud ajakirjas «Teatr» (1984, nr. 6). Alguses ja lõpus on tehtud väikseid kärkeid.

Tõlkinud EDA PRII ja
LARISSA VASSILJEVA

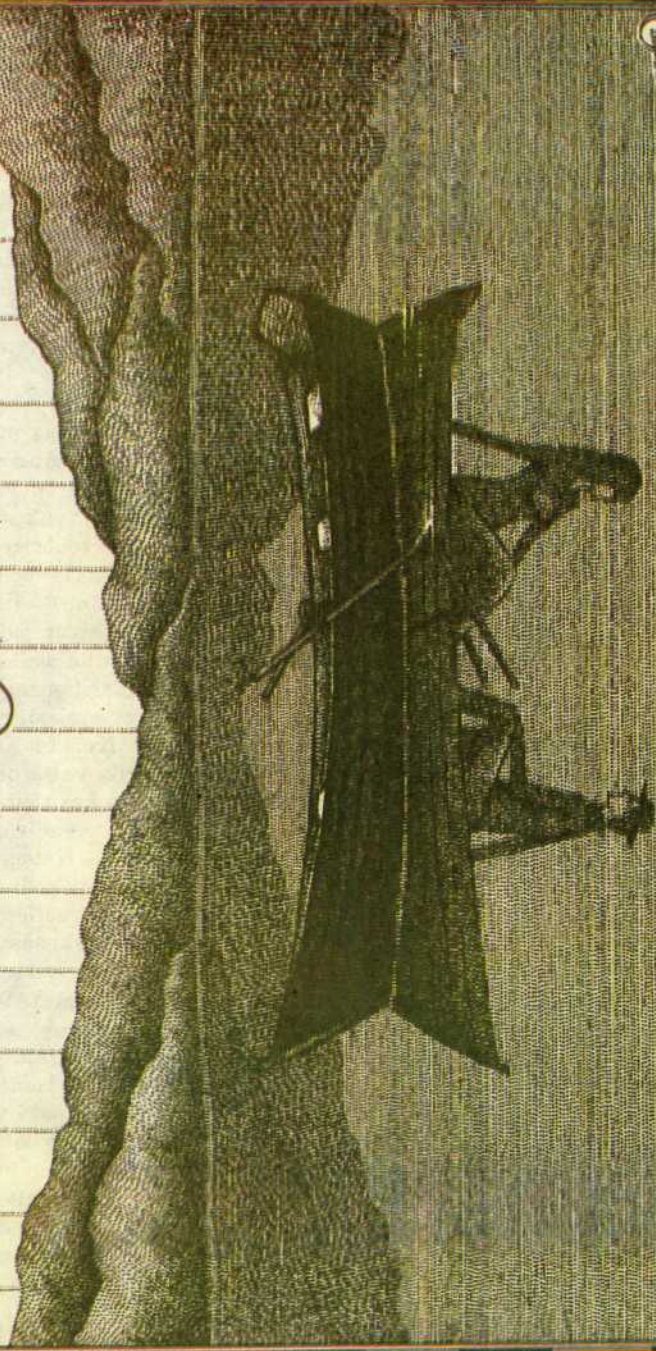


Plakatinäituselt: Ina Ovinauskaite. «Pirosmani». Tempera. 1983.

Plakatinäituselt: Mihailas Malkovas. T. Williamsi «Karje». Ofset. 1984.

Š A U K S M A S

Tilpamas-Suakemas-2-ly vekama pjesa Latvijas PSR kultūras ministretijā. Krievi valdīšanas izmaiņas. Reizisimons J. Valtins - Dzelzsnieks V. Kozlovs
T. Valtins - Krievs. Pasača 9-2. x. pērcimbiļāte. Mūsdiempērcimbiļāte. Mūsdiempērcimbiļāte. Mūsdiempērcimbiļāte.



Kui tuleks tähendus

1983/84. HOOAJAL NÄITLEJALE MÕELDES

LILIAN VELLERAND

«Mulle näib, et meie teatrist hakkab vähehaaval kaduma mõiste: pühendumine kunstile,» ütleb Maria Knebel oma ehmatavalt avameelses artiklis ajakirjas «Teatralnaja Žizn» 1984, 13.

Mäletan üht seltskondlikku jutuajamist kusagil oma põlvkonna kodus palmi all, kus kellelki mingis seoses lip-sas sõna «armastus». «Mis asi see on?» küsis keegi, ja tema küsimusele järgnes naer, milles skepsisele ikkagi lisandus kerge kohmetus. Paraku on ju nii, et mingid tähtsad mõisted ja sõnad aja ja moe muutudes saavad uue sisu või vähemalt uued tähendusvarjundid. Või vähemalt väljendatakse neid teatava žanrilise eripäraga. Meist keegi ei arva ju, et armastus või tarve kunstile pühenduda midagi naljakat või naeruväärset on...

Aga miks ikkagi ütleb Stanislavski õpilane, austatud ja armastatud lavastaja ning pedagoog Maria Knebel välja nii raske töö? Kas juba ainult sellepärast ei peaks oma tormamistes korraks aja maha võtma ja jõudude paigutuse endas ja oma ümber põhjalikult läbi mõtlema?...

* * *

Võib-olla räägime kunagi 1983/84. hooajast ainult kui «Pilvede värvid» hooajast. Ja siis kõigepealt sellest, kuidas taas äkki saalis kõrgepinge või küünarnukitunne või — skeptilisemate jaoks — massipsühhos tekkis. Et tarvises kellelgi ainult lavale tulla, midagi öelda või ütlemata jätta, kui kõik korraga tundsid, kui palju selles tähendust on — nii et kõigile, erinevatele, koguni üksteisele võõrastele põlvkondadele ja rahvustele jätkus. Et etenduses avatud ajaloolise töö aste tundus korraga usumatult kõrge ja jutustatud lihtsa loo kontekst piiritult lai.

40 Aga sama tõeastme ja niisama suure lihtsusega järgmised lood samadest aega-

dest ja asjadest tundusid juba igavamate kordustena. Nii palju teada-tõe esimese väljaütleva eelistest. Aga hiljem, kui mäletad veel tollast tööehmatust — ja ehmatusetunnet ehk rohkemgi kui tõde ennast —, jääb sügavamale kindlasti midagi näitlejast, helist, visioonist, tänu mille sugestiivsusele see «ehmatust» üldse tekkis.

Sellesama «ehmatava» sugestiivsuse pärast rahvas oma suuri näitlejaid armastab ja näha tahab.

1983/84. hooaeg näitas neid kasinalt. Alates rahvakunstnikest: Talvi ja Eskola on teatrist tervise pärast eemal.

Jüri Järvet, kes tegeleb ka riigi ja Teatriühingu juhtimisega, ei leidnud aega, sobivat tükki, võimalust, lavastajat, et uue rolliga välja tulla. Mängis neljandat hooaega «Päikesepoisse». Publik armastab Järvetit, mängigu ta mida tahes. Kui ta aastaid tagasi tuli televisioonis välja oma Krappiga, ütles üks vaataja, kes tõsisesisulisest teatrist eriti ei hooli, veel vähem nii raskesti mõistetavast «Krappist», et ju selles tükis ikka midagi pidi olema, kui Järvet ta võttis ja oli selles nii priima. «Päikesepoiste» raskusaste on teine ja menu seda laiem. Aga kas see on just see ainuke roll, mida Draamateater Järvetiga õhtust õhtusse käima peab (esietendus märtsis 1981, vaatajaid veel 1983/84. hooajalgi 14 600), on iseküsimus.

Salme Reeki võis näha «Elava laiba» kaheteistkümnel etendusel kolm korda meisterlikult üle lava käimas. Ja pisarateni naljakalt vilksatamas Kerge telefilmis «Püha Susanna».

Velda Otsus on teatrist ära.

Linda Rummo on teatrist ära.

Ellen Liigeri pimedana vanatädi roll «Pilvede värvides» on üks selle lavastuse vaalaskalasisid.

Ita Ever — suure ansamblitüki «Pilvede värvid» ema Annaga, kodu ja armastuse sümboliga, on ta teatavasti

Baltimaade parim naisnäitleja aastal 1984. Hooajal oli tal õhtust õhtusse palju mängida: nimiroll «Polkovniku lehes» ja küllalt vastutusrikkad osad lavastustes «Inimene ja inimene», «Elav laip», «Lesed», «Nii see just ongi (nagu teile näib)». Ja muidugi mängib ta hästi. Aga ikka on tunne, et see kõik pole veel see, millega niisugune näitleja oma ande tõelist mastaapi eneseületamiseni avada võiks.

Mikk Mikiver ja Raivo Trass ei teinud ühtki uut osa.

Endrik Kerge mängis Kirjanike Majas ja Tartu ülikoolis Eino Leinot.

Lembit Petersoni kui näitleja oleme peaaegu unustanud.

Aarne Üksküla repertuaar piirdus (välja arvatud 12 korda Kareninit «Elavas laibas») publikut veetlevate vanaldate härrasmeestega («Härra Amilcar», «Kõik aias», «Päikesepoisid»). Mitte eriti mitmekülgne mängukava Ants Eskola mantlipärijale. 1983. kalendriaasta ainus esietendus oligi too «Härra Amilcar», keda vabariiklik teatrikunsti aastapreemiate žürii ei pidanud selle uue preemia jaoks küllalt soliidses. Vaadeldaval 1983/84. hooajal aga ei ühtki uut osa!!!

Hilja Varem — hooaja lõppu jäi tema juubel. Ta on üks neid väga omapärase anglosaksi tõugu naise (huumori mõttes) sarmiga näitlejaid, keda peab oskama eelkõige näha — ja nimelt õiges rollis näha — lavastaja, et näitleja võimed ja veetlus maksimaalselt nähtavaks saaksid ka publikule (mida muide oskas teistest enam Kaarin Raid). Juubelirolli õigeks ajaks ei tulnud. «Kapsapea» Roosi oli muidugi eelmise hooaja vahvamaid vanamutte, «Elektrat» mängiti tunamullu 5 korda. «Amilcaris» on mini-episood (dublandiga), «Vana maja» suures seltskonnas (1983/84. hooaja esietendus küll) ei pääsenud Hilja Varem eriti mõjule. Nüüd teeb Mati Unt tagantjärele Ibseni «Kummitusi» mulluse juubilariga peaosas.

Herta Elviste mängis tunamulluseid osi...

Tõnu Aav mängis paari episoodi...

Sümboolne kurioosum hooaja jaoks oli «Džinnimäng». Siin ei saa ma jutustamata jätta üht tõestisündinud lugu sellest, mida meie noorema põlve intel-

ligendid, literaadid, kriitikud oskavad oodata eesti näitlejalt. (Aga öeldakse ju, et iga publik on väärt oma näitlejat.) Tuleb tänaval vastu kuulus ja andekas noorepoolsel literaati ja küsib nukralt nõu, kuidas «Džinnimängule» pääseda. Ta ei arva küll, et see nii hea on, kui räägitakse, aga etendusel on *tout le monde* ja tema tahab ka. Pääsme hankimine õnnestub. Järgmisel hommikul heliseb telefon. Olen võimetu tsiteerima ainult sellele kriitikule omase intonatsiooniga ainult temale omaseid vaimukusi. Igatahes on ta vaimustatud ja leiab siirana näiva üllatusega, et Lisl Lindau on suur näitleja. «Millised nüansid! Kui veetlev koketsus!» Ja temal polnud sellest seni aimugi!...

Tundub, et varsti hakkavad veel nooremad kriitikud niiviisi, peaaegu šoki saatel, üllatuma M. Klenskajat, K. Mihkelsoni, A. Paluveri, S. Luike, L. Ulfsakit ja teisi andekaid eesti nooremaid näitlejaid mõnes juhuslikus suuremas rollis nähes.

On kaks vastukäivat ja täiesti võimalikku, reaalsel kogemusel põhinevat seisukohta. Üks räägib sellest, et teater, st näitlejakunst on sedavõrd üldmõistetav, sedavõrd demokraatlik kunst, et hea näitleja tunneb ära ka kõige väiksema kunstikogemusega vaataja. Teine seisukoht või asja teine külg (?) on niisugune, et üks osa vaatajaid kuulab rohkem näidendit või laseb end rohkem mõjutada lavastuse tervikkujundist (või üldse mitmesugustest kujundlikest elementidest) ja suhtub näitlejasse enam-vähem kui märgisse või riistapuuasse, mis reprodutseerib teksti.

Võib oletada, et hiljutisel lavastajakunsti õitseaial on kaotatud mingi osa tundlikkusest näitleja kui kunstniku ja isiksuse jälgimisel. Kuidas muidu oleks saanud võimalikuks see piinlik lugu Velda Otsuse Piafiga. Ühelauseline reveranss õhtu kandvale näitlejale pärast lavastuse «purustamist» ei tähenda näitleja säästmist selles lavastuses... Kuidas muidu saavad lubada endast lugupidavad lavastajad näidata kunstinõukogule töid, milles näitlejavõlts võib tragöödiast komöödia teha! Loomulikult on maailm täis tuhandeid tõsisemaid probleeme kui näitlejakunsti orgaanika, vaimsus, osavus ja ilu, aga teatris on ja peab olema

see probleem kõige tähtsam. Sest kui pole orgaanikat, vaimsust, osavust ja ilu, pole ka probleemide tõsidust, pole soovitud kasvatavate mõju, mille tähtsuses ometi keegi ei kahtle.

Seda enam tundub hooaeg 1983/84 tähtis mingite uute või uuesti leitud äratundmiste mõttes. Üheskoos avastada niisuguse etenduse nagu «Pilvede värvid» tähendus omas ajas, see suur lihtne, mis põhimõtteliselt erineb lihtlabasest (nagu armastas rõhutada Ants Lauter) — mingi kindlam arusaamine etenduse alltekstide, tagamaade, konteksti võimalustest üldse. Seega oli «Pilvede värvid» ajaloolise kogemuse mõtestamise kõrval tähtis ka kui vaataiskunsti õppetund.

Pärast pikka monoloogiperioodi avastati sellel hooajal järsku üheskoos ka partnerluse, vaimuka ja särava dialoogi rõõm, mis ei nakata vastastikku ainult mängijaid, näitlejaid, vaid ka saali, maja ja isegi neid, kes ukse taha jäid (L. Lindau ja K. Kiisa džinnimängule viidates).

Hakkab tunduma, et vastastikuse andmise ja võtmise kunsti leiguses ja vaesuses oleme tegelikult süüdi kõik. Lavastajad, kes ei näe, ei rakenda, ei sütita näitlejat; näitleja, kes ei kasuta kõiki talle antud võimalusi, ei pane lavastajat ennast nägema ega tõesta oma tahet täie jõuga tööd teha; ja publik, kes lepib kõigeaga, mida talle rubla 50 kopika eest antakse. Kriitikuteest rääkimata.

* * *

Näitlejate rakendatusega on meil tõesti pahasti, halvemini enam olla ei saagi. Aga kui siis järsku tuleb rakendus? ... Hooajas esietendus 12 maailmaklassika näidendit (kolm Shakespeare'i, Molière, Goldoni, Kleist, Crommelynck, Tagore, Schiller, Puškin, O'Neill, Capek). Väga ilus rida. Aga kus on need osad, mille peest võiks näitlejat etenduselt kätel koju või trahterisse kanda — seda on ju, vähemalt mujal maailmas ja mitte väga ammu, tehtud? Suhteliselt huvitavad on Andrus Vaariku Scapin, Arvi Mäe Richard II, Raivo Adlase allakäinud Karl Moor (kui uskuda kriitikute «Röövlite»-arutelu refereeringut ajakirjanduses; ise ei ole näinud, aga usun, et tõlgendus, mis rõhutab igasuguse, ka

omapoolse vägivalda laostavat mõju isiksusele, võib olla huvitav). Aga ehk on neist millegi poolest hoopis suurema tähendusega Kersti Kreismanni väike kellukesetüdruk Tagore «Postimajas» või Ants Anderi positiivne peedivend A. Lille näidendis «Jaan Vaarandi 99 päeva» — imepisikesed, vormilt ja mõtelt imetäpsed, lõpetatud episoodid.

Tekib tunne, et nii lavastaja, näitleja kui ka publik on hakanud kaotama suure rolli, soolo, kuulsa aaria (au)ahnust. Aga klassika ja igasugune suurroll teatris on üldse midagi «müstilist». Ka suurte näitlejate elulugudest leiad ainult mõne, mille suhtes kõik nägijad ühel meelel on. Aga kokku on ikkagi midagi olnud, mis teinud näitlejast iidoli ja näitekunstist suure kunsti. Ants Eskola Shaw, Kaarel Karmi ja Johannes Kaljola Pearud, Aino Talvi ja Lisl Lindau Ema Courage'id, Jüri Järveti Claudius, Velda Otsuse Lilli Ellert (!), Linda Rummo Eliza, Ita Everi tumm Kattrin, Ants Jõe Ferapont..., et juhuslikult, mõtlemata midagi loetleda... Nimetagem üks selline osa 1983/84. hooajast! Ja veel kogu selle klassikauputuse juures!

Euroopa teatri tuntumaid režissööre Peter Stein ütleb oma intervjuus, et ta ei saa saksa klassikat lavastada, sest tal pole enam Bruno Ganz'i. Näitlejat, kellega ta 70. aastate algul lavastas «Homburgi printsi», kes seejärel teatrist üldse lahkus ja mõne aasta pärast tagasi tuli, et oma Hamlet ära mängida ja jälle teatrist lahkuda. Ingmar Bergman ütleb, et ta ei saa «Preili Julie'd» teatris lavastada sellepärast, et Liv Ullman on norralane ja von Sydow rootslane... Raske on kujutleda tugevamat «veresidet» lavastaja ja näitleja vahel...

Mida teha? Anda välja määrus, mille kohaselt kõik näitlejad sedamaid sobivat rakendust leiaksid ja suured anded suuri rolle saaksid? See oleks muidugi absurd, eriti teatrijuhtide arvates. Aga kriitikute soovunelmast see nii väga kaugel ei olekski. Seda sasipundart, mida endast täna kujutab teater ja isegi teatri mõiste, on vist võimatu niisama lihtsalt lahti harutada. Rimma Kretšetova kirjutas need probleemid lahti juba mitu aastat tagasi. Küllap loeti tema «Sag-räännahka» usinalt ja... unustati, sest

midagi muud tuli kohe jälle peale või vahele...

Kui ühelt hulljulgelt ja meisterlikult mägironijalt küsiti, mis on tema kunstis kõige tähtsam, vastas ta: kontsentratsioon ja paindlikkus. Aga kui talt veel küsiti, kas ta suhtub oma tegevusse kui töösse või kui harrastusse, ütles ta, et ronimine, selline hirmu võitma sundiv ronimine on tema jaoks elamise viis. Maria Knebeliga mõistaksid nad teineteist kindlasti.

Teatraalide hulgas levib pilaga pooleks pistetud lendsõna «Lõuna-Eesti kunstiteater» — «Ugala» kohta nimelt. Nähes juba mõnda aega, kuidas kunstiline tase ja publiku huvitatus pealinna ja väikelinna teatrite vahel väheneb, võib sellest pilast ükskord (kurb?) tegelikkus saada. Miks läks Viljandisse Jaan Tooming? Millest see tuli, et «Kihnu Jõnn» oma lavakultuuri ja mängutäpsusega Moskvas sellist hämmastust tekitas? On see nii väikese linna väikeses teatris üldse võimalik? — küsiti. Nüüd avastavad maiasmokad sinna samasse «Ugala» pealinnast organiseeritud «Džinnimängu» kaudu uuesti näitlejamängu igavesi saladusi. Kes ütleb, et mõne aasta pärast ei hakka näitlejad, kes tahavad tõsisemalt, killustamatult oma kunstile pühenduda, järjest enam provintsi poole vaatama? ... Seda muidugi juhul, kui see provints neile ka professionaalse režissuuri ja rahuliku tööõhkkonna kindlustab!

Ajakirja «Teatr» 8. numbris vastavad neli nooremat üleliiduliselt tuntud peanäitejuhti repertuaaripoliitikasse puutuvatele küsimustele. Muu hulgas näitlejate rakendamise küsimusele. Ei hämmasta niivõrd Themur Tšheidze lakooniline ja resoluutne väide, et näitleja jaoks näidendit otsida oleks mõttetu äärmus, kui võrd sõna võtnud lavastajate üldiselt tõrjuv hoiak, just nagu kaitsepositsioon näitlejate suhtes. Arusaamatused? Põhjendamatud pretensioonid ja mässud näitlejate poolt? Mis kutsub lavastajates esile sellise vastasleeritunde? Meenub mõni aasta tagasi meil Draamateatri väikeses saalis toimunud dialoog Ants Eskola ja Evald Hermaküla vahel teemal: kes on teatri pärisperemees — näitleja või lavastaja? ... Kadedus või võitlus võimu pärast? ... Nii saaks ju

küsida vaid laadažanris, aga mingit näitlejate ja lavastajate «tsunfti» vaeumeelsust õhus tunda on, ka lihtsa realisti positsioonilt vaadates.

On see uus nähtus?... Nooremale põlvele omane nähtus?... Lisl Lindau tahtis juubelirooliks Filumena Marturanot ja Pansol ei tulnud pähegi oma plaanidesse mittekuuluvat tükki lavastamata jätta. Ird ei lavasta kindla näitleja pärast — põhimõtteliselt, aga erandeid endale ei keela: alles hiljuti ütles ta, et lavastas Bulõtšovi ainult sellepärast, et teatris oli Jaan Tooming.

Hea, et maailmateatri suurte lavastajate lugupidamine andekate näitleja-individaalsuste vastu on teatrikultuuri ühismälu vähemalt olemas.

On küllalt räägitud, et tänase teatrikriitika nõrk koht on «journalism», et liiga palju keerutatakse üldprobleemide ümber ja liiga vähe on juttu näitlejast. Aga kui neid haruldasi osi, mis kirjutama kutsuvad, nii vähe on?! ...

Milline oli seis hooajal 1983/84? Hooaja I poole tipud Ita Everi Anna ja Rein Malmsteni Olovernes on žüriide otsustes paika pandud. Tõepoolest hästi mängitud osad, mis väljendavad ka ajastu sotsiaal-filosoofilisi meeleolusid ja hoiakuid: vajadust elu maakeral ja inimest ennast hoida ja kaitsta, anda talle rahu, säilitada talle kodu. Mulle tundub, et ei ole midagi imelikku selles, kui keegi peab täna «Juuditi» peategelaseks Olovernest. Ja mida vähem patetilne, suuresõnaline, sõjamehelik ja klassikalise ilu normidele vastav ta on, seda huvitavam. Haarav oli Rein Malmsteni Olovernese ükskõiksus võimu ja vastumeelsus sõja vastu, tema — olgu või lapselikult lihtne — soov peita viivuks pea kauni naise rüppe. Aga kui Juuditi sellest küllalt ei olnud, kui ta ka veel kuningannaks ihkas ja Olovernes ta seepärast hülgas, oli mulle küll ükskõik, mis Juudit pärast oma jõledat tegu veel mõtles või tundis. Nii Kreismanni kui Sääliku Juuditid on suured huvitavad tööd, aga kas ja kuipalju on ses rollis täna tõeliselt erutavat allteksti? Need viljatu võimuahne naise — olgu pealegi, et ka tõesti veetleva Petuulia emanda — psühholoogilised keerdkäigud paistavad Olovernese inimliku suuruse kõrval liiga tühised ja sõnarohked, et neisse pärast



D. L. Coburni «Džinnimāngu» etendus «Ugalas» on lõppenud. Fonsia — Lisl Lindau, Weller — Kaljo Kiisk.

J. Kruusvalli «Pilvede värvid» TRA Draamateatris. Ema Anna — Ita Ever.

P. Sirge foto.

G. Vaidla foto



T. Kalli «Lõunavaheeg» «Valnalinna Studios». Tütarlaps — Viire Valdma, Ametnik — Aleksander Eelmaa.



A. Kazantsevi «Vana maja» Noorsooteatris. Julia Mihhailovna — Marje Metsur, Igor Sergejevõtš — Tõnu Kark.

J. Osborne'i «Vaata raevus tagasi» Rakvere Teatris. Alison — Mariika Vernik, Helena — Imbi Süvalep.



R. Tagore «Postimaja» TRA Draamateatris. Lilleneiu — Kersti Kreismann.



A. H. Tammsaare — M. Mikiyeri «Armastus ja surm» TRA Draamateatris. Indrek — Enn Nõmnik, Ramilda — Maria Klenskaja.

etenduse traagilist kulminatsiooni enam pikalt süveneda. Minule kui vaatajale oli, nagu juba ütlesin, «Juuditi» nimirollist huvitavam, lõpetatum, lavastuse stiili ja mõtet täpselt väljendav too väike ime, mille Kersti Kreismann korda saatis «Postimajas», selles peenelt muinasjutulises režiikatses ilu ja poesia poole. Huvitavam ja inimesena rohkem valmis kui Juudit näis mulle ka Leila Sääliku Mary Tyrone järgmises Kaarin Raidi lavastuses «Pikk päevatee kaob öösse», kus ta ei pidanudki kujutama kangelannat, vaid üht patust hinge meie eneste seast. Kus ta oli ühekorraga traagiline ja koomiline, kus ta ärritas, liigutas, aga ka tõeliselt peibutas. Vaidlustes «Juuditi» ja «Pika päevatee...» ümber — neid leiab ajakirjanduses ja kuluariides — jääksin viimase kaitsjate poolele. Mulle näib, et see võltshäbita laad sobib Raidile rohkem ja et siin võib temas taas ära tunda seda inimsoo käitumise ja mõtlemise paradokside uurijat ning näitleja andekat tagantorkijat, kes ta oli oma Pärnu-perioodil («Tramm nimega «Iha»», «Hirmsad vanemad», «Armunud lövi», «Punjaba potitehas») ja tänu millele, tundub mulle, löi Draamateatri «Külalistes» oma suurrolli ka Einari Koppel.

Aga kui juba põhimõttelisemate küsimusteni näitlejateostustes jõutud, julgen arvata, et selle hooaja kõige suuremad plussid paistavadki kätte näitleja inimliku natuuri justkui juhuslikes (?) avanemistes, lahtiminekutes, vabades ja loomulikes puhkemistes millekski oluliseks, t ä h e n d u s e k s. Ja et see ei juhtu (võib-olla esialgu) mitte niivõrd läbitüki-rollides (palju neid üldse oligi?) kui võrd toetavates, kõrval- või isegi episoodilistes osades. Need kõrval- või toetavad osad ei ole lihtsalt pisikesed ja juhuslikud sooleerivad «sutsud», vaid, vastupidi, väljendavad selgesti lavastaja taotlusi ja terviknägemust. Üks selliseid, algul tervikrütmit isegi välja langema kippunud roll oli Tõnu Kargi Igor Sergejevitš Noorsooteatri «Vanas majas». Praegu tundub, et siin väljendub kõige tundlikumalt ja peenemalt see inimliku suveräänsuse tunnustamise, kõikvõimaliku agressiivsuse eitamise idee, milles on V. Gvozdkovi lavastuse suur tarkus. Olen näinud, kuidas Igor Sergejevitši vaikne

kohmetu pealetükkimatu sõbralikkus taltsutas kogemata valele etendusele sattunud agressiivse mürsikutest publiku, kuidas ta korraga ennast ja siis kogu etendust kuulama pani. See oli täpselt see tunne, see reaktsioon, mida V. Gvozdkovi lavastus taotleb: juhtida tähelepanu meisse teab kust tulnud jöhk-rusele, pealetükkivusele, vahelesegamis-poliitika halvale harjumusele.

Teise loomuga, teistviisi, rõõmsameelsemalt kaasakiskuv, lahtisemalt nakatav on Mari Lille Ell «Pilvede värvidest». Vastupidiselt Kargi Igor Sergejevitšile on ta vitaalne, tugev inimene. Mõlema näitleja mängu äärmise elulise ehtsuse kõrval on alateadvuses tajutud ja ka vaataja alateadvusse kanduv t r a g i s m see, mis, mulle tundub, need kujud nii suureks ja tähtsaks teeb. Sergejevitš, see maailma delikaatseim mees, kes teisi inimesi armastab ja vajab, on alati üks. Ellul tuleb teha valik: kas minna järele poisile, kellesse äsja tema, õnnelik vitaalne inimene ja naine, armus, või jääda vana isa-ema, haige kana, oma põlvkonnast tühjaks jäänud koduga. Me näeme teda lõpuks hetkel, kui ta on enda kodu, maa ja kodumaa «altarile ohvriks toonud». Naine, kes jäi... See hetk on mängitud nii vahetu eneseületamisröömuga, et justkui ei märkakski selle hetke ja ka näitleja mängu traagilist ülevust. Aga — tunneme ilmselt küll (see, kes tunneb, muidugi). Ja tänulikult.

Sest kuigi hooajas oli 12 maailmaklassika esietendust, traagilisi kangelasi neist repertuaari peaaegu ei tulnud. Suur ülekaal komöödial, tõlgendati isegi ainsat Shakespeare'i tragöödiat naivistliku tragifarsina. Arvi Mäe Richard II püsis küll tõsises tonaalsuses ja tema ainsana loo traagilist poolt kandiski, tehes seda kaasakiskuvalt. Veel üks kuhu, kelle traagikat tajusin ja mõistsin (aga tragöödiat omast katarsist teisiti ju kätte ei saa, siin peab ja saab oma hinnangutes olla vaid subjektiivselt aus), oli Heino Mandri Maurus. Juuditi tragöödia minuni läbi alateadvuse ei kandunud ja seepärast läksingi kaasa selgema ja puudutavama — Olovernese looga, selle tähendusega.

Näib, et Ellu ja Igor Sergejevitši veetluse saladus on lõppude lõpuks õige lihtne: nad annavad oma suhteliselt väikeste

osadega elu traagilisuse «magus-valusa» tunde, mida klassikast kas tüki valiku või tõlgenduse tõttu peaaegu enam kätte ei saa.

Veel kaks kangelast 1983/84. hooajast, kes andsid üllatuse: Aivar Tomminga ehitusvalitsuse juhataja Jaan Vaarandi Andres Lille näidendist «Jaan Vaarandi 99 päeva» Raivo Adlase lavastuses «Vanemuises» ja Arvi Halliku eesrindlik traktorist Ruuben Ott Kooli näidendist «Musta kassi öösel ei näe» Ingo Normeti lavastuses Pärnu Draamateatris. Võrreldes Kargi või Lillega mängivad Tommingas ja Hallik ootuspärasemalt, võib-olla mingi «kodanikutunde-rutiiniga». Aga ka nii on need kaks elusamat ja elulisemat inimest hooajas. Nende kangelaslikkus on traditsiooniline selles mõttes, et nad riskivad kõige kallimaga — elu, tervise, armastuse, vabadusega. Selleks, et teha midagi, mida peavad õigeks ja ühiskonnale kasulikuks. Teevad, mida teevad — teevad ennast säästmata. Viimastel hooaegadel on üha sagedamini endast märku andnud mõte a u s t u s e s t e l u v a s t u. Nendes kahes näidendis — neid võib võtta kui uuenenud tootmistemaalisi või sotsioloogilisi näidendeid — kõlab vajadus ja üleskutse: hoida inimest. Tommingas ja Hallik ei mineta üheski rollis oma isikupära. Selgi hooajal on nende käes kaks võimatusteni erinevat täismeest. Üks veel ennast nooruse mõtlematusega kulutav, tormlev, kavalalt, hasartselt mängiv ja seda mängu ka veel nautiv, jõuülejääkidest tühjagi pusklev; teine varavana, väsinud, juba läbi kulunud, aga oma tööd ja oma naist armastav, elu löökidele virisemata ja kibestumata vastu pidav. Nad mõlemad on rohkem elust kui ideest või ideaalist sündinud ja maha kirjutatud. Sellepärast ka vähem ümmargused, vähem ruuporid, suuremat lähedustunnet ja usaldust tekitavad. Nende samm, pilk, elurütm ja hoiak määravad suures osas ka lavastuse siserütmi ja hoiaku, ka vaataja huvi ja sümpaatiat lavastuse vastu üldiselt.

Aga kui tuleks mõte küsida, kummast Aivar Tomminga rollist jäi inimesena lõpetatum, konkreetsem, isegi sügavam mulje, kas läbi-tüki-osast Jaan Vaarandist või vaid korraks lavale tulnud Jakovist, kes pärit tunamullusest «Jegor

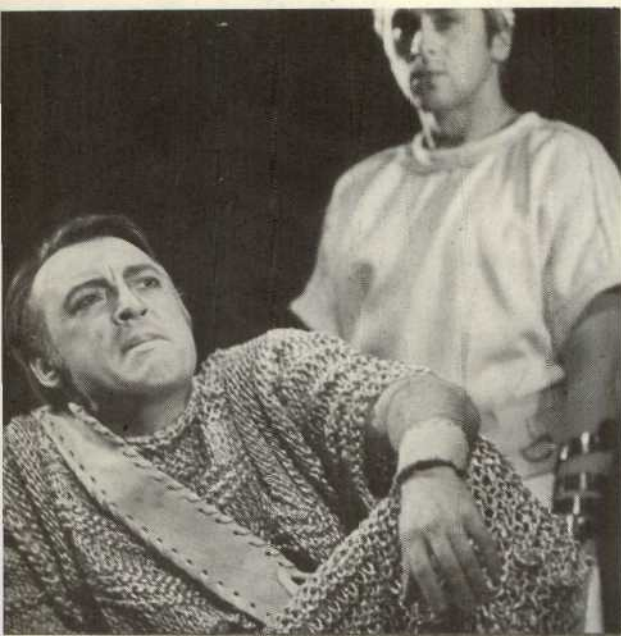
Bulõtšovi» lavastusest, eelistaksin viimast. Miks? Sellesama erkudeni tööpärase inimese ja tema tähenduse täpse ühtelangemise pärast.

* * *

Hamletid, Karl Moorid, Don Carlosed on vist ikkagi, vähemalt mingis mõttes, romantilised rollid. Kas moe muutudes hakkame neid saama jälle rohkem? Nii kirjandus- kui ka teatrikriitikas räägitakse juba mõnda aega uuest lennuihast. Sellest, et pärast romantilis-pateetilist pilvedel hõljumist on nüüd juba pikemat aega mitte ainult maa peal, vaid isegi põlvini maa sees kinni olnud. Tundub, et vähemalt «Pilvede värvid» ja «Vana maja» olid hooajas need lavastused, kus see igatsetud lendutõus toimus. Ja jälle teisiti kui oli oodatud. Lihtsalt inimesi, asju ja aegu parimalt vaatlemiskauguselt jälgides. Kui siin kuskil mingit ülearu tundlevat tiibade lehitamist oli, siis näitlejate näpuveana, mitte lavastuse kunstilise taotlusena. Sellena, mis kahjuks juhtus «Keisri hullus». Timotheus von Bocki isiksus, saatus, lugu võinuks olla suurem oma lihtsuses. Nagu isegi lavastuse fotodelt paistab, on näitlejate rinnad siin liiga väärikalt kummis, silmad liiga sügavalt traagilised, õhku, ruumi ja vaikse vastupidavuse vaimu ja vaimsust inimeste seas ja ümber liiga vähe.

Teistsugune mulje jääb «Armastusest ja surmast», mis vaatamata materjali rikkusele (või koguni selle pärast) ka ei saavuta «Pilvede värvid» lihtsa terviku jõudu. Aga selles lavastuses on mitmeid peeni, hapraid hetki, üllatavaid kujundeid, inimhinge elavaid välgatusi, nii et vaatamata pealetükkivale butafooriale vaatad teda ikkagi kui elavat näitlejaetendust.

Heino Mandri Maurus on teine inimene kui Ants Eskola Maurus, see omal ajal («Inimene ja jumal», 1962) komponimisside ja selgrootuse kehastusena nähtud tõevaenlane. (Mida ta muide isiksusena siiski vähem oli, kui ajakohaselt orienteeritud kriitika talle juurde kirjutab). Heino Mandri Maurus on ka kontseptsiooni järgi teine mees. Temas on vähem kultuuritegelase ja asjamehe nähtav ambitsiooni, tema teesklus pehmem või peidetum. Aga see vahel varjamatult vastik, räpane vanamees näitab korraka



A. H. Tammsaare «Juudit» «Ugalas». Olo-
vernes — Rein Malmsten, Pagoas — Elmo
Ainula.



M. Tihkaneni «Sajandi armastuslugu» Noorsoo-
teatris. Naine — Iivi Lepik.



E. O'Neill «Pikk päevatee kaob öösse»
«Ugalas». Mary Tyrone — Leila Säälik,
Edmund — Andres Lepik.

W. Shakespeare'i «Kuningas Richard Tei-
ne» Rakvere Teatris. Richard — Arvi Mägi,
Bolingbroke — Madis Kalmet.

E. Veliste, G. Vaidla, H. Kõssi fotod

nii peent, nii tundlikku, nii valulevat hinge. Ta on kõike märkav, kõigest aru saav. Tema kui isiksuse tragöödia on võimatus antud olukordades iseendaks jääda; tal tuleb järjest leppida, järjest loobuda. Ta on peiar ja järjest suuremaks peiariks muutub. Aga ta ise teab seda. Tema konflikt Enn Nõmmiku Indrekuga on varjatud. See on pigem kontaktivõimatus puhta, elu inetusest veel puutumata hinge ja elu kõigist solgitorudest läbi käinud, oma kujuteldavat või tegelikku missiooni meeleheitlikult täita püüdvana, ennast järjest enam kaotava inimese vahel. Kaugemast, aga ka kurjemast vaatevinklist vaadatuna — kontaktivõimatus mingeid arusaamatuid kõrgemaid (mis siis et oma rahva) kultuuriasju ajava tegelikkusega. Heino Mandri demonstreerib siin jälle oma erakordset ümberkehastumisvõimet. Võrreldgem Maurust vaid tema «Pöördtoolitunni» Eugen Jannseniga!

«Armastuse ja surma», nagu ka «Pilvede värvide» noortekoosseisule mõeldes taipad, kui suur väärtus iseenesest on noorus, värskus, seest ja väljast veel kulumata näitlejakuub. Kui palju maksab vaatajale loomulikult särav silm või grimmist läbi tungiv häbelikkusepuna. Aga seegi on ju nähtus, mis iga uue lennu juures kordudes juba ette skeptiliselt küsima sunnib: mis saab edasi?... Maria Klenskaja Saksamaalt tagasi tulnud Ramilda traagilise küpsuse kõrval siiski nooruse naiivne sümptaatus kahvatab, Ramilda saatuse tähenduse Indreku jaoks mängib siiski ainsana välja see vanem ja kogenum näitleja. Kelle kohta ka «kogenum» öelda on natuke piinlik, mõeldes sellele, kui vähe tõeliselt suuri rolle on ta mängida saanud. «Armastuse ja surma» arvustustes kindlasti jäädvustatakse veel mitmeid osi ja hetki, aga siinkohal ei saa ma mööda minna ühest, minu jaoks lavastajakujundi ning näitlejaloomingu jõudu maksimaalselt ühendavast viivust — sellest, kuidas Rein Areni vägilane Slopašev, surnud väike Voitinski (Juhan Viiding) käitel, nende viimaselt pidulikult söömaajalt aeglase, traagilise väärkusega lahkub. Urmas Kibuspuu elus Voitinski oli nähtud etendusel mängult ja isiksusena huvitavamgi, aga see liigutav «leinaskulptuur» lihtsalt meenutab veel kord, millisel määral tuleb

tänase teatri emotsionaalne ja ideeline jõud lavastaja ja näitleja teineteist toetavatest koosleidmistest. Ja Areni Slopašev oli muidugi hooaja säravamaid karakterrolle üldse.

Kui eespool oli juttu sellest, kuivõrd ilmekalt rääkis hooaeg teatrikunsti aja-ruumi-publikuteadvuse jne kontekstist, siis «Armastuses ja surmas» märkame seda veel kord — kitsamas, teatritraditsiooni aspektis. See, et Indrek lavastuse lõpul oma jumalaviha inimese ja tema eluusu nimel maha salgab, et ta Tiinale valetab ja sellega eelkõige iseendaga ränga kompromissi teeb, on eriti mõjuv just seetõttu, et Mati Klooreni Indrek, kellelt Enn Nõmmiku Indrek tema mütsi ja raamatukirstu võtab, seda 20 aastat tagasi, Panso lavastuses ei teinud. Kuidas peab inimene sellistes olukordades käituma — kõlab tänases lavastuses küsimus. Leenu Siimisker ütleb oma «Juuditi»-arvustuses, et Tammsaare oli kirjanik, kellele oma mõtte sisendamiseks näib olulisem olevat mõtleja kui sellise kasvatamine (NH 15. VII 1984). Tähendab, Mikiver on oma tõlgenduses midagi väga olulist Tammsaarest tabanud, ja seda läbi mitmete peente näitlejatööde edasi andnud.

Antigonega (M. Mikiveri lavastuses) mängis Iivi Lepik ennast vabariigi tuntumaks nooreks näitlejaks, 1967. See oli meie ja näitlejanatuuri õnnelik kokkulangemine. See oli suur, raske ja tähtis (= tähendusega) töö.

Sellise mastaabiga rolli, pealegi nii kuulsaks saanud lavastuses, pole Iivi Lepikul hiljem enam olnud. Kuigi on kindlasti neid, kes teda just niisama vastutusrikkas ülesandes juba ammu oleksid laval näha tahtnud. Nüüd andis talle Mati Unt M. Tikkaneni «Sajandi armastusloo» — sajandinaise. Täiskasvanud Antigone? 80. aastate inimene, nähtus konkreetsest ühiskondlikust keskkonnast? Naine raskest perekonnast? Nii nagu Mati Unt Tikkaneni teost loeb — ka raske saatusega naine. Võib-olla isegi keegi, kes oma nooruses mõtles nagu Antigone. Unt on oma lavastustes ikka eelkõige võlunud ootamatu ja vaimuka kommentaatorina. Seekord on ta vastu ootusi tõsimeelne ja sunnib seda olema ka Tikkaneni kangelannal. Raskepärasem ja tõsimeelsem, peategelasele argi-

semalt kaasatundev kui (vist) teos ise. Mulle tundub, et Tikkaneni sajandinaine on nii iseendast kui ka oma keskkonnast ja selle elulaadist hetketi oma kunstnikuvaistu ja andega rohkem üle, kui Unt temast arvab (Iivi Lepik oleks võimeline olnud seda osa ka teisiti mängima). Et selle naise mees, too kunstnik, joodik ja kultuuritegelane (?), kellele vahel valge krae kaela ja puhas särk selga pannakse ning kantslisse või kõnetooli lükatakse (millest Unt instseneeringus vaikib), on selles loos suurema tähtsuse ja tähendusega kui ainult joodikust mees kannatava naise kõrval. Ja et naine ise seda suurepäraselt mõistab. Et tema areneva enesetunnetuse teel just sellel «kohutaval» mehel suur osa on olnud. Et ta ei ole mitte üksnes joodiku naine või armastav naine, nagu arvustus teda nimetama kippunud on, vaid sajandi lõpu inimene, kes läbi elu vastuolude tulles on säilitanud loomishäälset, eneseväarikuse, inimlikkuse, huumorimeele, võime teist inimest mõista ja toetada ning ise sellest tuge ja vahel ka kirkast lennutunnet saada. Et ta on säilitanud selle, millest koosneb vaimne ärkvelolek...

«Noorte Hääle» retsensioon teisele Noorsooteatri kaminasaali monoetendusele, Tõnu Tepandi sugestiivsele lauludeohtule «Läbilõige» kannabki pealkirja «Ärkvelolek». Selle etenduse valu astub selgemini välja perekonnast, koduõuest, külatänavast. Kuigi sealt — inimese kõige lähemast eluringist — saab ta ikkagi tõuke või alguse. «Sajandi armastusloos» on kaks inimest (kuigi me teist ei näe), kes vaatamata kõigele on teineteisele toeks. oma konfliktides teineteist täiendavad, koos ühise võimaliku maailma loovad, nagu seda on Lisl Lindau Fonsia ja Kaljo Kiisa Weller võrratult mängitud «Džinnimängus». «Läbilõikes» on inimene oma hirmude, valude ja ohtudega üksi, vastamisi suure ähvardava agressiivse maailmaga.

Hooajas on üllavalt palju kaheinimesetükke. A. Gelmani «Pink», S. Zlotnikovi «Tuli mees naise juurde», E. Wilde — E. Hermaküla «Prohvet Maltsvet», E. Albee «Loomaialugu», rääkimata eelmistest hooegadest pärit olevatest kaheinimesetükkidest või näiteks T. Kalli «Lõunavaheajast», kus võid episoo-

dilise kõrvalrolli unustadagi. Peamiselt on nende kõigi (v.a «Loomaialugu») nähtavaimaks vastuoluks mees-naine. Kui kõik sellega piirduks, oleks pilt kitsas. Tegelikult on neis mehe-naise tükides laia elutausta ja peenelt nähtud inimsuhteid üldisemaltki. Ainult mängitud võiksid või peaksid nad oma enamikus olema kui mitte suurema sügavusega, siis vähemalt suurema «aplombiga». Tugevama partneritunnetusega — nii nagu teevad seda Lindau ja Kiisk.

Meeslavastajate huvile «sajandinaise» vastu paneb mõtlema ka Kalju Komissarovi lavastatud «Pink» Noorsooteatris. Siingi jääb puudu mainitud partneritunnetusest. Aga Luule Komissarovi mõistatuslikus «lendutõusus» on stiili, saladust ja tähendust. Küsimusele, milline on 20. sajandi 80. aastate naiste ohvrimeelsuse hind, st millise «tasu» nad sellest leiavad — pole ju enam Luise Millerite aeg! —, jätab näitleja üheselt vastamata. Aga tema katkiste sukkadega Gioconda naeratus — kuigi seda vaevalt keegi kunagi maalib — sisendab inimesele (mitte ainult naisele) eneseusku ja väarikust.

Hooajas on kaks näitlejanähtust, millest ei saa mööda minna. Need on noorte töö ja humoristlikud rollid. Neist leiad värskust ja sisukust. Üksikute huvitava rollide ja noortegruppide loetelu tuleks pikk (meenutagem vaid, et hooajas esietendusid korraga paljude noorte nägudega «Pilvede värvid», «Tähetund» (M. Karusoo «Meie elulood» Vene Draamateatris), «Armastus ja surm», «Suveöö unenägu», «Kevade», noorte suurtest soolorollidest rääkimata. Huvitav tundub sugulus noore ehitusvalitsuse juhataja, Aivar Tomminga Jaan Vaarandi ja Andrus Vaariku Scapini (Molière!) vahel. Kumbki ei mängi vaimuhiiglast, aga mõlemal jätkub ausat südant ja parajalt taipu elus midagi kasulikku ära teha, säilitades välisele peiarlikkusele vaatamata oma sisemise väarikuse.

Anu Lambi Saša «Vanast majast» ja Viktoria A. Tšervinski «Viktoria» (I. Normeti lavastus Pärnus) on rollid, mis tuletavad meelde kusagilt loetud mõtet: noortelt oodatakse, et nad toovad endaga midagi, mida varem pole olnud. Nad ise tahavad seda. Selliseid uusi noori lavastajaid pole viimastel aastatel

märغانud. Noori näitlejaid rohkem. Nende üksikutes osades on mõnigi kord rohkem uut ajatunnet kui noortes lavastajates tervikuna. Noorsooteatris oli kena ettevõtmine — näitlejatund, millest juba hakkas signema midagi uut, eriti K. J. Petersonile pühendatud kompositsioonile mõeldes. Aga nüüd on see kõik jälle soikunud. Niisiis — Anu Lambi Saša ja Viktoria. Kaks ajastut, kaks erinevat lapsepõlve, kaks elutunnetust. Saša tuleb karmist vaimsuseta kodust. Tahtejõu ja andega murrab sellest välja. Aga selleks läbimurruks kulub liiga palju jõudu ja eksisamme, et põhieesmärk, mis lõpuks justkui käegakatsutav on, enam erilist rõõmu või õnne (mis asi see on, küsiks ta — tema küll!) valmistaks. Anu Lambi Saša on see uus kangelanna, keda me elust tunneme ja keda oleme lavale oodanud. Aga ometi tuleb ta üllatust valmistades. Ta toob kaasa oma suhteliselt lühikese elu slepi ja see ongi see, millel suurim tähtsus ja tähendus on. Olud, lapsepõlv, individuaalne loomus, vahendid, mis kasutatud enese mina säilitamiseks ja eesmärgi saavutamiseks, see kõik on meie silma ees, ja lubab meil näha tänast ja aimata homset (?) inimest. Isegi see küsimärk on Anu Lambi Saša juures oluline. On ta ehk oma aastate kohta juba liiga palju läbi elanud, liiga kulutada saanud, et üldse enam muutuda?

Viktoria, kelle saatus on palju dramaatilisem, tõsisest ajaloolisest kogemusest puudutatud, mõtleb elust palju suuremates, avaramates kategooriates. Võib-olla sellepärast, et tal on selline loomus, võib-olla sellepärast, et tal on oma lapsepõlve kaunis ja reaalne muinasjutt, et tema kodus, vaatamata selle saatuslikele õnnetustele, jõudis enne neid õnnetusi valitseda elu ja töö eesmärgi tunne, soojus, valgus ja hellus. Ka julgus, vaprus. Sellest kõigest peaaegu ei räägita, see kajastub rohkem Viktoria olekus, huumorimeeles, nähtamatus sismises žestis; üleolemises paljudest asjadest, mille argikeelne mainiminegi tunduks tema puhul labasusena. Anu Lambi Viktoria on kõige enam «sajandinaine» ja tema lugu ka sajandi armastuslugu. Tema Viktorialt peaks õppima kaunima elu elamise kunsti. Vene Draamateatri Viktoria (A. Islentjeva) on ka tore vap-

per tüdruk, aga lavastuses (J. Jerjomin) on rohkem esiplaanil ajalooõppetunnid kui see mõte, et inimestel on nii palju õppida just ükssteiselt. Selles mõttes tõusevad nii A. Lambi Viktoria kui ka M. Lille Ell üle hooaja.

* * *

Hooaega tervikuna üle vaadates paistab, et ikka veel valitseb vaimukuse defitsiit (kuigi komöödiat on kõik kohad täis!). Aga mida vähem tõelist vaimukust, seda kergemini lepitakse mõõdatundet, stiilitu, mõttevaese ja isegi lameda naljaga. Seda kergemini tungib peale massikultuur, mille neli suurt tõmbejõudu (huumor, vägivald, seks ja sentiment) on kommertsgeeniused varastanud suurelt kunstilt.

Oma naljatradiitsioonis kõige igihaljam on hooajas Komissarovi—Orro «Kevade». Kuid — teades nüüd juba asjade käiku, tuleb kurvalt nentida, et see tähendusega ehitus, millena instseneerijad etendust kujutlesid, lagunes juba enne varemteks, kui lõplikult katuse alla sai. Sest et Lauri ja Paunvere poiste ükskeisemõistmise idee osutus antud olukorras idealistlikuks. Komissarov jäi Lauri k u j u n d a j a rollis liiga diskreetseks (ei mänginud talle olulist missiooni partneritele arusaadavaks ja vastuvõetavaks); noortel näitlejatel aga, kes nii hästi kehastusid tänasteks «13-aastasteks», osutus ülejõukäivaks mõelda ennast kunagise kihelkonnakooli juba peaaegu t ä i s k a s v a n u d õpilasteks.

«Kevade» lüürilis-filosoofilise huumori kõrval paistis hooajas koomilise ansamblina silma otse kontrastne, aga sama tajutavalt stiilne Pyramuse ja Thisbe intermedium «Suveõ unenäost» (N. Šeiko lavastusest Vene Draamateatris), suure lustiga ka vabaõhulaval eraldi mängitud jämekoomiline renesseanslik kapustnik.

Aga väga tahaks meenutada ka mõnd hooaja ereda joonega koomilist soolorolli, nagu Roman Baskini hullu geeniust või Aleksander Eelmaa tänulikku kodanikku täitevkomitee vastuvõtul «Kolmest kuueni», aga ka Eelmaa Lauteri-preemia rollide hulka kuuluvat lüürilist büokraati «Lõunavaheajas» «Vanalinna Studios» (A. Tšhaidze ja T. Kalli näidendid). Või Vello Janson'i ürgrumalat



J. Kruusvalli «Pilvede värvid» TRA Draamateatris. Hubert — Urmas Kibuspuu, Ell — Mari Lill.



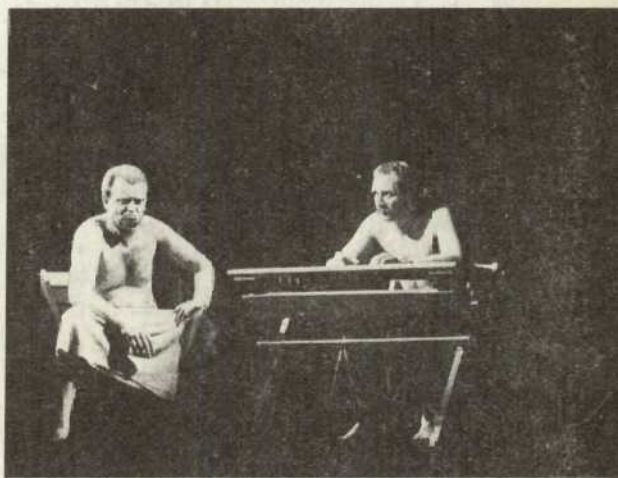
A. Tšervinski «Viktoria» Pärnu Draamateatris. Semjon — Elmar Triink, Viktoria — Anu Lamp.

A. Kazantsevi «Vana maja» Noorsooteatris. Oleg — Tõnu Oja, Saša — Anu Lamp.





O. Kooli «Musta kassi õõsel ei näe» Pärnu Draamateatris. Ruuben — Arvi Hallik, Taali — Olli Ungvere.



A. H. Tammsaare — M. Mikiveri «Armastus ja surm» TRA Draamateatris. Voitinski — Urmas Kibuspuu, Tiina — Kersti Kreismann, Indrek — Enn Nõmmik.

A. Lille «Jaan Vaarandi 99 päeva» «Vanemuises». Känd — Ao Peep, Vaarandi — Aivar Tommingas.

A. Tšhaidze «Kolmest kuueni» «Vanatlinna Studios». Leiutaja Kobalava — Roman Baskin.

V. Menduneneni, H. Saarne, G. Vaidla, E. Reinapu fotod 53

härä kindralit D. Katzi poliitilisest farsist «Kolme peaga Buddha» sealsamas. Või N. Zadorina naiseliku kannatlikkuse ja ennastsalgavuse pehmes groteskis joonistatud šarži «Sinihabeme naiste» episoodides Vene Draamateatri lavastuses «Kõik meie kompleksid» (A. Volodin). Ja muidugi Kleisti «Lõhutud vaasi» kohtunikku Huisumist, Dominiiklaste kloostri pakutud Tõnu Kargi koomilist improvisatsiooni, mis järjekordselt kõneleb näitleja pillavast ja laia amplituudiga andest. Teine vabaõhuteatri suur koomiline osa, Ilmar Tammuri Falstaff Piritä kloostri jäi nägemata, aga pole võimalik, et temast ajakirjanduses küllalt juttu ei tehta.

Hooaja ühe meeldiva joonena võiks märgata püüdu lihtsamale, vabamale, sundimatumale eneseväljendusele. Võimalikult realistlikule, vales vabale mängulaadile. On tähelepanuväärne, et hooaja teatrirežiis ilmutasid end kaks kineasti: Mark Soosaar oma «Lindudega» Pärnus ja Peeter Urbla lavastusega «Vaata raevus tagasi» Rakveres. «Lindude» eelis on autorifilmi leidlik kasutamine, tänu millele saadakse kätte tänase maailma aja ja ruumi lai kontekst. Aga need kaks lavastajat kinost töid meie teatrisse kaasa ka oma — näitlejavõltsi suhtes eriti tundliku kõrva. Lavaelu vahendituse järjekindel taotlus paistab mõlemas lavastuses sümpaatselt silma. Aga aitab samas meelde tuletada, et teater ja kino on erinevad kunstid. Et lihtsus ja vahenditus on teatris alles see 0-punkti, millest näitleja peab tingimata edasi minema, kui ta tahab laval mängida Hamleteid, Othellosid — Jagosid või härä Maurusi. Tarvitseb vaid meenutada kõrvuti Eskola ja Mandri erinevaid, aga keerulisi Maurusi. Või Aarne Üsküla meisterlikku George'i A. Sapiro lavastusest «Kes kardab Virginia Woolfi?» ja võrrelda teda näitleja hilisemate, praeguste rollidega, et mõista, kui kerge on väga andekal näitlejal võluv muljet jätta ka ilma isikliku laeni jõudmata.

Evald Hermaküla isikliku võlu taas-korduv (ja vist ainuüksi tema monopoliks jääv) fenomen omaenda lavastatud tükis andis sellel hooajal uue mõistatuse ja tüliõuna vaatajale ja kriitikale. Koos Elle Kulliga eksperimenteerib

Evald Hermaküla Draamateatri väikeses saalis Vilde Maltsveti-loo teemadel. See on mäng omavahel ja Maltsveti ümber, millega järjest lähenetakse tollele mõistatuslikule ajaloolisele isikule, järjest enam avades aspekte temasse kui inimesesse ja kui «prohvettisse» suhtumises Maltsveti eluajal ja ka praegu. Aga vahest liiga ebamäärane mäng inimeste omavahelistest suhetest, üksteisesse suhtumisest üldse. Siinkirjutajale võlv improviseatsioon inimese tähendusest inimesele, ja sealhulgas ka maltsvetite tähendusest. Aga Hermaküla, see igavene Suur Diletant,* ei ole retsept teistele!

Kahju, et ta dramatiseeringu esialgse pealkirja — «Kui tuli tähendus» — ära muutis. Sel lausel oleks hooajas tähendust.

* P.-E. Rummo on öelnud seda ilusamini: «Hermaküla teater on omamoodi paradoks, see on kutselise teatri raamides tegutsev asjaarmastuslik teater selle sõna kõige ilusamas mõttes (koos loomulike kadudega muidugi...)» — Teatrimärkmik 1977/78.

H E T E R O

ROCKANSAMBEI



VÖRU K/M «KANNEL»



Pilk seestpoolt

JÜRI MAIMIK

Eesti levimuusika kirevas ja muutuv-vas üldpildis moodustab ühe, mitte küll eriti suure ja pretensioonika, kuid püsiva osa bigbändide tegevus. Džassi ajaloost on teada, et bigbänd kui levinud orkestritüüp kujunes välja käesoleva sajandi 30. aastatel seoses svingstiili võidukäiguga (algul Ameerika Ühendriikides, peagi ka Euroopas). Orkestri tüüpkoosseis on 4—6 saksofoni (lisapillideks on mängijatel sageli ka flöödid ja klarnetid), 3—5 trompetit, 3—4 trombooni, 3—4-liikmeline rütmigrupp (klaver, bass, kitarr, löökriistad).

Alates 60. aastate keskpaigast on bigbändide tähtsus tantsusaalides ja ka professionaalsel estraadilaval vähenenud — neid asendavad põhiliselt rockmuusikale tuginevad vokaal-instrumentaalsamblid. Bigbändide osaks on viimasel aastakümnel valdavalt džässilikule väljenduslaadile baseeruv kontserdimuusika.

Tallinnas pidevalt tegutsevad bigbändid on eranditult taidlusorkestrid. Mainigem möödaminnes, et aeg-ajalt tulevad esinemisteks ja proovideks kokku kutse- listest pillimeestest koosnevad bigbändid P. Mägi, A. Rjabovi, H. Aniko juhtimisel.

Meenutades minevikku, märgime, et Tallinna esimesed pärastsojaaegsed bigbändid «Kuldne Seitse» ja Noorte Maja orkester koosnesid ka põhiliselt kutse- listest pillimeestest, kes pärast päevatööd raadio estraadiorkestris või mujal kogunesid veel kord kokku, et vabamas õhk- konnas ja enda valitud lugudega musitseerida, ühendades seda teenistusega tantsuks mängides. (8 aastat samadel alustel koos käinud põhjanaabrite bigbänd UMO — *Uuden Musiikkiin Orkesteri* — sai nüüd kuupalgaliseks orkestriks.) Ka käesoleval ajal pole taidlusorkestris musitseerimisrõõmu otsiv kutseline pillimees mingi erandlik nähtus.

Möödunud hooajal tegutses Tallinna bigbändidest eriti aktiivselt Horre Zeigeri juhata tud J. Kreuksi nimelise Kultuuripalee orkester, mis alustas oma tegevust (küll väiksemakoosseisulisena)

Nõmme Kultuurimajas 1954. aastal. Oma 30., juubelihooajal, esineti nelja erineva kavaga: 1) R. Valgre muusikast, 2) G. Milleri orkestri esitatud muusikast, 3) kontsert «Romantilises meeleolus» ja 4) «Aastaring» (galakontserdi- taoline läbilõige). Amatöörorkestri kohta imetusväärne saavutus! Eelmistest hoo- aegadest on mees kontsert D. Ellingtoni muusikast.

H. Zeigeri orkester on meie bigbändidest heas mõttes kõige kommertslikum. Dirigent on tuntud kui svingmuusika fanaatik, kes populariseerib ja kommenteerib seda kontsertidel muheda huumo- riga.

H. Zeigeri orkestril on oma väljaku- junenud austajaskond (põhiliselt kesk- ealised, 1950. aastate lõpu ja 60. alguse koolipidude tüdrukud ja poisid), kuid svingmuusikasõpru on ka päris noorte hulgas, publikupuuduse üle ei saa kurta. Orkester on sisuliselt meie ainuke big- bänd, kes on jäänud tantsumuusikat mängima. Repertuaar on tohutu — tub- listi üle tuhande pala. Peale orkestrijuhi on palu orkestreerinud ja plaatidelt ma- ha kirjutanud kauaaegsed orkestri liik- med I. Kullamaa, U. Tomberg, A. Sik- sus, A. Müür. Orkestril on ka oma rohke- arvuline vokaalsolistide kaader; koos- tööd tehakse mitmete vokaalansambli- tega, peaaegu kõigi meie bigbändidega on laulnud Silvi Vrait. Sellest orkestrist on kasvanud meie paremaid taidluspilli- mehi, trompetist Jaan Rajala. Siiski jääb orkester oma kõlapildilt taidlusorkestri raamidesse: mahukas repertuaar oman- datakse ühe prooviga nädalas ja see ei võimalda lugude detailset viimistlemist; ka pillimeeste tase on ebaühtlane, võib kuulda häälestusvigu ja ebatäpsusi koos- mängus.

Siinkohal mõni sõna probleemidest, millega tahes-tahtmata amatöör-big- bändi juht kokku puutub. On välja kuju- nenud viisakusreegel, et igal proovil saab orkester kätte uue loo, millel «tint pole veel ära kuivanud». Sellele koosseisule sobiv trükitud noot on erandlik nähtus. Seega peab orkestrijuht olema pidevalt

vormis heliloojana-arranžeerijana (kussjuures mitte alati ei või olla kindel, et talle orkestratsiooni eest eraldi makstakse), musitseerimisrõõmu kõrval peab ta olema valmis igasugusteks ebameeldivateks üllatusteks. Ükskõik millise pillimehe puudumine muudab juba orkestri kõlapilti, mõne juhtiva mängija puudumine või asendamine võib seda isegi rängalt moonutada. Et aga pillimeeste hoiatus ja ka kohusetunne on erinev, on iga etteaste taidlus-bändi juhile närvide mäng. H. Zeiger on orkestrijuh, kelles on õnnelikult ühendunud nii entusiast kui ka organisaator.

Oma ala innustunud viljeleja on ka J. Tombi nimelise Kultuuripalee džässorkestri «Rütm» juht Ants Meristo. Orkestri kõlapildis on selgesti välja kujunenud joon, mis põhineb A. Meristo arranžeringutel. Meristo valdab meie orkestrijuhidest kõige paremini tänapäevast džässorkestrile seadmise tehnikat, hea harmooniatunnetus lubab tal heliplaatidelt maha kirjutada väga keerulisi seadeid, muusikat kahjustamata neid oma orkestri võimalustele kohandades.

H. Zeigeri orkestri repertuaar tugi-

neb valdavalt svingile ja kujutab endast omamoodi retrot, pilguheitu 30.—50. aastatesse, peale selle on repertuaaris veel erinevatel ballitantsurütmidel baseeruv muusika. A. Meristo orkestri rütmilised ja kõlalised eeskujud on nüüdisaegsemad. Orkestratsioonides kohtame rockmuusikarütme, polütonaalsust, tihedaid kobarakorde, pillide äärmiste registre kasutamist jne. Orkestri proovidele on omane raskemate kohtade pidev viimistlemine, tehakse ka grupiproove. Oma paremail päevil saavutab orkester täiesti professionaalse *sound'i*, lahenedud tundub olevat ka orkestrit ahistanud rütmigrupid probleem. Vormi ja nooruslikkuse on säilitanud orkestri «oktivist», kõrgete, 3. oktaavi nootide «spetsialist», trompetigrupi liider Vello Jõesaar, kes on orkestris mänginud selle esimesest päevast alates, seega ligi 40 aastat.

A. Meristo orkestratsioonide head kvaliteeti märkis Moskvas üleliidulise taidlusfestivali žürii liige, helilooja ning orkestrijuh G. Garanjan. Tunnustust pälvis muu hulgas ka A. Meristo džässilik seade D. Tuhmanovi laulust «Võidupäev», mille põhimeloodiast mindi küllalgi kaugemale. Džässmuusikud harva labastavad häid meloodiaid (tegemist on valdavas osas andekate ja haritud

G. Otsa nim Tallinna Muusikakooli bigbänd.



muusikutega), küll kohtame labasust nn kommertsestraadil (näiteks laulude nõretavalt tundelist esitamist).

Orkestriga on edukalt esinenud A. Ots, N. Samohvalov, S. Vrait. Kahjuks on orkestril neid paremaid päevi jäänud järjest vähemaks. J. Tombi nim Kultuuripalee üritus «Džässipanooraam», mille «Rütm» osales, oli palju-tõttav, kuid suri siiski välja, niimetatud «Viitemikseri» sarjas toimunud kontserdid pillimehi ei innustanud. Neil kontsertidel oli tuntav vastuolu kava suunitluse (estraadilaulud, akrobaatika, estraaditants) ja orkestri džässiliku kõla vahel.

Orkestrile sobivaid festivaliüritusi pole just palju (möödunud aastal käidi Vitebskis, tänava valmistuti Rostovi festivaliks). Niimetatud tühjadel perioodidel on omandanud ka proovid monotoonse ilme, kahtluseus «mille nimel?» ähvardab pillimeestes võimust võtta.

«Rütmi» repertuaaris on viimasel ajal ainult A. Meristo kõlalisele massiivsele seadele. Ei ole võimatu, et pillimeestel on igatsus mõne kergema ja õhulisema, kui nii võib öelda — estraadilikuma loo järele.

Ka «Rütmil» on tänava juubeliaasta. 1945 alustanud «Mikidest» kasvas 1954. aastaks välja suur koosseis.

Hoopis lühema eluloo ja väiksemate traditsioonidega on kondiitri- ja vabrikute «Kalev» juures tegutsev bigbänd Valter Ojakäär juhatusel. Umbes kaks ja pool aastat tagasi otsustasid kogunud pillimehed puhkpilliorkestrist «Kalev» luua ka oma džässigrupi. Hoolimata suurest koormusest leidis V. Ojakäär olevat võimaliku palvele vastu tulla ja hakata orkestrit juhendama.

Tegevuse kõrval heliloojana ja muusikakirjanikuna ei ole V. Ojakäär unustanud oma kauaaegset kuulumist pillimeeste hulka. «Kalevi» bigbänd on oma koosseisu poolest (eriti vaskpillide osas) nagu koondmeeskond H. Zeigeri ja A. Meristo orkestri pillimeestest. Seega on, arvestades meeste kogemusi, teatud tase juba tagatud. Mõned edukad esinemised ja ka lindistused Eesti Raadio võimaldavad juba praegu rääkida orkestrist kui väljakujunenud kollektiivist. Repertuaaripõuda orkestril ei ole, orkestrijuhul on suur tagavara, ka pillimehed ise on varmad lugusid hankima. Proovid valitsevad sundimatu ja huumoriküllane meeleolu.

Veel on vara rääkida orkestri tulevikuväljavaadetest. Kas võetakse endale

ka suuremaid ülesandeid, onoleb paljuski sellest, kui palju meestel entusiasmi jätkub. V. Ojakäär isikliku autoriteedi tõttu on paljud organisatoorsed küsimused selle orkestri puhul kergemini lahendatavad.

Suuri lootusi annab Tallinna G. Otsa nimelise Muusikakooli bigbänd Heino Markuse juhendamisel, mille vanus läheneb kahele aastale. Orkester koosneb meie parimatest noortest puhk- ja rütmi-pillimängijatest, kes tunnevad huvi ka džässmuusika vastu. Pääaegu kõik muusikud on oma noorusest hoolimata juba kogemustega pillimehed, mängivad meie kutselistes orkestrites (ERSO, RAT «Estonia», estraadiorkester, puhkpilliorkester «Tallinn»). Koosseisus on nii konservatooriumi üliõpilasi kui ka selle õppeasutuse juba lõpetanud muusikuid, kes iga päev tegelevad mängutehnika ja toonikultuuri arendamisega. Orkester mängib hea kõlavusega ja puhta intonatsiooniga. Ka hea ansamblimäng ja stiilitunnetus näitavad, et tegemist pole enam algajatega.

See orkester on saamas taimelavaks, kus võivad kätt proovida tulevased orkestrijuhulid ja arranžeerijad. Mõlemas vallas on end juba paljulubavalt näidanud orkestri pianist, TRK lõpetanud helilooja Märt Ratassepp, ja trompetist Priit Aimala. Orkester on tuntud ka väljaspool vabariiki, on esinenud Odesas, Riias, möödunud hooajal esines koos orkestriga rüokogude paremaid džässilauljaid Tatevik Hovanesjan. Need «Estonia» ja «Vanemuise» kontserdisaalis antud kontserdid olid siiaaani orkestri parimad etteasted ja näitsid, et kollektiiv on jõudnud täiesti professionaalsele tasemele. Praegu on kõige raskem probleem töökorraldus. Täies koosseisus õigeaegselt, kindlas kohas, kindlal ajal kokkusaamine näib ülekoormatud noortel pillimeestel olevat lahendamatu probleem. Täiendamist vajab ka repertuaar, eriti oleks vaja nõukogude autorite teoseid, samuti palu, mis võimaldaksid orkestri improvisaatoritel arendada ja näidata oma võimeid.

Eesti heliloojate originaalloomingust sellele koosseisule tulevad varasemast meelde E. Vainu («Võrukael Juss»), U. Naissoo («Beat-valss»), V. Ojakäär («Uued tuttavad»), G. Tanieli («Eks-prompt») lood. Siiski leidub meie taidlusorkestrite repertuaaris veel väga vähe Eesti Raadio estraadiorkestri nn džässkoosseisu lindistatud palu (meeldivaks erandiks U. Naissoo lood). Praegu on sellisele koosseisule kirjutamine profes-

sionaalsete heliloojate huviorbiidist kõrvale jäänud, see on ka arusaadav: tellimus justkui puuduks. (Näiteks Rostovi festivalil, millest osa võeti, paluti lõppkontserdil meie muusikakooli orkestrit esitada eesti helilooja muusikapala. Selle puudumisel tuli ette kanda soome autori lugu.)

Ega asi muidugi nii hull ole, et viimasel ajal üldse midagi ei kirjutata, küllalt eredatena meenuvad mõned E. Feliciuse lood («Hommik agulis» jt). «Kalevi» bigbändile kirjutas V. Ojakäär stiilse ja võimetekohase «Pirita bluusi». Džässpianist R. Sammet pühendas U. Naissoo mälestusele ballaaditaolise loo, mis pillimeestele väga meeldis, kuid kahjuks esitamata jäi. Originaalpalu ja seadeid on teinud P. Mägi, H. Zeiger jt. Üldse, bigbändidele kirjutamine on suurelt jaolt olnud orkestrijuhtide ja ka loominguliste võimetega orkestrantide praktikute asi. Vokaal-instrumentaalansamblid puistavad oma loomingut nagu käisest, luua bigbändile nõuab aga rohkem teadmisi ja kannatlikkust. Kuigi näiteks D. Ellingtoni orkestril kasvasid vahel proovil mõnest teemaju-

pist välja terved arendatud kompositsioonid, on see siiski erand.

Levinud muusikavorm on tuntud lauuluviiside seadmine orkestrile. Juba «Kuldse Seitse» repertuaaris olid «Kaera-Jaan», «Mutionu pidu» jt seaded, kuigi rahvuslikeks neid swingstiilis lugusid pidada ei saanud. H. Zeigeri orkestri esituses on paljud R. Valgre laulud leidnud teise rütmi («Sinilind» — *cha-cha*, «Veel viivuks jää» — rütmifoks, «Unelmate tänav» — fokstrott R. Connifi seadete stiilis, «Pühapäev Kadriorus» — samba jne). Orkestri «Rütm» esituses on meelde jäänud A. Meristo originaalsed seaded U. Naissoo lauludest «Saapapuhastaja», «Must mees», R. Valgre «Kraavihall» jne. Uno Naissoo omapärase helikeelega teemad pole hinnatud ainult meie džässmuusikute hulgas. On meeles «Neil päevil polnud algust», «Rahvatoonis», «Kapriis» O. Lundströmi orkestri esituses ja G. Garanjani seades.

Probleemidele vaatamata tundub, et tegevus selles muusikavallas on viimasel ajal jälle elavnemas nii Eestis kui ka teistes liiduvabariikides. Sellest annab tunnistust käesoleva aasta märtsis Rostovis aset leidnud Doni I instrumen-

J. Kreuksi nim Kultuuripalee bigbänd.



taalse estraadi- ja džässmuusika festival, milles oli osalema kutsutud bigbände Vene NFSV-st, Ukrainast, Valgevenest ja ka Eestist.

Festival kujunes muusikaõppeasutuste bigbändide oskuste demonstratsiooniks. Väljapaistval professionaalsel tasemel esinesid Rostovi Kunstide Instituudi orkestrid (kaks koosseisu: seeniorid Kim Nazaretovi juhatusel ja juuniorid).

Väga hea mulje jätsid Saraatovi Muusikakooli orkester (ka selles õppeasutuses on estraadi- ja džässmuusikaosakond) ning Kaasani Noorsookeskuse orkester, mille proovi õnnestus kuulata. Nad häälestasid orkestrit ligi pool tundi: mängiti paarikaupa kvindi vahekorras heliredeleid.

Omaette vaatamisväärsus oli 10–12 aastastest pillimeestest koosnev Tuula Pioneeride Palee orkester. Kõik oli nagu päris, ladusad «chorused», soolod orkestri ees mikrofoni juures jne. (Märkime rõõmustava faktina, et hiljuti esines Tallinnas märkimisväärse tasemega bigbänd Pärnu 2. keskkoolist Loit Lepalaane juhatusel. Bigbändis musitseerimine juba noorest east arendab minu meelest enesekriitikat, on üks teid noorel pillimehel areneda ka süvamuusika mõistmise suunas.)

Nõrku kollektiive Rostovis ei olnud. Ka Odessa, Jaroslavl ja Minski orkestrid esinesid hästi. Oli tunda, et kollektiivid olid festivaliks teinud suurt tööd koosmängu lihvimisel (ka vestlustes pillimeestega kuulsime, et mitmetunnised proovid 3–4 korda nädalas olid normiks).

Raske on anda objektiivset hinnangut Tallinna Muusikakooli bigbändi tasemele selles seltskonnas (eriti ise kaasa mängides). Minu teada orkestrite ametlikku pingerida festivalil ei koostatud. Muusikakooli orkester ei sõitnud festivalile oma parimas koosseisus. Meie esitrompet Neeme Birk oli samal ajal Alma-Atas üleliidulisel puhkpillimängijate konkursil, asendatud olid ka mõned teised põhimängijad. Ka festivaliks ettevalmistus jäi lünklikuks.

Päästsid välja juba sissemängitud repertuaar ja noorte pillimeeste enesekindlus (võiks öelda iseteadvus). Kuigi orkestri festivalirepertuaarist puudusid lood eesti heliloomingust, julgen väita, et löi välja nn rahvuslik omapära, kuuldud vastukajade põhjal olevat meie

Kondiitritoodete vabriku «Kalev» bigbänd.

A. Saare fotod



orkester kõlanud pisut vaoshoitumalt kui teised. Orkester sai mitu eriauhinda, nende hulgas mõnevõrra ootamatult auhinna «parimale trompetigrupile».

Zürri liige G. Garanjan oli festivaliks kirjutanud spetsiaalse kompositsiooni koondorkestrile, kuhu eesti muusikutest kutsuti kitarrist Ants Laig (soleerivad kitarriste oli festivalil üldse vähe), trompetist, Leningradi konservatooriumi üliõpilane Jüri Leiten (esitas aeglaselt loos väga ilusa vaikse soolo) ning bariiton-saksofonist Sulev Sommer.

Et festivalil esinenud orkestrite hea tase tugineb rohkem spetsiaalsele ettevalmistusele kui pillimeeste individuaalsele meisterlikkusele, paistis silma lõpubanketil toimunud *jam-session*'il, kus arvukas seltskonnas (teemadeks olid tuntud D. Ellingtoni «Sõida rongiga A» ja «C-jam blues» (in *F*) läks kohati «põletamiseks» väljaspool vormi ja harmooniat, nii et korraldajad olid sunnitud «anarhia» lõpetamiseks kutsuma soleerima G. Garanjani. Nagu tavaliselt, olid eesti muusikud siin tagasihoidlikumad osalema. Siiski on *jam-session* oma algsel kujul ennekõike üritus pillimeestele, mitte kuulajatele.

Kui kohviku «Valgus» baaris esineb džässiohtul A. Pilliroog oma ansambliga, siis on kontsertosa lõppedes alati oodata tuntud teemasid ja noortele pillimeestele antakse võimalus improviseerimisel kätt proovida. Nii et meie pillimehed peaksid aktiivsuse mõttes oma kolleegidest mujal eeskuju võtma. Vanalinna päevadel antud kontserdil Harjumäel lõpetas muusikakooli bigbänd *jam-session*'iga. Hea algatus!

Kokkuvõtteks. Bigbändid ja nende esitav muusika ei ole möödud moenähtus, see on traditsioonidega, austust vääriv tegevuspõld. Piir taidluse ja kutselise musitseerimise vahel on vähened. Nagu süvamuusikaga, nõuab ka selle muusikaga tegelemine pikemaajalist ettevalmistust ja teadmisi nii tegijatelt enestelt kui ka kuulajatelt.

Meie orkestrite tase on niisugune, et nende tegevus väärib stimuleerimist. Muu hulgas mainigem, et ainuke välisreis meie bigbändidele toimus 1965. aastal, mil H. Zeigeri orkester käis Saksa Demokraatlikus Vabariigis. Ei näe midagi pretensioonikat ega fantastilist selles, et meie orkestreid oleks jäädvustatud ka heliplaadil (kas või ühisel).

SOOME

Soome tänavustel teatripäevadel Helsingis olid väliskülastest *Teatro Escambray* Kuubast ja *Akshara-teater* Indiast. Peale rahvusvaheliselt menuka näidendi «Ramona» esitamist pidasid kuubalased sõnavõtusarja Soome kõrgemas teatrikoolis ja tutvustasid oma tööviise, milles erilise rõhu sai näitlejate pidev füüsiline treening. *Akshara-teatri* külastust oli 5000 aastat vana eepiline rahvalugu «Ramajana», mida hiljem põhjalikult selgitati Helsingi ülikoolis.

Soome kõrgema teatrikooli uueks kehalise kasvatus treeneriks ja lektoriks on Marokost pärit tsirkuseatleet Langry. Viieks aastaks töölepingu saanud uus õppejõud on üldiseks imetlusaluseks nii akrobaatilises treeningus kui ka õpetatava kunstilaengulises jõus. Mitmed soome teatrid on kutsunud akrobaati tunde ja kursusi andma.

Tallinnas külalislavastajaks olnud Lahti teatri direktor Aimo Hiltunen vahetab peatselt ametikohta ja asub Jyväskylä teatrit juhtima. Lahti linnateater — mida tuleb praegu veel pidada Soome moodsaimaks — saab jaanuarist alates uueks teatrijuhiks naise: filoloogi ja lavastaja-dramaturgi Raija-Sinikka Rantala (37-aastane), kes on küll uusi lavastajaid koolitanud, aga siiani veel ei ühtki lavastust tegelikus teatris publiku ette toonud.

Helsingi sai lasteteatri ruumid. Vana kino «Cabaret» on ümber ehitatud ja avatud kasutamiseks kõikidele lasteteatritele Soomes. Vastav teatriühing hoolitseb asja majandusliku külje eest. Esietendus: *Intro-Teatri «Võlu Oz»*.

Lõppeva aasta külalisteatreid

RIIA VENE DRAAMATEATRI külalistendused Tallinnas 19.—27. märtsini:

R. Blaumanis — «RATSEPAD SILLAMATSIL», N. Gogol — «REVIDENT», A. Tšhaidze — «KOLMEST KUUNI»; W. Faulkner, A. Camus — «REEKVIEM NUNNALE».

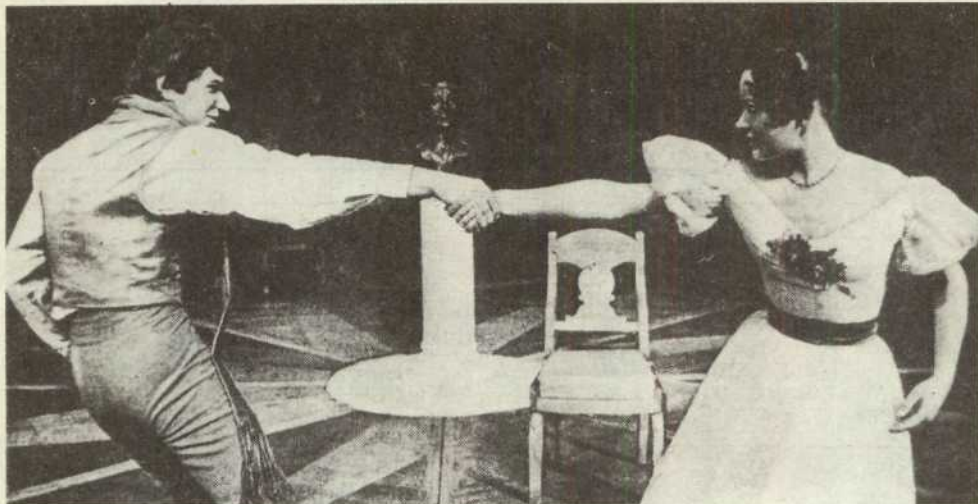
EINO BASKIN:

«Revidendi» asetaksin muidugi vene klassikaliste komöödiade esiritta. Gogolit ja Suhhovo-Kobõlini võib tõesti mängida läbi aegade, tulemus sõltub lavastaja oskusest tunnetada probleemi, näha neid probleeme läbi muutunud miljöö. Mängida Gogolit arhailiselt, muuseumlikult, nagu omal ajal tehti Väikeses Teatris (kuigi seal esines Igor Iljinski, algul Hlestakovi, hiljem Linnapea rollis) või nagu lavastas Akimov Leningradis (kus ma ise Deržimordana kaasa tegin), — sel pole mõtet. Neist «Revidentidest», mida mina olen ihusilmaga näinud vene ja eesti lavadel, oli tabavam o m a s a j a s, kummaline küll, meie kunagine Lauteri lavastus — tänu Ants Eskolale. Peajagu teistest üle oli Eskola juba meisterlikkusest — ta mõjus virtuoosina; aga veelgi tähtsam on, et ta oli Hlestakovi rollis suur näitleja eelkõige hämmastava intuiitse ajatunnetuse poolest, olles tegelikult 10—15 aastat oma ajast ees. Eskola Hlestakov oli kõigepealt intelligentne Hlestakov, tark kavalpea, kes oskas kohe hinnata olukorda linnas ja Linnapea majas, taipas, kuhu ta on sattunud, mis inimestega tegemist.

Ilma intelligentse, paindliku Hlestakovita (nagu ka intelligentse Linnapeata) ei ole «Revident» minu meelest huvitav. Eluaeg olen ma seda osa mängida tahtnud, aga elu on läinud teisiti. Nüüd saaksin mängida veel vaid Linnapead, aga seda ei taha. Kui võtaksin meie teatri kavva «Revidendi» (on üks niisugune esialgne, ebakindel plaan), siis ilmingimata ikka Hlestakovi pärast, kes on minu arvates peen poiss, terase vaimuga — peaaegu et progressiivne poiss omas keskkonnas. Miks ta tark on? Ma võtan selle ta oma tekstist, kirjast, mille ta on kirjutanud ja mis tüki lõpus ette loetakse. Seal iseloomustab ta läbinägevalt ja humoorikalt kogu seltskonda, kes teda revidendiks pidas.

Riialaste Hlestakov — Iljin — andis algul ka lootusi. Tundus eeldustega, huvitav poiss. Hiljem jäi mul küll mulje, et see Hlestakov polnud iga hetk oma kirja vääriline. Ta tabas vist alles kaupmeeste tulekul ära oma situatsiooni, et midagi ei klapi, et teda peetakse kellegi teiseks jne. Minu arvates sellises variandis, kui Hlestakovi ei mängita täiesti süüdimatu juhmakana, peaks ta oma olukorda tajuma palju varem, kas siis Linnapea majja saabudes või ennegi veel — kohe trahteris, esimesel kohtumisel. Hlestakovi kuulus valemisemonoloog oli esitatud estraadimonoloogi vormis, bufonaadlikult, ma ütlesin, hazanovlikult. Näitlejameisterlikkuse kõrgemat klassi näitas omal ajal Eskola, kellel kõik need luiselood sündisid orgaaniliselt, otsekui siinsamas paigas, meie silme all, üks mõte tuli teisest... Roll esitab muidugi ränki nõudmisi, ma räägin ideaalist. Noore näitleja kohta oli Riia lavastuse Hlestakov isegi küllalt korralik töö.

Vaatamata sellele, et olen elus igasuguseid «Revidente» näinud, mulle Riia variant meeldis — meeldis üldjoontes isegi rohkem kui Tovstonogovi oma (Basilašvili ja Lavroviga). Seda tänu Katzi pehmele, akvareelsele lavastusele. Ei tooda jämedat paralleeli, nagu toimuks kõik tänapäeval. Aga igaühel on võimalus vastavalt oma fantaasiale, oma rikutusele, näha seal mida soovib, — vana või uut. On püütud vaatajat ajalise distantsi üle mõtlema panna. Etendus algab nii, et näitlejad tulevad välja ja hakkavad end publiku silma all «Revidendi» jaoks grimeerima. Ja mina saalis hakkas aru saama, et näidend ise on arhailine, aga teater ei näita meile mitte vana täpset reproduktsiooni, vaid oma suhet nende igiamuste pattudega. Meie teatri noored pärast rääkisid midagi... et nad on seda alguse raamvõtet kuskil näinud või kuskilt lugenud... Ei tea, kui mina pole plagiaati ära tundnud, pole originaali näinud, siis mind see ei häiri. Imponeerivad võimukandjate skulptuurid, mis keeravad lõpuku selja — ja me näeme, et pead on tühjad... Rõhku on pandud rütmile, lavastus on tihe, ei veni. On põnevaid leide. Näiteks Linnapea tütar mängib viiulit. Alati standardsest, primitiivsest välkoodanlikust võsukest Marja Antonovnast hakkab selles lavastuses äkki kahju. Ta on viidud õrna kokkupuutesse vaimse maailmaga,



temas heliseb midagi, mis on ümbruse miljööst puutumata.

Hästi mängib see motiiv edasi hiljem, kui armumine Hlestakovisse muutub temale traagiliseks — viiulit tal enam käes ei ole, aga käsi liigub ikka, temas endas on see eos, mis läbi lõigatakse. . . Vaidleksin Bobtšinski-Dobtšinski osade lahenduse üle, Gogolil on nad antud peegelpildis — kogu aeg ilmingimata topelt, riialastel olid nad mängitud erinevateks, püüdnud individualiseerida. Aga sarnasus tähendab siin paljusust, üldistust!

Kogu ansambel mängib läbi tüki ühes võtmes, kuid eredat väljendusrikkust, komismittunnetust siiski ei ole. Seekord käib lavastus kõikidest näitlejate üle. Ma ei tõstaks õieti kedagi esile, niivõrd võrdne rosolje. Kui — siis ehk Linnapea prouat Anna Andrejevna (Läti NSV rahvakunstnik Praudina), kes mõjus imposantsena — tööpoolest ministri abikaasana (mehe suurest pealinnakarjäärast ta ju unistabki); on usutav, et just tema laseb tütrele muusikat õpetada. Just tema läbi hakkame lõpuks, kui seltskonnale Hlestakovi kiri ette loetakse, tajuma mõtet: mis saab edasi? Kogu mass laval reageerib küllalt mehaaniliselt, inertsel, aga tema läbi tekib tükil perspektiiv: mis nüüd juhtuma hakkab? Pagunid lendavad!? Ka oma suhteid Hlestakoviga ei võta ta nii südamesse, kui seda tavaliselt mängitakse (see on sümboolne). Näitleja mängib elegantselt, peenelt üht vana-neva daami puhkehetke, mööduvat seltskondlikku meelelahutust.

Ma pean tunnistama, et II vaatuse keskel muutus etendus veidi tüütuks, kohati tuli ette igavaid noote, aga lõpuks oli lavastajal jälle varuks huvitavaid misanstsene, lõpetatud, terviklikult läbi viidud mõtet. Mulle näib, et Katz on väga tugev režissöör. See täpne

N. Gogoli «Revident» Riia Vene Draamateatris (lavastaja A. Katz). Hlestakov — Andrei Iljin, Marja Antonovna — Tatjana Poppe.

oskus hoida lavastust kogu aeg ühel nivool, raudses haardes, andmata võimalust näitlejatele oma nõrkusi paljastada, meenutas mulle Jaan Toomingat, tema «Kihnu Jõnni». Võidakse öelda, et selline laad nivelleerib tipud ära, aga mõnikord polegi trupis tippe, soleerimisega avaks näitleja ainult oma nõrkuse. Ei, see on eriline näitejuhanne, oskus vaataja tüki huvides ära petta: eriti tugevaid näitlejaid laval pole, aga tugev etendus on!

TELAVI DRAAMATEATRI külalisetendused Tallinnas 25.—30. juunini:

L. Tabukašvili — «KODUSTATAKSE JAHIKULLI», R. Inanišvili — «MINU SALUDE JA POLDUDE SÜDAMEHAALI».

ETERI KEKELIDZE:

Lavastaja, NSV Liidu rahvakunstniku Mihhail Tumanišvili huvitav raamat «Lavastaja lahkub teatrist» lõpeb niimoodi: «Tööpoolest — kes tuleb pärast mind? — — — Sorin mõttes noorte nimesid ja püüan arvata, kes neist saab homse teatri liidriks. Täna on need mu õpilased Robert Sturua ja Themur Tšheidze, Gogi Kavtaradze ja Nugzar Lordkipanidze, ent homme? — — — Kohe näen näitlejate tuttavaid nägusid, me lähme koos uksest sisse, astume lavale ja hakkame proovi tegema. Ma lähen teatrisse. Kuhu siis veel?»

Gruusia teater on praegu tõusuteel. Need, kes ta arengut aastaid jälginud, ütlevad, et see on uus tõus. Vanade meistrite lahkumisega lõppes üks ajajärk ja algas uus. See on eel-

misega seotud, kuid teistsugune; teistmoodi kunstivahendeid kasutav ja teisi kangelasi esile toov. Ja gruusia teatrist kui kunstinähtusest kõneldakse endiselt palju. Nii kodu- kui ka välismaal on näiteks Robert Sturua Rusthaveli-nimelises teatris tehtud lavastused «Kaukaasia kriidiring» (B. Brecht) ja «Richard Kolmas» (W. Shakespeare) laialt tuntud. (Tbilisi Richard Kolmas vallutas Inglismaa, kirjutasid Inglise ajalehed teatri sealsete gastrollide aegu.) Gruusia pealinna teise juhtiva teatri — Mardžanišvili-nimelise etteotsa asus Themur Tšheidze (tema lavastust «Laviin» nägid talleinlased Moskva Kunstiteatri nullustel gastrollidel.) Ka tema tööd äratavad suurt huvi. Ja nende mõlema õpetaja, Gruusia vanima lavastaja Mihhail Tumanišvili juhitava kinonäitlejate stuudioteatri kuulsus ulatub samuti üle oma vabariigi piiride.

Need kolm teatrit sümboliseerivad praegu nii traditsioonide järjepidevust kui neid muutusi ning otsinguid, mis on gruusia teatri toonud üleliidulises teatriprotsessis keskele kohale.

Ent Gruusias on palju teatreid ja kõik nad püüavad anda oma panuse rahvuskultuuri arengusse.

Erand ei ole ka Telavi linna teater, mis suvel näitas Tallinnas oma kaht lavastust. Seda juhib noor, hiljuti stuudiumi lõpetanud lavastaja Aleksandr Kantaria. Ka mõlemad meil näidatud lavastused olid tema tehtud.

Noore gruusia dramaturgi Laša Tabukašvili näidend «Kodustatakse jahikulli» on küllalt tinglik mõistulugu. Siin on palju tuttavat: intellektuaalse draama skemaatilisust ja sümboliteatri naiivsust, melodraama aegade jooksul äraproovitud töökindlust ja konflikti tekkimise tuntud mehaanikat. Kuid on ka rikas materjal lavastuse jaoks. Ning peab ütleva, et Aleksandr Kantaria kasutab seda oskuslikult ja leidlikult. Metafoorirohke teatrikeel, mida laiialdaselt viljelevad gruusia (ja mitte üksnes gruusia) lavastajad, on omane ka sellele lavastusele.

Aleksandr Kantaria ei ole läinud sümbolite süsteemi külma ratsionalismi õnge, vaid on täitnud arutluste abstraktse kesta tunnete kuumaga verega. Näitlejatemperament ei mölla lavastuses mitte omapäi, vaid seda suunatakse oskuslikult, nii et see «töötab» situatsiooniloo-gika heaks. Tuleb märkida ka massistseenide väljendusrikkust, mis saavutatakse väga kasinal viisil: igale näitlejale on antud üks kindel rütmiline ja ruumiline liikumisjoonis. (Muide, teises lavastuses «Minu salude ja põldude südamehääl» vormitakse samade vahenditega ilmekas kujund rahvahulgast ja linnasaginast.)

Lavastuse ruumilahendus (kunstnik O. Samathava, liikumine S. Gegiadze) on lakooniline, misantseenid skulptuuriselt väljendus-

rikkad — ühesõnaga, «Jahikulli» esteetika on lavastajal üldjoonisest kuni pisiasjadeni läbi mõeldud. Ja see on kõrge teatrikultuuri tähtis tunnusmärk.

Nii kõlbelised kui ka emotsionaalsed vastandpoolused on ses lavastuses Peremees ja Gio. Peremees juhib Linna lähedal üht isemoodi inimgruppi: see tegeleb ühel ja samal meetodil jahikullide kodustamise ning isepäiste ja mässumeelsete inimeste taltsutamise, kes siis hõimuga liituvad. Selles grupis sündinud lapsed ei tunne oma vanemaid — Peremees kasvatab nad julmadeks ja kuulekaiks; Peremehe eesmärk on maailmavalitsemine; linnavõimud saadavad ka Gio «ümber kasvata», sest too ei taha loobuda oma armastatust. Ent tema osutub «mustasilmseks kulliks», üheks sellest haruldasest tõust, keda ei saa kodustada. Niisugused linnud tapetakse. Ent Gio võtab Peremees oma kaitse alla, noormehest saab ta parem käsi, kellele on usaldatud laste kasvatamine.

Zurab Antelava esituses on Peremees kurjategija hingega graatsiline metsloom. Ent mitte ainult. Lavastaja ja näitleja lisavad sisse kujusse keerukust. Näitleja mängib võimsalt inimest, kelles on olemas enesehävitamise alge. Gio ilmumine äratav ses metsikus hinges ainsa kinnikasvamata allika, mille nimeks lootus. Peremees, kes maksab maailmale kätte võimetuse eest armastada, kiindub noormehesse, kelles avastab kõik selle hea, mille ta eneses nii püüdlilikult on hävitanud. Ka kuulab ta oma ustavat sõpra Ionat, kelle ise on kord reetnud — irvitab ta üle, mõnitab, aga kuulab. Ja Iona sõnad jäävad tallele. Ta loodab armastuse läbi pääseda, see Antelava mängitud Peremees, kes ei usu millessegi peale jõu.

Gio kasvatab lastest noorukid, kes tema juhtimisel on valmis Peremehe ja ta kullikodustajate vastu astuma. Hõim ei saa sellega leppida. Gio tapetakse. Peremehe pantriplastikale vastandub Zaza Koleišvili Gio peaaegu täielik staatilisus. Üldse on selle tegelase puhul kasutatud minimaalselt väliseid vahendeid. Siseelu peaaegu ei aimu — kuni purskeni viimases monoloogis koerapoegadest, kellest tema tegi inimesed.

Minu salude ja põldude südamehääl» on eelmisele näidendile samahästi kui vastand. Revaz Inanišvili on selle kirjutanud oma juttude põhjal; siin-seal annab tunda dramaturgiline rabedus. Oieti on olemas rida episoode, mis ühte «süzevardasse» aetud: peategelane lahkeb kodunt — tööle, raha teenima — ja tuleb siis tagasi. Tükk räägib gruusia maainimestest, kes tänapäeval austavad ja säilitavad oma iidse kodumaa tavasid. Loos on nalja ja nukrust, tema tegelased meenutavad mingil kombel Sukšini veidrikke. Selles on laule — imeline meeste mitmehäälsus! — ja



tantse, on kodunt lahkumist ja tagasitulekut, on algusi ja lõppe, lapsepõlve ja vanadust. Selles on rahva hinge.

Telavi teatrilavastused tutvustasid meile huvitavat, otsingulist kollektiivi. Maailma-kuulsa Gruusia teatri loomingulist tagalat.

ITAALIA BALLETRUPP «ATERBALLETO»
Tallinnas 23.—27. maini. Kavas oli kuus lühiballetti.

MAI MURDMAA:

Esimest korda oli «Estonia» teatri laval balletitrupp piiri tagant — Itaalia «Aterballetto». See kollektiiv on väga noor, loodud 1977. aastal Emilia Romagna piirkonna teatrite assotsiatsiooni poolt. Trupp on munitsipalteedi ülalpidamisel, kuid sellele vaatamata iseseisev. Kuigi «Aterballetto» on tegutsenud küllaltki lühikest aega, paistab ta silma laiahaardelise repertuaariga. Vestlusest tantsijatega selgus, et nende lavastuste valmimisaeg on palju lühem kui meil, need tuuakse välja kuu-poolteise jooksul, meil — poole aastaga.

Tegemist on ennekõike gastrolltrupiga, mis oma põhikohas töötab hooaja jooksul vaid nädala. Esitatakse enamasti ühevaatuselisi ballette, nii peaballettmeister Amedeo Amodio loomingut kui ka maailma ballettide paremikku: George Balanchine'i «Agoon», «Särav allegro»; Leonide Massine'i «Paraad», Antony Tudori «Sireliaed», Roland Petit' «Noormees ja surm», meil nähtud suurepärased teosed — Glen Tetley «Müstilised jahimehed» ja «Sfinks» ning Alvin Ailey «Üine olend».

Meie jaoks on eriti huvitav, et tantsijad valdavad paljusid stiile. Kõige nõrgem külgtundub neil olevat klassika, aga ka selles on nad piisavalt tugevad, et seda vabalt sünteesida teiste stiilidega. Treeningtundi jälgides sai selgeks, et nad on professionaalid, kuid mitte mingid tehnika- või kunstiimed. Nad on tõsised töötajad ja nende ühine looming lubab nautida tõelist kunstitegemist.

Peaballettmeister Amedeo Amodio töö on huvitav, kuid temas puudub ehk niisugune ere individuaalsus, mis eraldaks teda teistest maailma juhtivatest koreograafidest. Amodiol ei ole oma originaalset koreograafilist ideed, ta ammutab tantsumõtteid kõikjalt. Huvitavam on ta moderntantsus, mida valdab vabalt.

Esimene õhtu koosnes neljast lühiballetist: «Ricerca» (Antonio Vivaldi muusika, Amedeo Amodio koreograafia), «Fauni pärastlõuna» (Claude Debussy muusika, Amedeo Amodio koreograafia), «Sfinks» (Bohuslav Martinů muusika, Glen Tetley koreograa-

Stseen balletist «Fauni pärastlõuna» (C. Debussy muusika, A. Amodio koreograafia).

fia) ja «Õine olend» (Duke Ellingtoni muusika, Alvin Ailey koreograafia).

«Ricerare» on loodud klassikalise ja kaas-aegse tantsu sünteesina, püüab edasi anda Vivaldi muusika vitaalsust, rahvapärasust ja sära. Kahjuks kujunes kompositsioon veidi olustikuliseks, emotsioonid ja psühholoogilised situatsioonid olid minu arvates natuke banaalsed ja ei küündinud Vivaldi tasemele.

«Fauni pärestlõunal» oli huvitav plastiline vorm, kuigi me teame ajaloost Nižinski Fauni ja itaallaste oma tundus lahjemana, kordusena. Lugu tervikuna mõjus stiilipuhtana.

«Sfinks» oli väga pingestatud ja psühholoogiline teos, loodud modernse ja klassikalise balleti orgaanilise sünteesina, tants oli psühholoogiliselt täpne. Kahjuks uppus balleti idee natuke vormi sisse ära, mõte ei jõudnud päris selgelt vaatajani.

«Õine olend» oli džässi ja klassika ühendus. Ailey on üks tuntumaid Ameerika ballettmeisterid, ta kasutab nelja stiili: klassikat, džässi, moderntantsu ja neegri rahvatantsu. Meil nähtu oli tema kuulsamaid töid, vormiliselt väga huvitavalt lahendatud ning koreograafiliste arendusvõtetega sisemiselt pingestatud teos.

Teise programmi kuulusid (lisaks «Ricerare'ile») väga terviklik «Müstilised jahimehed» (Oedoen Partose muusika, Glen Tetley koreograafia) ja «Psyche Manhattanil» (Leonard Bernsteini muusika, Amedeo Amodio koreograafia). Esimene neist oli lavastatud

Amedeo Amodio proovil.

puhtalt moderntantsu stiilis, sisu tinglikkus ja vormisene areng olid haruldases kooskõlas. «Müstilised jahimehed» on täiesti tunnetuslikku laadi lavastus: sisu on vaevalt aimatav, tegemist on inimese ja looduse vahekorraga, elu igavese ringkäiguga. Esitus oli nii lõpuni läbi tunnetatud, vorm nii täiuslik, et mõjus pärlina, mida isegi maailmatasemega balletis kuigi sageli ei kohta.

«Psyche Manhattanil» kujutas endast New Yorgi elustiili üldistust, mis oli üles ehitatud kontrastile: puhas unistus ja reaalsus. Ballett mõjus üsna leidlikuna, kuigi mõte iseenesest oli küllaltki banaalne.

Mida on meil neilt õppida? Eelkõige muidugi jäägitut andumist oma kunstile, maksimumselt kontsentratsiooni, suurt tantsu- ja loomerõumu, arusaamist oma funktsioonist laval, kollektiivsustunnet ja vormi teadlikult vaba käsitlust.

Täiesti rabav oli nende valgustuse tase. Meil on ülim aeg tõdeda, et «Estonia» valguspark on vananenud ja balletile täiesti sobimatu. Itaallastel oli iga kava peale märgitud valgustuse kunstiline juhendaja, meil ei mõisteta ikka veel, et balletietendusest 50 protsenti loob valgus. Vaataja ei ole kohustatud tegema koreograafilist analüüsi, teda huvitab visuaalne kogumulje.

Neil oli kaasas ka spetsiaalsest materjalist tantsupõrand, millest me oleme juba kümme aastat rääkinud, sest nüüdisaegset balletti ei saa teha puupõrandal. Samuti pole me «Estonias» iialgi näinud niisugust aboluutselt sirget tagapõhja nagu neil, millel sai kõikvõimalike nüanssidega mängida.





Stseen balletist «Õine olen» (D. Ellingtoni muusika, A. Ailey koreograafia).

Juunikuus esines Moskvas ja Vilniuses Sveitsi balletitrupp, mille asutamisajaks võib pidada 1963. aastat. Trupile on suurt mõju avaldanud George Balanchine, kelle balletid tegelikult kollektiivile aluse panid. 70. aastatel töötas trupiga põhiliselt saksa ballettmeister ja tantsija Peter van Dijk. 1980. aastal sai Sveitsi balleti juhiks Oscar Araiz, argentiinlane, kes on saanud mitmekülgse balletihariduse ja keda huvitab nii klassikaline kui ka modernne, eriti saksa ekspressionistlik tants. Enne Sveitsi tulekut oli Araizil Buenos Aireses oma trupp «Saint Martin», millega ta sai kuulsaks nii Euroopas kui ka Ameerikas. Tema balletid on olnud USA, Kanada, SLV, Brasiilia jt riikide lavadel.

Oscar Araiz ei pea vajalikuks piirata end ühe kindla stiiliga, vaid leiab, et võib kõik stiilid kokku sulatada ja luua oma keele. Araizi loomingu resultaat kaldub vaba plastika poole, varvaskingi ei kasuta ta üldse. Ballettmeistril on väga huvitav ja kujundlik mõtlemislaad, mida ta väljendab põhiliselt ühevaatuseliste süžetute ballettide kaudu.

Araizi trupp koosneb kolmekümnest tantsijast ja on, nagu kõik praeguse aja Lääne trupid, internatsionaalne. Kollektiivis on pal-

ju väljapaistvaid isiksusi ja Araiz püüabki oma töös toetuda just nimelt tantsijate individuaalsuse avamisele. Kuigi nende treeningtunnid näevad ette mõlemat — klassikat ja moderni — ning artistide väljendusvahendid on väga rikkalikud, kasutab ballettmeister valdavalt (ehk veidi ühekülgsest?) moderntantsu.

Araizi teoste puhul jääb mulje, et nende teemaarendus ja vormikäsitus kulgevad küll paralleelselt, aga ei pruugi alati haakuda, kohati on arendatud teemat ja kohati täiesti vabalt vormi. Need on nagu fantaasiad mingil antud teemal, kuigi igal balletil on läbiv idee, läbiv mõte.

Esimene programm «Tango» oli loodud argentiina tangode muusikale ja Atilio Stampone meloodiatele.

Esimene osa oli läbilõige erinevatest tantsustiilidest, arendatud küllaltki keeruliseks lavavormiks. Ballett oli üles ehitatud psühholoogilistele situatsioonidele, inimestevahelistele suhetele ja tüüpidele. Situatsioonid olid kontrastsed ja väga ehtsad, karakterid

elulised ja mitmetahulised. Araiz armastab kasutada polüfoonilist vormi, ka hingeseisundites, tuues sisse palju ootamatuid pöördepunkte ja teravaid olukorramuutusi. Olles argentiinlane, valdab ballettmeister materjali suurepäraselt.

Teine osa demonstreeris lavaliselt väljaarendatud tangot. Siin võis näha puhast vormi ilma olustikulise momendita, «mustvalge» tango puhtaid kompositsioone, mis olid üles hitatud toredatele pingevahetustele.

Teine programm koosnes kolmest osast: «Meri» (Claude Debussy muusika), «Rapsodia» (Sergei Rahmaninov) ja «Maalikunstnik Mathis» (Paul Hindemith). «Mere» teemaks oli meremeelolu, meri ja inimene ranna poolt vaadatuna: ujumine ja vettehüpped, merelained, pingelised olukorrad, mis võivad tekkida mere ääres. Ballett oli natuke illustratiivne ja jättis veidi sportliku mulje. Vähe oli seda väre-lust, mida muusikas kuuleme.

«Rapsodia» ideeks on, kuidas energia sünnitab erinevaid suhteid ja tegusid ning kuidas need omavahelised kokkupõrked võivad mõnikord viia dramaatilise resultaadini. «Rapsoodias» on tegemist vastandlike emotsioonide võitlusega, mis tuletab meelde eluvõitlust, hasartmängu või muud selletaolist. Ballett oli küllaltki julma elutunnetusega, seisundite poolest üsna rikas ja huvitav.

«Maalikunstnik Mathis» oli õhtu kõige huvitavam osa. Ka see teos mõjus vaba fantaasiana, muusikast tulenevate assotsiatsioonidena. Ballett on pühendatud XVI sajandi kuulsale kunstnikule Grünewaldile ja tegelasteks on Kristus, Maarja Magdaleena, püha Antonius, inglid ja kurjad jõud. Idee avanes vormimängus. Erinevad osad — «Inglite kontsert», «Haudapanek», «Püha Antoniuse kiusatus» — olid niivõrd fantaasiarikkad ja

meisterlikud, et andsid väga suure kunstilise elamuse. «Maalikunstnik Mathis» oli kõrgetasemeline vaimumäng, huvitava mõtleja töö. Sveitsi ballett ületaski «Aterballetto» just oma intellektuaalse sügavuse poolest.

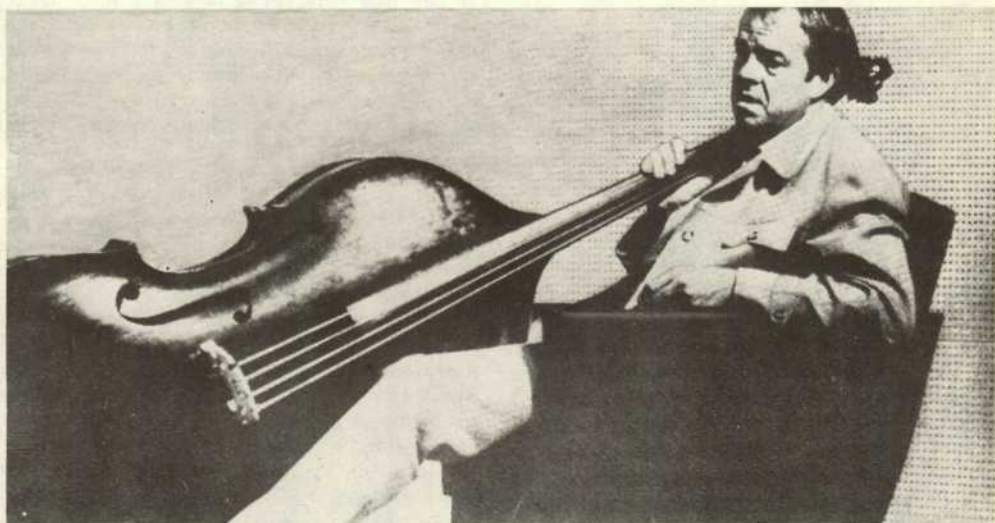
Tundub, et Lääne juhtivad ballettmeisterid tegelevad põhiliselt ühevaatuseliste süžetute ballettidega, mis nõuavad vaatajalt oskust kaasa mõelda, aktiivselt naudida. Meil kahjuks vastav praktika peaaegu puudub ja meie publik pole arvatavasti valmis selle vastu võtmiseks.

Veel kord peaks rõhutama mõtet, et akadeemilises vormis klassikaline tants on oma aja ära elanud. Süžeealine ballett on siiski üks balleti primitiivseid vorme, tegelikult on ballett võimeline lahendama palju suuremaid ja komplitseeritumaid ülesandeid. Meil on aeg avada moderntantsuklass nii teatris kui ka koreograafiakoolis, sest ideaalne nüüdisaja teater valdab mõlemaid stiile ning nende süntees on loomulik nähtus.

DÜSSELDORFI DRAAMATEATER Tallinnas ja Tartus 15.—19. maini:

H. von Kleisti versioon «AMPHITRYON» (J. B. Molière'i järgi), G. Heidenreich — «SÜÜDIVUSEALINE», B. Brecht — «JAKOB GEHERDA TÖELINE ELU», P. Süskind — «KONTRABASS».

P. Süskindi «Kontrabass» Düsseldorfis Draamateatris (lavastaja H. Engels). Esitaja Stefan Wigger.



Kas polnud Stefan Wigger, see Euroopa täht, fantastiliselt Ants Eskola moodi? Kuigi «Kontrabassi» fotode peal ei ole. Ainult lavall! Ja eriti alguses. Ning muidugi see üllatav, täielik ümbersünd lõpukummarduses: järsku seisab su ees särav artist!

Läksin tegelikult «Kontrabassi» etendusele paljast uudishimust — et tahaks ühe-mehe-tükki näha. Et ehk on midagi õppida, polegi ju neid ühe-mehe-tükke väga palju näinud. Midagi vapustavat ei osanud loota. Wiggerit enne ei teadnud; sama teatri «Amphitryoni» nägin, kuid erilist muljet ei saanud. Võisin veenduda, et trupil on ilmselt pantomiimikool taga, keha hästi läbi töötatud, hääled samuti. Näitleja juures ei märka midagi kodukootut (et kuskil on midagi ikka puudu), kui sakslastel on tegemist tehnikaga, on see ikka täiuslik, töökorras tehnika. Professionaalne. Aga etendus ise ei haaranud. Kas ehk lugu ei huvitanud niivõrd või on see lavastuslaad juba läbikäidud tee — ilmselt nendel endilgi, lavastus oli ka juba soliidses eas. . .

Nii et jätsin kaks Düsseldorfit tükki vahele (mida nüüd kahetsen) ja «Kontrabassigi» läksin vaatama rohkem nõõ spetsiifilistest huvist — kui ise ka just parajasti teed katset üksinda üht lugu mängida. Aga sain võimsa emotsionaalse mulje. Päris tükk aega kees vaimustus üle. Väga puhast, täpset teatrit näeb ju haruharva, see ilmselt vapustaski.

Mida ma oskasin tähele panna? Kontsentratsioon! Mis väga kaminasaalis mõnekümnele inimesele keskenduda, aga mida suurem saal, seda suuremat kontsentratsiooni üksiolek nõuab. Millise haardega mees! Millise sisukusega mees! Ja muidugi haruldane lõvestus — see vist meenutabki Eskolat. Eraldi võetuna ei näinud midagi erakordset, kõik tuntud koolitööd, mida nii ainulaadse ande juures jälle meelde tulevad. Võimas hää — mida ta üldsegi ei kasutanud, aga kui korraks laskis kuuldavale ühe mõirge, siis Draamateater värises. Muidu pugistas niisama tasakesi oma juttu — puhtalt küll, briljantse diktsiooniga, ole ainult mees ja saa saksa keelest aru. Armas oli ka ta vaikne peen huumor, see näitleja pole nuiaga lööja. Seda ma märkasin, et tal olid ka väga hästi ära lavastatud puhkepausid — kaks korda, needsamad muusika kohad. Näitleja teeb monoetenduses ikka rasket tööd, on vaja hingetõmbeaega. Wiggeril olid nad hästi täidetud, ei lõhknud tervikutunnet. Suur anne olevatki rahvusvaheline asi, üks ta seepärast töötabki lepingute-ga pooles Euroopas. Meil on siis nüüd ka tunne, nagu oleksime maailmataaset käega katsunud. Tegelikult nägime ühte meest üksi lavall. Lühike etendus oli.

Küüalissetendused. Kuidas neid vaadata? Viimasel ajal on tekkinud probleem: kuidas vaadata võõrast teatrit? — Enamikku näitlejaid näed kindlasti esimest ja viimast korda elus. . . Tervikus on, võrreldes kodulava-variandiga, kindlasti midagi nihkunud. . .

Ise ma ei armasta oma teatriga reisida, gastroleerida. Mulle tundub, et mida parem lavastus, seda rohkem ta võõral laval kaotab. Lavastus luuakse, arvestades seda ruumi, kus teda mängima hakatakse. Lavakujundus on alati mingil määral, olgu teadlikult või alateadlikult, suhtes konkreetse teatrimaja arhitektuuriga (ma ei räägigi spetsiaalselt minigisse muusse ruumi seatud tükkidest). Tallinna Draamateatri «Elava laiba» kujundus tundus Moskva Väikeses Teatris, selle saali kulla ja pronksi foonil armetu, vilets ja vaene, kuid Draamateatri küllalt askeetlikku saali seesama kujundus sobib. Problem on aga selles, et väljasõiduetendusel ei muutu sugugi üksnes kujundus, kunstnikutöö mõju vaatajale, vaid lõhutakse ka näitleja ja kujunduse orgaaniline seos, midagi muutub atmosfääris, rütmis, näitleja enesetundes. Küllap saaks kõiki neid raskusi ületada, kui oleks küllalt palju proove uute tingimustega kohanemiseks. Tavaliselt seda võimalust ei ole. Seepärast tunnen ebamugavust, kui vaatan oma lavastust võõral laval. Nagu oli nüüdki Kleisti «Homburgi printsiga». Viljandisse sõitsime praktiliselt proovi otstarbel: ees seisavad küüalisesinemised Moskvas. «Homburgi prints» läheb aga meie kodulaval ehtsate müüride taustal, mingit dekoratsiooni pole, üle on maalitud lavakarbi seinad, kasutame etenduses tegelikku lava raudust jne. Moskvas «Sovremenniku» maja seinu „eil keegi muidugi üle maalida ei luba, tuli teha uus kujundus, nn väljasõidudekoratsioon ja tuli seda kusagil võõral laval enne Moskvat kontrollida. Viljandis saime aru, kui suur töö seisab veel ees, et näitlejad selle kujundusega kohaneksid, et taastuks etenduse puhtus, täpsus, omamoodi vahe, rafineeritud väljendusrikkus.

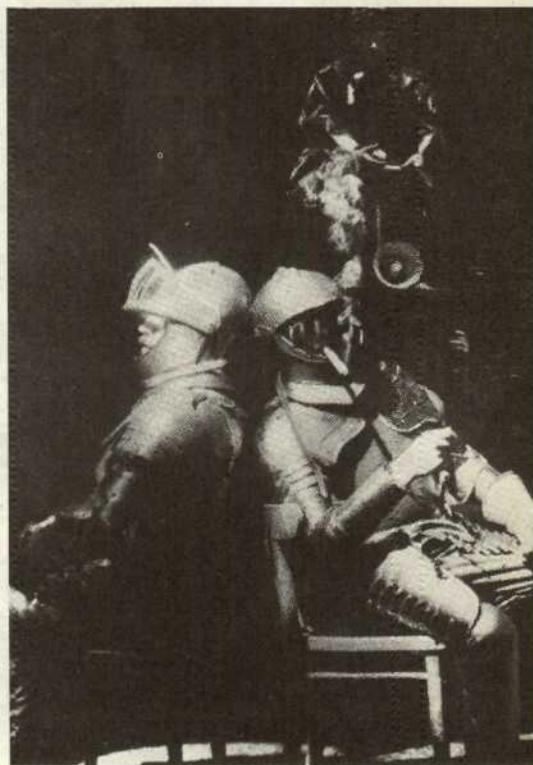
Küüalissetendused on alati kunstiline kompromiss. Kuid minna sellele kompromissile siiski tasub — vaatajate pärast. Vaataja tahab teada, mida tehakse saksa või gruusia teatris. Seetõttu saab gastrollipraktika oma ühiskondliku õiguse: laiendada vaatajate silmaringi, arvadata teadmiste-mõtlemiste horisonte. On väga ohtlik, kui publik hakkab uskuma, et teater on ainult see, mis ta oma kodulinnas näeb. Vahel annab mäng võõra publiku ees isemoodi dopingu ka näitlejale. Rollidesse võivad ilmuda uued nüansid, etendus elavneb. Sel juhul on kompromiss leidnud ka kunstilise õigustuse.

Teiste teatrite küüalissetendusi ja nende saa-

lipoolset vastuvõttu jälgides puutun üha rohkem kokku sellega, et kõige vähem oskavad võõrast etendust vaadata professionaalid — näitlejad, isegi kriitikud jne. Esiteks, unustatakse nagu kõik see, mida iseenda väljasõitude puhul on vaja vabandada — need paratamatud nihked, kaod. Teine ja tähtsam: võõras etenduses otsime just seda teatrit, mis meeldib meile endale. Me ei oska nagu tavaliuks vastuvõtlikuks, tänuilikuks vaatajaks enam sugugi ümber häälestuda. Ometi saame seda rikkamaks, mida rohkem igasugust, mitmesugust kunsti suudame endasse imeda.

Sõitsin Riias Tallinnasse spetsiaalselt Düsseldorfite teatri pärast. Mu eesti sõbrad-kollegid, kes olid jõudnud juba «Amphitryoni» näha, rääkisid mulle päev läbi iga nurga peal: igav, pikk, tuim etendus. Milline oli aga minu imestus öhtul teatrisaalis, kui ma nägin laval midagi niisugust, mis absoluutselt ei vastanud kuulnud muljetele. Nägin kõrget klassi, virtuoosse näitlejatehnikaga ansamblit, oma maailmanägemisega režiid. Ja peamine: vastuoluline, «murtud», küütleval, heitlik Kleisti maailm — elegantne, rafineeritud ning ime-lik, saladuslik, kummaline ühtaegu. Leida Kleistile täpselt vastav t ä n a n e kunstiline keel on väga raske. Tema dramaturgia ei seostu eriti millegagi kõigest sellest, mida me praegu iga päev teatris teeme. Gorki on Kleisti nimetanud küll maailma kuue suurima näitekirjaniku hulgas, aga laval näeme tema teoseid harva. Düsseldorfite etenduses oli eredaid näitlejaid: meisterlik Jupiter, kaks klouni (teenrit). Kõik näitlejad mängisid täiesti ilmse, kadestamisväärse arusaamisega oma funktsioonist (stseeni funktsioonist) lavastustervikus. Sel lavastusel oli olemas oma a u t o n o o m n e kunstiline maailm. Ja selline etendus võib siis meeldida või mitte, kuid temas tuleb tunnustada kunstilist fakti. Ta annab põhjust ja toitu mõtisklusteks. Kuidas võib siin professionaalil igav olla?

Kleistile otsisin ise praegust teatriesteetilist adekvaatsust oma 4—5 aastat tagasi — tuttav aine, aga distants on olemas, ilmselt sellepärast oskasin nüüd saksa kolleegide tööd jälgida ja hinnata. Teise Düsseldorfite etendusega, Brechti-lavastusega juhtus aga midagi otse vastupidist. Kogesin liigne kord, et tihti-peale suleb teatrietenduse normaalse vastuvõtu meie isiklik tänase päeva meeleolu, tänase päeva kitsas mõttering. Töötan ise praegu üliõpilastega Brechti kallal — «Kolmanda riigi hirm ja viletsus». Sakslaste etenduse algus, esimene sõnatu etüüd, kus peategelane seadis



B. Brechti «Jakob Geherda tööline elu» (lavastaja Peter Palitzsch). Jakob Geherda — Hans Schulze. Stseen lavastusest «Jakob Geherda tööline elu».

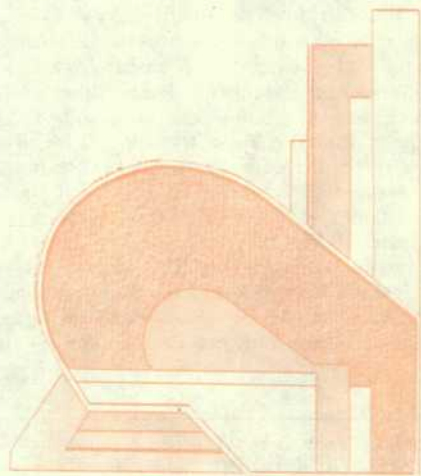
restorani enne avamist korda, oli mulle väga huvitav. Kuid hiljem... Vaevalt oli jõudnud kólada 4—5 repliiki, kui ma otsustasin, et see pole see Brecht, kellega mina tegelen — mitte see Brecht, kes mind momendil huvitab. Ja panin enda etenduse eest lukku.

Aeg läks. Ja hiljuti taipasin ma Riias, oma proovis, et mäletan «Jakob Geherda tõelist elu» viimse detailini, tean täpselt, mis nad laval tegid. See lavastus on fikseeritud minus nagu videolindil. Tähendab, etendus ei olnudki halb! Tähendab, vaatamise hetkel ma lihtviisil ei soovinud lasta endasse teistsugust Brechti, teist kunstilist nägemust, suveräänset lavamaailma. Jah, muidugi, nüüd ma tean, et too etendus oli plastiliselt ülimalt ere, väljendusrikas, lõpetatud. Nüüd, tagantjäreletarkusega, liigitan ma selle oma positiivsete teatrimuljete registrisse. Aga millestki olen siiski ilma jäänud — vabast emotsionaalsest naudingust, vaatamise rõõmusest etenduse ajal.

Nii imelik kui see ka pole, pörkasin selle probleemiga taas kokku Riias sügisestel Tbilisi Rusthaveli-nim teatri gastrollidel — läksin peaaegu tülli paljude Riia teatralide ja kolleegidega. Minu arvates on R. Sturua juhitav teater rahvusvahelist klassi nähtus, mitte üksnes parimaid Nõukogude Liidus, vaid tõsiselt arvestatav tase üldse tänases teatrimaailmas. Pean lugu sellest suurepärasest trupist ja suureandelisest küpsest lavastajaisiksusest. Üllatavalt paljud professionaalid võtsid neid etendusi vastu aga kainelt-hindavalt-skeptiliselt, lubamata endale vaimustust, imetlust, puhast kunstirõõmu. Skolastilised vaidlused teemal, on see läbielamis- või etendamisteater, on see ainult lavastajateater või ka suurte näitlejate teater — see kõik tundub mulle piinlikult provintslik. Muide, kui tihti, peaaegu alati räägitakse, et rahvuslikkus teatris sõltub rahvuslikust dramaturgiast, aga Rusthaveli teater mängib Shakespeare'i ja Brechti nii, nagu võib mängida ainuüksi Gruusia teater. Tasub tõsiselt mõelda ülieredalt väljenduvale rahvuslikule vaimule selles rahvusvahelise tasemega teatris, kes mängib rahvusvahelist repertuaari. On olemas kitsalt kohalik, provintslik mõttealaad ja sügavalt rahvuslik looming, mille mõjujõud peaks olema universaalne. Ma olen tõesti veendunud, et Rusthaveli teatri etendustesse võib suhtuda erinevalt nagu mis tahes kunstinähtustesse — mis kellelegi meeldib —, kuid ei tohi kahelda ilmselges ja vääramatus — talendis. Nähes väga andekat teatrit, peab ära tundma andekuse, peab laskma end vabaks vaimustuma, tuleb tunnista talenti, muidu ei jää enam üldse mingeid kriteeriume...

ÕNNITLEMINE!

13. detsember — JELENA BLINOVA, Vene Draamateatri näitleja, Eesti NSV teeneline kunstnik — 60
21. detsember — HENDRIK KRUMM, RAT «Estonia» ooperisolist, NSV Liidu rahvakunstnik — 50
27. detsember — LEENU SIIMISKER, kirjandus- ja teatrikriitik — 60



Teatrimõtte peegeldusi 50 aasta tagant

MARGOT VISNAP

«Päevalehe» erilisa «Kunst ja Kirjandus» 1934. aasta 4. novembri numbris avaldati lakooniline 16-realine teadaanne uue ajakirja ilmuma hakkamisest, tehti teatavaks ka toimetuskolleegiumi kuuluvate isikute nimed.

Praegu on põhjust seda kunagist sõnumit kommenteerida: 50 aastat tagasi, 17. novembril 1934 hakkas ilmuma esimene tõsisem teatritegelaste erialajakiri «Teater». Sissevaadet 50-aastase ajakirja lehekülgedele õigustab tõsiasi, et meie teatrijaloolased on tänamatult vähe tähelepanu pööranud sellele oma aja üpris heatasemelisele erialasele väljaandele, mis pealegi esimesena hakkas järjekindlalt huvituma ka nõukogude teatrikunstist, avaldades edasistes aastakäikudes põhjalikke kirjutisi nõukogude lavakirjandusest ja -praktikast, eesti lavainimeste kirjeldusi nõukogude teatrist, Stanislavski tööst jne. Demokraatlikku üldsuunda hoidev ajakiri püüdis väljuda erialase väljaande apoliitilisuse kitsast ringist: «... just reaktsiooni pealetungi ajal, 1934. a. ilmuma hakanud (kaua kavandatud, kuid seni ikka soikujäänud) ajakiri «Teater» ei pakkunud tribüüni mitte ainult professionaliseerunud eesti teatritöötajate kitsalt erialaseks mõttevahetuseks, vaid ka põhisuunalt valdavalt objektiivseks kiirinformatsiooniks teatrikunstis arengu kohta mujal maailmas, kaasa arvatud Nõukogude Liidus (just viimasega oli ajakirja tegevtoimetaja E. Reining hästi kursis).

Vaatamata «vaikivale olekule» ja tsensuursete kitsenduste kehtestamisele maksis «Teater» suhteliselt vähe andamit ametlikele seisukohtadele ning publitseeris aeg-ajalt küllaltki opositsioonilisi mõtteavaldusi. Ajakirja põhitoon on eitav fašistliku kultuuripoliitika avalduste suhtes ning sümpatiseeriv nõukogude teatri saavutustele — kooskõlas

eesti progressiivse haritlaskonna kultuuriorientatsiooni vastava muutumisega 30. aastate lõpus.»¹

Võib ainult aimata, millist avastusrõõmu pakkus tollasele teatrijale oma ajakirja loomine, sest küllap vajas säärast tribüüni rohkem teater kui avaldamisruumi puuduse üle kurtvad kriitikud. 17. november ei tähistanud lihtsalt ajakirjanduslikku ettevõtmist. Pigem siiski teatrisündmust. Kas ainult tollal selle tähendust aimata osati?

Esimese numbriga saatesõnas püstitati üldsõnaline programm, kus toimetust teatas oma plaanidest koondada väljaande ümber kutselisi teatreid üle maa, võimaldades neil reklaamida oma igapäevast tööd ja ühtlasi andes kõigile huvitatuile ajakirja veergudel ruumi, arutlemaks teatri ja näitekirjanduse küsimuste üle. Sest ajakirjandus ei omistavat teatriküsimustele enam vajalikku tähelepanu.

Avanumber oma 32 leheküljega ilmus kõhnukesena ja veel üsna ilmetuna, kiiresti kokkukorjatud kirjatükkide mekkjuures. Oli vaid kolm täispikka arvestatavat teatriartiklit Hanno Kompuselt, Leo Soonbergilt (Soonpää), Johannes Aavikult. Lisandusid vested, juubelilood ja informatsioon teatrite töö kohta. Miski esimeses numbris ei ennustanud ajakirjale tema elujõulist püsijäämist, seda, et ta leiab endale kindla ja püsiva koha selle aja nii kirevas ja rikkalikus ajakirjanduspildis — 1934. a ilmus 101 ajalehte ja 194 (!) ajakirja (viimaste arv tõusis järgnevatel aastatel jooksul veelgi: 1936. a oli neid 216). Et aga valdavale osale ajakirjadest oli iseloomulik kas lühike eluiga, kitsalt lokaalne levikuala või suhteliselt väike tiraaž, siis omandas Eestimaa teatritegijaid ühendada püü-

¹ L. Tormis. Eesti teater 1920—1940. Tln, 1978, lk 270.

dev ajakiri seitsme aastaga kaalukamate kultuuri- ja kirjanduslike väljaannete kõrval võrdväärse koha. Vaatamata sellelegi, et astuti juba soliidsete traditsioonidega erialaste väljaannete kõrvale — ees olid «Eesti Kirjandus» (1906), «Muusika Leht» (1922), «Ajalooline Ajakiri» (1922), «Looming» (1923). Ehkki puudusid otsesed eeskujud ja kogemused, kujunes ajakirjast esimene (ja vist seni ka ainuke ning kõige enam) teatriajakirja nimetust vääriv väljaanne. Varasemad katsetused — «Näitelava» (1909), «Teatriraamat» (1913) ja «Valge Raamat» (1918) — jäid kaugesse minevikku, olles oma aja lastena «Teatri» sünniajaks juba liig ebaküpsed, et neist malli võtta. Muidugi pidi olema ka perspektiivitajuga programm, kuid küllap teater ise seadis oma nõudmised, mille tunnetamisel esialgu püüti haarata natuke kõigest, nii et esimeste otsingute tuhinas sai ajakiri mõnevõrra kireva ilme. Kuid samas täitis ta nii mõnedki lüngad, tutvustas teatrit mitmetahuliselt, ja mis peamine — korraga ühte väljaandesse koondatult. See oli omaette väärtus — tõsta teater sellisel tasemel fookusesse, kõrgemale öötöona sündinud

kiirarvustuste, diletantlike näpunäidete, subjektiivsete meeleolude tasemest. Ei sündinud küll peadpöörivat metamorfoosi ega antud uut moodi teatrikäsitlust, aga lähenemisviisi oli teine — teatri kui iseseisva kunstiharu autoriteeti rõhutav.

Professionaalne eesti teater käis oma kolmandat aastakümnet. Eestis oli 7 kutselist ja 3 nn poolkutselist teatrit ning arvukalt maalavasid. Kaudselt hakkas ajakiri üsna killustatult tegutsenud eesti teatritegelasi ühtseks pereks koondama — ühise teatrimõtte ümber. Teater vajas hinnangut professionaalsemalt tasandilt, teatrimõte jõulisemat ja kindlasuunalist väljendust ning lugeja harimist, teater vajas nii kirjasonaga arvestava näitleja kui ka publiku kasvatamist. Ehkki teatrikriitikat toetasid päevalehtede kiirarvustuste kõrval teinekord ka pikemad käsitlused ajakirjades, jäid valdavaks siiski lühiretseensioon ja ülevaateartikkel. Küllap kvantiteet sünnitas kvaliteedinõude: oli vaja oma ajakirja. Ei rahuldatud enam lehtede pinnapealse-konspetsiivse arvustusega, olgugi et see lausa «soojalt», eelmise esietendusõhtu hingust kandvalt lugeja ette jõudis. Juba 1933. aastal oli arvustajate ja teatritegelaste nõupidamisel Kunstiklubis arvustusküsimus päevakorda võetud. Võib-olla kandis kaua kavandatud uue ajakirja asutamine sellegi õhtu jälgi.

Ei olegi täpselt teada ajakirja sünniloofakte — kes konkreetselt võis olla initsiaator? Kes idee autor? Selgub, et 50 aastat on juba piisav selleks, et faktid «aegade hämarusse» tuhmuksid, mis veel kord tõestab vajadust distantsi puudumist pelgamata kõike säilitada. Küllap sai asutamiseidee jõudu Kutseliste Lavategelaste Ühingu reorganiseerimisest 1934. aastal (hiljem nimetati Eesti Näitlejate Liiduks). Aga üks räägi toimetuskolleegiumi liikmete nimed iseenda eest: Artur Adson, Otto Aloe, Eduard Hubel, Hanno Kompus, Volde- mar Mettus, Priit Põldroos (1936. aastast astuvad Adsoni ja Hubeli asemele Leo Soonberg ja Leo Kalmet). Etteotsa asusid peatoimetajana «Estonia» teatri direktor Paul Olak ja tegevtoimetajana endine Töölisteri tegevusjuht Eduard Reining. Ju siis nende ja paljude teistegi meeste ühismeel sünnitas ajakirja. Tuleb vaid nentida, et ka eesti teatris on olnud

TEATER



aegu, mil teater eelkõige meessoost teat-
riaustajaid sünnitas ja sütitas. Ka veel
vähem kui 50 aastat tagasi: kõnesole-
vagi ajakirja veergudel sädelesid ja
muretsesid teatri oleviku ja käekäigu
pärast aina mehed (7 aasta jooksul astus
üles vaid 4—5 naisautorit!). Kui alus-
tada ajakirjas esinenud autorite nimis-
tuga, siis vist võikski neid kadetsevalt
loetlema jääda: Leo Soonberg, Nigol
Andresen, Alfred Mering, Hanno Kom-
pus, Arnold Sepp, Hugo Raudsepp, Jo-
hannes Barbarus, Rasmus Kangro-Pool,
Paul Sepp, Albert Üksip, Ants Lauter,
Paul Pinna, Leo Kalmet, Artur Adson,
Anton Hansen Tammsaare, August
Mälk, Oskar Luts, Karl-August Hindrey,
Valmar Adams, Evald Tammlaan (Jänki-
mees), Henrik Visnapuu, Oskar Urgart,
Osvald Tooming, Voldemar Mettus, Bern-
hard Linde, Felix Moor, Ants Murakin,
Andres Särev, Aino Kallas, Rahel Olbrei,
Erna Villmer jt. Tagasivaade sunnib tä-
heldama praegusajast nii erinevat
iseloomulikku joont: kirjanikud ja kul-
tuuritegelased (mitte just teatriinime-
sed) olid agarad oma sõna teatri kohta
välja ütleva. Ja kuskilt võtsid aega
ka omaaegsed teatritegijad, miski sundis
neidki ajakirjanduses sõna võtma. Kas
oli erksus siiski veel arenemisjärgus
eesti teatrikunstile lihtsalt iseloomulik,
temast lahutamatu, nii et teatris valit-
senud entusiasm, tegemisjulgeus kandsid
välja ka tollase ajakirja?

30. aastad olid eesti teatrikunstile
omamoodi tähenduslikud — tegemist oli
oma jõudu tunnetanud ja seda raken-
dava professionaalse teatrikunstiga.
Ometi ei olnud see enam nn ärkamis-
aeg, mis valikuta vaimustust sünnitaks.
Olid tollastki teatrit (ja üsna sageli)
iseloomustavate epiteetidena käibel:
hall, igav, keskpärane, ilmetu, käsitöön-
duslik. Aga huvitav küll, ometi ei väsi-
tanud teatrikunstile siiski nii iseloomu-
likud möonaperioodid arvustajate-teatri-
tegijate vaimu ega vähendanud usku
teatrisse niivõrd, et sellest ärapöörd
sündinuks. Pigem vastupidi, poleemilise
hasardiga kirjutati režiikunstist, lava-
kultuurist, repertuaarist, algupärasest
näitekirjandusest, näitlejatöö loomingu-
listest probleemidest, teatrikriitikast,
publikust. Paljuski leidus tänase pilgu
jaoks primitiivset nägemust, naiivset

suhtumist ja ülikateoorilisi seisukohti,
kuid selleski oli kutset ühisarutelule,
omakasupüüdmatut intrigeerivust.

«Teatrit» jõudis seitsme aasta jooksul
ilmuda 53 numbrit (kolmel suvekuul,
mil teatrirahvas puhkas või ringreisil
oli, pauseeris ka ajakiri). Numbreid sir-
vides kipuvad trotslikud võrdlusjooned
tabama nüüdset väljaannet, kuid üle-
kohtuselt — teatrite pühendatud mater-
jalid TMK ühisvihikust ei suuda juba
oma mahukuselt «Teatril» (isegi ette-
nähtud 52 leheküljest ei suudetud alati
kinni pidada) konkurentsi pakkuda, jää-
des vaid kõige hädavajalikumat püüdva
tasandile.

Tookordse erialaajakirja välisilme ei
hiilunud rangelt kunstipuhta akadee-
milisusega. Alati raamituna reklaamist
(kulinaariast siidsukkadeni!) ilmus
«Teater», möötmetelt praeguse TMK ja
«Loomingu» vahepeal asuvana, esialgu
32-, hiljem 52-leheküljelisena (erinumb-
rid paisusid kohati 100 leheküljele). Ka
40—50 fotota ei saadud kunagi läbi,
ehkki toimetaja vahel siunas, et ajakiri
«pildi-piiblik» kätte läheb. Tagasihoid-
lik 1000-ne tiraaž tõusis küll 1935. a
3. numbrist 2000-le, aga sinna see ka

TEATER

NR. 8 NOVEMBER 1939



pidama jäi. On siiski üllatav, et kahele kolmandikule tiraažist leidus ette tellijaid. Oli ju Näitlejate Liidu liikmeid vaid 300, ning laiema lugejaskonna umbusk «ühe-päeva-ajakirjade» suhtes raskesti kummutatav. Eks püüd väljaande majandusliku kindlustatuse poole sundis püstitama loosungi: võimalikult vähem üksiknumbrite ostjaid! Peale surus lihtne äriplane põhitõde — kui pole lugejaid (järelkult ka ostjaid), pole ka ajakirja. Seepärast organiseerib entusiastlik toimetaja Reining juba esimestest päevadest ajakirja tutvustavat informatsiooni Tallinna ja Tartu päevalehtedesse, reklaamplakateid teatritesse, üritab «Teatri» levitamist isegi Riia ja Petseri eestlaste hulgas. Iga algus on raske ja selgub, et raske on ka näitlejat oma ajakirja lugema panna. Toimetaja ei väsi teatreid tüütamast: ajakirja telligu kõik näitlejad! 1935. aastal tehakse Näitlejate Liidu peakoosoleku otsusega ajakirja tellimine kohustuslikuks kõigile liidu liikmetele! Vähe sellest. Otsusest möödahiilijaile lubab toimetaja ajakirja sundkorras käima panna! 1936. a oktoobrikuus palub toimetus teatreid leida kohapeal usaldusmees, kes hoolitseks «Teatri» levitamise eest, hangiks ja võtaks vastu tellimisi. Loomulikult ei ole teatrid lisasekeldustest huvitatud. «Ugala» asjaajajale A. Söödorile saadab Reining pahameelest pulbitseva kirja: «No see on üks häbiväärne jutt, mis Teie mulle kirjutate «Teatri» usaldusmehe asjus. Ma ei julge sellest kuhugi rääkida, et «Ugalas» ei leidu inimest, kes selle asjaga hakkama saaks. Mis valged varesed need Viljandi mehed siis nüüd korraga on! Ei, see jutt jäägu meie vahele. Kuhu Teie selle küüruga lähete, et «Ugalas» pole näitlejail oma ajakirja jaoks usaldusmeest.»²

Tookordne ajakiri pakkus omas ajas palju uut, alates teatri hetkeseisundi analüüsist ja lõpetades ooperi, opereti, lavatantsu, lavakujunduse, laste- ja noorsooteatri, jumestuse, liikumistehnika, žestiteooria jms küsimustega. Pelgamata julget mõtteavaldust, subjektiivset isiklikku arvamust, avalikku diskussiooni. Kõikudes akadeemiliste kirjandusväljaannete ja üldloetavate ajakir-

jade vahemail, kompenseeris «Teater» puhtalt teoreetilise laadi võimatust erinumbrite väljaandmisega. Esimene selle taoline ilmus septembris 1936, tähistamaks 30 aasta möödumist kutselise teatri sünnist, teine samalaadne pühendatakse kodanliku perioodi teatri 20. juubelile 1938. a mais. Oma mahukusest (110 lk, 108 fotot) ja sisultki pretendeerib ajakirjanumber eesti teatri ajaloo lühiväljaandena lausa omaette koguteosele (lisaks trükitaksegi eraldi raamatuna 500 eksemplari). Erinumbrid pühendati ka Soome tearielule ning arvustuse, näitekirjanduse ja deklamatsioonikunsti küsimustele. 1939. a sügisel avaldas ajakiri Nõukogude Liidu teatrielu tutvustava erinumbri (nr 8), mis oli pühendatud äsja lahkunud K. Stanislavski mälestusele. Juba 1935. aastal külastas E. Reining Nõukogude Liitu, olles siitpeale nõukogude teatriga pidevalt kursis. 1939. aasta aprillis tähistab ajakiri suurejooneliselt W. Shakespeare'i 375. sünniaastapäeva. Numbri ettevalmistamisel saadab toimetaja Narva, Jõgevale, Viljandisse, Tartusse jm kirju pärimistega Shakespeare'i lavastamise järele enne kutselise teatri ajastut. Kirjad lähevad teele ka G. Suitsole, A. Orasele jt. Agar kirjavahetus käib Londonis elava eestlase Erich Sarvega — toimetajat huvitavad kaastööd inglise autoritelt (kaastööd saabuvadki — 3 Londonist ja 1 Pariisist!). Tulemuseks on 85 lk ja 51 fotoga 16 artiklit sisaldav põhjalik Shakespeare'i-käsitlus maailma suurlavastusi ja -esitajaid haaravalt. Mida tähendas see suurettevõtte (nagu ka kogu maailma) jooksvat teatrielu tutvustav järjekindlus) aga 30. aastatele — akent maailma? silmaringi avardamist? mõiste *teater* teisenemist? Ajakiri püüdis igati anda ülevaatlikku ettekujutust liikumistest teatrimaailmas, ehkki ka teatritegelased ise püüdis igalt välisreisilt vahetuid teatrielamusi (ja kirjutasid neist hiljem «Teatris» — A. Särev näiteks läbis kahekuulisel õppereisil 5 riiki, vaadates 60 etendust). Loomulikult oli vähem piirita- gust teoreetilist teatrimõtet, domineeris lihtne uudislikkus. Olgu näiteks toodud mõningad pealkirjad, mis peaksid andma ettekujutuse ajakirja geograafilisest haardest: «Tähelepanekuid Praha ja

² Kiri 28. oktoobrist 1936. Teatri- ja Muusika- muuseumi fond, T-30: 1/24.

Varssavi teatrielust», «Tantsukiri Lääne-Euroopast», «London teatri- ja kunstilinnana», «Näitleja Nõukogude Venes», «Õppetund Stanislavskilt», «Põhjamaade teatrikongress», «Pariisi teatreist suvel», «Ameerika teater tänapäeval», «Ungari Rahvusteater 100-aastane», «Nõukogude teatri lavapildi arengu-jooni», «Bulgaaria Näitlejate Liidu tegevusest», «Juutide näitlemisandest», «Poola teatriajakirju» jne.

Ajakirja sirvides hakkab kummitama üks märksõna, mis sobiks pigem päeva- lehte iseloomustama — operatiivsus. Küllap igatseksid paljud praegusedki ajakirjad oma numbri viimasele lehele järgmist teksti: «Teatri» järgmine number ilmub 19. novembril s. a. Kaastöö selle numbri jaoks tuleb saata toimetusele hiljemalt 5. novembriks s. a.» Täna ses päevas, kus erialajakirjategi- jad pika toimetamistsükli tõttu kolm kuud ajast ees elavad, tundub tollane kiirus (või normaalsus?) teostamatult ebareaalne. Eelised löi muidugi tehnilise toime- tamise lihtsustatum laad. Kindlasti mõjutas aga lühike toimetamistsükkel ajakirja üldist ilmet, tõi endaga kaasa palju juhuslikku, võimaldamata pike- maajalist etteplaneerimist. Vaevalt et küll kirjatükkide sisuline väärtus kiiruse tõttu oluliselt kannatas, kuigi säilinud käsikirjadel on üsna vähe punast pliiat- sit kasutatud — mõned kirjatööd jõud- sid trükikotta ühegi paranduseta (kuid hästi kirjutavate autorite puhul — kir- janikud, kogemustega arvustajad jne — ei pane see muidugi imestama). Aga et 1939. a hakkas ilmuma rubriik «Eelseis- vaid esietendusi eesti teatris», kus iga teatri eelseisva poolteise kuu esieten- dused kuupäevaliselt kirjas on, siis tuleb vaid imestada teatrite julgust nii kind- late vekslite väljaandmisel. (Ent juba teatrit usaldava publiku säilitamine sun- dis teatrit väljareklaamitud tähtaega- dest ka kinni pidama.)

Ajakirja elujõus püsimise tagas eel- kõige tegevtoimetaja Eduard Reining, aga oma ideid genereeris ta siiski arvuka ja haritud autorkonna abiga. Väsi- matu järjekindlusega on ta saatnud laiali kirju, hoides autoreid kursis jooksvate plaanide ja eelseisvate ülesannetega, vahel nn šabloonkirjadega ka kogu autorkonda «läbi kirjutades»: «On juba

möödunud mitu kuud, kui viimati «Teatris» ilmus Teie kirjutus. Kas Teie ei suvatseks saata meile jälle midagi? Aine valik, nagu ikka, on Teile vaba. Artikli pikkus samuti, soovitavalt mitte üle 5000 rea ühe numbri jaoks. Hono- rar harilik. Käsikirja vajaksin selle kuu lõpuks.»³ Et Reining omainimesena kir- jandus-, eriti aga teatriringkondades liikus, oli autorite leidmine lihtne, kuid sõbrad-tuttavad võisid toimetajat ka alt vedada ja viimase hetkeni panna kaas- töid ootama. Toimetaja viisakat järeleand- matust demonstreerib üks Tallinnast Tartusse läkitatud kiri Oskar Urgatile: «On õudne, kuidas Te pingutate mu när- ve! Hiinas on kena komme, et kui isand on oma teenrit haavanud, riputab see en- nast konksu otsa oma isanda uksele. Kui- das meeldiks Teile perspektiiv leida mind rippumas ette hommikul oma ukseesi- sel, näol üheleheide ja piin.»⁴ Kuid üle- määra st «pealetükkivust» ei saanud toi- metaja endale lubada, sest oma hono- rariga oli ajakiri üks odavamaid (4 senti, erandjuhtudel 5—6 senti reast). Isegi vanameister Tammsaare teatas ühes oma kirjas: «Aga ühte pean tähendama: Teie tasute vaeva nii kesiselt, et mina, kes ma ridadest elan, pean Teile kaas- töötamisest tahes-tahtmata loobuma.»⁵ Õnneks ei täitnud Tammsaare oma äh- vardust, ei peletanud napid kroonid eemale teisigi, sest kirjutajate missioo- nitunne ületas rahalised huvid.

Loomingulist tagasihoidust majan- duslik kitsikus just otseselt ajakirjale peale ei surunud, aga nähtamatult kam- mitses siiski. Alles 1938. aastal võis nen- tida, et kulud-tulud on tasakaalus. Iga-aastast toetust maksis küll kultuuri- kapitali Näitekunsti Sihtkapitali Valit- sus, esialgu 750 kr, hiljem 1000 kr («Loo- ming» sai riigieelarvest toetust alg- aasta il 6500 kr, hiljem langes see 3000 kroonile). Ajakirja toetasid ka kõik teat- rid kogusummas ca 800 kr, aga ainult neile kasuliku vahetuskauba eest: iga teater sai vastava arvu lehekülgi kasu- tada oma materjalide avaldamiseks

³ 1. märts 1938. Teatri- ja Muusikamuseumi fond, T-30: 1/39.

⁴ 24. mai 1938. Teatri- ja Muusikamuseumi fond, T-30: 1/38.

⁵ 9. märts 1937. Teatri- ja Muusikamuseumi fond, T: 30 1/29.



Eesti Draamastuudio Ühingu teatrikooli õpetajad ja õpilaskond 1921. a. sügisel
Keskkel istub kind juhataja ja kasvataja Paul Sepp

Viiesteist aastat teatrikooli esimesest lennust

Aksteist aastat tagasi, 6. juunil 1924. aastal, andis Eesti Draamastuudio Teatrikooli Kooli lõputunnistused oma esimesele lennale, kuueleisikunemle õpilasele, ja nagu lõputunnistuse tekst pidulikult ütles, ka „kõik

teatri ajalugu, teatrikirjanduse ajalugu, mimika, näojumestus, fantaasia(!), improvisatsioonid, näitelavalised liigutused, mäng ja läbielamus, teatrite korraldus, dramaturgia, diktsioon, muusika, laulmine, ilulugemine, kostüümide ajalugu, võtmeline, vehklemine, žanreerimine, luule-

Leheküljed 1939. aasta „Teatrist“ nr 5, millega tähistati Eesti esimese professionaalse teatrikooli väikest juubelit. Tänavu võime seega märkida 60 aasta möödumist esimese teatrikooli esimese lennu lõpetamisest (1924). Tookordsed pildiallkirjad tutvustavad: Eesti Draamastuudio Ühingu õpetajad ja õpilased 1921. a. sügisel (kooli algus), keskel kooli juhataja Paul Sepp; teisel fotol — rühm esimese lennu õpilasi: (Vasakult ülalt) Ed. Reinert, P. Põldroos, A. Teetsov, J. Kaljola, (all) L. Kalmet, F. Moor, E. Nerrep, V. Gutman, K. Aluoja ja A. Ormusson.



Rühm Eesti Draamastuudio Ühingu teatrikooli esimese lennu õpilasi
Vasakult ülal — Ed. Reinert, P. Põldroos, A. Teetsov, J. Kaljola, L. Kalmet, F. Moor, E. Nerrep, V. Gutman, K. Aluoja ja A. Ormusson

kunstina ja nõuab kõige teatris oleva alis-
tunnist vaid ainsale — lavakunsti osundele.
Teatriga ühenduses olevaid muid kunste ja
tehnikat käsitletakse teatri seisukohalt.

2. Kooli siht — harides õpilaste lavavõimeid, seiglitades võimekooleid ja arendades üksiku individuaalkandavusi — kasvataeda näitlejaid-lavakunstmikke.

3. Kooli ülesanded: a) luua hästi ettevalmistatud ja lavatöös võimsaid näitlejaid-lavakunstmikke, b) riigis teatrijõudude tasapinna tõstmine, c) eesti kunstiteatri loomine ja spetsialistide etteandmine.

Selles programmis näib olevat nii Paul

sesti saavutatud, oli juhuslik, tormamisi millegi järgi, aetuna nooruse tungist.“ Pa Sepp lahkus ajutiselt koolist ahes rea õj lastega ja asutas julle erastuudio. Mõne a oli koolijuhatajaks W. Mettus, hiljem as sellele kohale H. Reiman, kelle tegeva ajal t'co stabiliseerus lõplikult.

Kui teatrikooli esimesel õppeaastal avafrikusele esinenud Ch. Dickens'i „K koidel“ dramatiseringu lavastusega ja k mandal õppeaastal Strindbergi „Tontide naadiga“, siis esitas kool esimese lenn kupsustööna Hauptmanni „Altheaet K meri“. Sophokles-Hoffmanns'huul „Kuning

rubriigis «Teatrite töomailt». Nii oli toimetus teatrest sõltuvuses rohkem, kui ta seda tahtnuks — ei saanud ju ometi väga terava sõnaga riivata ajakirjale toetusi maksvaid teatreid. Eks ole teatripool alati teda kajastava kirjasõna suhtes hell ja nõudlik olnud, ilmselt olid aga seesuguse majandusliku seose tõttu ajakirja ettevaatusele sundivad manitsused varjamatud; toimetaja tunnetas ka ise sellest pealesunnitud vaikimisest tekkivat ummikust. 1937. a kirjas «Loomingu» peatoimetajale J. Semperile kirjutab ta heatasemeliste hooajaülevaadete vähesuse üle kurtes: «... olen sääraseid sünteetilisi ülevaateid igatsenud saada «Teatri» jaoks. Aga meie ei jõua esiteks maksta vastavat honorari ja teiseks ei saa «Teater» avaldada kirjutisi, kus kritiseeritakse teatrite poliitikat. Need kirjutised nõuavad kindlaid seisukohti ja arvustavaid hinnanguid. «Teater» on majanduslikult rippuv teatrite toetusist ja oma «leivaisa» vastu ei saa tänapäeval takka üles lüüa.»⁶

Ajakiri, mis oli otseselt eemal operatiivsest teatriarvustusest (teoreetiliste ja probleemartiklite kõrval ilmusid vaid hooaja lühikokkuvõtted, ankeedivastused jms), võimaldas samas tähelepanu pöörata arvustusele tervikuna — 1937. a 7. numbris tõstetigi probleem kontsentreeritumalt üldise tähelepanu keskmesse. On üsna tõenäoline, et niiviisi eriliselt võimendatuna avaldas see mõju ka teatrikriitika arengule. Tegelikult oli ju tegemist üsna omapärase nähtusega — arvustajad kritiseerisid iseennast ja oma ametivendi! See oli huvitav ajajärk teatrikriitikas — tekkis vajadus sügavama enesetunnetuse, uute hinnangukriteeriumide järele. Arksamate arvustajate ettepanekud filtreerusid ajapikku selgesti sõnastatud eesmärgiks: arvustus vajab uut kvaliteeti! Kriitikal oodati loomingulist, kuid läbimõeldud lähenemist, mis suudaks väljendada ja arendada ajastu teatrimõtet. See tähendas missioonitunnet ja vastutust, vajadust eesmärkide järele, mis sihiksid kaugemale ühepäeva-arvustusest: arvustaja õppigu «end usutavalt ja lepitavalt väljendama ka siis, kui ta peab andma kõige kibedamaid pille. Kes sellega ühel või teisel põhju-

⁶ 14. august 1937. Teatri- ja Muusikamuuseumi fond, T-30: 1/36.

sel toime ei tule, täidab oma kohuseid nagu leivateenija, kel puudub oma ülesandeks kutsumus,» kirjutas Tammisaare.⁸ Arvustusele heideti ette ülemäära suurt operatiivsust, mille loogiliseks kaasnähtuseks oli pinnapealsus — ajalehed kubisesid sageli «öötööna» kiirelt kirjutatud retsensioonidest; päevalehed võtsid meelsasti vastu arvustusi kõige erinevama tasemega kirjameestelt, sealhulgas ka isehakanud juharvestustajailt. Mitte asjatult ei konstateerinud J. Tõnopa fakti, et: «Kolmkümmend aastat paari erandiga meie kutselist teatrit on arvustanud diletandid!»⁸ Kiir-arvustuste vajalikkust kahtluse alla pannes küsib L. Kalmet: «... miks peab just esietenduse võtma arvustuse alla? Esietendus ei ole ialgi kõige küpsem etendus, kuna näitlejate kontakt publikuga antud lavastuse puhul on alles kobav. ... oleks kõige kohasem arvustava hinnangu alla võtta kolmas etendus.»⁹ (Ja milline aeglustumine praeguseks. Kunagisest kiirtöö pahest teise äärmusse — arvustused ilmuvad pärast 23., 43. jne etendust.)

Arvustustegevust kritiseeriti ka teistest aspektidest. A. Murakin toonitas isiklike vahekordade suurt mõju arvustusele: «Väga kahju, et meie arvustajatepere on kõrvale kaldunud oma tõsiste ja tõeliste ülesannete juurest ja et see sapp, mis ohtrasti koguneb isiklikest hõorumistest, valatakse sinna, kus seda ei olda teenitud, kus ta rõõmsat elevust ja tõsist töötahet mürgitab.»¹⁰ Oma hinnangutes tihti lahkumisevatele ja vasturääkivatele arvustustele pöörasid selja nii mitmedki näitlejad — seegi selgub ajakirja lehekülgedelt. Arvustajate seisukohtade erinevusi kaitseb aga R. Kangro-Pool kriitiku õigusega subjektiivsele maitsele (ja selle rakendamist objektiivsuse piires), sest arvustaja «ei tarvitse olla absoluutse tõe väljendaja, sest seda polegi.»¹¹ Omakorda näitlejatele üsna ränki süüdistusi paisates ise loomustab R. Kangro-Pool neid kui kuul-sushimulisi inimesi, keda positiivne krii-

⁷ Looming ja arvustus. T 1940, nr 1, lk 5.

⁸ Ketserlikke mõtteid juubelpäevaks. T. 1936, nr 6, lk 230.

⁹ Soove arvustusele. T 1937, nr 3, lk 95.

¹⁰ Arvustust arvustusele. T 1937, nr 3, lk 94.

¹¹ Näitleja ja arvustus. T 1939, nr 9, lk 385.

tika kergesti teenimatult kõrgele enesehinnangule viia võib, mistõttu nõudmise kriitikalise ühesuunaliseks muutuvad: nurka arvustus, asemele õhtu positiivne kirjeldus! Üsna paljudki kippusid vastandama näitlejat ja arvustajat, mispeale L. Kalmet ütleb välja lihtsa, kuid «Teatri» veergudel üpris uue töö (mida veel tänagi unustama kiputakse): «...nii teatritegelased kui arvustajad seisavad ühe ja sama idee teenistuses,» sõnastades üldsuse jaoks idee ühist missiooni kandvast arvustajast ja teatritegelasest.¹²

Mures lavakunsti saatuse pärast esitati ka seda laadi pretensioone, et kassa on asunud suflööri positsioonile, mille otsa komistab direktor, lavastaja, näitekirjanik; et teater esineb vahetevahel kui loov kunstnik, kuid samal ajal ka kui kunstikaupmees; et puudub tõsine publik, kes suhtuks teatrisse palava armastusega, kuid esineks samas kindlate, väärtuslikku kunstiloomingut sünnitavate nõudmistega. Nii ründavat tähelepanu kohates jääb üle ainult imestada, et teatrid näitlejaist tühjaks ei jooksnu. «Kunst pole keskmise kodaniku asi!»¹³ hüüab L. Soonberg, sest arwab laval liikuvat vaid korralikke palgalisi. Paljude jaoks mõjub teater kuidagi solidselt ja täiskasvanulikult, puudub otsingute noorustuli, sest «Teatris on liiga hea istuda. Mugav ja rahulik.» (A. Sikenberg).¹⁴ Saalid olid täis, kuid arvustus ei nõustu sellegi näilise petlikkusega. «Pealinna teatrite külastatavus on juba nii enneolematult tungirikas, et pääsmed etendustele müüakse mitu päeva ette ära. (— — —) Seejuures need etendused ei ole iseenesest erakordsed ega sündmuslikud, vaid tavalised kordamisõhtud,» torkas A. Adson, tema ironilise ja salvava sule tõttu «kibedaks vennaks» hüütu.¹⁵ Üldistusjõudu on jätkunud paljude kriitikute hinnanguisse: «Ühesõnaga teater ja teatripublik on libisemas kõrvale pulbitsevast elust. Vaikiva fassaadi taga ei liigu enam julge loomingu laineid. Ei laval ega saalis. (— — —) Kõik etendused on kohutavalt korrektse

fassaadiga. Ei vihasta ega rõõmusta. Nii et väga raske on kellelgi muutuda eba-korrektseks. On mugav minna pärast etendust hammustama karbonaadi ja käända magama näitlejail kui publikul,» lähenes «edule» skeptiliselt Jänkimees (E. Tammlaan).¹⁶

Erialaajakirjas sõnavõtnute rahulolematuse ei jäänud üldsõnaliseks, vaid suunati mõnikord ka näitlejate pihta. Näitlejast, kellest meie viimasel ajal võib-olla teenimatult vähe oleme rääkinud, ei väsitud kirjutamast. Puudus esialgu kool, kindel riiklik õppeasutus. Eks seetõttu ilmunud Riikliku Teatrikooli loomise eel 1938. a ajakirjas Nõukogude Liidu jt maade teatrirahidussüsteemi tutvustavaid artikleid. Suurte talentide ja üksikute haritud lavakunstnike kõrval olid paljud sattunud lavale juhuslikult (eriti provintsis), mis ei jätnud lavakultuuri arengule oma mõju avaldamata. Ja seepärast ollakse etteheidetes üsna otsekohesed ja julged: näitleja on muutunud liiga enesekindlaks, ikka on levinud liiga primitiivne arusaam näitleja tööst. Näitleja on unarusse jäetud — nii arvasid paljud teatritegelased. «Istugu need, kes mõnes tükis ei mängi kaasa, aeg-ajalt publiku seas, siis nad näevad ja kuulevad seda, mis neile võib olla väga kasulik, kui nad ise astuvad näitelavale,» pahandas muidu alati nii muhe O. Luts.¹⁷ Paljude jaoks oli näitlemine lihtsalt töö sooritamine — mängitakse sisemise põlemiseta, lihtsalt iseennast: «Teater on nagu saatana aabits, mis kiusab lugema, aga mida mitte igaüks ei suuda lugeda.» (L. Künnapa).¹⁸ Muret tegi näitlejate kitsenenud silmaring — isegi endale lähedastes lavakunstiküsimustes ei suutvat nad tavalise kodaniku targutustest kõrgemale tõusta, ja veel enamgi(!): «Päritolult oma missiooniks ette valmistamata inimesed on sattunud näitlejaks rõhuvas enamuses mingi sisemise lodevuse sunnil.» (J. Tõnopa)¹⁹ Halastamatult süüdistati näitlejaid vaimutuimuses: «Suuremale osale näitlejaist este-

¹² Ääremärkusi teatriarvustusele. T 1940, nr 1, lk 14.

¹³ Ankeedivastusest. T 1936, nr 5, lk 168.

¹⁴ Samas, lk 165.

¹⁵ Draamakultuurist meie tänapäeva teatris.

¹⁶ Kummikrae. Vestlus eesriide ees. T 1938, nr 2, lk 57.

¹⁷ Mõningaid ütlemissi teatrirahvale. T 1936, nr 3, lk 74.

¹⁸ Ketserlikke ääremärkusi. T 1935, nr 7, lk 248.

¹⁹ Ketserlikke mõtteid juubelpäevaks. T 1936, nr 6, lk 230.

tiliste, kunstiliste kui ka kõbeliste ja ühiskondlike ideede liikumised möödavad jäljeta. Ramp kaitseb näitlejat kõige eest, mis sünnib tema ahtra teatritaru seinte taga... Näitlejad, tihti andekad, on lootusetult loiud, nad lähivad ettetallatud radu mööda, liiguvad suure publiku maitsete ja vaadete sahas.» (A. Sikenberg.)²⁰

Kui õige anda järele kiusatusele ja tsiteerida lõpetuseks (ja ainult tsiteerida!) veel ka J. Tõnopa mõtet: «Elus valitseva eneseületamise reegli on meie näitleja jätnud tähele panemata ja on barrikadeerinud end halva majandusliku olukorra ja arenguvõimaluste puudumise taha, alistudes vaid režii türanniseerimisele ja pidades moeasjaks mõttetult ahmida mingit lektööri — lugeda ainult autoreid, mitte raamatuid, isegi mitte ajalehti. Meie elus muu kunstirahva kokkupuutepunkti — kohviku — on meie näitleja üleolevalt ja halvaksanuga hüljanud ja asendanud selle kodusemana tunduva lokaaliga, mitteteadlikult alistudes Tolstoi mõttele: «Kurjale ära pane vastu!»»²¹

Kui valdav osa ajastu teatriarvustusest käsitles näitlejat kui rolli esitajat, siis ajakirja veergudel hakkab aegapidi läbi lööma seisukoht: näitleja kui osa tõlgendaja. Pikkamööda toimub pööre näitlejat hindavas kirjasõnas — näitlejatöö lahtimõtestamisel on hakatud minema sügavuti, lavastusideed arvestavalt. Ka 1939. aastal ilmumist alustav W. Mettuse rollikirjelduste sari tõstab näitlejatöö oluliselt esiplaanile.

Võib oletada, et loominguprobleemide käsitlemisel pakkus ajakiri hoopis enam võimalusi enesekriitilisteks hinnanguteks, kui seda võimaldas tihti vaid üldsõnaliste märkustega rüütatud arvustus. Juba 1936. ja 1937. a ilmunud Ants Lauteri teoreetilised artiklid «Anne ja töö» ning «Mäng ja kunst» kandsid Stanislavski teatripõhimõtete tõsise läbimõtlemissel jälgi. Näitleja vajas käsitõenduslikust suhtumisest üleaitamist, sõna otseses mõttes kasvatamist teadlikuma eneseanalüüsi suunas. Teatrimõtte avaruse määrab ju suures osas näitleja

üldkultuuriline tase, mistõttu ajakiri innukalt selle eest ka võitles.

Ja võib vist üsna julgelt väita, et ka ajakirja «Teater» kaasabil hakkas kodanliku Eesti teatrikunst maailmas ärevust tekitanud fašismiohu rahutul ajastul tunnetama oma ühiskondliku vastutuse kasvu. Lähtus ju enamik sõnavõtte professionaalse teatrikunsti toetamise ja kaitsmise põhimõtetest, mis tookordse nn juhitava demokraatia tingimustes (kus ajuti ka repertuaaripoliitikat dikteerima kiputi) erilist rõhutamist vajas. Eesmärk püstitati alati kõrgem — võitlemaks teatrielus ikka esilekerkiva keskpärase rahulolu, stagneeruva tasakaaluga. Oma viimases numbris 1940. a detsembris andis toimetuse järje üle uuele ajakirjale «Teater ja Muusika», mida hakkas toimetama Paul Rummo. Jääb üle vaid kahetseda, et 1941. a sõjasündmused nüüd juba laiendatud programmi ja hoopis uute eesmärkidega väljaande ilmumise katkestasid.

MARGOT VISNAP on 1984. a lõpetanud TRU žurnalistikaosakonna. Tema diplomitöö teema oli «Kodanliku Eesti teatrikunsti kajastav ja mõjutav professionaalne erialajakiri «Teater» 1934—1940». M. Visnap töötab meie ajakirja teatriosakonnas.

²⁰ Teatrit riivavaid ääremärkusi, T 1935, nr 8/9, lk 276.

²¹ Ketserlikke mõtteid juubelpäevaks, T 1936, nr 6, lk 230.

Kultuuriministeriumis

18. juulil arutas ministeeriumi kolleegium põhiküsimusena Eesti NSV Riikliku Filharmoonia tegevust hooajal 1983/84 ning meie tähtsaima kontserdiorganisatsiooni edasisi ülesandeid. Üldiselt peeti lõppenud hooaega sisukaks ja sündmusterikkaks: toimus 3322 kontserti 1,5 miljonile kuulajale (kaasa arvatud esinemised väljaspool vabariiki), kusjuures üle poole kontsertidest olid süvamuusikaesitused. Aru andis Filharmoonia direktor O. Sapožnin, sõna võtsid Eesti NSV Heliloojate Liidu juhatuse esimees J. Rääts, Filharmoonia kunstiline juht B. Parsadanjan jt. Kokkuvõtte arutelust tegi minister J. Lott, kes pidas vajalikuks korraldada paremini abonementkontserte, laiendada esinejate ringi ja rikastada repertuaari.

Kolleegiumi 11. septembri koosolekul oli esimeseks päevakorrapunkti muuseumide ekspositsioonide ettevalmistamine. Asjade seisust andsid aru Muuseumide ja Kultuurimälestiste Inspektsiooni juhataja I. Rosenberg ja kujutava kunsti ekspertisikolleegiumi peaekspert T. Toomemets, sõna võtsid ministri asetäitja J. Viller, muuseumide direktorid ja kombinaadi «Ars» esindaja. Tähelepanu koondus sinna, kus käsil suuremad tööd — Narva Linna muuseumile (Hermannil kindluses), Saaremaa Koduloomuuseumile, Tallinnas Maarjamäel valmivale uuele muuseumile. Probleemid võttis kokku ministri esimehe asetäitja I. Moss. Järgmisena vaadati läbi vabariigi teatrite ja Filharmoonia finants- ja majandustegevuse 1984. a esimese poole tulemused. Olukorda analüüsis ministeeriumi plaani- ja finantsosakonna juhataja asetäitja I. Aule, käsitledes muudet näitajatest põhjalikumalt külastatavuse dünaamikat. Pikemalt kõneles ministri esimehe asetäitja I. Moss. Kolleegium kinnitas veel minis-

teeriumi ürituste plaani NLKP Keskkomitee otsuse «Eesti NSV juhtiva kaadri osavõtvust töötajate hulgas tehtavast poliitilisest kasvatustööst» elluviimiseks.

19. septembri koosolekul arutati Pärnu Draamateatri repertuaari ideelist ja temaatilist suunilust ning teatri tööd autoritega uute kaasajateemaliste lavateoste saamiseks. Ettekanne oli Pärnu teatri peanäitejuht I. Normteit, kaasettekandega esines Teatrite Valitsuse repertuaarikolleegiumi peatoimetaja M. Tiks. Sõna võtsid ministri asetäitja J. Viller, EKP Keskkomitee kultuuri-osakonna sektorijuhataja T. Koldits, EKP Pärnu Linnakomitee teine sekretär L. Maaste, EKP Pärnu Rajoonikomitee sekretär S. Morozova ja teatri kunstnõukogu liige, Eesti NSV teeneiline õpetaja A. Kuldsepp. Räägitu võttis kokku ministri esimehe asetäitja I. Moss. Samal koosolekul kinnitati hiljuti lõppenud näidendite võistluse žürii otsus.

Kinokomitees

12. juuli koosolekul kinnitas kolleegium ürituste plaani filmide ideelis-kunstilise taseme töstmist ja kinematograafia materjal-tehnilise baasi edasist tugevdamist käsitleva NLKP Keskkomitee ja NSV Liidu Ministrite Nõukogu 19. aprilli 1984. a määruse täitmiseks ENSV Kinokomitee süsteemis. Samas kuulati informatsioone Eesti NSV vabastamise 40. aastapäeva tähistamisest filmi ja kino alal.

30. juulil tegi kolleegium kokkuvõtteid kinovõrgu sotsialistlikust võistlusest III kvartalis. Võitjaks tunnistati Jõgeva Rajooni Kinovõrk, linnakinodele võitja rändlippu välja ei antud. 16. augustil arutati süsteemi allasutuste finants- ja majandustegevuse tulemusi I poolaastal ning analüüsi tooraine, materjalide, kütuse ja energia

kokkuhoiu alast tööd. Samas vaeti kinoalaste rahvaulikoolide ja filmiklubide tegevust 1983/84. õppeaastal. Märgitati, et rahvaulikoolide õppeprogrammid täideti. 44-st vabariigis tegutsenud filmiklubid on paremini töötanud TPI filmiklubi, KFK ja ERE (Tallinn), KaReTe (Tartu); «Tsaika» (Paldiski), «Spekter» (Narva), Rakvere ja Paide filmiklubid. Kinnitati rahvaulikoolide õppekavad järgmiseks õppeaastaks.

17. septembri koosolekul olid vaatluse all komitee allasutuste töö NLKP Keskkomitee 1984. a aprillipleenumi otsuste täitmisel ja NLKP Keskkomitee otsusest «Eesti NSV juhtiva kaadri osavõtvust töötajate hulgas tehtavast poliitilisest kasvatustööst» tulenevad ülesanded. Tallinna repertuaarikomisjoni tegevuse arutamisel tegi kolleegium komisjonile ülesandeks tugevdada repertuaariplaneid täitmise kontrolli ja pöörata erilist tähelepanu kodumaistele filmidele. Kolleegium arutas ka alkoholismivastaste filmide tegemise ja linastamise olukorda vabariigis.

27. septembri koosolekul arutati büroo «Eesti Filmiinformatsioon» tööd nõukogude filmide reklaamimisel ning kinnitati ürituste plaan NLKP Keskkomitee otsuse «Komsomoli parteilise juhtimise edasiseit parandamisest...» täitmiseks.

Heliloojate Liidus

Septembrikuus olid uudisloomingust arutelusel: A. Põldmäe Neljas klaverisonaat; R. Rannapi Klaverikontsert; L. Austeri ood «Igavene tuli» metso-sopranile ja sümfoniaorkestrile (helilooja sõnad); L. Austeri 3 pala puhkpillikvintetile; P. Vähi «Räga Bhairava muundumine» sümfoniaorkestrile; H. Kareva romanss «Õhtu» (E. Niidu tekst); H. Otsa 2 laulu («Võta kõik», tekst O. Saar, ja «Ma olen rõõmus», tekst H. Mänd) ja

Eesti tants nr 5; H. Jürisalu «Lucinia» flöödile ja klaverile; A. Marguste 2 laulu segakoorile («Isamaa, mu hellakene», H. Pöggelmanni tekst, ja «Sin on mu kodu», H. Angervaksa ja M. Kesamaa tekst).

25. septembril toimunud muusikateaduse sektiiooni koosolekul arutati kogumikku «Peeter Süda» (Tallinn, 1984, koostaja I. Randalu) ja eelseisvat Balti vabariikide muusikateadlaste konverentsi.

Eesti NSV Heliloojate Liidu XII kongressil valiti uus juhatus järgmises koosseisus: Olav Eha-la, Gustav Ernesaks, Avo Hirvesoo, Heino Jürisalu, Raimo Kangro (sekretär), Eugen Kapp, Jaan Koha, Boris Körver, Hugo Lepnurm, Raimond Lätte, Ester Mägi, Valter Ojakäär, Alo Põldmäe (vastutav sekretär), Vardo Rumessen, Jaan Rääts (esimees), Ingrid Rüütel, Lepo Sumera, Eino Tamberg (sekretär), Oivi-Monika Topman (sekretär), Veljo Tormis (esimehe asetäitja), Tiina Vabrit. Revisjonikomisjoni esimeheks valiti Ants Sõber.

26.—28. septembrini viibis Leningradis kontserdireisil ERSO, eesti muusikast oli kavas E. Mägi «Bukoolika», J. Räätsa Teine klaverikontsert (solist K. Randalu) ja L. Sumera 2. sümfoonia. Dirigent — Peeter Lilje. 6.—8. juulini toimus Tallinnas Balti liiduvabariikide üliõpilaste laulu- ja tantsupidu «Gaudemus IX».

Kinoliidus

27. juunist 3. juulini külastas neljandat korda Tallinna itaalia filmikriitik A. Frezatto.

13.—20. augustini viibis Mongoolias NSV Liidu Kinoliidu delegatsiooni juhina K. Kiisk.

Teatriühingus

5. juulil tähistati Ants Lauteri 90. sünniaastapäeva.

4. septembril vaatasid kriitika-seminarist osavõtjad Viljandis Läti NSV Noorsooteatri etendust «Homburgi prints» ja kohusid lavastaja A. Sapiroga. 5.—13. septembrini korraldati Rakvere Teatri repertuaari ülevaatus ja arutelu. Teatrikriitikud A. Altajev ja J. Levikova (Moskva) ning I. Brance (Riia)

vaatasid ja analüüsisid järgmisi lavastusi: «Mirandolina», «Nelikümmend küünalt», «Vaata raevus tagasi», «Scapini kelmused», «Rakvere romanss», «Saaremaa onupoeg», «Richard Teine».

6. septembril arutati juhatuse koosolekul P. Pinna 100. sünniaastapäeva tähistamist. Juubeli puhul otsustati välja anda Paul Pinna uus preemia. Selle pälvivad A. Eskola ja E. Pärn.

7. septembril oli koos rahvateatrite sektiiooni juhatus. Kinnitati hooaja tööplaan.

19.—26. septembrini olid ETÜ lähetusel Moskvas Rahvusvahelise Laste- ja Noorsooteatri Assotsiatsiooni (ASSITEJ) VIII kongressil E. Laks ja J. Mamers.

24. septembril esinesid Kiievi Näitlejate Majas RAT «Estonia» solistid T. Kuusik, A. Kaal, T. Maiste, V. Kuslap ja kontsertmeister R. Laul.

1984/85. õppeaasta I semestriks määrati Teatriühingu stipendium TR Konservatooriumi laulukateedri V kursuse üliõpilasele Ivori Judanovile ja lavakunstkateedri III kursuse üliõpilasele Peeter Tammearule.

In publico

ESIETENDUSED TEATRITES

16. august — I. Turgenev, «Kuu aega maal». L. Koidula nim. Pärnu Draamateater. (Lavastaja I. Normet, kunstnik V. Tamm, kostüümikunstnik M. Kaunissaare.)

15. september — A. Dudarav, «Üle läve». «Ugala». (Lavastaja V. Gvozdkov, kunstnik N. Sviridštšik.)

19. september — F. Dostojevski — A. Ander, «... mina pean teed juua saama!» («Ülestähendusid pörandalt»). «Vanemuine». (Lavastaja A.-E. Kerge, kunstnik G. Sander.)

ESIETTEKANDED FILHARMOONIA KONTSERTIDEL

22. september — R. Lätte (L. Tungal) kantaat «Tallinna tuled» (solistid Voldemar Kuslap, Erno Kaasik, Ardo Mardisoo). E. Tamberg (R. Parve) kantaat «Inimesed sõdurisinelis» (solist T. Maiste). Esitajad Teleradiokomitee segakoor ja

kontsertorkester. Dirigent P. Saul. Kontsert toimus V. I. Lenini nim. Kultuuri- ja Spordipalees.

ESIETENDUSED RAADIOTEATRIS

1. juuli — «Vari», J. Liivi jutustusest. (Režissöör A. Relve, helirežissöör A. Lauri, muusika autor V. Uibo.)

28. juuli — «Kellele lüüakse hingekella», E. Hemingway romaanist. (Režissöör E. Kraut, helirežissöör K. Kibuspuu, muusikaline kujundaja T. Kõrvits.)

29. juuli — «Tähetund», V. Krapini jutustusest. (Režissöör H. Sõerd, helirežissöör M. Puust.)

20. september — «Sõdurid lähivad koju», H. Leberechti romaanist. (Režissöör T. Lään, helirežissöör A. Lauri.)

27. september — «Tšinari manifest», A. Tšaidze näidend. (Režissöör H. Kulvere, helirežissöör M. Puust.)

30. september — «Siil Felixi mure», autor L. Tungal. (Režissöör H. Sõerd, helirežissöör M. Puust, muusika autor T. Kõrvits.)

ESILINASTUSED KINODES («TALLINNFILM»)

Multifilmid

16. juuli — «Naksitrallid», kinonos «Sõprus». (Stsenarist E. Raud, režissöör A. Paistik, kunstnikud E. Valter ja M. Kütt, operaator J. Põldma.)

16. juuli — «Naerupall», kinonos «Sõprus». (Stsenarist ja režissöör H. Pars, operaator A. Nuut, kunstnik H. Klaar.)

18. august — «Tähemõrja», kinonos «Sõprus». (Stsenarist T. Sarv, režissöör K. Kivi, operaator T. Talivee, kunstnik K. Pere.)

Dokumentaalfilmid

17. september — «Taastamis-aastad», kinonos «Oktoober» (Stsenarist L. Lauri, režissöör-operaator S. Skolnikov.)

ESILINASTUSED TELEVISIOONIS («EESTI TELEFILM»)

Dokumentaalfilmid

22. september — «Töömehe au». (Stsenarist A. Vihalem, režis-

söör. T. Köster, operaator P. Kasesalu.) «Moonsundi sügis». (Stsenarist ja režissöör M. Talvik, operaator A. Razumov.)

Muusikafilmid

15. september — «Laul, mida eile polnud veel». (Stsenarist ja režissöör T. Lepp, operaator D. Supin.) «Lõõme lugu lustipilli». (Stsenarist ja režissöör H. Rehe.)

30. september — «Puritaanlased». (Režissöör K. Kuusik, operaator A. Razumov.) «Teatridirektor». (Stsenarist, režissöör ja operaator M. Põldre.) «Noorus». (Režissöör H. Lintrop, operaator D. Supin.)

KINOMAJAS

toimus juulikuus näituse «Balti plakat» koostisosana Eesti filmiplakati näitus.

27. augustil peeti nõukogude kinematograafia päevale pühendatud pidulik koosolek (ettekannet Kinokomitee esimehe esimeselt asetäitjalt Ü. Nõmmelt).

NÄITUSED KINOMAJAS

Septembris-oktoobris toimus Peeter Mudisti maalide ja Tõnu Tormise fotonäitus «Mudism. 33 fotot austusavaldusena 17. & 20. 09. 81».

Peeter Mudist lõpetas 1967 ERKI maali erialal. 1968. a-st esineb kunstinäitustel (personaalnäitused Kunstisalongis 1970, Tallinna Kunstimuseumis 1984).

Tõnu Tormis lõpetas 1976. a

Tallinna Muusikakooli koorijuhtimise erialal ja töötab kooriartistina Eesti NSV Riikliku Filharmoonia Kammerkooris. 1981. a-st kuulub fotogrupperi «STODOM». Personaalnäitused «Kuberneri surm» proovisaaalil lavale» (V. Kingissepa nim. TRA Draamateatri fuajees 1977), «Kammerkooriga «Ellerhein» Novosibirskis», «Inimeste pildid» (Kiek in de Kökis 1978), «3» (Viljandis, Haapsalus, Tallinnas 1981, Tartus 1982, Pärnus 1983), «Juulikulud. Nägemisharjutusi» (Kiek in de Kökis 1982).

FAKTE VASTUVÖTUST LAVAKUNSTIKATEEDRISSSE

TR Konservatooriumi lavakunstkateedri vastuvõtukomisjon lõpetas juulis järjekordse näitlejakursuse komplekteerimise, seekordne vastuvõtt tõi kaasa kõigi aegade tihedaima selektsiooni. Valik tehti rohkem kui 330 soovija hulgast. Mitmepäevased eelvoorud-konsultatsioonid toimusid sel aastal juba talvisel ja kevadisel koolivaheajal (jaanuar, märts). Soovitav oli saata ka kirjatöö ning foto. Põhiline valik tehti mitme voores kestel juunikuus. Lõplik erialaeksami sooritati juulis. 1. septembril alustas õppetööd 17 üliõpilast. Kursuse juhendaja on K. Komissarov. Pärast vastuvõtuksameid meie hulgast lahkunud G. Kromanovi asemel on lubanud teise (koosseisulise) eriala-õppejõuna I kursusel appi tulla A. Üksküla, kelle üldjuhendamise all tegutsev III kursus astub diplomilavastuste ette-

valmistamise staadiumi mitme õppejõu-näitejuhi käe all. Noorema kursuse üksikuid tööloike on kutsutud juhendama ka I. Tammur, M. Unt, I. Pöder, K. Orro jt. Esmakordselt ja ühekordse eksperimendina alustas tööd ka 6-st üliõpilasest koosnev vene õpperühm, kelle võttis vastu kateedrijuhataja E. Tinn. Kursuse juhendajaks on määratud Vene Draamateatri peanäitejuht N. Seiko. Erialaõppejõud on V. Rudov. Tänavune I kursus on järjekorranumbrielt lavakunstkateedri XIII lend.

KÜLALINE TOIMETUSES

10. juulil külastas meie ühendtoimetust Luxembourgigi ajakirja «Revue» peatoimetaja asetäitja Guy Heintz. Vestluses selgus, et «Revue», laia levikuga suuretiraajiline väljaanne, kujutab n-õ ajaviitelise iseloomuga kultuuriajakirja. Orienteerutakse tavalisele lugejale, vahendatakse rohkem kultuuriuudiseid kui probleeme, käsitletakse peamiselt üldist huvi pakkuvaid teemasid — nii et ühtlasi perekonnaajakiri. Möistagi huvitus külaline ka ajakirjade «Teater. Muusika. Kino» ning «Kultuur ja Elu» toimetuse tööst. Guy Heintz viibis meie maal NSVL Sõprusühingu kutsel, Eestis saatis teda ühingu NSV Liit — Belgia vastutav sekretär Oleg Kossarev. Külaline käis veel kondiitritoodete vabrikus «Kalev», Piritas purjesportdikeskuses, Laste Loomingu Majas, Harju rajooni «Rahva Võidu» kolhoosis, vaatas RAT «Estonia» etendust «Sülfiid». Tartus külastas ta ülikooli teadusraamatukogu ja ajaloomuuseumi ning õmblusvabrikut «Sangar», vestles «Vanemuise» peanäitejuhi, NSV Liidu rahvakunstniku Kaarel Irdiga. Nagu ta pärast nädalast Eestis viibimist kinnitas, lahkus ta siit headel muljetega.

Peeter Mudist ja Tõnu Tormis 17. septembril 1981.

T. Tormise foto



teater · muusika · kino

Aasta sisukord

AVAVEERG

BOGOMOLOV, A.	8 lk 3
KANGRO, R.	4 lk 3
KIISK, K.	5 lk 3
PÖLDMÄE, A.	2 lk 3
RAUDNASK, K.	1 lk 3
RAUDNASK, K.	6 lk 3
RAUDNASK, K.	11 lk 3
RAUN, V.	7 lk 3
RÄÄTS, J.	12 lk 3
VILLER, J.	10 lk 3

DIALOOG

ALLIK, J. — KRETŠETOVA, R. Ma olen veendunud, et režissuur on avatud elukutse	8 lk 38
PAULUS, T. — TAMME, A. Dzäss on XX sajandi kunst	2 lk 30

EESTI KINODE AJALOOST

HALLAS, K. Funktsionalistlikud esinduskinod	3 lk 71
HALLAS, K. «Metropolist» musterkinoni	1 lk 73
HALLAS, K. Sõjajärgne kinoarhitektuur. Kino «Sõprus»	7 lk 85
RAID, N. Tartu esinduskinost	5 lk 80

FILMIGLOOBUS

5 lk 68
6 lk 48
9 lk 80

KAASAUTOR

RAT «Estonia» orkestri kontsertmeister Mati Uffert	4 lk 36
Teatrikunstnik-teostaja Fritz Matt	7 lk 46

KES?

INGMAR BERGMAN	11 lk 40
KALLE HOLMBERG	3 lk 38
BRONIUS KUTAVIČIUS	4 lk 39
RALF LÅNGBACKA	5 lk 50
GYORGY LIGETI	6 lk 54
ANATOLI VASSILJEV	2 lk 37

KROONIKA

Auhinnatud Eesti multifilmid 1960—1984	8 lk 90
Filmiklubide festivalivõitjad	9 lk 36
Kultuurisündmused	
IV kvartal 83. a	4 lk 88
I kvartal 84. a	6 lk 88
II kvartal 84. a	9 lk 88
III kvartal 84. a	12 lk 82

Parimad teatrinoored Raekojas	1 lk 2
Paul Pinna nimelised preemiad	10 lk 81
XVII üleliidulise filmifestivali auhinnad	9 lk 58
Suveteater	9 lk 2
Teatrikunsti vabariiklikud preemiad	10 lk 2
Teatrikuul meenutame...	3 lk 89
Teatriühingu aastapreemiad 1983	6 lk 86

KUNSTILEHEKÜLG

HELME, M. Hääbuva keskaja päevapiltikud	5 lk 88
KOMISSAROV, E. Hendrik Olvi	1 lk 96
KOMISSAROV, E. Jüri Arraku maalid Pärnu teatril	2 lk 96
KOMISSAROV, E. Kümme küsimust Mari-Liis Külale	6 lk 83
OLEP, J. Lavastajahingega maaliija (<i>Miljard Kilk</i>)	3 lk 96
PIHLAK, E. Nikolai Triigi näitlejannade portreed	11 lk 96
PIHLAK, E. «Postimaja» Tõnis Vindi kujunduses	8 lk 96
PIHLAK, L. Miks on vaja teatri-, kino- ja telekunstnike näitusi	7 lk 96
PIKAMÄE, T. Veera Muhhina P. Tšaikovski ausammas	10 lk 96
RISTHEIN, H. Raffael	4 lk 96
SOO, T. Teatriplakatist	12 lk 96
Televisioonikunstnikest (E. Komissarovi intervjuu G. Randlaga)	9 lk 96

MÖTTEVARAMU

ASSAFJEV, B. Ooper kui olustikuline nähtus	10 lk 14
BUSONI, F. Mozarti-aforismid	8 lk 15
Ferrucio Busoni	8 lk 14
HANSLICK, E. Mõisted «sisu» ja «vorm» muusikas	1 lk 13
JÄRG, T. Eduard Hanslick	1 lk 11
KAGAN, M. Maitse kultuurifenomenina	2 lk 14
MILEV, N. Filmikunsti elementaarse teoreetilise iseloostamamise katse	7 lk 12
MILTINIS, J. Monoloogid	3 lk 14
VEISAITÉ, I. Juozas Miltinis	3 lk 12
NEUHAUS, H. Suurte pianistide kunstist	5 lk 15
SLEZAK, L. Ja publik ei saa millestki aru	4 lk 12
PÖLDMAE, M. Leo Slezak	4 lk 11

TEATRIGLOOBUS

2 lk 78
3 lk 53, 56, 87
4 lk 87
9 lk 65, 75

TEISED MEIST

Eesti tänapäeva filmikunstist (V. Turovski, refereerinud H. Luik)	11 lk 78
ELMANOVITS, T. Teised meie filmidest (M. Merkel, G. Kuznetsov, L. Rošal)	1 lk 35

VADEMECUM

5 lk 86
10 lk 91

AASTA SISUKORD

VASTAB

KUNO ARENG	5 lk 5
KAAREL IRD	8 lk 5
KALJO KIISK	12 lk 5
GRIGORI KROMANOV	9 lk 5
LEIDA LAIUS	6 lk 5
KARL LEICHTER	7 lk 5
HUGO LEPNURM	10 lk 4
ARNE MIKK	4 lk 5
TIIU RANDVIIR	11 lk 5
JÜRI SILLART	1 lk 5
AINO TALVI	2 lk 5
AARNE ÜKSKÜLA	3 lk 7

TEATER

BALBAT, M. Vaikuse sosinad ja karjed (<i>«Pilvede värvid»</i> <i>TRA Draamateatris</i>)	4 lk 43
Eesti lavastajad Soomes	
AGUR, R.	9 lk 77
MIKK, A.	9 lk 76
EHASALU, T. Naine, kes vajab armastust (<i>Kaie Mihkelson</i> <i>lavastuses «Neli aastaega» Noorsooteatris</i>)	6 lk 49
HEINAPUU, A. Näidendi instseneeringu seade?!	11 lk 83
HEINSALU, R. Per aspera	5 lk 77
HERMAKÜLA, E. Brookist, «Carmenist», Grotowskist, <i>«Apocalypsisest»</i>	3 lk 65
KARUSOO, M. Hilja Varem — milline nimi!	7 lk 28
KARUSOO, M. Kiri (mitte ainult) sõber Andrusesele (ja mitte ainult) Molière'i asjus	11 lk 73
TORMIS, L. (kommentaariid)	11 lk 74
KARUSOO, M. Peegeldusi ja probleeme (<i>«Vana maja» Noorsooteatris</i>)	4 lk 57
KARRO, T. See lummav optiline sihik (<i>«Röövlid» Vanemuises</i>)	7 lk 57
Kas kaduv mõiste — teatrijuht? (M. Visnapi intervjuu A. Satsiga)	8 lk 30
KASK, K. Suur klassika, seekord väiketeatrites (<i>«Kuningas Richard Teine» Rakvere Teatris ja «Juudit» «Ugalas»</i>)	11 lk 61
KERGE, E. «Läbi-lõhki näitleja. Iga toll» (<i>Endel Pärn</i>)	4 lk 30
KIREPE, L. Ants Lauter 90	7 lk 61
KOMISSAROV, K. Suveteatrist omalt mättalt	9 lk 87
KUBO, M. Vilniuse-lood (<i>Balti teatrikevad</i>)	9 lk 51
KÄRK, L. Hüvastijätt <i>commedia dell'arte</i> 'ga	4 lk 18
LANGEMETS, A. Hilinenud ülestunnistus	8 lk 20
LINDEPUU, H. Mis edasi, «Vanemuine»? (1982/83)	1 lk 47
LUIK, H. Mõned komplimendid sellele, kes tuli (<i>«Näete, kes tuli» Pärnu Draamateatris ja Vene Draamateatris</i>)	3 lk 50
Lõppeva aasta külalisteatrid (E. Baskin, E. Kekelidze, M. Murdmaa, A. Ots, A. Sapiro)	12 lk 63
MIKELSAAR, M. Kaks tundi huumorikoolis (<i>estraadietendusest «Kolmas kell»</i>)	1 lk 64
MIKIVER, M. Teele! (Lavakunstikateedri XI lend)	6 lk 60

MUTT, M. Virvatulukeste jälil	6 lk 21
OTSAKOVSKAJA, M. Moskva pisaraid ei usu! Kas ikka tõesti?	1 lk 17
PAAVER, E. Pärnu, ta teater (1982/83)	2 lk 42
PAPPEL, K. «Elav laip» Kunstiteatris	11 lk 81
Paul Pinna 100	10 lk 40
LAUTER, A. Anne ja töö	10 lk 41
PINNA, P. Näitleja loomingust	10 lk 44
Mälestusi Paul Pinnast (A. Eskola, V. Panso, H. Laur, L. Lindau, H. Mandri, A. Lauter, J. Järvet, I. Tammur, K. Toom)	10 lk 49
Räägib Paul Pinna ise	10 lk 68
Paul Pinna täna (M. Unt, R. Baskin, E. Kerge, R. Trass, T. Aav, A. Üksküla, E. Baskin, A. Vaarik, T. Lõhmuste, L. Tormis)	10 lk 74
PURJE, P.-R. Usalduse tagasivõitmise aeg (<i>ENSV Riiklik Vene Draamateater 1982/83</i>)	3 lk 43
PÖLDMÄE, R. Abram Simon ja esimene eesti teatrimaja	6 lk 74
PÄRNAKIVI, P. «... kes mingi süü enda kanda võtab» (<i>«Süütute aeg. Süüdlaste aeg» TRA Draamateatris</i>)	1 lk 59
PÄRNAKIVI, P. Palgejoooni (<i>ENSV Riiklik Noorsooteater (1982/83)</i>)	5 lk 56
RAUDNASK, K. Maarahva teatriootused	
KUBO, M. (sissejuhatus)	11 lk 84
RIPS, M. Väiketeatrile truuks jäänud... (<i>Feliks Kark</i>)	1 lk 42
RUMMO, P. Ants Lauter murranguaastail	7 lk 65
RUMMO, P. Mõtteid rahvuskultuurist	7 lk 69
RUUS, J. M. Undi <i>estica mundi</i> (<i>«Kapsapea ja Kalevi kojutulek» Noorsooteatris</i>)	7 lk 59
TEDER, T. Isiksuse draama revolutsioonilises kontekstis (<i>«Seda teed» Noorsooteatris</i>)	2 lk 53
TORMIS, L. Kommentaar Molière'i võimalikust lähenemisest eesti publikule (ja teatrile?) tänu «Scapini kelmuste» esmalavastusele Eestis	5 lk 66
UNT, M. <i>Ad astra?</i>	2 lk 58
VELLERAND, L. C'est la vie (<i>«Džinnimäng» «Ugalas»</i>)	8 lk 58
VELLERAND, L. Kui tuleks tähendus	12 lk 40
VISNAP, M. Kas ainult illustratsioonid Jaan Krossi monoloogidele?	8 lk 50
VISNAP, M. Teatrimõtte peegeldusi 50 aasta tagant	12 lk 73

MUUSIKA

AASSALU, H. Balletihooaja märkideks said Kaie Kõrb ja Ülo Vilimaa «Tiina»	11 lk 52
EINASTO, H. Maria Taglioni	9 lk 83
EKSTON, A. Juta Lehiste hingestatud individuaalsus	6 lk 40
GARSNEK, I. Helikunsti üksildumine	10 lk 33
HERKÜL, A. Moskvas balletikonkursil	7 lk 20
HIRVESOO, A. Eesti NSV Heliloojate Liit ja tema eellugu (I)	2 lk 79
HIRVESOO, A. Eesti NSV Heliloojate Liit (II)	3 lk 77
HUMAL, M. Jaan Soonvaldi teooria ajaloolises perspektiivis	9 lk 43

AASTA SISUKORD

HUMAL, M. Mõningate Eduard Oja teoste laadistruktuurist	5 lk 22
JÄRG, T. Mõttevisandeid eesti kammermuusikast	3 lk 24
JÄRG, T. Repliik	5 lk 55
JÜRISSE, J. «Muusika suur mure»	1 lk 66
KUNINGAS, O. Jānis Zālītis eesti muusikast	8 lk 77
KUUSK, P. Muusikamaailm (1982/83)	1 lk 80
KOLAR, L. Capriccioid klaveri ümber 1982/83. hooajal	1 lk 52
LIPPUS, U. Juttu muusikast Lepo Sumeraga	1 lk 31
LIPPUS, U. Lingvistilisest musikoloogiast	12 lk 15
LIPPUS, V. Kuidas meil klaverit mängitakse	10 lk 82
MAIMIK, J. Pilk seestpoolt	12 lk 57
Miina Härma oma kirjade peeglis Kaarle Krohnile	7 lk 74
MÄNNIK, M. (kommentaaris)	
Muusikaaneket (K. Areng, R. Eespere, T. Järg, T. Kaljuste, R. Kangro, M. Kuulberg, I. Kuusk, V. Laul, P. Lilje, U. Loop, E. Mattisen, A. Põldmäe, K. Randalu, I. Rannap, R. Rannap, V. Rumessen, N.-L. Sakkos, L. Sumera, T. Tarum, T. Vabrit, A. Vahuri, M. Vaitmaa)	3 lk 29
MÄNNIK, M. 100 aastat soomlaste esimesest laulupeost	11 lk 88
PAPP, E. Mõttevisandeid eesti sümfooniast	3 lk 20
PAPP, E. Ester Mägi eesti muusikas	8 lk 31
PÕLDMÄE, R. «Vanemuise» muusikateatri varasemast perioodist	4 lk 77
RANNAP, I. Mõõdunud hooaja viiulimuusikast	9 lk 37
RAUDNASK, K. Kontsert kogu linnale (<i>kultuuri-festivalist «Tartu kevad»</i>)	2 lk 71
ROHLIN, A. Raalikontserdid Eesti Raadios	8 lk 23
ROSS, J. Veel kord Jaan Soonvaldi heliridade teooriast	9 lk 42
RÜÜTEL, I. Herbert Tampere rahvaviiside kogujana ja publitseerijana	6 lk 65
SARV, T. Ise lauldud — hästi lauldud	9 lk 12
SIITAN, T. Vana muusika uues muusikas	6 lk 30
TAMM, A. Džässijuttu armeenia lauljatariga	11 lk 46
TKATS, J. Täiuslikkuse suunas	6 lk 47
USSISOO, U. George Balanchine	7 lk 81
USSISOO, U. Nobeli heliloomingupreemiad	4 lk 85

KINO

ARENS, A. Video tulek Eesti Televisiooni	1 lk 20
BERNSTEIN, B. «Põrgu»-filmi tõlgendamisest	8 lk 70
BJÖRKMAN, S. Lapsepõlve maailmas («Fanny ja Alexander»)	3 lk 59
DMITRIJEV, V. Muutuv ja muutumatu Hollywood («Tootsie», «Halbade kavatsusteta...»)	9 lk 62
Dovženko maailm (90. sünniaastapäevaks)	
GABRILOVITS, J.	9 lk 72
MIHHALKOV, N.	9 lk 73
SKLOVSKI, V.	9 lk 74
ELMANOVITS, T. Eesti mängufilmi žanrijooni I	10 lk 19
ELMANOVITS, T. Eesti mängufilmi žanrijooni II	11 lk 23
ELAMNOVITS, T. Kui lõpetaks kord selle teejoomise	8 lk 76
ELMANOVITS, T. Romaan-romanss («Sõjaväljaromaan»)	9 lk 59
GROSSCHMIDT, V. Foto ja film kooliüksel	11 lk 17
HEINAPUU, U. Tagasitulek («Tagasitulek»)	11 lk 76
HEINSALU, R. Enne ja pärast loosimist («Järgmine loosimine»)	3 lk 55

HELLERMA, K. Maastik tädi ja tuvidega (<i>«Tuvitädi»</i>)	6 lk 57
HELLERMA, K. Vasikaga võidu (<i>«Trammivasikas»</i>)	5 lk 71
JAMPOLSKI, M. Akira Kurosawa varjude teater (<i>«Kagemusha»</i>)	4 lk 21
JAMPOLSKI, M. Rein Raamatu metamorfoosid (<i>«Põrgu»</i>)	8 lk 65
JOONATAN, P. Igal oma leib (<i>«Igal oma leib»</i>)	6 lk 58
KALDA, V. «Tallinnfilmi» tõsielufilm Rakveres	2 lk 74
KREEK, T. ... ja supp on valmis (<i>«... ja supp on valmis õigel ajal»</i>)	1 lk 62
KROSS, J. Mis ma Lurichi-filmist arvan? (<i>«Lurich»</i>)	7 lk 54
LAASIK, A. Supermees? Superfilm? (<i>«Lurich»</i>)	7 lk 50
LINDEPUU, H. Aeg, inimesed, kivid ja igavik (<i>«Aeg»</i>)	9 lk 46
LINDEPUU, H. Igapäevase tööinimese tõetruu kujutamine (<i>«Dialog»</i>)	2 lk 57
LOTMAN, M. Sõdalase varjus (<i>«Kagemusha»</i>)	5 lk 33
LUIK, H. Põrgu neis enestes (<i>«Põrgu»</i>)	4 lk 75
MIHHALKOV, N. Kardan sõnu, kuid lausun neid ...	12 lk 28
Multifilmide stsenaariume	
RUMMO, P.-E. «Lend»	8 lk 81
KIVI, K., KÄNDLER, T. «Paberileht»	8 lk 85
PÄRN, P. «Kolmnurk»	8 lk 88
NAHKUR, A. Filmiõpetus koolis	11 lk 17
NUIAMÄE, A. Küljetuules (<i>«Küljetuules»</i>)	4 lk 76
NUIAMÄE, A. Tavatu lugu (<i>«Helesinised mäed ehk tavatu lugu»</i>)	9 lk 60
OLEP, J. Rein Raamat ja Viiralt (<i>«Põrgu»</i>)	4 lk 69
PAAVLE, J. «Visiooni» visandid (<i>«Visioon»</i>)	9 lk 48
PEEP, H. Televisiooni lähiajaloo: video, värv, videofilm	12 lk 23
RANNAP, I. Viis aastat televisiooni muusikafilme	4 lk 48
RJAZANOV, E. Minu sõbrad näitlejad. Innokenti Smoktunovski	7 lk 35
RUUS, J. Bardot ja Loren 50	10 lk 87
RUUS, V. Sõdalase vari Kurosawa varjus (<i>«Kagemusha»</i>)	6 lk 14
Stsenaristika, meie kunsti heitlaps II	
SOOSAAR, M. Üks tabel ees- ja järelsõnaga	2 lk 61
VAHEMETS, A. Stsenaristi ainuke šanss	2 lk 64
BURVIS, I. Läti filmidramaturgia muredest	2 lk 66
Stsenaristika, meie kunsti heitlaps III	
SLAVKIN, V. Inimene ei ava ennast kohe	9 lk 22
REMMELGAS, L. Tšehhid diskuteerivad	9 lk 26
TEDER, T. Mis on see tabamatu ja tähtis, millest sõltub su saatus ja õnn? (<i>«Järgmine loosimine»</i>)	3 lk 54
TELLISKIVI V. Kaks põllumajandusfilmi (<i>«On niisugune võimalus», «President»</i>)	5 lk 69
UUSITALO, K. Soome film 1983	5 lk 73

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

ТЕАТР

Л. ВЕЛЛЕРАНД — Возникла бы значимость (40)

Рассматривается театральный сезон 1983/84 сквозь призму наиболее выдающихся актерских работ. В поле зрения как более удавшиеся крупные роли, так и маленькие, которые имеют значимость на фоне актуальной социальной мысли. Автор размышляет также о недостаточном использовании актерского потенциала и злободневных проблемах актерского творчества вообще.

Театральные гастроли завершающегося года (63)

Впечатлениями о приезжавших в 1984 году в Таллин на гастроли театров делятся художественный руководитель «Студии Старого города», ведущий актер комического жанра в Эстонии Эйно Васкин («Ревизор» Рижского театра русской драмы), журналистка Этери Кекелидзе (театр города Телави Грузинской ССР), главный балетмейстер театра «Эстония» Май Мурдмаа (балетная труппа Италии «Атэрбалет»), актер Молодежного театра Андрус Отс (моноспектакль П. Зюскинда «Контрабас» со Стефаном Виггером в главной роли, поставленный в Дюссельдорфском драматическом театре) и главный режиссер Рижского ТЮЗа Адольф Шапиро (Дюссельдорфский драматический театр: «Амфитрион» Х. фон Клейста и «Настоящая жизнь Якоба Гехерды» Б. Брехта, а также комментарии к выступлениям Тбилисского театра им. Ш. Руставели в Риге и его собственной постановке в Рижском ТЮЗе «Принца Фридриха Гомбургского» Х. фон Клейста, которую эстонская театральная общественность видела на выездном спектакле в помещении Вильяндского театра «Угала»).

М. ВИСНАП — Отражения театральная мысли полувекной давности (73)

Статья знакомит читателя с журналом «Театер», который был посвящен эстонскому профессиональному театральному искусству. В этом году исполняется 50 лет со дня выхода первого номера (1934) этого журнала. За годы своего выхода (1934—1940) журнал стал по содержанию высококачественным специализированным изданием. Придерживавшийся демократической общей направленности, он рассматривал театральную тематику более основательно и систематично, чем это делалось раньше, и публиковал также статьи, знакомящие читателей с советским театральным искусством и его видными деятелями (Станиславским, Немировичем-Данченко). Критический настрой издания и требовательность сказались положительно и на развитии эстонского профессионального театрального искусства в целом.

МУЗЫКА

Я. РЯЭС. Первая колонка (3)

У. ЛИППУС — О лингвистической музыкологии (15)

Музыковед У. Липпус разъясняет и комментирует одно из важнейших произведений генеративистского направления исследования музыки лингвистическими методами — книгу Ф. Лердаля и Р. Джекендоффа «Генеративная теория тональной музыки» (A Generative Theory of Tonal Music. The MIT Press, Cambridge, Mass., London, 1983).

Ю. МАЙМИК — Взгляд изнутри (57)

Автор рассматривает деятельность таллинских биг-бэндов. Ведь биг-бэнд Дворца культуры им. Я. Крауска, которым руководил Хорре Цейгер, отмечает в этом году 30-летие с начала деятельности. Оркестр «Ритм» (под управлением Антса Меристо), который функционирует при Дворце культуры им. Я. Томпа, действует тоже уже 30 лет. Совсем молодые — биг-бэнд «Калев» (руководитель Вальтер Оякяр) и оркестр Таллинского музыкального училища им. Г. Отса (Вамбола Маркус). Этот оркестр участвовал и в прошедшем в этом году в Ростовском джаз-фестивале, о чем в статье тоже говорится. Автор статьи сам играл во всех вышеназванных оркестрах.

КИНО

Отвечает **КАЛЬЕ КИЙСК** (5)

Один из плодотворных эстонских кинорежиссеров, актер кино и театра, народный артист Эстонской ССР Калье Кийск гордится о своем творческом пути, взаимоотношении кино и театра, кинодеятельности (из своих фильмов он наиболее ценит «Безумие», «Цену смерти спроси у мертвых» и «Искатель приключений»).

Х. ПЕЭП — О близкой истории телевидения: видео, цвет, видеофильм (23)

О переменах на телевидении, обусловленных появлением видеомагнитофонов на Эстонском телевидении с 1965 года (передвижные видеомагнитофоны с 1976 года). Цветные передачи ведутся на Эстонском телевидении с 1972 года, вся программа Эстонского телевидения полностью цветная с весны 1982 года. Автор останавливается и на т. н. понятии видеофильма и его производстве.

Н. МИХАЛКОВ — Боюсь я слов, но их произношу... (28)

Стенограмма вечера встречи кинозрителей с Никитой Михалковым (статья напечатана в журнале «Театр» №6, 1984), в которой кинорежиссер и актер раскрывает свои взгляды на кино, театр, искусство вообще.

РАЗНОЕ

ХРОНИКА (82)

Т. СОО — О театральном плакате (96)

Известный художник-плакатист Тынну Соо считает, что театральный плакат как творческий жанр находится в Эстонии в кризисном состоянии. Причины: театральная критика не замечает театральный плакат, популярность театрального искусства в Эстонской ССР допускает относительное безразличие театров к потенциальным возможностям театрального плаката.

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. DECEMBER 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.S.

THEATRE

L. VELLERAND. If there would be a significance (40)

The review deals with the 1983–84 theatrical season through more outstanding performances of actors. It discusses both successful leading roles and minor roles which are significant against the background of contemporary social thought. It also refers to the inadequate use of acting potential and some current problems of acting in general.

The guest theatres in the closing year (63)

The impressions of the theatres which gave guest performances in Tallinn in 1984 are related by Eino Baskin, artistic director of The Old City Studio, one of the leading comic actors in Estonia *The Inspector General* produced by the Riga Russian Drama Theatre), by Eteri Kekelidze, journalist (the Telav City Theatre from the Georgian SSR), by Mai Murdmaa, chief ballet master of the Estonia Theatre (the Aterballeto ballet company from Italy), by Andres Ots, actor of the Youth Theatre (P. Süskind's monodrama *The Double Bass* produced by the Düsseldorf Drama Theatre starring Stefan Wigger) and by Adolf Shapiro (H. von Kleist's *Amphitryon*, B. Brecht's *The Real Life of Jakob Geherda* by the Düsseldorf Drama Theatre, comments on the Tbilisi Rusthaveli Theatre in Riga, his own production in the Riga Youth Theatre and H. von Kleist's *The Prince of Homburg* which the Estonian audience was able to watch on the stage of the Ugala Theatre in Viljandi).

M. VISNAP. Reflections of theatrical thought from 50 years ago (73)

The article presents the journal "Theatre" devoted to Estonian professional theatre which was first issued 50 years ago in 1934. The journal which was published between 1934 and 1940 became a high-level special journal. The journal with a generally democratic tendency dealt with the subject of theatre more thoroughly and systematically than used to be done and also carried articles on Soviet theatre and its leading figures (Stanislavsky, Nemirovitch-Dantchenko). The journal which developed a critical and demanding attitude contributed to the growth of Estonian professional theatre in general.

MUSIC

J. RÄÄTS. The leading article (3)

U. LIPPUS. On linguistical musicology (15)

The music critic Urve Lippus introduces, explains and comments on one of the most fundamental works on the application of linguistic methods to the study of music — F. Lerdahl and R. Jackendoff's *A Generative Theory of Tonal Music* (The MIT Press, Cambridge, Mass., London, 1983).

J. MAIMIK. A look from the inside (57)

The author discusses the activity of Tallinn big bands. The big band of the J. Kreuks Palace of Culture under the leadership of Horre Zeiger celebrates its 30th anniversary, the Rhythm (led by Ants Meristo) has also been active for 30 years. Quite young are the Kalev big band (under the leadership of Valter Ojakäär) and the big band of the G. Ots Tallinn School of Music (Vambola Markus). The latter participated in the Rostov Jazz Festival this year which is also under discussion. The author of the article has played in all of the said orchestras.

CINEMA

KALJO KIISK answers (5)

Kaljo Kiisk, the People's Artist of the ESSR, the most prolific Estonian film director, theatre and film actor discusses his professional career, the relationship between theatre and cinema, the film scene (from among his own films he singles out *Madness, The Dead Should Be Asked the Price of Death, Nipernaadi*).

H. PEEP. On the recent history of television — video, colour, videofilm (23)

On the changes in television which came about together with the application of video tape-recorders in the Estonian Television (ETV) since 1965 (movable video tape-recorders since 1976). Colour programmes have been transmitted in the ETV since 1972, the ETV programmes are wholly colour since the spring of 1982. The author also discusses the term 'videofilm' and how to make it.

N. Mikhalkov. I fear words, but utter them . . . (28)

A steno from a meeting between Nikita Mikhalkov and a film audience (first printed in the journal "Teatr" No. 6, 1984) in which the film director and actor presents his views on cinema, theatre, art in general.

MISCELLANEOUS

CHRONICLE (82)

T. SOO. On theatrical poster (96)

Tõnu Soo, a renowned poster artist states that Estonian theatrical poster as one of the creative arts has reached a low. The reason: theatrical poster is neglected by theatre critics. The popularity which the theatre enjoys in Estonia has allowed for the indifference to the possibilities of the theatrical poster.

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

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 16. 10. 1984. Trükkimisele antud 16. 11. 1984.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7.8. Arvestuspoognaid 11.2. MB-09919. Tellimuse nr. 3774. ЕКР Keskkomitee Kirjastuse trükkoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 15 500.

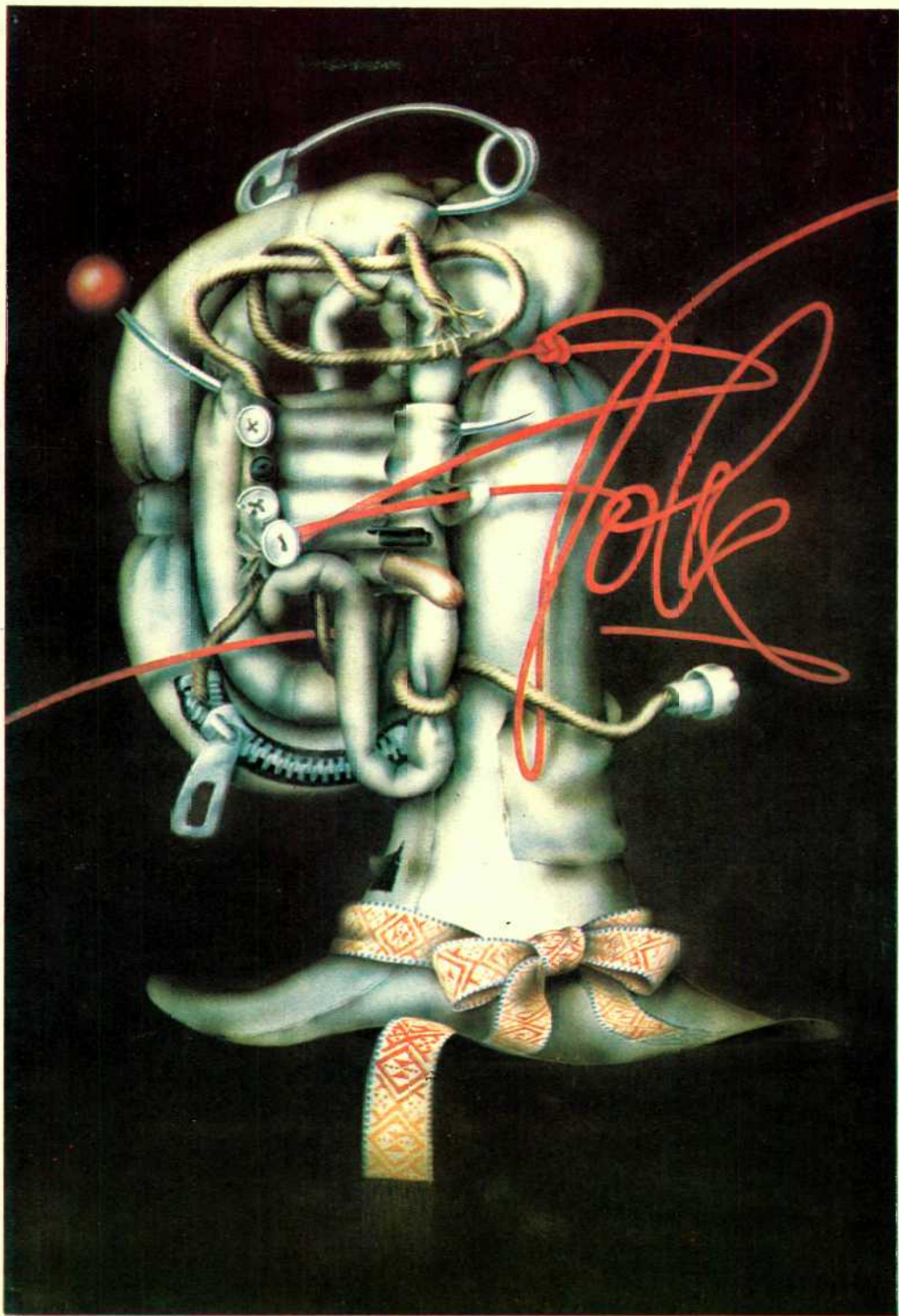
Сдано в набор 16. 10. 1984. Подписано к печати 16. 11. 1984. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7.8. Учетно-издательских листов 11.2. Зака 3774. MB-09919.

«Театер. Муузыка. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР, Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 20090 г. Таллин, почтовый ящик 51. Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ. Таллин, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 15 500. Цена 75 коп.

Ajad, mil kunstnik oli teatris palgal rekvisiitide sobitajana või lavapiltide dekoreerijana, on teadagi unustusse vajunud. Isegi 60. aastatel maailma mitmes ääres jälle alanud lavaeksperimentide kihk selleks korraks läbi saamas. Esmajärguliste loominguiliste murede kõrval on lavastuste kujundajaile meie teatrites tihti lisakohustusena (või -teenistusena) usaldatud ka afiši vormistamine. Siin täiesti sobiv sõna, kui arvestada, et teatrikunstnikku vajatakse ikka eeskätt lava tarvis. Ka oma tippvormi ja -ideid tuleb tal realiseerida esmajoones mitte teatrimaja ette kuulutustekasti! See on loomulik, eriti siis, kui meil on täielik selgus oma teatrikunsti kaalust ja kunstnike eneseteostuse võimalustest selle piires. On selge, et kui uue raamatu suurväärtusi esitledes ei kingi kriitika kujundusele naljat ridagi ja isegi lavakujundust vaetakse tihti vaid kui asjakogumit, mille toel näitlejad rollis püsivad, siis ei saa teatriplakatit kui loomingut üle tähtsustada. Teatrikunsti suur tarbimine Eestis välistab seniks ka teatrimajade vahelise konkurentsi ning vajaduse huvitavate reklaamplakatite järele. Kuidas rääkida praeguse täiskassade ümina saatel plakati tellijatele rahvusvaheliselt nõutavast avarama mõttelaenguga plakatikultuurist, selles möllavatest idee- ja grafisimipalangutest? Paljud meie teatrite kitsukestes tagakambrites tuši- ja gvašipotist välja-veetud plakatikavandid ei suuda aga tõesti enam võluda selle ala asjatundjaid. Kas peame siis leppima teatritegemisest ülejäänu vormistustega, kus rahvatükile lihtkujunditeks oleksid (hüpoteetiliselt) Pliuhkami rekordkapsapead või Don Juani võluroosid, «peenemale» teatritele kullaga ülevääristatud, filigraansemalt väljatöötatud Romeo mõgakaepidemed? Paraku on püüdlemine klassika poleemilisema übermõtestamise poole saanud mitte ainult lavastajate hobiks. See on ka professionaalsete teatriplakatistide missioon. Kui otsustada plakatikunsti rahvusvaheliste suurnäituste põhjal, on isegi tunnustatud plakatitsentrumites aasta-aastalt üha raskem rahuldada teatrite kasvavast asjatundlikkusest tulenevat nõudmist sisukaid plakatikeelendeid valdavate kunstnike järele. Nende plakatid püüavad tihti lavastuse mõtet avades leida ka oma aja teatrimõttele uusi alternatiive.

Kas selliseid plakatiste ei saaks meilgi ette valmistada? Ent mis ajendab meil noorte graafikute plejaadi suurematele, dekoreerimist ületavatele pingutustele? Teiste žanritega (isegi näitekunstiga) võrreldes tuleb plakatikunsti pidada vist üheks kõige sunnismaisemalt oma ajahetke juurde kinnistatud kunstiks. Juba aastakümne taha vaatamine tõendab, et plakatilooming püsib kauem veepinnal ehk ainult siis, kui kunstnikul on tahtmist olla hetketõekspidamiste sümboliseadetes ettemõtlemisvõimelisem ja teemalahendustes paberil lavastamisvõimelisem.

Plakatisti võib tihti kompromiteerida ajas muutuv ümbritseva elu sümboltõlgendus. Näiteks mere allegooria on Tuglasele ja Camus'le, tervetele kirjanike ja plakatistide põlvkondadele aidanud teatraliseeritumalt edastada vabaduse-, töö- ja elutunnetust. Olles nüüd üha õlilaigulisem, on ta saamas hoopis kõike elavat hävitada ähvardavaks kujundiks. Sablooniks saanud vabrikukorstnate mets ja nendest tõusev suitsukanonaad, mis kümme aastat tagasi võis teatraalide sümboolikana veel üheselt toonitada «Terasesulatajate» optimistlikku elujaatust, jääks ajas säilima ainult plakatimõtte naiivsuse tunnustajana. Kui palju aga on meil aeg üldse säästnud häid teatriplakateid?



Plahatinäituselt: Kalle Toompeere. Folk. Gvašš. 1983.

