

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



9

/1985

9 / 1985

september

IV aastakäik

Esikaanel mängufilmi «Puud olid, puud olid hellad velled» võtetel. Esiplaanil režissöör P. Simm, kaamera juures operaator A. Ruus ja kunstnik-grimeerija L. Kärner. M. Raude foto.

Tagakaanel Suur Tamm Rein Marani vaa-
tefilmist «Ilus on maa».



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA KULDAR RAUDNASK

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

Peatoimetaja asetäitja
Vallo Raun, tel. 66 61 62

Vastutav sekretär
Helju Tüksammal, tel. 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 44 54 68

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 44 31 09

Filmiosakond

Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel. 42 62 88

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel. 44 54 68

Fotokorrespondent

Alar Ilo, tel. 42 25 51

KUJUNDUS: MAI EINER

SISUKORD

TEATER

Andres Laasik	INGO NORMETI TINGLIKUST JA RAHVALIKUST TEATRIST	43
	DRAMATURG ON KIRGLIK INIMENE (<i>intervjuu Vladimir Arroga</i>)	54
Hannes Villemson	ARIANE MNOUCHKINE (<i>rubriik «Kes?»</i>)	59
Mati Unt Proomet Torga	TEATRIMANIFEST NUMBER ÜKS	72

MUUSIKA

	VASTAB PEETER LILJE	4
Mati Brauer	KAUGE JA LÄHEDANE DZASS	32
Anneli Unt	ARTUR KAPP «METSATEEL» (<i>rubriik «Tähtteos»</i>)	41
Virve Lippus	ARTUR LEMBA, MEIE MUUSIKAKULTUURI UHKUS JA — PROBLEEM	75
	EESTI NSV MUUSIKAALASED AASTAPREEMIAID	86

KINO

Nikita Mihhalkov	STSENARISTIKA, MEIE KUNSTI HEITLAPS V FILMIKUNST ON ELAMISE VIIS	14
Alain Resnais	STSENAARIUMIST FILMINI	24
Riho Laanemäe	NUKKUDEGA VIINA VASTU (<i>nukufilm «Seitse kuradit»</i>)	68
Tarmo Teder	PÜHA KOLMNURGA PILDISTUSED (<i>telefilm «Ilus on maa»</i>)	69

Tiit Koldits	AVAVEERG	3
	KROONIKA	87
Regina Hidekel	TRIENNAAL TAAS RIIAS	83

Fr. R. Eretrvõlõ

film. ENSV Riiklik

Reematuks

EESTI AUTORITE TEOSEID LAVAL

M. Tiksi «Vana Toomas» «Ugalas» (lavastaja Kaarin Raid). Felix — Margus Vaher, Eneken — Anu Vabamäe.

E. Veliste foto

«Meie juhtum» ENSV Riiklikus Noorsooteatris (P. Kuusbergi romaani «Mis juhtus Andres Lapeusega?» dramatiseeritud ja lavale seadnud Kalju Komissarov). Stseen lavastusest.

G. Vaidla foto



V. Udami «Vastutus» Pärnu teatris (lavastaja Ingo Normet). Stseen lavastusest.

J. Tensoni foto

Algav hooaeg on meie kunstiinimestele nii nagu kogu meie rahvale erilise tähendusega. Lähenev NLKP XXVII kongress ei ole ju ainult kokkuvõtete tegemine tehest, möödunud viiest aastast, vaid tõsine tööde ja sihtide seadmine järgmisteks. Nagu tavaks saanud, räägime neil päevil rohkem kui tavaliselt nõukogude rahva ühtekuuluvusest ja ka sellest, mida tegelikult tähendab see ühtekuuluvus, millised tuhanded niidid seovad meie vabariigi majandust ja kultuuri teiste liiduvabariikidega.

Inimene on kord juba loodud selliselt, et ta märkab kergemini seda, mis tema elu häirib, ja võtab kogu saavutatut, loodud endastmõistetavana, loomulikuna. Me ei imesta ju, et poolteise miljonilise elanikkonnaga vabariigis on kümme professionaalset teatrit, et me kalendriaasta jooksul peaaegu iga päev avame ühe kunstinäituse; oleme harjunud regulaarselt toimuva kontserdieluga, sellega, et meil on ERSO, RAM ja paljud teised üldtunnustatud professionaalsed muusikakollektiivid. Oleme harjunud oma suursuguse üldlaulupeo ja rahvatantsupeoga või sellega, et Moskvas toimunud XII ülemaailmsel noorsoo- ja üliõpilasfestivalil osales ka hulgaliselt meie kunstimeistrid. Ja endastmõistetavaks on muutunud seegi, et meie väikese vabariigi kunstiinimesed äratavad tähelepanu nii üleliidulises kui ka rahvusvahelises ulatuses. Mäletame ju veel hästi Kalle Randalu ja Anne Veski rahvusvahelisi võite, millele nüüd lisandus Kaie Kõrbi III preemia ja pronksmedal Moskva V rahvusvahelisel balletikonkursil. Pole ju kuigi palju tagasi, kui «Estonia» tuli edukalt Rootsi reisilt ja Tartu poistekoor Bulgaariast, aga juba mõtleme ettepoole — missuguseks kujunevad «Estonia» sügisesed külalissetendused Suure Teatri laval Moskva nõudliku teatripubliku ees.

Viimastel aastatel on meie kunstielu aidanud hoogustada niisugused ehitised nagu V. I. Lenini nim Kultuuri- ja Spordipalee, Viljandi draamateater «Ugala», Niguliste Muuseum-Kontserdisaal jne, aga juba ootame kärsitult uut keskraamatukogu hoonet, Tallinna raamatutrükikoja valmimist, operi- ja balletiteatrit, kunstigaleriid — kõik need ehitised annavad kahtlemata veel avaramaid võimalusi nii kunsti tegemiseks kui ka kunstist osasaamiseks. See omakorda peab kohustama kunstiinimesi enamaks, peab suurendama nõudlikkust, sest vaataja-kuulaja-lugeja soovib, et iga teatrietendus, film, muusikateos, kunstinäitus, raamat annaks talle midagi uut, rikastaks teda ja aitaks paremini mõista ümbritsevat maailmas. Kas me sageli, tsiteerides V. I. Lenini tarka mõtet kunsti kuulumisest rahvale, ei pööra siiski liiga vähe tähelepanu sellele, et kunst «peab ühendama ja tõstma nende hulkade tundeid, mõtteid ja tahet... Ta peab ellu äratama neis hulkades kunstnikke ja arendama neid, ... et meie töölisel ja talupojal vääriskid midagi rohkemat kui seda on vaatamäng. Nad on omandanud õiguse tõelisele suurele kunstile». Sellest kõigest räägiti tõsiselt ja perspektiivselt homsele mõeldes ka augustikuus toimunud vabariikliku parteiaktiivi koosolekul.

1986. aasta esimese poole sisse jäävad suurfoorumid, kongressid paljudel meie loomeliitudel: kirjanikel, kinematografistidel, kooriühingul. Usun, et probleem kunsti osast töötajate kasvatamisel, kaasahaaramisel koos nende ideelis-poliitilise taseme tõstmisega on üheks tõsiseks küsimuseks neil suurnõupidamistel, aga tähtis on samuti ka kunstist osasaajate ringi avardamine. Elu on näidanud, et materiaalse heaolu kasvuga ei kaasne ainult positiivsed muutused ühiskonnas. Nii et vaba aja otstarbekas sisustamine kohustab meie kunstirahvast üha tõsisemalt suhtuma oma ülesannetesse, vastutustundega ühiskonna ees. Samal ajal ei saa unustada, et koos ajaga, koos muutustega ühiskonnas muutub ka loovisiksus ise, näeb täna ilseid probleeme teisiti kui eile ja mõõdab homme tänast päeva uue mõõdupuuga.

Eeloleval hooajal toimub hulgaliselt tähtsaid kultuuriüritusi, nagu üleliiduline viiuldajate konkurss ning Balti liiduvabariikide ja Kaliningradi oblasti teatريفestival Tallinnas või siis Valgevene NSV kirjanduse ja kunsti päevad meie vabariigis. Kui siia juurde lisada veel mitmed vabariikidevahelised näitused, festivalid, tähtpäevaüritused, milles tuleb osaleda meie vabariigi kunstirahval, siis võib kokkuvõttvalt öelda, et algav hooaeg, puutugu see siis filmi, muusikat, kirjandust, teatrit või kujutavat kunsti, kujuneb meie kunstirahvale tõsiseks ja asjalikult pingeliseks. Nii et pärast suvepuhkust — head sümbolset eesriide avamist!

TIIT KOLDITS,

EKP Keskkomitee kultuuriosakonna juhataja asetäitja

Vastab Peeter Lilje

Milliste teoste juhatamine valmistas sulle möödunud hooajal kõige enam rõõmu — nii teoste endi kui ka tulemuse pärast?

Mahleri Esimene ja Tubina Neljas sümfoonia ERSO-ga Tallinnas ja Prokofjevi ooper «Tuliingel» Soome Rahvusooperis — pikem töö ja vastutusrikas esinemine.

Kahte esimest oleksin nimetanud credate kuulajaelamustena, kui oleksin jõudnud vastata TMK ankeedile sümfooniakontsertide hooajast, ja küllap on paljud minuga nõus. «Tuliinglit» Helsingis (meenutuseks: lavastas Georgi Ansimov Moskva Suurest Teatrist, esietendus oli 25. mail) pole seni näinud võib-olla ükski lugejaist. Kuidas soomlased teose omaks võtsid?

Praegu oli huvi hästi suur, juba kahel viimasel peaproovil sai saal puupüsti täis. Ja nädal enne esietendust korraldati pressikonverents, kuhu oli tulnud 15—20 ajakirjaniku eri lehtedest ja ajakirjadest. Küsiti Ansimovilt ja teatrilt, miks võeti just see ooper. Aga see oli nii: Ansimovile pakuti pärast «Jevgeni Onegini» veel ühte lavastust. «Tuliingel» oli ainus Prokofjevi ooper, mida ta polnud seni lavastanud, ja ta kinnitas, et see on parim Prokofjevi ooper: sel ajal (1927) oli Prokofjev noor ja väga elujõuline, hiljem sigines talle palju nõuandjaid, kes õpetasid, kuidas muusikat kirjutada. Ansimov leiab, et mõnikord kuulaski ta liigselt nõuandeid ja kaotas oma tõelise loomingulise kredo, inimesena kibestus ja tõmbus endasse — elas üle, et tema teoseid vähe mängiti, mõningaid lavateoseid ei kantud ju tema eluajal kordagi ette. Nii et Ansimov tegi ettepaneku, seda enam, et ta leidis — Taru Valjakkä oleks ideaalilähedane laulja Renata rolli jaoks. Teater usaldas Ansimovit. Ja proovide ajal tõusis huvi iga nädalaga. Algul oli näiteks orkestris ka skeptilisi hääli: ei, balletid on ikka paremad, eriti «Romeo ja Julia». Aga hiljem, kui lava ja orkester kokku said, oli koguni nii, et mõned tööst vabad pillimehed tulid kohale ja istusid terve proovi saalis.

28. mail, kolm päeva pärast esietendust ilmunud arvustuses ajalehes «Helsingin Sanomat» on Veijo Murtomäki pühendanud dirigenditööle järgmise lõigu: «Eesti dirigent Peeter Lilje tasakaalustas vilunult lopsaka orkestratsiooni ja vokaalpartiit, üksnes harva jäi laul liialt varju. Ent siis, kui orkester vahemängudes valla pääses, oli kõlas võimas dramaatiline haare.» — Mida su enda terane kriitikameel tulemusest arvab?

Selle loo jaoks oleks vaja suuremat keelpillikoosseisu. Esimesi viiuleid mahub orkestriauku neli pulti — nagu «Estoniaski». Ettevalmistusaeg oleks ka võinud pikem olla, oli täiesti tavaline. Nii et mingit toorest elementi esietenduses oli, ja kõigil oli tunda närvitsemist, sellist, mis ei aita, vaid pidurdab. Aga iga korraga läks etendus rahulikumaks.

Kui pikk oli prooviperiood?

Märtsi lõpul läksime Ansimoviga kohale nädalaks, olid klaveriproovid. Siis nädala pärast läks Ansimov lavastama, ja kui mina uuesti pärale jõudsin, oli tema juba kolm nädalat tööd teinud. Nii komplitseeritud teose puhul peaksid lavastaja ja dirigent muidugi mõlemad kogu aeg proovis olema. Onneks oli mul väga tore assistent — Markus Lehtinen, kes dirigendina on lõpetanud Sibelius Akadeemia juba varem ja sel kevadel lõpetas ka pianistina. Tema dirigeeris muide ka Britteni «Väikest korstnapühkijat», kui Arne Mikk selle lavastas Sibelius Akadeemia operistuudios. Nii et seadeproovid aitas läbi viia Markus. Hiljem tekkis ikkagi balansiprobleeme, näiteks kui lavastaja oli viinud misanstseeni lavasügavusse, kust hääl ei kosta, kui orkestratsioon on tihe. Ansimovil on palju ka vastamisi laulmist, lauljad on küljega saali poole ja osa häält läheb kulissi. Nii tiheda orkestratsiooni puhul oleks enamik lavastajaid pannud lauljad näoga saali,



*Peeter Lilje 1985. aasta juunikuus.
P. Sirge foto*

aga Ansimov väldib ooperistampe ja tal on partnerid kogu aeg ikka omavahel kontaktis. Onneks näevad seal lauljad dirigenti igalt poolt vaevata, sest laval on mitu monitori. Helsingi ooperimaja akustika ei ole ideaalne, orkester kipub alati lauljaid katma. Prokofjevi kolmese puupillikoosseisu ja täisvasega orkestris tuli pidevalt nüansse muuta: kus kirjas on *forte*, tuli mängida *mf* või *mp*, aga see jälle mõjutab mängu intensiivsust. Eriti raskelt on kirjutatud Agrippa pilt: kogu aeg mängib täisorkester ja keskmisses tessimisena tenor peab üle kostma. Ega salvestise järgi — mõtlen dirigent Charles Brucki võtet, mis meilgi tundub — saagi aru, et orkestratsioon nii tihe on, see on ju kontserdivõte, lauljad on ees ja mikrofonid on ees. Nii et tasakaalustamise probleeme oli alguses palju. Kui oleksin saanud olla seadeproovides, oleks mõned asjad kergemini paika saanud.

Tänapäeval on ju kõigis ooperiteatrites selge, et dirigent peaks kogu proovi-protsessi kaasa tegema, aga praktiliselt kukub ikkagi sageli teisiti välja. Kui *Kansallisopera*'s teeb tükki oma dirigent, kas ta istub järjekindlalt seadeproovides?

Tundub küll. Eriti kui on nii raske ooper. Aga orkester suhtus väga mõistvalt. Muide näib, et nende dirigentide töömeetod on veidi teistsugune — orkestrandid on nagu rohkem noodis kinni kui «Estonia» orkester, kes reageerib käe nüanssidele paindlikumalt. Kui näitasin käega, et palun vaiksemalt, siis küsiti — maestro, meil on kirjas *forte*, kas me muudame selle ära? Ütlesin, palun kirjutage sinna *mezzopiano*. Aga ega see seganud tööd. Tegelikult on ju arusaadav, et kui mängijal on *ff* ja dirigent näitab — vaiksemalt, siis ta võib arvata, et partiis on viga, tema mängib ju oma arust õiget nüanssi. Orkestri harjutusruum on eriti kehva akustikaga, madala laega, *tutti*-akord kõlab nagu üksainus suur lärm. Istumisproovideks oli üüritud Helsingi Ülikooli aula, kus on ideaalne akustika. Oli meeldiv kogemus teha seda muusikat ilusas ja hea akustikaga saalis.

Tundub, et ka instrumentide partiid on rasked, eriti keelpillidel. Kuidas hakkama saadi?

Tegime mõned eraldi proovid, aitas ka see, et keelpillide koosseis ei vahe-
tunud, puhkpillides mõned reguleerimised olid. Samad mängijad planeeritakse ka etendustesse, kokku on 12 etendust, kolm oli kevadel, üheksa sügisel.

12 etendust tundub vähe, nii suur töö!

Kui tükk läheb hästi, võidakse ta uuesti kavasse võtta.

Et orkestri koosseis proovidel ei muutunud, näitab arukat töökorraldust. On seal alati nii?

Paistis, et alati siiski ei ole, aga kuna oli teada, et tükk on eriti raske, siis püüti seda graafiku tegemisel arvestada.

Kellega lauljaist oli kõige huvitavam ja kindlam tööd teha?

Mõlemad peaosaliste paarid — Taru Valjakka ja Jorma Elorinne; Ritva Auvinen ja Sauli Tiilikainen — olid väga töökad. Viimased kaks nädalat oli nii, et kui üks koosseis laulis, istus teine kogu aeg saalis, vaheaegadel tegid dublandid oma tähelepanekuid. Iga proovi järel oli kõigi solistidega traditsiooniline teejoomine, kus proov arutati läbi. Muide, neil on seniajani suflöör, nii proovidel kui ka etendustel, ütleb kulissist ette järgmise fraasi algussõnad. Lauljad arvasid, et nii rasket ooperit ilma teha ei saagi, eriti kui samal ajal ka teisi oopereid laulda. Kui suflööri pole, peaks mälu olema eriliselt treenitud.

Kõige raskem on muidugi Renata partii, juba mahult.

Eks see olegi üks põhjus, miks seda ooperit võrdlemisi vähe lavastatakse. Leidub vähe lauljaid, kes niisugusele koormusele vastu peavad. Tegelikult nõuaks roll noort lauljat, Renata on ju noor tüdruk, umbes 17-aastane. Aga noor, väheste kogemustega laulja ei laulaks partiid ära — võib ennast katkestada.

Sama probleem on ju näiteks Salomega, kellest Richard Strauss ise ütles, et ta peab olema «... 16-aastane tütarlaps Isolde häälega», mispeale esimene Salome—Marie Wittich — vastas: «Aga härra Strauss, sellist ei ole ju olemas!» Renata partii on mahult mitu Salomet, kas osatäitjad vahepeal häälest ära ei läinud?

Ei läinud, mõlemad on väga professionaalsed lauljad. Taru Valjakka on huvitava muusikusaatusega, ta alustas viuldajana, mängis esinduslikus sümfooniaorkestris, alles hiljem hakkas laulmist õppima. Seetõttu tal peaaegu ei ole lauljate tavalisi probleeme intonatsiooni või musikaalsusega.

Ja kuidas võeti teatris vastu Ansimov, kas niisama soojalt kui meil? Lauljad võidab ta juba sellega, et teab kõiki partiisid peast.

Ja oskab ise ette näidata. Mitte et ta just järjest laulaks, aga üksiku fraasi või hääliitsusegagi oskab tabada tuuma. Tal on seal majas, jah, hea kontakt, kuigi ta töötab peamiselt tõlgiga ja see võtab proovist üks jagu aega ära. Ta ju räägib proovides kaunis palju, iga kord läheneb probleemile nagu uue kandi pealt. Aga tal oli väga hea tõlk — Kirsti Sarmanto, hariduselt pianist ja filoloog. Tema tõlgitud oli ka «Tuliingli» libreto.

«Tuliingel» on ka lavastajale probleemikas teos. Kui varasematel aastatel kaaluti selle lavaletoomist mõnes Nõukogude Liidu teatris, olevat kuuldunud hääli, et loost on raske leida kooshoidvat mõtet: mingi keskaegse Saksamaa müstika, kohati veidralt segi groteskiga... Esimese tööädala järel Helsingis ütlesid¹, et Ansimovi jaoks on «Tuliingel» tööotsimise ja ideaalipüüdlamise lugu. Mida võid lisada nüüd, kus lavastus on valmis?

Ansimov tõi lavastusse asju, mida ooperis ei ole. Iga pildi eel on väike Ruprecht'i monoloog — Brjussovi romaanist, kus Ruprecht on minategelane. Teatris leiti, et see aitas ooperit palju paremini mõista ja häälestas enne iga pilti nagu õigele lainele. Mõne detailiga võiks ehk ka vaielda: mulle tundus, et liiga utreeritud on inkvisitsiooni osa, vahetpidamata liiguvad laval ungariietuses pealtkuulajad, ka lüürilistes stseenides, see hakkas väliselt natuke segama. Aga Renata ja Ruprecht'i liin oli küll väga täpselt paika pandud. Renata on muidugi keeruline kuju. Ansimov tahtis, et temas ei nähtaks mingit haiguslikku juhtumit, vaid — erandlikult rikka fantaasiaga inimest, kes läheb oma kujutelmale ohvriks. Tänu oma fantaasiale näeb ta Tuliinglit, kuuleb koputusi ja vastuseid oma küsimustele.

Aga Agrippa pildis Renatat pole, kas kolm skeletti olid ikka laval?

Olid! Kaks tükki kirstus ja üks laual, tegid suu lahti ja hõikasid: «Valhe!», kui Agrippa üritab tagasi ajada, et tegeleb maagiaga. Ta ju kardab, et Ruprecht, kes on tulnud nõu küsima, annab ta üles. Lõpuks ei jää tal enam midagi üle, ütleb kahe viimase lausega oma kreedo välja, mispeale Ansimov on pannud luukered aplodeerima.

Ansimov oli juba eelmise tööga, «Jevgeni Oneginiga», pälvinud kogu teatri lugupidamise. Ka seekord kutsuti ta tagasi, pärast peaproovi oli kokusaamine direktsiooniga. Küsiti ka minult, mida võiksin veel tulla tegema ühes Ansimoviga. Kindlalt midagi veel ei otsustatud. Muu hulgas oli kõne all ka «Mozart ja Salieri», aga Ansimov vastas, et pärast Formani «Amadeust» ei sõanda ta küll Puškini ja Rimski-Korsakovi versiooniga lagedale tulla, tunduks nüüd ajast ja arust.

Muljeid «Amadeusest» tahaks sinultki kuulda. Ja üldse, mida veel jõudsid kuulda ja näha?

Ega ma palju jõudnudki, esimesed kaks nädalat ja vahel hiljemgi olid proovid ka õhtuti. Olin kolmel kontserdil, Händeli «Judas Maccabäust» kuulsin Toomkirikus, juhatas inglise dirigent John Falcombe, keda loetakse suureks Händeli-spetsialistiks. Ooperilavastustest nägin «Boheemi», «Rigolettot» ja Rossini «Tuhkatriinut», mis jättis hea mulje muusikalise teostusega, lavastus eriti huvitav ei olnud.

«Amadeus» oli muidugi vapustav elamus. Võib-olla olen ennast sellest filmist juba tühjaks rääkinud, esimene vaimustus oli nii suur. See, kuidas on valitud ja monteeritud muusika, on juba omaette kunstiteos. Erakordselt

¹ «Mis on valmis, teoksil, kavas?», SV 26. IV 1985.



Peeter Lilje proovisaalis. P. Sirge fotod.

hea salvestise on teinud kammerorkester «Academy of St. Martin-in-the-Fields» — ja seda kuulda kinos, kus on stereoheli, absoluutselt puhas, ilma raginata! Muusika on dramaturgiliselt täpselt paika pandud, näiteks — Mozart saab teada, et ta isa on surnud, ja kohe tuleb «Don Giovanni» avamäng, *d*-moll, timpanitega, see lööb lausa hinge kinni. Vapustav on kogu filmi kontseptsioon: Mozart Salieri silme läbi.

Kas selle, kuidas Salieri Mozartit näeb, paneb ka paika muusika? Ja Salieri enda?

Jah, aga Salieri saab ka suurepäraselt aru, et tegemist on erakordse andega, geeniusena. Kui ta on omaette, nelja seinaga vahel, lehitseb noote ja laseb Mozarti muusikat endast läbi, siis ta hardub. Aga teiste ees salgab.

Aga miks? Alfred Einsteini väga usaldatava biograafia järgi polnud põhjuseks, miks Salieri Mozartit ei talunud, mitte niivõrd kadedus, kuivõrd Mozarti terav keel.

See on filmis ka nii. Mozart viskab Salieri kulul nalja nende esimesest kohtumisest peale: Salieri on kirjutanud ühe marsikese, mille imperaator oma kehva tehnikaga mängib kuidagiviisi ette, kui Mozart on kutsutud õukonda. Mispeale Mozart istub klaveri taha ja arendades sama viisikest edasi, teeb sellest kunstiteose — «Figaro pulma» kuulsa marsi.

Üks kõige võimsamaid stseene filmis on öö enne Mozarti surma, ta kirjutab Reekviemi, öieti ta ise ei jaksa enam kirjutada, laulab ette ja Salieri kirjutab üles — selline tinglik lahendus. Mozart on voodis, suu kuivab, higi otsa ees, laulab: «Confutatis maledictis... Nüüd bassid... nüüd tenorid...», laulab ja laul läheb montaažiga üle ettekandeks. «Nüüd I viiulid... nüüd II viiulid...» — kõik selle on orkester eraldi sisse mänginud. Nad jõuavad «Lacrimosani», selgub, et Salieri on väsimusest kokku kukkunud ja Mozart igaveseks uinunud. Ja kui mõjuvalt on tehtud matuste stseen — seda ei saa jutustada, peab nägema. Filmi lõppedes kõlas tiitrite alla terve «Lacrimosa», ja ükski vaataja ei tõusnud varem püsti, kõik kuulasid lõpuni.

Pärast «Amadeust» tundub, et võiks jälle rohkem Mozartit esitada. Kvadrokontsertide kavas olid ju kahel hooajal Mozarti sümfooniad, aga sellest on juba kaheksa aastat.

Oleme jõudnud tagasi igapäevatoõ juurde. Ega sümfooniaorkestri pea vist nii vabalt saa repertuaari valida nagu näiteks klaverimängija?

Ei saa siiski öelda, nagu poleks ma ERSO-ga saanud juhatada muusikat, mida olen tahtnud. Kogu hooaja plaani mõjustavad küll mitmed tegurid, aga oma kontsertidesse olen ikka saanud teoseid valida. Iseasi, et plaanid tehakse pika aja peale ette ja näiteks ma ei oska öelda, kas detsembrikuus ikka olen õigel lainel, et juhatada Mahleri Kuuendat. Teine suurem pätkel ees on Stravinski «Kevadpühitus», mida meil pole ammu mängitud.



Vana sõbra ja tuttava Sibeliusega tahaksime jätkata kvadrokontsertidel, kuhu on planeeritud III, V, VI ja VII sümfoonia. Nii et saan valida päris palju. Ammune unistus oli juhatada Brahmsi sümfooniaid, nüüd on kõik neli tehtud, mõni mitmel korral.

Kunagi enne seda ütlesid, et kui Brahms hakkas sümfooniaid kirjutama pärast neljakümnendat eluaastat, siis miks peaksid sina julgema neid kavasse võtta enne kolmekümnendat, aga ikka võtsid?

Nii ta oli jah, aga tundub, et see muusika istub mulle ja orkestrile ka. Muidugi tuleks neid juhatada ka pärast neljakümnendat, nüüd on lihtsalt esimene ring täis.

Kas sul praegu on autoreid, keda nagu ei julge kavasse võtta? Bachi kohta oled midagi sellist öelnud. Eelmisel hooajal tuli sul siiski Eri Klasi asendades juhatada «Magnificati», esimest korda Bachi vokaalsuurvormi. Kuidas rahule jäid?

Bachiga on veidi teised lood kui Brahmsiga. Tema muusika on nii üldinimlik ja üldmõistetav, et nii-öelda sisulisi takistusi küll ei tohiks olla. Rohkem see, et praegu on hinnas suund esitada Bachi — ja üldse barokkmuusikat — võimalikult ajastupäraselt: originaalinstrumentidel, väiksemate koosseisudega jne. Kuigi — on ju lugeda, et suurejoonelisi ettekan- deid ei olnudki tollal nii vähe. Lihtsalt ruumid, kus muusika ette kanti, mõjutasid ansambli ja kooride koosseisu. Kui olid suured pidustused, aeti kokku vägagi suuri koosseise, näiteks 300—400-liikmeline koor ja mitmesajane orkester Händeli esitamiseks. Helsingis laulis «Judas Maccabäust» ka 120-liikmeline koor, dirigent John Falcombe'i aga, nagu juba ütlesin, peetakse Händeli-spetsialistiks. Või edasi — ka Mozarti puhul on koosseisu- probleemist räägitud, samas on teada, et kui Mozart kuulis oma «Praha sümfooniast» suure koosseisuga, oli ta väga õnnelik ja kirjutas isale, et lõpuks ometi kuulis oma muusikat nii, nagu on seda sisimas kuulnud. Nii et ka siin võib olla poolt- ja vastuhääli. Aga kõige olulisem polegi vist koosseis, vaid pillikäsitus, artikulatsioon jms. Ja sümfooniaorkestril lühikesel prooviajaga lülituda ümber teistsugusele mängumaneerile, teistsugustele strihhidele — ega see lihtsalt lähe. Barokkmuusika ettekandmisel on probleemiks ka puhkpillid, eriti kõrged trompetid, mida «Magnificatis» on tervelt kolm. Ja kui tavalise sümfooniaorkestri trompetimängija võtab kätte pisikesed Bachi-aegse pilli — kui tal see üldse olemas on —, siis paari prooviga ta pilliga sina peale ei saa, ja numbrates, kus need kõrged trompetid hüüavad, on alati oht, et midagi läheb aia taha. Nii oli ka seekord: proovis õnnestus võrdlemisi hästi, aga kontserdil oli ansambli- ja intonatsioonilisi loginaid... Esimene number, kohe rikub muljet. «Magnificati» ettekannet ei saa ma mingiks eriliseks õnnestumiseks pidada, aga see oli mulle heaks kooliks, sest nädal hiljem tuli mul sama teost juhatada n.ö kohustusliku teosena Moskvast, Üleliidulise TV ja Raadio suure sümfooniaorkestri ja koo-

riga. Seal nägime esimestes proovides tublisti vaeva, et saavutada natuke kergemat laulmismaneeri, mis meie inimestel tuleb siiski endastmõistetavamalt.

Aga autorid, keda oled väga tahtnud esitada, nagu Brahms, Mahler, Sibelius, — kas oskaksid seletada, mis neis tõmbab?

Ega vist õieti ei oska. Rohkem tunnen, et üht tahan ja teist eriti ei taha.

Teos, mis esitajat eriti ei kõida, võib vahel siiski kõlada vägagi nauditavalt. Mis see on, kas artistlikkus?

Arvan, et peab olema professionaalsus. Peame olema niipalju professionaalid, et igale saalisistujale jääks võimalus ikka endal otsustada, kas teos talle meeldib. Iseasi, kas ühele teosele tõesti erilist hinge saab sisse puhuda, kui ta sind ennast ei liiguta.

Kontsert või etendus on igal juhul suur vaimne pinge. Aga kumb väsitab rohkem, kas tehniliselt keeruline ja pingeline teos, mis väga meeldib, või kerge ja lahjana tunduv?

Kui teos, mida olen väga tahtnud juhatada, ka ideaalselt ei õnnestu, aga enam-vähemgi, on rahuldustunne igal juhul suurem kui väsimus. Ebahuvitava, lahja, halli teose juhatamine kurnab rohkem — kurnab töötegemise hallu. Tunnen, et orkestrantidel on samuti. Kõige sagedamini on nii raadiolindistustel, see pole juba iseendast kõige huvitavam töö, ei sobi ka stuudio akustika, suure koosseisuga väikses ruumis mängimine väsitab kõrvu. Ja kui siis muusika ka pole kuigi põnev, kurnab selline töö veel enam. Siin peabki appi tulema professionaalsus, nii minul kui ka orkestril, et saaksime lindistuse võimalikult valutult tehtud ja rohkem energiat jääks huvitavamatele töödele.

Salvestame peamiselt eesti muusikat. Ei saa ju olla, et mängime kümmet uut eesti teost ja kõik kümme on ka väga head. Võib-olla jääb püsirepertuaari kümnest üks. Omal ajal mängiti uusi teoseid kõigepealt neljal käel partituurist, nüüd on see tava kadunud, kõik peab olema tingimata lindis. Konservatooriumi lõpetajate puhul saan ma aru — noor inimene lõpetab õppimise ja saab oma teost kuulda professionaalse orkestri ettekandes. Aga hiljem, kui mõni lõpetaja hakkab vorpima igal aastal uusi sümfooniate või sümfoniette? Ma ei arva, et dirigent üksi peaks otsustama, aga Heliloojate



Liidu juures võiks ju olla väike komisjon, kes vaataks uued partituurid kõigepealt läbi ja otsustaks, mida tasub lindistada või ette kanda.

Ehk on eesti muusikaski teoseid, mida juhatad kohustuseta?

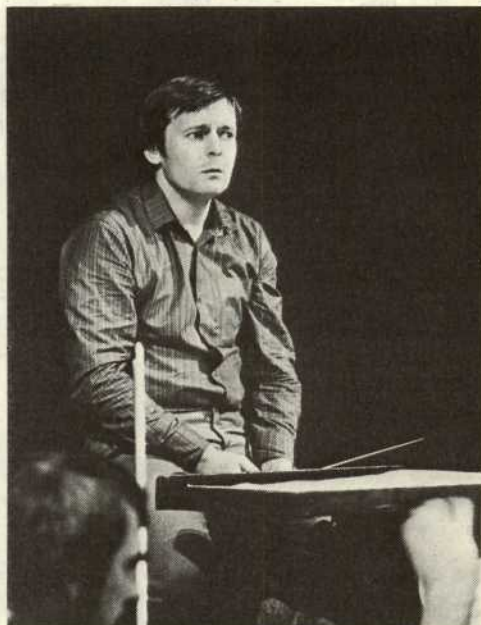
Loomulikult. Need teosed on näha ka meie gastrollirepertuaarist, sest ega meil otsest käsku või kohustust eesti muusikat kaasa võtta ei ole. Sõelale on jäänud näiteks Tambergi Sümfoonia ja Viiulikontsert (võiks teha väljaspool ka «Amorest», aga teksti tõlge peaks olema kavalehel), mõlemad Sumera sümfooniad, Mägi «Bukoolika», mida oleme mänginud rekordary kordi, Räätsa Teine klaverikontsert . . . Muidugi oleme mänginud Ellerit, ka Tubinat.

Kas oled püüdnud endas teadlikult arendada mitmekülsust?

Olen küll. Tänapäeva interpret võib olla võimalikult universaalne. Minu peamiste eeskujude repertuaar on väga suur. Praegu võib tunduda, et Mravinski repertuaar on piiratud, aga tegelikult on ta alles viimastel aastatel süvenenud eeskätt Šostakovištšisse ja Tšaikovskisse, vahel juhatab veel ka Wagnerit, Schubertit ja Prokofjevit. Aga hiljuti vaatasin loetelu teostest, mida Mravinski üldse elu jooksul on juhatanud, ja see on hämmastavalt mitmekesine.

Keda veel nimetaksid eeskujudeks?

Ammused eeskujud — ja muidugi mitte ainult mulle — on Mravinski ja Karajan. Aga viimasel ajal on esile tõusnud mitmeid uusi dirigente, neist kõige eredamaks pean Claudio Abbadot. «La Scala» külalisetenduste ajal Moskvast oli mul võimalus teda ka näha — juhatamas Verdi «Simone Boccanegrat» ja Rossini «Tuhkatriinut». Enne «Simone Boccanegrat» olin päevasel etendusel vaadanud Bellini «Normat», juhatas Francesco Molinari-Pradelli, ka hea dirigent, aga orkester mängis hallilt, mitte eriti musitseerivalt. Öhtul jäi mulje, nagu oleks tegu hoopis teise kollektiiviga, kuigi mängijad olid samad: orkester elas täisverelist partnerlust lavaga. Ja Rossini ansamblid — ma pole elavas ettekandes nii häid ansambleid kuulnud, pealegi nii virtuoosse muusika puhul. Nüüd viimasel ajal on ilma teinud plaadid Abbado Mahleri-tõlgendustega, siin mängivad kaasa ka helitehnika ja -režissuur. Mahleri diferentseeritud partituuris võib vertikaali ulatuses ette tulla nüansse *ppp*-st *fff*-ni. Kui siis üks klarnetisoolo tõesti kõlab *fff*-s, räägib see ka helirežiini meisterlikkusest.



Tehnika tehnikaks, aga kuidas ikka saab pillirühm kogu aeg mängida tuntuks nagu üks mees, ja nii peente varjunditega nagu kammermuusikas? See on kontserdilgi haruldane, seda enam heliplaadil.

Küllap see tuleneb Abbado eriti hingestatud juhatamismaneerist, mis paneb ka mängijad ühtmoodi tundma ja mõtlema. Viimasel ajal olen TV-s näinud mõningaid Abbado juhataatud kontserte, üks neist Euroopa Noorte-orkestriga. Et ta isegi nii väheste orkestrikogemustega muusikud on suutnud panna ennastunustavalt mängima ja ühtmoodi musitseerima, annab muidugi tunnistust tema erakordsest, lausa hüpnootilisest sisendusjõust.

Kas sul omal ajal polnud mitte selline põhimõte, et dirigent peab vaeva nägema proovis ja orkester kontserdil, kus dirigent siis ainult kontrollib rahulikult tulemust?

Ma ei propageerinud seda seisukohta kuigi kaua, peamiselt ajal, kui oli võimalus istuda Mravinski proovidel. Aga mis sobib Mravinskile, ei sobi Abbadole, mis sobib Abbadole, ei sobi Riccardo Mutile — igaüks käib läbi oma otsimiste tee ja püüab leida kohase oma karakterile ja musitseerimisviisile. Mul endal on isegi ühe aasta kestel erinevaid perioode, kord tunnen, et teen tööd rohkem proovides ja vähem kontserdil, siis jälle vastupidi. Ei tea, millest see oleneb, küllap mängib oma rolli füüsiline vorm. Mingil määral tulenes too kunagine seisukoht vist ka protestist — kui tundus, et publik pöörab liiga palju tähelepanu dirigeerimise välisele küljele.

Kas nii: «Dirigent juhatas suurepäraselt, aga orkester mängis kehvasti, ei tulnud järele...»?

Jaa, niisugust kontserti ei saa olla. Siis võis juhatamine tunduda saalist küll suurepärase, aga orkestrantidel jäi midagi puudu. Kui dirigent hästi juhatab, siis võib muidugi ka juhtuda, et mõnel pillil midagi ebaõnnestub, aga mitte, et orkester mängiks üleüldse halvasti. Kõik tulevad ju kontserdile sooviga mängida hästi.

Oled juhatanud paarikümmend orkestrit. Kui palju orkestrid erinevad üksteisest?

Igal orkestril on oma nägu, selle kujundavad juba solistid, puhkpillisolistid. Suurt rolli mängib ka keelpillimängu üldine tase riigis või liiduvabariigis.

Aga mentaliteet, suhtlemismaneer?

Laias laastus on jäänud mulje, et teatriorkestrid on suhtlemises nagu sõbralikumad, rohkem on omamehelikku kambavaimu. Sümfooniaorkestrid on akadeemilisemad. Eriline on Mravinski orkestri aristokraatlikkus, see algab juba Mravinskist endast. Paljud teietavad üksteist. Ja dirigendile ei vaielda vastu, ka külalisdiregendile, kui see nõuab kas või totrust. Omavahel vahetatakse pilke — dirigent ei pruugi täheleegi panna, kõrvalt rõdu pealt on näha —, aga mängitakse, nagu nõutud, keegi ei hõika, et einoh, nii ei saa ju teha!

Aga väga erinevadki orkestrid on milleski sarnased. Kui olin Mravinski orkestriga Hispaanias, ütles sealne impressaario: «Olgu Ameerika või Leningradi orkester, pillimees leiab igas linnas üles odavad poed, tõmbab ninaga ja läheb õiges suunas.» Ja iga orkester on õnnelik, kui proovilt varem koju saab.

Kuidas tekib kontakt võõra orkestriga, kas on olnud juhuseid, et mõistmine on jäänud tulemata?

Päris sellist juhust ei mäleta, et oleks jäänud tunne, nagu ei tahaks nendega enam kohtuda või nemad minuga. Kahtlemata tekib kontakt mõne orkestriga kergemini. Väga soojad suhted on olnud Riia orkestriga, ka Kirovi-nimelise teatri orkestriga saime lühikese ajaga headeks sõpradeks.

Aga aastatega tundub üha enam, et kui tahad tõelist resultaati, kui tahad ennast proovile panna, näha, milleks oled võimeline, siis on kõige õigem koht oma orkestri juures. Kodus saab siiski mõnikord, kui teos nõuab, teha tavalisest rohkem proove. Mujal tuleb rohkem kompromissidele minna.

Eelmise hooaja algul ütlesid «Interpreedilugudes»¹ välja mitu soovi seoses ERSO tööga, eriti töötajimustega. Kas mõni on täide ka läinud?

Las ma vaatan . . . on küll. Saime uued vaskpillid. Konkursid näivad muutuvat korrapäraseks. Et orkestril oleks võimalus näidata ennast ka väljaspool meie maad, on vara lubada, Soomes tunti meie vastu huvi küll. Aga paremaid tööruume pole seni kusagilt loota.

Olemegi rääkinud peaaegu ainult muusikast. Olen märganud, et ka vabal ajal kuulad palju muusikat. Kas vahel ei teki tunnet, et tahaks täielikku vaikust, ühegi muusikalise helita?

Suviti ikka olen pidanud vaikuseperioode, pole nädal või kümme päeva ühtki plaati peale pannud. Heas ettekandes muusika kuulamine on ka meelelahutus, samal ajal paned oma fantaasia tööle: kuidas seda teost veel võiks teha . . . Kui mõtlen oma muusikuist sõpru, siis nendega on niisamuti, väljaspool muusikat eriharrastusi suurt ei ole. Keegi ei kogu marke või tikutoosietikette ega mängi lauamänge. Et me vahel ilukirjandust loeme või draamateatris käime, on endastmõistetav.

Kas sa tahtlikult lõögastuda oskad?

Terve nädala olen ujumas käinud!

Kirja pannud MERIKE VAITMAA

¹ SV 14. IX 1984.

Stsenaristika, meie kunsti heitlaps V

FILMIKUNST ON ELAMISE VIIS

NIKITA MIHHALCOV

Ligi viiskümmend aastat tagasi kirjutas vene kirjanik Mihhail Prišvin, kes seisis rahutust filmimaailmast üsna kaugel, oma päevikusse mõningaid märkmeid nähtud filmide kohta. Minu meelest on tema tähelepanekud väga täpsed ja ilmekad. «Filmis, nii nagu fotograafiaski, peab kasutama oma võimalendusi vahendeid... On parem teha kas või sisutut filmi, kasutades filmikunsti oma väljendusvahendeid, nagu teevad seda ameeriklased, kui kasutada filmis kirjanduse väljendusvahendeid.» Ja teisel: «Arvan, et filmi jaoks kirjutatud draama tähtsaim tunnusmärk peaks olema see, et filmi on võimalik teha üksnes filmivahenditega.»

Venemaa vaimne eliit võttis filmikunsti vastu väga erineval viisil: arvamused vaheldusid vaimustusest kahtluseni ja isegi halvustamiseni, ja nimelt kriitika ning viha uue meelelahutuse vastu olid need, mis pääsesid kõige tugevamalt mõjule. Põhjusi oli mitu. Ilmsem neist oli see, et esimesed filmid olid algelised ja maitsetud. Mäletame Tolstoi häbelikku küsimust: «Miks ei kirjuta kirjanikud filmide jaoks näidendeid?» Eakas suurmees arvas, et filmikunsti universaalseks ravimiks on hea kirjanik ja hea lugeja, filmid olid sel ajal veel tummad. Andestagem talle naiivsus, kirjutati ju aasta 1909. Meie jaoks on tähtis tendents, mõttesuund. Filmikunst vajab kirjanikke.

Ent iseloomulikum oli hoopis järesem ja sihiteadlikum filmikunsti eitamine, mis oli loomulik ja teatava kultuuri- ning filosoofilise traditsiooni põhjal isegi mõistetav. Heaks näiteks on jällegi Prišvini tähelepanek, mille ta on kirja pannud 1934. aastal: «Nägemine neelab, õgib taju, ei jää ruumi oletustele ega esteetilisele mõtisklusele...» Hoiak oli jäik. Kui pole ruumi esteetilisele mõtisklusele, mille üle siis enam üldse on arutada... Ja vene rahvuskultuuri üldtendentsiks on ikka olnud laisk suhtumine esteetilistesse väärtustesse. Üldine püüe on olnud eraldada esteetilisest valdkondadest kuhugi «inimese jaoks olemuslikumasse».

Miks ma esitan neid ammuseid seisukohti? Kas ei kõla nad tänapäeval primitiivselt? Kui keegi tahaks kirjutada käesoleva sajandi kolme esimese aastakümne mõtte ajalugu filmikunsti prisma, pörkaks ta pidevalt raskustele. Filmikunst polnud sellal veel iseseisev: mõtted ja teemad võeti üldiselt «teiste käest», sügavamaid küsimusi käsitleti vaid juhuslikult, ehkki aastate kuludes üha sagedamini. Just sellepärast on Prišvini tark, loomulik ja õiglane määratlus nii mõistetav.

Nüüdisajal on aga lausa võimatu rääkida mõtte ajaloost, võtmata arvesse viimaste aastakümnete filme. Maailmakultuur on mõeldamatu ilma itaalia neorealismideta või selliste nimedeta nagu Dovženko, Bergman, Fellini, Kurosawa, Buñuel, Orson Welles või paljud teised. Ometi on ikka veel levinud arusaam, nagu oleks film mingi teisejärguline kunst, kus loominguprotsess on alandatud puht ametioskuse tasemele kanda kirjanduslik süžee üle filmilindile. Filmidramaturgia on nii teoorias kui ka praktikas vaidlusküsimuseks, mida pole kuigi palju uuritud. Pole olemas

kindlaid juhtnööre selle kohta, kuidas peaks stsenaariumi kirjutama, ja juba termin «filmidramaturgia» ise on mõistetav vähemalt kahte moodi.

Võib öelda, et filmi dramaturgia on draama, käsikiri. Kuid sellele mõistele võib anda ka laiema sisu, olulisema tähenduse. Ma pole teoreetik, kuid mulle tundub, et filmidramaturgia sügavam tähendus seisneb võimaluses haarata kaasa vaataja bioloogiline mälu. (Palun vabandust nende ees, kes tunnevad hästi bioloogiat, aga minu jaoks on «bioloogiline mälu» nii luuleline väljend kui ka tegelik inimese omadus.)

Olen sügavalt veendunud selles, et stsenaarist ei ole sõltumatu loovtöötaja. Ma hindan kõrgelt mitmeid stsenaariste, nende seas on suurepäraseid kirjanikke, kuid stsenaariumi ei pea ma iseseisvaks kirjandusteoseks. Kirjanduslik stsenaarium on ainult filmi idee. Veenvalt toetab mu arvamust asjaolu, et on olemas sõnatuid filme. Näiteks Jerevanis töötab väga huvitav režissöör Artur Pelešjan, kes kasutab oma filmide stsenaariumiks muusikat. Ta mõtleb muusikaliselt.

Tema viimane film räägib kosmosevallutajatest. Selle aluseks on sügavalt läbimõeldud ja küps kompositsioon Šostakovitši sümfooniast, Chaplini valisist ja sajandi alguse šansonetist. Selle omapärase kompositsiooni jaoks valis ja monteeris ta mitmesugust dokumentaalmaterjali inimesest, kes tahab lennata, alates esimestest lenduritest kuni tänapäeva kosmosefantaasiateni. See pole dokumentaalfilm. See on kunstiline film. Määratlus «kunstiline film» pole siin mingi metafoor ega kompliment. See film räägib ühiskonna vaimsest arengust, unistusest ja tragöödiast. See on väga filosoofiline film. Kahjuks ei tunta Pelešjani loomingut väljaspool Nõukogude Liitu, meilgi ainult teatud professionaalsetes ringkondades. «Sõnatu», «mitte-kirjandusliku» filmiliigi arengus on selle autori looming ehk üks äärmuslikumaid katseid, ent minu arutluse tarvis on tema esiletõstmise siinses seoses iseloomulik ning vältimatu.

Filmidramaturgia iseseisvus on väga ebakindel ja kunstlik. Kui stsenaariumis jälgitakse orjalikult algupärast kirjandusteost, siis on see ainult elustamine, mitte kunst. Operaatoritöö võib mõistagi olla vähem või rohkem professionaalne, kuid selline film ei saa olla enam kui kaup. Ajavahtefilmi võib kahtlemata juba stsenaariumi kirjutamise ajal suunata teatud vaatajarühmale. Näiteks ameerika film «Kadunud aarete otsijad» on mõeldud 15—17-aastastele noortele.

Niisugune film võib teenida vaid propaganda eesmärke, taotleda rahvahulkade tuimestamist või ässitamist või muud selletaolist, kuid ta ei suuda tõusta niisuguse kunsti tasemele, mis uuendab maailma.

Võtta kunstnikult ära õigus luua uuenduslikku kunsti on mõttetu, võimatu, isegi kriminaalne. See, kes võtab endale filmijuhhi rolli, ei tohi loota keskmisele vaatajale. Muidu on lõpptulemus halb. Kui räägin kaubanduslikust filmist, siis ei mõtle ma selle all puhtaid žanriversterne, melodraamasid vms. Näiteks Fordi vesternid on puhtad ja selged. See, mida mina nimetan puhtaks žanriks, on olemuselt midagi folkloori-lähedast, ja ilmselt just seetõttu on ta säilitanud algupärase rahvalikkuse. Film ja rahvaluule, folkloorsete teemade nüüdisaegsed töötlused annaksid ainet pikemakski arutluseks.

Siinkohal püüan visandada kas või kõige üldisemalt seda, missugune peaks olema hea stsenaarium. Mõte tuleb filmi jaoks igal juhul vormida sõnadesse juba puht tootmis-tehnilistel põhjustel, aga ka kunstilistel kaalutlustel.

Stsenaariumi võrreldakse tihti näidendiga. Teater ja filmikunst on õrritavalt sarnased ameti ja välisilme poolest. Võiks tööpoolest kujutada, et võtad näidendi, äratad ellu interjööri, muudad minevikuajad tagasivaadeteks, ning film ongi valmis. Algupärase stsenaariumi struktuur võib minu arvates põhijoonele tõesti meenutada teatrinäidendit, tõsi küll, 15

mitte kaasaegset range tekstiga näidendit. Kirjandus püüab agressiivselt laiendada oma mõju näidendi tekstis. Eriti selgesti avaldus see pärast ainulaadse tšehhovliku teatri sündi. Ma ei räägi siinkohal mitte konkreetsetest teostest, vaid ikka ja jälle üldtendentsist. Näidendeid kirjutatakse mitte ettekandmise, vaid lugemise jaoks. Need on näidendid, kus sõna tapab nii pantomiimi kui ka nalja. Näitleja osaks jääb ainult istuda või seista, deklameerida või rääkida. Corneille, Schiller, Tšehhov ja Shaw armastavad inimeses seda, mis on igavene, surematu — tema tööd, mõtteid, sõnu; niisiis seda, mida saab inimesest lahutada ja mis võib eksisteerida väljaspool teda, ilma inimeseta, ja sündida iga kord uuesti tema pilgust, soovist või käeliigutusest. Tänapäeva klassikaline teater püüdleb staatilisuse poole. Filmikunst tahab aga kujutada inimest praegusel hetkel, tahab mõista ja teadvustada siirdumisi ühest seisundist teise.

Ent ma alustasin ju sellest, et tegelikult tunneb kirjanduse ajalugu draamaliiki, mis on väga lähedane filmistsenaariumile. See on *commedia dell'arte* libreto, kus on kirjas, mida keegi peab tegema. Aga kõne? Rääkigu, kes tahab, mis kellelegi meelde tuleb, peaasi et püstitakse etteantud olukorra raamides. Improviseeritagu! Sõnale on antud võimalus sündida juhuslikult. Sõna võib olla värviks või kaunistuseks maskide ringmängu elavdamisel, isikute vahetamisel või ühendamisel. Sõna on *commedia dell'arte*'s valikuline. Nüüdisteatris seevastu on valikulised just väljendusvahendid, mii-mika, liikumine. *Commedia dell'arte* tekste loevad praegu ilmselt ainult filoloogid. Neist on järele jäänud vaid kuivad käsikirjad, kus sõnadel on tellingute funktsioon, ehitus püstitatakse hoopis teisest materjalist. Filmistsenaariumi ja *commedia dell'arte* libretot ühendab see, et struktuur moodustatakse sõnadest, kuid liha ja vaim ei ela sõnadest.

Teisest küljest on *commedia dell'arte* ja filmidramaturgia vahel selge erinevus. *Commedia dell'arte* loomisõigus on antud näitlejale, ta peab reageerima erinevatele signaalidele: kutsuvale pilgule, keha liikumisele, ähvardavale žestile jm. *Dell'arte* on improvisatsiooni rõõmupidu, ta on vaba autori/režissööri rangetest ettekirjutustest. Kõik kehalised ja hingelised võimalused on antud näitlejaile, komödiantidele ja akrobaatidele.

«Päevi Oblomovi elust». Oleg Tabakov Oblomovina.



Filmidramaturgias ei saa aga minu meelest piirduda ainult libretoga. Kordan meelsasti Ingmar Bergmani sõnu: «Kunst peab olema väga täpne. Ei tohi improviseerida. Tuleb olla hoolikas ja kõik täpselt ette planeerida. Alles siis, kui kõik on läbi harjutatud, võib hakata improviseerima.»

Filmistsenaariumi libretoks võib olla nali või mõni argielusündmus või kõige erinevam ja eritasemelisem kirjandusteos. Filmikunsti ajalugu teab palju näiteid, kuidas halbade raamatute põhjal on tehtud suurepäraseid filme. Olulisim on see, et tulevase filmi aluseks olev idee (teema) on tegijale, teiste sõnadega režissöörile, tõesti lähedane. Tähtis pole süžee, vaid režissööri suhe teemaga (ideega). Minu jaoks on näiteks Gontšarovi ja Tšehhovi teoste ekraniseeringud olnud dialoogid kirjanikega, mitte monoloogid. Ma pidin sellesse dialoogi astuma. See oli mulle vältimatu periood, et leida ja mõista oma vaimset mina. Gontšarov huvitas mind kui biosubstants, kes on loonud kindla tegelaskuju — Oblomovi. Tšehhov huvitas mind kui substants, kes on loonud kindla tegelaskuju — Platonovi. Mind huvitas dialoog ainulaadse kirjanikuga, mitte romaani või näidendi süžee. Ma ei tahtnud illustreerida, vaid soovisin väljendada mõtteid ning tundeid, mis olid minu jaoks tähtsad. Seepärast võib ajaloolasele tunduda minu variatsioon Gontšarovi Oblomovi-romaaniga teemal vaieldav või liiga kitsas. Olin seadnud endale eesmärgiks jutustada vaatajale lugu, mitte seletada romaani. See on lugu inimesest, kes on valmis armastama, kuid kes satub olukorda, millest ta ei leia väljapääsu. Tahtsin, et see oleks hea lugu, hea jutustus ilma igasuguse filosoofilise analüüsita. Lihtsalt hea lugu!

Mul on raske hinnata lõpptulemust, kuid mu ülesanne vormus sisemuses üldjoontes just sel moel, nagu äsja kirjeldasin. Filmi tehes üritasin kõigest väest mitte karta, et mu lugu mõjub liiga lihtsalt ja mõistetavalt. Tulen veel kord tagasi Bergmani sõnade juurde. Nende mõte on õige ja selge. Režissöör peab oma ideid ja veendumusi vahendama töörühmale, ta peab sundima neid elama mõnda aega tema temperamendi kohaselt. Tähtis on ka tahe ja tarmikus, nagu seegi, et rühm peab olema püsiv. Selle liikmete vahel peab valitsema üksteisemõistmine, mis võib sündida üksnes aja jooksul: nii Bergman kui ka Fellini töötavad aastast aastasse üksnes ühtede ja samade ini-

«Päevi Oblomovi elust».



mestega. Minagi olen pürganud selle poole, et filmida oma teosed ikka sama filmirühmaga, sest olen täiesti veendunud, et mitmeaastane läbikäimine igapäevases elus ja isegi puhkuse ajal loob võtteplatsil ainuvõimaliku üksteisemõistmise õhkkonna, mis ülepea võimaldab teha tööd. Vägagi andekas uus inimene võib rühmas osutada hoopis «teise veregrupi» esindajaks.

Jälle olen teemast kõrvale kaldunud. Kuidas siis aitab stsenaariumi kujundamine režissööri tema töös?

Stsenaariumi hoolika viimistlemise ajal peaks sündima «batsill», mis nakatab kõiki filmi valmimisega seotud inimesi. Ja režissöör peab suutma kujutleda filmi kui tervikut, määrama ära iga osatäitja koha ja tähenduse filmi sünteesis: väljendusvahendid; kõne, muusika, liikumine, helitaust, värvid ja valgus. Arvukad komponendid peavad kujutluses kokku sulama üheks tervikuks ja see kõik tuleb võimalikult üksikasjalikult üles kirjutada.

Millele toetub kaader? Vaataja bioloogilisele mälule. Iga kaadri meeoleolu peab tingimata mõistma ja tuleb leida vahendid selle väljendamiseks. Näiteks kui peaksin filmima pakast, võiksin muidugi filmida inimesi, kes hüüavad väljas: «Oh, kui külm!» Aga ma võin ka filmida ühes kaadris pakases sätendavat metall-lukku puust ukstel ja järgmises kaadris lapse kergelt niiskeid huuli. Mõlemal juhul on informatsioon sama, ent väljendusvahendid on erinevad. Õpetan Moskvas nn režissöörkursustel. Kui ma töötan õpilastega, annan neile pidevalt erinevaid harjutusi, kergemaid ja raskemaid. Nad peavad mõtlema, kuidas filmida näiteks «kuumust», «pakast», «õrnust» või aega «kell seitse hommikul oktoobrikuu keskel». Need harjutused peavad õpetama õpilastele seda, mis filmi tegemisel on kõige tähtsam — oskus luua õhkkonda, meeoleolu, kunst toetuda vaataja bioloogilisele mälule, mitte tema loogikale, mis jälgib kindlat süžeed. Nagu Bergman ütleb: «Piltlik jutustamine mõjub vahetult meie tunnetele, takerdumata mõistuse valdkonda.»

Nikita Mihhalkov filmi «Päevi Oblomovi elust» võtetel.



Töötades stsenaariumi kallal enda, niisiis režissööri seisukohalt, püüan kujutleda ja üles märkida kogu filmi õhkkonna ja iga üksiku stseeni ning võimalust mööda ka iga kaadri meeoleolu. Et aidata operaatorit, lavastajat, valgustajat, heliloojat ja ennekõike näitlejat ning muidugi ennast.

Stsenaariumi kirjutamisel tuleb ära määrata, mis ja kuidas, aga eelkõige kes. Osa tuleb kirjutada kindlale näitlejale. Sest filmiekraanil sünnib lõpptulemus näitleja ja tema tegelaskuju ühtimiskohal, selle mõju on kõige tähtsam ja huvitavam. Dramaturg peaks teadlikult süvenema sellesse küsimusse. Olen tihti viidanud Bergmanile, sest tema filmides on näitlejate osa valdav ja iseloomulik. See kehtib nii tema tippfilmide kui ka kehvemate kohta. Liv Ullmani saladus, kõige sügavam ja ehtsam elu hingus, mis elab ta silmades ja väljendusvahendites, kasvab filmi «Persona» tähenduse põhjatute sügavusteni, hoolimata sellest, et filmi süžee meenutab ümberjutustatult odavat freudistlikku lugu, see on maitsetu ja ilmselt kehv. Aga Ullmani saladus Bergmani ning Nykvisti meisterlikkus loovad elu, mida ei saa sõnadega edasi anda, nii nagu ei saa freudistlike terminitega edasi anda Mona Lisa naeratust või Mahleri sümfooniat. Vaadates üht Bergmani viimast filmi, kuivavõitu, ent suurepäraselt «Marionettide elu», mis on filmitud Saksamaa Liitvabariigis ja kus mängivad teised näitlejad, tundsin ometi kogu aeg, et vaatan Bergmani filmi. Kõik on kuiv ja ratsionaalne. Bergman on olnud erakordselt julge, teostades selle filmi peaaegu täielikult suures plaanis. Ent «Maasikavälu» ja «Häbi» maagilist saladust selles filmis ei ole.

Kindlasti on olemas erinevaid tehnilisi võtteid, kuidas kujutleda ja väljendada filmi õhkkonda ja meeoleolu. Mina kirjutan stseen stseeni järel üles kogu oma tulevase filmi. Kirjalik plaan sisaldab järgmisi punkte: 1. Lühike sisukokkuvõte. 2. Väljendusvahendid. Aeg. Situatsioon. Kostüümid. 3. Kujutlused. Häälestamine. Toon. 4. Peatähelepanu. Olemus. Mõju. 5. Võimalikud vead.

Stsenaariumi trükitud töövariandis on iga stseeni ees vastav plaan. Selle kirjalik vorm on mõistagi vaba. Siin leidub kõrvalepõikeid, otseseid juhtnööre näitlejatele või teistele filmi tegemisest osavõtivatele töötajatele. See plaan peab olema spontaanne ja juhtnöörid ning tekst sedavõrd valmis, et võtteplatsil võib nendele ainult viidata ega tarvitse hakata neid uuesti näitlejatele või teistele meelde tuletama.

Esitaksin ühe suure lõigu kavandikatkendi oma filmist «Päevi Oblomovi elust». Loodan, et nendele, kes filmi näinud, on see plaan tulus ja huvitav. Lõik, mille valisin, on filmis eriti tähtis.

«SAUN. MEELEPAHA.»

1. Lühike sisukokkuvõte.

Oblomov ja Stolz on väikeses maasaunas. Stolz räägib Oblomovile, kuidas ta lapsena pesi koos isaga pärast rasket tööpäeva samasuguses saunas. Oblomov on aga juba väsinud sellisest elust, mida Stolz talle pakub. Ta seletab, et peab mõne päeva kodus olema, mingid asjad ära korraldama ja et ta ei taha minna lõunale nende ja nende inimeste juurde. Stolz mõistab, et kogu see jutt on jama, tegelikult igatseb Ilja Iljitš lihtsalt koju sohva peale. Stolz sunnib sõpra liikuma, veab teda lumehange. Nad hakkavad maadlema ja vähehaaval muutub mäng tõeliseks kähmluseks. Oblomov vihastab. Tal on peaaegu pisarad silmis. Stolz ei saa midagi aru või õigemini — ta ei mõista Oblomovit. Teda ärritab oblomovlik soov mitte alistuda ühelegi üldkehtivale reeglile. Oblomov purskab endast ärritatud monoloogi, milles ta väljendab rahulolematust selle üle, et ta peab mingite inimeste juures külas käima ja et ta üldse pole maailmaga rahul jne. Stolz saab tasapisi enesevalitsuse tagasi ja valmistub lõplikult purustama oblo-

movlikku filosoofiat. Ta surub Oblomovi selgete ja rahulike küsimustega nurka. Viimane ei mõista midagi, ei suuda oma sõnatulva lõpetada. Stolz on äge nagu ikka võitleja, mõistes, et hetke pärast purustab ta Oblomovi nii, et tema filosoferimistest ei jää märga plekkigi järele.

2. Aeg. Väljendusvahendid. Situatsioon. Kostüümid.

See on eriti tähtis stseen. Kui mitte kõige tähtsam, vähemalt esimeses osas. Vaataja tuleb panna tingimata seda teatud viisil tajuma. Ma mõtlen sellist füüsilist aistimist, mille kaudu informatsioon peab vaatajani jõudma. Sellepärast tuleb sauna täpselt filmida. Suuremale osale vaatajaist on see ju tuttav situatsioon: kui tuled kuumast saunast jahedasse riietusruumi. Et vaataja kogeks seda stseeni nii, nagu ma tahan, peab temas selle aistingut tekitama.

Saun on pisitilluke onn keset ääretut vene lagendikku. Väljas on pakane, seal on ruumi ja avarust. Sees on soe ja mõnus, kaks inimest ja nende ühine pikk elulugu. Seda situatsiooni ei tohi luua mitte pürotehnika ega suitsuga, ma ei tea veel, kuidas, aga olen kindel, et tulikumaks kõetud ruumil on omad tunnusmärgid. Ehk õhkub tulipunaseks kõetud keris või midagi muud. Väikese akna taga on Venemaa, taevas on pilves, tuiskab... Saun peab olema mõnusasti valgustatud, hämar, väikesest aknast paistab ainult pisut valgust. Palju pehmeid varjusid. Kostüümid tuleb hoolikalt kavandada. See on eriti tähtis, nad võivad stseeni hävitada või aidata seda luua.

3. Kujutlused. Häälestamine. Toon.

Oblomov on väsinud. Ent ta on väsinud mitte ainult kõndimisest või õhtusöökidest või vestlustest. Ta on väsinud, sest ta pole olnud tema ise. Ta on väsinud vägistamast oma olemust. Ja just seda Stolz ei mõista. Õieti ei mõista seda ka Oblomov ise, ta tunneb seda vaistlikult. Kuigi Ilja Iljitš katsub rääkida loogiliselt, ei mõista ta ometi, mis temaga sünnib. Stolz mõistab kõike omal moel, ja talle olekski raske tõestada vastupidist. Tema jaoks on Oblomov lihtsalt sohval laisklev isand, kes ei taha midagi teha ja proovib seda kõike seletada põhjusega, et maailm või seltskond on halb. Nende maadlus on tähtis. Stolz ei suuda kujutledagi, et keegi hakkaks talle vastu, vähemalt mitte Oblomov. Ja nii sünnib temas vähehaaval võitleja kirg, ja vähe sellest: temas ärkab soov teha Oblomovile ka füüsilist valu (vaevalt ta, tõsi küll, seda endalegi sõandab tunnistada). Ja kui ta on haiget teinud, tuleb ta mõistusele ning ehmub Oblomovi käitumisest, ta poleks Ilja Iljitšilt sellist reaktsiooni oodanud, ehkki ta alateadvuses oli nimelt seda soovinudki. See on oluline. Ent siis tuleb viha tagasi, ja seekord juba kaine, arvestav viha.

4. Peatähelepanu. Olemus. Mõju.

Selles stseenis on olulisim kokkupõrge. See hajutab jõu. Ja mõju väljendub selles, kuidas mäng muutub tõeliseks maadluseks. Sobimatuse tunne on süvenenud juba pikka aega ja saavutab just sel hetkel kulminatsiooni. Minu arvates on hea väljendada situatsiooni väljapurset äkki füüsiliselt ning seejärel võime jälle siirduda teisele tasandile.

Oblomovi ründekõne. Ja seejärel jälgime Oblomovi inimlikku olemust. Kui ta valab oma viha sõnadesse, usun ta sõnade siirusesse, ehkki need on tegelikult salakiri. Aga kui ta proovib sõnades väljendada oma suhet loodusega, siis on ta tõesti siiras. Ja nüüd tajub vaataja siirust ning seda, et Oblomov ei mõista, mis on talle võõras, ja see võõras ei meeldi talle.

5. Võimalikud vead.

Valet peab näitama nagu tõde, sellesse ei tohi suhtuda nii, nagu seis-taks sellest väljaspool. Peab kasutama selliseid vahendeid, mis ei ava täielikult olulist. Mõtlen siin sauna kuumust. Millegipärast usun, et vaataja 20 füsioloogiline mälu aitab tal kogeda stseeni nii, nagu ma soovin...

1. Lühike sisukokkuvõte.

Ettevalmistunud Stolz hakkab ründama. Rahulikult ja loogiliselt hävitab ta Ilja Iljitši teooria. Tema põhjendused on selged ja kaalukad, ent nad on täiesti teisel tasandil kui kogu Oblomovi mõtteviis. Kui Stolz räägib kullakaevanduse omanikust, kes pühendab end täielikult tööle, huvitub Oblomov sellest siiralt. Teda huvitab, miks see mees elab nii. Üleüldse, miks mõtlevad inimesed seda, mis on kasulik ja mis mitte, kui nad pole mõelnud, mis on elu mõte. Sest miks nad elavad? Mis jääb neist järele? Kes neid vajab? Niisugune pööre vestluses ajab Stolzi hämmeldusse. Üldse, kui vestlus siirdub Stolzi käsitletud tasemelt vaimsele tasemele, ta vihastab. Ja just sellel tasandil tuleb pidada vestlus puust. Jutuajamine lõpeb Oblomovi kibeda ülestunnistusega, et ta on unustanud kõik, mis talle koolis õpetati. Stolz kuulab Oblomovit, ja teda ei ärrita mitte niivõrd öeldu tähendus, kui võrd kogu Oblomovi mõtteviis. Ta ei tunne seda, millest Ilja Iljitš räägib, ja miski vihastab teda kogu aeg, ilmselt see, et ta ei suuda Oblomovi jutust kuidagi kinni püüda seda matemaatilisel selget alget, mis kõik paika paneks. Stolz haarab kinni Oblomovi viimastest sõnadest ja meenutab talle, kuidas tema pidi õppima ja õppima, kuna ta isa oli õpetaja, samal ajal kui Iljuša võeti äkki keset nädalat poolteiseks kuuks koolist ära koju, kuna neile olid tulnud külalised. Mälestused haaravad vähehaaval Stolzi oma võimusesse ja hajutavad meelepaha.

2. Aeg. Väljendusvahendid. Situatsioon. Kostüümid.

Väljendusvahendites ei ole suuri muutusi. Tõsi, nüüd tuleb Oblomovi sõnad juba ühendada lõputute põldude, ääretute legendikega, mis paistavad sauna aknast.

Akna taga on tavaline hall päev. Tuiskab. Põllu serval jookseb väike külapoiss ja tema kannul lombakas koer. Kõik on täiesti tavaline ja samas nii armas. See kõik on Oblomovile lähedane. Ja muidugi ka Stolzile, kuid maastik sünnitab neis kummaski täiesti erinevaid tundeid ja aistinguid.

3. Kujutlused. Häälestus. Toon.

Stseen on eriti oluline Oblomovi ja Stolzi vaheliste suhete mõistmiseks. Ilja Iljitš paljastab esmakordselt oma sisemuse. Oblomovil pole üldse komplekse. Ta ei karda öelda, et ta häbeneb, kuna temast pole millekski asja. Oblomov ei tunne enesehaletsust, ta ei anna endale vähimatki võimalust enesepettuseks. See hirmutab Stolzi, ehkki ta seda ei tunnista. Stolzi meelest oleks palju lihtsam, kui Oblomov hakkaks talle vastu, tülitseks temaga ja üritaks tõestada, et tal on õigus. Siis võiks Stolz ta laiaks lüüa. Aga Oblomov on äkitselt hoopis Stolziga ühel meel ja ütleb koguni, et häbeneb — ja see ajab Stolzi täiesti segadusse. Stolz ei tunne võidu üle rahuldust. See on tähtis, see ärritab tugevat Stolzi, ta tunneb, et tegelikult on ta raskelt kaotanud, sest ta pole küllalt julge ega avameelne, et tunnista endale asja ees, teist taga, lihtsalt ning siiralt, et tal pole õigus.

4. Peatähelepanu. Olemus. Mõju.

Selles stseenis on tähtsaim rääkida täpselt ja tundlikult lugu puust. See pole Oblomovi jaoks mõtlemistöö tulemus, vaid mõtlemine ise. Oblomov ei pane sõnadesse seda, mida ta on kogenud, vaid elab rääkides kogetu uuesti läbi. Oblomov hakkab avanema kui võluv, sügav, kannatav inimene, kes tunneb, et ta on minevikuga, juurtega seotud. Kui me juurdleme, miks solvus Stolz, siis mõistame, kui erinevalt need kaks inimest mõtlevad. Kuid kõigest hoolimata on Stolzil oma tõe ja teda võib mõista.

5. Võimalikud vead.

Kaotada ühendus sauna aknast paistva legendikuga. Mitte jälgida liiga täpselt Stolzi viha olemust. Mitte taotleda Oblomovis seda hingelist avarust,

mis siin on paratamatu. Ta ei häbene, ei rahmelda asjatult, sest nimelt sellel hetkel, mitte varem ega hiljem, on ta tema ise. Ja just seetõttu on ta veendunud, et Stolz mõistab teda ja tunneb nii nagu tema.

«SAUN. ÜHTEKUULUVUSTUNNE.»

1. Lühike sisukokkuvõte.

Mälestused viivad sõbrad tagasi lapsepõlve, nii et nad ei märkagi, kuidas tüli ja meelepaha ununevad. Kodupaigad, armsa ema kuju ja Ivan Bogdanoviš varjutavad praeguse hetke. Tasahilju sünnib ühtekuuluvustunne, mis on võimalik vaid inimeste vahel, kellel on olnud ühine lapsepõlv.

2. Aeg. Väljendusvahendid. Situatsioon. Kostüümid.

Väljendusvahendites pole suuri muutusi. Kõik peab teenima eesmärki, et vaataja võiks tajuda sõprade lähenemist. Mida kaugemale nad mälestuste heietamisega jõuavad, seda lähedasemaks nad muutuvad. Lõpuks eemaldub kaamera aeglaselt sauna aknast. Häáli on veel kuulda. Kuskil hakkab keegi laulma ja väike onn sulab ääretu legendikuga ühte.

3. Kujutlused. Häälustus. Toon.

Katarsis. Stseen lõpeb puhastumisega läbi lapsepõlve. Võrreldes hetkelise tüliga, on mälu tunnetest tugevam. Põhitoon tuleb täpselt leida, et stseen ei muutuks sentimentaalseks nuuksumiseks. Oblomov ja Stolz otsivad üksteise võidu elavat mõtet, meenutades, teineteist katkestades ja täiendades. Jällegi tuleb näitlejatöös vältida lõpptulemust. See peab olema protsess! Ainult protsess, mis on kogu aeg elav ja mille käigus luuakse lõpptulemus, aga see sünnib alles vaataja tajus. Tähtis on meeoleu. Oblomovit rõõmustab väga, kui Stolz jõuab temaga samale lainele. Ja Stolz jõuab sinna tõesti. Ega Oblomov ei tee seda teadlikult («Hakkan nüüd lapsepõlvest rääkima, siis Andrei rahuneb...»). Oblomov lihtsalt elab ja just sellepärast, et ta elab, on ta Stolzist tugevam.

4. Peatähelepanu. Olemus. Mõju.

Peatähelepanu tuleb pöörata sõprade lähenemisele. Stseeni tuum on ühendada nende mälu selles, mida me kutsume isamaatundeks. See peab sündima teatud hingeseisundi ühendamisel kaadri pildiga (ääretu legendik, kaugel-kaugel väike küla, kuskilt eemalt kostev laul).

5. Võimalikud vead.

Meenutused on näitleja jaoks ohtlikud. On tõesti paha lugu, kui nad ei sünni elavalt ja loomulikult. Peab mõtlema pausidele ja täitma need täpselt. Pausid on mõtete sõnatu liikumine. Aga need pausid ei tohi olla lõdvad.

Nii stseenide planeerimine kui ka kogu stsenaariumi kirjutamine peab olema olulisima teenistuses. Filmi väline vorm sõltub muidugi ka kaadrite ja stseenide ühendamisest ning rütmist. Aga kordan veel kord — kõik, nii võimalik kui võimatu, tuleb arvesse võtta ja hoolikalt ette planeerida enne võtete algust.

Töö stsenaariumiga ei tähenda minu jaoks ainult stseenide planeerimist, vaid ka teksti vormistamist. Tahan leida õige suhtumisviisi sõnasse kaadris ja kaadri taga. Minu suhe sõnaga võib olla väga erinev. Ma ei karda sõna ega väldi selle kasutamist. Katsun vaid mõista sõna filmilikult. «Oblomovis» kasutasin võtet, mis on halvale maitsele üsna lähedal. Kasutasin jutustaja häält, mis lugese suure romaani teksti. Miks ma nii tein? Minu arvates oli eriti tähtis, et vaataja kuuleks Gontšarovi imelise, sametpehme keele melodiat. Tänapäeval räägib ju venelane jämedamalt ja primitiivsemalt, tema kõnet on moonutanud massiteabevahendid, telefon, elurütm. Me oleme minetanud kõnekultuuri, unustanud, et selle väär-

tus ei seisne ainult informatsioonis, vaid ka hääles, meloodias, sõnavara rikkuses ja ettearvamatuses. Kaadritagusel sõnal, mis toetab asjade esitamist ja filmimist, pole mõtet ega tähendust, tal on kõla. Proovisin sõna abil rikastada filmi muusikalist pilti. Filmis, mida teen praegu ühe nüüdisaegse näidendi põhjal, on palju teksti. Stsenarium koosneb puhtalt kõnest, selles on filmikunsti väljenduse seisukohalt liiga pikki monolooge ja lõputuid dialooge. Sõbrad nimetavad mu ettevõtmist raadioteatriks. Filmis on ainult kaks näitlejat, mees ja naine. Nad klaarivad mõne tunni vältel omavahelisi raskeid ja keerukaid suhteid. Ma ei taha selles filmis kasutada mingeid taustu ega välisvõtteid. Olen lukustanud kaamera ja näitlejad stuudiosse väikese korteri seinte vahele. Olen riskinud, liigun teatraalse suunas. Tegelasel esitavad monolooge. Aga monoloogid ei kujuta endast kirjanduslikku teksti, mis selgitab mõtteid või tegusid, need on tavalised kõnekatted. Erinevus seisneb ainult selles, et suhtlemine ei toimu mitte teise vestlejaga kaadris, vaid vaatajaga. See on minu meelest tähtsaim lähtekoht. Mingsugune publikuga flirtimine või nõidumine ei tule kõne allagi. Kõik peab olema avatud ja siiras. Teatraalse lahenduse õigsuses ei tohi hetkekski kahelda. Monoloogid peavad olema ehtsad ja tegelaste olemuse seisukohalt avatud. Nad ei tohi mingi hinna eest olla kuival didaktilised või võõritavad.*

Asjalugu on ju nii, et meie näitlejate koolkonnal on kahjuks sageli (kui neil on õige vaimne ja füüsiline koormus) niisugune sisemine rütm, mis toimib vaid ühes olukorras. Meie ei või antud juhul seda lubada; tegelaskuju sisemine liikuvus, paindlikkus ja kirglikkus eeldavad arvukaid liikumisi ühest olukorrast teise ja ühelt rütmilt teisele. (Näitlejat aitab see, et meestegelaskuju, keda ta peab kehastama, on pisut joonud, mistõttu tema käitumist võib kujutada mingil määral ebaloogilisena. See lühendab olukordadevahelist vahemaad, kiirendab rütmi.)

Oluline on see, kuidas monoloogide avameelsus ja alastiolek ühendatakse lüürilise, tundliku pausiga, mille jooksul kerkivad esile tegelaskujude meelelised mälestused. Dramaturgia seisukohalt on need mälestused ainult kaja, viis, mis puudutab kergelt neis mõlemas nende ühist minevikku. Just siin sünnib suhete mitmepalgelisus, milleta kogu lugu oleks lame. Kui me pumpaksime filmist välja kogu õhu, jättes järele ainult telje, väsiks vaataja veel enne, kui ta jõuab hakata mõtlema selle üle, mida ta näeb. Pärast monolooge ja pausi läheb süžee jälle psühholoogiliselt edasi.

Oleks viga suhtuda monoloogisse nii, nagu oleks see seletav tekst. Ainult elav, loomulik kõne (kus näitleja ei mõtle sellele, et tema vestluskaaslane ei olegi tema kõrval, vaid kaamera taga, vaatesaalis ekraani ees) võib osutada väljendusvahendiks ja lahenduseks, mis aitab saavutada eesmärki.

Pauside tegemisel võib juhtuda vigu, sest pausid on mitmetähenduslikud. Nad peavad olema kerged, lihtsad, kuid siiski tajutavad. Ühised mälestused kannavad tegelaskujude mälestustevedikut, tuues kaasa nende suhted teiste inimestega, ümbritseva maailmaga jm. Pausid on äärmiselt laetud, aga t õ l g e n d a m a t u d. Kordan veel, nad on nagu õhk, nagu viisikatke, mille taga nende inimeste jaoks kõlab terve sümfoonia.

Filmi lähtekohaks on minu veendumus, et niisuguses meetodis peituvad tohutud sisemised jõuvarud. Tehniliselt on filmikunst viimastel aastatel nii kiiresti arenenud, et mulle tundub sageli, nagu unustaksime tähtsaima — näitleja.

Minu filmi süžeed ei kanna sõnad, vaid näitleja kogetud meele-, hinge- ja tundeseisundid. Olen kindel, et võib öelda üht, aga teha teist. Vaatajale on see huvitav. Nii nagu meil on huvitav vaadata, kuidas Annie Girardot rää-

* Nagu lugeja juba mõistis, kõneleb Mihhalkov siin filmist «Ilma tunnistajateta» (1983).

gib telefoniga Marco Ferreri filmis «Dillinger on surnud». Ta ei räägi ju midagi, vaid kuulab, alles kõne lõpus poetab ta paar sõna: «Jah. Hea küll.» Aga kõike seda, mida ta kuulis, nägid vaatajad. Me oleme elanud need paar minutit koos Girardot'ga.

Seegi on seotud dramaturgiaga. Režissööri kohus on lõputult armastada näitlejat. Stsenariumis peab ta määrama ülesanded, mis on tema näitlejate väärilised. Filmitegijad ütlevad tihti: «Film on valmis, nüüd pole muud, kui filmida.» Nõustun sellega täielikult. Film kui loov protsess on võimatu hoolikalt planeeritud filmidramaturgiata.

Aeg-ajalt sünnib taas vaidlusi selle üle, kes on filmi autor. Kelle oma on film? Minul on selles asjas kindel arvamus: iga film on režissööri nägu. Ja see, missugune on režissöör, sõltub peale tema andekuse veel ka isiklikust elust, mõttemaailmast, tegudest, inimsuhetest ja sellest, kuidas on need kõik ühendatud tema tööga. Isiklik elu on seotud tööga ja vastupidi. Üks vene mõtleja on kirjutanud: «Ma ei tea, kas sõna «eetika» kirjutatakse ühe või kahe e-ga.» Mina mõistan seda kui nõuet, et eetika peab olema loomulik ja lahutamatu osa inimese elust ning tööst. Ühel populaarsel vene kirjanikul oli õigus, kui ta ütles: «Eetika on tõde.» Ainult tõde. Siirus elus ja töös.

Filmi loomisel ei saa olla silmakirjalik ei enda ega teiste — töökaaslaste, sõprade või perekonna ees. Ja seegi on kõige otsesemalt seotud filmidramaturgiaga. Üeldakse, et kirjandus on elamise viis. See on loov töö, mis ühendab tohutu hulga inimesi ja saatusi. Aga ka igal filmil peab olema autor. Ja filmidramaturgia eeldab samuti tahet, vastupidavust ja südametunnistust. Iga inimese sees kõlab tasane heli, tema ainukordsuse hääl. Filmidramaturgia tähendab ka oskust kuulata oma sisemist häält ja elada selle järgi. Sest filmikunst on elamise viis.

Tõlkinud SIRJE RUUTSOO

STSENAARIUMIST FILMINI

ALAIN RESNAIS

«Hiroshima, mu arm»

Üeldakse: Resnais' «Van Gogh». See on väga meeldiv, ent oli ju olemas ka Hessens. Ei tohi unustada, et olen ikka töötanud koos teistega. Minu nime aga meenutatakse alati, nende teiste oma mitte kunagi. See on solvav, eriti nende jaoks.

Toosama Hessens tõi mulle ka «Guernica» stsenaariumi. Seejärel töötasin koos niisuguste inimestega nagu Chris Marker, Rémo Forlani, Jean Cayrol, Raymond Gueneau, Marguerite Duras. Üldse on mulle olnud omane kiindumus «liiga kirjanduslike» stsenaariumide vastu.

* * *

Asi sai alguse sellest, et «Öö ja udu» produtsendid tellisid minult filmi aatomipommist. Ma proovisin seda teha, ent veendusin üsna varsti, et see lihtsalt kordab «Ööd ja udu». Välja tuli üks ja seesama.

Just sellel ajal tutvusin Marguerite Duras'iga¹ ja kõnelesin talle oma kavatsustest. Vestlesime kaua ja meil tekkis mõtteid, mis said aluseks filmile «Hiroshima, mu arm».

¹ Duras, Marguerite — Marguerite Donnadiu (1914) pseudonüüm. Romaanikirjanik, dramaturg, stsenarist ja filmirežissöör. Pärast Alain Resnais' filmi «Hiroshima, mu arm» (1959) edu äratas tähelepanu stsenaristina; tema stsenaariumide järgi on teinud filme Henri Colpi, Paul Seban, Jean Chapat; Duras' romaane on ekraniseerinud René Clement, Jules Dassin, Tony Richardson jt. 1966 katsetas režissöörina («Muusika», koos Paul Sebaniga) ja on tänaseni lavastanud tosin täispikka mängufilmi ja mitmeid lühifilme oma stsenaariumi järgi, tehes oma filmides vahel kaasa ka näitlejana, heliloojana või monteerijana.

Me jõudsime selgusele, et tuleb proovida teha filmi, mille tegelased poleks otseselt tragöödia osalised, vaid üksnes meenutaksid seda, nad üksnes tunnevad selle tagajärgi endal. Meie jaapanlane ei näinud ise Hiroshima katastroofi, ent ta teab seda ning elab üle, nagu ka filmi vaatajad, nagu me kõik võime sisemiselt läbi elada seda draamat, kogeda seda ühiselt, isegi mitte kunagi olles viibinud Hiroshimas.

Mind tegi nõutuks, kui lugesin, et keegi võrdsustab aatomiplahvatuse ning draama Nevers'is. See on täiesti vale. Vastupidi, filmis vastandatakse tohutu, mõõdetamatu, fantastiline sündmus Hiroshimas ning väike looke Nevers'is, mida me näeme justkui Hiroshima kaudu, see on nagu küünlaleek, mis vaadatuna läbi suurendusklaasi paistab suuremalt ja ümberpööratuna. Sündmust Hiroshimas ei näe me üldse. Sellele viitavad ainult mõned detailid — nagu romaanis, kus ei ole sugugi tarvis kirjeldada maastiku või sündmuse kõiki üksikasju, et anda neist terviklikku ettekujutust.

Niisiis, ma läksin pakutud teele, ent võtete ajal muutusin rahutuks. Hakasin endalt küsima, kas see tee pole vale. Siis võimendasin mõnede episoodide faabulakülge, ent lõppude lõpuks märkas, et see ei vasta filmi vaimule. Monteerides heitsin kõrvale kõik, mis faabulat teravdas: sulgudes võin lisada, et see eeldab suurt usaldust vaataja vastu.

Küsimus (K): Stsenarium, sellisena, nagu me seda tunneme, sündis teie vahetus koostöös Marguerite Duras'ga?

Resnais (R): Muidugi. Me kohtusime iga päev. Ent mina andsin Marguerite Duras'le üksnes stsenariumi ülesehituse hämara idee, lihtsalt skeemi armuloost, mis toimub Hiroshimas ning kutsub tegelaste mälus esile 1944. aastal, sõja ajal toimunud sündmused, mida näidatakse paralleelmontaaži abil. Ma esitasin Marguerite Duras'le midagi n. ö puhtabstraktset.

K: Kui rääkida teie kavatsustest, siis mida te tahtsite teha enne Jaapanisse sõitu?

R: Sellisele küsimusele tahaks alati vastata: jumal halasta, teenida raha ja tegelda oma asjadega! Minult telliti film aatomiplahvatusest. Töötasin selle kallal viis või kuus kuud erinevate stsenariumidega ja nägin, et midagi ei tule välja, et filmid aatomipommist on juba ära tehtud ning pole mõtet teha samasugust viieteistkümnendat-kuueteistkümnendat korda järjest. Või oleks seda pidanud tegema maailmamastaabis, lennata läbi kogu maailm, käia kõigi teadlaste juures, kõigis paigus, kus tehakse aatomi-pomme. Teha sellel teemal entsüklopeediline film oleks olnud innustav, ent see oleks nõudnud sadu miljoneid. Sellisest variantist ei saanud juttu olla. Nii jõudiski meie film ummikusse. Olin kord tahtnud enda jaoks kitsale lindile filmida «Moderato cantabile».² Teatades produtsendile, et loobun pakutud filmist, lisasin nüüd nalja pärast: «Muidugi, kui selle vastu tunneks huvi Marguerite Duras...» Nad võtsid seda tõsiselt. Üks mu sõbranna tutvustas mind Marguerite Duras'ga ning ma kõnelesin talle, kui võimatu on teha filmi aatomipommist. Ma ütlesin, et oleks huvitav filmida armulugu — kujutlesin uduselt midagi «Moderato cantabile» sarnast —, mis seostuks hoiatusega aatomisõja eest. Tema ütles kohe, et see on võimatu. Siis ma jutustasin talle lühidalt, kuidas mõistan tegelasi, et need pole kangelased, vaid antikangelased, nad ei osale sündmustes, ent olid nende tunnistajad, ainult pealtnägijad, nagu me enamasti kõik oleme katastroofi või suurte probleemide palge ees. Niiviisi on kergem vaatajas esile kutsuda ohutaju, võrreldes selliste filmidega nagu «Kolm bengali kütiti», kus kangelaseks on härrasmees, kes lendab õhku koos püssirohukeldriga. Elus tuleb harva ette võimalust lasta õhku püssirohukelder ning saada kangelaseks.

² «Moderato cantabile» — Marguerite Duras' romaan (1958, e 1970), mille 1960. aastal ekraniseeris Peter Brook. Stsenaristideks olid Marguerite Duras ja Gérard Jarlot, peaosades esinesid Jeanne Moreau ja Jean-Paul Belmondo.

Mulle näib, et on olemas teistsugused dramaturgiapõhimõtted ja neid võib proovida rakendada.

K: Te nimetasite oma filmi tegelasi antikangelasteks. Mida see tähendab?

R: Õieti on nad mittekangelased. Ma tahan sellega öelda, et nad ei võta isiklikult osa suurest draamast. Keegi ütles mulle: «Teie film oleks palju võitnud, kui noor jaapanlane oleks üleni täis Hiroshima aatomiplahvatusel saadud tulehaavu, aga prantslannat oleks kunagi gestaapos piinatud» jne. Mulle tundub, et selliste vahenditega ei kutsu vaatajas esile suuremat rahutust kui «Kolme bengali kütiga». Vaataja arvab endamisi: «Kui olla ettevaatlik, võib alati hädast hoiduda.»

K: Aga teie tahate tekitada vaatajas rahutust?

R: Muidugi!

K: Ent moraliseerimist te endale ei luba. Siin on mingi vastuolu.

R: Loomulikult on siin vastuolu. Kogu film koosneb vastuoludest. Õieti on kogu elu vastuolu, ühe päeva kestel muutuvad sinu mõtted, isegi tunded... Sellepärast näib, mulle loomulik, et kunstiteostes avastatakse vastuolusid.

«Tu n'a rien vue à Hiroshima»

Brüssel, 1962

K: Teie, nagu paljud, eitate prantsuse filmikunsti «uue laine» ühtsust. Ent ega te ometi arva, et töötate filmi luues praegu samuti nagu teie eelkäijad, näiteks Autant-Lara?³

³ Autant-Lara, Claude (1903) alustas 1919 assistendina ja kunstnikuna M. L'Herbier', J. Renoiri ja R. Clairi juures. «Tumma ajajärgu» esimese laiekraanfilmi autor («Tuli», 1925), loomingu paremik kuulub II maailmasõja järgsesse perioodi. Filme: «Kehastunud saatan» (1947), «Punane ja must» (1954), «Krahv Monte-Cristo» (1955), «Teekond läbi Pariisi» (1956), «Mängur» (1958), «Maailma vanim elukutse» (1967), «Gloria» (1977).



*Emmanuelle Riva
filmis «Hiroshima, mu arm».*

R: Võib-olla seda erinevust peetaksegi silmas, kui vastandatakse «teatraalset» filmi «romaanfilmile». Me unistame palju vabamast filmist, kus igas episoodis võib improviseerida. Ent rääkima ei pea niivõrd näitlejamängu kui võrd dramaturgilise konstruktsiooni erinevustest. Traditsiooniline dramaturgiaretsept (kulminatsioon viimases kolmandikus jne) on kahtlemata ainult üks filmikunsti võimalus.

K: «Hiroshima» ülesehitus on harjumatu, võrreldes tavalise filmikompositsiooniga, milles on eritletavad sõlmitus, kriis ja lahendus, mille tegevus areneb tõusvas joones ning pärast kõrgpunkti pinge langeb. Vastuoksa sellele on teie film kriisi lugu, lahkumise lugu, mis algab kohe esimestest kaadritest ja lõpeb täieliku kokkuvarisemisega, film areneb algusest peale langeva kõverana.

R: Tõepoolest, filmi viimase kolmandiku algul on harjutud esitama sündmuste kulminatsiooni, et vaataja ei tüdineks. Mõistsime koos Marguerite Duras'ga suurepäraselt, et loobudes harjumuspärasest ülesehitusest niisuguse konstruktsiooni huvides, mis on pigem muusikaline, me võime vaataja ära väsitada. Mõnele tuleb uni peale. Ent me otsustasime riskida.

K: Kas teile ei tundu, et tekkimas on filmikunst, mis proovib «luua distantsi» vaataja ja vaatemängu vahel?

R: Mina igal juhul tahaksin, et vaataja ei samastaks end kangelasega täiesti, vaid üksnes elaks ajuti läbi samu tundeid. Et oleks võimalik kangelasega kord samastuda, kord temast irduda. Et vaatajat puudutaksid need hetked, mil ta elab läbi samu tundeid, mis tegelane, kuid samas säiliks iseseisva arutlemise võime. Mis puutub «Hiroshima» kangelasse, siis ma arvan, et ta peab esile kutsuma sümpaatia, ent mitte tingimusteta, vaid veidi ärritavalt. (Armastus ja sõprus ongi vist niisugused?) Võtete

Alain Resnais' filmi «Muriel» võtetel.



ajal mõtlesime temast välja igasuguseid lugusid, näiteks, et ta valetab ja lugu Nevers'is mida ta kõneleb jaapanlasele, pole üldse toimunud. Või et ta pole üldse Hiroshimas, vaid hullumajas ning mõtles selle seikluse lihtsalt välja.

Näete, kuivõrd vaba on see tegelane meie suhtes ja ka vaatajate suhtes. Just sellepärast, et vaatajale jääks otsustamisvabadus, me ei näidanud, et saksa sõdur, keda naine kunagi armastas, oli antifaašist. Meie jaoks oli see selge, ent me keeldusime seda selgitamast, et mitte teha kangelannat liiga puhtaks, et mitte äratada sümpaatiat tema vastu liiga kergete vahenditega, et mitte võimaldada samastumist, mida vaataja ülearu igatseb.

«Esprit», juuni 1960

«Möödunud aastal Marienbadis»

Robbe-Grillet⁴ andis mulle lugeda viis stsenaariumi, kõik huvitavad. Me valisime välja kõige raskema.

Mees avab naisele mineviku, naine keeldub seda vastu võtmast, pärast ilmselt nõustub. Aga võib olla ka mitte. Nii lühidalt kokku võetuna kõlab see rumalalt. Kogu film rajaneb näilikkusele. Kõik on selles mittetähenaluslik. Ühegi stseeni kohta ei saa ütelda, kas see toimub täna, eile või aasta tagasi, ühegi mõtte kohta ei saa otsustada, millisele tegelasele ta täpselt kuulub. Reaalsus ja tunded, kõik on kaheldav, teadmata on, mis toimub tegelikult ja mis unes... See meenutab ülesannet ülesande enda pärast, ja ilmselt nii ongi.

Me lavastame niisuguse filmi just ajal, kui minu arvates on Prantsusmaal võimatu teha filmi, meenutamata sõda Alžeerias. Aga ma küsin endalt, kas «Möödunud aastal Marienbadis» sumbe õhkkond pole seotud sõjast tulenevate vastuoludega.

K: Kas te oleksite tahtnud lavastada filmi Alžeeria sõjast?

R: Mul oli üks küllalt kindel kava, Anne-Marie de Villeni stsenaarium. Jutt oli sellest, kuidas peegeldub sõda perekonnasuhetes (mees kutsuti armeesse). See nõudis erilist vormi. Ja mitte üksnes formaalselt. Klassikaline film ei suuda täielikult edasi anda tänapäeva elu rütmi. Päevas te teete ju sada erinevat asja — lähete õppetööle, kinno, koosolekule jne. Tänapäeva elu on katkendlik, seda tunnevad kõik, seda peegeldab nii maalikunst kui ka kirjandus, miks mitte siis proovida filmiski edasi anda niisugust killustatust, selle asemel et klammerduda traditsioonilise ühes joones kompositsiooni külge.

«Clarté» 1961, nr 33

Pole kahtlust, et kommertsfilmide vaatajate võimeid hinnatakse üle. Igasugune kompositsiooni «julgus» on sellepärast ikka olnud mõistetav ainult filmiklubide liikmetele, aga laiale vaatajaskonnale mõeldud head filmid peavad piirduma lineaarse, hästi selge ja erutava süžeeaga, iga võte peab seal olema rangelt põhjendatud, iga kaader peab ennekõike olema faabula arengu teenistuses, minevikkupöördumised on seal üksnes laitmatu kronoloogia täiendus ja esilekerkivad vastuolud osavalt põimitud intriigi sõlmed.

Kuid tänapäeval kuulutab märkimisväärne ja aina kasvav osa publikust, et see kõik on teda tüüdanud; ei rahulduta enam pikkade illustratiivsete

⁴ Robbe-Grillet, Alain (1922) — romaanikirjanik, stsenaarist, esseist ja filmirežissöör. Prantsuse «uue romaani» tähtsamaid autoreid ja teoreetikuid. Romaanid «Kummid» (1953, e 1977), «Nägija» (1955), «Armukadedus» (1957)... «Džinn» (1981); esseekogu «Uuest romaanist» (1963), mitmed lühikäsitlused filmikunstist. Pärast Alain Resnais' filmi «Möödunud aastal Marienbadis» (1961) on Robbe-Grillet lavastanud kaheksa mängufilmi oma stsenaariumi järgi.

stseenidega, dialoogiga, mis «suunab tegevust», liiga selgelt planeeritud ja «loogiliselt» üksteisega seotud kaadrite järgnevusega.

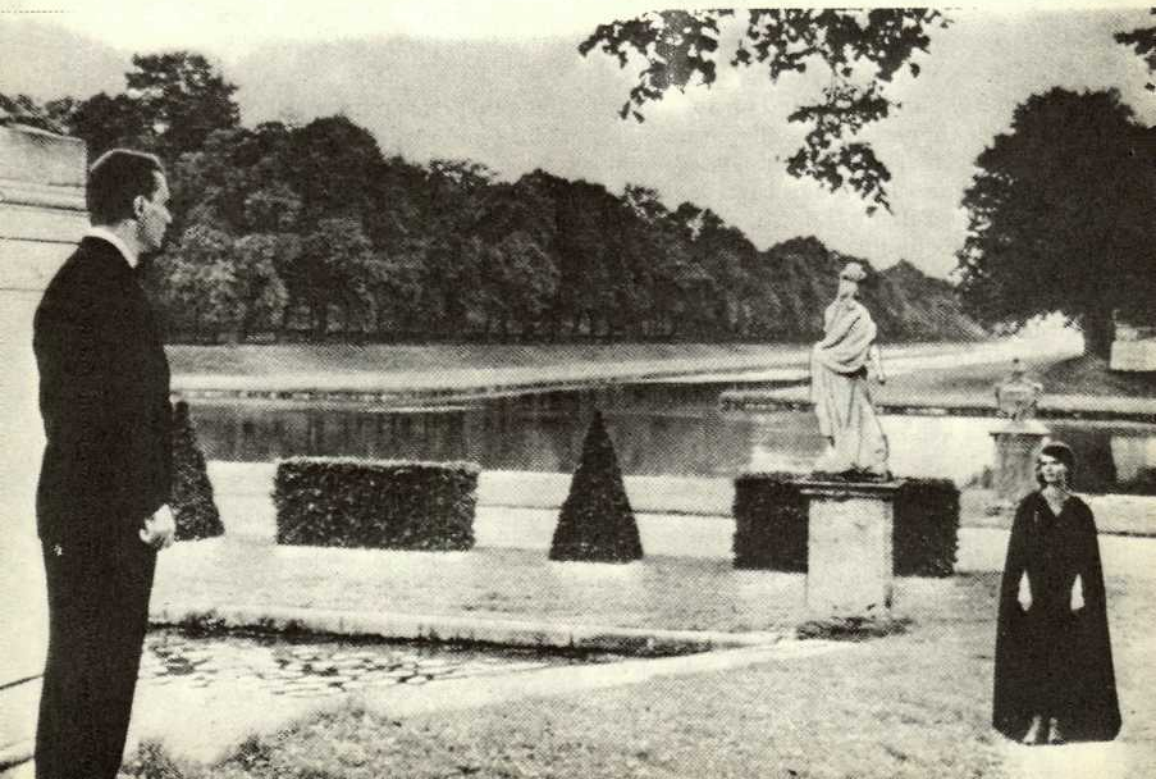
Ilmselt on tulnud aeg pöörduda vaataja poole teises keeles, ta on tõenäoliselt valmis seda mõistma ja juba mõistabki nagu näitavad paljud kogemused viimastel aastatel. Käesoleva katse autorid loodavad ainult, et suudavad oma teose üles ehitada mitte «jutustuse», vaid mingil teisel struktuursel alusel, suudavad luua vormid, mis võivad vaatajat haarata justkui alateadlikult, üksnes oma ülesehituse jõuga, hoolimata välisest tähendusest. Tõeline dramaturgiline pinge, tõeline kirm ei olegi vist seotud kurikuulsa «sisuga», vaid tunnete mõjutamise kordumatute võimalustega nägemise ja kuulmise kaudu.

Sealjuures ei püüa see film täiesti hävitada intriigi, ta kasutab seda oma äranägemise järgi, et ehitada midagi muud: kinematograafilist jutustust. Selles võib, tösi küll, avastada mõnd rohkem või vähem harjumuspärasest psühholoogilist teemat, näiteks sõna abil veenmine, hirm tundmatu ees, vägistamine kui rituaalne ühinemine jne. Selles kohtab isegi mitmeid traditsioonilisi psühhoanalüütilisi motiive: püstolist tulistamine, pikad koridorid, ukсед, majesteetlikud trepid, rangete reeglitega mängud jne. Lõpuks on temas rohkesti kasutatud meie kaasaegse vaimse maailma klassikalisi elemente, esitatud on read, mis omavahel põhjuslikult ei seostu, varieeruvad kordused, kujutelu materialiseeritud reaalsus, mineviku või tuleviku esemestumine ja üleüldse aegade segunemine.

Aga neid erinevaid komponente kasutatakse filmis kui vormimotiive, ja isegi kui need võib-olla eeldavad mingit filosoofiat, psühholoogiat või moraali, siis vaatajale peavad nad mõjuma vahetult oma vormi või vormiarendusega.

Kaadrite kompositsioon ja järjestumine, neid saatev heli ei sõltu enam «terve mõistuse» türanniast: kuuldes sõna, ei saa sa alati aru, kes selle

«Möödunud aastal Marienbadis».



ütles, ei tea alati, kust üks või teine heli tuleb ega isegi seda, mida ta tähendab. Jälgides stseeni ei tea sa alati, millal see täpselt toimub, kus ja mida ta öieti kujutab. Isegi ühe kaadri sees avastab hoolikas analüüs sageli märkimisväärseid vastuolusid. Ja ikkagi loodame, et vaatamata neile veidrusele ja ebamäärasustele väljendavad kujutis, heli ja nende kooskõla piisavalt jõuliselt seda, mida ilmselt vajame tänapäeva realismis ja mis ületaks ammuse vastuolu realistliku ja poetilise filmi vahel ning asendaks igaveseks vana naturalismi.

«Möödunud aastal» ei ole muidugi ainuke katsetus selles suunas. Vastu-
pidi, autorite meelegindlust toetab siin veendumus, et nad on teel, mida
mööda enam-vähem teadlikult läheb kogu tänapäeva filmikunst.

Koos Alain Robbe-Grillet'ga
«Cinéma-61», nr 53

«Muriel»

K: Millega te seletate oma kiindumust kirjanikesse — algul Marguerite Duras'sse ja Alain Robbe-Grillet'sse ning hiljem, «Murieli» puhul, Jean Cayroli?

R: See ei ole nii plaanis, vaid kukub välja iseenesest. Ma ei arva, et ühel pool on stsenaaristid ja teisel pool dramaturgid ning proosakirjanikud. Ma ei tõmba nende vahele piiri. Lihtsalt on olemas inimesed, kes jutustavad lugusid, aga mina kannan need üle ekraanile.

K: Arvestades selle ülekande omapära ja laitmatut vormi, kaldutakse teid vahel pidama kogu filmi autoriks.

R: Ma ei ole terve filmi autor selle sõna täies tähenduses. Selliseid autoreid on muide üldse väga vähe. Ma ei hakka tegema filmi juba kirjutatud raamatu põhjal, ent töötan meeleldi koos kirjanikuga, et temaga ühel nõul kanda ekraanile minule pakutud süžee. Mind ei häiri sugugi see, et ma kehastan filmis võõrast ideed: mulle on väga oluline juba seegi, kas ma teen «Robbe-Grillet' filmi» või «Cayroli filmi».

«Les Lettres françaises», 1963, nr 966

Kunagi tahtsin teha filmi Jean Cayroli⁵ romaani «Neegritar» järgi. Tookord see ei õnnestunud. Sellepärast on minu jaoks nüüd ka huvitavam ja kütkestavam lavastada originaalstsenaariumi. Kohe pärast «Hiroshimat» hakkasin otsima süžeed uue filmi jaoks ja mind köitsid kolm ettepanekut: Anne-Marie de Villeni «Lõputu järg», Jean Cayroli «Muriel» ja Alain Robbe-Grillet' «Möödunud aastal Marienbadis». Et viimase kavand omandas konkreetseid piirjooned teistest kiiremini, siis lavastasingi selle esimesena.

«Murielis» oli algusest peale meiega see linn, vana ning samal ajal äärmiselt moodne, ja tunne, et maailm muutub, kuid inimesed ei suuda muutustega kohaneda. Seejärel hakkasid vähehaaval kuju võtma tegelased ja siis me mõistsime, et tahame teha filmi, mis on tulvil elu. Seda võib võrrelda kirjaga, millele on pandud kuivatuspaber. Kuivatuspaberil on mingid aru-

⁵ Cayrol, Jean (1911) — romaania kirjanik, stsenaarist ja filmirežissöör, prantsuse «uue romaani» kristliku suuna esindaja. Cayroli loomingu põhilised mõjutajad on olnud katooliiklus, sürrealism ning 1942—1945 Mauthauseni koonduslaagris üleelatu, põhimotiivid mälestus ning tagasipöördumine. 1955 kirjutas Alain Resnais'le dokumentaalfilmi stsenaariumi «Üö ja udu», (pealkiri on laenatud ta enda 1946. a luulekogult «Poèmes de la nuit et du brouillard»), milles Gayrol avaldas vangistuses kirjutatud luuletused). 1959. aastast alates koos Claude Durand'iga teinud arvukalt lühifilme, pärast Alain Resnais' filmi «Muriel» («Muriel ou le temps d'un retour» — «Muriel ehk aeg tagasipöördumiseks»), lavastas täispika mängufilmi «Surmahoop» («Le coup de grâce», 1964). Koos Claude Durand'iga avaldanud filmiesseede kogu «Le droit du regard» («Nägemise õigus», 1963).

saamatud fraasid. Kui see aga asetada peegli ette, saab kõik selgeks. Nagu ilmneb sellest võrdlusest, tähendab peegel vaatajaid; meie isegi ei suutnud veel eristada mõnd sõna, kui tindiplekkide keskel muutus loetavaks sõna «Muriel». Võib öelda, et Murieli kutsusid ellu teised filmi tegelased, ta ei ole kunstlikult loodud. Ma ei usu, et ühel hommikul ärgates ütles Cayrol: «Teen filmi nii- ja niisuguse süžee alusel.» «Muriel» sündis tänu sellele, et me olime vastuvõtlikud mingitele lainetele, mis läbivad praegust maailma. Meie ei kutsunud teda. Tema kutsus meid.

* * *

Miks ma töötan kirjanikest stsenaaristidega? Aga miks mitte? Ma ei mõista, mille poolest kirjanikud erinevad professionaalsetest stsenaaristidest. Minu jaoks eksisteerib ainult üks kategooria inimesi, sellesse kuuluvad nii trubaduudid kui ka kirjanikud: need on inimesed, kes jutustavad lugusid. On selgunud, et ma suudan töötada koos ainult sõpradega, inimestega, kellega on kerge leida ühist keelt. Aga samas olen veendunud, et mõne raamatu läbilugemine võib asendada kümme aastat kestnud sõprust. Sellepärast ei dikteeri minü valikut puhtkirjanduslikud kaalutlused — ma valin inimesi, kelle teoste lugemine kutsub minus esile sümpaatia nende vastu. Peale selle, ma ei taha ise kirjutada stsenaariume oma filmidele. Ma pean ennast sõna otseses mõttes lavastajaks, ja kõik.

«Cinéma-63», nr 80

Tõlkinud JAAK LÖHMUS

Üheksa dokumentaalfilmi ja kümne mängufilmi autor Alain Resnais on meil tuntud põhiliselt tänu filmile «Minu ameerika onu» (1978). Resnais valmistab oma filme põhjalikult ette ja töötab suhteliselt aeglaselt (võrdluseks: ajavahemikus 1958—1978 valmis Resnais' l 8 filmi, François Truffaut' l 18, Claude Lelouch'il 22, Jean-Luc Godard'il 31, Robert Bressonil 8). Talle on alati meeldinud koostöö professionaalsete kirjanikega, mitmed tema filmide stsenaaristid on sellest innustatuna ka ise edukalt filme lavastanud. Nii Alain Resnais' kui ka nimetatud «kirjanikufilmidega» seoses on korduvalt olnud põhjust rääkida prantsuse kirjanduse ja filmikunsti vastastikku rikastavast dialoogist. Alain Resnais' viimased filmid on «Elu kui romaan» (1983) ja «Armastus kuni surmani» (1984), mõlema stsenaarist on Jean Gruault, kes on varem koos töötanud F. Truffaut' ja C. Chabroliga ning kirjutas stsenaariumi ka filmile «Minu ameerika onu».

Käesolev valimik A. Resnais' mõtetest on vahendatud raamatust «Ален Рене» (Moskva, 1982).

Kauge ja lähedane džäss

MATI BRAUER

Et koduste asjade seisust selgust saada, on teinekord tark vaadata, kuidas lähevad lood kodust kaugemal.

Tundub, et Moskva ja Leningrad hakkavad džässikeskustena oma vahepealset tähtsust minetama. Tõsi küll — endiselt tegutsevad seal kuulsaimad ja ka parimad kollektiivid, teatava regulaarsusega korraldatakse respektaableid džässiüritusi, nende filharmooniad tunnistasid esimestena džässi-musitseerimist ametiks, sealtnaudu käib Nõukogude džässi eksport ja muidugi toimub ka džässi üldjuhtimine, kuid uute ideede ja huvitavuse poolest Moskva ja Leningrad loovutavad oma positsioone. Uut seal küll sünnib, kas või sellegipärast, et peaaegu ainukestena Nõukogude Liidu õpetatakse nende linnade muusikaõppeasutustes improvisatsiooni, sealhulgas ka džässiimprovisatsiooni. Põnevamat muusikat ja laiahaardelisemat tegevust kohtab aga nüüdsel ajal hoopis mujal ja hoopis ootamatutes paikades.

Kesk-Aasia džäss

... on praegu kõige huvitavam nõukogude džässis üldse, erineb kõigest, mida džässi pähe mängitakse mis tahes muus Nõukogudemaa regioonis. Suuremalt jaolt ja ka parimatelt näidetelt põhineb Kesk-Aasia džäss kohalikul folklooril. Selle kandi rahvuslik koosseis on üpris kirju. Rahvamuusikal on sealses elus märksa suurem osa kui meil. Turul ei kuule kantrit, perekonnaseisuameti ees talituse lõppu ootava publiku autokassetidelt ei tule diskot. Mängitakse ja kuulatakse ainult rahvuslikku muusikat. Seda peetakse enesestmõistetavaks. Sama enesestmõistetavusega toetuvad džässimuusikud (muide, enamikus mitte põhirahvaste liikmed) kohalikele folkloorile. Sel tähelepanu- ja tänuväärusel nähtusel on mitu seletust ja põhjendust.

Esiteks on Kesk-Aasia rahvuslik muusika vana, on oma tugevate juurtega toitudes jõudnud vahepealsete katkestusteta tänapäeva. Laias laastus ja-guneb ta kaheks. Kohalik klassikaline muusika on aluseks kogu muusikalisele tegevusele, teda on aastasadade vältel aeglaselt ja põhjalikult arendanud kutselised muusikud, ta on klassikalistes vormides (*dostaan*'id, *makoom*'id jt) stabiilne ja viimistletud. Rahvalik muusika on olustikuline. Temalgi on oma traditsionaalsed žanrid ja vormid (*tanga*, *alla* jt), kuid ta on muutlikum. Mõlemas pooles on väga oluline improvisatsioonilisus. Džässimeestel on, mida loomingu aluseks valida.

Teiseks on rahvuslik muusika väga rikas pillistikult ja vastavalt ka tämbritelt. On rohkesti keel-, puhk- ja löökpille, ollakse loomupäraselt harjunud rikkaliku helivärvide hulgaga. Džässimeestel on, millest ammutada.

Kolmandaks on Kesk-Aasia rahvuslik muusika laadiline. Džässis minnakse ühä enam funktsionaalselt harmoonialt üle laadivariantide kasutamisele.

Neljas põhjus on raha. Pillimees, kes tahab teenida, peab orienteeruma kohalikus folklooris. Pulmad on suured ja muusikute tüse tuluallikas. Ainult et kui kreeklastele mängid tunganide muusikat või uiguuridele tadžiki lugusid, siis järgmisesse pulma mängima enam ei kutsuta. Muidugi käivad ka džässimängijad pulmades teenimas.

Kõige selle ja veel muudegi asjade pärast on pillimeeste huvi kohaliku folkloori vastu pidev, ehtne ja aus.

Mida siis enesest kujutab Kesk-Aasia folkloorne džäss? Meil tavatseti varemalt pakkuda rahvusdžässi pähe rahvapillidega mängitud rahvaviise, mille järgi bluusiharmoniaal improviseeriti. Kesk-Aasias praegu midagi selleaolist ei kohta. Muusikud lähevad sügavuti — traditsioonilisest muusikast võetakse struktuure, meloodika ehitamise printsiipe, meetrilisi-rütmilisi iseärasusi. On veel paar momenti. Kuna valitsev religioon keelas inimese kujutamise, põhineb sealne klassikaline kujutav kunst ornamendil. Ornamendil ja arabeskil on muusikas ilmekad ja paljuütlevad vanded. Nii on ka džäss Kesk-Aasias mängulisem kui mujal. Teine võimalus on vastupidine: kohalikus folklooris ja klassikalises muusikas on palju eepilisi žanreid. Vastavalt kujundatakse ka džässmuusikat jutustuse loogika järgi.

Kuidas ta kõlab, see Kesk-Aasia džäss? Väga mitmekesiselt, põnevalt ja veenvalt. Gennadi Tsõpin Kustanaist mängib kasahhi rahvaviise klaveril, Alma-Ata ansamblit «Bumerang» võib kõlalt kõrvutada Jaco Pastoriusega, Semjon Morduhhajevi ansambel Taškendist läheb avangardismi rasket rada, ansambel «Sato» (nime on andnud üks kohalik rahvapill) Ferganast kõlab haarava kapellina. Seejuures — ei mängita sugugi ainult ja alati folkloorset džässi. Enese- ja rahvahariduslikke sihte silmas pidades mängitakse lavalt ka bluuksi, diksiländi, meinstriimi — asjatundlikult ja meisterlikult sedagi. Mõistagi on ansambleid, kes folkloorist teadagi ei taha, sealhulgas üsna häid, kuid need ei anna tooni.

Pillimehed. Enamikus on nad ametilt restoranimuusikud. Nendes asustes nõutav muusika mängijaid ei rahulda. Paljudele on paleuseks džäss. Kõik arvestatavad mängijad on vähemalt muusikalise keskeriharidusega. Džässihariduse saamiseks kohapeal võimalusi pole. Vähe on muusikakoolides estraadiosakondigi. Erialane töö tehakse ansamblites. Džäss on seal suhteliselt uus, tõmbab noori ja džässimängijatest ongi enamik noored. Järeldasvuga muret pole. Entusiasm on kõva, informeeritus üllatav ja veendumus oma tee, folkloorse suuna õigsuses raudne.

Džässielu on koondunud kahte suuremasse keskusesse, Taškenti ja Alma-Atasse. Mõlemas linnas on hulgaliselt ansambleid, mis katavad kogu stiiliskaala. Tipud teevad folkloorset džässi — «Bumerang» Alma-Atas ja Semjon Morduhhajevi ansambel Taškendis. Muusikale lähenemine on neil täiesti erinev, kuid mõlema väga kõrge tase on üleliiduliselt tähelepanu köitnud.

Kõikides regiooni liiduvabariikides on linnu, kus tegutsevad džässiklubid, tugevamad taas Taškendis ja Alma-Atas. Mõlemad kuuluvad vabariigi komsomoli keskkomitee juurde. Alma-Atas keskendutakse džässi-propagandale massiteavahendite, Taškendis abonementide, loengkontsertide ja festivalide korraldamise kaudu. Sealsed festivalid (Taškendis, Ferganas, Kustanais ja küllap mujalgi) on regionaalsed ülevaatused. Mõned külalised kutsutakse rikastama festivali üldpilti. Tasemelt ei ole ka nõukogude džässi tipud oluliselt üle kohalikest muusikutest. Viimaste tõsisemat läbimurret üleliidulisele areenile takistab surnud ring: neid ei teata kutsuda, sest nad käivad kodulinnast harva väljas, kuna kohalikud fiharmoniad ei vormista nende džässiharrastust ametiks ega reklaami neid, et neid teatakse kutsuda.

Publik. Džäss on uus ja huvitav rahvast. Folkloorsete sugemetega džäss tunnistatakse kohe omaks, võõristust ei tekita ka teised vormid 33

ja stiilid. Džässiklubide tegevuse tähtsusest räägib publiku asjatundlikkus. Heale plaksutatakse kohe ja kõvasti, kehva suhtes jäädakse külmaks. Kui midagi meeldib improvisatsioonis, kui tuntakse ära teema või tsiitaat, reageeritakse elavalt. Ainukesed, kelle suhtes ei esitata kvaliteedinõudeid, on blondid lauljatarid.

Kesk-Aasia džäss on muusikaliselt omapärane, tasemelt tõusev, organisatsiooniliselt veel mitte täie jõuga toimiv, kuid kõigiti kasvav ja arenev terviklik nähtus. Džässielu juhtimine on asjaarmastajate käes. Nende tegevus on resultatiivne.

Siberi džäss

Sellist ühist muusikalist selgroogu, nagu Kesk-Aasias, Siberi džässis ei ole. Muusikalisest küljest iseloomustab Siberi džässis kaks momenti. Esiteks on Siberi džässiskaala praktiliselt kõikehõlmav — seal mängitakse kõiki stiile diksiländist rockdžässini ja kõiksugustes koosseisudes üksiksolistidest bigbändideni. Teiseks, kuigi harrastatakse kõiki stiile, on põnevamad saavutused avangardi alal. Seda mängitakse ka suhteliselt rohkem. Võib-olla on see seotud avangardse teadusmõtte koondumisega Siberisse, võib-olla noorema publiku ja tegijaskonnaga — mine võta kinni. Teinekord isegi külalised, kes oma Euroopa kodupaikades mängivad ainult peavooludžässis, satuvad Siberis avangardi hoovustesse. Avangardistide vanema seltskonna tõmbas selle suuna juurde mängulust, groteskivõimalus. Uus avangardistide põlvkond juba eitab oma kõhukaks muutunud eelkäijaid, läheb täpsemalt määratletud radu ja on külmem, arvestavam, tehniksistlikum. Folkloor Siberi džässimängijaid üldiselt ei veetle, vaid mõnede avangardistide muusikas on rahvaloomingu mõjud enam või vähem selgelt tajutavad.

Pillimehed. Kõrgharidus on Siberi džässis täiesti tavaline. Ainult enamasti pole see kõrgharidus muusika alal. Pikka aega on džäss Siberis püsinud teadustöötajate harrastusena. Nüüd hakkavad nemad arenilt taanduma, osalt ea sunnil, osalt noorte haritud pillimeeste surve tõttu. Muusikakoolides on estraadiosakondi palju, otsest džässiettevalmistust neis küll ei anta, kuid fakultatiivselt on võimalik õppust saada. Loetakse teooriat. Praktika saadakse õpilasorkestrites ja -ansamblites. Džässmuusika õppimine on koondunud koolkondade juhtide ümber: Tšeljabinskis Oleg Plotnikov, Kemerovos Vladimir Avilko ja Boriss Podlipjan, Novosibirskis Aleksandr Sultanov ja Viktor Budarin, Irkutskis Vladimir Romanenko jne. Džässiteele on pööranud ka mitmed regiooni konservatooriumi lõpetanud, neistki on enamiku oma paeltesse püüdnud avangard. Värsket verd saab Siberi džäss ka harrastusmuusikute hulgast. Enamasti alustatakse rockdžässiga, siis saab villand sellest väliselt efektsest, kuid sisult veidi piiratud stiilist. Nii nad hakkavadki otsima midagi tõsisemat ja püsivamat. Sageli viib otsimine õppima.

Siberi linnade filharmooniad on lõpuks hakanud atesteerima ka džässimängijaid. Ainuüksi džässis esitavat kollektiivi filharmooniates veel ei leidu, muusikute ametikohaks on enamasti sümfoonia- või estraadiorkestrid, ka restoranid.

Kesk-Aasia džässiansamblid on tavaliselt koondunud ühe mehe ümber. Liider on kõige targem, sageli ka vanim. Siberi ansamblid, v. a õpilas-koosseisud, on mõttekaaslaste ühendused. Juht on eesotsas rohkem nime poolest. Vastupidiselt Kesk-Aasiale pole koosseisud eriti püsivad. Kõrgklassilisi mängijaid on rohkem — need liituvad kord ühte, siis teise ansambli. Siberis leidub ka nõukogude džässis tippmängijaid: Viktor Budarin (tromboon), Igor Uvarov (vibrafon), Mihhail Jevtušenko (saksofon), Igor

Dmitrijev (klaver). Kahele kõvale trompetistile on Siberi avarused kitsaks jäänud: Igor Širokov elab nüüd Moskvas, Jevgeni Gaivoronski — Leningradis.

Muusikaliselt on Siberi džäss rikas ja mitmekesine, kuid, välja arvatud avangardismikallak, ei eristu ta millegagi üldisel foonil. Siberi džässielu ainulaadsus on tema organiseerituses. Džässiklubid töötavad paljudes linnades: Sverdlovskis, Omskis, Kemerovos, Tomskis, Norilskis, Abakanis, Krasnojarskis ja mujal. Tugevaim neist on Novosibirski Loominguline Džässühendus. Džässiklubid on üldjuhul harrastusklubid ja töötavad reeglina kultuurimajade juures võrdsetel alustel diskoklubide, tikkimiska noorte naturalistide ringidega. Novosibirski Loominguline Džässühendus on oblasti komsomolikomitee allasutus. Sellest on saanud midagi Siberi džässis organisatsioonilis-metoodilise töö keskuse taolist. Koordineeritakse kõigi piirkonna džässiklubide tegevust. Omavaheline läbikäimine on nii tihe, et praktiliselt võib juba rääkida Siberi džässiföderatsioonist. Selline organ tahetakse ka vormistada. Siberi džässis organisatsiooniline liider on ülehindamatu Sergei Belitšenko. Tema eestvedamisel on Novosibirskis teoks saanud mitmed džässifestivalid. Üleliidulisel sümposiumil «Kaasaegne muusika» 1978. aastal käsitleti teoorias ja praktikas akadeemilise kammermuusika ja kammerdžässis ühiseid probleeme ja sidepunkte. Nendele üritustele kokkusõitnute tase näitab Siberi džässisorganisatsioonide suurt autoriteeti. Peale Novosibirski on džässifestivalid (mõnikord džässipäevade nime all) toimunud Kemerovos, Abakanis ja Tomskis, saanud Krasnojarskis viimase viie aasta jooksul regulaarseks. Kiiduväärt erijoon viimases linnas: initsiatiiv džässielu korraldamisel on läinud asjaarmastajatelt krai parteijuhtide kätte.

Publik. Siberi džässipublik on arvukas ja mõistab džässis paremini, kui muusikud teinekord mängivad. Džässiklubide valgustustegevus ja Nõukogude Liidu tippmuusikute külalisesinemised on jätnud oma jälje, kuid see on ainult üks külg. Džäss on Siberis juba nii tugev, et seal on välja kujunenud oma arvustajate-propagandistide kildkond. Regulaarselt ilmub trükisõnas džässikirjutisi, raadios ja TV-s käivad saated. See hoiab džässis publiku pideva tähelepanu keskmes ja nii nad ka kontserdisaalide uste taga tunglevad. Asjatundlik ja vastuvõtlik on sealne publik kõige suhtes, hästi läheb ka avangard — tõhusat ettevalmistust nõudev muusika.

Siberi džäss on muusikaliselt rikas ja tasemelt tugev. Džässielu on kõikehõlmav ja täisvereline. Selle edendamine toimub ideoloogiajuhtide kaasabil loosungi all «Siberisse kõrge kultuur!»

Eesti džäss

Kirjeldatud taustal ei paista Eesti džässielu üldse heas valguses. Arutleme Eesti džässis olukorra üle 4 mehe nõul. Kõik oleme asjaarmastajad, ameti pooldest muul alal: Aivar Sirelpuu — fiharmoonia estraadiosakonna režissöör-lavastaja, Tiit Paulus — estraadiorkestri kontsertmeister ja pedagoog, Arvo Pilliroog — estraadiorkestri kontsertmeister ja Mati Brauer — Eesti Raadio helirežissöör.

M. B.: Kesk-Aasia džäss ammutab oma eripära kohalikust folkloorist, Eesti džässis arvatakse küll selgelt rahvuslikuks, kuid viimasel ajal ei ole seda kuigivõrd selgesti märgata, mõned üksiknäited välja arvatud. Teisel poolt võiks meie muusikafolkloori aluspõhi, regilaul, oma manavuses viia ehk rahvusliku avangarddžässis kujunemisele. Praeguse seisuga on meie džäss stiililiselt üsna vaene. Tema sidemed rahvamuusikaga on õige nõrgukesed. Need kaks omaette probleemi võivad kusagil ka põimuda.

Mis võiks anda tõuke meie džässi stiiliskaala laienemiseks ja huvi tõusuks oma rahva folkloori vastu??

T. P.: Ei ole kuulnud kusagilt, et Eesti džässi arvataks selgelt rahvuslikuks.

M. B.: Niisugune arvamus kõnelustes kaugemate kolleegidega siiski välja tuleb, olgu peale, et sellele mõistele mõnikord teine sisu antakse.

T. P.: Tean, et rahvusliku džässi valdkonnas on tehtud katseid. On olnud õnnestumisigi. Avangardismi (ka rahvuslikku) ei ole meil veel esinenud. Avangardism kui protestivorm muusikas saab minu arust tekkida alles siis, kui on kellegi või millegi muusikalise vastu protesteerida. Džässimuusikuid on aga Eestis nii vähe, et protesteerida pole mõtet. Mingi uus kvaliteet saab tekkida alles siis, kui tegijaid on rohkem ja tekib võistlus.

M. B.: Avangardism, nagu mis tahes teinegi džässistiil, ei ole sugugi kujunenud protesti ajendil. Iga järgnev eitab eelmist, kuid see vana ülekasvamine uueks on alati sujuv, toetub tegelikult eelnevale, on märkamatu kuni dialektilise hüppeni. Niisugust käsitlust toetab tõik, et kõik kõrgeklassilised avangardismimängijad on väga kodus ka peavooludžässis. See tuleb välja jammidel. Kontserdil aga eelistavad nad eneseväljenduse vormina avangardi.

A. P.: Muusika rahvuslikkuse probleem tõuseb teravamalt päevakorrale alati siis, kui on vaja esineda väljaspool koduvabariiki. Folkloorile toetumine ei sobi igale muusikule, aga eesti autorite esitamine on küll täitmist vajav missioon. Muidugi peaks nende autorite looming olema rahvuslik ka ilma regilaulu tsiteerimata. Rahvuslikust teemast ja orkestratsioonist jääb väheseks, kui improviseerimas pole sisemiselt rahvusteadlikku isiksust. Isiksuse aga kujundab keskkond. Kesk-Aasias kasvab džässimuusik rahvuslike olude ja rahvamuusika keskel. Meie noorte mõjutajaks on estraadimuusika — pop, disko. Seda pakutakse neile kõige enam. Sellist muusikat tahetakse, sest seda pakutakse ja vastupidi. Muusika pakkujate ülesanne ei peaks aga olema hetkesoovide lõputu täitmine, vaid pidev hoolitsus kõigi muusikažanrite (ka džässi) võrdse arengu eest.

Meie džässimuusikat tõukaksid rahvuslikkusele ka suuremad esinemisvõimalused väljaspool Eestit. Siis tunnetab iga muusik paratamatult, et tema tugevam külg on ikkagi Eesti muusika.

Stiililise ühekülgsuse põhjuseid on veel teisigi. Kui juba džässi kõige tavalisemad väljendusvahendid jäävad väheste kuulamiskogemustega publikule mõistetamatuks, siis millegi keerulisema juurde asuda muusikud lihtsalt kardavad.

M. B.: Eesti džässimuusikud hõljutavad mõnikord enese ümber harituse ja informeerituse oreoli. Objektiivselt ollakse meist selles osas mööda minemas. Kõrgharidusega džässimängijaid pole meil sugugi palju, kesk-eriharidusega mängijate džässiteadmised jäävad juba alla nii mõnelegi Aasia asjatundjale. Oskuste poolest käivad meie mehed praegu küll veel üle sama haridustasemega kolleegidest mujal, kuid kauaks sedagi. Paulus ja Pilliroog, olete kumbki võtnud välja õpetada ka nooremaid kolleege nii kooli kui ka töö kaudu. Millised on praegu noorte tahtmised ja võimalused džässi õppida? Kuidas me üldse oleme juurdekasvuga kindlustatud? Arvestatavaid mängijaid on meil ju napilt.

T. P.: Harituse ja informeerituse oreool on võrdeline armastusega selle muusikažanri vastu. Kuidas kellelgi lood selle armastusega on... Arvan, et haritust ja informeeritust džässis ei saa mõõta haridusega. Meie koolides on see muusika ju valgeks laiguks, teda pole kooli jaoks nagu olemaski. Mina isiklikult pole suutnud kedagi välja õpetada, olen püüdnud vaid huvi äratada selle suurepärase muusikažanri vastu ja anda selles algteadmisi. Võimalused džässi põhjalikumalt õppida on piiratud. Püüan oma muusikakooliprogrammis võimalust mööda kõike seda edasi anda,

mida tean, tunnen ja armastan. Siia maani tundub juurdekasv olevat kasin.

A. P.: Akadeemiline muusikaharidus annab üldmuusikalise ettevalmistuse. Džässi mängimisel saavad otsustavaks individuaalne sobivus, tahtmine selle muusikaga tegelda, otsus luua süsteem enese arendamiseks ja lausa fanaatiline järjepidevus. Kuigi džässi ametlikus õppeprogrammis pole, on viimasel ajal siiski ilmunud mitmeid noori muusikuid, kes tahavad tegelda džässiga ja kellel on selleks eeldusi. Minu seksteti noorematele meestele tuleb vahel tõesti olla suunajaks. Kasu on mõlemapoolne. Aga üks harjutada, plaate kuulata, iseseisvalt mõelda, oma stiili otsida tuleb igal areneval muusikul ikka endal. Džässis nagu kompositsiooni õppimiseski on võõras surve kurjast.

Järeelkasvu ja nende saavutatut võiks olla muidugi rohkem.

M. B.: Kesk-Aasia ja Siberi džässi tuntakse Nõukogude Liidus vähe. Küsimus on mõnede «tšinovnikute» küündimatuses. Meie filharmoonia on mujal juba kuulus oma soosiva suhtumise poolest džässimuusikute ja -ansamblite atesteerimisse ja külaliskontserttegevusse. Ometigi ei tunta paljusid eesti paremaidki. Ons küsimus pillimeeste passiivsuses?

A. S.: Kohati kindlasti. Paraku on passiivseks jäänud just džässimuusikute noorem põlvkond. Teatud ja tuntud on ikkagi ennast juba näidanud muusikud. Loomulikult aitavad passiivsusele kaasa vähene džässipropaganda, napid õppimisvõimalused ja esinemisvõimalused Eestis ning kindlasti see, et puudub konkreetne asutus, ühendus, mis koordineeriks eesti džässimuusikute tööd, kontserttegevust ja seltsielu. Kahjuks ei jõua filharmoonia oma niigi suureks paisunud tegevuses pöörata põhjalikumalt tähelepanu nendele küsimustele, sest puudub ka konkreetne inimene, vanemtoimetaja, kelle põhitööks oleks tegelemine džässiga.

A. P.: Väljaspool vabariiki esinemine on seotud samuti meie endi probleemidega. Meie töökohad on mitmesugustes orkestrites. Et kõiki mehi koduvabariigiski esinemiseks vabaks saada, jääb vahel suurimast aktiivsusest väheks.

Tavaliselt tutvustatakse kontserdil esinejaid publikule päris põhjalikult. Siis tuleb juttu ka meie ametikohtadest. Nii et meie esinemised ei ole üksnes eralõbu. Meie mäng esindab ja tutvustab ka neid kollektiive, kus me ametis oleme. Seepärast ootame mõistvat suhtumist.

T. P.: Meie filharmoonia on tõesti väga soosiv ja mõistev. Ajan arvatavasti õigustatult kogu häda-pillimeeste eneste kaela. Arvan, et aeg on kõige parem kohtunik ja kasvataja.

M. B.: Omaette küsimus on meie džässijõudude tuntus ja tegevus kodumaal. Aeg-ajalt saab kuulda, et üks ja teine on käinud Eesti džässi ühes ja teises kohas esindamas. Meie lavadel on mõned esinejad isegi harvemad külalised kui mujal.

A. S.: Nii ta on. Oleme filharmoonias püüdnud hoida džässile rohelise tee. On see ju üks paremaid ja huvitavamaid enesetäiendusvorme ja publiku kasvatamise vahendeid. Jaanuaris 1985 esines filharmoonia korraldamisel Tallinna bigbänd Paul Mägi juhatusel Moskvas. Kavas osalesid mitmed solistid ja väiksemad koosseisud. Kaks kontserti Moskva Estraaditeatris läksid edukalt. Sama kordasime aprillis 1985 Leningradi Keskkontserdisaalis. Paljud meie džässimuusikud võtavad osa festivalidest NSV Liidus ja väljaspool, kuid info sellest puudub ajakirjanduses peaaegu täiesti.

M. B.: Kõik pole korras ka meie džässimängijate esinemisvõimalustega Eestis. Tallinnas tegutseb teatava regulaarsusega džässikohvik tänu kirjastuse «Valgus» vastutulelikkusele. Sellise asutuse pärast tuleb mujal kadestatakse. Ometi tükib sealgi tegevus soikuma. Võib-olla teieks asjale kasuks, kui KIKO-s esinejatele anda korrapärane võimalus mängida Tallinna suurematel lavadel või ka kusagil mujal. Meie džässigeograafia

on ju armetu: kõik olulisem toimub Tallinnas, vahel sõidetakse Tartu vahet, mõned pääsevad Rägavere lossi, ehk saab jätkuma ka Aravete džässipäev, kuid maa muud nurgad on elavast džässmuusikast sootuks ilma.

T. P.: See probleem on üks põhilisemaid. KIKO-t ei saa kuidagi nimetada džässikohvikuks. See ruum on džässi kasutada ju haruharva. Minu unistus on ammust ajast, et Tallinnas oleks tõeline džässikohvik või noortekohvik, kus mängitakse iga päev džässi. Iga nädal võiks lepingu alusel esineda erinev ansambel, pillimehed saaksid seal «jammida» jne. On ju olemas kunstnike klubi, inseneride klubi — miks ei võiks siis olla muusikute klubi? Noh, saan ju isegi aru, et arutlen liiga naiivselt. Aga ilus on see unistus ikkagi.

A. P.: Võib-olla tuleks korrigeerida suhtumist džässisse. Kammermuusika jaoks ei planeeritagi suuri saale ja suuri kasumeid. Džäss oma paljudes vormides on samasugune kammermuusika. Ta nõuab alati kuulamisoskust, mõningaid eelteadmisi, sobib kõige paremini väiksematesse esinemiskohadesse, ei orienteeru laia publiku maitsele jne. Džässmuusika võib olla hea vaheetapp siirdumisel süvamuusika poole. Keerulisema pealisehituse juures rütm seob teda levimuusika austajatega.

Präegu on võimalus KIKO-s esineda noortele muusikutele eriti tähtis ja vajalik. Aga kava orkestreerimine ja õppimine ainult üheks esinemiseks on mõttetu. Isegi KIKO-s võiks ühte kava esitada mitu korda. Praegu jääb osa publikust lihtsalt ukse taha. Võib-olla teha KIKO õhtud veelgi kohvikulikumaks: mitu õhtut järjest võiks esineda üks ansambel, peale kontsertpalade võiksid nad mängida ka ajaviitelisemat, seadmata muusikat — nii saaks repertuaari muuta vaheldusrikkamaks. Ja kindlasti oleks iga ansambel nõus tegema ka mõned sõidud meie vabariigis. Kontserdid võiksid toimuda kas või koolides, et tutvustada improviseeritavat muusikat kasvuaelistele.

M. B.: KIKO peale suuremat koormust panna ei saa. See on ametkondlik kohvikbaar, kus peaaegu igal õhtul mingi kultuurviiteline sündmus käib. Toitlustusettevõtete suhtumist oleme võinud juba kogeda. Olnuks see vähem tõrjuv, oleks «Gnoom» praegu džässikohvik. Muide, Vilniuse džässikohvikus «Neringa» vaadanud ettekandjad džässile algul samuti kõõrdi. Varsti hakanud nad aga tuttavaks saanud lugusid kaasa ümisema. Ei pidavat kurdetama ka kassa üle. Kuni meie kultuuririndel suur alkoholisnivastane võitlus käib, võiksid džässimehed püsivamat varjualust otsida mõnes muusikainimeste asutuses. Kunagi käidi koos Pikas tänavas «vanas Tombis». Või äkki leiduks nurgake Kooriühingu majas? KIKO-õhtud võiksid seejuures omsasoodu käima jääda. Mingi püsipaik tuleks aga džässile leida.

A. S.: Kontserttegevusega on seotud palju probleeme: — publiku nappus ja selle juurdekasvu puudumine eeskätt džässipropaganda olematuse tõttu; kindla džässiklubi puudumine, mis organiseeriks ja koordineeriks džässitegevust koduvabariigis; ajakirjanduse huvitu suhtumine džässikriitikasse ja -propagandasse. Puudub džässialase ettevalmistuse süsteem, filharmoonia üksi ei suuda organiseerida pidevat džässimuusikute kontserttegevust vabariigis, kuna džässimuusikutest ainult kahel on töökoht filharmoonias.

M. B.: Eesti ainuke džässiklubi tegutseb praegu Tartus. See on asjaarmastajate kooskäimise paik, kus kuulatakse meelismuusikat ja juttu selle ümber. Ehk võiks Tallinnaski midagi sellesarnast olla? Ainult ei oska arvata, kes võiks siin oma initsiatiivi näidata. Võib-olla komsomol, nagu mujal? Igal juhul peaks selline asutus, kui see ellu kutsutakse, ühendama nii publikut kui ka muusikuid, et tihendada katkenud sidemeid põlvkondade vahel ning põlvkondade sees.

A. S.: Seda kindlasti! Mitte et ehk oleks vaja, vaid on viimane aeg see luua. Abi võiks otsida eeskujusid arvestades komsomolilt ja miks ka mitte Tallinna RSN TK Kultuurivalitsuselt.

T. P.: Olen Tartu džässiklubi esinenud ja võin öelda, et see oli mulle suur elamus. Klubis peaks olema iga päev elav muusika. Ainult see on õige rohi kõige halva vastu.

Veel mõnda džässiklubist. On koomiline kujutleda, et näiteks kunstnike klubi hakkaks mõned inimesed ühel päeval suurele löuendile üheskoos maalima, skulptorid seltsis suurt kivikamakat vasaratega tümitama või sümfooniaorkestri liikmed mängiksid pärast päevatööd karastusjookide saatel paar-kolm tundi. Selle klubi tegevus on teist laadi. Džässiklubi on aga täiesti loomulik, et moosekandid saavad juhuslikult kokku ja mängivad tundide viisi oma lõbuks. Suur ja oluline erinevus! Julgen väita, et muusikuid on mitte vähem kui kunstnikke. Tasemel klubikultuur oleks tõhusaks kasvulavaks noortele ja lõpuks: see polegi minu unistus, vaid reaalsus. Kahjuks ainult mitte meil.

A. P.: Džässiklubi võiks olla ka mõne kultuurimaja juures tegutsev ring. Moskvas on ühe kultuurimaja juures Igor Brili juhitud džässistuudio, kus õpitakse improviseerima ja ansambelis mängima, kuulatakse loenguid. Osavõtjate vanus on 10 ja 70 aasta vahel.

M. B.: Ikka ja jälle kerkib kõnelustes küsimus Tallinna džässifestivalidest. Olgu pealegi 18 aastat viimasest möödas, neid veel mäletatakse. Ikka nähtaks meelsasti, et meil taas festivalid toimuksid. Kuid festival on pidu. On meil džässielu argipäev nii korras, et pidupäeva peale mõelda? Ja küsimus on ka selles, kellele festivali teha? 18 aastaga on publik täiesti ära kuivanud. KIKO on prestiižikas koht ja sinna naljalt ei pääse. Kui aga samad muusikud, keda KIKO-sse rünnati kuulama, esinesid abonementsarjas suurel laval, oli saal peaaegu tühi. Nüüdseks on ka abonement läbi. Hea küll, muusikutele on festivali vaja, see on stiimul, see on parim võimalus külalistega lähedalt suhelda; hea küll, et meile meelsasti külla sõidetaks. Praegustes oludes oleks festivali ainuvõimalik korraldaja filharmoonia ja ei saa tahta, et isemajandav asutus läheks välja ette teada tühjade saalidega kontserdisarjale. Mõndagi aitaks küll reklaam, festivaliõhin ja publiku ettevalmistus. See viimane on aga pikaajaline töö. Praegu tegeleb sellega praktiliselt ainult raadio. Džässisaated TV-s on harv asi ja džässikirjutisi trükisõnas pole peaaegu üldse. Tasub siis festivalide taaselustamisest mõtteid mõlgutada?

A. S.: Tasub kindlasti. Muidugi, ideaalset festivali ei õnnestu kohe korraldada, vaid tuleb edeneda etappide kaupa. Esialgu peaks kindlasti kutsuma rohkem külalisesinejaid. Hästi peab jooksma eelpropaganda — reklaam, afišid, brošüürid, atribuutika jne. Korraldajaks peaksid olema käsikäes kultuuriministeerium, filharmoonia ja kultuurivalitsus. Aga vaja on seda traditsiooni elustada kindlasti, ehk virgub siis ka talveunne vajunud eesti džässipublik ja džässimuusikute pere. Ehk taastub ka sära, mis nüüd Eesti NSV-st on kandunud Siberi külmadesse ja Kasahstani päikese alla.

A. P.: Võib-olla leiduks teisi toetajaid — näiteks Puhkeparkide Direktioon, kus on eesotsas inimesed, kes seda muusikat tunnevad. Tänu neile käisid eesti džässimuusikud 1978. aastal Tbilisis.

Kuidas praegu levimuusikat rahvale pakutakse? Kas mitte liialt läbi-mõtlematult? Pole ju popmuusikagi alati nii primitiivne, et seda maitset tundmata kugistada. Tore, kui televisioon pakub muusikat ka poliitika-, majandus-, tehnika- ja spordisaadetes, aga kui selleks muusikaks on valdavalt pop, võib muusikakaugel kuulajal jääda mulje, et ainult selline muusika ongi kuulamist väärt. Seepärast oleks džässikontsertide ja -festivali organiseerimine osa muusikaalasest kasvatustööst. Regulaarsus toob alati 39

juurde uut publikut, seepärast võiks ka džässiabonemënt uuesti eluõiguse saada.

Televisioonis oleksid vajalikud lühemad kommentaaridega džässisaated. Vahepeal TV-s näidatud kontsertide salvestused on ettevalmistamata publikule liiga pikad.

Ajakirjanduses džässist kirjutajaid leiduks.

Kui välja jätta äärmuslikud otsingud ja vähemandekate igahinnaline enesemonstratsioon, on džäss siiras, laia tundeskaalaga, kuulajat aktiveeriv muusika. Moodustati ju Suure Isamaasõja ajal džässorkestreid ja -ansambleid meeste võitlusvaimu tugevdamiseks. Paljudele on see noorusaja muusika, paljud on avastanud selle alles hiljaaegu. Ei saa öelda, et džäss pole moes. Näiteks Lätis, Poolas, Soomes on ta pidevalt päevakorral olnud. Kui ka meie jõuame õigete vahekordadeni levimuusika propageerimisel, kui hakkavad taas toimuma džässifestivalid, siis polegi juhtunud midagi ennekuulmatut*. Oleme lihtsalt jõudnud paljude Nõukogude Liidu linnadega samale tasemele...

M. B.: Siberi ja Kesk-Aasia džäss on elujõulisem tänu oma terviklikkusele. Kuni 60. aastate lõpuni oli ka Eestis terviklik džässielu. Džässmuusika väärtuses Siberis ja Kesk-Aasias enam ei kahelda. Meil ollakse ilmselt veel kõhevil. Üksikud ja harvad ettevõtmised asja ei edenda. Vaja on võtta suund, nagu kõiges, komplekssele arendamisele: et oleks rohkesti haritud ja kõrgetasemelisi muusikuid, kes mängiksid rahvuslike joontega stiililt mitmekesisest muusikast; rohke publik, kes tahaks džässi kuulata, küüniks selleni; organisatsioon, mis kõik asjast huvitatud liidaks; et toimuks regulaarne džässitegevus ja ka tippüritused festivalide näol. Praeguse seisuga loksuh vahepeal kerkima hakanud džässilaine paratamatult liiva.

* Praegu on korraldamisel Tallinna džässipäevad, toimumisajaks juuli 1986. Viimasel ajal on džässmuusika probleemid meie vabariigis olnud korduvalt arutusel vabariiklikus ametkondadevahelises levimuusikanõukogus ja kultuuriministeeriumi kolleegiumi koosolekul. *Toim.*



ARTUR KAPP
«Metsateel»

ANNELI UNT

*Ma kõnnin hilisel õhtul
veel üksinda metsateel.
Tuul kahiseb puude ladvul,
ja lehed langevad eel.*

*Ma kõnnin hilisel õhtul
veel üksinda metsateel,
ja kaugele nooruse-ra'ale
veel tagasi mõtleb mu meel:*

*Ma tundsin üht ilusat neidu
ja südant, mis puhas kui kuld,
ja säravaid silmi ja huuli
ma tundsin, ja rinna sees tuld.*

*Ja suurt ja sügavat õnne —
tuld, armastust tundsin ma!
Ja ilma ja inimesi
ma tundsin viimati ka...
Ma kõnnin hilisel õhtul...*

(K. E. Sööt)

«Kui mõni minu luuletus, nii näiteks «Metsateel» on laias rahva-ringis tuttavaks saanud, siis pole see mitte minu teene, vaid selle teene, kes «Metsateele» nii suurepärase viisi lõi, et kui sa teda lugema hakkad, siis ei saa mitte vaikida, vaid pistad kohe laulma.» (K. E. Söödi kirjast A. Kapile, 1943.) Jah, tõepoolest. Raske, peaaegu võimatu on neid luuleridu lugeda, ilma et sõnad nii tuttavlikult helisema hakkaksid, vaimus kuuleks neid lauldavat — Georg Otsa, Tiit Kuusiku või veel kellegi häälega. «Metsateel» on kindlasti kõige tuntum Artur Kapi laul, ometi on see üks esimesi meistri aastatepikkusel loominguteel — kui Karl Eduard Söödi veel trükis ilmumata luuletus talle Suure-Jaanis kätte sattus, polnud tulevane eesti muusika suurkuju veel kahekümneaastane. Laulu saamisloost, ka Artur Kapi tollase naabritüdruku Marie Reimanni osast selles on pikemalt kirjutanud Johannes Jürisson.¹ Loomisaeg pole päris täpselt teada, oletatavasti on see 1895. või 1897. aasta.

Miks ei kadunud see laul paljude teiste oma tähtsuse ja tähenduse mine-tanud noorpõlveteoste hulka? Miks on seda saatnud kestev populaar-

¹ J. Jürisson. Soololaulu «Metsateel» saamisloost. SV, 5. V 1978.

sus, kindlasti suurem kui paljudele Artur Kapi hilisematele ja kaalukamatele teostele osaks saanu?

Laulu «Metsateel» teeb emotsionaalselt mõjuvaks haruldane teksti ja muusika kooskõla. On õieti hämmastav, kuivõrd on noor helilooja suutnud sisse elada luuletuse meenutusmeeleoludesse. Luuletaja tagasivaade «kaugele nooruse-ra'ale» on rahulik, helgeis nukrusevarjundeis. Selles pole kirkaid rõõmu- ja valusööste, need on vaid aimatavad läbi mälestustestu — nagu õhtuvalgus ähmastuvad kontuurid, mahenevad värvid. Helilooja on need meeleolubarjandid tundlikult muusikasse üle kandnud. Laulus pole teravaid kontraste ega suuri puhanguid. Algusmeloodia kõlab rahulikult ja leebelt, iseenesest lihtsa faktuuriga klaveripartii (korduvad arpedžeeritud sekstoolid) lisab sellele mingit unistuslikku hoogu. Laulu keskosa — mõtteränd minevikku — on retsitatiivilik, siingi säilib nukker rahu. Mõödunule vaadatakse suure vahemaa tagant. Kulminatsioon («suurt ja sügavat õnne»), kus vokaalpartiiis on meloodiline kõrgpunkt, kõlab tavalult *pianissimo's* — tõesti, väga kauge tundub see õnneaeg olevat! Üllatav, et nii noor helilooja on osanud selliseid nüansse välja tuua! Repriisid kordub alguse muusikaline materjal enam-vähem samana, ometi mõjub ta seal vaibunumalt, otsekui tuules lahtunult.

Artur Kapi sajandivahetusel loodud laulud märkisid oma tundliku tekstikäsitluse ning individualiseeritud karakteritega uut etappi eesti soololaulu arengus. «Metsateel» kui üks esimesi on tähtne ka selles mõttes.

Ingo Normeti tinglikust ja rahvalikust teatrist

ANDRES LAASIK

On kirjutatud nii: «Elavas teatris me alustame iga päev proove eilseid avastusi küsimärgi alla pannes, valmis uskuma, et õige lahendus on meil jälle käest libisenud. Aga mandunud teater läheneb klassikutele vaatepunktist, et keegi on kuskil juba leidnud ja kindlaks määranud, kuidas seda või teist näidendit tuleb mängida.» (Peter Brook. «Tühi ruum».)

Kui tahetakse juttu teha ühest osast Ingo Normeti lavastajaloomingus, milleks siis alustada selle Brooki mõttega? Kus on siin mandunud teater? Kus elav? Milles on asi?

Omal ajal (1979) lavastas Ingo Normet Paul-Eerik Rummo «Tuhkatriinumängu». Oli etendus, millest tagantjärele vaevalt keegi juttu soovib teha. Aga tuleb teha.

Antagu andeks julgus interpreteerimisel, kuid pärast viimast lugemist tundus mulle P.-E. Rummo «Tuhkatriinumäng» progresseeruva palaganina, mida saadavad tangohelid ja mille lõpus me jõuame hoiatava eludraama võimsasse haardesse. Igati kaasaegne ja teatripärase teos. Ega Normeti «Tuhkatriinumängu» lahendus kuus aastat tagasi peagi sarnanema kellegi tänase vallatu fantaasiaga samal teemal, kuid igav näis Pärnu teatri lahendus juba tookord. Jüri Vlassovi Prints'i õpetlikud tööotsingud töid kahvatu jäljendina silmade ette 60. aastate lõpu, mil töötsimine suures aus oli. Neil aastail, mil «Tuhkatriinumäng» kirjutati, oli steriilne targutamine väga moes. See oli intellektuaalse draama võidukäigu aeg ja küllap Pärnu «Tuhkatriinumäng» oli selle võidukäigu mandunud lõppakord.

Pärast «Tuhkatriinumängu» ebaõnnestumist algas Pärnu Draamateatris tõusuperiood, mille algust kuulutas T. Wilderi «Meie linnake». Seal edasi tuleb rida õnnestumisi, mis kesken-

davad Pärnule tähelepanu. Hoolimata juhtumist P.-E. Rummo «Tuhkatriinumänguga» võib ehk selle tõusuperioodi tõukejõuks siiski pidada lavastaja Normeti järjekindlust repertuaari valikul. Ingo Normet on pidevalt mängukavva juurutanud suurepärasest uusklassikast ja on just selle lavastamisel mõningat edu saavutanud. Võib ehk öeldagi, et need klassikalavastused on olnud teatri selgroog, mille ümber koondunud muud etendused.

Pärnu teatrit võib kiita selle eest, et seal on ilmutatud repertuaari kujundamisel sügavat teatrikuultuuri, mida ei saa Eestimaa teatris tehtava kohta alati tunnistada: liiga tihti on tekstid, mis lavastuseks tehtud, olnud küsitava dramaturgilise väärtusega. Aga ennäe üllatust! Pärnus teatakse, et on olemas sellised toredad dramaturgid nagu T. Wilder, J. Svarts, A. Strindberg, E. Albee, I. Turgenev... Ei maksa seejuures unustada, et seda raskekaalulist repertuaari ei ole Pärnus tühjale saalile mängitud.

Samas ei ole nn jooksva repertuaariga siin asi sugugi lihtne. Kirjanduse poolt vaadates oleks nagu kõik viis pluss. Iga kandi pealt on, mida näidata: eesti klassika — Raudsepp; nn Lääne klassika — Strindberg, von Horváth, Crommelynck, Brecht; vene klassika — Turgenev, Majakovski; vennasrahvaste tänapäev — Arro, Dudarav, Tšervinski; Lääne tänapäeva väärtdraama — Albee, Poliakov, Friel. Kui arvestada, et ka meie oma kaasaegse dramaturgia poolest ei ole Pärnu teater päris ilma, võib tekkida mulje, et teater on viimasel ajal omadega igati mäel. Ometi teeb see kirjanduse «viis pluss» ka ärevaks. Tahaks teada, kas etenduste tase valitud repertuaarile igati vastab?

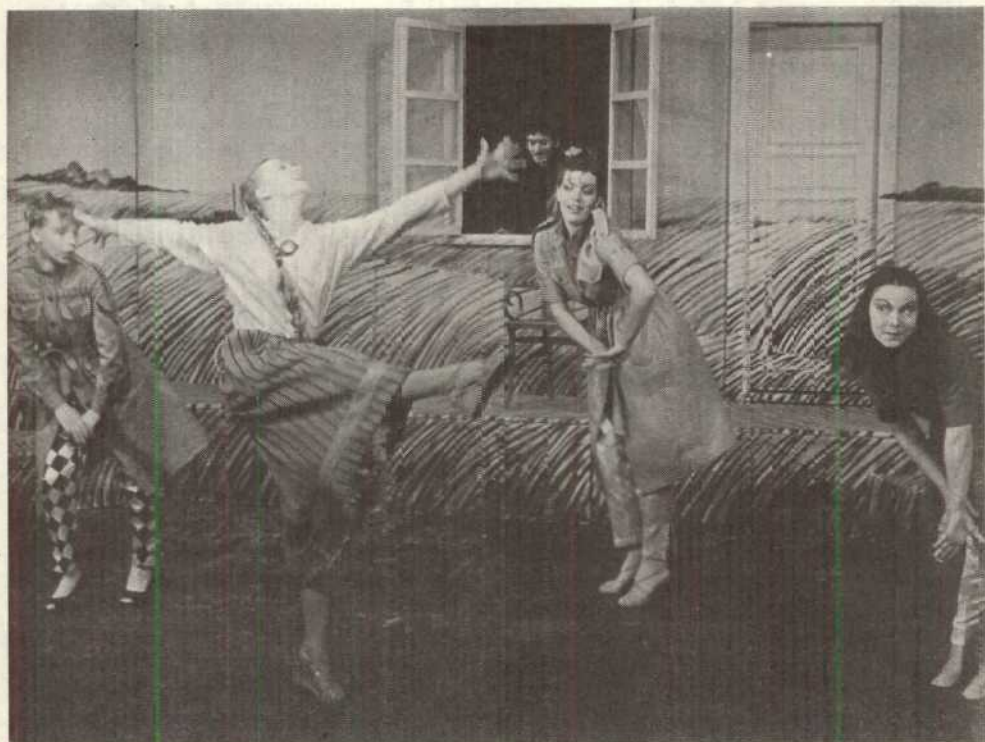
Mõnedes Ingo Normeti töödes tekivad analoogiad, mis lubavad neid lavastusi näha kui omaette jada. Juttu tuleb 43

J. Svartsi «Draakonist» (1981), V. Majakovski «Saunast» (1982), U. von Horváthi «Lugudest Viini metsadest» (1983) ja S. Poliakoffi «Superdiskorist» (1982). Desserdiks antud loetelule pakuks käesoleval, 1985. aastal lavastatud B. Brechti näidendit «Mees on mees». See rida on tekkinud tänu teatrile ja ainult teatrile, ometigi võib siin peatuda ka kirjandusel. Need näitemängud, v. a «Superdiskor», kuuluvad dramaturgia klassikasse ja on ka enam-vähem ühel ajal kirjutatud: nad kõik on kuidagi käesoleva sajandi kolmanda aastakümnega seotud. Neid näitemänge ühendab see, et nad peegeldavad teravalt oma aja kriisinähtusi tüüpilist sedavõrd kontsentreerides, et moodustuv kunstiline kujund kasvab üle olmest, pelgast töepärasuse illusioonist. Enam huvitas neid dramaturge teatri sädelev pool, äärmine väljenduslikkus. Nii see on, arvestades isegi seda, et nende loomelaadid ja temaatika olid vägagi erinevad. Johtuvalt dramaturgia eripärast olid ka Pärnu teatri lavastused värvikad ja intensiivsed.

Nii Majakovski kui ka von Horváth on teoreetilistes töedes oma dramaturgiat mõtestanud kui rahvalikku teatrit, väljakuteatrit. Svarts aga kasutas oma loomingus tuntud rahvajuttude süžeesid (Andersen). Rahvaliku elu, õigemini kaasaegse elu nihestatuse peegeldamine — see näib olevat vaadeldavate autorite taotlus. Neid dramaturge ühendab, hoolimata nende kaunis eripärastest individuaalsustest, soov oma kunstis teravalt, ebareaalne hüperboolini üldistades mõtestada oma aega. Ei ole sugugi kummaline, et Svarts, Majakovski, Poliakoff ja von Horváth Pärnu teatris ritta sattusid.

Allakirjutanu ei kuulu nende hulka, kes kiivalt igast teatrietendusest autoritruudust taga ajaksid. Pigem vastupidi — tervitan soojalt vägivalda, mida Normet dramaturgide kallal tarvitas oma teatrisüsteemi loomisel. See vägivald on möödapääsmatu. Teisest küljest tuleb aga Normeti loodud kujundisüsteemisse suhtuda karmilt ja nõuda lavastajalt ka vastutust iga oma sammu eest.

J. Svartsi «Draakon». Elsa — Laine Mägi, linnakodanikud — Katrin Nielsen, Viire Valdma, Vilma Luik.



Vaatleme, mis on Normetit nende näitemängude juures paelunud. Kõigis lavastustes esineb värvikaid komöödiakaraktereid, mis on teinud need etendused edukaks. Juba näidendid ise on sügavalt seotud euroopaliku komöödia traditsioonidega. Rahvalikkus, jantlikkus, laadalikkus — see on see, mis ühendab neid jadasse, kus seisavad Plautus, *commedia dell'arte* ja Molière. Vähe eemal sellest reast seisab küll Svarts oma loominguga, kuid Normetit on ka «Draakonis» paelunud just rahvalik teravus ja värvikus. Isegi tänapäeva aineses, «Superdiskoris», on iidse komöödiatraditsiooni virvendusi, millest Normetil oli lavastamisel kinni hakata. Poliakoffi näidend, mis tahab olla justkui pildike elust, tehti Pärnus teatraalsiks mudeliks, mis oli oma algmaterjalist märksa elujõulisem.

Mainitud näitemängud on sarnased veel selle poolest, et nende tegelasi saab rohkemal või vähemal määral klassikalise komöödia karakteriteks, tüüpideks jagada.

Euroopaliku komöödia põhitüüpideks on kaks klounitüüpi: sigadusi tegev punapäine ja saamatu valgepäine. Need klounitüübid tekivad ka meie Pärnu teatri komöödiaetendustes. Segasem on lugu «Superdiskoriga», kus tänapäevane aine võimaldab kaasaja probleemidega seotud assotsiatiivse rea tekkimist. Kuid üldiselt on nende komöödiade saavutus-teks olnud just üldinimlikud komöödiakarakterid, mida tuli värvikalt esitada. Ei saa ütelda, et neis etendustes oleksid puudunud ekstsentrilised, grotesksed osatäitmised.

Üldiselt võib öelda, et Normet on kasutanud ühesugust lavastajavõtet kõigis neljas etenduses. Teatraalne stilisatsioon — võib-olla see nimetus väljendab teatri püüdlusi.

Maskiteatri põhimõtted on teatrit paljus juhendanud. Kohane on meelde tuletada paku grimmi, mis ilustas etendustes «kangelaste» nägusid. Kostüümi oli valitud nii, et tüüpiline neis kangelastes ka silmaga nähtavaks sai. Draakoni kohutav must peorõivas, Pobedonossikovi totakad roosa ülikond ja kaabu («Saun»), Erichi kalifeed ja jahimehelodu («Lood Viini metsadest») on

vaid lühike loetelu neist rohkete portreede kõnekaist detailidest.

Tõenäoliselt on Normetile paljuski olnud rahvaliku teatri juurde teerajajaks Bertolt Brecht oma eepilise teatri ideedega. Juba «Draakonis» said paika jutustamise, seletamise ja näitamise võt- ted, mis vähem või rohkem esinenud ka edaspidi. Kass «Draakonist» kommenteeris, seletas ja ergutas vaatajate fantaasiat. Ka tegelaskujud ise oma avameelse laadalikkusega näitasid mõjuvalt kätte kurja juure. Kahjuks kasutati mõnes lavastuses säärast kriitilist võtet veidi juhuslikult, kuid ometi näib just see siin mängus olevat. On ka loogiline, et nende komöödiade puhul ei püüa pilku mitte naiivne süžee, millele nad rajatud, vaid karakterite ja teravate situatsioonide rikkus.

Nõnda juhtus, et erinevate autorite erinevates näitemängudes figureerivate kangelaste vahel tekib tüpoloogilise sarnasuse jooni. Neid sarnaseid kangelasi on Pärnus tihti üks ja seesama näitleja esitanud. Paralleele tekib näiteks Jaan Rekkori mängitud Heinrichi («Draakon»), Rexi («Superdiskor») ja Alfredi («Lood Viini metsadest») vahel. Heinrichit, Alfredit ja Rexi saab üsna tabavalt iseloomustada kui eetiliste põhimõtete mugandujat. Laine Mägi Elsa «Draakonist» on sarnane Mariannega «Viini metsadest». Elsat ja Mariannet ühendab noor naiivne tüdruk, kes on teel isiksuse eneseteostusele. Tekkinud näitleja ampluaalist rakendamist ei tohiks alati hukka mõista. *Commedia dell'arte*'s mängis ju üks näitleja terve elu praktiliselt ühte rolli ja *commedia dell'arte* on ometi euroopaliku teatri üks tippe. Tuleb tunnistada, et ka Pärnu näitlejate tinglik, ekstsentriline lavalaad on pidevalt arenenud ja täiustunud.

Võib vist ette kujutada, et see tinglike lavastuste võimalik rida on justkui ehtis, kus ühele korrusele ehitatakse järgmine. Küllap poleks ilma «Draakoni» olnud Pärnus just sellist «Sauna», ilma «Saunata» «Lugusid Viini metsadest». Ei maksa lasta end segada asjalust, et «Draakon» lavakooli jõududega valmis. Samuti ei saa ütelda, et Ingo Normet üksipäini seda oma teatriliini upitanud oleks. Vähe küll, aga õnneks on nende etenduste vahel teisiigi toredaid side-

meid. Näiteks võib Mihkel Smeljanski Pobedonossikovi rollis näha Andrus Vaariku Pürjermeisteri-näitlejatöö järgi ja arendust. Need kaks osatäitmist on kahjuks olnud hiilgavad erandid. Paljus on meil kaduma läinud ekstsentrilise, groteskse näitlejaloomingu traditsioon. Selle traditsiooni loomisel (taasavastamisel) on Pärnus mõndagi tehtud. Kahjuks tuleb nendest etendustest rääkides tunnistada lavastaja domineerivat osa. Kui näitlejatel on vahenditest nappus kätte tulnud, on Normet-lavastaja kõige lihtsamate, esmaste vahendite abil organiseerinud stseenid tervikuks. Etendustes on tühikud: misanstseenid, mis peaksid nagu etenduse mõtet kandma, on täidetud küllalt formaalselt. Kõik on korras, arusaadav, kuid väljenduslikkusest ja lõovusest jääb puudu.

Meisterlikult on nendesse lavastustesse põimitud muusikalisi väljendusvahendeid. See on ka loomulik. Draamateatrist kadunud rikkalike väljendusvahendite jälgi otsides jõuab tihti peale muusikateatrisse või kontserdisaali. Muusika

pakub märksa enamat, üldisemat. Muusika abil saab võimendada seda, mis muudu lahjaks kipub jääma. Laine Mägi Elsa tants «Draakonis» enne pulmi Pürjermeisteriga — see oli meeletu heitlus, lootusetu visklemine. Niisugust traagilist sööstu kannatab võib-olla tõesti ainult intensiivne, rütmiliselt organiseeritud füüsiline tegevus. Hästi andis edasi bürokraatlainimese idiootlikkuseni enesekindlat hoogsust ametnike galopp «Saunas». Varieteestseenid «Lugudes Viini metsadest» väljendasid aja hõngu. Samal ajal oli aga «Maximile» eelnev joomingustseen väheütlev. Ka kihluspidu oli suhteliselt väheütlev. Lavastaja oli küll teksti lahanud, sündmusi järjestanud, kuid avar tüüpide galerii, mis on tekstis olemas, jäi kujutamata. Ometi on just see lavastajat huvitanud. Meelde jäi Tiia Kriisa Valerie — vananev, kuid ometi ablas emand. Huvitav oli Villem Indriksoni Havlitšek, füsioloogilisel tasandil veeteeriv lihunikusell. Hästi töötasid teisedki, kuid massistseenides need karakterid justkui kadusid.

V. Majakovski «Saun». Stseen lavastusest.



Just rollilahendustega ei ole neis lavastustes kõik sugugi korras. Väljapakutav teatrisüsteem on seni keeldunud laitmatult töötamast. Seesmisid ebakõlalsid on neis lavastustes mitmeid ja mitut sorti. Ometi on sellise tore teatrisuuna tekkimine küllalt üllatav. Kuigi selline teater peaks rahuldama hästi tänapäeva kunstivajadusi, kutsub ta nii vaatajate kui ka tegijate teadvuses tihti esile tõrget. Kui võtta arvesse, et selline vaatamänguline teater on (meil!) mõneti uus nähtus, on andestatav nende lavastuste esteetiline vastuolulisus: üldjoontes tinglikku, vaatamängulist pilti rikuvad üksikud osatõlgendused, mis näivad justkui teisest ooperist olevat. Need etendused, millest käib jutt, mõjuvad vaatajale kui suur värvikas plakat. Plakatkunst. Ometi ei ole nendes plakatites kõik korras, midagi kiheleb neis isesoodu.

Näiteks niisugune tähelepanek. Normet on väiksema või suurema vaevaga leidnud igas tükis positiivse kangelase ja seejärel on see osa lahendatud lavategevuses vähemal või rohkemal

määral psühholoogilises laadis. Plakatis, kus kõik on nihestatud, mõjub tõepäraselt antud kujund aga teatavasti pretensioonikalt, omaette plakatina.

Juba Pärnu teatri «Tuhkatriinumängus» (ka too oli muinasjutt) hakkasid vastu tõsimeelsed tegelased, kuna nende emotsionaalne mõju publikule oli minimaalne. See oli isegi kummaline, kuidas värvikale ja mahlakale esitusele püüdlev näitleja Jüri Vlassov oli Printsiga osas surutud kitsasse ja igavasse raami. Kuid sel ajal Normetit vaatamängud veel ei huvitanud. Võimendusega, kirevat teatrit hakkab ta tegema hiljem.

Uudne teatrisüsteem, sai, nagu öeldud, alguse «Draakonist».* Kes oli seal peategelane Lancelot? Sulev Teppart esitas seda rändrüütli nagu kangelast idee-

* Juured ulatuvad vist veelgi varasemasse aega: P. Weissi «Kuidas Herra Mockinpott hädast ja viletsusest pääses» (1969), A. Koeney — K. Raidi «Vihmade vaikus» (1971), kindlasti aga M. Lassila «Tark Neitsi» (1978). *Toim.*

«Saun». Mezaljanssova — Juta Tints, Pobedonosšikov — Mihlek Smeljanski, Ivan Ivanovič — Peeter Kard.



draamast. Ja väga hästi esitas: pakkus veenvalt tulevase hea elu programmi. Programm ise oli tore, ainult vastasteks olid tal veiderdavad lurjused, kes juba oma loomult ei saanud loosungikandjaga kontakteeruda. Sellepärast kippuski Lancelot vahel samuti veiderdama. Kohtades, kus avaldus ta lõbusus ja mängulisus, siirdus ta ühte žanrisse Linnapea ning Draakonitega ja seal läks võitlus teravaks, huvitavaks.

«Saunas» jäid vihtlemata leiutajate punt ja heleroosa tulevik koos utoopilise tulevikumasinaga. Velosipedkin ja Tšudakov olid liiga tõelised, liiga loogilised, liiga paid. Justkui läheks siis, kui nad oleksid hullunud utopistid, kes nad Majakovskil on, kaduma kogu bürokraatiaga seotud probleem. Selles aga seisnebki «Sauna» satiirilisus, et «glavnatšpupsil» on ükskõik, kellele ära ütelda. «Sauna» etendus Pärnus oli ironia ja pateetika kooslus, mis sünnitas ainult segadust. Juhtus nii, et värvikalt esitatud Pobedonossikovile, kes Smeljanski esituses oli eredalt väljenduslik nagu kloun, ei olnud hallid leiutajad (otse-

kui elust võetud pioneeripalee tehnika-ring!) mingid vastased.

Üsna leidlikult oli esitatud teise vaatuse algus koos «kunstiasjatundjatega». Normeti auks tuleb tunnistada, et ta oli «Saunas» osavalt kärpeid teinud, loobunud tegelaskujudest, kes on oma päevakajalisuse kaotanud. Aga õnnestunud kärbeta tegemisest on vähe, ettevõetud tekst tuleb terviklikuks etenduseks liita. Ikka kipub Normet selle töö juures poole tee peale jääma.

Suurepärase näitleja Mihkel Smeljanski ühes järgmises rollis võib leida üht-teist kummalist. Leonhard Brazil «Superdiskorist» on igatahes õnnestunud osa, kuid selles peituvad mõningad vastuolud. Edukas, arukas, kuid labastuv ja ikka veel mässav diskor ühest Inglismaa kommertsraadiojaamast on antud suure veenvuse ja usutavusega. Rollilahenduses oleks niigi nagu kõike, valu, ironiat ja väsimust. Kuid ikka näib teatritegijaile sellest vähe olevat. Pärnu teatri Leonhard Brazil pannakse kannatava ja piinleva näoga mööda eeslava kõndima. Millest see räägib? Intel-

Ö. von Horváthi «Lood Viini metsadest». Alfred — Jaan Rekkor, Marianne — Laine Mägi.



ligendi spliinist ja murest kasutult mööduvate päevade pärast? Ei tea, raske ütelda. Autoril igatahes selliste momentide puhuks tekst puudub. Üks on kindel: selline «paljutähendav» käik lõhub terviklikku etendust, mis lööb valusalt labastuva maailma pihta.

Väga tundeline oli «Lugudes Viini metsadest» Laine Mägi Marianne. Tema tundelisus peaks aga enam seostuma karakteriga, Marianne enda naiivsusega kui melodramaatilise situatsiooniga, mis selles rahvatükis ette tuleb. Päris õigesti ei tee vist ka Siina Üksküla, kui ta Ema üheplaaniilisi ema- ja vanaematundeid hoolega mitmekesistada püüab. Ka oma mehe haudaajamist ei pruugiks see tegelane väga tõsiselt võtta. Märksa kohasem ja seevõrra tähtsam näib selles lavastuses Vanaema vanameister Lia Tarmo esituses, kelle piiratud, ablas armastus lapselapse vastu kõlab tähtsa teemana selles julmas mängus. «Lood Viini metsadest» ei ole oma sisekoos sentimentaalne lugu tüdrukust, kellele titt tehti ja kes seejärel maha jäeti. Südamlikkusega neis «Viini metsades» üle pakkuda ei maksa.

Eriiline osa peaks sellises rahvalikus teatrilaadis olema kunstnikuloomingul. Sääraste etenduste lavakujundus võiks eelkõige pakkuda funktsionaalset tuge näitlejaloomingule. «Draakonis» lavaseinale maalitud külamaastik andis suurepäraselt laiema tähenduse ruumile, kus toimus tegevus, kuid samal ajal pakkus lava suhteliselt vaene liigendatus vähe võimalusi näitlejatele. Kasutamist leidsid ainult aknad, kust keegi piilus või valvas, ja lava jaotatus kaheks poodiumiks (kunstnik ERKI KÜLALINE).

«Saunas» mängis näitlejatega kaasa ainult pikk põrandariie, pikk tee ametiasustuses. Omaette kauniks asjaks iseeneses jäid nii suur kirjutuslaud kui ka vahva pilt laua kohal. Karikakrapõld kerkis lõpupildis vaataja ette muidugi väga kaunilt, kuid samas tuleb tunnistada, et mulje sellest põllust jäi küllaltki ebamäärane. Eredamat fantaasiat oleks oodanud just leidurite masinavärgi ja tulevikuaatribuutika kujutamisel (kunstnik ERKI KÜLALINE). Palju on muidugi kujundajalt nõuda Meierholdi 1930. aasta lavastuse masinavärki, kuigi kuns-



«Lood Viini metsadest». Alfred — Jaan Rekkor, Valerie — Tiia Kriisa.

tivoolud, mis sellist monstrumit toidavad, konstruktivism, abstraktsionism jne, plakatikunstis meil ju eksisteerivad. Nimelt lavamonstrumist saab näitleja kõige efektselt nukku, mutrikest mängida. Aga halba nukku, rikkis mutrikest Mihkel Smeljanski just etenduses mängibki, see ongi see, mis huvi pakub.

Väga leidlikult on lahendatud «Superdiskori» lavapilt (kunstnik Vello Tamm). Ühes lavakarbis leidub koht kolmele erinevale tegevuspaigale: raadiojaamale, toiduainekauplusele ja Nicola magamistoale. Raadiojaama ruumid kõrguvad üle kõige ähvardava postamentina. See on postament, kus kuldsuud end iidoliks vormivad ja mille all Nicola sugused siblivad. Väga mõjuv.

«Lood Viini metsadest» kulgevad küllaltki värvikirevas keskkonnas. Erinevate eesriietega poodium laval viitab argielu teatraalsusele ja võimaldab küllaltki kujundlikult eksponeerida ka argielustseene. Ja kulminatsioon — Marian-

ne kabareetants — tuleb sellel lavakesel mõjuvalt välja (kunstnik Mari-Liis Küla).

Palju asju viitab taotlusele leida nendeks lavastusteks ühtne teatrisüsteem. Millest siiski on tingitud etenduste ebaühtlus ja vastuolulisus?

Näitlejameisterlikkus, mida nõuab seda sorti «lihtsate», «mittepsühholoogiliste» tüüpide esitamine, pole tühiasi. Võib-olla on näitlejameisterlikkuse puudujäägid sundinud kärpima lavastuste haaret? Tõenäoliselt mitte. Sulev Teppart ilmutas kooliajal ka head komöödianäitlejaannet ja ometi tuli tal «Draakonis» mängida suhteliselt igavat inimest. See näide on võib-olla vaieldav, kuid teine lugu on «Saunaga». Seal pole Majakovski poolt ettekirjutatud «tsirkus ja tulevärk» täielikult realiseeritud ei lavakujunduses ega rollilahendustes. Ikka on neis etendustes püütud midagi vastavalt argielule, argimõistusele maandada.

Mis oleks selliste etenduste žanr? Ühelt poolt on need lavastused ekstsentrilised karakterkomöödiad, kuid teiselt

poolt leiame neis olme- või psühholoogilise draama elemente.

On ammutatud tõe, et draamavormid ja -žanrid ilmutavad tänapäeval tendentsi üksteisele läheneda, sünteesides uusi vorme. Vaatluse alla võetud lavastuste algtekstid ise on juba oma žanritüübilt sünteetilised. Pealegi pole ka seda karakteripärasust, mis neis teostes sisaldub, Pärnu teatri lavastustes uute kunstivormide otsingutel siiski kasutamata jäetud. Ja ega vanad väärtused ja uue otsingud nii väga vastandlikud nähtused olegi.

On täiesti selge, et erinevad stiilid ja žanrid on erineva väljendusjõu ja mõjuga. Seepärast tuleks püüda ikkagi hoida etendus mingi žanri, stiili raames. Tsirkusetõde on märksa efektsem kui reaalelu kopeerimisest väljakasvav kunsti tõde ja kui neid kõrvuti kasutada, ei saagi tekkida draama pinget. Nii juhtuski «Saunas».

Siiski tuleb Pärnu teatri kunstiintensiivsuse otsingud heaks tendentsiks lugeda ja oodata nende küpseid vilju tulevikus. Teater, mis nendes etendustes tek-

S. Poliakoffi «Superdiskor». Leonard Brazil — Mihkel Smeljanski, Nicola — Katrin Nielsen.



kis, oli aktiivne teater, elav teater, avalik teater. Hoolimata esteetilisest vastuoludest, mis välja löid. Hoolimata sellest, et paljud olulised võtted ei kujunenud läbivateks kunstilisteks põhimõteteks.

Normeti rahvaliku komöödia katsetused leidsid aset ajalisel huvitaval momendil. Just oli kuulsaks saanud Sturua oma Brechti- ja Shakespeare'i etendustega. Nende lavastuste uudsus oli tulnud just läbi jantlikkuse, läbi rahvaliku teatri. Eestimaal oli plats rahvalikust komöödiast sel ajal puhas. Noorsooteatri vabaõhuetendus «Imeteater» oli üsna igav ja mannetu, ometi oleks just suveteatris tahtnud näha lihtsat, rämedat ja värvikat teatrit. Nii tuligi «Draakon» nagu välk selgest taevast. Ka kohe järgnenud «Dekameronist» on meeles, et enamik Pirita kloostri esinenud näitlejaist pidas tähtsamaks ise oma naljade üle itsitada, kui hoogsa mänguga vaatajat naerutada. Draamateatri vabaõhukatse «Mandragoraga» jäi üldse allapoole arvestust. Pärast seda, kui Pärnu teater otsa lahti tegi, läks erksa komöödiaga

Eestimaal siiski lähedamalt. Tasub meenutada ainult selliseid toredaid etendusi nagu «Scapini keelmused» Rakvere Teatris ning «Kapsapea» ja «Kalevi kojutulek» Noorsooteatris.

Normet ise peab värvikate komöödiade lavastamisel kaks aastat pausi. Alles käesoleval aastal lavastas ta Bertolt Brechti näitemängu «Mees on mees». Lavastades teiste autorite näidendeid, on Normet suutnud luua teatrisüsteemi, mis oma alustelt on lähedane Brechti eepilisele teatrile — mis nüüd viga Brechti lavastada!

Nii nagu neli aastat tagasi «Draakoniga», hakkas Normet «Mees on mehega» tegema proove lavakunstikateedris. Jälle kujundas lava ERKI üliõpilane (Marju Pottisep), jälle seadis tantse väsimatu Inge Pöder. Oli oodata huvitavat etendust.

Bertolt Brechti komöödia «Mees on mees» mõjub praegusel ajal ilmselt millegipoollest tähelepanuväärselt, mida näitab juba see, et üheaegselt on viimasel ajal lavalaudadele jõudnud mitu selle tüki lavastust (näiteks Moskvas). «Sada-

«Superdiskor». Stseen lavastusest.

V. Menduneni fotod



matöölise Galy Gay metamorfoos tuhande üheksasaja kahekümne viiendal aastal Kilkoa sõjaväelaagris» on kaasagne jutustus mugavusest mitte otsustada ja soovist mitte ise mõelda. Brechti see komöödia on vaba Brechtile vahel omasest skemaatilisusest, siin vallandub teatri mänguline loomus enam kui kuskil mujal. Normet on endale ka seekord huvitava materjali ette võtnud (tulebki märkida, et Normet pole oma valikus peaaegu kunagi eksinud). Ka eespool loetletud komöödiatest oli ta suutnud tänapäevaselt kõlava välja noppida. Iseasi on see, kui võrd õnnestunult on ta suutnud end maksma panna. Küsimus resultaadi kohta kerkib Brechti lavastamise puhul üles rohkem kui mujal.

Kui Eestimaal Brechti veidi sagedamini mängitaks, võiks «Mees on mees» lavastuse kohta ütelda, et see on hall, traditsiooniline teater. Esimene asi, mis etenduses silma torkas, oli muudatus tekstis. Eelpool kõne all olnud lavastuste puhul jäi see asjaolu isegi esmalt märkamatuks. Nüüd tekkis aga kohe etenduse alguses küsimus, milleks

oli Normetil vaja juurde luua Kommentaatori roll (keda pole ette näinud Brecht). Ega küsimus pole sugugi autori-truuduses. Brecht ise, muide nagu Majakovskigi, mõistis oma tekste kui midagi, mida võib iga etenduse jaoks alati muuta.

Vaadakem aga asja sisuliselt. Jutustav alge on Brechti dramaturgias juba iseenesest olemas. Jääb selgusetuks, miks on tarvis tema dramaturgiat veel omakorda ümber jutustada, kommenteerida. Või arvab Normet, et kui keegi etenduses kogu aeg midagi jutustab ja remarke ette loeb, saab sellest laval võimas *Verfremdungs-effekt*. Võib-olla, kuid peale selle efekti on tarvis ka muud. Brecht veel brechtilikumalt kui Brecht ise kukkus välja üllatavalt igavalt. Võimatu oli jälgida isegi sündmustikku.

Võib-olla Kommentaator Anne Tünpu (ja Reet Kõiv klaveri taga) ei lõhugi nii väga tegevust (süüdi pole põrmugi näitleja), kuna tegevus ise on laval aina killustatud. Ja killustatuse põhjust võib otsida lavastajajoonises. Laval «passi-

B. Brechti «Mees on mees». Stseen lavastusest.



vad» peaaegu kogu aeg klounid, keda kehastavad Aita Mägi ja Piret Päär. Kloune võib kohata peaaegu igas Bertolt Brechti enda lavastatud etenduse kirjelduses. Eks ole ka Normet klounidele oma lavastuses koha leidnud. Kuivõrd nad seal seekord aga asja ette on? Praegusel kujul ei ütle nad vaatajale suurt midagi, kirevamaks etenduse üldpildi muidugi teevad.

Brechti tekstide põhjal lavastatud etendustes on tulnud ka varem kohata poodiumi ratastel, vankrit, vagunit, mis kahekorruselisena on endale koha saanud ka Pärnu etenduses. Seda kujunduse elementi kasutatakse etenduses mitut moodi. See, kuidas süüdimõistetud Galy Gay poksiringis kargas, avaldas tugevat mõju. Ülejäänu vähem.

Galy Gay osatäitmine oli selle lavastuse kohta tubli saavutus. Peeter Oja mängis kangelast meeldiva kerguse ja muhedusega. Ja ega teisedki osatäitmised publikule lausa meelepaha valmistanud. Huviga võis vaadata sõjaväekörtsipidajannat Begbicki Maret Peebu esituses. Ka Peeter Tammearu mängitud

seersant Verine Viis on esitatud püüdliselt ja intensiivselt. Ometi tunded selle etenduse puhul puudust just vabast mängulisusest ja julmast ekstsentriskast. Lavastus ise oma olemuselt on sündinud üksjagu steriilsena.

Kui lavastusele «Mees on mees» eelnenud komöödiate puhul oli Normet suutnud maksma panna oma teatrisüsteemi ja nõnda elujõudu anda väärt komöödiaklassikale, siis nüüd on olukord teine. Tõsimeelselt ja püüdliselt voolitud Brecht osutus millegipoolest tänapäevale võõraks. Ka hoogsad tantsud ja laulud ei suutnud etendusele luua hiilgust ega sära. Või on siis värvika ekstsentrilise komöödia aeg juba ümber?

Ei tahaks siiski uskuda, et Normeti huvitav kogemus ei rikasta tulevikus Eestimaa komöödialava. Eks aeg näita, mis janti meil tegema hakatakse.

«Mees on mees» Klounimask — sümboltegelane Brechti-lavastuses (ehk mujalgi?) J. Tensoni fotod



Dramaturg on kirglik inimene

INTERVJUU VLADIMIR ARROGA

Lahendagem kõigepealt üks Eesti publikut huvitav küsimus. Olge palun nii lahke ja emba-kumba, kas kummutage või kinnitage müüti, et teis voolab eesti verd. Meil isegi vaielatakse, kas hääldata teie liignime rõhuga lõpus või on põhjendatud ka meiepärane häälendus.

Eestiga seovad mind tõepoolest veresidemed, nimelt minu isa on sünnipäralt eestlane. Veedan Eestis Kääriku kandis suvesid, ja üldse — mulle meeldib see rahvas. On 2—3 teemat, mille kallal praegu piineldes töotan, kõik eri staadiumis pooleli, ja kuigi teatav ebausku ei luba mul laskmata karu nahka jagada, ütlen niipalju, et üks neist teemadest on Eestiga seotud. Mu meelest toimuvad praegu Eestimaal, Eesti külas väga tähendusrikkad dramaatilised protsessid. Seisan vajaduse ees need nähtused läbi tunnetada, ja mis peamine, huvitavaks, üldtähenduslikuks kirjutada. Olen siiski ju vene dramaturg, tahaksin olla kõigile mõistetav.

Vene nõukogude dramaturgide hulgast oleie eesti teatris momendil meenukaim. Aprillikuus esietendus Rakveres neljas lavastus teie tekstile, «Viis romanssi vanas majas». Vene Draamateatris ja Pärnus mängiti hiljuti näidendit «Näete, kes tulil», «Vanemuse» repertuaaris on «Kõrgeim määr». Kui küsin nüüd teie loomingulise kõõgi saladusi, siis huvitavad eeskätt just nende näidendite loomisllood.

Ma ei kujuta ette, et võiks kirjutada näidendi, mis ei otsiks midagi, ei püüaks midagi hingel olevat väljendada. Sotsiaalne probleem laiemas mõttes, ka läbi sügavalt isikliku vaatenurga, justkui otsib minus väljapääsu. Oma esimese tunnustust leidnud näidendi «Kõrgeim määr» ideed kandsin endas umbes sellisel kujul:

Mulle on ammu vastu hakanud ühiskondlikus teadvuses ringlev hädise, viriseva ja võimetu intelligendi kuju. See stereotüüp väljendab kujutlust, nagu viiks intelligentsus paratamatult ainult



kõhkluste, närvilisuse juurde. Minu arvates on selles idees midagi vaimsusele vaenulikku. Just blokaadiaeg, nagu seda kujutab ka Granini-Adamovitši «Blokaadiraamat», tõestas teravalt vastupidist. Tundsin, et selles raamatus toodud näited kõlasid hästi kokku minu varasema veendumusega, et vaimsus pole nõrkus, intelligentsus pole inimest uuristav kaasaand. Intellekt, vastupidi, suurendab inimese vaimset ja füüsilist vastupidavust. Ja kui kuulsin blokaadirõngas peetud kohtuprotsessist, kus vaimsus võitis kriminaalkodeksi surnud paragrahvi, siis jõudsingi Tjomini, advokaadi juurde, kes taassündis intelligendina nimelt piirsituatsioonis.

Nendest ideedest kirjutamine tähendab mulle oma maailmavaate kontrollimist, seisukohtade täpsustamist. Kui olen mõtetele kujundliku ekvivalendi leidnud, siis tekib kohe ka kujutlus näidendi keskkonnast.

Kuulute nende kirjanike hulka, kes kirjutavad sõjast, olemata ise sõdinud.

Aga emotsionaalses mälus kannan piiramisaega siiski. Olin 9-aastane. Võin igal hetkel keskenduda ja esile manada selle lõpmatu nälgimise tunde, kus kõik jõud sinust lahkuvad. Isegi sõja lõhnad on mul meeles, rääkimata piltidest, kuidas näiteks asfalt kuulivalangute all

suitsuna üles kerkib. Sõjaaegsed lapsed, me olime nagu loomakesed. Lõid välja atavistlikud instinktid elu säilitamiseks. Mängudeks olid aga näiteks spiooni otsimine ja kinninabimine ning mürskuldude kogumine.

Kas te ei kergendanud advokaat Tjomini valikut, kui asetate ta nii äärmuslikult kriitilisse olukorda, nagu seda on blokaadiaeg — elu ja surma alternatiiv?

Ütleksin nii: ma ei kergendanud tema valikut, vaid esitasin selle nii teravalt, nagu nõuavad žanri reeglid. Elus on intelligendi enesemääramisraskus muidugi üsna levinud, aga mitte alati nii teravalt püstitatud probleem. Austan inimesi, kes ei kõhkle, aga pean sisimat kahtlemist inimesele omaseks. Näen selles vaimuinimese püüet paremini realiseerida oma võimeid kaasinimeste kõrge — ühiskonna kasuks. Kolmekümnendatel aastatel otsis intelligents võimalusi enese rakendamiseks, samal ajal kui vastasrind kuulutas kõik ümbruse mõistmise püüetega seotud sisekahtlused paljalt intelligentsi võimetuks virinaks. (RAPP näiteks süüdistas intelligente kapitulatsioonis.) Praegu, jumal tänatud, pole niisugune hoiak kuigi levinud.

Mingil määral ma muuseas möönan, et draamateos peab kätkema endas kohtuprotsessi. «Kõrgeimas määras» oli mul esiteks kasutada süžee, sest eks kohtuprotsess ole ju alati süžee. Üeldakse, ja mulle on see ütlemine meeldima hakanud, et draamas on kaks alget. Monoloog ja dialoog. Ühelt poolt jutlus, õpetus, monomõtisklus. Teiselt poolt kohus, vastandamine, seisukohtade võitlus.

Kui ma mõtlen välja peamise kangelaase, kelle abil loodan ilmsiks tuua oma teate, siis mõtlen kohe ka vastasleeri peale. «Kõrgeimas määras» oli advokaat Tjomin lihtsalt väsinud tegemast nägu, nagu oleks õiglus tõepoolest olemas. Objektivselt võideti aga sõda just kõhklematu usuga oma õigusse. Veendumust ja jõudu väljendab protsessi süüdistaja, Kisliitsõna.

Kindlasti oli «Näete, kes tuli!» kandva idee näidendiks vormimine vähemalt niisama huvitav. Eksis sekka ka eriarvamusi, kuid üldiselt jõudis selle näidendi idee meie saalidesse ehedamalt kui «Kõrgeima määra» oma.

Alguse sai see teema minu kauasest vihkamisest kõiksugu äritsemise vastu. Pean silmas kupeldavat hoiakut, mis on tunginud paljudesse ühiskonnakihtidesse, õõnestades nii inseneri, sõjaväelase kui ka kirjaniku meelelaadi, ehkki viimast juhtumit on kõrvalseisjal raske ette kujutada. Sellest hoolimata on väikekodanlikustumine ka vaimseteks peetud tegevusaladel olemas. Toimub väikekodanlikkuse taassünd kõige vastikumates vormides, egotsentrism on astunud ühendusse püüdega kõik sellest ego'st müügiks pakkuda.

Lev Anninski kirjutas LG-s õigesti, et mitte ainult peategelane, rikas juuk-sur King pole see, «kes tuli». «Tuli» ka uus suundumus intelligentsi hulgas, või kui uueks me seda saamegi pidada — mõtlen vaimuga äritsemist kuni Stalini preemiani välja. Kultuuri kõrval elasid vanasti ja tekivad nüüdki pseudokultuuri vorpjad. Kirjanik Tabunov, kelle suvilat näidendis müüakse, tegi omal ajal tulusat äri õõnsa sõnaga.

Seda näidendi tekstist ega minu arvates Pärnu ja Tallinna lavastustest küll aru saada polnud, missuguse loomingu honorarist suvila ostetud oli.

Hinnangu Tabunovi loomingule paigutasin Alina teksti, kes küsib, kas keegi neist raamatutest ka hoolis, keda need õnnelikuks tegid?! Jevtušenko on kusagil kirjutanud: vaata, ätt, neid džiiine jahtivaid noori ja tuleta meelde, kuidas sa omal ajal gabardiiniülikonnas uhkeldasid!

Aga ideid omades, midagi armastades ja vihates ollakse näidendist veel kaugel. Otsida tuleb kujundisüsteemi ja kõige viljakam on seejuures tegelaskujude leidmine. Kui pole põhitüüpe, siis on mõtisklused idee ümber viljatud, ratsionaalsed.

Ma ei kirjuta mingi plaani järgi, püüan jõuda näidendi kui terviku tunnetamiseni. «Näete, kes tuli!» kujunes just niisuguseks eksperimendiks, millega endale tõestasin ratsionaalse planeerimise sobimatust minu loomelaadiga. Tervelt poolteist aastat ladusin ma valmismõeldud episoodidega kaarte üht- ja teistpidi järjekorda. Ikka veel ei koitnud. Nendes episoodides polnud peategelast, Kingi. Kui Kingi välja mõtlesin (just mõtlesin, sest see vaimsuse ja raha kompromiss

pole mul natuurist kirjutatud), siis kirjutasin näidendi kaartide abita kahe nädalaga valmis. Seni mängitakse seda, ütlen võib-olla mõne numbri vähem, 18 VNFSV linnas, liiduvabariikidega kokku ehk umbes 25 linnas. Umbkaudne on arvestus sellepärast, et mitmel pool on näidend küll lavastatud, aga etendamise ni pole asi läinud. Kirju nii minule kui ka nõukogude ja partei instantsidesse (sealhulgas ka NLKP Keskkomiteesse) saabub siiani, kus avaldatakse kahtlusi näidendi ideelis-poliitilise suunitluse kohta. Minu imestuseks isegi Tšehhoslovakkia Sotsialistlikus Vabariigis peatati lavastus vahepeal probleemi teravuse tõttu. Kõigest hoolimata on tükk oma eluõiguse saanud ja ka oma publiku leidnud. Kõige lähedasemaks sai mulle Leningradi Liteinõi Draama- ja Komöödiateatri lavastus.

See on näidend meie ühiskonnas levivatest väärtushoiakutest, mida senini elav tegelikkus tunnistab märksa ilmekamalt kui avalikud otsused. Näidendis on erutavat mitmetitõlgendatavust ja lõpuniütlematust. Teie vaated Kingile?

Seda noormeest on tõesti tõlgitsetud laial skaalal, puhtpositiivsest hirmnegatiivseni. Minu silmis on King vahepealne. Tema määramatus sümboliseeribki aja poolikust, mitmesust, pluralistlikkust. Me oleme ju kõik valikute ees, mitmete vastukäivate püüete ja teadmiste küüsis. Dialektika. Teame, et peab püüdma ennast paremaks muuta. Ent püüame ka paremini elada. Need püüdlused esialgses nõukogude ühiskonnas välistasid teineteist. Positiivne tõeline kangelane hülgas heaolu. Nüüd aga leiame üksmeelselt, et kui on hea inimene, siis on väärt ka hästi elama, ja loeme oma kohuseks talle teenitud heaolu kindlustada.

Minule on kõige huvitavam püüdluste risttee. See kaasaegne nõukogude inimene, kes pole veel lõplikult valinud, keda kisub nii headuse kui ka heaolu poole — platsis on ühekorraga kõik need vastukäivad mõjud. Ja mis võiks teatri jaoks olla huvitavam kui seesama marginaalne isiksus!

Siin on palju veel läbi kirjutamata. Sellepärast ei otsi ma eraldi uusi inimtüüpe, vaid vaatlen olemasolevaid meie ristteede kontekstis.

King otsib kompromissi ja proovib lepitada lepitamatut — vaimu ja kaubitsemist. Minu arvates on tarvis kompromissikatseid jätkata. Ma ei mõista neid hukka. Kuigi olen näinud ka sümpaatseid lavastusi, milles Kingil lasti hukkuda. See sümbol on samuti mõjuv — kui mängida ta meheks, kes on kaotanud perspektiivi vaimseks saada ja tunnetanud, et see on krahh.

Seesama kahevahelolek peegeldub näiteks ka kodu ja kooli suhetes. Meie koolis antakse õigluse õppetunde niisama mõjusalt kui ebaõiglusetunde. Lapsed teavad, et kui kooli tuleb komisjon, siis tuleb kas või üheks päevaks lilli istutada, formaalsed üritused korraldada. Kuidas vastata lapse küsimustele? See on mul ka isiklik mure, sest kuigi mu vanem poeg sai 27, on noorem alles 8-aastane, ja kartsin väga, et ta pörkab koolis kokku vale ja formalismiga. Lõpuks, vanematena oleme ju ka ise kahtised. Kuidas kasvatada inimest ausalt, nii et temast saaks korraga nii isiksus kui ka ühiskondlik olend, mitte mõni dissident.

Mis määral on võimalik ühiskondlikke probleeme laval lahata?

Täiel määral. Küsimuseks on ainult — kuidas? Kas iga teos võib sellist vastutust endale võtta? Probleemi näitamise sügavus on kõige otsesemas seoses kunstilisusega, kirjutaja peab olema keegi muu kui publitsist, ja ka muu kui filosoof.

Niisugused jutud, et «see ei lähe läbi» või «sellest vist ei tohi» on minu silmis paljad ettekäänded või siis aimus oma madalast kunstivõimest. Kui on halvasti kirjutatud tükk, siis loomulikult ei peagi see kultuuriministeriumis läbi minema. Kui ka hiljem näidendit kohendada tuleb, peab see kirjutatud olema kõige siirama sooviga jääda ausaks. Nii kui rusikat taskus kandma hakkad, kumab su rusikas kunstis läbi ja sa oled kadunud.

Et südamel olev probleem korralikult käsitletud saaks, ei piisa peategelasest ja tema antipoodist, vähemalt minule veel mitte. Tegelaskond peab moodustama mudeli. Ei, ma ei ütle, et ühiskonna mudeli. See oleks ilmselt liiast. Peab moodustuma probleemisse suhtumise spekter. Iga lisanduv tegelane peab andma uue suhtumise, juhuslikud persoonid tuleb hiljem maha kriipsutada.

Üle kõige kardan tendentslikku lähenemist. Ma ei salli väljendit «autori lemmikidee». Kui ütlen, et kannatan mõne ühiskondliku probleemi pärast, siis ei tähenda see ju veel, et tean kategoorilist lahendust. See on ainuväärikas vaatepunkt, kohtuniku vaatepunkt, kes kuulab töö selgitamiseks kõik pooled kannatlikult ära. Isiksusena on mul kui ka teistel dramaturgidel loomulikult oma veendumused. Ka kohtunikul ju on. Dramaturg peab minu arvates olema eriti kirglik inimene, mängur, temperamentne ja aktiivne oma hinnangutes. Flegmaatik sellele alale ei sobi, rahulikuma meelelaadi mängumaaks jäägu proosa ja poeesia. Lühikese haardega (75 lehekülge) peab näidendi kirjutaja elust leidma olulisema. Sellepärast ei sobi igaüks sellele alale. Aga risk ja mängulisus seisneb kirgliku inimese jaoks siin selles, et ta hoidub kohtuotsust kuulutamast.

Draama on öieti kirjanduse ja teatri vahežanr. Paljud algajad on algul altdid jutustama, tundes küll kirjanduse, mitte aga teatri reegleid, vaataja psühholoogiat.

Ise käin ma teatris usinasti, ainult et mitte kodulinnas Leningradis. Sealne teatripilt mulle laengut ei anna. Moskvas istun küll kõik öhtud sameti peal.

Teie näidendeid kirjutamise järjekorras, aga ka meil lavastamise järjekorras võrreldes ei pääse järeldusest, et olete konkreetsetest tegelikkuse probleemidest eemaldunud leebema, meelelahutusžanri suunas.

Kui olin valmis kirjutanud esimesed kolm näidendit («Kõrgeim määra», «Aed» ja «Näete, kes tuli!»), siis üllatusin isegi. Kas minust on saanud didaktiline kohtumõistja? Kriitika kiirustaski mind sellesse rolli suruma. Mina ei armasta lootusi täita. Kui asusin komöödia «Viis romanssi vanas majas» kallale, olidki süüdistused platsis — oled asotsiaalne, petsid lootusi... Petsite ennast ise, mina pole ennast lubadustega sidunud.

Sotsiaalsusel on eri palged. Kogu nõukogude teatripublik jälgib praegu Gelmani üleminekut uude kvaliteeti. See tähendab ühiskondlikkuse väliste tunnuste hülgamist. Ongi aeg võõruda uskumisest, et ettevõtte peadirektori kabinet on tähendusrikkam tegevuskoht kui abielupaari magamistuba. See on elementaartasandile minek, millega seoses osu-

tub tarbetuks 10—12 tegelase kaasamine. Loen järjest näidendeid, mille tegelasteks on Tema ja Temake. See on atomaartasand. Ütleme, et ühiskond on organism, ettevõtte on rakk, tsehh on molekul, perekond — aatom ja üksik-inimene järelikult siis, mis seal edasi tulevadki — kvark? Kokku võttes on jutt ikkagi ühest, nii et eemaldumine sotsiaalsusest on ainult näiline. Kangesti mõõdne on igasuguseid ohtlikke tendentsi aimata ja neile viidata, aga käesoleval juhul pole see muud kui kriitikute dogmatism. «Silmast silma kõigiga» näitas, kuidas tragöödia lähtub just nimelt magamistoast. Mastaapne tragöödia, kus vanemad sandistavad oma poja, šaakal õgib omaenda südant, madu ise oma saba.

Nii et teatri süvenev suund meelelahutusele, melodraamale ja komöödiale teid ei häiri? Mida veel ütleksite värskema näitekirjandushoovuse kohta?

Ei, meelelahutus teatris mind tõesti ei häiri. Vahepeal tundsingi, et oleme kuidagi morniks jäänud, muudkui diskussioon ja tõsised asjalikud jutud laval.

Olla mittevaimukas tähendab minu meelest sedasama kui olla mittevaimne. Komöödiaga saab siiski ju ka tõsiseid teemasid puudutada. Ja üldse vaatamängulisusega. Tovstonogov tõi «Hobuse loos» lavale laulu, tantsu. «Tarelkini surm» tehti suisa vaa'emänguks, ja kõik see on hea, heakujuline reaktsioon neile kolmetunnistele monotoonsetele vestlustele. Teater on sünkretistlik kunst, saali ei tohi palja filosoofiaga väsitada.

Et žanris on toimunud elavnemine, on selge ka asjatundmatule. Muutused on näha nii meetodis kui ka teemas. Tõuseb isiksuse iseväärtus ja üldse taotleme nüüd mitte ainult näidendi kui terviku, vaid eraldi tegelaskujude keerukust. Ühiskonna ja isiksuse huvide ühitamisel tegelesid Gelmani, Mišarini ja Dvoretzki eelmiste hooaegade näidendid just ühiskonna osaga. On ka õige, et majandusmehhanismi ja administreerimist on vaja inimese järgi kohandada. Kuid nähem ka dissonantsi teist poolt, inimest, kes oma praeguse ebatäiuslikkusega korrupteeriks ka märksa täpsema ja paindlikuma süsteemi, kui seda on meie oma.

Ka üleliidulisel draamaseminaril, kus olin rühma dramaturgide juhendajaks, paistsid silma n-õ piiratud laskeulatusega kammerlikud näidendid. Vormiülesanne, mis püstitatakse, muutub lihtsamaks ning käiku tulevad vahepeal hüljatud koha- ja ajauhtsus. Kõik vahepealsed (osalt Lääne mõjudega) «väikesed eksperimendid» on selleks korraks seljataga. Realistlike näidendite ühendavaks jooneks tundub nüüd saavat tugev kujund (näiteks Razumovskaja «Ödedes», «Maias»).

Omalaadseks kujundiks on ka viis romanssi teie lüürilises komöödias.

Need romansid kirjutas mu naine, ja valmisid nad varem kui ülejäanud tekst. Olen seda tüüpi kirjutaja, kes tüki peas juba täpselt ära lavastab. Enne ma kirjutama ei asu, kui tekib visioon näidendi finaalist, õigemini finaali emotsioon. Kuulen kõrvus muusikalist tausta, mis on mulle oluline (ka näidendis «Aed» määrab lõpumeeleolu laul möödunud noorusest). Kuulen tegelaste kõnet, nende hääle tämbrit ja diapasoni, tähendab, tean, kui kõvasti minu tegelased karjuvad, kui vihastavad, või kuidas hellelitlevad. Kui «Viit romanssi» kirjutades kriis saabus, lugesin romansse ja need tõtsid mu tagasi poeetilisse kõrgusse.

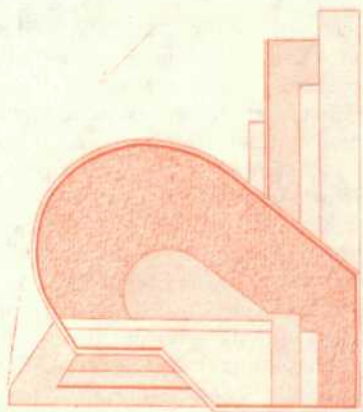
Ja mida ütlete «uue laine» kohta (pole veel kuulnud, et ükski autor oleks rahul enda liigitamisega sellesse lainesse...)?

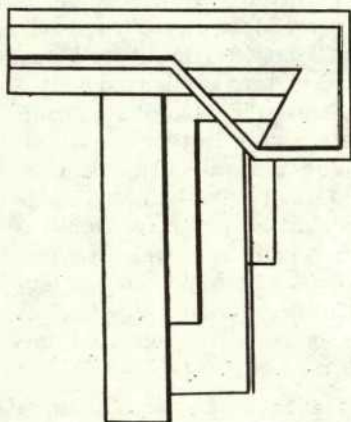
«Uus laine» — ei, mul pole termini vastu midagi. Aga päristöö, kirjutajate rühmitamine kindlate tunnuste alusel, on kriitikutel veel tegemata, olgugi et nad kutsuvad üksteist võidu üles selle kallale asuma. Petruševskaja ja Razumovskaja seos on selge, samuti Zlotnikovi ja Petruševskaja oma. Aga kuidas sobitada selle tuumikuga Galin või Dudarav? Laine sees on, nagu nähtub, veel mitu lainet.

Vestelnud HANS H. LUIK

ÕNNITLEME!

1. september — RAIT IVALO, Teatri- ja Muusikamuseumi direktor — 70
20. september — ELSA STARČENKO, Nukuteatri skulptor-butafoor — 60
23. september — VERA FJODOROVA-SIRINA, Vene Draamateatri näitleja, ENSV teeneline kunstnik — 60
23. september — AVO HIRVESOO, muusikateadlane, ETV muusika-juht — 50
24. september — ANNE KASEMETS, kauaaegne TRA Draamateatri näitejuhi abi — 80
27. september — MIHHAİL DOROVATOVSKI, «Tallinnfilmi» operaator, Eesti NSV teeneline kunstnik — 60





QES?

Ariane Mnouchkine



Möödunud aastal tähistas Prantsusmaa teatrielu avangardi kuuluv *Théâtre du Soleil* («Päikeseteater») oma 20. tegevusaastat. Suure menuga esineti juubelihooajal nii kodumaal kui ka külalis-etendustel Los Angeleses, Lääne-Berliinis jm. Autoriteetsed teatriajakirjad, nagu «The Drama Review» on aastate jooksul trupi väljapaistvatele üksiklavastustele pühendanud paarikümneleheküljelisi rikkalikult illustreeritud ülevaateid. Kunsti alal pole tavaliselt kombeks edetabeleid koostada, kuid igal juhul kinnitab juba seegi kuulumist maailmaklassi. Mõneti ootamatu, et edu taga seisab habras naisterahvas, kes on teatrikompaniid juhendanud selle sünnist peale. Juhendanud pole siinkohal vist õige sõna — kõik need aastad on Ariane Mnouchkine trupiga koos elanud ja sellega otsekui kokku kasvanud. Raske on teatrit tema juhust eraldada, teatrispetsialistidele on nad saanud sünonüümideks. Ometi on trupijuhi teatri-tee mõnevõrra pikem kui tema elutööks saanud «Päikeseteatril».

1959. aastal loodi Pariisi üliõpilaste teatriassotsiatsioon (ATEP), mille esimeheks presidendiks valiti nooruke psühholoogiatudeng Ariane Mnouchkine. Tegemist oli terve ettevõttega, mis organiseeris teatrikursusi ja -konverentse, võttis vastu välismaiseid truppe ja andis ise etendusi. Esmalavastuseks sai F. G. Lorca «Verine pulm», millele Ariane tegi kostüümikavandid. Järgmine lavastus valmis juba tema enda käe all, selleks oli H. Bauchau «Tšingis-khaan». Aasta 1961 tähistab seega Mnouchkine'i sünni lavastajana. Selleks oli tal mõningane eelsoodumus: vene päritoluga isa oli filmiprodutsent, inglannast ema *Old Vic Company* näitleja tütar. Lapsepõlves vaatas Ariane kõiki kinos jooksnud filme, teatristes sai ta Inglismaal Oxfordi üliõpilasteatri lavastaja assistendina (Shakespeare'i «Coriolanus», Joyce'i «Ulysses» jm). Pärast oma esimest iseseisvat tööd Pariisi üliõpilasteatris tundis Ariane Mnouchkine vajadust keskkonda vahetada ja maailmas ringi rännata. Ta jättis psühholoogiaõpingud katki ja töötas Itaalias filmi alal. Stsenaariumiga «Mees Riost» tee-

nis ta piisava summa, et pikemaks ajaks Aasiasse siirduda. Jaapanis vapustas teda sealse teatri traditsiooniliste väljendusvahendite ekspressiivsus ning idamaise teatrikeele lummus. Nagu Mnouchkine ühes intervjuus tunnistas, ei läinud ta Aasiasse sugugi teatrit otsima, aga avastas seal enda jaoks põhimõtteliselt uuelaadse teatri. See on jätnud tugeva jälje tema loomingusse, eriti märkab seda nüüd, 80. aastatel.

Euroopasse tagasi pöördunud, asutas Ariane Mnouchkine 1964. aastal koos endiste kaaslastega ATEP-ist «Päikeseteatri». «Otsisime lihtsalt ilusat nime, päike aga tähendab soojust, ilu, valgust, elu — ühesõnaga, teatrit,» põhjendab ta nimevalikut. Tegelikult polnud asjad sugugi nii päikeselised, nagu kõlavast nimest järeldada võiks. Trupp koosnes vaid kümnest liikmest, igaüks tegi asutamiseks 900-frangise sissemaksu. Päeval teeniti elatist, öhtul ja öösel aga teatrimuusat. Tegemist oli tõelise kommununiga, mis pakkus alternatiivi institutsionaliseeritud teatritele. «Päikeseteatri» esiklavastuseks sai Arthur Adamovi töötlus Gorki «Väikekodanlastest», mida mängiti poolsada korda kokku 3000 vaatatajale, seega igal öhtul kesketlābi 60 saalisistujale... Stanislavskilik psühholoogilis-realistlik mängulaad laia publikut ei köitnud ega rahuldanud ka truppi. Ariane Mnouchkine'i eestvedamisel alustati otsinguid teatrikeele mitmekesistamiseks. Théophile Gautier' romaani põhjal lavastas ta dramatiseeringu «Kapten Fracasse», millesse põimis rohkesti liikumist ja füüsilist tegevust: jälitamisi, duelle, klounaadi, tsirkuse- numbreid. Kui «Väikekodanlasi» iseloomustas Mnouchkine'i sõnade järgi «eluväsimus ja -tūdimus», siis «Kapten Fracasse'i» märksõnadeks said diametraalselt vastupidised «elujanu ja -tahe». Spetsiaalselt vabaõhulavale kavandatud lavastus oli küll ülimalt atraktiivne, kuid põhjustas ometi finantskatastroofi. Ja seepärast tuli järgmist lavastust oodata tervelt kaks aastat.

1967. a sai lavaküpseks inglise dramaturgi Arnold Weskeri «Köök». Näidendi tegevus toimub teatavasti suure restorani köögis, kus valmistatakse päevas tuhandeid portsjoneid. Lava on tulvil valgetes kitlites meeskokkasid ja

mustades kleitides naisettekandjaid, kes mehaaniliselt oma tööd teevad. Auto- maatsuseni drillitud rutiinne tegevus rōõvib inimestelt individuaalsuse, tõelised inimlikud kontaktid muutuvad võimatuks, sõnadest saavad sisutud käibefraasid. Tūiki mõte jõudis kadudeta saali ja oli mõistetav igale lihtvaatajale. Nii parem- kui pahempoolne press tunnistas «Kōōgi» aasta parimaks lavastuseks Prantsusmaal, ūhtlasi pälvis see kolm auhinda: publiku, kriitikute ja kolleegide- režiissōõride oma. Lōviosa kiitusest langes muidugi Ariane Mnouchkine'ile, kes «dirigeeris algebraliku täpsusega inim- žestide orkestrit».

Lābimurdele järgnes peaaegu niisama menukas Shakespeare'i tõlgendus — «Suveō unenāgu», mis lavastuslikult ei sarnanenud sugugi eelnenud tööga. Laval loodi ajatu põlismetsa poeetiline ja maagiline atmosfäär, mida aitas kujundada eksotoiline idamaaine muusika. Kohati oli tekst asendatud moderntant- suga, mis väljendas kord ūksioleku nos- talgiat, siis jälle meeletuid kirgi. Mnouchkine oli tõdenud, et inimelu kaks pōhidomanti on töö ja armastus, ning tähtis on õnnestumine mõlemas. Kui «Kōōk» oli pūhendatud eelkōige tōõle, siis «Suveōō» pōhiteemaks on armastus: «... igasugune armastus — rumal, ōilis, galantne, metsik,» selgitab lavas- taja.

«Suveōō unenāoga» jõuab lõpule esi- mene periood «Päikeseteatri» tegevuses, kus lähtuti konkreetselt kirjanduslikust algmaterjalist. Nūūdsest peale siirdutak- se pōhimōtteliselt uutele radadele — al- gab trupi kollektiivse loomingu aja- järk. Tekst (ja koos sellega terve lavas- tus) kasvab välja ūhistest aruteludest ja improvisatsioonidest ning fikseeri- takse kirjalikult *post factum*. Ometi pole see mingi kõrvalekaldumatu tege- vusjuhend, vaid karkass, mis muutub praktiliselt igal etendusel vastavalt nait- lejate endi meeolule ja paljudele-muu- dele teguritele — kas vōi ilmale, kui māngitakse vabas ōhus. «Meie tōōstiili on raske kirjeldada, see muutub iga lavastusega,» vāidab Mnouchkine. «Juhin- dume rohkem sellest, mida me laval nāha ei taha, kui sellest, mida tahaksime. Naitlejate improvisatsioonid ei ūrita me lihvida ega lōplikult fikseerida, vaid

proovime eemaldada liigse, et tuua mõte selgesti esile. Sageli loovad näitlejad etteantud teemast midagi hoopis erinevat. Minu ülesandeks jääb leida süntees, et improvisatsioonid oleksid omavahel tasakaalus. Kahjuks oleme elatise teenimise huvides sunnitud mängima igal õhtul, kuigi meelsamini teeksime seda vahetpidamata terve ööpäeva või isegi kaks päeva järjest, et siis kuu aega pausi pidada, mõelda, töötada, õppida, uuesti mängida. Jagamata Grotowski ideid tervikuna, arvan ma nagu temagi, et publik ei tohiks etendust muuta. Kui see ikkagi juhtub, on hiljem väga vähe šansse lavastust paremaks teha. Publiku eeldatav mõju peaks mingil kombel avalduma juba prooviperioodil. Kriitikutel on lavastusele üksnes järeilmõju.»

Esimeseks uuelaadseks katsetuseks oli 1969 esietendunud «Klounid». See kujutab endast üksteise otsa lükitud stseenide kollaaži, mida ühendab mängustiil (klounaad) ja teema (filosoofiline mõtisklus unelmate teostamisest). Jutt ei keerle mitte niivõrd klounidest tegelaste, kuivõrd näitlejate endi elu ja töö ümber. Klounid mängivad lapselikke mängu, juhatades iga uue loo sisse sõnadega «Kui oleks...» või «Ma tahaksin olla...» Mängitakse kodu, varast ja politseinikku, Robinsoni üksikul saarel, koolitundi, turgu, abielu, kõikvõimalikke elujuhtumeid. Seejuures ei keskenduta peentele nüanssidele, vaid adresseeritakse etendus «vaatajale viimases reas», et temaski emotsioone esile kutsuda. Lihtsatest asjadest räägitakse läbi koomilise prisma siiralt ja tõsiselt. «Mulle tähendab teater selgust,» kuulutab Ariane Mnouchkine. «Teater peab heitma valguskiire inimühiskonnale ja selle igale üksikule osale.» «Klounid» võeti üldiselt hästi vastu, muu hulgas ka Avignonis. Ootuspäraselt esines mahategemistki, näiteks tuntud pävalehtedes «France-Soir» ja «Figaro». Heideti ette kirjaliku teksti puudumisest tingitud laialivalgvust, taseme kõikumist. Kritiseerijad jätsid aga kahe silma vahele ühe asjaolu — «Päikeseteater» elab pidevate otsingute ja alalise muutumise tähe all.

Vaatamata tunnustusele kujunes kodutu trupi olukord taas katastroofiliseks: polnud kohta, kus etendusi anda,

polnud isegi ruume, kus proove teha. Rahaline toetus oli ebapiisav, lootus võlgadest lahti saada üha kahanes, näitlejad said lausa sandipalka. Need, kes omadega välja ei tulnud, olid sunnitud Mnouchkine'i juurest lahkuma. Lavastaja plaanitses taastada menutüki «Köök», et veidigi raha teenida, kui tekkis idee käsitleda Prantsuse revolutsiooni. Saatusel ironia, et just sellele lavastusele ei olnud antud sündida kodumaa pinnal. Asjatundjate poolt XX sajandi prantsuse teatri kõige silmapaistvamate saavutuste hulka loetav «1789» tuli välja Milanos tänu *Piccolo Teatro* tollaegsele juhile Paolo Grassile, kes oli tuttav Mnouchkine'i varasemate töödega ja usaldas teda täielikult. Etendused *Palazzo Lido's* 1.—13. novembrini 1970 kujunesid triumfiks ja seda vaatamata keelebarjäärile.

Prantsusmaal etendati «1789» Pariisi külje all Vincennes'i metsades asuvas *Cartoucherie's*, mahajäetud padrunitehases, millest saigi «Päikeseteatri» päris-kodu. Mnouchkine oli ammu unistanud paigast, kus oleks niisama palju vabadust ja ruumi nagu tsirkuses: «Eelistan traditsioonilisele teatrimajale angaari, kus ma saan publikut oma maitse järgi ümber paigutada.» Padrunitehase teraskarkassidega suured tühjad hallid vastasid suurepäraselt neile nõudmistele, kriipsutades alla institutsioonivälise teatri demokraatlikku olemust. Külatajad satuvad kõigepealt ootesaali, kus paiknevad piletikassa ja riidehoid, samas võib tutvuda fotoväljapanekuga senitest lavastustest. Angaar, kus etendusi antakse, on täpselt kaks korda suurem — 36×45 meetrit, põrandapinda seega 1620 m². Sellel avaral mängupinnal omandas 'Bastille' vallutamise aastat käsitlev lavastus erilise kõlajõu. Mnouchkine kirjeldab «1789» sünniprotsessi järgmiselt:

«Me alustasime sellest, mida Prantsuse revolutsiooni kohta teadsime, mida olime õppinud nii koolis kui ka mujal: hiilgavast optimistlikust *story'st* ja uskumatult lootusrikastest tegelastest, vaesrahva mässust ja tema prohvetlikest juhtidest — ühesõnaga, massiteadvuses kinnistunud klišeedest. Me murdsime selle müstifitseeritud legendi, üritamata luua draamat, näidendit kui 61

sellist. Mõningaid stseene mängitakse kahes-kolmes erinevas variandis: algul võltsi muinasjutuloona nagu keskkooli ajalooõpikus, sellele järgneb teine interpretatsioon, mis laseb sündmusel paista hoopis uues valguses. Muidugi ei saanud esitada lõputult palju vaatekohti, pidin tegema valiku.»

Laadateatrit meenutavas dünaamilises esituses on tempo kord kiire, siis jälle aeglasem. Lavastus on vaheldumisi poeetiline ja paroodialik, naiivne ja karikatuurne, habras ja agressiivne. Pikkadele stseenidele järgnevad lühikesed, improvisatsioonidele on vahele lükitud autentsete ajalooürikute tekste. Diaalooi rütmile aitab kaasa muusika, mis ei illustreeri sündmusi, vaid kannab etendust: revolutsiooniliste laulude asemel kõlavad Rameau', Lully, Händeli, Bachi ja eriti Mahleri helendid. Ka kujundus ja kostüümid ei pretendeeri ajastutruudusele, Louis XVI aegsele stiilile. Eesmärgiks oli esile manada epohhi üldsiluett. Mnouchkine'i tõlgenduses ei ole keskseteks kujudeks mitte rahvajuhid Marat, Robespierre, Danton, ammugi

mitte monarh, tema lähikondlased ja kõrgaadel, vaid kõige tavalisemad inimesed. Revolutsioon avaneb lihtrahva silmade läbi: näeme nende rõõme ja kannatusi, lootusi ja pettumusi, usku juhtidesse, kes räägivad masside nimel. Samuti näeme rahvast, keda kasutatakse ära ja reedetakse, ning kõige selle taga mõningaid ajaloo mehhanisme — vägi-vallaaparaati, privilegeeritud klasse, raha. Mnouchkine pakub vaatajale näha minevikku, kuid räägib ikkagi tänapäevast, pannes publiku otseselt tegevuses osalema.

Selle eesmärgi teenistuses on keeruline liikumispartituur. Puudub eesriidega lavakarp, rahvas istub tribüünil või seisab lihtsalt püsti. Etendus on liikuv: mängitakse halli erinevates osades asuvatel poodiumidel, mis sunnib pealtvaatajaid pidevalt ümber paiknema, et paremat kohta saada. Tihti toimub tegevus paralleelselt mitmes kohas. Kaasa mängib ootamatusemoment: kunagi ei või teada, kus järgmine stseen aset leiab; nii võib vaataja näitlejatele lausa külje alla sattuda, isegi otseselt mõnes epi-

W. Shakespeare'i «Henry IV». Prints Henry — George Bigot.



Falstaff — «Päikeseteatri» esinäitleja Philippe Hottier.





Shakespeare'i-tsükli kolmas lavastus «Henry IV». Prints Henry — George Bigot; nimiosas John Arnoldi; John Lancaster — Hélène Cinque. (Lavastuse tegemiseks on Mnouchkine impulsi saanud A. Kurosawa filmist «Sõdalase vari».)

soodis osaleda, või sündmusi kriitilise pilguga eemalt hinnata. «1789» on avatud etendus: publik on sageli mängu sees, näitlejad pole aga kordagi mängust väljas, isegi siis, kui nad ei esine. Grimeerimine ja kostüümide vahetus toimub otse vaataja silme all. Kulisside-tagune müsteerium on kadunud, näitleja pole enam see püha olevus, kes ilmub publiku ette oma petlikus hiilguses. Teatrist on sõna otseses mõttes saanud m a n g, mille reegleid pealtvaataja rõõmuga omandab.

Ühe aastaga vaatas lavastust üle 200 000 inimese, Mnouchkine'ile tehti ettepanek jäädvustada «1789» filmilindile. Mõte sai teoks alles 1974. aastal viimase 15 etenduse käigus ja tänaseni loetakse seda 150-minutilist linatheet maailma parimate teatrifilmide hulka. Filmi režissöörina on Mnouchkine suutnud talletada kireva vaatamängu rütmi ja atmosfääri. Kaamera liikuv silm annab kollaaži kõigist võimalikest vaatepunktidest, vahendades nii näitlejamängu finesse kui ka publiku reaktsiooni.

Rikkaliku kogunenud materjali põhjal valmis «Päikeseteatril» veel üks lavastus Prantsuse revolutsioonist — «1793». Muidugi varitses oht ennast korrata ja kasutada juba äraproovitud vahendeid, ent Mnouchkine lahendas lavastuse hoopis teises võtmes: pärast lopsakat kujundite pillerkaari eelmises töös võtab nüüd tihti maad pingestatud vaikus ja mõtlikkus. Seda tingis ajalugu ise — revolutsioonilisele vaimustusele järgnes paratamatu tagasilöökk.

Pärast aastatepikkust tegelemist sajaditetaguse ajaloo tundis Mnouchkine vajadust käsitleda konkreetset kaasaja pakilisi probleeme. Pärast poolteist aastat kestnud ettevalmistusi jõudis lavale «Kuldajastu. Esmane visand». Vaatamata pikale prooviperioodile ei kujuta see endast valmisprodukti ega lõpuni läbiviidud kontseptsiooni, pigem on tegu lähtepunktiga. Tsiteerigem lavastajat: «Esmane visand! Milline häbematus! Tunnistada, et me ikka veel otsime, et me pole veel kõike leidnud; et jagame publikuga oma eksimusi, kartmata neid eelarvamuste tõttu peita; et ründame ilma tagalat kindlustamata; et näitame seda vähest, mis meil on, tõestamaks seda, kui palju jääb veel üle-

mata; et näitame lavastust praegusel kujul: hetkena teatri tänastes otsingutes. Miks me esietendust edasi ei lükka, kuni kõik saaks valmis ja me oleksime endas kindlad? Miks me ei lase sel küpseda? Miks me ei võiks edasi unistada oma hiilgavatest plaanidest, söandamata neid rikkuda? Milline kiusatus! Onneks peame oma tööga leiba teenima.»

«Kuldajastu» käsitleb ajavahemikku 1973. aasta kooleraepideemiast Napoli kuni 42 kaevuri hukkumiseni Põhja-Prantsusmaal 1974. aasta detsembris. Pöörduakse otseselt sotsiaalse tegelikkuse poole: vabrikutöö, streigid, õnnetusjuhtumid, isikuvabadus, julmus vanglas ja sõjaväes, madala sissetulekuga inimeste elutingimused, manipulatsioonid hindadega, valitsuse repressioonid, onupojapolitika, altkäemaks, rassism jne. Teemasid käsitletakse improviseeritud, lavastus sisaldab *commedia dell'arte*, vana Hiina teatri ja tsirkuse elemente. Elulise materjali hankimiseks käis Ariane Mnouchkine koos trupiga tehastes, kaevandustes, haiglades, koolides. Inimestel lasti kirjeldata oma tavalist tööpäeva ja argimuresid ning näitlejad hakkasid nendel teemadel improviseerima, kasutades maske, kostüüme ja grimmi. Tulemust arutati ühiselt ja rahvas tegi julgelt märkusi, mille alusel näitlejad esitasid kohe uue variandi ja nii ikka edasi. Koostöös tulevase vaatajaga sündis elamuslik ja krambivaba lavastus, mis puudutas otsest kõige laiemaid rahvahulki ja pälvis nende jäägitu poolehoidu.

«Kuldajastu» valmimise järel otsustas Mnouchkine veidi hinge tõmmata ja *Cartoucherie*'s said kätt proovida teised režissöörid. Peagi kirjutas ta filmistenaariumi «Molière» ja lavastas selle põhiliselt võoraste näitlejatega. Film käsitleb rändrupi argipäeva, inspiratsiooniks kahtlemata «Päikeseteatri» elu ja tegevus. Kodulaval tõi ta järgmisena välja «Mefisto» Klaus Manni romaani ainetel, mille peateemaks režissööri sõnade järgi «haritlaste kokkupõrge võimuga».

1981. a võimule tulnud sotsialistlik valitsus kahekordistas kohe «Päikeseteatri» riikliku subsiidiumi nelja miljoni frangini aastas, mis võimaldas Mnouchkine'il realiseerida kaua helli-

tatud unelma — sarja Shakespeare'i näidendeid. Seda grandioosset ettevõtmist nimetas ta tõusuks Himaalajale. Järgmiseks kaheks aastaks planeeriti tervelt kuus klassiku teost, kuid lõpuks oldi sunnitud piirduma kolmega. Tsükli avas «Richard II», mis on TMK veerugudel juba kajastamist leidnud (1983, nr 8, lk 74). Järgnesid «Nagu teile meeldib» ja «Henry IV» esimene osa (esietendus jaanuaris 1984). Mnouchkine põhjendas valikut sellega, et tegemist on Prantsusmaal vähe populaarseste teostega, mille lavavariandid pahasti ebakõnnestuvad. Seda on osaliselt tinginud kohmakad ümberpanekud. Teistest paremateks peetakse Victor Hugo ammuseid vahendusi, kuid needki on raskepärased ja proosas. Lavastajal ei jäänud muud üle kui teha ise uued tõlked, et kõnerütm ja -meloodia oleksid võimalikult Shakespeare'i-truud.

Traditsiooni eirates töötas Mnouchkine ilma liigse sekundaarse literatuuri ta, toetudes rohkem praktikale ja intuitsioonile. Kui kriitika täheldas, et Shakespeare'i tsükklis järgitakse Artaud' printsiipe, pareeris Mnouchkine, et pole seda prantsuse ja maailma teatri klassikut lugenud: «Ta kohutab mind ja ma püüan kõike ise leida.» Näitlejad said aga rohkesti materjali koduseks tutvumiseks ja proovides olid nad suutelised iseseisvalt ideesid genereerima. Tekst võeti läbi kõigest paar korda ja juba mindi lavale. Et suure inglise dramaturgi loomingusse paremini sisse elada, tegeldi algul kolm kuud kõigi tükkidega korraga ja alles siis ükshaaval, igaühega keskel läbi pool aastat. Iga näitleja sai kõiki rolle proovida, tekkinud konkurents aitas selekteerida sobivaimad osatäitjad. Juba esimestel proovidel kanti kostüüme, mida kunstnik pidevalt täiendas, arvestades ka näitlejate endi ettepanekuid. Vastavalt lavastaja taotlustele viitasid kostüümid eelkõige keskaegsele Jaapanile, kuigi sisaldasid Euroopa renessansi ja isegi tänapäeva elemente. Nii väljendasid nad suurepäraselt keskaja tõelist olemust, samal ajal kui tavapärased stiliseeritud keskaegsed kostüümid oleksid võinud tunduda muuseumieksponaatidena.

Mnouchkine on kõigi kolme lavastuse tegevuse üle kandnud keskaegsesse Jaa-

panisse. Siin võib paralleele tõmmata tõusva päikese maa filmikorüfee Akira Kurosawaga, kes on Shakespeare'i ekraniseeringute puhul sama võtet kasutanud. Mnouchkine'i tõlgenduses meenutavad mõlemad ajalookroonikad pigem rituaali või müsteeriumi: mööda kahte jooksuteed ilmuvad angaari sügavusest nähtavale tegelased, sööstes ekstaatilise raevuga tühja mänguruumi, rohketes kõneduelliges tarduvad nad seisma, jalad harkis, ning räägivad üksteisega erutult ja palavikuliselt kärkides; eksootilised idamaised maani ulatuvad rõivad, milles näitlejad ebamaiselt üle põranda hõljuvad; valgeks mingitud kitsehabe melised samuraide ja sõdalaste näod ning kuninga ja ülikute kabukimaskid; idamaistele eeskujudele toetuv salapärane muusika, mis kurjakuulutavast tumedakõnalisusest paisub järsku äikeseliseks trummimürinaks; ookrivärvi vaibaga kaetud tühi hiigelsuur nõgus lavapõrand minimaalsete rekvisiitidega, taustaks 14 meetri kõrgused õhulised vaheriided, mis sujuvalt tõusevad ja langevad; kulminatsioonimomentidel meenutab tagaplaan leegitsevat õhtutaevast — trupi sümboliks olev päike särab kuldsema vereookeanis.

Praegu kuulub «Päikeseteatri» koosseisu 49 inimest, sealhulgas 25 näitlejat, ülejäänud vastutavad tehnika, muusika, kostüümide, toidu jms eest. Administratiivne personal koosneb vaid kahest inimesest. «Me teeme alati kõike ise,» kinnitab Ariane Mnouchkine varjamatu uhkusega ja jätkab: «Muidugi on kompaniid juhtida raske, see on tulvil intriige, armusuhteid, rivaalitsemist, solvumisi, kannatusi. Just nagu eluski. See ongi elu. Nende 49 inimese hulgas on miniatuuris kogu inimkond! Iga tööpäev on raske. Proove alustame kell üheksa ja lõpetame ametlikult kell kuus õhtul. Ametlikult. Ja siis teeme lihtsalt edasi: seitsmeni, kümneni, üheni, mõnikord terve öö... Etendusepäevadel tuleme majja kella kaheks ja oleme seal veel pärast keskööd. Kõik saavad võrdset tasu — 6000 franki kuus. Staažikamad näitlejad selle palga eest töötama ei nõustu ja pidevalt tuleb uusi noori värvata.»

Viimati lahkus trupist juhtiv näitleja Philippe Hottier ja osalt seetõttu lõpetati Shakespeare'i-lavastuste eksploatimine — uut Falstaffi polnud kus-



«Päikeseteatri» loomingulise ühistööna sündinud «Klounid». Stseen lavastusest.



Teine Prantsuse revolutsiooni ainetel valminud lavastus «1793» esietendus kaks aastat pärast esimese süüdi, 1972. a juba Vincennes'is Cartoucherie' padrunitehases.

kilt võtta. Lavastaja polnud nõus neid töid filmima ega televisioonile müüma, vaid lasi nad lihtsalt stseen-haaval

(oma kõikides detailides — kostüümid, lavakujundus jne) üles joonistada. Edaspidi tahab juba eluajal legendiks saanud



Mnouchkine'i kuulsaim lavastus, Suurt Prantsuse revolutsiooni käsitlev «1789». Stseen lavastusest.



«1789». Stseen lavastusest.

Ariane Mnouchkine taas käsitleda mõnda kaasaegset teemat ja loodab, et ehk

avaneb kunagi võimalus ka Shakespeare'i juurde tagasi pöörduda.

Nukkudega viina vastu

RIHO LAANEMÄE



«SEITSE KURADIT». Stsenarist ja režissöör Heino Pars, kunstnik Halja Klaar, operaator Arvo Nuut, helilooja Tõnu Naissoo, nukujuhid Aarne Ahi, Mergus Bamberg ja Andres Mänd. 278,1 m. «Tallinnfilm», 1985.

Kavaltark kasvataja kasvatab nõnda, et kasvatavat sellest ise aru ei saa. Lausmanitsemine ning moraalilugemine tekitavad üldjuhul vaid tõrget ja trotsi.

Kuidas mõjutada täiskasvanud vaatajat nõnda, et ta sellest ise aru ei saa? Küsimus on aktuaalne — sotsiaalpedagoogiliste linasteoste tähtsust ja vajalikkust on toonitatud ühtelugu. Samas ei tohiks loomingu didaktilist funktsiooni liialt ületähtsustada. Pole põhjust uskuda, et filmikunst on see võlukepike, mis kõik me argielu kitsaskohad paugupealt ära võib kaotada. Väljakujunenud vaadete ja ellusuhtumisega inimese mõjutamine pole kerge ülesanne.

Sotsiaalpedagoogilise suunitlusega filmides kasutatakse otsesõnalisuse vältimiseks ja didaktilise eesmärgi looritamiseks harilikult satiiri, goteski, mõistukõnet. Ka «Tallinnfilm» vastses teoses on mindud sama rada.

Filmi peategelane on mõõdukalt karikeeritud spetsiifilise joodikufüsiognoomiaga (krooniline) alkohoolik, kel järjekordses *delirium tremens*'is ilmuvad (ilmselt mitte esimest korda) seitse kuradit. Oleks loomulik, et selletaolised ilmutised ka vaatajas mõnevõrra hirmu või ärevust tekitaksid (meenutatagu kas või Viiralti visioone, «Seltskonnast» on saanud koguni alkoholismihallutsinatsioonide krestomaatiline näide!). Paraku sarnlevad need kuradikesed nukufilmi eripära tõttu rohkem mõne naiivtobeda tilbendisega sõiduauto esiklaasil. Halvem on, et ka nukk-joodiku suhtumine neisse jääb ebamääraseks. Ühelt poolt ta nagu kardaks neid, teisest küljest on tal kahtlemata märksa mõnusam juua seitsme lõbusa selli seltskonnas kui omas urkas üksipäini. Kuradikeste näod või teod pole teab mis võikad või šokeerivad, ainult joodiku unenäos (või ilmsi, mehe magamist ära kasutades?) muutuvad nad pisut üleannetuks. Samas on nad hommikul tõeliste paipoistena nõus koos mehega kalale sõitma, kugistavad rongis koguni jäätist. Paradoksaalsel moel tahab mees oma lõbusafest joomasemudest kangesti lahti saada. Lausa seiklusfilmiliku nipiga see lõpuks õnnestubki.

Vabanenud kuradikestest, otsustab mees hakata «korralikuks inimeseks». Jõutakse olulise süžeelise sõlmpunktini: mida teeb ta edasi? Kas mees leiab alternatiivse tegevuse ja pääseb «peedika» küüsis? On ju teada, et joomise üks peapõhjus on nimelt tegevusetus, muude

ajaveetmis(viitmis)viiside vähene atraktiivsus. Filmi tegelase esimene käik on valmisriietepoodi, sealt väljudes on ta *très comme il faut* (kust võetud rahaga? või on see nädalaid hiljem?). Tekkinud muret oma välimuse pärast võib ehk mõista, kuid mehe järgmine tegu — titelelu ostmine ja sellega linnatänaval patseerimine annab märku, et ega temast ikka asja saa. Liiga vähe on ta peas kainet mõistust, kontrolli oma tegude üle, liiga palju spontaanset käitumist. Piisabki vaid õllereklaami nägemisest ja mees on «lootusetult kadunud». Paari kannu järel ilmu- vad taas tuttavad kuradipoisid.

Lugu ise jääks kaunis triviaalseks (moraaliga ä la annad kuradile näpu...), kui poleks ku- jundlikmõjuvat (mis sest, et ebaloogilist!) lõp- pu — kuradikesed lohistavad purupurjus meest kodu poole, väsivad ning jätavad ta hämarale teele lebama. Vaafaja poole seatakse pudeli najale üles kiiskavpunane ohukolmnurk.

Hoiatuseks!

Püha kolmnurga pildistused

TARMO TEDER

«ILUS ON MAA». Stsenarist, režissöör ja operaator Rein Maran, helilooja Mikk Sarv. 35 min 31 sek. «Eesti Telefilm», 1984.

Nagu mõne luuletaja valikkogu, ei öelnud ka «Ilus on maa» erilist uut, kuigi sisaldas värskemaid puhanguid ja mõnda originaalset väljendusvahendit. Üldistavalt võetuna on see autorifilm küllalt selge taotlusega — näidata meie vabariigi loodust, inimesi ja tööd; läbi keskkonnapiltide terendub rahva kollektiivne looming ja ilujanu. Rein Maran toonitab oma tavalisest laadist veidi nõrgemini inimesest sõltu- matu ürglooduse võimsust, ilmselt ka mingit maa- ilma isekulgemise ideaali.

Industriaalset, agraarset, esteetilist ja loodus- likku ei ole seejuures eksponeeritud leppima- tute nähtustena. Kaugel sellest, mõningaid vas- tandusi genereeriv film püüab pidevalt sümbo- leid ja eluavaldusi ühendada, neid oma harmoo- nias hõlmata. Lõppedes jääbki mulje, et autor juhib meie alateadvust lausa ürgookeani märga üska ja veelgi kaugemale — Päikesesse ene- sesse! Selge see, et hinge ajalugu ja mälu juured on lõpmatud, proovige aga seda põh- jatust tunnetada!

Filmi algul näeme taevasse kasvavat tamme, ideaalse pürgimise võrdkuju, «Ilus on maa» Sampot. Järgneb inimtegevuse ahel: öhtuse kivilinna vilkuvad aknatuled, autod asfaldil, õmbluskonveierid ja automaatikapuldid, lõhka- mine karjääris ja massiivse kopaga maagitõst- mine, Balti SEJ kuus tossavat korstnat. Kõike seda läbib tulise metalli stantsimise korduv kaa- der, mis koondsümbolina väljendab ajastu teh- nistsistlikku pulssi. Sellele rahuliku vastandina paitab päikesevalgus sinilillelist metsaalust, läbi plokklöödimuusika paisub ojavulin käresti- kujõeks, mis lõpeb kosekohinaga (vrd M. Soo- saare «Aeg»), kuid filmi rütm pulbitseb sealtki vaibumatult edasi nagu järgmise kaadri uhke metsiski, täis kevadist mängukirge. Jälle näeme tamme ja samas Eesti reljeefi ja floora tsonaal- set kaarti, millele projitseeritakse maakonniti erinevad rahvarõivad. Kohe läheb lend helikop- teriga üle lahtikaevatud kivikalmete, kiiliku- tiivikust lainetab rohi arheoloogide uuritava linnamäel, kuldne viljaväli tantsiskleb tuules, saateks eesti rahvapillimuusika. Ilus on tõesti see Eestimaa — need varem, kirikud, res-

taureeritud mõisad-lossid (Palmse, Koluvere jt) ning peegellaukaline raba, mis meile ülevast oma puutumatuses avaneb. Kaunis on ka vana Tallinn. Ega «Georg Ots» üle lahe asjata turiste too, kes giidide seletusi kuulates tellingutes Nigulistet imetlevad ja Aita piiluvad. Rahvas sagib tänavail ning ehituna tantsib eestlane ka trammirööbastel. Laulu- ja tantsupidu oma monumentaalsete panoraamidega tekitavad sisemuses soojavärinaid. Aga samas helisevad naisesuust regivärsid: «Tamm ei kasvand/tamm ei jõudnud...», kuigi peale kahetoonilist optimistlikku itku näeme jälle helikopterilt moodsaid maakodusid ja rammusaid mäletsejaid. Ilmselt võiks tubligi põllumees hoopis enam, kolhoosid kõvasti kõrgemale (kelle jaoks?), et «... kasva tamme, jõua tamme/oksad pilve-he pugegu!» Või käib laulukatke lisaks kuivanud puule ka C. R. Jakobsoni tumeda monumendi kohta järgmistes kaadrites? Edasi näeme mitut loojangut, metssigu ja nestet nälpsavat hiemadu. Pikalt-pikalt sõidab mootorpaat läbi roostiku, märgala vesiroosid libisevad mööda, meri loksab vastu rannakive ja maastikuvaated avanevad nüüd Üügu ja Panga paeakdale. Loogilise assotsiatsioonina saeb tohutu hammasratas Kaarma dolomiiti, millest on tahatud möödunud sõja mälestusmärke (Tehumardi, mälestussammas fašismiohvritele jt) ning laotud sajandeid seisvaid müüre (nagu Kuressaare linnus oma sügisese pargivaikuses). Koduselt mõjub Kingissepa res-

taureeritud süda oma kammerliku turuplatsi- rahuga nagu ka Koguva küla oma sammaldunud kiviaedadega. Kuid Kaali kraatrist aimub Maa-kaugest stiihiat. Lõpuks väreleb jälle meri oma soolast silmapiiri Päikese ette keerates ning veel kord kasvab läbi hämaruse haraline taevatamm.

Mingit läbivat süžeed ega kunstiliselt uut probleemi film ei esitanud. Kujutatavat ainst ilustav, kohati isegi lakeeriv teos on esmapilgul üksteisest küllalt kaugelseivatest episoodidest siiski üsna haakuvaks tervikuks monteeritud (esialgne pealkiri «Maavalla killud») ja väljendab heas mõttes ideed: «Aukartus elu ees». See olekski R. Marani loodusfilmide lühem iseloomustus, mida katavad elu ürgne hoovus lokaal- ses kontekstis ja kindlasti mingi liigi või biotsönoosi diferentseeritud jälgimine. Ülejäänud mõttearendused on postulaadist lähtuvad ning Rein Marani vankumatu operaatorikäega võetud filmid on erinevalt enamiku meie teiste dokumentalistide töödest alati terviklikkusega silma paistnud. Pluss maailmanägemise sügavus ja sellega põimunud väljakujunenud individuaalne filmikeel. Aga pole siin paslik L o o d u s—l n i m e n e—l l u pühast kolmnurgast liialt filosoof- leda. Lihtne on niigi selge. Kaadrite sõnasta- mist tingis siin asjaolu, et püüdsin neile luge- jatele meelelisemat kujutlust edastada, kes «llu- sat maad» isegi mustvalgest televiisorist pole nägema juhtunud.





Ilmārs Blumbergs. Lavakujunduse eskiisid ja makett Cervantese «Don Quijotele». (Lavastus ja inssteneering Kārlis Auškāps). 1984



Liina Pihlak. Kostüümid W. Shakespeare'i «Windsori lõbusate naiste» vabaõhuetendusele ENSV Riiklikult Noorsooteatritl (lavastaja E. Hermaküla). 1984

Teatrimanifest number üks

I

Aeg-ajalt peab kordama aabitsatõdesid.

II

Meile tundub, et tuleb ringlusest kõrvaldada eksitusse viivad terminid «lavastajateater», «näitlejateater», «kunstnikuteater».

Teater sünnib ainult siis, kui lavastaja, kunstniku ja näitleja loodu ühinevad üheks vaatamänguks, mis, nagu sõnagi ütleb, koosneb dünaamilisest mängust ja visuaalsusest. Üksikud erandid ainult kinnitavad reeglit.

«Teater on privilegeeritud semiootiline objekt, kuna ta süsteem on polüfooniline, võrreldes näiteks keelega, mis on lineaarne.» (Barthes)

Teatris võib iga objekt tähendada teist, muide ka iseennast.

Teater kasutab kõiki kultuurimärke. Teater on kultuuri enesepeegeldus.

III

See enesepeegeldus toimub teatriruumis.

Iga ruumi võib muuta teatriruumiks, aga mitte iga ruum ei ole teatriruum.

Teatriruum on koht, kus A (näitleja) tegutseb B-na (tegelaskujuna) — C (vaataja) juuresolekul.

Teatriruum (lavaruum) on võimalus A ja B samaaegselt tegutsemiseks, mänguks — C kaasa elades või kaasa mängides (ükskõik, kas hingeliselt või füüsiliselt).

Lavaruum näitab kohta, aega ja situatsiooni, täiendab rolli ja annab talle tegutsemisruumi. Ta iseloomustab tegelasi. Lavaruum tekitab häälestuse ja atmosfääri.

Lavaruum on sümboolne.

IV

Lavaruum on teinud läbi muutusi.

Lavaruum on muutuv ajas ja ruumis.

V

On teatrisemiootika aabitsatõde, et peale ruumikontseptsiooni kuuluvad teatrimärkide nimistusse dekoratsioon, rekvisiit, valgus, kostüüm, frisuur, mask, proksemika (liikumine ruumis), žestikulatsioon, miimika, müra, muusika, paralingvistika ja lingvistika (*last but not least*).

KÕIK NEED MÄRGID MOODUSTAVAD SÜSTEEMI.

Teatrimärgid võimendavad ja modifitseerivad üksteist pidevalt. See on protsess, mis toimub ajas.

Muidugi on igas etenduses teatud hetkedel üks või teine süsteemi osa domineerimas.

Dominandi vahetumine võib olla aeglane või järsk, kuid märkide omavaheeline suhe säilib.

Teater on semiootiline ansambel, «semiootika entsüklopeedia» (Lotman).

VI

Professionaalne teater eeldab lisaks professionaalsetele tegijatele ka ajaga kaasaskäivaid majanduslikke võimalusi ja lavatehnikat.

Kas suudab meie tänane teater luua sellist reaalsust, mis ületaks meie argise kogemuse?

Peame vastama eitavalt.

Vajalikud materjalid ja masinad on kättesaamatud või liiga kallid (teatri jaoks).

Illusiooni ei saa luua.

Väita vastupidist tähendab petta enast ja uskuda, et nii on võimalik petta ka teisi.

VII

Vahepalaks: me ei suuda isegi oma etenduste kohta piisavalt intrigeerivat informatsiooni anda. Domineeriv on verbaalne info edastamise viis. Plakatit peetakse «tarbetuks luksuseks». Sama võib öelda ka fotoreklaami kohta. Ja kellele on adresseeritud meie ajalehtedes ilmuv informatsioon selle kohta, et

kaks nädalat tagasi toimus X teatris esietendus? Oleks loomulik, et iga teater omaks videomagnetofoni, mis lubaks teha enne esietendust TV-le paariminutilise lõöva montaaži valmivast etendusest, kusjuures etenduse autorid teeksid selle montaaži ise.

VIII

Reaalsus komplitseerub üha enam.

Informatsiooni paisumine on reaalsus.

Kas me suudame luua laval selle visuaalse peegelduse.

Prægustes oludes ei.

Meil ei jää muud üle kui eesmärgiks seada vaatemäng. Mäng võib tekitada uue reaalsuse, kui me oleme selleks valmis. Käivitus semiootiline ansambel, mis produtseerib uusi märke ja märkide märke. Tulemused võivad meid endidki üllatada. Selles seisneb kunsti paradoksaalsus.

Aga see mäng laabub ainult siis, kui selles osaleb kogu teatrimärkide süsteem kõikide tasemetega koostöös.

Selgituseks: kui me räägime dekoratsioonist või muusikast, siis näitlejad pahatihti solvuvad, et neid justkui ei usaldata. «Kas ma üksi ei saagi siis hakkama?» justkui küsiks nad. Sellist suhtumist on süvendanud pealetükkiv näitlejateatri propaganda. Ülistatakse juhtumeid, kus näitleja täiesti «ihuüks» andis «rahvast täis» saalile elamuse. Me ei eita neid juhtumeid. Need kuuluvad süsteemi. Jaatame nullruumi, näitleja kui absoluutse dominandi võimalust. Kuid see on ainult üks võimalus. Me ei eita näitlejat, vastupidi, me jaatame teda erakordselt. Kuid me ei näe põhjust eirata teisi vahendeid, mis lõppkuvõttes näitlejat toetavad, asetavad ta keerukasse märgikonteksti. Näitleja silm on väga tähtis, iseäranis suures plaanis. Kuid me hindame ka näiteks silmitut maski. Vastavalt teose ideele on ühel juhul oluline näha psühholoogiliselt täpset reageeringut, teisel juhul aga huvitab meid küsimus, millele ei saa iial vastust: kes on maski taga, kes kõneleb maski nimel. Ja me hindame ka metamorfoosi, mis tekib maski mahavõtmisel etenduse enda sees.

IX

Me ei poolda niisiis lavastajateatrit, kuna selles peitub autokraatiat, vägi-valda ja visuaalse külje alahindamist.

Me ei poolda kunstnikuteatrit, kuna seal domineerib ilutsemine ja ta asetab häirivaid tõkkeid näitleja mängule.

Me ei poolda näitlejateatrit, kuna see

kaldub eneseimetlusele, ekshibitsionismile ja publikuga koketeerimisele.

Ja me ei poolda ka kirjanikuteatrit, sel lihtsal põhjusel, et see on kirjandus, aga mitte teater.

Me pooldame olemasolevate vahendite, olemasolevate näitlejate ja olemasoleva eelarvega loodud vaatemängu, kõigi teatrimärkide koosmängu, sellest tulenevat semiootilist ansamblit, mis on asetatud idee teenistusse. Tulgu see idee (müüt) siis kirjanikult, tekkigu see näitlejate improvisatsioonist või idanegu ruumikontseptsioonist. Algimpulsi võib anda kes(mis) tahes. Sellele järgneb kokumäng, polüfoonia ja tervik.

X

«Selle hingematva atmosfääri, milles me ilma pääsemisvõimaluseta ja abilootusetu elame ning milles me kõik, isegi suurimad revolutsionäärid meie hulgast, osaliselt süüdi oleme, selle üheks põhjuseks on meie aukartus kõige ees, mis on kirja pandud, formuleeritud või maalitud, kindla kuju võtnud, otsekui millegi väljendumine polekski lõputu, ei jõuaks kunagi punktini, kus kõik asjad peavad hakkama lagunema, selleks et saaks jälle edasi minna ja uuesti otsast alata.» (Artaud)

MATI UNT
PROOMET TORGA



* Artur Lemba 1921. aastal

Artur Lemba, meie muusikakultuuri uhkus ja – probleem

VIRVE LIPPUS

Viimase poolteise aastakümne sisse on mahtunud paljude meie kultuuriloojate sajandid sünniaastapäevad. Nende tähistamine on andnud ainet nii tagasivaadeteks kui ka sihiseadmisteks, kultuurielus nii vajaliku järjepidevuse, juurte tunnetamiseks. Sellest on ju möödas nüüd juba tõesti sadakond aastat, kui tuli ilmale see põlvkond eesti haritlasi, kelle tegevuse orientatsioon eelkäijatega võrreldes oluliselt muutus. Need ei olnud enam üksikud õnnekombed haridust saanud maarahva võsud, kel oli valida, kas liituda muukeelse ja -meelse intelligentsiga või hakata rahvavalgustajaks, tulevase rahvusliku kultuuri toitepinna loojaks. Sajandivahetusel kaela kandma hakanud eesti haritlane ei olnud enam üksi. Nüüd võime juba rääkida eesti intelligentsist, kelle käsutuses oli mitmete põlvkondade töö tulemusena enam-vähem stabiliseerunud kirjakeel, koolivõrk (kuigi muukeelne), teatrid, laulupidude traditsioon jne. Maailmakultuuri vahendamisel ja suupärastamiselt maarahvale võis üle minna oma kultuuri loomisele sellesama maailmakultuuri mitmekülgse tundmise alusel. Tammsaare, Suitsu, Tobiase, Saare, Laikmaa, Raua jt loomingul on eriline koht meie kultuuriloos, kuid samal ajal võib ilma igasuguse rahvuslike tundmuste ülepaitsutamisetä oelda, et nende looming suutis nii oma problemaatikalt, stiililt kui ka kunstiliselt tasemelt sammu pidada sellega, mida tehti mujal maailmas, oma tippudes sel foonil isegi silma paista.

Tänavu septembris on meil jälle põhjust tagasi mõelda sellele meie kultuuriloos nii otsustavale perioodile. 24. IX möödub sada aastat eesti ühe kõige andekama ja menukama pianisti-helilooja Artur Lemba sünnist.

Sada aastat tagasi mängiti eestlaste seas veel vähe klaverit. Linnades tegutses küll mitmeid baltlastest klaveriõpetajaid, kelle juures eestlasigi tunnis

käis (näiteks Koidula hariduse hulka kuulusid klaveritunnid), kuid asjaarmataja tasemest kaugemale üldiselt ei jõutud. Tõsisemad muusikategelased tulid enamikus maalt ja nemad jõudsid muusika juurde ikka oreli vahendusel. Lembade peres oli erandlik olukord. A. Lemba vanaisa jätkas küll vanu traditsioone — oli Haapsalu maakonnas tuntud orelimeistrina ja muusikaharrastajana. Tema muusikaandeline poeg Gustav, kes õppis tiseriametit, kolis aga juba koos abikaasa Mariega (sünd Mullas) linna elama. Gustavist sai Tallinnas hinnatud klaverihäälestaja ja nn tapöör — pidudel tantsuks mängija. Lembade pere lastel Theodoril, Ludmillal ja Arturil, kellest kõigist hiljem said tuntud muusikud, oli juba lapsena võimalus kuulda klaverimängu ja seda ise õppida. Koos vanematega käidi ooperietendusi ja kontserte kuulamas. Arturist 9 aastat vanema venna Theodori muusikaline andekus avaldus varakult. Temas küpses otsus saada kontsertpianistik. Energilise ja ettevõtliku nooremehena õnnestus tal 1894 astuda Peterburi konservatooriumi klaveriklassi. Pärast selle lõpetamist 1902. aastal sai temast meie esimene professionaalne pianist, kelle esinemised kodumaal üldise vaimustuse esile kutsusid. Venna julge samm oli otsustava tähtsusega Artur Lemba saatuse kujundamisel. Aasta pärast Theodori konservatooriumi astumist kolis oma laste muusikahariduslikke püüdlusi soojalt toetav ema koos nooremate lastega samuti Peterburi. Theodor oli selleks ajaks juba suutnud endale teenistusvõimalusi hankida (eratunnid, esinemised, klaverite demonstreerimine jne) ning suutis perekonda toetada. Nüüd algasid ka 10-aastase Arturi tõsisemad klaveriõpingud, algul õe ja venna juhendamisel. Artur ise kirjutab oma mälestustes: «Tol ajal külastas meid sageli eesti helilooja R. Tobias, 75

kes, nagu mulle meenub, mängis oma klaverisonaati, mida ta komponeeris Rimski-Korsakovi klassis. Üldse, meil toimusid väga mitmesugused muusikalised ettekanded. Nii esines viiulikunstnik R. Hasenkampf, Aueri õpilane, viiuldades minu venna klaveri saatel, samuti kornetipuhuja Jakobson, prof. Wurmi õpilane. Minu öde, kellel oli ilus soprano hää, valmistas ennast ette konservatooriumi lauluklassi sisseastumiseks. Selles muusikalises õhkkonnas ma andusin täie innuga klaverimängule ja juba aasta pärast ma olin suuteline mängima kaunis raskeid muusikapalasisid, nagu Moszkovsky Serenaad, Mendelssohni Kapriis op 16, aga ka klassikalisi sonaate.» («Minu mälestused» I, 1954. Käsikiri, TRK, lk 13—14.) Kolmeaastase õppimise järel otsustati, et Arturil oleks aeg astuda konservatooriumi. Vend näitas oma kasvandikku enda õpetajale prof Van-Arckile, kelles poisi andekus ilmselt huvi äratas. Artur võeti vastu tema klassi õppemaksust vabale kohale. Nii algas A. Lemba hiilgav konservatooriumikarjäär. Peterburi konservatooriumis õppis tollal juba palju eestlasi, kes üldiselt olid andekad ja tublid



Aastal 1907

töõmehed, kuid kellegi kohta ei ole eksami protokollides nii superlatiivseid hinnanguid kui Artur Lemba kohta: «talent», «väga andekas, eeskujulik õpilane» jne ja hindeks sageli «5+».

Konservatooriumis õppis A. Lemba klaverit, kompositsiooni ning mõnda aega ka dirigeerimist. Kõige menukam oli ta pianistina. Sageli esines ta õpilasõhtutel (Beethoveni Sonaat op 27 nr 1, Chopini Sonaat b-moll ja Barkarool, Schumanni «Sümfoonilised etüüdid», Brahmsi Paganini-variatsioonid jm). Prof Van-Arcki juures tegi Lemba läbi põhjaliku tehnilise kooli. Tehti erilisi harjutusi, et saavutada painduvat rannet ja tugevaid sõrmi. Töötati läbi Clementi harjutused kõigis helistikes ja terve rida Bachi prantsuse ja inglise süite ning partiitasid. A. Lemba kirjutab oma mälestustes muu hulgas: «... ta pühen- das äärmiselt palju tähelepanu oma tundides Bachi tööde esitusele, kelle prelüüdid ja fuugad õpiti väga hoolsalt kõlavuse, aplikatuuri, nüanside ja pedalisatsiooni suhtes, mida ta lubas tarvitada väga tagasihoidlikult.» («Minu mälestused» II lk 7.) Pärast Van-Arcki surma 1902. aastal jätkas A. Lemba õpinguid prof Tolstovi, samuti T. Leszetycki õpilase juures, kellest on säilinud mälestus, et «ekspressioon ja ilmekus seati siin esiplaanile, vaid mitte ainult tehniline korrektsus ja puhtus» (II, lk 8).

Kompositsiooni õppis A. Lemba prof Solovjovi juures. Näib siiski, et suuremat mõju on talle avaldanud kokkupuuted N. Rimski-Korsakoviga, kelle juures ta õppis instrumentatsiooni, kes aga andis sageli nõu ka loomingu osas. Kui lugeda A. Lemba mälestusi, hämmastab, kui täpselt ja üksikasjalikult on talle meelde jäänud Rimski-Korsakovi näpunäited ja kui tugevasti on viimase arvamused kujundanud A. Lemba muusikalist maitset ja töökspidamisi (kas või suhteliselt kaasaegsesse muusikasse).

Konservatooriumi lõpetas A. Lemba 1908. Klaveri eriala eksamil mängis ta järgmist kava:

<i>Bach-Tausig</i>	<i>Tokaata ja fuuga</i>
<i>Beethoven</i>	<i>Sonaat op 111 I osa</i>
<i>Chopin</i>	<i>Polonees c-moll</i>
<i>Schumann</i>	<i>Andante Sonaadist nr 1</i>
<i>Balakirev</i>	<i>«Islamei»</i>

Peale selle valmistas ta ette Tšaikovski *b*-moll ja Liszti *Es*-duur klaverikontserdi, millest viimast mängis avalikul võistluseksamil. Lõpuaktusel esitas A. Lemba oma esimese klaverikontserdi *G*-duur kaasdiplomandi N. Malko dirigeerimisel. Lõpetamisel määrati A. Lembale klaveri erialal väike kuldmedal koos Rubinsteini-nimelise preemia, Schröderi firma klaveriga, kompositsiooni erialal suur hõbemedal.

28). A. Lembast sai konservatooriumis hinnatud ja populaarne pedagoog. 1915 anti talle professori nimetus. 10-aastase töö järel võis ta oma õpilaste nimekirja juba märkida 30 lõpetajat, kellest peaaegu pooled olid lõpetanud hindega «5». Tema iga-aastaste kontsertide retensioonides märgitakse ikka konservatooriumi õppijaskonna eriti rohket osavõttu ja vaimustatud ovatsiooni.

A. Lemba Peterburi kontsertide kohta



1907 N. Rimski-Korsakovi õpilaste seas (ülal teine).

Samal sügisel valiti A. Lemba Peterburi konservatooriumi õppejõuks eriklaveri ja teooria alal (viimastest ta loobus varsti eriala õpilaste rohkuse tõttu). Pedagoogilisi kogemusi oli noorel pedagoogil juba rohkesti, sest alates 15. eluaastast andis ta järjekindlalt eratunde. Tundide hind tõusis koos pedagoogi oskuste ja prestiiži kasvuga — algul 1,5, seejärel 3 rubla. «Mu sissetulekud olid täiesti rahuldavad,» võib ta konstateerida juba tudengipõlves (I, lk

on ilmunud arvukalt nii heatahtlikke kui ka sapiseid arvustusi, puhuti üks-teisele vasturääkivaid, nagu kuulajaskonna muljed ikka on. Nende rohkus näitab suurt huvi noore pianisti esinemiste vastu pealinna elavas muusikamiljões. Arvustuste najal on võimalik luua üsna tõenäone kujutus sellest, mis laadi pianist oli Artur Lemba, luua pilt, mis hästi sobib kokku tema hilisema

tegevusega kodumaal, aitab mõista teda nii inimesena kui ka kunstnikuna.

«A. Lemba on tõesti üks meie silmapaistvamaid pianiste» («Россия», 26. X 1911). «Tema anne kannab kergelt romantilist pitserit» («Русская Музыкальная Газета», 25. X 1910). «Tal on väga plastiline kõlavärving, kena nüansseerimine ja suurepärase tehnika» («ПМГ», 13. XI 1911). «Kõigepealt torkab silma delikaatne suhtumine esitavasse. Tal on hea muusikaline arusaamine sellest, mida ta mängib, ja helilooja võib olla täiesti kindel, et ta ei riku tema teost. Tal on väljaarendatud tehnika ja ta valdab materjali selliselt, et kuulajal pole vaja karta juhuslikke eksimusi... Kõik on omal kohal, nagu peab olema, nagu on kirjutatud... Härra Lemba kui pianist on mõnevõrra külm ja kuivavõitu. Ta ei kõida kuulajat niivõrd oma temperamendiga kuivõrd mõtteselguse, esituse puhtusega, läbimõeldud viimistluse ja instrumendi täieliku valdamisega. Kirglikkuse puudus tema mängus oleneb vist härra Lemba iseloomust. Ta ei tundu elurõõmsa, kirgliku inimesena» («С.-Пб. Ведомости», 16. X 1911). «Mõnikord tahaks vähem akadeemilisust, rohkem noort värsket mõtet... Härra Lembal on veel vara mängida «professorliku väljapeetusega»» («С.-Пб. Ведомости», 16. X 1910). «Pianistil on hea tehnika, ta mäng on mõtestatud, kuid liiga väljapeetud akadeemilisus jätab võrdlemisi vähe võimalusi isikupäraks» («Театр и искусство», 23. X 1911).

1910. aastal võttis A. Lemba osa Anton Rubinsteini nimelisest pianistide konkursist. Tema jõudmine kaheksa preemiakandidaadi hulka koos niisuguste maailmakuulsate nimedega nagu Artur Rubinstein ja Edwin Fischer näitab selgesti A. Lemba kui pianisti suurst.

Retsensendid märgivad ikka täis saali ja entusiastlikku vastuvõttu. Mõni saipisem seletab menu õpilaste pimedat kiindumusega oma õpetajasse, mis ei lase näha tema kui muusiku puudusi. Aga see, nagu ka konservatooriumi professorsorkonna, eeskätt A. Glazunovi ilmselt soosiv suhtumine, ei saa siiski otsustavalt seletada täissaale. A. Lemba meisterlik, mõtestatud, kergelt romantiline, akadeemiliselt korrektne, mitte eriti ori-

ginaalne, kuid andeka inimese sundimatu ja üleolekuga kulgev mäng pidi ilmselt vastama tolle aja õppurite ja pedagoogide enamiku ettekujutusele, kuidas klaverit mängima peaks. Samuti kasvas A. Lemba pedagoogilise töö stiil välja Peterburi konservatooriumi üldistest töömeetoditest. Ei nõutud tollal õpetajalt, et ta õpilaste edasijõudmine oleks 100 protsenti, ei nokitsetud ja treeinitud tundides nii kui tänapäeval, nii palju ei vaevatud pead otstarbekohaste pedagoogiliste meetodite leidmisega. Õpetaja pidi oskama mängida, pidi tunda repertuaari, oskama teha asjatundlikke kommentaare — mis keegi nende kommentaaridega peale hakkas, oli suurelt osalt tema enda asi. A. Lembal olid kõik need vajalikud omadused olemas. Venemaa pealinna elav muusikaelu hoidis meeled erksad. Seal kontserterisid kõik tolleaegsed maailma suursed, kelle mängu kohta A. Lembal oma mälestustes mõndagi huvitavat on öelda. Vajadus pidada sammu võimekamate kolleegidega sundis pingutama. Näiteks mäletab Th. Lemba poeg Viktor onu jutustustest, et kord korraldanud kolleegid omavahel «prima vista», lehest mängimise võistluse. Ainult Tšerepnin ületanud A. Lembat. Elu oli põnev, perspektiivikas ja pingeline.

1920. aasta sai A. Lemba elus pöördepunktiks. Kuigi ta nõukogude võimu esimestel aastatel aktiivselt kaasa löi muusika rahva hulka viimise üritustel — oli Hariduskomissariaadi kooliosakonna laste meelelahutuste sektsiooni muusikosaakonna juhataja, organiseeris noortele kontserte, esines ise tehastes ja koolides, otsustas ta siiski 1920. aastal koos Petrogradi teiste eestlastest muusikutega kodumaale tagasi pöörduda. Elu Petrogradis oli Kodusõja-aastail väga raske, Eestis aga oodati professionaalselt kõrgetasemelisi pedagooge vastavalt muusikaõppeasutustesse.

Missugused olid tollal A. Lemba suhted Eestimaa ja eesti kultuuriga? Ta oli lapsest peale kogu perega elanud Peterburis, seal õppinud. Silmapaistvalt andeka õpilasena ja menuka noore pedagoogina tekkis tal ilmselt väga hea kontakt oma pedagoogide, hiljem kolleegide ja õpilastega, ta sukeldus nende põhiliselt muusikaelu hõlmavasse huvi-

deringi. On üsna mõistetav, et rahvusliku kultuuri probleemid kõitsid teda vähem kui neid konservatooriumi õppureid, kelle kodudes olid rahvamuusika traditsioonid veel elavad või kes koolipõlves koos mõttekaaslastega pead murdsid meie kirjanduse ja kunsti oleviku ja tuleviku üle. Ei saa aga öelda, et A. Lemba jäi Peterburi perioodil eesti kultuurielust täiesti kõrvale. Ta võttis osa Peterburi eesti seltside üritustest klaverisaatja-muusikajuhina. Eesti heategevusseltsis lavastati esmakordselt ka A. Lemba esimene ooper «Sabina», millele A. Haava oli kirjutanud uue Eestiainelise libreto ja mis nüüd kandis nime-tust «Lembitu tütar». 1908. aastal toimus Tartus «Vanemuises» A. Lemba autorikontsert, kus erilise menu saavutas tema G-duur klaverikontsert autori meisterlikus ettekandés. Dirigendina ja solistina esines ta 1910. aasta laulupeo ja 1913. aastal «Estonia» avamispidustuste sümfooniakontsertidel. Üksmeelselt tunnistasid arvustajad ta eesti parimaks klaverimängijaks.

1920. aastani olid sidemed kodumaa-ga siiski juhuslikud. Nüüd algab periood, kus A. Lemba töötab põhiliselt Eestis ja temast kujuneb meie kaalukamaid, mõjukamaid ja mitmekülgsemaid muusikategelasi — ta on interpret, pedagoog, helilooja, dirigent, publitsist. Eesti tolleagele muusikaelule oli sellise kõrgtasemel pianisti kodumaal tööleasumine väga teretulnud. See tõstis noore kõrgema muusikakooli prestiiži, lisas kohalikule muusikaelule professionaalset kaalu ja publikuhoovi. Saabunud 1920. aasta suvel kodumaale, alustas A. Lemba otsekohe elavat kontserttegevust. Juba augustis toimus soloõhtu Tartus, septembris Tallinnas. Kava oli kaalukas:

<i>Bach</i>	<i>Kromaatiline fantaasia ja fuuga</i>
<i>Beethoven</i>	<i>Sonaat op 90</i>
<i>Schumann</i>	<i>«Sümfooniased etüüdid»</i>
<i>Chopin</i>	<i>Nokturn Des-duur</i>
	<i>Masurka s-moll</i>
	<i>Ballaad As-duur</i>
<i>Wagner-Brassin</i>	<i>«Feuerzauber»</i>
<i>Schubert-Tausig</i>	<i>Sõjaväemarss</i>

Menu oli suur. «Vaba Maa» kirjutas 4. X 1920: «Rääkimata hra. Lemba kolossaalsest tehnikast, millega ta kõige raskematest tehnilistest võtetest naljatasdes üle saab, on tal eriti haruldaselt

pehme duschee ja kerge, elastiline staccato, sulav toon pianos ja graatsia piano pashaasides ning peensusteni läbitöötatud pedalisatsioon, mis ta mängu haruldaselt selgeks ja kergeks teeb... Harilikult on pianistide nõrgemaks küljeks just polifoonia. Hra. Lemba näib siin õnnelik erand olevat. Tema fuugal ei sumbunud teema voolava kontrapunkti varju, ei karjunud aga ka sellest üle — tingimised, mis polifoonilise muusika heaks ettekandeks nõuetuvad, mille vastu pianistid aga pahatihti patustavad.»

20. aastail mängis A. Lemba palju: iga-aastased sooloõhtud, kammerkontserdid koos mitmesuguste partneritega, klaverikontserdid sümfooniaorkestriga, autorikontserdid. 30. aastatel jäid sooloõhtud harvemaks, seostudes peamiselt juubelitega, kuid oli mitmeid autorikontserte, üksikesinemisi nii solistina kui ka ansamblistina. Hea pianistliku vormi säilitas A. Lemba kõrge eani. Tema 60. sünnipäeva tähistamiseks toimunud kontserdist kirjutab K. Leichter: «Ta ilus löök on haruldaselt pehme, kuid kõlav. Ja imeteldav on, millise iseenesest mõistetava tehnilise kergusega ta ületab ikka veel suurimad raskused.» (SV nr 11, 1945). 75. sünnipäeval mängis A. Lemba menukalt oma 5. klaverikontserti.

Konservatooriumis oli professor A. Lemba 20.—30. aastail hinnatuim pedagoog. Tema klassi püüti pääseda, sealt sircus hulk võimekaid noori pianiste, kes 30. aastate kontserdielus juba agarasti kaasa löid, nagu A. Korb, V. Riives, E. Avesson, H. Saarne, eksternina lõpetanud O. Roots, L. Milk jt. Autoriteetse muusikakriitikuna kommenteeris A. Lemba ajalehe «Vaba Maa» veergudel pidevalt Tallinna muusikasündmusi, andis huvitavaid andmeid esitatavate teoste ja nende esitustraditsioonide kohta, esitas oma küllaltki nõudlikke seisukohti. Ta oli meie pianistidest kindlasti mõjukaim ja tunnustatuim. Ometi näib, et situatsioon ei rahuldanud ei teda ennast ega paljusid tema kaasaegseid. Tekkis hulk ägedaid konflikte, ebaõiglust suhtumistes ja hinnangutes.

A. Lemba asumine Petrogradist Tallinna tähendas talle küllalt suurt kesk-

konna muutust, võimaluste ahenemist. Arvuka ja asjatundliku kontserdipublikuga suurlinnast tuli ta väikesesse linna, kus muusikahuviliste ring märksa piiratum, kus muusikatradsitsioonid alles kujunemas. Suurest, kogu maailmas kuulsast konservatooriumist tuli ta meie alles eelmisel aastal asutatud Kõrgemasse muusikakooli, kus õppijate enamiku andekus oli küsitav ja ettevalmistus diletantlik. Majanduslik olukord noores kodanlikus vabariigis oli ebastabiilne. See kõik võis tekitada asendust. 1921/22. õppeaastal võtabki A. Lemba vastu Helsingi Muusikainstituudi direktori E. Melartini kutse tulla sinna õppejõuks. Kuigi tema sealne tegevus leidis hindamist ja ta menukalt osales ka Helsingi kontserdielus, ei osutunud tegutsemisvõimalused Soomes oluliselt avaramaks. Järgmisel hooajal pöördus A. Lemba kodumaale tagasi ja jäi Tallinna konservatooriumi professoriks elu lõpuni. Jõudumööda püüab ta oma autoriteediga kaasa aidata võitluses muusikaõppeasutuste majandusliku olukorra kindlustamise ja nende prestiiži tõstmise eest. 1922. aastal kirjutab ta: «Kahjuks on valitsus muusikalise hariduse edendamisele selle töö ainelise kindlustamise mõttes vähe vastu tulnud, leides et see asi vähe tähtis ja täitsa kõrvaline on. Alati tuleb kuulda seletusi, et kunst on uhkuseasi, ilma milleta väga hästi võib läbi saada, kuna tarvis on kõik jõud riigi majanduslike seisukorra tõstmiseks ja tehniliste jõudude totamiseks koondata. Opetajad kaebavad alati palga mittekättesaamise ja viibimise üle...» («Vaba Maa» 3. IX 1922).

Veel tõsisem probleem kui majandusmured oli aga kunstilise kasvu stiimulite nappus. Väikeses vabariigis oli vähe pingetpakkuvaid esinemisi, puudusid võrdvõimelised kolleegid-rivaalid. A. Lemba üksikud esinemised Ungaris, Rootsis jm äratasid küll suurt tähelepanu, kuid pidevamate esinemislepingute hankimiseks ei piisanud A. Lembal ettevõtlikkust ja visadust.

Eesti kultuurielus olid 20. aastad tormiliste ümberhinnangute, eksperimentide, uute otsingute aeg. Püüti vabaneda baltisaksa ja vene tsaristliku kultuurisurve jäänustest, leida oma tee, otsida uusi eeskujusid ja kontakte. A.

Lembale jäid need püüdlused suhteliselt võõraks. Temale olid kallid Peterburi konservatooriumi ning selle lugupeetud professorite akadeemiline vaim ja kõrged professionaalsed traditsioonid, ta nägi oma missiooni nende hoidmises ja jätkamises. Kaasaegses seniseid reegleid eiravas muusikas nägi ta pigem sisutühjust ja andevaesust kui uut elutunnetust. See oli midagi käsitamatu, mille möödumist ta lootis ja ootas. «Välismaal hakatakse pettuma uutes muusikavooludes. Üldine soov on tagasi pöörduda meloodilisele selgusele ja loomulikule harmooniale ja hakata tarvitama elemente rahvaviiside alusel... Meie noortele heliloojatele Eestis võiks soovitada ka sisurikkamat klassikalist ja romantilist muusikat põhjalikumalt tundma õppida, et sealt aegamööda tehnikat ja meisterlikkust omandada,» kirjutab A. Lemba 2. XII 1933 ajalehes «Vaba Maa». Ta on hämmastunud ja kibestunud, kui ikka selgemini ilmnes, et noorem põlvkond tema töökspidamisi omaks ei võta, et see huvitub rohkem Elleri «modernistlikest» eksperimentidest kui Lemba klassikalise-romantiliste traditsioonide alusel kirjutatud teostest, et kontserdiprogrammides järjest rohkem eluõigust võidab põlatud XX sajandi muusika alates Debussyst ja Skrjabinist. A. Lemba resoluutsed seisukohavõetud ajakirjanduses kutsusid esile ägedat poleemikat tolle aja ajalehtedele



Konservatooriumi lõpupankett 1940. aastal. A. Lemba paariliseks on Elsa Avesson, paremal August Karjus.



A. Lemba (paremalt kolmas) Brüsseli pianistide konkursi žüriis 1938. aastal.

omases teravas, salvavas stiilis. Näiteks kirjutab K. Leichter 1932. aastal artiklis «Muusikalisi negatiive»: «... needki võimalused, mis olemas (uue muusika ettekandmiseks — V. L.) summutatakse arvustuse eitava suhtumise tõttu, mis enamasti moodsale muusikale kõrgesti vaenulik. Elleri töödesse suhtutakse eitavalt. ... (Elleri kvinteti — V. L.) kohta on eriti huvitav lugeda meie suurimaks epigoonilise muusika loojaks tunnistatu mõtteavaldusi: «Et luua head tervet plastilist muusikat, olgugi epigoonilist, peab kõigepäält talent olema. Niisugune haiglane modernismi nime all komponeeritud muusika on ikkagi vaimuvaesuse produktsioon, mis jääb elujõuetuks.» («Esmaspäevane Maamees», nr 51, 1932.)

A. Lemba loominguline aktiivsus on vaadeldaval perioodil küllalt suur. Ta korraldab mitmeid kontserte oma helitöödest, tema teoseid, eriti G-duur klaverikontserti mängitakse sageli. Noorem

põlvkond aga asub A. Lemba loomingu suhtes õige skeptilisele positsioonile. O. Roots isloomustas seda tabavalt: «Arthur Lemba inspiratsioon lähtub vene akadeemilis-romantilistest traditsioonidest, hoidudes lisamast tugevamat isikupärast nooti. Tema ülimalt lüürilist laadi loomingus puuduvad sügavamad või jõulisemad elamused. Lemba ei armasta seada probleeme. Ta kompositsioonid arenevad kindlaskujunenud vormis ja stiilis, kerge voolavusega. Iseloomulik on, et ta loomingus pole võimalik tähele panna autori individuaalset arengut mingis kindlas suunas.» (XX aastat Eesti muusikat. Tln 1938, lk 55.)

A. Lemba pedagoogiline tegevus tähendas 20. aastail suurt sammu edasi meie klaveripedagoogikas. Tema häälestavalt lai repertuaaritundmine, võime kõike tunnis ette mängida arendasid õpilaste ettekujutust sellest, kuidas muusika peab kõlama (plaat ju tollal polnud), ergutasid töötama, palju repertuaari läbi võtma. Ta oskas õpi-

lastele anda ka väga häid näpunäiteid aplikatuuri ja mänguvõtete alalt. Ta oli inimene, kellelt palju võis õppida, kuid kes ise ei püüdnud õpetada, ei seadnud oma eesmärgiks anda kõigile oma õpilastele süsteemseid teadmisi muusikast ja klaverimängust. 30. aastatel, kui meilgi hakkasid järjest suuremat huvi äratama uued, teadlikkusel ja kompleksel muusikalisel arendamisel rajanevad suunad klaveripedagoogikas, hakkas A. Lemba õpetusmeetodite kohta kuuluma kriitikat. Eriti teravaks kujunes olukord nõukogude perioodi algusaastatel. B. Luki ja A. Klasi eestvedamisel mõjule pääsenud aktiivne, teadlikkusele ja klaverimängu kõigi komponentide analüüsile rajatud klaveriõpetus osutus märksa efektiivsemaks A. Lemba tööstiilist ja tasapisi jäi Artur Lemba eriklaveri õpetamisest kõrvale.

Mitte kunagi aga ei tekitanud vastuväiteid või eriarvamusi A. Lemba suurepärase pianismi. Ka siin, vastavalt oma mõtte- ja tundelaadile, ei läinud ta kaasa uuemate vooludega. Juba 1920. aasta

kontserdi puhul märgiti, et «ta ei ole muidugi mitte moderni liiki virtuoos, mitte «ekspressionist» tehnikas ehk temperamendis, kuid peenetundeline muusikamees, kes tarvilise tehnilise võimega varustatud, kunstiteosed stiilirikkalt, nende looja kohaselt ette toob» («Päevaleht», 2. X 1920). 1945. aastal kinnitab K. Leichter: «Tõlgitsuslikult on A. Lemba jäänud truuks omaaja väljenduslaadile.» (SV nr 11, 1945.) Kuid kunstis võivad üheaegselt edukalt koos eksisteerida mitmesugused esitusstiilid, eeldusel, et tõlgitsus on kunstiliselt kõrgel tasemel ja kantud elavast elutunnetusest. A. Lemba G-duur klaverikontserdi ettekande kohta 1945. aastal kirjutab B. Lukk, et A. Lemba «mängis väga nooruslikult värskest, ilusa maheda kõlaga, nüansirikkalt, lihtsalt ja veenvalt». (SV nr 9, 1945.)

Nõukogude periood tähendas mitmeski suhtes uut tõusu A. Lemba tegevuses. Taastusid kontaktid talle noorusest tuttavate vene nõukogude muusikategelastega, ta esines korduvalt suure menuga Eesti NSV dekaadidel ja eesti muusikat tutvustavatel üritustel vennasvabariikides, kirjutas uusi teoseid (nende seas 3 klaverikontserti, 2. sonaat ja rida etüüde). 1962. aastal anti A. Lemba Eesti NSV rahvakunstniku aunimetus.

Artur Lemba on üks säravamaid isiksusi meie pianismi ajaloos, kelle saavutused on olnud innustavaks eeskujuks mitmetele järgmistele põlvedele. Iga inimese elukõver kulgeb erineva kaarega. Mõnel viskub ta järsku kõrgele ja jääb siis püsima või hakkab tasapisi langema, mõnel tõuseb visalt ja jõuab alles lõpu eel tippu. A. Lemba kuulub esimeste hulka. Nii tema enese saavutused kui ka ühiskondlik kõlapind olid kõige suuremad just tema elu esimesel poolel. Kuid ka tema hilisem tegevus ja selle ümber tekkinud probleemid, kuigi ta siis ei esindanud enam meie muusikaelus kõige edasiviivamaid ja elujõulisemaid suundi, aitasid paljudes küsimustes selgusele jõuda, aitasid mõõtu pidada uue ja vana, traditsioonide ja novaatorluse vahekordades. Artur Lemba on üks neid suurkujusid meie kultuuriloos, keda me ei saa ega tohi unustada.



75. aasta juubeli esinemisel «Estonia» kontserdisaalis

Triennaal taas Riias

REGINA HIDEKEL

1985. a märtsis jõudis Balti liiduvabariikide stsenograafitriennaal taas Riiga, kus ta kaksteist aastat tagasi sündis. Üritus alustas oma teist ringi erinevalt varasemast (1973—Riia, 1977—Vilnius, 1980—Tallinn) rangelt regionaalsena, igast liiduvabariigist lubati osaleda üheteistkümnel kunstnikul, ainsaks külaliseks oli S. Barhin Moskvast. Kahju! Sest Moskva ja Leningradi kunstnike osavõtt andis eelmistele triennaalidele teistsuguse mõõtme, meie kaasaja stsenograafiast kujunes hoopis ulatuslikum ja mahukam tervikpilt.

Ent jätkem organiseerimise küsimärgid ja nimetagem laureaadiid: Juris Dimiteris — Läti NSV, Adomas Jacovskis ja Virginija Idzelytė — Leedu NSV, Eldor Renter — Eesti NSV; Läti NSV Kultuuriministeeriumi preemia pälvis Andris Freibergs ja eridiplomi Sergei Barhin.

Nii preemiate jaotus kui ka külalise valik vastas stsenograafia praegusele olukorrale. Viimast peegeldas ka näituse põhilaad. Senistel triennaalidel otsiti alati mõjusamaid vahendeid eksponeerimise väljenduslikkuse suurendamiseks — k u i d a s eksponeerida ei olnud sugugi tähtsusetum kui m i d a eksponeerida. Vilnius '77 ja Tallinn '80 olid oma moodi tähisteks näitusmiljöö aktiivse vaatamängulisuse ja isemängimise taotlemisel. Nüüd Riias lähenes eksponeerimisviisi jälle traditsioonilisele kavandite, makettide ja kostüümide demonstreerimisele.

Alates 1970. aastate keskpaigast räägime stsenograafia stabiliseerumisest, kinnitades seega ühe perioodi möödumist. Lõppes tormiliste otsingute ja avastuste aeg, mil kunstnik-kujundajast loodeti messiast, ja algas järgmine etapp — seniste ideede mõtestamine, nendega harjumine. Kuid Bloki sõnade järgi on kunst alati uus. Ka täiesti väljakujunenud situatsioonis tärkavad uue alg-

med, neid sünnitab elu ise, rikastades meid uute kogemustega. Stsenograafia vabaneb otsesest metafooritsemisest, sümboolikast, loobub paindumatust kontseptuaalsusest, liiga aktiivsetest «jõuvõtetest». Kunsti elusisu ja psühholoogilised motiveeringud muutuvad järjest keerulisemaks, mistõttu valmis metafooride-vastuste asemel pakutakse võimalust metafoori luua ja arendada koos vaatajaga. Kunstnik püüdleb peenendatud, näiliselt jõupingutuseta inimesuhetesse süvenemise suunas, kunsti paljude komponentide keerulisema vastastikuse toime poole. Töid, mis kajastanuksid niisuguseid püüdlusi, oli praegusel näitusel üsna vähe.

Polnud juhus, et triennaali külaliseks paluti just S. Barhin — kunstnik, kes seisab juhtivatest vooludest eemal, kes revideerib ironiliselt nüüdisstsenograafia väärtusi. Ta on noorte seas väga populaarne, ent tema kunst on liiga eredalt isikupärane selleks, et olla õpetaja. Ehkki õppimisväärset on S. Barhini loomingus nii mõndagi: püüd lahendada iga lavastus uut moodi, lähtudes kirjanduslikust materjalist, kunstiajaloolistest assotsiatsioonidest, teatritraditsioonidest. Ta ei paljunda kord juba leitud võtet, ei kujunda süsteemi kord avastatud seaduspärasustest, vaid tõestab oma loomega konkreetsete stsenograafiliste lahenduste perspektiivikust. Probleem ei seisne ju vormi ja stiili uudseses — nüüdiskunst kaldub nagunii pigem sünteesi kui uute vormiotsingute poole. Hoopis tähtsamad on kunstniku maailma ainulaadsus, tema mõtteviis ja oskus täpselt, kujundlikult, igakülgsest ülesannet tajuda ning lahendada see erinevate eluliste assotsiatsioonide, kunstitraditsioonide ja -võtete koosmõju abil.

S. Barhin näitas kavandeid neljale lavastusele. E. Albee «Kes kardab Vir-

ginia Woolfi?» ärritavalt lõikavate värvilaikudega olme toimib pingelise agressiivsuse, ekstsentrilise dissonantsusega. Lausa teistsugusest maailmast on pärit J. Bocki «Viuldaja katusel» peen graafiline kude. Pariisi tänavat kujutav romantiline maaliline dekoratsioon A. Kremeri operetile «Catherine», klassitsistlikud võlvid minevikuaineliste teoste jaoks. Need tööd ei erine üksteisest mitte niivõrd tarvitatud vahendite poolest kui suhtumiselt teosesse, žanrisse, lavapinna kasutamise traditsioonidesse S. Barhini ideed on sündinud maailma kultuuriloos hästi orienteeruva kunstniku tujukast fantaasiamängust.

Otsese stsenograafilise võtte puudumine iseloomustab ka leedu kunstniku A. Jacovskise poetilist teatrit. Tema kavandite peen metafoorsus jätab anti-teatraalse mulje. Vaikiv, lüüriline, mitte-literatuurne graafika. Katkendlik, voolav, heitlik, lehel nagu lahustuv kompositsioon. See maailm koosneb assotsiaatiivselt seotud nähtustest, episoodidest, esemetest, kujunditest, millele etendusel liituvad helid ja žestid. Sisendavalt lüüriline, vaimselt väärtustatud maailm loob kujundeid, milles peitub hämmastav jõud. Kodumaa — inimesed on mäknud ühte tohutusse mantlisse («Rahvalaulud»). See kummaliselt voolujooneline, orgaaniline vorm muutub külatänavale jäänud üksildase maja siluetiks, mis käib inimesega alati kaasas kui kodumaa sümbol... A. Korostõljovi «Pirosmani, Pirosmani» puhul ei stiliseeri A. Jacovskis tuntud gruusia primitiivisti maneeri, vaid püüab näidata kunstniku hinge avarust. Valge värv riivab õrnalt musta fooni nagu kogemata hinge tulvanud ja seda valusasti puudutanud assotsiatsioonide meloodia. Just kui hingepiinadest pleekinud lavalaoetus, lõuendi valge pahupool, valge värviga ülevõõbatud aknad, mis aegamööda päevalguse paistel selgivad — A. Jacovskis balansseerib siin reaalsuse ja tinglikkuse vaevumärgataval piiril.

V. Idzelytš kavandid M. Bulgakovi näidendile «Molière» on väga elegantsed. Me võime piiluda kulisside taha — Molière'i maailma, tema Palais-Royali. Kuulsa kirjaniku ja näitleja lugu mängitakse justkui teisel pool rampi. Ehkki teater teatris on paljukasutatud idee,

suutis Idzelytš leida omapärase maalilise-plastilise väljenduslaadi, mille mõju tugevdab värelev valgusküllane atmosfäär.

Riia triennaalil olid kõigist eksponeerimisvõimalustest eelistatuimaks kavandid. Balti liiduvabariikide stsenograafiat iseloomustab orienteerumine maalilis-graafilistele väljendusvahenditele, nüüdisplastika kogemuste läbitöötamine ja professionaalne meisterlikkus. Järjest eredamalt ja omapärasemalt esinevad mitmed põnevad kunstnikuisiksused.

J. Dimiters valdab virtuoosselt eseme plastilist transformatsiooni, selle tähenduslike ja mänguliste ülesannete vaheldamist, kusjuures illusionistlik modelleering on väga täpne. Näiteks võib tuua plakati «Teater», millest sai Riia triennaali embleem.

A. Freibergs, kes kasutab rafineeritud faktuuri, ruumi, esemelise keskonna keelt, esitas suurepärased kavandid Molière'i «Ebahaigele». Graafiline meisterlikkus vallandab tal teatrimõlemise paradoksaalsusest kantud fantaasia. Triennaali suursündmuseks kujunes Shakespeare'i «Kuningas Johnile» loodud makett ja kavanditeseeria (Berliini «Theater im Palast»). Kunstniku mõte ei hõlma üksnes lavaruumi, vaid kogu saali. Publikule määratud astmelised konstruktsioonid on asetatud üksteise vastu, nende vahele jääb kitsas pikiriba — lava. Kunstnik paigutab vaatajad astmete alla konstruktsiooni sisse, kust nad nagu laskeavadest peavad etendusele kaasa elama. Näitlejad mängivad astmetel, lendavad köitel, ilmudes üllatuslikult saali kõige ootamatust punktidest. Shakespeare'i tragöödia jaoks loodud, ideelt ja emotsionaalselt mõjult võimas ruum oli oma moodsa kroonika stsenograafia selle liini arengule, mis lahendas üldistatud arhitektuurse-plastilise keskonna probleeme. «Ebahaige» iroonilised müstifikatsioonid aga töötavad uusi, ettearvamatuid pöördeid A. Freibergsi loomingus.

Üsna iseloomulik on I. Blumbergsi «Don Quijotele» (Rainise-nim Kunstiteater) kavandatud stsenograafia saatust: kunstniku nägemus ei sobinud lavastaja kontseptsiooniga, kunstniku ideed jäidki teatrilaval teostamata. Lavastaja ja stsenograafi konflikt on nimetatud juhul tähendusriikas. I. Blumbergs on jõuline

maalija, temperamendiga teatrifilosoof, kes loob teosest oma versiooni, kontseptsioonilt ja kujunduselt nii lõpetatu, et lavastaja peab kas teda järgima või koostööst loobuma. See on totaalne stsenograafia, kunstniku teater, mis annab etenduse oma rabavate metafoorsete kujunditega, vormi ekspressiivsusega kavandilehtedel ja maketis. Blumbergs adresseeris oma töö tulevikku — «Riia 1990. aasta Poesiateatrile», lootes vähemalt edaspidigi mõistmist leida, saada uue teatrinähtuse eelkäijaks.

Ma ei söanda väita, missugune stsenograafia praegustendents on kõige perspektiivikam. Huvitav, et noored kunstnikud (neid oli näitusel enamus) ei keskendu ainult eneseväljendusprobleemidele, vaid püüavad teatril paindlikumalt läheneda. Tahaksin esile tõsta lätlaste V. Kovaltsuki, A. Breže ja I. Gailānsi, leedulaste A. Karinauskase, G. Kličiuse ja K. Petrulise, G. Riškutē ning eestlaste E. Ōunapuu, M. Kuurme loomingut.

Ka keskmise põlvkonna kunstnike tase oli endiselt kõrge. Nemad — T. Švets, G. Zemgals, P. Rozenbergs, D. Mataitienē, V. Mazūras, H. Ciparis, I. Agur, K. Pūman, A. Unt — ilmestavad ju tänast teatripraktikat.

Eesti ekspositsioonist kõneldes on raske varjata pahameelt: üheteistkümne kunstniku asemel osales Riia triennaalis kaheksa; vähene osavõtt vaesestas kogupilti. Üldtaset tiris allapoole ka mitme meistri, sealhulgas eelmiste triennaalide laureaadi M.-L. Küla tööde puudumine. Ja ometigi — kui erinevad on eesti teatrikunstnikud! Aime Undi töid pingestab karm vaoshoitud dramatism. Liina Pihlaku kavandid ja butafooria Shakespeare'i «Windsori lõbusate naiste» tarvis on elegantselt iroonilised, artistlikud, kunstnik mõtestab omapäraselt ümber euroopalike kostüümide ja rahvarõivaste traditsiooni. Ingrid Aguri kootud dekoratsioon (Tammisaare «Juudit») meenutab monumentaalset skulptuurikompositsiooni.

Eldor Renteri «Luikede järve» kavandid mõjuvad tänu maalilisele kvaliteedile kaunilt ja rafineeritult. Renter on maalilis-plastilist, muinasjutulist ja pidulikku miljööd luues lähtunud muusikateatri stsenograafiatraditsioonist. Ehkki värvigamma piirdub helesiniste

toonide gradatsiooniga (ka kuldset on juurde piserdatud), leidis kunstnik meeleolult ja rütmilt erinevad lavakujunduse juhtmotiivid, mis on vastavuses muusika dünaamilise arenguga. (Värviühtsus on tingitud võib-olla ka püüdest liita kõik pildid tervikuks.) Ažuursed tornid kujutavad okstega põimitud võlve, mille vahelt võib näha lossi; või seisavad tornid üksikult öise maastiku salapärases udus; või moodustub nendest raskelt langevate drapeeringute abil imposantne gootipärane fassaad.

Riia triennaal fikseeris Balti liiduvabariikide stsenograafia olukorra 1980. aastate keskel ja sundis jälle — ehkki uuel tasandil — mõtisklema vanade probleemide üle: meisterlikkus kui kunstniku sisemise vabaduse eeldus, põhjendamatu illusioon stsenograafi sõltumatusel. Liit lavastajaga on ainuvõimalik tee edasi.

Näitekirjaniku — lavastaja — stsenograafi — näitleja omavaheliste suhete alused on jäänud endisteks. Teater otsib uusi väljendusvahendeid, tuginedes saadud kogemustele, ja nii nagu ikka, oleneb nüüdisteatris väga palju ka stsenograafi loominguilisest valmisolekust.

EESTI NSV MUUSIKAALASED AASTAPREEMIAID



ESTER MÄGI. «Bukoolika» ja «Lauluema»



MART HUMAL. Muusikateaduslik uurimus
«Heino Elleri harmooniast»



ARVED HAUG (muusika) ja HELDUR KARMO (tekst). «Rahu hällilaul»



LEPO SUMERA. Teine sümfonia

Kultuuriministeeriumis

17. aprillil toimunud kolleegiumi koosolekul arutati ministeeriumi 1984. aasta töötulemusi. Ettekande tegi minister J. Lott. Ta märkis, et teatrid andsid rohkem etendusi kui eelmisel aastal (69 uuslavastust, kokku 4005 etendust), samuti suurenes külastatavus (aasta jooksul 1 513 400 vaatajat). Avati uusi kultuuriasutusi: Nilgulistele Muuseum-Kontserdisaal, Kristjan Raua Majamuuseum, raamatukogud Tallinnas ja Pärnus. Ent kõrvuti nende rõõmutavate faktidega toonitas minister, et tööinimest kujutatakse kunstis veel harva, vähe luuakse sotsiaalselt kaalukaid teoseid. Ta nõudis ministeeriumi valitustelt ja osakondadelt rohkem vastutustunnet ja aktiivsust kultuurielu juhtimisel. Sõna võtsid Eesti NSV Heliloojate Liidu juhatuse esimees J. Rääts, Teatrite Valitsuse juhataja M. Kubo jt.

Teise päevakorrapunktina oli kõne all kultuurharidusasutuste valmistumine võidu 40. aastapäevaks. Vastava ülevaate esitas ministri esimene asetäitja I. Moss. Informatsiooniga tehest ja kavandatud täiendasid teda Tallinna Linna Kultuurivalitsuse juhataja R. Kriis, Rakvere rajooni kultuuriosakonna juhataja V. Sein ja Võru rajooni kultuuriosakonna juhataja I. Kudu.

14. mail vaatas kolleegium läbi vabariigi teatrite teise poolaasta repertuaari kavand. Teatrite esitatud plaane analüüsis Teatrite Valitsuse repertuaarikolleegiumi peatoimetaja M. Tiksa. Asetleidnud arutelu käigus osutati vajadusele täiendada mõningaid repertuaarilõike. Seltsamal kolleegiumi koosolekul oli päevakorras ka muuseumitöötajate hulgas tehtav ideelise-poliitiline kasvatustöö. Mõlemal teemal toimunud mõttevahetusest tegi kokkuvõtte minister J. Lott.

29. mail toimunud kolleegiumi koosolekul oli kõne all Suures

Isamaasõjas saavutatud võidu 40. aastapäevale pühendatud lavastuste ülevaatus, samuti arutati Riikliku Filharmoonia tööd lõppenud ja plaane uueks hooajaks.

Teatrinädalat analüüsinud M. Kubo rõhutas pakutu laia temaatilist haaret. Ka sõna võtnud EKP Keskkomitee kultuuriosakonna juhataja asetäitja T. Koldits pidas ülevaatus üldiselt kordalainuks. Minister J. Lott leidis, et õnnestumise põhjuseks oli draamateatrite õigeaegne valmistumine võidu aastapäeva tähistamiseks. Ühtlasi märkis ta mõne teatri osas vajadust muuta edaspidi mängukava sisukamaks.

Teise päevakorrapunkti kohta esines ettekandega ministeeriumi muusikaosakonna juhataja E. Mattisen, kes andis lõppenud kontserdihooajale üldiselt positiivse hinnangu. Sõna võtsid T. Koldits, ministri esimene asetäitja I. Moss, Filharmoonia muusikaosakonna juhataja R. Altvro ja ERSo direktor R. Hammer. Arutelu võttis kokku minister J. Lott, kes muu hulgas soovitas ministeeriumi muusikaosakonnal sihikindlamalt tellida uudisloomingut kõigi meie muusikakollektiivide mitmekülgsema repertuaari huvides.

19. juunil arutas kolleegium 1985. a 24. märtsi «Pravda» juhtkirjast «Töö ja kunsti liit» tulenevaid ülesandeid. Kesken duti maaelanike kultuurilisele teenindamisele, samuti šeflusidemetefektiivsusele etendusasutuste ning töökollektiivide ja koolide vahel. Minister J. Lott toonitas, et šeflustöö sisu peab vastama NLKP Keskkomitee aprillipleenumi suunistele. Vaadati läbi muuseumide vabariikliku ülevaate tulemused. Muuseumide ja Kultuurimälestiste Inspeksiooni juhataja I. Rosnberg hindas oma ettekandes tulemusrikkamaks Riikliku Ajaloomuuseumi, Meremuuseumi, Tartu Linnamuuseumi, Rakvere ja Paide koduloomuuseumi jmt tegevust võidu 40. aastapäeva eel ja ajal. Parimaid muuseumi-

kollektiive otsustati premeerida. Samuti tehti kokkuvõtteid raamatukogude tööst üleliidulise lugejate konverentsi «Meie — noored töölised» käigus, millest esitas ettekande Riikliku Raamatukogude Inspeksiooni juhataja I. Tingre. Veel arutati, kuidas rahvateatrid tähistasid võidu 40. aastapäeva (ettekande oli Klubi Valitsuse ja Rahvakunsti Valitsuse repertuaarikolleegiumi liikmelt V. Metslaidilt). Paremaiks tunnistati kolm rahvateatrit: Narva satiiriteater, Vilde-nim teater Tartus ja Viljandi nukuteater.

Kinokomitees

15. aprillil istungil arutas kolleegium riikliku kinovõrgu töötulemusi I kvartalis. Otsuses nähti ette abinõusid plaaniülesannete täitmiseks ja rütmilise töö tagamiseks II kvartalis. Vaatluse all oli ka loomingulise kaadri järeikasvuga tehtav töö. Noori on vaja ÜRKI-sse sisseastumiseks paremini ette valmistada. Arvati, et üks tee olukorra parandamiseks võiks olla filmikunsti aluste õpetamine lava-kunstikateedris.

29. aprillil tehti kokkuvõtteid kinovõrgu sotsialistlikust võistlusest I kvartalis. Võitjaks tunnistati Põlva rajooni riiklik kinovõrk ja Haapsalu kino «Oktoober». Samas vaadati läbi ja kiideti heaks «Tallinnfilmi» 1986. aasta filmide temaatilised plaanid. Kinnitati ka Eesti NSV riikliku kinovõrgu VIII kutsevõistluse juhend ning kuulati Filmilaenuetuse ja Reklaami Valitsuse juhataja A. Vesemese informatsiooni töötajate poliitilisest kasvatuses. 20. mai istungil arutati süsteemi allasutuste finants- ja majandustegevuse tulemusi I kvartalis, seejärel ohutustehnika, töökaitse ja tuleohutuse eeskirjade täitmist Viljandi ja Paide rajooni kinovõrgus. Kolleegium vaatas läbi ja kiitis heaks 1986. aasta majandusliku ja sotsiaalse arengu plaani projekti põhinäitajad.

30. mai istungil vaagis kollee-
gium, kuidas on täidetud EKP
Keskkomitee büroo otsust «Tal-
linnfilm» filmide ideelis-kun-
stilise taseme tõstmise kohta.
10. juuni istungil analüüsi
Pärnu rajooni kinovõrgu tööd
maaelanike teenindamisel ja
NLKP Keskkomitee 1982. a. mai-
pleenumi otsuste elluviimisel.
Kinovõrgu direktsioonil tuleb
vähendada maakinode seisupä-
vi, kinnistada kinomehaanikute
kaadrit, aktiveerida tööd põl-
majanduslike sihtseansside
korraldamisel. Samas kinnitati
NLKP Keskkomitee 1985. a. ap-
rillipleenumi otsuste elluviimise
ning joomarluste ja alkoholi
vastase võitluse tugevdamise
plaanid.

24. juunil toimunud istungil
arutas kolleegeium dokumentaal-
filmide repertuaarikomisjoni
tööd. Komisjon on aktiivselt
välja töötanud ettepanekuid do-
kumentaali-, populaarteaduslike
ja õppefilmide paremaks kasuta-
miseks. Rohkem tuleb aga pro-
pageerida dokumentaalfilmide
linastamise vorme ning koordi-
neerida baaside tööd dokumen-
taalfilmide fondi intensiivse-
maks kasutamiseks. Tehti kok-
kuvõtteid filmifestiivalidest
«Tere, kool!» ja «Muinasjutt»
ja filminädalast «Võidusaluut»,
mis hinnati kordalainuks. Samas
kinnitati kooli- ja õpilaskinode
vabariikliku ülevaatuse komis-
joni otsus, mis tunnistas pari-
mateks Tallinna 33. keskkooli
õpilaskino «Orljonok» ja Valga
rajooni Hummulu 8-kl kooli
õpilaskino «Noorus». Võru ra-
joni riiklik kinovõrk esitati
NSV Liidu Rahvamajanduse
Saavutuste Näituse temaatilise
ekspositsioonile.

Heliloojate Liidus

Teisipäevastel töökoosolekutel
kuulati uudisloomingut, aprill-
is: R. Kangro sümfoniilist
poemi «Helin», I. Pakri Sonaati
kromaatilisele kandlele, E.-S.
Tüüri «Vitrea ludentia't» sünte-
saatorile ja instrumentaalan-
samblile, H. Rosenvaldi *Ada-
gio*'t keelpilliorkestritele, V.
Ignatjevi ballaadi «Kevadised
veed» (O. Roots) sopranile ja
estradiorkestrile, Johan Tam-
vergi laule segakoorige: «Mu
sunnimaa» (G. Suits) ja «Noo-
rusele» (H. Karmo), P. Raigi
2 laulu: «Viimane kiri isalt» ja
«Põlduri valss» (V. Kollin)

sopranile ja klaverile, G. Tanieli
2. klaverisonaati, V. Kella
«Olmemeeleolu» kahele klaveri-
le, E. Kapi «Võidukantaati»
(M. Kesamaa) sopranile, kooride-
le ja sümfoniaorkestrile, L.
Austeri «Heinad kokku» süm-
foniaorkestrile, A. Ritsingu 7
koorilaulu: «Töö» (A. Kasema),
«Lumine vaikus» (L. Hainsalu),
«Sinna väljade vahele» (E. Niit),
«Kolm laulu jakatega» (J.
Liiv), «Meie» (A. Haava), «Jaa-
nid» (K. Merilaas), «Serenaad»
(M. Raud), A. Ritsingu mees-
koorisüklit «Hetked merega»
(A. Kaal), T. Siitani *Capriccio*'t
«Armastatud õpetaja ärasõidu
puhul» ja «Hümni» orelile,
H. Otsa Saksofonikvartetti, Jüri
Tamvergi 1. klaverisonaati, V.
Ignatjevi Polkat ja Süiti neljale
saksofonile, TR Konservatooriumi
kompositsiooniüliõpilaste
loomingut.

Mais: E. Tambergi «Karjasevi-
se» puhkpillikvintetile, E. Kapi
Heroilist marssi sümfoniaor-
kestrile, E. Vetemaa Sketsetti
puhkpillikvintetile ja klaverile,
A. Põldmäe Valss-metamorfoosi
kahele klaverile, R. Rannapi
Sonaati kahele klaverile, R.
Eespere «Lastemuusikat» V (11
laulu, L. Tungal).

Juunis: E. Kapi «Hümni tööle»
segakoorige ja klaverile, H. Rosen-
valdi «In memoriami J. S.
Bach» tšellole ja klaverile, Jo-
han Tamvergi 2 laulu mees-
ansamblile: «Meestelaul» ja
«Pärnu liivad» (H. Karmo),
L. Sumera 1985. aasta tantsu-
peo avamuusikat I ja II, M.
Kulbergi oratooriumit «Elu
nimel» (O. Roots) poiste-
ja meeskoorige, solistidele, dekla-
maatorile ja sümfoniaorkestrile,
V. Kella «Sueballaadi»
plokklöötide ansamblile, H.
Otsa «Rondo rustico't» viiulile
ja klaverile, E.-S. Tüüri kla-
verisonaati ning «Graafilist le-
te» flöödile ja harfile, A. Põld-
mäe Kahte pala flöödile ja har-
file, B. Körveri laule sõpruslin-
nastest (O. Roots): «Mis sest, et
me ei räägi sama keelt» (Gent),
«Kotka — mehiste meeste ja
mere linn», «On kõige kallim
sadam meile Kiel», «Venezia»,
«On meeles veel...» (Brest),
P. Raigi *Andante*'t altsaksofo-
nile ja puhkpilliorkestrile, A.
Garšneki Triod viiulile, metsa-
sarvele ja klaverile, E. Mägi
Sonaati klarnetile ja klaverile,
P. Vähi süiti «Väravad» sünte-
saatorile, R. Rannapi «Süütuid
palu» (24) klaverile, O. Saut

süiti «Laulupidu» kahele klave-
rile, L. Sumera 10 kaanonit
kahele klaverile, R. Kangro
«O Santa simplicitas» kahele
klaverile, Johan Tamvergi «Lei-
namuusikat» (8 osa) vaskpillide
sektetile, V. Kella *Concerto
grosso*'t.

4. juunil arutati lahtisel
parteikoosolekul direktiivorga-
nitate otsuseid joomarlustest ja
alkoholismist jagusaamiseks.

Kinoliidus

16. aprillil kuulas juhatus
Eesti Kinoliidu esimese sekretä-
ri K. Kiisa ülevaadet 10. aprillil
Moskvas Kremli Suures Pales
toimunud loominguliste liitude
ja organisatsioonide ühendatud
pleenumist, mis oli pühendatud
võidu 40. aastapäevale.

30. mai koosolekul kuulati Eesti
Kinoliidu loominguliste sekt-
sioonide tööst hooajal 1984/
1985, arutati Eesti Kinoliidu VI
kongressiga ja III Nõukogude
Eesti filmifestiivali läbiviimise-
ga seotud küsimusi, kinnitati
1984. aasta kriitikapreemiad.
Komisjon koosseisus R. Maran,
M. Põldre, A. Valton ja ääras
1984. aasta filmikriitika pree-
miad järgmiselt: prima filmi-
teoreetilise artikli «Sõdalase
varjus» (TMK nr 5) eest M. Lot-
manile, eesti filmikunsti loome-
probleeme käsitleva sarja rub-
riigis «Vastab» J. Sillarti, L.
Laiuse, K. Kiisa (TMK nr 1, 6,
12) intervjuerijale J. Ruusile,
G. Kromanovi (TMK nr 9) küsit-
lejale M. Balbatile, filmikunsti
süsteematailise propageerimise
eest eesti ajakirjanduses S.
Agranovskajale. Mägitati ära U.
Lahe publitsistlikku sõnavõttu
«Kes hirmutab kelle neheid?»
(SV nr 48). Anti üle Eesti Kino-
liidu auliikme pilet vanimale
filmitöötajale August Eljarile,
kelle elust 65 aastat on kuulu-
nud filmikunstile.

10. juunil toimunud juhatus
koosolekul võeti vastu uusi kino-
liidu liikmeid — L. Ilves, R. Felt,
A. Kukumägi, H. Sein.

2. aprillil oli Moskva Kinomajas
A. Söödi loominguline õhtu au-
torifilmidega «Dirigendid»,
«Jaaniapäev», «Reporter» ja
«Mälu».

4. aprillil leidis Minski Kino-
majas aset T. Kase loominguline
õhtu, mille kavast oli dokumen-
taalfilm «On niisugune võima-
lus» ja uus telemängufilm
«Kaks paari ja üksindus».

24. aprillil toimus Moskva Kinomajas eesti telefilmide öhtu, kavas oli kaks uut telemängufilmi — T. Kase «Kaks paari ja üksindus» ning M. Pöldre «Kevad südames».

20.—25. maini korraldati Tšehhoslovakkias Ostravas 12. rahvuslik rahvusvaheline filmifestival «EKOFILM 1985», millest NSVL Kinoliidu delegatsiooni koosseisus võttis osa R. Maran. Väljaspool konkurssi näidati R. Marani loodusfilme «Juvenilhormoonid», «Euroopa naarits», «Otsi loodusest liitlast».

26. mail oli Kiievi Kinomajas P. Urbla filmiöhtu, kus näidati telemängufilmi «Võõra nime all».

KINOMAJAS

11. aprillil vaadati A. Söödi kunstiloolisi dokumentaalfilme «Mälu», «Johannes Võerahanus», «Voldemar Vaga». Öhtu avas J. Kangilaski.

15. aprillil kohtuti Valgevene dokumentalisti Viktor Dašukiga. Vaadati tema filme «Sõjal pole naise nägu», «Hüvastijätt» ning «Vassil Bökav. Kirgastumine».

18. aprillil toimus kohtumisöhtu sõjaveteranidest kineastidega. S. Leedi, S. Skolnikovi ja J. Rosentaliga.

25. aprillil vaadati P. Puksi dokumentaalfilme «A. H. Tammsaare II», «Nõukogude Eesti» nr 10, 1971 (F. Tuglase mälestuseks), «Juhan Liivi lugu», «Kuuviikerkaar», «Lõikus» ja «Ringrada». Öhtu avas J. Ruus.

6. mail vaadati A. Dovženko nim filmistuudio mängufilmi «Markeerimata kaup» (peaosas T. Kark) ja kohtuti filmi režissööri V. Popkoviga.

16. mail toimus Eesti NSV riikliku preemia kandidaadid (esitanud Eesti Vabariiklik Rahukaitsekomitee) S. Skolnikovi filmiöhtu, mille kavas olid dokumentaalfilmid «Kogu õõ käib sõda», «Mäletate?», «Osmussaar», «Kauge ja lähedane taevas», «Taastamisaastad».

23. mail leidis aset Eesti NSV riikliku preemia kandidaadid (esitanud ENSV Tsiiviikaitse Staap tsiiviikaitsealaste filmide loomise eest) V. Gorbunovi filmiöhtu, mille kavas olid tsiiviikaitsefilmid «Töös ja kaitstes», «Tule stiihia vastu», dokumentaalfilmid «Revolutsiooni sõdur»,

«Meile tuli Hannes», «Rahvalaulu autor».

23. mail vaadati «Belarussfilmi» uut mängufilmi «Dokument «R»» ja kohtuti filmi režissööri V. Hartšenkoga. Filmis osalevad eesti näitlejad E. Hermaküla, M. Mikiver, E. Kull ja T. Lume.

Teatriühingus

1.—9. aprillini andis «Vanemuine» külalissetendusi Leningradis. Koos kolleegidega VTO Leningradi osakonnast korraldati arutelu.

1.—15. aprillini toimunud Balti liiduvabariikide teatributafooria näitusel Riias esindasid meie vabariiki TRA Draamateatri butafoori Aksel Vallaste ja RAT «Estonia» butafoori Johanna Ranne tööd.

12. aprillil arutati ETÜ juhatuses koosolekul puhkebaaside valmistumist suveks.

15. aprillil olid Tallinnas Eesti NSV Teatriühingu 40. aastapäeva tähistamas ka teiste liiduvabariikide teatriühingute esindajad. Teoreetilis-praktilisel konverentsil tegi ettekande ETÜ esimees Jüri Järvet. Teatriühingute ees seisvatest ülesannetest ning ETÜ sidemetest VTOga rääkis VTO ühiskondlik aseesimees, kunstiteaduse kandidaat Veera Ivanova, ETÜ tegevusest teatrijaloo uurimisel ja jäädvustamisel Lea Tormis, ooperi- ja operetisektsiooni tööst Illart Orav, ETÜ šeflussidemetest Paide TREVI juhataja Aldur Aasa. Meie teatrite probleemidest rääkis Teatrite Valitsuse juhataja Märt Kubo. Öhtul toimus RAT «Estonias» pidulik kontsert. Meie vabariigi valitsuse auaadressi andis Teatriühingule üle EKP Keskkomitee sekretär Rein Ristlaan. Kõrvuti meie näitlejate ja solistidega esinesid mitmed külalised.

15. aprillil peetud Moldovaavia Teatriühingu kongressil esindas meie vabariiki Eesti NSV rahvakunstnik Olga Lund.

17.—19. mail Riias toimunud «Ugala» külalissetenduste järel korraldati Läti Teatriühingus arutelu.

17.—26. mail Vilniuses toimunud Noorsooteatri külalissetenduste järel korraldati leedu teatrikriitikute arutelu.

20. mail korraldas ETÜ G. Otsa nim muusikapäevade raa-

mes Vene NFSV rahvakunstniku Zara Doluhhanova näidistunnid meie lalupedagoogidele ja lauljatele.

22. mail vaatas kriitikasektsioon «Ugalas» lavastust «Venand Lautensackid». Järgnes arutelu, põhiettekande tegi Lilian Vellerand.

24. mail toimus ETÜ juhatuses koosolek Rakvere Teatris. Kõne all olid mitmed teatri tööd ning ETÜ ja teatri suhteid puudutavad probleemid. Madis Kalmet valiti ETÜ draamasektsiooni juhatusse.

25.—28. mail käis Karin Kask Kiievis A. Korneitsuki 80. sünniaastapäeva tähistamisel ning esines seal ettekandega.

1.—8. juunini käis Rein Agur ja Rein Lauks Orenburgis Lääne-Siberi piirkonna nukuteatrite festivalil.

3.—4. juunini peeti Vinni näidissovhoosis ENSV teatrite järjekordne spartakiaad. Naiste võrkpalli võitis Riiklik Noorsooteater, meeste võrkpalli RAT «Estonia». Korpallisis oli parim RAT «Estonia» meeskond. Lauatennisel olid edukamad ETÜ Tööstuskombinaadi sportlased. Male võitis RAT «Estonia». Parimateks sportlasteks tunnustati Viuu Kõrvits ja Erik Sein (võrkpall), Ragnar Tilk (korpall), Maie Pedajas ja Erki Loo (lauatennis), Valentine Fridolin ja Kalmer Kiik (male). Vinni näidissovhoosi eriauhinnad said Kaie Mihkelson, Mikk Mikiver ja Meta Aaliste. ENSV Kultuuriministeriumi auhinnad läksid Rakvere Teatritele ja korpallivõistluste peasekretärile Eve Peetsile.

2.—9. juunini käis Arne Mikk VTO loominguulise komandeerinuga Dresdenis muusikafestivalil.

13.—16. juunil korraldas ENSV Teatriühing koos RAT «Estoniaga» kontsertmatka Velikije Lukisse Eesti laskurkorpuse võitluspaiakadesse. Velikije Luki Veduriremonditehases ja M. Musorgski nim Laste Muusikakoolis esinesid Eesti NSV rahvakunstnik Olga Lund, Eesti NSV teenelised kunstnikud Helgi Sallo ja Uno Kreen, RAT «Estonia» ooperisolistid Marika Eensalu ja Hans Miilberg, RAT «Vanemuise» ooperisolistid Anu Lomp ja Tiina Lindam, kontsertmeister Aarne Talvik ning lavastaja Neeme Kuningas.

In publico

ESIETENDUSED TEATRITES

18. aprill — V. Arro, «Viis romansi vanas majas». Rakvere Teater. (Lavastaja S. Volkov, kunstnik R. Vanhanen.)
19. aprill — A. Kivi, «Nõmme kingsepad». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja P. Pedajas, kunstnik I. Agur.)
26. aprill — B. Brecht, «Svejk Teises maailmasõjas». «Vanalinna Stuudio». (Lavastaja R. Baskin, kunstnik E. Öunapuu.)
26. aprill — A. Tsukermani kompositsioon «Kogu ülejäänud eluks». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastajad N. Šeiko, A. Tsukerman, S. Krassman.)
27. aprill — V. Bökav — M. Unt, «Likvideerimine». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja M. Unt, kunstnik P. Torga.)
28. aprill — A. Dudarav, «Reamehed». V. Kingissepa nim TRA Draamateater. (Lavastaja M. Mikiver, kunstnik A. Unt.)
2. mai — V. Koržets, «Koll Kalli». Nukuteater. (Lavastaja V. Jürisson, kunstnik P. Pärn.)
2. mai — P. Pedajas, «Tervitus tulevikku» (laulukava võidu 40. aastapäevaks). L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja ja kujundaja P. Pedajas.)
4. mai — E. Raud, «Pusapratipundara printsi kingitus». RAT «Vanemuine». (Lavastaja R. Atlas, kunstnik J. Vaus.)
12. mai — B. Shaw — I. Asimov, «Naljhammas». «Ugala». (Lavastaja J. Tooming, kunstnik K. Tool.)
13. mai — P. Kuusberg — K. Komissarov, «Meie juhtum». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja K. Komissarov, kunstnik J. Vaus.)
17. mai — J. Anouilh, «Metskass». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja V. Rummo, kunstnik P. Torga.)
23. mai — M. Tiks, «Vana Toomas». «Ugala». (Lavastaja K. Raid, kunstnik I. Agur.)
6. juuni — M. Tiks, «Vana Toomas». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja I. Normet, kunstnik V. Tamm.)
21. juuni — W. Gibson, «Kahekesi kiigel». Nukuteater. (Lavastaja T. Aasmäe, kunstnik J. Kass.)

ESIETENDUSED RAADIOTEATRIS

7. aprillil — «Mees, kes iial ei sure», T. Rinne raadioseade B. Stavise näidendist. (Režissöör S. Reek, helirežissöör A. Lauri, muusikaline kujundaja T. Kõrvits.)
21. aprill — «Üks neljast», T. Rinne raadioseade A. Gaffari näidendist. (Režissöör T. Lään, helirežissöör E. Sepling.)
10. mai — «Igaviku romanss», L. Männiksoo kuuldemäng. (Režissöör S. Reek, helirežissöör A. Lauri, muusikaline kujundaja T. Kõrvits.)
23. mai — «Millal tuleb parandada?» T. Tootseni kuuldemäng. (Režissöör H. Saarm, helirežissöör K. Valdma, muusikaline kujundaja S. Vahuri.)
26. mai — «Partide tarded pilgus», H. Weberi kuuldemäng. (Režissöör H. Söerd, helirežissöör M. Puust, muusikaline kujundaja V. Rand.)
8. juuni — «Mahtra sõda», N. Rinne raadioseade E. Vilde romaanist. (Režissöör E. Kraut, helirežissöör K. Valdma, muusikaline kujundaja T. Kõrvits.)
22. juuni — «See, kes on tugevam», R. Alleri kuuldemäng. (Režissöör H. Kulvere, helirežissöör J. Tagaväli.)

ESIETENDUSED TELETEATRIS

5. mai — A. Arbuzov «Pihtimuste õõ». (Vene keelest tõlkinud K. Raid ja I. Normet, televisioonile seadnud ja lavastanud T. Kask, kunstnik H. Uuetoa, muusikaline kujundaja V. Ernesaks.)

ESILINASTUSED KINODES («Tallinnfilm»)

Dokumentaalfilmid

1. aprill — «Mehed», kinos «Kosmos». (Stsenaristid H. Drui ja E. Oja, režissöör H. Drui, operaator E. Oja.)
22. aprill — «Mälu», kinos «Koit». (Stsenaristid A. Sööt ja V. Raam, režissöör ja operaator A. Sööt, helilooja E.-S. Tüür.)
8. mai — «Mängutoos Manilaiul». (Stsenarist, režissöör ja operaator M. Soosaar, muusika P. Mägi ja P. Oja.) Tartu kinos «Saluut».

17. juuni — «Leib», kinos «Sõprus». (Stsenarist ja režissöör P. Tooming, operaatorid P. Tooming ja P. Ülevain, helikujundus J. Elling.)
- «Tallinna tipp», kinos «Sõprus». (Stsenarist ja režissöör P. Peters, operaatorid G. Meležko, T. Lepik, P. Peters, helilooja J. Rääts.)
- «Olla leppimatu kodanliku ideoloogia vastu», kinos «Sõprus». (Stsenarist ja režissöör V. Kallaste, operaator G. Meležko.)

Multifilmid

25. märts — «Imeline näiriöö», kinos «Sõprus». (Stsenarist H. Runnel, režissöörid ja kunstnikud R. Unt ja H. Volmer, operaator A. Nuut, helilooja L. Sumer.)
20. mai — «Aeg maha», kinos «Kosmos». (Stsenarist ja režissöör P. Pärn, kunstnikud P. Pärn ja M. Kilk, operaator J. Põldma, helilooja O. Ehala.)
1. juuni — «Hüpe», kinos «Pioneer». (Stsenarist ja režissöör A. Paistik, kunstnik M. Kütt, operaator J. Põldma, helilooja S. Grünberg.)
- «Nuril», kinos «Pioneer». (Stsenarist A. Valton, režissöör R. Heidmets, kunstnik A. Kasmaa, operaator T. Talivee, helilooja O. Ehala.)
- «Seitse kuradit», kinos «Sõprus». (Stsenarist ja režissöör H. Pars, kunstnik H. Klaar, operaator A. Nuut, helilooja T. Naissoo.)

Mängufilmid

9. mai — «Hundiseaduse aegu», Tartu kinos «Ekraan». (Stsenarist A. Valton, režissöör O. Neuland, operaatorid E. Oja ja V. Skolnikov, kunstnik P. Vaher, helilooja S. Grünberg.)
16. mai — «Karoliine hõbelõng», Tartu kinos «Ekraan». (Stsenaristid H. Murdmaa ja V. Koržets, režissöör H. Murdmaa, operaator A. Ruus, kunstnik R. Kolmann, helilooja O. Ehala.)

ESILINASTUSED TELEVISIOONIS («Eesti Telefilm»)

Mängufilmid

9. mai — «Võõra nime all». (Stsenaristid A. Vahemetsa, J. Müür, P. Urbla, režissöör

P. Urbla, operaator T. Massov, kunstnik H. Parkja, helioperaator V. Välik. Osades: M. Kalmel, R. Rätsepp, V. Proskurin, M. Tuuling, R. Malmsten, A. Roo jt.)

Dokumentaalfilmid

17. mai — «Võrokese». (Stsenarist M. Kadastik, režissöör S. Keedus, I. Vets, operaator I. Vets, helioperaator P. Rattiste.)

14. juuni — «Ariste». (Stsenarist M. Kadastik, režissöör M. Kadastik, L. Blauhut, operaator L. Blauhut, helioperaator K. Kardna.)

19. juuni — «Valulävi». (Stsenarist F. Undusk, režissöör ja operaator K. Svirgsden, helioperaator R. Schönberg.)

29. juuni — «Sajandiring». (Stsenarist K. Saaber, režissöör T. Tahvel, operaator E. Putnik, helioperaator I. Parmas.)

Muusikafilmid

26. aprill — «Põhjapõdranägu». (Stsenarist Ü. Puusep, režissöör V. Koppel, operaatorid M. Põldre, E. Putnik, helioperaator P. Põldmaa.)

27. aprill — «Naine». (Režissöör M. Murdmaa, operaator E. Putnik, helioperaator V. Välik.)

9. mai — «Meenuta, sõjamees!». (Režissöör J. Tallinn, T. Lepp, operaator A. Mutt, helioperaator P. Põldmaa, kunstnik G. Randal.)

ESIETTEKANDED FILHARMOONIA KONTSERTIDEL

8. mail — E. Tambergi (K. Muuli) «Ballaad sõdurist» (solist I. Linna).

B. Körveri (M. Kesamaa) «Ema hällilaul langenud pojale» kantaadist «Kivid ja muld» (solist U. Tauts).

E. Kapp (M. Kesamaa) — Finaal «Võidukantaadist» ja «Heroiline marss». Esitajad Teleraadio-komitee segakoor, TA nais- ja meeskoor, ERSO. Dirigendid E. Klas ja V. Pähn. Kontsert toimus V. I. Lenini nim Kultuuri- ja Spordipalees.

11. mail — M. Kuulberg (O. Roots). Oratoorium «Elu nimel» (solistid U. Tauts, T. Maiste, M. Mikiver). Esitajad ERSO,

RAM, RAM-i poistekoor, dirigent V. Pähn.

15. mail — R. Rannap. Sonaat viiulile ja klaverile. Esitajad I. Rannap ja H. Lepnurm.

19. mail — Klaveriduo N.-L. Sakkos — T. Peäske kontsert eesti uudistestest. Kavas: O. Sau süit «Laulupidu», L. Sumera 10 kaanonit, A. Põldmäe «Valss-metamorfoos», R. Kangro «La nostalgia notturna», V. Kella «Olmemeleolu», E.-S. Tüüri Sonatiin, R. Rannapi Sonaat.

24. mail — V. Tormis («Kalevala»). Kantaat meeskoorile ja rahvapillidele «Kalevala» seitsmeteistkümmes runo «Viipuses käimine». Esitaja RAM, dirigent O. Oja.

25. mail — R. Rannap (O. Arder). Seitse laulu. Esitaja lastekoor «Ellerhein», dirigent T. Loitme.

25. mail — E.-S. Tüür. «Arhitektoonika». E. Vetemaa. «Kammermuusika klaverile ja puhkpillikvintetile». Esitaja J. Tamme-nim kvintett ja L. Randal.

Täienduseks. 12. veebruaril — A. Põldmäe. Sonaat-rapsoodia eesti teemadele viiulile ja klaverile. M. Kuulberg. Sonaat nr 1 sooloviilule. R. Kangro. Sonaat-süit viiulile ja klaverile. Esitajad L. Erendi ja V. Roots.

TEATRI- JA MUUSIKAMUUSEUMIS

10. aprillil kohtuti Kirill Raudsepaga, tähistati tema 70. juubelisünnipäeva. Esinesid L. Auster, O. Lund, A. Kõlvand. Kohutumist juhtis I. Randalu.

10. aprillil esitasid A. Särevi kortermuuseumis M. Vallisoo luulest koostatud programmi «Uks on meil oma inimene» E. Maremäe ja U. Alender.

24. aprillil kohtuti A. Särevi kortermuuseumis Helend Peebuga. Vestlust juhtis K. Kask.

26. aprillil avati näitus «40 aastat võidust Suures Isamaasõjas».

29. aprillil andis ENSV Riikliku Vene Draamateatri näitleja V. Landberg A. Särevi kortermuuseumis monoetenduse A. Sillitoe «Üksik jooksja».

6. mail avati V. Kingissepa nim TRA Draamateatri jalutusruumis näitus «Eesti nõukogude sõnateater 1944—1985».

14. mail kohtusid A. Särevi kortermuuseumis G. Otsa nim

Muusikakooli õpilased Juhan Viidinguga.

29. mail toimus mälestusõhtu Eduard Tubina 80. sünniaastapäeva tähistamiseks. Vestlesid K. Leichter, A. Mikk, R. Sepp. Õhtut juhtis M. Vaitmaa.

29. mail toimus mälestusõhtu «Meenutame Andres Särevit» tema kortermuuseumis. Selle valmistas ette TPedI diplomand P. Kahu. Kaastegev oli I. Tammur.

18. juunil kohtuti Artur Kurmetiga tema 70. juubelisünnipäeva puhul. Vestlust juhtis I. Randalu, klaveril esinesid L. Kõlar ja A. Kuuseoks.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. СЕНТЯБРЬ 1985

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

ТЕАТР

А. ЛААСИК — Об условном и народном театре Инго Нормета (43)

Студент 5 курса театроведческого факультета Ленинградского института театра, музыки и кино. А. Лаасик анализирует те постановки последних шести лет главного режиссера Пярнуского драматического театра И. Нормета, которые объединяет условный и народный театральный стиль с комедийным началом. Автор находит, что в постановках выдвигается на первый план начавшая исчезать в эстонском театре эксцентрическая, гротесковская традиция актерского творчества. Однако отдельные трактования ролей в постановках нарушают своим психологическим складом их условный, зрелищный характер и общую целостность. Рецензент сожалеет, что театральная система И. Нормета, созданная опытами постановок народных комедий, не срабатывает в его последней работе — «Что тот солдат, что этот» В. Брехта, которая представляется слишком серьезно и старательно отшлифованным стерильным спектаклем.

Драматург — человек страстный (54)

Пусский советский драматург В. Арро, пьесы которого наиболее часто ставятся у нас в последние сезоны, отвечает на вопросы о драматургической технике, авторской позиции и исходном материале пьес «Бышая мера», «Смотрите, кто пришел!» и «Пять романсов в старом доме». Интервьюирует Х. Х. Луйк.

КТО? Ариана Мнушкин (59)

Журнал знакомит читателей с жизнью и творчеством Арианы Мнушкин, руководителя и постановщика Théâtre du Soleil / «Солнечного театра», принадлежащего к авангарду театральной жизни Франции. Дается обзор наиболее известных и этапных в истории «Солнечного театра» постановок режиссера. Более подробно описываются такие постановки как «Кухня», «Клоуны», «1789», «1793», «Золотой век» и работы шекспировского цикла.

М. УНТ, П. ТОРГА — Театральный манифест (72)

Писатель-постановщик М. Унт и театральные художник П. Торга находят, что время от времени следует повторять прописные истины. В выступлении, названном манифестом, авторы разъясняют основную сущность театрального искусства, считая его семиотический ансамбль, возникающий из совместной игры всех театральных знаков, в котором ни один компонент в отдельности не выдвигается на первый план, а создается полифоническая целостность.

МУЗЫКА

Отвечает ПЕЭТЕР ЛИЛЬЕ (4)

Главный дирижер Эстонского государственного симфонического оркестра Пеэтер Лилье работал прошлой весной в Хельсинкской национальной опере; он подготовил музыкальную часть и дирижировал оперой Прокофьева «Огненный ангел» (постановщик Г. Анисимов из Москвы). Кроме того, в интервью говорится о фильме М. Формана «Амадеус», о музыке, которой П. Лилье отдает предпочтение в своих концертных программах (Брамс, Сибелиус, Моцарт, а также Л. Сумера, Э. Тамберг, Я. Рязтс, Э. Мяги), об отношении к интерпретации Баха на оригинальных инструментах и в исполнении современного оркестра, и о дирижерах. Интервьюировала М. Вайтмаа.

М. БРАУЕР — Далекий и близкий джаз (32)

Автор придерживается точки зрения, что наиболее интересно джаз развивается сейчас в республиках Средней Азии и крупных городах Сибири и приводит в качестве обоснования обзоры джазовой жизни обоих регионов. В эстонском же джазе, наоборот, заметны тенденции снижения активности. Полемицировать о состоянии эстонского джаза Мати Брауер пригласил известных джазовых музыкантов Тийта Паулуся и Арво Пиллироога, а также Айвару Сирельпуу из Государственной филармонии Эстонской ССР.

Из выдающихся произведений. А. УНТ — «На лесной дороге» А. Каппа (41)

«На лесной дороге» — произведение, написанное Артуром Каппом в молодости, которое, благодаря удивительному слиянию слов и музыки, является до настоящего времени одной из популярнейших сольных песен в эстонской музыке. Автор слов — К.-Э. Сёат.

В. ЛИПСУС — Артур Лемба, гордость и проблема нашей музыкальной культуры (75)

24 сентября исполняется 100 лет со дня рождения композитора, пианиста, педагога и музыкального критика Артура Лемба. А. Лемба учился в Петербургской консерватории по классу фортепиано у профессоров Ван-Арка и Толстова, по окончании ему была присуждена малая золотая медаль вместе с премией ии. Рубинштейна и роялем фирмы Шредер, и по классу композиции у профессора Соловьева, по окончании А. Лемба получил большую серебряную медаль. С 1908-1920 гг. А. Лемба работал в Петербургской-Петроградской консерватории преподавателем, с 1915г. — в должности профессора. С 1920-1962 гг., до самой смерти, он был профессором Таллинской консерватории,

В более молодом возрасте А. Лемба выступал с многочисленными сольными концертами и критики отмечали блестящую технику, точность, владение в совершенстве инструментом, но его интерпретацию считают в определенной мере сухой и холодной, академической. В особенности его консервативность проявляется по отношению к музыке XX века, к которой А. Лемба относился весьма отрицательно.

КИНО

Н. МИХАЛКОВ — Киноискусство есть способ жить (14)

Режиссер Никита Михалков рассуждает о роли сценария в создании фильма. Сценарий не является самостоятельным произведением литературы, но и не пьесой для театра, хотя стоит близко к либретто *commedia dell'arte*. Сценарий — идея фильма и важно, чтобы она была близка режиссеру. До начала съемок он должен точно знать, как выразить атмосферу каждого кадра. В качестве примера Н. Михалков приводит отрывок из наброска к своему фильму «Несколько дней из жизни Обломова». Работа со сценарием означает также и поиск правильного отношения к слову. Исходя из этого аспекта, автор рассматривает свою работу над фильмом «Без свидетелей». Статья заканчивается мыслью, что творческий процесс невозможен без тщательно продуманной драматургии и результат всегда определяет лицо автора, т. е. режиссера.

А. РЕНЕ — От сценария к фильму (24)
Известный французский кинорежиссер Ален Рене говорит о своей привязанности к «слишком

литературным» сценариям и совместной работе с различными писателями-сценаристами. Подробнее он объясняет фон создания фильмов «Хиросима, любовь моя», «В прошлом году в Мариенбаде» и «Мюриель».

Р. ЛААНЕМЯЭ — С куклами против пьянства (68)

Автор-студент размышляет о возможном воспитательном воздействии на взрослых антиалкогольного фильма Хейно Парса «Семь чертей». Во избежание прямой дидактики в произведении «Таллинфильма» использован язык сатиры и притчи. При анализе логики построения фильма автор детально описывает и перипетии сюжета.

Т. ТЕДЕР — Снимки священного треугольника (69)

Путем детального поэтического описания автор приходит к выводу, что в фильме «Мой край» из далеко отстоящих на первый взгляд эпизодов создана целостность. В своем авторском фильме Рейн Маран снова показывает могущество первозданной природы и выражает идею почтения перед жизнью.

РАЗНОЕ

Р. ХИДЕКЕЛЬ — Триеннале вновь в Риге (85)
Краткий обзор состоявшейся в марте 1985 г. в Риге сценографической триеннале Прибалтийских республик с ознакомлением наиболее интересных работ, представленных на выставке.

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. SEPTEMBER 1985

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

A. LAASIK. On the conventionality and popularity of Ingo Normet's theatre (43)

A. Laasik, a fifth-year student of the Leningrad Theatre, Music and Film Institute analyses the productions mounted by I. Normet, chief director of the Pärnu Drama Theatre during the past six years, all of which contain the elements of comic, conventional and popular theatre. The author thinks the tradition of eccentric, grotesque acting which had disappeared from the Estonian theatre for such a long period is manifest again in these productions. However, the conventional and spectacular image of these productions is marred by some role interpretations which disrupt the whole with their psychological approach. The reviewer regrets that the theatrical technique created by I. Normet in his popular comedies does not work in his latest production — B. Brecht's *Man is Man* which, being too seriously-minded and assiduously sculptured, turns out to be a sterile production.

The dramatist is a passionate man (54)

V. Arro, Soviet dramatist, one of the most often staged authors in the Estonian theatres during last seasons, answers questions about the dramatic technique, the author's stand and the origins of the following plays: *The Capital Punishment*, *Look, Who's Come!* and *Five Romances in an Old House*. The questions have been posed by H. H. Luik.

WHO'S WHO? Ariane Mnouchkine (59)

Journal presents the life and work of Ariane Mnouchkine, leader and stage director of the Théâtre du Soleil (the Theatre of the Sun), a French avant-garde theatre. He reviews the most popular works of the director which have also become landmark productions in the history of the Théâtre du Soleil. Some of the productions have been described in a more detailed way, i. e. *The Kitchen*, *The Clowns, 1789, 1793*, *The Golden Age* and the Shakespeare-cycle.

M. UNT. P. TORGA. A theatrical manifesto (72)

The writer and director M. Unt and designer P. Torga think that from time to time truisms should be repeated. In their discourse which they call a manifesto the authors explain the basic nature of the art of theatre which they regard as a semiotic ensemble consisting of the combination of all theatrical signs where no component is singled out but a polyphonic whole is created.

MUSIC

PEETER LILJE answers (4)

Peeter Lilje, chief conductor of the Estonian State Symphony Orchestra worked in the Helsinki National Opera last spring, making the preparations for and conducting Prokofiev's opera *The Flaming Angel* (directed by G. Ansimov from Moscow). In this interview there is also talk about M. Forman's film *Amadeus*, P. Lilje's musical preferences in his concert programmes (Brahms, Sibelius, Mozart, but also L. Sumera, E. Tamberg, J. Rääts, E. Mägi), his opinion of Bach interpretation on original instruments and by a contemporary orchestra and about conductors-inspirators. The interviewer is M. Vaitmaa.

M. BRAUER. Jazz — distant and close (32)

The author expresses his opinion that jazz played in the Soviet Central Asian republics and in the cities of Siberia is the most interesting in the whole of the Soviet Union and as a proof provides a report on jazz in both of these areas. Estonian jazz, conversely, is showing signs of decline. To carry on a discussion about the present state of Estonian jazz Mati Brauer has asked the popular Estonian jazz musicians Tiit Paulus and Arvo Pilliroog and Aivar Sirelpuu from the Estonian Philharmonic Society.

Opus Magnum. A. UNT. Artur Kapp's "On a Path in the Woods" (41)

"On a Path in the Woods", an earlier work by A. Kapp, is one of the most popular solo songs in Estonian music until today due to an unusual harmony of words and music. The words were written by K. E. Sööt.

V. LIPPUS. Artur Lemba, pride and problem in our musical culture (75)

On 24 September it will be 100 years from the birth of Artur Lemba, composer, pianist, teacher and music critic. A. Lemba studied the piano under Van Ark and Tolstov in the Petersburg Conservatoire and was given the small gold medal together with the Rubinstein Award — the Schröder piano on graduation; he also studied composition under Professor Solovyov receiving the big silver medal on graduation. From 1908 to 1920 A. Lemba worked as a teacher in the Petersburg-Petrograd Conservatoire, since 1915 as a professor there. From 1920 up to his death in 1962 he worked as a professor in the Tallinn Conservatoire. In his youth A. Lemba gave a number of piano recitals, the critics underlined his brilliant technique, precision, perfect instrumentation, at the same time referring to his

interpretation as dry and cold, academic. His conservative nature was most pronounced concerning the 20th century music which he did not favour.

CINEMA

N. MIKHALKOV. Motion picture art as a mode of life (14)

Nikita Mikhalkov, one of the most outstanding contemporary Soviet directors discusses the role which screenplay has in film making. The screenplay is neither an independent work of literature nor a stage drama although it resembles the commedia dell'arte libretto. The script is the concept on which the film bases, it is important that the director should like it. Before shooting the film he must know how to depict the atmosphere of each scene. N. Mikhalkov gives a fragment of the scenario of his film *A Few Days from the Life of Oblomov* as an example. Working with the script means finding the right approach to word. From this aspect the author discusses the making of the film *Without Witnesses*. The article is concluded with the thought that film making as a creative process is impossible without a carefully planned dramaturgy and that the result always bears the image of its author, i. e. the director of the film.

A. RESNAIS. From script to film (24)

The renowned French motion-picture director Alain Resnais talks about his fondness of "too

literary" scripts and collaboration with several authors, scriptwriters. He gives a more detailed description of the making of such feature films as *Hiroshima mon amour*, *Last Year at Marienbad* and *Muriel*.

A. LAANEMÄE. Puppets against vodka (68)

The author, a student, reflects on a possible educational impact of Heino Pars' *Seven Devils*, a puppet cartoon with an antialcoholic bias. To avoid overt didactics, the film released by the Tallinnfilm studio, uses satire and allegory. While analysing the constructional logic of the film, the author also follows closely the lines of the story.

T. TEDER. Filming the sacred triangle (69)

Through a detailed and poetical description the author reaches the conclusion that in the film *Land is Beautiful* the whole has been achieved by combining elements which seem unrelated at first glance. Rein Maran in his film shows us again the might of primeval nature and conveys the idea of reverence to life.

MISCELLANEOUS

R. HIDEKEL. Triennial once more in Riga (85)

A brief look at the Baltic Triennial of Scenography held in Riga, March 1985. The most interesting exhibits are discussed here.

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

Väljaandja: kirjastus «Periodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 16. 07. 1985. Trükkimisele antud 19. 08. 1985.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadle 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,2. MB-08450. Tellimuse nr. 2648. ЕКР Keskkomitee Kirjastuse trükkoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 15 500.

Сдано в набор 16. 07. 1985. Подписано к печати 19. 08. 1985. Вумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 11,2. Заказ 2648. MB-08450.

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

Sergei Barhin. Lava-
vahujundus E. Albee
näidendile «Kes har-
dab Virginia Wool-
fi?» Moskva teatris
«Sovremennik» (la-
vastaja Valeri Fo-
kin). 1975

Eldor Renter. Lava-
kujundus P. Tsai-
kovski «Lulkede jär-
vele» Riia Akadee-
milises Operi- ja Bal-
letiteatris. 1984



