

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



11

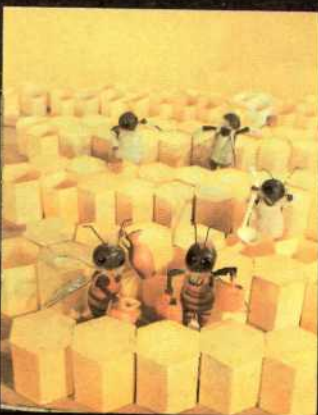
/1983

november

II aastakäik

Esikaanel Eesti NSV rahvakunstnikud Sälme Reek ja Ita Ever L. Pirandello näidendis «Nii see just ongi (nagu teile päis- tab)» TRA Draamateatris 1983. aastal (lavastaja G. Kilgas). G. Vaidla foto.

Tagakaanel kaader filmist «Meemeistrite linn» (lavastaja H. Pars, operaator A. Nuut, kunstnik H. Klaar). A. Reinsalu foto.



## Toimetuse kolleegium

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

## PEATOIMETAJA KULDAR RAUDNASK

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt. 5,  
 postiaadress 200090, postkast 51.  
 Peatoimetaja aseläitja  
 Vallo Raun, tel. 666-162  
 Vastutav sekretär  
 Helju Tüksanmel, tel. 445-468  
 Teatriosakond  
 Reet Neimar, tel. 445-468  
 Muusikaosakond  
 Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 443-109  
 Filmiosakond  
 Jaan Ruus ja Aune Nuiamäe, tel. 443-109  
 Keeletoimetaja  
 Kulla Sisask, tel. 449-558  
 Korrektorid  
 Velly Roots ja Solveig Kriggulson, tel. 432-981  
 Fotokorrespondent  
 Alar Ilo, tel. 422-551

KUJUNDUS: MAI EINER



## SISUKORD

### TEATER

	<b>VASTAB JÜRI JÄRVET</b>	3
Maria Knebel	<b>LOOMINGULINE ÕHKOND</b>	12
Andres Heinapuu	<b>MEELELAHUTUS ON SEE KOORUKE</b> ( <i>Märkmeid TRA Draamateatri 1982/83. a hooajast</i> )	48
Eteri Kekelidze	<b>ELUPUU: JUURED JA VÕRA</b> ( <i>Leningradi Väikese Draamateatri lavastusest «Kodukodus»</i> )	65
	Teatrigloobus 81	
	<b>ALFRED MERING MEENUTAB</b>	82

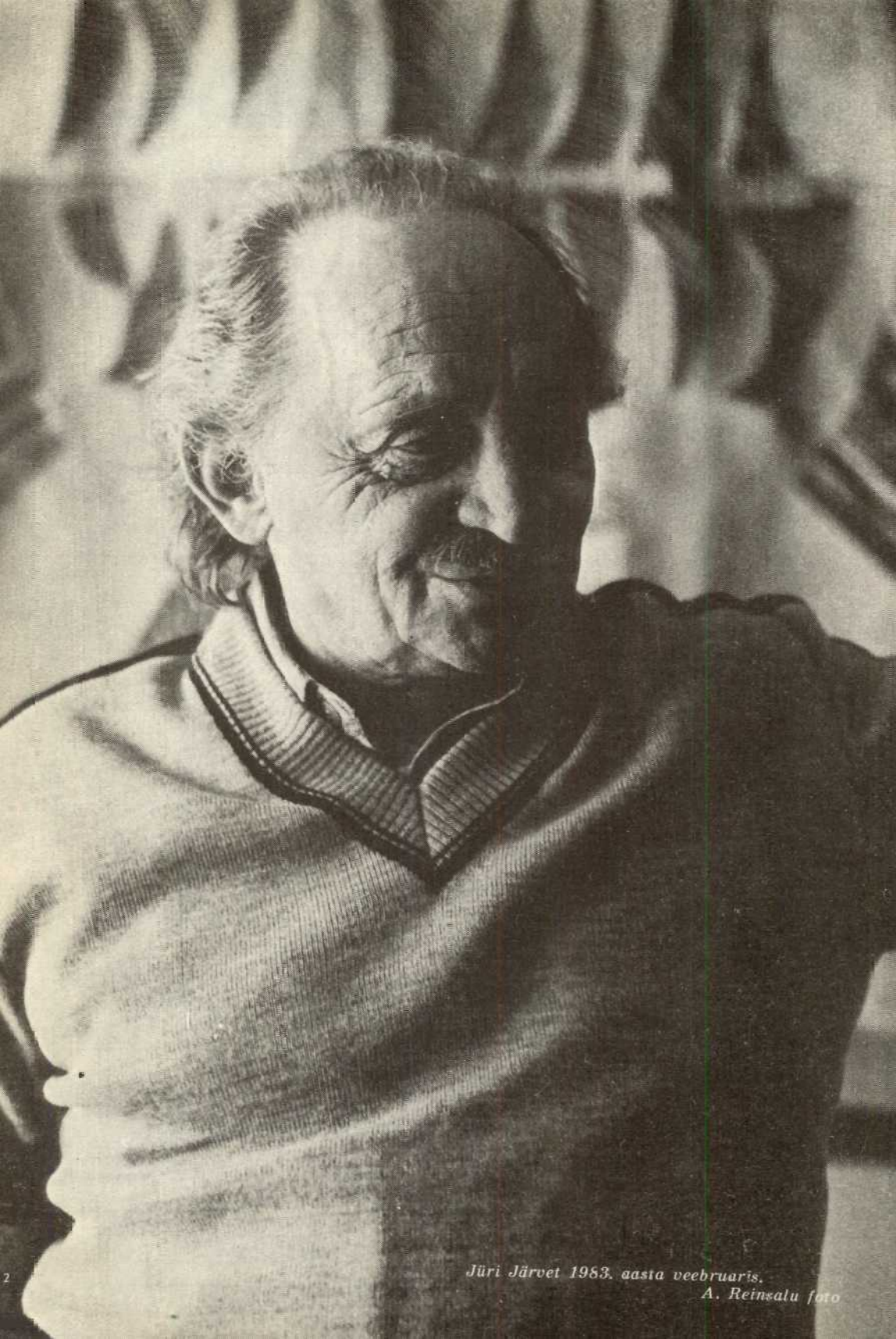
### MUUSIKA

Roman Matsov	<b>ÄÄREMÄRKUSI ÜLELIHDULISELE DIRIGENTIDE KONKURSILE</b>	16
Tõnn Sarv	<b>VANA MUUSIKA</b>	33
Priit Kuusk	<b>ALO PÕLDMÄE VIULISONAATIDEST. TEMA INSTRUMENTAALMUUSIKA TAUSTAL</b>	38
Mare Põldmäe	<b>SIISKI TÕUSUTEEL?</b> ( <i>Retsensioon RAT «Vanemuise» operilavastustele</i> )	57

### KINO

Laimonis Tapinas	<b>TEINE VÕIMALUS</b> ( <i>Võõritusefektist dokumentaalfilmis</i> )	20
Kärt Hellaema	<b>KODULINN MITME KANDI PEALT</b> ( <i>Dokumentaalfilmist «Kodulinna head vaimud»</i> )	62
Rein Heinsalu	<b>ÕHE NUKUFILMI MESI</b> ( <i>Nukufilmist «Meemeistrite linn»</i> )	63
Jaan Paavle	<b>EI OLE PAREMAT PARIMAST FILMIST</b> ( <i>Eesti amatöörfilmist</i> )	70
Kalju Saaber	<b>EDGAR ALLAN POE JA FILM</b>	73

Fr. R. Kreuzwaldi  
nim. ENSV Riiklik  
Raamatukogu



Jüri Järvet 1983. aasta veebruaris.

A. Reinsalu foto



**Kui te sattusite noore inimesena teatriõhkkonda, kuidas teater tookord teie ettekujutusele vastas?**

Kõige rohkem hämmastas mind see proosalisus, millega näitleja läheb lavale. Ma kujutasin teatriinimesi ette ehk natuke müstiliselt, olenditena, kes elavad teises ilmas. Mulle tundus ümberkehastumine üldse imena — ja tegelikult ta mingi ime ju ongi, mis kahjuks küll sageli jääb tabamata. Hämmastas see, et kõik oli palju lihtsam. Nägin, et inimesed tegid oma tööd. Nägin, kuidas näitleja võis lõbusalt naerda ja samas astuda kohe lavale mängima traagilist stseeni, tähendab, ta võis nii kiirelt transformeeruda või suutis nii ruttu keskenduda. Minu jaoks olid kõige huvitavamad proovid. Ma nägin, kuidas niisugune isikupärane näitleja nagu Ruts Bauman proovi tegi. Kalmet lasi kolm korda stseeni tagasi võtta, küsis: «Kas said aru?» Tema noogutas ja tegi ikka vana moodi. Ma ei tea, kes oleks laval nii palju ennast korranud kui Ruts Bauman, aga ta tegi seda nii orgaaniliselt ja isikupäraselt, et keegi pahaks ei pannud, teda armastati, kuigi ta mängis kõiki osi ühtemoodi. Kaljola ja Randviir olid näitlejatena kindlasti võimekamad, rikkamate võimalustega. Aga Bauman oli laval nii eluline, et selles ei ületanud teda keegi. Võidakse küsida, kas see oli kupst — elutõde pole ju veel kunstitõde. Aga kunst ammutab elust, ja selle dramaturgilise materjali põhjal, mida tal mängida tuli ja millest ta kinni pidas, oli mõju erakordselt tugev. Nii et vastan: kunst oli see küll, kuid siia maani ei ole mulle selgeks saanud probleem, kus lõpeb ümberkehastumine ja algab kordamine.

**On see teile tänagi probleemiks? On sel üldisemat tähtsust?**

Viimastel aastatel on see mulle päris muret teinud. Mis on sisuliselt ümberkehastumine? Küsige näitlejatelt — igapähe on isemoodi arusaamine. Kui noorele näitlejale öelda: «Kehastu ümber!» hakkab ta midagi väga imelikku tegema, ja just tegema — mitte olema. Imelikku selleks, et teda uues osas kohe ära ei tuntaks, et vältida kurikuulsat enesekordamist. Kas see on kriteerium — et poleks äratuntav? Olen kindel, et suurele osale näitlejatest on asja professionaalne sisu ja see piir mõistmatud. Kogenud näitleja muidugi mingit keerukuju tegema ei hakka, ta tunneb juba ära, kui laval on hea olla. See vist ongi kriteerium? Hea, kogenud näitleja usaldab oma enesetunnet ja mängib pigem vaesemalt, aga õigemini ja ausamalt. Ma ei tea ühtki nimekat näitlejat, keda ma kohe laval ära ei tunnaks, niipea kui teda näen. Tähendab, midagi temas kordub. On see vaimusära või hoopis mingi halb asi? Kas on halb, kui inimene teeb rolli orgaaniliselt ja usutavalt? Enda kohta olen ma ütelnud: kui huvitavalt, kui rikkalt ma iga kord mängin, ei tea, kuid usutavuse garanteerin. Aga miks me viimasel 8—10 aastal oleme hakanud näitlejatööde puhul äkki palju rääkima: tüütab ära, tuttavad võtted väljendusvahendites? Näitekunsti vastu oleme hirmus ranged, aga kui keegi kuulab muusikat ja tunneb ära: see on Tšaikovski — siis see ei ole halb. Lõõb raamatu lahti, leiab Oskar Lutsu käekirja, isikupära, ütlemlaadi... Kui teile lehekülj Tammsaarest ette panna, kas tunnete ära, et on Tammsaare? Nägemata öeldakse ära pianist, kes mängib klaverit. Ma leian, et teeme näitlejale natuke ülekohtu, kui tema puhul niivõrd rangelt jälgime kordamist; kõigepealt peaksime vaatama, kuidas kuju mõjus, kuidas ta kandis saali, oli ta veenev, millise emotsionaalse jälje ta vaatajasse jättis...



**On ehk näitlejatöös teie jaoks veel mõni huvitav mõistatus? Kas on probleeme, mida praegu just probleemina teadvustada, mida on vaja selgeks rääkida?**

Näitleja töö rolliga. See töö, mida ta teeb üksi, iseseisvalt. Võib-olla mõni näitejuht vaidleb mulle siin vastu, aga mina leian, et rolli autor on näitleja — teatavast perioodist alates (umbes poolte proovide pealt) tunneb näitleja oma osa paremini kui lavastaja. Tunneb sügavuti, tunneb detailides. Seda eeldusel, et selleks ajaks on talle lavastaja kontseptsioon selge, ta on ülesandega tuttav. See on ideaal. Ja täiesti loomulik: näitejuht ei saagi kõiki osi põhjani tunda. Näitejuht peab kõigepealt olema mõtte algataja, ülesande määraja. Näitejuht, kes hakkab kõiki rolle ette mängima, sureb noorelt ära. Ja nüüd see näitleja kodune töö, ettevalmistus prooviks. Enda kogemuse järgi ei saa muidugi otsustada, retsepte ei tasu siin praegu jagada. Teatris sellest ka omavahel eriti ei räägita, ma pole kunagi kuulnud, et üks kolleeg teiselt ses asjas nõu küsiks või keegi ise lahkest jutustaks... See on nagu natuke tabu, võib-olla mõni isegi häbeneb... Sest töö rolliga on nii intiimne töö, et näitleja oma kõögist harva räägib. Aga proovidest on näha, kas kahe proovi vahel on midagi toimunud või ei. Paljast teksti vaatamisest ju ei aita. Kõik tahavad hästi mängida. Kõik tahaks tööd teha, kuid ei oska. Hiljem õpib — aga mitte kõik ei õpi. Siiski, kõik kogenud ja head näitlejad töötavad kodus, igaüks isemoodi, aga midagi nad teevad — seda ma tean raudselt. Kuidas noori seda uskuma panna? Kuidas noori õpetada tööd tegema, kui see on nii individuaalne? Võib-olla peaks neid kõõgisaladusi rohkem avama? Sellest rohkem rääkima? Fakt on see, et palju sellest, millest Stanislavski kirjutas kui näitleja tööst endaga, teeb vaene näitejuht praegu laval — kiiruga ja korruga kõigi näitlejate kallal, ühise retsepti järgi, nagu kokaraamatust.

**Kes teid ennast õpetas iseseisvalt tööd tegema?**

Kõigepealt olen ma väga palju tänu võlgu oma õpetajale Priit Põldroosile, temalt sain ma teatrikoolis kõige rohkem. Kindlasti nimetab keegi kursusekaaslastest mõnda teist nime, seal pole midagi imestada: hea õpetaja, nagu ka hea lavastaja (ja näiteks spordis hea treener) on igaühele see, kes just sind aitab ja keda järgitult usaldata. Kes sobib sulle oma vaimult ja ülesande seadmise poolest. Ma võiksin öelda nii: kui Põldroos õpetas mind laval mõtlema, siis mõtet realiseerima õppisin oma nimekate kolleegide Ants Eskola, Hugo Lauri, Johannes Kaljolaga koos mängides. Kaarel Karmi mängulaad oli minu isikule kaugem, aga ma ei taha sellega karvavõrdki tema suurust kahandada. Nendega mängides tekkis proovidel kohati selliseid momente, kus unustad oma rolli ära ja jääd vaatama, kui täpselt, kui huvitavalt partner oma mõtet annab. Mida tugevam partner, seda kergem on sinul vastata, sest näidend koosneb põhiliselt dialogist. Partner võib väga palju aidata mitte üksi ühe lavastuse, ühe etenduse mõjulepääsemiseks, vaid praktika on näidanud, et kui partneriteks on tugevad näitlejad, areneb ka noor palju kiiremini. Näitleja peab ise tööd tegema, kui tahab tasemel olla, aga eeskujul, eesmärgi võib ta tõesti kolleegide jälgides endale seada.

Ma olin näiteks juba mõne aasta teatris olnud, kui märkasin, et Ants Eskola ja Hugo Laur räägivad laval täpselt sama häälega, sama koduselt ja pingutuseta kui garderoobis või puhketoas. Kui ma proovisin ise ka laval nii usutavalt rääkida nagu etus, selgus, et sõnalõpud kaovad ära, mind ei ole kuulda, hää ei kannu. Siis ma hakkasingi kodus harjutama. Oli üks periood, kus ma läksin Karl Adra juurde oma muredega. Ka tema juhtis sellele tähelepanu, et kui räägite kellegagi kodus, siis katsuge rääkida kaugelt, aga mitte kariudes, vaid vaikselt ja täpselt. Proovi-



saalis räägid nii, et partner sind kuuleb, Kui laval, suuremalt distantsilt ja suure saali ees sama loomulikkust tahad säilitada, peab kõne olema täiesti puhtalt artikuleeritud. Ma olen kõnega tõesti oma elus tööd teinud, ahju rääkinud, et artikulatsiooni treenida jne. Igaüks peab oma vahendeid tundma. Kui Karm ja Eskola noored olid, polnud neil ju keeleõpetajat ega lavakõnetunde. Tähendab, kui juba korduvalt öeldi: «Ei kosta», siis pidid nad selle märkuse ikka endast läbi laskma, tajuma ja taipama, mis tuleb teha, et kostaks. (Ega «ei kosta» tähenda, et peaks karjuma. Ka sosin peab viimasesse ritta kuulda olema.) Viga tuli parandada omal jõul ja seda pidi tahtma parandada, kui oli soov laval mängida.

**Noor näitleja tuleb teatrisse. Kas me hoiame ja hellitame teda ülemäärase tähelepanuga või jätame liialt omapead ja hooleta? Millised on põhilised karid noore näitleja teel?**

Parema vastuse annaks praegune noor ise. Ma ei oskaks näha, et tal ei ole abistajat, sest näidendi väljatoomine ühendab kõiki, nii noort kui ka vana. Näitlejad hoiavad väga ühte ja kui ülesanne on teada, minnakse mõtte realiseerimise juurde — siis võime kõiki vaadata ühtse brigaadina. Mina omal ajal pöördusin vahel ka mõne otsese probleemiga endast vanemate näitlejate poole ja sain alati toredaid nõuandeid-näpunäiteid. Nõu olen ka mina püüdnud anda, kui keegi on minu poole pöördunud. Noor tuleb üldiselt teatrisse suurte lootustega, ta horisont on avar ja ta ise põleb soovist mängida hästi. Aga me teame: mõte võib olla selge, kuid et näitleja on materjal ning looja ühes ja samas isikus, siis ta sageli ei tunne iseennast küllalt hästi, puudub seesama tööoskus, kogemus endaga tööd teha. Nii võib juhtuda: heade eeldustega noor tuleb, aga ta tõusujoon pole nii kiire nagu ta ise ja teater seda tahaksid ning ta ei suuda oma loomingulisi kavatsusi realiseerida...

**Ja mis saab siis? Purunenud lootused?**

Nüüd oleneb kõik sellest, kas tal on kriitilist silma märgata, et ta loominguline loomus ei allu tahtele. Oskab ta vaadata ennast kõrvalt ja kontrollida, kas see, mis ta tahtis ja kavatses, on ka ammendavalt edasi antud. Kas ta oskab analüüsida vigu, taibata, et puudu jääb vahenditest. Vahenditest, et edasi anda seda, mis jääb tekstis ütlemata. Me ei tunne näiteks žesti jõudu, me osutame töö käigus kahjuks vähe tähelepanu kätele. (Ma juba näen osa, aga joonistan liiga Järveti käega...) Aga käed on ühed ilmekamad mõtte edasiandjad. (Ka mõtte varjajad; pange tähele, kui väike laps valetab, ütleb ta: «Ma ei tea» ja peidab käed selja taha.) Niisama jalad, tegelase kõnnak. Mida tähendab rütm? Kui palju näitlejaid tunneb ja kasutab rütmi võimalusi? Jalgade ja kõne erinev rütm, jalgade ja käte erinev rütm... Siin peituvad meie ala võimalused, meie varud. Näitleja peaks palju istuma isegi peegli ees. Et oma ilmet tundma õppida. Mitte rolli ei tohi seal ette valmistada, vaid iseennast, oma materjali tundma ja valitsema õppida. Ma pean teadma, kuidas mu ilme seesmiste mõttekäikudega, sisetundega seotud on. Elus on mul küllalt juhtunud, et lähed, mõttes, keskendunud, mõte võib isegi lõbus olla, tuju hea, tuleb aga välja, et nagu nagu muremaa — vastutulejad küsivad: «Jüri, mis juhtus? On mingi õnnetus või pahandus?» Vaat seda peab näitleja enda kohta teadma. Peab oskama end laval kontrollida ja korrigeerida. Hääle, kõne kohta ma juba rääkisin. Minu kõnetehnikaõpetajal Felix Mooril oli üks tark mõte. Ta ütles: teie peate nii palju oma kõneaparaati tundma, et oskate ise oma vigu parandada. Kui hingate vailesti või hääle ei kannu või esineb mõne hääliku häälendamisel vigu, peate teadma, mida sel puhul ette võtta, mis harjutusi teha jne. Ta kuulutas, et tema aines saavad kõik läbi, kes teavad, kuidas moodustatakse üht või teist häälikut. Kes «viit»



tahtis saada, sel pidi ka oma kunstilise lugemise repertuaar olema. Moor ei olnud minu meelest nii tugev pala sisuliselt juhtima, individuaalset omapära arvestama. Aga ruumiliselt, tehniliselt juhtis ta häält imetlusväärselt. Ise ta luges niimoodi, et jäid kuulama, kui kaunis on eesti keel. Loo sisulise jälgimise võisid seejuures tihti hoopis ära unustada. Tema oli muidugi fanaatik oma alal, armastas ka peolauas vestluskaaslaste häändust ja lauseehitust parandada, seal veel eriti, iga teist sõna... Aga seisukoht, et näitleja peab oma vahendeid ja vigu ise tundma ja valitsema, tundub mulle põhimõtteliselt, üldisemaski mõttes õigena. See tuleb muidugi aastatega ja rollidega. Näitleja kasvab ainult praktilise töö najal. Koolis seda kõike veel ei saavuta ja koolilt ei maksa liiga palju nõuda, sealt peaks aga saama baasi. Ettevalmistusaeg neli aastat peaks olema küllaldane, et noorele inimesele selgeks teha üks asi: et edaspidises elus tuleb loota ainult iseendale. Sest roll kuulub näitlejale, mitte lavastajale. Ja näitleja ka vastutab. Nii rolli kui oma saatuse eest.

### Nüüd olete teie ise ka lavakunstikateedris õpetaja.

Võtsin noorema kursuse (mille juhendaja on Aarne Uksküla). Vanemat ma ei tahtnud, need juba hakkavad lõpetama, vaevalt jõuan neid tundma õppida. Ma olen kõigi noorema kursuse üliõpilastega natuke töötanud ja esimene mulje on, et nad on tugevamad, kui ma arvasin. See on ka arusaadav, nad on nii tiheda filtri läbi teinud. 220-st valiti 16.

### Mida tahaksite õpetada oma õpilastele? Mida peate õigeks praegusel etapil, II kursusel nendega läbi proovida või neilt nõuda?

Üldiselt ikka sedasama, millest juttu oli — et nad õpiksid tundma iseennast, oma materjali ja lähtuma Stanislavski targast tõest: «Kui mina oleksin see tegelane...» Aga praeguses staadiumis just seda, et nad väga tähelepanelikult õpiksid tundma nii konkreetse lava kui ka näidendi «antavaid olusid» ja kuju olemust. Karakterit võib aidata välja mängida ka ümbrus, eeldades muidugi seda, et näitlejal on ülesanne selge, et analüüs, lauataagune periood on seljataga. Soovin, et ta kasutaks maksimumaalselt ära mänguruumi. Kui õpilane hakkab nägema, mis teda laval abistaks, kui tal hakkab kujutlusvõime tööle ka napil laval, tekib detailitaju, hea lavaline enesetunne, tegevuse konkreetsus. Ma olen alati olnud ökonoomiaprinsiibi pooldaja. Aga seda on kõige raskem täita. Kui keegi ikka eredalt ja rikkalt mängib, las pakub üle. Mänguvälja saab hiljem piirata, maha võtta on kergem kui juurde panna.

### Miks te ise kuigi palju lavastanud pole? Nüüd lavastab (peaaegu) igaüks. Teil oli «Kaotatud kirja» (1954) ja «Päikesepoiste» (1981) vahe üle 25 aasta, aga kunagi olite Lõuna-Eesti Teatri peanäitejuht?

Ma olen ikka teadnud oma viga lavastajana. Mind võib hakata huvitama üks kuju või mõni tore detail või mõne üksiku stseeni lahendus. Pean proovi ajal nii hoolega jälgima, et ebaoluline ei saaks liiga oluliseks, et ma peamisest kõrvale ei kalduks. Mul on lavastamisel rohkem kõhk-lusi ja kahtlusi kui ma tahaksin. Mängimine on rohkem meeldinud kui näitejuhitöö. «Päikesepoiste» tegin seeparast, et ma kartsin: kui mina ei lavasta, lavastab keegi teine ja võtab rolli peale, mida ma mängida tahtsin, teise näitleja. Aga niisugust lollust ma elus enam ei tee, et ise lavastan ja ise mängin ka suurt osa. Tekkis nii palju kahtlusi. Teisi veel vaatad kõrvalt, aga ennast ei näe, ja tervikut ei näe. Näitleja tööde ei ole lõplik tööde, on vaja kontrolli. Ei tohi unustada, et lavastaja asendab proovi ajal vaatajat saalis. Önn oli, et Mikiver nõustus viimaseid lavaproove jälgima. Aitas otsi kokku tõmmata. Ma ei kujuta ette täna-päeval proove ilma lavastajata. Kunagi, jah, nii tehti, ja üpris palju;



Lauter on ise oma tükides tihti mänginud jne. Aga režii ülesanne, tema tase oli tookord ikka teine. Režii piirdus siis proovi organiseerimisega, mitte tema suunamisega.

**Hermaküla on seda siiski tänaseski teatris korduvalt harrastanud...**

Noh, ta on ka oma trupist niivõrd üle olnud, et jäigi ainult üks suur soolo. Aga me ei tea, võib-olla oleks ta teise lavastaja käe all omagi osi veel rikkamalt mänginud?

**Teie elu kõige huvitavamad lavastajad?**

Ma pean ütleva, ja siin ei tohiks keegi solvuda, et parimad režii tööd, mis minuga on tehtud, on teinud niisugused suurmehed nagu Kozintsev, Zalakevičius ja Tarkovski. Väga tugev näitejuht on ka Lordkipanidze Gruusiast. Kõigi heade režissööride juures olen täheldanud üht ühist joont — nad kuuluvad väga tähelepanelikult ära ka näitleja.

Dürrenmatti «Avariis» oli mul juhused töötada ühe päris nimeka režissööriga. Telefili pealavastaja oli Zalakevičius, too teine nimekas oli näitejuhiks. Proovid hakkasidki peale temaga ja need olid huvitavad. Aga kui kaks nädalat hiljem lülitus proovi Zalakevičius, siis oli tunda hoopis teist maailma — veerandnoodid hakkasid kõlama! Ta tegi kõik ümber: tükk läks palju ökonoomsemaks, sai palju tugevama loomingu laengu. Vahe tundus suur.

Kõik kolm on muidugi väga erinevad. Tarkovski oli sellepärast huvitav, et ta tundis hästi dramaturgilist algmaterjali. Kui sa oma osa täitsid nii, et olid usutav, orgaaniline, nimetas ta sind geeniuks. Aga kui sa eksisid pisutki elutõe vastu, häiris see teda rohkem, kui asi väärt oli. Keegi riielda ei saanud peale tema sõbra, kellega ta tõeles alati kõige rohkem, aga kes kõigis tema filmides mängis, see oli Solonitsõn. Kui Tarkovski ütles näitlejale «geniaalne», siis polnud see kompliment, vaid tema hinnang «just nii on vaja». Märkusi ei teinud ta üldse. Tema ei tahtnudki saada eredat, kummalist, ta tahtis elutõde, ehtsust. Edasine oli juba tema montaažimäng.

Kozintsev oli neist kahtlemata kõige suuremate kogemustega. Tema suur usaldus minu vastu aktiveeris. Töö «Leariga» algas ebameeldivalt. Mind kinnitati viimasena rolli peale. Esimeses proovis mina veerisin venekeelset teksti, samal ajal kui teistel oli tekst peas. Tundsin end nii räbalalt, nagu ma iial varem polnud tundnud. Kozintsev sai kõigest seletamata aru, ütles: «Ei ole midagi. Minge Tallinna, tulge kolme nädala pärast. Tehke tööd. Valmistage ette.» Ja täpsustas ülesanded. Seda kunsti — näitlejale ülesande andmist — valdas see mees täiuslikult. Väga täpselt oskas ülesande määrata. Ja kui täitsid ära, tegi ülesande otsekohe keerulisemaks, seni kuni võimetele tuli piir. Proovida oli temaga huvitav ja väsitav. Aga võttel oli temaga kerge. Lisaks oma ülesandele pakkus ta alati näitlejale välja võimaluse teha üks lisaduubel oma soovi järgi, ta nimetaski seda näitlejaduubliks. Proovi tegi ta muide stseeniga (nagu teatris), mitte üksikute kaadritega, nagu filmis enamasti praktiseeritakse. Kozintsevi puhul võis kogeda, kui tähtis asi on proovimeeleolu. Olen näinud elus palju, kui proovi minnakse aralt, ennast sundides, algust venitades. Temaga tekkis tunne: küll nüüd tahaks teha, hakkame ruttu peale. Ta oli sõbralik mees, inimesena kütkestav, teretada oli teda võimatu: ta teretas alati kõiki esimesena. Kogu töö ajal ma ei tundnud, et mu kõrval on kuulus ja andekas lavastaja, vaid tark loominguine sõber. Tema tundis huvi ka selle vastu, kuidas tuju ja tervis on, kas kodus on kõik korras, kuidas mu koer elab, kas ma puhata saan — ega koormus liiga suur ei ole... Aga režissööril on korraga käes palju näitlejaid, ja kui ta siiski nii inimlikult suhtub näitlejasse, teeb see



südame soojaks. Kozintsev oli ka neid lavastajaid, kes julges öelda, kui ta midagi kindlalt ei teadnud. Kui palju tekkis vahel kahtlusi, kui palju kuulsin teda ohkamas: «Kui teaks, mida Shakespeare siin mõtles...»

**Teil on tulnud elus kokku puutuda nii paljude lavastajatega. Kuidas ikkagi üldistada näitleja-režissööri vahekorda? Mis on siin määrav?**

Ükski vaataja ei hinda õigesti, kui palju on rollis näitlejat, kui palju lavastajat. Näitleja ise ka tihti peale lähtub lõpuks loogikast — kui osa õnnestus, oli see oma töö, kui ebaõnnestus, siis ei andnud lavastaja küllaldast abi... Tegelikult sõltub resultaat sellest, kui palju kumbki pool üksteist mõistab. Teate, miks ma väidan, et teatris intriige ei ole, ei saa olla? Sellepärast, et iga näitejuht võtab ikkagi just selle näitleja, kellest ta teab, et nad teineteist töös kõige paremini mõistavad, või kellest ta usub, et see kõige paremini mängiks antud osa. Ja võib keelt kanda ja ette rääkida selle näitleja kohta mida tahes, järgmises tükis võtab lavastaja resultaat silmas pidades niikuinii selle, keda tal vaja on.

Töö algperioodil me peame olema lavastajaga mõttekaaslased — nendes piirides, et näidendi probleemid ja ideed nakatavad meid mõlemaid. Aga režissööril on tüki kohta algul kindlasti rohkem teadmisi ja analüüsivat tööd seljataga. Halb on, kui näitejuht ei tea sinust rohkem. Praktika on näidanud: mida põhjalikumalt on näitejuht ette valmistanud, seda kiiremini saab tükk valmis. (Minu elus üks kord ka enne tähtaega: «Filmena Marturano» viimases peaproovis ütles Panso näitlejatele: «Ärge tehke täie jõuga. Tükk on valmis, me ei tohi esietenduseks värskest kaotada. Võtame kergelt läbi, kui tahate, jätke mingi koht vahele...») Paremaid tulemusi annab alati see, kui lavastaja oskab luua hea proovimeeleolu. Nii et näitleja tahaks proovi teha, julgeks katsetada, kartmata tunduda naiivne, naeruväärne, kartmata hea kavatsuse ebaõnnestumist. Näitleja tajub alguses kuju väga hapralt. Näiteks Ants Eskola läheb rolli juurde nii arglikult, nagu mööda sood kõndides, püüdes aeglaselt kasvatada endas neid mõtteid, mida see kuju võiks omada. Nähtavaid kontuure hakkab roll tal hoopis hiljem võtma.

**Milles ikkagi seisneb n-ö Eskola-fenomen? Teie olete teda korduvalt oma õpetajaks ja eeskujuks nimetanud...**

Tema oskab ennast nii targalt ja orgaaniliselt programmeerida, lisaks muidugi suur-suur kujutlusvõime detailide leidmisel ja kergus, millega ta leitud realiseerib. Mees, kes valdab mõlemaid žanre — nii koomilist kui traagilist —, mees, kes pole ühtki tolli lavapinnast ära andnud. Võib-olla ma kuldan teda üle? Neil kolleegidel, kes kahtlevad Ants Eskola suuruses, olen ma soovitanud proovida teda dubleerida... Vendki on ütelnud, et niisugune näitleja kui Ants, maksab olla. Eskola rollikujunemise protsess vääriski kirjastamist. Midagi temale hästi lähedast — rollile ligimineku poolest — on Üksküla. Mis Eskola puhul on jäänud tegemata, tuleks Üksküla puhul küll kindlasti ja õigel ajal ära teha.

**On see protsess üldse fikseeritav?**

Kui tark kriitik fikseerib. Vellerand vahepeal istus proovidel, ja Tormis. Kas neist materjalidest ei tule midagi kokku?

**Õigupoolest me rääkisime küll näitleja-lavastaja koostööst — näitleja pilgu läbi.**

Kui palju näitlejaid ise tunnevad, kui nad laval valetavad? Mina tunnen, otsekohe tunnen. Ja see on süngelt kehv enesetunne — lased siis rutiiniga edasi. Aga ma tean kolleege, kes ei tunne seda ära. Tuleb lavalt, kus oli äsja täitsa võlts, ja ütleb: «Täna läks hästi.» Panso arvas: 50% näitlejatest tunneb, kui valetab. Miks just 50%? Mul on umbusk ümmarguste arvude vastu.



Seoses õige lavalise enesetunde saavutamisega peab märkima: lavastaja ei tohiks pahaks panna ka seda, kui näitleja teatud proovietapil liialdab olustikulistele üksikasjadega (räägin teksti, samal ajal seon saapapaela või silu lauaserva või siis mängin, et prügi läks silma jms.) Asi on selles, et täpsed füüsilised tegevused aitavad näitlejal kujusse sisse minna. Kui ma tunnen, et tegutsen õigesti, tekib ka rollis õige, st vajalik emotsioon. Pärast võib seda kõike kärpida, kui niisuguste detailidega on proovides vahepeal liialdatud. Juba Stanislavski juhtis tähelepanu sellele, et kui teie elus on kunagi juhtunud sündmus, mis oli teile tähtis, siis ei suuda te hiljem meenutada, mida te sel hetkel tundsite, vaid mida te tegite. Kui suudate hiljem, tagantjärele taastada oma tookordse tegevuse, käitumise, hakkate selle najal tundma ka seda tookordset tunnet, ärkab emotsionaalne mälu. Seepärast on näitleja ülesanne ka kogu aeg salvestada seda, mida ta iga päev teeb, näeb, kuuleb, loeb...

Kui režissöör on loominguiline sõber, keda usaldad, võib näitleja (töö teisel etapil) oma kujust rääkides, tekkinud küsimusi ja kujutlusi pihtides rikastada kogu stseeni, kogu lavastustki. Lavastaja ei suuda kõikide rollide peale põhjalikult mõelda, tal on vaja tervikut näha. Näitleja on õnnelik, kui ta võib öelda: mul on oma näitejuht. See on juba tõeline mõttekaaslus. Ma mäletan, kuidas «Solarise» filmimise ajal ütles Banionis mulle Miltinise kohta: «Ta loob mulle loominguilised tingimused.» Kahjuks naeratab selline õnn vähestele näitlejatele. Minul paraku ei ole kindlat inimest, kelle kohta ma võin öelda: see on minu lavastaja; kuigi tööd teha on hea olnud õige mitmete näitejuhtidega. Võib-olla «Hamleti» perioodil oli meil Pansoga midagi sellesarnast. Tookord me liikusime palju koos, ta tundis mind väga hästi ja leidis minu jaoks omapärase võtte, mida ükski näitejuht minuga varem ei olnud kasutanud. Claudiuse roll pole kergete killast, ta on küllaltki keeruliste psühholoogiliste käikudega. Proovid olid selles etapis, kus juba liikusime laval, kel raamat käes, kes juba ilma. Nii kui minu monoloog tuli, küsis Panso: «Tahad täna teha?», ütlesin, et ei tahaks. «Ahah! Allabert, anna märgusõna, see lõik jääb vahele.» Ja nii mitu proovi. See usaldus oli niivõrd hämmastav, et ma muidu ehk polekski teinud nii palju tööd. Ta teadis, et ühel päeval ma pean ju mängima. See kasvatas vastutus-tunnet, see aktiveeris tööle. Meil tulekski ehk rohkem arvestada seda, et igale näitlejale läheneda erinevalt. Märkus, mis sobib ühele, ei sobi teisele. On kujunenud välja mingid käibetoed (kuigi eestikeelne teatri-terminoloogia on omaette valus koht), aga inimesed on erinevad ja kujud on ka erinevad. Sõltub inimese enda iseloomust, aga ka ülesandest, rolli iseloomust, kellega millist tööviisi rakendada, keda missugusel tööetapil kiita, keda kohelda karmilt. Kokaraamatu retseptiga siin toime ei tule. Muide, lavastaja professionaalsuse mõõdupuu on, kas ta teeb õige märkuse õigel ajal. Peaproovi märkust ei tohi teha esimeste proovide ajal. Selles peitub režii suurkunst: öelda just see märkus, mida näitleja on võimeline järgmiseks prooviks realiseerima. Mingis proovietapis võib juhtuda, et mõni stseen püsib paigal, ei muutu, ei arene, enam ei tule ühelgi osalisel midagi juurde. Säärane seisak nõuab lavastajalt suurt leidlikkust, professionaalset oskust ülesannet muuta, seda keerulisemaks teha, et inertsist üle aidata.

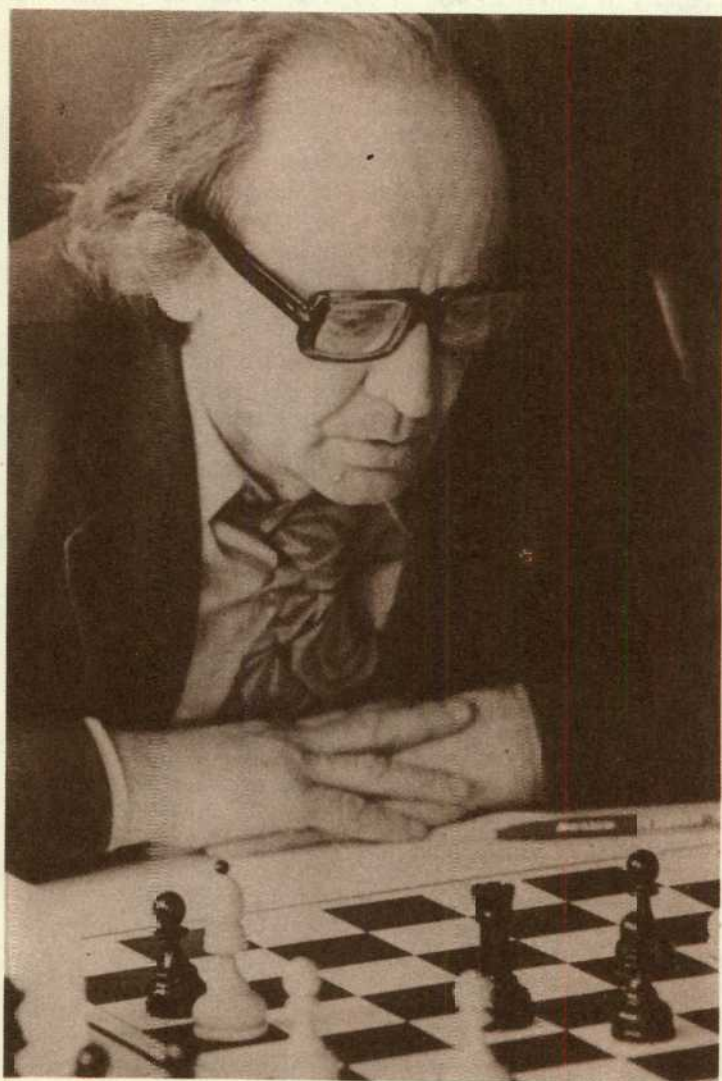
Kas pole meie teatris eredaid näitlejaisiksusi palju rohkem kui eredaid loominguid? Miks? Mis paradoks see on? Näitlejate iseseisva tööoskuse puudulikkusest ma juba rääkisin, aga teine põhjus peitub režiiis: ju siis pole näitejuht osanud ülesannet keerulisemaks teha, pole osanud näitlejat ärritada loomingule. Igal juhul — alla oma võimete mängimine — see see ongi.

Teine paradoks, mida olen praktikas kogenud: vägagi keskpärase näite-



juhi käe alt võib tulla päris hea lavastus, kui näitlejate koosseis on tugev ja näidend hea, loogiline ja tõepärane. Põhjus peitub vist selles, et näitleja ise läheb oma loomingu instinktiivselt eeskätt realistlikku rada pidi.

Aga üldiselt ei ole näitleja ja näitejuht loomingu võrdses olukorras. Ka keskmine, koguni nõrk näitejuht võib valida endale tüki ise, hea näitleja rolli valida ei saa. Näitleja saab oma soovi järgi mõnda osa mängida ainult sel juhul, kui räägib sellest oma sõbrale lavastajale ja lavastaja leiab, et, jah, võib küll, teeme. Sellises seisus näitlejaid on meil väga vähe. Aga võib-olla tuleks niisuguse võimaluse peale mõelda? Igas teatris on 3—4 näitlejat, keda kõik lavastajad igasse oma tükki tahaksid. Kui nii, siis võiks ju ka huvi tunda, mida säärane näitleja ise mängida tahaks. Ja neid soove arvestades võtta repertuaari mõni tükk näitlejate jaoks, võib-olla mõni nimetatud näidend sobiks kõigile ja tulemus võiks olla väga tore. Alati kerkib teatris ka see situatsioon, et kaks lavastajat tahavad ühte näitlejat korruga, paralleeltükidesse. Tavaliselt on siis



*Jüri Järvet iseseisval  
mõttetööl...*

*G. Vaidla foto*



arbitreriks peanäitejuht või kui üks vaidlejatest on ise peanäitejuht, võtab ta selle näitleja enamasti endale. Selle asemel võiks neil puhkudel näitleja enda käest küsida, kummas näitemängus, kumba rolli ta mängida tahaks.

**Näitleja vaba initsiatiiv avaldub teatrivälises tegevuses. On siin mingid piirid? Kas näete mingit ohtu?**

Oht on selles, et mitte alati pole nende tööde juures kõrval niigi tugevat näitejuhti, kui meil teatris on. Põldroos ütles omal ajal küll ilusasti, et estraad ei riku ühtegi toredat näitlejat ära, aga kehv näitleja rikub estraadi ära. See oli hästi tabatud. Kuid mingi jälje ta siiski jätab. Ervin Abel tuli teatrisse noore lootustandva näitlejana, aga nüüd on ühekülgseks jäänud. Hea, et Eino Baskin võttis «Vanalinna Studio» ja mängib seal ka tõsisel asju. Mitmed tema tõsised osad on mulle isegi rohkem meeldinud kui koomilised.

Me esimesime omal ajal estraadil koos umbes kolm aastat, siis ma nagu tundsin, et see ei anna täit rahuldust. Ühes kavas oli kaheksa intermeediumi, neli olid ehk asjad, neli aga nagu kassikuld kulla pähe: materjali tase kõikuv, sageli kehv. See probleem ka, et kui oli mõnda asja juba väga palju mängitud, kippusid etendust nagu endale tegema. Hakkasid etenduse ajal midagi muutma (mõte oli ju hea: tahtsid asja rutiinist vabastada, uuesti loomingulisemaks teha), aga nii võib liialdustesse kalduda — kontrolliv silm puudub. Võis kaduda vastutustunne just tänase etenduse, tänase publiku ees, kes peaks oma piletiraha eest täistulemust kätte saama. Tekkisid süümepeinad. Läksin kassa juurde, vaatasin, kuidas inimesed pileteid ostavad. Tuli niisugune mõte: odavad naljad, kallid hinnad. Pikapeale tuli tunne: kui ma sellega veel edasi tegelen, kaotan märkamatult ühe poole teatri suurest mänguväljast, isegi rohkem: toredam ja väärtuslikum osa on ju tõsisel repertuaaris. Komöödiat on raske kirjutada, sellepärast on teda vähe. Aga kas pärast koomiku kuulsust muid osi antaksegi? Me räägime näitleja ampuaast. Ehk on see näitejuhtide välja mõeldud? Koomiline roll õnnestus, ja saadki palju seda sorti osi (mind peeti veel kaua aega pärast estraadi koomikuks), iseendale võib ka meeldima hakata: mõnus on saalist naeru kuulda... Nii ma loobusingi, ja loobumine oli õige, ma olen õnnelik, et mul on olnud võimalik mängida küllaltki tõsisel rolle. Aegade jooksul mängisin aga nii palju tõsist, surin, küll saavad jalas, küll soolikad süles, ja igapidi mind tapeti, et lõpuks tekkis janu: tahaks jälle mängida ühte komöödiat. Siis tulidki need «Päikesepoisid». Muidugi huvitas mind see näidend omaenda estraadimineviku tõttu ka... Ja kahtlemata tõsine probleem: vananev näitleja, kes usub, et ta võib veel tööd teha, ega täipa, et aeg on temast üle läinud...

Aga tegelikult oleks näitleja looming mis tahes žanris või sfääris huvitavam, kui talle saaks sisendada (seda räägin ma oma õpilastele ka koolis), et ta ei läheks artisti pilguga rolli juurde: mis ma sellest teha saan? Siin teen purske, siin efektse pausi... Võin öelda, et ükski osa pole mul selüheks jäänud, missugusena ta algul tundus. Tuleb hakata informatsiooni koguma, mis inimene see on, keda ma veel ei tunne, mida teised tegelased temast räägivad (muidugi ei saa seda alati puhta kullana võtta), mida ma ise juurde mõtlen — elu on selleks küllalt rikas. Julgen soovitada: rollile tuleb läheneda uurija pilguga, tohtri pilguga. Lavale ei tule minna ennast näitama, vaid uut inimest avastama. Kui noor näitleja näeb teatrit aplausi ja lillede poolt, on teater talle lõpuks suureks pettumuseks.

*Vestluskaaslased olid*  
REET NEIMAR ja VALLO RAUN



## Loominguline õhkkond

MARIA KNEBEL



Maria Knebel 1921. aastal.

Tegevusliku analüüsi meetodil töötades on eriti oluline, et asjaosalised mõistaksid meetodi viljakust ja looksid proovides vajaliku loominguilise õhkkonna. Etüüdid võivad esialgu mõnedes osalejates esile kutsuda kas piinlikkustunde või hoolimatu ülemängimise, pealtvaatajates aga ironilise suhtumise — seltsimeheliku loominguilise huvi asemel. Valel ajal või mõõdamannes heidetud repliik, näeruturtsatus, sosin võivad proovitegija kauaks enesest välja viia, kiskuda eemale vajalikust loominguilisest seisundist, tuua parandamatut kahju. Etüüdi tegija võib kaotada usu sellesse, mida teeb, aga kaotanud usu, kaldub ta vältimatult näitamise, mängitsemise teele.

Iga osavõtja sügav huvitatus sooritatavast harjutusest, etüüdist — see ongi loominguiline õhkkond, milleta on tee kunsti juurde võimatu.

Kuju sünd, kogu keeruline loominguuprotsess — see ei tähenda üksnes proovi koos juhendaja ja kaaslastega. Töö protsess ei mahu ainult proovide raamesse. Rolli ettevalmistavat näitlejat peab osa haarama tervenisti, kogu tükiga tehtava töö vältel.

Stanislavski kasutas tihti analoogia poolest haruldaset täpset väljendit: «olla osast rase». Nii nagu ema kannab last, kannab näitleja endas kuju. Kogu see aeg, mil osa on töös, ei lahku ta näitleja mõtetest. Kodus, metroos, tänaval, kogu oma vaba aja otsib osatäitja vastuseid neile paljudele küsimustele, mis on tema ette seadnud dramaturg.

Me kõik teame, kui tihti jälitab meid meeldiv meloodia, mitte kuidagi



ei saa sellest lahti, ümised seda lõpmatult. Nii peab olema ka rolliga. Ta peab näitlejat saatma ja näitleja kohus on olla rollist haaratud.

Millist tohutut loomingurõõmu tunneb näitleja, kui juba armsaks saanud, ent alles loodava kangelase ebaselged jooned muutuvad teadvuses reljeefseks, kui talle eneselegi ootamatult avanevad äkki uued iseloomujooned, avanevad tegelase mõtteviisi ja käitumislaad.

Ja kui siis näitleja proovile tulles toob kaasa selle suure sisemise töö tulemuse, peavad juhendaja ja kaaslased suhtuma tolle uue inimese sünnisse eriti ettevaatlikult ja tähelepanelikult. See on aga võimalik vaid siis, kui proovidel valitseb tõeliselt loominguline õhkkond.

Kui paljud meie noored näitlejad on sel määral rolli poolt vallutatud, kui paljud võivad kiidelda samasuguse hiigeltööga, mida on teinud meie lava kuulsamad meistrid, luues oma kuulsust ja au toonud rolle?

Ja missuguse hingevärina ja austusega mõtlen ma nende meistritele, kes, juba loonud unustamatud lavakujud, elavad mõtteis edasi koos nendega. Siinkohal pean meenutama ühte mulle eriti kallist juhtumit.

Aastaid tagasi olin Jaltas, kus pühkas Olga Kripper-Tšehhova. Läksin talle külla. Ta lamas voodis, kõhnunud, kahvatu, alles paranemas raskest haigusest. Ma ei jõudnud veel tuppa astudagi, kui ta juba ütles: «Teate, mul keelati lugemine ära, nii ma siis laman ja mõtlen Mašast.»

Ma ei saanud kohe arugi, millisest Mašast on jutt. Selgus, et ühest tema säravamast osast, Mašast A. Tšehhovi «Kolmes öes». Ta rääkis mulle Mašast nagu räägitakse väga lähedasest inimesest, avades rolli sisemaailma hämmastava sügavuse ja peenusega. Ta elas mõttes läbi terveid stsene, öeldes vahetvahel üksikuid repliike. Ma lahkusin, rabadud sellisest suure kunstniku loomingulisest mälest, hämmastunud sellest, et Knipper-Tšehhova oli säilitanud nii elava, vahetu sideme loodud osaga. Kas on vaja veel midagi lisada? Kui juba varem loodud roll jätab mällu nii sügava jälje, missugune peaks olema siis armastus ja hellus alles kaasaskantava rolli vastu?

Ma ei suuda eraldada armastust rolli vastu, loomingulist haaratust kuju sünniperioodil sellest loomingulisest õhkkonnast, mis ümbritseb näitlejat rolli vahetu taasloomise ja kehastamise ajal. Kui ma senini rääkisin prooviõhkkonnast, siis sama oluline on ka etenduse lavatagune õhkkond.

Kui tuttav on mulle see ebatavaline rahutus ja elevus, mis saadab iga etendust, ja kui palju tean ma kahjuks ebameeldivaid, otse vastu näidustatud momente, mis mõnikord etendusega kaasnevad. Me peame püüdma loomingulise õhkkonna loomise poole, me peame kõrvale pühkima selle, mis segab meid lavastuse loomise ja taasesituse loomingulises protsessis.

Loominguline õhkkond on meie alal võimas faktor ja me peame meeles pidama, et niisugust õhkkonda tekitada on erakordselt raske. Seda pole suuteline tegema juhendaja üksinda, õhkkonna võib luua ainult kollektiiv. Selle hävitada võib aga kahjuks iga inimene. Tarvitseb ühel skeptiliselt häälestatud inimesel naerda tõsiselt tööd teinud kaaslast üle, ning umbusu pisik hakkab õgima tervet organismi.

Võib tuua palju näiteid eri teatrite tööpraktikast ja eeskätt teatrist, kus õldi väga nõudlik kogu ümbritseva loomingulise õhkkonna suhtes, teatrist, kus esmakordselt formuleeriti näitlejaloomingu psühhotehnika süsteem, teatrist, mille löid meie õpetajad K. S. Stanislavski ja V. I. Nemirovitš-Dantšenko.

On teada, millise tohutu energia ja nõudlikkusega enese, näitleja, kõigi lavatehniliste alade suhtes suutsid Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko luua Kunstiteatris selle imekspandava õhkkonna, mis sai kogu maailma teatrite uurimisobjektiks.

Tahaksin rääkida lavatagusest õhkkonnast «Kirsiaia» etenduste ajal, kus ma palju aastaid mängisin Sarlotta. Vaatamata sellele, et näidend algab suure stseeniga Lopahhini ja Dunjaša vahel (hiljem lisandub Jepihodov), istusid kõik «saabumises» osalejad — Ranevskaja, Gajev, Anja, Pištšik, Varja, Sarlotta (minu esimeste etenduste ajal olid need O. Knipper-Tšehhova, V. Katšalov, L. Koreneva) — juba enne eesriide avanemist





*Koos oma Kunstiteatri kolleegide, suurnäitlejate Vassili Katšalovi ja Nikolai Hmeljoviga pärast M. Gorki «Viimaste» esietendust Jermolova-nim. teatris 1937. aastal. Siit sai alguse Maria Knebeli iseseisev lavastajatée.*



*Kaks Voldemar Panso õpetajat GITIS-i päevilt; Maria Knebel ja Aleksei Popov.*



*Koos oma õpilase Kaarin Raidiga.*



lava kõrval pingil, oodates oma etteastet. Pärast Lopahhini-Leonidovi sõnu: «Nüüd vist sõidavad...» suundus alati üks ja seesama butafoor lava vastasküljelt meie poole, hoides käes nahkpäitseid, mille külge olid kinnitatud kuljused-kellukesed, neid üha valjemalt rütmiliselt raputades. Nii kui kostis kuljuste helin, läksid kõik «saabumis-stseenis» osalejad lavastigavusse, et juba seal juttu ajades tuua mõni hetk hiljem lavale kaasa kohalejõudmise elevus.

Selle stseeni varal, mida vaataja üksnes kuulis, tajusin ma kogu eluks, missuguste peente vahenditega püüdis Stanislavski selle poole, et vaatajad usuksid toimuva tõepärasusse. Palju-palju aastaid «Kirsiaeda» mänginud «vanakestele» läks see lavatagune stseen hinge ja verre. Ja iga kord mängisid nad seda täpselt nii, nagu see oleks toimunud laval, mitte lava taga. Knipper-Tšehhova oli juba kulisside vahel selles imelises elevil olekus, mille puhul tundusid täiesti loomulikuna peaaegu üheaegsed naer ja nutt ning sõnad: «Lastetuba, ... mu armas, kaunis tuba...»

Erakordse kergusega, mis saavutati muidugi tohutu tööga, lülitusid kõik stseenis osalejad pärast esimest kuljuste helinat nende inimeste imelisse enesetundes, kes magamata öö järel saabusid kaugelt koju, kellel on vilu kevadise hommiku niiskes õhus, kes on erutatud nii tagasi-pöördumise rõõmest kui ka teravast kaotuskibedusest ja mõttetuks kujunenud elu tunnetamisest.

Mind rabas ka pingil valitsenud meeleolu veel enne lavataguse «kohalejõudmise» algust. Knipper, Katšalov, Tarhanov, Koreneva tulid, istusid, teretasid üksteist, vahel isegi vahetasid etendusse mittepuutuvaid lauseid, aga olid sellele vaatamata ei Knipper ega Katšalov, ei Tarhanov ega Koreneva, vaid juba Ranevskaja, Gajev, Firss, Varja.

Selles oskuses elada lavakuju tuumas oli Kunstiteatri näitlejate tohutu jõud. Kahjuks meie noored ei usu, et kuju tuuma — terve närvisüsteemi kõige peenemat ümberkujundamist — ei taba nii kergesti ja lihtsalt, et on võimatu lava taga jumal teab millest lobisedes järsku vallata kogu kujutatavat isiksust. Mulle meenub veel üks eteaste ootamine. Teine vaatus algab Dunjaša, Jaška, Jepihhodovi ja Sarlotta stseeniga, seejärel läheb Sarlotta ära, aga tal on veel üks käik, nii et lavalt lahkudes istusin ma uuesti pingikesele. Mõni minut pärast Sarlottat lahkus lavalt Moskvin-Jepihhodov. «Nüüd ma tean, mis ma oma revolvriga pean tegema,» sõnas ta hoiatav-traagiliselt, ja me kuulsime, kuidas iga kord võtsid vaatajad selle vastu homeerilise naeruga. Pärast seda lahkus Moskvin poodiumipidi lava taha, meist mööda, ja edasi garde-roobi poole üha samasuguse masendatud, solvunud näoga. See üsna veidi paistatud tõsidus oli üks Moskviini tohutule koomilisele andele iseloomulik joon. Tema juurde astus rekvisiitor, Moskvin ulatas talle kitarr, aga tema nägu ei muutunud. Iga kord mõtlesin ma: millal ta küll «pühib» oma näolt selle imepärase ilme? Millisel hetkel muutuvad Jepihhodovi traagiliselt rumalad, üleliia rasket ülesannet mõtestada püüdvad silmad tuttavateks Moskviini silmadeks. Ja mis sunnib Moskviini pärast seda stseeni, juba kulisside taga, jääma ikka veel Jepihhodoviks? Alles hiljem taipasin ma, et see just ongi kunst, ning oma kangelase mõtetest ja tunnetest nakatatud näitlejal polegi nii lihtne seda kõike endalt maha heita.

Aga selline kunst ei teki kõhe. Ta nõuab kõigi jõudude väga suurt pingutust.

«Töö teatris!» kirjutas V. I. Nemirovitš-Dantšenko, «Seda armastame me, teatriinimesed, üle kõige. Visa, pingeline, mitmepalgeline töö, mis täidab kogu lavataguse ülalt alla, nõörpööningust lava kohal kuni luugini lava all: näitleja töö osaga. Ja mida see tähendab? See tähendab tööd iseenesega, oma eelduste, närvide, mäluga, tööd oma harjumustega...»

Mulle tundub, et nendes sõnades peitub tohutu tähendus.

*Teosest:*

*M. O. Кнебель. О действенном анализе пьесы и роли. Москва, «Искусство», 1982 г.* 15



## Ääremärkusi üleliidulisele dirigentide konkursile

ROMAN MATSOV

Meie rahutul sajandil toimub järjest rohkem kõikvõimalikke võistlusi, mis erinevad nii oma tegevusalalt kui ka nimetuselt. Spordivõistlusi nimetatakse sagedamini meistrivõistlusteks või mängudeks, filmimaailmas toimuvaid võistlusi festivalideks, muusikutele on ülevaatused või konkursid. Kinofestivalid jagunevad oma esinduslikkusest ja autoriteedilt veel kategooriatesse, näiteks Cannes'i, Lääne-Berliini, Ottawa, Melbourne'i ja Moskva rahvusvahelised filmifestivalid kuuluvad aristokraatsesse «A» kategooriasse. Kuigi muusikute jõukatsumisi veel kategooriatesse ei jaotata, on sealgi loomulikult igal konkursil oma prestiiž. Nii on näiteks Moskvas toimuv Tšaikovski-nimelisel konkursil kaalukas rahvusvaheline autoriteet. Kuigi dirigendid sellel osalevad, nad seni veel ei võistle. Kahjuks on dirigentide jõukatsumisi interpretide-instrumentalistide ja vokalistide omadega võrreldes lubamatult vähe. Ka rahvusvahelisi: H. von Karajani fondi konkurss, Santa Cecilia Akadeemia konkurss Roomas, üks konkurss USA-s, ja olekski nagu kõik.

Aga ometi on dirigendi osa kaasaegses muusikapildis erakordselt suur. Isegi selle mitmekülgsus nõudva ja väga raske elukutse esindaja nimetus tähendab prantsuse keeles juhatajat. Paljuski sõltub just dirigendist kuulaja vaimne ja hingeline üllastamine muusika kaudu.

Nõukogude dirigentide prestiiž rahvusvahelisel areenil on küllalt kõrge, võivad ju nõukogude dirigendid ka rahvusvahelistel konkurssidel silmapaistvaid kohti.

Muidugi on konkursside, ka rahvusvaheliste, üldine tase eri aastatel üsnagi erinev. Rahvusvahelistel võistlustel osaletakse kogu maailmast, sellele vaatamata ei jää üleliidulised sageli oma tasemelt maha. V üleliiduline dirigentide konkurss tõestas seda taas üsna veenvalt. Kuid samas ei tule arvata, nagu polekski üleliidulisel konkursil keskpäraseid osalejaid — neid leidub ka rahvusvahelistel. Kuid mitte keskpäraseid ei loo konkursi mainet, vaid tugevad.

Nüüd juba kaugel 1938. aastal toimus Moskvas esimene üleliiduline noorte dirigentide konkurssülevaatus, tänavu 19. märtsist 4. aprillini asetleidnu oli viies. Niisiis, viis konkursi 45 aasta jooksul. Vähevõitu nagu. Jääb ainult loota, et edaspidi toimuvad need võistlused regulaarselt iga nelja aasta järel.

Meil räägitakse ja kirjutatakse palju sellest, et levimusikažanrid pälvivad liialt suurt avalikkuse tähelepanu. Ja mis tundub kõige ebaõiglasem — seda tihti süvamuusika arvel. Kõnealusegi konkursi kohta, millel meie dirigentide järelkasv näitas oma võimeid konkursi tingimustes alles viiendat korda, oli info minimaalne, kõigil läbikuulamistel oli 2000 kohaga saalis ca 300—350 kuulajat. Kes pääses edasi järgmisesse vooru, millal keegi esines ja missuguse kavaga — selle kõige kohta levis informatsioon üksnes suulist kanalit pidi. Ka žürii koosseisust polnud mingit avalikku teavet. Konkursiteatmikke, milles olid osavõtjate pildid, lühikesed elulooandmed ja konkursikavad, oli vaid 300, millest jätkus žüriile, osalejatele ja ehk ka nende vanematele. Ning nüüd üks mõtlemapanev fakt. Samaaegselt dirigentide konkursiga toimus Moskvas VII üleliiduline estraadiartistide võistlus, mis oli võrratult paremini reklaamitud, kuigi see tegelikult reklaami ei vajanudki, sest niikuinii oli võimatu sinna pileteid saada. Ei saagi ju rääkida armastuse ja austuse kasvatamisest tõsise muusika vastu, kui isegi kõnealuse pingelise, täis dramatismi dirigentide võistluse vastu puudus avalikkuse huvi. Veel üks märkus, mis puudutab



konkursse üldse ja on minu arvates küllalt oluline: niisugustel üritustel on enamasti üks täiesti konkreetne negatiivne külg — välise, tehnilise täiuslikkuse maksimaalne tagaajamine. Ja ikka jätab see artistlikkuse äärmise viimistletus publikule ja isegi osale žüriist tugeva mulje, nii tugeva, et muusikat ennast — tagasihoitud pinget, originaalsust, eneseväljenduse sügavust või kõige selle puudumist artistlikkuse taga ei märgatagi. Juhtub ju tihti sedagi, et mõned valed noodid või tehnilised apsud määravad isiksuse saatuse, mitte muusika tõlgitsemise tase. Sellel on oma kurvad tagajärjed. Laureaaditiitli püüdlemisel on jõutud selleni, et lõviosa konkurentide tööst kulub välise külje lihvimisele. Kõikvõimalikud muusikute konkursid on täis «alasti» virtuoose, kes kopeerivad tõelisi kunstnikke, keda nad on kuulnud või näinud. Või õigemini kopeerivad tõeliste kunstnike välist joonist, dirigendid siis žesti. Koopia pole aga kunstis midagi väärt. Samas on isegi autoriteetsel žüriil küllaltki raske eraldada originaali koopias, võrratult raskem kui vale nooti õigest.

Nüüd siis konkursi juurde. 19. märtsil kogunesid 57 võistlejat ja 15-liikmeline žürii Moskvasse. Žürii esimeheks oli NSV Liidu rahvakunstnik, NSV Liidu Suure Teatri peadirigent Juri Simonov, esimehe asetäitjaks NSV Liidu Kultuuriministeeriumi Muusikaasutuste Valitsuse juhataja (muide, endine dirigent) Valeri Kuržijamski. Žürii liikmed: NSV Liidu rahvakunstnik Veronika Dudarova (Moskva), Armeenia NSV rahvakunstnik Mihhail Terjan (Moskva konservatooriumi dirigeerimiskateedri juhataja), NSV Liidu rahvakunstnik Richards Glazups (Riia), NSV Liidu rahvakunstnik Asanhan Džumahmatov (Frunze), Vene NFSV rahvakunstnik Aleksandr Dmitrijev (Leningrad), NSV Liidu rahvakunstnik Isidor Zak (Novosibirsk), Ukraina NSV rahvakunstnik Nikolai Kolesa (Lvov), Usbeki NSV teeneline kunstitegelane Ilja Mussin (Leningradi Konservatooriumi dirigeerimiskateedri juhataja), helilooja Vjatšeslav Ovtšinnikov (Moskva), NSV Liidu rahvakunstnik Saulius Sondeckis (Vilnius), Usbeki NSV rahvakunstnik, professor Zahid Haknazarov (Taškent), NSV Liidu rahvakunstnik Stepan Turtšak (Kiiev) ja nende ridade kirjutaja.

Tooksin välja mõned põhimõtted, mille järgi žürii töötas: «Lugeda võistleja hindamise esimeseks kriteeriumiks tema muusikalise kontseptsiooni ehadust ja originaalsust.» Lõppude lõpuks võib dirigendile vajamineva professionaalse tehnika ära õppida igaüks, kuid igaüks ei suuda dirigeeritavasse teosesse oma hinge valada.

«Teiseks kriteeriumiks on tehniline meisterlikkus...» Selle all mõeldakse võistleja oskust proovi läbi viia. tema manuaalset tehnikat (s o žesti täpsust ja eredust, esitatava teose tundmist).

«Kolmanda kriteeriumina arvestatakse võistleja isiklike moraalseid ja eetilisi omadusi...» Seda pole ühelgi dirigentide konkursil seni nii täpselt ja konkreetset formuleeritud. Olen aga veendunud selle nõude olulisuses, sest erinevalt viiuldajast, pianistist või vokalistist pole dirigent, sõltumata oma vanusest, positsioonist või kogemustest, mitte ainult 100-, ooperiteatris isegi kuni 200-liikmelise kollektiivi loominguline, vaid ka administratiivne juht. Ja seepärast peab dirigent olema nii hea kunstnik kui ka intelligentne ja õiglane juht, kes tunneb huvi oma kollektiivi liikmete loomingulise potentsiaali ja töövoime ning samuti nende tervise ja isegi olemurede vastu. Muidugi, õppida konkursipäevadega tundma seda või teist isiksust on veel raskem, kui tunnetada tema loomingu originaalsust. Proovidel hakkas üksikutest detailidest tasapisi siiski tervik liituma: noore dirigendi õiglus, viisakus, oskus taktiliselt, kuid samas kiiresti saada orkestrilt soovitud tulemus.

Konkursiks pidid osavõtjad valima varem laialisaadetud kavades teosed, millega tuli proove teha ja hiljem esineda. Esimeses voorus oli igal esinejal teosega töötamiseks aega kolmkümmend minutit, teises üks tund ja kolmandas poolteist tundi.

Esimesel päeval käis žürii silmade alt läbi 12 noort dirigenti. Geograafiline haare oli päris lai: Bakuu, Vorošilovgrad, Moskva, Tbilisi, Petrozavodsk, Taškent, Minsk, Leningrad, Saraatov, Kiiev. Žürii hindas osalejaid 25-pallilises süsteemis (1—5 palli — halb esitus, 6—10 — keskpä-



rane, 11—15 — rahuldav, 16—20 — hea, 21—25 — väga hea). Olgu näitena toodud teoseid, mis olid arvatud esimese voo ru kavadesse: Berliozi «Rooma karneval», Beethoveni avamäng «Egmont», I osa Dvořáki sümfooniast «Uuest maailmast», avamäng Weberi ooperile «Oberon», Wagneri «Tannhäuseri» avamäng.

Esimese päeva õhtuks oli žürii veidi nõutu, sest vaatamata võistlejate annete eripärale, erinevatele dirigeerimiskoolidele, geograafilisest ja rahvuslikust omapärasest tingitud karakteritele olid nad kõik sarnased. Ja seda just oma puudustes. Mitmed lugesid orkestrile terveid muusikateaduslikke loenguid, kuid aega oli igapähe vaid pool tundi selleks, et kahe küllalt raske teosega proovi teha ja neid siis kas või osaliselt esitada, demonstreerimaks oma väärtusi ja varjamaks puudusi. Mulle meeldis ühe žüriiliikme ütlemine: «Kui sul midagi muud öelda ei ole, jääb üle vaid rääkida.» Ka jäi enamiku tehnika meile esimesel hetkel mõistatuseks. See ei aidanud neid, pigem hoopis segas. On ju dirigendi instrumendiks kaks kätt, silmad, miimika, keha asendid. Nende kaudu tuleb muusikalisi kujundeid ka edasi anda. Mitmedki osalejad püüdsid dirigeerida ilma kepitä, mis end küll sugugi ei paistnud õigustavat. Ja veel hämmastas meid paljude konkurentide piiratud muusikaline fantaasia.

Nii et žüriiliikmena polnudki nii väga mugav saalis istuda. Pealegi pidi meil kogu aeg meeles olema, et dirigent on orkestri juht, kes peab terve elu töestama oma õigust seista orkestrist kõrgemal. Paljud esinejad aga lihtsalt poseerisid dirigendipodiumil, öelda ei olnud neil aga midagi. Kuigi oli ka selliseid, kes väliselt sarnanesid pigem karuga, ent muusika voogas neil palju loomulikumalt kui «hiilgavatel virtuosidel».

Žürii kuulas noori talente kuus päeva hommikust õhtuni, ikka 10—12 esinejat päevas. Lõpuks lasti 57 osavõtjast edasi teise voo ru 12, kuigi minu arvates jäi teise voo ru ukse taha mitmeidki end andekate ja huvitavate muusikutena näidanud dirigente, nagu Gosatšinski, Samoilov, Kamenski, Bagirov, Alperen. (Viimase dirigeerimisvõimete olen eriti veendunud.)

Aravalituid 12 hulka kuulusid aga Ġinteras Rinkevičius (Vilnius, 23-aastane), Aleksandr Govorov (Leningrad, 39), Ravil Martõnov (Leningrad, 36), Igor Golovtšin (Jaroslavl—Moskva, 36), Ludmilla Popova (Donetsk, 36), Vjatšeslav Blinov (Krasnojarsk, 32), Jānis Eirnis (Riia, 38), Vassili Kašperko (Zitimir, 34), Gevorg Muradjan (Jerevan, 36), Konstantin Stoljarevski (Moskva, 39), Vladimir Simkin (Novosibirsk, 36), Sergei Vlassov (Moskva, 30). Veel tuleb märkida, et rohkem kui pooled osavõtjatest olid üle 35 aasta vanad. See näitab, et kultuuriministeeriumi otsus tõsta konkursil osalejate vanuse ülemmäär 40 eluaastani oli õige. Muidu oleks muusikahuvilistel jäänud avastamata näiteks selline talent nagu leningradlane Aleksandr Govorov.

II voor tõi üllatuse. Kõige noorema osavõtja, G. Rinkevičiuse esinemisel (ta dirigeeris I osa Tšaikovski «Manfredist») rikkus žürii kirjutamata seadust ja tervitas teda aplausiga.

Kaheteistkümnel närveerimises ja magamata öödest vaevatud konkurendil tuli kaua teise voo ru tulemusi oodata: žüriil polnudki nii lihtne otsustada, oli see ju paljudele osalejatele viimane šanss, viimane konkursil elus. Kuid valida tuli. Üks žüriiliige märkis õigesti, et kui keskpärane viiuldaja võib operetteatri teise viiuli viimases puldis mängides päris palju kasu tuua, siis niisugune dirigent toob nii orkestrile kui ka muusikale ainult kahju.

Lõpuks osutusid väljavalituteks G. Rinkevičius, A. Govorov, I. Golovtšin, R. Martõnov ja L. Popova.

Mõni sõna ka naisdirigentidest. Neid oli kolm: Tbilisist, Omskist ja L. Popova Donetskist. Ei peeta ju dirigeerimist naiste alaks ja ses suhtes polnud ka žüriil, Veronika Dudarova ehk välja arvatud, mingeid illusioone. Kuid L. Popova võlus oma optimismi, tahtejõu, piiritud heatahtliku ja ometi nõudliku suhtumisega orkestrisse. Kuid kolmandas voo ru tema esinemine ebaõnnestus.

Žürii teise aplausi sellel konkursil teenis A. Govorov, dirigeerides Glazunovi IV sümfoonia esimest osa. Aga kui õhtusel arutelul hakati rääkima mõnedest Govorovi tehnilistest puudustest, otsis žürii esimese välja Govorovi «toimiku» ning äkki selgus, et seal puudusid sellised nõutud dokumendid



nagu NSV Liidu Kultuuriministeeriumi iseloomustus, varem orkestriga esitatud teoste nimekiri, reklaammaterjalid (afišid, väljavõtted aja-kirjandusest) ja ka dokument, mis oleks tõestanud, et Govorovil on diplomi järgi eriala «ooperi- ja sümfooniaorkestri dirigent». Ta on lõpetanud (kiitusega) koorijuhina Leningradi konservatooriumi ning viimased viis aastat töötanud Leningradi muusikakooli direktorina. Aeg-ajalt on ta juhatanud muusikakooli ja ka Kirovi-nimelise Kultuuripalee orkestrit, kuid kutselise orkestri ees polnud ta varem seisnud. Nii et kogu ettevalmistus konkursiks oli tal toimunud kirjutuslaua taga.

Finaali oli ette nähtud lasta kolm võistlejat, kuid ikkagi sattus neid sinna neli, kes kõik said ka laureaadi tiitli.

Finaalis oli igal osavõtjal kaks proovi à 4 tundi ja üks 3-tunnine peaproov. Esinemine ise kestis kaks tundi. Raskusi oli veel Moskva orkestri leidmisega, kuna proovigraafikud olid juba tunduvalt varem valmis. Lõpuks «kinkis» Dudarova konkureerijatele oma orkestri ja oma prooviajad.

Mõned sõnad laureaadidest. Ravil Martõnov on Leningradi konservatooriumi vanemõpetaja, G. Rinkevičiuse pedagog. Kummaline situatsioon, kus õpetaja ja õpilane esinevad samal konkursil ja saavad mõlemad laureaadideks! Martõnov on kogenud muusik ja professionaalne dirigent. Hariduse on ta saanud Leningradis suurepärase pedagoogide Rabinovitši ja Kudrjavtseva (viimane õpetas koorijuhtimist) juures. Kaua aega töötas Martõnov Natan Rahlini assistendina Kaasanis. Ta on emotsionaalne, omab suurt sisemist jõudu ja mõju nii orkestrile kui ka publikule. Puuduseks on aga mõningane hoolimatus dirigeerimise välise külje vastu.

Igor Golovtšin on Martõnovi täielik vastand. Tal on täpne, lausa filigreanne tehnika, mis avaldab publikule suurt mõju, kuid kohati laskub ta poeerimisse. Tundub, et konkursil ta end veel lõpuni ei avanud. Ka Juri Simonov ütles oma lemmikõpilase kohta, et Golovtšin on praegu veel pigem artist kui kunstnik.

Govorovist oli eespool pikemalt juttu, ka Rinkevičiusest. Viimane on kahtlemata suur looduslik anne, kelle voorusteks on läbitunnetatud lürism (näitas seda I voorus) ning jõud ja temperament.

Finaalis, kus tuli juhatada kahest poolest koosnevat kontserti, dirigeeris esimesena Rinkevičius, kelle kavas oli avamäng Wagneri ooperile «Nürnbergi meisterlauljad», Prokofjevi Kolmas klaverikontsert (solist Nikolai Petrov) ja Rahmaninovi Teine sümfoonia. Kuid kahjuks esines Rinkevičius sellel kontserdil juba väsimuse tundemärkidega.

Govorovi kavasse kuulusid avamäng Weberi ooperile «Oberon», Tšaikovski Variatsioonid rokokoo teemale (solist Aleksandr Rudin) ja Šostakovitši Üheksas sümfoonia. Kuid ka tema esines allpool oma võimeid.

Golovtšin ja Martõnov pidasid lõpuni vastu. Zürri otsustas siiski I preemia välja andmata jätta, II preemia said Golovtšin, Martõnov ja Rinkevičius ning kolmanda Govorov, Popovale anti diplom.

Laureaatide elu suures kunstis alles algab, suur ja raske töö seisab veel ees.

Konkursi tingimustes oli kirjas ka, et laureaatile korraldatakse külalis-esinemised Nõukogude Liidus. Nii loodame meiegi ehk mõnega neist peatselt kohtuda.



# Teine võimalus

(VÕORITUSEFEKTIST DOKUMENTAALFILMIS)

LAIMONIS TAPINAS

## I

Dokumentaalfilmi tormilisest arengust 1960. aastate alguses, mil kogu maailmas avastati uued (täpsemalt: meenusid vanad head) võtmeteodid; kui selgus, et ekraanil on kõnelev, mõtlev, tundev inimene (see oli lausa esteetiline avastus), on möödunud nüüd juba üle kahekümne aasta. Praegu võib üha sagedamini kuulda arvamusi dokumentaalfilmi seisakust. Seda võiks iseloomustada kui nende kunagi avastatud võtmeteodite, materjali mõtestamisviiside massilist kordamist, mis võimaldavad ekraanil näidata vaid tegelikkusele ligilähedast kujundit. Vaatamata üksikutele huvitavatele filmidele pole filmiteadlase J. Hanjutini kümme aastat tagasi tehtud prognoos («praegu tõusevad esiplaanile intensiivse käsitluse ülesanded, süvenemine ellu enesesse»)<sup>1</sup> kaugeltki mitte täielikult teostunud. Eriti puudutab see filmide intellektuaalset potentsiaali, kus areng on kõige aeglasem. Kui emotsionaalselt õnnestub režissööridel oma tegelasi avada küllaltki sügavalt, siis nende mõtestamine isiksustena, nende ja eluprotsessi seoste näitamine õnnestub märksa harvemini. Kas pole just see põhjuseks, miks ekraanil lihtsustuvad keerulised probleemid, vaesestuvad mitmekülgsed isiksused, kelle olemusest avatakse vaid üksikuid aspekte, mistõttu huvitavad, rikkad, elavad inimesed on tihtipeale võrreldamatult vaesemad näiteks ilukirjanduse, teatri või mängufilmi tegelastest. Ja seda eelkõige intellektuaalses mõttes.

Dokumentaalfilm kaotab üha enam (ka televisiooni mõjul!) oma kujutavat potentsiaali. Ikka rohkem ja rohkem tehakse filme, mis rajanevad kangelaste «alasti» sünkroonsusel, plastika tiivutul elulähedusel. Ja nii kurb kui see ka ei ole, viib tänase dokumentaalfilmi vormi vaesumine tihtipeale ka sisu vaesumisele, mis muutub üha pragmaatilisemaks ja intellektuaalselt veretumaks. Isegi nn probleemifilmid lahendavad väga tihti niisuguseid majanduslikke või tehnilisi pisiprobleeme, mis on jõukohased mitte ainult tehase või sovhoosi direktorile, vaid ka brigadirile või töödejuhatajale. Kas pole just utilitaarsus ja bukvalism üks põhjus, miks vaatajad suhtuvad jahedalt meie filmipublitsistikasse?

Miks tammub dokumentaalfilm juba kaks aastakümnet paigal? Miks pole ta tänini saavutanud võrdset kunstilist taset teiste kunstiliikidega? Sellele küsimusele on tunduvalt raskem vastata, kui kirjeldada dokumentaalfilmi onarust. Asi pole siin ilmselt mitte režissööride ande ega stuudiote loomingulise sõakuse puudumises. Seisaku põhjusi tuleb nähtavasti otsida eeskätt meie dokumentalistide kunstilise mõtlemise printsiipidest, mis rohkem kui kümne aasta jooksul pole muutunud ega arenenud, samuti dokumentaalfilmi üsnagi kulunud esteetilisest kriteeriumidest, mis kõigest jõust eiravad neid kunstilisi protsesse, mis samal ajal toimuvad kirjanduses, teatris, maalikunstis, mängufilmis. Vaatamata üksikutele nähtustele praktikas

<sup>1</sup> Ханютин Ю. Документальный фильм: тенденции и проблемы. «Вопросы киноискусства», 1973, вып. 15, с. 83.



hoitakse dokumentaalfilmi teoorias kramplikult kinni ainult ühest esteetilisest mudelist, mille hiljuti täpselt sõnastas režissöör ja filmiteadlane L. Gurevitš: «Elulähedus on dokumentaalfilmi jaoks seadus, objektiivse maailma deformatsioon («ma näen nii») pole siin kohane.»<sup>2</sup> See tähendab, et peamiseks ja olulisemaks kriteeriumiks peetakse tegelikkuse tüüpilist kujundit, mis ühendab üldise ja kordumatu alge. «Individualiseerimist käsitletakse kui kunstilise mõõtu. Mida mitmeplaaniisem on autori loodud karakter, mida reaalsemad on tingimused, milles ta tegutseb, seda täisväärtuslikum on kirjandusteos.»<sup>3</sup> Neid kriteeriume võib dokumentaalfilmis rakendada isegi sagedamini kui kirjanduses. Alatasa kuuleme üleskutseid «lähendada kangelast isiksusele», näidata inimest tema «psüühilises mitmekülgsuses». Ja kui see ikka ja jälle ebaõnnestub, kui meie soov võimalikult täpselt läheneda tegelikkusele sarnaneb üha enam vikerkaarle, mis kaugeneb meist ikka samavõrd, kui võrd me talle läheneb (lähenedes ühele elunähtuse aspektile kaugeneb teisest!), siis vaevalt maksab siin põhjuseks pidada autorite oskamatust, soovimatust või andetust. Püüdele dokumentaalfilmis täpselt taasluua elu, inimese iseloomu, osutab tugevat vastupanu selle kunstiliigi olemus ise, kuigi esmapilgul filmikunsti fotograafiline olemus, just vastupidi, peaks seda soodustama. Meile tundub tihti ekslikult, et tarvitseb vaid leida niisugune ekspansiivne, kujundlikult rääkida oskav inimene, asetada ta kriitilisse olukorda ning ta teeb kõik meie eest ise — täpse, täieliku, mitmekülgsuse isiksuse taasloomine ekraanil on kindlustatud... Kahjuks pole niisugust inimest veel kellelgi õnnestunud leida... Ja vaevalt et leitaksegi. Õigus on filmiteadlasele S. Muratovil, kes kinnitab: «See, mida inimesed räägivad, ei pruugi sugugi tingimata kattuda sellega, mida nad endast mõtleavad. Aga see, mida inimesed endast mõtleavad, ei pruugi sugugi ühtida sellega, mida nad endast kujutavad. Need on eneseavalduse täiesti erinevad tasandid. Isegi kui me saavutame kangelase suurima avameelsuse ja ta tööpoolest ütleb, mida ta endast mõtleb, ei tähenda see sugugi, et see ongi tema isiksus.»<sup>4</sup> Siia tuleb lisada erinevad moraalsed ja esteetilised tabud, mis ei luba nähtavasti iialgi näidata mitmeid tegelaste isikliku elu aspekte. Selliseid keelde ei tunne ükski teine kunstiliik. Lõpuks ei saa inimene filmikaameraga ei füüsiliselt ega organisatsiooniliselt olla alati oma kangelase kõrval, kui see rõõmustab, nutab, vihastab, kurvastab. Ning meie püüde näidata inimeste elu ekraanil võimalikult lähemalt, objektiivsemalt, äratuntavamalt, pöördub tihti peale meie eneste vastu. See kõlab nagu paradoks, kuid asi on nii: mida elulähedasem on elu ekraanil, seda vähem mõistetav on ta vaatajale.

Samast nähtusest (ehkki teisest kontekstist lähtudes) rääkis ka saksa kirjanik B. Brecht: «Kui inimesed puutusid kokku «enesestmõistetavaga», nad lihtsalt keeldusid igasugusest mõistmisest.»<sup>5</sup> B. Brecht kõneleb siinkohal «vastuvõtu automaatsusest», kui vaataja näeb tuttavat, talle hästituntud situatsiooni ja automaatselt loobub katsete mõista, millised mõtted ja tunded on selle situatsiooni taga. B. Brecht räägib teatrist, dramaturgiast, kus autori isiksus, koos sellega aga ka näidendi originaalsus on väga suur. Võrratult suurem kui dokumentaalfilmis, kus (meenu-

<sup>2</sup> Гуревич Л. Жизненная позиция. — Кинопанорама. Советское кино сегодня. 1981, вып. 3, с. 97.

<sup>3</sup> A. Gulõga. Kunst teadusesajandil. Tallinn, 1982, lk. 15.

<sup>4</sup> Муратов С. Мир человека на документальном экране. Личность человека в современном мире. Материалы третьей международной конференции документалистов. 1983, Рига, с. 30.

<sup>5</sup> Брехт Б. О неаристотелевской драме. — Пьесы. Статьи. Высказывания. Т. 5/2. М., 1965, с. 67.



tagem näiteks filme saagikoristusest või tammi käikulaskmisest) me peame nentima, et suurem osa neist on identsed nii oma üldstruktuuri kui ka üksikute episoodide ja inimeste käitumise poolest. Vaataja teab juba esimestest kaadritest alates, mis tuleb edasi, ning tema huvi kahaneb või lõpeb sootuks.

Argem liialdagem, leidub huvitavaid, originaalseid filme ühel või teisel populaarsel teemal, kuid need on erandid, mitte sellepärast, et neid tegid mittestandardset mõtlevald režissöörid, vaid pigem sellepärast, et nad just nimelt kummutavad eespool tsiteeritud L. Gurevitši aksioomi, et «elulähedus on dokumentaalfilmi jaoks seadus».

Isegi põgus tutvus kunsti arenguga lubab kinnitada, et see protsess on alati seotud kahe, just nagu teineteist välistava algega: elu peegeldamise äärmise objektiivsuse ja äärmise tinglikkusega. Erinevate kunstiliste stiilide ja voolude vaheldumist võib vaadelda ka sellisest aspektist, nimelt — mis on teose raskuskeskmes, kas usaldusväärne tegelikkus või autori interpretatsioon, mis väljendab üht või teist tinglikkuse määra.

Kaasaegne dokumentaalfilm möönab kaheldamatult selles dihhotoomias ainult esimest komponenti. Kas ei peitu just siin tema arvukate hädade põhjused? Kas pole aeg pöörata tähelepanu filmi kangelase isiksusele autori isiksusele? Siinses artiklis tulebki juttu niisugustest materjalile lähenemise võimalustest. Kuid hakatuseks naaskem sajandi algusse.

## II

Kahekümnendate aastate teisel poolel toimusid maailma kunstis plahvatuslikud muutused, mis ammutasid jõudu päris XX sajandi algusest, ent juurtega ulatusid veelgi kaugemale minevikku. D. Vertov, B. Brecht, V. Majakovski, F. Kafka, S. Eisenstein, T. Mann, V. Meierhold, J. Joyce, M. Bulgakov, Dos Passos ja paljud teised kirjnikud, kunstnikud, režissöörid löid teoseid, mille kunstiline struktuur erines märgatavalt eelkäijate loomingust. Kuidas seletada uue laine äkilist ilmumist? Teoste ideeline suunitlus ja maailmataju oli väga erinev, kuid ometigi lähendasid neid üksteisele kunstilise mõtlemise ühised meetodid. Märgiksin kolme peamist faktorit: Esimene maailmasõda, mis tegi lõpu harmoonilisele maailmale ja inimese ideaalidele, põhjustas peataolekut ja kabuhirmu. Idüllilised muinasjutud ja kaunite armuelamuste uurimine tundusid üleelatud õuduste foonil lihtsalt amoraalsed. Järgmine tähtis faktor oli Oktoobrirevolutsioon, mis, vastupidi, sünnitas lootust ja usku uue, õiglase ja õnneliku ühiskonna ehitamisse, veenis vanade, mitte ainult sotsiaalsete, vaid ka esteetiliste struktuuride purustamise vältimatuses. Ja lõpuks, samas sündmustevoolus leidsid sajandi algul aset ka arvukad teadusavastused, ühe ropsuga purustati see, mis näis aksiomaatiline ja vankumatu. Uute avastuste laine sündis peaaegu kõigis teaduse valdkondades, kuid eriti oluliselt mõjutas kultuuri ja filosoofiat füüsika, täpsemalt kvantmehaanika loomine, mis lõi vankuma determinismi põhimõtted, arusaama teaduslike nähtuste põhjuslikkusest. Nagu aimates peatselt lähenevaid muutusi, kirjutas V. I. Lenin juba XX sajandi algul: «Ajalugu toob endaga kaasa nii uued faktid kui ka uued uurimismeetodid, mis nõuavad teooria edasist arendamist.»<sup>6</sup> Nelikümmend aastat hiljem, analüüsides uue kunsti sotsiaalseid tekkepõhjusti artiklis «Rahvalikkus ja realism» kordab B. Brecht peaaegu sõna-sõnalt seda V. I. Lenini mõtet, väites, et «tekivad uued probleemid, mis nõuavad



uusi vahendeid. Elu ise muutub ja et seda peegeldada, peab muutma ka peegeldusviisi.»<sup>7</sup>

Milles siis seisnevad need uued elu peegelduse viisid? Seda on üsna raske öelda, sest ühetähenduslikku vastust pole leitud ei meil ega välismaal. Erinevad uurijad, eristades «traditsioonilist» ja «uut» kunsti, tarvitavad täiesti erinevaid definitsioone: A. Gulõga «tüüpiline» ja «tüpoloogiline», B. Brecht «sensualistlik» ja «eepiline», R. Jacobson «metonüümiline» ja «metafooriline», A. Eljaševitš «objektiivne» ja «subjektiivne», H. Valden, M. Brion «realistlik» ja «ekspressionistlik», L. Timofejev «realistlik» ja «romantiline» jne. Me ei hakka neid teooriaid detailselt analüüsima, märgime vaid ära uue kunsti kõige üldisemad jooned, et muutusi teravamalt näha. Peaaegu kõik uurijad on ühisel arvamusel, et «vana» ehk «traditsioonilise» kunsti jooned väljendusid kõige reljeefsemalt XIX sajandi sotsiaalpsühholoogilises romaanis, Ch. Dickensi, H. Balzaci, G. Flaubert'i, W. Thackeray teostes, mis taaslöid «tegelikkust tegelikkuse enda vormides»,<sup>8</sup> püüdsid «luua tüüpilisi kujundeid».<sup>9</sup> Nende kirjanike loodud «realistlikud tegelased eksisteerivad «nagu elus», neile on omane mitmekülgne ja keeruline iseloom, elamused, käitumispõhjused, hingeliigutuste peenim motivatsioon, nõtked individuaalsed jooned, kalduvused, kõneviis».<sup>10</sup>

Kui rakendada seda määratlust ka traditsioonilise realistliku teatri, maalikunsti ja filmi käsitluses, siis on täiesti ilmne, et XX sajandi algul ning eriti kahekümnendate aastate lõpul tekkis täiesti uus kunstiline meetod, mille esindajad erinesid üksteisest siiski selgesti oma ideoloogilise hoiaku poolest. Osa «uue» kunsti esindajaid (F. Kafka, J. Joyce jt) ei näinud positiivset alternatiivi nendele absurdsetele ja fataalsetele ühiskondlikele jõududele, mis ähvardasid väikese inimese eksistentsi, teised (B. Brecht, L. Aragon, H. Barbusse) seostasid tuleviku sotsialismi progressiivsete jõududega, mis oleksid suutelised looma nii uue maailma kui ka uue inimese.

Ent mõlemas leeris võime märgata tegelikkuse ümberloomise püüdu. Nende autorite kunstiline mõtlemine on seotud esteetiliste hinnangute rõhutamisega elus, «püüdega viia see palju otsesemalt vastavusse nende esteetiliste ideaalidega, kas siis eitades või jaatades ühtesid või teisi elu külgi».<sup>11</sup> Selle suuna loomingule on iseloomulik kunstilise kujundi intellektualiseerimine, mõtte eelistamine elamusele. Ilmneb tugev kalduvus peegeldada reaalsust äärmiselt tinglikult ja skemaatiliselt. Seoses sellega püüdvad kirjanikud eriti kunstilise kujundi konkreetse ja dokumentaalsuse poole. Tihti kasutatakse mütoлогия ja mängu põhimõtteid kõrvuti kunstiliste nägemuste tihendamiseks, mis loob erilise intellektuaalse pinget. Märgatav on groteskiharrastus, tegelikkuse proportsioonide lõhkumine. Sageli osutub teose olulisimaks esteetiliseks väärtuseks alltekst, allegooria. «Uue» kunsti oluliseks erijooneks on ambivalentsus, lugeja või vaataja ei samasta ennast teose tegelastega, vaid naudib keeruliste kunstiliste kujundite lahtimõtestamist, oletades või jätkates just nagu lõpetamata klassikalise süžee konstrueerimist, mida asendab esmapilgul sisemonoloogi printsibiil ülesehitatud korratute stseenide rida. «Ümberkehastumise» põhimõtte asendatakse sageli sündmuse või tegelase võiritamisega.

Eriti olemuslikult muutis «uus» kunst tegelaste ilmet. Psühholoogism,

<sup>7</sup> Brecht В. Пьесы. Статьи. Высказывания. Т. 5/2, 1965, с. 169.

<sup>8</sup> Тимофеев Л. О понятии художественного метода. — Творческий метод. М., 1960, с. 47.

<sup>9</sup> Sealsamas.

<sup>10</sup> Любарева Е. Советская романтическая поэзия. М., 1973, с. 19.

<sup>11</sup> Тимофеев Л. О понятии художественного метода. Творческий метод. М., 1960, с. 47.



karakterite hoolikas väljaarendamine, mida varem peeti peaaegu et kirjaniku või näitleja eesmärgiks iseeneses, kaotas äkki oma erilise esteetilise väärtuse. B. Brechti arvates jääb eepiline teater suuruseks, mis «täiesti katkestab traditsioonilise teatri jaoks harjumusliku käitumise põhjendamise karakterite abil. Kujutatava isiku iseloom jääb suuruseks, mida ta ei või täielikult kindlaks määrata ega peagi seda tegema. Teadaolevate piiride raames võib ta olla nii- või teistsugune — sellel pole mitte mingisugust tähtsust».<sup>12</sup> (Kas pole siin otseselt viidatud kvantmehaanika põhimõtetele, konkreetselt — elementaarsakeste dualistlike omaduste teooriale?)

«Uue» kunsti teoste tegelased on küll elavad inimesed, kuid osutuvad ka tüpoloogilisteks üldistusteks, neil on tinglik ilme. Mitte asjata ei loobunud paljud kirjanikud oma tegelaste nimetamisest üldtuntud nimega. A. Gide vältis perekonnanimesid, tarvitas väga harva ka eesnimesid, F. Kafka «Protsessi» peategelane on Josef K., teoses «Finnegans Wake» muudavad J. Joyce'i tegelased oma kuju — pojad Shem ja Shaune osutuvad kord Kainiks ja Abeliks, kord Luciferiks, kord ingel Miikaeliks, kord Brutuseks ja Cassiuseks, kord isegi Wellingtoniks ja Napoleoniks. Faulkneri romaanis «Hälin ja raev» esinevad mitmed tegelased ühe ja sama nimega. Ning asi pole ainult nimeses, selles väljendub ilmne tendents jätta tegelased ilma individuaalse konkreetsusest, füüsilis-meeelise kordumatuseta. Tegelased muutuvad üha enam intellektuaalseteks märkideks, kes väljendavad keerulisi, tihti filosoofilisi autorikontseptsioone, mida tuleb mitte niivõrd läbi tunda, kuivõrd mõista. Ja kui traditsioonilisele kunstile sobib Horatiuse sentents «*Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*» (Kui sa tahad, et ma nutaksin, siis pead eelkõige ise oskama kurvastada), siis tüpoloogilisele, subjektiivsele, ekspresionistlikule (või kuidas seda ka ei nimetataks) kunstile sobib märksa enam B. Spinoza aforism: «*Neque lugere neque indignari, sed intelligere*» (Mitte nutta, mitte vihastada, vaid mõista).

Miks me räägime nii pikalt asjadest, mis seisavad dokumentaalfilmist nõnda kaugel? Aga sellepärast, et meil on eelaimus, et kõiki neid muutusi, mida «uus» kunst rakendas, võiks kunstide hierarhias esiplaanile tõsta just dokumentaalfilm. Kas seesugune väide pole liiga julge? Võimalik, kuid meenutagem veel kord «uue» kunsti mõningaid jooni: lahtiütlemine süžeest, psühholoogilisest väljaarendatusest, tegelase iseloomust; autori püüd oma tegelaseks mitte ümber kehastuda, vaid jälgida teda kõrvalt, tüüpilisuse taotlus individuaalse kordumatuse arvel, nii kirjandusse, teatrisse kui ka maalikunsti tulnud montaaži- ja kollaažimeetodid. Lõpuks ühelt poolt «uue» kunsti püüd tinglikkusele, teiselt poolt keeruliste elunähtuste dokumentaalsele edasiandmisele. Kas pole see kõik lähedane dokumentaalfilmi olemusele?

Juba 1905. a väitis L. Tolstoi, et tema arvates kirjanikud «aja jooksul lakkavad üldse kunstiteoseid välja mõtlemast. Ei hakka hoolikalt kirjutama kellestki väljamõeldud Ivan Ivanovitsist või Maria Petrovnast».<sup>13</sup> Kirjanikud hakkavad lihtsalt «jutustama olulisest ja huvitavast, mida neil elus on õnnestunud tähele panna».<sup>14</sup> Pool sajandit hiljem kordas sedasama mõtet prantsuse kirjanik Nathalie Sarraute, kui ta rääkis «kahtluse ajastu» saabumisest, mil lugeja üha vähem usaldab kirjaniku fantaasiat ja viimasel ei jää muud üle, kui pöörduda «tegelikkuse faktide»<sup>15</sup> juurde. Tõsi, N. Sarraute mõistab «tegelikkuse fakte» kir-

<sup>12</sup> Брехт В. Пьесы. Статьи. Высказывания. Т. 5/2. М., 1965, с. 322.

<sup>13</sup> Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1959, с. 181.

<sup>14</sup> Sealsamas.

<sup>15</sup> Сарот Натали. Ера подозрения. Писатели Франции о литературе. М., 1978, с. 316.



handusteoses omamoodi — kui «uue asjastatuse» põhimõtet. Veel kaugemale on läinud saksa dramaturg P. Handke, kes kasutab oma näidendites dokumentaalsete olukirjelduste ja reportaazide fragmente, tema tegelased pöörduvad otseselt vaatajate poole mõtisklustega, mis ei iseloomusta nende loomust ega loo kunstilist kujundit. Ühes artiklis väidab P. Handke, et «kirjanduse progress seisneb järkjärgulises kaugenemises kõlbatutest väljamõeldistest (...), küsimus seisneb olulisel määral kogemuse nii keeleliste kui ka mittekeeleliste tulemuste edasiandmises, ent selleks pole enam vaja välja mõelda süžeed».<sup>16</sup>

Ning see pole mitte ainult üksikute autorite kogemus või eksperiment. Dokumentalismilaine, mida on innustanud nii lugejate kui ka vaatajate massiline huvi, on viimastel aastakümnetel jõudnud peaaegu kõikidesse kunstiloomingu valdkondadesse.

Miks siis just dokumentaalfilm, millel tundus olevat käes nii palju trumpe, ei täitnud oma missiooni, mille kunsti areng talle ette valmistas, ning ei hõivanud aukohta kunstide esirinnas? Seda, et dokumentaalfilm praegu, vastupidi, osutub sabassõrkijaks, on ilmselt raskem mõista, kui seda, miks dokumentaalfilm ei mõistnud ega kasutanud ära oma võimalusi tõusta liidriks... Võib-olla sellepärast, et intellektualiseerumisprotsess, abstraktsete ideede edastamise võimalus on tema olemusele võõras? Nii väitis muide P. P. Pasolini oma viimases raamatus «Ereetiline kogemus», kirjutades, et filmikeeles puuduvad täielikult «kontseptuaalsed ja abstraktsed elemendid»<sup>17</sup>. Kuid P. P. Pasolini enese looming räägib hoopis millestki muust. Uurides mõtlemise ja kõne seoseid, väitis L. Vögotski, et mõte ei lange kõnelise väljendusega täielikult kokku. «See, mis mõttes sisaldub simultaanselt, avaneb kõnes suktessiivselt»<sup>18</sup>. Kui ma tahan öelda, et ma näen, kuidas tänaval jookseb sinises pluusis poisike, siis mõttes on see nägemus terviklik nagu ekraanil, ent kõnes antakse selle kujundi komponendid edasi eraldi. Kuid kineast opereeribki ju kaadrikujunditega, mis kehatavad mõtet, seepärast ei saa nõustuda V. Djominiga, kes väidab, et «mida mitmetähenduslikum ja polüstruktuursem on kaader kui mõtterakuke võrreldes sõnaga, seda enam osutub ta mõtteotsingute ja -konstruktsioonide viljakaks valdkonnaks»<sup>19</sup>.

Niisiis, milles on asi? Tundub, et peamine põhjus, miks dokumentaalfilm on uutest otsingutest kõrvale jäänud, seisneb teoreetikute ja paljude praktikute hoiakus, et dokumentaalfilm on «elulähedane», et lähtutakse XIX sajandi psühholoogilise romaani poeetikast, milleni dokumentalistid paraku päriselt ei küündinudki. Teisest küljest peab tunnistama, et filmis on võrratult raskem väljendada oma filosoofilist kontseptsiooni tinglikult, tegelikkuse transformatsiooni abil, kui anda edasi tegelikkuse täpset, ehkki võib-olla kaunist koopiat. Seda märkas juba «uue» kunsti tekkeaegadel filosoof Ortega y Gasset, kui ta väitis, et kõige kergem on luua asja, millel pole mitte mingisugust mõtet. Selleks piisab, kui mõelda välja seosetu sõna või joonistada korratu joonteräga. «Kuid osata konstrueerida midagi, mis pole «naturaalse tegelikkuse» koopiat ja mis siiski sisaldab endas küllalt suurt substantiivsust, on suurim anne»<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Tsiteeritud rmt: Адмони В. Поэтика и действительность. Л. 1975, с. 104.

<sup>17</sup> Pasolini P. P. L'expérience hérétique. Paris. Poyot, 1976, p. 152.

<sup>18</sup> Выготский Л. Избранные психологические исследования. М., 1956, с. 378.

<sup>19</sup> Демин В. Поэзия пригорода, орнамент, припева. Образ действительности в документальном кино. Материалы международной конференции кинодокументалистов. Рига, 1979, с. 40.

<sup>20</sup> Ortega y Gasset, Ch. Meno dehumanizovimas — Rmt.: Grozio Konturaj, Vilnius, 1980, lk. 177.



Siiski ei oleks õige väita, nagu poleks dokumentaalfilmis loodud teoseid, kus on püütud edasi anda nii individuaalset kui ka substantsiaalset — nähtuste olemust. Neid filme on vähe, kuid nad on olemas, nad on ette jõudnud dokumentaalfilmi teoreetilistest otsingutest. Millisel esteetikal nad rajanevad? Missugune on nende filmide poeetika?

### III

«Uue» kunsti vahenditest juhime tähelepanu eelkõige ühele, sugugi mitte ainukesele, kuid küllaltki universaalsele, mida nimetatakse «võõritusefektiks». V. Sklovski, kirjutades 1925. a. ilmunud raamatus «Proosa teooriast» L. Tolstoi loomingust, väitis, et kirjanik «ei nimeta asja nimepidi, vaid kirjeldab seda nii, nagu näeks ta seda esimest korda, sündmust aga nõnda, nagu juhtuks see esmakordselt».<sup>21</sup> Ning ta teeb seda selleks, et viia lugeja välja «vastuvõtu automatismist», panna ta mõistma nähtuse olemust. B. Brecht arendas seda teooriat (pole teada, kas nõukogude teadlase mõjul või iseseisvalt) veelgi põhjalikumalt ning rakendas seda ka praktiliselt oma loomingus. Kõige täpsemalt on ta võõritusefekti põhimõtet määratlenud artiklis «Eksperimentaalsest teatrist»: «Et tekitada sündmuse või tegelase võõritumist, tuleb eelkõige kaotada sündmusest või tegelasest kõik see, mis on endastmõistetav, tuttav, silmaga nähtav ja kutsuda sel viisil esile imestus ja huvi.»<sup>22</sup> Teises artiklis («Näitekunsti uued põhimõtted») süvendab B. Brecht seda veelgi, rõhutades võõritusefekti rakendamise mõtet ja eesmärki: «Endastmõistetav muutub teatud määral arusaamatuks, kuid seda tehakse ainult selleks, et ta pärast muutuks mõistetavaks. Et tuttav muutuks tundmatuks, peab ta väljuma märkamatu piiridest, peab murdma harjumuslikud ettekujutused, nagu ei vajaks antud asi seletust.»<sup>23</sup>

Seda V. Sklovski — B. Brechti meetodit näidata asju, karaktereid, nähtusi veidras, harjumatus valguses, et paremini nähtavale tuua nende substantsiaalsust, nende sisimat mõtet, võib nüüdisajal kohata peaaegu kõigis «uue» kunsti valdkondades. Meetodi on võtnud tarvitusele ka mängufilmi režissöörid. Itaalia režissöörid vennad V. ja P. Taviani on korduvalt kuulutanud, et nende loominguline kreedo on dokumentaalne alge, mis sündis juba neorealismis: «jätkata euroopa klassikalise kultuuri (Tolstoi, Manni, Brechti) joont».<sup>24</sup> Seda on nad suurepäraselt demonstreerinud ka oma filmides, mh ka nõukogude filmilaenutuses näidatud filmis «Isa ja isand». Sama põhimõtet (muide, taas dokumentaalmaterjali kaasabil) rakendab meeleldi režissöör F. Fellini, eelkõige teostes «Rooma» ja «Amarcord». A. Tarkovski kasutab seda filmides «Solaris» ja «Peegel». Näidates viimatinimetatud filmis trükikojas töötavat ema, kes imestab, et on teinud vea, filmib režissöör teda aeglaselt, «et vaatajal tekiks algul toimuvast ebamäärane veider (autori sõrendus) tunne ning tegelase seisund avaneks talle alles pärast».<sup>25</sup>

Dokumentaalfilmis pole võõrituspõhimõtet veel päriselt omaks võetud, ehkki esimesed katsed tehti juba kolmekümnendate aastate algul, mil D. Vertov filmis oma esimesed «Kinotõe» numbrid ning mitte ainult filmis, vaid püüdis oma eksperimente ka teoreetiliselt mõtestada. «Täna-seni me vägistasime filmiaparati ja sundisime teda kopeerima meie

<sup>21</sup> Масловский Г. История одной теории. Искусство кино, 1983, № 2, с. 113.

<sup>22</sup> Брехт Б. Пьесы. Статьи. Высказывания. Т. 5/2. М., 1965, с. 98.

<sup>23</sup> Sealsamas, lk. 113.

<sup>24</sup> Gili Jean. Le cinéma italien. Paris. 1978, p. 338



silma tööd,<sup>26</sup> kirjutab ta 1922. a. Täpsete, ehkki «elulähedaste» koopiaste asemel pakub D. Vertov välja omapoolse seletuse uue nähtuse — nõukogude tegelikkuse olemusele. «Minu eesmärk,» kirjutab D. Vertov «on luua värske maailmataju. Seepärast mõtestangi ma uut moodi meile tundmatut maailma.»<sup>27</sup>

Need mõtted kõlavad hämmastavalt kokku B. Brechti ideedega, mida ta formuleeris alles mõni aasta tagasi. Kas pole seesama põhimõte (näidata maailma «veidralt» ja harjumatu, et ta hiljem saaks «tuntuks») tuvastatav ka D. Vertovi klassikalisel «Kinotões» nr 13, hiljem aga dokumentaalfilmides, eelkõige «Inimeses filmikaameraga»?

Seega oleme jõudnud küsimuseni, millised teed viivad «võõritus-efektini, mida kasutatakse (või võidaks kasutada) dokumentaalfilmis?

### 1. Tegevusaja ja koha võõritus.

Seda võtet rakendas sageli ka B. Brecht; kujutades näiteks Vana Rooma aega («Julius Caesari elu»), paneb ta oma näidendi tegelased kõnelema kaasaegse poliitökonoomia terminitega. Saksa kirjaniku A. Seghersi jutustuses «Kohtumine teel» paneb autor Praha kohvikus kohtuma kolm erineva põlvkonna kirjanikku — Gogoli, E.T.A. Hoffmanni ja F. Kafka. Taoline aja võõritamine võimaldab kirjanikul mõtiskleda nende kirjanike vastastikuste kirjanduslike seoste ja «võlgade» üle, ent mitte teaduslike kategooriate, vaid kunstilise kujundi abil.

Dokumentaalfilmis võib esimeseks aja ja koha võõritamise katseks pidada juba eespool viidatud D. Vertovi «Kinotõe» nr 13, kus koha ja aja reaalse parameetrite nihutamine punaste sõdurite matusel võimaldas ilmsiks tuua selle sündmuse universaalse, olemusliku mõtte.

Filmipublitsistika edasises arengus toimus naasmine ammuse möödaniku juurde D. Vertovi leide arvestamata. Põhiliselt kasutati kaht meetodit. Üks neist on kurikuulus «sündmuste rekonstrueerimine», kus instseneeringut maskeeriti hoolikalt minevikus realselt asetleidnud faktidega. Praegu sooritatakse selliseid tagasisõite ajas peamiselt filmi tegelaste sünkroonsete jutustuste abil. Sõltuvalt jutustajast kukub see vahel välja elavalt ja emotsionaalselt, kuid kinematograafiline plastika puudub sealjuures alati. Ja vaevalt maksab end lohotada sellega, et vahel õnnestub heal jutustajal vaataja teadvuses luua neist sündmustest, millest ta pajatab, plastiline nägemus. Kuid mõni aasta tagasi tegi ungari režissöör I. Magyar dokumentaalfilmi «Enneaegne pension», kus aeg oli võõritatud just Sklovski—Brecht meetodil.

Peale sünkroonse jutustuse mängiti peategelase dramaatilise elu peamised hetked läbi ...näitlejatega. Kusjuures peategelane ise osales aktiivselt selles mängus. Tõsi küll, kõrvalt, juhtides näitlejate ja režissööri tähelepanu ühe või teise stseeni ebatäpsusele. Filmi autorid ei varjanud, et vaataja näeb kõrvuti dokumentaalkaardritega mängu etümoloogilises esmasünnis, kus «mäng sisaldab vastuolu, mängija viibib ühtaegu kahes sfääris, tinglikus ja tegelikus».<sup>28</sup>

Mänguprintsiip, mida väga palju on kasutanud «uue» kunsti peaaegu kõigi valdkondade loojad, on nüüd lõpuks edukalt jõudnud ka dokumentaalfilmi, kus aja võõritamise abil saavutati, nagu kirjutab A. Gulõga, «uue» ehk «tüpoloogilise» kunsti üldpõhimõtete kohta «maksimaalne lähenemine reaalsusele (tunnetades ühtaegu selle tinglikkust)».<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966, с. 53.

<sup>27</sup> Sealsamas, lk. 55.

<sup>28</sup> A. Gulõga. Kunst teadusesajandil, lk. 20.

<sup>29</sup> Sealsamas, lk. 21.



Vaatamata sellele, et meetod on näiliselt ekstravagantne, ei võta ta vaatajalt usku toimuva õigsusse, dokumentaalsusse, vaid hoopis märgatavalt aktiveerib vastuvõttu, suurendab vaataja «imestust» ja «huvi» (B. Brecht).

Nõukogude filmidokumentalistikas on aja ja koha võõritust veel vähe kasutatud. Selles suunas leiame huvitavaid katseid eesti režissööri M. Soosaare loomingust. Filmis «Härja Vene maailm», mis räägib kummalisest, vaimselt rikkast vanamehest Venest, kasutab autor episoode ühest oma mängufilmist «Jõulud Vigalas», kus sama vanamees mängib aednikku 1905. a revolutsioonisündmuste ajal. Ajas vahendatud vaimuse teema omandab filmis universaalse, märksa sügavama tähenduse, mis ulatub võrratult kaugemale üksikjuhtumi uurimisest.

Tegevuskoha huvitavat võõritust näeme M. Soosaare filmis «Viljandi, mu kodu». Seadnud eesmärgiks kõnelda inimesest ja maast, juurtest, kodumaa elustavast jõust, milline see ka ei oleks, valis autor oma filmi peategelaseks kirjanik Heino Väli, kes nii suvel kui ka talvel elab väikesel kaugel saarekesel, kus ta ainsateks naabriteks selles karmis maanurgas on merelinnud. Me saame vähe teada selle inimese iseloomust, hingepeenusest, kuid tema elu sel «veidral» maaribal, filmi plastika maalilisus ja ekspressiivsus panevad meid tahes-tahmata mõtlema nende eetiliste probleemide üle, mis erutavad ka andekat režissööri.

2. Parallelismimeetod (V. Sklovski termin) loob võõritusefekti, kui ühe nähtuse omadused vastandatakse teise, tihti diametraalselt vastupidise nähtuse omadustele. Selle meetodi on meie kineastid märksa paremini omandanud.

Noor leedu režissöör E. Zubavičius võõritas oma poeetilises filmis «Tunnet nagu leiba» küllaltki drastilised stseenid veterinaarkliinikust J. Marcinkevičiusi kaunile luuletustega, Mozarti muusikaga, ning film räägib just nimelt inimhinge tundlikkusest selle sõna kõige laiemas tähenduses. Läti režissöör I. Seleckis, kes on küllalt tuntud teravate sotsiaalsete probleemidega, kasutab vahel seda võtet, viimaks mõtet võimalikult otseselt ja lühimat teed vaatajani. Filmis «Viljasalv» vastandab ta uskumatult kaunile, koiduvalguses tantsivate kurgede stseenile purjus inimese, «looduse krooni» mõõnendamise, ning see ainus paralleelse montaaži fraas toob meie ette ühe hetkega sellise probleemide kimbu, mille traditsiooniliste filmimismeetoditega näitamiseks oleks vaja tervet filmi. Kahju, et samas filmis seda võtet rohkem ei kasutatud. Seevastu filmis «Janu peegel» saavutab I. Seleckis ainsagi sõnata, nii diktori kui ka sünkroonse lindistuse sõnata, lihtsalt vastandades ilusa, inimkätega loodu ja hirmsa, vastiku, alkoholi poolt hävitatu niisuguse psühholoogilise mõju, mis toimib veel kaua pärast filmi vaatamist.

3. Pidurdamine (V. Sklovski termin) on võte, mis võimaldab samuti saavutada võõritusefekti. «Kunstnik aeglustab teadlikult tegevuse arengut, keskendades lugeja tähelepanu tegevusele enesele, selle erinevatele etappidele, automaatsel vastuvõtul kahe silma vahele jäävatele joontele ja omadustele.»<sup>30</sup> Seda võtet rakendatakse sageli nüüdisaegses proosas, harvem mängufilmis (meenutagem teadlikult aeglustatud rütm ja tegevuse kulgu M. Antonioni filmides), dokumentaalfilmis aga lausa haruharva. Ometi tundub see kummaline, sest süžeeelise intriigi puudumine lubaks režissööril märksa tähelepanelikumalt ja rahulikumalt elu vaadelda, näha teravamalt seda, mis meil automaatsel vaatlusel



märkamata jääb. Mainitud võtte kõige lihtsama näite võib tuua B. Brechtilt, kes tegi ettepaneku vaadata kella, mitte lihtsalt pilku heita, et teada saada aega, vaid nimelt kella tähelepanelikult jälgida — näha tolmukübemeid osutitel, kriime korpusel, pragusid numbrilual, ning see «veider» kell räägib meile paljudest huvitavatest asjadest... Kahjuks ei jätku meie dokumentalistidel kunagi filmilinti, ikka tahetakse lühikesse üheosalisse filmi mahutada nii palju materjali, nii palju fakte, nii palju probleeme, et peatuda ja elu tähelepanelikult vaadelda ei ole lihtsalt võimalik. Kui kellelgi aga tulebki selline mõte pähe, siis näeb ta tšingimata päikeselaiku, toonekurge puuladvas või purskkaevu ääres mängivaid lapsi, see tähendab — niisugust ilu, mida märkavad kõik operaatorid ja mis seepärast on juba ammu oma ilu minetanud.

Üks eredamaid filme, kus aja voolamine on väga loomulik, kus aeglustatud rütm võimaldab pöörata tähelepanu teose sisule, on eesti režissööri P. Simmi «Mitut värvi haldjad». Selles filmis annab «pidurdusvõte» võimaluse vaadata ootamatust vaatenurgast noorukite kuritegevuse probleemile, isegi laiemalt — lapse hinge probleemile...

4. **Tegelikkuse proportsioonide moonutamine** on võtte, mis on väga tihedalt läbi põimunud, (täpsemini — võiks olla läbi põimunud) eelmainitud meetodiga. See võtte on võimalik ainult filmis (teatud määral ka maalikunstis). Suurendage mõned korrad lille, pliiatsit, välgumihklit ja te näete, et nende välisilme «veidrus» võimaldab kunstnikul rääkida probleemidest, mille olemasolust meil polnud aimugi. Näiteks prantsuse režissööri K. Gioni eksperimentaalne film «Homnikusöök», kus näidatakse moonutatud proportsioonides köögigarnituuri, võimaldab üllatuslikult mõtiskleda teemal «Inimene ja asjad». Seda filmi vaadates hakkas naljakas, kurb, isegi õudne, kuid mis peamine, ta pani mõtlema.

5. **Eseme või nähtuse näitamine harjumatus vaatenurgast, tema endastmõistetavat olemust võõritavas, ootamatus valguses.**

Mida kujutavad endast meie linnade uusrajoonid? Neid näidatakse dokumentaalfilmis tavaliselt kui rõõmu ja pidupäeva sümboleid, tingimata purskkaevudega ja tingimata lillepeenardega. Ka Tallinna uuest elamurajoonist võinuks ilmselt luua seda tüüpi postkaartifilmi — kui kaunid on meie uued kvartalid! —, kuid režissöör ja fotograaf P. Tooming on näinud asja hoopis teistsuguses valguses ning tema «Linnaloom», kurb, kuid aus film, räägib üksindusest, vajadusest kontakti järele, milleta inimese hing kangub.

Teise eesti režissööri A. Söödi filmis «Jaanipäev» näeme traditsioonilise muretu lõbutsemise asemel, mis automaatselt selle päevaga seostub, hoopiski mitte lõbusaid kaadreid. Näeme kummalist atmosfääri, mis sunnib mõtlema palju tõsisemate asjade üle, kui on laulud lõkke ääres. Nii P. Tooming kui ka A. Sööt osutasid nähtustele, mis tegelikkuses aset leiavad, kuid mida kaugelki mitte kõik ei märka. Ka leedu režissöörid V. Starošas ja R. Šilinis modelleerivad uut tegelikkust, andes reaalsele nähtusele niisugused jooned ning omadused, mida neil pole. Jutt on nende filmist «Kus on kuninganna kuld?», mis justkui räägiks leedu kergejõustiklaste edutust esinemisest NSV Liidu rahvaste spartakiaadil. Seda tehakse aga niiviisi: vastane tõukab kuuli ja selle lendu saadab kahurimürsu vilin. Kukub aga leedulase kuul, siis on kuulda vaid... nõrka visinat. Võistlejad teevad soojendust, nende musklid «kõlisevad» nagu raud, ent leedulaste omad ainult pulpsatavad. Treeningdressid heidetakse seljast nagu raudrüü, kaugushüpe peatatakse äkki P. Tšaikovski «Väikeste luikede tantsu» muusikaga. Heli ja muusika sellise kasutamise tõttu võõritisid 29



võistlused oma konkreetsete võitjate ja rekorditega ning tavalised spordikaadrid kõnelesid sel moel groteskselt neist inimestest, sporditegelastest jms, kes spordilt nõuavad rohkem, kui see on suuteline andma.

6. Mõistukõne (allegooria) kui võte on kunstis juba ammu tuntud, kuid eriti sageli tarvitatakse seda võõrituse ühe võimalusena. Dokumentaalfilmis on mõistukõne sageli peidetud tekstisse ja sel moel ta võõritab kaadri plastilise sisu. Kõige paremaks näiteks sobib siin film «Tavaline fašism». Me näeme, kuidas fašistid süütavad maju, tapavad inimesi, kuid otseste hukkamõistvate ja needvate sõnade asemel räägib M. Romm: «Mööda meie maad sammusid lõbusad poisid. Niisugused sümpaatsed, ilusad, hästikasvatatud...» Ja me näeme neid kaadreid täiesti uues, harjumatus valguses...

Mõistukõne võtte virtuoosset valdamist demonstreeris režissöör A. Sööt filmis «Reporter». Esimesel pilgul pakutaks meile nagu võimalust imetleda üht vilgast raadioveterani, tugevat professionaali, kes tunneb hästi oma tööd, leiab kiiresti iga inimesega kontakti, on valmis oma noort kolleegi aitama. Kuid film räägib hoopis millestki muust — mõistukõnes, mis tekib kogu filmi tervikstruktuurist. Autorid kõnelevad hingeta professionalismist, mis on suuteline pakkuma vaid stampi, mitte kellelegi vajalikku standardit. Jutt on isiksuse lagunemisest.

7. Sisemonoloog on juba ammu muutunud nüüdisaegses kirjanduses kunstilise jutustamise peamiseks võtteks. Viimasel ajal kasutatakse seda tihti ka mängufilmis. Võõritusefekt saavutatakse siin sel moel, et kirjeldatakse «kummalisi» nägemusi, soove, hirme, košmaare, unenägusid, mis väljendavad inimhinge varjatumaid külgi. Dokumentaalfilmis tehakse samuti katseid seda võtet rakendada, kuid seni on olnud vähe õnnestumisi. Asi on selles, et sisemonoloogi on siiani olnud raske ühendada dokumentalismiga põhimõttega, tekkis võõrkeha väljaviskamise reaktsioon. Näiteks üritas leedu režissöör veel 1956. aastal panna vaatajaid uskuma, et diktori loetav tekst vastab nendele tunnetele ja mõtetele, mis valdavad rühma emigrante, kes pärast kauaaegset eemalviibimist näevad jälle oma sünnimaad («Kodumaal»). Kuid seda oli raske uskuda. Teist korda tegi režissöör samasuguse katse 1961. aastal filmis «Ära noruta, Virginius», kui ta püüdis tegelase hingeseisundit väljendada plastiliste kujundite abil. Ühes väikeses Leedu linnakeses unistab pisike poiss Virginius juba ammu külastada tsemenditehast, kus töötavad ta vanemad, naabrid ja teised tuttavad. Lõpuks avanebki tal see võimalus. Ta satub tsehhi ja filmi autorid näitavad teda järskudes ootamatutes rakurssides, ülalt, kummaliste mehhanismide ja transportööride keskelt; atmosfääri muinasjutulisust tugevdab lisaks veel kummaline muusika ja müra. Režissöör üritas tõlkida plastilise kujundi keelde lapse seisundit, kes esimest korda satub tema jaoks muinasjutulisse masinate ja mehhanismide maailma.

Need kaadrid, mis algul šokeerisid isegi kriitikuid (see oli ilmselt üks esimesi seda liiki katseid kogu sõjajärgses nõukogude dokumentaalfilmis), on kahtlemata mõjuvad, kuid on ka selge, et see kõik on väljamõeldis, režissööri oletus, millel pole mingisugust dokumentaalset alust.

Mainitud probleemi lahendusele jõudis lähemale teine leedu režissöör R. Verba. Filmis «Talu viimane suvi» näitab ta ühes Leedu rajoonis pidu, mida peetakse viimase talu väljakolimise puhul uusasundusse. Kuid pidukära, kõnede ja muusika vaibudes jäävad omaette peo peategelased — kaks vanakest üksi oma uues sisseelamata ja seepärast ebamugavas kodus. Nad istuvad kuidagi õnnetutena, surudes end teineteise vastu akna juures, mille taga laiub suur põld. Keset põldu kõrgub üksik kaevukook nagu mälestusmärk kunagisest talust.



Ja sedamööda, kuidas vaibub pidukära, hakkab fonogrammilt kostma lõokese laul... Mis see on? Kas katse väljendada vanakeste meeleolu, kes jäävadki igatsema kaevukoogu ja kuldnoka järele maja taga? Või vastupidi, on see režissööri enese sisemonoloog, mida väljendatakse selletaolise kujundliku plastika abil? Film ei anna neile küsimustele ühest vastust, kuid ta viib mõttele, et katsed tõlkida sisemonoloogi filmikeelde ebaõnnestuvad veel kaua, kui filmi tegelase varjatumaid hingesoppe ei suudeta ekraanil avada. Kuid on ka väga huvitavaid tulemusi lubav võimalus, et režissöör ise räägib oma sisemaailmast filmiplastika abil. Miks poeb ta tänini oma tegelaste eest peitu, väljendades vaid väga arglikke ja üsna ligikaudseid isiklikke hinnanguid ja mõtisklusi?... Kirjanik ja mängufilmirežissöör väljendavad ju oma tegelaste sisemonoloogides tihti peale just oma kogemusi ja oma meeleolusid. Nii nagu tegi ka D. Vertov, väljendades teravdatud kujundite abil oma maailmataju, oma ajamõistmist, ehkki formaalselt see kõik kuulus «inimesele filmikaameraga».

8. **Paradoks** — nüüdiskunstis laialt kasutatav kunstilise mõtlemise võte. Juba selle termini etümoloogia (tuleb kreekakeelsest sõnast *paradoxon* — ebatavaline, ootamatu) lähendab seda võoritusefektile. Ebatavalistes olukordades on kergem väljendada asjade olemust, kunstilise lahenduse ootamatus köidab vaatajate või lugejate tähelepanu. Vanade kolhoosnike paradoksaalne käitumine (filmis «Me ei karda ühtki vaenlast», režissöör E. Zubavičius) tsiviilkaitseõppusel ja ootamatult ekspressiivne, samuti küllalt paradoksaalne jutustamisvorm kergendavad režissööri tõsiste, sõja- ja rahuteemaliste mõtiskluste vastuvõtmist. Kui otsustada igapäevase kogemuse põhjal, siis on ka pensionär Vene käitumine (eelviidatud M. Soosaare filmis) ootamatu (kas või näiteks tema usk oma töösse, kus ta lükkab ümber A. Einsteini relatiivsusteooria!), ent ometi annab see impulsi mõtiskluseks vaimse isiksuse ja ühiskonna suhete üle!

9. **Nähtuse ebaoluliste detailide ja omaduste rõhutamine** võimaldab näidata olemuslikku, ilma et seda otseselt meenutataks. Selle võoritusevõtte tõeline antoloogia on M. Rommi film «Tavaline fašism». Elatanud president Hindenburg ekslemas keset auvahtkonda ja silmapilkne M. Rommi hinnang sellele esimesel hetkel tähtsusetule juhtumile: «Oodake, kohe leiab ta väljapääsu... No näete, juba leidiski.» Hitleri tool. Hitler harjutamas peegli ees eelseisvat esinemist. Hitler seismas, käed kõhul, ja tema kaaskond samas poosis. Need ja paljud teised kaadrid võiksid mõne režissööri puhul tunduda sobimatu-tena, ebaolulistena fašismi aluseid uurivas tõsises filmis. Kuid M. Rommi käes aitasid need kaadrid tekitada võoritusefekti, mis omakorda võimaldas mõtiskleda natsismi sotsiaalsete iurte üle.

10. **Teadlik loobumine nähtuse teatud ja tuntud omadustest**, et näidata seda kummalises, harjumatus valguses. Režissöör G. Frankil on lühike film «Kümme minutit vanem», kus ta teadlikult lõhub teatrimaailma dihhotoomilise struktuuri: lava — vaataja. Me ei saa teada ja see polegi üldse tähtis, mis toimub laval, kaamera näitab vaid väikeste vaatajate nägusid ja see võte muudab filmi armsast kirjeldusest tõsiseks mõtiskluseks. Sama põhimõtet on kasutatud ka gruusia teledokumentaalfilmis «Jalgpall ilma pallita», kus kiire, järsu montaažiga on ühendatud episoodid erinevatest jalgpallimatšidest: löögid, tõuked, kukkumised. Ainult palli ei näidata. «Harjumuspäraseid mastaape ületav materjali tihendamine võib lõppude lõpuks muutuda liialdamiseks»<sup>31</sup>, mis võimaldab võorituse abil välja tuua nähtuse olemuslikke, kuid raskesti tabatavaid omadusi.

<sup>31</sup> A. G u l ö g a. Kunst teadusesajandil, lk. 36.



Eespool loetletud võtted pole mõeldud retseptiks, ammugi mitte mingiks imerohuks kõigi dokumentaalfilmi hädade vastu, tegime vaid katse juhtida tähelepanu teisele võimalusele, dokumentaalfilmi praktikas juba olemasolevale suunale. Ei tahaks seda nimetada poeetiliseks filmidokumentalistikaks. See termin on oma tiiva all varjupaika andnud niivõrd paljudele filmidele tulvil igasugust poeetilist udu, päikeselaike, kurgi, pseudosolarisatsiooni, kiirendust, stoppkaadreid ja muid iluasju, mis tihtipeale suurepäraselt maskeerisid vaid üht — mõtte puudumist. Tuleb nõustuda itaalia režissööri P. P. Pasoliniga, kes kibedusega märkis: «Ma ei usu lüürilisse, poeetilisse filmi, kui see poeesia saavutatakse montaaži või tehniliste nipidega.»<sup>32</sup> Meile tundub, et eespool kirjeldatud tendents ühtib suurepäraselt S. Eisensteini poolt väljamõeldud ja teoreetiliselt põhjendatud definitsiooniga «intellektuaalne film», mis annab vaatajale võimaluse «tunnetada ideed».<sup>33</sup>

Lõpuks üks käsitletud teemast veidi kõrvalisem mõte. On tähtis, et sellele dokumentaalfilmiharule pöörataks rohkem tähelepanu. Pole saladus, et sellise struktuuriga filmid leiavad raskustega tee üleliidulisele ekraanile, et isegi tõsine kriitika käsitleb neid filme XIX sajandi romaani kriteeriumide järgi ning taunib neid karmilt selle eest, et tegelase psüühika ja iseloom on halvasti välja toodud, et režissöör ei samasta end tegelastega, vaid «vaatleks neid nagu kõrvalt», et autor «eraldab end mõistukõnedega», et film sisaldab «spekulatiivset väljamõeldist» jne.

Mõistagi ei välista võõritusefektile (nagu ka mitte teistele nüüdis-kunsti meetoditele) rajatud filmid ei otsest reportaažfilmi, ei sotsiaalseid probleemvõtteid, ei ajaloolist montaažfilmi, mis kaugelki pole veel ammandanud oma võimalusi. Muidugi ei taga siin mainitud (ning mainimata jäänud) võtted iseenesest filmi intellektuaalset potentsiaali. Mis siin pattu salata — pole vähe filme, kus küll virtuoosselt rakendatakse «uue» kunsti võtteid, kuid ikkagi jäävad nad tühjadeks ja maneerlikeks nipsasjakesteks, sest autoril pole lihtsalt midagi öelda. Intellektuaalse dokumentaalfilmi võtted on tulemuslikud üksnes suurte ideede ja mõtete olemasolu korral, mida tuuakse ekraanile senisest suurema kunstilisusega. Need võtted aktiveerivad vaataja vastuvõttu, nende keeruliste nähtuste vastuvõttu, mis sisaldavad endas ambivalentsuse elemente, vastuvõttu, mis on rajatud abstraktse mõtlemise ja fantaasia sünteesile, mille ergutamise ongi intellektuaalse filmitehnika eesmärk. Ning kuidagi ei saa siinkohal jätta meenutamata V. I. Lenini sõnu, et tunnetus «ei ole lihtne, vahetu, peegellikult elutu akt, vaid keeruline, kahestunud, siksakiline, see sisaldab võimalust fantaasia eraldumiseks elust...»<sup>33</sup>

Tõlkinud SIRJE KIIN

*Laimonis Tapinas (sünd. 1944) on leedu filmi- ja ajakirjandusteadlane. Lõpetanud 1970 V. Kapsukase nim Vilniuse Riikliku Ülikooli ajakirjanikuna ja täiendanud end 1978—79 Sorbonne'is, on ta Vilniuse ülikooli ajakirjanduse kateedris dotsent. Kunstiteaduse kandidaat. Artikkel on kirjutatud meie ajakirja jaoks.*

<sup>32</sup> Pasolini P. P. L'expérience hérétique. Paris, 1976, p. 229.

<sup>33</sup> Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. I М., 1971, с. 568.

32 <sup>33</sup> Lenin, V. I. Teosed. 38. kd., lk 366.



---

## Vana muusika

---

TÖNN SARV



A. Bahtjarov mängib mansi keelpillil neerme-iv 1977. aastal Sosva külas Handi-Mansi rahvusringkonnas.

H. Sarve foto

### 1

Kümmekond aastat tagasi said alguse kaks omapärast liikumist meie muusikaelus.

Üks, huvituses üha sügavamalt Euroopa muusika varasemast ajaloost, hakkas seda muusikat ise viljelema. Teine süvenes eesti rahvalaulude maailma ning leidis samuti kõige õigemaks neid ise laulma hakata. Esimest nimetatakse praegu vanamuusikaharrastuseks ning seostatakse «Hortus Musicusega», «Consortiumiga» ja teiste sellistega; teist võiks kutsuda



regilauluharrastuseks ning ta seostub «Leegajuse», «Hellero», «Leigarite» ja nendetaolistega.

Esiialgu näis, et need kaks suunda on täiesti vastandlikud. Euroopalik muusika ja regilaul pärinevad ju sootuks erinevatest kultuuridest; nende vastastikused mõjud näivad peaaegu puuduvat. Üks näib olevat omane kristliku traditsiooniga indogermaani rahvastele, teine — paganliku traditsiooniga soome-ugri rahvastele. Asjaolu, et need kaks alget on tänapäeva eesti kultuurielus paratamatult põimunud ja segunenud, on andnud mõtteainet varemgi.\*

Ühelt poolt muidugi võinuks ette heita vanamuusikaharrastusele tegelemist meie jaoks võõra kultuuriga; energia raiskamist valdkonnas, mis tüüpilistele euroopaliku kultuuriga rahvastele on märksa omasem ja kättesaadavam. Seega siis rahvuslike muusikalätete eiramist.

Teiselt poolt aga, mõõndes eesti professionaalse muusika paratamatut tuginemist just nimelt euroopalikule traditsioonile, tulnuks ette heita regilauluharrastusele tegelemist oma aja ära elanud ning perspektiivitu muusikaga, mil pole enam kohta kaasaegses maailmas. Seega — ajaloolise paratamatuse eiramist.

Õnneks jäid need etteheited lõplikult sõnastamata.

Tähelepanu hakkasid pälvima hoopis teised ilmingud. Nimelt need, mis lasid paista mõlemat suunda üsnagi sarnasena. Ning neid kogunes ajapikku üha rohkem.

Kõigepealt see, et mõlemad liikumised kujunesid välja enam-vähem stiihiliselt ja üheaegselt. Nende eestvedajaiks olid noored. Ja mis eriti oluline — nad mõlemad hakkasid, vastandina muusikateoreetikuile ja folkloristidele, vanamuusikat ise tegema. Vaevalt tasub veel lisada, et mõlemad alustasid n-ö tühjalt kohalt — sel hetkel ei harrastatud Eestimaal ei keskaegset muusikat ega ehedat regilaulu.

Millest selline üheaegne tegutsemishoog? Küllap mingil määral soovist teha midagi teisiti kui muidu kombeks. Kindlasti aga siirast äratundmisest, et vana muusika võib olla võrreldamatult ilusam kui tavapärane ja harjumuslik.

Ning süvenemine vanasse muusikasse kulges mõlemal suunal enam-vähem ühtmoodi. Nende muusika ei pidanud olema muuseumihõnguline surnud imitatsioon; nad ei tahtnud pelgalt tutvustada mineviku kurioosumeid. Vastupidi, nad tahtsid ja suutsid näidata tõepoolest vana muusika püsivaid väärtusi.

Eelduseks oli sisseelamine muusikasse ja ajastusse. Mängida ja laulda võimalikult täpselt, nii nagu seda omal ajal tehti, ning — vähe sellest — ka t u n d a end samamoodi nagu siis. Elada sisse ajastusse ja olustikku ning alles siis minna muusikasse.

Paralleel näitekunstiga pole siin kurjast. Tänapäeva näitleja ei lähtu ju üksnes tekstist, vaid ka selle tagamaast. Eelkõige elada sisse rolli, olustikku, situatsiooni ning alles sealt hakata ütlema teksti. «Hortuse» ja «Leegajuse» lavastuslikud etendused kinnitavad nende paralleelide olemasolu.

Konfliktid ja probleemidki kujunesid sarnaseks, tulenedes peamiselt lahknevusest kaasaegsete harjumuslike tavade ja vana muusika olemuse vahel. See oli veel väike häda, et täielik adekvaatus jäi alati üksnes unistuseks. (Kättesaamatus on alati väiksem probleem. Palju suurem on häda siis, kui lahendus näib olevat kättesaadav.) Tõsisem oligi lugu sellega, kuidas luua ajastutunnetus ka publikus. Kuidas tuua kuulajad välja harjumuspärasest kontserdimiljööst ning panna nad kaasa elama (laulma,



mängima, tantsima . . .). Mõnikord näis see õnnestuvat, sageli aga põrgati vastu publiku passiivsust, loidust, ükskõiksust.

Niisugused olid siis mõlema liikumise ühised jooned, mis esialgsel kujul silma hakkasid.\*

1982. aasta suvel Viljandis toimunud vanamuusika seminar aga avas vähemalt siinkirjutaja jaoks silmad hoopis laiemalt. Korraga sai selgeks, et vanamuusikaharrastus ja regilauluharrastus on tegelikult üks ja seesama.

Sest nad mõlemad suubuvad keskaegsesse maailma.

## 2

Meie suhtumist keskajasse on suuresti mõjutanud XVI—XVIII sajandi filosoofia, mis nagu iga teinegi kandis endas paratamatult ajamärke ning võis ja saigi keskaegset maailmapilti üksnes halvustada. Alles XIX sajand hakkas keskaega osaliselt rehabiliteerima ning XX sajandil see tendents jätkub üha sügavamalt. Ometi aga on veel tänapäevalgi laialt käibel humanistide ja valgustajate arvamused «pimedast» keskajast.

Mõiste «keskaeg» ise pidi XV sajandist alates tähistama «vaheaega» (*medium aevum*) antiikkultuuri ja «täassündinud» (*rinascimento, renaissance*) kultuuri vahel. Humanismi meelest oli maailma krooniks ja valitsejaks inimene ning keskaeg julm ja ebainimlik.

Tõepoolest, keskajal ei olnud inimeseks olemisel erilisi privileege. «Olla inimene» tähendas umbes sedasama mis lihtsalt «olla». Polnudki nii väga haruldane, kui kaebealuseks kohtus oli mõni loom või elutu asi. Ka maal olid veri, luud ja juuksed; puud võisid kõnelda; järvedel võis olla soove.\*\*

Iga inimene oli täpselt see, mis ta ise oli; ta teadis oma väärtusi ja õigusi ega pretendeerinud millelegi enamale. Ükski närukael ei võinud end õigustada või halastusele loota väitega «ma olen ju ka inimene!», sest selline väide oli keskajal tõesti mõttetu. Julmus ja ebainimlikkus tähendasid üksnes seda, et igaüht koheldi talle vääriliselt.

Arvata võib, et sellise vaate tunnustamisega kaasnes indiviidi suurem sõltumatus, iseseisvus ja vastutus. Võiks öelda, et indiviid oli terviklik, totaalne. Igaüks oli algusest peale täieõiguslik ja vastutusvõimeline. Last koheldi nagu täiskasvanut. Inimene teadis oma kohta ja asendit ning elas ja tegutses oma võimalusi äärest ääreni täites. On öeldud: praegusaegne inimene «tegeleb», keskaegne aga «on».

Niisuguse olemisviisi puhul pole vajadust iseenda eksponeerimiseks; isiksus ja individuaalsus pole mingiks eriliseks väärtuseks, probleemiks ega mänguajaks. (Muusikas jäi see mõtteviis valitsema veel kuni Beethovenini.) Seetõttu on peaaegu kogu keskaegne looming anonüümne. Ta ei väljenda vähimalgi määral «autori» isikupära. Kui ta üldse midagi väljendab (peale oma olemuse), siis ehk vaid grupi (kihi, seisuse, kihelkonna, rahva, tsunfti, koolkonna, ordu) traditsioone. Väga täpselt annab tollast mõtteviisi edasi vanasõna «töö kiidab tegijat».

Tegija pole tähtsam kui tegu, mõtleja pole tähtsam kui mõte. Ükski tegu ega mõte pole seejuures tähtsam kui varasemad või järgnevad teod ja mõtted — sest ainult kordamisel, järjepidevusel, traditsioonil on jõud ja tõesus. Iga uuendus on ohtlik ning — mõttetu.

Need keskajale tüüpilised vaated olid omased niihästi kristlikele kui ka paganlikele rahvastele. Ristiusu vastuvõtmine ei toonud neis kaasa põhimõttelist muudatust.

\* Vrd. ka: S a r v, T. Regilaul ja teater. TMK 1982 nr. 4.

\*\* Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.



Sama võib öelda ka ratsionalistide poolt kritiseeritud vaadete kohta. Oluline on mõista, et nad ei kritiseerinud niivõrd kristlust, kuivõrd keskaegset tunnetusviisi üldse, eeskätt seda, mida me praegu nimetame ebausuks, ebateaduseks vms. Keskajal võisid kõrvuti olelda nii «usk» kui ka «ebausk». Vahe oli öieti väga väike, üks ei seganud teist. Ratsionalistlikus maailmavaates polnud imedele enam kohta.

Keskaja inimene võis aga kõikjal kogeda imesid. Maailm oli täis võrdkujusid ja sümboleid, unenäod põimused ärkvelolekuga, iga asi ja sündmus võis olla tähendusrikkaks endeks. Maailma ei püütudki seletada, teda võeti sellisena nagu ta just oli. Kõik oli usutav, kõik oli võimalik, kõik oli imeline. Deemonid ja haldjad, vaimud ja libahundid, luupainajad ja kummitused, lohed ja trollid, hiiglased ja kääbused, näkid ja kuradid eksisteerisid folklooris ja kirjanduses sama endastmõistetavusega nagu reaalses teadvuseski. Neid nähti ja kuuldi, igal juhul, nendega arvestati. Isegi üldmõisted nagu «õiglus» või «halastus» võisid esineda inimesekujuliselt (raidkujuna katedraalis või mööda jõge sõitvana setu «ilo»-laulus).

Ja lõpuks — nii nagu iga nähtus või sündmus võis olla millegi sümboliks, nii oli iga sümboolne tegu või pilt juba iseenesest vastavaks nähtuseks või sündmuseks — õnnistus õnnistuseks, needus needuseks. Rituaal ei olnud vastava teo «sümbol», ta oli tegu ise. Näiteid võiks tuua hulganisti. Pühapilt oligi pühak ise; maavalduse üleandmise puhul käest kätte antav mullapeotäis oligi see maavaldus ise; muinasjutt toimuski just selle jutustamise ajal; muusika oligi sfääride harmoonia.\*

Samal ajal ei üritanud keskaegne kunst vähimalgi määral «peegeldada tegelikkust». Kõige üldisemalt väljendudes võiks öelda, et keskaegse kunsti funktsiooniks oli väljendada inimese (mikrokosmose) ühtsust universumiga, lõpmatusega (makrokosmosega).

Need mõned väga põgusad jooned keskaegsest maailmatunnetusest peaksid andma võimaluse paremini mõista vana muusikat tema omas maailmas.

### 3

Euroopa keskaeg ja Eesti muinasaeg on suures osas kattuvad mõisted. See kattuvus pole üksnes ajaline, vaid ka ruumiline, materiaalne ja suures osas ka vaimne.

Igal juhul pole põhjust arvata, nagu olnuks Muinas-Eesti hermeetiliselt suletud ühiskond ning nagu polnuks meil tollal midagi teada muust maailmast. Asudes mitmete kaubateede sõlmpunktis, mere ääres, kasutades laevastikku ja sõjalist jõudu pidi tolleaegne eesti ühiskond osalema ka Euroopa kultuuri- ja poliitilises elus. Nii nagu mungad ja rüütlid võisid kasutada ristitud eestlaste ja liivlaste teeneid tõlkidena ja teejuhtidena, nii pole võimatu, et ka eestlastel olid omad kullerid, saadikud või agendid Euroopas. Võib-olla tõesti polnud meie tolleaegne välispoliitika küllaldaselt tsentraliseeritud, võib-olla polnud igal maakuulajal just konkreetset ülesannet, — informatsiooni välissündmustest aga talletati kindlasti. Üsna huvitav oleks oletada pinevuskolde tekkimise ja sõjaliste konfliktide puhkemise põhjuseks XII—XIII sajandi vahetusel meie «diplomaatliste missioonide» nurjumist, teatavate intriigide või mahhinatsioonide põimumist kusagil — näiteks Püha Tooli lähikonnas.

Igal juhul ei saa täiesti välistada võimalust, et ka Eesti võis tol ajal olla reaalne tegur Euroopa poliitikas ning seejuures küllaltki teadlik oma sõltumatusest. Kuidas muidu saanuks veel kuussada aastat hiljem, pärast laastavaid sõdu, nälga ja katku, täiesti kirjaoskamatu ning esto-



fiilide ja valgustajate poolt veel mõjustamata rahvas XVIII sajandil m ä l e t a d a oma kunagist vabadust (nagu hernhuutlikest allikatest on selgunud)?\*

Mis puutub nüüd vanasse muusikasse, siis olid vist kõik eesti rahvapillid tuntud ka Euroopas, muidugi endastmõistetavate varieerumistega. Spetsiifilisi, üksnes mõnele rahvale omaseid pillitüüpe on maailmas üldse raske leida. Lõppude lõpuks on ju peaaegu kõik euroopalikud instrumendid pärit Ees-Aasiast... Igal pillimehel oli muidugi o m a pill, oma tehtud, kohandatud ja seatud endale mängimiseks. Et aga igal rahval oleksid olnud ainult omad pillid, selles võib tugevasti kahelda.

Sellest tõsiasiast järeldub vähemalt kaks meie jaoks olulist mõtet.

Esiteks. Ei patustataks kuigivõrd ajaloolise tõe vastu, kui mängitaks Euroopa keskaegset muusikat eesti rahvapillidel. Jutt on muidugi keskaegsest ilmalikust, s. o. kanoniseerimata muusikast. Isegi repertuaar oleks teatavais piires kõrvutatav. Ning lõpuks on ju ka läänemeresoome regilaul üks osa Euroopa keskaegsest muusikast. Tolleaegne maailmatunnetus kajastub meie regilauludes, muinasjuttudes, muistendeis, mõistatustes, vanasõnades ja kõnekäändudes — meie jaoks selgemalt ja vahetumalt kui kusagil mujal.

Teiseks. Teades paljude rahvakultuuri väärtuste hävingut XVIII sajandil ja varemgi, sealhulgas tõenäoliselt suure hulga muusikainstrumentide jäljet kadumist, võiks üsna loomulikult oletada eesti rahvapillide hulka ka neid instrumente, mida tänaseks enam kindlalt teada ei ole.

On väga vähe usutav, et meil pole kunagi olnud membranofone, sest trummid on ju levinud niivõrd globaalselt.

Tõenäoliselt oli meil ka fiideli tüüpi, poognaga mängitav keelpill nii nagu see oli tuntud euroopa teistel rahvastel, sealhulgas ka venelastel, ja näiteks kas või obiugrilastel. Võimalik, et seda pilli nimetati meil kiigepilliks, nagu hiljem viulitki.

Need on pillide t ü ü b i d, mis on omal kujul olemas väga paljudel rahvastel Euroopas ja Aasias. Kui juba suhteliselt vähem levinud instrument, paarisvilepill (sks *Doppelflöte*, it *flauto doppio*) oli olemas ka setudel (setu *valipill*), miks ei peaks siis olema võimalik palju tavalisemate pillide kunagine tundmine ja kasutamine?

Euroopa keskaegne muusika on sedavõrd mitmekesine ja kirev, et mingit väga kindlat piiri tõmmata meie muusikafolkloori ja tolle maailma vahele pole võimalik.

Ei ole vist sugugi juhuslik, et huvi vana muusika vastu tärkas korraga kõigis suundades. Ja et vanamuusikaharrastus paelub ka regilauluharrastajaid ning vastupidi.

Teineteisemõistmisele on need harrastajad jõudnud mujal juba varemgi. Kõige käepärasemaks näiteks oleks Ferenc Sebő folklooriansambli koostöö ungari vanamuusikaansambliga «Camerata Hungarica», mis on juba jäädvustunud ka heliplaatidele.

Meie paneme siinkohal esialgu punkti.



## Alo Põldmäe viiulisonaatidest tema instrumentaalloomingu taustal

PRIIT KUUSK

- op. 1 — «Kaks ornamenti» oboele ja kammerorkestrile (1969)
- op. 2 — Kaks sümfoonilist poemi «Atmosfäärid» (1970)
- op. 3 — Klaverisonaat nr. 1 (1970)
- op. 4 — «Väike kammermuusika I» (1970—1971)
  - a) Viis laulu metsosopranile ja kammeransamblile (V. Luige sõnad)
  - b) Prelüüd, fugett ja postluudium 4-le flöödile ja löökpillidele
- op. 5 — Muusika balletile «Mèrineitsi» (1971—1972)
- op. 6 — «Väike kammermuusika II» (1972—1974)
  - a) Prelüüd ja tokaata bassklarnetile ja keelpillidele
  - b) Kolm laulu bassbaritonile ja kammeransamblile (H. Runneli sõnad)
- op. 7 — Kontsert oboele ja sümfooniaorkestrile (1974)
- op. 8 — Sümfooniline poem «Võidu lapsed» (1975)
- op. 9 — Sonatiin altflöödile ja kitarrile (1975)
- op. 10 — 12 klaveripala lastele (1975)
- op. 11 — Poeem «Ma tahan su mõtteid» vokaal-instrumentaalansamblile (J. Saare tekst, 1976)
- op. 12 — «Maine hellus» (tekstid: V. Luik ja E. Diktonius) — viis laulu kammerkoorile (1976)
- op. 13 — Muusika balletile «Sõnni tund» (1976—1977)
- op. 14 — Klaverisonaat nr. 2 (1977)
- op. 15 — Puhkpillikvintett (1978)
- op. 16 — Süit muusikast balletile «Merineitsi» (1979)
- op. 17 — Süit «Loire'i lossid» kahele klaverile (1980)
- op. 18 — Nukumuusikal «Verine John» (1980)
- op. 19 — (Süit soolokitarrile, lõpetamata)
- op. 20 — Sonaat viiulile ja klaverile nr. 1 (1980)
- op. 21 — Kontsert-sümfoonia löökpillidele ja sümfooniaorkestrile (1981)
- op. 22 — Sonaat viiulile ja klaverile nr. 2 (1982)
- op. 23 — Poeem «Kuradile mingu mure» segakoorile (B. Alveri sõnad, 1981)
- op. 24 — Poeem «Laul maast, mida nimetan omaks» meeskoorile ja sümfooniaorkestrile (R. Rimmeli sõnad, 1982)
- op. 25 — «Raeooper» 2 vaatuses (J. Krossi libretol, 1982—1983)

Alo Põldmäe tuli eesti muusikasse üleliidulise ülevaatuse diplomiga «Kahe ornamentide» eest oboele ja kammerorkestrile Tallinna konservatooriumi üliõpilasena. Eelmisel selletaolisel ülevaatusel oli maestro Heino Eller oma õpilaste läbi saanud juba mitu üleliidulist tunnustust. Tähelepanu leidis instrumentaalteos — oli ju instrumentaalhuvi Elleri õpilastele üldse omasem. Lisaks oli Põldmäe ise pillimees, õppinud oboed ja sellega orkestris mängides isegi leiba teeninud. Kodune kirjanduslik ümbrus (isa ja ema kirjandusteadlased) suunas tema huvi ka tekstiga muusika loomisele. Siiski esineb seda ta loomingus pigem vähem, vokaalsete saarekete kaupa, mida on kolm: oopused 4 ja 6, siis 11 ja 12 ning lõpuks 23—25. Niisiis, senisest numbri alla pandud 24 oopusest on vokaalseid 7 ja neist koguni 5 instrumentidega. Ja tolles instrumentaalsuse tendentsis valitseb ikka tähelepanu ebatavalisemate koosseisude poole: altflööti kitar-



riga, bassklarnet keelpillidega, flöödid löökpillidega jne, kuni löökpillide kontsert-sümfoonianeni. Muude mõjutuste kõrval on Alo Põldmäed heliloojana kujundanud töö sümfooniaorkestris, raadios ja filmistuudios. Ning nüüd, kolmel viimasel aastal ka Eesti NSV Heliloojate Liidu juhatuse vastutava sekretärina. Rõõmustab, et tihenenud ametikohustuste (ja nendega juba paratamatult kaasnevate ühiskondlike ülesannete) hulk pole vähenetanud Alo Põldmäe, loomingulise juhi enda loominguvõimelisust ning ta viimaste aastate panus on olnud tuse ka selles vallas.

\* \* \*

Omaleitud lugusid hakkas Alo Põldmäe kirja panema umbes kahekolmeteistkümnenda aastast. Emalt Aino Ündla-Põldmäelt pärit muusikahuvi kõrval seiras Alo Põldmäed järelejätmatult ka huvi loodusteaduste vastu, mis ühe väljapääsuna viinud teda aastaid põnevamatele matkaradadele nii mägi- kui ka lausmaal. Ennast teostama on enam sundinud ehk isa Rudolf Põldmäe eeskuju — kogu aeg oli isal (nagu on praegugi) ikka midagi tõsisel käsil, küll uurimused meie rahvusliku kultuuri alguspäevist, küll rahvaloomingust jne. «Isa kaudu jõudsin teadmisele ja otsusele, et kui on huvitav idee ja tahe midagi teha, ei tohi jääda mõnulema oma unistustes, vaid hea mõte tuleb tingimata teostada. Vähemasti Tartu Muusikakooli aastatest peale (Põldmäe õppis seal 1960—1964 oboed õpet. Jaan Hargeli juures — P. K.) tuli eeskujude hulka Jaan Rääts oma muusikaga. Rääts käis oma endises koolis mõnigi kord ka ise vestlemas, tema isiksuse ning teoste, eriti Kontserdi kammerorkestrile (1961) ning II klaverisonaadi (1959) mõju ja tookordne mulje on siiani selgelt meeles,» ütleb Alo Põldmäe. Tartu vaimususest oli A. Põldmäel 1964. aastal Tallinna tulles niisiis mõndagi kaasa võtta. Nüüd oli ta muusika ja loodusteaduste vahel valimisel kindlalt otsustanud esimese kasuks — hakata õppima kompositsiooniklassis. 1964. a algul toimunud «eelkuulamisel» konservatooriumis tundis Põldmäe kui tulevase üliõpilase loomingu vastu huvi kompositsioonikateedri juhataja Villem Kapp. V. Kapi surmaga märtsis katkesid need kontaktid.

A. Põldmäe konservatooriumi tuleku aegu valitses siin tugev «Varssavi sügist» mõju. 1963. aastal oli sellel moodsa muusika festivalil käinud juba ka esimene, kuigi väikesearvuline üliõpilasgrupp. UTU aktiivsel eestvedamisel kuulati tihti ühiselt festivalilt kaasa toodud muusikat, mis oli varustatud «teadajate» kommentaaridega, arutleti kuuldu üle. Niiviisi pidi maestro Eller tahtmatult paika panema (ja loomulikult mitte ainult Põldmäe puhul üksi) ka poela muusika kajasid noorte eesti autorite sisemuses. Pole muidugi võimalik välja mõõta, kui palju Põldmäe tegelikult võttis heliloojatele kaasa oma kompositsiooniprofessorilt. Heino Elleri muusika helk Põldmäe teostes on aimatav võib-olla eeskätt keelpillidele kirjutatus, ehk selginenumalgi tema iseseisva heliloojate teisel aastakümnel. Muide, tavalisele viiele konservatooriumiaastale võttis ta ühe aasta Elleri juures õppimiseks veel lisaks.

Vaadeldemgi nüüd järgnevalt mõnede teoste põhjal, mis viisil Põldmäe on oma eelistatud alal, instrumentaalmuusikas, end meile suutnud «teatavaks teha». Mis on ehk jäävamana kandunud teosest teosesse, mis end uudemana ilmutanud.

Oopusenumbrita konservatooriumiaegne Keelpillikvartett (1969) ilmutab, et see on tehtud Elleri klassis — klassikalise vormiehitusega, osad on terviklikud meeoludelt, kontrastidegi piires. Ülekaalus on lüürilised toonid, ilus, värske ja peenelt värvikas muusika, mida kahjuks praegu pole enam mängitud. Omal ajal oli kavades sagedamini kvarteti teine osa.

Oopus 1. «Kaks ornamentit» — ülesehituselt vabavormiline, komplitseerituma kõlapildiga (kõlalise kõrval ka uue poela muusika rütmiline 39



mõju). Märkatav, on löökpillide osa — löökpillid ja oboe n-õ looduslähedaseimate pillidena on juba seetõttu Põldmäele enam meeltemööda, värvide andjana, looduse kuuldavate ja mittekuuldavate häälte vahendajana. Lähedus avangardismile helikeeles pole suretanud püüdu üsna avali emotsionaalsusele.

**Oopus 2** on konservatooriumi lõputöö. Ka «Atmosfäärid» valmisid veel professor Elleri «läheduses». Teos oli juba teatud järgus olemas, kui autorit rabas sõnum lennust Kuule... Vahetutele loodusmuljetele (mitmetelt mägimatkadelt) lisandusid «atmosfäärilised» lõigud, mis andsid teosele ka pealkirja. Pealkiri sündis autoril spontaanselt teose sisu järgi, hoolimata sellest, et 1961. aastal Donaueschingeni festivalil oli esiettekandel György Ligeti samasuguse pealkirjaga, 56-häälese kaanoniga orkestriteos. «Atmosfääride» orkestrikäsitlus on Põldmäel sarnane «Ornamentide» omaga — suurte tahkude liikumised, rohke *divisi*, keelpillide kobarakordid, ja ka siin pole emotsionaalne sõnum tagaplaanile tõrjutud. «Atmosfäärid» sisaldavad endas kahte sümfoonilist poeemi, millest esimene kujutaks nagu kosmost üldisemalt, teine aga «otseselt» kosmilisi sfääre, kosmoselendu, mida vaimustusega ülistab lõpuapoteos (trompetisoolo, motiivide ülitihedus pöimumine orkestris).

**Oopus 4-b.** Op. 1 ja 2 võrreldes on siin pillikoosesis väiksem, võib-olla ka sellepärast on kasutatav «heliala» piiratum, tämbri- ja faktuuridramaturgia vaoshoitum. «Prelüüdi» *misterioso*'l on lähedust «Ornamentidega», vormiliselt on «Prelüüd» aga killustatum. «Fugett» on üks väheseid polüfoonilisi episoodide Põldmäe loomingus, välja peetud ranges «koolifuuga» vormis, «omatehtud» peegelvähikaanoniga. «Postluudiumi» on autor tsükli juurde lisanud hiljem (see on ka tõepoolest äratuntav), siin on löökpillide hulgas ka klaver — väga põnev osa, vast veidi kangrolikki oma vastakusega. Kogu tsükkel tervikuna on «Postluudiumi» lisamisega ilmselt võitnud.

**Oopus 7** — eesti esimene oboekontsert, Põldmäe esimene trükis suurvormipartituur (1980. a). Kolmeosaline teos */Allegro molto grazioso — Andante — Toccata (Veloce)/* on suhteliselt ulatuslik, kestab 18 minutit. Solistipartii ülesehitamisel on juba peamiseks varieerimisprintsipi, nagu hilisemateski n-õ soolodega teostes (näit. viiulisonaatides). Tundelaad on küllaltki (neo)impressionistlik (eriti II osas), seda ka soolopilli omapärast tulenedes. Ning autor on «oma» instrumenti suutnud siin näidata tema väga mitmekülgses mänguvõimalustes (näit. I osa lõpukadents). Variatsioonilisust kannavad oluliselt ka rütmikujundid, motoorsus (äärmistes osades), rütmil on selles teoses väljapaistvam koht kui mõneski varasemas; samas on väljenduslik külg noorpõlveteoste otsingute järel lihtsustumas ja selginemas. Rütmi «korrastamisel» on helilooja silmas pidanud ka partituuri graafilist pilti (I osa). Aga endist viisi võib Põldmäe partituur tämbriikkusega (sealhulgas oboe ja harfi duett II osas). Esiettekandel (ja hiljemgi) on soolopartiid mänginud O. Ainomäe, dirigeerinud E. Klas.

**Oopus 9** pole autori poolt enam hilisemat soosingut leidnud. Võib-olla on selleks ka alust: esimene osa on vormilt kuidagi hajali, on katsetatud nii üht kui ka teist laadi, võimalik, et autorit on kammitsenud ka kitarr (näiliselt) piiratumad võimalused. II osa on terviklikum; kõikjal on selles teoses aga tunda autori stiili selginemist klassikalisema (kas ka kuivema-kainema?) poole. Duos on siin esiplaanil ikkagi altflööt (Jaan Õun oli ju ka teose tellija), kitarr jääb saatepilli rolli. Kontrollimata andmeil on see aga ka esimene avalikkuse ette toodud teos eesti muusikas, kus kitarril nii suur osa täita. (Pärast Sonatiini on tulnud A. Marguste sisukad «Kitarrilood» «Koolimuusika» sarjas.) Mängitud on teost aga



**Opus 14** — konservatooriumiaegsetele «Sonata semplice'le» (mida mänginud ka K. Randalu) ja (lõpetamise eel loodud) Klaverisonaadile nr. 1 (seda mängiti palju üliõpilaskontserdibrigaadides) järgnenud Teine klaverisonaat. Just sellest teosest paistab välja suurem lähedus Jaan Räätsa muusikaga (viiteid võis puhuti leida ka varasematest oopustest) — esimese sonaadiosa kontsentreeritus (kestus vaid 2 min), seda üsna ühtlaselt läbiv kiirustav pulss (*Allegro molto risoluto*), kohati tantsuliselegi lähedane liikumismõnu biitritmides; kogu pulseerivus on küll väga läbimõeldud ja ratsionaalne, ent autor viib selle mõnigi kord groteski piirimaile («see kiirustamine on natuke naeruväärne»...). Helikeel on siin kõikjal selginenum, II osas kujundab Põldmäe reljeefse materjali lausa lihtintervallidel (*Andante con dolore* annab selleks ka alust — see on peatumine tundel, laulev, «et mitte öelda nostalgiline», lisab autor). Baroklik polüfoonilisus on abiks suure tõusu kujundamisel, mida hakkab maandama (NB! nüüd juba üsna avalikult välja kostev) laskuv sekvents — sekventsiline, eriti laskuv liikumine tuli Põldmäe loomingusse oopuse 4-b «Postluudiumis», saab järgmistes teostes aina märgatavamalt kaalu. Sonaadi teine, keskmine osa on äärmistest vähemalt poole pikem, autor on andnud siin sihilikult mõtlemisaega, muusika rõhutatult välja venitanud, sundides meid (nagu ka Oboekontserdi teises osas) endasse süvenema. Teise osa hea tervik on kujundatud üsna vähesest materjalist. Viimane osa on /Chopini sonaadi Finaalile lähedane/ tokaata, sugulaslik I osaga (niisiis samuti räätsalik), keskosa akordisammastele järgnevad II osa meeolust pärit tertsid, siin aga traagilisema alatooniga. See viitab helilooja taotlusele monotemaatilisuse ja repriisilisuse abil teose terviklikkust toonitada. Taastunud tokaata lõpetab sonaadi imelühidalt, kokkukurutult.

**Opus 15** köidab oma õhulise, (taas) looduse ja mägede visioone esile manava kujundlikkusega (II osas). Siin, nagu peatselt mõlemas viiulisonaadiski, alustab autor suurvormitsükli esimest, kiiret osa süvenenud, aeglase sissejuhatusega. Järgnev, tehniliselt päris keerukas *Allegro assai* on veidi bufolik, sisaldades mitmeid huvitavaid rütmilisi leide (ka olme-muusikast), selginenum, koraalilise lõpuga. Teise klaverisonaadi finaaliga sugulaslik *Vivo* on kvintetiosadest vast terviklikem, skertsoosne, ansambli kena tulevärk; mängulisuse moment paistab silma kogu teoses. Instrumentatsioonilt on kvintett üpris tihe, autor on ise pärast leidnud, et vahest isegi üle «sümfoniseeritud» ja selles mõttes ehk lõpule viimata. Ja veel, sarnaselt Klaverisonaadiga nr. 2 kasutab autor ka siin temaatilise arenduse võttena meloodia järkjärgulist pikendamist (II osas), mis edaspidisteski teostes olulisel kohal. Teost on mänginud J. Tamme nim. kvintett.

**Opus 17** — selle kirjutamine olnud autorile suurimaid elamusi, sest mitte alati ei tule teos loojale niisuguse vaimustusega kätte. See vaimustus on küllaga ka teosesse jäänud ning kuulajalegi vahetult tajutav, rääkimata esitajaist. Süit on sündinud Põldmäe turismisõidust Prantsusmaale, autori enda suurest huvist selle maa kultuuri vastu ning sellele huvile vastuseks kogunenud eredatest muljetest. Oigupoolest on «Loire'i losside» täpsem žanrinimetus «variatsioonid prantsuse rahvalauludele», ent peale rahvalaulu väljendab autori kultuuritabamine kaugelt enam: maad ja tema rahvast, ajalugu, tänapäeva; Loire'i jõe äärsete vanade losside Chenonceaux, Chambord'i ja Blois' peegeldustel on palju laiem tähenduslik tagapõhi, see on prantsuse vana ja rikka kultuuri peegeldus «tänapäeva vees»... Dramaturgiliselt tõstavad seda ideed esile kas või süüdi kaks interluudiumi vastavalt teise ja kolmanda osa ees, üks neist klavessiini imiteeriv, teine puhtakujuline sekvents, pärit tänapäeva prantsuse käibe(filmi)muusikast. Rahvaviisist lähtuv vorm (siin 41



tundub ka rondood ja selle refrääni) on tinginud osade sisese sümmeetria. Meeleolude kvadraadid on kõrvutatud valivamalt, kaleidoskoopilisus jääb ühe meeleolu piiridesse, st teiseneb, et tagasi tulla. Erinevalt järgnevatest viiulisonaatidest, üks meeleolu ei rista end siin niivõrd teiseга. Võime imetleda I osa mänguvust, II osa eriti mõjusat ansamblikäsitlust ja -kõla, III osa poeetilisust (mis kasvab välja suurejoonelisteks sammasteks; toredad pedaalid!), mida jätkub kogu teosesse, nagu ka spontaanset, improvisatsioonilähedast loomingulendu. Vaadates muusikateadlase poolt — interpretidele kadestamisväärne ülesanne! Süüdi kujundiselt, -täpsus ja -mõjuvus meenutavad tahes-tahtmata Mussorgskit. «Loire'i losside» raadiolindi on salvestanud selle esiettekanjdjad Nata-Ly Sakkos ja Toivo Peaske, kellele see on ka kirjutatud.

Kahe viiulisonaadi vahele jääb oopustereas eesti esimene löökpillikontsert, oopus 21.

Peaegu ükski avalikkuse ette tulnud Alo Põldmäe teos pole jäänud vastukajata kriitikutelt. Rohkesti on reageeritud ka sellele suurvormi-oo-püsele. Esiettekanne toimus Tallinnas 11. novembril 1982, ERSO-t dirigeris P. Lilje. Ühelt poolt kuulajate soosing (Põldmäe senistele teostele osutatu hulgas tuliseim,) teose lähedus heliloojale endale (seega suhteliste õnnestumiste poolele kandmine), teiselt poolt aga kriitilised arvamused arutelult Heliloojate Liidus ja perioodikas (vt E. Papp, SV 17. XII 1982) — need «käärid» on autori enda sõnade põhjal jäämas talle eneses selgusele jõudmist, lahendamist vajavaks suureks loominguliseks probleemiks, millega tuleb arvestada ka järgmistest teoste loomisel. Teistpidi, lühemalt öeldes: Kontsert-sümfoonia on nii palju põnevat ja esmasel (saalis) kuulamisel köitvat, et muusikateaduslikult analüüsides ilmsiks tulevad puudujäägid ei näi n-õ reakuulaja suurmuljet kuidagi vähendavat. Õnnelik olukord! Vahetult haarab (st võib haarata) kontserdi muusikalise materjali sekventsiline tuttavlikkus, mis rikkalikult rütmi ja kõlavärvidega «maitsestatud» (koguni 21 löök- ja klahvpilli), kogu partituuri õhku omapärane atmosfäär, mõneti romantilise tunde-tulv ning lõpuks kindlasti — kõige selle väljamängimise «etendus» kontserdilaval. Täpsemalt, etenduse kogumulje, ühismõju (Ines Rannapi väljendit kasutades). Kuigi see on viimastine ilming Põldmäe loomingus ja väärrib taotlusena esiletõstmist, ei usu, et Tallinna publikumenu üheks soodustavaks asjaoluks oli kontserdis kasutatud eesti rahvalaulu «Lunastav neiu» «äratundmine» — esmakuulamisel, partituuri teadmata on teose lõpu pool kostev rahvaviis üsna raskesti tabatav.

Kontsert-sümfoonia põhiliseks ülesehitusprintsipiiks on löökpillide dialoog-võistlus orkestriga: teisenemised ja variantne areng toimuvad nii tämbri, faktuuri kui ka rütmi vallas, ka tempode sagedane muutumine. Autoripoolselt sihilik on fragmentaarsusetaotlus, variantide dramaturgia on siis ainus vormi kooshoidja, ja ometi saavutab helilooja sellest hoolimata terviku. Kõik väga tüüpiline viimaseaegsele Põldmäele. Autori filosoofilisusele kalduv vaatluslaad, mis on tulnud varasema loodus- ja muu inimesest väljaspool asuva muljevõldekonna asemele, laseb endasse nüüd küllaga kaiku ümbritsevast elust, tundub, et ühiskonnastki. On ju Kontsert-sümfooniagi ideed autor selgitanud kui elu kulgemist tema kõrg- ja madalseisude, argiste ja ülevate hetkedega. Ja kui üks neist (paratamatult) on jäetud teost lõpetama, kas siis saab öelda, (E. Papp) et kontsert on pärislõputa? Niisugused on põgusad vihjed Põldmäest-heliloojast viiulisonaatide kirjutamise eel ja ajal. Miks käesolevad arutlused just kammerloomingusse, kahte viiulisonaati suubuvad? Kammerlikkus on helilooja eneseväljenduse põhijooni (balleti «Sõnni tund» muusikas toonitab Põldmäe kolleeg Lepo Sumera esmakordsena ka jõulist, maskuliinset alget) ning kammerduo suurvormid näitavad ilmekalt helilooja taotlusi ja ka





A. Ilo foto

võimekust. Lõpuks, need kaks sonaati on ehtsalt praeguspõldmäelikud ja avavad autorit väga mitmest tahust, senise loomingu pinnalt üsna sünteesivaltki.

#### KAKS SONAATI VIIULILE JA KLAVERILE (op. 20 ja 22)

Põldmäe senises loomingu võisime soolopillidena leida oboe, flöödi, bassklarneti, ka soolohäält, mitte aga viulit. Tiiu Heinsalu ja Toivo Peäske tellimusel kirjutab helilooja oma esimese duosuurvormi — viiulile ja klaverile. (Altflöödile ja kitarrile kirjutatu oli ju ikkagi sonaatiin.) Nemad olid ka teose esiettekandjad 1981. aasta jaanuaris.

Esimene sonaat on kandnud ka alapealkirja «Pühajärve panoraam», mida autori arvates võiks vahel edaspidigi kasutada, ent otseselt käivat see siiski vaid sonaadi esimese osa kohta. Pühajärve talvemustrid — osale kuulajais annaks see mingi toetuspunkti muusika liikumise jälgimiseks, neile, kes autorit lähemalt tunnevad, aga taasveendumuse Põldmäe loomingu natuuri püsivusest, mis hoiab end ikka ja jälle loodustalainel. Ei peta ka mulje, et nüüdne autor ei piirdu ainult loodustalainete kordumatuse ja imelisusega, vaid näeb ühtlasi ka meid endid, Pühajärve varasemaid aegu ning järsku ka meie sajandi kunstnikku selles ümbruses. Tollel kunstnikul on Pühajärvel ka mõtisklusteks aega: helilooja peab sonaadi ettekandel väga oluliseks täpset tempolist ettekujutust ja vahehingamiste, pauside läbielamist, sisemist tunnetamist. Sonaadi, vähemasti esimese osa kujundid on sündinud nagu «Loire'i lossidegi» puhul järsust vaimustusepuhangust. Kuulajad (eriti väljaspoolt Eestit) on tunnetanud muusikas põhjamaist hõngu autori alateadliku ja tahtlikugi taotlusena, toonitanud ereda rahvuslikku koloriiti. Too rahvuslikkus on tööpoolest tuntav, eeskätt hingelähedusena Heino Elleri muusikaga (viiuliteostega jne). Noorte heliloojate kammermuusikafestivalil Tbilisis märgiti taas teose põhjamaaisust ja rahvuslikkust, helilooja ise lisas (SV 22. X 1982): «Ka minu viiulisonaati peeti aja nähtuseks, selles leiti neoromantismi ehk, teistiti öeldes, vanamoelisust . . .» Ometi mõjub see «vanamoelisus» täiesti värskena. Vaid üks näide: harva juhtub ju, et meie sajandi viimasel veerandil hakkab helilooja talvesillerdust edasi andma viiuli tremolo, 43



*grand vibrato* ja *glissando*'de abil. Põldmäe teeb seda, tulemus on aga kaugel banaalsuse ohust. Kõnealune koht on sonaadi esimeses osas, mis algab õrnpoetilise *Tempo di rubato*'ga. Ergav-kiirgav talvevärv elustub, muutub eepilisemaks, rütm muutub jõulisemaks, ilmneb teatud mi-minoorne väljapeetus (helistikulisi toetuspunkte leiab sonaadis veel mitmel pool). Pideva ebapüsivuse, edasiminnatahtmise, kerimise mulje loob helilooja poolt sageli kasutatav võte: n-õ alusastmete värvimine, sama (abi)heli üsna kohene sissetoomine eelnevaga võrreldes kromaatilisel muudetuna. Sonaadis on väga oluline intervall väike sekund; iseloomulik, sageli ebapüsivusele ja arengule viiv on ka suurte hüpete kasutamine soolopartiis, sageli on tegemist astmelise liikumisega, mille eri helid on eksponeeritud aga eri oktaavides (I osa lõpp:  $h^2-a^2-g^1-fis^3-g^2$ ). Mitmesugustes mee-leoludes fragmentide bukett on üpris kirev, helilooja pole oma fantaasiat ohjeldanud: kord purustab legaato ja sujuvuse järsk, laialipaiskuv detašee, kord klaveri ostinaatsed kobarakordid, mille taustale ilmub viiuli rütmiliselt hakitud *pizzicato* staatiline diatooniline-kromaatiline värvimäng. Kohatine repriissus hoiab siia-sinna paiskuvaid mee-leoluradu suurema tee läheduses, mille nimeks võiks olla «Eestimaa loodus ja tema inimene».

Teine osa kujutab endast vaid kolme variantset muusikalist lauset. Sekundintervallide (lisaks veel sekstid) süsteem on ka siin üsna nähtaval, muidugi äärmiselt meloodilises noodiseoses, ka helistikuline mi-minoorus on tuntav. Teine sonaadiosa ongi vaid lüüriline vahemõistklus «autori enda jääks», mille romantilisust kainestavad klaveripartii süngoobid ja barokkimitatsioonid. On ju osa *Intermezzo. Andante*.

Kolmandas osas kohtab seoseid esimese osaga: lai akordiline struktuur kulminatsioonides, impressionistlik lumeväreluse meenutus jm. Siin toimub eelmiste osade mee-leolude-tunnete, nende ehtsuse ja olulisuse kinnistumine: jõuliseks paisunud on eesti tantsu tunne, mis esiosa koodas väljendus hapras, kiires labajalavalsilikus viiuliosas, nüüd aga, finaalosas ühe suure tõusu hetkel kindlalt maapinnale toetuv as külapillimehe tantsuviisipuhangus (*meno mosso*). Painavalt tükib esile väike sekund, põhiliselt sekstist laskuv, või kvindist sinna suubuv, väga sageli ka iseseisev. Väga oluline on siin ka kinnitav rütm. See sekund-sekstilisus ja rütm on osa algul skertsona õhuline, üksikki, õrn-kahtlev, paisub koodas (*Maestoso*) ja eriti sellele eelnevas episoodis (*Maestoso molto*) aga uhkeks, ülevalt patriootiliseks, jõuliseks tundetulvaks. Ent peatselt kooda deformerub sonaadi lõputaktide *tempo rubato*'s ja *ritenuto*'s.

Teise sonaadi peatse ilmumise tingis eelkõige interpretide hea vastuvõtt esimesele sonaadile.

Nagu eelmist, alustab autor ka seda sonaati viiuli silmatorkava eksponeerimisega, sedakorda enam kui paarikümnetaktilise sooloosaga improvisatsioonilises, elliiklikult lennukas instrumendikäsitluses. (Algselt nägi helilooja selles sonaadis eraldi, esimest osa. Ent sonaadi osadest polegi mõtet kõnelda: sooloalgusele liituvale *Allegro grazioso*'le *attaca* järgnev, II osana kirjas *Allegretto* on samuti eelnevaga sisuliselt nii tihedalt seotud, et tegemist on pigem läbiva temaatilise materjaliga monoliitse teosega, millel mitmed erilaadsed episoodid.) Niisiis: tugeva dramaturgilise tervikutunnetusega ehitatud oopus, milles fragmentide laialivalgumise oht on üsna välistatud.

Sonaadis vastanduksid teineteisega nagu kaks mentaliteeti — traagiline-tõsine ja «salonglik». Esimest kujundite gruppi võiks täpsemalt nimetada vaid «mittesalonglikeks» (need on tõsised-puhtad-looduslikud), «salonglikessegi» näitab autor mitut moodi suhtumist: mõistvast ja kaasaminevast kuni groteskselt irooniliseni. Võime siin, muidugi kitsamas plaanis, märgata lähedust kahe tsivilisatsiooni, kahe erineva suhtumise pörkumisele balletis «Sõnni tund».



Kas esmakordne linnamentaliteedi ja looduskujundite vastandamine Põldmäe muusikas? Kusjuures pärast sissejuhatavat sooloosa loodusekujundit enam ei tunnetagi, on jäänud vaid meenutus. Looduse muusika on taandunud linnade muusika, loomulikult ilul vaid väga põgusa peatumise, pealispiinlase tunde, lihtsustamise, ratsionaalse tehnilisuse ees...

Käibeintonatsioonid esinevad sonaadis põhiliselt «salonglikkuse» kujundina, seekord päris avalikes sekventsides. See pole mitte ainult sajandi vahetuse või 20. aastate sentimentalism, vaid ka tänapäeva olustiku muusika tundelisus. Võib-olla hoiatab autor meid praegusaja romantilisusse kalduvas kunstis võimaliku pealiskaudse tundetsemise eest? «Salonglikkuse» pealetükkivamaks muutumisel tõsineb selle «mittesalonglik» ümbrus, kuni traagiliseni välja. Nimetatud ohtu autor karikeerib, laseb sellel vahel kasvada groteskseks, teravaks ja ohtlikuks, sonaadi lõpul isegi kõike muud enda teelt pühkivaks stiihiaks. Siiski — kõik jääb õnneks pooleli... ja taas ilmnevad puhtad loodusmeenutused sissejuhatusest. Väga realistlik ja päevakohane teos.

Muusikaliselt materjalilt on sonaat esimesega võrreldes tunduvalt kokkuhoidlikum, seetõttu ehk ka läbivalt ühtsem. Intonatsioonilisest tehnilisest küljest on ka selles teoses palju tuttav-põldmäelikkust: diatooniline-kromaatiline värvimäng intoneerimisel, sekund-, siin ka vähendatud intervallide oluline osatähtsus, eri oktaavidesse murtud astmeline liikumine, teatud (kuiv) etüüdlikkus viiulipartii (sellel on ju oma sisuline põhjendus, kuigi siit võib pärineda etteheide, et sonaadis on kohati liiga palju noote), sagedane «tonaalne» püsivus ning sekventsilisus. Tundeliselt peatunud mõnel teemakillukesel, arendab helilooja selle väikeseks episoodiks, mille peatselt lõhub ja hajutab, võttes ette uue kujundi. Lausa põnev on aga läbi sonaadi jälgida, kuidas autor on eksponeerinud lõpuosas võimulepääsevat intonatsiooni (lõpus *as-g-f*) — alates sissejuhatavast soolost kuni groteskse, võimukalt jõulise koodani. Teistkordselt pärast löökpillide kontserti kasutab Põldmäe oma teoses rahvaviisitsitaati, II osa algul ja hiljemgi. See on lastelauluviis «Küll on kena kelguga», siiski väljakuuldavana peidetud viiulipartii etüüdlikku figuratsiooni.

Teise viiulisonaadi esiettekandjaiks olid 1983. aasta kevadel Jõgeva Lastemuusikakoolis Mati Kärmas ja Lilian Semper, kellele teos on kirjutatud.

\* \* \*

Kahe viiulisonaadi kompositsioonitehniline sarnasus on eelöeldust ilmenud. Selgunud on ka, et just viiulisonaadid on Alo Põldmäe praeguse loominguilise käekirja, selle eripära ja võimalike suundumiste ilmekaks näiteks — esimene sonaat veel loodusfilosoofiline, teine aga n-ö olme-filosoofiline. Olme-filosoofilisus, nagu veendusime, ei tähenda Põldmäe puhul sugugi kunstimõtiskluste lihtsustatumat laadi. Üsna palju ühist on sonaatide klaveripartii kujunduses: kahe instrumendi ansambel on ladus ja ühtne, kuid ka klaveripartiile on helilooja püüdnud anda «oma» kulminatsioonid. Tihtipeale võib tunduda, et viiulipartiiis pole arvestatud pilli tavapärase faktuuriga, ent kõik kõlab ometi hästi ja, nagu ütlevad esitajad, on sonaate hea mängida. Huvitavat esitust võimaldab kindlasti Põldmäe muusika avar tundeskaala, sugugi mitte nii sagedane praegusaja muusikas.

#### ETTEKANNETEST

Paigutagem kõige ette suurima esitusliku menu osaliseks saanud teos — Sonaat viiulile ja klaverile nr. 1. Kui arvestada esiettekandest möödunud suhteliselt lühikest ajavahemikku, on tegemist rekordihõngulise teosega kogu eesti kammermuusikapildis: 1981. aasta jaanuarist kuni 1982. aasta septembrini jõudis sonaat kuue kontserteeriva viiuldaja repertuaari: Eestist (esitamise järjekorras) Tiiu Heinsalu-Peäske, Mati Kärmas, Tõnu 45



Reimann, Jüri Gerretz, mujalt suurepärased ettekanded tadžiki viiuldajalt S. Kaškarovalt eesti heliloomingu kontserdil Dušanbes 1982. aasta mais ning Gruusia Riikliku Kvarteti liikmelt L. Tšheidzelt Taga-Kaukaasia, Balti liiduvabariikide, Moskva ja Leningradi noorte heliloojate kammermuusikafestivalil Tbilisis (september-oktoober 1981). Väljaspool koduvabariiki on sonaat kõlanud veel üleliidulisel festivalil «NSVL 60» Dnepropetrovskis ja Krivoi Rogis (Tiiu Heinsalu — Toivo Peäske) 1982. aasta juunis. Jüri Gerretz mängis seda koos Peep Lassmaniga Frunzes ja Ašhabadis (1982. aasta november-detsember) ning mitmes Kaug-Siberi linnas (1982. aasta detsember). Sonaat oli kavas (helilindilt) ka Nõukogude—Rumeenia noorte heliloojate loominguulisel kohtumisel Bukarestis 1981. aasta novembris. Peale selle on teost mänginud Tallinna konservatooriumi üliõpilased.

Op. 1 oli mitmeid kordi ettekandel ERSO tollase kammerorkestri kontsertidel (solist Heldur Värv) 1969. aastal, viimati mängis seda aga «Vane-muise» kammerorkester Vilniuses 1982. aastal (dirigent Endel Nõgene, solist Arvo Purga).

Op. 2 ainus avalik ettekanne leidis aset TRK lõpuaktusel 21. VI 1970 (dirigent Eri Klas), lindilt oli teos kavas näiteks noorte heliloojate loomingu tutvustamisel Moskvast 1974. aastal.

Op. 3 on mänginud korduvalt oma lõpetamiskontsertidel 1970. aastal Toivo Peäske, Matti Reimann oma soolokavas ja eesti heliloomingu kontserdil 1978. aastal Bakuus.

Väärrib märkimist, et 1979. aastal suurel Nõukogude Eesti muusika festivalil kõlas koguni kolm Alo Põldmäe teost: «Prelüüd, fugett ja postluudium», Oboekontsert ning Sonatiin altflöödile ja kitarrile. Oopus 4b oli kuulamisel (helilindilt) ka Nõukogude—Rumeenia noorte heliloojate kohtumisel Vilniuses 1980. aastal, viimasel NSVL Heliloojate Liidu kongressil Moskvast (esitajaks ansambel nimeka flötisti Aleksandr Kornejevi juhatusel). Teos on Alo Põldmäe autoriplaadil («Melodija» C10 14837/8).

Op. 7 solistik (ette kantud seni vaid Eestis) on olnud Olev Ainomäe, dirigent esiettekandel Eri Klas, hiljem mitmeid kordi koos Eesti Raadio kammerorkestriga, dirigent Paul Mägi.

Rohket esitamist on leidnud op. 9, ikka Jaan Ouna ettekandes, algul koos Tiit Kikeniga, hiljem pidevalt Heiki Mätlikuga, ka Leningradis.

Klaverisonaat op. 14 on samuti enamesitatavaid, esiettekandja Toivo Peäske kõrval on seda korduvalt mänginud Kalle Randalu (näit. 1978. aastal Kišinjovis, Bakuus, temalt on teose heliplaadisalvestus), Sibeliuse Akadeemia 100 aasta juubelil Helsingis 1982. aastal käis seda mängimas Toivo Nahkur (on esitanud ka soolokavades), ühel muusikareisil külla Kaug-Ida meremeestele mängis seda Moskva helilooja Boris Frankštein.

Op. 16, «Merineitsi» süit on nimetatud autoriplaadil, esitatud aga 1981. aastal «Tallinna muusikapäevadel» ja ERSO kvadroosaates (dirigent Peeter Lilje), «Tallinna päevadel» Kotkas 1983 mängis seda Kotka Linnaorkester Jouko Koivukoski juhatusel. Leningradis on ilmumas partiituur.

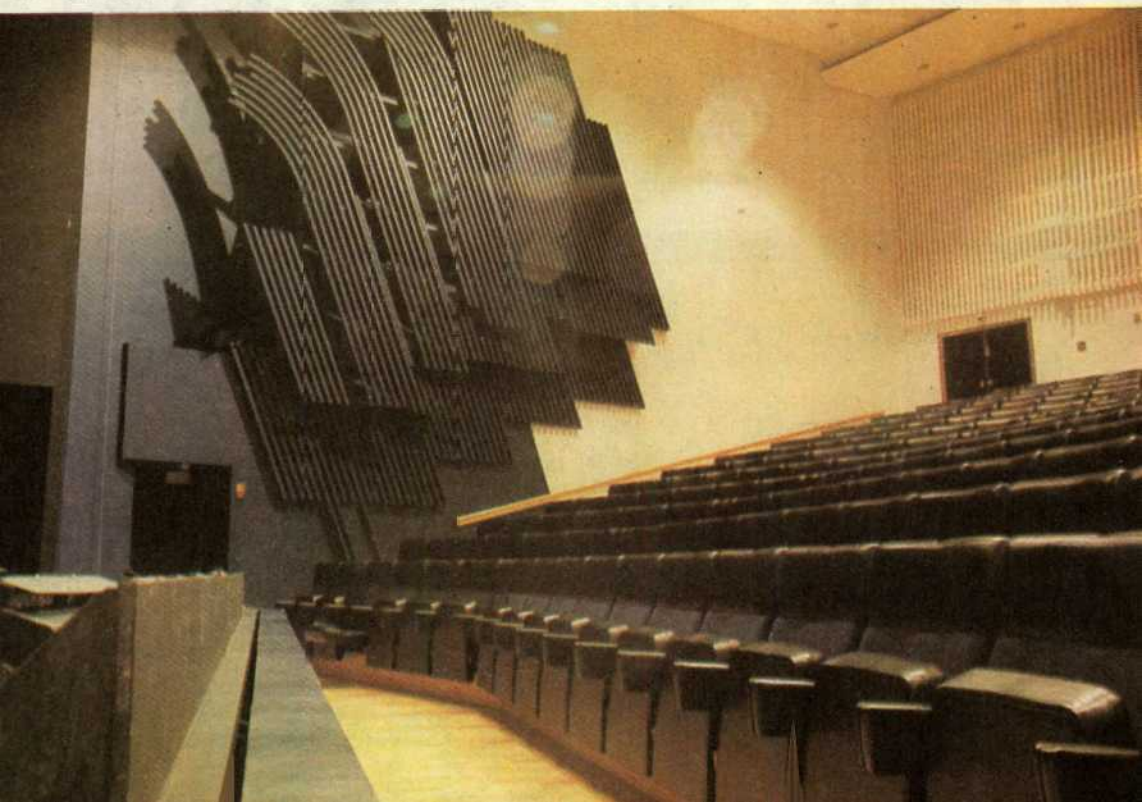
Op. 17 kõlas duo Nata-Ly Sakkos — Toivo Peäske esituses nimetatud festivalil Tbilisis 1982. aastal, TRK õppejõudude kontserdil Riias 1982. aastal (teos on selle duo plaadil), 1983. aastal Balti liiduvabariikide konservatooriumide kammermuusikafestivalil Vilniuses, ootame teose ettekannet ka Läti duolt Nora Novik — Raffi Haradžanjan.

Löökpillikontserdiesitustest väärrib nimetamist selle Moskva-esiettekanne 1983. aasta jaanuaris, M. Pekarski ansamblilt, kus Moskva Riiklikku Sümfooniaorkestrit juhatas usbeki dirigent Zahid Haknazarov.





*Jyväskylä teatrihoone kahel tasapinnal fuajee.  
Jyväskylä teatrihoone saali sisevaade painutatud puitdetailidest dekoratiivse  
pannooga.*





## Meelelahutus on see kooruke

ANDRES HEINAPUU



*S. Lenzi «Süütute aeg, Süüdlaste aeg» (lavastaja E. Hermaküla). Vasakult osalistena: Urmas Kibuspuu, Ilmar Mikkor, Ain Lutsepp, Tõnu Aav, Lembit Uljsak, Rein Aren, Jaanus Orgulas, Mati Klooren; põrandal: Juhan Vüding, Robert Gutman.*

*G. Vaidla fotod*

V. Kingissepa nim TRA Draamateater andis 1982/83. hooajal viis uuslavastust. Seda polegi päris ilma majata teatri kohta vähe, ka varem on olnud hooaegu, mil lavastati ainult viis-kuus näidendit (viimati 1978/79, siis tuli koos «Poiste sõitudega», mis oli sisuliselt lavakunstikateedri diplomietendus, uuslavastusi kokku kuus). Et oli täitmata kaks lavastajakohta, tuli kasutada külalislavastajaid: viiest uuslavastusest neli (80%!) olid külalistelt. Sellest hoolimata

kujunes möödunud hooaja uudisrepertuaar probleemistikult ühtsemaks kui paljude eelmiste hooegade oma. Veel teinegi ühisjoon on ajateljel 1982/83 akadeemilises teatris lavastatud tükkidel — nad on kõik põneva süžeeaga või meelelahutuslikud.

Möödunud hooaja parim lavastus osutus ka probleemistikult keskseks. Jutt on Evald Hermaküla lavastatud Siegfried Lenzi näidendist (kuuldemängust) «Süütute. aeg. Süüdlaste aeg».



Kaksiknäidendi süžee on kriminaalne. Esimeses pooles on 9 süütu kodanikku võetud pantvangi, tingimusel, et nad saavad vabaks, kui neil õnnestub kubernerit tulistanud terroristi Sasoni mõjutada välja andma kaasosalised või loobuma oma tõekspidamistest ja nõustuma kubernerit heaks töötama. Keegi süütutest tapab terroristi. Näidendi teises pooles on toimunud riigipöörde ja võimuletunud Sasoni võitluskaaslased viivad läbi «puhastusi». Nüüd kogutakse endised süütu kokku ja nad peavad välja selgitama, kes neist on Sasoni mõrvar.

Põnev süžee on aga ainult mitmetasandilise näidendi pindmine kiht, selle taustal vaadeldakse erinevate sotsiaalideoloogiliste mõtlemistüüpide omavahelisi suhteid (aristokraatne skeptik Parun suhtub vaenulikult tehnokraadist Insenerisse ja Autojuhisse, on aga mõnel puhul võimeline nõustuma terrorist Sasoniga, progressiivne Üliõpilane saab Sasonist täielikult aru, pragmaatiline konservatiiv Pangaametnik aga kipub talle moraali lugema jne). Kuid seegi pole näidendis peamine. Tegemist pole lihtsalt ühiskonna sotsiaalideoloogilise mudeliga. Asi on selles, et kõik Lenzi tegelased on *sundolukorras*, neid sunnitakse nii esimeses kui ka teises pooles tegema seda, mida nad vabatahtlikult kunagi ei teeks, mida nad normaalolukorras koguni hukka mõistaksid. Teose põhiprobleem on isiksuse ja terrori vaheline, küsimus isiksuse vastupanuvõimest terrorile ja vastutusest *sundolukorras* tehtud tegude eest. Näidendi teine pool on analoogiline esimesega. «Süütute ajas» provotseerivad kuberner ja Sason ise (kes ei allu sunnile ja säilitab oma vaated) üheksat meest mõrva sooritama. «Süüdlaste ajas» sunnitakse kaheksat meest üht endi hulgast surma mõistma. Teise poole näiliselt õiglasem terror osutub niisama julmaks kui näidendi esimeses pooles kujutatut.

E. Hermaküla tekstitruu lavastus (kärpeid on tehtud seoses kuuldemängu-teksti kohandamisega lava tarvis, etenduste käigus on kärbitud veel mõningaid vähemolulisi repliike, et paremini välja tuua põhilist) mõjub eelkõige oma tiheduse, pingestatuse ja kergusega. Ansambel on ühtlane, peaaegu kõik osalejad

loovad tervikliku ja loogilise karakteri, mis sulab hästi etenduse kogutervikusse.

Näidendi keskne tegelane on skeptiline Parun (Juhan Viiding), kes ei allu kaaslaste terrorile ning säilitab oma identiteedi lõpuni. Ta on ühtlasi autori esindaja laval, kes kommenteerib toimuvat. Viidingu osatähtmist on kirjeldanud P. Pii (vt arvustuste loetelu artikli lõpus). Isiksuse nivelleerumist võimu surve all väljendavad edukalt Tõnu Aav Hotelliomanikuna ja Jaanus Orgulas Pangaametnikuna. Liberaalne humanist (Hotelliomanik) ja pragmaatiline konservatiiv (Pangaametnik) on kummagi osa alguses lausa vastandlikud, kuid mida enam edasi, seda sarnasemaks nad muutuvad. Eraldi mainimist väärivad veel Mati Klooren Insenerina ja eriti Rein Aren Põllumehena, kes loob paraja huumoriga võõrandumata lihtinimese kuju, teda ometi naruvääristamata.

Süü probleem on keskne ka teises Draamateatri mõõdunud hooaja lavastuses Valentin Rasputini näidendis «**Ela ja mäleta**» (lavastaja Raivo Trass), mis kujutab samanimelise jutustuse dramatiseringut autori enda teostuses. Näidendi peategelane, Suures Isamaasõjas pooljuhusekult desertööriks saanud Andrei Guskov vaevleb oma süü lunastamata käes. Paranevale haavatule Guskovile oli antud lootust, et ta võib enne rindele naasmist kodus naise ja vanemate juures käia, ent siis käsutati ta ootamatult rindele. Mees otsustas siiski enne veel kiiresti kodus ära käia, kuid halbadest transpordioludest tingitud viivitus teel on muutnud ta väejuuksikuks. Etendus algab juba end süüdlasena tundva Andrei ja ta naise Nastjona esimese kohtumisega. Andrei on lõpuks kodumaile jõudnud ja redutab koduküla lähedal taigas teispoole Angarad. Ta on veendunud kahes asjas: et sõjatribunalilt tal midagi peale surma oodata pole ja et kogu ümbruskond ta hukka mõistab. Seda häbi, mis tema mõtlematu teo tagajärjel talle ja kogu ta suguseltsile langeks, poleks ta suuteline surnunagi taluma. Seetõttu on ta ise enese surma mõistnud ja otsustanud jääda teadmata kadunuks. Ta ei luba Nastjonal kellelegi, isegi mitte oma vanematele rääkida tema viibimisest kodumail. Kui Nastjona temast rasedaks jääb, muutub olukord veelgi keerukamaks — eriti Nastjona jaoks.



Niisugune lugu süü lunastamatusest annaks võimaluse lavastada lausa klassikalist tragöödiat. Siiski oli selle näidendi kavvavõtmine seotud riskiga: kuigi on tegemist küllap inimeksistentsi kõige kesksemad probleeme puudutava teosega Rasputini loomingus, on temas kohalikku spetsiifikat tunduvalt rohkem kui näiteks «Viimses tärminis». Et Eestimaa Teise maailmasõja ajal olukord palju keerukam oli, pole sugugi kindel, et kõik vaatajad Andrei probleemi tajuvad. Kui jutustust lugedes on võimalik Rasputini maailma sisse elada, nii et see, mis esialgu kaugem võib paista, jutustuses peagi isenesest mõistetavaks muutub, siis etendust vaadates (juba näidendi tunduvalt väiksema mahu, ent ka teose suhteliselt halva dramatiseeritavuse tõttu) pole see sugugi lihtne.

Näidendi edukas lavastamine eesti teatris oleks mõeldav kahel viisil: kas võimalikult üldistatult, tinglikult, nii et muutuks märkamatuks aja ja koha konkreetsus (sel juhul tuleks küll oht-rasti teksti kärpida), või siis just seda konkreetsust eriti rõhutades, võimaldamaks vaatajal sisse elada Siberi kolka-küla olustikku.

R. Trassi lavastuses aga pole valitud kumbagi teed, vaid on püütud minna mõlemat pidi korraga. Lavakujundus (Mari-Liis Küla — võimalik, et lavakujunduse puhul on peetud silmas eelkõige portatiivsust: etendust on põhiliselt mängitud väljaspool Tallinna) on rõhutatult ajatu, tinglik, kostüümid fantastilised, grimm «ekspressionistlik»: näitlejate näod on määritud millegi metalliläikelisega. Kõige selle kohta räägitakse läbi valjuhääldite, et see olla Atamaniküla Angara kaldal (lõik romaani algusest, mille ettelugemist näidendis ette nähtud polnud). Teksti olustikulist konkreetsust käsutatakse külarahvastseenides aga publiku näerutamiseks.

Peaosaliste Jüri Krjukovi (Paul Poomi pole kahjuks õnnestunud näha) ja Elle Kulli tegevus viitab tragöödiataotlusele. Algusest peale kõnnib Krjukov laval kumaras, otsekui rasket süükoormat õul kandes (füüsisel realiseerunud metafoor), ja hiilides. Ei teki mingit kahtlust — ta on saatuses märgitud. Krjukovi esitus on tehniliselt huvitav, kahjuks jääb kogu lavastuses halvasti edasi antuks oma süüga üksi oleva inimese

tegelik, psüühiline traagika. E. Kull seevastu püüab kaastunnet (haletsust) äratada. Nastjona kannatusi tembib ta isesuguse süütu kohtlusega, nii et eriti etenduse lõpu poole, Andrei ta kõrval lausa kiskjaks muutub ja ka vaataja jaoks seda enam süüdlaseks saab. (Häirib, et sama laadi kohtlusele olid rajatud ka mõned varasemad E. Kulli rollid: Laura A.-E. Kerge «Pisuhänna» telelavastuses ja Maša A. Šapiro «Elavas laibas». Neis oli niisugune lihtsameelsus küll enam omal kohal kui «Ela ja mäleta» — etendustes.)

Väga oluline lavastuse kontseptsiooni seisukohalt on külarahva kujutamine. Juba ühes eelmistest eesti teatri tragöödiataotluslikest lavastustest (M. Karusoo «Elektra saatus on lein» Noorsooteatri suveetendusena Dominiiklaste kloostris) on koor *komos*'eks muudetud. Nii ka siin: külarahvas lõbustab publikut jantlike stseenidega. Ilmselt on see vajalik, et anda vaatajale võimalus dramaatilisest pingest puhata. Kuid nii jääb hoopis väljendamata, et just sellisama külarahva põlgust Andrei kõige rohkem kardabki. Ja kui needsamad näitlejad, kes enne nalja tegid, hakkavad lõpus Andreid püssidega taga ajama (seejuures endiselt koomiliseks jäädes), siis on võimatu neid järsku tõsiselt võtma hakata. Seetõttu on etenduse finaali ootamatu ning nappi lavakujunduse ja tegevuse tinglikkuse tõttu jutustust mittelugenud vaataja jaoks arusaamatugi (mis siis ikkagi Nastjonaga juhtus?).

Põnevust on ja naljagi saab Gunnar Kilgase lavastatud Luigi Pirandello tähendamissõnas «**Nii see just ongi (nagu teile paistab)**». Analoogiliselt Paruniga Lenzi näidendis on Pirandellogi keskne tegelane Lamberto Laudisi autori idee ruupor. Ta kommenteerib näidendis toimuvat kõrvalseisjana. Kuid erinevalt Parunist pole tema enda käitumises midagi ootamatut, enamgi veel: juba näidendi alguses teab ta, kuidas «see just on» ja püüab kõigile oma teadmist välja pakkuda, nii et vaatajal, kes Laidisil usub, on juba algusest saadik kõik selge. Ilmselt seetõttu ongi Heino Mandri Laudisi-kehasuse võlmestseeniks saanud grimassitamine peegli ees, mis on kooskõlas autori remargiga, kuid hüperboliseeritud. Selle stseeniga on oma-



korda ühte stiili viidud Laudisi kogu ülejäänud käitumine. Nii sai Laudisist kerglane veiderdaja, kellest jääb meelde pigem karglemine ja grimassid kui see, mida ta räägib. Et Heino Mandri Laudisi jutt ei ole tõsiselt võetav, siis taastub tüki põnevus: suur osa publikut tahab koos Agazzide ja teistega teada saada — ja lõppstseen mõjub tõesti puändina. Paraku kaasneb niisuguse rollilahendusega mitmeid halbusi. Kõigepealt vaesestab see rolli enast, võtab temalt arengudünaamika. Ühtlasi muutuvad stseenid, millel oleks sisulist kaalu ja millel on funktsioon näidendis (näit «eksperiment» Sirellidega, vestlus sinjora Cini ja Nenniga jt) sisutuks, motiveerimatuks, vahel arusaamatukski. Niisuguse detailitäpse meistri puhul nagu Mandri tekitab see muidugi pettumuse. Et mitte lausa kohatud paralleeli tuua, siis võrreldagu Laudisi lahendust näiteks Mandri groteskse, ent täpse Majoriga Mikiveri omaaegsest «Tõt, major ja teised» lavastusest. Ja lõpuks just Laudisi tekstis läiendatakse parabooli pealkirja, praeguse lahenduse korral jääb see tegemata.

Laudisi rolli veiderdav interpretatsioon muudab tähendamissõna farsiks, milles naeruvääristatakse klatsimist ja teiste ellu sekkumist. Niisugusena võib sel ehk olla oma kasvatuslikki väärtus. Nauditavad tühikargaja kujud loovad Robert Gutman (nõunik Agazzi) ja Enn Klooren (sinjor Sirelli), asjalikkus, millega nad neid üldse mitte puudutavat «tõde» välja selgitada püüavad, on lausa nakatav, koomiline suhe nende ettekujutuse ja ettevõetud uurimise tegeliku tähenduse vahel seda teravam. Hoopis teistsuguste on kujutatud varjamatult väiklased linna klatsimoorid, koloriitseim nendest on Anne Paluveri sinjora Cini, allapoole suunurkadega nuuskur, kes nagu lausa haistaks, kus midagi skandaalset sündimas on. Arusaamatu on Prefekti (Tõnu Mikiver) osa lahendus: teda on karikeeritud rohkem kui teisi ja nii tõuseb ta tarbetult esile. Ta jääb küll näidendiski mingiks väljaspoolseisvaks jõuks ja soov mängida tema rolli mõlemast grupist erinevana (omaehte ühtses stiilis on mängitud ühelt poolt Sirellide-Agazzide rollid, teiselt poolt klatsimooride omad) on täiesti

V. Rasputini «Ela ja mäleta» (lavastaja R. Trass). Külaelanikud — Mari Lill, Tõnu Saar, Hans Kaldoja.







V. Rasputini  
«Ela ja mäleta»  
(lavastaja R.  
Trass). Andrei  
Guskov. — Jüri  
Krjukov. Nast-  
jona Elle  
Kull.

mõistetav — on ta ju erinevalt kõigist teistest võimukandja. Kuid kahjuks ei taha T. Mikiveri Prefekt mitte kuidagi etenduse üldise stiilistikaga kokku sobida.

Sinjoora Frola (Ita Ever) ja sinjoor Ponza (Martin Veinmann) mõjuvad muu seltskonna taustal suursugustena, õilsatena. Veinmann, kelle peaaegu et erakordset sobivust osasse ei saa siinkohalgi mõõnmata jätta (vrd M. Muti arvustus), vaheldab täpselt hüsteeriat ja asjalikkust, Ever loob lausa monumentaalse tragöödiakangelanna. Just nende kahe osa tõttu pääseb näidendi traagiline noot üldise farsilikkuse tagant kõlama, ilma et seejuures mingit dissonantsi tekiks.

Ühest abielurikkumisest pajatab Peter Hacks näidendis «**Jutuajamine Steini majas eemalviibiva herra von Goethe üle**» (lavastaja Raivo Trass). Tegemist on monoetendusega, milles Goethe armuke Charlotte von Stein (Maila Rästas) jutustab oma mehele Josias von Steini, keda laval esindab topis, oma

suhetest herra von Goethega. Ta tunnistab end süüdi — nimelt selles, et Goethe on lahkunud Weimarist —, kuid hakkab seletama, et nii ongi parem ja õigem. Näidendi tekstis järgneb üllatus üllatusele, täispöör täispöördele. Kuigi iga ringiga jõuab Charlotte tööle järjest lähemale, selgub lõpuks, siis kui ta on oma abikaasale juba tõe näkku paisanud, et seegi oli ainult daami enese ettekujutus.

Probleemistikult haakub näidend teise Goethe-aastat tähistava lavastusega, Noosoteatri «Torquato Tassoga» (lavastaja Mati Unt), milles samuti tegeldakse kunstniku ja õukonna (seltskonna) ning kunstniku ja naiste suhetega.

Monodraama formaalne kokkupõrge leiab aset küll Charlotte ja Josias von Steini vahel, kuid sisuline konflikt, millel põhineb näidendi intriig, on Charlotte ja Goethe vahel, tegelikult vaidleb Charlotte Goethega. Hacksi näidendi erinevus võrreldes «Torquato Tas-





L. Pirandello  
«Nii see just ongi  
(nagu teile pais-  
tab)» (lavastaja  
G. Kõlbas). Sin-  
joore Ponza —  
Martin Vein-  
mann, sinjoora  
Frola — Ita  
Ever.  
G. Vaidla fotod

soga» on selles, et lahkunud Goethe pole lihtsalt luuletaja, vaid geenius, mida tunnistas ka Charlotte ise. (Goethe pole Tasso sugugi läbinisti positiivne tegelane — tegemist pole mitte romantilise, vaid klassitsistliku näidendiga).

Peter Hacks ise seletab, et Charlotte formaalset vestluskaaslast läks tarvis peamiselt seepärast, et näitleja ei näiks iseendaga kõneleva nõdrameelsena (publikule ta ju oma teksti jutustada ei saa). Lavastuses aga räägib M. Rästas suure osa tekstist siiski umbmäärasele kuulajale. Osalt on selles süüdi ebafunktsionaalne lavakujundus — topis asub enamasti näitlejast liiga kaugel, et temaga suhelda. Eriti häirib, et kohvijoomise stseenis on proua küll laua ääres, härra von Stein aga istub nurgas.

Dialogis Goethega kasutab Charlotte edukalt ironiat (ainus relv, mida üks naine geeniuse vastu kasutada saab), kuid M. Rästa interpretatsioonis kaob

ironia kuhugi tagaplaanile, ilmselt pole näitleja andelaad (või varasem lava-praktika) eriti sobiv ironilise naisterahva kehastamiseks. Rõhkem ironiat (või distantsi) läheks näitlejal vaja ka rolli enda suhtes, sest Hacksi «mitte-aristoteleslik» kurbmäng on tragöödia ainult peategelase jaoks. Seetõttu on läbi- ja kaasaalamisteatri vahendite kasutamine suhteliselt tulutu. (Interpretatsioon, milles Charlotte von Stein alles monoloogi käigus jõuab arusaamisele, et Goethe on tõepoolest geenius ja et nendevahelist suhet võib armastuseks nimetada, annaks küll kaasaelatava kodanliku tragöödia, kuid Trassi variandis tükki niiviisi mõista ei saa.) Et aga esituses on ülekaalus just läbielamisteatri vahendid, siis muutuvad etenduses nauditavaks nimelt need kohad, kus Charlotte Goethe oma mehe vastu välja mängida püüab, ja täielikult realiseerub ainult üks näidendi kõrvalteemasid — see, et naised (ja geeniused) elavad





P. Hacksi «Jutuajamine Steini majas eemalviibiva herra von Goethe üle» (lavastaja R. Trass). Charlotte von Stein — Maila Rästas.

võoras ja vaenulikus maailmas, mille eest nad on halvasti kaitstud.

Ainsas omainimese lavastuses, Mikk Mikiveri lavastatud Mats Traadi näidendis «Päike näkku» toimub võitlus elu ja surma vahel, süüüsimus taustaks (kes või mis on süüdi dr. Lundelini õnnetuses?). Erinevalt kirjeldatud Hacksi näidendist on «Päike näkku» tüüpiline melodraama. Doktor Lundelin, endine peaarst, jääb liikumisevõimetuks ja muutub patsiendiks omaenda ehitatud haiglas. Naine jätab ta maha, ent kohe on käepärast halastajaõde, kes on valmis doktori rasket elusaatust jagama. Negatiivne individuaalehitaja, kelle elu eesmärk on «valge inimese» moodi elada, saab oma palga — korvi halastajaõelt.

Kuid seegi näidend pole lihtsalt halearmas õnnetuse ja armastuse lugu. Eelkõige annab Martin Lundelini osa võimaluse näidata oma saatusest võitu saavat tugevat isiksust, ühtlasi tema dramaatilist siseheitlust ja valgustumist õnnetuse läbi, mille Martin Veinmann võimaluste piirides ka realiseerib. Dr. Lundelini osa ei anna näitlejale nähtavat, välist mänguruumi: peategelane ei tegutse, vaid lamab terve etenduse vältel voodis ja kõneleb. Kahjuks on peaosas suurel määral siiski deklaratiivne. Kuid näidendis on küllalt tugev sotsiaalne ja päevakajaliselt olukriitiline laeng, avaldades dr. Lundelini ajalehestilises monoloogides, milles ta bürokra-

tismi jm «veel esinevaid pahesid» kritiseerib (lavastuses kasutamata jäänud ironiavõimalus — üldse oleks võinud dr. Lundelinissegi suhtuda ironilisemalt, tekst annab selleks õige mitmeid võimalusi). Üks pahedest on kehastunud Virgo Kannis (Tõnu Saar või Rein Kotkas). Virgo Kann on autoril asise individualisti karikatuur, mitte karakter, kuid lavastuse üldiselt realistlikusse konteksti, mida on toetamas veel Tõnu Virve naturalistlik lavakujundus, poleks enamkarikeeritud roll sobinud ja mõlemate osatäitjate kehastuses muutub ta psühholoogiseeritud karikatuuriks. Dr. Riik (Tõnis Rätsep või Tõnu Mikiver), kes haiglaehituse uue peaarstina üle on võtnud, jääb liiga episoodiliseks, et kanda seda tähendust, mida lavastaja talle tahab omistada (vt M. Mikiveri lavastusetutvustust Draamateatri teatrikuu reklaamlehest, sama soov vilksatas ka mitmes esietendusaegses raadiointervjuus). Ka naisrollide puhul on välditud äärmuslikke lahendusi. Kogu näidend on rahulikult, olustikulist usutavust taotledes lavale seatud. Kõige selle tõttu jääb täiesti vaataja enese assotsiatsioonide hoolde näidendi võimalik sümbolne tähendus (kõik ehitamisega seotud fraseoloogismid ja käibeväljendid, arst, aita ise ennast jne, meenub ka üks kriitikapealkiri «Maailm haiglapalatis», mis arvustuses küll avamata jäi — küllap ei pakkunud ei lavastusega näidend selleks piisavalt võimalust).

Nagu eelnevast näha, sisaldasid kõik Draamateatri uuslavastused mingil määral põnevust või meelelahutuslikkust. Võib-olla püüdis teater, arvestades mänguvõimaluste vähesust, iga lavastusega ka «igapäevase midagi» pakkuda. Kuid siiski annab Draamateatri hooaeg tunnistust sellest, et meil on üha laiemalt maad võtnud arusaamine, mille kohaselt teater, «niivõrd kui ta on hea teater, on... meeltlahutav» (Brecht). Seejuures ei paku ükski lavastus päris «madalät», kommertslikku meelelahutust, meelelahutust meelelahutuse pärast (nii-suguse etteheite võiks hea tahtmise korral teha ehk ainult G. Kõlgase Pirandello-interpretatsioonile, kuid seegi oleks kahtlane — võinuks ta ju Pirandello näidendi asemel lavastada mõne hoopis vähenõudlikuma salongikomöödia).



Iseasi, kuidas lõbustustaotlus lavastuste kunstilisele õnnestumisele on mõjunud. Kahel puhul («Ela ja mäleta», «Nii see just ongi») on lõbustuslikkuse suurendamine või külgepookimine lavastaja poolt vägivaldne, kistud, ei arvesta näidendi omapära, — ja tulemus kannatab selle all. Charlotte von Steini lugu on jälle liiga tõsiselt võetud ning tulemus on taas kesine. «Päike näkku» puhul on lõbustuse ja õpetuse vahekord kunstlik juba näidendis, siiski surub end peale ketserlik mõte, et näidendi kõigi tegelaskujude karikerimise korral võiks ehk saada üpris lõbusa lavastuse, milles näitemängu kätketud sõnumgi päralt jõuaks.

«Süütute aja. Süüdlaste aja» ülitõsisete probleemide vaimuka käsitlemise õnnestumisele on möödunud hooajast kõrvale panna ainult T. Rätsepa — J. Viidingu «Lava-kava», mida etendati Kirjanike Liidu firmamärgi all (et kõik osalejad olid Draamateatri näitlejad, on tegemist sisuliselt kuuenda uue etendusega). «Tõe ja lihtsuse vaim» avaldus siin läbi lõbususe. Muus osas täielikult nõustudes J. Sanga arvustusega (vt SV 1983, nr 19), ei tahaks päri olla etenduse kahe poole vastandamisega (Üdi ja Viidingu vastandamisega on üldse liiale mindud, luuletaja areng on olnud küllalt sujuv, mingit erilist murrangut tema loomingu toimunud pole). «Lava-kava» esimese poole mahe koomika (eriti Rätsepa lastelugude lugemine) on võrreldav «Süütute aja. Süüdlaste aja» Põlumehe koomilisusega, Üdi laulude vabe ironia Paruni ironilisusega (Parun: «Kui naeruväärne oleks viimane mask, milles saaks tõe kuulutada, siis paneksin ma ta ette.») Vahetuvad maskid, muutub koomika laad, kuid sisuline invariantus on küllalt suur etenduse kaht poolt koos hoidma.

Vaatajate lõbustamiseks-üllatamiseks kasutatakse suures osas Draamateatri lavastustes puanti: Lenzi näidendis ei selgugi, kes tappis Sasoni, Pirandello tähendamissõnas jääb selgusetu, kumb hull on hull, Charlotte von Steini jutuaajamises antakse mõista, et abielurikkumist võib-olla polnudki. P. Hacksi (ja ka Pirandello) näidend on tervikuna üles ehitatud puändile. Charlotte von Steini vaidluses Goethega antakse daamile algul näiline edumaa, et siis lõpuks seda eredamalt näidata ta alla-jäämist. See on Hacksile tüüpiline võõritusefekti printsipile toetuv taktika: müüdiga ümbritsetud autoriteet deheroiseeritakse (Goethe käitus ebaviisakalt, kaebles ja virises ilma üle jne), et

pärast avada ta tegelik suurus. Paraku jääb Goethe-müüt eesti vaatajast suhteliselt kaugele, nii et tahes-tahmata ei pääse ka võõritus mõjule.

Eelloetletud puantidega saavutatakse näidendite kompositsiooniline ja sisuline avatus, antakse vaatajale võimalus edasimõtlemiseks. Ka M. Traat jätab oma näidendis otsad lahti: küsimus, mis haiglast edasi saab, jääb vastusetu, ka M. Mikiver ei paku mingit omapoolset vastust välja. Seesuguste avatud etenduste andmine eeldab vaataja usaldamist. Võimalik, et teater on oma vaatajat liigagi usaldanud. Pärast etendusi on fuajees kuulda olnud nurinat selle üle, et süüdlane või hull välja selgitamata jäänud. Kuid siiski — võib-olla ongi õige harjutada publikut niisuguste harjumatu süzeelahendusega näidenditega just neid sagedamini lavastades?

Igatahes on rõõmustav, et kõik möödunud hooajal esietendunud tõlkenäidendid on kirjandusteostenagi kõrgetasemelised («Ela ja mäleta» jutustusena, dramatiseering kui pelk teatritekst kirjandusse ei kuulu). Vähemasti Hacksi näidendi (soovitavalt koos autori kommentaariga «Es liebe sich fragen...», raamatus P. Hacks, Die Maßgaben der Kunst, lk 391—396), aga miks mitte ka Lenzi ja Pirandello omad, võiks samuti trükkis välja anda. Äkki oleks edaspidi võimalik korraldada eesti keeles varem avaldamata väärtnäidendite kirjastamist lavastamisega ühel ajal, nii et teatrist saaks koos kavalehega näidendigi osta. Kindlasti aitaks see kaasa draamakirjanduse laiemale levikule.

Eriti just kirjanduslikult kõrgetasemeliste näidendite kohta kehtib väide, et näitekirjanik ei dikteeri lavastajale oma tahet mitte remarkides, vaid stiili abil. Et lavastusest kujuneks kunstitervik, peavad kõneldav tekst ja esitusviis kooskõlas olema. See ei tähenda sugugi, et lavastaja alati kirjaniku teener peaks olema: jääb ka võimalus kohandada teksti lavastusele (sellega on mõnikord huvitavalt toime tulnud M. Unt, näiteks «Meie aja kangelas»). Paraku sündis teksti ja esituse vastuolust vaba lavatervik vaid ühes draamateatri tekstitruudest uuslavastusest. «Süütute aeg. Süüdlaste aeg» kuulub kahtlemata Hermaküla enda parimate lavastuste hulka. 55



Pole juhuslik, et ka draamateatri möödunud hooaja huvitavamad näitlejatööd pärinevad samast lavastusest: arvan, et T. Aava, M. Klooreni, J. Orgulase osatäitmised jäävad nende näitlejabiograafiasse saavutustena püsima, väga oluline osa etenduse õnnestumises oli J. Viidingu Parunil jne.

Kokkuvõtet tehes ei tahaks ebanormaalses tingimustes töötava teatri hooajale mingit ühest hinnangut anda, negatiivse tendentsina jäi küll mitmete (eespool loetletud) katsete puhul meelde suutmatust luua kunstiliselt terviklikku lavastust. Kuid Hermaküla koostöö Draamateatri näitlejatega on siiski lootustandev ja kui Mikk Mikiveri ammused plaanid (näiteks J. Krossi «Keisri hullu» lavaletoomine) järgmisel hooajal lõpuks teostuma peaksid, siis võiks draamateatri uut hooaega huviga ootama jääda.

## LAVASTUSTE TUTVUSTUSED JA ARVUSTUSED

### SUÜTUTE AEG. SÜÜDLASTE AEG

**Hermaküla, E.** Kivi märke lükates: Intervjuu / Oles kirjut. K. Haan — NH, 1983, 23. jaan.

**Hermaküla, E.** — Draamateater. XX teatrikuu, märts 1983. Reklaamleht.

**Heinsalu, R.** Vaatajana kütes. — NH, 1983, 13. märts.

**Pii, P.** Üks roll. — SV, 1983, 8. apr., lk 10.

**Tinn, E.** Vajalik ettevõtmine. — SV, 1983, 4. märts, lk 10.

**Ustal, A.** Mõtlen sellest. — Kodumaa, 1983, 6. apr. lk 2.

### ELA JA MÄLETA

**Trass, R.** — Draamateater. XX teatrikuu, märts, 1983. Reklaamleht.

**Kiri, E.** — Teatrikuu esietendusi. — Õhtuleht, 1983, 15. märts.

**Uibo, K.** Karmim kui tribunal. — SV, 1983, 3. juuni, lk 10.

### NII SEE JUST ONGI (NAGU TEILE PAISTAB)

**Rummo, P.-E.** Draamateatrilt Pirandello. — NH, 1983, 5. juuni.

**Mutt, M.** Kuidas siis ikkagi on? — SV, 1983, 24. juuni, lk 11.

### JUTUAJAMINE STEINI MAJAS EEMALVIIBIVA HÄRRA VON GOETHE ÜLE

**Haan, K.** Charlotte von Steini lugu. — NH, 1983, 15. mai.

**Rebane, H.** Monodraama kahe tegelasega. — Õhtuleht, 1983, 4. juuni.

### PÄIKE NÄKKU

**Mikiver, M.** — Draamateater. XX teatrikuu, märts 1983. Reklaamleht.

**Rummo, P.-E.** — NH, 1982, 12. det.

**Jürisson, A.** Mats Traadi näidend Moskvas ja Tallinnas — «Kodumaa», 1983, 9. veebr.

**Link, E.** — SV, 1983, 4. veebr., lk 10.

**Purje, P.-R.** Maailm haiglapalatis. — NH, 1983, 19. märts.

**Siimer, E.** — «Päike näkku» Moskvas ja Tallinnas üldisemate probleemide taustal. — TMK, 1983, nr 5

**Svõdkoi, M.** Kaks lavastust ja topeltmenu. «Õhtuleht», 1982, 23. det.

*Bibliograafia koostas*  
ANDRÉS HEINAPUU



## Siiski tõusuteel?

MARE PÖLDMAE



«Figaro pulma» Cherubino — Vivian Laane, don Basilio — Eugen Antoni, krahv Almaviva — Tõnis Uiho.



«Porgy ja Bess». Silvi Vestmann — Bess ja Väino Karo — Sporting Life.

W. A. Mozarti ooper «FIGARO PULM». Lavastaja A.-E. Kerge, dirigent E. Nõgene, kunstnik M.-L. Küla. Peaosades: T. Noor (Figaro), E. Vanamõlder, O. Verrev (Susanna), T. Uiho (krahv Almaviva), A. Lomp, M. Puusepp (krahvinna Rosina), L. Mark, M. Krinal (Marcellina), O. Bunder, V. Laane (Cherubino), E. Tordik, A. Hinno (Bartolo), E. Antoni, V. Karo (don Basilio). Esietendus 30. mail 1983.

G. Gershwini ooper «PORGY JA BESS». Lavastaja Ü. Vilimaa, dirigent E. Kõlar, kunstnik M. Säre. Peaosades: T. Noor (Porgy), S. Vestmann, V. Laane, S. Vrait (Bess), T. Kilgas, V. Karo (Sporting Life), H. Pai (Crown), L. Mark, L. Ritsing, A. Toom (Serena), T. Uiho (Jake), A. Lomp, E. Vanamõlder (Clara). Esietendus 27. veebruaril 1983.

Viimastel hooaegadel on «Vanemuise» ooper taas publiku meeli köitnud. Positiivses mõttes. Kuigi repertuaarivalik on teater äärmiselt riskantset teed läinud, tuues välja esimesel hetkel lausa jahmatamapanevalt raskena tunduvad

ooperiklassika šedöövrid, nagu Rossini «Sevilla habemeajaja» ja Mozarti «Figaro pulm», samasse ritta kuulub ka Gerschwini «Porgy ja Bess». Rubinsteinini «Deemon» kadus lavalaudadelt ruttu (ei tea, kas lõplikult?) ilma ajakir-



janduses küll mingit vastukaja tekitamata, kuid sellest lavastusest ei hakka ka siin lähemalt rääkima.

Oma repertuaari valides on «Vanemuise» ooper alati millegagi üllatanud, olgu selleks siis teose esmaettekannet Nõukogude Liidus, päris uudne või vähemärgitav ooper või mõni muu põnevust tekitav seik. Viimaste aastate «uudis» oli Ago-Endrik Kerge särav ooperilavastajadebüüt «Sevilla habemeajaja» 1981. aasta algul. Täna selleks on Kerge oma mitme põneva lavastusega nii «Estonias» kui ka «Vanemuises» tõestanud, et ta pole muusikateatris kaugelki juhuslik möödakäija, vaid pigem on just see tema päris õige koht. Ta on toonud meie kahele muusikalavale ootamatult palju elevust, viies meie ooperi üsnagi traditsioone jälgiva ja staatilisusele kalduva mängulise külje hoopis sädeleva male tasandile. Ja mis kõige toredam: mängulusti jätkub tema lavastustes nii tänase ooperi suurkujudele — Kaalule, Voitesele, Krummile, Kuusele — kui ka kooriliikmetele. «Sevilla» polnud Kerge esimene kokkupuude «Vanemuise» teatriga, juba 1979. aastal lavastas ta siin mäletatavasti Mati Kuulbergi balleti «Mont Valérien».

Kui lisada veel, et eespool nimetatud neli ooperit lavastasid balletiteatrist väljakasvanud režissöörid Ago-Endrik Kerge ja Ülo Vilimaa, on selge, miks nendes lavastustes on nii silmapaistev liikumine, visuaalse joonise täpsus, etenduse lavalise külje viimistletus.

«Vanemuise» ooperilavastuste positiivse poole all pean silmas «Sevilla habemeajajat», «Porgyt ja Bessi» ning «Figaro pulma». Ei tahaks hakata harutama igivana lavastaja ja dirigendi vahekorra teemat, kuid ei saa kuidagi mööda tõsisasjadest, et lavastajatöö on neis etendustes just see kõige olulisem olnud, ja on lihtsalt võluv. Kuid...

Probleeme tekitab eelkõige nende etenduste muusikaline lahendus. Orkester on olnud «Vanemuise» valusaimaks kohaks pikka aega ja on seda ka edasi. Kui ka «Estonias» on muusikaliselt halbu etendusi (see käib põhiliselt ühe öhtu, mitte lavastuse kohta), kus orkestri (või orkestri ja lava koostöö) puhttehniline praak kipub lubatud piire ületama, siis musteretenduste muusikaline tase võib laitmatule päris lähedal olla. «Vanemuises» selliseid musteretendusi ei ole juhtunud kuulma, võib olla lihtsalt vähem või rohkem juhuslikkust, aga loiduse ja viimistlematuse pitsert lasub etendusel ikkagi. Endel Nõgene ära-

minekust pole «Vanemuise» ooper veel toibunud, kuigi Nõgene näitas «Figaro pulma» külalisena dirigeerides, et Mozartist ta küll veel üle ei ole, puudu tuleb muusikalisest erksusest, märglevusest, etenduse muusikaline külg on viidud liialt ühtlasele nivoole.

Augusti lõpupäevil elas orkester üle raske kaotuse: halastamatult noorelt alustas oma manalateed klarnetimängija Vello Pukk.

Lauljate vokaalmeisterlikkus on olnud aastaid «Vanemuise» teiseks valusaks küljeks, kuigi viimastel aastatel on solistidepere konservatooriumist tõhusat täiendust saanud. Kõigepealt nimetaksin muidugi Taisto Noort, kes on praegu repertuaari põhitugi, viimase hooaja kahe lavastuses on tal nimiosad kanda. Vivian Laanel jäi alles esimene hooaeg seljataha, ta on kõvasti töösse lülitunud, sealjuures vägagi lootustandvalt. Tenorirühm on konservatooriumist koguni kaks uut solisti saanud: Väino Karo ja Eugen Antoni; viimasele oli see esimene hooaeg «Vanemuise» teatris. Kuid mõlemad, nii Karo kui ka Antoni on eelkõige karaktertenorid, kellele esimese armastaja roll (eriti veel dramaatiline) klassikalisel ooperis juba hääle tämbriit (ja jõult) eriti sobiv pole, kuid kes paratamatult peavad ka selletaolisi osi laulma (meenutuseks Karo krahv Almaviva «Sevilla habemeajajast»). Endiselt valus on aga baritoniküsimus, viimased aastad pole siia täiendust andnud. «Vanemuise» ooperit juba aastaid kandnud jõududest on hoopis uue kvaliteedi saavutanud Evi Vanamölder, kelle lavasarm ja paindlik hääle veel väga palju anda töötavad. Üldise lustiga on toredasti kaasa läinud Maimu Krinal, Lehte Mark, Evald Tor-dik.

Niisiis, «Porgy ja Bess» ning «Figaro pulm», esimene neist suurt musitseerimisvabadust, stiilitunnet ja ka klassikalise ooperist erinevat laulmismaneeri nõudev, teine just täpsusel, vokaalsel üleolekul (so näilisel kergusel) põhinev. Ja osatäitjatena ikka ühed ja samad nimed. Ka «Estonias» solistide «laenamise» võtet pole lavastajad nende ooperite puhul kasutanud, seni vaid kavalehel figureeriv Hans Miilbergi Figaro välja arvatud.

Muidugi on need seal «Porgy ja Bessi» laval eestlastest neegrid, muidugi ei ole neil seda muusikalist ega ka välist nõtkust, mis pärisneegritel, see on paratamatu. Ometi on midagi, mis ei ole paratamatu: muusikaline lahendus on loid, liiga vähe aktiivne, puudub seesama



asjast üleoleku tunne. Eriti hämmastab, et dirigent Erich Kõlar on vana džässimängija, kellele seda tüüpi muusika ei tohiks eriti võõras olla, kuid kes kuidagi ei suuda lavalolijatele ega orkestrile hinge sisse puhuda. Üldine muusikaline kammitsetus algab avamängust ja kestab lõpuni välja. Samas tuleb koorile (koormeister Tiiu Otsus) tunnustust avaldada. Ooperis, kus kooril nii juhtiv roll, tulla raskete partiidega kõrva eriliselt riivamata toime, ka rütmiline täpsus on märkimisväärne. Või lihtsamalt öeldes: kooriga on tööd tehtud ja õige hoolega. Kooriliikmete mänguline kammitsetus, oskamatus endaga midagi peale hakata torkab silma stseenides, kus peab mingi loomulik tegevus toimuma, kus kooriliikmetele on jäetud vabamad käed, võimalus spontaanselt tegutseda (I vaatus täringumäng). Need stseenid, kus lavastaja on koorile andnud mingi kindla joonise (eriti piknikupilt), on väga sugestiivsed ja siin saab koor lahti eestlaslikust tunnete vaoshoitusest ning jõuab tõepoolest ekstaasini (vähemalt publiku jaoks), mida ooperi autor ka taotlenud on.

Põhiraskus lasub muidugi Taisto Noore Porgyl, kelle tegutsemisvälja ahendab käru, mille külge ta on aheldatud. Seepärast mängivad tal põhiliselt miimika ning silmad. Ja käed. Noor peab mängima üksinda kolme Bessi vastu ja ta tuleb sellega kenasti toime. Kiita tahaks just tema head ansamblimängu, partneritunnetust, seda, kuidas ta oskab nii erinevate Bessidega suhelda. Silvia Vestmann kui kõige suuremate lavakogemustega Bess on laval vaba, alati

märgatav, misanstseeni taandununa kindlalt osas sees. Vokaalmeloodia voolab tal loomulikult, hääle liiga suur vibreerimine, mis teda viimastel aastatel on kummitanud, on tunduvalt vähemaks jäänud. Vivian Laanele oli Bessi roll mitmekordselt raske: esimene peaosas uues teatris, vokaalselt klassikalisest nii erinev ja tema hääle jaoks veidi kõrge, pealegi suurt mängulist julgust nõudev. Hääle võimalusi oskab Laane hästi ära kasutada; kohati annab veel tunda lavaliste kogemuste vähesus, kuid mitte häirivalt.

Erilise põnevusega sai oodatud Silvi Vraidi Bessi, kes osaga alles hooaja lõpul välja tuli. Risk oli küllaltki suur: kas Vraidil jätkub jõudu ja häält ilma mikrofonita etenduse lõpuni vastu pida. Jätkub küll. Lausa imetlusväärse taktikaga oskab ta oma jõuvarusid jagada,



Taisto Noor Porgyl ja Silvi Vrait Bessi osas.  
\*Porgy ja Bess\*. Stseen lavastusest.





kord tagasi tõmbudes, kord endast justkui viimast andes, kuid ikka jääb veel midagi varuks. Vraidi kõrged noodid tulevad päris vabalt välja, kusjuures ta on suur meister just tooni «värvimise» alal. Ja muidugi tema tunnetus, sise-mine üleolek sellest muusikastiilist, mis tekitab tema loodud kuju ümber erilisel meeldiva atmosfääri. Ja just Vraidi puhul paistis Taisto Noor silma hea partnerina, kes kogu aeg hoolitses, et ansambel ikka võrdne oleks. Kahjuks ei aidanud dirigent. Või lihtsamalt öeldes: orkester müristas Bessist täie ükskõiksusega üle.

Sporting Life — selle tiigernõtke salakaubavedajana esinevad erilise plastilisusega Väino Karo ja Tõnu Kilgas. Kilgas tunneb end laval kõigist osatäitjatest kõige vabamalt, on saavutanud toreda kõne- ja laulmisintonatsioonide sulami. Karo nasaalsusele kalduv hääl sobib hästi sellesse rolli, liikumisjoonis on tal

*Taisto Noor Figarona.*

Stseen «Figaro pulmast». Vasakult: Eevald Tordik, Evi Vanamölder, Taisto Noor, Maimu Krinal, Tõnu Kattai, Tõnis Uibo.

*R. Velskri fotod*



ühe ooperitenori kohta tõepoolest väga elastne ja paindlik.

Neid kolme — Porgyt, Bessi ja Sporting Life'i — võiks nimetada esimese tasandi tegelasteks. Teisele tasandile jääb terve hulk ooperi seisukohalt tähtsaid rolle, nagu Crown (Henn Pai), Clara (Evi Vanamölder, Anu Lomp), Serena (Lehte Mark, Liia Ritsing, Anu Toom), Jake (Tõnis Uibo). Kuuluvad ju selle ooperi populaarseimad, ülisageli väljaspool ooperit kõlavad numbrid just Clarale («Summertime») ja Serenale («Itk»). Indiaanlannaks grimeeritud Clara ei tõuse Evi Vanamöldri tipprollide tase-mele, kuid lauljatar näitab oma mitmekülgust, võimekust tulla nii erinevate muusikažanride esitamisega toime. Lehte Margi Serenast on tunda, et solistil on seljataga lähem tutvus neegrimuusikaga, osatäitmine on muusikaliselt stiilipuhas. Pealegi on Margil eriline oskus varjata oma puudusi (antud juhul kõrged noodid), tehes neist hoopis voorused, see tähendab, leida eriline laulmismaneer, selle ooperi jaoks nii sobiv. Henn Pai Crowni ei oska tema lauljateel ei õnnestumiste ega ebaõnnestumiste ritta kirjutada. Pai on lihtsalt selline, missugusena me teda viimasel ajal tunneme: hääl on pinges all, nii vokaalne kui ka lavaline joon vähesel liikuvusega.

«Figaro pulma» muusikalisele küljele võib, kummaline küll, hoopis vastupidiseid asju ette heita. *Glissando*'d, mis «Porgy ja Bessi» vokaalpartiides oleksid omal kohal olnud, hakkavad siin eba-meeldivalt kõrva. Ja muidugi jääb muusikalises lahenduses püüdu täpsusest, täpsusest, täpsusest. Esineb patustamist lausa meloodilise joonise vastu, intonatsioonilist või rütmilist ebatäpsust, mozartliku fraasi mittetunnetamist.





Kergust ja sära, üleolekut niisugusest muusikastiilist pole niisuguse enam mõtet otsidagi. Ühesõnaga, etenduse muusikaline lahendus on igav, ühetaoline, erksusetu. Mis puutub lavastuslikku külge, siis särtsu ja mängulusti jätkub siin nii Figarole, Susannale kui ka krahvile-krahvinnale, kõigist vahepealsetest rääkimata. Peategelaste lavaloleku aega on tunduvalt pikendatud: lavastaja kasutab pöördlava, andes publikule võimaluse tutvuda sellega, mis toimub parasjagu terves lossis. Siin on väga toredaid lavastuslikke leide: krahvinna kääbused, krahvi vehklemisharjutused, pidevalt jalus olev ja krahvile vahele jääv Cherubino — kõike ei jõuagi üles lugeda. Kerge on lõpuni välja arendanud mitmeid liine, mida traditsiooniliste «Figaro pulma» lavastuste puhul pole harjunud nägema, Eelkõige käib see don Basilio kohta, kes saab omaette sümboli tähenduse. Aariaga ta enda olemasolu ka õigustab, kuid tema muusikaline osa pole selles ooperis eriti suur, nii et vägisi tahaks seda lahendust tummrolliks arvestada. Ka on see osa, milles esinevad Väino Karo ja Eugen Antoni, suurt füüsilist vastupidavust nõudev.

Kuid lavastajale on ka mitu etteheidet. Lava on pidevalt üle kooratud, seal käib suur sagimine, nii et ei tea enam, millist liini jälgida, kõiki korruga ei jõua niikuinii. Olgu siis nendeks sagijateks hispaanialikes kostüümides narrid, kelle mõttekus on siiski väiksema kaaluga kui see, et nad pidevalt segavad nii muusikalise kui ka lavalise dramaturgia jälgimist. Isegi korduvalt etendust vaadates ei saanud aru, mis parajasti oluline, mis mitte. Aga publik vaatab tükki üldjuhul vaid korra... Nõutust tekitab ka krahvinna kuju lavastajapoolne lahendus. Kerge on selles osas küll järjekindel: «Sevilla habemeajaja» lõpul tõi ta lavale Susanna, nüüd näitab krahvinna kergemeelse ja lõbujanulise naisena, justkui vihjates Beaumarchais' triloogia viimasele osale «Süüdlane ema». Kuid ooper sel teemal on veel kirjutamata... Omäti iseloomustab Mozarti muusika krahvinnat pigem kannatavana kui kergemeelsena.

Taisto Noore Figaro musitseerib laval ja paistab ise sellest rõõmu tundvat. Evi Vanamõlderil Susanna on hakkaja ja ettevõtlik, eriti nauditavad on tema koomilised etteasted (näiteks duett Marcelinaga). Susanna muusikaline lahendus on üsnagi täpselt paika pandud, nüansirikas ja stiili järgiv.

Krahvipaarile ei saa nii jäägitult tun-

nustust avaldada. Tõnis Uiho Almaviva lavasarm kisub küll kaasa, näitleja mängib tulise ja samas ikka veidi lihtsameelse (ega ju muidu Susannal, krahvinna ja Figarol poleks teda nii kerge olnud ninapidi vedada) ning tujuka hispaania aadliku väga veenvalt lahti. Tõnis Uiho hääl näitab aga juba pikemat aega väsimuse tundemärke ja ega praeguse koorimuse juures (nii «Porgys» kui ka «Figaros» mängib ta ilma dublandita) pole selle paremaks minekut eriti lootagi. Nii Anu Lombile kui ka Mare Puusepale käib krahvinna osa vokaalselt üle jõu.

Cherubinot laulab kas Vivian Laane või Olga Bunder. Esimene on oma vokaalpartiist kindlalt üle, teisel tekib pidevalt raskusi intonatsioonilise täpsusega. Osalahenduselt on Bunder noor uljaspea, Laane Cherubino aga rohkem kõikvõimalike õnnetuste pärast kannatav.

Väiksematest osadest jäävad meelde Evald Tordiku väarikas Bartolo, Maimu Krinali kõigile solvangutele vaatamata daamilikkust säilitada püüdev Marcelina, Endel Aimre tore karakterroll, alati (eriti Cherubinol, aga ka Figarol-Susannal) jalus aednik Antonio.

«Vanemuise» ooper jõuab tänava oma tegutsemise teise sajandisse; loevad ju vanemuislased oma ooperi alguseks 1883. aastal lavastatud Weberi «Preciosat». Muidugi on selle sajandi vältel olnud teatris hulk tõusu- ja mõõnalaineid. Praegu tundub teater siiski olevat tõusulainel, kui... Need kolm punkti sisaldavad endast muret orkestri ja dirigentide pärast. Me oleme harjunud «Estonia» afišsidel juba tükk aega nägema õige mitme noore dirigendi nimesid. Ehk leiab neist mõni tee ka «Vanemuise» teatrisse ja ehk juhtub see õige pea.



## Kodulinn mitme kandi pealt

KART HELLERMA



«KODULINNA HEAD VAIMUD». Režissöör ja stsenaarist L. Lalus, operaator P. Olevain, helilooja L. Sumera, helioperaator V. Kallaste. «Tallinnfilm», 1983.



Tallinna «Kodulinn» kujutab endast üsnagi staažikat noorteaktsiooni. «Kodulinna» olemust ja eesmärke pole mõtet pikemalt vaagima hakata, üritus on teleajakirjanik Tiina Mägi eestvedamisel olemas ja elujõuline juba kaheksandat aastat ning ennast igati tutvustanud ja tõestanud. Aeg «Kodulinna» filmilindile jäädvustamiseks oli küllap küps ja loodetavasti leiab Leida Laiuse uus dokumentaalfilm tänulikku vastuvõttu. Seda enam, et noorteorganisatsioonina, mida seob tervikuks ainuüksi selle liikmete vaba tahe, on «Kodulinn» täiesti unikaalne nähtus — juba sellega on tema dokumenteerimise vajadus põhjendatud. Rääkimata «Kodulinna» tähendusest, mis annab filmi autorile mitmeid lähenemis- ja suhtumisvõimalusi.



Film algab orienteerumisvõistlusega. Kodulinlased tuuritavad mööda vanalinna, näitavad üles selle üllatavalt põhjalikku tundmist. Järgnevad teisemad kaadrid, mida saadavad intervjuud, kus reporter on autor Leida Laius ise. «Kodulinna» hariva ja kasvatava funktsiooni teenistus: on filmi kogu esimene pool. Näeme grupi noori, kes armastust kodulinna vastu oma kätega realiseerivad. Leida Laius on kodulinlaste missiooni näinud üsna laias kontekstis, «Kodulinna» kaasalöövaid noori on ta kujutanud ka põlvkondade järjepidevuse omamoodi sümbolina. Autor on rõhutanud liikumise ülesehitavat tähendust ühtaegu nii noorte eneste kui ka vanema põlvkonna jaoks. Filmis sageli esitatav küsimus «miks?» annab vastuseid, kus on oluline ühise tööga saavutatav ühistunne (tihti ei osata selle olemust sõnadesse panna), mis eeldatavasti loob pinna ühise kollektiiviteadvuse, ühiste suhtumiste tekkeks. «Kodulinn» on noorte üks eneseteostusvõimalusi, kasvatades neid ka vaimselt. Filmis on «Kodulinna» emotsionaalset tähendust ehk isegi ülearu rõhutatud.

Nii et autori sügav poolehoid entusiasmil ja kohusetundel põhinevale organisatsioonile saab igati ilmsiks. Ent kõik polegi nõnda kaunis. Teades raskusi, millega kodulinlased oma töös kokku puutuvad, tekib küsimus, kas probleemidest ei räägitagi? Filmi teine pool kujutabki muresid, millega noored sageli vastamisi on.

«Kodulinn»: kaadrid filmist.



Tihti peavad nad kogema ametkondlikku tui- must, töö kehva organiseerimist, väär-suhtumist neisse, vandalismi oma töötulemuste kallal. Viimane on vahest kõige valusam. Tihtipeale võetakse neid kui tüütuid lapsi, kes raiskavad nii enda kui ka teiste aega. Ometi on nende tegevus timurlaste ja Roheliste Maskide omast tüki tõsisem. Filmis on lõik, kus Tiina Mägi peab oma jüngritele tunnistama, et kuuteist-kümnest objektist on vaid viis sellised, kuhu sel päeval tööle minna võib. Puuduvad autod, juhendajad. Kindlasti on paljudel kodulinlastel tihti tekkinud mõte: milleks? Milleks see donkih-hotlus?

Kuigi film on reportažielementidega ti- hedalt läbi põimitud, on ta samas lahendatud küllaltki kammerlikult, isegi akadeemiliselt. Krii- tiline osa jääb paljusk anonüümseks, siin ei ole eriti süvitsi mindud. Kõige motiveeritumana tundub filmi-«Kodulinn» just eetilis-emotsio- naalses plaanis. Kammerlikkust toonitab L. Sume- ra pieteeditundlik muusika. Ent operaatori suhe näidatavaga pole igal pool päris selge, kaa- mera liikumine näib puhuti katkendlik, kaadri- tesse vilksab juhuslikkust. See, et pilt ei toeta alati vajalikul määral autoriideed, torkab läbi- mõeldud teksti ja eesmärgikindlate intervjuude kõrval veidi silma.

«Kodulinna head vaimud» on Leida Laiuse neljas dokumentaalfilm. Eelnevalt on valminud «Sündis inimene», «Lapsepõlv» ja «Jäljed lu- mel». Kõigi filmide vahel leiame seoseid, mis lubavad neid võtta tervikuna. Eelkõige on L. Laiuse dokumentaalfilmides, nagu mängufil- mideski, tähelepanndav inimesekesksus, inimese elutee mõtestamine eri vanuseastmete kaudu. «Kodulinna head vaimud» on film ühe noorte- kategooria eneseteostusvõimalusest ja ellusuht- tumisest. Filmis tundub väga oluline olevat Tiina Mägi väide, et noortel on tõe, õiguse ja au mõisted täpselt paigas. Ning ka see, et kodu- linlase kõige vajalikumad omadused on ausus, kohusetunne ja huumorimeel. Hea, et film ei kujuta «Kodulinna» kui mingit hurraaoptimist- likku kampaaniat, vaid analüüsib delikaatselt põhjusi, mis «Kodulinna»-liikumisele avarama mõtte annavad. Teeb seda eelkõige isiksuslikus plaanis.

## Ühe nukufilmi mesi

REIN HEINSALU

«MEEMEISTRITE LINN». Stsenarist ja režissöör H. Pars, teksti autor J. Tuulik, kunstnik H. Kloor, operaator A. Nuut, helilooja T. Naissoo, heliope- raator O. Saar. «Tallinnfilm» 1983. 590 m.

Eesti nukufilmis pole peale Heino Parsi teist meest, kes nii sageli pöörduks loodusteema poole. «Operaator Kõps seeneriigis», «Laulud kevadele» ja «Putukate süvemängud» on nuku- kude erilise seose poolest loodusega ilmselt paljudel meeles. Selles, kuidas tillukesed tege- lased endasuurusi seeni, -sitikaid, taimi ja linde kohtasid, oli tähelepanuväärne toonus lapse- meelselt loomulikku humanismi, mis oma väge- vusega ei kelgi, vaid püüab asju lasteni lasku- des mõista. Uudsusi otsivas ja ekstsentrilisi äärmusi eksploateerivas tänapäeva kunstis on niisugune suhe küllalt haruldane.

H. Parsi uus film «Meemeistrite linn» on jäänud loodustemaatikale truuks, viies vaataja seekord mesilastarusse. Nagu oma varasema- teski töödes toetub stsenarist H. Pars ka siin mingil määral seikluslikule süzele — ühe mesi- lasepõnni vastupunnimine loomulikule elurüt- mile teeb vaadeldava taruelu põnevamaks —, ent sisuliselt on seegi film populaarteadu- sik. Vaataja peab saama paarikümne minuti jooksul mesilaste elust süsteemse ülevaate. Adressaadiks on jällegi ilmselt eelkõige lap- sed (kellele peaks ABC-informatsioonist piisa- ma), ent ühiskondlik-filosoofiliste sugemetega kujundid pakuvad pinget ka vanematele. Mesi- lastaru kui kuldse tulevikulinna demonstratsioon annab naudingut täiskasvanutelegi.

Tutvume mesilaste elu kõigi tsüklitega. Osa- valt tegevusse põimitud piltkalendrist jäävad meelde erinevate ülesannetega perioodid: näeme-kuuleme, mida mesilased söövad, kui palju nad oma elu jooksul korjata jõuavad ning milline on nende pere ehitus; saame teada üht-teist mesilaste tarkusest ja elu varitseva- test ohtudest jms. Piisavalt informatsiooni, et nende olendite töökust, vaprust ja ennast- ohverdavust hindama hakata.

Rõhutatud on ka vaatamänguline külg. Mesilasnukkude liikumisel hele-soojades kor- rapärastes koridorides on oma harmooniline võlu. Kärgedesaalid, pereema vastuvõtt, korje- suunda näitavad tantsud, lennud kannudega jt pildid moodustavad kena vaatamisväärsuse. Kan- dilised kuldse koridorid, hiiglaslikud hoidlad,



suured saalid ja stardiplatsid sarnanevad ulme-filmide tulevikuühiskonnaga. Elu sujuv, ent dünaamiline rütm viitab nende arengu kõrgele järjele. Nukkude ümarad justkui metallist valatud pead ja tehislükud suured silmad peavad vist samuti osutama nende sarnasusele «kõrgete olenditega». «Mesilaskommunisti» ka-dustusväärses kooskõlas peitubki vist idee, mida režissöör laiemas ulatuses väljendada tahab.

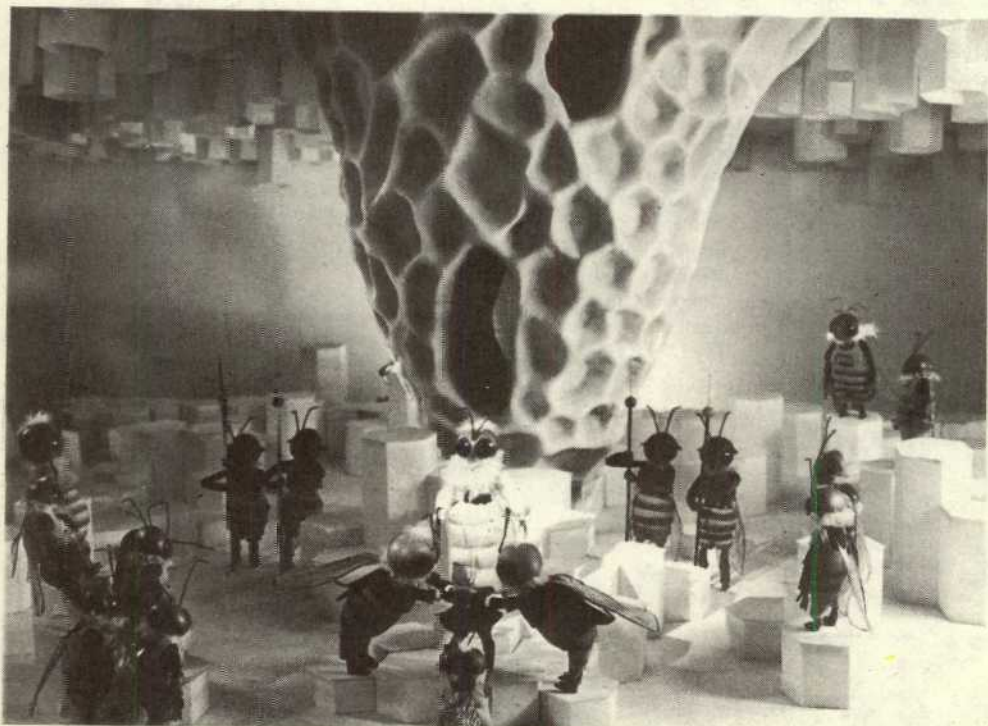
Nõnda kui Rein Maran dokumentaalfilms, aitab H. Pars nukkude kaudu tänapäeva linna-inimesel looduses avastada uuesti asju, mille tarkust, ilu ja keerukust me enam ei taju. Nagu rästikut nähes öeldakse tihti automaatselt: «Vastik! Tapa ära!», nii õpetavad vanemad lapsi tihtipeale ka mesilasi kartma («Nõelab!»). Ometi ei ründa need olendid ilma põhjuse-ta ning täidavad looduses oma olulist funktsiooni.

Ehkki huvitav, pole «Meemeistrite linn» (võrreldes näit. «Operaator Kõpsiga seene-riigis») päris terviklik. Teises pooles hakkab segama žanrite ajutine vaheldumine: nukku-delt «joonisfilmile», joonisfilmilt omakorda dokumentaalsele taustale, sealt tagasi nukku-dele jne. Kusjuures joonistatud tausta (kunst-nik H. Klaar) pastelselt pehme, impressionist-liku varjundiga atmosfäär läheb mesilastaru kuldse konkreetsusega vastuollu. Mõistuslikku muljet häirib ka see, et mõningad faktid on

poolikud: (mesilas)piima vastsed siiski joo-vad ning herilaste kõrval on neil praegu hulga hul-lemaid vaenlasi (nägu näit. lest), neljast jalast rääkimata. Ja seda, et mesilane heast peast ei nõela, et ta mürgil on häid raviomadusi, et mesi on üks kõige väärtuslikum toiduaine (sic!) võinuks ka tekstis kas või mainidagi.

Väikestele puudustele vaatamata on H. Parsi looduslik suund, sfääride tarka terviklikkust vah-endada püüdev tunnetus ja andekad kujus-tused kokkuvõttes ikkagi meeldivad. Sest nende kujundlik nektar jääb meelde.

«Meemeistrite linn»





## Elupuu: juured ja võra

ETERI KEKELIDZE

Lõppeva aasta teatrikuul külastas meid Leningradi Väike Draamateater; kolme lavastusega anti 14 etendust 9300 vaatajale. Neist F. Abramovi «Kodukotust» Lev Dodini lavastuses hindab kunstiteaduste doktor Karin Kask oma möödunud aasta sõlmprobleeme puudutavas artiklis (vt SV 5. august 1983) parimaks hooajal nähtud etenduseks Eestimaa lavalaudadel. Avaldame allpool erikäsitluse tolle tipplavastuse kohta.

Harva tuleb ette lavastusi, mis tervikuna jäävad hinge ja mällu, loovad tunde, mis jääb sinusse alles. Pruugib vaid uuesti kuulda loo pealkirja ja see tunne ilmutab end otsekohe endises ehe-duses.

Niisuguste harukordsete lavastuste hulka kuulub «Kodukotus», mille NSV Liidu riikliku preemia laureaadi Fjodor Abramovi romaani järgi on Leningradi Väikeses Draamateatris instseneerinud ja lavastanud Lev Dodin.

Dodini ja tudengite sõidust — kui tänapäeval mingist imeasjast — külla, kus elab Prjaslinite sugu, on juba korduvalt kirjutatud. Õigemini — sõidust külla, kus elavad need inimesed, kelle karakterid ja saatused andsid Fjodor Abramovile tõe ja olid algmaterjaliks Prjaslinite loomisel. See oli üks küla Arhangelski oblastis. Leningradi teatriüliõpilased elasid seal kuu aega ja tegid koos kolhoosnikega tööd, ning nii nende eneste kui ka kohalike elanike jutu järgi elasid nad sellesse ellu sisse, said juured alla.

Pärast seda tuligi Leningradi Riikliku Teatri-, Muusika- ja Kinoinstituudi õppe-teatris välja «Vennad ja õed», kus Abramovi Prjaslinitest said esmakordselt lavategelased. See oli Leningradist kaugemale ulatuv teatrisündmus.

Lev Dodin on tolles külas veel mitu korda käinud; küllap võiks ta Fjodor Abramovi loomingu juba raamatu kirjutada — nii tähelepanelikult ja üksikasjalikult on ta seda uurinud.

«Kodukotuse» lavaletulekust Väikeses Draamateatris on nüüd möödus kolm aastat. See on mis tahes lavastuse jaoks kriitiline iga, ent praegu tükki vaadates



Stseen lavastusest «Kodukotus» (lavastaja L. Dodin) Leningradi Väikeses Draamateatris.

tundub, justkui oleksid sattunud esietendusele: pole vähimaidki märke, et näitlejad oleksid esitatavaga liiga harjunud, pole tehnilisi eksimusi. Etendus ei logise — pole seda häda, et tükk laguneks üksikuteks stseenideks, mis võib juhtuda mõnikord otse esietenduse järel.

... Ikka ja jälle meenub tühi lava (vaid äärtel on igasugu majakraami: kirveid, ämbreid, ahjuharke, molde ja muid esemeid), mille kohal eri kõrgustel peene trossi küljes ripub viis palki-puuhobust, nagu neid leidub Põhja-Venemaa katuseviiludel. Need on kui tohutu suure trepi astmed või tare laetalad. Kolme palgi külge on otsekuu seinale riputatud raamitud fotod, mis kujutavad nii praegu elavaid ja kohe lavale ilmuvaid Prjaslineid kui ka neid, kes siit ilmast juba lahkunud. Neljanda palgi küljes on ikoon ja viiendal, kõige kõrgemal ripub mehe pilt, kes ei olnud ei Pekašino külas käinud ega sellest ka iial kuulnud. See on Karl Marx. Ning proletariaadi suure juhi portree on kaunistatud samasuguse paberlilledest mälestusvanikuga nagu uppunud poisikesegi oma.

Meenutuspiltides need puuhobused otsekuu elustuvad, muutuvad uljaiks ratsudeks või kõigi põlvkondade laste meelisajaviiteks — kiikedeks. Etenduse jook-



sul saab neist veel lõuna- või pidulaud, mõne tegelase maja, muldrik maja seina ääres. Nende raskete, jämeda faktuuriga palkide liikuvus, plastilisus üllatab mitmel korral.

Selles lavastuse üldist stiili ettekuulutas metafooris on õnnestunud ühinenud iseenesest nagu ühendamatud asjad — sümboolika, poeetilisus ja naturalistlik esemelisus (viimane määratlus tähistab olustiku täpsust).

Meil on aega vaadelda kõiki kujundusdetalle (kunstnik Vene NFSV teeneline kunstitegelane, riikliku preemia laureaat Eduard Kotšergin), kuni lavale tuleb vanem vend Mihhail Prjaslin (Nikolai Lavrov) ja algab etendus. Ta tuleb nõnda, et otsekohe saab tajutavaks ta tööpäeva viljakas raskus, — lööb kirve maas lebava palgi sisse, istub ja jääb mõttesse.

Ta meenutab üht lapsepõlvestseeni — ja kiiged-puuhobud pillutavad üha kõrgemale neil istuvaid lapsi ning kostab veniv-ärev hüüe, mis teda teele saadab: «Hoi a kinni, Mihhail!»

Peab kohe ütlema, et olen mitu korda käinud statsionaarietendustel ja näinud seal hobukiikede sujuvat, rasket lendu. Külalisetenduste aegu Tallinnas Vene Draamateatri laval ei jätkunud lavastusele ruumi. Palgid olid näitlejate jaoks ohtlikult lähestikku ja ülemised neist ei paistnud saali. Tehnilistel põhjustel asendus järsk jõuline kiikumine ettevaatliku paigalt nihkumisega. Nii jäid kujunduse võimsus ja esemelisus küll alles, kaduma läks aga liikumise hoog ja energia. Külalisetendusteks sobiva hea lava puudumine Tallinnas andis end selle lavastuse puhul tunda hullemini kui kunagi varem, kahjustades silmnähtavalt lavastust ja selle vastuvõtuharmoniat.

Epopöa vajab avarust. Mõte nõuab arenemiseks ruumi.

Prjaslinite pere lugu kasvab nende küla looks, küla lugu — looks tervest meie maast. Epopöas peegeldub inimese, perekonna, rahva elu olemus, ja iga selle loo lehekülj — neid on väga mitmesuguseid — on ausalt jutustatud.

Millegi vääriruü pärast avalikult üleulatuda häbi võib inimest võrdse tõenäosusega veenda nii tema näilises õiguses kuritegu toime panna kui ka teda sellest igaveseks eemal hoida. See on üksiknäide ühiskonna mõjust indiviidile. Kunst on indiviidide mõju ühiskonnale. Kui proosakirjanik, lavastaja või dramaturg mõtestavad ajaloo keerukaid, vastuolulisi lehekülgi, siis analüüsivad nad neid ühiskonna tarbeks. tuleviku jaoks.

Sündmused Pekašino külas ja sovhoos-

sis peegeldavad nähtust, mida on juhtunud ja kahjuks veelgi juhtub meie põllumajanduses. (See on selgelt fikseeritud riiklikes dokumentides ja seda analüüsitakse päev päeva kõrval kümnetes artiklites ning raadio- ja TV-saadetes.) Põllumajandus on aga teema, mis praegu huvitab igahüht, ja ehkki mitte kõik seda teemat põhjalikult ei valda, ollakse ometi tänu ajalehtedele ja televisioonile, kes need probleemid igasse linnakodusse toovad, asjade käiguga enam-vähem kursis. Ent see tegevusliin, mis otse puudutab Pekašino sovhoosi direktori Anton Taborski juhtimistegevust ning võitlust tema ja ta ümbruskonna vastu, on tagaplaanile lükatud, see pole lavastuses kaugegltki peamine, sel pole iseseisvat kunstilist väärtust. See kõik on tagajärg. Peamine on milleski muus.

Võib-olla ma eksin, aga ma ei mäleta ühtki teist teatritükki, kus laval nii jõuliselt ja usutavalt oleksid taasloodud nende inimeste mõtted, tunded ja eksistents, kelle vanaisad ja vanavanaisad on harinud sedasama maad, mida nüüd nemad. Igal heinamaalapil on esiisade pandud nimi, sest nende jaoks ei tähendanud see mitte nimetuid hektareid ja tsentnereid, vaid maad.

Lavastuses ongi peamised inimesed, kel algsest olemas maa tunnetus. Kõik neis inimlikult ja ühiskondlikult väärtuslik saab alguse maast. (Juba Tolstoi on maa ja inimese seesugust seost pidanud üheks kõrgeimaks sotsiaalseks tundeks.)

Vastaspoolusel on veerekivid, inimesed, kes ka justkui siitsamast pärit, kuid juba ammu on nad oma maa poegadest tema priileivasõjateks muutunud. Nemad arutavad targa näoga, et poes on leiba kõigile; nemad on veendunud, et elu mõte seisneb ülaltantud juhiste täpsel täitmisel.

Kes siis on Anton Taborski? Nimigi ütleb, et ta on igal pool, mis tahes kohas oma poiss, sest talle pole üldse tähtis, mis koht see on, — peaasi, et on soe koht. Peamine, mille järgi neid «töömehi» kohe ära tunneb, on veendumus, et kahjumid on kusagil kellegi poolt ekstra planeeritud, ja seepärast tuleb vaid ise midagi mõtlemata täita kõiki ettekirjutisi või — mis veel parem — nende täitmisest ette kanda. Kuid see ongi ju otsetee tootjast tarbijaks. Kui üks Taborski võetakse maha, tekib otsemaid uus, mis sest, et nimi on teine. Teatud olude korral on nad alati olemas. Aga ümbritsevat keskonda kujundavad ju ka inimesed. Mida rohkem ümberringi potentsiaalseid ta-



borskeid, seda ilusam elu ühel nimekaimudest.

Ent kõik eelnev on vaid konkreetne visand kiirest eluvoolust, lavastus sisaldab aga märksa suuremat üldistust. Et lavastus on elutruu ja ka konkreetne, siis just siit võrsub loo järgmine, igavikuline tasand. (Igasugune igavikulisus tuleneb konkreetsetest asjaoludest. Kui Montecchid ja Capulettid poleks vihavaenlased olnud, poleks ei jutustust ega näidendit, ning Romeo ja Julia nimed ei tähistaks igavest armastust. Kui kõigis elusfäärides poleks taborskeid ja temasarnaseid, siis oleks ehk elugi teistsugune. Ehk oleks...)

Ülimalt lihtsa sõna — KODU: maja, kodukotus — paljutähenduslikkus on ühtlasi mitmesuguste pealtnäha lihtsate elunähtuste paljutähenduslikkus. Taborski ajutisele võimule vastandub Mihhail Prjaslini igavene tõde.

Mihhail Prjaslini suguste kohta öeldakse, et tal on kahe mehe vastupidavus. Nikolai Lavrov mängib meest, kes suudab veel kümme korda rohkem. Töö on tal olemise mõte ja elamisviis. Ta pole hea töömees mitte püüdlikkusest, vaid seepärast, et ta lihtsalt ei oska teisiti. (See ei takista direktoril teda ülekohtuselt tööst ilma jätmast ja neile andmast, kes seda «mõistlikult» teevad.) Kui olukorrad kujunevad nii, et Mihhail jääb tegevusetu, muutub ta loiuks ega saa enam aru, mis sünnib.

Lavastuses kordub misanistseen: Mihhail istub lavaservale maha ja jääb mõttesse. Ta mõtleb, arutleb omaette, püüab kõike külas, perekonnas ja iseendas toimuvat pähe mahutada. Seda pole kerge teha. Ta on vastu pidanud sõjalaosele, ajaloo traagilistele siksakkidele, põllumajanduse korraldamisse puutuvate seisukohtade pidevale vahetumisele; aga ta ei suuda mõista, miks möödanikust ei ole mitte midagi õpitud, miks endiselt loobitakse seemet põuast ülekuumenenud mulda, nii et sellest ei võrsu vilja.

Tema, kes ta suudab kümne mehe eest väljas olla, kõigist maailma tuultest vint-sutatud talupoeg, ei suuda maa matuseid välja kannatada. Tema ei pea end täiendamaks käima, et teada saada, mis põlluharimisel midagi maksma läheb. Ta on seda alati, sündimisest peale, õieti juba enne sündi teadnud, sest see teadmine on esivanemate verega kaasa antud.

Ürgne loomus ei põhjusta tema elu lihtsustumist. Vastupidi, see teeb pöördumatult keeruliseks tema suhted iseenda, omaste ning muude inimestega.

Teda piinab ehtsamlik küsimus:

kas maa peal peab kord olema või ei pea. Ja kes teab, võib-olla just see saatuslik küsimus nõuab Mihhaililt kogu ta hingejõu, nii et seda ei jätku enam öde Lizaveta mõistmiseks.

Mihhail Prjaslin, Prjaslinite soo vanem, kes kellelegi ei lase liiga teha, kes omade heaks viimasegi särgi seljast annab, ei suuda mõista Lizavetat ega talle andestada. Mihhail arvab, et öde on Prjaslinite soo häbisse saanud: ta mees on elus, tema aga tõi ilmale kaksikud, teiselt mehelt. Niigi on igal pool aina üks suur segadus, ja nüüd veel öde... Ei, ei anna andeks!

Aga Tatjana Sestakova mängitud Lizaveta ei ootagi vennalt andestust. Ja mitte seepärast, et tal poleks seda vaja, vaid seetõttu, et venna hoiak ei tekitagi temas mingit protesti. Kogu oma olemusega tunnetab ta süüd Prjaslinite soo ees ja on nende ees süüdi igavesti. Kuid seejuures on ta iseenda ees ometi süütu. Sest loomus ei lase tal ei teistmoodi käituda ega teisiti tunda — ei üürilise suhtes, kellest tal, rasedal, kahju hakkas ja kelle seepärast minna laskis; ei venna suhtes, kes on ju v a n e m vend ja isa eest, ning kellele on võimatu mitte kuuletuda; ja kui juba nõnda, siis kannab oma risti ja ära halise; ega ka koju tagasi pöördunud hulkurist mehe suhtes. «Astuge sisse, Jegor Matvejevitš,» ütleb, ja on südames talle juba andestanud. «Ah sa mu ainuke arm, küll oled sa haledaks ja otsa jäänud,» ütleb ta, hakkab naerma ning hing vabaneb.

Näitlejanna on õigesti tabanud rolli olemust — ta mängib vaga külanais, öndsameelset inimest. Tema Lizaveta hing on võrastele hädadele avali, ja maailma käsitab ta südame, mitte mõistusega. Kui vend Mihhail on algselt olemas maa tunnetus, siis temas on kaastunne, halastus ja elujõud. Lizaveta usub, et kõik, mis talle osaks langeb, on õige, ja oma südames ei kannata kellelegi peale viha. Ta ei tegele kõlbelise enesepiitsutamisega, vaid elab oma loomuse järgi edasi.

Oma hulkurist mehe Jegorša, ilusa elu otsingute ohvri ilmudes ei mõtlegi ta tolle nõudmistele vastu hakata. End kõlvatu Njurkaga sidunud, nõuab too endale maja, kus Lizaveta lastega elanud, sest maja on ju tema, Jegorša vanaisa oma. Lizaveta ei hakka vastu, et mitte solvata vanaisa mälestust võimalike tagarääkimiste ja tõe selgitamisega. Tema tasameelsus ei ole poos, see naine on niimoodi loodud.

Lizavetas võib leida sarnasust Sonetška Marmeladovaga. Sonetška mee-



nub eriti veel seetõttu, et üks teine «Kodukotuse» tegelane, Mihhaili ja Lizaveta vend Grigori on tüübilt äärmiselt dostojevskilik. Ta haiguski on sama mis vürst Mõskinil, ja näitleja Sergei Behterev annab talle ka Mõskini-sarnase välise kuju: selge, sügav pilk, liigutuste sujuvus, headus, kogu ta olemusest kiirgav kaitsetus. Ning kõik ka suhtuvad Grigorisse vastavalt.

Abramovi teosest vaid aimub vene romaani klassikaline skeem — kangelase järeleproovimine kõlbluse mõõdupuuga, tema suhtestamine kõrgeima ideaaliga —, lavastus toob selle esile, loob järjepidevuse.

Mihhail Prjaslin ja Lizaveta austavad põhimõtteliselt ühtesid ja samu norme ning tavasid. Mõlemad on üdini töönimesed, mõlemad on end perekonnale pühendanud. Milles siis konflikt, kas Lizaveta konkreetses teos? Asi on selles, et mehe ja naise kõlbelsed ideaalid on siiski erinevad, sellest on kirjutatud tuhandeid raamatuid, ning Abramovi «Kodukotus» tõestab seda veel kord. Ja kannatav naine on traditsiooniliselt moraalse puhtuse sümbol.

Grigori on Prjaslinite pere kõlbluspeegel. Olustikukestast haigusega eraldatud, tajub ta kõiges, nii inimkarakterites, tegudes kui ka suhetes peamist. Ent niisuguse kingituse eest — võime eest tungida kõige sisimasse, kõige salajasemasse inimeses, tuleb alati maksta. Selle, talle endale ju õieti kasutu ja vaid teistele vajaliku kingituse eest on kallilt makstud. Maksnud on nii Grigori ise kui ka ta kaksikvend Pjotr. Nende lugu, mis orgaaniliselt põimub kogu pere looga, on omaette süzeeliin, kuid õnneks ei tee lavastaja seda iseseisvaks, vaid jätab tervikpilti moodustava mosaiigi osaks. See on lugu vennaarmastusest, mis moondub vihkamiseks, üks vend vihkab teist, Pjotr vihkab Grigorit. Ja tagajärjeks on kaks rikutud saatust. Pjotri (A. Kolibjanov) monoloogis kõlab süüdistus linnale, mis on nad mõlemad murdnud — ühe füüsiliselt, teise moraalselt. Kuid linn ei ole siin maa vastand: ka maal pole kõik kaugeltki korras. See on tulevikuennustus — juhuks, kui mõistust pähe ei võeta, kui elu põhiväärtusi ausse ei tõsteta, kui edaspidigi neid asendatakse teadmistest, õppimisest tulevate väärtustega. Juhuks, kui ei ühendata neid kaht liiki väärtusi, mis oleks loomulik, vaid asendatakse esimesed teistega, mis on loomuvastane nii loodusele kui ka sel loodusel põhinevatele teadmistele.

Muuseas, A. Kolibjanovi rolliesitus langeb ansamblist välja. Lavastuses on imepärane näitlejaansambel, kusjuures osatäitmised ei ole tasandatud. Ning Mihhail Nikolai Lavrovi, Lizaveta Tatjana Sestakova ja Grigori Sergei Behterevi esituses on loominguamesterlikkus nii enesestmõistetav, et seda ei märkagi. Mitte iga inimene ei jaksa kuuskümmend-seitsekümmend kilo üles tõsta. Kuid keegi ei märka oma kehakaalu. Sest nii on loodusest määratud. Ka need rollid on loomulikud, on loodus ise, see on näitlejanatuuri ja rolli harukordne ühtelangemine. Kuid see, et niisuguseid kokusattumisi on lavastuses mitu, viitab lavastaja meisterlikkusele. Tähebänd ju lavastajaanne oskust avada inimkaraktereid. (Lev Dodini lavastused on ta esimestest tõdest alates Leningradis tähelepanu äratanud. Algul oli ta selliste tükide nagu «Omad inimesed — ajame läbi» ja «Mess-Mend» kaaslavastaja Z. Korogodski juhitud Leningradi Noorsooteatris, tema viimaseid töid on «Tasane» Suures Draamateatris ning «Kodukotus» Väikeses Draamateatris. Praegu teeb ta Moskva Kunstiteatris Saltõkov-Stšedrini «Härraseid Golovljove», kus peaosas mängib Innokenti Smoktunovski.)

Prjaslinite pere looga paralleelne on lavastuses Kalina Ivanovitš Dunajevi ja tema naise lugu. Naisele on külarahvas pannud kaks hüüdnime, ja mõlemad räägivad ise enda eest: Jevdokia-Kannataja ning Dunka-Mürgeldaja. (Mängivad J. Merkulov ja V. Bõkova.)

Kalina Ivanovitš Dunajevi kangelaslik elu avaneb meile ta naise monoloogis, kes mehe järjekordses «südame kutses» näeb veel üht kaotust nende pere olustikulise heaolu pidevate kaotuste ahelas. See stseen on kui etendus etenduses. Naine kaebab mehe peale, toriseb, karjub, ohkab ja ohib — ning saal naerab.

Kalina Ivanovitš on tervenisti olnud andunud revolutsioonile ja nõukogude võimu kehtestamisele maal ja linnas ja Näljastepis... Ta on enesest kõik andnud ja vastu saanud veendumuse, et elu pole asjata elatud; ka on jäänud vanad haavad. Naine «paljastab» ühe ta elulehekülje teise järel. «Aga me ju unistasime,» vastab lühidalt Kalina Ivanovitš.

Jevdokia monoloogi lavaaeg on usumatult pikk. Lavastaja ja näitlejanna rikuivad siin kõiki lavanorme. Nad lähevad riski peale välja ja võidavad. Nad ei pane vaatajaid üksnes lihtsalt kuulama, vaid kuuldu mõttesse süvenema. Risk õigustab end ja naer saalis asendub täie-



liku vaikusega. Sest Jevdokia on ju Kalina Ivanovitšiga koos läbi käinud kõik suured ja väikesed viisaastakute löökehitudused, see oli ju tema, kes mehe pärast tolle ebaõiglast vangipanekut Kolõmast välja tõi. See on olnud ju ka tema, Jevdokia-Kannataja elu, ja ta ei pea seda sugugi asjata elatuks.

Sõnade ja tunnete tasandid ei kattu, ning huumor taastab uuesti selle, mis paatos lõhkunud.

Kalina matusestseeni tarvis moodustab lavastaja tüki tegelastest ehtsa orkestri. Mitte just laitmatult mängitud, kuid elav ja väga töepärane muusika teeb mulje stseenist nii tugevaks, et klomp tõuseb kurku.

Kalina Ivanovitšil polnud elus muud kui vaid usk. Ent ometi — kui palju see tähendab inimese elus.

Mihhail Prjaslini — Taborski, Lizaveta — Njurka, revolutsiooni palveränduri Kalina — hulkur Jegorša vastasseis on kõlbluse — kõlblusetuse ja veendumuse — printsii bituse vastasseis. Need on dramaatilised sõlmed, mis teevad «Kodukotusest» tragöödia.

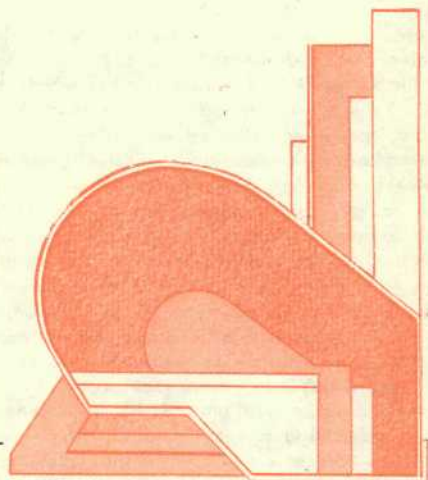
Nagu muidki olulisi teoseid, ei anna ka «Kodukotust» üksikuteks karakteriteks ja süüzeeliinideks jagada. Kõik on põimunud, üks asi suubub teisesse, ja see loob lavastuse tähendusrikkuse.

... Ses lavastuses oli vaatesaali keskmises käigus poodium — «lilled tee»\*, elu tee. Algul jooksid seda mööda Mihhaili lapsed, lõpus kanti kätel Kalina Ivanovitši punast kirstu. Teatriruumi avardamine oli kunstiliselt põhjendatud. Oieti avardus selle lavastuse ruum niivõrd, et haaras endasse ka saalisistujad; kolmeks tunniks kandusime kauge Arhangelskimaa külasse.

\* «Lilled teeks» nimetati jaapani kabukiteatris saalist lavale viivat poodiumi. Sealt võtsid selle XX sajandi algul üle tingliku teatri režissöörid-novaatorid. Vene teatris hakkas «lilled teed» kasutama Meierhold. Toim.

## ÕNNITLEMES!

9. november — ENDLA HERMANN, Eesti NSV teeneline kunstitegelane, RAT «Vanemuise» lavastaja assistent — 60
11. november — ELSA LAMP, teatriveteran, kunagine «Vanemuise» ooperisolist — 70





# Ei ole paremat parimast filmist

## EESTI AMATÖÖRFILMIST

JAAN PAAVLE

Ent: ei ole halvemat heast filmist, parafraaserin. Kui «hea» all mõista keskmiselt head amatöörfilmi, sellist, mis tihti saab ka ära märgitud. Nõrk film (üldjuhul!) auraha ei saa, medalita võib jääda aga ka nii mõnigi eksperimenteeriva vaimuga linatöös.

Selle aasta mais toimus Tallinna Kinomajas amatöörfilmide öhtu, kus väadati töid aastatest 1967—1982. Nende ja eelnevate läbivaatuste foonil (osa harrastusfilme on lülitatud juba mitmel aastal TPI filmiklubi festivaliprogrammi, kus Tõnu Tamm sai oma pühapäevafilmi eest koguni ühe peapreemiast) julgesingi rääkida mõningatest tendentsidest ja muredest eesti pühapäevafilmi juures.

Harrastusfilm loob tavaliselt visiooni ühest omapärasest maailmast, kus vähe räägitakse, žestidega ollakse kokkuhoidlik — pantomiimist, grimmist, parukast ei maksa rääkidagi —, kus suure (tihti ka üle jõu käiva) ülesande on endale võtnud muusika.

Nii see on, sest tehnika ei võimalda teisiti. Puuduvad sünkroniseerimiseadmed, helipuldid, valgustuspark jne. Jääb ainult üle muuta puudused vouruseks. Kas sellega alati hakkama saadakse? Ilmselt mitte. Liiga suur on ahvatlus teha pärisfilmi, teha nii nagu Suures Kinos. Koos väljakujunenud võtmetehnikaga võetakse sellelt pühalt «suurelt» üle aga ka selle stambid. Et tihti saavad just sellised filmid ära märgitud, puudub harrastusfilmimeeste endi seas selgus, milline võiks olla harrastusfilm.

Aryan, et peaksime võtma käibe termini «professionaalsed amatöörid», sest inimesed, kes üle 10 aasta on filmiharrastusega tegelnud, on muutunud omamoodi professionaalideks.

Siit, ma arvan, algavad ka hädad, mis on omased professionaalidele igal alal. Eelkõige nimetaksin just erilist stiilsust, esteeditsemist (mis rohkem-vähem kipub kummitama kogu meie loomeelu: kardame olla maitsetud, «see pole ilus, see pole esteetiline, see pole tüüpiline» jms. Ühes teletervituses heidab Héino Pars pühapäevafilmi juures ette siiruse puudumist, mis ilmneb selles, et käsitletakse sisemiselt läbitunnetamatut. «Hinge- ja mõtteenergiat raisatakse välise fassaadi, vitriini jaoks.»

Agasugem vaatlema 9 harrastusmängufilmi, mida nägime taas maiõhtul Kinomajas.

Kõige värskema mulje jätsid (hoolimata ajafiltrist — või just seetõttu?) «Maakirpude mäng», «Ettevaatust, mina», «Külstage Hel-

singöri» ning väikeste mõõndustega ka «Enne homset».

Kui võtta aluseks nimelt need harrastusfilmid (oma tasemelt üpris kaalukad), saame välja tuua Eesti tänase päeva armastusfilmijate (trükkiviga ei ole!) taseme.

«Maakirpude mäng» — vahest kõige jõulisem ja pretensioonikam (aga miks me peaksime kartma pretensioonikust, kui selle taga on tõde?) harrastusmängufilm. Tänaeks elukutseline režissöör Olav Neuland on loonud 3 amatöörfilmi, neist nimetatud on enam diskussioone pälvitud. Kahju, et teised amatöörid sama teravalt ei jätka, O. Neulandi film valmis juba 1970. Üks väheseid pühapäevafilme, kus lavastajatöö oli lausa nauditav (tavaliselt on nii harrastusfilmides kui ka kutselistes esiplaanil hea või väga hea operaatoritöö).

«Ettevaatust, mina» (režissöör ja operaator Anatoli Kutai, 1967) on saanud päris palju medaleid ja aunimetusi, näiteks: 1969. aastal Brnos pronksmedal, samal aastal Skopjes pronksmedal pluss parima lastefilmi auhind, rääkimata kodumaistest autasudest. A. Kutai on minu arvates paremaid operaatoreid (oli ka üks «Külstage Helsingöri» loojaist) filmiharrastajate hulgas. Huvitavad, loogiliselt veenvad rakursid ning väga sujuv montaaž «kohustaksid» uusi filme looma, kuigi kogemuste jagamine noortele loengute näol on samuti väga tänuväärne töö.

Filmist «Külstage Helsingöri» on küllalt palju räägitud, ent siiski väärriks ta põhjalikum analüüsi. Film on saanud mitu kaalukat rahvusvahelist auhinda: 1979 SFV-s Marburgis suur hõbemedal, 1980 Austrias kuldmedal pluss eriauhind teema originaalse lahendamise eest. See on vist esimene harrastusfilm, mis on valminud kahe amatöörfilmistuudio ühistööna — Jakov Smorgonski Moskvas amatöörstuudio ja «Parižskaja Kommuna» ja Peter Perelmutter Tallinnast (juhhib koos Heini Lepaga Eesti ühe menukama amatöörfilmistuudio, rahvastuudio «Dvigatel» tööd).

Et ise seda filmi mitu korda näinud olen ja et ta nii tunnustatud on, siis nagu ei sobiks küsida, millest (või kellest? või miks?) see film on? P. Perelmutter ütles, et see on Hamleti ja Ophelia armastuse ja Ophelia hukkumise lugu. (Kes poleks lugenud «Hamletit»!) Jah, küllap see nii oli mõeldud. Õnneks (või, küsin kiuslikult, kahjuks?) on harrastusfilmide puhul tõlgitsemisvõimalusi vähemasti paar-



kümmend. (Teksti osatähtsus on ju minimaalne.) Mina pean «Helsingöri» ülimalt poeetiliseks armastusfilmiks tänapäeva noorte armastuse kujunemisest ja murdumisest, ükskõiksest (aga kes teab muidugi!) kõrvuistumisest autobussis, reaalsusest, võõrutusefektest ja ulmemaailmast, kuhu samuti rāme realiteet oma suunava käe paneb. «Ettevaatust, mina» kõrval oli see üks efektsmaid operaatorifilme. Näib, et selles laadis (kõik on hirmus paljutähenduslik, näitlejate mäng on küllaltki ekspressiivne, montaaž vähemalt kahe paralleelsusega, muusika spetsiaalselt filmile loodud) enam eriti kaugele minna ei saa — või ei tasu. Sest assotsiatsioonide kuhjumine (sisemine emotsionaalne liin katkeb, süžeealist järgida on veelgi raskem) tapab elamuse.

Hämmastas, et film «Enne homset» (autorid Tõnu Aru ja Olo Keedus, 1981. a. töö) mõjus teistkordsel vaatamisel väga pingeliselt ja sisutihedalt. Kui üldse midagi häiris, siis ülemängitus söögilauastseenides, «voodistseenides», midagi neis meenutas käitumisõpikut: et kõik oleks ülimalt esteetiline, et poleks elu- ega higelõhna! Ent ka selles steriilsuses oli oma võlu, nii nagu igas väljapeetud kunstiteoses. Rõõmu teeb ka see, et Tõnu Aru ei karda teha «pikki» filme — teised lausa väldivad 10 min piiri ületamist! Kõigi nelja nimetatud filmi puhul on põhjust rääkida äärmiselt veenvatest näitlejatöödest. See, ja tasemel operaatoritöö ongi neile kindlustanud põhjendatult sooja vastuvõtu.

Nüüd ülejäänud viiest filmist. Igor Jerišin on filmiharrastajate seas endale nime teinud (noor)mees. Ka 1982. teostatud «Infoetüüd» on saanud juba mitu auhinna ja küllap jätkab võidukäiku veelgi. Omalt poolt on midagi juurde lisada raske. Film on just tüüpiline hästi tehtud professionaalne amatöörfilm. Selliseid on alati vaja, kas või vabariigi filmiamatööride hea maine kaitseks. Ka on filmil oma sõnum: infohulk võib muutuda mürgiõunaks, mis tapab tunded. Kuigi pärast head pühapäevafilmi tahaks põrgulikult hirmsasti näha üht julgelt väga halba amatöörfilmi, milles ometi oleks... Aga jah, milleks unistada — vaja on tegusid!

Filmid «Pika päeva ehavalgus» (rež Villu Kalvik, 1970), «Kapitulatsioon» (Kalju Pruul ja Arnold Kiil, 1971), «Nörk iseloom» (Olo Alasi ja Denis Digane, 1967) ja «Vana tee» (Toomas Kukke, 1975) on omamoodi huvitavad ja meeleolukad tööd, ära märgitud ja auhinnatud mitmel festivalil. «Nörk iseloom» ja «Kapitulatsioon» on nauditava huumoritundega tööd, kahju, et me teised kõik nii hirmus tõsised oleme. Muidugi on nalja teha väga raske, mõni elukutseline on pidanud jätma tervisegi...

Mida öelda lõpuks? Tsiteerigem veel kord Heino Parsi, professionaali, kes on tulise südame ja sõnaga kaasa elanud Eesti pühapäevafilmi püha- ja argipäevadele: «Edetabel olgu loojas eneses, ärgem otsigem välist tunnustust.»



«Külastage Helsingöri». Peaosades Tõnu Aru ja Ljubov Seljutina; lavastajad Jakov Smorgonski ja Peter Perelmufer.

V. Salja fotod

«Infoetüüd». Lavastaja Igor Jerišin.







Lisaksin: vähem keskmiselt häid filme, vähem konkursifilme, rohkem siiraid, poleemilisi filme! Kinoliidu või mõne muu kompetentse institutsiooni poolt ootaksin auhinda uude ete väljendusvahendite kasutamise ja sisulise novaatortluse eest harrastusfilmis. Vahest saaks selle siis teenitult tudengifilm, kas või ERKI filmistuudio «Päratrust» kahe viimase aasta filmitoodang, mis vajaks eraldi artiklit. Uut hindamiskriteeriumi vajaks kogu tänane, tõusev Eesti harrastusfilmijate töö, sest pole hea, kui lambad on terved, aga hunt söömata. Julgust, julgust ja veel kord julgust!

«Enne homset»: autorid Tõnu Aru ja Olo Keedus. Vasakul: filmi lõpukaader.

All: üks sõlmkaadreist (laps — Kati Aru; naine — Valve Värk; mees — Henn Reispäss)





Inimvaimu suhteline piiratus ning samas fantaasialennu piiratus jõuavad ühtviisi inimolemest peegeldavasse kunsti. Loovad palju võimalusi salapäraseks. Edasi tuleb hüpe Leonardo lennuparaadiga.

Ma usun, et samalaadse katarsise, kui lugeja sai varem õudusjutust, saab ta tänapäeval filosoofilisest, aja ja ruumiga seotud ulmest (olgu näitena siin nimetatud kas või Anari «Kontakt», LR 1981, nr 23). Seda laadi ulme kutsuvad esile hämmingu, mida tundsid Magalhãesi ümbermaailmareisist allesjäänud kurnatud meremehed, kui selgus, et nad olid igavikult päeva võitnud. See suletud ruumiga seotud fakt ei erutanud mitte vähem kui viirastuste ja õuduste lood. Aja ja ruumi küsimus lööb meile juba sajandeid näkku. Peab ütleva, et kirjaniikud on nii ühe kui teise suuna hälli juures seisnud. Ja hiljem ka filmimehed. Seletamatuse juures, mis tuleneb inimesest, ei ole värve ega põnevust kokku hoitud, teadusliku ulmega on aga teine asi. Targemad ulmeloojad ei ruttu uute mudelite demonstreerimisega, vaid jälgivad inimest ennast, seda traditsiooniliselt mõtlevat kahejalgsel kokkupuutel tundmatuga. Ja tundmatul on seejuures indikaatori tähendus.

Eestlane on karmi paepealse realistlik rahvas, kinni maas. Ta pole kunagi priiskavat jõudepõlve saanud, ta pole läbi teinud ka pikki nandumisaegu. Ent mõisnike kadu on ta ikka suure kahjurõõmuga jälginud. Enamasti on sakste lossides kummitanud, mitte neil. Rehetares käis üksnes sarvik (vanaperemees) tempe tegemas, peaaegu omainimene. Tema eest kaitses talupoeglik kavalus, kukelaul või koidukiir. Saksu see ei aidanud, sest sakste kummitused arvati olevat neis enestes ja nende tegudes. Ja «õrn õõhik» eelistas mõisaiaale talupoja kambritagust «püha pärnapuud».

Eks olnud lapsepõlves kuulnud sünde

ja surma, seletamatuid, müstilisi juhtumisi, telepaatilisi nähtusi. Eks vaadanud mustlanna kätt. Eks ennustanud neid taldrikuga, eks olnud kastel, tuhal, noorel kuul, ristteel või uusaastaõöl oma tähendus. Eks puhastanud saun hinge ja ihu, eks kuulnud saunast vastsündinu kisa. Eks nõiaprotsessid saanud otsa, libahunt jõudnud teatrilavale, fantaasia pääsenud usu ja tabude vajutise alt, kuid teadmiste- ja raamatukatet oli veel pisikult. Siis kõlbas uskuda kõike, mis trükisõna ära tõi. Eks loonud sotsiaalne rõhumine ja rahva kihistumine uue sümbolika, uued pisuhännad ja kodukäijad. Eks otsinud Vargamäe Andres piiblist tõde ja õigust, nõnda et tema raev jõuluõhtul naabrimehe koera vastu lausa fanaatilisele kõrgusele tõusis. Eks olnud inimene inimesele endistviisi hunt, ehkki libahunte enam tõsiselt ei võetud.

Siit ehk ka vastus küsimusele, miks Edgar Allan Poe'd on Eestimaal palju tõlgitud ja usinasti loetud. Veel siis, kui novelli kutsuti rahvapärastel uudisjutuks. Poe tõlked olid esmalt ajaviitekirjanduses juhuslikud ja nõrgad, tõlkimise all mõisteti ka eestindamist, tegevuse translatsioon, kuni tuli lõpuks Johannes Aaviku huvi Poe vastu. Poe meisterlikkus keskonna ja inimpsüühika pinge kujutamisel ületasid märgatavalt odavad hirmu- ja õudusjutud, mida vorpisid ajarahkuses ka õrnema soo esindajad. Ja «tahedad» olid need Poe jutud küll. Küllap on meisterlikku õudust ja detektiivjuttu sama raske luua kui head nalja, seda on nii kirjanduse kui ka filmikunsti ajalugu näidanud. Ja sündi selleks, nimelt õuduste loomiseks, ei oska keegi seletada, seda enam Poe juures, kes oli raske ja heitliku eluga, joomatõbine. Võime ainult tähendada, et labürintide looja polnud inimesena ise vähem keeruline labürint. Olgu pealegi inimese isikunimeks geenid. Geen on nagu sõrmejalg, kuid Poe eluajal 73



polnud ka daktüloskoopial veel olulist tähtsust. Sõrmejälgedele müstika oli alles avastamata.

Meil tõlgitud ülikooli väliskirjanduse õpikud käsitlevad E. A. Poe'd (1809—1849) napilt ja reservatsiooniga. Ometi ei pääse me temast üle, ümber ega mööda ei maailmakirjanduses ega siis, kui küsime, keda meil varasematel aegadel enim tõlgiti ja loeti. Aavik on öelnud, et Poe lugusid loevad kaasajal niihästi noorsugu ja harilik publik nende põneva sündmustiku pärast kui ka «kirjandusliku» ja peenema maitsega isikud, kes neis hindavad ja naudivad stiililisi ja meeoleolulisi väärtusi. Sest Poe on vähemalt neljas valdkonnas kõvasti kaasa rääkinud: luules, õudusjuttudes, detektiivlugudes ning teaduslik-fantastilises ehk ulmekirjanduses. Ja vähemalt kahekolmes neist mainituist võib teda pioneeriks ning žanrimeistriks pidada. Karge, deklaratiivne ja prohvetlik Walt Whitman on teda koguni unes näinud: «Künagi nägin unes purjekat kesköisel merel tormi käes. See polnud suur täispurjedes laev ega majesteetlik aurik, mis rajab endale kõrvalekaldumatult teed läbi rajuhoogude, vaid näis olevat üks neist suurpärastest pisikestest kuunarjahtidest, mida olen sageli New Yorgi ees või Islandi lähel ankrus uhkelt ootsumas näinud; nüüd nägin teda tüürita ning lõhkikärisenud purjedega ja murtud laetaladega kihutamas läbi öise mässava mere ja tormi-iilide. Lael seisis sihvakas ja sale, kaunis kuju, süngemees, kes nähtavasti nautis kohutavat vetemässu ja pimedust, mille keskel ta viibis, olles ühtlasi selle ohvriks. See kuju mu tontlikus unenäos võiks olla Edgar Poe, tema vaim, tema saatus ning luule, mis on üleni tontlik unenägu.» Jah, Whitman laulis ameerika farmerite tööst (mis kajastub või G. Woodi maalil «Ameerika gootika»), demokraatiast, tervest vaimust ning eluviisist (kirjutas noorest peast alkoholivastase teose), maanteest, rohulehtedest ja iseendast, Walt Whitmanist, kosmosest, Manhattani pojast, ometi jõudis ta meile hiljem kui Poe. Ja kas ei olnud tema unenäokingitus mitte Poe tee filmikunsti?

\* \* \*

Ameerika puritaanlased pidasid katmata klaverijalgugi ebasüüdsaks, kuid närvikõdist ei öelnud nad evangeeliumi või nõiajahtide vahepeal ära. Just nagu meiegi maarahvas, pannes mõnikord Poe õuduslood ja Ungru krahvi sepitsused ühte patta. Randlased ei imestanud ühtigi, et võõramaa õudusjutud on nii- ja naasugused, sest laevades olid kotermannid ja vandiraiuajate endigi hingest leidis alati piisake röövliverd.

Ameerika mühas teispool Suurt Lompimaa demokraatiseerus, pooldus, sukeldus kodusõtta, arenes tööstus, tulid uued väljarännanute laviinid, olid häbiplekiks indiaanisõjad. Poe ajal seda keevalist pulssi veel ei löönud. Ja siis avas see hiljem põhjakäiv, jõukast kasuisast kaupmees Allanist põlatud noormees kirgede ja müstika koletusliku Maelströmi, lõipendli, mis ep olnud liivakell, sõrisesmas variserlikult päevade kadu. Pendel vihises nagu omaaegne giljotiin Prantsusmaal. Kuid see ei vihisenud ajatormides, vana ja uue suures vastuseisus, vaid kaduvas üksilduses, lootusetuses. See, et kindral Lasalle Toledo inkvisitsioonihvriale viimasele minutil kätte ulatab, ei oma mingit tähtsust. Tähtis on Poe juttude laitmatu loogiline konstruktsioon, põnevus ja sõnaökonoomsus, mis sobis perioodikasse, kuid eestinduses alati välja ei kukkunud. Poe oli ühe hingetõmbega loetav ja nõnda saavutas ta ponnistusteta oma eesmärgi. Ajakirjanikel on temalt mõndagi õppida — tehnika, mitte irratsionaalsusesse kalduva fantaasia mõttes. Mõrvalugude edastajatel oli aga õppida sündmuskohtade laitmatut kirjeldamist. Teiseks eelistatunaks fantaasiakirjanikuks oli inglase Herbert George Wells (1866—1946), kellest hiljem huvitus ka filmikunst. 1934. aasta suveks, kui Wells Eestis viibis, oli ta siin rohkem tõlgitud kui Poe, kuid tema teaduslik fantastika ja selles sisalduv hirmukompleks olid laiemale lugejale avastamata — eelistati rohkem hingemüstikat. Talupoeg oli juba oma loomult tehnika suhtes tõrjuv, see ähvardas aina taskud paljaks teha ja haamri alla viia. Siin valitses enamasti Poe. Oli meilgi «igal kohal oma lugu», oli Haapsalu Valge Daam ja teised sisseemüritud neitsid, olid lossivaremed Vallimägedel ja mõisahäärberid väljasurevate baltlastega.



Hästi viimistletud fantastiliste ja õudusjuttude autorina on Poe nüüdisnovelli ning detektiiv- ja ulmekirjanduse rajajaid. Tema süngeid kujundeid sisaldav luuleparemik («Kaaren», «Annabel Lee» jt) on mõjutanud vene ja prantsuse sümboliste, ka Wilde'i ja Mallarméd. Ulmelood «Enneolematu aerostaat» ja «Laskumine Maelströmi» olid H. G. Wellsi ja Jules Verne'i eellased. Maelströmi legendaarne veekeeris on Jules Verne'ilgi sümboliks saanud. Wells võttis Poe'lt ulmesse kaasa hirmukompleksi, Verne jäi aga optimistlikult purjetama noorsookirjanduse helgetesse vetesse.

Poe vallandäs inimhinge kuristikud ning varjuelu; tema deemon, mägikristallid siravateks silmadeks, ei ole personifitseeritud, vaid asub pigem inimestest lahutamatus alateadvuses ning tegutseb keset eraomanduse kaduvat üksildust. Ta võib olla kopitusseenena igas majas või lössis, kuhu on tõmbunud hääbuvad suguvõsad, ja ta on seal seni, kuni on nemad. Ja lermontovlikust poeesiast ei saa juttugi olla. Kord on Poe deemonis napilt verd, kord vastupidi — Poe tunnistab Lombroso patoloogilist, sünnipäraselt kurjategijatüüpi. Ehk olgem täpsemad: ta teeb seda enne itaalia psühhiaatrit ja kriminoloogil!

Väide, et Poe mõtles välja õudus- ja detektiivjutte üksnes selleks, et mitte ise hulluda, ei pea paika. Sotsiaalne kihistumine ja tehnikarevolutsioon pressisid peale. Evangelistliku vagajutu asemele vajati ammu muud — päevakohasemat — ja selleks sai õudusjutt. Poe'd on süüdistatud ka selles, et temas puudub ühiskonnakriitika. Ometi on tema sünged meistriteosed ühiskonna nihete produkt, kasuisa suurärist pettunud autori omalaadseks protestiks sotsiaalsete ebakõlade vastu. Ja ega meigi suurkirjanikud Poe «pärispatust» puhtad ole, kui mõelda või Tammsaare erandlikule «Pöialpoisilè». Või Jaan Oksa hingesüngusele. Ja ega ameerika kirjandus Poe esiletõusuga kaotanud; see, mis temal puudu jäi, tegid teised tasa — Whitmanilt sai ameerika kirjandus helge kodanikuluule ja rahvaste sõpruse ning võrdsuse, Mark Twainilt huumori ja sotsiaalse pinnuajamise ning Jack Londonilt eluiha. Mida paremat veel tahta?

\* \* \*



*Edgar Allan Poe (1809–1849) looming on pidevalt ainet andnud poetidele, filmiloojatele, kunstnikele. Järgnevalt esitatud pildivalik võiks seetõttu mõneli ehk täiendada Kalju Saaberi esseed.*

*Süngelt mõtisklev Roderick Usher («Usheri maja langus», The Fall of the House of Usher) Beardsley joonistusel.*

Kuid mõelgem endile. Ühes meie esinduslikumas kirjanike puhkekodus, kus maailmakuulsused koos, koguneti teataval kellaajal massiinimestena teleri ette, et... vaadata kriminaalfilmi järjekordset seeriat. Inimene, sinu nimeks on nõrkus!

Kirjanikud, muide, on rohkem kui kord kriminalistika hälli juures seisnud. Jürgen Thorwald kirjutab raamatus «Sada aastat kriminalistikat» peatükis, mis puudutab Scotland Yardi ajalugu, meile «Tom Jonesi» autorist Henry Fieldingist: «Raskesti haigel Fieldingil oli tohutu tahtejõud. Westminsteri rahukohtunikuna jälgis ta abitult kuritegevuse kasvu, Ometi suutis ta siseministrile tõestada, et/London muutub tsiviliseeritud maailma häbiplikiks, kuna on ainus politseita linn maailmas. Fieldingile anti Secret Service'i fondidest summasid tosina abilise palkamiseks. Viimased kandsid oma punaste vestide all püstoleid. Et Fieldingi kohus





Roger Cormant filmis «Usheri majas» (1960) pääseb kangelane süngest atmosfäärist, mis sellel maakohtol lasub.



asus *Bow Street*'il, hakati tema mehi kutsuma *Bow-Street-Runner*'iteks, st *Bow* tänava jooksupoisteks. Tõenäoliselt olid nad maailma esimesed kriminalistid.»

Lisagem, et Poe oli detektiivromaanide hälli juures. Victor Hugo aga lõi seni ületamatu Jean Valjeani kuju (keda on korduvalt ka ekraanil mängitud), tõstes ühiskonna poolt hüljatu politseiinspektor Javert'ist moraalselt kõrgemale.

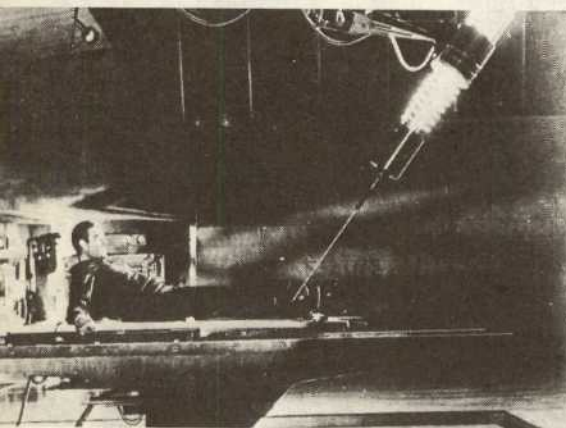
Õudus- ja detektiivlugusid on nooruke filmimuusa algusest peale soosinud, seda võimaldab tema spetsiifika. Niisama kaua on ta soosinud vastaspooluseid: ilu ja inetust, headust ja kurjust. Poe jaoks oli filmikunst soodsaim leiutis, mis kirjani-kule pärast surma osaks saab. Poe paisati tselluloidlindil kiiresti masside Maelströmi. See oli tema teine elluärkamine: enne olid üheksateistkümnenda sajandi lõpu dekadendid. Poe oli noorele kinematograafiale lausa leid, ehe kullakamak. Poe tõi publiku. Kõik suured maagika ja gooti filmide meistrid Mélièsist Bergmanini ei ole pääsenud mööda Poe fenomenist, ainult tema teostel pole õuduse mõttes seda sotsiaalset katet, mis näiteks Goya «Kapriisid» või «Sõjakole dustel». See-eest Poe loodud esteedist nuuskur Dupini kuju saab aluseks klassikalisele detektiivitüübile, mis inimlikustub Arthur Conan Doyle'i Sherlock Holmesis ja Agatha Christie Poirot' kujus. (Meil jooksnud menukas filmis «Mõrv idaekspressis» mängis viimast suurepäraselt Albert Finney.)

Kuradiratas on pöörlema pandud. Selle sajandi algusest peale rakendatakse E. A. Poe haiglane, kuid stiilipuhas fantaasia kommertsmasinasse ette ja hiigelpendel hakkab ka ekraanidel metronoomi täpsusega vihisema, muutudes masside kõdinärvil juuspeenel vedrul lausa igiliikuriks. Poe surmapendli motiiv on jõudnud nüüdisaegsetesse vesternidesse, James Bondini välja («Kuldsõrm», 1964). Pildi- ja postkaardimeistrid lähtusid Poe'st, eriline löikus oli plakatikunstnikel. Filmi «Kaev ja pendel» reklaamplakatil seisis: «10000 £, kui sa suured hirmust! Esimesele inimesele, kes sureb seda filmi vaatades hirmust, garanteeritakse 10000 £!» Nii et pärijatel oli soodus nõrganärvilisi omakseid kinno viia, võis tabada kaks kärbest ühe hoobiga! Sellest kandist võib veelgi kurioosumeid nimetada. Poe'st

inspiratsiooni saanud saksa leidur Krichbaum konstrueeris 1882. aastal kirstule pneumaatilise toru, keegi vene iseleitaja aga lisas kirstule midagi märguandemafori-taolist. Oli ju teada varjusurma juhtumeid ja eriti sageli tuli Aafrikast teateid unehaigusest, somnabulismist (seda uuris ka Schweitzer). Kõik see moonduis nii elus kui ka ekraanil sensatsioonipööraseks närvikõdik. Poe ajaks olid kahjuks paljud inimese ja loodusega seotud nähtused seletamata. Kuid ka tema eluajal oli hulk ühiskonnale nii vajalikke teaduse saavutusi, mis lausa ahvatlevad end üles lugema. Trevithick: kõrgrõhu-aurumasin. Stephenson: vedur. Carnot: relatiivsuse printsip. Mayer, Joule, Helmholtz: energia jäävuse seadus. Bessemer: teras. Ørsted, Faraday: elektromagnetism. (Pisut hiljem tuli ka telegraaf.) Dalton: aatomiteooria. Haüy: kristallograafia. Berzelius: anorgaaniline keemia. Dumas, Liebig, Pasteur, Hoff: orgaaniline keemia. Lamarck: evolutsioon modifikatsioonide kaudu. Oken: morfoloogia. Guvier: paleontoloogia. W. Smith: geoloogiline kaart. Bell, Magendie: närvisüsteem. Baer: embrüoloogia. (Sellest ajast pärinesid ka esimesed jääajast ja ürginimestest jutustavad sensatsioonilised leiud, mis andsid fantaasiakirjanikele võimaluse hibernaatsiooni loomiseks.) Puudu jääb kõige kroon, et inimene vabaneks müstikast — Darwini evolutsiooniteooria. Ja võib jääda mulje, et kõik tegelesid üheksateistkümnenda sajandi esimesel poolel millegi mõistlikumaga kui too väärdunud Edgar Allan Poe!

Kuid nüüd Poe aktivapooltest, ilma kurioosumiteta. Poe kuju müstifitseerimisega on tegelnud juba D. W. Griffith 1909. aastal, 1966. aastal mängis «Piinade aias» («The Torture Garden») Poe'd Hedger Wallace. 1935. aastal ütles näitleja Bela Lugosi «Kaarna» lavastuses: «Poe, sa oled kätte maksnud!» — Murnau on sünge «Nosferatu» loomisel lähtunud Poe «Pudelist leitud manuskriptist». Poe on inspireerinud Murnaud ka «Viimases inimeses»; naervate suude ja silmade kaleidoskoobi kaudu. Kinematograafia osutus selleks painduvaks kunstiks, mis võib teatud võtetelega materialiseerida kirjaniku kõige haiglasema fantaasiapildi (mõelgem või Gogoli «Vii» ekraaniseeringule). Kuid ta ei jäta enam fantaasiaruumi, vaid loob massipõrgu. Poe 77





*Ka Ratsu püüab Surmale mitte alla anda*  
Ingmar Bergmani filmis «Seitsmes pitsers»  
(The Seventh Seal, 1956).

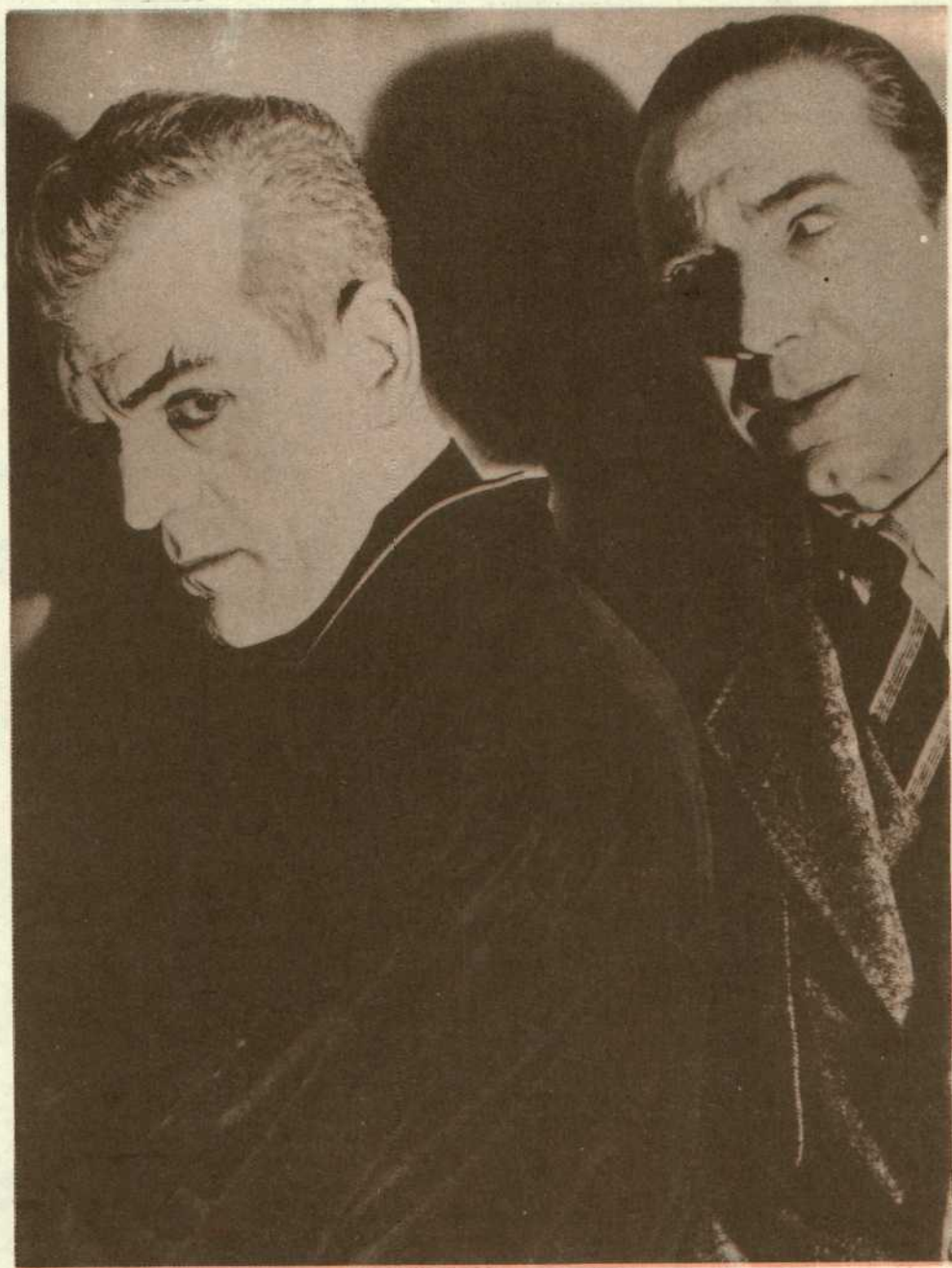
*James Bond ootamas oma ebameeldivat lõppu*  
filmis «Kuldsõrm» (Goldfinger, 1964).

*Hedger Wallace mängib surnuist ülestõusnud*  
Poe'd filmis «Pünade aed» (The Torture  
Garden, 1966).

teoseid on illustreerinud Aubrey Beardsley, Arthur Rackham, W. Heath Robinson jt. Enamasti on need juugendstiilis. Tema lavastajaid ja teoste ekraaniversioone ei jõua vist keegi üles lugeda, üksikteose ekraniseerimisrekord ei kuulu ainult Poe'le, vaid Hugo «Hüljatutele» (17 korda). Poe lavastajatest nimetagem eelkõige Roger Cormanit, Jean Epsteinit, Federico Fellinit, Roger Vadimi jt. Poe Surm on personifitseeritud ka Bergmani «Seitsmendas pitsersis» («The Seventh Seal»). Poe aineil on enim mänginud Vincent Price, Boris Karloff, Bela Lugosi, Peter Lorre, Simone Simon, Elizabeth Shepherd, Barbara Steele, Ray Millard, Alain Delon jt. Naisnäitlejatest võib alustada Griffithi näitlejannast naisega, kuid Jane Fondaga küll lõpetada ei saa, sest Poe filmielu kestab. Ekraniseeringutest on eelistatumad «Kaaren», «Usheri maja langus», «Kaev ja pendel», «Punase surma mask», «Mõrvad Rue Morgue'il», «Marie Rogêt saladus», «Ligeia». Paljud neist on nüüd juba ekraaniklassika ja kuuluvad õppeprogrammidesse.

Peatugem korra «Usheri majal». Poe atmosfääriks on siin kõdunemine, kaduvik. Kord juba tõmbasime paralleele näiteks balti parunite mandumisega. Autor jutustab oma sõbrast Roderick Usherist ja selle kaksikõest Madeline'ist. Nad on varjud gooti lossis, mis asub sünges soostunud paigas. Siia tulevad vähes- teks sündmusteks mõned vajaminevad inimesed, kuid peatgelased ei lahku siit iial. Ja selleks polegi vajadust, on ju perekonna katakombid lossi all. Roderick kannab ettemääratuse pitsert, ta ei talu päikesepaistet, helisid ega looduse värve; ta maalib vaid ühte pilti — ikka sedasama võlvitud katakombi. Ja see ei ole mitte meie R. Nymani elurõõmus «Toledo õu». Madeline põeb mingit närbumis- haigust, kuni langeb kataleptilisse transsi, mida vend peab surmaks. Siia majja on kirstud koju tellitud ja Madeline suletakse perekonna krüpti. Epstein ekraanivariandis lamab Madeline lausa Ophelia- na või Okasroosikesena keset lille- vanikuid; ühes variandis kopsib brutaal- selt haamer, teises keerab Roderick elegantselt nikeldatud kirstukruvisid kin- ni. Järgneb traagiline lahendus: ühel välguõöl adub vend, et öde tuleb haua- kambrist üles, ja ta karjatab sõbrale: «Me





*Boris Karloff ja Bela Lugosi olid eelistatumad näitlejad Poe lugudes. Siin on nad filmis «Must kass» (The Black Cat, 1934).*



oleme ta elusalt hauda pannud!» «Laiad vanaaegsed uksepooled tõmbasid oma rasked ja eebenipuised lõualuud laiali», verine Madeleine kägistab venna ja Usheri te sõber põgeneb paaniliselt. Kui ta hommikul majaansti ja inspektoriga naaseb, pole lossis hingelistki. Krüpti pilt, mille Roderick oli kaminasse visanud, seisab taas molbertil ja terve on ka õe-venna foto, mille Roderick oli pärast Madeleine surma pooleks lõiganud. Poe enda variandis langeb Usheri maja tormiööel rusudeks ja selle neelab mädasoo, siin aga leiab inspektori troskast tagasijooksunud sõber ajahambast puredud kabeliaia Roderick ja Madeleine Usheri mälestuskividega, millel märgitud sünd ja surm. See viitab tunnetuse relatiivsusele.

Poe pakub lavastajatele ja trikimeistritele fantaasialendu ning näitlejatele suurt mängumeisterlikkust. Me lepime, et inime ne jääb lahendamata mõistatuseks, kui poleks ühte aga... Poe enda elupäevade katekismusest, kuradist ja põrgutulest on vähe, nüüd on vaja fantoome ja muid tehnikaaja õudusi. «Usheri maja langus» on sellega võrreldes veel sümpaatne, kammerlik, ajaloohõnguline. Poe oli tähi-sepanija, surmaagoonina ning laipade arv pikenevad meiegi ekraaniteostes gradatsiooniliselt. Päästis siis Poe kurja džinni manuskripti asemel pudelist? Või liialdas ta joomahulluses? Ent mõelgem Arthur Milleri «Saalemi nõidadele», mõelgem gestaapolaste poolt saeveskis poolitatud inimestele (Poe surmapendel = pendel-saega: «*Down and still down it came—to cross the region of the heart!...*»), mõelgem fantastilistele ususektidele, terrorismilainele... Poe'd süüdistatakse surma estetiseerimises, surma paratamatus võidus elu üle. Jah, Poe'l ei ole «Punase Surma maskis» Gerdruda Carponaid ega Kadariku Laesi, kes pärast katku Hiiumaa täis sigitasid, kuid kelle nägu peab siis Surm olema, kui mitte selle, kes katku ajal orgiat peab?

Malet peetakse kuninglikuks mänguks, aga kõik kuninglikud mängud on ka ühtlasi surmamängud. Need situatsioonid on Cormanil ja Bergmanil ka Poe ekraaniversioonides, see oli ka Aljohhinil pime-male simultanis saksa ohvitseridega. Mis roll oli «kuninglikus surmamängus» Edgar Allan Poe'l, jätkem ta kaasmaalase Walt Whitmani sõnada, kes 1875. aastal Baltimore'is Poe põrmu ümbermatmisel

ja mälestussamba avamisel viibides ütles: «Kaua, kuni hilja ajani («Vana Hallpea» oli siis 56-aastane — K. S.) ei leidnud ma õiget maiku Poe loomingust. Nõudsin ja nõuan praegugi luulelt selget päikese-paistet ja värsked tuuli — et ka kõige tormilisemates kirgedes valitseksid tervis ja jõud, mitte aga mingi sonimine — ning kõige selle aluseks peavad olema püsivad moraalsed põhimõtted. Poe geenius ei rahulda küll neid nõudmisi, kuid tema omapära on võitnud siiski tunnustuse, ja mina liitun täielikult selle tunnustusega ning jaatan seda ja Poe'd.»

Tarvitseb vaid lisada, et Poe ei andnud filmikunstile vähem kui kirjandusele, ehkki filmikunsti tema eluajal veel polnud. Ning sedagi, et õudusjutud ja nende meister Poe on olnud eestlastele ikka viduse-tundide närvikõdik, ei enamaks. See on tunnustus nii ühele klassikule kui ka ühele elutervele maarahvale, kes oma filmides ei produtseeri õudust õuduse pärast, küll aga ei pigista kinni silmi sotsiaalse võit-luse ees. Ja ärgu lastagu meie filmides ühtegi kuuli ülearu: jäägu see Türgi sõdade aegadesse, et algul laeti ja lasti, pärast ainult lasti. Elu õppimiseks on sootuks teised raamatud ja filmid, ja tuleksid nende autorid alati nii hästi toime, kui Poe tuli toime surma, õuduse ja ulmega.



## SOOME:

Soome kolmkümmend viis kutselist teatrit on jätnud järjekordse hooaja seljataha, suvine tegevus — nii harrastajatel kui ka kutselistel — on vilkalt hoos ja tundub, et on õige aeg usutada KALEVI SALOMAAD, kes on pikka aega tegutsenud Tampere teatripidustuste žüriis ja on praegu Lahtis ilmuva ajalehe «Etelä-Suomen Sanomat» teatralia toimetaja ning vaheda pilguga kriitik.

Kui alustaks kriitiku kiusamist õige selle tavalise ja lihtsa küsimusega möödunud hooaja töö taustal: kes on Soome parimad? Lavastajana, näiteks? — Siin ei ole pilt muutunud. Juba pikemat aega on esikohal olnud Ralf Långbacka, kellest pärast kaua kestnud sisesõda saab Helsingi Linnateatri pealavastaja. Rahvusvahelise tunnustuse pärvinud Långbacka mõlemisviis liigub peamiselt Brechti eepilise draama alustel ja energiast tal puudu ei tule. Mina isiklikult asetaksin aga sellele kohale hoopis rühmatöö põhimõtte austaja Kalle Holmbergi, keda iseloomustab teatritöös füüsiline atmosfäär — «kui lööming, siis olgu täielik» — printsiibil. Viimasel hooajal tekitas tõsiseid sõnalahinguid lavastus telenäidendiga «Rauta-aika». Aga soome lavastajatroonist juttu tehes, ei tohiks unustada troopipärijat. Minu arvates on meil selleks Jotaarka Pennanen, kellele tuleb kirja panna mitmeid häid lavastusi, nagu näiteks viimasel Tampere teatrifestivalil omapärane kabareeteatri teostus «Piaf, pikkuvarpunen». Pennanen on lavastajana esile tõusnud — nagu kaks eelmistki — Turu Linnateatris, kuulub aga nüüdsest Helsingi Linnateatri koosseisu.

Ja parim mees- ja naisnäitleja?

— Naisnäitlejast ei oska midagi öelda, raske lugu. On küll häid, aga mitte staariklassist. Kui, siis ehk vanemast põlvkonnast Eeva-Kaarina Volanen. Meestega on hoopis lihtsam: rahva soosik, ehkki veidi ülekiidetud Esko Salminen on ikka veel meie parim meesnäitleja. Aga vähemalt niisama hea või paremgi on minu arvates Hannu Lauri.

Kuidas on lood kunstnikega?

— Täbar lugu. Tippkunstnikku pole. Ja üldse võin öelda, et Soomes on asjad selles mõttes isevärki, et tipplavastaja kujundab tegelikult lavapildi. Tema soove arvestatakse pisisajadeni. Hea näide sellest oli meie ooperi *Metropolitan*'i minek: väga nimekaid teatrikunstnikke polnud kusagilt võtta. Palgati lihtsalt kaks tuntud kunstnikku, Kimmo Kaivanto ja Mauno Hartmann, kes esitasid lavapildis oma kunsti. Ka siin oli lavastajal viimane sõna nii kunstnike kui ka kunsti valikus.

Aga parima tasemega teatritöö, kus see toimub?

— Kajaanis. Selles pole kahtlust. Lavastaja Kaija Viinikainen on eriti hea ansambli töös ja Kajaani teater ei lavasta midagi, mida vaadata ei kõlbaks. Sinna võib alati minna.

Ja kõige uudsema mängukavaga teater?

— *Ryhmäteatteri*. Nii teater kui ka lavastaja Arto af Hällström on Soome teatri suunaandja-

teks, seal võetakse asja tõsiselt. *Ryhmäteatteri* tööd jälgib kogu soome teatripere.

Milline on siis kõige konservatiivsem teater?

— Nagu igal hooajal — *Kansallisteatteri*. Meie rahvusteatris on aknad hoolega kinni, seal värsket tuult ei puhu.

Aga mujal? On räägitud, et *Intimi Teatteri* annab eksperimentaalteatri mõodu välja?

— Olete tühja jutu ohver. See oli vanasti. Võin julgesti öelda, et eksperimentaalteatrit selle sõna õiges tähenduses Soomes ei ole. Põhjusti on mitu. Aga suure laastus ikka see, et teatri toetusrahade andjad möödavad tulemusi teatrikülastajate arvu järgi ja eksperimentaalteatrisse tulejaid oleks kasinalt.

Kõlab kurvalt. Ometi — kui juba katsetuslikust ja uudsest rääkida, kuidas kommenteerida siis niisugust nime nagu Jorma Uotinen?

— Kaks joont alla ja rida hüüumärke taha. Nüüd aga räägid sa rohkem tantsuteatrit. Uotinen astub tõusuteed ning on niivõrd originaalne koreograaf, lavastaja ja tantsija kogu meie teatripildis, et siamaani pole veel leidunud arvustajat, kes oleks julgenud minna analüüsini. Naudivad, aga lahata ei oska. Sellele kunstnikule võib Soome tõesti uhke olla.

Uhked võivad soomlased olla muugi üle, kas või uute teatrimajade üle. Viimasel paaril aastal on katuse alla saanud Kemi, Jyväskylä, Lappeenranta ja Lahti uued teatrid ning Tampere *Työväen Teatteri* on järjekorras. Mida veel soovida?

— Uued hooned on kenad asjad, aga soome teatril oleks tähtsamatki tarvis, kümme-konk head lavastajat ja häid soome näidendeid.

Valitseb siis näitekirjanike pöud?

— Mitte seda. Kirjanikke leidub ja kirjutavadki, aga sõelale jääb liiga palju keskparast.

Kas viimasest hooajast jäi sõelale mõni eriti hea näide?

— Jäi küll. «Tulee aika toinenkin» legendaarse näitleja elust. Aga see pole üldse näitekirjaniku töö. Selle autoriks oli lavastaja Jotaarka Pennanen.



## Alfred Mering meenutab

KATKENDEID KÄSIKIRJALISEST MÄLESTUSTERAAMATUST

NÄITLJATE LIIT		EESTI KUTSELISTE TEATRITTEGELASTE ÜHING	
		Société Estonienne des Artistes professionnels du Théâtre	
TUNNISTUS Nr. 122.			
näitekunstnik Alfred Mering			
sünd.	1903	a. tegutseb	näitlejana/näitejuht
alat.	1921	a. kuuludes praegu	"Vanemuise"
teatri koosselsu on Eesti kutseliste teatritegelaste ühingu „Näitlejate Liidu“ tegevliige			
 KESKJUHAUSE ESIMEES	 OSAKONNA ESIMEES	 ASJAAJAJA	
Parandused käesolevas tunnistuses pole lubatud. Liikmeskonnast lahkumisel kuulub tunnistus tagasandmiselt.			Le présent document certifie que le porteur de celui-ci est l'artiste professionnel au théâtre légitimé par l'Etat d'Estonie et membre de la Société des Artistes professionnels du Théâtre.

Omaaegne Näitlejate Liidu liikmepilet (Alfred Meringu arhivist).

Umbes paar aastat enne Esimest maailmasõda valmis Kohila vabriku koolisaal näitelavaga. Saalis ning laval säras elekter, mida ümbruses polnud. Kuulsad olid siis Kohila Laulu- ja Muusikaseltsi «Maleva» peod. Tavaliselt oli peokavas: pasunakoor, segakoor, ilulugemine, naljaettekanded, näitemäng. Lõpuks tants ja ringmängud. Pidulisi oli koos ligidalt ja kaugelt. Sageli istusid esimeses reas vabriku saksad. Pärast eeskava aga lahkusid saksad peolt. Tantsuks ei sobinud neil lihtrahva sekka jääda. Seisus ei lubanud.

Esimese maailmasõja puhkemisega asendasid Kohila seltsielu sõjaväelaste tantsuõhtud, millest kohalik õrnem sugu innukalt osa võttis. Salongi- või ballitantsud iseloomustavad alati ajastu vaimu. Moetantsudeks olid siis karoo-

buška, madlijott, kikapuu, minjoon, tango ja aiša — nii need nimes rahvasuus kõlasisid. Simmit siis veel maal ei tantsitud.

Võidukalt tuhatnelja kihutas troikade kolonn vabriku eest üle silla peosaali poole, saanud täis erutatult kilkavaid näitsikuid.

Sõdurid meeldisid naistele.

Unustamatu mälestuse on mulle jätanud, kuidas kasakad tantsu vaheajal keset saali seistes oma rahvalaule laulsid.

Hämmastavalt mõjusid ka suuri pistodasid kandvate sõdurite tantsud. Ennenägematu oli, kuidas mustades karvamütsides, välkuvate silmadega mehed kikkivarvul hirmsa kiirusega tantsupõrandal ringi tiirutasid ja oma pistodasid püsti põrandasse pildusid ning ise seal vahel kui põrgulised õhku kargasid.



Väeosad tulid ja läksid. Ka üks moonavor peatus alevi vahel. Selle sõduritel olid naised-lapsed kaasas, räägiti, et need olla kirgiisid.

Hiljem korraldasid tantsuõhtuid siniste silmadega, monokleid kandvad ratsaväeohvitserid. Nüüd olid peamiselt preilid ja proudad jalul. Tantsiti kadrilli, marsukat ja laias kaares valssi. Võõra, erilise õhkkonna töid peosaali need tsaariohvitseri mundrites vürstid ja krahvid. Ohvitserid olid kui balletiprintsid, kõigil sirged seljad ja pead püsti. Saalis hõljus peene parfüümi ning tallilõhna segu. Kadrilli tantsides kamandati prantsuse keeles. Kohila daamid kohanesisid kiiresti valgete kinnastega ning kannuste kõlina. Naistel oli siis veel nõrkus kannuste kõlina vastu.

Ka Saksa okupatsiooni ajal olid koolisaalis tantsuõhtud, kuid siis tuli enamasti sõduritel omavahel tantsida. Reinlendrit ja muid tantse. Naistele ei meeldinud sakslased ja nad ei läinud nendega tantsima, olid muutunud kodusteks.

Meie põlvkonna võtsid vastu kõik sõjaga kaasnevad nähtused: nalg, külm, nakkushaigused, spekulatsioon, salaviinajamine ja tants.

\* \* \*

#### «PÖLINE CROMEDEYRE»\*

Jules Romains'i näidend 5 vaatuses 8 pildis  
Lavastaja Erna Villmer

Ei saa öelda, et tollal teatris noori tähele poleks pandud. Siis katsetati isegi väga julgelt ning otsustavalt, et varakult välja selgitada, kas noor majja jätta või uksest välja saata. Minuga juhtus, et juba 18. oktoobril 1921. aastal esinesin mainitud Erna Villmeri lavastuses Kolportööri osas, mulle küllalt vastutavas ülesandes. Esimeses vaatuses oli vaja esitada monoloog ja peale selle oli veel siin-seal repliike. Selliseid eksperimente, nagu Erna Villmer minuga tegi, tehti noore kaadri kasvatamise eesmärgil. Teist teed polnud. Oli küll juba olemas Draamastudio ja Elise Kevendi erastudio, aga see kõik oli algus.

Erna Villmer käitus minuga väga peenetundeliselt ning ettevaatlikult. Esimesi lugemisproove ma näitlejate seas kaasa ei teinud. Enne kui mind näitlejate sekka viidi, võttis E. Villmer eraviisil minuga osa sõna-sõnalt läbi. Selgitas, kes on Kolportöör (nüü oli osa nimi) ja millised on osa ülesanded tükis. Ta rääkis alltekstist, tuupis mulle loogilisi rõhke ja õpetas pidama rütmi — tükk oli värsis! Jutustas lavatõest ning tundesürusest ja et sõnalõppe ei tohi «alla neelata» ning «põle» asemele tuleb ütelda «pole».

Samas lohutas mind, et eesti laval ollagi selline häda — kes räägib saksa, kes vene aktsendiga, kes jälle räägib oma kodunurga murrakut. Villmer käitus minuga kui hea pedagoog, kes räägib lastega nagu täiskasvanutega.

Muidugi nägi ta mind läbi ja talle oli selge, kui palju ma tema jutust mõistsin, aga samas ta märkas, et äratab noorukit. Küllap vist seepärast ei jätnudki ta minuga tööd pooleli. Kui ma tema õpetusi ahmides talle murelikult otsa vaatasin, seletas ta sügestiivse rahuga, et ka niisugusel korral, kui noortel on laval ebaõnnestumisi, tuleb see vapralt välja kannatada. «Naaskel ei seisa kotis, kui seal naaskel on: ta tuleb sealt ühel päeval välja, varem või hiljem.» Ta vaikis hetkeks ja ütles siis rohkem endale: «Nime teha on kerge, aga nime hoida on raske.»

Lavastuse «Pöline Cromedeire» esietendusel oli rahvast hõredalt. Moodne teater ei võtnud meil vedu. Saalid jäid tühjaks, publik ei tulnud vaatama teatrit, kus näitlejad kõneldes kasutasid pooltoone ning vaevalt märgatavaid modulatsioone, esitades igati kõrgel mängutehnilisel tasemel teatrit. Moevooludega kaasaläinud näitlejatel, criti noortel, oli hiljem raskusi realistliku mängulaadiga kohanemisel, nagu seda oli jälle vanadel realistidel moeteatris. Kriitikud suhtusid moeteatrisse heatahtlikult.

\* \* \*

Olin ooperikoori vastu võetud ja minuga tehti aastaleping: «Näitleja-kooriliige, saab palka 400 marka kuus.»\* Lepingu

\* «Estonia» teatri repertuaar (1921): Alfred Mering töötas 1921–1922 «Estonias» statistina.  
Toim. märkus.

\* Hooajal 1922/23 asus A. Mering tööle näitlejana-koorilauljana. — Toim. märkus.





*Erna Villmer A. Meringu «lavastama».  
J. ja P. Parikase foto*

sõlmimine direktor Jungholziga on jäänud unustamatuks. Isalikult, oma kabinetis istet pakkudes selgitas ta, kui üllad on lavainimese ülesanded, sest ta teenib kunsti. Ülevas meeleolus rääkis teatrist, teatriajaloost, kunstialtarile ohverdamisest ning näitleja eetikast. Viimaks lepingut ulatades ja ühtlasi mind esimese lepingu puhul õnnitledes hiilgasid ta silmad prillide tagant ning ma lahkusin kabinetist õnnelikuna nagu poolunes.

Vanemad kooritegelased rääkisid hiljem garderobis: «Meie direktoriga on rahast raske rääkida. Kuidas sa küsid palka juurde, kui direktor räägib kogu aeg kõrgest kunstist ja teatri raskest majanduslikust olukorrast. Nii unustadki rahast rääkida, kirjutad lepingule alla ja tuled kabinetist välja. Kevaditi, lepingu sõlmimise ajal, nn näitlejate «jüripäeval», oli teatrites õhkkond väga ärev. Kes väljus direktori kabinetist uhkelt, kes solvunult, kes õnnelikult, kes nuttes. Kuidas kellesegi suhtuti. Kellele pandi palka juurde, kellele alandati, keda palgati esmakord-

selt või keda vallandati. Oli neid, kes olid rahul, et teda palgati endistel tingimustel, oli ka neid, kes olid solvunud ja lahkusid omal soovil, et otsida teises teatris endale uus koht.

Juhtivale näitlejale maksti suuremat palka. Juhtivaks näitlejaks peeti head näitlejat, kellel oli publiku poolehoid.

Publikuga pidi arvestama, publik ostis pileti ning tõi teatrile raha.

\* \* \*

«Sevilla habemeajaja» esimeses vaatuses on stseen, kus senjoor on palganud kamba tänavalaulikuid, et minna nendega pimedal ööl, kõigil mustad mantlid ümber, oma kallimale serenaadi laulma.

Serenaadi laulmine läks meil, nagu minema peab, alati täpselt. Aga siis, kui senjoor meile väevatasuks raha loopis ja meie ta ees koogutades ühest stuust teda selle eest tänama hakkasime: «Tuhat tänu, me senjoore. Tuhat tänu, tuhat tänu!» jne, muutus A. Kapp dirigendipuldiks alati valvsaks. See senjoori tänamine osutus rütmiliselt raskeks. Mõnikord õnnestus, aga vahel kiskus metsa poole. Kas läksime orkestrist ette või jäime maha. Ohu korral, olukorra päästmiseks, hakkas Kapp kõigepealt puldis taktikepiga vastu lambikatet lööma. Siis kahe käega nii ägedalt juhatama, et esiteks lendas tal ühe käe mansett orkestrisse, siis teine mansett. Ja kui Kapp vaatust lõpetades kahe käega orkestri «surmas», siis see ei tähendanud head. See tähendas siis seda, et kohe pärast eesriide sulgemist lidusime meie kiiresti lavalt — tagumise ukse kaudu treppidest üles garderobidesse. Esimese ukse ees aga ootas meid Kapp, ja häda sellele, kes kogemata esimese ukse kaudu lavalt lahkus ja Kapile pihku sattus.

\* \* \*

Samä hooaja lõpul, kui «Estonia» teatrisaal publikust hõredaks jäi, korraldati kooritegelastega iseseisev etendus — A. Kitzbergi ja J. Simmi «Kosjasõit».\* Tulu mainitud etendusest polnud märkimisväärne. Nähtavasti korraldati selline eksperiment kaadri peale-

\* Autor räägib hooajast 1922/23. — Toim. märkus.



kasvu huvides, et välja selgitada, kes on kes kooris. Kutsiku kõrtsinaist mängis Albina Kausi, kellest, nagu teada, kujunes edaspidi soe, sarmikas draam näitleja. Koorist nopiti veel neli noort, keda kasutati tarbe korral osatäitjatena. Mina esinesin Jaagu osas. Pärast etendust ütles «Kosjasõidu» lavastaja K. Jungholz: «Teist saab asja!» Ja andis kätt. Ega mul rohkem polnud vajagi.

Tol ajal ei nähtud kooriliikmes ainult koorilauljat. Töölepingus oli kirjutatud: «näitleja-kooriliige». See tähendas, et kooriliige oli lepingu alusel kohustatud temale usaldatud osi mängima ooperis, operetis ja draamas. Ka tantsida tuli neil, keda peeti selleks võimeliseks. Meile selgitati korduvalt, et kuna meie laulame teatris, siis eelkõige oleme teatriinimesed ja alles siis lauljad. Ja et meil tuleb uskuda seda tõsiasja, et ooper on ka teatrikunst, mitte ainult orkestri järgi täpselt laulmine.

Algul oli meie lavapraktika õpetajaks Draamastudio looja Paul Sepp, kes siis veel kandis Gogoli soengut, kõndis õõtsuvalt, lonkides ja oli alati väga hästi riietatud.\* Paul Sepp oli õppinud Venemaal. Ta rääkis meile tunnis ühteist Stanislavskist, aga ta töötas ikkagi oma moodi. Otto Aloe ütleb: «Sepp ei lubanud oma näitejuhitud nimetada Stanislavski meetodiks.»

Erutavad olid esimesed tunnid, kui istusime videvikus õpetaja ümber, ahmides igat ta sõna. P. Sepp alustas oma vestlusi nagu väsinult, lõdvalt, pooliti vastu tahtmist. Juhtus, et ta lihtsalt lahkus tunnist, sest tal puudus täna meeleolu, ei olnud tuju! Selline suursugune meeleolutsemine kuulus vist hea tooni juurde. Juhul kui ta oli tuju, sütitas ta meid, me vaimustusime, tõusime koos õpetajaga nagu maast lahti ning hõljusime siis kui äraseletatud. Väärt oli see «trukk», mis ta meile sisse surus. Juhul, kui teda rahamured eriti muljusid, meenus ta meile leinavalt möödunud ilusaid aegu ja tundis tõsist muret pealetungiva tehnika ja sellega



Alfred Mering — Hubert A. Savoiri näidendis «Sinihabeme kaheksas naine» (lavastaja Paul Pinna). Draamastudio teater, 1928.

kaasneva uue ees. Ta oli kurb, et masinamürin summutab linnulaulu ja et lühikeses kleidis poisipeaga šimmit tantsiv näitsik poeesiale surmatantsu tantsib. Sain veel teada, et selles üürikeses elus on naise ilu petlik, alaline rahu puudus halvab loomungulist tegevust ja et koos romantikaga sureb sümboolistlik kunst. Kuna noor inimene igal sammul tunneb elurõõmu, siis oli põnev kuulata sellist kurbtarka juttu. Need pessimismisüstid mõjusid meile nagu hane selga vesi. Me ei mõelnud selle üle, et poeesia hakkab surema ning tulevikus ei kosta linnulaulu.

Paul Seppa kui praktikut tunneme meie, III lennu õpilased vähe, praktilist tööd tegi ta meiega lühikest aega, õppetöoks oli A. Moreto rokokooajastu «Donna Diana». P. Sepp väjas erutust inspiratsiooniks, tavaliselt erutus ta iseenda jutust, vahel mõne õpilase õnne-

\* Aastatel 1924—1927 õppis A. Mering Draamastudio teatrikoolis. — Toim. märkus.



likust esinemissilmapiilgust või kui keegi tegi midagi väga halvasti. Juhtus ka, et ta ütles: «Teie seas pole ühtegi annet, mul on igav teiega.» Nii rääkides ta erutus, «vaim» tuli peale ja siis läks tööks lahti, ilma vaheajata. P. Sepa kavatsus oli mainitud komöödiat lavastada *commedia dell'arte* laadis. Misanstseenide loomise aluseks oli improvisatsioon, la muutis misanstseene ning katsetas lakkamatult, seetõttu olid tunnid elavad, täis pinget. Ta nõudis rütmilist, meloodilist, poeetilist kõnet, plastilist liikumist ning elegantseid žeste. See oli kõik, mis ma mäletan Paul Sepast kui lavapedagoogist.

Ühel päeval P. Sepp tundi ei ilmunud.

1. jaanuaril 1925. aastal läks Tallinna Draamateatri näitlejaskond üle «Vane-muisesse», kus hakkas lavastama ka P. Sepp.

Seni, kuni püsis meie lavadel romantism, sümbolism ja isegi ekspressionism, oli P. Sepp suur. Kui tuli realism ja murdus romantism, murdus ka Paul Sepp, kuigi ta sageli armastas alla kriipsutada, et kunstnik peab uue aja ning moega kaasa sammuma. Sepal oli

#### Voor lavastaja Priit Põldroos (1927)



mõningaid realistlikke lavastusi maailmaklassikast, aga mitte eesti autoritelt. Ta ei tundnud eesti rahvast. Eesti klassika ja üldse eesti algupärandid olid Sepale võõrad. [ — — — ]

Viimastel eluaastatel oli Paul Sepp kjbestunud, nagu kahjuks sageli vanad lavainimesed.

\* \* \*

Jõudnud saada Draamastuudio teatrikooli III lennu liikmeks, oli esimene tükk, kus esinesime massistseenides, Kaiseri «Gaas II». Sama «Gaasi» proovil ütleski lavastaja Priit Põldroos need kuulsad sõnad: «Mul on see trepinurk tähtsam kui üks näitleja.» Olin varem näinud ekspressionistlikke etendusi «Hommikteatris», aga ma ei teadnud, kuidas neid lavastatakse. Samas vaimus lavastati siis küll ka «Estonias», aga see ei olnud ikka see päris. «Gaasi» proovid toimusid Raua tänava koolimajas. Proovisaalis valitses pingeline õhk-kond. Mehed seisid mänguväljal, jalad harkis, käed rusikas, silmad pealuust välja kargamas. Kõik rääkisid laulvalt väriseva häälega ja nii pingutatult ning valjusti, kui kellelgi häält ja jaksu oli. Sinna juurde tehti veel nurgelisi liigutusi ja suuri žeste ning elati osa nii läbi, et väriseti kogu kehast. Hinnas olid siis ilusa jõulise häälega näitlejad, nagu näiteks Felix Moor, Ilmar Nerep jt. Meile, rahvale, ei seletatud midagi. Näidati kohad kätte ja öeldi, mis tuleb teha. Kui proovil kohe välja ei tulnud, siis tambiti seni, kuni välja tuli ja pidama jäi. Siis ei mõeldud nii palju Kaiseri «Gaasi» sotsiaalsele sisule kui huvitavale vormitaotlusele. Distsipliin oli raudne. P. Põldroos, kes oli alles äsja teatrikooli lõpetanud, omas juba siis head vormitunnetust. Dekoratsioonid, kostüümid ning näitlejate mäng olid kooskõlas.

\* \* \*

Draamastuudio rändtrupp väljus Tallinnast oma laiarööpmelise vaguniga 15. septembril 1928.\* Kaasas olid D. Merežkovski draama «Paul I» (lavastaja:

\* Pärast aastast tööd Viljandi «Ugalas» (1927/28), oli näitleja Alfred Mering 1928/29. hooajal taas Draamastuudio teenistuses. — Toim. märkus.



Paul Sepp, dekoratsioonid: Aleksander Tuurand) ja A. Savoiri komöödia «Sinihabeme kaheksas naine» (näitejuht: Paul Pinna, dekoratsioonid: Aleksander Tuurand).

Ruut Tarmo mängis «Paul I-s» nimi-osa. Sügisel, kui algasid proovid, oli R. Tarmol osa juba peaaegu valmis. Arvatavasti oli see suur töö tehtud suvisel puhkeajal. Tarmo mängis kõik proovid algusest lõpuni täie jõu ning tulega. Tema vaim nagu lehvis proovisaalis, teda oli kole palju. Tarmo tõi endaga kaasa palju rahutust, värskest ning loomingulist otsingut. Ta oli töö juures nii enda kui ka kolleegide suhtes ebamugav. Ta rebis reipalt ees ja häda neile, kes jalgu jäid. Võis juhtuda, et «keiser» astus neile «kogemata» jala peale. Meie Eduard Tinniga mängisime Pauli poegi. E. Tinn kehastas Aleksander I-st, mina Alekseid. Tuli pingutada, et peosalisele järele jõuda. Tarmole nagu igale ürgtalendile oli loomulik ning endastmõistetav, et tööd tuleb teha kiiresti ja hästi. Kiiresti tuli töötada kõigil, olenes endast, kui hästi töö kellelgi õnnestus.

Lavastuse «Sinihabeme kaheksas nai-

ne» peaosades olid Mari Möldre, Johannes Kaljola ja Alfred Mering. Ühel viimasel proovisaaliharjutusel vaatas tüki näitejuht Paul Pinna rahutult aknast välja, kõlastas kärsitult võtmeid taskus, vaatas tihti kella ja kui proov lõppes, hüüdis ta: «Läheb! Valmis! Väga hea! See tükk on valmis! Ma ei saa aru, mis mina siia proovile veel pean tulema? Nüüd teete veel eel- ja peaproovi laval ja asi on küps. Tekst on ju teil kõigil väga hästi peas. Ei. Ma ei oska teile midagi muud ütelda, kui et valmis. Ja kui publik saalis istub, pole muud kui mängige.»

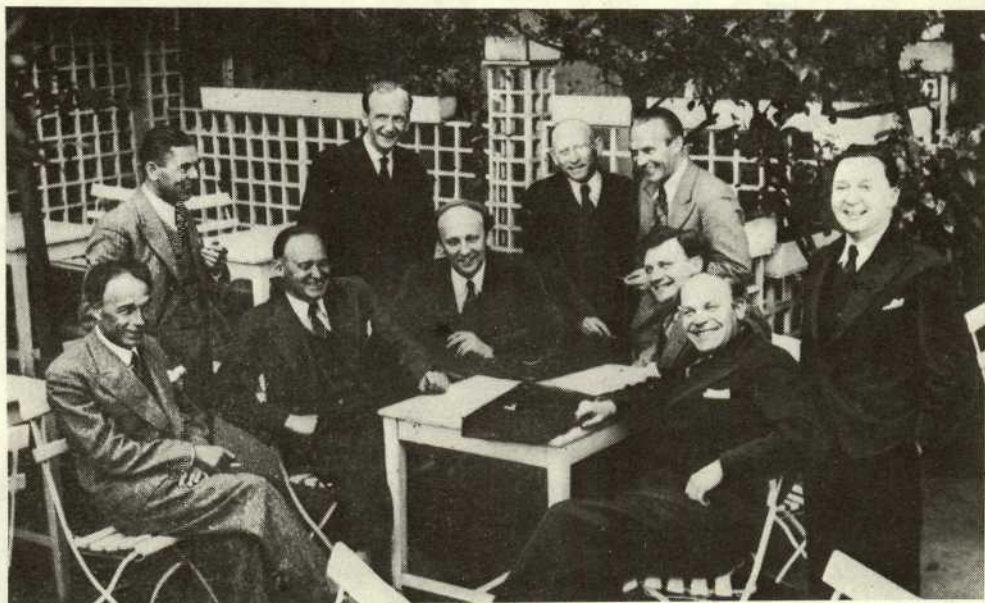
Ta uskus siiralt, et meil läheb hästi. Ja läkski.

Pikal sügisel ringreisil võtsid vaatajad meie mõlemad tükid kenasti vastu. Ainult A. Adson kurjustas Tallinnas, miks Draamastudio on oma mängukavasse võtnud prantsuse salongikomöödia, mis käib teatrile üle jõu. Räägiti: Adson on seepärast nii kuri, et tal olla kõhukatarr.

\* \* \*

Tookordse «Ugala» maja oli kahekorruline, alumisel korrusel asus «Sea- saare» kõrts ja teise korruse üüri- nik

*Eesti teatrijuhtide kogunemine 1936. aastal. Istuvad: (vasakult) Paul Olak, Erich Bergmann (Eero Pärgrmäe), Eduard Lemmiste, Otto Aloe, Priit Põldroos. Seisavad: Alfred Mering, Riivo Kuljus, Ferdinand Pettai, Eduard Tinn, Leo Kalmel.*







Fritsi Reinike ja Alfred Mering «Ugala» opereti hiiłgpäevil («Bajadeer»; 1930).

J. Rieti foto

oli «Ugala» (Tallinna tänav nr 5).<sup>\*</sup> Teatritele oma ruumide muretsemine seisis teatriasutajatel algusest peale päevakorral, aga oma maja jäi senini «Ugala» rahvale unistuseks.

Teatri peremees oli Viljandi seltskonnanimestest koosnev seitsmeliikmeline juhatuse, kellele allus kogu teatri koosseis. Nii oli see üle maa igas teatris. «Ugala» elas siis ainult pangavõlgade najal. Pidevalt tehti uusi vekseid ning pikendati vanu ja võlakoorem aina kasvas, sest näitlejatele pidi iga kuu

<sup>\*</sup> 1929. aastast töötas A. Mering taas Viljandis, seekord juba näitlejana ja näitejuhina. Alates 1934. aastast sai temast ka vormiliselt «Ugala» kunstiline juht, kusjuures vahepeal oli ta kaks aastat (1932–1934) olnud Tartu «Vanemuises». —

palka maksma. Peale rahameeste kuulus teatri juhatusse ka intelligentsi esindajaid: advokaate, arste jt. Seltskondlik hea toon nõudis kultuuritööst osavõtmist.

Juhatuse otsene võimuesindaja ning käskudetäitja oli asjaajaja A. Aur. Tema käes oli rahakott. Asjaajaja pikendas teatri vekseid, korjas juhatuse ülesandel «hea südamega» rahameestelt linna pealt uuele vekslife allkirju. Maksis näitlejatele siis palka, kui raha oli. Müüs kassas etenduse eel pääsmeid ning tegi üksi kõik teatri kantsleitöö.

Kui direktor esitas juhatusele uue lavastuse eelarve kinnitamiseks, küsis juhatuse esimees alati, mis asjaajaja arvab. Kas võib nii suurt eelarvet vastu võtta? Kas raha on? Ja siis Aur otsustas. Asjaajajad, kas «Estonias», «Vanemuises» või mujal, on omaette peatükk meie teatrijaloo. [— — —]

Viljandi oli Mulgimaa pealinn, kus loeti «Sakalat» ja «Oma Maad» ja elati oma elu. Samal ajal kui kõikjal valitses kriisitont, tundus Viljandi olevat nagu väljaspool aega ning ruumi.

Järve ääres asus haruldane saun, kus nurgas põles «tattnina» ja mullasele põrandale olid laotatud õled, et saunailised jalgu ei määriks. Kreeka profiiliga saunanaine pesi kombekohaselt, igal mehel pea ja selja puhtaks, ilma et ta rahast märku oleks andnud. Algul oli see kõik nagu võoras. Hiljem ei olnud...

Tantsud «Dolyle» seadis Viljandi neiu

**Ida Urbel**<sup>\*</sup> Tema töö kohta «Ugalas» avaldasid kohalikud ajalehed heatahtliku kriitika. Ida Urbel kui tantsijanna oli lavalt mulle juba tuttav, kuna ta korraldas koos õega «Ugalas» oma tantsude õhtu. Minu arvates tantsisid nad väga ilusasti. Mulle on jäänud mulje, et nad hõljusid nagu kaks haldjat läbi loori tohtu avaral laval.

Tegelikult oli «Ugala» lava siis väike tolmukast ja suurt lavaloori pole «Ugalas» vist praegugi. Mis puutub tolmusesse

<sup>\*</sup> Ida Urbel töötas «Ugalas» tantsujuhina aastatel 1929–1935. Urbeli-Meringu koostöö jätkus ka Tartus, kus I. Urbel alates 1935. aastast oli tegev «Vanemuise» ballettmeistrina. — Toim. märkus.



lavasse, siis E. Lemberg\* ei lubanud lava pesta. Pühkida võis, aga pesta ei tohtinud. Lembergil oli teada, et kui hakatakse kaltsuga lava pesema, võib juhtuda, et pesed ka publiku teatrist välja. Seepärast olid tantsijad laval tolmupilve sees kui rehelised. ( — — — )

Meie koostöö alguses tegeles Urbel ka moodsate tantsude õpetamisega. Samal ajal oli tal oma tantsukool, kus ta tasuta «Ugalale» tantsijaid kasvatas. Ühes lehes oli Urbeli karikatuuri alla kirjutatud:

«Ida Urbel  
Viljandi Terpsichore ja Diäna.  
Tal Kamalinnas tantsukool,  
ja «Ugalas» on tema hool,  
et tantsud oleks kunstivool,  
mis läbi löönud igal pool.»

I. Urbeli looming on alati sündinud dramaturgilisel alusel, tema lavastajaomadused ilmnesid varakult. Kostüümikavandid tantsijatele joonistas Urbel ikka ise. «Ugalas» polnud see teisiti mõeldavgi, kuna teatril polnud kostümeerijat. Kõik, mis puutus tantsudesse ning tantsijatesse, oli Urbeli asi ja keegi teine ei tundnud selle pärast muret. Ainult üks kord käisime kahekesi õhtul pimedas «giral», nii me neid tookord hüüdsime, juures koodus. Palusime kordamööda neidu, et ta ilmuks eelpeaproovile, neiu laskis end umbes pool tundi paluda, vahetevahel meile nagu lootusi andes, et ehk tulen ka... Lõpuks ütles «kkagi»: «Ei, ei tule!» Ja ei tulnudki. Ta oli millegipärast solvunud. Urbel päästis olukorra, tantsides seni ise, kuni õpetas välja asendaja. Urbel oskas rolli karakteri siduda näitleja loomupäraste omadustega. Näiteks mina olen alati olnud tantsu alal puukaru, aga kui esinesin Urbeli juhtimisel, kiitsid ajalehed must valgel, et Meringul on kerged kondid. Urbel jähtus olemasolevast materjalist ja püüdis näitleja puudusi varjata. Urbeli tantsudes oli alati mõte ning karakter isegi seal, kust seda ei otsitud. Kui gõrlide rühm tegi täpselt ühesuguseid samme ning liigutusi, siis oli ka selles oma karakteersus ja mõte. Vahel ka mõttetuse



«Ugala» tantsujuht **Ida Urbel** 1930. aastatel  
J. Riiti foto

mõte. Oma kavatsusi realiseeris ta kannatlikult ning järjekindlalt. Muusikalistes numbrites ja finaalides kasutasime liikumist rohkem kui seda ehk hädapärast alati vaja oli, kuid lähtusime põhimõttest: parem olgu laval distsiplineeritud liikumine kui abitu tühjus. Tänu puhtusele ning täpsusele tantsudes ja liikumises mätsisime tihti kinni diletantismi. Panime diletantismi nii õelda mundrisse ja see mundrikandja meeldis kõigile, eriti kui ta veel hästi laulis ja tantsis.

1931. aasta suvel sõitis Eestist ekskursioon Pariisi, prantsuse koloniaalnäitusele. Reis kestis kolm nädalat. Teel Pariisi peatusime mõne päeva Berliinis. Ida Urbel, «Ugala» esimene tantsijanna Frieda Rosenberg ja mina võtsime sellest ekskursioonist osa. Teadagi, et sellised lühiajalised välismaasõidud on äärmiselt pingutatavad, tahetakse ju iga minutit ära kasutada, see aga nõuab visadust, ei tohi väsida. Kuna meil kolmel olid ühised teatrihuvid, siis Pariisi jõudes lõime ekskursioonist lahku ning liikuksime enamasti omapead. Urbel kui prantsuse keele tundja oli meie juht. 89

\* Eduard Lemmiste (Lemberg) oli A. Meringu eelkäija «Ugala» näitejuhina (tema ajal sai «Ugala» hoo sisse kutselise teatrina). Hiljem töötanud Narya Teatris ja Pärnu «Endlas». Toim. märkus.



Aga ma arvan, et ta oleks olnud seda ka siis, kui ta poleks sõnagi prantsuse keelt mõistnud. Piisab vist paarist näitest, miks ma nii oletan.

Läksime ühel hommikul varakult kolmekesi Louvre'isse. Mõnetunnise muuseumiga tutvumise järel istus Rosenberg ühele ukse kõrval olevale toolile ja ütles: «Ma istun ja ootan teid siin. Olen väsinud, enam ei jõua.» Oleksin meelsasti Frieda kõrval istunud, aga mul ei sobinud ju väsida. Nii ma siis kõnõdisin Ida kõrval õhtuni ning kuulasin seletusi kujutava kunsti kohta. Muuseumist lahkudes tegin ettepaneku järgmisel hommikul jälle varakult muuseumi tulla. Ütlesin: «Ega me pole Pariisi magama tulnud.» Urbel noogutas: «Väga õige!» ja hakkas pikkade, kergelt õõtsuvate sammudega meie ees astuma.

«Tannhäuserit» vaatasime arusaada-

vatel põhjustel lae alt väikesest, kõige odavamast loožist, mis oli ainult meie päralt. Enne etenduse algust silmitsime üle looži ääre parteripublikut. Igaüks meist varjas väsimust. Olime ju kuuma ilmaga hommikust peale tammunud suurel koloniaalnäitusel. Niiepa aga, kui saal pimenes ja eesriie avanes, sättis Rosenberg toolid meie selja taga ritta ja heitis magama. Mina istusin Urbeli kõrval, poolunes ja klaasistunud silmadega. Ooperist ei tea ma midagi, sellest ei maksa rääkida. Usun, et Urbel ehk vaatas ooperit algusest lõpuni lahiste silmadega. Muide, seda ooperis käimist ei ole me kunagi meenutanud. | — — — |

Mõeldes Urbelile meenub, et ta sageli loobus tulemast teatrirahva ühistele koosviibimistele vabandades: «Pean minema koju mõtlema, homme hommikul on

*Amalie Kõnõsa juubel, Tartus «Pallase» kunstiklubis 1933. aastal. Seisavad: (ülemine rida) vasakult esimene Richard Janno, teine (A. Kõnõsa poeg), neljas Edgar Saks, viies Karl Ader, seitsmes Juhõn Pütsepp; paremalt neljas Eduard Türk, kaheksas Aino Suits. Keskmise rida: vasakult Linda Tubin, Terje Kukk, (J. Simmi abikaasa), Alfred Mering, Liina Reiman?, Rudolf Ratassepp, Amalie Kõnõsa, Juhõn Simm, Aino Oja (Talvi), Meta Mering. Ees põrandal: Romulus Tõitus, Osvald Lipp, Ants Põller.*





proov.» «Mõtlemas», see tähendas, et Ida läks koju homset proovi ette valmistama. Meil oli siis nii vähe aega, et juhid ei tohtinud tühja peaga proovile tulla. Tagasi mõeldes I. Urbeli tehtud tööle, on mul jäänud suur aukartus ballettmeisteri elukutse vastu. Näib, et andekusest ning töökusest on selles elukutses veel vähe. Peab olema ka tahtejõudu ning visadust, et tarbe korral loobuda ilmalöbust ja minna koju «mõtlemas».

\* \* \*

Kuigi laostunud «Vanemuine» oli kui peata ratsanik, säilis seal vanade menninglaste najal siiski distsipliin.\* Proovid algasid täpselt ettenähtud ajal. Näitlejad olid proovil kõik kained, peale ühe erandi, kes igal proovil ajas lõhna välja. Selle paratamatusega oldi nii harjunud nagu lõhnaja isegi oma lõhnaga.

Järgmiseks asusin lavastama F. Langeri komöödiat «Kaamel läheb läbi nõelasilma». Osade kinnitamisel soovitas direktor A. Gailit ootamatult emand Pesta osa peale Liina Reimanit. Emand Pesta, üks tüki peaosi, kujutas endast agulinaist, tuleharki, kes elas oma joodiku mehega keldrikorteris. Emand keetis iga päev hapukapsasuppi, et teha tupp vaesuse haisu.

Püüdsin direktorile selgitada, et emand Pesta on karakterkoomiku osa, mis Liina Reimanile ei sobi. Avaldasin kartust, et ta ei võta seda osa vastu.

«Aga mis siis teha, me peame Reimanile tööd andma, temale sobivat osa aga meil repertuaaris pole,» vastas direktor. Pidin direktori ettepanekuga nõustuma. Pärast esimest proovi kutsus Reiman mu kõrvale ja küsis: «Kas te tõesti peate seda osa mulle sobivaks? See on ju Amalie Konsa või Mizzi Mölleri osa. (Vaikus) Hea küll, ma proovin, kui midagi välja ei tule, jätame pooleli.»

Seadeproovidel laskis Reiman end otsekuu laps ühest kohast teise talutada, samas öeldes: «Andke mulle hästi palju tegevust, ma vajan tegevust.» Kas Reiman emand Pesta juurde läks «seest välja» või «väljast sisse», vaevalt ta seda isegi teadis.

Räägitakse ja kirjutatakse, et näitleja peab maha jätma oma stambid, rutiini, unustama äraproovitud töövõtte ja asuma uue osa juurde kui süütu laps. Näitleja peab olema kui valge paber, kuhu hakatakse esmakordselt kirjutama. Nii räägitakse vahetevahel näitlejatele. See valge paberi jutt on üks ilus jutt, mulle väga meeldib seda kuulata sellepärast, et ma olen sellist «valget paberit» oma silmaga näinud küll ainult üks kord oma elus. See oli nimelt siis, kui Liina Reiman hakkas emand Pestat kujundama. Reiman langes selle osa ees põrmu. Ta oli tõesti nagu süütu laps. Jaa, Liina oli see Stanislavski valge paber. Ta ei mõistnud algul ei istuda ega astuda. Aegapidi, samm-sammult hakkas osa kasvama. Oli näha, kuidas ta päev-päevalt end osaga lepitab ja tasapisi hakkas uskuma emand Pestasse.

Tükk võeti esietendusel väga hästi vastu. Reiman üllatas ning rõõmustas publikut aguli pesunaise osas. Tema koomikal oli eriline pehme mahlakas sarm.

Pärast esietendust ütles Reiman: «Ma vist tõesti sain sellest osast jagu. Kaamel läks läbi nõelasilma!»

\* Aastatel 1932—1934 oli A. Mering näitleja ja näitejuht «Vanemuise» teatris. — *Toim. märkus.*



ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. НОЯБРЬ 1983.

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

## ТЕАТР

Отвечает ЮРИ ЯРВЕТ (3)

Народный артист СССР, председатель правления Эстонского Театрального общества Ю. Ярвет делится с читателями своими мыслями по поводу характера мастерства и взаимоотношений актера и режиссера.

## СОКРОВИЩНИЦА МЫСЛИ: МАРИЯ КНЕБЕЛЬ — Творческая атмосфера (12)

Публикация заключительной главы из книги известного советского режиссера и театрального педагога М. О. Кнебель «О действенном анализе пьесы и роли».

## А. ХЕЙНАПУУ — Развлекательность всего лишь скорлупа... (48)

Заметки по поводу сезона 1982/83 в Театре драмы им. В. Кингисеппа. Речь идет о следующих постановках: С. Ленц «Время виновных. Время невиновных» (пост. Э. Хермакула), В. Распутин «Живи и помни» (пост. Р. Трасс), Л. Пиранделло «Так оно и есть (как вам кажется)» (пост. Г. Кильгас), П. Хакс «Беседа в доме Штейнов в отсутствие господина фон Гёте» (пост. Р. Трасс) и М. Траат «Солнце в лицо» (пост. М. Микивер). Характерной чертой сезона автор считает отсутствие художественной целостности постановок. Наиболее удачной ему представляется работа Эвальда Хермакула над пьесой «Время невиновных. Время виновных.» По мнению автора заслуживает похвалы высокий литературный уровень репертуара.

А. Хейнапуу — участник семинара молодых критиков. Им же составлена прилагаемая к статье библиография статей о драмтеатре им. В. Кингисеппа, опубликованных в периодике в течение сезона.

## Э. КЕКЕЛИДЗЕ — Древо жизни: корни и крона (65)

Размышления о спектакле Ленинградского Малого драматического театра «Дом» по одноименному роману Ф. Абрамова (пост. Лев Додин). В этом спектакле автор статьи увидел попытку создать сценический вариант народной эпопеи. Интересны инспирированные спектаклем рассуждения о современных формах выражения народного характера.

## Вспоминает АЛЬФРЕД МЕРИНГ. Отрывки из рукописных мемуаров (82)

Заслуженный артист ЭССР А. Меринг в этом году отмечает свое 80-летие. Предлагаемые отрывки из его мемуаров повествуют о юности автора в период первой мировой войны, об учебе в театральной школе при Драматической студии (1924—1927),

об актерской и режиссерской деятельности в 1920 и 1930 г.г. в театрах «Эстония», Драматической студии, «Угала» и «Ванемуйне», причем в вильяндском театре «Угала» А. Меринг был художественным руководителем. В своих записках автор делится воспоминаниями о многих выдающихся театральных деятелях.

## МУЗЫКА

## Р. МАТЦОВ — Заметки с Всесоюзного конкурса дирижеров (16)

Народный артист ЭССР дирижер Роман Матцов входил в состав жюри V всесоюзного конкурса дирижеров в Москве. Он делится своими впечатлениями о том, как протекал конкурс, знакомит с наиболее выдающимися его участниками, попутно рассматривая ряд важных и достаточно острых вопросов дирижерского мастерства и музыкальной жизни в целом: от поверхностной виртуозности собственной виртуозности ряда молодых дирижеров, до просчетов в пропаганде серьезной музыки.

## Т. САРВ — Старинная музыка (33)

В эссе, с оригинальных позиций утверждается, что нынешняя вспышка увлечения старинной европейской музыкой и возрождение интереса к эстонскому музыкальному фольклору питаются одними и теми же импульсами. Автор находит, что видение мира в обоих музыкальных стилях сходно, инструментари родственны и, видимо, политические и культурные связи западной Европы и Эстонии в далеком прошлом были теснее, чем принято считать.

## П. КУУСК — О скрипичных сонатах Ало Пылдмэ на фоне его же инструментальной музыки (38)

Скрипичные сонаты молодого, но уже заслужившего признание композитора рассматриваются как в эстетическом, так и в теоретическом аспектах. Сонаты — яркий штрих в общей картине творчества А. Пылдмэ — пользуются особой популярностью. Давая обзор инструментального творчества композитора в целом, автор статьи отмечает присущие ему достоинства: широкую шкалу чувств, насыщенность образов, интересное переосмысление романтических традиций. И как следствие — успех, признание публики.

## М. ПЫЛДМЭ — И все-таки на подъеме? (57)

Рецензия на постановку в ГАТ «Ванемуйне» двух опер: «Женитьба Фигаро» В. А. Моцарта (постановщик А.-Э. Керге, дирижер Э. Ныгене, художник М.-Л. Кюла) и «Порги и Бесс» Г. Гершвина (постановщик Ю. Вилимаа, дирижер Э. Кыллар, художник М. Сяре). Автор отмечает удачное исполнение некоторых партий — в первую очередь Фигаро и Порги Тайсто Ноора. — хорошую работу



оперного хора, интересные находки постановщиков. Но общий уровень спектаклей автора категорически не устраивает, так как его снижает слабая игра оркестра, что, по мнению рецензента, объясняется хронической нехваткой дирижеров.

## КИНО

**Л. ТАПИНАС — Вторая возможность (Об эффекте отстранения в документальном фильме). (20)**

В пространной теоретической статье Лаймонис Тапинас (Литва) пытается найти ответы на вопросы: почему мы так часто говорим о застое в документальном кино, почему режиссеру-документалисту так редко удается раскрыть личность своего героя. Ведь отсюда — и упрощение проблем на документальном экране, и обеднение образов. Возможно, размышляет автор, пора переключить внимание с разговоров о личности героя на личность самого режиссера? Именно такой подход к материалу и рассматривается в статье.

**К. ХЕЛЛЕРМА — «Родной город» со всех сторон (62)**

Молодежная акция «Родной город», длящаяся уже много лет, явление уникальное. Режиссер Лейда Лайус, снявшая на этом материале свой четвертый документальный фильм, сумела увидеть деятельность подростков из «Родного города» в весьма широком контексте, представив их своего рода символом преемственности поколений. Наиболее мотивирован фильм в этическом и эмоциональном планах, считает рецензент. По его мнению для Л. Лайус главное — человек, его жизненный путь и постижение этого пути и предназначения человека через изображение разных возрастных ступеней.

**Р. ХЕЙНСАЛУ — Мед одного кукольного фильма (63)**

Новый фильм Хейно Парса «Город медовых мастеров» подтверждает верность автора теме природы и знакомит зрителя с жизнью, которая кипит в пчелином улье. Автор по-прежнему использует увлекательный приключенческий сюжет, но создает на его основе научно-популярный фильм, предназначенный в первую очередь для детей, однако,

благодаря легкому налету ироничного философствования по поводу совершенств пчелиного государства, интересен и взрослым. По мнению рецензента фильм заслуживает признания.

**Я. ПААВЛЕ — Нет лучше лучшего фильма (70)**

Обзор любительских фильмов, снятых в Эстонии с 1967 по 1982 г.г. прослеживает общие тенденции их развития и трудности на этом пути. Для подробного анализа выбраны четыре ленты: «Игра земляных блох» (реж. О. Неуланд), «Осторожно, я» (реж. и оператор А. Кутай), «Приезжайте в Гельсинор» (С. Сморгонский и П. Перельмутер) и «Накануне завтра» (Т. Ару и Ю. Кеэбус). Эти фильмы рецензент считает наиболее интересными из созданных в указанный период.

**К. СААБЕР — Эдгар Аллан По и фильм (73)**

Писатель Калью Саабер размышляет о месте и значении творчества Эдгара По в восприятии эстонского читателя и кинозрителя. С давних пор это один из наиболее переводимых и читаемых зарубежных писателей. Автор статьи считает, что современный читатель при чтении философских привязанных к месту и времени фантазий испытывает те же чувства, что его более ранний предшественник, читавший рассказы ужасов. Поэтому Эдгара По можно считать одним из основоположников детективной и научно-фантастической литературы. А к этим жанрам музыка кино всегда была благосклонна. Автор приводит многочисленные примеры, свидетельствующие о том, что большинство прекрасно отшлифованных и продуманных фантастических и «страшных» рассказов Эдгара По написаны словно бы специально для кинематографа, изобретенного позже.

## РАЗНОЕ

**И. ВОЛКОВ — Алвар Аалто и театр в г. Юваскюла (96)**

Автор знакомит с творческими принципами известного финского архитектора А. Аалто (1898—1976), а также со зданиями, созданными по его проектам, в Финляндии и других странах. Особое внимание уделяется архитектурному воплощению замыслов автора в здании театра г. Юваскюла (построено в 1982 г.).

---

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

---

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

---



THEATRE. MUSIC. CINEMA. NOVEMBER 1983  
 JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY  
 COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS  
 AND THE THEATRICAL SOCIETY OF THE ESTONIAN S.S.R.

## THEATRE

### JURI JÄRVET answers (3)

Jüri Järvet, the People's Artist of the USSR, Chairman of the Theatrical Society of the ESSR gives his ideas about the art of acting and the relationship between the stage director and the actor.

### THE TREASURY OF THOUGHT MARIA KNEBEL. A creative atmosphere (12)

We publish here the last chapter from the book *A Fundamental Analysis of the Play and the Role* by M. Knebel, a well-known Soviet stage director and teacher.

### A. HEINAPUU. Entertainment is but an additive (48)

Notes of the 1982/83 season at the V. Kingissepp Tallinn State Drama Theatre. The following productions are under discussion: S. Lenz' *The Time of the Innocent. The Time of the Guilty* (producer — E. Hermaküla), V. Rasputin's *Live and Remember* (producer — R. Trass), L. Pirandello's *Così è (se vi pare)* (producer — G. Kilgas), P. Hacks' *A Conversation at the Steins' house in the Absence of Herr von Goethe* (producer — R. Trass) and M. Traut's *The Sun in the Face* (producer — M. Mikiver). The reviewer states that the theatre seems to be unable to create an artistic integrity in its productions. The reviewer singles out E. Hermaküla's production *The Time of the Innocent. The Time of the Guilty*. He also praises the high literary standard of the repertoire. The author, A. Heinapuu, attends the seminar of young critics. He has also compiled the bibliography in the appendix listing articles which cover that season at the Drama Theatre.

### E. KEKELIDZE. The tree of life: its roots and branches (65)

The article deals with the production by the Leningrad Maly Drama Theatre based on P. Abramov's novel *Homeland* (stage director — Lev Dodin). The author sees it as an attempt to create an epic on the stage. In the discussions which followed the performance, the modern forms of expressing the national character have been considered.

### ALFRED MERING recollects. Excerpts from a book of memoirs in manuscript form (82)

Alfred Mering, the Merited Artist of the ESSR, celebrated his 80th birthday this year. The fragments picked out of his memoirs embrace his youthful impressions of the First World War, his studies in the Drama Studio from 1924 to 1927, his work as an actor and producer in 1920's and 1930's in

the Estonia Theatre, in the Drama Studio, in the Ugala Theatre and in the Vanemuine Theatre, and as the chief stage director in the Ugala Theatre at Viljandi. He also talks about other famous men and women in the theatrical world.

## MUSIC

### R. MATSOV. Some remarks on the all-union competition of conductors (16)

The impressions of Roman Matsov, conductor, the People's Artist of the ESSR of the 5th all-union competition of conductors in Moscow which he attended as a member of the jury. The author follows the course of the competition, presents the best conductors and considers several problems connected with conducting and musical life on the whole — ranging from an overwhelming tendency among young conductors to show off their brilliant technique to deficiencies in publicizing classical music.

### T. SARV. Old music (33)

In an essay offering some original insights, it is maintained that the widespread interest in old European music and the revival of the authentic folk song both of which find more and more advocates, get their impulses from one and the same source. The author thinks that the world outlook of these styles is similar, their instrumentation is related and concludes that the political and cultural contacts between Ancient Estonia and Western Europe might have been by far closer than we have been prepared to admit.

### P. KUUSK. On Alo Põldmäe's violin sonatas against the background of his instrumental work (38)

An aesthetic and theoretical treatment which concentrates on the violin sonatas of Alo Põldmäe, one of the best-known young Estonian composers, as the most popular and the most characteristic part of his work. At the same time an account has been given of his whole instrumental work and the outstanding merits of his work have been noted, namely a broad scale of feelings, a picturesque depiction of nature, an interesting interpretation of the Romantic tradition and — last but not least — popularity with the audience.

### M. PÕLDMÄE. Still on the way up? (57)

A review of the operas produced in the State Academic Vanemuine Theatre: Mozart's *The Marriage of Figaro* (produced by A. E. Kerge, conductor — E. Nõgene, artist — M. L. Kõila) and G. Gershwin's *Porgy and Bess* (produced by



Ü. Vilimaa, conductor — E. Kõlar, artist — M. Säre). The author praises the enjoyable performance of some actors (above all, that of Taisto Noor as Figaro and Porgy), the work of the opera choir, some interesting finds in the production. She is not satisfied with the musical side of the performances due to the poor contribution of the orchestra. In the reviewer's opinion the chronological lack of conductors is the reason for it.

---

## CINEMA

### L. TAPINAS. Another possibility The distancing effect in the documentary) (20)

In a lengthy theoretical article the author Laimonis Tapinas (Lithuania) seeks an answer to the questions — why do we often talk about stagnation in the documentary, why do directors of documentaries seldom manage to depict their heroes as personalities? As a result, complicated problems become simplified, personalities are deprived of their versatility on the screen. The author asks: isn't it high time to shift our attention from the hero of the film to the personality of the author? Such approach is discussed in a more detailed way in the present article.

### K. HELLERMA. The Hometown from several aspects (62)

The Tallinn Hometown is a unique youth organization which has existed for several years. The director Leida Laius whose fourth documentary it is, sees the mission of the Hometown enthusiasts in a wider context. She has represented the youths participating in the movement as a kind of symbol of the link between generations. The reviewer thinks that the emotional and ethical aspects of the film are best motivated. The most remarkable thing in L. Laius' films is that they are man-centred, the life of man is interpreted through his different ages.

### R. HEINSALU. The honey of a puppet cartoon (63)

The latest film by Heino Pars — *The City of Honey-makers* — is again on the subject of nature, this time leading the spectator into a beehive. In that film, as in the earlier ones, H. Pars relies on an adventure story, but the film is essentially

science fiction. It has been meant for children, the demonstration of a beehive as a golden city of future, however, is enjoyable to the adults as well. The reviewer considers the film to be worthy of appreciation.

### J. PAAVLE. There's no better than the best (70)

The author reviews the Estonian amateur films from 1967—1982 and discusses some general tendencies and problems in the Estonian amateur film. J. Paavle examines four films in a more detailed way: *The Ground-beetles at Play* (directed by O. Neuland), *Look Out, It's Me* (directed and filmed by A. Kutai), *Visit Helsingör!* (directed by Y. Smorgonsky and P. Perelmuter) and *Before Tomorrow* (directed by T. Aru and Ü. Keedus). In the reviewer's opinion these films are outstanding among the others from the same period.

### K. SAABER. Edgar Allan Poe and film (73)

The writer Kalju Saaber dwells on the importance and meaning of E. A. Poe for the Estonian reader and spectator. Poe has been one of the most translated and most read foreign authors for a long time. The author thinks that the sensation which the reader got from reading horror stories is obtained today from reading philosophical, time- and space-oriented science fiction. Being the author of elaborate fantastic and horror stories, Poe is one of the founders of modern short story, detective story and science fiction novel. These genres have been favoured by the Muse of the Cinema from the very beginning due to the specific character of the film. The author brings a host of examples to prove that the invention of the motion picture was the best thing that could happen to the writer after his death.

---

## MISCELLANEOUS

### I. VOLKOV. Alvar Aalto and the City Theatre in Jyväskylä (96)

The author introduces some principles that guided the work of the Finnish architect Alvar Aalto (1898—1976) and some buildings designed by him in Finland and elsewhere. He gives a comprehensive survey of the Jyväskylä theatre building in Alvar Aalto's design (completed by 1982).

---

Väljaandja kirjastus «Perioodika», Tallinn, Pärnu mnt. 8, Ladumisele antud 15. 09. 1983. Trükkimisele antud 28. 10. 1983.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud trükipoognaid 7,8. Arvesuspoognaid 10,5. MB-08371. Tellimuse nr. 3353. ЕКР Keskkomitee Kirjastuse trükikoda, Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükkimisele antud 28. 10. 1983. Бумага 70×100/16. Печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,5. Заказ 3353. MB-08371.

«Театр. Музыка. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР. Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Таллин. Выходит раз в месяц на эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Таллин, почтовый ящик 51, Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллин, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 17 000. Цена 75 коп.

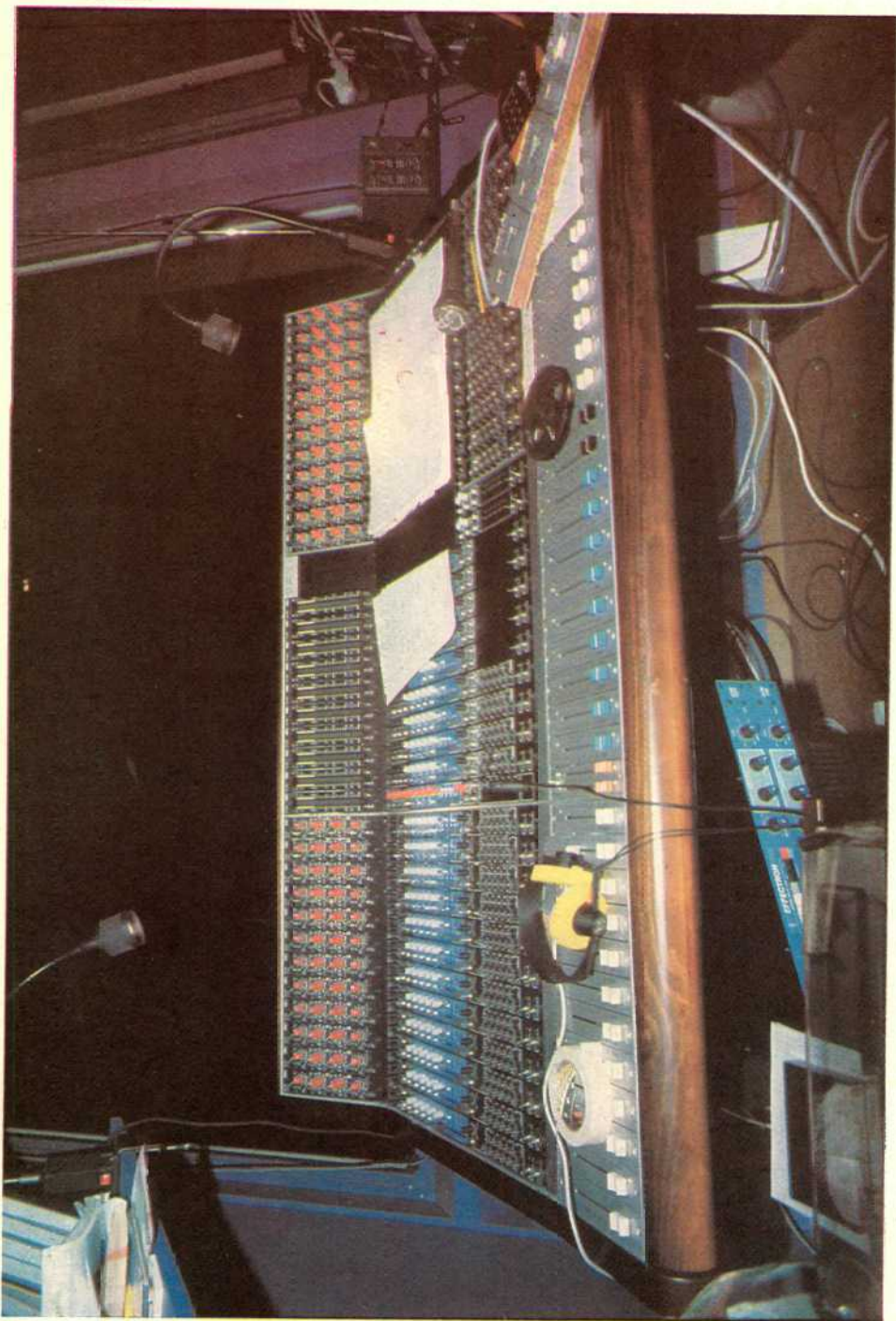


Skandinaaviamaade, eriti Soome ehituskunst on ligemale kaheksakümne aasta jooksul Euroopa, aga ka muu maailma ehituskunsti suunanud, seda vahelduva eduga mõjutanud. Tänapäevalgi kutsuvad lõunamaa rikkad naftariigid Soome arhitekte, habemesekasvanud Lapi tarku endale elumaju ja kultuurikeskusi rajama. Soome ehitajate kvaliteetne töö on tuntud ka meil. Soome uute tehaste ja ettevõtete väljanägemist võib kadestada mõnigi kultuuripalee või spordihall. Ehituskultuur, traditsioonid, mis siin rääkida.

Soome ehituskunsti supertäht oli aastakümneid Alvar Aalto, produktiivne looja, kelle käe all valmis kõikvõimalikke objekte, kuulsaim neist ehk eposhi loonud Finlandiatalo. Alvar Aalto, Kesk-Soome külas kasvanud maapoiss, jõudis läbi klassikalise pärandi, läbi rahvusromantismi, läbi teda sügavalt mõjutanud funktsionalismi isikupärase, Soomemaa loodusest inspireeritud, selle vorme ja materjale aktsepteeriva orgaanilise stiilini, korrastatud vabaduseni, kus ruum justkui voolab, kus tähtsad on valgusefektid, materjalide ehedus, otstarbekus. Talle oli vajalik hoone paindlikkus, hoone nõtkel organism — selle eesmärgi poole püüdlemine tingis ehitise vabad, kohati (võib tunduda) isegi kaootilised kontuurid. Aaltole oli siseruum prevaleeruv, ta projekteeris seest väljapoole, üksikult üldisele. Välis- ja siseruumid põimuvad, eri tasapinnad moodustavad terviku. Aalto projekteeritud maju peab nägema elu suuruses, joonised ei ütle sageli kõike, plaani ebalooiline jónks tundub natuuris hädatarvilik. Paneb hämmastama meistri kujutusvõime, ta ettenägelikkus, ta detailitundmine. Ebamäärases visandis, hoogsas skitsis on hoone paika pandud, edasi järgneb vaid tehniline töö. Tuntud on Aalto nõudlikkus ehitusmaterjalide valiku suhtes. On ju nende tundmine võtmeks ehitise väljendusrikkuse tõstmisele, arvas ta. Igal materjalil on omad seaduspärasused, ja on ju nii, et arhitekti mõte muutub elavaks ja realiseerub tänu ehitusmaterjalidele. Aaltoa iseloomustas oskus kasutada uut, avastada uut ka vanas ning ammutuntus. Tema eksperimendid iidse materjali puiduga viisid hämmastavate tulemusteni. Tema loodud mööbel, valgustid, klaas- ja tekstiiliseemed on kaasaegse disaini etalonideks.

Kõigest sellest on midagi ka Jyväskylä uues teatrihoones. Peabki nentima, et eriti palju on Alvar Aalto loonud rituaalseid, suurte saalidega, võimsa ruumimõjuga hooned — kontserdisaale, kirikuid, teatreid, raamatukogusid. Kõik need hooned on mingi meediumi teenistuses, neis kõigis viibib ühes tonaalsuses, ühtses helistikus publik, ja ruum on loodud seda meeletu süvendama. On tähelepanuväärne, et Alvar Aalto esimene suurem töö oli Jyväskylä, niisii sama linna neoklassitsistlik tööliisklubi 1925. aastast, millest õhkus veel Itaalia renessansiaja palazzode hõngu. 40 aastat hiljem, aastail 1964—72 projekteeris ta taas linna halduskeskust, millest esimesena kerkis politseihoone (1970). Samal aastal valmisid ka Jyväskylä teatri joonised. Pärast meistri surma 1976. aastal jätkas teatrihoone kallal tööd firma Alvar Aalto & Co. arhitekt Elissa Aalto juhtimisel. Ehitustööd algasid 25. veebruaril 1980. aastal, teatri avapidustused toimusid 12. novembril 1982. aastal. Oma vaimsuselt, ehk veidi ka kujunduselt meenutab Jyväskylä teater meie uut «Ugalat», kuigi ta ei kõrgu uhkes üksinduses keset parki. Ta on kvartali nurgahoone, teda ei saa vaadelda lahus kogu keskuse hoonestusest, ta on selle orgaaniline osa. «Ugala» sarnane on Jyväskylä uus teater ka suuruselt — suur saal 551, väike 120—150 kohaga. Avaramad on ehk publikuruumid — fuajeed, jalutussaalid. Köneldakse, teatris olevat suurepärase lavaseadmestik, tehnika viimane sõna. Muidugi ei sõltunud viimane juba Alvar Aaltoa, ehkki suurendab kahtlemata veelgi Aalto tuntud headuses teose väärtust.





*Jyväskylän teatteri valguspultti.*



